

И. И. Шептунова

**Очерки истории
эстетической мысли
ИНДИИ
в новое
и новейшее
время**



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

И. И. Шептунова

**Очерки истории
эстетической мысли
Индии
в новое
и новейшее
время**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1984

Ответственный редактор
И. Д. СЕРЕБРЯКОВ

В книге рассматриваются эстетическая мысль Индии с конца XIX в. до 70-х годов XX в., связь индийской теории искусства с современным ей художественным процессом и общественно-политическими течениями. Некоторое внимание уделено художественной культуре и теории в древности и раннее средневековье.

Ш $\frac{0302060000-105}{013(02)-84}$ 14-84

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1984.

Введение

Проблема изучения восточной художественной культуры уже давно стоит перед ориенталистикой. Не случайно многие ученые, например Б. Роулэнд, Н. И. Конрад, посвящали ей специальные исследования¹. Надо сказать, что предметом анализа и обобщения пока еще остается преимущественно материал классического периода. Сборники, увидевшие свет в 70-е годы [90; 91], во многом способствовали углублению и уточнению наших представлений о характере искусства древности и средневековья, определению его структурных принципов, своеобразия творческого метода. Еще раньше началась и успешно продолжается аналогичная работа в области восточной поэтики (см., например, [19; 20; 27; 38; 39; 127; 128]).

Теоретическая основа современной духовной культуры Востока, в частности Индии, остается почти не разработанной. Несколько впереди идут литературоведы-индологи, хотя и у них круг проблем лишь намечен; реальное же состояние художественной культуры нашего времени, господствующие в ней концепции и мировоззренческие позиции изучены недостаточно. Между тем вне круга этих представлений невозможно понять и адекватно оценить современное изобразительное искусство. Рассмотрению проблем эстетики, связанных с ним, и посвящена настоящая работа. По мере надобности автор привлекает другие сферы культуры, однако главная его задача — попытаться установить принципы образного и теоретического мышления художников сегодняшней Индии.

В самой стране значительная роль в формировании художественного процесса принадлежит историко-теоретической литературе и критике, принявших на себя едва ли не большую нагрузку по сравнению с той, которая лежит на художественной практике. Во всяком случае, как показывает недавний опыт, круг идей национальной эстетики нового и новейшего времени более устойчив и она дала больше позитивных ценностей, чем

ряд сменявших друг друга направлений изобразительного искусства.

Одной из важнейших черт новой индийской эстетики является ее активно неумозрительный характер. Интерес к социальной природе искусства и его воспитательной роли характерен для индийских философов и указывает на их связь с передовым искусством и литературой. Эта связь становится еще более очевидной, если вспомнить, что главный вклад в развитие эстетики внесли писатели, художники, искусствоведы, т. е. деятели культуры, непосредственно занятые художественным творчеством. Исходя из этого, автор не ограничивается анализом теории, но пытается представить ее во взаимодействии с самой практикой, с одной стороны, и с наследием древности и средневековья — с другой.

В этом наследии мы выделяем три составные части: чрезвычайно развитую философскую традицию, многогранную художественную культуру и собственно эстетику, насчитывающую более тысячи лет истории. Названные три компонента предстают в особом отношении к современному эстетическому сознанию; влияние их на последнее отнюдь не одинаково. Достижения классической эстетики, казалось бы, должны были получить развитие в эстетике нового и новейшего периодов, однако проблема художественного восприятия (центральная для поэтики древности) не нашла своего продолжения. Вместе с тем классическая философия и созданные на ее основе неоклассические учения оказали сильное воздействие на формирование новых эстетических концепций.

Классическое художественное наследие выступает в этом процессе в двух формообразующих функциях — как материал для теоретического осмысления в прошлом и как носитель или, точнее, хранитель национальной традиции по отношению к искусству и эстетике нового времени.

Первый этап в развитии новой эстетики связан с движением конца XIX — начала XX в., получившим название Бенгальского возрождения. Расцвет литературы, представленной именами Бонкимчондро Чоттопаддхая, Рабиндраната Тагора, Шоротчондро Чоттопаддхая, борьба за создание новой живописи, возглавленная Обониндронатхом Тагором и Нондолалом Бошу, дали обильный материал для теоретического обобщения. В статьях Свами Вивекананды, Рабиндраната и Обониндронатха Тагоров, Ауробиндо Гхоша, Г. Венкатачалама

и др. была поставлена проблема наследия и намечены пути построения новой культуры.

К концу 20-х годов нашего века в Индии заканчивается процесс становления искусства нового типа, завершается переходный период, соединивший высокую культуру средневековья с передовыми явлениями современной мировой культуры. В прогрессивной литературе и искусстве страны к середине нашего столетия складывается реалистическое направление. Тогда же начинается проникновение различных течений западного искусства. Новая индийская культура, делавшая первые шаги в условиях духовного гнета колониализма и тенденциозно преувеличивавшая роль традиции, теперь обретает твердую почву собственного художественного опыта и тем самым оказывается подготовленной к полноценному, равноправному диалогу с Европой. Охранительные тенденции Бенгальского возрождения, проявлявшиеся в отвержении западных влияний, сменяются жаждой экспериментаторства, стремлением проверить и испытать свои творческие возможности в соотношении с достижениями мировой художественной культуры.

В стране распространяются, правда с некоторым опозданием, кубизм, экспрессионизм и примитивизм в живописи, сюрреализм — в литературе. 50—60-е годы отмечены широким наступлением абстракционизма и неосюрреализма. Однако по-прежнему сохраняет свое значение реалистическое направление, а также течения, опирающиеся на национальные традиции.

Эта своеобразная культурная интеграция не могла не затронуть и теорию искусства. В индийской эстетике происходит переоценка ценностей, пересматривается художественное наследие, заново анализируется только что пройденный путь развития новой культуры. Теоретики и историки искусства — А. Кумарасвами, О. К. Гангули, А. Муккерджи, писатель, публицист и философ Мульк Радж Ананд со всей определенностью высказываются против крайних проявлений мистицизма и узкого национализма, подчеркивая, что слепое следование традиции, отказ от восприятия и отражения окружающей действительности приводят к снижению художественных качеств произведений, к застою культуры в целом.

Материалы специальной литературы и периодических изданий позволяют прийти к заключению, что в центре внимания индийской эстетики находятся те же проблемы, которые волновали еще деятелей Бенгальского воз-

рождения,— проблемы традиции и новаторства, взаимоотношения национальной и мировой культур,— а также новые вопросы, актуальные для всей мировой общественно-научной мысли,— о социальной функции искусства, его роли и о миссии художника в эпоху НТР и пр.

Художественная критика, усвоив опыт прошлых десятилетий, активно участвует в международной культурной и научной жизни. Гуманистические принципы, заложенные еще теоретиками конца XIX — начала XX в., и сейчас остаются ведущими в передовой индийской эстетике.

Классическое наследие: художественная культура и теория

Классическое наследие Индии оказало огромное влияние на культурно-исторический процесс в стране. Ни один народ не имеет столь развитой в далеком прошлом, притом сохраненной в последующие века традиции. Эта динамическая стабильность индийской духовной культуры была обусловлена, по-видимому, чрезвычайно высоким ее типом еще на уровне синкретического сознания. Способная соединять в себе самые разнородные тенденции, она в дальнейшем дает разветвления «специализированного» сознания. К моменту расщепления синкретизма каждая из тенденций получила четко обозначенный круг идей. Именно поэтому древняя культура Индии отражает в пережиточном виде самые глубокие слои сознания. Освященные религиозной доктриной, они смогли законсервироваться на чрезвычайно долгий срок. По мере развития культуры эти ранние слои вступают в контакт с новыми идеями, порой отвергающими, но чаще ассимилирующими первые и вызывающими к жизни новый синтетический вид культуры.

Эти синтетические формы прослеживаются во всех сферах бытия классической Индии. Так, «сваямвара» — брачный обычай, восходящий к матриархату, сохраняется в развитом классовом обществе. Древнейший культ плодородия многократно возрождается в тантризме и позднем кришнаизме. Древнее мировосприятие воплощается в пластике, на время отступая в период распространения буддизма махаяны, но затем вновь заявляя о себе в скульптуре VII—XII вв. Сложный путь прошла индийская философия, представленная уже в далеком прошлом множеством различных течений — от нигилизма адживиков до этики самоотречения в буддизме и от сенсуалистического материализма локаяты до спиритуалистической системы веданты.

Культура индийских народов, начиная с ведийской эпохи, демонстрирует постоянное стремление к позна-

нию мира и человека. Дух сомнения и поиска, зародившийся еще в эпоху «Ригведы», был присущ и философским школам более позднего времени. Столь же напряженная жизнь интеллекта просматривается и в художественной практике, проявляясь в разнообразии стилей и единстве канонической структуры, общности фольклорной традиции и своеобразности авторского творчества.

В классический период быстрее всего откликнулась на изменения социального бытия литература. Ее связь с театром, наиболее демократичным по своей природе видом искусства, во многом обусловила динамизм художественного процесса. (Не случайно именно народный театр уцелел от разрушения в колониальный период и не случайно художественная литература была передовым отрядом национальной культуры в новое время.)

Судьба пластических искусств в Индии сложилась иначе — из-за большей консервативности, «связанности материалом» они развиваются медленнее мусических. В них дольше сохраняются пережитки мифологического сознания, хотя техническое мастерство достигает чрезвычайно высокого уровня. Только в эпоху Гупт живопись и литература идут параллельно, используя близкие художественные образы. Но уже в следующий период, с VII в., литературная традиция снова опережает пластическую и уступает ей лишь в позднее средневековье, в годы расцвета миниатюрных школ.

Это соотношение в развитии мусических и пластических искусств классической эпохи проявилось и в эстетике. Правда, прежде необходимо оговорить допустимость употребления самого термина «эстетика» применительно к индийской древности. Разумеется, речь не может идти об эстетической науке в современном ее понимании, тем не менее теория художественного творчества уже тогда была письменно закреплена, специализирована и широко комментировалась.

Трактаты, связанные с различными видами искусства, характеризуются разной степенью обобщения и выявления закономерностей этого творчества. Так, сочинения, посвященные проблемам теории литературы и театрального искусства, отражают и собственно «эстетические» представления, тогда как наставления для живописцев и ваятелей порой не идут дальше частных рекомендаций. Если первые углубляются в область эстетических переживаний, являя пример чисто светской науки,

то вторые зачастую неотделимы от первобытной магии, с ее особой символикой и строгими числовыми отношениями. Вместе с тем допустимо предположить, что каждый из них, разрабатывая определенную тему, учитывал наличие соответствующих сочинений в своей и в сопредельных сферах.

Начало осмысления искусства, его философской интерпретации, несомненно, восходит к весьма отдаленному времени. И, хотя на ранней, синкретической стадии культуры эстетика в качестве научной дисциплины не существовала, мы склонны согласиться с учеными, относящими «истоки... этой традиции на индийской почве» к эпохе «Ригведы» [47, с. 6].

Древнейшие (из дошедших до нас) эстетические трактаты — «Натьяшастра» и «Читралакшана» (последний в тибетской версии), датирующиеся концом прошлой — началом нашей эры, открывают ряд сочинений, опирающихся на опыт литературы, и закладывают основы художественного канона в изобразительном искусстве. Среди источников, к которым обращались создатели классической эстетики, нужно назвать и трактаты по грамматике. Само возникновение первых сочинений по теории искусства предполагает, с одной стороны, наличие развитой художественной традиции, с другой — отделение «науки» об искусстве от самого искусства, мышления логического от образно-художественного.

Несомненно, что до того, как древнейшая теория искусства была зафиксирована, она должна была существовать в устной традиции. Об этом свидетельствует и форма древних философских сочинений, сохранившая вид диалога, беседы учителя с учеником. Однако столь же вероятно, что лишь в письменном виде традиционный свод правил приобретал логически завершенную редакцию, оформляясь в целостную теорию.

Естественно, ранние формы эстетического сознания неотделимы от самого искусства, как искусство неотделимо еще от прочих сфер человеческой деятельности. От этого времени сохранились древнейшие образцы художественного творчества — гимны вед. Эти считающиеся священными тексты образуют четыре сборника (самхиты): «Ригведа» («Знание гимнов»), «Самаведа» («Знание песнопений»), «Яджурведа» — сборник, дающий описание ритуала, «Атхарваведа» — сборник магических формул и заклинаний. Наиболее ценны с художественной точки зрения две первые самхиты. («Сама-

веда» в основном повторяет ригведийские гимны, которые произносились нараспев во время обрядов. Их связь с мелодией, а возможно, и с ритуальным танцем определила интерес к ним самых ранних индийских «теоретиков искусства» — авторов упанишад.)

«Ригведа» включает 1028 гимнов, из которых древнейшие относятся к периоду индоиранской общности и обнаруживают большую близость к «Авесте». Окончательная редакция памятника, по мнению большинства исследователей, произошла на рубеже II и I тысячелетий до н. э. Разновременные по своему происхождению, гимны неоднородны и по содержанию: в песнопения богам вплетаются мотивы явно бытового характера, словословия-монологи соседствуют с диалогами-«самвада», моления о подаче благ и защите сменяются философскими размышлениями. Прошедшие через надежный фильтр устной традиции, все они, независимо от содержания, поражают своим художественным совершенством. Простота и точность мысли соединяются с яркой образностью, отразившей поэтическое мировосприятие ведийских индийцев¹.

«Материал „Ригведы“, — пишет И. Д. Серебряков, — настолько богат и разнообразен, свидетельствует о таком высоком уровне развития литературы, что вряд ли он мог быть достигнут племенами, у которых господствовал родовой строй... То, что содержится в „Ригведе“, может быть всего лишь незначительным фрагментом некогда богатой литературы, расцветавшей в городах долины Инда, но воспринятой пришельцами и потребовавшей для них особых разъяснений и комментариев и, что самое важное, ставшей для них источником знания, который получил сакральное значение» [101, с. 68].

Эта самхита — не только художественное произведение. Она позволяет составить представление о миропонимании индоариев в его первоизданной нерасчлененности. Здесь действуют многочисленные боги, олицетворяющие силы природы, но здесь уже зафиксировано абстрактное понятие всеобщего порядка — «риты» или всеобщего закона — «дхармы», которые ассоциируются с «сатъей», истиной. Рита — источник праведного поведения, символ вселенской гармонии. Это чрезвычайно рано сформулированное понятие единого начала, пронизывающего мир, отвлеченного, не персонифицированного и вместе с тем тесно связанного с этическими нормами, — одна из особенностей индийской духовной культуры.

«Ригведа», таким образом, памятник, демонстрирующий уникальные художественные достоинства и глубину абстрактного мышления².

Пластическое искусство Индии еще до ведийского периода, как показывают данные раскопок, достигло высокого уровня. Так называемая статуэтка жреца из Мохенджо-Даро, бронзовая статуэтка танцовщицы, обнаженные торсы из Хараппы, многочисленные резные печати и другие памятники свидетельствуют о мастерстве ранних скульпторов. В дальнейшем традиции каменной скульптуры были утрачены, но сохранялись в глине или ином столь же непрочном материале. Иначе невозможно было бы объяснить мгновенный расцвет изобразительного искусства в конце I тысячелетия до н. э. Нам трудно судить о развитии иных искусств, но известно, что в ведийскую эпоху существовали различные музыкальные инструменты (вина, кимвалы, флейты, барабаны), а несколько позднее, примерно в III в. до н. э., упоминаются профессии актера и танцора [30, с. 199].

По всей вероятности, к середине I тысячелетия до н. э. художественная культура Индии завершает первый крупный цикл в своем развитии. Мифологическое сознание, получившее свое выражение в искусстве, закрепляется традицией и сакрализуется. Синкретическая культура достигает той стадии, на которой становится возможным разделение образного и логического мышления. И хотя эти две формы отражения реальности человеческим сознанием еще не раз будут переплетаться в творческой практике, тенденция их разделения обозначилась уже в указанный период.

Тогда же создаются комментарии к гимнам вед и обрядам, во время совершения которых они звучат. Эти тексты составляют три группы, причем древнейшие из них датируются VIII—VII вв. до н. э.: брахманы (толкование ритуала); араньяки (книги лесных отшельников) и упанишады — религиозно-философские трактаты. Если гимны «Ригведы» свидетельствуют об обобщенно-поэтическом способе отражения мира, свойственном любой мифологии, то брахманы и упанишады выступают как попытка интерпретации этого художественного феномена, причем в нем вычленяются моменты, существенные для ритуала. Здесь нам открывается принцип, сохраняющийся в индийской культуре до наших дней. На него указывает В. С. Семенов в своем оригинальном исследовании «Проблемы интерпретации брахмани-

ческой прозы» [100]. Несколько огрубляя, можно сказать, что речь идет о превосходстве ментальной деятельности по сравнению с любой другой. Жрец-брахман, мысленно дублирующий ритуал, со временем становится главным лицом в нем, а его способность оперировать символами, отождествляя их с элементами мироздания, ценится выше деятельности чтеца-хотара и певца-удгара.

Не только само сакральное действо дублирует мироздание, внутри него медитирующий субъект выступает своего рода демиургом, которому подчиняются исполнители отдельных партий. Эта иерархия, выражающаяся даже в оплате жрецов, базируется на идее превосходства сакрального знания над практической деятельностью [100, с. 31—34]. Принцип «*ya evam veda*» — «кто так знает» продемонстрировал и особенности ритуально-мифологического сознания, и идеологическое господство «знающего» меньшинства.

Дальнейшая философская (и эстетическая) традиция неоднократно обнаруживает вольное или невольное стремление сословия «знающих» объяснить явления жизни (и искусства) в соответствии с ортодоксальной доктриной и утвердить идею *вторичности* художественной деятельности по отношению к философской мысли³. Поэтому, обращаясь к эстетическим трактатам древности, нужно помнить, что они отражают помимо действительного эстетического сознания своего времени борьбу мнений, в которой осталась зафиксированной преимущественно официальная доктрина.

Главная тенденция умозрения упанишад — развитие идеи единства мироздания, заключающегося в его первосущности, неделимом, всетворящем Абсолюте-Брахмане, коему соответствует Атман — идеальное начало индивидуальных человеческих душ. Вечному и бесконечному Брахману-Атману противостоит изменчивый мир конечных вещей, он является порождением Абсолюта, по отношению к которому иллюзорен.

Картина мира, сопряженная с религиозной традицией, естественно, превалировала в эпоху упанишад и позднейших философских направлений Индии. Она обладает определенной методологической ценностью, ибо свидетельствует о центральной тенденции эпохи — к систематизации накопленного опыта, созданию универсальных концепций бытия.

Отсутствие знаний, необходимых для выявления при-

чинно-следственных связей, и настойчивое стремление отыскать их приводит к возникновению сложной системы символов, охватывающей различные стороны жизни. Эта символика помогала унификации и сакрализации явлений для более полного включения их в ритуал.

Именно с таким сакрально-символическим осмыслением искусства мы сталкиваемся в «Чхандогья-упанишаде». «Чхандогья» происходит от слова «чхандога» — «певец чханд» (первоначальное значение слова — «размер», «ритмическая речь»), т. е. священных гимнов. В первых ее главах делается попытка установить связь между словесным содержанием гимна (*рич*), его канонической мелодией (*саман*) и реальным звучанием, в котором слиты речь и мелодия (*удгитха*).

4. Что же именно такое *рич*? Что же именно такое *саман*? Что же именно такое *удгитха*? Это подлежит рассмотрению.

5. *Рич* — это речь, *саман* — дыхание, *удгитха* — слог *Ом*. Речь и дыхание — *рич* и *саман* — образуют пару.

6. Эта пара соединена в слог *Ом*. Поистине, когда пара сходит-ся вместе, то каждый выполняет желание другого.

[119, с. 49]

Правильное ритуальное исполнение обуславливает магическое воздействие. Единство слова и мелодии, рождающейся в пении, означает единство желания и его осуществления. Священный слог *Ом* служит ядром этой силлогической связи.

При том огромном разрыве, который образуется в древнем обществе между мыслительными способностями человека и уровнем его эмпирических знаний, вполне естественным было развитие мышления на идеалистической основе. Однако метод установления внутренних связей путем формальных логических построений означал зарождение научного, т. е. логического, мышления.

Цельность и выразительность ведийских образов сменяется в упанишадах стремлением расчленить явление на составные части, выработать для каждой из них особые понятия, чтобы по-новому истолковать их. Упанишады представляют первую попытку осмысления предшествующей традиции⁴. «Разрыв во времени между тем моментом, когда действительно сложились ведические песни, и спекуляцией вокруг них в „Чхандогье“ должен быть огромен... За этот период идеи и взгляды ведических народов, как и социальная организация этих народов, существенно изменились. Авторы упанишады жили в довольно зрелую эпоху социального развития и

придерживались изощренных спиритуалистических взглядов и философских идей...— пишет Д. Чаттопадхья.— Ведические песни с самого начала представлялись ведическим провидцам обладающими особым действием. Размер, мелодия и даже сами слоги и расстановка ударения казались наделенными огромной магической силой. Эта магическая сила, хотя и фантастически представляемая, первоначально была вспомогательным средством реальной материальной силы. Однако это не могло относиться к мыслителям упанишады: контекст коллективной жизни, который только и мог сделать ее реальной, тогда уже не существовал. Единственным способом, которым они могли пытаться придать рациональный смысл первоначальной идее магического действия, было показать, что такое действие связано с какой-то скрытой духовной силой. Таким образом, первоначальный смысл действия перешел в свою противоположность: то, что представлялось как материальная сила, в конце концов было объяснено как некое непостижимое духовное чувство» [113, с. 122—123].

Образное единство самана расщепляется и всесторонне (в рамках концепции упанишад) анализируется.

2. Сущность всех существ — земля. Сущность земли — вода. Сущность воды — растения. Сущность растений — человек. Сущность человека — речь. Сущность речи — *рич*. Сущность *рича* — *саман*. Сущность *самана* — *удгитха*.

[119, с. 49]

Нужно отметить, что каждая последующая «сущность» находится на более высокой ступени и весь приведенный здесь текст отражает как бы движение от периферии к центру, который мыслится высшим в ценностном отношении.

В «Чхандогья-упанишаде» фактически впервые появляются философские категории и термины эстетической науки. Пятистопный саман делится на соответствующее число частей, каждая из которых получает свое название (химкара, праства, удгитха, пратихара, нидхана) и определенную символическую нагрузку (мироздание, согласно упанишадам, тоже состоит из пяти элементов: воды, земли, света, воздуха и эфира). Правильное каноническое исполнение призвано было обеспечить эффективность отправления культа.

Вот образцы символического истолкования саманов, предназначенных для вызывания дождя или увеличения поголовья скота:

1. В дожде следует почитать пятичастный *саман*. Предгрозовый ветер — звук «*хим*», рождается туча — это *прастава*, идет дождь — это *удгитха*, сверкает молния, гремит гром — это *пратихара*;

2. [дождь] прекращается — это *нидхана*. Для того идет дождь, тот заставляет идти дождь, кто, зная это, почитает в дожде пятичастный *саман*.

[119, с. 62]

1. В скоте следует почитать пятичастный *саман*. Козы — это звук «*хим*», овцы — *прастава*, коровы — *удгитха*, лошади — *пратихара*, человек — *нидхана*.

2. У того бывает скот, тот обладает скотом, кто, зная это, почитает в животных пятичастный *саман*.

[119, с. 62—63]

Подобное сопоставление символов, элементов и явлений проходит через всю упанишаду. Священный гимн, человек, природа, наконец, вселенная объединяются в целое, источником которого выступает неделимая первооснова (Атман-Брахман).

1. В мирах следует почитать пятичастный *саман*. Земля — звук «*хим*», огонь — *прастава*, воздушное пространство — *удгитха*, солнце — *пратихара*, небо — *нидхана*. Это в восходящем порядке.

2. Теперь — в нисходящем порядке. Небо — звук «*хим*», солнце — *прастава*, воздушное пространство — *удгитха*, огонь — *пратихара*, земля — *нидхана*.

3. Тому принадлежат миры в восходящем порядке и нисходящем порядке, кто, зная это, почитает в мирах пятичастный *саман*.

[119, с. 61].

Аналогичное символическое значение придается и стихотворным размерам — чхандам⁵: «гаятри» соответствует блеску и великолепию («блестящим и великолепным становится тот, кто, зная это, применяет стихи гаятри»), «ушних» — жизни, «брихати» — процветанию и славе, «триштубх» — силе и могуществу, «джагати» — приобретению скота, «вираджд» — приобретению пищи и т. д.

Анализ пятистопного и семистопного самана, а также стихотворных размеров свидетельствует, что в эпоху «Чхандогья-упанишады» существовала если не развитая теория поэзии и музыки, то по крайней мере довольно серьезная классификация разных тропов⁶. При этом, учитывая, что упанишада упоминает их лишь по необходимости (цель ее совсем иная), допустимо предположить, что большая часть известной тогда теории остается за пределами текста.

Точно так же и «Брихадараньяка-упанишада» касается проблемы творческого процесса и восприятия мироходом — в рассуждениях о духовной сущности человека — «пуруше» во время сна со сновидениями:

...Когда он спит, то, забрав из этого всеохватывающего мира вещь, он сам разрушает [его], сам созидает; с помощью своего блеска, своего света он спит. Здесь [в этом состоянии] этот *пуруша* сам бывает своим светом.

10. Там нет колесниц, нет [животных], запряженных в колесницы, не бывает дорог, [но] он творит колесницы, [животных], запряженных в колесницы, дороги. Там не бывает блаженства, радости, удовольствия. Там не бывает водоемов, лотосных прудов, рек, [но] он творит водоемы, лотосные пруды, реки. Ведь он — творец.

[31, с. 119]

Идея творческого начала, заключенного в Брахмане, Атмане (или «пуруше»), и игры-лилы как причины бытия будет развита позднее — в эстетике XX в.

Для нас важно, что основные упанишады, создававшиеся в начале — середине I тысячелетия до н. э., отразили зарождение индийской философской мысли и оказали решающее влияние на ее дальнейшее развитие. В них представлены начатки логики и впервые подвергся рассмотрению материал художественной традиции.

Многочисленные специализированные руководства по различным видам человеческой деятельности (политике, медицине, астрономии, праву, хозяйству и т. д.) — шастры строились на основе брахманистской философии, хотя и сосредоточивали внимание на конкретных особенностях и задачах предмета.

Ведийская культура заложила основы развития почти всех областей художественной практики⁷. По отношению к классическому периоду она выступает уже как наследие, источник художественно-образной системы, предмет теоретического осмысления, в чем-то порой непонятный, утративший связи с новой социальной средой. Две тенденции в этом наследии — ярко выраженный сенсуализм и столь же настойчивое стремление к абстрактно-символической трактовке мира — дали начало двум линиям в индийской духовной традиции. Эти две линии тесно переплетаются — последовательно идеалистические системы сосуществуют с рационалистическим отношением к природе и социальной жизни, трезвые практические наставления, исходящие из прямых потребностей повседневного быта, подкрепляются религиозным ритуалом и получают отвлеченно-символический смысл.

Те же две тенденции проявляются в эстетике и теории искусства периода расцвета, т. е. поздней древности и раннего средневековья (около V—XII вв.). Но прежде чем обратиться к ним, нужно хотя бы в общем виде

представить себе художественную практику, породившую эти теории.

По своей грандиозности, глубине и разнообразию наследие классической эпохи в Индии несравнимо, пожалуй, ни с одной из древних цивилизаций. Его уникальность проявляется уже в единстве культуры огромного субконтинента, населенного разными народами.

Какие события определили культурную общность всего региона, сохранив местные отличия? В конце IV в. до н. э. на территории Индостана образовалась империя под властью Маурьев. В первые века нашей эры Северная и Центральная Индия входила в могущественное государство Кушан. В середине IV в. здесь же возникает империя Гупт, просуществовавшая до середины VI в. Эти три крупных и достаточно долговечных для древнего мира государственных объединения были одной из внешних причин консолидации мелких племен и народностей, установления связей между отдаленными частями империй. Строительство дорог и каналов в эпоху Ашоки Маурья, развитие караванных путей способствовали установлению постоянных контактов внутри страны.

Зарождение буддизма и принятие его в качестве государственной религии при Ашоке также сыграло немаловажную роль в интеграции местных культур. Странствующие буддийские монахи были не только пропагандистами своего вероучения, но и носителями народной культуры, нашедшей отражение в житийной литературе. Это была первая религия, которая отделилась от первобытной мифологии и выдвинула философскую доктрину, предшествовавшую сложению массового культа.

В Индии эпохи Кушан и Гупт окончательно разрушается первичный синкретизм сознания. Разнообразные сферы человеческой культуры развиваются самостоятельно и во взаимодействии и столкновении. Разделение религии и философии, культуры народной и элитарной, фольклора и профессионального искусства отчетливо обозначается к концу древности.

В раннее средневековье наблюдается дальнейшее размежевание двух линий в культуре: узкоспекулятивной, тяготеющей к мистике и отвлеченному умозрению, и более демократической, обращавшейся к социальным проблемам своего времени. Первая воплощается в религиозно-философской литературе и культовом искусстве, вторая находит себе опору в городской культуре, вы-

ражаясь в расцвете драматургии и романистики. При этом следует помнить, что в средневековом обществе обе линии существуют лишь как тенденция: взаимное их влияние и пересечение порождало синтетические явления. Уже в эпоху Гупт сложился особый, «многослойный» тип культуры, в котором отражались различные уровни социального сознания.

Сохраняется и непрерывность культурной традиции на территории Индостана⁸: искусство и литература VII—XII вв. являются естественным продолжением художественной культуры времени Гупт. Эта преемственность обеспечила высокий уровень художественного творчества. Контакты между различными культурными центрами способствовали соединению стилевых традиций, их взаимному обогащению и развитию.

Одним из первых памятников, отразивших процесс интеграции, несомненно, была «Махабхарата», выросшая из родового предания Бхаратов,— эпическое сказание колоссальных размеров, объединившее мифы и предания всех народов Индостана. Ее ранние слои относятся еще к началу I тысячелетия до н. э., к периоду распада родового общества. В конце I тысячелетия н. э. завершается формирование поэмы; в нее включается религиозно-философский трактат «Бхагавадгита». «Возникнув как часть ортодоксальной... традиции,— пишет Г. М. Бонгард-Левин,— Гита воспринималась концентрированным выражением доктрины реформированного брахманизма, принятой затем вишнуизмом и индуизмом в целом. В дальнейшем в поэме видели высший авторитет, своего рода „Ригведу“ новой эпохи. Крупнейшие мыслители возводили к ней собственные концепции, односторонне выделяя тот или иной момент содержания» [29, с. 155].

Археологические данные свидетельствуют о высоком уровне городской культуры. Древняя Индия знала несколько типов укрепленных городов, соответствовавших географическим условиям и составу населения. Правила градостроительства предусматривали четкую планировку улиц и кварталов, ориентированных по странам света, наличие храмов и крепостных сооружений, базара, а также разных типов жилых строений, учитывавших общественное положение их обитателей.

Материалом гражданской архитектуры было дерево, а во многих областях — кирпич. Несомненно, что уже тогда принято было украшать важнейшие здания жи-

вописью и скульптурой. Этот обычай отражен и в каменном культовом зодчестве эпохи Маурьев. Декор ступ в Бхархуте и Санчи несет еще множество черт народной деревянной резьбы, хотя здесь уже заложены основные принципы каменной скульптуры последующих веков. В пластике этой эпохи человек выступает неотъемлемой частью природы. Равнозначность его миру растений и животных видна в самом качестве декора, где человеческая фигура столь же орнаментальна, сколь полновесны изображения плодов и листьев, стволов деревьев и ревящихся среди них обезьян, павлинов, слонов и прочих представителей лесного царства.

Впервые человек выделяется из этого мира, предстает как самоценное явление в скульптуре буддийского храма-чайтхи в Карли (I в. до н. э.), который можно считать вершиной раннего этапа развития индийской каменной скульптуры и архитектуры. Пары донаторов полны здоровья и радости, мощные торсы мужчин, округлые и гибкие тела женщин, словно облитые горячим южным солнцем, кажутся средоточием самой жизни. Их непринужденные позы и мягкие улыбки заставляют вспомнить не столько о доктрине раннего буддизма, сколько об образах мифологии: «Прелестная Ганга, озаренная дивной красотой, богиня-река, текущая тремя путями, воплотившись в прекрасное человеческое создание, сделалаась супругой Шантану, льва среди царей, величием равного царю богов,— того, чье желание исполнилось по воле судьбы. Она услаждала царя страстью и любовью, увлекательными ласками и проворством, и плясками, и, как он сам, испытывала удовлетворение. А царь тот, увлеченный достоинствами прекрасной женщины, так предался наслаждению, что не заметил, как прошли многие годы» [74, с. 279].

Рельефы в Карли предвещают блестящий расцвет искусства гуптской эпохи. Буддийские джатаки дали сюжетную основу этому искусству. «Как специфический жанр литературы буддизма...— говорит О. Ф. Волкова во введении к „Гирлянде джатак“ Арья Шуры,— джатаки являются результатом синтеза литературных и фольклорных традиций, существовавших в Индии ко времени возникновения буддизма, с философско-этическими воззрениями последнего. Заимствуя из неисчерпаемой сокровищницы индийского народного творчества легенды, басни, сказки и создавая новые по их образцу, буддизм приспособил эти живые и увлекательные рас-

сказы для изложения и проповеди своей морали. Нравоучения, преподносимые в виде занимательного повествования, были более доступны пониманию простого народа, чем сухие изречения» [25, с. 5].

Подобно тому как в джатаках мораль самоотречения и отрицания сансары сочетается с передачей радости и красоты земного бытия, во фресках Аджанты, продолжающих линию раннебуддийской пластики, моралистический сюжет отступает перед чувственно-полнокровным содержанием живописи и скульптуры, самим своим качеством отвергающим аскетическую доктрину буддизма. Их жизнеутверждающий пафос тем более удивителен, что предназначались они не столько широкому кругу мирян, сколько членам сангхи, жившим в пещерных монастырях. По всей вероятности, традиции народного творчества были настолько сильны, что в течение почти тысячелетия оказывали воздействие на так называемую культуру буддизма⁹.

К числу самых ярких явлений культуры гуптской эпохи относится творчество Калидасы (конец IV — начало V в.). Хотя он писал для придворного театра, его драматургия и поэзия глубоко демократичны и гуманистичны по своему содержанию. Оставленное им наследство чрезвычайно разнообразно. Бесспорно принадлежащими Калидасе считаются три пьесы (натаки) — «Шакунтала», «Мужество Урваши» и «Малявика и Агнимитра», две эпические поэмы — «Род Рагху» и «Рождение Кумары» и две лирические — «Облако-вестник» и «Времена года». Согласно преданию, Калидаса был деревенским пастухом, обретшим талант благодаря божественной милости. Но он, несомненно, получил и хорошее образование: его стиль, простой и выразительный язык говорят о развитой литературной школе, а некоторые строфы обнаруживают знание классической философии.

Натаки Калидасы — одновременно плод гения самого автора и результат длительного развития древнеиндийской драмы. Сюжет его пьесы о любви апсары Урваши и царя Пурураваса восходит к ведийской древности, сказание о Шакунтале встречается в «Махабхарате». В отличие от своих предшественников, строивших фабулу на описании неожиданных и фантастических приключений, приводящих к счастливой развязке, он делает акцент на внутреннем развитии сюжета. Несмотря на традиционное вмешательство чудесных сил, не они направляют поступки героев: те действуют в соответствии с

логикой характера. Помощь богов скорее «спасает положение», чем мотивирует поведение преданной и гордой Шакунталы, легкомысленного (но и обаятельного!) Душьянты. Иронические реплики шута, легкая и грациозная вязь беседы придворных красавиц, выразительная, емкая речь человека из народа — рыбака воссоздают яркий и живой мир древнего общества.

Индийский зритель ценил в натаке именно ее художественные достоинства — драматургию и средства сценического воплощения. Он не столько следил за ходом событий и развитием действия (ведь почти все пьесы древних авторов писались по мотивам эпоса, пуранических преданий, которые каждому известны с детства), сколько восхищался самой тканью художественного произведения. Слово в традиционной пьесе обладало чрезвычайно высоким удельным весом, жест и голос актера несли максимум смысловой нагрузки¹⁰.

Женские образы, созданные Калидасой, легли в основу дальнейшей поэтической традиции. Портреты его героинь необычайно выразительны. Вместо обстоятельного описания достоинств красавицы (вспомним хотя бы образ Ганги в приведенном отрывке из «Махабхараты») несколько скупых штрихов:

О бедро она тихонько
Оперлась рукою левой,
И вокруг кисти неподвижно
Золотой горит браслет,—
А другой, роняя жемчуг,
Возбуждает ощущение,
Будто это ветвь с цветами,
А не нежная рука,—
Очи скромно опустила,
Пальцы ног цветов коснулись,
Эта стройность и неподвижность
Больше пляски говорят.

[55, с. 25—26]

Эта строфа заставляет вспомнить апсар и принцесс Аджанты. И ее росписи, и поэзия Калидасы в равной мере продолжают традицию древнейшего фольклорного искусства. Апсара Аджанты — младшая сестра якшини из Санчи. Она унаследовала ее гибкость и чувственную красоту, однако понимание этой красоты принципиально иное. В якшини преобладает природное женское начало, она еще целиком связана с культом плодородия и служит олицетворением животворящих сил природы, женщины же Аджанты прежде всего человечны. Вне

всякого сомнения, и хорошо известные апсары из пещеры № 1, и «Танцовщица, молящая о пощаде» пленяют своим физическим обликом, но подлинное их очарование в поэтичности и глубине эмоционального порыва. Группа девушек в сцене с умирающей принцессой (пещера № 16), фигура бодхисаттвы с лотосом (пещера № 1), ученики, слушающие проповедь (пещера № 17), переносят нас в мир человеческих отношений, новых социальных ценностей. Этот переход связан с изменениями в социальной структуре индийского общества, усложнившейся настолько, что появилась потребность отражения ее в литературе и искусстве.

Классическая литература древности и средневековья поражает обилием имен, разнообразием тем и стилей. Преемниками великого Калидасы были Бана, Дандин, Бхартрихари, Шудрака, Вишакхадатта, Бхавабхути. Традиционная древнеиндийская драма, ведущая свое начало еще от «Рамаяны» (история влюбленных, разлученных, преодолевающих множество препятствий и, наконец, счастливо обретающих друг друга), обогащается новыми мотивами, приобретает социальное звучание. Шудрака в своей «Глиняной повозке» лишь отчасти исполняет традиционную ситуацию. История любви Чарудатты и Васантасены разворачивается на фоне реалистически выписанной повседневной жизни города. Симпатии автора явно на стороне социальных низов: правитель и его приближенные предстают отрицательными персонажами. Не случайно и псевдоним или прозвище автора, сохранившееся вместо его подлинного имени, означает «плебей». «Глиняная повозка» отразила самые демократические тенденции в городской культуре раннего средневековья.

О тех, кто был ее творцом, поведал прозаик Бана, живший в правление императора Харши (VII—VIII вв.). В автобиографическом вступлении к своей повести он рассказывает о людях, которые его окружали в молодости и которые пользовались сомнительной репутацией у придворных и добропорядочных горожан. Вот скромный список «свиты» будущего писателя, творческой богемы того времени: «...юноша в силу упрямства, присущего его возрасту, независимости и отсутствия присмотра, а может быть, чрезмерности любопытства, присущего юности, озорных и опрометчивых поступков, уместных в молодости, стал беспутным бродягой. Появились у него и приятели и слуги из его ровесников: двое сыно-

вей его дяди, родившиеся от матери-шудры,— Чандрасена и Матришена; загадочный его друг Ишана, сочинявший стихи не на санскрите, а на обычном языке; приживалы Рудра и Нараяна; ученые (поэты на апабхрانشа) Варабана и Васабана; искусный в описательной поэзии Венибхарата; писавший стихи на пракрите благородный Ваювикара; панегиристы Анангабана и Сучибана; вдова подвижника Чакравакика; аптекарь Маюрака; бетельщик Чандака; ученик лекаря Мандарака; чтец книг Судришти; золотых дел мастер Чамикара; старший над золотых дел мастерами Синдхушена; писец Говиндака; живописец Вираварман; мастер по изготовлению марионеток Кумарадатта; мастер играть на барабанах Джимута; певцы Сомила и Грахадитья; мастерица причесок Курангика; флейтисты Мадхукара и Паравата; учитель пения Дардурака; парикмахер Кералика; молодой танцор Тандавика; игрок в кости Акханда; содержатель игорного дома Бхимака; молодой актер Шикхандака; танцовщица Хариника; последователь Парашары подвижник Сумати; джайн Виradeва; сказитель Джаясена; шиваит Вакрагхона; искушенный в волшебных заклинаниях Карала; искатель кладов, оставленных асурами, Лохитакша; алхимик Вихангама; гончар Дамодара; фокусник Чакоракша; подвижник Тамрачуда. Бана, сопровождаемый ими и подобными им, из-за юности своей легко оказывался под их влиянием. Загоревшийся душой посмотреть иные страны, несмотря на то что были его предками и родителями собраны приличествующие брахманам богатства, и потому что не угасла в нем жажда знаний, ушел он из дома. Уйдя же, своевольный и ничему, кроме нрава своенравного юношеского сердца своего, не подчиняющийся, сделал он себя посмешищем для благородных» (цит. по [101, с. 167]).

Жизнь улицы, театра, базара была стихией, в которой рождалась народная драма, сатирическая поэзия и проза. «Повесть о плутах» Харибхадры (VIII в.) пародирует ведийские тексты. Произведение Дандина (VII—VIII вв.) — сатира на все слои общества: раджа, святой отшельник, купец, придворный, воин и гетера в равной мере привлекают внимание писателя. В повести «Похождения десяти юношей» он рисует яркую картину придворных нравов: «...когда царь встанет, то, успеет ли он или не успеет выполоскать рот, успеет ли он проглотить горсточку каши, он должен успеть выслушать в

течение первой полчетверти дня целый доклад о приходах и расходах, а пока он слушает этот доклад, его прожженные чиновники уже успевают украсть вдвое, ибо в учебнике Чанакьи указано сорок способов присвоения чужих денег, а своим умом они увеличивают эти способы до тысячи... В седьмой части дня он должен утруждать себя инспекцией всех четырех родов оружия. В восьмой его удручает забота о воинской доблести главнокомандующего, с которым он лично очень дружит. Затем следует вечерняя молитва и сразу вслед за тем — первая часть ночи, когда он принимает тайных агентов, при посредстве которых определяются задачи самого жестокого свойства, осуществляемые через убийц, поджигателей и отравителей... Где ему тут думать о всемирном господстве, которое ему обещано учителями государственных наук. Даже за своим маленьким княжеством он не в состоянии усмотреть» [43, с. 47].

Элемент тонкой иронии содержался уже в поэмах Калидасы. Видушака в его натаках подавал реплики-намекы отнюдь не безобидного характера, однако он всегда оставался в рамках этикета и был готов услугой и находчивостью искупить резкость остроты. Сатира же VII—VIII вв. отвергает любые запреты. Куртуазность сменяется едким сарказмом.

Цари себя ведут
Не лучше шлюх —
Мешают с правдой ложь,
Лесть с грубостью,
Насилье с милостью
И с милостыней алчность.
И все же в прибыли живут!
(цит. по [101, с. 227])

Эти стихи принадлежат поэту VII в. Бхартрихари. Его протест направлен против власть имущих, правителей-глупцов, богачей, и против порядка, позволяющего им унижать «властителей бесценной речи».

Бхартрихари выступает создателем нового жанра — философской лирики с ее обостренно личным отношением к жизни.

Мошеница Судьба-гончар
Мой мозг бросает, словно глины ком,
На колесо забот и тревожений
И все быстрее, быстрее вертит его!
Кто знает, что Судьба готовит людям?
(цит. по [101, с. 229])

«В ряду тех авторов, о жизненном и творческом пути которых можно с учетом новейших достижений науки говорить достаточно определенно, стоят Харша, Бана, Дандин, Бхартрихари, Шудрака, Бхавабхути, Харибхадра. Совокупность произведений каждого из них дает необходимые основания, чтобы выявить личностный характер их творчества, уяснить существенные черты общества, отразившегося в их произведениях, охарактеризовать художественную специфику каждого из них... Именно в рамках этого периода личностные начала достигают такой степени развития, что становится возможным ставить вопрос по крайней мере о зарождении индивидуального стиля, отражающего специфические для каждого автора черты», — пишет И. Д. Серебряков [102, с. 44—45] ¹¹.

Литературная и, шире, «гуманитарная» традиция дошла до нас не только имена творцов, но и их комментаторов-исследователей, составителей теоретических сочинений по поэтике. Это древнейшее литературоведение восходит к грамматическим трактатам ведийской эпохи, а также к самому раннему из зафиксированных текстов о природе театрального искусства — «Бхаратиянатья-шастре». Ученые расходятся во мнениях о дате его возникновения: индийская традиция относит его к самым старшим из натьяшастр, однако дошедший до нас текст появился, по-видимому, в VIII в. Упоминания Бхараты и его творения встречаются уже с V в. (см. [101, с. 316, 324]). Вероятно, этот памятник можно считать многослойным — разные куски текста принадлежат разным эпохам.

Древнейшей частью трактата является легенда о происхождении театрального искусства — о создании натьяведы Брахмой, о первом представлении натаки перед богами и негодовании асуров, неблагоприятно представленных в пьесе.

В приводимом ниже фрагменте отчетливо видно стремление освятить божественным авторитетом этот вид искусства: «Тогда Брахма с Индрой и другими богами пошел осмотреть театр. Осмотрев его, сказал Брахма прочим богам: „Вы должны защищать театр — каждый свою часть: Чандра — главное здание, локапалы — его стены, маруты — его углы, Варуна — пространство внутри здания, Митра — артистическую уборную, Агни — сцену... Яма — вход...“» (цит. по [101, с. 327]).

Несмотря на столь фантастическое вступление, со-

чинение Бхараты было поистине первым исследованием театрального искусства как феномена. Здесь приводится развернутая его характеристика, подчеркивается социальное значение театра. Вместе с тем «Натьяшастра» касается и таких сложных вопросов, как проблемы стиля и художественного восприятия.

С помощью ряда сентенций, взаимосвязанных, дополняющих и углубляющих друг друга, автор определяет существо драматического произведения: «...воспроизведение мира со всеми его семью дивипами дано в драме. Некоторые истории, взятые из вед, и итихасы, способные доставлять удовольствие, называются драмой; воспроизведение деяний богов, асуров и царей, а также обычных людей называется драмой; и когда человеческая природа со всеми ее радостями и печалью изображается с помощью представления через жесты и тому подобное, это называется драмой» (цит. по [101, с. 328—329]). «Натьяшастра» далее перечисляет разные типы драмы — натаку с мифологическим сюжетом; историческую, примером которой может служить «Перстень Ракшасы» Вишакхадатты; и, наконец, бытовую, скажем, «Глиняную повозку» Шудраки.

В том же фрагменте представлена и эстетическая концепция, согласно которой одна из целей искусства — доставлять удовольствие (т. е. эстетическое наслаждение) посредством изображения «человеческой природы со всеми ее радостями и печалью». Это уже последовательно выраженная гуманистическая и демократическая концепция, позволяющая говорить о реалистической тенденции в эстетике классического периода.

Огромная роль театра в народной жизни обусловила народность этого вида искусства. Не случайно этическое начало составляет основу драмы. Представления о добре и зле не имеют ничего общего с отвлеченной моралью религиозно-философских трактатов: «Она (драма.— И. Ш.) учит долгу тех, кто пренебрегает им, любви тех, кто стремится к ней, очищает тех, кто невоспитан или непокорен, поддерживает сдержанность в тех, кто дисциплинирован, рождает мужество в трусе, энергию в герое, просвещает неразумных, дает мудрость ученику... Она рассказывает о действиях людей добрых и злых и безразличных и дает всем им мужество, развлечение и счастье, а равно и совет... Она также дает облегчение несчастным; одолеваемым скорбью, или печалью, или трудом, и будет способствовать соблюдению долга, а

также славе, долгой жизни, разуму и вообще добру и будет просвещать народ» (цит. по [101, с. 328]).

В сочетании этики и дидактики раскрывается высокое гражданское назначение театрального искусства. Понятие «удовольствие», используемое в трактате применительно к эстетическому наслаждению, далеко от его гедонистического смысла и несет возвышенно-духовное содержание.

Бхарата (или его преемники) употребляют два выражения, характеризующие воздействие драмы на человека: «очищает тех, кто...» и «дает облегчение...». Такое понимание близко к определению очищения (катарсиса) у Аристотеля, который тоже связывал эстетическое переживание с этическим началом¹². Если термин Аристотеля до сих пор вызывает разночтения, то трактовка проблемы в «Натьяшастре» вполне однозначна: «Драма... будет поучительна для всех благодаря действиям и состояниям, изображенным в ней».

Переживание этих «действий и состояний», «радостей и печалей» составляет сущность эстетического чувства, которое Бхарата именует «раса».

Теория раса — одно из блестящих достижений классической эстетики — сформулирована впервые в «Натьяшастре», а затем развита Бхатта Лоллатой, Шанкукой, Бхатта Наякой, Абхинавагуптой. Первоначальное значение слова «раса» — «вкус», «вкушение»; Бхарата придает ему и второй смысл (не устраняя первого) — «настроение», подразумевая под этим не вообще эстетическое переживание, а определенный тип эмоции, соответствующей одному из обычных человеческих чувств.

«Выслушав речь мудрых, Бхарата ответил и разъяснил различие между раса-настроением и бхава-чувством... Считается, что в театральном искусстве имеется восемь раса: любовное, комическое, трагическое, яростное, героическое, устрашающее, отвращающее и волшебное... А теперь поведаю я о порождаемых [внутренней] природой постоянных и преходящих чувствах. Считается, что постоянных чувств тоже восемь: любовная страсть, смех, горе и гнев, и энергия, страх, отвращение и изумление... Преходящими чувствами считаются восемь — остолбенение, потение, поднятие волосков, дрожание голоса, дрожь, побледнение, слезы, обморок» (цит. по [101, с. 332—333]). Помимо восьми основных постоянных чувств Бхарата называет еще тридцать три дополнительных, в которые наряду с эмоциями включа-

ются психические и физиологические состояния (дремота, умирание, опьянение и т. п.).

Как видно из перечисления, «преходящие чувства» являются не эмоциями, а их симптомами. Существенно противопоставление чистой эмоции — бхава эстетической — раса, а также наличие связи между ними: «Раса происходит из сочетания условий, определяющих чувство, — вибхава, его восприятия — анубхава и преходящих чувств — вьябхичара. И таким образом, от слияния разного рода чувств возникает раса» (цит. по [101, с. 334]).

Автор трактата устанавливает первичность жизненных эмоций по отношению к эстетическим: «Бхава вызывает раса, а не раса вызывает бхава... Бхава так называется, потому что они дают чувствовать раса, связанные с различными театральными действиями... Бхава вместе с различными театральными приемами возбуждают раса. Нет раса, лишённого бхава, без бхава нет раса» (цит. по [101, с. 335]).

Итак, Бхарата понимает под «бхава» совокупность психических способностей человека, резонирующих на содержание драмы и порождающих раса. В его эстетической концепции нет места трансцендентным построениям, она полностью вытекает из внутренней природы самого предмета искусства, его социальных функций. Перед нами уникальный памятник древнеиндийской теоретической мысли, оказавший огромное влияние на все сферы индийской культуры.

Комментаторы «Натьяшастры» продолжали разработку проблемы раса. Если Бхарата считает ее эстетической эмоцией, «вкушаемой» зрителем, то Бхатта Лоллата (IX в.) обнаруживает состояние раса у актеров, придавая термину смысл, близкий «вдохновению», «внутреннему перевоплощению». Сходные взгляды высказывает его современник Шанкука: «Раса есть чувство, состоящее в имитации чувства, присущего объекту имитации... И поскольку оно есть имитация, мы определяем его другим термином, а именно раса. Такое [имитированное] чувство становится объектом восприятия благодаря: 1) следствиям, которые носят название возбудителей; 2) следствиям-симптомам и 3) настроениям, относящимся к категории сопутствующих обстоятельств» [51, т. I, с. 406].

Еще один шаг в исследовании специфики эстетического переживания делает Бхатта Наяка. Развивая

идею Бхараты об отличии бхава от раса, он указывает на несоответствие изображения горя, гнева и т. п. на сцене чувству удовольствия, всегда присутствующему в раса. Он отрицает объективность эстетического (за что, кстати, его концепция подверглась критике еще в X в.). «Раса,— говорит Бхатта Наяка,— не воспринимается, не возникает, не проявляется. Если бы раса являлось объектом восприятия как нечто, присущее данному субъекту, то при восприятии печального раса он сам испытывал бы горе... Глядя на Ситу, зритель не вспоминает о своей возлюбленной... Если бы раса воспринималось как присущее другому лицу, субъект пребывал бы в состоянии полного безразличия. Таким образом, нельзя говорить о восприятии раса, будь то непосредственное восприятие или воспоминание... Мы полагаем, что раса вызывается к существованию особой функцией осуществления, присущей слову, которая является вторичной по сравнению с первичной функцией выражения. Функция осуществления состоит в придании всеобщего характера возбудителям и т. д. Она разрывает плотный покров, затемняющий сознание... Раса затем смакуется особого рода смакованием, которое отличается от непосредственного восприятия, воспоминания и других форм восприятия. Оно [смакование] состоит в текучести, расширении и развитии сознания в зависимости от того или иного сочетания раджаса, тамаса [и саттвы]. Такое смакование характеризуется полнейшей успокоенностью в процессе созерцания собственного „я“, которое, в силу преобладания саттвы, пребывает в состоянии света и блаженства. Оно того же свойства, что и созерцание высшего Брахмана» [51, т. 1, с. 411—412]).

Нетрудно заметить, что концепция Бхатты Наяки прямо связана с теорией йоги, эстетическое переживание уподобляется состоянию мистического экстаза. Философ X в. Абхинавагупта, приводя эти слова, критикует их с точки зрения гносеологии, хотя и использует во многом идею «всеобщности» эстетического переживания: «Если раса не возникает и не проявляется, то одно из двух — или оно вечно, или не существует вовсе. Третьего решения быть не может. Кроме того, вообще, как мы можем сказать, что что-то действительно существует, если мы это что-то не воспринимаем?» [51, т. 1, с. 413].

Абхинавагупта призывает внимательнее отнестись к высказываниям самого Бхараты и очистить его концепцию раса от позднейших наслоений. Вместе с тем, ком-

ментуруя «Натьяшастру», он подробно останавливается на понятии «всеобщности» как неперменного условия эстетического переживания: «Совокупность актеров и других элементов театрального представления, следовательно, наилучшим образом возлелеивает у зрителей состояние всеобщности. Полная сосредоточенность на данном восприятии приводит к возникновению у зрителей раса, причем у всех одновременно, ибо скрытые впечатления, хранящиеся в душе каждого из зрителей, в этот момент созвучны. Именно безначальные скрытые впечатления — причина того, что сознание зрителей может приобретать самые различные формы» [51, т. 1, с. 415].

Если бы не последняя фраза Абхинавагупты, его можно было бы принять за эстетика-материалиста, утверждающего зависимость эстетического чувства от жизненного опыта зрителя. Однако «безначальные скрытые впечатления» — это опыт прошлых рождений, который он, как ведантист, считает свойственным человеческому сознанию (и слово «душа» употреблено им отнюдь не в фигуральном смысле).

Причина возникновения раса, притом общей всем зрителям, по его убеждению, кроется в наличии у каждого человека скрытой памяти о прошлых рождениях, в которых ему пришлось испытать сходные чувства. В состоянии раса эти дремлющие эмоции высвобождаются. Средства художественного выражения способны вызвать то же, что и медитация, состояние психической сосредоточенности, дающее ощущение высшего блаженства, «освобождения» (мокша)¹³.

Философ употребляет также понятие «чаматкара» (смакование): «Чаматкара есть процесс, который совершает вкушающий, то есть тот, кто испытывает наслаждение, тот, кто поглощен ритмом особого, необычного наслаждения. Такой процесс можно определить как внутреннее познание, состоящее в непосредственном восприятии, воображении или воспоминании, но такое, которое не походит на обычное воспоминание... Это не то воспоминание, которое известно ученым-логикам, ибо то, что вспоминает герой в данном случае, не было ранее объектом его непосредственного восприятия. Такого рода воспоминание — это скорее непосредственное познание, которое иначе называется интуитивным» [51, т. 1, с. 416].

На основании этих положений Абхинавагупта определяет раса как «чувство, познаваемое через восприя-

тие, которому ничто не препятствует и которое состоит в акте вкушения. Возбудители и т. д. устраняют то, что препятствует восприятию. Познание, свободное от всяких препятствий, называется людьми по-разному: чау маткара, наслаждение, вкушение, отведывание, смакование, завершение, погружение, покой и т. д.» [51, т. 1, с. 416].

Концепция раса Абхинавагупты опирается на традиционные религиозно-философские принципы. Вместе с тем ему принадлежат гениальные догадки о природе эстетического переживания, о различиях в образном и логическом способах отражения действительности. Философ прекрасно владеет методикой аргументации и научным «аппаратом», добросовестно цитируя тексты своих оппонентов. Благодаря его эрудиции мы имеем возможность ознакомиться с эстетическими взглядами Бхатты Лоллаты, Шанкуки, Бхатты Наяки, труды которых до нас не дошли.

Теория Абхинавагупты заметно содействовала развитию эстетических представлений в Индии. Вся средневековая эстетика строится на его концепции раса. В новое время идея «всеобщности» художественного восприятия и интуитивности познания находит продолжение в работах Рабиндраната Тагора.

Абхинавагупта вводит и понятие всеобщей гармонии, восприятие которой при помощи искусства доставляет высшую радость. Эта концепция, ведущая происхождение от философии упанишад, утверждается в эстетике средневековья и окончательно формируется в трактате «Расагангадхара» Джаяннатхи (XVII в.).

С концепцией раса была тесно связана теория «дхвани» — внутреннего смысла, впервые изложенная Раджанакой Анандавардханой (IX в.) в его сочинении «Дхваньялока». Рассматривая этот термин, автор практически исследует категорию художественной формы. Отделение «выраженного» смысла от «подразумеваемого» раскрывает особенности индийской поэтики: прямолинейное выражение смысла общедоступно, но нехудожественно, поскольку не возбуждает эстетического чувства. Иносказание, облакающее мысль в художественную форму, придает ей способность вызывать эстетическое наслаждение.

Анандавардхана делит дхвани на три вида: «аламкарадхвани» (образ), «вастудхвани» (смысл) и «расадхвани» (настроение), особо указывая на последнее.

Сображения Анандавардханы дополняются рассуждениями Шанкуки, которые приводит Абхинавагупта: «Слова „любовь“, „печаль“ и т. д. лишь называют чувство любви и т. д. в силу присущей слову способности выражения, но они не вызывают в нас этих чувств, как это бывает в случае словесного изображения. Ведь слова не есть словесное изображение, хотя они и создают его, так же как и телодвижение не есть мимическое изображение, хотя оно и создает последнее... Таким образом, изображение есть способность вызывать чувство, которое отлично от способности выражения» [51, т. 1, с. 407].

В высказываниях Шанкуки и Анандавардханы заключается идея специфики художественного образа как средства эстетической информации, глубокое понимание особенностей образного мышления и его отличия от логического и в то же время связи между двумя этими формами отражения реальности.

Теорией раса и сопряженными с нею вопросами не ограничивалась проблематика классической индийской эстетики. Писавший в XI в. Кшемендра в своем трактате «Рассуждения об уместности» выдвигает проблему соответствия формы и содержания. Особое внимание индийские эстетики уделяют вопросам формы — исследуются жанровые особенности, приемы разработки композиции, стиль.

Уже в трактате Бхамахи «Кавьяланкара» (VII в.) приводится классификация поэтических произведений по родам и жанрам. Названы три рода литературы: «махакавья», большое эпическое произведение, «акхьяика» и «катха» — лирическая и повествовательная поэзия малых форм и, наконец, драматические произведения (натика, двипадди, шамья, расака, скандхака и др.). Бхамаха подробно разбирает каноническую структуру каждого рода. Он также вводит понятие «рити» — стиля, выделяя два из них: «вайдарбхи» и «гаудия».

Вамана (VIII—IX вв.), отдававший явное предпочтение вайдарбхи, упоминает два других стиля: гаудия и панчали. «Из этих трех,— пишет он,— должно предпочесть первый как совокупность достоинств... Иные думают, что упражнение в других стилях — восхождение к этому... Это все же не так, ибо нет достижения истинного через навык в неистинном» [51, т. 1, с. 396].

Любопытно, что эти три стиля носят названия различных областей средневековой Индии, достаточно уда-

ленных друг от друга. Включение в единую систему художественных традиций разных народов свидетельствует об отчетливо осознающемся в это время процессе культурной интеграции в масштабах всего Индостана, как и о понимании самобытности каждой местной традиции.

Наиболее радикальные позиции в вопросах стиля занимает Дандин, сам виртуозный стилист:

Не испортит поэму образ или символ, порожденный воображением поэта, хотя бы и не был он среди предписанных. Что не может способствовать успеху в достижении желанной цели в руках тех, кто посвятил себя искусству?

(цит. по [101], с. 322)

Полемика, отраженная в трактатах по отдельным вопросам литературной теории, свидетельствует о живом, творческом характере эстетической науки классического периода, обобщавшей разнообразный по форме и содержанию опыт художественной культуры того времени. Эта полемика не означала тем не менее отсутствия канона, предписывающего определенные правила литературного творчества и театрального искусства. Каждому жанру соответствовали четко разработанная композиционная структура, стиль, язык. (Существует предание о трагической судьбе поэта Гунадхьи, который уничтожил свой «Великий сказ», написанный на неарийском языке «пайшачи» и потому отвергнутый правителем [103]).

Предписания трактатов классического периода заключали в себе сумму необходимых знаний и навыков, формирующих школу и обеспечивающих творческую преемственность. Об этом хорошо сказал Вамана: «[Познание] мира, науки и еще некоторые данные составляют опору поэзии... Знание образцов, вдохновение, руководство старших, зоркое исправление, светлое воображение и сосредоточенность — вот что подразумевается под словами „и еще некоторые данные“... Вдохновение — напряженная работа над поэтическим произведением» [51, т. 1, с. 397—398].

Дошедшие до нас памятники санскритской поэтики говорят не только о высоком уровне литературного мастерства, но и о развитости комментаторской традиции. Умелое пользование «научным аппаратом» того времени (ссылка на источник, комментирование комментария, обильное цитирование), тактичная и аргументированная

критика оппонентов — явное доказательство того. Складывается впечатление, что трактаты по поэтике были адресованы коллегам — собратьям по перу, которых автор почитал равными себе (что не умаляет их дидактического значения). Более того, внимание к тонкостям чисто профессионального характера и безразличие к вопросам культа и ритуала позволяет говорить об известной секуляризации этой области санскритской словесности и исследуемого ею материала.

Напротив, трактаты, связанные с изобразительным искусством, — шильпашастры демонстрируют более архаичную традицию и принципиально иную линию развития эстетической мысли, неотрывную и от культа и от религиозно-философских сочинений. Впрочем, и адресат шильпашастр — иной.

Несмотря на то что изобразительное искусство древности и раннего средневековья не уступает литературной традиции (а порой и обгоняет ее), последняя явно воспринималась как более «высокий» вид художественной деятельности (таковы же представления об иерархии искусств в средневековой Европе). Не случайно термин «расик» или «расавант» применялся к знатокам, ценителям именно поэзии. Традиция донесла множество имен — авторов литературных произведений и трактатов по грамматике и поэтике, но творения древних скульпторов-шильпинов и большинство шильпашастр анонимны¹⁴. На иерархической лестнице они стоят ниже поэтов, зато произведения монументального искусства — архитектурно-скульптурные и архитектурно-живописные ансамбли — намного ближе к фольклору, чем произведения литературы. Долгая жизнь такого памятника в естественной среде, включая чисто утилитарное регулярное использование его, обеспечивает двустороннюю связь его с народной жизнью — и «по горизонтали», синхронно, и «по вертикали», в процессе исторического развития окружавшей его предметной и духовной среды.

Архитектура и искусство постгуптской эпохи продолжают предшествовавшую традицию. Однако, подобно тому как литература этой эпохи, не порывая с традицией, делает заметный шаг вперед, монументальное искусство претерпевает качественные изменения. Уже говорилось, что литература VII—VIII вв. демонстрирует широкий спектр индивидуальных решений традиционного мотива; в изобразительном же искусстве наблюдается

обратное. Живопись гуптской эпохи, трактуя канонический сюжет, часто дает его более развернутый событийно и композиционно вариант, притом нередко и эмоционально богаче нюансированный (ср. текст «Шаддантаджатаки» и его живописную трактовку в чайтхе № 16 Аджанты — так называемая «Умирающая принцесса»).

В монументальном искусстве последующих веков заметен отказ от повествовательной манеры, типичной для более древних рельефов Амаравати или Бхархута и для классической живописи Аджанты. Тяготение к символу, претворяющее мифологический сюжет в строго иконографическое изображение, характерно для южной школы Паллавов и Чола, скальных комплексов Эллуры и самого, быть может, лаконичного и емкого по иконографии скульптуры храма Шивы на острове Элефанта. Высокая степень обобщения чисто пластическими средствами позволяет говорить о полной адекватности художественной идеи памятника одной из наиболее развитых философских концепций того времени, веданты.

Чтобы это оказалось возможным, изобразительное искусство должно было пройти через процесс канонизации — отбора наиболее выразительных средств, композиций, способов обработки материала, поисков чисто технических навыков и т. д. — и закрепления всего этого опыта в сакрализованном своде правил. Первые шильпашастры и появились в результате теоретического осмысления искусства маурийской эпохи. В эпоху Гупт этот процесс, по крайней мере в своей «восходящей», творческой части, завершается.

Вырастая из синкретической системы мышления, древнейшая «наука» об искусстве несет в себе еще немало архаических черт. Характер изложения во многом напоминает устное наставление учителя. Логические категории не отделяются от образных понятий. Глубокое понимание природы искусства выражается в форме наивной легенды, призванной сакрализовать и тем самым «узаконить» стихийно возникшие формы народного творчества. Такая контаминация различных слоев сознания свидетельствует о долгом пути развития культуры.

Древнейшие индийские трактаты по теории искусства отражают, с одной стороны, религиозно-философские представления своего времени, с другой — художественную практику. Одно из таких сочинений, уже упоминав-

шаяся «Читралакшана», приписывается Нагнаджиту. Это прежде всего конкретное руководство по иконографии. В нем указываются пропорции человеческого тела, соотношение его частей и способы наиболее точного его изображения. «Лицо делится на три части: брови, нос и подбородок; размеры каждой — по четыре ангула (единица пропорциональных измерений, равная толщине пальца.— *И. Ш.*). Ширина лица установлена точно в 14 ангулов. При этом ширина верхней и нижней частей лица — по 12 ангулов. Желательно, чтобы размер лица в длину был 12 ангулов... Ширина уха — 2 ангула, длина уха — 4 ангула. Углубление в ухе имеет полангула (в ширину) и один ангул (в длину)» [117, 574—591].

Нетрудно заметить, что в описании работы над головой лежит действительный опыт наблюдения натуры. Именно со слов «лицо делится на три части» начинается занятия с учениками и преподаватель современной художественной школы. И, проверяя натуральный рисунок с гипса, он непременно повторит вслед за автором «Читралакшаны»: «Кончик уха и конец брови лежат на одной высоте. Глазная впадина находится на одной высоте с углублением уха» [117, 592—594].

Правила трактата призваны помочь созданию идеального образа — образа богочеловека. Автор предлагает неукоснительно придерживаться строгих пропорций и цветовых соотношений: «Длина тела чакравартина, измеренная в соответствии с длиной (толщиной.— *И. Ш.*) его собственного пальца, составляет 108 ангулов и никогда не бывает другой... Теперь о цвете тела чакравартинов: на теле не должно быть пыли и грязи, оно тонкое, светящееся, ароматное, на ощупь гладкое, как зеркало» [117, 564—567, 1000—1010].

Здесь древний синкретизм сознания прорывается в строгие построения и автор забывает, что живопись не передает запахов и звуков: «Язык подобен лепестку лотоса, сверкает как зигзаг молнии, яркой окраской напоминает кровь... На лице же язык не виден. Звук голоса чрезвычайно приятен и похож на [звуки, издаваемые] могучим слоном, а также на ржание царя лошадей. Голос разносится как раскат грома» [117, 948—956]. Снова слышны интонации учителя, озабоченного тем, чтобы увлеченный таким красочным описанием ученик не поддавался соблазну изобразить чакравартина с высунутым языком, подобно кровожадной индуистской богине Кали или ракшасам.

Основной регламентирующей категорией в каноне выступает математическая пропорция, причем четко оговаривается и соотношение основных единиц измерения, и типы изваяний небожителей, нуждающихся в «нормативной эстетике». «При изображении богов, асуров, царя змей, ракшасов, гандхарвов, киннара, сиддха, вадана и дарицгара, пишача, кумбханда, людей и омануша и всех царей применяется следующая система измерений: параману, ану, ликша, йука, йава, ангул, [причем] каждая [мера] по отношению к следующей возрастает в восемь раз, как точно установлено» [117, 531—532].

Вводя строгие правила для передачи образа богов, автор «Читралакшаны» не считает обязательным применение этих правил по отношению к людям: «Рожденных из чрева женщины изображают по собственному усмотрению, причем размеры правителя на один ангул больше... Теперь слушай о размерах и способах изображения женщин... Полагаясь на собственное усмотрение, следует изображать их пропорционально сложными и скромными. Везде во всех позах они должны выглядеть стройными, молодыми и свежими» [117, 1142—1146].

Наряду с чисто практическими наставлениями художнику в трактате представлены и элементы магии — степень совершенства изображения непосредственно связывалась с его магическим воздействием: «Кто, выписывая лицо, все это учтет, будет постоянно пользоваться благами». И в другом месте: «Изображение подобных глаз приносит богатство и счастье» [117, 700, 652].

Таким образом, «Читралакшана» содержала основные рекомендации, касающиеся росписей (или окраски скульптуры), — системы пропорций и подробные описания фигур в целом, их частей и атрибутов. Ни окружающая природа, ни сцены городской жизни не интересуют ее автора (или авторов), хотя рельефы Санчи, Амаравати, Бхархута, фрески Аджанты полны этих деталей. Внимание сосредоточено исключительно на человеческом (божественном) теле, микрокосме, поскольку именно он в первую очередь сакрализуется.

Памятники, созданные в эпоху Гупт и позднее¹⁵, структурно повторяют «Читралакшану», иногда уточняя ее, иногда внося дополнения и изменения. Если «Читралакшана» предоставляет мастеру свободу в изображе-

нии «рожденных из чрева женщины», видимо подразумеваемая бытовые сцены маурийского искусства, то «Шукранитисара» предлагает вообще не касаться подобных сюжетов: «Изображения богов приносят счастье людям и ведут их к небесам. Человеческие же [изображения] отторгают от неба и навлекают беды... Образы богов, даже грубо сделанные, сулят удачу. Опять же изображения людей, даже хорошо выполненные, никогда не приносят добра» (цит. по [156, с. 32]). «Пратимаманалакшана», «Майямата», «Шукранитисара», «Брихатсамхита» предупреждают, что изготовление или приобретение дефектных статуй грозит бедой, причем за каждую ошибку предусматривается соответствующее «возмездие». Эти запреты достаточно произвольны и не совпадают в различных памятниках (свидетельство архаичности шильпашастр и крайней консервативности канонической традиции).

«Если неправильно изображены руки, шильпин навлечет гнев раджи... Если живот — будет страдать от голода; если живот впалый, [художник] потеряет свои деньги. Когда изображение покрыто ранами от ударов оружием, его создателя ждет смерть, если оно перекошено влево, то означает, что смерть грозит жене, а если вправо — ему самому», — утверждает автор «Брихатсамхиты» Варахамхира (цит. по [156, с. 21—32]).

Столь же определены предупреждения «Майяшастры»: «Если лик склонен вниз, шильпин погибнет... если длина носа превышает три йава, это может привести к гибели раджи... Если нос кривой, прекратится процветание. Если чело непропорционально, грянет несчастье» (цит. по [156, с. 23]). Подобные утверждения встречаются в «Пратимаманалакшане» и других источниках.

Наряду с этим перечисляются и конкретные блага за каждую тщательно выполненную в соответствии с канонической нормой деталь: «Голова, подобная зонту, приносит богатство и урожай; прекрасные линии бровей и лба способствуют вечному процветанию... Тело в позе льва дает большую силу и власть. Руки, сделанные в виде хобота слона, содействуют исполнению желаний... Статуя с прекрасными ногами помогает совершенствованию характера и [приносит успех] в ученье» (цит. по [156, с. 23—24]).

Чрезвычайно важным представляется выражение лица божества: «Теперь я скажу о форме рта... Он должен

быть слегка улыбающимся, приятным, обладающим добрыми знаками. Необходимо избегать формы рта, которая передает страстность, порывистость, гнев, горечь и т. д. (цит. по [156, с. 23—24]).

Шильпашастры, включая «Читралакшану», предназначались только мастерам, обслуживающим культ. Именно поэтому такое внимание уделяется там сакральной стороне художественного производства. Все, что относилось к сфере собственно эстетического, определялось формулой «полагаясь на свое усмотрение». Временной разрыв между созданием пластического произведения и его восприятием обусловил полное отсутствие интереса у авторов подобного рода сочинений к проблеме эстетического переживания. Но весьма существенным считался процесс самоподготовки скульптора к работе над культовой статуей: этому предшествовали пост, произнесение мантр, в особой, силлабической форме (биджа-мантра) медитация, с помощью которой достигалась сосредоточенность на каноническом образце. Описанию всех этих правил и возможных ошибок преимущественно и посвящены шильпашастры. Включение их в трактаты более общего характера, где они соседствуют с астрологическими текстами, описанием ритуала и т. д., указывает на их вспомогательную роль и заставляет вспомнить, что в сословно-регламентированном обществе профессия шильпина была наследственной и сакрально закрепленной. Недаром в шастрах предусматриваются достаточно строгие правила поведения для шильпина и его семьи в повседневной жизни¹⁶.

Что касается вопроса о связи между живой художественной практикой и содержанием шильпашастр, то он требует специального исследования¹⁷. Однако несомненно, что «теория» гуптского времени сыграла определенную роль в становлении иконографии, особенно если учесть, что сложению эстетического идеала содействовали как предписания шильпашастр, так и религиозно-философская литература, ориентированная на определенный этический идеал. Ваятели и живописцы, конечно, тоже принимали участие в этом процессе — эмпирически, стараясь найти наиболее выразительные и совершенные формы, и теоретически: несмотря на легендарность имен, которым традиция приписывает авторство шильпашастр, их творцами, скорее всего коллективными, были сами художники, учителя, передающие профессиональный опыт ученикам и детям.

То, что нормам шильпашастр не всегда строго следовали, также не вызывает сомнения, хотя в некоторых сочинениях говорится, что за это полагается смерть («Пратимаманалакшана»). Так, автор скульптуры в храме Шивы (о-в Элефанта) нарушил запрет «Шукранитисары» изображать богов с закрытыми глазами (опущены веки не только у центрального изваяния трехликого Шивы, но и у меньших по размеру скульптур Шивы-йогина и Шивы-Натараджи).

Каково бы ни было назначение канонической литературы, искусство и предшествующего периода, и современное ей, и последующее отнюдь не исчерпывается той суммой понятий, которой оперируют авторы шильпашастр. Более того, чисто эстетическое, т. е. то, что превышает непосредственную необходимость (в данном случае культа) и что прочитывается нами, оставалось за пределами трактата и даже не входило в круг занимающих его создателя вопросов.

Две основные ветви индийской художественной традиции в своем теоретическом осмыслении — трактатах по поэтике и шильпашастрах — достаточно далеко расходятся, однако в художественной практике оказываются часто близкими и взаимопитающими. Они не всегда совпадают хронологически, напротив, искусство слова и искусство пластического образа постоянно передают друг другу эстафету художественной идеи. Теория же стремится к упорядочению вновь возникающих тенденций, включению их в уже существующий контекст, к сохранению культурной памяти, системе.

Системный подход к явлениям мира, заложенный еще в философской традиции упанишад, — отличительная черта индийской научной мысли классического периода. Даже обработка и запись колоссальных эпических сказаний может быть рассмотрена как все то же стремление к классификации, анализу, логической стройности.

Неудивительно, что появляются сочинения, целью которых была фиксация накопленного художественного опыта, с одной стороны, и разработка комплекса выразительных средств — с другой. Именно таков характер ранних трактатов по теории искусства. Развитие художественных форм, творческие контакты между различными культурными центрами, синтез языковых и худо-

жественных традиций и возникновение новых свидетельств о полнокровной духовной жизни древнеиндийского общества. В этом таился секрет необычайно высокого уровня искусства и философской мысли классического периода. Недаром именно ранний слой национальной культуры — эпохи упанишад, пуран, великих эпических сказаний, эпохи наиболее творческого движения мысли — явился исходным пунктом в становлении социально-философской и эстетической мысли Индии нового времени.

Культура и эстетика Бенгальского возрождения

Установление английского господства в Индии резко изменило ход культурного развития и выдвинуло новые проблемы. В борьбе с культурной экспансией, самым тонким и опасным инструментом колониальной политики, формируется индийская социально-философская мысль. Процесс этот протекал крайне противоречиво, ибо встреча индийской и европейской культур имела отнюдь не однозначные последствия и далеко не однозначно воспринималась индийской интеллигенцией.

Колониальная администрация предпринимала шаги к насаждению идеологии, призванной воспитать у индийцев верноподданнические чувства, принизить в их глазах ценность классического наследия. Вместе с тем образованная часть индийского общества знакомилась с крупнейшими достижениями европейской литературы, искусства, науки. Было бы неправильным считать становление новой индийской культуры результатом западного влияния, но нельзя не принимать во внимание и тот факт, что она развивалась в контакте с европейской культурой. Это выражалось не столько в прямом или косвенном их взаимодействии, сколько в постоянном сопоставлении собственных идей с западными, осмыслении своей культуры как части мировой, в поисках общего и отличного, специфически индийского и чужеродного.

Нужно отметить также необычайно возросший общественный потенциал культуры нового времени, сознательное или неосознанное подчинение всех задач творчества главной цели — борьбе за достижение национальной независимости. В ходе этой борьбы крепнет идея всеиндийского единства — особого рода единства многонациональной культуры, имеющей общие корни, более глубокие, чем языковые или религиозные различия.

Эстетическая мысль Индии развивается в русле той же проблематики, что и социально-политическая и философская. Идеологической основой новой эстетики ста-

ли воззрения просветителя и философа, крупного общественного деятеля начала XIX в. Раммохона Рая, а в более поздний период (конец XIX — начало XX в.) — Бонкимчондро Чоттопадхая, Свами Вивекананды, Ауробиндо Гхоша, Рабиндраната Тагора. Немалую роль в формировании эстетических представлений теоретиков раннего периода сыграла эстетика английского романтизма и прерафаэлитов, сочинения Джона Раскина. Активное участие в этом процессе принимали ряд англичан-энтузиастов, небезразличных к судьбе художественного наследия Индии, и среди них Анни Безант, Перси Браун и, пожалуй, прежде всего Эрнст Бишоп Хейвелл. Они порой были «националистичнее» самих индийцев и почти всегда консервативнее их, однако они же выступали живыми носителями иной культуры.

Но, разумеется, фундаментом, на котором возводилась эстетическая мысль Индии нового времени, являлась художественная практика, определявшая задачи критики, теории, философии искусства. Следует сразу же подчеркнуть, что в разработке эстетических проблем роль литературы и искусства была различна. Литература, всегда бывшая частью традиционной системы образования, послужила основой для постановки наиболее общих теоретических вопросов. В Бенгалии XIX в. она развивается как самостоятельная национальная литература, откликающаяся на актуальнейшие проблемы времени (борьба против колониального угнетения, положение женщины, формирование национального сознания, становление передовой личности). При этом она создается на бенгали, что делало ее доступной широкому кругу читателей и одновременно как бы охраняло от вторжения британских культуртрегеров.

Путь нового искусства и связанной с ним теории был гораздо более тернист. Ни индийская музыка, ни литература, для понимания специфического языка которых требовались немалые усилия и специальные знания, не вызвали такого интереса со стороны английских властей, как живопись, графика, скульптура. Кажущаяся простота изобразительного языка, материальная осязаемость самого предмета искусства, его максимальная способность превращаться в товар сделали последнее неким «козлом отпущения» для британских преобразователей культуры. Если обучение английскому лишь расширяло кругозор образованного индийца, оставляя ему возможность мыслить, писать и читать на родном языке, то

широкая программа художественного образования, разработанная колониальной администрацией в середине XIX в., сыграла резко отрицательную роль в художественной жизни страны. С конца прошлого века и до наших дней изобразительное искусство вынуждено было отстаивать свое право на национальное своеобразие, на достойное место в мировой культуре, на то, чтобы называться современным. Перипетии борьбы отразились в полемике, затронувшей ряд острых проблем, актуальных для искусства не только Индии, но и многих других азиатских стран. Это проблемы соотношения традиции и новаторства, национального и интернационального, позднее — реализма и модернизма, наконец, неизменная и наиболее общая — соотношение культур Запада и Востока. Неудивительно, что эта полемика привлекла особое внимание к эстетическим изысканиям именно в сфере изобразительного искусства, заложив основы компаративистской эстетики, тесно связанной с аналогичными исследованиями в области философии. У истоков ее стоят труды Ананды Кумарасвами и Ауробиндо Гхоша, нашедшие продолжение в работах Мулька Раджа Ананда и ряда современных теоретиков искусства.

Освещение вопросов индийской культуры XIX—XX вв., как и всякая историография, неизбежно страдает некоторой односторонностью: акцент делается на том ее аспекте, который был связан с новым направлением, с борьбой против британского диктата, с развитием форм в литературе и искусстве, кои близки европейским и обычно считаются необходимым этапом в мировом художественном процессе. Однако удивительная способность индийской культуры к самоустойчивости, ассимиляции, многоструктурности, способность, свойственная ей с глубокой древности, сохраняется и теперь. С поразительной гибкостью приспособляется она к изменившимся условиям, поглощая новые пласты, но сохраняя незабываемой свою основу.

Могольская культура была для Индии во многом чужеродным явлением, власть Моголов — правлением враждебным, тем не менее культура той эпохи как бы оживает от соприкосновения с иной традицией. Этот синтез не уничтожает старые обычаи, строй и уклад жизни. Расцвет искусства в северных княжествах, наступивший в XVIII в., позволил продолжить высокую тра-

дицию и в XIX в. Можно с уверенностью сказать, что в Индии и в период позднего средневековья существовал слой образованных людей (своего рода традиционной интеллигенции), охватывавший и ученых-пандитов из высших каст, и мусульманских богословов, и поэтов-рафиков придворных школ, и несметное число каллиграфов, миниатюристов, актеров, танцоров, певцов. Хотя социальное положение этих групп не было одинаковым, в совокупности они являлись хранителями классической культуры. Рядом с ними повсеместно развиваются разнообразные формы народного искусства, музыкальный и изобразительный фольклор, театр.

В недрах народной жизни взаимопроникновение традиций было еще более полным. Кришан Чандар в автобиографической повести «Глиняные фигурки» вспоминает: «Тяга к святым местам была у моей мамы в крови. Она не читала книг о национальном единстве, не слышала речей о религиозной терпимости, не знала высоких слов о гуманизме и равенстве людей. Она никогда не читала газет, не была в кино, не имела представления о радио. Зато она ходила в индуcский храм и в сикхскую гурдвару, молилась индуcским богам и носила дары к мазарам мусульманских святых — и все это было у нее в крови. Так, как она жила, жили целые поколения в старой, неграмотной, неразделенной Индии, и их усилиями на протяжении веков создавалась единая национальная культура, которую за последние полвека яростно стремились разрушить и наконец бросили в пламя ненависти люди, считавшие себя цивилизованными» [112, с. 19—20].

Эта синтетическая самобытность индийской культуры сохранялась и в годы колониального господства. За фасадом официальных англо-индийских отношений простиралось огромное поле жизни, не тронутое колонизаторами и часто даже неизвестное им. Ускользает оно и от нашего внимания: документы того времени отражали лишь злободневные события, коренные же формы культуры изучаются меньше, причем изучаются не столько в социальном, сколько в этнографическом, религиоведческом или каком-либо ином частном аспекте как отдельные явления, а не форма устойчивого бытия.

Между тем в течение всего XIX века в Индии продолжается культурная традиция, в чем-то консервативная (без отрицательного значения этого слова), но во многом жизнестойкая и способная к саморазвитию. То,

что казалось европейцам «открытием» древнеиндийской культуры — творчество Калидасы, «Махабхарата», «Рамаяна» и т. п. (по типу открытия античной культуры в эпоху Возрождения), — было реальным фактом индийской культуры, ее неумирающим компонентом, постоянно воспроизводящимся в быту, системе воспитания, искусстве. Раммохон Рая (1772—1833) получает полное классическое образование (теология, философия, санскрит, фарси и литература на этих языках) еще в юности, не зная английского. Это старое гуманитарное образование и фольклорная традиция обеспечивали непрерывность самобытия культуры, понимаемой широко и как жизненный уклад, и как сфера искусства и литературы. Те неуничтожимые пласты сознания, которые составляют основу национального характера, стихийно проявляются даже в наиболее европеизированной сфере культуры.

Тем не менее первый этап формирования буржуазной идеологии в Индии связан не только с критикой ряда традиционных институтов, тормозивших развитие индийского общества, но и с приятием британского правления в качестве новой, прогрессивной государственной формы. Деятельность Раммохона Рая и основанного им общества «Брахмо самадж» (1829) была направлена против устаревших обычаев индуизма — самосожжения вдов (сати), идолопоклонства, суеверий. Она включала и проповедь единобожия для всех народов, утверждение их равенства перед богом, а также предполагала преобразование общества в буржуазное по типу британского.

По мнению Р. Рая, господство англичан в Индии должно было способствовать ее промышленному развитию и даже консолидации. «Натура индийцев возвысится благодаря постоянному общению с европейцами и овладению общими и политическими знаниями, а также современными искусствами и науками», — замечает он [233, с. 198].

Надежды, которые индийская буржуазия связывала с британским правлением, свидетельствовали о ее слабости и недооценке ею колониального режима.

«Противоречивые объективные условия развития буржуазных элементов Индии того времени порождали, с одной стороны, их сотрудничество с английской властью, а с другой — их оппозицию этой власти, неизбежно усиливавшуюся в дальнейшем с укреплением индийской буржуазии. Вот почему у Раммохона Рая верно-

подданнические заявления сочетаются с критикой деятельности колониальных властей, идеализация англичан как передовой нации — с отчужденностью во взаимоотношениях с колониальной администрацией, представление об английской власти как о «благе» для Индии, хотя и относительно, — с мечтами о политической независимости страны» [58, с. 42].

Однако разочарование наступило очень скоро — для Раммохона Рая после того, как он посетил Англию в 1830 г., где выступил в парламенте с требованием предоставления Индии политических прав.

Необходимо отметить и последовательную политику колониальной администрации, старавшейся противопоставить интересы образованной части общества и народа. Опору режима она видела прежде всего в буржуазно-помещичьей верхушке, которую стремилась европеизировать, чтобы создать послушный аппарат управления.

Британские наместники в Индии довольно точно формулируют задачи такой политики, а также свое отношение к духовному наследию Индии. Член совета при генерал-губернаторе, английский историк Дж. Маколей весьма пренебрежительно высказывается о культуре пораженного народа, состоящей, по его словам, из «медицинских доктрин, которые не сделали бы чести и английскому коновалу, астрономии, которая вызвала бы смех у девочек из английской школы, и географии, созданной из морей патоки и морей масла... с ее нелепой историей, нелепой метафизикой, нелепой физикой, нелепой теологией» (цит. по [140, с. 18]). Это поверхностное суждение о культуре, уже в глубокой древности накопившей огромные духовные ценности и научные знания и передавшей их народам Запада еще в средние века, естественно вытекало из презрения к побежденной нации и из желания убедить в этом и самих представителей этой нации.

«Мы должны, — говорил Дж. Маколей в 1835 г., — приложить все усилия, чтобы создать прослойку, которая могла бы служить посредником между англичанами и миллионами покоренных туземцев, прослойку, индийскую по крови и цвету кожи, но английскую по вкусам, убеждениям, морали и складу ума» (цит. по [140, с. 18]).

В соответствии с этой программой английские власти открывают в Индии школы с преподаванием на

английском языке для высших сословий и на индийских языках — для более широких групп населения. На английском же языке велось обучение в высших и средних специальных колледжах, готовивших чиновников административного аппарата и врачей¹. В 1857 г. в Калькутте, Мадрасе и Бомбее были основаны первые университеты, а в 1850—1857 гг. — художественные училища в Мадрасе, Калькутте, Бомбее и Лахоре. На церемонии открытия одного из них лорд Чарльз Тревельян произнес знаменательную речь, развивающую идею Дж. Макколей: «Единственное имеющееся в нашем распоряжении средство предотвратить революцию — это заставить туземцев идти по пути европеизации. Тогда они откажутся от своих намерений и от идеи независимости и приверженности традиции. Их национальные устремления сведутся тогда к борьбе за приобщение к европейским ценностям. Следуя этим курсом, мы избавим себя от необходимости проводить новые эксперименты. Римляне некогда уже цивилизовали народы Европы и подчинили их путем романизации, или, говоря иначе, воспитывая их на римской литературе и искусстве, т. е. путем обучения... вместо того чтобы противопоставлять их культуру своей. Индийцы, надеюсь, скоро будут в том же положении по отношению к нам, в каком мы были по отношению к римлянам» (цит. по [140, с. 18—19]).

В этом самонадеянном заявлении британского наместника не ощущается и тени сомнения в истинности, непреложности «европейских ценностей», действительности такой политики. Он не учел, однако, того, что знакомство индийских студентов с историей, литературой и наукой европейских наций не могло не стимулировать изучение всего лучшего, передового, что было создано европейской цивилизацией (между тем именно в соединении прогрессивных идей Запада со «старой индийской основой» британская администрация и видела угрозу своему владычеству в стране).

Что же противопоставляют образованные индийцы культурной экспансии колониализма? Этим оружием становится идеология, опирающаяся на традиционные религиозно-философские системы, причем с течением времени приобретающая все более активный характер. Еще Раммохон Рай находил в веданте материал для критики социального неравенства и религиозного обскурантизма: «В соответствии с заповедями нашей древней

религии, которые содержатся в священной Веданте, хотя ими, как правило, пренебрегают наши современники, мы обращаемся к единому существу, видя в нем одушевляющий и регулирующий принцип всего сущего во вселенной и первоисточник всех индивидуальных душ, которые примерно сходным образом оживляют свои отдельные тела и правят ими. Мы отвергаем идолопоклонство, в какой бы форме и под каким бы покровом софистики оно ни проявлялось — будь то в поклонении искусственному или воображаемому объекту. Дань, которую мы приносим божеству, состоит исключительно в осуществлении *дайя*, или благорасположения, по отношению ко всем другим, а не в надуманной вере и не в определенных движениях ног, рук, головы, языка или других телодвижениях на кафедре или перед храмом» (цит. по [58, с. 23]).

Э. Н. Комаров пишет о позиции Р. Рая: «...собственно философские проблемы стоят в его трудах скорее на втором плане. Главную свою задачу он видел, и прямо говорил об этом, в реформе индуизма ради общественных преобразований» [58, с. 27]. Советский ученый справедливо усматривает в философии Раммохона Рая стремление «к наполнению религии соответствующими нормами морали» и связь морализма индийского мыслителя с этическими нормами христианства. «Морализм Рам Мохан Рая был в своей основе гуманистическим, поскольку он был направлен против феодального неравенства людей, против варварских обычаев средневековья. В то же время заметная тенденция к этической реконструкции религии объективно вела к созданию буржуазной разновидности религии, моральные нормы которой фактически оправдывают экономическое неравенство людей и эксплуатацию» [58, с. 30].

Думается, однако, что Э. Н. Комаров в своей критике «буржуазности» идеологии Раммохона Рая и «Брахмо самадж» не всегда учитывает значительную струю традиционализма, непременно присутствующую даже в самых радикальных течениях XIX в., в результате чего утопичность и их социальной программы, и тактики исключала какую-либо объективность, тем более оправдание экономического неравенства и эксплуатации. Воззрения самаджистов подготавливали следующий этап в развитии общественной мысли Индии — критики буржуазных общественных отношений, притом также критики субъективной — «сантиментальной» (В. И. Ленин), т. е.

«моралистической», как верно замечает сам Э. Н. Комаров в другой своей работе [59, с. 43].

Добавим к этому, что этика как учение о самосовершенствовании лежала в основе всех систем традиционной индийской философии, изучавшихся Раммохоном Раем еще в юности, и была существенным компонентом мировоззрения других индийских деятелей культуры нового времени. Именно твердость этических принципов, упор на активное развитие личности характерны для них. Энергия и многогранность таланта, готовность развивать свои взгляды в течение всей жизни, неутомимо заниматься общественной деятельностью, сочетая ее с научными штудиями и искусством, демонстрируют превращение на деле принципов этического самосовершенствования. Этот универсализм, отличавший в свое время деятелей европейского Ренессанса, в Индии был естественным следствием развития новой культуры, потребовавшей от своих лидеров полной отдачи душевных и интеллектуальных сил. В определенных культурно-исторических условиях каждая такая личность делает целую эпоху. И подобно тому как первые шаги новой индийской культуры связаны с именем Раммохона Рая, расцвет ее неотделим от творчества Бонкимчондро Чоттопадхая, Свами Вивекананды, Рабиндраната Тагора, Махатмы Ганди.

Морализм неоведантистской философии и подчиненность ее социально-политическим задачам были признаком ее «служебного» характера: именно в духовном раскрепощении, понимании важности собственного наследия лежал путь к воспитанию поколения будущих революционно-демократических деятелей. Сознательно или неосознанно борьба за духовную независимость ведется не только в Индии. Естественным стремлением крупнейших мыслителей было привлечение внимания мировой общественности к судьбе родной страны. Раммохон Рай был первым индуистом, «пересекшим океан»; Свами Вивекананда, Рабиндранат Тагор, Биной Кумар Шоркар, Кришнамурти неоднократно посещают Европу и Америку, проповедуя свои принципы, утверждая право на самостоятельность, во многом и приоритет духовной культуры Индии. Эта миссионерская традиция, родившаяся как реакция на моральное порабощение, сохраняется в индийской философии (и эстетике) до наших дней.

Наследие Индии давало широчайшие возможности

выбора сообразно со взглядами каждого и конкретными задачами времени. В нем находит свою опору и теория пассивного сопротивления Ганди, и действенная карма-йога Вивекананды, и эстетическое мировоззрение Тагора. Идеи «Бхагавадгиты» легли в основу «интегральной веданты» Ауробиндо Гхоша, признающего эволюционный путь развития общества, и в основу убеждений индийских революционеров-террористов. Однако важно то, что традиционная этическая форма наполняется новым содержанием. Если образцом для древнего мыслителя был удалившийся от мира аскет, то идеал неоведантиста — личность, активно действующая во имя общественного прогресса, осуществляющая предназначение истории.

В качестве натурфилософской основы неоведантистов выступает концепция единства Брахмана-Абсолюта, всеобщей духовной субстанции и Атмана, индивидуальной души. Будучи связан материей, Атман несвободен и достигает «освобождения» в слиянии с Брахманом в результате правильного исполнения дхармы. Многие признают и идею трансмиграции душ и возможность для личности эволюционировать от рождения к рождению. Отправляясь от учений Шанкары (VIII—IX вв.) и Рамануджи (XI—XII вв.), неоведантисты склоняются или к идеалистическому монизму, или к дуализму, граничащему у них с материализмом, но никогда в него окончательно не переходящему.

Так, Раммохон Рай излагает близкую к дуализму концепцию, в которой божественная воля тем не менее играет роль Абсолюта: «Все предметы относятся либо к материи, либо к духу. Как говорит Веданта, мир — это только материал, результат майи, а бог — это дух. Отсюда следует, что каждый материальный предмет берет свое начало из всеобщей материи под надзором верховного духа и вновь возвращается к своему источнику... Безусловно, материальной причиной мира являются мельчайшие частицы, которые, очевидно, нельзя уничтожить: они называются *ану* или атомами. Нельзя полагать, чтобы нематериальное божество могло быть материальной причиной этих частиц, как нельзя считать, что они возникли из ничего. Следовательно, эти частицы должны существовать вечно, и они складываются в различные формы в различных местах и в разное время по воле божьей» (цит. по [58, с. 25])².

Наиболее разработанной предстает концепция Сва-

ми Вивекананды (1862—1902), уделявшего максимум внимания достижениям европейской науки и потому вынужденного принимать слово «материализм», обыгрывая его в своих высказываниях с позиций объективного идеализма веданты. «В определенном смысле слова я тоже материалист, ибо верю, что существует только одно, как раз то, во что вас призывает верить материализм. Только он называет это одно материей, а я — богом. Материалист считает, что все возникло из материи — идеи, религия и т. д. Я же говорю — все это от Брахмана» (цит. по [32, с. 95]).

Для Вивекананды, как позднее для Ауробиндо Гхоша, характерно стремление «снять» основной вопрос философии: «Неправомерен и вопрос, что первично, материя или дух. Если дух первичен, то откуда взялась материя. И, наоборот, если материя первична, то откуда взялся дух... Оба они и первичны и вторичны — дух и материя, материя и дух» (цит. по [32, с. 94]).

Излагая взгляды Вивекананды, В. В. Бродов комментирует: «В нашем понимании дуализм означает философское учение, по которому начало — две противоположные и не сводимые друг к другу субстанции: материальная и духовная. Для Вивекананды дуализм — признание двух миров: потустороннего (мир сущности, Брахман-Атман) и посюстороннего (мир явлений, универсум, природа). Поэтому, с его точки зрения, деление философов на материалистов и идеалистов по признаку, что признается первичным, материя или дух, лишено всякого смысла, ибо и то и другое суть явления посюстороннего мира. Материя и дух — это та же природа (материя), только первая — „грубая“, вторая — „тонкая“. „Одни говорят, что материя определяет сознание; другие — что сознание определяет материю. Оба эти положения ложны, ибо материя и сознание сосуществуют. Есть нечто третье, продуктом чего является и материя, и сознание“» [32, с. 93]³.

Это «нечто третье» и есть первопричина — Абсолют, к слиянию с которым и должно стремиться наше индивидуальное «Я» (атман). Путь к этому слиянию — самосовершенствование личности. В коренных своих принципах неоведантизм мало отличается от учений Шанкары и Рамануджи. Но именно в этике неоведантизма и начинается конкретное отличие новой и классических систем. Это несходство — в различии пути усовершенствования личности. В своей «Карма-йоге» Вивекананда

делает упор на активном исполнении человеком долга, дхармы. Это возвышает душу и ведет ее к следующей духовной ступени, даже если какие-либо действия человека противоречат догматам индуизма (притча о мяснике) [34]. В связи с этим Вивекананда выдвигает идею относительности морали: «Необходимо помнить, что долг и нравственность меняются в различных обстоятельствах. Нельзя сказать, что человек, который противится злу, поступает неправильно. В известных обстоятельствах противиться злу — его прямая обязанность» [34, с. 107]. Данная концепция означает, что индийская философия сделала шаг вперед: отказавшись от догматической этики, она поставила мораль на службу делу независимости.

«На Западе Вивекананду знали главным образом как религиозного философа, проповедника-моралиста и йога. На деле же интересы его далеко не исчерпывались религиозно-философской проблематикой, а его деятельность — моралистической проповедью и популяризацией йогической практики. Все это сосуществовало, а подчас и находилось у Вивекананды в определенной связи с социальными и политическими проблемами прежде всего самой Индии, которые занимали его как мыслителя и общественного деятеля» [59, с. 61].

Его абстрактный призыв неустанно трудиться для других и во имя личного спасения становится конкретным — трудиться для народа Индии, трудиться во имя Индии. «Я считаю великим национальным грехом пренебрежение к массам. Это одна из причин нашего падения. Никакая политика не даст ничего, пока народные массы Индии не будут снова просвещены, накормлены, пока о них не будут заботиться... Если мы хотим возродить Индию, мы должны работать на них» (цит. по [59, с. 61—62]).

Закономерно, что, оставаясь объективным идеалистом, Вивекананда в конце жизни называет себя и «социалистом», хотя его «социализм» носит весьма условный характер.

Социальная и историческая ограниченность неоведантизма, его связь с наиболее консервативной частью общественного сознания — религией и в то же время активная жизнеутверждающая и демократическая позиция (на ранних этапах течения) определили действенность этой идеологии. Протест против духовной экспансии Запада порождал односторонние и внеисторические

оценки и западной цивилизации, и индийской традиции. Это вызвало к жизни непреодоленную еще и теперь тенденцию противопоставления двух культур (в противовес такой же тенденции, но с обратным знаком — европоцентристов), причем акцент ставился отнюдь не на исторически прогрессивных сторонах собственного наследия.

«Поднимая на щит религию (т. е. облаченную в религиозные одежды моралистическую проповедь) как главную силу, якобы могущую предотвратить угнетение и социальные противоречия, Вивекананда и другие индийские мыслители, стоящие на аналогичных позициях, видели, что на Западе религия отнюдь не выполнила такой роли и что там влияние самой религиозной идеологии снижается. Однако этот объективный факт они не желали (отчасти не могли) рассматривать как неотвратимое следствие исторического развития и считали присущим исключительно „материалистическому Западу“. И точно так же средневековое по своему характеру преобладание религиозного сознания, особенно в народных массах Индии и других отставших стран, трактовалось ими как особая, присущая именно Востоку религиозность — „духовность“» [59, с. 71].

Однако как бы ни были консервативны взгляды неоведантистов, они вытекали из реальной исторической ситуации: в стране, где основная часть населения фактически жила в средневековье, распространение новых идей в религиозной оболочке было наиболее действенным способом агитации. Естественной была и критика уже выявившихся буржуазных противоречий с традиционных позиций — в Индии отсутствовали силы, способные создать абсолютно новую идеологию.

Из-за этого и индийская националистическая идеология имеет особый характер. Она выступает как теоретическая основа всех консервативных элементов в современном художественном процессе: всякий раз, когда индийское искусство приходит в столкновение с агрессивными западными течениями, оно, отстаивая свое право на своеобразие, «укрывается» от этого вторжения за формулами традиционного сознания.

Несомненно, неоведантизму были свойственны черты определенной социальной ограниченности, но насущные задачи времени — борьба за национальную независимость, против нищеты и бесправия масс — поднимали его этику на более высокую ступень, делая ее (этику)

существенным компонентом передовой мысли. Не случайно и эстетические взгляды того периода основываются на этическом идеале, связывающем искусство с духовным воспитанием личности и служением делу национального освобождения. Поэтому, рассматривая индийскую эстетическую мысль извне, в ее соотношении с мировой художественной культурой, мы пытаемся оценивать ее и «изнутри», исходя из реальных возможностей индийской культуры на определенном этапе. Кажется, что тем самым можно приблизиться и к системе мышления художников — носителей этой культуры.

Философская публицистика XIX в. — не изолированное явление, она была частью и следствием общего подъема культуры во второй половине прошлого столетия. Статьи и трактаты Раммохона Рая были первыми прозаическими произведениями на литературном бенгали, развитом в дальнейшем Бонкимчондро Чоттопаддхаем (1838—1894) и Рабиндранатом Тагором (1861—1941). Бенгальская литература опережает остальные национальные литературы Индии. Этому во многом способствовала историческая судьба Бенгалии, ранее прочих областей страны завоеванной британскими колонизаторами и более других ограбленной ими. Здесь быстрее складываются иные социальные отношения, здесь, в колониальной столице — Калькутте основываются первые культурные учреждения нового типа, здесь образуется первая политическая организация — «Брахмо самадж». Пресса на английском и на бенгали, переводы произведений европейской литературы стимулировали развитие культуры. И хотя вскоре это движение охватывает всю Индию, оно по месту своего возникновения (а равно и вкладу бенгальцев в индийскую культуру) получило название Бенгальского возрождения.

Новая бенгальская литература зарождается в середине XIX в.; в конце его благодаря новаторским поискам Рабиндраната Тагора появляются музыка и театр нового типа; племянник поэта Обониндронатх Тагор становится основоположником течения в живописи в начале XX столетия. Этот длительный процесс складывания новых форм искусства и литературы проходит неравномерно — литература не только опережает другие виды искусства по времени, но и дает самые высокие образцы.

Ко второй половине XIX в. относится творчество Модхушудона Дотто, Хемчондро Бондопаддхая, Нобин-

чондро Шена, Бихарилала Чокроборти, Бонкимчондро Чоттопаддхая. С момента зарождения новой бенгальской литературы главной ее темой становится борьба за свободу. Писатели находят разнообразные формы выражения этой идеи: Динобондху Миттро в пьесе «Зеркало индиго» избирает документальный метод, обличая произвол угнетателей; Хемчондро Бондопаддхай, Модхушудон Дотто, Бонкимчондро Чоттопаддхай используют сюжеты индийского эпоса или факты недавнего исторического прошлого для развития темы борьбы за свободу.

Привлечение национальных форм и образов на раннем этапе развития бенгальской поэзии не только позволяло пропагандировать передовые идеи с помощью аллегории, но и давало богатый материал для совершенствования манеры письма. После долгого периода господства куртуазной лирики позднего средневековья обращение к эпическим произведениям, насыщенным подлинным драматизмом, способствовало выработке нового, героического стиля. В поэме Модхушудона Дотто (1824—1873) «Гибель Мегхнада» характеры Рама и его брата Лакшмана, демона Раваны и его брата Мегхнада несут прямо противоположную смысловую нагрузку (злой демон Равана предстает защитником родины, а благородный герой Рама — оккупантом, вторгшимся на Ланку). Полярная переоценка героев эпоса определяется не только становлением новой морали, она имеет также и художественное значение. Необычность трактовки знакомых персонажей придавала особую напряженность сюжету, сообщала образам новизну, резко обостряющую читательское восприятие.

Исследователи новых индийских литератур отмечают известную синхронность возникновения разных направлений в Бенгальском возрождении, направлений, которые в европейской литературе были представлены в исторической последовательности: в творчестве одних и тех же писателей усматривают черты просветительства и романтизма, романтизма и критического реализма, а порой и символизма. Хотя в целом идея временной смещенности в индийской литературе XIX в. (а позднее в искусстве) кажется верной, употребление европейской терминологии едва ли можно считать удачным: если определенные элементы романтизма действительно обнаруживаются в поэмах Модхушудона Дотто и исторических романах Бонкимчондро Чоттопаддхая, то найти их,

скажем, в повести Бонкимчондро «Комолоканто» уже гораздо сложнее.

Е. В. Паевская относит жанр этого произведения к санскритской «обрамленной повести» [67, с. 296; 118, с. 139]. Думается, однако, что, кроме предпосланного запискам Комолоканто «Предисловия» Бхишшодеба Кхошнобиша, ничто не позволяет говорить о форме «рассказа в рассказе», которая типична для этого жанра. Зато стиль этого блестящего произведения Бонкимчондро заставляет вспомнить сразу о нескольких традициях, притом не исключительно индийских. Повышенная эмоциональность повествования «записок», ведущегося от первого лица, их случайность, фрагментарность, резкие переходы от иронии, гротеска к фантазии, тонким лирическим зарисовкам напоминают европейских романтиков, прежде всего гофмановскую «Крейслериану». Здесь аналогии и в форме (отрывки из дневника), и в характере героя (талантливый, бедный, несерьезный в серьезном и серьезный в «пустяках»), и в противопоставлении личности художника окружающему миру. Казалось бы, явный литературный параллелизм. Но мы не знаем, был ли знаком Бонкимчондро с гениальным творением немецкого писателя, зато другая аналогия — с древнейшей классической традицией высвечивается при ближайшем рассмотрении. Комолоканто — это вита санскритской бханы, бедный брахман, приживала на роли шута у сильных мира сего, «дурочок» (Комолоканто — букв. «сумасшедший»), которому разрешают шутить по поводу вещей опасных, сегодня живущий во дворце, а завтра на городской площади. Этот древний персонаж органически возрождается в лирической сатире Бонкимчондро.

Допустимо предположить, что блестящая по форме и глубокая по содержанию повесть бенгальского писателя появилась независимо от той или иной традиции. Впрочем, Бонкимчондро сам намекает на источники — его герой записывает фразы из Шекспира на конторских бумагах, пародирует философию «утилитаризма» Дж. Бентама в форме санскритского трактата-комментария, деля текст на сутры и врити (положения и толкования), а порой (в стиле обрамленной повести) вводит в текст стихи. Широко эрудированный, Бонкимчондро был хорошо знаком и с европейской литературой, и с классическим наследием родной страны, но основой его творчества было знание всех сфер индийской жизни

и понимание проблем своего времени. Именно потому в «Комолоканто» так органично, так лично переосмысляются столь разнородные традиции.

Примечательно, что встреча индийского читателя с европейской литературой проходила в своеобразном хронологическом измерении: Шекспир, Шиллер, Байрон, Китс, Флобер становились им известными почти одновременно, причем отдаленность объекта повествования и чужеродность реалий вряд ли позволили различать историко-стилевое разнообразие европейской литературы, и естественно, что «европейское» предстает в сравнении с индийским как нечто целое. (О том, что это так, отчасти говорит и традиция перевода ситуаций и имен персонажей пьес европейской классики на национальную основу при постановке их на восточной сцене, не только в Индии.) Зато к тому, что было созвучно собственным традициям и настроениям, индийский читатель европейской литературы был особенно чуток — об этом свидетельствует восхищение Рабиндраната Тагора философской поэзией Китса или популярность романа М. Горького «Мать» в годы подъема революционного движения в Индии.

Можно тем не менее говорить, и достаточно определенно, что в европейской литературе бенгальская предпочитала английских романтиков, но не Байрона, а Китса. Это явление закономерно: по своему мировоззрению романтизм «озерной школы» сходен с представлениями неоведантистов, получающими в наиболее ярких произведениях индийской публицистики почти поэтическое воплощение. Идеализация Востока в западном романтизме впоследствии сближает его с новым течением в индийском изобразительном искусстве. Контакты с европейской литературой ускоряют развитие литературы индийской, но не они определяют ее содержание и форму. И Бонкимчондро и Шороточондро Чоттопадхай — писатели индийские по духу, складу мышления, языку.

Литература Бенгальского возрождения не только вырабатывает новые методы, создает новые нормы литературного языка, но и ставит, особенно с момента возникновения в ней направления критического реализма, острейшие вопросы времени и пытается решить их радикальным образом.

Духовные искания начала нашего века выразились в появлении «романа идей». В 1907—1910 гг. Р. Тагор в журнале «Пробаши» публикует роман «Гора». Впервые

в индийской литературе герои заговорили языком своих современников. Великий писатель выступает здесь против духовного сектанства всякого рода, будь то выродившееся течение самаджистов-западников или ортодоксальный индуизм. Чтобы подчеркнуть мысль о важности полностью освободиться от догматизма сознания, писатель лишает своего героя религии, рода, семьи, национальности. Гора — сын человечества, ищущий истинный путь; и все же он — сын Индии, борющийся за ее свободу⁴.

После «Горы» в свет выходит роман «Дом и мир» (1915—1916), тогда же становится всемирно известным и цикл философских стихотворений-песен «Гитанджали», переведенный на английский язык самим поэтом, — явление закономерное в культуре новой Индии. Эта традиция сохраняется до сих пор: существует особый вид англоязычной индийской литературы⁵. В ней сказалась потребность перешагнуть через языковой барьер, писать для всего мира, по меньшей мере для всей Индии. В 1913 г. за «Гитанджали» Тагору была присуждена Нобелевская премия — одно из лучших свидетельств мирового признания индийской литературы.

Не случайно Рабиндранат Тагор стал символом национальной культуры начала нашего века. С именем семьи Тагоров уже с середины XIX в. связано прогрессивное движение в Бенгалии. Дед и отец писателя были преемниками Раммохона Рая в «Брахмо самадж». Его старшие братья — ученые и издатели поддерживали отношения с передовыми людьми Калькутты, с европейскими писателями и деятелями науки. Многогранность художественного дара Рабиндраната Тагора позволила ему проявить себя новатором во всех областях культуры. В его творчестве идеи Бенгальского возрождения получают наиболее полное выражение, но значение его этим не исчерпывается, он открывает и следующий этап развития индийской культуры — искусство новейшего времени. С живописью и графикой Тагора, которыми он занимается на склоне лет, связано начало нового этапа в изобразительном искусстве Индии, сложение нового типа художественного мышления.

Путь этого вида искусства, как уже говорилось, более противоречив, чем история литературы. Художественные училища, открытые в 50-х годах XIX в. английскими властями европеизации индийских «вкусов, морали и интеллекта», сыграли печальную роль.

Английская буржуазная культура конца XIX в., принимавшая Байрона и Констебля, но восторженно встретившая мистический бунт прерафаэлитов, выступала в роли посредника между Индией и всей европейской культурой. «Можно сказать,— пишет А. Д. Чегодаев,— что викторианская Англия искусственно задержала на целых полвека развитие английской художественной культуры, отбросив ее далеко назад, опустив почти целиком до уровня второстепенного провинциализма» [114, с. 102]. Но даже это провинциальное искусство культивировалось в британской колонии своими третьесортными представителями. Знакомство с европейской живописью из вторых рук породило ложное представление о ней в среде индийской интеллигенции, скомпрометировало в самом зародыше идею духовных контактов между Европой и Индией.

«В новое время,— отмечал прогрессивный английский критик Э. Б. Хейвелл,— влияние западного „образования“ с его чисто коммерческими идеалами оказало еще более тормозящее воздействие на индийское искусство, чем иконоборчество Аурангзеба» [199, с. 142]. Описывая состояние индийской культуры конца XIX в., Р. Тагор подчеркивает деморализующий характер европеизированного преподавания и его пагубные последствия. «Чувство пренебрежения и превосходства неизменно унижало нас и нанесло серьезный ущерб нашей культуре. Оно породило в сердцах нашей молодежи недоверие ко всему, что являлось наследием прошлого. Старинные индийские картины и другие творения искусства высмеивались нашими студентами, подражавшими европейским учителям в этот обывательский век... Слишком долго воспитывали их на третьесортных копиях французских картин, на кричаще-пестрых олеографиях самого низкого пошиба, на картинах, отмеченных печатью машинной стандартности, и они все еще считают признаком высшей культуры презрение к творениям восточного искусства» [107, т. 11, с. 345].

К концу прошлого столетия появляется потребность и находится возможность создания новой школы искусства. Ее история по времени и настроению совпадает с национальным подъемом, с движением свадеши, развернувшимся в 900-х годах. Этот период в целом ознаменовался переходом на четко выраженные националистические позиции, что проявилось в идеологии гандизма и в переоценке явлений европейской культуры.

Именно тогда проблемы развития национального искусства приобретают наибольшую остроту. Это движение было связано с возрождением традиций прошлого. Начинается изучение художественного наследия древности и средневековья, создается общество охраны памятников старины. В научный оборот с начала XX в. вводится огромный материал, за которым ранее не признавалось эстетической ценности. Все это составило тот историко-культурный фон, на котором развивалась живопись Бенгальского возрождения и связанная с ней критика, положившая начало одному из направлений в индийской эстетике.

У истоков нового течения в живописи стоял Обониндронатх Тагор (1871—1951). Его самостоятельная деятельность начинается в 1897 г., а в первом десятилетии нашего века он уже имеет широкий круг учеников и сторонников. В 1907 г. по инициативе Обониндронатха и Гогонендронатха Тагоров и при содействии тогдашнего директора Калькуттской школы искусств Э. Б. Хейвелла было основано Индийское общество восточного искусства. В его задачу входили «изучение и пропаганда всех сфер, всех областей древнего и современного восточного искусства; комплектование коллекций и организация выставок; издание журнала; поддержка студентов и ремесленников, занимающихся искусством, устройство выставок их работ с вручением поощрительных дипломов и премий» [157, с. 22].

Деятельность живописцев получает поддержку Рабиндраната Тагора. В 1901 г. он вместе с 26 художниками основывает «Шантиникетон асромик шонгхо» (Союз художников Шантиникетона). Позднее этот союз открыл свои отделения во многих районах Индии и на Ланке. С 1918 г. стал выходить ежемесячник «Шантиникетон»⁶.

Примерно в то же время был создан университет Вишвабхарати. Преподавание там строилось на принципах демократии и интернационализма. Бережное отношение к родной культуре сочеталось с уважением и интересом к достижениям мировой культуры.

Тесное общение установилось с деятелями культуры Дальнего Востока. Еще в 1901—1902 гг. в Калькутте жил и работал Окакура; вслед за ним в Шантиникетон приезжают художники японской национальной школы Ёкояма Тайкан и Хисида. Окакура горячо поддерживает стремление О. Тагора к возрождению национальной ху-

дожественной культуры и выдвигает лозунг «Азия единая». Намерение создать общий «восточный стиль» на базе изучения и переработки всего классического искусства Востока также включается в программу нового течения.

Искусство Бенгальского возрождения представляло собой конгломерат различных методов, объединенных единой творческой программой. В развитии его можно выделить три этапа. Первый, начавшийся в 1897 г. творчеством О. Тагора, допустимо назвать подготовительным периодом, периодом предварительного освоения художественного наследия, когда преобладает романтическая тенденция, историческая стилизация. На втором этапе (после 1913—1915 гг.) первоначально цельное движение распадается на два направления: узкостилизаторское националистическое и новое, демократическое, начатое Н. Бошу и характеризующееся обращением к реалистическому рисунку с натуры и традициям современного народного творчества. С утверждением этого течения в художественной и педагогической практике появляется возможность контакта окрепшего национального искусства с мировой художественной культурой. Третий этап (после 1920—1921 гг.) связан с творчеством Г. Тагора и Д. Р. Чоудхури, использовавших и национальное наследие и европейскую художественную традицию.

С точки зрения историко-культурной Бенгальское возрождение — это переходный период, отмеченный революционным изменением художественного мышления на стыке двух эпох. Прежде каноническое, стереотипное, оно трансформируется в активно индивидуальное. Это выражалось сначала в форме протеста против навязанных штампов европейского академизма, а затем во все более творческой переработке национального наследия.

Внешне Бенгальское возрождение было течением, оппозиционным по отношению к чужеродной культуре, движением за создание национальной школы живописи. Однако помимо этой националистической программы, несомненно оправданной для своего времени, Бенгальское возрождение сыграло и другую роль. Значение этого течения определялось также тем, что оно, по сути, перекинуло мост от искусства средневековья к современности, закрыв «брешь» в истории изобразительного искусства Индии (подобно тому, как бенгальские писа-

тели за 50 лет преодолевают путь, пройденный европейской литературой в течение столетий).

Стилизация как способ освоения художественного наследия выступает в качестве одной из традиций восточного искусства, а именно «цитирования» известных произведений древности. Использование традиционных сюжетов и форм было протестом против европеизации индийской культуры, но и неперенным условием эмоциональной доступности и одновременно привычным методом мышления индийского художника. Стилизация выступает переходной формой от полуремесленного искусства средневековья к индивидуальному творчеству нового времени.

Зародившееся в Индии искусство нового времени несло в себе уже тогда многие противоречия, порожденные сложностью условий его возникновения. Нужно заметить, что при всей поэтичности и изысканности лучших произведений бенгальских художников они не раздвигают границ камерного по форме и элитарного по своей социальной природе искусства. Трогательны героические усилия, прилагавшиеся его представителями, которые пытались решать грандиозные задачи с помощью столь слабых средств.

И все же часть взятой на себя миссии живопись Бенгальского возрождения выполняет: она начинает долгий и трудный путь самостоятельного существования, делает шаг, позволяющий затем перейти к следующему этапу — отрицанию достигнутого и поискам в новом направлении. Примечательно, что одним из первых этот шаг также сделал член семьи Тагоров — Гогонендронатх, а окончательно подрывает авторитет традиционализма в живописи Рабиндранат Тагор (см. [123]).

Практически поиски деятелей индийской культуры конца XIX — начала XX в. не что иное, как попытка найти некий путь, на котором соединились бы самобытность и новаторство, противопоставленные внешним формам западной культуры и консервативным традициям в собственном духовном наследии.

В этот период складывается и эстетика Бенгальского возрождения. Однако она, как и сам материал искусства, не представляла собой целостного явления. Родоначальником эстетической мысли Индии нового времени по праву считается Р. Тагор. Его теоретическое наследие — критические статьи и философские трактаты, лекции, прочитанные в Европе и на Дальнем Востоке, — ог-

ромно и еще недостаточно изучено и систематизировано. Эстетические взгляды Р. Тагора — результат анализа индийской и европейской литературы, собственного творчества и восприятия прекрасного, обобщения опыта бенгальских художников и, наконец, его педагогической деятельности. Но то, что поддается такому расчленению на бумаге, в действительности не было отдельным. Все стороны его жизни-творчества — от создания новой этики до основания школы нового типа, от публичных выступлений до лирических песен, от философских эссе до яркой актерской игры — проявления личности редкостно и многогранно одаренной, причастной всему, что происходит в мире, и чувствующей ответственность за него. Ни разу не изменяя себе, но и не насилуя свою природу, Р. Тагор следует определенным этическим принципам, осуществляет творчество жизни — «садхану».

Разумеется, психический склад мыслителя не может не отразиться на создаваемой им философской концепции, и хотя Р. Тагор был близок той же школе неоведантистов, его мировоззренческая позиция несравненно шире, оптимистичнее, человечнее, чем убеждения его единомышленников. Ему была присуща способность критически относиться к плодам своего труда, пересматривать свои взгляды (с годами они становились все радикальнее). Даже простое перечисление событий, связанных с биографией поэта, говорит о жизни, далекой и отчужденной от суетности богемы, и от философской отрешенности⁷.

Мировоззрение Р. Тагора столь сложно, что при трактовке его легко впасть в ту или иную крайность. И не случайно некоторые исследователи часто находят в его суждениях прямо противоположный смысл. В 1965 г. вышла монография известного индийского философа Пробош Джибона Чоудхури «Р. Тагор о литературе и эстетике» [161]. Автор ее ставит целью собрать и классифицировать отдельные высказывания Р. Тагора о литературе и искусстве. Книга делится на две части: «Мысли Тагора о литературе» и «Мысли Тагора об эстетике», причем каждая из них разбивается на более мелкие подразделения: «Значение литературы», «Человек и литература», «Литература и самосознание», «Истина и литература» и т. п. (часть 1); «Концепция Прекрасного», «Концепция Радости», «Концепция искусства», «Прекрасное и Истина», «Истина и Добро» и т. п. (часть 2). Пытаясь обобщить мысли поэта, П. Чоудху-

ри на деле следует за ним, отчего его классификация грешит дробностью изложения и повторами. Причины этого в формалистическом, внеисторическом подходе к эстетике Тагора — она как бы отрывается от своего времени и задач искусства; делается упор на ведантистском характере теории Тагора, взгляды же его на социальную природу искусства, на демократические принципы построения новой культуры остаются за пределами монографии. Автор намеренно ограничивает себя рамками академической эстетики, не соотнося ее с художественным творчеством поэта.

В противоположность ему советский исследователь Е. П. Чельшев строит свою работу на анализе не только публицистики, но и художественных произведений Тагора, старается заполнить «пустоты» в его эстетической теории (правда, в данном случае автору во многом приходится домысливать за Тагора). В отличие от П. Чоудхури, у которого индийский поэт предстает законченным мистиком, Е. П. Чельшев ставит акцент на его прогрессивных воззрениях. «Некоторые исследователи эстетических взглядов Тагора... — справедливо замечает он, — не учитывают... что с течением времени мировоззрение писателя заметно изменилось. Прав был и Джавахарлал Неру, говоря о том, что „вопреки обычному ходу развития, по мере того, как он становился старше, он делался более радикальным в своих взглядах и воззрениях“» [116, с. 295].

Вместе с тем необходимо помнить, что принцип использования художественного произведения, даже программного, для реконструкции эстетической концепции писателя не всегда возможен, ибо художественное содержание и теоретические послышки неадекватно воспринимаются им самим (см. по этому вопросу [28, с. 9—10; 83]). Скорее нужно учитывать весь творческий и жизненный путь писателя как факторы, влиявшие на его эстетику.

Статьи Р. Тагора по истории литературы, эпоса и фольклора, выступления и высказывания о природе искусства, о связи философии, религии, эстетики, искусства и этики полны тонких наблюдений и открытий. При этом характер его выступлений весьма своеобразен — они близки по форме к свободной беседе (из которой часто и рождаются), чрезвычайно эмоциональной, изобилующей примерами и цитатами. Многие тезисы по общим вопросам темы не подкрепляются логическими

доводами, приводятся как данность, как результат не исследования, а «размышления» (термин Альберта Швейцера [121]), способности постигать явление в его целостности, на грани между логическим и образным познанием — особый тип «гуманитарного» мышления. Этот принцип изменяется по форме, однако всегда остается ведущим в его теоретическом эссе. В то же время чисто литературоведческие работы (такие, как «Шакунтала», «„Радхика“ Видьяпати» и т. п.) отличаются логической последовательностью изложения, строгостью анализа, точностью цитирования.

Первые теоретические работы Тагора появляются в конце 80-х годов. Его статья «Тенденция в литературе» (1887) носит еще случайный характер и резко полемична. В ней видно стремление не столько отыскать истину, сколько провозгласить кредо поэта-романтика. Под «тенденцией» понимается некая холодная рассудочность, свойственная миру дельцов и чуждая миру прекрасного. Утверждая спонтанность творчества, примат эмоционального начала, автор уже здесь выражает основные идеи, которые будут развиты в статьях зрелого мастера: «Задача литературы — объединять всех, устанавливать контакт между людьми. Литература должна понимать людей, трогать и волновать их... В литературе — источник прекрасных песен и всего прекрасного. Это — все то, чего достигает литература, даже не ставя перед собой подобной задачи» [106, с. 241—242].

Попытка определить цель художественного творчества и понять природу прекрасного отражена в переписке Тагора 1885—1895 гг. с Индирой Деби, опубликованной позднее под названием «Бенгалия». В эти же годы появляются статьи по истории индийской литературы. Исследование творчества Калидасы, Видьяпати, Чондидаша, Бонкимчондро подводит его к более глубокому осмыслению общих проблем литературы и искусства. В одной из первых серьезных работ по этим проблемам, в «Бенгальской национальной литературе» (1894), снова возникает идея «единства». Под ним понимается национальное сплочение, рост национального самосознания, развитие литературы на базе родного языка: «Бенгальское слово „шахитто“ („литература“) восходит к слову „сахит“ („вместе“, „сообща“). В слове „литература“, таким образом, содержится понятие общности. Это не только единение мысли и языка, не только единение, так сказать, поверхностное; в литературе прежде всего про-

является внутреннее единение человека с человеком, прошлого с настоящим, далекого с близким. В стране, не имеющей своей литературы, отсутствует живая связь между людьми. Хуже того, там нет и подлинной связи с прошлым, ибо косные вековые обычаи и традиции не могут обеспечить преемственность поколений,— эту преемственность может обеспечить лишь литература, создающая сознательную духовную связь между людьми» [107, т. 11, с. 45]. И далее: «...бенгальская литература не только сплотит воедино наш родной народ, но и начнет оказывать влияние на другие индийские народы; она станет для них хранилищем знаний, кладезем глубочайших мыслей» [107, т. 11, с. 51].

Занимавшие Тагора вопросы развития бенгальского языка, борьбы с англоязычным образованием связаны с его педагогическими исканиями. В 1892 г. в издаваемом им журнале «Шадхона» он публикует статью «Что мешает образованию» и неоднократно возвращается к этой теме в последующие годы. Открытая в 1901 г. в Шантиникетоне опытная школа была началом практического осуществления педагогических принципов Тагора, среди которых важное место занимали обучение на родном языке и эстетическое воспитание.

Первое десятилетие XX в.— время формирования наиболее важных теоретических положений Тагора, тех самых, которые заложили основы его философии, развитой позднее в сборнике «Шадхона» (1912). Этот период жизни Тагора особенно сложен и полон противоречий. Развертывание движения свадешти, расцвет культуры и гуманитарных исследований обусловили активную общественно-политическую деятельность писателя. Вместе с тем тяжелые личные утраты сказались на его мировоззрении. Сборники «Посвящения» и «Гитанджали» резко отличаются от его поэзии конца века. В них преобладают ощущение трагизма и суровый оптимизм. Написанный тогда же крупный социальный роман «Гора» отразил его собственные философские и социальные искания. Размышления о природе литературы и искусства, об их этическом содержании приходятся также на эти годы: в 1903 г. увидели свет ряд статей о литературе, в 1906 г.— статьи о природе прекрасного, в 1909 г.— исследование по классической философии — «Упанишады».

В философской поэзии указанного периода (сборники «Гитанджали», «Садовник», «Залетные птицы») чувствуется влияние ведантизма, обращение к которому, по

всей вероятности, не случайно. Вместе с тем определенный катартический характер этих циклов был и признаком нового духовного подъема. Последним отзвуком ведантизма явились лекции, прочитанные Тагором за рубежом — в США в Гарвардском университете (1912), составившие книгу «Шадхона» («Творчество жизни»), и в Европе, напечатанные позднее под общим названием «Личное».

В дальнейшем его общественная деятельность выражается в организации и расширении университета Вишвабхарати. Он публикует демократические и гуманистические по духу статьи, посвященные проблемам культуры. 1930 год, отмеченный поездкой в Советскую Россию, — крупная веха в развитии взглядов уже 70-летнего писателя. Хотя «Письма о России» мало добавляют к его эстетическим теориям, показательно, что главным аргументом для него, свидетельствующим в пользу нового общества, служит культурная революция — театры, наполненные трудящимися, очереди на выставки, пионерские живые газеты и культпросвет в деревне, охрана памятников культуры государством и пропаганда искусства. Свершения революционной России означали осуществление эстетических мечтаний Тагора, идея «единства» приняла зримые очертания: «В России стремление к единству охватило всю страну. Все подчинено этой главной цели. Вот почему, приехав сюда, я словно прикоснулся к великой душе» [107, т. 12, с. 270].

Таким образом, 1894—1903, 1906—1907 и 1919—1940-е годы составляют три основных периода деятельности Тагора в области эстетики.

Если сравнить две ранние статьи, «О тенденции в литературе» и «Бенгальская национальная литература», то прежде всего бросается в глаза противоположность их основной идеи: в первой говорится о свободе самовыражения и отрицается всякая тенденциозность, идейная заданность, во второй проводится мысль о социальном предназначении литературы. Постепенно вторая тема начинает звучать все отчетливее. В работах 1903 г. точно формулируется принцип отношения творчества к общественному бытию: «Мы ощущаем в себе существование двух начал. Одно — личное, и второе — общечеловеческое... Расстояние между личным и общественным в сознании художника-реалиста, подобно расстоянию между гранями прозрачного кристалла, которым служит его воображение. Такой кристалл не мешает взаимному

лицезрению. Этот кристалл выполняет даже роль бинокля или микроскопа: невидимое делает видимым, отдаленное приближает. Это сознание общественного у художника и является созидательной силой. Оно поглощает личное писателя, превращает мгновенное в бессмертное, придает части целое» [106, с. 289]. Более того, по мнению писателя, истинное творчество адресовано и будущему: «В реалистической литературе мы стремимся запечатлеть свои мысли, горести и радости не только для современников, но и сделать их вечными» [106, с. 288].

Примечательно, что с общезначимым, способным выдержать испытание временем, Тагор связывает именно реализм. Трудно сказать, что он понимает под ним в данном случае, но, поскольку статья призывает искать «то, что устойчиво и постоянно», видимо, речь идет о современной ему бенгальской литературе, в которой начинают зародиться черты реализма. Тагор предвидит плодотворность этого направления и пытается сформулировать принципы художественного творчества и его отношения к жизни.

Подразумевая ту же реалистическую литературу, он указывает на нетождественность художественного образа и реалий и фактов обыденной жизни. «...Литература не является точным отражением действительности. Впрочем, почему только литература, ни одна область искусства не является простым подражанием природе. В природе мы верим в очевидное, в литературе и искусстве неочевидное выступает перед нами как правдоподобное... Благодаря недостатку очевидности литература вынуждена прибегать к ритму, особым языковым оборотам и разным украшениям. Таким образом, предмет сочинения, который выглядит искусственным при своем внешнем выражении, становится более действительным, чем сама природа... Настоящее мастерство художника заключается именно в способности преувеличения, вызванной стремлением сохранить правду» [106, с. 286].

Тагор эмпирически пытается установить закономерности творческого процесса, найти связь между объективной реальностью и ее субъективным выражением, определить сущность эстетического переживания мира и его отличие от научного познания. «Все, что касается науки, можно считать завершенным в случае широкого распространения научных достижений и их успешного претворения в жизнь... Однако если говорить о челове-

ческих чувствах, то частое возвращение к ним не утомляет... Даже то, что прочувствовано с давних пор, что уже пережито людьми, получает еще большую глубину и еще сильнее захватывает нас... Вот почему основная область литературы не научное достижение, а человеческое сознание и человеческие чувства» [106, с. 295—296].

На этом этапе Тагор не высказывает ни малейшего сомнения в том, что духовный мир человека отражает действительность и, наоборот, уровень восприятия зависит от богатства внутреннего мира. Он «полон не только красок, образов, звуков и других вещей... с ним тесно связаны и наши понятия о добре и зле, наши страхи, удивления, наши горести и радости... Мы воспринимаем внешний мир как нечто особо личное, лишь переварив его духовно.

Подобно тому как недостаток желудочного сока у многих людей не позволяет им считать ту или иную пищу пригодной для своего организма, недостаток „духовного“ сока мешает им воспринимать внешний мир, как мир внутренний, личный, человеческий» [106, с. 299] (здесь Тагор обыгрывает многозначность бенгальского слова «рош», под которым подразумевается «сок» и «раса» — эстетическое переживание).

Он не отдает предпочтения эстетическому восприятию по сравнению с логическим мышлением, лишь отмечает их различия; его теория творческого процесса опирается на стихийно-материалистическое понимание. Поэтов ему связывать его эстетику только с традиционной идеалистической философией на том этапе совершенно неправомерно.

Так же стихийно-материалистически он объясняет и природу литературы: ее функции (объединение, связь) обуславливаются общественной жизнью и ей, в свою очередь, служат. И недаром расцвет или упадок литературы он ставит в зависимость от национального единства, а последнее — от ее воспитательного воздействия: «Отсутствие общей литературы нарушило прежние живые связи между индийцами. А общей литературы не было потому, что не было национального единства... Лишь тогда может литература широко раскинуть свои крылья, когда она вьет гнездо в сердце единого народа» [107, т. 11, с. 47—48]. (Важно, что понятие национального единства для Тагора шире, чем представление о языковой общности: Индия как культурное целое пол-

ностью осознавалась в конце XIX в., равно как и в древности, в эпоху классического санскрита. В новое время это выражается хотя бы в том, что художники Бенгальского возрождения не делали различия между миниатюрой могольской школы и фресками Аджанты, стихами Омара-Хайяма и Калидасы, историей о любви Шах-Джехана или мифом о Шиве, используя их в качестве источника для своих работ. Такая культурная общность сродни той, о которой говорит Кришан Чандар применительно к народной жизни.)

Эстетическая концепция Тагора периода его активной издательской деятельности в конце XIX в. ближе всего идеологии национально-освободительного движения, максимально наполнена социальным содержанием. Дух всеобщего подъема, ощущение близкого пробуждения народа определяют ее оптимистический настрой. Иное прочтение понятий истины и единства, иное истолкование творческого процесса характерно для статей 1906 г., когда поэт усиленно изучает упанишады и начинает склоняться к ведантизму. Вместе с тем понимание проблем творчества углубляется и усложняется. В работах этого года меняются и тон, и предмет исследования. Если раньше Тагора занимали проблемы национальной культуры в ее конкретно-исторической форме — культуры Бенгальского возрождения, то теперь он делает попытку создать единую концепцию искусства на основе классической философии. Poleмический, ораторский тон его статей периода «Шадхоны» сменяется более спокойным, вдумчивым; он стремится к разработке всеобщих понятий, сведению их в единую систему.

«Имеются три способа восприятия истины в жизни. Интеллектуальное восприятие, практическое и эмоциональное, — говорит он в статье „Отражение вселенной в литературе“: — Один из этих способов восприятия, а именно интеллектуальное восприятие, обладает некоторыми элементами внутреннего противоречия. В нем есть что-то от преследования и преследователя... Интеллект чувствует свою силу настолько, насколько ему известна истина. Другой вид восприятия — практический. В этом практическом, или чисто деловом, восприятии возникает как бы сотрудничество между силами человека и истиной... Но между истиной и нами всегда остается какое-то расстояние» [106, с. 304].

Нетрудно заметить, что здесь уже проглядывает некоторый скепсис по отношению к «логическому и

практическому» способам познания истины. Синоним практического — «чисто деловой» — нередко употребляется и Тагором, и эстетиками более позднего времени в явно негативном плане, в чем проявилось неприятие буржуазных ценностей и противопоставление им «чистых» форм сознания. Это лишь необходимое вступление к главной теме — апофеозу эмоционального восприятия, высшей формы познания. «И, наконец, третье восприятие — эмоциональное восприятие, или восприятие красоты⁸. Здесь уже нет места для того высокомерия, которое имелось в отношении природы... Когда наступает момент эмоционального восприятия, начало интеллектуального восприятия покидает нас. Тогда мы ощущаем себя очищенными, в этом ощущении отсутствуют какой-либо расчет или тайные мысли» [106, с. 305].

Снова, как в статье 1878 г., чувствуется скрытая полемика с рационализмом и утилитаризмом в философии; на сей раз поэт воюет с ними с позиций традиционного философско-религиозного сознания. В этом он во многом близок к английским романтикам, развивавшим теорию об этическом и эмоциональном началах в искусстве⁹. И в индийской эстетике протест против буржуазной идеологии связан с обращением к «возвышенным» идеям древней теории, на которую накладывается романтическая концепция искусства.

Далее Тагор переходит к идее самовыражения, как основной задаче литературы. Однако это самовыражение носит ограниченный характер. Справедливо различая эстетическую эмоцию и обычные человеческие чувства, он высказывает мысль о независимом бытии прекрасного: «Когда мы, читая, встречаем что-нибудь трагическое, сердце наше затуманивает печаль, но это не оказывает ни малейшего влияния на нашу повседневную жизнь. Когда мы встречаем в книге что-нибудь страшное, это заставляет наше сердце сжиматься, но нашему телу это не может нанести ни царапины... Таким образом, как бы параллельно с действительностью, которая обусловлена необходимостью, в литературе существует еще одна, выдуманная жизнь, которая не скована необходимостью. Именно в литературе, в этой второй жизни, наша истина выступает не в ущербном виде. Здесь можно испытать радость различных ощущений себя самого, выраженного в различных аспектах прекрасного. Здесь нет никаких препятствий для выражения себя. Здесь нет бед, есть только счастье. Здесь нет никаких

блюстителей законов и каждый сам себе — магараджа» [106, с. 316]. Как и древнеиндийская эстетика, не разделявшая четко субъект творчества и субъект восприятия, часто рассматривавшая их слитно, Тагор не проводит грани между субъектом, воспринимающим трагическое, и субъектом, выражающим себя в трагическом, аналогично — в комическом, прекрасном и т. п. По всей вероятности, это и не интересовало его: в центре его внимания находятся совсем иные проблемы.

Казалось бы, в приведенном выше тезисе заключается мысль о неограниченных возможностях искусства и неограниченной свободе творчества. Однако тут же говорится о запрете на определенные виды «отражения». «Естественно,— пишет Тагор о герое литературного произведения,— человека, которого мы не уважаем, мы не помещаем на это место, где, обособленный, он стоял бы в центре нашего внимания. Ибо неудобно поставить на пьедестал недостойного... Выражение человека в той форме, которая не является недостойной; то, что сердце человека согласится признать достойным выражением себя самого и в гневе, и в нежности, и в покое, и в подвиге; то, что, несмотря на все ухищрения и мошенничества, сможет выстоять, высоко подняв голову, и не отвести пристального взгляда,— такой образ человека, такое выражение человека, естественно, займет достойное место в литературе» [106, с. 318].

На представление о задачах искусства накладывалась и этическая норма — искусство может отражать лишь идеал; антигерою в нем нет места. Эта мысль пока еще не сформулирована четко, но в другой статье, «Прекрасное», Тагор развивает ее, высказывая свое отношение к методу «западной» литературы: «Зрелое чувство Прекрасного несовместимо с взрывами страстей, несдержанностью желаний... Несдержанное желание вырывает нас из естественного потока жизни и заставляет вертеться на одном месте. Наш дух начинает кружиться, как привязанный, вокруг одной точки, стремясь принести в жертву все, что у него есть, и погубить все чужое. Кое-кто видит нечто прекрасное в таком безумии. Мне кажется, что европейская литература черпает свое вдохновение в этом неистовом разгуле страстей, бесплодных и неумных. Но для нас это не образец для подражания, а недостаток, даже извращение» [107, т. 11, с. 137—138].

Видимо, за этой мыслью таится острая потребность

в гармонии, жажда красоты, способной уберечь от «взрывов страстей». Ведантистская концепция мира и человека в нем подводила к идее гармонии. Тагор готов был принять ее, однако сухость ведантистской морали, ее эгоистичность («откажись от себя, от мира, от желаний во имя *личного* спасения») не удовлетворяли писателя-гуманиста. И он неустанно борется с собой, пытаясь примирить данную концепцию с любовью к жизни, искусству, старается преодолеть морализм веданты, выдвигая свою эстетизированную этику.

Теоретические построения поэта напоминают идеи представителей английской школы эстетики, в частности Джона Раскина (1819—1900). Взгляды Тагора во многом перекликаются с концепциями английского эссеиста, утверждавшего, что «сначала нужно добиться надлежащего уровня нравственности, иначе искусство не сможет существовать. Но когда искусство возникло и существует, оно, в свою очередь, возвышает и укрепляет нравственность» [51, т. 3, с. 867]. Воззрения Дж. Раскина и, видимо, его последователя Б. Э. Хейвелла оказывали значительное влияние на сложение индийской художественной культуры и эстетической мысли конца XIX—начала XX в. Сам характер публицистики Тагора близок образному эссеизму Раскина, не стремившемуся ни к точным дефинициям, ни к созданию строгой философской системы.

Именно с понятия этического начинает индийский писатель свой анализ природы эстетического. «Религия издавна призывает к воздержанию и предписывает неукоснительное выполнение правил периода брахмачарьи с детских лет. Многие, однако, считают, что это слишком трудный способ достижения совершенства. По их мнению, он пригоден для воспитания человека сильного духом или святого, порвавшего пути желаний, но не для развития чувства Прекрасного, ибо он, этот способ, игнорирует искусство: литературу, музыку, живопись.

Не подлежит сомнению, что развитие чувства Прекрасного — неотъемлемое условие воспитания гармоничной личности. Прекрасное необходимо, Совершенство не в подавлении человеческой души, а в ее развитии» [107, т. 11, с. 131].

Воздержание, самодисциплина, преодоление желаний (моральный кодекс ведантизма) — неременное условие постижения Прекрасного, которое, будучи постигнутым, помогает дальнейшему совершенствованию.

«Благодаря ему мы связаны с окружающим миром не только цепями необходимости, но и узами высшей радости. Цепи необходимости — символ нашего угнетения, нашего рабства; узы высшей радости — символ нашей свободы» [107, т. 11, с. 134]¹⁰.

При этом главное свойство эстетического переживания — его «незаинтересованность», «бескорыстность» — служит инструментом морального совершенствования в целях духовного «освобождения», мокши. «Прекрасное не входит в необходимое, — оно существует сверх необходимого» [107, т. 11, с. 133].

Такой зачин статьи Тагора далеко не случаен. Здесь содержится скрытая полемика с ведантистами, отрицавшими значение Прекрасного как атрибута «майи», иллюзорного мира. Одна из фраз Тагора — несомненно, реплика на слова Вивекананды, определявшего земное бытие человека как «великую гимназию». «Просто невыносимо слушать все эти лживые рассуждения о том, что создатель — наш экзаменатор, а мир — экзаменационная зала. Не сравнивайте мир всевышнего — эту сокровищницу знаний — с нашими университетами-подражаниями! Там не проводят испытаний — в них нет никакой нужды! Там учатся, там идет процесс развития. И чем выше способность человека к восприятию Прекрасного, тем быстрее развитие» [107, т. 11, с. 153].

Внутренняя борьба — приятие или неприятие этики ведантизма — приводит Тагора к иному прочтению упанишад. Там, где ранее видели суровую этику аскетизма, он обнаруживает прямо противоположное — концепцию «радости», как полной духовной свободы, полного выражения души. Эта концепция позволяет Тагору окончательно реабилитировать Прекрасное и искусство, связывая его с добром и высшей истиной. «Истинное Добро не только удовлетворяет нашу насущную потребность, оно, кроме того, прекрасно и содержит в себе неизъяснимую притягательную силу. Философы проповедуют свою концепцию Блага, исходя из мировой необходимости, поэты же раскрывают его в облике Прекрасного...

Между Благом и окружающим миром существует глубокая гармония, есть такая скрытая связь между Благом и Душами людей. Заметив полное соответствие между Истиной и Благом, мы уже не сомневаемся, что Благо прекрасно... В наших пуранах Лакшми предстает не только как богиня Красоты и Богатства, но и как богиня Добра. Прекрасное — это законченное выраже-

ние Добра, Добро же — законченное выражение Прекрасного» [107, т. 11, с. 140—141].

Связь, почти тождественность блага, истины и красоты в восприятии их субъектом подтверждается, по мнению Тагора, «радостью» их восприятия, прежде всего потому, что восприятие прекрасного носит активный, творческий характер. Понятие прекрасного нестатично: взаимное превращение добра и красоты на основе истины, динамизм процесса познания через прекрасное и дает глубокое чувство радости — радость победы добра над злом, прекрасного над непрекрасным, радость торжества истины.

«...В Дobre скрыто противоречие. Понятие Добра предполагает столкновение двух начал — Добра и Зла. Однако эта двойственность не является конечной целью... Загораясь от искр, порожденных трением противоположностей — Добра и Зла, Радости и Горя, чувство Прекрасного освобождается от половинчатости и зыбкости. И тогда двойственность исчезает, уступая место красоте. Истина и Прекрасное сливаются в тождественное понятие. Отсюда можно заключить, что радость порождается правильным восприятием Истины. В этом и есть Высшая Красота» [107, т. 11, с. 145—146].

В концепции Тагора заключена мысль о красоте как активном начале, борющемся со злом и безобразием. Но борьба эта свершается в некоем абстрактном пространстве и предстает перед нами лишь в недвойственном, цельном виде, соответствующем «истинному» восприятию. В этом сказывается особенность классической индийской диалектики, которая, признавая непрерывность движения противоположностей, делает акцент не на борьбе их, а на синтезе, единстве целого.

В то же время понимание творческого характера самого эстетического чувства, когда происходит работа по качественной оценке истинного и этического, работа, являющаяся источником «радости», — существенное завоевание эстетики Рабиндраната Тагора. Вводя эту категорию в качестве критерия истинности и морали, он следует учению упанишад, однако (что вытекает из изложенного) он дает понятию «радость» и вполне «земное» истолкование, ассоциируя его с творческим освоением реальности.

В философии Тагора эта категория получает новое содержание, более того, становится основным принципом его эстетики. Мысль о радости творчества, позна-

ния, удовольствию от общения с духовными ценностями легла в основу педагогической теории писателя¹¹.

Существенная особенность ведантизма Тагора — интерпретация истины как аналогии материального мира. В его понимании мир — не слабая тень Брахмана, трактуемого как единственная реальность. Одухотворенная природа, бытие конечных вещей приобретают первостепенное значение: дух не может проявиться помимо них. Конечность и изменчивость их, по Тагору, не недостойная внимания иллюзия, но великая закономерность вечного движения и развития. Именно отсюда идет радостное приятие мира в его философии, при этом Прекрасное выступает связующим звеном мира конечных вещей и бесконечного, идеального.

Таким образом, понятие истины у Тагора имеет не столько гносеологическое, сколько онтологическое содержание — как объективная реальность, данная нам в эстетическом восприятии. В этом смысле концепция прекрасного у него гораздо более радикальна, чем может показаться на первый взгляд, ибо его истина — антипод майи, т. е. эстетическое утверждение бытия.

Не только в период тщательного изучения упанишад в начале нашего века, но и позже, в 1919—1924 гг., индийский писатель развивает мысль о приоритете эстетического переживания перед логическим мышлением в процессе познания. Она оформилась под влиянием английской философской школы позднего романтизма и гносеологии веданты.

Несомненно, эстетические концепции романтиков оказывали определенное воздействие на еще молодого Тагора: он неоднократно цитирует фразу Китса «Beauty is truth, truth beauty». Это воздействие было тем более органично, что легко накладывалось на философию ведантизма, не противореча ей, а лишь сообщая большую динамичность. В эстетике Вордсворта, например, отражено космическое понимание прекрасного, хотя и более соотнесенное с субъектом: «Удовольствие, к которому поэт приобщает читателя, есть признание красоты Вселенной» [51, т. 3, с. 771]. Близки Тагору также представления романтиков об истинности прекрасного и гносеологической функции искусства. «Поэзия — дух и сущность познания; это исполненное страсти выражение, оживляющее холодный лик Науки» [51, т. 3, с. 771].

Однако понимание Тагором познавательной роли прекрасного связано с древней традицией — упанишада-

ми и сочинениями веданты, не столь эмоциональными, как изречения романтиков, зато обладающими собственной логикой, свойственной последовательному монизму этой школы. Прекрасное у него носит объективный характер уже из-за особенностей принимаемого им ведантистского представления о природе субъекта. В одном из трактатов, приписываемых Шанкаре, «Атмабодхе», говорится о единстве мира, где стирается граница между Абсолютом (Брахманом — высшим Атманом) и субъектом (индивидуальным Атманом). Единая духовная основа мироздания делает возможным полное постижение любого объекта, ибо по сути своей и субъект и объект тождественны. «Нет в высшем Атмане различия между знающим, знанием и познаваемым: будучи по природе единым с мыслью и блаженством, он светится сам по себе» [120, с. 179]. «Отринув все упадхи с помощью изречения „не это, не это!“ [и других] великих изречений, пусть [человек] познает единство индивидуального Атмана и высшего Атмана» [120, с. 178].

Категории веданты обладают абсолютной всеобщностью. Освобожденное познание интуитивно постигает сущность мира: «Всепостигающий йогин видит оком знания, весь мир в себе и все — как единого Атмана» [120, с. 180]. И если в этическом отношении сфера проявления прекрасного, согласно Тагору, ограничена, то познавательные возможности искусства, как наиболее полного выражения «эмоционального восприятия», безграничны.

Искусство выступает инструментом, доносящим до сознания человека извечные ценности, более того, открывающим их в повседневной жизни. «На этом, — говорит Рабиндранат Тагор, — сознательно или не сознательно строится все мировое искусство: литература, музыка, живопись. Поэт, музыкант, живописец ярко изображают Истину. Поэт раскрывает нам глаза на то, чего мы ранее не замечали и что поэтому не было для нас Истиной, тем самым он раздвигает для нас границы царства Истины, царства Радости. Каждый день литература делает достоянием искусства будничное и незаметное; в обыденности она открывает гордое могущество Истины» [107, т. 11, с. 146].

Впрочем, гносеологическая функция искусства распространяется не только на современную действительность. По мнению Тагора, именно оно — средоточие духовного опыта как отдельной личности, так и всего че-

ловечества. Художественное наследие становится сокровищницей вековой мудрости. Но помимо того само эстетическое чувство как бы хранит в себе память бесчисленных поколений, которая пробуждается при общении с предметом искусства. Эта мысль Тагора вытекает из концепции вечного существования перерождающейся души, устанавливающей связь личности с древним духовным наследием через искусство. В данном отношении художественное мышление ставится выше научного и интуитивно-эстетическое познание считается полнее логического.

«Логический разум захватывает только внешние, поверхностные слои жизни; подсознание проникает в глубокие слои, в глубины глубин, где со дна океана внешних восприятий, словно огромный материк, поднимается мудрость неисчислимых веков. Наше сознание выражается в разнообразной разумной деятельности, которая протекает у нас на глазах. Подсознание, в котором обитает наша душа, тоже должно иметь свои средства самовыражения; такими средствами являются поэзия, музыка и изобразительные искусства, ибо в них человеческая личность воплощается с наибольшей полнотой» [107, т. 11, с. 245].

Придавая решающее значение художественной интуиции в процессе познания, Тагор видит в ней главное формирующее начало искусства. Отсюда невозможность объяснить последнее в логических категориях, оно может заявить о себе лишь собственными средствами. Любое проникновение логики убивает искусство, разрушает его цельность: «Мир как искусство есть игра Верховного Существа, упоенно творящего образы. Попро-буйте разложить образ на составные части — он ускользнет от вас и никогда не раскроет вечный секрет явления... Ведь искусство — это Майя, и оно не имеет никакого другого объяснения, кроме того, что оно кажется тем, что оно есть» [107, т. 11, с. 356—357].

Итак, искусство — высшая форма человеческой деятельности, свободная игра, не подвластная логическому анализу и необходимости. Произведение искусства стоит в таком же отношении к своему творцу, как мироздание к создавшему его Брахме, а сама личность художника приобретает черты божественного. «Из всех живых существ на земле только человек обладает жизненной и духовной энергией, превосходящей его насущные потребности, и это побуждает его творить ради самого твор-

чества. Подобно Брахме, он черпает радость в произведениях, созданных не по необходимости и потому отражающих его расточительство, а не беспросветную нужду» [107, т. 11, с. 353].

Сакрализация художественного творчества для Тагора настолько важный принцип, что он не отказывается от него даже тогда, когда его взгляды в целом достаточно сильно изменяются¹². Положение об избыточной духовной энергии как источнике художественного творчества повторяется неоднократно, по-разному отражая идею «незаинтересованности». В лекции «Что такое искусство», прочитанной в Америке в 1917 г., Тагор излагает свою теорию происхождения искусства, которая во многом смыкается с его характеристикой природы творчества в статьях 90-х годов. «Когда в нашем сердце просыпается любовь и охватывает его все целиком или во время других сильных эмоций наша личность переживает момент прилива. Тогда в ней появляется стремление выразить себя ради цели одного только выражения. Тогда грядет Искусство, и мы забываем о притязаниях необходимости; о корыстной полезности» [105, с. 23—24].

Бескорыстность — неперенное условие возникновения искусства; второе условие — избыточность эмоции: «Когда в наших сердцах поднимается чувство, которое далеко превосходит размеры того, что может быть поглощено предметом, его вызвавшим, его избыток преломляется к нам и ощущается в отраженных волнах... Вот почему из всех живых существ только человек познает себя, потому что его стремление к знанию возвращается к нему в своем преизбытке» [105, с. 18].

Такого рода высказывания в известной мере приближаются к материалистическому взгляду на отношения субъекта и объекта. Мир, по представлению Тагора, — источник чувств, которые художественно осваиваются и становятся частью личности: «Наше величие и наша малость зависят от размеров этой ассимиляции, от качества ее общих итогов. Если бы этот мир исчез, наша личность потеряла бы все свое содержание» [105, с. 21].

Отношения между субъектом эстетического восприятия и действительностью, в понимании Тагора, напоминают концепцию раса Абхинавагупты в классической индийской эстетике. Писатель кратко излагает эту концепцию, связывая ее со своей теорией художественного освоения мира. «Наши эмоции как бы те питательные со-

ки, которые превращают мир явления в более близкий нам мир чувствования. С другой стороны, через этот внешний мир проходят его собственные токи, которые своими различными качествами вызывают нашу эмоциональную деятельность. В санскритской риторике они получили название *gasa*, что означает внешние токи в их соответствии внутренним токам наших эмоций. И художественное произведение, согласно этому, есть речение или совокупность речений, содержащих те токи, что возбуждают токи эмоций» [105, с. 21].

Любопытно, что здесь он впервые высказывает азбучные для индийского философа истины: его лекции рассчитаны на иностранную аудиторию. Он настойчиво пытается объяснить основные принципы веданты и противопоставить их принципам европейской философии. «Нам часто приходится наталкиваться на то, что западные критики описывают индийский ум как ум метафизический, потому что он устремлен в бесконечность. Но нужно отметить, что бесконечное в Индии не просто тема для метафизического умозрения; в этой стране оно так же реально, как и солнечный свет. Поэт Упанишад сказал, что ни одно мельчайшее движение жизни не было бы возможно, если бы небеса не были наполнены бесконечной радостью. Это космическое вездесущее было такой же реальностью для него, как и земная твердь, нет, даже большей реальностью» [105, с. 34]. В тех же лекциях Тагор говорит и о творческой природе «бесконечного», которое «творит этот мир, при помощи своей бесконечной творческой силы, непрерывно в каждый момент времени, а не путем единичного акта» [105, с. 148].

Из этих положений складывается представление об искусстве как о свободной игре (лила) избыточных эмоций, тождественной «игре» верховного божества.

Лекции Тагора 1917 и 1924—1926 гг. завершают «ведантистский» период его эстетики. Это не значит, что в дальнейшем он отказывается от принципов, выработанных в то время,— этического содержания искусства, эстетического как «вышей радости», проистекающей из свободы, «незаинтересованности», избыточности эмоционального переживания. Вместе с тем в работах 30-х годов высказываются мысли, противоречащие прежним концепциям,— в частности, наука и искусство в их ценностном соотношении более не противопоставляются в столь жесткой форме. Порой в статьях, относящихся к концу «ведантистского» периода, заметно сомнение в

абсолютности прежних тезисов — например, о природе Прекрасного в искусстве, которое выступает уже не самоцелью, а лишь способом, формой, в которой проявляется его содержательная сторона. Метод Тагора, основанный на идеалистической философии и призванный решить сложные вопросы художественного творчества, часто вынуждает его отказываться от анализа. Отрицательное отношение к логическому познанию вытекает из его метода мышления — не расчленение мира, а восприятие его в единстве, т. е. метода чисто художественного познания. Художественно-образное мышление отличает и философские изыскания писателя, выражаясь в ходе рассуждений и в языке. Может быть, именно поэтому Тагору были так близки упанишады с их нерасчлененностью логики и интуитивного сознания, с их захватывающей идеей бесконечного и вечного бытия, афористичностью языка.

При всем том нетрудно заметить, что идея искусства как «второй реальности», созданной по законам гармонии, пронизывает все высказывания Тагора на эту тему. В сочетании с этическим принципом искусства данная идея чрезвычайно сходна с этико-эстетическими теориями конца XIX — начала XX в. (Ср. теории В. Кандинского или настоятельные призывы Альберта Швейцера воскресить культуру путем возрождения «оптимистической» философии. Показательно, что его «Культура и этика» написана в 1923 г. и во многом опирается на принципы индийской и китайской философии.) В противоположность большинству творцов «эстетической утопии» Тагор не ограничивается спекулятивными построениями или попыткой перенести их в художественную практику. Его искусство гораздо шире эстетической теории, как и эстетика шире его идеалистической философии. Натура действенная, Тагор творит не только пером, он фактически созидает новую культуру, убежденный в необходимости ее активного участия в общественном развитии.

Именно организационная и педагогическая деятельность Тагора вызвала к жизни наиболее прогрессивные его взгляды в области искусства. Здесь он как бы «забывает» о своих концепциях начала века, они отступают перед насущными потребностями современности. В своей публицистике 20-х годов Тагор вновь обращается к проблемам национальной специфики культуры. Поездка по странам Азии (Японии, Китаю, Бирме, Шри Ланке) спо-

существовала расширению и углублению понимания ее задач.

Этот период отмечен острой полемикой Тагора с представителями течения национализма и изоляционизма в Бенгальском возрождении, а также борьбой с рабским подражанием Западу. «Несчастен народ,— писал он,— не сумевший сохранить урожай прошлого, ибо, потеряв его, он потерял свое настоящее. У него нет семян для посева, и вот ему приходится нищенствовать, чтобы не умереть с голоду. И мы должны всегда помнить, что не принадлежим к числу таких обездоленных народов. Пришло время вскрыть сокровищницу наших предков и пустить ее богатства в оборот жизни. Пусть они помогут нам создать наше собственное будущее, ибо хватит нам собирать обноски у других народов!» [107, т. 11, с. 244].

В то же время Тагор никогда не сводил проблему развития национальной культуры к простой реставрации традиций. И в своем творчестве и в теории он выступал смелым и глубоким новатором, борющимся с консерватизмом и догматизмом в искусстве, литературе и жизни: «...Я беру на себя смелость сказать, что, хотя я приветствую возрождение нашего чувства национального достоинства, вселяющего в нас гордость, я в то же время отвергаю национальную самовлюбленность, которая приковывает нас к нашему прошлому, словно жертвенного козла к алтарю» [107, т. 11, с. 199].

Висмеивая чисто внешнее подражание европейскому образу жизни, он одновременно критиковал те традиции, которые препятствовали дальнейшему прогрессу,— устаревшие обычаи, религиозный фанатизм, жесткую обрядность, обременяющую жизнь индийца. Свободное и естественное развитие личности, равно как и всего общества, по мнению Тагора, невозможно в таких условиях.

«Самое главное для человека — это знать, что самостоятельность есть признак зрелости. Страна, где эта истина погребена под грудой религиозных отправлений, текстов и обрядов, где люди связывают себя по рукам и ногам правилами поведения, боясь хоть на йоту отступить от общепринятого, где люди сами разрушают пути из страха, что они могут увести их слишком далеко,— такая страна учит бесконечному пренебрежению к человечности во имя религии и сама становится величайшим в мире питомником для выращивания рабов» [107, т. 11, с. 92].

В его работах постоянно проводится мысль, что культура, скованная консервативной традицией, становится нежизнеспособной. Она, безусловно, не сможет устоять перед натиском чужеземной цивилизации. «На нас обрушился поток западной культуры, который начал размывать все дамбы и берега, захватывая в своем неудержимом стремлении все другие притоки» [107, т. 11, с. 243].

Писатель, разумеется, не ратовал за самоизоляцию, понимая, что в современных исторических условиях она просто нереальна и, кроме того, способна затормозить дальнейшее развитие культуры, помешать сохранению ее самобытности. «Нынче настал век сотрудничества и взаимной помощи...— писал он.— В наш век все искусственное рушится; выживает лишь то, что своей основой связано с широким миром, а то, что прячется в тайной норе исключительности, неизбежно гибнет» [107, т. 11, с. 239—240]. И далее: «Я убежден, что столкновение различных культур необходимо для нашего интеллекта... я протестую только против искусственного положения, при котором иностранное образование стремится полностью завладеть нашим национальным сознанием и тем самым если не уничтожает, то значительно убавляет наши шансы на обогащение ума с помощью новых истин» [107, т. 11, с. 242].

Колониальное положение Индии, зависимость ее от британских властей вызвали к жизни проблему взаимоотношений индийской культуры с европейской — частный случай проблемы взаимодействия Запада и Востока, возникшей на рубеже XIX—XX вв., в период роста национального сознания в странах Азии. Отсутствие политической самостоятельности, считает Тагор, губительно сказывается и на духовной жизни Индии. Угнетенное состояние индийской нации, вынужденное отставание страны препятствуют и освоению достижений мировой культуры. «Европейская культура принесла нам не только свои знания, но и свой динамизм. Мы не можем усвоить ее сразу и целиком, и это ведет к бесчисленным ошибкам. Однако европейская культура пробуждает наше сознание от интеллектуальной спячки именно благодаря тому, что не совпадает с нашими традиционными представлениями» [107, т. 11, с. 242].

В отличие от консервативно настроенных философов и критиков (индийских и европейских), полагавших, что «прагматичная», «порочная» культура Запада абсолют

но чужда индийскому духу, Тагор выделял в ней те черты, которых недоставало индийской. Беда заключается не в коренной их противоположности, а в неумении найти и использовать «рациональное зерно», могущее дать плодотворные результаты такого общения. «Современная европейская культура... ввозится к нам в обезжиренном, замороженном виде, подобно шаштрам, которые мы привыкли принимать безоговорочно из-за их якобы божественного происхождения» [107, т. 11; с. 225].

Р. Тагор глубоко убежден, что взаимодействие на равных началах способствует взаимному обогащению культур. Индии есть что взять в современной европейской культуре, но и есть что дать взамен: «Она ищет радостной возможности познать свою душу и подарить ее миру, чтобы помочь его продвижению вперед» [107, т. 11, с. 241]. Он выдвигает целую программу культурного возрождения страны: «В предполагаемом центре нашей культуры музыка и изобразительные искусства должны, наконец, занять почетное место, а не просто удостоиться снисходительного признания. Необходимо собрать и изучить различные школы музыки и изобразительного искусства разных эпох... Только тогда удастся восстановить истинный критерий эстетического восприятия, который поможет нам выразить самих себя в искусстве с надлежащей силой и разнообразием. А это, в свою очередь, позволит нам судить об искусстве всех других стран со сдержанностью человека, познавшего истину, и перенимать у них мысли и формы, не опасаясь обвинений в плагиате» [107, т. 11, с. 246]. Его привлекает идея будущего единого мирового сотрудничества, для которого взаимодействие европейской и восточных культур — пройденный этап. «...Мы должны готовить широкое поле для сотрудничества культур всего мира, тогда каждая из них будет отдавать и брать у другой и каждую будут изучать в ее историческом развитии. Подобное уточнение знаний путем сравнительного изучения и подобный прогресс в области интеллектуального сотрудничества будут лейтмотивом грядущего века» [107, т. 11, с. 240]¹³.

В одной из поздних статей Р. Тагора, «Значение литературы», как бы синтезирующей его культурфилософские представления разных лет, отражены и универсальные идеи упанишад, и действенный рационализм позднего, «созидательного» периода, и оптимизм работ времени издания журнала «Шадхона», осмысленные на но-

вом уровне. Категория «единства», названная впервые в статье «Бенгальская национальная литература», здесь раскрыта более подробно на материале его эстетических концепций предшествующих лет. «Первоначальным значением слова „шахитто“, очевидно, является „близость“, то есть „единение“. Единение необходимо каждому человеку по разным причинам, а также и само по себе... Литература призвана связывать единой нитью сердца, причем эта связь является самоцелью» [107, т. 11, с. 318—319].

Литература и искусство освобождают человека от уз повседневности, устанавливая его связь с миром¹⁴. Тагор подходит к пониманию социальной природы эстетического, его обусловленности общественным бытием, но объясняет это в абстрактных категориях конечного и бесконечного в их взаимопроникновении: «Сам факт нашего существования подтверждается тем, что все остальные также существуют, и „Я есмь“, заключенное во мне, пересекает границы своей конечности, как только оно глубоко постигает себя в „Ты еси“. Такое пересечение границ конечности вызывает радость — радость, которую приносит прекрасное, любовь, величие... Подобная философия и объясняет радость, которую мы черпаем во всех видах искусства, а произведения искусства усиливают чувство единства, являющего собой единство истины, заключенной в нас самих» [107, т. 11, с. 355]¹⁵.

С точки зрения идеи единения рассматривается и ряд частных проблем художественного творчества, например проблема типичного. Типизация придает целостность образу, устанавливает его связь с миром, повышает доступность его восприятия: «Шакунталу можно встретить и в реальной жизни, но в изображении Калидасы ее образ обрел особую убедительность для нашей души» [107, т. 11, с. 326]. Благодаря типизации обнаруживается взаимозависимость явлений, открываются внутренние закономерности. «То, что в реальной жизни существует в разрозненном, разъединенном виде, нужно собрать воедино и так, чтобы наша душа могла легко воссоединиться с ним. Необходимо перекинуть мост между человеком и творением природы. Это и призвана сделать литература, которая, как я уже говорил, несет в себе понятие общности, единения» [107, т. 11, с. 328].

Ранее отрицавший саму возможность анализа искусства, Тагор детально анализирует индийскую, китай-

скую, греческую поэзию, выделяя в ней эмоциональную выразительность, которая и осуществляет единение.

Характерно, что и начинается он эту статью с определения литературы и искусства, данного с позиций историзма, причем разум и чувство более не противопоставляются в художественном творчестве, но признаются неизменными его компонентами. «Постигая мир, который не говорил о себе ничего, кроме „Я есмь“, человек построил необъятный мир знания. Если прежде мы воспринимали вселенную посредством чувств, то теперь стали воспринимать ее разумом, обогащенным знаниями» [107, т. 11, с. 318].

Эстетическая концепция Тагора демонстрирует разносторонность исканий автора, юношескую настойчивость в стремлении докопаться до истины и полную непредвзятость. Лучшее в его теоретическом наследии — принцип свободы суждений и свободы восприятия. Именно этой широты мышления, смелости духовного общения порой не хватало его современникам, эстетикам Бенгальского возрождения. Их работы зачастую изобилуют противоречиями, более узки по проблематике и ограничены по социальной природе.

Обращение бенгальских художников к далекому прошлому вызвало длительную дискуссию о характере наследия, о его особенностях и отличии от европейского искусства. Присущая тому времени тенденция к моралистической, субъективной критике капиталистического строя и ценностей буржуазной культуры, носителями которой в Индии были колониальные власти, определяла неприятие основных принципов европейского искусства, связывавшихся с миром наживы. Не случайно в одной из своих ранних статей Р. Тагор свободную эмоцию противопоставляет рассудочности «деловых людей», «возвышенный идеализм» индийской культуры — «грубому материализму» европейской. Нетрудно заметить, что построение это опирается не на изучение самих явлений искусства, а на представление о том, какова должна быть культура нации дельцов и какова должна быть священная культура предков. Подобная упрощенная схема создается почти с самого зарождения бенгальской живописи, после чего соответствующие черты каждой из названных культур упорно отыскиваются даже там, где их не было. Вместе с тем явления, сходные в культуре и Запада, и Востока, столь же упорно игнорируются. (Таким родственным Бенгальскому возрождению не

только типологически, но и генетически было течение прерафаэлитов в Англии, оказавшее опосредованное влияние и на эстетику, и на стилистику новой индийской живописи.)

Интересно, что первыми теоретиками этого индийского направления выступили англичане Анни Безант и Э. Б. Хейвелл. Искреннее отношение их к индийской культуре не вызывает сомнений, и именно оно и обеспечило их успех у художников и критиков бенгальской школы. Труды Хейвелла, изданные в начале века и посвященные индийскому классическому искусству, его публицистика проникнуты идеей качественного отличия европейского и восточного искусства и духовного превосходства последнего.

«Наследуя грекам, передававшим человеческую или божественную красоту путем отбора женских и мужских типов, мы превращаем искусство в систему дискриминации, т. е. различия между тем, что мы называем прекрасным, и тем, что мы называем безобразным... Индийская мысль отправляется от гораздо более глубокого, широкого и приемлемого взгляда на искусство. Сферой деятельности индийского художника является все мироздание и каждый из его аспектов, а не только ограниченная часть его, указанная академическими профессорами. Красота, утверждает индийский философ, субъективна, а не объективна. Она не скрыта в форме или материи: она принадлежит только духу и может быть постигнута исключительно духовным взором» [199, с. 23].

Эта концепция, извлеченная им из опыта изучения философии и искусства классического периода, пропагандируется как фундамент для новой школы индийской живописи. «Истинная цель художника — не извлечение красоты из природы, но соотнесение Жизни с жизнью. Сути с явлением, Реальности с нереальностью, Души с материей» [199, с. 24]. Следствием углубления в философские спекуляции была антиреалистическая позиция Хейвелла, который ставит искусство в подчиненное положение по отношению к философии. Результаты осуществления этой идеи на практике сказались (из-за соблазнительности такого пути), к сожалению, чрезвычайно быстро. Свобода эмоции, «радость», о коих с таким восторгом и убеждением говорил Тагор, замещаются у сторонников Э. Б. Хейвелла умозрительной иллюстративностью, изучение традиций изобразительного иску-

ва — сознанием значительности творчества, основанного на воплощении божественной идеи.

В этом смысле его эстетические воззрения заметно уступают взглядам Тагора, никогда не воздвигавшего барьера между искусством Запада и Востока и не превращавшего его в «служанку богословия». Тем не менее неприятие английского академизма было так велико, а знание истинной культуры Запада так незначительно, что концепция Хейвелла пользовалась признанием в некоторых кругах индийской критики. Идеи традиционализма, связанного с воспроизведением старых религиозных сюжетов, смакованием мотивов средневекового искусства, в течение четверти века владели умом и кистью художников.

Бенгальское возрождение, как и любое движение в области культуры, оставило разнообразное и противоречивое наследие. Эстетическая публицистика подчас несет в себе много от устного выступления, от журнальной полемики, из которых она и выросла. Отсюда эмоциональный тон, склонность к преувеличениям, отсутствие серьезной научной аргументации и обилие ссылок на традиционный авторитет.

Один из последователей Э. Б. Хейвелла, Г. Венкатачалам, принадлежавший к числу наиболее консервативных индийских критиков, восхвалял мистические тенденции в бенгальской живописи, противопоставляя ее творениям Тициана, которого он тоже, по-видимому, считал материалистом и атеистом, и Сезанна. Он сознательно отвергал новые формы искусства и любые контакты с европейской культурой, которую считал изначально аморальной, лишенной всякой духовности. «Не думает ли г-н Никкольс, — возражает он одному из своих английских оппонентов, — что кенсингтоновский метод срисовывания увядших цветов, бутылок с бренди и обнаженных женщин из трущоб должен больше вдохновлять нас, чем Аджанта?» [267, с. 117]. В такой характеристике европейской системы натурального обучения отчетливо виден утрированный морализм, свойственный неоведантизму в целом. Определенная избирательность содержания, не говоря уж о форме, вообще присуща искусству Бенгальского возрождения, избегающего «низменных» сюжетов и «натурализма». Этика консерваторов направлена скорее на установление ограничений, чем к проповеди добра; неприятие сильнее интереса к новому, боязнь утраты традиционных ценностей выливается в ненависть

к надвигающейся буржуазной цивилизации: «Суета сует, суета современного ума! Он видит все, он знает все, он разрушает все!» [267, с. 120].

Спасение от надвигающегося кризиса, естественно, мнится в обращении к традиционному сознанию, к мистической философии и связанным с ней эстетическим представлениям. Венкатачалам вслед за Э. Б. Хейвеллом утверждал, что «реальность для индийца не в мире ощущений, а в его внутреннем бытии, глубинах его сознания» [267, с. 114]. Никакого анализа природы этого «внутреннего бытия» Г. Венкатачалам не приводил. Образцы бенгальской живописи служили для него вполне достаточным аргументом в пользу убедительности его концепции¹⁶.

Время показало ошибочность подобных оценок. Тем не менее авторитет националистической эстетики до середины 20-х годов был непоколебим, хотя художественная практика не давала оснований для таких выводов. Лишь к концу десятилетия положение меняется — полотна Амриты Шергил, первые живописные работы Р. Тагора, Джамини Рая, Гогонедронатха Тагора означали рождение «нового» искусства в стране. В сопоставлении с ними и то далеко не сразу становится очевидной бесперспективность узконационалистического направления и связанной с ними эстетики.

Впрочем, уже в конце периода делается попытка создать и более строгую теорию, опирающуюся на изучение истории, искусства и классической эстетики. Накопленный в этой сфере материал давал возможность подобного обобщения. Вскоре после трудов Э. Б. Хейвелла по изобразительному искусству и архитектуре Индии выходят статьи Ананды Кумарасвами и Ауробиндо Гхоша. В них ставятся вопросы типологии восточного искусства, проблемы национального возрождения, закладываются основы сравнительного изучения эстетики Запада и Востока. И хотя хронологически работы А. Гхоша еще принадлежат Бенгальскому возрождению, по существу они относятся уже к следующему периоду.

Его статьи стали появляться в журнале «Арья» с 1918 г. и, по сути, были ответом на публикации английского искусствоведа У. Г. Арчера, весьма критически оценивавшего в те годы новое бенгальское искусство. А. Гхош ставил своей целью объяснить западному ученому принципы индийского художественного мышления и всей индийской культуры с позиций ведантизма. Эти

статьи, составившие целые сборники, неоднократно переиздавались. Именно здесь, благодаря обширным познаниям автора, историко-философская публицистика перерастает в научное исследование.

В своей работе «Возрождение в Индии» А. Гхош квалифицирует движение Бенгальского возрождения как определенный этап в развитии индийской культуры и пытается проследить историю взаимоотношений индийской и европейской культур: «Процесс, который неизбежно привел к возрождению, может быть исторически и логически разделен на три стадии — разрушение, преобразование и новое созидание... На протяжении их осуществляется переход к веку трансформированной старой культуры, не соединение новорожденной цивилизации со старой и мертвой, но истинное возрождение, ренессанс. Первым шагом здесь было установление связей с Европой, радикальное переосмысление и революционное ниспровержение самих основ прежней культуры; вторым — реакция индийского духа на европейское влияние, порой с безоговорочным отрицанием всего, что предлагалось, и возвышение духа и буквы национальной традиции. Третья стадия, начавшаяся сейчас или совсем недавно, есть скорее всего процесс нового созидания, в котором сила индийского духа, оставаясь доминирующей... принимает все из современных идей и форм, что она почитает значимым и истинным, полезным и необходимым. Однако она так меняет и индианизирует их, так глубоко их впитывает и модифицирует, что их чуждая природа исчезает и они становятся еще одним гармоничным элементом в творении древней богини — индийской Шакти, поддающейся современным влияниям, но не захваченной и не подавленной ими» [142, с. 30—33].

Необходимость обновления культуры отчетливо осознается индийским философом, однако неперемное условие такого обновления — самостоятельность на избранном пути, адекватность новых форм внутренним потребностям национального «духа». А. Гхош, подобно многим своим соотечественникам, не мог не видеть темных сторон буржуазной цивилизации, поэтому в его призыве к обновлению выражена уверенность, что «результатом станет не азиатская модификация западного модернизма, а некое большое и оригинальное явление, которое будет иметь первостепенное значение для будущего человеческой цивилизации» [142, с. 33].

Статьи, объединенные в книгу под общим названием «В защиту индийской культуры»¹⁷, — логическое продолжение предыдущей работы. Отвечая У. Г. Арчеру, Шри Ауробиндо особенно подчеркивает мысль о различии художественных культур Индии и Европы. В целях подкрепления своих положений он предпринимает исследование основ индийского искусства и архитектуры, их канонической структуры и символики. Различные части этого труда, расширенные и переработанные, были выпущены позднее отдельными изданиями — «Основы индийской культуры» и «Значение индийского искусства» [141; 144]. Несмотря на тенденциозность позиции автора (отчасти оправданной, если иметь в виду его национальную принадлежность и то, что он был одним из первых индийских исследователей этого предмета), его работа покоряет широтой охвата материала и глубиной проникновения в тему, тонкостью и неожиданностью суждений, касающихся европейского искусства. Наиболее интересна глава «Отсутствие взаимопонимания между Востоком и Западом и причины этого». Здесь отчетливо формулируется и довольно развернуто аргументируется тезис о принципиально разном восприятии и отражении действительности в восточном и западном искусстве. Шри Ауробиндо в соответствии со своими философскими воззрениями оценивает его в зависимости от степени выражения в нем «духовности». В отличие от большинства своих коллег он отнюдь не отказывается в этом европейскому искусству, а лишь отмечает неодинаковые формы и силу проявления духа в разных типах культуры.

Общее и довольно размытое понятие искусства он старается дифференцировать, выделяя феномены, исторически и функционально обусловленные, хотя эта дифференциация скорее вытекает из контекста, чем фиксируется и даже осознается самим автором. Вместо понятия «западное искусство» Шри Ауробиндо предпочитает пользоваться более конкретными определениями — «греческое искусство», «Ренессанс» и т. п., находя аналогии в едином хронологическом срезе, скажем сопоставляя классическое искусство Эллады с классикой древней Индии. Он не делает различия между процессом творчества и процессом восприятия его продукта, считая их идентичными. При этом основой для анализа и индийского, и европейского искусства служит понятие художественной интуиции как одной из форм духовно-

сти. «Любое великое художественное творение берет свое начало в интуитивном акте, не в какой-либо рас-судочной концепции или богатом воображении... но в прямом интуитивном познании правды жизни, некой значительной формы этой истины, некоего развития ее в сознании человека. И нет никакого различия между великим европейским и великим индийским творением: Где же начинается основное расхождение? Оно во всем остальном, в самом объекте и в сфере интуитивного ви-дения, в методе воплощения идеи, отчасти в соотноше-нии внешней формы и техники и в целом в отношении к ним человеческого сознания, самых глубин нашего су-щества, к которым взывает произведение искусства» [141, с. 20—21].

Европейский художник, по мнению Шри Ауробиндо, избирает объектом интуитивного видения окружающую жизнь и природу; даже когда он стремится передать движения собственной души, он выражает их через внешние объекты. Затем это интуитивное восприятие пе-реходит в «нормальное» сознание и выливается в опре-деленную осмысленную идею, в форму воображения. И лишь потом глаз и рука мастера создает произведение, «имитируя» натуру. Заурядный художник чаще всего на этом и останавливается. Большому мастеру удается превратить внешние формы в образ нашего внутренне-го бытия или универсума. Зритель должен проделать весь путь от художественного восприятия форм к пони-манию идеи и уже через них к пониманию «души» пред-мета. «Призыв направлен не к внутреннему взору, на-шего глубочайшего „Я“ и вместе с ним духа, но к внеш-ней душе путем возбуждения чувств и интеллекта; из-духовного мы получаем столько, сколько возможно по-лучить и выразить через внешнего человека. Жизнь, дей-ствие, страсть, чувства, идеи, Природа, воспринимаемые ради них самих или для эстетического наслаждения от их созерцания, являются объектом и сферой такой твор-ческой интуиции», — заключает Гхош [141, с. 21—22].

Интересно здесь введение ведантистских терминов: «внешней души» (outward soul) и «внешнего человека» (outward man) для обозначения чувственного восприя-тия и интеллектуального познания вкупе в противопо-ложность внутреннему, интуитивному познанию «глубо-чайшим „я“» (Self) и духом (spirit). Практически А. Гхош переводит здесь на английский понятия «антар-атман» и «Брахман». Как и все неоведантисты, он не

очень доверяет логическому познанию, тем более когда речь идет об искусстве, о художественном постижении истины. В этом он близок и Р. Тагору, и С. Радхакришнану. «В системах крайнего монизма,— пишет С. Радхакришнан,— философия подготавливает почву для интуитивного опыта, приводя нас к идее о бессилии человеческой мысли... В системах крайнего монизма именно интуитивный опыт раскрывает нам всю полноту реальности; в конкретном монизме это же достигается с помощью прозрения, при котором познание пронизывается чувством и эмоцией» [96, с. 31].

А. Гхош не мыслит «реальности» вне духовного Абсолюта, Брахмана, познание коего и есть цель истинного знания. Именно таким способом и постигает реальность индийский художник в отличие от европейского — непосредственно, минуя внешние формы выражения. «Его высшее предназначение — открывать нечто в своем Я, в Бесконечном, в Божественном своем духовном взору; Я через его выражение, Бесконечное через его жизненные конечные символы, Божественное через его силы». Тут же он делает оговорку — «за исключением случаев расслабления или живой и комической игры с очевидностью» [141, с. 22], имея в виду многообразное богатейшее изобразительного искусства Индии, со всей полнотой непосредственного переживания отражавшего ту же реальность, что и европейский художник. Однако именно эта сторона искусства нисколько не занимает Шри Ауробиндо, и он намеренно исключает из своего дальнейшего анализа те виды искусства, те, условно говоря, его «жанры», которые не укладываются в его схему. Концепция его строится не столько на анализе самого художественного наследия, сколько на материалах философских трактатов, искусство же привлекается для иллюстрации, когда это возможно.

Описание творческого метода абстрактного западного художника у А. Гхоша довольно конкретно, хотя и грешит упрощенностью. Когда же он начинает описывать индийский метод, то сразу сбивается на общефилософские рассуждения о весьма туманно трактуемом Я и Бесконечном. Как именно совершается процесс, он не показывает, только упоминает вскользь, что искусство иератично. Это вполне понятно, ибо он не мог не знать, какое внимание древние трактаты уделяют технике, канону, т. е. отнюдь не интуитивной, а строго осмысленной стороне творчества. Тем не менее в своем про

тивопоставлении западного и восточного художественного видения он игнорирует именно логически разработанный аспект в творческом акте древнего шильпина. Той же цели служит изобретение «внешней души» европейского художника и зрителя и противопоставление ее «внутреннему „Я“» индийца. «Через взор, обращенный к его произведению, он взывает не к пробуждению внешней души, но к внутреннему Я, антар-атману... Это интуитивное и духовное искусство и должно восприниматься интуитивным и духовным взором» [141, с. 25].

Выстроив эту концепцию, А. Гхош доказывает невозможность адекватного восприятия индийского искусства европейцем и наоборот. Вернее, он априори убежден в этом, с этого и начинает свое доказательство, уверяя, что «для индийского сознания в его естественном состоянии... действительно трудно, так сказать, духовно постичь искусство Европы, как и для заурядного европейского ума проникнуть в дух индийской скульптуры и живописи» [130, с. 13].

В какой-то мере мысль о трудности проникновения в иную художественную систему, использующую иные средства выразительности и, главное, функционирующую в иной социальной среде, справедлива. Однако не следует забывать, что трудности эти не большие, чем при восприятии средневекового искусства Европы. Индийские же художники довольно легко усвоили европейскую систему академической живописи в художественных училищах XIX в., и еще раньше, с конца XVI в., могольские живописцы проявляли значительный интерес к европейскому искусству. Poleмический пафос Шри Ауробиндо вполне объясним: его работа написана в защиту индийской культуры. Желание доказать ее своеобразие, независимость, оградить от нападков западной критики породили стремление провести водораздел между двумя художественными традициями. Эта же тенденция послужила причиной появления новых исследований индийских эстетических сочинений средневековья, а также сопоставления их с эстетическими учениями Запада. Причем, хотя индийские теоретики фактически создают историю эстетики, сами они не воспринимают ее как историю. Сформулированные в древних трактатах принципы считались вполне применимыми и к новому искусству, ибо рассматривались как неизменные.

Концепция интуитивного видения оказалась одной из наиболее стойких в современной эстетике Индии. Ее

Влияние на творческую практику далеко не так незначительно, как может показаться на первый взгляд. Идеи, содержащиеся в ней, способны и развиться в стройную теорию и заострятся в бесплодных догмах традиционализма. Она привлекает своей кажущейся бесспорностью (кто же станет отрицать интуитивное начало в творческом процессе) и льстит чувству национального самосознания (уходит своими корнями в древнюю классическую мысль). Однако, подобно многим эстетическим концепциям нового времени, неоведантистская концепция искусства несла определенную программу. Стремясь сохранить интуитивный характер творчества, направленного на непосредственное выражение «высшего» начала или внутреннего «Я», намеренно избегая всего, что может быть воспринято как выражение «внешней души» и отражения природы, ограничивая себя рамками символического (т. е. традиционно канонического или несколько трансформированного на канонической же основе) искусства, художники новейшего времени создали особую школу националистического модернизма, искусства абсолютно рассудочного.

Интуитивное *видение* А. Гхоша означало лишь *видимость* художественной интуиции. На деле, согласно его концепции, искусство выводится из сферы эстетического, и ему определяется скромное место в ряду богословских дисциплин. В превращении интуитивного начала в рассудочное практически нет никакого парадокса. Перед нами та же подмена терминологии, которая наблюдается довольно часто в философии неоведантизма. Пока А. Гхош говорит о западном искусстве, понятие интуиции не противоречит обычным представлениям о ней, когда же речь заходит о методе индийского художника, содержание понятия меняется, ибо меняется, по утверждению Гхоша, объект и сфера интуитивного видения. Это не многообразная и меняющаяся природа, а единый, неделимый, неизменный Абсолют, Бесконечное, т. е. объект, не нуждающийся в многообразии внешних форм выражения.

Тенденция к универсализации сознания, сведению его к точке, характерная еще для раннего ведантизма, не распространялась на искусство. Художественный канон, сложившийся в эпоху средневековья, надежно охранял его от разрушения, от утраты выразительности пластических форм. В новейшее время отказ от канонической структуры искусства привел к тому, что теория ми-

стического интуитивного видения стала обоснованием беспредметного искусства, утрачивающего не только изобразительность, но и возможность его адекватного эмоционального восприятия.

Сам Ауробиндо Гхош, разумеется, не мог предсказать последствий развития своей теории. Он применял ее преимущественно по отношению к классическому, главным образом культовому, искусству прошлого и лишь отчасти распространял на современное ему искусство. Школа бенгальской живописи переживала в тот период свой расцвет.

Тем не менее именно в эти годы движение Бенгальского возрождения утрачивает свой прогрессивный, созидательный характер. Раньше всех это почувствовал Рабиндранат Тагор. Еще в 1914 г., вспоминают современники, он сравнивал бенгальское искусство с творчеством прерафаэлитов и предупреждал о бесплодности такого пути (см. [158, с. 321]).

В 1922 г. вышла небольшая книга социолога и филолога Биноя Кумара Шоркара «Эстетика молодой Индии». Объездивший многие страны Европы, хорошо знавший западную культуру, он читал лекции на шести европейских языках. В юности последователь Вивекананды (несколько лет даже жил как саньяси), он первым публично выступил против традиционализма.

Работа Б. К. Шоркара, сначала напечатанная в журнале «Рупам», думается, была ответом на статьи Шри Ауробиндо в «Арья». С удивительной чуткостью уловил он родство националистической публицистики в Индии с тем, «что евро-американские „ориенталисты“ и „друзья Востока“ пропагандировали в качестве принципов азиатского искусства и цивилизации» [249, с. 4]. Язык Шоркара, чрезвычайно точный и динамичный, ничем не напоминал туманный стиль статей А. Гхоша, изобилующих отступлениями и вводными фразами; иронические кавычки выделяют термины, которыми пользуются его оппоненты. Такой же точности Б. К. Шоркар требует и от них. Он сразу же вскрывает двойственную природу «монистической» эстетики (определение Б. К. Шоркара), ее специфическую неразвитость и вычленяет два доминирующих признака в господствующей традиционалистской эстетике: утверждение противоположности между «идеалами» Востока и Запада, базирующееся на гипотезе специфически индийского характера (Indianness) творчества, или, по его словам, специфики

индуистского (или индийского?), гения; следование определенному канону в понимании самой природы и функций искусства. Описывая любые произведения, эти авторы касаются мифологии, истории или литературного сюжета, но только не пластического языка искусства.

Б. К. Шоркар подверг критическому анализу метод догматического использования норм шильпашастр, искажающий смысл самих древних источников, с одной стороны, и заставляющий эстетическую теорию топтаться на месте, оставаясь в плену богословия,— с другой. Чтобы эстетическая теория исходила из самой специфики художественного мышления, необходимо было осознать искусство как сферу самостоятельной духовной деятельности, отличной от религии и философии.

Ученый предпринимает также попытку рассмотреть индийское искусство в чисто эстетических категориях, с точки зрения «азбуки красоты», «морфологии искусства», проанализировать его общественную роль и функции. Небольшой объем книги, имевшей значение лишь реплики в споре, не позволил дать развернутую и обоснованную теорию, которая положила бы начало новому направлению в индийской эстетической мысли. Согласно сообщению его биографа С. К. Бхаттачарии, выступление Биноя Кумара Шоркара не вызвало должного резонанса: «...хотя ему всю жизнь приходилось идти в одиночку, его энтузиазм никогда не ослабевал. Его неортодоксальное отношение к социально-экономическим проблемам часто звучало как опасная ересь. Именно поэтому он не был до конца понят современниками, и его истинная роль в развитии национальной культуры и других областей еще не оценена по-настоящему» [189, с. 42]¹⁸.

Будучи профессором Калькуттского университета, Б. К. Шоркар много сил отдал воспитанию нового поколения «молодой Индии». Более сорока лет спустя имя его как основателя новой эстетической школы было упомянуто на теоретическом симпозиуме в Симле (1966).

В начале 30-х годов в изысканиях индийских эстетиков проглядывает уже более трезвое отношение к национальному наследию, намечается более терпимое восприятие мировой культуры. И сама художественная практика в это время начинает меняться, традиционализм уступает место тенденциям синтеза культур, наполнения творчества современным содержанием.

Эстетика 30—40-х годов

Новый этап в развитии художественной практики и эстетической мысли Индии характеризовался двумя тенденциями, первая из которых была непосредственно связана с обобщением опыта Бенгальского возрождения, вторая определялась активизацией политической жизни, получившей отражение в художественной культуре 30—40-х годов.

Археологические открытия первой четверти нашего столетия существенно расширили представления о древней культуре. В какой-то мере результатом этого явилось создание отечественного искусствознания. Тогда же огромная работа была проделана по разысканию и публикации памятников санскритской литературы, как художественной, так и теоретической, введению в научный оборот множества источников. Их комментирование и использование в трудах исторического характера способствовало развитию современной эстетики. Крупнейшие историки искусства того времени Кришна Шастри, Н. К. Бхаттасали, Фаниндратх Бошу, Бх. Датта, О. К. Гангули, Ананда Кумарасвами издают монографии и печатаются в индийских («Рупа-лекха», «Рупам», «Индиан ревью»), английских и американских журналах («Студио», «Эйша», «Артс энд декорейшн», «Дайел»), в научных бюллетенях Оксфорда, Бостона, Нью-Йорка (см. [152; 156; 170; 175; 176; 190; 200; 205; 209; 216; 247; 250; 256; 260; 261; 263; 268]).

В 1926 г. Фаниндратх Бошу выступает с книгой, где подробно описывает, классифицирует и анализирует открытые и опубликованные незадолго перед тем шильпашастры. Реконструируя творческие принципы древнего шильпина, он пытается интерпретировать основные категории классической теории искусства, указывает на нормативный характер древней эстетики, проявляющийся в метрическом каноне и иконографии: «Индийские шильпачарии стремились тем самым установить свой специфический критерий прекрасного. Основной смысл

их концепции заключается в том, что художники смогут создавать совершенные творения, только руководствуясь правилами шаштр» [156, с. 23]¹.

Непременность данного условия служит, по мнению Ф. Бошу, объяснением и (оправданием) природы и стиля классического искусства, которое подвергалось нападкам европоцентристской науки. Он сопоставляет греческую пластику с древнеиндийской, стремится доказать их равнозначность и призывает подходить к оценке каждой художественной культуры, отправляясь от ее внутренних законов². Вместе с тем, считает он, существует и нечто общее, что определяет основу прекрасного для всех народов мира: «Установить критерии красоты очень трудно, однако можно утверждать, что прекрасное должно заключать в себе истину и иметь характер универсальности» [156, с. 19—20]. В этом легко улавливаются реминисценции романтической и индийской возрожденческой концепции единства истины и прекрасного. (Ср. с эстетикой Р. Тагора.)

Вскоре после издания работы Ф. Бошу из печати почти одновременно вышли две монографии, написанные в 1930—1931 гг., — «Преобразование природы в искусстве» Ананды Кумарасвами и «Концепция искусства в индуизме» Мульжа Раджа Ананда (авторы их находились в постоянном контакте друг с другом), которые явились теоретическим обобщением фактического материала, собранного в первое двадцатилетие нашего века.

Ананда Кумарасвами (1877—1941) был человеком огромных творческих возможностей и широкой эрудиции. Он родился в Коломбо в семье тамильца, жившего на Ланке, адвоката по профессии, ученого по призванию. Мать будущего эстетика — англичанка сразу же после смерти мужа в 1879 г. переехала в Англию. Там Кумарасвами окончил университет, получил степень доктора геологии, но в 1902 г. возвратился на Ланку, где возглавил минералогическую службу страны. Поездки по острову позволили ему ближе познакомиться с народной культурой и пробудили интерес к художественному наследию. С 1908 г. в периодической печати начинают появляться его статьи, посвященные вопросам искусства и эстетики.

В эти годы Кумарасвами много путешествовал по странам Европы и Востока, изучая культуру древности и средневековья. В Индии он близко сошелся с Рабиндранатом Тагором и кружком Обониндронатха, участ-

вовал в организации выставок бенгальских художников, публиковал работы об их творчестве. Несмотря на то что в 20-е годы Кумарасвами был уже известным ученым, он не смог найти работу в колониальной Индии и принял приглашение Бостонского музея изящных искусств, стал там хранителем индийской, персидской и ближневосточной коллекций и занимал этот пост до конца своей жизни.

«Преобразование природы в искусстве» — один из первых серьезных трудов, построенных на сопоставлении понятий европейской и восточной эстетики и стоящих за ними реалий. Он адресован как индийскому, так и западному читателю и ставит своей целью устранить непонимание между двумя художественными традициями. Исследование снабжено указателем санскритских и китайских терминов и подробнейшим комментарием, который сам по себе представляет научную ценность.

По словам автора, он видел свою задачу в рассмотрении «основ теории искусства, сочетающей западные и восточные концепции». Однако весь тон работы подводит к мысли о необходимости для Запада понять (и, следовательно, принять) традиционную индийскую эстетику. Так как основное сравнение идет по линии оппозиции внутреннее — внешнее, духовное — бездуховное, классическая санскритская эстетика легко объединяется с чань (дзэн) в Китае или Японии в противовес западной. Уже подзаголовков монографии акцентирует внимание на этом единстве: «Теории искусства в Индии, Китае и средневековой Европе; идеальный образ, пространственно-перспективные отношения». Как отзвук прерафаэлитского деления истории европейского искусства на доренессансное и постренессансное воспринимается и первая аксиома, с которой индийский ученый начинает свою монографию.

«Поскольку европейское искусство привлекается для контраста или разъяснения, уместно напомнить, что „европейское искусство“ существует в двух видах — одно христианское и схоластическое, другое — постренессансное и индивидуальное. Из нашего исследования об Экхарте³, а также св. Фоме и его источниках с достаточной очевидностью вытекает, что было время, когда Европа и Азия могли понять друг друга и действительно хорошо понимали. Азия осталась все той же. Но последующая рационализация европейского сознания и его апелляция к внешнему привели к тому, что европейско-

му уму стало трудно мыслить в категориях единства и еще труднее принимать азиатскую точку зрения» [171, с. 3].

Уже из этого отрывка ясно, что А. Кумарасвами разделяет положения известной концепции, наиболее полно изложенной до него Ауробиндо Гхошем. Он лишь стремится к большей доказательности и более корректному использованию источников. Однако для всей поствозрожденческой школы характерно наличие априорного мнения, диктуемого не столько фактами, сколько эмоциями, и создание предвзятой схемы, которую приводимый затем материал призван подтвердить.

Индийскую эстетику отличает также тенденция оперировать терминами любой науки, но только не искусства в его специфической форме отражения мира. Авторы как бы не доверяют предмету искусства, не позволяют ему выполнять его естественную коммуникативную функцию. Истолкование художественного творчества как рода человеческой деятельности поручается философии, теологии и даже (в XX в. все более) точным наукам. Чем менее художественно произведение, тем легче подвергается оно такой интерпретации. В последние годы к подобному методу прибегают представители разных форм интеллектуального модернизма, однако зачатки этой тенденции относятся к началу столетия.

Тот же метод использовал и А. Кумарасвами, исходящий из факта развития точных наук и «математизации» современного искусства, что вместе с проникновением восточной культуры на Запад закладывает основы для нового сближения. В целом он не злоупотребляет «эмоциональностью» аргументации, и его исследование строится на точном объяснении терминов и их сопоставлении. «Прежде,— говорит он,— азиатская мысль вряд ли могла быть выражена с помощью европейской фразеологии без искажений; то, что имеется в виду, когда речь идет о понимании азиатского искусства, базируется на неверной трактовке всех категорий. В наши намерения входит рассмотреть в настоящем издании азиатские и распространенные европейские принципы не как некие курьезы, но как представляющие действительную и необходимую истину» [171, с. 4].

Монография А. Кумарасвами состоит из семи глав; первые три носят названия: «Теория искусства в Азии», «Майстер Экхарт об искусстве» и «Отношение к искусству в Индии», а остальные посвящены анализу тракта-

та «Шукранитисара» и терминов «абхаша» и «парокша», как они употребляются в упанишадах и у Шанкара-чарьи. Наибольший интерес представляет первая часть работы, в которой автор старается творчески осмыслить категории санскритской эстетики в их отношении к предмету; вторая скорее служит приложением к основному исследованию.

Изложение свое автор начинает с рассмотрения понятия «подобие» (садришья) в индийском искусстве, для чего затрагивает проблему творческого процесса в трактовке древних источников (преимущественно «Брихадараньяка» и «Чхандогья-упанишад», а также «Шукранитисары»). Применяя санскритские термины, он дает их адекватный перевод, точно описывает метод древнеиндийского шильпина⁴. Кумарасвами находит аналогию между медитацией и творческим актом, который классифицирует как «чистую умственную деятельность» (читта-саннья). «Индия разработала высокоспециализированную технику видения...— говорит он.— Сознание „про-изводит“ (pro-duces) или „притягивает“ (draws, санскр. «акаршати») форму, словно с большого расстояния, в конечном счете с Небес, где хранятся все прообразы... а непосредственно — из „внутренней области сердца-души“ (антар-хридайя-акаша), общего фокуса, в котором совмещаются видимое и видящий и имеет место единственно возможная реальность» [171, с. 5—6].

В процессе «совмещения фокусов» совершается самоотождествление, «неразличение» творца и изображаемого, после чего допустимо приступать к исполнению. Этот текст, будь он прочитан с иных позиций, с точки зрения исторического развития канона (не только изобразительного, но и ритуала, сопровождающего изготовление культовых предметов), мог бы навести на интересные размышления. Как вытекает из материала ранних трактатов, начиная с «Натьяшастры» роль йогической практики и философской основы йоги в формировании эстетических категорий, в понимании характера эстетического переживания как чистого экстаза, родственного греческому катарсису, чрезвычайно велика. Вместе с тем идея самоотождествления творца с объектом чисто игровая, восходящая к древнейшим формам синкретического сознания. Развита, она то дифференцируется, превращаясь в раса «Натьяшастры» или «самадхи» йоги, то вновь соединяется в эстетических теориях, приближаясь уже к новой, мистической «первооснове». Однако

след игрового сознания (театрального по своей природе) сохраняется во всех эстетических трактатах. Тут мы также сталкиваемся с высоким уровнем консервации ранних форм сознания индийским художественным каноном.

Ученый подходит к историческому методу исследования эстетических категорий. Он прямо связывает творческий процесс шильпина с техникой сосредоточения в хатха-йоге, ссылаясь и на «Шукранитисару», и на текст Калидасы в «Малявикагнимитре», где ошибка художника в портрете объясняется ослаблением концентрации внимания (шитхила-самадхи). Этот метод, считает А. Кумарасвами, «предполагает истинное понимание психологии творческого процесса», далее он замечает: «Здесь европейское и азиатское искусство встречаются на абсолютно одинаковой основе. Согласно Экхарту, изощренный художник показывает свое мастерство, но при этом обнаруживает не себя; по словам же Данте, „кто пишет фигуру, не став ею самой, не сможет изобразить ее“. Необходимо добавить, что идея йоги охватывает не только момент интуиции, но и исполнения: йога есть способность к действию, „кармасу каушала“... Слова „йогья“ (применение, изучение, практика) и „йукти“ (совершенство, виртуозность, умение) часто употребляются применительно к искусству» [171, с. 7—8].

А. Кумарасвами подчеркивает также, что в текстах древнейшего периода — «Ригведе», «Айгарея-брахмане» указывается на родственность собственно художественных и нехудожественных профессий — черта, характерная для древнего синкретизма. Восемнадцать профессиональных искусств и шестьдесят четыре «свободных» (соответственно шильпа и кала) в индийских источниках в равной мере считаются божественными по своему происхождению. Материал этих источников как бы сам предлагает в сопоставлении увидеть процесс вычленения художественного творчества из всей человеческой деятельности, а эстетического сознания — из общефилософского, но А. Кумарасвами избегает такого подхода. Он принимает главное в них — идею трансцендентного происхождения не только «интуиции», но и канонических образов и символов, которые являются художнику в момент достижения высшей стадии сосредоточенности. Судя по контексту, это интуитивное видение вполне управляемо, подобно состоянию самадхи, и может быть

вызвано произвольно, после определенной ритуальной подготовки. (Здесь явное расхождение с европейской мистикой и позднейшей романтической теорией вдохновения: озарение, откровение либо вдохновение нисходит внезапно, неожиданно для субъекта и ни в коей мере не подвластно ему. В индийской эстетике, как это ни странно, нет места случайному, чудесному, разум всегда контролирует самые экстремальные состояния души и тела.)

Исследование характера творческого процесса заставляет А. Кумарасвами поставить вопрос: как происходит преобразование природы в восточном искусстве? Чтобы ответить на него, он интерпретирует категории «подобие» и «подражание» в искусстве Азии. Чему подражает восточный художник, подобие чего он создает? Оговорив в самом начале, что искусство разделяется на два вида — культовое и светское, и причислив восточное к первому, А. Кумарасвами рассматривает в дальнейшем только этот тип искусства. И все категории, с которыми мы встречаемся в тексте, применены им исключительно к индийской классике и европейскому средневековью. Соответственно понятие «подражание» он рассматривает на материале индийских раннесредневековых трактатов, японского трактата Дзэами, сочинений Аристотеля и Фомы Аквинского. Подражание (санскр. «анукара», «анукарана», «анукрити»; яп. «мономане») в каноническом восточном искусстве не есть имитация внешних объектов. Оно даже не «представляет какой-либо „идеальный“ мир или „идеализированный“ в обычном (сентиментальном, религиозном) смысле слова, т. е. усовершенствованный и приближенный к духовному идеалу (желанию души) мир. Это было бы расценено как богохульство против свидетельства Совершенного Опыта и циничное принижение самой жизни. Мы обнаруживаем, что азиатское искусство идеально в математическом смысле — оно подобно Природе (*natura naturans*) не по внешней видимости (*ens naturata*), а по принципу действия» [171, с. 10—11].

Отправляясь от текста шильпашастр, А. Кумарасвами строит новую систему, весьма далекую от начетничества и догматизма. Он старается создать современную концепцию древнего искусства, которая отвечала бы теоретическому уровню XX в., но использовала бы категории классической эстетики Востока. Новизна его концепции в динамизме. Ученый старается рассматривать

искусство не как совокупность строгих правил или результат выполнения этих правил, а как процесс, развивающийся по определенным законам. И одно из существенных свойств этого феномена — его способность интерпретировать действительность, отражать ее, подражать ей, давать подобие той или иной стороны ее. Уже своим первым определением «подобия» в азиатском искусстве «в математическом смысле» он противопоставляет себя многим своим предшественникам и современникам, «вульгарно» трактующим эту категорию.

Анализируя творческий процесс индийского художника, А. Кумарасвами выделяет вопрос о содержании искусства и считает таковым идеальное начало, внушенный свыше образ, возникающий перед внутренним взором мастера в момент сосредоточенности. Его жизненный источник при этом не рассматривается, вопрос о нем как бы снимается, хотя реальность нигде напрямую не отрицается. А. Кумарасвами не случайно анализирует содержание искусства через творческий процесс: в идее «подобия» не во внешней форме, а в образе действия находится ключ к его методу. Он не мыслит содержания в отрыве от процесса его выражения, а предмета познания (творческого освоения) — в отрыве от познающего субъекта (ср. «Атмабодха» и у Р. Тагора, уподобляющего художника «божеству, упоенно творящему образы»).

Именно в таком смысле он говорит о подобии искусства природе, поясняя свой тезис ссылками на Аристотеля, схоластиков (*adaeqatio rei et intellectus*) и Фому Аквинского, но наиболее точно и развернуто выражая его с помощью неоведантистских терминов: «Переводя это с языка психологии на язык теологии, мы бы не сказали, что Бог обладает знанием, а сказали бы, что Знание (Чистый интеллект, праджня) — одно из имен Бога (который есть чистое действие) или, выражаясь метафизически, идентификация Бытия (*sat*) с Сознанием (*чит*), по хорошо известной формуле «*сатчит-ананда*» (точно так же как любовь существует только в акте любви, не в любящем или возлюбленном, но в их союзе)» [171, с. 11].

Принцип раскрытия содержания не в застывших формах, а в процессе выражения, в методе требует и особого прочтения всех терминов, где упор делается не на их статичных значениях, а на динамичных, формообразующих. Так, буквальное значение слова «сад-

ришья», по Кумарасвами,— «видимое соответствие», «похожесть», вторичное значение — «координация», «аналогия». То, что эстетически под «садришья» не подразумевается натурализм, абсолютное сходство, иллюстративность, иллюзия в любом поверхностном смысле, подтверждается тем, что в индийских источниках среди факторов, наиболее важных для живописи, это слово почти всегда упоминается рядом с «прамана» — «критерий истины» (здесь — «идеальные пропорции»). «Идеальная форма и естественный вид, хотя и различные в принципе, не мыслились как несоизмеримые, но скорее как совпадающие в общем единстве символа» [171, с. 11—12].

Садришья, видимое соответствие, продолжает А. Кумарасвами, порой неправильно интерпретируется как соответствие модели и ее изображения. На самом деле имеется в виду соответствие зримого воплощения замыслу или соответствие изобразительных и формальных элементов, наконец, по аналогии с упомянутым ранее понятием «сат-чит-ананда» — тождественность субъекта и субстанции «имитируемого» объекта. Иначе говоря, этот термин, по мысли Кумарасвами, касается не взаимоотношения природы и искусства как материального предмета (хотя и несущего идеальное содержание), а самого творческого процесса. Такое толкование представляется убедительным отчасти и потому, что шильпашастры, как уже говорилось, были не столько плодом отвлеченных теоретических построений, сколько практической рекомендацией общего характера для художника. Естественно, что в них не рассматривался вопрос «что есть искусство?», а назывались основные правила, которые надлежало усвоить профессионалу. Типичная для индийского средневековья тенденция к взаимосвязи различных дисциплин на основе философии, взаимоотожествлению понятий обусловила многозначность терминов и их постепенное удаление от первоначального смысла в сторону все большей унификации в соответствии с господствующей философской системой.

Однако анализируя лингвистическое изменение древних терминов, А. Кумарасвами тем не менее берет их как неизменную данность, имманентную особенность индийского эстетического сознания, а не как результат исторического развития искусства и связанной с ним теории.

Определив метод и содержание классического искус-

ства и особый способ видения индийского художника, он переходит к сопоставлению западного и восточного искусства. При этом он забывает свое утверждение, что подобное сравнение может быть проведено только на одном историческом уровне, и рассматривает параллельно два хронологически и типологически разных явления — современную европейскую станковую картину и индийскую традиционную пластику. Он не касается творческого процесса европейского художника, как в случае с шильпином, а исходит из формальных моментов: трактовки пространства, движения, времени. Переводя же эти понятия в сферу деятельности индийского художника, он придает им уже характер философских категорий.

«В западном искусстве картина обычно мыслится как бы видимая в раме или окне и такой преподносится зрителю. На Востоке же образ действительно существует только в нашем уме и сердце и затем отражается в пространство⁵. Западное изображение представляется видимым с фиксированной точки зрения и должно быть оптически правдоподобно. Типичный китайский пейзаж представляется видимым с нескольких точек зрения или в любом случае с условной, не „реальной“ точки зрения; и здесь важно не правдоподобие, а отчетливость... Там, где европейское искусство передает момент времени, схваченное движение или эффект освещения, восточное — длительное состояние. Употребив традиционную европейскую терминологию, мы бы сказали, что современное западное искусство стремится представить вещи такими, каковы они есть сами по себе, а азиатское и христианское искусство — более таковыми, каковы они в Боге, т. е. ближе к их источнику» [171, с. 29—31].

Примечательно, что А. Кумарасвами игнорирует почти жанровую событийность рельефов Амаравати или росписей Аджанты, достоверность деталей, действия, пейзажа не только в светской миниатюре могольских хроник, но и в миниатюре школ «пахари», вносящей конкретность в мифологический сюжет. Становится очевидной оторванность эстетической теории от художественной практики своего времени и от материала классического наследия. Единственным авторитетом для большинства индийских авторов нового времени остаются шильпашастры, в которых по причине естественного для любого канона «охранного» принципа преобладает наиболее ортодоксальная тенденция, стремление показать

искусство, каким оно должно быть, но не каким оно было на самом деле.

Эта же подчиненность каноническим трактатам и, шире, религиозной философской традиции в целом не позволила заметить того, что духовность в ее специфически художественном проявлении рождалась за пределами предписанного шастрами. И, наоборот, строгое следование «архетипам» в средние века свело каноническое искусство до уровня декоративного, а затем превратило его в натуралистическую олеографию, вполне отвечающую своему культовому назначению, но не имеющую ничего общего с художественными принципами классической эстетики. Подобная раздвоенность пришедшего в упадок культового искусства не послужила уроком художникам нашего времени, пытающимся сочетать традиционные философские доктрины с авторской оригинальностью, нестандартностью средств выражения, т. е. соединить принципиально неповторимое с безусловно унифицированным⁶.

Жизнестойкость этой эстетической традиции самым печальным образом отражается на творчестве художников разных поколений. Стремление сохранить национальное своеобразие заставляет многих из них подчинять свое творчество эстетическим концепциям, родственным теориям А. Гхоша или А. Кумарасвами. Признание духовности исключительно одного плана — выраженной через «внушенные» или «втянутые» в сознание стереотипы — затрудняет понимание духовности нового европейского искусства, духовности другого типа, связанной с иным переживанием времени, более динамичным, склонным к передаче текущих мгновений, а не извечной истины, более обостренно личным и потому всегда обращаемым к конечному, а не бесконечному⁷. Столь же негативна роль этой концепции в трактовке содержания самого индийского наследия, которое, несомненно, гораздо шире своих религиозно-философских основ.

Ни А. Кумарасвами, ни Ауробиндо Гхоша нельзя упрекнуть в незнании европейского искусства или европейской эстетики⁸. Однако неприятие, барьер непонимания, истинный или мнимый, все-таки сохраняется. По всей вероятности, в отличие от ставшего «всеядным» в XX в. Запада Индия старалась блюсти чистоту художественных традиций и их мировоззренческих основ. И несмотря на то что в художественной практике на-

чался процесс сближения культур, индийская эстетическая теория пока его игнорирует.

Причины этого явления коренятся как в самом исторически определенном национальном сознании, так и в факторах внешнего порядка, в том числе взаимоотношениях с западной литературой и искусством. Если колониальные власти в области культуры придерживались курса европеизации, то представители английской гуманитарной науки склонны были к романтической идеализации древних институтов и духовного наследия Индии. Так, говоря о его пассивности, спиритуалистичности, консервативности, Э. Б. Хейвелл повторял идеи Макса Мюллера об извечной противоположности западного и восточного сознания.

В первую треть XX в. «неоромантический» интерес к Востоку (экзотика, непохожесть на привычные формы собственной культуры) вновь возрождается на Западе. Он подогревается и выступлениями индийских деятелей культуры за рубежом и надеждами на спасение европейской цивилизации благодаря новым ценностям, почерпнутым на Востоке. Именно такие надежды возлагают на индийскую и китайскую философию А. Швейцер и Ромен Роллан. Одновременно возникает и мода, достаточно поверхностная, но своей массовостью во многом определяющая общественное сознание, делающая обычными казавшиеся недавно невозможными вещи⁹.

Утомленный бешеным темпом развития буржуазной цивилизации, незадолго перед тем вышедший из окопов первой мировой войны, западный мир искал новых ощущений, втайне, подобно старому Монту, убежденный, что «Восток и Запад — разное кровообращение» (Голсуорси). Здесь, в Европе, Пикассо то дразнит, то страшно пророчествует, Восток же предлагает ценности, проверенные тысячелетиями, надежные и вместе с тем уже настолько древние, что могли «таить в себе весь аромат и волнение новизны».

Нельзя забывать и того, что индийские философы и историки культуры адресовали свои теории не только национальной интеллигенции, но в значительной мере и западному читателю и слушателю. Ананда Кумарасвами — студент-индус, некогда охотно покинувший лондонское общество, много времени спустя будет выступать там с пропагандой своих идей. Пройдет немало лет, прежде чем индийский историк Ромила Тхапар скажет: «Резкое противопоставление природы западной и во-

сточной культур, когда Восток описывался как духовный, равнодушный к материальным благам, было одним из „стереотипов“, выработанных в науке в течение двух последних столетий — веков колониального господства [266, с. 5].

Но если бы это противопоставление было лишь искусственным, не имеющим под собой исторической основы и существенных особенностей в миропонимании, морали, развитии художественной практики, то глубокий интерес к собственному классическому наследию, доходивший до преклонения перед ним, и отрицание европейской традиции не были бы столь упорными. Суть заключается в разных формах функционирования искусства в Европе и на Востоке, в разных системах художественного мышления. А. Кумарасвами прав, когда противопоставляет искусство Азии, «оставшейся самой собой», и Европы, которая ушла от средневекового понимания художественного образа, прав потому, что функции и метод познания нового искусства совершенно иные. Исчерпав до конца обобщенно-мифологический метод отображения бытия, Европа обратилась к углубленному изучению человека в эпоху Возрождения, тем самым открыв искусство нового времени. Нечто близкое переживает и искусство позднего средневековья в Индии (миниатюра «пахари», поздний могольский портрет), однако осуществить до конца переход к углубленно-психологической реалистической школе в живописи оно не смогло.

Без длительной стадии развития реалистического художественного метода на собственной основе, развития, вытекающего из потребностей иного осмысления изменившегося мира, невозможно проникновение в «духовность» нового типа чисто теоретическим путем. Это понимание может быть выстрадано только в процессе художественного творчества, внутри самого искусства. В истории индийской живописи отмечается своеобразный «временной парадокс» — реалистический метод изображения был привнесен тогда, когда внутренней потребности в реалистическом искусстве в стране не было; в результате европейская традиция еще до знакомства с нею была решительно отвергнута. Когда же такая потребность могла назреть, Индия уже включилась в мировой художественный процесс XX в. и ассимилировала новейшие формы искусства, «перешагнув» большую школу реализма.

Апелляция современного искусства Запада к восточной эстетике облегчает контакт между культурами, при этом он осуществляется более на «восточной» основе, отчего модернистские направления легче прививаются на индийской почве. Можно сказать, что английский академизм и эстетика индийских теоретиков выработали стойкий иммунитет к реализму, исключив его из системы художественного мышления современного художника Индии.

Таковы, если заглянуть вперед, в 60-е и 70-е годы, последствия развития компаративистской националистической школы. Однако в ней существуют и иные тенденции. Это относится прежде всего к самому методу прочтения канонических сочинений: Шильпашастры, как и любые другие трактаты древности и средневековья, не представляли собой узкоспециализированного, в нашем понимании, профессионального текста. В них перемежаются наставления по технике производства с этическими предписаниями, рациональный математический канон с магическим ритуалом, т. е. они в полной мере отражают синкретизм раннего «научного» мышления, неразрывность теории и практики, неразделенность разных социальных функций предмета, ибо, по-видимому, подобное разделение отсутствовало и в жизни. Попадая в руки исследователей нового времени, эти практические руководства для художников, порой наивные, порой эзотеричные, но всегда точные в вопросах техники, воспринимаются как труды по эстетике, касающиеся исключительно философских проблем. Конкретный материал мистифицируется, подгоняется под привычный философский шаблон, свежесть первоисточника утрачивается.

Во многом перекликается с работами компаративистской школы книга Мулька Раджа Ананда «Концепция искусства в индуизме», однако она вносит и нечто новое в исследование традиционной эстетики, демонстрируя исторический подход к материалу. Именно так, в сравнительно-историческом аспекте рассматривается один из важнейших терминов индийской эстетики, «раса», именно так, в историческом развитии представлены различные этапы религиозно-философской мысли, с которой, в соответствии с традицией, начинает свою монографию М. Р. Ананд.

Основная цель его труда почти та же, что и у А. Кумарасвами, — найти точки соприкосновения индийской и европейской художественной культуры. Он тоже

привлекает «христианское искусство», чтобы лучше показать природу средневекового индийского, но его главная задача — утверждение единой природы прекрасного в искусстве отдельных народов: «Я надеюсь убедить читателя в том, что за множеством форм, которые определяются своеобразием развития искусства разных наций, стоит общая идея прекрасного; в постижении ее все народы мира могут соединиться, чтобы подойти с терпимостью, симпатией и доброй волей друг к другу и увидеть неповторимость человеческого духа. И обычное европейское презрение либо безразличие к индийскому или вообще восточному искусству может исчезнуть, если средний европеец осознает, что европейская христианская традиция в свое время была так же глубоко метафизична, как индуистская или буддийская» [136, с. X].

М. Р. Ананд впервые точно называет своего читателя — среднего европейца, ибо знатоки вроде Стеллы Крамриш или Эрнеста Хейвелла давно уже оценили индийскую художественную традицию. Настойчиво проводимая Кумарасвами и Анандом параллель с христианским искусством скрывает мысль о том, что художественно значимое индийское искусство целиком принадлежит средневековью и к середине XX в. еще не создало новых форм.

Подобно А. Кумарасвами, М. Р. Ананд немало внимания уделяет связи искусства с философией, подчеркивая, что оно (средневековое по характеру) не может называться «искусством для искусства» (без отрицательного смысла этого выражения — *Art for art's sake*), поскольку неотделимо от пронизанной религиозным сознанием жизни, в которой господствовало стремление к постижению реальности «более реальной, чем та, что дается ощущением или логическим познанием» [136, с. 1]. М. Р. Ананд практически продолжает традиции той философской школы, к которой принадлежали Р. Тагор и А. Гхош. «Мы стремимся, — пишет он, — расширить границы нашей души, читая послания Бесконечного во всем, что вокруг нас, и направляя ему наш ответ через литературу и искусство» [136, с. 2].

Именно поэтому, по его мнению, реализму в европейском смысле нет места в индийском искусстве. Как и Кумарасвами, он выделяет в качестве неперемennого этапа в творческом процессе шильпина йогическое созерцание и сосредоточение, имеющие следствием отождествление мастера с объектом. Помимо этого он приво-

дит сведения шильпашастр о нормах этического поведения художника, обязанного соблюдать все религиозные предписания.

В работе детально разбираются чисто технические приемы, описанные в древних трактатах, и правила, касающиеся установления пропорций, жестов — мудра и их значений, комментируются «Шесть законов живописи» — «Шаданга» по Ватсьяне и «Восемь законов живописи» по «Самаранасутрадхаре». М. Р. Ананд интерпретирует эти шесть законов: «рупа-бхеда» (различение форм, правильный отбор признаков канонических типов), «прамана» (идеальные пропорции, мера, критерий), «бхава» (доминирующая эмоция), «лаванья йоджана» (сочетание грации, красоты и артистизма), «варника-бханга» (правила употребления материалов и пигментов), и наконец, наиболее абстрактное понятие — «садришья»¹⁰.

Сам термин рассматривается особенно подробно, ибо через него раскрывается отношение искусства к реальности; это своего рода «основной вопрос» индийской эстетики. «„Садришья“ означает подражание, или соответствие реальности; нужно отметить, однако, что соответствие реальности не означает здесь полного сходства с предметами, как мы их обычно видим. Индийская литература по искусству выдвигает принцип деления всех объектов на два класса: „дришта“ (видимых) и „адришта“ (невидимых). Первое относится к реальным объектам, равно как и к воображаемым. Эти объекты могут существовать или в природе, или в воображении... Но они воспринимаются зрением или воображением не такими, каковы они есть, а лишь такими, какими являются. Садришья показывает, что объект представляется таковым, другими словами, как он воспринимается в сознании в отличие от того, что он есть в реальности или в воображении» [136, с. 86].

На основании приведенного текста можно сделать вывод, что толкование данного термина А. Кумарасвами и М. Р. Анандом не совсем одинаково. Первый настаивает на соответствии предмета искусства его внутренней сути (видимой духовным взором), второй — на соответствии предмета (образа, изображения) тому, что «представляется», а не тому, что он есть по существу (причем они указывают и на другие, второстепенные значения слова «садришья» — «портретное сходство», «верность канону», «узнаваемость»). Это кажущееся

незначительным различие на деле весьма примечательно. Обοим авторам необходимо истолковать термин так, чтобы исключалось понимание его в простейшем, техническом (и, вероятно, первоначальном) смысле — соответствия изображения предмету. Художественный термин прочитывается и интерпретируется через философию. А поскольку авторы исходят из разных умозрительных истин, интерпретация не совпадает (хотя именно совпадающая часть значений и представляется наиболее истинной).

С этим же термином связывается понятие условности в искусстве. «Вряд ли нужно напоминать, что искусство уже по определению условно (санкетита), ибо только благодаря условности природа становится доступной пониманию; лишь знаки и символы, „рупа“, „пратика“, выполняют коммуникативную функцию», — пишет А. Кумарасвами [171, с. 24]. Такая условность, на его взгляд, не имеет ничего общего с модернистским упрощением или с утратой изобразительности. К сожалению, она стала ассоциироваться с декадансом. В действительности же упадок может выражаться и в натуралистических формах (что вытекает из сравнения греческой классики с эллинизмом). «Истинное искусство, — продолжает он, — никогда не вступает в соревнование с недостижимым совершенством мира, но исходит исключительно из своей собственной логики и своих критериев, которые не могут быть установлены, согласно критериям истины или добра других сфер» [171, с. 25].

Садришья — сходство в образе действия, по глубинной сути, определяет условность искусства, помогает избежать прямого, неизбирательного копирования. А. Кумарасвами полагает, что это обобщающе-познавательное свойство более присуще индийскому, вообще восточному и средневековому европейскому, чем реалистическому искусству нового времени. (Это свойство объясняется обращенностью к высшей реальности и понимается сквозь ведантистское Бесконечное. Более сложные внутренние связи реалистического искусства не воспринимаются под поверхностью изобразительной манеры.)

Аналогичное понимание природы реализма скрыто и в рассуждениях М. Р. Ананда: «Индийское произведение искусства — не копия, а творение, воплощение впечатлений, получаемых от объекта, реального или воображаемого. Реализм и идеализм на Востоке поэтому имеют иное содержание, чем на Западе. Реализм в Ин-

дии был не абсолютным, а относительным, как если бы на деле это был «реализм идеализма», ибо все рассматривалось как нереальное, но несущее в себе подобие реальности» [136, с. 86].

Подразумеваемый здесь знак равенства между «реализмом» и «копией» вновь напоминает о тезисе противоположности индийского «духовного» и европейского «поверхностного» типов культуры. Станным (но, если вспомнить Р. Тагора, естественным для индийского мыслителя) образом М. Р. Ананд, не принимающий европейскую реалистическую традицию в живописи, в собственном литературном творчестве следует реализму. Сразу же после «Индуистской концепции искусства» он напишет свой первый роман «Неприкасаемый», весьма далекий от его собственных рассуждений о нереальном.

Когда идея сопоставления западной и восточной традиций не заслоняет объективности, М. Р. Ананд выдвигает любопытные гипотезы, касающиеся развития эстетического мышления в Индии. Часть исследования, посвященная категории «раса», представляется наиболее интересной. Он прослеживает изменение смысла этого слова в древних и средневековых текстах. В «Ригведе», сообщает Ананд, оно означает «сок» (растения сомы, использовавшегося в ритуале) и иногда — «привкус», «аромат», в «Атхарваведе» — «сок», «молоко», «воду», а также «вкус». В упанишадах это первичное, связанное с непосредственным чувственным восприятием содержание слова усложняется, приобретает более отвлеченные формы. «От его значения как важнейшего элемента растений, семян, воды и молока производится абстрактная идея „важнейшего элемента“, „выжимки“, „сути“... В „Тайттирия“ и „Майтриупанишадах“ был сделан огромный шаг вперед путем слияния значений „раса“ как „суть“ с новым значением высшего состояния радости, проявления природы высшего бытия как отраженного в „самосияющем сознании“» [136, с. 57]. Если здесь можно усмотреть экстагическую основу будущего эстетического переживания, то в собственно теоретических трудах по искусству — «Натьяшастре» и трактатах Анандавардханы — появляется другая основа раса — ритм, контролируемая эмоция и катарсис. М. Р. Ананд останавливается на описании возникновения и переживания раса у Анандавардханы, когда тот анализирует легенду о Вальмики и убитой птице. Глубокое горе, потрясение,

охватывающее древнего поэта при виде птицы, пронзенной стрелой, вызывает потребность выразить это чувство в стихах, затем оно сменяется состоянием возвышенного блаженства, освобождения от тягостных переживаний. «Согласно Анандавардхане, последовательные этапы в процессе поэтического самовыражения Вальмики таковы: 1) чувственное восприятие события; 2) переход чувственного восприятия в сферу воображения как причина того переживания, которое трансформируется в 3) поэтический порыв и 4) завершается ощущением чистой радости. Это последнее состояние блаженства Анандавардхана рассматривал как чувство, которое должна возбуждать поэзия или любой другой вид ритмического выражения в сознании воспринимающего» [136, с. 58].

Судя по контексту, М. Р. Ананда удовлетворяет описание существа творческого процесса, данное одним из крупнейших эстетиков классического периода. Однако описание этого процесса через понятие «раса» не имеет ничего общего с описанием через медитацию у А. Кумарасвами. М. Р. Ананд вслед за Анандавардханой считает источником творчества конкретное жизненное событие и ту самую «внешнюю» эмоцию, которую А. Гхош приписывает лишь западному видению. Никакой ритуальной подготовки Вальмики для вызывания раса не требуется; шлока о погибшей птице, хотя и полна «духовности», не имеет отношения к культу. Конкретные указания шильпашастр относительно обрядов, сопровождающих изготовление предметов культа, эстетики нового времени принимали за специфику художественного мышления в Индии вообще. И хотя раса, эстетическая эмоция в чем-то близка и «чистому экстазу», и состоянию «внутреннего озарения», теоретики классического периода ассоциируют ее не только с внутренним миром человека, но и с реально переживаемым фактом.

Историзм в исследовании этого термина и связанных с ним понятий — «раеика» (способный воспринимать расу, ценитель), «расавант» («обладающий расой» — о произведении), «расавадана» (действие, вызывающее расу) — позволил М. Р. Ананду избежать мистической трактовки классической эстетики, максимально точно понять древние оригиналы. Его концепция распадается на два самостоятельных фрагмента: один тяготеет к ведантистской философии с ее мистификацией всех процессов, другой исходит из анализа самого материала ис-

куства и оперирует собственно эстетическими понятиями. Первый связан с традиционным противопоставлением культур Запада и Востока, второй — с подлинно научным историческим методом и непредвзятым анализом источников. Во всяком случае, книга Ананда оказалась гораздо шире своего названия¹¹. Издание художественно-теоретического журнала «Марг» в последующие годы демонстрирует прогрессивную роль Мулька Раджа Ананда в развитии индийского искусствознания и эстетики.

Труды А. Кумарасвами и М. Р. Ананда можно назвать критическими исследованиями истории эстетики. Привлечение классических источников и их комментирование в сопоставлении с эстетическими концепциями других периодов стало теоретической базой новейшего искусства весьма различных направлений — как традиционалистского, так и символического и беспредметного. Несмотря на односторонность эстетики того времени, она имела и положительное значение — предполагала освоение собственного теоретического наследия и утверждала самостоятельность и независимость художественной культуры. Вместе с тем академичность указанных трудов как бы обуславливает их отставание от художественной практики, освободившейся в значительной мере от сковывающей ее традиции и заявляющей о себе в разных формах искусства.

Почти одновременно с этой линией индийской эстетики продолжает развиваться и еще одно течение, отходящее от принципов и стиля Рабиндраната Тагора. В 1936 г. были опубликованы лекции Обониндронатха Тагора, прочитанные им на художественном факультете университета Вишвабхарати в Шантиникетоне. О. Тагор не меньше чем его современники цитирует шильпашастры (иногда приводит те же отрывки, что и А. Кумарасвами и М. Р. Ананд), но он использует эти цитаты для подкрепления мыслей о природе искусства, роли художника в обществе, его долге перед национальной культурой. Длительный педагогический опыт — преподавание в Художественном колледже Калькутты, а затем и в Шантиникетоне, — собственное художественное творчество определили более динамичный и менее академический подход Обониндронатха к искусству. Его необычайно яркий, образный язык и активное участие в строительстве новой культуры заставляют вспомнить страстную публицистику Рабиндраната Тагора. Тесная

связь с практикой позволила поставить вопросы, до того не возникавшие в индийской эстетике. Еще в своей статье, посвященной художественному канону шаштр (1914), О. Тагор утверждал необходимость по-новому подойти к теоретическому материалу классики: «Не искусство должно подтверждать шильпашастры, а шастры — объяснять искусство» [261]. Потом он несколько раз обращался к шильпашастрам, публикуя статьи по отдельным вопросам эстетической теории [262; 263]. Однако он анализирует древние тексты с позиции художника-практика, использующего лишь то, что ему нужно в работе.

Цикл лекций в Шантиникетоне носит совершенно иной характер. Они свободны по стилю и по тематике, хотя опираются на строгую логическую основу. Главная тема лекций — пути развития нового искусства, его отношение к наследию и к современной жизни. Отсюда вытекают и задачи каждого художника, впервые отчетливо названные О. Тагором. Его предшественники говорят более об искусстве как о системе, автоматически отражающей закономерности художественного сознания. Искусство рассматривается имперсонально в качестве совокупности неких региональных признаков. Обониндронатх поднимает проблемы национального искусства и личного творчества, национальной культуры и художественного образования, имея в виду будущее, а не прошлое.

Увлечение традиционной эстетикой, некритическое отношение его предшественников к шильпашастрам вызывало у О. Тагора, отдавшего много лет обновлению национального искусства и на практике убедившегося в том, что невозможно бесконечно эксплуатировать традицию, естественный протест. Его близость к Рабиндранату, именно в те же годы увлекавшемуся живописью нетрадиционного типа, также отразилась на формировании позиции в вопросе «западно-восточной дилеммы». Биографы Обониндронатха указывают даже на факт его занятий «экспериментальным» искусством; сам он позднее отрицательно высказывался об этом периоде своего творчества. Так или иначе, мысль о поисках нового пути и важности воспитания творческой смены проходит лейтмотивом в его лекциях 30-х годов.

«Некоторые опасаются, что я буду назойливо пропагандировать себя и искусство своего направления,— сказал он в первой же лекции.— Я даже не собираюсь

создавать путеводитель для путешественника в мир искусства, потому что я сам только путник, отправившийся искать свою дорогу. В таких поисках радость художника, и у меня нет ни малейшего желания лишать кого-либо этой радости» [16, с. 5].

Главная цель художника, стремящегося к истинному мастерству,— взрастить и сохранить в себе расу, или творческую способность, которая отличала бы его от ремесленника. Раса у Тагора и жизненная сила искусства, его эмоциональная основа, и понятие прекрасного — в зависимости от контекста. Он не стремится к точности формулировок; подобно своему великому родственнику, он считает язык искусства в его приблизительности выше, точнее, ближе к сути, чем язык науки. «Художники, бхакты, поэты вступают в игру с высшей красотой, ученые же кладут прекрасное под микроскоп и подсчитывают в нем все до последней частицы... стараются описать прекрасное ясно и точно. Читать их легко, но увидеть прекрасное в их описаниях трудно» [16, с. 74].

Недоверие к рассуждениям о Прекрасном распространяется и на современных Обониндронатху теоретиков, и на эстетику прошлого. Он крайне отрицательно относится к шастрам в качестве руководства для художника нового времени, хотя и не возражает против их изучения наряду с прочими компонентами наследия. Но предостережение против признания их авторитета абсолютным читается в каждой строке: «В шастрах мы находим лишь рассуждения о том, каким способом возникает в человеке понимание расы; так же ясно мы видим и то, как мало „расиков“¹² рождается на выжимках из расашастр» [16, с. 4].

Искусству, учит Обониндронатх, противопоказаны и сковывающие творчество предписания, и национальная ограниченность, и буржуазный идеал накопительства. Единственный путь овладения раса — это полностью ей отдаться, не задумываясь о вознаграждении или признании.

Полемизируя со своими оппонентами, О. Тагор охотно пользуется их терминологией, чтобы еще больше заострить смысл, подать мысль в образной, порой гротескной форме. Сравнению творческого процесса с медитацией он противопоставляет идею творческого восприятия мира, «великого произведения великого художника» и неустанного труда: «Говорят, йогическую садхану вершат, закрыв глаза и задерживая дыхание. Садхана ис-

куства — иного рода: ее исполняют на полном дыхании, с открытыми глазами и сердцем, подобным выпущенной из клетки птице, чтобы стремиться и в мир фантазии, и в мир реальности. Каждый художник должен сам сплести себе сеть, которой ловят мечту, и расстелить свою циновку у самого края дороги, по которой движется мир, но не в молчании, а в бдении и действии. С самого начала этой садханы бдения должно избрать труд до изнеможения» [16, с. 3].

Обониндронатх не мог принять узконационалистическую позицию противопоставления художественных культур Запада и Востока, равно как и выделения какой-либо культуры как высшей по своей «духовности». Единственный критерий ценности искусства для него — Прекрасное, раса. Каждый народ, утверждает он, идет своим путем в поисках красоты. Признание, что какой-либо народ достиг ее абсолютных высот, означало бы гибель искусства в этой стране. В вечном несовершенстве искусства — залог его непрерывного развития. «Тот, кто силен, отбрасывает старое, слабый же идет по течению и преодолевает свою незначительность, сливая свой голос с голосом великого искусства» [16, с. 85].

От своих слушателей Обониндронатх ждет и требует «садханы сильного». И хотя он не собирается снабжать своих студентов путеводителем в мир искусства, он оставляет им заповеди: «...первая из них — беречь искусство своей родины и самого себя отдавать ей, вторая — понимать и принимать искусство других стран, и третья — не говорить об искусстве, а писать картины, ваять, петь, играть на сцене» [16, с. 129].

В своих лекциях Обониндронатх мимоходом касается важнейших эстетических вопросов — о художественном идеале и его изменчивости, о неадекватности понятий прекрасного и безобразного в жизни и искусстве, о национальном своеобразии и задачах художественного образования. Его наследие требует внимательного изучения.

Эстетические концепции О. Тагора ценны и тем, что они были адресованы индийской молодежи, той, что создавала искусство 30, 40, 50-х годов. К сожалению, прочитанные и опубликованные только на бенгальском языке, они не могли служить пособием для студентов Бомбея, Мадраса, Симлы — старейших художественных центров Индии.

В отличие от академической компаративистской эсте-

тики 30-х годов другое направление в индийской теории искусства развивалось в общем русле борьбы за национальное и социальное освобождение, отражая рост общественного сознания, вызванный серьезными социально-экономическими и политическими сдвигами в стране. Развитие капиталистических отношений и обострение классовой борьбы, углубление противоречий между метрополией и колонией и размах антиимпериалистического движения, рост городского населения и формирование демократической интеллигенции способствовали становлению культуры нового типа. Ведущая роль в этом принадлежала литературе, наиболее чутко и непосредственно откликающейся на изменения в общественной жизни.

Впереди, разумеется, шла Бенгалия, которую уже в XIX — начале XX в. прославили такие выдающиеся художники слова, как Бонкимчондро Чоттопаддхай, Рабиндранат Тагор, Шоротчондро Чоттопаддхай. В 20—30-е годы нашего столетия здесь заслуженную известность получили Премендро Миттро, Гопал Халдар, Будходоб Бошу, Бишну Де и др.

Во второй четверти XX в. продолжается развитие и других национальных литератур Индии, неотделимое от развития национальных языков¹³.

Новый этап в становлении современной литературы хинди связан с именем Премчанда, наиболее плодотворный период в творчестве которого приходится на указанные годы. Среди ведущих прозаиков этих и последующего десятилетий нужно назвать Агьея, Яшпала, Упендранатха Ашка, Сударшана, Нагарджуна. В литературе урду одновременно с крупнейшим поэтом-патриотом Мухаммадом Икбалом творили писатели-реалисты Кришан Чандар, Балвант Синг, Ибрахим Джалис, Саджад Захир; Исмат Чугхтай и др. Реформатором в области современной тамильской словесности выступил Калки (Р. Кришнамурти); маратхские романисты Варкеркар, Пендсе, Муктибодх создавали новые образцы реалистической прозы.

В указанный период почти на всех ведущих языках страны начинают выходить литературно-художественные журналы¹⁴. Они снискали популярность публикацией оригинальных и переводных произведений писателей и поэтов, а также критических статей, во многом способствующих складыванию нового направления в молодых индийских литературах.

В 1936 г. по инициативе Премчанда, Мулька Раджа

Ананда, Саджада Захира была основана Ассоциация прогрессивных писателей Индии (АППИ). Ее возникновение приветствовали крупнейшие писатели разных национальностей и среди них Рабиндранат Тагор, Шоротчондро Чоттопаддхай, Вареркар, Валлатхол. Вплоть до достижения страной независимости АППИ активно участвовала в борьбе против империализма, тяжелых пережитков прошлого, религиозной розни, всех видов угнетения и неравенства.

Путь литературы рассматриваемого времени — это путь углубления ее содержания, демократизации сюжета и персонажей, часто прямая пропаганда передовых взглядов. В ней отмечается ослабление крайних националистических тенденций и стремление к интернациональным формам, интерес к социальным проблемам, развивается реалистическое направление. В романах и повестях Гопала Халдара («Однажды»), М. Р. Ананда («Неприкасаемый»), Б. Бхаттачария («Голод») раскрывается тема бесправия и нищеты, выведены характеры, открыто выступающие против общества, в котором торжествует несправедливость и насилие.

Если литература Бенгальского возрождения с ее откровенным морализмом (добро и зло полярны, и герои после некоторой душевной борьбы обязательно становятся на сторону добра, ведь зло должно отступить перед светом истины) страдает известной прямолинейностью, то произведения изучаемого периода демонстрируют усложненность художественной ткани — в более резких ракурсах дается духовный мир действующих лиц, более многоплановым становится повествование, более опосредованно выражается центральная идея. Так в романе Шоротчондро Чоттопаддхая «Шриканто» перед нами предстает уже иной герой — человек, пристально вглядывающийся в мир, хорошо видящий его пороки и несовершенство, скептик, не способный поклоняться старым богам, но и не решающийся отбросить предрассудки своего круга. Отчуждение личности в дисгармоничном, противоречивом обществе — главная идея романа. Не будучи в силах преступить традиционные законы, Шриканто остается вечным скитальцем.

Итак, литература Индии активно осваивает современность, развивая реалистический метод и насыщаясь новым содержанием. Изобразительное искусство того же времени переживает обновление иного рода. Надо сказать, что круг его духовного потребления гораздо более

ограничен. В отличие от сравнительно дешевой и «вездесущей» книги станковое произведение нуждается в специальном выставочном зале, куда оно попадает на короткий срок, а затем переходит в коммерческую галерею или частные коллекции. Оно достаточно дорого и нетиражируемо, не говоря уж о том, что живописец гораздо больше зависит от вкуса покупателя, чем писатель. Казалось бы, патриотически настроенные художники должны были обратиться к более демократической форме искусства, например графике, чтобы обрести своего зрителя и воспитать его, подобно их коллегам в Китае и Японии.

Но этого не произошло. Дальневосточная гравюра развивала собственную традицию. Индия не имела такого наследия. Успех бенгальской живописи к началу 20-х годов создавал видимость перспективности такого пути, и изобразительное искусство долгое время сохраняло камерный характер, не выходя за пределы элитарного круга.

Основы подлинно современного искусства, по мнению индийских искусствоведов, заложило творчество четырех художников: Рабиндраната Тагора, Амриты Шергил, Гогонендронатха Тагора, Джамини Рая.

Амрита Шергил и Гогонендронатх Тагор ориентировались на новое западное искусство. Они обращались к постимпрессионизму и кубизму, пытаясь объединить с ними классическое наследие. Гогонендронатх, по сути, замыкает предшествующую традицию. Его кубистические эскизы декораций и иллюстрации сохраняют ту же камерность, что была свойственна и возрождению. Прекрасные тушевые реплики к стихам Р. Тагора указывают на его связи с дальневосточной школой монохромной живописи.

Молодой художнице Северной Индии, редко одаренной и прекрасно образованной Амрите Шергил трудно было завоевать любовь соотечественников, не принимавших ее искусства из-за его «западного стиля». Лишь после смерти Амриты ее полотна заняли достойное место в национальных музеях страны. Она сумела соединить поэтический реализм постимпрессионистической школы и монументальные традиции индийской классики с демократизмом современного сюжета. Искусство художницы по социальной значимости может быть поставлено в один ряд с лучшими произведениями прогрессивной индийской литературы.

Наибольшее влияние на развитие искусства следующих десятилетий оказала живопись и графика Джамини Рая и Рабиндраната Тагора. Первый, подобно Нондодалу Бошу, создал собственный стиль, используя мотивы народного рисунка — «альпоны», керамической росписи, лубка-пат. Яркие, экспрессивные и в то же время гармоничные по цвету и линейному ритму, легко читающиеся благодаря лаконичному рисунку композиции Джамини Рая внесли свежую струю в индийское искусство.

И все же само обновление совершалось преимущественно за счет наследия. Выразительные полотна Джамини Рая не выходили за пределы чистой декоративности. Постепенно оттачивая свой стиль, он тем не менее не мог избежать шаблона, повтора, иногда почти буквального. (Любопытно, что для современной профессиональной живописи Индии характерны «узнаваемость» индивидуального стиля, широкая эксплуатация разнообразных художественных традиций, в основном народного искусства, доведенных путем стилизации до неизменного *личного* канона, обеспечивающего «товарность» произведения.)

В противоположность ему Рабиндранат Тагор провозгласил принцип спонтанности творчества, чистой игры образами, не скованными канонами или традицией. Его чернильные и акварельные наброски несут свободу воображения, высокий духовный строй, могучую поэтичность и резко отличны от камерной, изящной и изысканной живописи возрожденцев.

Значение изобразительного творчества Рабиндраната прежде всего в том, что здесь, как и во всех других областях, он выступил новатором, бесстрашно ломающим устоявшиеся нормы и правила. Его влияние на молодых художников Калькутты было чрезвычайно велико¹⁵.

Экспрессионистические опыты Рабиндраната, стилистические искания Джамини Рая, «западничество» Гогов нендронатха Тагора и Амриты Шергил положили конец изоляционизму и неприятию европейской художественной культуры. Этот новый этап в развитии индийского искусства завершается к концу 30-х годов, открывая и путь действительно плодотворным поискам слияния нововременных форм с национальной традицией, и возможности для подражания западным модернистским течениям. Индийское искусство с некоторым отставанием,

но освоило все западные направления и даже породило собственные авангардистские изобретения.

Модернизация художественной жизни коснулась также и организационной сферы — открылись отделения творческих союзов «Шантиникетон асромик шонгло» и Индийского общества восточного искусства, возникли новые художественные колледжи. В 20-е годы их возглавили Д. П. Чоудхури в Мадрасе, М. Ч. Де в Калькутте, О. Халдар в Лакхнау, братья Укил в Дели, братья Шастри в Андхре. В 1927 г. была создана и первая организация, объединившая местные творческие союзы, — Всеиндийское общество искусств и ремесел (AIFACS), издающее свой орган — «Рупа-лекха»¹⁶.

В 40-е годы формируются так называемая Калькуттская группа (1943), в которую вошли художники разного толка, а также Группа прогрессивных художников в Бомбее (1947). Их манифесты и их творчество означали отказ от замкнутости и стилизаторства, обращение к новым темам и формам.

Изменения в художественной практике получили отражение и в эстетике 40-х годов. Если до того она «подводила итоги», то теперь стремится «обогнать» художественный процесс, направить его в определенное русло. Так, декларации АППИ, ставившие задачи сближения литературы с жизнью народа (1936), призывавшие к свержению иноземного ига (1938), заявлявшие протест против фашизма и империализма (1942), были ведущими документами той эпохи.

Художники Индии, прежде всего молодые бенгальские живописцы и скульпторы, равно как и деятели театра, также выступают в эти годы с аналогичными манифестами (см. [212]). Эти программы прогрессивных организаций весьма неравнозначны по содержанию и идейно-теоретическому уровню. Однако все они свидетельствуют об интересе к марксистской научной мысли, в том числе эстетической, о попытках освоить ленинскую теорию отражения. «Эта теория познания... — пишет М. Р. Ананд, — определяет новый подход к любой идеологии, вооружает нас методом, благодаря которому мы можем понять отражение объективной реальности в идеологии любого периода... со всеми его классовыми противоречиями» [212, с. 9].

Многие суждения молодых эстетиков прогрессивного направления наивны в своей прямолинейности: сказывается и метод просветительской литературы предшест-

вующего периода со свойственной ей упрощенностью, стремлением найти универсальный рецепт реконструкции художественной культуры. В этом смысле весьма пока зательна статья Ахмада Али. «Любое общество,— пишет он,— творит свою собственную эстетику... Жизнь художника обусловлена его социальным окружением, и он не может игнорировать его борьбу и насущные нужды» [212, с. 67].

Отрицая всю традиционную эстетику, А. Али справедливо утверждает, что искусство черпает свой материал из жизни, связано с ней своими корнями. Однако при этом он пользуется привычными понятиями традиционной философии и порой сбивается с избранного курса. «Художник постигает идею, под которой я подразумеваю объект плюс эмоцию, возбуждаемую последним... Он выражает эту идею, которая, конечно, не может быть самообусловленной, но является продуктом и прямым отражением социального бытия через *символы*, расширяется и распространяется, подобно лучам, истекающим (*emanating*) из одной точки» (курс. наш.— И. Ш.) [212, с. 69].

Абстрактность и сбивчивость этих рассуждений во многом объясняется отсутствием профессионального опыта: в Индии не было развитой школы реалистического искусства, не могло быть и искусствознания и критики, связанных с ним и способных выработать свой язык и теорию. Вследствие этого и терминология прогрессивной эстетики (почерпнутая, естественно, из зарубежных источников) остается во многом отвлеченной. О том, что это так, говорит неспособность нашего автора (как и его приверженцев) разобраться в индийском художественном наследии и современном искусстве.

Ахмад Али не только осуждает ретроспективизм бенгальской школы, но отвергает и классические формы искусства, например театр Катхакали, возрождение и развитие которого приходится как раз на эти годы. Не щадит он и классиков новой индийской литературы: «Поэзия Тагора и Икбала — абсолютно эскапистская, она вызывает желание забыть о реальности и, несмотря на свою красоту, не более чем сон мечтателя. Вместо того чтобы пробуждать в нас критический дух, помогать прогрессивным силам общества, она уводит в бездействие и потому в высшей степени реакционна» [212, с. 80].

Крайность художественных оценок А. Али объясняется напряжением политической борьбы, участием сту

денческой молодежи в ней, жадной обновления всех сторон жизни. Какая-либо позитивная программа отсутствует. Им руководит лишь страстное желание приблизиться к массам, творить для них. Его романтический тон вновь напоминает о традициях эстетики Бенгальского возрождения.

«Мы не хотим писать для какой-либо группы или класса,— восклицает он,— но протягиваем руку всему борющемуся человечеству, обращаемся к миллионам человеческих существ, живущих в голоде и нищете, ибо сегодня они — наши читатели и наша завтрашняя аудитория» [212, с. 83].

Эта неопытность, романтический настрой, нечеткость позиций обусловили быстрый спад прогрессивного движения сразу же после достижения независимости и отход от него определенных групп художественной интеллигенции. В 1953 г. распалась АППИ, сыграв свою роль в консолидации прогрессивных сил. Но в художественной критике и формировавшейся на ее основе эстетике в эти годы уже наметилась новая тенденция, оказывающая влияние на современный художественный процесс в Индии.

Искусство и эстетическая мысль независимой Индии

После достижения Индией независимости она на равных правах включилась в мировой художественный процесс, активно представляя свою культуру за рубежом и участвуя в обмене культурными ценностями. В области художественной практики эти тенденции сказались прежде всего в появлении множества разнообразных течений и творческих индивидуальностей, в сфере теории — в углублении ее связей с искусством, древним и современным, а также с зарубежной эстетикой.

Изменяется и характер межвидовых отношений в художественной культуре; если раньше тон в ней задавала литература, постоянно опережая изобразительное искусство, то теперь, с выходом последнего на международную арену, складывается другая ситуация. Иной становится ориентация искусства: литературные темы и сюжеты играют все меньшую роль в формировании его образно-содержательного строя. Освобождаясь от иллюстративности, оно начинает развиваться по имманентным законам пластического выражения, с одной стороны, и в русле мировых направлений — с другой. Поэтому в данной главе изобразительное искусство и его эстетическая теория будут рассматриваться независимо от литературного процесса, что, разумеется, не означает полного разрыва данных видов культуры. Напротив, общие тенденции (преобладание на определенных этапах прогрессивных течений и смена их более формалистическими или наоборот) в целом совпадают, отражая единство общественного сознания.

Как отмечалось ранее, основные тенденции в художественном развитии независимой Индии обозначились уже в 30—40-е годы. Строгое следование национальной традиции сменяется подражанием стилю и содержанию работ западных мастеров. В индийской живописи можно найти все — от изысканных по колориту абстрактных композиций до явных реплик мексиканских монумента

листов, от народного лубка до ледянисто-застывших пейзажей сюрреалистов и от напряженных пикассовских диспропорций до скрупулезного узора миниатюрного письма.

В целом в искусстве рассматриваемого периода выделяются три главных направления: традиционализм, идущий еще от бенгальской школы; «фигуративное» искусство, связанное с западной изобразительной системой, более или менее приближающееся к ее прогрессивным течениям; беспредметное, опирающееся на индийскую философскую традицию и особенно активно отстаивающее свое национальное своеобразие.

Пройдя этап ускоренного освоения материала мирового искусства, индийское становится полноправным участником в общении художественных культур. О самобытном и вместе с тем современном его характере допустимо говорить уже с конца 50-х годов, хотя отдельные крупные имена появляются в Индии еще раньше.

Вслед за Джамини Раем, Рабиндранатом Тагором, Амритой Шергил и Гогонендранатом Тагором о себе уверенно заявляют Кришна Хеббар, М. Ф. Хусейн, Бимал Дас Гупта, Бхабеш Саньял и другие, составившие второе поколение художников нового типа. Они сохраняют свою индивидуальность, особую цельность видения, гуманизм, не позволяющий перешагнуть черту, отделяющую положительные представления о природе человека от нигилистических концепций неоавангарда. (Кстати, не последнюю роль в этом сыграла общая тенденция индийской эстетики, опирающейся на «идеальное» содержание и этическое начало в произведении.)

С начала 60-х годов индийское искусство претерпевает значительные изменения. С одной стороны, в нем складываются разнообразные течения модернизма, с другой — развивается социальная тема, правда не всегда выраженная в привычных для нас формах реалистической изобразительности. Созерцательная цельность уступает место сатирическому гротеску, полным ужаса и уродства аллегориям, символическим и натуралистическим картинам. Таковы антивоенные циклы Дорайсвами, сюрреалистические пародии Рамачандрана или ностальгические фантазии Бикаша Бхаттачарджи, за которыми встают реальные виды его родной Калькутты. Обличение нравов высшего общества, «сильных мира сего», демонстрирует «обезьяний мир» Бруты, а растерянность маленького человека перед современной действитель-

ностью, доводящей его до сумасшествия, — фантастическая графика Рамануджама.

Однако именно эти почти плакатные образы не лишены расчетливого холодка, характерного для «интеллектуального» искусства. Они так или иначе вызывают отклик у зрителя, и притом вполне однозначный, но эмоция автора при этом как бы выкачана из произведения, заменена «концепцией», которую художник постоянно пропагандирует в своих опусах.

Рядом с этим «социальным» направлением (чрезвычайно разнородным по стилю и объединяемым условно по типу отношения к действительности) существует другое, не менее рассудочное, но гораздо более однородное (хотя и не признающее себя таковым) — абстрактно-символическое, прямо основанное на традиционных религиозно-философских системах или косвенно связанное с ними. Художники этого направления обращаются не к традиционной форме, но к самому содержанию символов культового искусства. Философски обыгранная символика предстает в абстрактном, неканоническом исполнении. Порой на помощь ей приходит та или иная концепция Запада, и тогда подчеркивается приоритет классической индийской философии, предвосхищившей современную мысль и искусство. Среди художников, работающих в такой манере, наиболее известны Бирен Де и Гулам Сантош. Ей же следуют мастера мадрасской школы, которых объединяет интерес к традициям тантры; их картины представляют собой модернизированные, утратившие каноническую форму диаграммы тантры.

При том (весьма небольшом) наборе выразительных средств, которым пользуются художники модернистских направлений, особенно заметна повторяемость художественных приемов, композиций, колористического решения. Создается своего рода индивидуальный канон, граничащий с ремесленничеством. Эта особенность искусства XX в., которую смогли преодолеть лишь гении, подобные Пикассо, отчасти порождается рынком (ему необходима узнаваемость почерка того или иного автора) и ориентацией на определенную традиционную концепцию — черта специфически индийская.

Самоповторения не могут избежать даже одаренные художники лирического плана, «открывшие» свою тему и неповторимую форму ее воплощения. Среди них выделяется Дж. Сваминатхан, представлявший Индию на

Биеннале-69 в Сан-Паулу. В его многочисленных полотнах разрабатывается тема природы, что дало основание автору одной из критических статей назвать ее «Птица, гора и Сваминатхан». Иногда место птицы занимает рыба, но гора никогда не меняет своих очертаний, то ритмически повторяясь в пространстве, то словно отражаясь в смещенном фокусе.

Столь же узнаваемы полуфантастические пейзажи Парамджита Сингха. Убедительная достоверность его лаконичных ландшафтов нарушается необычными деталями. Он изображает явления, которые могут происходить в природе, но никогда не наблюдаются человеком или совершаются у него на глазах, но так быстро, что рассмотреть что-либо невозможно,— застывший в полете, свергающийся со скал камень или облако, висящее в небе противоестественным образом, ибо чувствуется, что оно такое же тяжелое, как камень, наконец, каменный дождь над зеленой долиной. Сверкание чистых красок и абсолютная безлюдность видов, беззвучность катастроф придают напряженность его полотнам.

Драматизация космических сил в картинах Парамджита Сингха или лирико-символическая трактовка природы у Сваминатхана говорят о глубоко личном переживании бытия, ранее отрицавшемся индийскими эстетиками. Если западная культура вновь стремится отойти от эмоционально-непосредственного его выражения, то Индия только приближается к подобному способу мировосприятия, хотя некоторые формы его, наиболее непосредственные, вероятно, уже не смогут развиваться здесь — это в каком-то смысле невосполнимо пройденный этап в мировой художественной культуре.

Тем более интересным кажется направление бомбейской школы художников, группировавшихся вокруг так называемой «Джей Джей Скул оф Арт» (Sir J. J. School of Art). Движение от полуабстрактных драматических композиций, может быть навеянных Пикассо, к пристальному исследованию сущности человеческого бытия в максимально обобщенном выражении характерно для творчества Т. Мехты и его младшего коллеги Джатина Даса¹. Идея страдания в «Диагоналях» Мехты или активного борения со стихиями в композициях Дж. Даса в начале 70-х годов передана сочетанием человеческих фигур с геометрическими линиями, вторгающимися в пространство картины и разрывающими пластику тел. Работы Дж. Даса конца десятилетия отмечены обраще-

нием к классической форме, а абстрактная тема «человек — стихия» уступает место мужественному гуманизму, вниманию к земному бытию человека с его болью, стремлениями, надеждами, любовью и слабостью. Особенно интересны в этом отношении его графические листы — рисунок пером большого формата, — выставившиеся на Биеннале-78 в Венеции.

Проникновение во внутренний мир человека, использование различных форм и жанров — обнадеживающее явление в творчестве молодых индийских художников. С. П. Бхаттачарья, Бикаш Бхаттачарджи, Рамешвар Брута, Парамджит Сингх, в последние годы ставшие признанными мастерами национальной школы, вместе с художниками старшего поколения — Бхабешем Саньялом, Хусейном, Рамкинкармом, Хеббаром продолжают традиции гуманистической культуры.

Современное индийское искусство как никогда раньше связано с изобразительным искусством зарубежных стран. Работы наиболее известных художников широко экспонируются на международных выставках в Париже, Венеции, Сан-Паулу, на персональных выставках в Англии, ФРГ, Италии, Франции, странах социализма в Европе. С 1968 г. Индия включилась в число стран, устраивающих у себя регулярные всемирные выставки — Триеннале в Дели. Это помогло индийским мастерам осознать свое место в системе мировой художественной культуры, а индийским критикам — оценить состояние современного буржуазного искусства, лучше понять задачи развития национальной культуры.

И художники, и критика заметили родство между расхожими экзотическими представлениями о культуре Востока на Западе и концепциями националистической эстетики в самой Индии. Подводя итоги второй Триеннале в 1971 г., Дж. Дас писал: «„Интернационализм“ является концепцией, выросшей из социально-экономической надстройки Запада, как и все остальное в системе, где господствуют западная мысль и философия. Теперь Триеннале побуждает нас пересмотреть художественную концепцию с позиций современности и внимательнее взглянуть на самих себя, глубже, чем мы обычно это делаем, когда принимаем западную точку зрения. Я не подразумеваю под этим, что должен быть некий *восточный* образ мышления... но нам надлежит иметь *собственную* точку зрения» [183, с. 45].

Непонимание истинного характера нового индийско-

го искусства, снисходительное отношение к нему по преимуществу «западного» жюри выразилось, по словам Дж. Даса, в поисках экзотики в работах национальных художников. Именно данный принцип стал критерием при выдвижении лауреатов Триеннале. «Это подтверждает,— продолжает Дж. Дас,— что „интернациональное“ жюри ищет специфику (Indiannes) в работах наших художников. Но хотелось бы знать, почему оно не ищет такого же „ness“ в искусстве других стран; могут ли быть два разных критерия оценки?» [183, с. 46].

Триеннале способствовали развитию индийской эстетической мысли. Критика поднимает новые актуальные вопросы — национального и интернационального, социальной роли искусства, функций его в эпоху НТР, гуманизма и реализма и др. Со страниц журналов эти проблемы переходят в академические монографии, сказываясь на направлении теоретических исследований.

Эстетика независимой Индии, как и ее искусство,— явление сложное. В ней представлены и традиционные концепции неоведантистской школы, и идеи «социализации» художественной культуры, а также отражены тенденции соединения классической эстетики и новых течений. Ни одно из этих направлений, даже крайне националистическое, не может развиваться в изоляции от мировой эстетической мысли, и потому многие индийские теоретики пытаются найти аналогии древним философским системам в современных учениях Европы и Америки. Индийские художники и критики охотно помещают рядом с извлечениями из «Панчатантры» и Корана цитаты из статей и книг своих западных коллег². За этим кроется стремление вскрыть некую первосущность художественного творчества, свойственную в равной мере всем временам и народам, и выявить ее в культуре сегодняшней Индии. В методической разработке Национальной галереи искусств в Дели, посвященной юбилейной выставке «100 лет современного индийского искусства (1860—1960)», Лакшми Сихари прокламирует эту идею: «Согласно одной из наших древних истин — „пусть благородные мысли идут к нам со всех сторон“ (Ригведа I.89.1), Индия свободно воспринимала культурные влияния разных стран мира». Созвучная мысли Дж. Неру о великой ассимилирующей способности индийской культуры, данная идея отражает новую тенденцию, противостоящую крайним формам националистической эстетики.

Первые годы после достижения независимости были отмечены широким переизданием классиков новой индийской философии; выходят избранные сочинения А. Гхоша, многочисленные труды С. Радхакришнана, и др. В 1955 г. публикуются лекции С. Радхакришнана, прочитанные им в Лондоне и объединенные под общим названием «Восток и Запад». Еще раньше под его же руководством был создан солидный двухтомный труд, в котором принимали участие ученые многих государств, — «История западной и восточной философии». Первый том посвящен истории философии Индии, в том числе традиционной эстетике. В помещенной там статье К. Ч. Панде дается краткое введение, позволяющее составить представление, с какими школами западной эстетики сравнивается индийская мысль, как понимается в Индии роль эстетической теории в ее отношении к искусству.

«Отношение к прекрасному с индийской точки зрения не дает основания считать, что эстетика — наука тайного знания тайных вещей, знание в форме ощущения, знание, которое не может получить адекватное словесное выражение, как у Баумгартена. Не связана она и с гегелевской „философией искусства“, с теорией прекрасного вообще — в искусстве и природе. В настоящем контексте словосочетание „наука и философия искусства“ может быть определено в трех аспектах. (1) Это наука об искусстве, ибо первоначально речь шла о технике его. Все трактаты, в которых поднимается проблема философии искусства, так или иначе связаны с техникой, и философия соотносится с ней. (2) Это вопрос философии искусства, поскольку эстетическое переживание рассматривается в концепциях различных мировоззренческих систем и поскольку авторитеты в трех областях — музыке, поэзии и архитектуре — утверждают, что искусство есть Абсолют, выражаемый в указанных видах. (3) Это философия искусства, так как искусство мыслится обладающим независимой ценностью, его результат способен вызывать в человеке ощущения, какие ни один из объектов природы вызвать не способен» [223, с. 472].

Как видно из приведенного отрывка, стиль эстетических трудов приобретает более строгую, академическую форму, несколько отстраненную от самого предмета исследования и лишенную пафоса работ предшествующего периода. Если авторы в начале века и даже позднее

имели обыкновение приписывать «индийскую точку зрения» любой философской концепции, то теперь господствует тенденция точного исторического анализа.

В 60-х годах складывается школа формальной эстетики, оперирующей собственными понятиями, которые более приложимы к новым формам искусства, чем к художественной практике прошлого, т. е. можно говорить о развитии индийской эстетики как самостоятельной науки и о применении ее в качестве инструмента управления искусством.

Типичным примером академического исследования может служить диссертация Б. Л. Бхайраппы «Истина и прекрасное», опубликованная в 1965 г. Излюбленная идея Рабиндраната Тагора, в свое время так эмоционально поданная им в статьях и лекциях, кардинальный принцип А. Кумарасвами о соотношении природы и правдоподобия в искусстве использованы здесь лишь номинально. Автора занимают и проблема подражания в искусстве, и теория символов, и вопрос взаимосвязи истины, красоты и гармонии. Разбирает он и термин «саришья». Однако в работе намеренно не сопоставляются толкования основных понятий в западной и восточной эстетике. Позиция автора как бы исключает историографический подход к теме. Соотношение истины и прекрасного рассматривается изолированно, в «чистом виде», пока речь не заходит о современном искусстве.

«...И истина, и прекрасное определяются согласно одному и тому же принципу,— говорит Бхайраппа.— Сходство их природы становится еще яснее, когда мы обнаруживаем, что теории имитации и выражения страдают общими ошибками и трудны для приложения к эпистемологической и эстетической сферам. Если мы сравним основные принципы эстетики и эпистемологии, то увидим поразительную близость между ними. Нетрудно заметить, что различия касаются области их употребления... Принцип, служащий основой эстетики и теории познания, может быть приложен и к этике. Ибо если считать, что задача философии — объяснять внутреннюю природу реальности и сущность человеческого бытия, то принципы истины и прекрасного должны совпадать с идеей добра» [153, с. VII].

Концепция Б. Л. Бхайраппы опирается на ту же триаду, которая была названа Р. Тагором, но автор 60-х годов избегает каких бы то ни было упоминаний о божественной природе исследуемых им категорий. Се

куляризация научной мысли — один из признаков новой тенденции в индийской эстетике. Во многом это обусловливается распространением марксистской философии в Индии и использованием метода исторического материализма в гуманитарных науках³. Даже тогда, когда авторы не считают себя марксистами, влияние самого метода на характер исследования ощутимо. В свете нового понимания метода научного анализа меняется и характер трактовки терминов индийской эстетики.

Одна из важнейших категорий классической философии — «реальность». Концепция реальности идеального и нереальности феноменального мира стала почти общим местом в трудах неоведантистов. Б. Л. Бхайраппа, избегающий категорических формулировок, все же дает понять, что его интерпретация «реальности» не совпадает с традиционной. Он подвергает критике субъективистские теории прекрасного и истинного, утверждая тем самым положительные ценности в искусстве.

«Концепция безусловно реального может быть понята из нашего замечания о ценностях. Очень древнее заблуждение, которое в наши дни рядится в одежды логического эмпиризма, проявляется в том, что ценности считаются субъективными. Это ошибочное положение касается более всего понятий добра и прекрасного. Универсальное, или объективное, значение придается только понятию истины (по принципам естественных наук), оставляя критерии добра и прекрасного субъективными. Однако... ценности столь же объективны, как и научные законы, и каждая индивидуальная ценность есть определенное выражение человеческого сознания по отношению к безусловной реальности... Истина столь же ценна, как и красота, а красота столь же непреложна, как истина. И лишь оттого, что истина (научная) объясняет нам природу физического феномена, нет нужды в сравнении с ней принижать значение прекрасного» [153, с. VIII].

Несмотря на наукообразие и употребление не типичной для индийской эстетики терминологии, Б. Л. Бхайраппа остается в пределах традиционного мировоззрения и внутренне ведет отсчет от тагоровско-романтической теории добра, прекрасного и истины как триединства, отражающего реальность. Это с особой ясностью обнаруживается в несколько упрощенном толковании автором реализма: «Не принимая во внимание метафизические различия между тем или иным реалистом, допусти-

мо определить его как человека, который верит в независимое существование вещей и в то, что все наше знание имеет под собой объективную основу. Иными словами, источником нашего знания является чувственно воспринимаемый объект, существующий вне нас и независимо от нашего сознания, а также умозаключения. Наше знание истинно, если оно „правильно“ отражает объективный мир... Истина есть копия внешнего объекта в сознании, ятхартха-джняна» [153, с. 1].

Поверхностное знакомство с материалистической теорией отражения и незнание связанной с ней эстетики обусловило заблуждения автора, полагающего, что философ-материалист и художник-реалист одно и то же. Это вполне естественно: индийская эстетическая школа в целом не приемлет представления о самостоятельности искусства по отношению к философии. Во всех ее построениях теория выступает как первичный и определяющий фактор, искусство же — как вторичный, отражающий постулаты эстетики.

В результате реалистический метод в искусстве идентифицируется с материализмом в философии, они полностью взаимозаменяются. Именно подобный вывод и делает Бхайраппа: «Произведение искусства считается прекрасным лишь постольку, поскольку оно отражает определенным способом какой-либо природный объект — дерево, гору, корову и т. д. Мы можем назвать эту концепцию зеркальной теорией истины и красоты» [153, с. 1].

В этом упрощенном изложении реализм, естественно, предстает довольно неприглядным. Поневоле можно вслед за эстетиками-компаративистами обвинить все реалистическое искусство в бездуховности. Отсюда следует, что оно совсем пренебрегает средствами формального выражения, а понятия гармонии, ритма и т. п. не находят себе места в его художественном языке.

К счастью, Б. Л. Бхайраппа не делает таких крайних заключений. Напротив, пафос его высказываний направлен против модернистических течений, в частности против сюрреализма, разрушающего классическое представление о природе прекрасного и его выражении в искусстве... «Сюрреализм стремится представить такие признаки прекрасного, как гармония, пропорции и т. д., переходящими, а не основополагающими для создания произведения искусства. Художник якобы выполняет свою функцию, если выражает подсознательное — отчаяние,

подавленные желания, расстроенные эмоции и напряженность внутреннего состояния человека. Сюрреалисты утверждают, что назначение искусства — не услаждать наш взор и слух гармоничной формой, но показывать более глубокую сущность нашего „Я“» [153, с. 92].

Возникновение принципов сюрреализма Б. Л. Бхайраппа объясняет протестом против сухости академического искусства, когда следование канонам прекрасного вырождалось в ремесленничество, т. е. связывает с имманентными законами развития искусства и его направлений. Порочность модернизма, по его мнению, не в разрушении привычных художественных форм, а в обращении к новым символам, доступным только представителям того же течения и не обеспечивающим коммуникативную функцию данного вида культуры. «Современное искусство по преимуществу экспериментально. Прежде чем новое направление осознает свой стиль и его преимущества, оно решительно отвергает предшествующие формы. В результате оно обычно становится недоступным пониманию широкой публики. Между тем символы, к которым прибегает художник, должны иметь корни в культуре народа, а те, которые творит он сам, должны создаваться на основе существовавших ранее. Тем не менее многие художники изобретают и используют символы, доступные только им самим и немногим людям из их окружения» [153, с. 92].

При всей зыбкости теоретических построений Б. Л. Бхайраппы его работа вызывает интерес, ибо ставит вопросы современной культуры. В своей попытке осмыслить противоречия модернистского искусства он исходит из традиционно моралистического критерия художественного, предполагающего сочетание принципов гармонии, истины и морали. (Нелишне будет заметить, что нигилистический подход к положительным ценностям вообще чужд индийской эстетике, всегда нацеленной на утверждение идеалов, а не на их разрушение.)

Не случайно стремление сохранить классические теории и найти им применение в сегодняшней жизни преобладает в сочинениях индийских ученых. В своей крайней форме эта тенденция выражается в полном отрицании современного социального функционирования культуры и требовании возврата к утраченным ценностям. Видный бенгальский эстетик и историк культуры Пробаш Джибон Чоудхури пишет: «Современная цивилизация, начало которой в Европе относится ко времени

Ренессанса, а в Азии — ко времени европеизации, стремится к замене религии наукой и искусством... По нашему убеждению, эта тенденция не есть признак здоровья. Конечно, науки и искусство имеют значение для человека и составляют его культуру, но все же эти ценности не абсолютны, а относительны. Такая культура не является нашей целью, но лишь этапом на пути к высшей стадии. Абсолютные ценности и высшая культура заключаются в религиозных достижениях, и, хотя ни наука, ни искусство не могут прямо помочь человеку в его религиозных исканиях, каждое из них помогает ему косвенным образом» [159, с. 3—4].

Данная точка зрения не нова для индийской философии: и неоведантистская эстетика А. Гхоша, и морализм эстетической концепции Р. Тагора подчеркивали важность искусства для улучшения духовной природы индийца. Однако до сих пор она не высказывалась в столь категоричной форме. Уверенность в незатронутости индийской культуры тлетворным влиянием Запада определяла мажорный тон эстетики довоенного времени. Развитие модернистских течений в самой Индии ставит под угрозу существование традиционных ценностей и вызывает резкую реакцию со стороны представителей разных направлений теоретической мысли.

Пробаш Джибон Чоудхури — крупный специалист, и его никак нельзя упрекнуть в поверхностном знакомстве с европейской культурой. Позиция его отнюдь не случайна. Концепция П. Дж. Чоудхури основана на неоведантистской идее духовного совершенствования человечества. Этический принцип, мысль о «единении» через искусство указывают на генетическое родство его теории с концепцией Р. Тагора. Вместе с тем в исследованиях П. Дж. Чоудхури затрагиваются разнообразные проблемы современной и классической эстетики. Он излагает теории «раса» и «имитации», соотношения реальности и искусства, понимание реальности в традиционном смысле, но касается и более частных вопросов — категории трагического и иронического в искусстве, понятия катарсиса с точки зрения религии и искусства и т. д. Как и большинство ученых этого периода, он стремится привести положения классической индийской эстетики в соответствие с уровнем эстетической науки своего времени.

Осуществляет это П. Дж. Чоудхури столь оригинальным способом, что его работа заслуживает более поз

дробного рассмотрения. Она начинается со своего рода сопоставительного анализа некоего абстрактного современного и столь же абстрактного средневекового типа культуры. В этом сопоставлении участвуют три компонента — искусство, наука и религия. И, хотя нигде в тексте мы не встречаемся с привычной оппозицией Восток — Запад, общий тон всей вводной главы подводит к заключению о превосходстве средневекового типа культуры (носителем коего была Индия до столкновения с Западом). В рассуждениях Чоудхури порой прорывается пренебрежение брахмана — раздражение по отношению к ученым, занявшим главенствующее место в культуре XX в., и снисходительность по отношению к художникам.

«В средневековой Европе и всего столетие назад в Азии религиозность была признаком культуры. Ученый считался просто умным малым, чем-то вроде колдуна, который при случае мог оказаться полезным, но не вызывал почтения и не мог быть поставлен в один ряд со священнослужителем или человеком благочестивым. Чтобы внушить уважение к своей профессии, ученому, особенно в Индии, нужно было притворяться, что его знание чувственного мира получено им путем медитации от самого Бога, его творца. Другими словами, человек средневековья был глубоко философичен, тогда как его современный потомок натуралистичен. Это проявлялось и в отношении к искусству. Поэт, художник, скульптор, архитектор и танцор вызывали восхищение как люди, в совершенстве владеющие своим ремеслом, но их не причисляли к людям высокоинтеллектуального уровня. Они были умны, но не возвышенно мудры. И они, чтобы поднять престиж своей профессии (в особенности в Индии), должны были придумывать мифы о божественном происхождении и очистительной функции искусства, якобы не изобретенного, а боговдохновенного. Искусства мыслились художниками как своего рода ритуал и в основе были религиозны. И все же во всех утвердившихся в мире религиях глубоко укоренилось предубеждение против них. Причина кроется в том, что искусство связано лишь с внешней формой вещей, их проявлением в людских страстях, которые человек благочестивый полагает нужным подавлять или избегать. Теория катарсиса в смысле религиозного очищения от страстей путем переживания их — лишь хитроумное оправдание искусства в глазах священнослужителей» [159, с. 1—2].

Эта обширная цитата позволяет составить представление о стиле и тоне рассуждений П. Дж. Чоудхури и о его способности по-своему подавать и трактовать концепции традиционной индийской эстетики. Нетрудно заметить, что он уступает А. Кумарасвами в смысле исторической точности при описании средневекового искусства⁴.

А. Кумарасвами основывает свои обобщения на анализе *источников*, Чоудхури же, говоря о структуре средневекового общества, переносит в него современные социальные отношения. Антагонизмы своего века он стремится обнаружить отчасти и в средневековом типе культуры, не учитывая, что иерархия в ней (если только она существовала в чистом виде) определяется не природой каждой ее сферы (науки, искусства, философии, религии и т. д.), а природой сословного общества, в котором духовенство всегда занимало идеологически главенствующее положение.

Ауробиндо Гхош и Ананда Кумарасвами противопоставляют «духовное» индийское (и отчасти средневековое европейское) искусство «бездуховному» западному. Сравнение идет только внутри самого феномена. П. Дж. Чоудхури в качестве объекта исследования берет не только традиционное индийское искусство, но и индийский модернизм, против которого выступает с апробированных позиций культурного национализма.

Он представляет себе искусство средневековья в основном аналогичным новому, т. е. секуляризованной, самостоятельной и самоценной области культуры, которая для поддержания своего авторитета привлекает другую такую же самостоятельную и независимую область общественного сознания — религию. То, что искусство того времени не могло существовать вне мировоззренческой системы, восходящей к еще более древним эпохам (когда искусство и религия выступают в единстве как разнообразные формы мифологического осмысления мира и воспроизводства его в ритуальной практике), П. Дж. Чоудхури игнорирует. Поэтому он уже не может противопоставить индийское искусство в качестве более высокого по своей природе западному. Возникает новая оппозиция «средневековая культура — современная цивилизация», признак и следствие включения индийского искусства в современный художественный процесс с его естественными завоеваниями и утратами.

П. Дж. Чоудхури не принимает исторически сложив-

нюю структуру новой культуры и спасение цивилизации видит в возврате к прежней структуре, где религия играет главенствующую роль. По его мнению, науки и искусство призваны помочь движению общества к новой религиозной культуре, в которой вера будет не просто определяющим фактором, но единственной целью. Науки и искусства, раз уж они возникли, не уничтожаются, однако должны способствовать подготовке личности к восприятию высших духовных ценностей, т. е. целостной религиозной доктрины.

В этих построениях проглядывают две специфические черты современной индийской эстетики. Во-первых, признание приоритета теории, концепции над творческой практикой. Эта черта так или иначе выражена во всех трудах, начиная с работ А. Кумарасвами и А. Гхоша, хотя восходит она к древнейшей идее приоритета всякой «ментальной» деятельности по сравнению с физической. Во-вторых, утверждение религии в качестве основы всякой культурной деятельности. За этим стоит мысль о тождественности понятий «религия» и «религиозная философия». Эстетики обычно равнодушны к внешним проявлениям традиционной культуры, в том числе и к ритуалу, связанному как с классическими, так и с народными формами искусства. Отвлеченность идеалистической философии обеспечивает ее приложимость к любым формам нереалистического искусства, независимо от его исторической принадлежности.

Однако П. Дж. Чоудхури в отличие от многих своих предшественников не склонен к чисто умозрительным спекуляциям. Посвятив первую главу своего труда проекту реконструкции культуры, он переходит к изложению собственной эстетической теории, которую стремится, где возможно, связать с практикой искусства. В этом смысле уже первое его сравнение метода эстетического мышления Платона в качестве образца «интеллектуальной» эстетики с традиционной индийской, которую он считает «эстетикой чувства», представляет определенный интерес. Формообразующим фактором первой (в основе ее лежит логический принцип, коему следуют, по мнению Чоудхури, также схоластики, Кант, Шопенгауэр) выступает интеллектуальная идея, или философская истина. На ее базе выстраивается иерархия искусств по степени их способности к абстракции: чем менее оно изобразительно, тем полнее выражает «идею», тем оно «выше». Получается ряд, в котором эстетика является

производным от философии, а искусство от эстетики. Творческие, гносеологические, идейные функции искусства заменяются в этой системе чисто иллюстративными, вспомогательными.

Индийская эстетическая традиция, по Чоудхури, ничем не напоминает описанную выше систему, т. е. она независима от философской доктрины. Она «не затронута почти никакими формами интеллектуальной философии».

Эстетическое восприятие считалось принципиально иным по сравнению с теоретическим мышлением, а красота отличной от осознаваемой истины⁵. В то время как Платон и схоластики считали художественное творчество торжеством мысли, индийские теоретики понимали его как торжество чувства» [159, с. 21—22].

Основой индийской эстетики служит непосредственный художественный опыт: «Это скорее психология художественного восприятия, чем философия прекрасного... По убеждению индийских эстетиков, прекрасное не является объективной реальностью. Оно рассматривается как переживаемое ощущение — как вкус, цвет и т. п., а не некая независимая субстанция» [159, с. 23]. Здесь П. Дж. Чоудхури указывает на один из важнейших принципов национальной эстетики. Акцент на *процессе* восприятия и *процессе* творчества — ее главный признак, отмеченный еще А. Кумарасвами. Именно психология творческого процесса от зарождения эстетической эмоции до ее трансформации в сознании творческой личности и воплощении в определенных художественных формах и составляет суть колоссальной, поистине исследовательской работы, проведенной эстетиками средневековья.

Чтобы такое направление возникло, необходимы были особые условия бытования всей системы искусств в Индии, среди которых с древнейших времен наиболее развитыми были театр и танец. Способность актера передавать мысли и чувства в пластике тела являлась ведущим принципом стилистики индийского искусства в широком смысле. Развитие теории синтетического театрального искусства, зафиксированной в «Натьяшастре», повлияло на формирование концепции «раса». Понятие «подражание», заключенное в описанном А. Кумарасвами термине «садришья», тоже подразумевает эмоциональное самоотождествление художника с изображаемым — прием, более всего близкий именно актер-

скому мастерству, хотя у него речь шла о классической скульптуре.

Подчеркивая ориентированность индийской эстетики на эмоциональную сторону творчества и восприятия, П. Дж. Чоудхури указывает на особый характер эстетического переживания и ссылается при этом на практику йоги и ее способность вызывать заданную эмоцию. Это качество классической теории он полагает естественно вытекающим из опыта искусства. По его мнению, именно здесь и таится основное отличие этой теории от романтической концепции искусства, где красота приравнивается к истине и добру.

Действительно, классическая эстетика не смешивает вопросы художественного творчества и морали, или восприятия и истины, ибо для нее здесь просто нет проблемы (не только творчество, но и вся жизнь шильпина подчиняется строгим этическим нормам, а предмет его изображения не может считаться неистинным, ведь трактаты сообщают о правилах воспроизведения божественных объектов, которые должны сложиться в воображении в единственно возможном, «истинном» виде, в чем и заключается принцип «садришья»).

Эта проблема впервые возникает именно в романтической эстетике, поскольку европейское искусство к тому времени накапливает достаточный опыт, чтобы столкнуться с «неистинным» и «недобрым». Тезис о тождественности истины, добра и красоты, сформулированный Рабиндранатом Тагором, отражает попытку соединения понятий из разных систем ценностей (эпистемологической, этической, эстетической). Знак равенства между ними имеет несколько произвольный характер, ибо понятия эти несопоставимы, но причины обращения к такому, условно говоря, «аксиологическому» методу у Китса и Тагора вполне определены: он служит действенным орудием в условиях преобладания пуританской морали, утверждает ценность художественной деятельности и ее общественную значимость. П. Дж. Чоудхури, отрицая связь индийской эстетики с философией, противоречит сам себе: в начале своего труда он декларировал приоритет религии в системе индийской классической культуры.

Проведя анализ двух систем эстетической традиции, П. Дж. Чоудхури предлагает свою «универсальную» эстетическую концепцию, которую называет «сопоставительной теорией искусства». Ее основой служит идея

динамического равновесия противоположностей, их как бы мерцающего взаимопревращения в процессе эстетического восприятия. Важнейшие, исходные противоположности — объект изображения и изображение. Отношение между ними определяет все остальные виды отношений «балансирующих» противоположностей и в нашем восприятии предстает как осознанная иллюзия, или преднамеренный самообман.

«Объект искусства, — говорит он, — мечта или воображаемый предмет, причем нам известно, что он таков, и мы вместо того чтобы отрицать, утверждаем его существование. Другими словами, мы принимаем этот объект как реальность, понимая, что он иллюзорен. Художник, который творит предмет искусства, знает, что он сам его создает, но принимает его как нечто ему данное, а зритель, который репродуцирует тот же объект в своем сознании путем созерцания реалистического или символического изображения, воспринимает его как непосредственно данный или реальный объект. Эстетическое наслаждение заключается в первую очередь в работе воображения» [159, с. 37—38].

Эту игру воображения П. Дж. Чоудхури уподобляет игре ребенка, воспроизводящей действительность, указывая, что в искусстве она имеет более сложный и условный характер. «Искусство начинается с осознания человеком силы своего воображения, способного доставить ему такие радости, которые не может доставить реальность» [159, с. 38]. Искусство не так просто, как кажется. Это не выражение нашей естественной страсти к подражанию и познанию, как считает Аристотель, и не простое продолжение детской игры, но и не столь сложно, формально и «искусственно», как представляет Кант.

Следует заметить, что, когда после отвлеченного моралистического вступления о значении религии, искусства и науки автор переходит к собственным логическим выкладкам, становится ясно, что в его рассуждениях нет места традиционным схемам, по которым обычно строилась индийская эстетика (противопоставления Восток — Запад, духовность — бездуховность), и даже понятие «реальность» употребляется в привычном для нас смысле. Он идет еще дальше, считая необходимым условием функционирования «баланса противоположностей» соответствие изображения реальным объектам природы и достаточную условность их отображения, не

допускающую простого дублирования. Соответствие изображению реальным объектам и жизненным связям, по Чоудхури, преследует не познавательную, а только гедонистическую цель: чем больше соблюдено равновесие между «подражанием» и «условностью», тем большее эстетическое наслаждение доставляет произведение. «Игра противоположностей — самая суть нашей концепции искусства», — констатирует он [159, с. 39].

Свою концепцию «динамического равновесия» П. Дж. Чоудхури прилагает к различным видам искусства. В его достаточно формальных построениях помимо оппозиций объект — изображение и реальность — иллюзия рассматриваются и такие, как подражание и воображение, условность и натурализм, изобразительность и символика, общее и индивидуальное. При этом иллюстрирует положения он примерами из европейского искусства и литературы. П. Дж. Чоудхури считает свою концепцию способной объединить все главные тенденции в мировой эстетике или по крайней мере преодолеть их односторонность. «Толстой делал упор на социальном аспекте искусства и его общественной функции. Символисты подчеркивают универсальное значение творчества, что дополняет принцип индивидуального бытия, выдвинутый экспрессионизмом. Теория „осознанной иллюзии“ подходит для всех этих концепций и сама обогащается теми частными истинами, которые они представляют» [159, с. 47].

Теория, претендующая на универсальность, естественно, должна опираться и на достижения отечественной науки, и П. Дж. Чоудхури охотно цитирует работы современных индийских авторов или ссылается на них. Разрозненные высказывания коллег он бережно вплетает в свой текст, и они действительно во многом обогащают его систему. Так, известная фраза Н. Бошу о трех принципах развития нового искусства соотносится с принципом «динамического равновесия» индивидуального и общезначимого, причем последний используется для критики крайних формалистических направлений в искусстве (см. [159, с. 49]).

Проблема общезначимого и личного рассматривается в связи с коммуникативной функцией искусства. «Художник отчасти естествен, отчасти обусловлен социальным сознанием, хотя в то же время он может внести и личную, искреннюю ноту в свое искусство... Он выступает как индивидуальность, раскрывая свое мироотно-

шение, но мы воспринимаем его как одного из нас и обнаруживаем в его работе выражение наших собственных мыслей. Творческая индивидуальность и оригинальность заключается не в эксцентричности, но в социальном характере искусства, благодаря чему оно становится индивидуальным выражением общественного сознания» [159, с. 57].

Толстой и Шекспир, владея этим даром в полной мере, могли «объединять» человечество на основе языка эмоций. «Искусство способно консолидировать представителей какой-либо расы или сообщества через концентрацию чувств только в том случае, если язык эмоций... несет им некую информацию или, другими словами, если оно через родовые признаки и символы этих народов выражает чувства, имеющие для них общую ценность» [159, с. 56].

П. Дж. Чоудхури распространяет свою теорию чуть ли не на все сферы художественной деятельности, не допуская при этом никаких исторических ограничений, отвлекаясь от национальной специфики. Зачем же понадобилось ему предпослать этому формально логическому исследованию обширное вступление в духе Венкатачалама?

Ответ на этот вопрос можно найти в заключительной главе — «Философские выводы из нашей теории искусства», где снова возникает антитеза Восток — Запад. Коснувшись «христианской» доктрины мироздания, автор переходит к «индийской» концепции творения мира — в процессе свободной «игры» (лила) божества, доставляющей ему наслаждение. Этот видимый мир является иллюзорным по отношению к Абсолюту — Брахману, и оказывается, что принцип «динамического равновесия» иллюзии и истины как бы заложен еще в первичном перманентно повторяющемся творческом акте божества. Следовательно, истинность объекта в жизни и иллюзорность его в искусстве — понятия мнимые: раскрыв скобки, мы меняем знаки на противоположные, а автор явно получает удовольствие от этого акта взаимопревращения противоположностей. Принцип «динамического равновесия» срабатывает безотказно.

«Безусловной реальностью, — пишет П. Дж. Чоудхури, — мы считаем космический дух; художественный по своей природе, он наслаждается, создавая в воображении мир упорядоченных чувственных объектов и воспринимая их как реальные. Эмоциональные состояния

ассоциируются с объектами, которые становятся их знаками и воспринимаются космическим духом, как если бы они были вызваны этими внешними объектами. Итак, два рассмотренных выше момента художественного процесса, т. е. осознанной иллюзии, должны быть определены нами, а космический дух должен осмыслиться как поддерживающий динамическое равновесие между ними, ибо это и есть главная особенность художественной деятельности и основа эстетического переживания. Другие же явления производны от них и подчинены им. Чтобы осознать этот сбалансированный эстетический эффект, космический дух творит в воображении индивидуальные умы (например, человеческий разум; помимо него существуют ум животных и много других видов сознания в иных мирах), которые принимают этот мир как реальный. Дух творит их с той же целью, с какой романист или драматург создает вымышленные образы. Мир воспринимается их чувствами и вызывает отклик в их сердцах; иными словами, космический дух наслаждается миром через свои чувственные создания» [159, с. 69—70].

Концепция П. Дж. Чоудхури наглядно демонстрирует гибкость ведантистской традиции, способной использовать приемы западной формалистической эстетики и создавать новые теории. Тенденция к модернизации традиционных представлений (в отличие от ретроспективного характера эстетики 30-х годов) отчетливо прослеживается в трудах 60—70-х годов. Их авторам свойственно стремление доказать приложимость классической эстетики и к современным формам искусства, и к художественному процессу в целом.

В качестве примера сошлемся на монографию Ш. Пандита «Введение в индийскую теорию искусства и эстетику» [224].

Это труд исторического характера, но построен он по проблемному принципу — эстетика и искусство рассматриваются в многообразных связях, хотя в основе лежит представление о единой и неизменной «индийской мысли», некой постоянной доминанте национального своеобразия, под которой подразумевается, по сути, та же ведантистская концепция. «Мокша как единственная конечная цель всякой художественной деятельности определяет и непосредственные задачи художника» [224, с. 107].

Автор широко привлекает материал древних и средневековых источников и новой индийской литературы

по философии и теории искусства. Однако его главная задача — не столько показать этапы развития классической эстетики, сколько расшифровать смысл древних теорий, прибегнув к языку современной науки. Ш. Пандит обращается также к психологии, социологии, биологии и физике в целях объяснения принципа «индийской мысли». «Требование, согласно которому произведение искусства призвано быть чем-то большим, нежели источником наслаждения, исходит из основополагающего для индийской мысли тезиса о том, что существует непосредственная, внутренняя связь между человеком и универсумом... Есть нечто в глубинах нашей природы, родственное творческому духу универсума, что и придает искусству свойства религии» [224, с. 107—108]. В данном случае Ш. Пандит, по существу, повторяет А. Кумарасвами, но постепенно он переходит с традиционной терминологии на современную, и вот уже хорошо известная мысль Кумарасвами становится подобной цитате из авангардистского манифеста. «Функция художника — представлять творческий акт, а не сотворенную вещь. Символ искусства — творчество, а не подражание; оно стремится открывать идеальную форму вещей и, как таковое, обращается к реальности по методу аналогии. Произведение искусства есть чувственно проявляющаяся форма трансцендентного метафизического принципа» [224, с. 110].

Работе Ш. Пандита свойственна одна из типичных черт современной индийской эстетики и философии вообще — попытка отыскать в собственном наследии положения, превосходявшие современные научные концепции, придать древним теориям универсальный характер, доказывая тем самым их жизнеспособность и приоритет по отношению к европейской науке. Данная тенденция у Ш. Пандита завуалирована и не заявляет о себе так откровенно, как у П. Дж. Чоудхури.

«Сколь бы „идеалистичной“ ни выглядела эта теория искусства, — говорит, например, он, — при окончательном анализе она оказывается реалистической. Идея „внутренней формы“, или „архетипа“, которую должен обнаружить художник в своей работе, определяется не абстрактным желанием понять мировые процессы, как в науке, но конкретным биологическим импульсом самоотождествления с космическим ритмом и сопричастностью к сущности бытия» [224, с. 113].

Ш. Пандит отмечает отличие искусства от религии и

философии, и вместе с тем родственность и равнозначность их функций, т. е. признает за искусством право на самостоятельное развитие. Не случайно он уделяет внимание не только анализу внутренних законов последнего, но и формам социального функционирования его, посвящая этому завершающие главы своего труда — «Функции искусства» и «Искусство и социальный порядок». Его выводы отвергают односторонние консервативные представления об индийском искусстве. «Традиционные индийские художники всегда стремились через универсальные символы к достижению внутреннего мира, безмятежности и единства с природой. Это резко контрастирует с общепринятыми сегодня устремлениями, когда художник чувствует себя ближе к истине, если выражает свою индивидуальность, свои настроения, разочарования, иронию, негодования или предлагает чисто формальные, внешне чувственные формы, за которыми не стоит никакой духовной ценности. Индийское искусство, однако, не религиозно в абстрактном значении, т. е. не аскетично, оно не отрицает мир и не является чисто формальным. Оно отражает всю чувственность, романтизм, горячность, динамизм и жизненность феноменального мира. Его цель и задача — не отвержение мира, но поиски в нем духовности. В этом смысле у него более высокие практические цели чем у современного (читай: „западного“.— *И. Ш.*) искусства и эстетики. Стремясь также к воспитанию и развитию человеческой личности, оно выполняет и активную социальную функцию, превращаясь в неотъемлемую часть жизни и общественного устройства» [224, с. 139].

Труд Ш. Пандита, как бы подводящий итоги исследования по эстетике нового и новейшего времени, обнаруживает тенденцию к некоторым их переоценкам, к поискам «рационального зерна» в собственной традиции и к противопоставлению ее негативным явлениям в буржуазной культуре. Все большим вниманием к художественному процессу, озабоченностью будущим индийского искусства отмечены работы 60—70-х годов.

Шишикумар Гхош, например, в монографии которого отчетливо отражается влияние концепций Р. Тагора и А. Гхоша, отстаивает мысль о непреходящей ценности художественного наследия и его этических идеалов. Опираясь на авторитет упанишад и евангелий в равной мере, он ратует за «духовность» искусства, за то, что превосходит «чувственное самовыражение» художника и

что автор называет «прогрессирующим выражением», ведущим мастера к достижению высших целей, «пока форма не обнаружит скрытый в ней дух».

Современного художника, отвергающего традицию, Ш. Гхош обвиняет в измене исконным принципам национальной культуры: «Он забывает, а на деле никогда и не знал, что искусство — это не что иное, как те жизненные ценности, которые прошлое проецирует в настоящее. Страдая от собственной беспочвенности, наши современные знатоки считают индийское искусство не реалистическим и условным, полностью подчиненным традиции. Что есть традиция? Это не ортодоксальность, как ошибочно думают многие критики. Правда, если мы оглянемся назад, то увидим, что наше искусство базируется на философских истинах, но в действительности традиция — лишь другое название преемственности и психологической перспективы. Традиционные формы служат мощным выражением национального сознания... Отвергать эти формы и то, что лежит за ними, и вместе с тем надеяться на большое искусство — все равно что подрубать корни дерева и ожидать плодов на сохнувших ветвях» [192, с. 31].

Ш. Гхоша и его коллег отличает стремление к развитию положительных ценностей в системе подлинно современной и независимой культуры. Отсюда упорная приверженность традиции и столь же активное желание обновить ее, влить в нее жизненные силы. В это же время М. Р. Ананд поднимает вопрос о том, «какие ценности нужно брать в этом прошлом, как использовать наследие и может ли оно вообще быть использовано» [137, с. 7]. Несколько позже он будет декларировать необходимость создания национальной культуры на основе развития положительных ценностей и отвержения устаревших, консервативных традиций. На Делийской конференции писателей стран Азии и Африки М. Р. Ананд выступил с докладом, посвященным проблеме традиции и новаторства. Он утверждал, что «новаторство — это новый способ смотреть на мир в свете прочувствованного опыта и знания, переход от старого мифа к новому или же обновление старого мифа, чтобы сделать его значимым в наше время» [81, с. 198].

Осуждая слепое следование традиции, мешающее развитию культуры, Ананд требует диалектического подхода к ней, напоминая, что ее «составными частями» являются «новшества прошлого, ставшие нашей плотью,

неотъемлемой частью нашего наследия... Все, что мы делаем без самоосмысления и критики традиций, превращается в старый, бесполезный миф, клише, рассчитанное на дешевый эффект» [81, с. 198].

Индийский писатель и критик уловил основную направленность эстетических теорий 60—70-х годов — стремление находиться в авангарде мировой художественной культуры и теории, сохраняя национальную самобытность.

Показательно, что, несмотря на постоянные духовные связи новой индийской культуры с западной, всякая попытка сопоставления стиля или теорий современных художников и критиков с европейскими вызывает их протест. «Нас часто сравнивают с западными художниками, не будучи знакомы с нашими национальными традициями, указывают на влияние Мура или Кандинского, — говорил ректор художественного колледжа в Мадрасе Л. Мунусвами. — Между тем мы опираемся на собственное наследие или народное искусство, придавая им современную экспериментальную форму. Наши художники абсолютно оригинальны в своем творчестве и не пытаются подражать каким-либо направлениям Запада»⁶.

Нужно сказать, что именно с Мадрасским художественным колледжем связано возникновение одного из течений национального искусства и эстетики, неотантризма. В этом чрезвычайно интересном явлении, как в фокусе, отражаются многие проблемы индийского модернизма — отношение к художественному и философскому наследию, взаимосвязь теории искусства и его практики, взаимоотношение с западным авангардом. Как было замечено, художники сегодняшней Индии более всего опасаются быть обвиненными в подражании Западу и вместе с тем в недостаточной современности. Обращение к тантризму в его различных аспектах, по их мнению, могло спасти от подобных обвинений.

Источником нового движения послужили две во многом не совпадающие и дающие разные результаты при их использовании стороны тантры — ее традиционное искусство и философия. Известную роль сыграл здесь и древнейший тантристский ритуал. Трудно определить, какой из источников имел первостепенное значение и что чему предшествовало — увлечение народными формами искусства или философская концепция. Так или иначе, внимание именно к тантризму не случайно. Во-

первых, ориентация в течение длительного периода на классические формы художественного наследия (миниатюру, скульптуру и живопись) привела к их частичному обесценению, а народное искусство, по сути, только начало осваиваться в независимой Индии (творчество Джамини Рая в предшествующий период было все-таки исключением). Во-вторых, символика народного орнамента и диаграмм янтры, лаконизм геометрических форм во многом совпадают со стилистическими основами различных направлений авангарда. В-третьих, в начале 60-х годов обозначилась инфляция крайних идеалистических форм классической философии, элементы же стихийного материализма, содержащиеся в тантристских системах, придавали им привлекательность новизны и видимость соответствия новейшим философским концепциям. Все это, а также обрядовая сторона тантры, отвергавшая многие ограничения ортодоксального индуизма в средние века и в чем-то созвучная этическим нормам молодежной контркультуры на Западе (вследствие чего использование тантристской символики создает видимость сексуальной эмансипации), обеспечили большую популярность этого течения в стране, а также в Европе и Америке (своего рода элитарная мода).

Индийский исследователь-марксист Дебибрасад Чаттопадхья связывает эзотерическое учение тантры с философией локаяты и китайским даосизмом, усматривая ее корни в племенных верованиях и магических ритуалах, совершавшихся с целью обеспечить плодородие земли, увеличение поголовья скота, продолжение рода. Одно из значений слова «тантра» — «система» указывает на свойство древнего сознания находить связи между явлениями природы и придавать сверхъестественный смысл этим связям и своей способности к абстракции⁷.

Интерес к искусству тантры резко возрос после публикации работ видного индийского искусствоведа и фольклориста Аджита Мукерджи. Многие индийские художники связывают зарождение неотантризма с выходом его книг. Однако следует вспомнить, что еще раньше появилась уже называвшаяся нами монография «Концепция искусства в индуизме» Мулька Раджа Ананда. Написанная в начале 30-х годов и опубликованная тогда в Лондоне, она в Индии была впервые издана в 1957 г. Специальная глава в ней посвящена тантризму и его ритуальному искусству.

Не вдаваясь в подробности культа и касаясь фило-

софии тантризма (только индуистского, не буддийского) лишь в той мере, в какой это ему было необходимо для показа места этого вида искусства в медитативной практике, М. Р. Ананд останавливается на тантристской теории познания. «Тантра исходит из ведантистской гипотезы⁸, согласно которой „нет сознания вне материи или материи, лишенной сознания, за исключением сна без сновидений, когда последнее полностью изолированно“. Сознание всегда имеет свой объект, не существует „пустого“ (незанятого) сознания.. В процессе восприятия оно принимает формы объектов и строит мир, реальность которого догматически признается и не подвергается сомнению. „Путем медитации и отождествления себя с объектом некто становится этим объектом“» [136, с. 52].

Божество не может восприниматься как реальная форма, указывает далее М. Р. Ананд, и потому требуется особый объект медитации. Им способна быть «тонкая» ментальная или «плотная» символическая форма как объект сосредоточения сознания. Этими объектами выступают мантры, устные формулы, и янтры, графические формулы божества.

Один из аспектов тантризма — осознание субъекта в системе мироздания, микрокосма в макрокосме. Дуалистическая природа материи-сознания, бытия-небытия, выражается в архаическом культе единства мужского и женского начала, их союзе (митхуна), выраженном в геометрии янтры, в слиянии звуков священного слога Ом и в ритуале — в сакрализации женского начала и соития как символа соединения противоположностей. «В целом характер ритуала может быть обозначен как средство пробуждения дремлющей Шакти, чувственного „Я“ адепта, дабы он осознал свое истинное „Я“ (Шива Шакти)» [136, с. 52].

Исследования Аджиты Мукерджи посвящены и философии тантризма, и разнообразным формам его ритуального искусства, причем материал подается в терминах, близких естественнонаучным дисциплинам.

«Хотя об искусстве тантры в Индии известно немного,— говорит он,— оно усовершенствовало знаковый язык, который символизирует связи человека с универсумом. Тому, что мы привыкли квалифицировать как чудеса, современные открытия высшей физики дали новое объяснение. В этом аспекте тантра заслуживает научного анализа. Более того, если в абстрактном искусстве

мы все еще мыслим в понятиях времени и пространства, то она идет дальше и создает концепцию звука и света, в особенности применительно к образованию художественных форм» [218, с. 8].

Уже в данном небольшом вступлении к статье «Искусство тантры на пути к божественной жизни» сделано несколько достаточно броских заявок. Это учение прямо ассоциируется с современными естественнонаучными открытиями; физическая картина мира заменяется условной символической концепцией «звуко-света», которая выдается за более совершенную теорию⁹. Само искусство тантры противопоставляется более «отсталому» абстрактному искусству, хотя в то время оно считалось эталоном сверхсовременного художественного творчества на Западе. За этими утверждениями скрыт достаточно ясно читаемый идеологический подтекст — стремление ослабить влияние западного модернизма путем пропаганды определенных составляющих собственного культурного наследия.

А. Мукерджи публикует многочисленные образцы собранной им коллекции ритуальных объектов, рукописей с диаграммами-янтрами и одновременно дает сжатое изложение тантристской доктрины универсума (в основном шактистского толка). Космос, по этой системе, есть производное от первичного звука (шабда), рождающегося в пустоте (шунья). Пятьдесят первичных звуков (маатрика), развиваясь во времени, претерпевают изменения и превращаются в различные состояния и явления вселенной. Познание мира происходит во время медитации или при произнесении сакрализованных слов-звукосочетаний (мантр), которым придается символический смысл, хотя результат воздействия их достигается не знанием смысла, а самим звучанием их, звуковыми вибрациями. Любая буква санскритского алфавита может стать мантрой и соотносится с какой-либо частью человеческого тела, как бы включая адепта в космос. Отождествление микро- и макрокосма, человека и универсума приводит к антропоморфизации последнего. Так, полнота космоса и его цельность рассматриваются как единение (митхуна) мужского и женского начал, интеллекта и энергии, и выражаются в символической формуле «Шива-Шакти» [218, с. 8—10].

Каждому божеству соответствует свой набор звуков в мантре, а звуковой форме — графическая, янтра, — «опора», на которой фиксируется внимание адепта в

процессе медитации и которая символически представляет божество или космос в целом, как бы развивающийся из первичных звуков (янтру начинают рисовать из центра). Свет по отношению к звуку вторичен («свет есть не что иное, как звук определенной частоты»). В триаде «мантра — янтра — тантра» последнее означает закономерность, связывающую мантру и янтру и образующую светозвуковую символическую картину мира.

Разбирая учение тантры в ее приложении к искусству, А. Мукерджи указывает на те ее стороны, которые меньше были освещены предшествующими авторами. Так, он связывает ее с наиболее важной категорией индийской философии и эстетики (а также йогической практики) — ритмом. На этой основе объединяются разрозненные части мироздания; совпадение ритма индивида с «космическим ритмом и приводит к самопознанию, достижению раса». На нем в равной степени базируется хатха-йога и искусство, и потому последнее рассматривается как одна из форм йоги. «Чтобы проникнуть в загадочную тишину и тайну мироздания, „шилпи-йогин“ делает себя частью этой тайны и живет в ней и с ней. И внутренняя и внешняя практика одинаково необходимы,— говорит А. Мукерджи,— ибо тантрики давно узнали истину, открывающую новое понимание мировых сил; их нам пытаются объяснить современные художники» [218, с. 8].

И многие художники действительно участвуют в формировании эстетики неотантризма. Нирод Мазумдар, например, разделяет человечество на типы в зависимости от их отношения к пространству и времени, к связанным с ними «звуковым» и «пластическим» культурам. «Элементы визуальных символов,— пишет он,— воспринимаются одновременно, а звуковых — последовательно, согласно принципу дополнительности условий существования. Оседлые народы зафиксированы в пространстве, кочевники, блуждающие в пространстве, ориентируются на временные показатели... Оседлые народы творят пластические искусства (архитектура, скульптура, живопись), т. е. искусства, развивающиеся в пространстве, номады же — звуковые символы, соответствующие их условиям жизни, постоянным миграциям. Они создают звуковые искусства, развивающиеся во времени,— музыку и поэзию» [214, с. 34].

Претенциозность подобных рассуждений, попытка увязать собственные абстрактные построения с языком

современных точных наук («физическая картина мира», «пространственно-временная концепция», «принцип дополнительности») демонстрируют лишь отсутствие сколько-нибудь серьезного анализа современного тантристского искусства, представляющего собой индийскую модификацию абстракционизма с элементами сюрреализма и фрейдистской подоплекой, хотя и сильно замаскированной.

Причина обращения к этому виду националистического модернизма вскрывается самой индийской критикой. В передовой статье журнала «Лалит-кала контемпорери», которая предваряет подборку по тантристскому искусству, автор ее С. А. Кришнан констатирует: «Обычное представление о характере современного индийского искусства сводится к тому, что оно в лучшем случае есть второразрядное подражание западному. Это, конечно, преувеличение. Гораздо хуже, что наших крупных художников уподобляют европейским мастерам, а наше современное искусство рассматривается как небольшой и далекий островок европейской империи. Даже наиболее эрудированный исследователь не свободен от этого колониального комплекса» [213, с. 4]. Неотантризм, по мнению С. А. Кришнана, это протест против такого положения индийского искусства в мире, демонстрация духовной независимости.

«Ориентация на Запад, сколь ценной она в свое время ни казалась, более не оправдывает себя. Сейчас время остановиться и, возможно, отступить, причем без сожаления,— продолжает он.— Это уже вопрос не „искусства“, но бытия идеи, жизни через искусство. Конечно, не может быть нового возрождения „а ля Бенгальская школа“ в результате пересадки народных образцов на урбанизированную почву или вторжения „иконной моды“ в изысканные интерьеры. Человек сегодня нуждается в субституте веры вместо изуродованной и изношенной ее формы, потерявшей всякий смысл. Необходимо дать отпор причудливым и легковесным абстракциям, фантастическим и эгоцентрическим выпадам и попытаться найти противовес этой „творческой оргии“ в позитивном утверждении жизни» [213, с. 5].

Эта характеристика духовно-художественной (если так можно выразиться) ситуации заслуживает особого внимания, ибо она содержит фундаментальные положения индийской эстетической мысли данного периода. Прежде всего — отрицание идеи «искусства для искусства»

ва» применительно к Индии, где последнее «всегда служило высшим целям». Такое отрицание носит жизнестроительный характер — искусство обретает смысл путем включения его в структуру высшего порядка, где его эстетическая ценность и самостоятельное существование не столь важны: доминирующим фактором выступает его новая роль — «субститута веры».

Можно подумать, что С. А. Кришнан лишь предлагает некую программу, своего рода эстетическую утопию 70-х годов. Однако это не так. Он подводит итоги, ссылаясь на творчество ряда современных художников, которые «внесли в свое творчество аромат знакомых легенд, мифов и символов» или «посвятили себя разгадке тайны тантристской мысли» [213, с. 5]. Объединяя таких разных мастеров, как Г. Р. Сантош и Дж. Свами-натхан, П. Т. Редди и Ом Пракаш, Дханрадж Бхагат и Нирод Мазумдар (всего в перечне около двадцати имен), С. А. Кришнан старается показать, что речь идет не о частном художественном явлении, а о новом этапе в истории индийского искусства. Начало его связывается с К. Ч. С. Паникером, бывшим ректором Государственного художественного колледжа в Мадрасе, и Аджитом Мукерджи.

Один из учеников К. Ч. С. Паникера, Р. Б. Бхаскаран, также считает, что рубеж 50—60-х годов был переломным моментом в художественном развитии: «Существует мнение, что движение началось в 60-х годах. На самом деле оно зародилось еще раньше — в конце 50-х, когда Паникер посетил Европу и познакомился с ее художественной жизнью. Вернувшись, он всех нас заразил идеей переворота. Мы должны были создать что-то равное Западу по силе экспрессии и новизне, но в то же время абсолютно независимое от него, т. е. основанное на собственных началах. Так мы обратились к символике древнего искусства, архаическим фольклорным формам, к классической философии»¹⁰.

Сам К. Ч. С. Паникер, выступая на страницах журнала «Лалит кала контемпорери», пояснял: «Наблюдающийся сейчас интерес индийских художников к тантризму, а также к символическим и метафизическим аспектам искусства прошлого обусловлен в основном изобразительными особенностями древних форм искусства и „новизной“ их в обстановке, когда западный модернизм быстро теряет свое влияние на индийских авангардистов» [213, с. 11]. Свою серию «Слова и символы»

он начал в 1963 г. Его крупноформатные почти квадратные полотна, окрашенные в оттенки розового, желтого, бирюзового, зеленоватого цветов, покрыты вязью горизонтальных и вертикальных надписей и таким же ажурным графическим рисунком фрагментов канонической янтры. Их простота, «примитивность» начертания напоминают стиль народной росписи «мадубани», деревенской «альпоны» или символического орнамента на бронзовых фигурках «докры». Внимание к фольклору, привлечение элементов такого орнамента, до сих пор живущего в народных формах ритуального и декоративного искусства, вообще характерно для художников мадрасской школы. Так работают скульптор Г. Нандагопал, живописец С. Г. Васудев, график Р. Б. Бхаскаран. Прямое использование элементов янтры демонстрируют картины делийского живописца К. В. Харидасана, П. Т. Редди и др. К. Ч. С. Паникер называет двух художников, творчество которых созвучно его собственному, — Бирена Де и Г. Р. Сантоша. Их обращение к древней символике совершалось независимо от мадрасского центра. Переход разных художников от фигуративного или от абстрактного искусства к ритуально-символическому отмечался почти в одно и то же время. К. В. Харидасан на вопрос корреспондента, в какой мере на него повлияла книга Аджиты Мукерджи, ответил, что «открыл» для себя тантризм как основу творчества гораздо раньше. Дханрадж Бхагат, напротив, указывая на свое давнее пристрастие к мифологии, философии и архаической символике, считает тем не менее, что решающим стимулом для него было знакомство с книгой А. Мукерджи. Похоже, что идея носилась в воздухе и труд А. Мукерджи сыграл роль некоего катализатора.

С начала 60-х годов на индийских выставках появляются полотна и скульптуры, в той или иной форме выражающие идеи тантры. Среди них выделяются картины Бирена Де. Несмотря на их «нефигуративность», они оказывают сильное воздействие даже на зрителя, совершенно незнакомого с тайнами индийской философии и йогической практики. Правда, художник немного «помог» зрителю, дав своим работам названия типа «Генезис», «Соединение», «Вечность» и т. п. Позднее он стал обозначать их по датам создания — «Март'70», «Июль'70» и т. д.

Его светящиеся, сияющие радужными переливами симметричные композиции должны были наводить на

мысли о «лучезарном свете» упанишад, о первичном «золотом зародыше» (хираньягарбха), столпестковом лотосе и других древних символах. Однако с таким же успехом его работы могут восприниматься как символы космоса и ядерной энергии или как биологические микроструктуры, открывающиеся под микроскопом. Если художник и не стремился сознательно к тому, чтобы его изображения допускали двойственное толкование, интуитивно он, видимо, связывал понятия и образы, почерпнутые из древнейшей натурфилософии и современной физики микромира или космического пространства.

Другому, столь же яркому и, пожалуй, в последние годы еще более популярному художнику этого направления — Г. Р. Сантошу принадлежат сборники стихов на кашмири, посвященные Шакти, эстетические манифесты, излагающие его кредо, а также серия картин всегда неизменного формата, нечто вроде «авторских» янтр — серия, заполняющая один из залов Национальной галереи. Это свободные комбинации различных символов (первичное зерно — «нада бинду», треугольник — «мула трикона», круг — «муладхара чакра») и геометризованных форм человеческого тела, которые выражают формулу пуруша-пракрити или Шива-Шакти. Сантош — один из наиболее «физиологических» художников неотантризма, воплощающий ее «антиаскетическую» доктрину 5 М (пяти элементов — «макара», из которых складывается тантристский ритуал: вино — «мадья», рыба — «матсья», мясо — «манса», зерно — «мудра», половой акт — «митхуна») ¹¹.

Подписывает свои картины художник довольно необычно — «...», но охотно комментирует их: «Я занимаюсь йогой последние 13 лет... По мере продвижения в занятиях переживаешь все новые состояния ума и духа, даже физические состояния; это автоматически сказывается на поведении и реакциях. Что касается моей живописи, то я не знаю, как лучше определить ее, — направленная интуиция или откровение. Цвета и символы сами собой возникают перед моим внутренним взором, в то время как тело мое испытывает странное наслаждение, будто я переживаю процесс превращения звука в свет... В моей живописи я стараюсь отобразить нечто непознанное, неизобразимое и бесценное» [193].

Прямой противоположностью Г. Р. Сантошу является Ом Пракаш, создающий чисто абстрактные произведения. Его композиции могут быть выверены циркулем

и линейкой, и в этих геометрических плоскостях разыгрывается цветовая фантазия, которую художник ассоциирует с музыкой, о чем свидетельствуют названия его работ — «Горизонтальная октава», «Тональная каденция» и т. п. Внешне они ничем не отличаются от любой абстрактной западной картины. Однако Ом Пракаш с пафосом заявляет о приверженности идеям традиционной индийской философии. Особый интерес, по его словам, у него вызвала книга А. Мукерджи.

Тантризм в изобразительном искусстве — явление многоплановое, и рассматривать его только с позиций классической теории невозможно. Это течение несомненно включает в себя элементы внехудожественного характера, которые, в свою очередь, связывают его с общим направлением общественной мысли Индии. С другой стороны, такие специфические черты современности, как «товарность» произведений изобразительного искусства, определяемая международным рынком, а также культурным обменом, связывают его с явлениями, процветающими в Европе и Америке.

Перед индийскими художниками стоит довольно сложная задача — добиться международного престижа, т. е. «выставочной территории», а это происходит на биеннале и триеннале и вольно или невольно связывается с коммерческим подходом к формированию стилей и направлений. Вместе с тем существует и другая задача — освобождение от морального давления западного искусства. При общей ремесленной «натасканности», своего рода технической виртуозности, понимаемой как самоцель в сегодняшнем модернизме, соревнование переносится в «духовную» сферу, рождается даже понятие «содержательного абстракционизма» — искусства абстрактного «только по форме», но наполненного глубоким внутренним смыслом.

Неотантристская живопись выступает идеальной моделью такого рода искусства, если подходить к ней с мерками западного модернизма: содержание абстрактно-символических полотен поясняется манифестами, ничуть не уступающими теоретическим выкладкам В. Кандинского или П. Клее, более того, претендующими на универсальность.

Некоторые серьезные западные исследователи индийского искусства высказывают сомнение в качестве работ и в искренности современных тантристов. «Мне кажется, что идея янтры, тантрической янтры... непри-

менима к современной живописи...— заявляет Ф. Роусон в интервью на четвертой Триеннале в Дели (1978).— Один из важнейших признаков истинной янтры — это то, что ее кто-то действительно использует, современный же художник и современная публика просто разглядывают ее. Тот, для кого янтра что-то значит, должен наполнить ее своим личным содержанием. Только тогда она не остается простой диаграммой... Мне кажется, невозможно и ожидать, чтобы современный посетитель выставки когда-либо стал это делать».

Ф. Роусон справедливо отмечает несоответствие ритуальной функции «истинной янтры» и новых «условий бытования», в которые ее пытаются поставить художники. Но он кое в чем ошибается: эти «условия бытования» также стилизуются под своеобразное «ретро» на восточный лад — одна из форм эскапизма на Западе, успешно используемая для завоевания аудитории индийскими деятелями культуры. Претензии Индии на духовное лидерство не ограничиваются сферой искусства. Распространение индуистских культов в Европе и Америке в упрощенном и модернизированном виде — факт широко известный. Об одном из самых многочисленных религиозно-философских обществ, Обществе кришнаитского сознания, достаточно подробно рассказано в нашей литературе (см. [40, с. 190—193]).

Показательна беседа главы этого общества Свами Прабхупады с бенедиктинцем Эммануэлем Юнгклаузенном (ФРГ) в 1974 г.: «Вместо того, чтобы держать церкви закрытыми, почему бы не отдать их нам? Мы будем славить имя Господне двадцать четыре часа в сутки. Мы купили церкви во многих местах; они практически не функционировали, ибо никто не ходил в них... В Лос-Анджелесе мы купили такую церковь... она пустовала, но если Вы зайдете туда теперь, Вы увидите тысячи людей» [226, с. 118].

Стремление добиться престижа посредством искусства тантры во многом аналогично тенденции распространения восточных культов на Западе. Сам характер художественной жизни, включающей в себя утопические жизнестроительные опыты в виде «коммун художников», объединяющихся не столько на основе общности творческих принципов, сколько на профессиональной основе, доказывает действительность идеи «субститута веры» для культуры современного буржуазного общества.

На четвертой Триеннале в Дели были представлены

картины группы американских художников, называющих себя «провидцами» («The Visionaries»). Она оформилась в Калифорнии около 1969 г. и довольно быстро завоевала популярность в США и в Европе. Исходный материал их творчества составили «условности, найденные в плакате и психеделическом искусстве¹², содержание, почерпнутое в рок-музыке и световых шоу, равно как символика западных религий и оккультных обществ» [158a].

В каталоге «провидцев» излагается история нового течения и личные кредо художников. Гейдж Тейлор, претендующий на жизнестроительные утопии, выступает с ярко, в стиле поп-арта раскрашенной картиной круглой формы «Южная аквария» (1973) —этакой идиллией для йогов. Норман Стайгелмейер, представивший полотно «Светящийся скелет среди цветов» (1965), заявляет: «Мое отношение к жизни и искусству основано на сочетании невидимого мира духа с миром физических ощущений, что открывает новую реальность» [158a]. Его композиция своим линейным рисунком отчасти напоминает «янтры» Харидасана.

Мистико-сюрреалистические фантазии наводят на мысль о медитации или «психеделических» видениях. Наиболее примечательна работа Роберта Муна «Сатчит-ананда» (1972), выполненная в технике фотолитографии (разновидность гиперреалистического искусства). Однако и ее название, и пояснение автора свидетельствуют, что он выходит за рамки гиперреализма. На картине изображен престарелый йог, покоящийся на волнах океана. Текст под картиной гласит: «Если бы я мог заставить рисунок издавать звук, это был бы слог Ом, тон струны сарода» [158a]. Тяга к восточным культам и спиритуализованной утопии характеризует настроения значительной части американской художественной элиты. О скорости же завоевания ею рынка говорить не приходится: здесь американские неотантристы намного опередили своих индийских коллег. Приоритет собственного классического наследия не помог, разве что осталось чувство морального превосходства.

Что же такое неотантризм — индийский вариант модернизма или возрожденное традиционное наследие? Художественная практика показывает, что при всем желании быть пассивной частью современного художественного мира индийское искусство, в частности неотантризм, не свободно от многих черт, присущих модер-

низму. Так, ему свойственна опора на «теоретический» манифест, который объясняет и диктует определенную направленность творчества. Комментируя позицию западногерманского критика А. Гелена, советский исследователь В. А. Крючкова подчеркивает эту особенность модернизма (отмеченную еще Г. А. Недошивиным) как его неотъемлемое качество: «Все море комментирующей литературы в виде манифестов, критических статей, книг и брошюр, предисловий к выставочным каталогам и докладов не просто сопровождает современное искусство, а является *его составной частью*... само современное искусство существует именно в двуединстве своих ипостасей — оптической и риторической. Это — феномен, исключительный в истории, ибо, хотя литература об искусстве существовала всегда, никогда прежде она не выступала в ее нынешнем значении: обосновать само бытие картины, высказаться словесным способом за молчащее произведение» [64, с. 128; см. также 83].

Для западного модернизма это справедливо. Но то, что стало новацией в европейском искусстве, в индийском имеет иную природу, иное происхождение: и в классическом, культовом, и в новом, начиная с конца XIX в., это явление привычно. Опора на шáстру, бесконечное уважение к философии, к *чисто* ментальной деятельности всегда сопутствовали творчеству индийских художников. Поэтому исследования о тантре, сами тантрийские тексты (в том случае, когда они доступны) и даже словесное творчество в виде статей, стихов или попыток исследований — скорее дань синкретическому единству уходящей в прошлое культуры, чем симбиоз слова и материального объекта в искусстве модернизма. Более того, для живущих в лоне традиции янтры в отличие от субъективных абстракций модернизма «не молчат». Значимые для посвященных, они имеют тенденцию стать общезначимыми, хотя бы через «море литературы».

Неотантризм отказывается от изображения реальности «в формах самой жизни». В этом смысле он, конечно, противостоит реалистическому искусству — опять черта, роднящая его с модернизмом. Однако последний справедливо называется «искусством вычитания»: направлен на постепенное разрушение классической изобразительной системы (в крайнем случае — на пародирование ее). Его деструктивная, нигилистическая роль известна. Неотантризм по идее выполняет противополож-

ную функцию — использования, оживления классического наследия.

Как очередное течение в индийском искусстве, неомодернизм вновь обнаружил одну из его существенных слабостей: неспособность отказаться от философских подпорок, поиски содержания и способов художественного выражения не столько в художественном наследии, сколько в спекуляциях на национальном духе. До тех пор пока индийское искусство не отважится быть первооткрывателем истины без оглядок на теорию, не осмелится доверять своему чувственному восприятию и непосредственному эмоциональному выражению, оно не сможет обрести собственный язык и будет говорить на языке софистики.

Прогрессивная индийская критика и художественная интеллигенция, понимая необходимость эмансипации искусства от дидактики традиционной философии и влияния авторитета западного модернизма в целом, указывает на необходимость обращения к жизни, развития гуманистических основ искусства. На состоявшемся в 1966 г. симпозиуме по проблемам эстетики в Симле, в котором участвовали как теоретики, так и художники, был поднят насущный вопрос индийской культуры — о соотношении критики и художественной практики, о влиянии публицистики на художественный процесс. Решается он пока далеко не однозначно, но конец 70-х годов отмечен вниманием к искусству реализма, к проблеме коммуникативной функции искусства.

Первая международная конференция по вопросам современного искусства, проведенная АИФАКС в 1977 г., продемонстрировала возросший интерес художников и критиков к прогрессивным направлениям. Об этом говорила в своем выступлении Ники Гилл, одна из немногих мастеров, в творчестве которой разрабатывается тема труда и быта индийских крестьян, кули, дорожных рабочих. Обращаясь к своим молодым коллегам, Ники Гилл подчеркивала ответственность, лежащую на каждом художнике перед обществом: «Самое главное в искусстве — его воспитательный аспект... Смысл у жизни и у искусства — один и тот же»¹³. Н. Гилл указывала, что эстетическое воспитание масс должны осуществлять и художник, и правительство, и семья. Однако высокая роль искусства налагает на художника особые обязанности. «Он должен быть убежден в том, что служение людям, правдивое изображение жизни, развитие худо-

жественного вкуса, борьба за мир и счастье и есть для него высшая свобода».

Убежденный реалист, она резко осуждает модернизм в его разных проявлениях: «Отражение жизни в искусстве процесс активный. Искусство помогает человеку быть творцом, смелым и активным борцом за прогресс. Искусство для искусства, искусство, лишенное идеалов, формализм и натурализм — это бегство от жизни и ее кардинальных проблем, для настоящего художника нет и не может быть никакого противоречия между идеологическим и эстетическим аспектами искусства».

Подробно остановился докладчик на проблеме социальной функции искусства, а также тесно связанном с этим вопросе о доступности его широким массам. Она анализирует причины развития модернизма в современном буржуазном обществе. Технический прогресс там подавляет личность и потому искусство берет на себя роль «высвобождения подавленных стремлений» в произвольном творчестве.

Те же проблемы — социальная природа искусства, роль художника в современном мире, культура в век урбанизации и техницизма — выдвигает и Кешав Малик. Анализируя экспозицию третьей Триеннале в Дели, он отмечает элитарность западных художников, мелкотемье в их творчестве. «Искусство и антиискусство, — предостерегает он, — в равной мере претендуют на то, чтобы называться искусством. Разнообразие, конечно, может свидетельствовать о развитии, но оно же может свидетельствовать и об упадке, о чем-то, что низведено до уровня пустого развлечения, лишено духовного и художественного содержания» [207, с. 47].

К. Малик стремится вскрыть корни модернизма в Индии, показать его зависимость от космополитической культуры буржуазного мира. «Эта выхолощенная живопись, весьма мало требующая от зрителя, приемлема для нас потому, что большинство еще очень слабо представляют себе, каким должно быть современное искусство. К тому же, согласно расхожему мнению, нечто может быть искусством, если оно удивляет; любое ниспровержение ранее существовавших норм уже само по себе служит некой новой эстетической нормой» [207, с. 48].

Определяя задачи современного художника, К. Малик практически формулирует принципы реалистического искусства. На его взгляд, оно само по себе достаточ-

но важная общественная сила и потому не должно быть «служанкой сухого религиозного символизма» или пропагандировать чисто политические лозунги. «Художник не ученый, однако, несмотря на это, он может проникать своим воображением в недостижимые сферы, где господствуют коррупция и конформизм. Конечно, он рискует, но зато так формируется его нравственное чувство истины. Это единственный путь, следуя которым индийское искусство сможет оправдать свое право на красоту и мир,— трудный и почетный путь» [207, с. 49].

Проявившаяся в последние годы тенденция — критический взгляд на искусство Запада и не менее строгое суждение о национальном творчестве. «Я считаю, что в современных условиях необходимо создавать искусство, которое способно было бы стать мощной общественной силой,— говорит художник Паритош Сен.— Меня не волнует, что некто стремится к самовыражению, гораздо существеннее, что именно он хочет выразить. Просто самовыражение не является критерием ценности художественного произведения. Вот почему наше искусство сегодня несет черты вырождения. Почти все, что скрывается под понятием искусства, недостойно и бессмысленно. Мы словно окаменели. Большинство из нас пишет для тех, кто боится любых перемен» [254, с. 12].

Переоценка ценностей — залог будущего развития индийского искусства. Оно совсем недавно вышло на мировую арену. Его первый контакт с западной культурой и первый успех были связаны с именем Рабиндраната Тагора; тогда национальная самобытность и независимость ставилась выше коммерческого успеха. Затем наступило время, характеризующееся растерянностью перед натиском западного авангардизма.

Начало 80-х годов выдвигает новые и вечные вопросы: каково место искусства в сегодняшней жизни и какова в ней роль художника? Эту тему предложил недавно созданный журнал «Искусство сегодня» («Art Today»). Ей был посвящен теоретический семинар пятой Триеннале в Дели (1982). Многоликое и сложное искусство современной Индии не может дать однозначного ответа. Однако уже постановка такой проблемы выгодно отличает художественную культуру страны, ее передовую критику и подлинный авангард искусства от модернистской «культуры вычитания».

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

¹ Она же широко обсуждалась на теоретических конференциях по теме «Проблема художественного канона в искусстве стран Азии и Африки» (Москва, 1970 г.) и «Проблема взаимодействия художественных культур Запада и Востока в новое и новейшее время» (Москва, 1972 г.) (см. [90; 91]).

Глава 1

¹ «Характер ведийской религии,— пишет В. С. Костюченко,— достаточно отчетливо выявляется в связи с главными целями гимнов вед — это чаще всего поиски покровительства божеств. Авторы гимнов просят у богов долголетия, здоровья, богатства и многочисленного потомства. Их отношение к земной жизни оптимистическое. Этот оптимизм резко контрастирует с той мрачной картиной скитания всего живого в „океане бедствий“, которая была нарисована особенно ярко буддизмом и стала типичной для индуизма» [62, с. 22—23].

² «...Будучи архаичной, ведийская религия отнюдь не примитивна... Первоначально простые представления о божествах ведийского пантеона передаются с помощью богатейшей системы символических средств и в рамках ее приобретают многоплановость, становятся объектом сложных процессов зашифровки и расшифровки, ведущих в конце концов к поискам единого ключа для всех шифров» [62, с. 22]. Заметим, что «поиски ключа» для носителя этой культуры (в рамках которой он мог одновременно выступать и творцом, и воспроизводителем традиции, и слушателем или учеником) сопровождаются особым рода творческим переживанием, по природе своей близким эстетическому, во всяком случае в более развитых формах культуры входящим как одна из составляющих в эстетическое восприятие (ср. [45, с. 53, 63—76]).

³ В. С. Костюченко связывает эту тенденцию с основной линией развития философского метода упанишад: «... в ходе поисков основы микро- и макрокосма вообще и в ходе выделения соответствующих уровней главной доминирующей тенденцией упанишад становится осмысление макрокосма через «углубление» в микрокосм... Повидимому, в этом изменении акцентов сыграло значительную роль отмеченное выше переосмысление ритуального ряда в духе „внутреннего жертвоприношения“, которое неизбежно обостряло интерес к тому, что происходит внутри человека-микрокосма... Показательно,

например, что количество психологических терминов в санскрите в десять раз превосходит количество их в древнегреческом языке и значительно превышает число их в современных европейских языках» [62, с. 47—48]. Та же установка на интровертность и недоверие к связанным с экстравертным принципом дисциплинам повлияли на направленность классической эстетики (преимущественное развитие теории эстетического восприятия) и отразились на развитии эстетики нового времени (отрицание художественной системы, ориентированной на внешнюю среду). Путь, предлагаемый индийской эстетикой, «прямой», в отличие от «опосредованного» (субъект — среда — объект искусства — субъект).

¶ ⁴ Миф о Вишвакармане (Всеумельце), содержащийся в «Ригведе», — еще более раннее свидетельство осознания специфики художественного творчества, по крайней мере его профессиональной обособленности (ср. [47, с. 8—9; 172]). И сам текст гимнов «Ригведы» дает основание считать, что в нем уже заложены тенденции к осмыслению художественной формы и творческого процесса. Рассечение слова, уподобленное рассечению жертвы в ритуале, его новое «собрание» по частям в предельно насыщенном аллитерацией тексте (см. об этом [45, с. 63—76]) подчинено тому же принципу символических аналогий. Ведийская литература демонстрирует единство процесса и результата, анализа и синтеза, зарождение эстетического в недрах внеэстетического, где оно заложено в виде мифопоэтических сравнений (см. [75]), постепенное «отслоение» его в самостоятельную область и стремительное развитие. Формирование чисто эстетической категории «раса» (эстетической эмоции, проблемы ее создания и восприятия, переживания) также позволяет проследить движение от понятия на бытовом уровне (сок, роса и вкус) к ритуальному (влага, выжимка, возлияние), затем к абстрактно-философскому (квинтэссенция, суть), культовому, но на новом, экстастическом уровне (религиозный экстаз); лишь на последней стадии термин получает чисто эстетическое содержание (см. об этом также в гл. 3).

⁵ Понятие ритма, занимающее важное место в индийской философии и космогонии и оказавшее серьезное воздействие на позднейшую эстетику, имеет длительную историю. Впервые открытое человеком в явлениях природы, в биении сердца* и смене дня и ночи, внесенное им в коллективный трудовой процесс и закрепленное в ритмической песне, танце, древнейшем стихотворном размере «чханде», т. е. в синкретическом искусстве, оно выделяется последующими философскими учениями, связывавшими его с идеей мирового порядка и мировой гармонии. Развитие хатха-йоги, основанной на ритмическом дыхании, окончательно придает этому понятию мистический и сакральный характер и устанавливает идеалистическую связь ритма с Атманом и Брахманом как абсолютной субстанцией.

Подобное движение понятий было характерно и для средневекового мышления. Достаточно сравнить понятия гармонии у Платона, у Бозция (VI в., «Наставления к Арифметике»), а также у Николая Орема (XIV в.) — «Спор Арифметики и Геометрии о сравнительном достоинстве рациональных и иррациональных отношений» («Трактат о соизмеримости и несоизмеримости движений неба») (см. [51, т. 1, с. 257—258, 320—323]).

⁶ Можно попытаться частично реконструировать и пятистопный саман: помимо его размера нам известно, что его средняя стопа, удтитха, была кульминацией мелодии («удтитха» букв. «громкое пение») и т. п.

⁷ Архитектурный канон тоже зарождается в ведийскую эпоху. Несмотря на то что пражданская архитектура того времени не сохранилась, а культовая ориентировалась не на здание, а на вселенную в целом (кроме того, публичный характер жертвоприношения требовал открытой площадки), мы по ведийским источникам можем судить об архитектурно-пространственных представлениях эпохи. Уже «Шатапатха-брахмана» содержит точные наставления, касающиеся формы и размеров алтаря, причем его части, равно как и сакральное пространство земли, на которой он находится, соотносятся с частями макрокосма, а тело человека, т. е. микрокосм, выступает основной модульной единицей. Его наименьшая составляющая — «ангула» (толщина пальца) затем становится основной модульной единицей метрического канона. Равным образом форма алтарей — круглого и квадратного — фиксируется в плане-мандале будущих зданий, ориентированных по странам света и таким способом связанных с упорядоченным макрокосмом (см. [65, с. 293—302]).

⁸ Ранее средневековье в Индии не ознаменовалось резкой сменой типа культуры, как это наблюдалось к западу от Индостана. Гибель античной цивилизации и вытеснение ее иератическим искусством раннего христианства и мусульманства во многом прерывают художественную традицию, хотя и не означают ее полного исчезновения.

⁹ Исследователи отмечают терпимость, вернее, безразличие буддизма к древним брахманистским культам и распространенность добуддийских верований в широких слоях сельского населения. Однако и городская культура эпохи Гупт, несмотря на большую приверженность горожан к этому вероучению, включает многие традиционные представления.

¹⁰ М. П. Котовская, анализируя исполнительское мастерство в традиционном индийском театре и степень понимания его широкой, практической массовой современной аудиторией, подчеркивает, что зритель адекватно воспринимает всю совокупность средств сценического воплощения. «Сложное искусство мудра удивительно популярно среди индийского населения. Все, от мала до велика, высокообразованные и неграмотные, разбираются в нем с большой легкостью. Как в нашей стране никого не удивляет умение школьника самостоятельно читать книги, так в Индии само собой разумеется способность каждого индийца с детства понимать специфический язык индийских танцовщиков» [63, с. 59]. У нас нет никаких оснований считать, что в древности разрыв между образованной «элитой» и широкой публикой был больше, чем сейчас. В ведийскую эпоху он, видимо, был минимальным. Действо в ведийском ритуале, уже тогда сильно специализированное (каждый жрец — хотар, удгатар, адхварью — исполняет в нем свою «партию» — речевую, музыкальную, пластическую — под управлением мысленно корректирующего его руководителя [100]), было рассчитано на коллективное восприятие и соучастие. Как пережиток этой традиции, «кристаллизованный» в процессе дальнейшего развития, сохраняется разделение «текста» спектакля между разными исполнителями, дублирующими его в разных формах — словесной, музыкальной, пластической (см. [63, с. 40—41]).

¹¹ Эта точка зрения не столь бесспорна. В литературе последних лет (Д. И. Лихачев, А. Я. Гуревич, в индологии С. Д. Серебряный и др.) делается акцент на внеличностном или по меньшей мере подчиненном традиции художественном мышлении средневековья. Однако анализ И. Д. Серебрякова кажется убедительным и вносит, на наш взгляд, существенные коррективы в картину художественной

жизни классической эпохи. Во всяком случае, она, видимо, была много сложнее, чем мы ее до сих пор представляли. Сопоставление синхронных явлений в литературе и пластических искусствах уже показывает наличие обеих тенденций (традиционной и авторской) в творческой системе постгултойской эпохи.

¹² См. толкование этого термина, приводимое А. Ф. Петровским, и его собственное мнение во введении к книге «Аристотель. Поэтика» (М., 1957, с. 29—34).

¹³ Интересно отметить в этой связи, что в канонической эпической поэме (махакавья) предусмотрено пять композиционных частей, соответствующих этапам человеческой жизни, причем последняя — развязка — носит название «мокша».

¹⁴ Вернее, многие из них приписываются традицией легендарным персонажам.

¹⁵ Ф. Бошу приводит традиционную схему деления шильпашастры на три группы: вастушастры, посвященные архитектуре и градостроительству, собственно шильпашастры — трактаты для скульпторов и читрасутры, представленные пока только трактатом о живописи «Чит-ралакшана». Деление это довольно условно, ибо в вастушастрах часто говорится об иконографии скульптуры и ее местонахождении в здании, равно как и о системе пропорций, по которой изваяния соотносятся с архитектурным пространством. Важнейшие сочинения по теории архитектуры и искусства были введены в научный оборот уже в первые десятилетия нашего века. В 1910 г. в Калькутте вышла «Брихатсамхита», включающая трактат «Вастувидья» и один из основных трактатов по скульптуре, «Пратимаманалакшана» [156, с. 8—11]; Ганapati Шастри издал «Вастувидью» (1913), «Манушьялайя-чарику» (1917), «Майямату» (1919), «Шильпаратну» (1922), причем две последние рукописи включают и сведения по архитектуре и иконографии. Ф. Бошу сообщает также, что ряд неопубликованных рукописей хранился в известных библиотеках, в том числе Мадраса, Бомбея, и в собрании университета Вишвабхарати, т. е. первоначально, видимо, в коллекции Тагоров.

¹⁶ Наследственной и определяющей кастовой принадлежностью является до сих пор профессия гончара, производящего предметы архаичного земледельческого культа. Население деревень Канчипурама (Тамилнад) и сейчас занято исключительно обслуживанием храмов этого крупного религиозного центра.

¹⁷ Интересное исследование на материале индийской, непальской и тибетской бронзы проведено у нас Э. В. Ганевской; с ее рукописью и чертежами автор имел возможность ознакомиться (см. также [154]).

Глава 2

¹ По данным 1853 г., в государственных учебных заведениях Индии насчитывалось около 3 тыс. учащихся и в миссионерских школах — около 300 тыс. (см. [85, с. 256]).

² Интересно отметить, что наше представление об атоме — конкретной физической величине и конкретном физическом явлении — отражается и на нашем представлении о стихийном атомизме древних как о чем-то родственном метафизическому материализму XVIII в. Между тем перевод и здесь неточен: «ану» носило скорее всего более отвлеченный характер.

³ Несовпадение терминов в нашем понимании и в трактовке индийских мыслителей имеет исторические корни: переход от традици-

онных понятий (да и перевод классических терминов с санскрита) не мог осуществляться в адекватных формах. Забегая вперед, заметим, что то же наблюдается и в современной индийской эстетике, смешивающей такие понятия, как «реализм», «академизм» и «натурализм», из-за того, что ни одна из этих форм не была представлена в индийском искусстве в «чистом виде» и самостоятельно.

⁴ Интересно, что Р. Тагор лишает Гору права быть членом индуистской общины и для этого делает его иностранцем по рождению — сыном британского подданного, воспитанным правозверной индуистской Анондомайей и ее мужем: отец погиб во время восстания сипаев. При всем преклонении перед Шекспиром и Байроном Р. Тагор не смог сделать своего героя англичанином. Родители его — ирландцы. Симпатии к собратьям по угнетению выражают почти все мыслители Бенгальского возрождения. Ирландскому народу сочувствует Раммохон Рай; Ауробиндо Гхош пытается провести параллели между искусством Ирландского возрождения и национальным движением в культуре Индии; Р. Тагор находит общее в английской колониальной политике по отношению к обеим нациям, посвящая этой проблеме целую статью («Реформа образования», 1906 г.). «Нельзя утверждать, — писал он, — что Индия идет по тому же пути образования, по которому в свое время шла Ирландия. Однако если сопоставить образование в Ирландии с нашим, то мы увидим, что его трудности и наши довольно схожи и восходят к тем же причинам» [106, с. 326]. Борьба за независимость воспитывала чувство солидарности со всеми угнетенными и борющимися народами, в ходе этой борьбы попутно рождались идеи интернационализма, расширявшие горизонты индийской социальной мысли.

⁵ Это признак осознания индийской культуры как особого типа культуры наднационального единства, практически существовавшего и раньше; санскрит и фарси выполняли роль языка-посредника в древности и средневековье, английский отчасти принял на себя эту функцию в новое время. Можно спорить о роли англоязычной беллетристики, но английский как язык публицистики и научной литературы по-прежнему сохраняет свое значение, и нет нужды игнорировать этот фактор всендийского культурного процесса.

⁶ «Союз художников Шантиникетона» существует до настоящего времени, организует выставки в стране и за рубежом, публикует работы индийских художников.

⁷ Достаточно сопоставить даты тяжелых потерь и рождения новых творений: в 1902 г. — смерть жены, в 1903 г. — дочери, в 1905 г. — отца, в 1907 г. — сына; в те же годы выходят стихотворные сборники «Ее памяти» (1903), «Дети» (1903), «Посвящения» (1903), «Паром» (1906), «Гитанджали» (1909). Каждый раз после тяжелой утраты поэт находит в себе силы писать, и лира его обретает все большую глубину и мужество.

⁸ Здесь Тагор ставит знак равенства между эстетическим восприятием и восприятием красоты. Все виды отрицательных эмоций и их отражения в искусстве отвергаются.

⁹ «Социальная сторона эстетики получила наибольшее развитие у романтиков-идеалистов», — пишет А. А. Аникст [51, т. 3, с. 820].

¹⁰ В своей работе «Панчабхут» («Пять первоэлементов») Тагор пишет: «Когда мы не ощущаем бремени интеллекта, мы осознаем это как условие радости...». Здесь логическое познание, интеллект противопоставляются душе, которая «единственна, целостно совершенна, беззаботна и раскованна. На ее свободном голубом челе нет

печати рассудка, на нем вечно сияет свет гения» (цит. по [161, с. 91]).

¹¹ В статьях «Центр индийской культуры» (1919) и «Школа поэта» (1926) он настойчиво проводит мысль о том, что процесс познания должен доставлять радость учащимся: «Мы... даем детям возможность обрести свободу в Природе через любовь к ней. Она дает нашему существованию полноту, которая спасает нас от растраты душевных сил на дешевые мелочи. Любовь освещает мир своим смыслом, придает жизни ощущение довольства, которое является ее истинным праздником» [107, т. II, с. 272].

¹² Эта мысль высказана в статье «Вероисповедание художника», объединившей две его лекции, которые были прочитаны в Китае (1924) и в университете Дакки (1926), переработаны и изданы им в 1936 г.

¹³ Создание университета Вишвабхарати в Шантиникетоне и призвано было, по его мнению, приблизить осуществление этой идеи.

¹⁴ Ср. имплицитные концепции упанишад о всеобщей взаимосвязи частей микро- и макрокосма. Однако инструментом единения у Тагора служит эстетическое начало, как и у авторов раннесредневековых поэтик.

¹⁵ Ср. с «Атмабодхой» Шанкары.

¹⁶ Не только Г. Венкатачалам, но и такой эрудированный эстетик, как Ауробиндо Гхош, прекрасно знавший и европейскую и индийскую культуры, склонен был переоценивать творчество бенгальских художников. На его взгляд, оно выше бесспорных достижений литературы — прозы Бонкина и поэзии Тагора. «Бенгальской поэзии, — говорит он, — еще предстоит определить свой путь, она еще не вполне, по-видимому, нащупала его. Но бенгальское искусство нашло его с первых же шагов в результате своего рода внезапного откровения» [142, с. 29].

¹⁷ Публиковались в журнале «Арья» в 1918—1921 гг.

¹⁸ С. И. Потабенко [89, с. 74] несколько иначе оценивает роль Б. К. Шоркара, ссылаясь на книгу «Индийское искусство: его гуманизм и модернизм» [248]. Советский ученый, думается, преувеличивает «опасность» этого автора в связи с его критикой традиционализма. Склонность Шоркара, тогда еще очень молодого критика, к резко экспрессивной форме выражения и приверженность к столь же экспрессивным формам в искусстве («языком их творчества должны быть только „точка, линия, угол, конус, квадрат, кривая, масса, объем“... (цит. по [89, с. 75]) весьма созвучны не только современным ему западным течениям, но и искусству революционной России, охотно обращавшемуся к геометрической символической («Клином красным бей белых», Окна РОСТА; см. также позже у П. Когана: «Я с детства не любил овал, я с детства угол рисовал»). Кроме того, на такой трактовке сказались и интерпретация его идей Ратаном Париму, индийским художником и критиком, ищущим в работах Шоркара поддержки собственным модернистским экспериментам.

Глава 3

¹ Следует отметить, что нормативность ранней эстетики — ее несомненное открытие и достижение: формообразующая роль канона (многократное повторение и улучшение структуры и стиля) сказались в движении от наивного натурализма первобытного искусства к благородным пропорциям высокой классики.

² Эти рассуждения подводят его к мысли о различии между со-

временным европейским и классическим индийским искусством. Несмотря на академичность тона, в его работе слышны отзвуки той же полемики, которую вели на страницах журналов и в устных выступлениях возрожденцы: индийская традиция оказывается шире, объемнее, европейская же грешит субъективизмом.

³ Иоганн Майстер Экхарт (ок. 1260—1327) — немецкий мистик, приближавшийся по своим взглядам к пантеизму. В учении об Абсолюте выделял безосновное ничто — «бездну» (ср. санскр. шунья) как первопричину бытия.

⁴ Заметим, что почти все раннесредневековые трактаты примерно одинаково описывают данный метод, поэтому выбор источника не влияет на точность воспроизведения.

⁵ Ср. у В. С. Костюченко об интровертном и экстравертном принципе мышления.

⁶ Скажем, раз и навсегда выраженным черным квадратом Малевича, от которого возможно движение только к точке, но это уже математическое, а не художественное, стремящееся к многообразию мышление.

⁷ Наиболее ярким примером европейского понимания и проявления духовности может служить философия испанских агонистов или живопись Рембрандта, не говоря уже о более поздних феноменах; именно на таком уровне становятся ощутимыми утраты в потенциальных художественных контактах.

⁸ Индийские авторы охотно ссылаются на Аристотеля, Бенедетто Кроче, Жака Маритэна, проводя параллели между их концепциями и классической эстетикой Индии [181; 210; 211].

⁹ Недаром чуткая к капризам моды героиня романа Голсуорси собирает в своей гостиной «жителей колоний», которых она «находила „очень интересными“, особенно индусов-студентов... Флер, казалась, натолкнулась на истинную веру — переживание для нее новое и увлекательное».

¹⁰ Впервые на этот текст обратил внимание О. Тагор; он дал перевод названных терминов в небольших статьях еще в 1913—1914 гг. [260; 261; 263].

¹¹ О том, что название это отражает тенденцию нового направления в националистической философии того времени, свидетельствует хотя бы аналогичное по типу название книги С. Радхакришна «The Hindu View of Life» (L.—N. Y., 1927). Мессиянское отношение к индуизму, якобы призванному спасти мир, выявлено здесь достаточно отчетливо: «Общественное переустройство продолжается. Когда корни глубоки, рост происходит медленно. Но те, кто зажигает маленькую свечу в темноте, помогут озарить все небо» [230, с. 21]. Эта апология индуизма, или, лучше сказать, той формы национализма, которая ближе всего русскому славянофильству, обращена к западной молодежи, жителям Великобритании и квалифицируется автором как вклад в антиколониальное движение.

¹² «Расик» — не только «ценитель», «критик», но и «одержимый расой, способный к творчеству». Здесь обыгрывается первичное значение «раса» — «сок», «эссенция».

¹³ Незавершенность процесса образования языков сказалась в том, что некоторые писатели создавали свои произведения не на родном языке. Так, пенджабцы по национальности М. Икбал, Кришан Чандар, Ашк, Яшпал и др. творили на урду или хинди и рассматриваются обычно как представители этих литератур. Кроме того, потребность в более широкой читательской аудитории и владение ан-

глийским языком как «вторым родным» обуславливали существование англоязычной индийской литературы.

¹⁴ «Пробаши», «Коллол», «Поричой» на бенгали; «Прит Лари» на панджаби; «Бхарати» на телугу; «Мадхури» и «Ханс» на хинди; «Бал Бхарати» и «Калки» на тамили; «Джаякарнатак», «Прабудх Карнатик» и «Каннара сахитья паришад патрика» на языке каннада и др.

¹⁵ Особую роль в развитии нового художественного мышления сыграли непосредственные контакты Р. Тагора с ними. Один из примеров творческого содружества — сборник стихов «Бичитрита», где каждое стихотворение Рабиндраната сопровождается изобразительной репликой одного из бенгальских художников.

¹⁶ All-Indian Fine Arts and Crafts Society.

Глава 4

¹ Обложка данной книги выполнена по мотивам автолитографий Дж. Даса «Созерцание» и «Рисунок».

² В этом отношении любопытна книга-альбом, выпущенная Товариществом художников Чоламандала [202]. Здесь в сопровождении к репродукциям современных работ индийских авторов вперемежку цитируются Василий Кандинский, Пауль Клее, Пабло Пикассо, Будда, Эжклезиаст, «Панчатантра», Генри Мур, Поль Гоген, Сальвадор Дали, Оскар Уайлд, Марсель Дюшан, Альбер Камю, Коран, Леонардо да Винчи, Лао-цзы и т. д.

³ Влияние марксистской науки обнаруживается в трудах М. Р. Ананда 50—60-х годов [137], хотя здесь еще трудно говорить о настоящем знакомстве с диалектическим материализмом. Идеи социализма воздействовали на умы даже далеких от марксизма ученых. К серьезным трудам нужно отнести работу Д. Чаттопадхьяи «Локаята даршана. История индийского материализма» [113], а также исследование С. Л. Мальхотры [208].

⁴ К древности, т. е. к классическому искусству, автор здесь не обращается, хотя цитирует Платона и Аристотеля (правда, наравне с Кантом, Гегелем и Толстым); эстетика как наука воспринимается им заведомо внеисторически.

⁵ Этот тезис находится в явном противоречии с одним из основных положений Р. Тагора.

⁶ Из записи беседы автора данной книги с г. Л. Мунусвами 31 октября 1979 г. в Мадрасе.

⁷ Изложение учения тантры ни в коей мере не входит в нашу задачу (тема требует специального исследования). В данном случае важен лишь тот аспект этой традиции, который оказал влияние на эстетические направления в современной культуре (подробнее см. [40; 113; 150; 255]).

⁸ Ссылка М. Р. Ананда на «ведантистскую гипотезу» в данном случае неточна, ибо дальше он цитирует «Брихадараньяка-упанишад» (ср. гл. 1).

⁹ Некоторые авторы, например Дж. Джеймс, связывают ее с «теорией пространства, массы и времени», а также с квантово-волновой теорией (приоритет тантры при этом подразумевается).

¹⁰ Из личной беседы автора данной работы с Р. Б. Бхаскараном 20 марта 1982 г.

¹¹ Сакральность числа «пять» восходит, по всей вероятности, еще к системе упанишад, также объясняющих мир соединением пяти элементов, правда, отличных от тантрийских. Акцент на чувственном содержании «макара» указывает на связь тантры не только с древнейшими культами богини-матери, но и с учением чарваков.

¹² Одно из последних направлений модернизма — творчество в экстатическом состоянии, которое вызывается действием наркотиков.

¹³ Выступление Ники Гилл цитируется по рукописи, любезно предоставленной автором.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К. Британское владычество в Индии.— Т. 9*.
2. Маркс К. Ост-Индская компания, ее история и результаты ее деятельности.— Т. 9.
3. Маркс К. Будущие результаты британского владычества в Индии.— Т. 9.
4. Энгельс Ф. Письмо к Герману Шлютеру от 15 мая 1885 г.— Т. 36.
5. Ленин В. И. Культурные европейцы и дикие азиаты.— Т. 23.
6. Ленин В. И. Пробуждение Азии.— Т. 23.
7. Бондопаддхай Х. Бишшо-Джингаша (Общая философия). Калькутта, 1975 (бенг.).
8. Бхатнагар М. Адхуник сахитья аур кала (Современная литература и искусство). Варанаси, 1956 (хинди).
9. Двivedи М. Самолочна самуччай (Критические статьи). Аллахабад, 1930 (хинди).
10. Девасаре И. Б. Бхаратия читракала (Изобразительное искусство Индии). Варанаси, 1952 (хинди).
11. Миттро О. Бхаротер читрокола (Изобразительное искусство Индии). Калькутта, 1956 (бенг.).
12. Моджумдар Л. Обониндронатх. Калькутта, 1966.
13. Прасад Р. Сахитья, шикха аур санскрити (Литература, воспитание и культура). Дели, 1960 (хинди).
14. Садасива Р. П. Чаритра-санскрити-кала (Вопросы эстетики, культуры и искусства). Варангал, 1956 (телугу).
15. Тхакур О. Шилпайон (Об искусстве). Калькутта, 1959 (бенг.).
16. Тхакур О. Багешшори шилпо пробондхаболи (Лекции об искусстве). Калькутта, 1962 (бенг.).
17. Тхакур П. Обонидро-чоритам (1871—1951) (Жизнь Обониндронатха). Калькутта, 1957 (бенг.).
18. Шарма Х. Л. Саундарья-шастра. Аллахабад, 1953 (хинди).
19. Алиханова Ю. М. Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (по тексту «Лочаны»).— Письменные памятники Востока. 1971. М., 1977.
20. Анандавардхана. Дхваньялока. Памятники письменности Востока. Пер. с санскр., введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М., 1974.
21. Аникеев Н. П. О материалистических традициях в индийской философии. М., 1965.
22. Анисимов А. Ф. Исторические особенности первобытного мышления. М., 1971.
23. Аристотель. Об искусстве поэзии. Ст. и коммент. Ф. А. Петровского и А. С. Ахманова. М., 1957.
24. Артановский С. Н. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур.—«Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена». 1967, вып. 355.

* Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса даны по второму изданию Сочинений, В. И. Ленина — по Полному собранию сочинений.

25. Арья Шура. Гирлянда джатак, или Сказания о подвигах бодхисаттвы. Пер. с санскр. А. П. Баранникова и О. Ф. Волковой. Предисл. и примеч. О. Ф. Волковой. М., 1962.
26. Бабкина М. П., Потабенко С. И. Народный театр Индии. М., 1964.
27. Баранников А. П. Индийская филология. М., 1959.
28. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
29. Бонгард-Левин Г. М. Древнеиндийская цивилизация. Философия. Наука. Религия. М., 1980.
30. Бонгард-Левин Г. М., Ильин Г. Ф. Древняя Индия. Исторический очерк. М., 1969.
31. Брихадараньяка-упанишада. М., 1964.
32. Бродов В. В. Ведантизм Вивекананды.— Идеологические течения современной Индии. М., 1965.
33. Взаимосвязи литератур Востока и Запада. М., 1961.
34. Вивекананда Суами. Карма-йога. СПб., 1916.
35. Виноградов В. С. Индийская рага. М., 1976.
36. Вопросы истории литератур Востока. Ч. 1—3. М., 1979.
37. Горин И. Искусство Индии сегодня.— «Искусство». 1962, № 3.
38. Гринцер П. А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике.— «Вопросы литературы». 1966, № 2.
39. Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
40. Гусева Н. Р. Индуизм. М., 1977.
41. Гхош А. К. Статьи и речи. М., 1957.
42. Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. Искусство и «новые левые». М., 1975.
43. Дандин. Приключения десяти принцев. Пер. с санскр. Ф. И. Щербатского. М., 1964.
44. Дьяконова Н. А. Из истории эстетических идей в Англии (Хэзлитт, Китс, Лэм, Хент).— Проблемы романтизма. Вып. 2. М., 1971.
45. Елизаренкова Т. Я., Гопоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
46. Зись А. Я. Конфронтация в эстетике. М., 1980.
47. Иванов В. В. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
48. Идеи гуманизма в литературах Востока. М., 1967.
49. Идеологические проблемы современной Индии. М., 1970.
50. Искусство и общество. VI Международный конгресс по эстетике. М., 1972.
51. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962; Т. 3, М., 1967; Т. 5, М., 1970.
52. Кабир Х. Индийская культура. М., 1963.
53. Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972.
54. Каирская конференция писателей стран Азии и Африки. 1962. М., 1963.
55. Калидаса. Драмы. Пер. с санскр. К. Бальмонта. Вступит. ст. С. Ф. Ольденбурга. М., 1916.
56. Калинин М. Я. Природа и быт в древнеиндийской драме.— Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
57. Каптерева Т. П. О некоторых проблемах средневекового искусства арабо-мусульманских народов.— Советское искусствознание '80. Вып. 1, 1981.

58. Комаров Э. Н. Рам Мохан Рай — просветитель и провозвестник национального движения в Индии. — Общественно-политическая и философская мысль Индии. М., 1962.
59. Комаров Э. Н. Зарождение критики буржуазного общества в Индии конца XIX в. — Идеологические течения современной Индии. М., 1965.
60. Комаров Э. Н. Общественные воззрения Рабиндраната Тагора (Публицистика Р. Тагора). — Р. Тагор. Сочинения в 12 томах. Т. III, М., 1965.
61. Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. М., 1972.
62. Костюченко В. С. Классическая веданта и неоведантизм. М., 1983.
63. Котовская М. П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М., 1982.
64. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. М., 1979.
65. Культура древней Индии. М., 1975.
66. Культура современной Индии. М., 1966.
67. Литература Востока в новое время. М., 1975.
68. Литература и фольклор народов Востока. М., 1967.
69. Литературы Индии. Вып. I. М., 1973; вып. 2, М., 1979.
70. Литман А. Д. Философские взгляды Рабиндраната Тагора. — Рабиндранат Тагор. 1861—1961. К столетию со дня рождения. М., 1961.
71. Лобанова Н. В. Мифологические образы хиндуизма в шильпаштрах. — «Ученые записки ЛГУ». 1960, № 279, вып. 9.
72. Луня В. Н. История индийской культуры с древнейших времен до наших дней. М., 1960.
73. Малышев М. М. К вопросу о месте «Бхагавадгиты» в литературно-философской традиции Англии и США. — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
74. Махабхарата. Адипарва. Книга первая. М., 1950.
75. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
76. Миллер В. Ф. Очерки арийской мифологии в связи с древнейшей культурой. — Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
77. Минаев И. П. Очерк важнейших памятников санскритской литературы. — Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
78. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1980.
79. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
80. Мукерджи Х. О некоторых сторонах мировоззрения Рабиндраната Тагора. — Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения. М., 1961.
81. Навстречу Алмаатинской конференции. Мулк Радж Ананд. Мулуд Маммери, Гаусу Девара. Выступления на IV конференции писателей стран Азии и Африки. — «Иностранная литература». 1973, № 9.
82. Невелева С. Л. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. М., 1979.
83. Недошивин Г. А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972.
84. Неру Дж. Открытие Индии. М., 1959.
85. Новая история Индии. М., 1961.
86. Новейшая история Индии. М., 1959.
87. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Религия индусов в эпо-

- ху вед.—Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
88. Потабенко С. И. О некоторых характерных чертах индийского изобразительного искусства в 60-х годах XX века.— Современная Индия. Экономика, политика, культура. М., 1972.
 89. Потабенко С. И. Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время (конец XVIII — середина XX в.). М., 1981.
 90. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
 91. Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в новое и новейшее время. Тезисы докладов и сообщений. М., 1972.
 92. Проблемы индийского романа. М., 1974.
 93. Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.
 94. Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.
 95. Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения. М., 1961.
 96. Радхакришнан С. Индийская философия. Т. 1. М., 1956.
 97. Рей Сатъяджит. Статьи. М., 1979.
 98. Религии и атеизм в Индии. М., 1973.
 99. Ригведа. Пер. с санскр., вступит. ст. и коммент. Т. Елизаренковой. М., 1972.
 100. Семенов В. С. Проблемы интерпретации брахманической прозы. М., 1981.
 101. Серебряков И. Д. Очерки древнеиндийской литературы. М., 1971.
 102. Серебряков И. Д. Литературный процесс в Индии (VII—XIII века). М., 1979.
 103. Сомадева. Повесть о царе Удаяне. Пять книг из «Океана сказаний». Пер. с санскр. П. А. Гринцера и И. Д. Серебрякова. Предисл и примеч. П. А. Гринцера. М., 1967.
 104. Степанов Л. Новый подход к старому наследию.— «Иностранная литература». 1973, № 9.
 105. Тагор Р. Личное. М.— Пг., 1922.
 106. Тагор Р. Сочинения в 8 томах. Т. 8. М., 1957.
 107. Тагор Р. Сочинения в 12 томах. Статьи. Т. 11. М., 1965; Т. 12, М., 1965.
 108. Ташкентская конференция писателей стран Азии и Африки. Ташкент, 1958. Материалы. Таш. 1960.
 109. Тубянский М. И. Индуизм, религия и общество в современной Индии.— Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
 110. Укил Б. Искусство должно быть национальным.— «Искусство». 1960, № 2.
 111. Чалоян В. К. Восток — Запад. Преемственность в философии античного и средневекового общества. М., 1979.
 112. Чандар К. Глиняные фигурки. М., 1979.
 113. Чаттопадхьяя Д. Локаята даршана. История индийского материализма. М., 1961.
 114. Чегодаев А. Д. Мои художники. М., 1974.
 115. Челышев Е. П. К вопросу о культурном единстве Индии и общеиндийском литературном процессе.— Современная Индия. Экономика, политика, культура. М., 1972.
 116. Челышев Е. П. Эстетические воззрения Рабиндраната Тагора.— Эстетика и искусство. М., 1966.

117. Читралакшана. Пер. О. Воробьевой-Десятковской.—Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М., 1965.
118. Чоттопадхья Б. Ч. Комолоканто. Пер. с бенгали Б. Карпушкина.—«Восточный альманах». 1962, вып. 5.
119. Чхандогья-упанишада. М., 1965.
120. Шанкара. Атмабодха. Пер. с санскр. и коммент. Т. Елизаренковой.—Идеологические течения современной Индии. М., 1965.
121. Швейцер А. Культура и этика. М., 1973.
122. Шептунова И. К вопросу об эстетике Бенгальского Возрождения.—«Народы Азии и Африки». 1973. № 3.
123. Шептунова И. И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978.
124. Щербатской Ф. И. К истории материализма в Индии. Литература об индийском материализме.—Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
125. Щербатской Ф. И. Научные достижения древней Индии.—Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
126. Щербатской Ф. И. Теория поэзии в Индии.—Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
127. Эрман В. Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе.—Драматургия и театр Индии. М., 1961.
128. Эрман В. Г. Очерк истории ведической литературы. Л., 1980.
129. Abanindranath Tagore. His Early Work. Ed. by Ramendranath Chakravorty. Calcutta, 1951.
130. Abanindranath Tagore (Symposium). Golden Jubilee Number. Calcutta (1961).
131. Abhilasitarthacintamani. Mysore, 1926.
132. Abrams M. H. The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition. L., 1971.
133. Acharya A. K. Indian Architecture According to Manasarasilpasastra. L., 1930.
134. Anand M. R. The Indian Theatre. L., 1950.
135. Anand M. R. The Dancing Foot. Delhi, 1957.
136. Anand M. R. The Hindu View of Art. Bombay, 1957.
137. Anand M. R. Is There a Contemporary Indian Civilisation? Bombay, 1963.
138. Anand M. R. The Volcano. Some Comments on the Development of R. Tagore's Aesthetic Theories and Art Practice. Baroda, 1967.
139. Archer M. and Archer W. G. Indian Painting for the British. 1770—1880. Ox., 1955.
140. Archer W. G. India and Modern Art. N. Y., 1959.
141. Aurobindo Sri. The Significance of Indian Art. Bombay, 1947.
142. Aurobindo Sri. The Renaissance in India. Pondicherry, 1951.
143. Aurobindo Sri. Essays on Gita. Pondicherry, 1954.
144. Aurobindo Sri. The Foundations of Indian Culture. Pondicherry, 1959.
145. Aurobindo Sri. The Future Evolution of Man. The Divine Life upon Earth. L., 1963.
146. Banerjea J. N. The Development of Hindu Iconography. Calcutta, 1956.
147. Banerjee S. A Nation in Making, Being the Reminiscences of Fifty Years Public Life. Madras, 1925.
148. Besant Annie. Indian Ideals in Education, Philosophy, Religion and Art. [Б. м., 6. г.].

149. Bharati A. Aesthetical Norm and Value Modification in Modern India. Calcutta, 1962.
150. Bharati A. The Tantric Tradition. L., 1969.
151. Bhattacharya A. Aesthetics and Philosophy as Related to Indian Music.—«Sangeet Natak Academy». Delhi, 1971, № 19.
152. Bhattacharya N. K. Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures in the Dacca Museum. Dacca, 1929.
153. Bhyrappa B. L. Truth and Beauty. A Study in Correlation. Baroda, 1965.
154. Boner A. Principles of Composition in Hindu Sculpture. Leiden, 1962.
155. Bose B. Western Influence on Rabindranath Tagore. P., 1960.
156. Bose Ph. Principles of Indian Silpasastras with the Text of Mayasastra. Lahore, 1926.
157. Bose N. An Album of Nandalal Bose with a Biographical Note. Calcutta, 1956.
158. «The Calcutta Municipal Gazette». 1961, vol. 75, № 21 (Supplement Issue. Tagore Birth Centenary. 1861—1961).
- 158a. California Visionary Art. Delhi, 1978.
159. Chaudhury P. J. Studies in Aesthetics. Calcutta, 1964.
160. Chaudhury P. J. Studies in Comparative Aesthetics. Santiniketan, 1953.
161. Chaudhury P. J. Tagore on Literature and Aesthetics. Calcutta, 1965.
162. Coomaraswamy A. K. Art of the East and of the West.—«Ceylon National Review». 1908, vol. 2.
163. Coomaraswamy A. K. Essays in National Idealism. Colombo, 1909.
164. Coomaraswamy A. K. The Evolution of Music in East and West.—«Journal Ceylon University Assn» (1909), vol. 2.
165. Coomaraswamy A. K. Art and Swadeshi. Madras, 1910.
166. Coomaraswamy A. K. The Relation of Art and Religion in India. Report of the Congress of Oriental Religions. Ox., 1912.
167. Coomaraswamy A. K. The Significance of Oriental Art.—«Art Bulletin» (1919), vol. 2, № 1.
168. Coomaraswamy A. K. The Appreciation of Art (With Stella Bloch).—«Art Bulletin» (1923), vol. 6.
169. Coomaraswamy A. K. «Citra-Laksana». Sir Asutosh (Mookerjee) Memorial Volume. Patna, 1926—1928.
170. Coomaraswamy A. K. Oriental Aesthetics.—«Parnassus», 1932, vol. 4, № 4.
171. Coomaraswamy A. K. The Transormation of Nature in Art. Cambridge, 1934.
172. Coomaraswamy A. K. Understanding the Art in India.—«Parnassus» (1934), vol. 6, № 4.
173. Coomaraswamy A. K. An Approach to Indian Art.—«Parnassis» (1935), vol. 7, № 7.
174. Coomaraswamy A. K. Elements of Buddhist Iconography. Cambridge, 1935.
175. Coomaraswamy A. K. The Intellectual Operation in Indian Art.—«Journal of Indian Society of Oriental Art». 1935, vol. 3.
176. Coomaraswamy A. K. The Vedanta and the Western Tradition.—«American Scholar». 1939, vol. 8.
177. Coomaraswamy A. K. What is Civilisation? (In Albert Schweitzer Jubilee Book). [B. m., 6. r.].
178. Coomaraswamy A. K. The Philosophy of Ancient Asiatic

- Art.—M. R. Annand. The Hindu View of Art. Bombay, 1957, Appendix.
179. Cousins J. H. The Art Revival in India.—«Asia». 1929, № 7.
 180. Cousins J. H. The Faith of the Artist. Adyar, 1941.
 181. Croce B. The Breviary of Aesthetics.—«Rice Institute Pamphlet». 1915, vol. 2.
 182. Cross Currents in Bengal Culture.—«Mainstream». 1969, vol. 8, № 1—3.
 183. Das J. A Point of View.—«Lalit Kala Contemporary». 1971, № 12—13.
 184. Das K. Rabindranath: His Mind and Art and other Essays. Calcutta, 1922.
 185. Das R. S. Nandalal Bose and Indian Painting. Calcutta, 1958.
 186. Datta Bh. Indian Art in Relation to Culture. Calcutta (1956).
 187. De S. K. Studies in History of Sanskrit Poetics. L., 1923.
 188. Dey B. India and Modern Art. Santiniketon, 1959.
 189. «Folklore». February 1979, vol. 20, № 2.
 190. Gangooly O. C. Indian Art.—«International Studio». May 1924.
 191. Gangooly O. C. Indian Art and Heritage. [Б. м.].
 192. Ghosh S. Metaesthetics. Calcutta, 1966.
 193. Ghulam Rassoool Santosh. Biodata. Catalogue. 1980.
 194. Goetz H. Traditions and Creative Evolution in Indian Art.—«Marg». 1961, vol. 4, № 2. Supplement.
 195. Great Literature East and West. Wash., 1968.
 196. Gunasingha S. La technique de la peinture indienne d'après les textes de Silpa. P., 1957.
 197. Halder A. K. Art and Tradition. Lucknow, 1952.
 198. Halder A. K. Our Heritage in Art. Lucknow, 1952.
 199. Havell E. B. The Ideals of Indian Art. L., 1911.
 200. Havell E. B. The Mathematical Basis of Indian Iconography.—«Rupam». January 1927, № 29.
 201. Indian Aesthetics and Art Activity. Indian Institute of Advanced Study. Proceedings of a Seminar. Simla, 1968.
 202. Indian Art since the Early 40-s. A Search for Identity. Madras, 1974.
 203. Kaul M. Trends in Indian Painting. Calcutta—Delhi, 1961.
 204. Kowshik D. K. (Ed.). Views on Contemporary Indian Art. A Questionnaire and Symposium. Delhi, 1957.
 205. Laufer B. Das Citralaksanam. Lpz., 1913.
 206. Mahadevan T. The Philosophy of Beauty. With Special Reference to Advaita-Vedanta. Bombay, 1969.
 207. Malik K. Third Triennale—India.—«Lalit Kala Contemporary». 1975, № 19—20.
 208. Malhotra S. L. Social and Political Orientations of Neo-Vedantism. Study of the Social Philosophy of Vivekananda, Aurobindo, Bipin Chandra Pal, Tagore, etc. Delhi, 1970.
 209. Mandana. Devatamurti prakarana. Ed. Upendranath Mohan Sakyatirtha. Calcutta, 1936.
 210. Maritain J. Art and Scholasticism. L., 1930.
 211. Maritain J. Introduction to Philosophy. L., 1932.
 212. Marxist Cultural Movement in India. Chronicles and Documents (1936—1947). Compiled and Edited by Sudhi Pradhan. Calcutta, 1979.
 213. Matter and Spirit. Editorial.—«Lalit Kala Contemporary». 1971, № 12—13.

214. Mazumdar N. On Tantra Art.—«Lalit Kala Contemporary». 1971, № 12—13.
215. Mehta N. C. Trends of Modern Art in India.—«Indian Arts and Letters». 1945, № 1.
216. Mishra H. Buddhapratimalaksanam. The Saraswati-Bhavana Sanskrit Series. № 48. Benares, [6. r.].
217. Mookerjee A. Modern Art in India. Calcutta—Delhi, 1956.
218. Mookerjee A. Tantra Art in Search of Life Divine.—«Lalit Kala Contemporary». 1971, № 12—13.
- 218a. Mookerjee A., Khana M. The Tantric Way. Art, Science, Ritual. L., 1977.
219. Nandi S. K. Studies in Modern Indian Aesthetics. Simla, 1975.
220. Okakura K. Ideals of the East. L., 1903.
221. O'Malley L. S. S. (Ed.). Modern India and the West. A Study of the Interaction of their Civilisations. L., 1941.
222. Pandey K. Ch. Comparative Aesthetics. Vol. 1—2. Varanasi, 1959, 1972.
223. Pandey K. h. Indian Aesthetics.—History of Philosophy Eastern and Western. Ed. S. Radhakrishnan. Vol. 1—2. Delhi, 1952—1953.
224. Pandit Sh. An Approach to the Indian Theory of Art and Aesthetics. Delhi, 1977.
225. Petri W. E. Aristotelische und kantische Aesthetik im Lichte der klassischen indischen Theorien.—Antiquitas graeco-romana aeterna nostra. Praga, 1968.
226. Prabhupada Swamy A. C. B. The Science of Self Realisation. London—New York—Los Angeles, Bombay, 1977.
227. Proceedings of the Fifth International Congress of Aesthetics. Amsterdam, 1964. The Hague—Paris, 1968.
228. Qureshi A. I. Problems of Education (Art and Science) in India.—«Indian Arts and Letters». 1946, № 2.
229. Radhakrishnan S. East and West (L., 1923).
230. Radhakrishnan S. The Hindu View of Life. L.—N. Y., 1954.
231. Radhakrishnan S. Freedom and Culture. Madras. [1936], [2 nd 1952].
232. Radhakrishnan S. Eastern Religions and western Thought. L. (1958).
233. Roy Rajah Rammohan. The English Works. Vol. 1.
234. Rao G. T. A. Elements of Hindu Iconography. Madras, 1914—1916.
235. Rao R. Modern Indian Painting. Madras, 1953.
236. Rao R. Development of Psychological Thought in India. Mysore (1962).
237. Rao R. Contemporary Indian Art. Hyderabad, 1969.
238. Ray N. Idea and Image in Indian Art. Delhi (1965).
239. Ruskin J. Lectures on Art. L., 1894.
240. Ruskin J. True and Beautiful. New-York—Boston, 1896.
241. Ruskin J. Lectures on Architecture and Painting. L., 1905.
242. Samarangasutradhara. Vol. 2. Ed. Gapanari Sastri. Baroda, 1925.
243. Santayana G. Reason in Art. N. Y. (1962).
244. Santayana G. The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetic Theory. N. Y., 1955—1961.
245. Sanyal A. Ragas and Ragini. Bombay, 1959.
246. Saraswati S. K. Indian Art at the Cross Roads. [Б. м., 6. r.].
247. Sarkar B. K. The Sukraniti. Sacred Books of Hindus. Vol. 12. Allahabad, 1914.

248. Sarkar B. K. Hindu Art: Its Humanism and Modernism. N. Y., 1920.
249. Sarkar B. K. The Aesthetics of Young India. Calcutta, 1922.
250. Sastri K. South-Indian Images of Gods and Goddesses. Madras, 1916.
251. Shaunaka. Brihad Devata. Transl. by A. A. Macdonell. Harvard Oriental Series, 6. Cambridge, 1904.
252. Sen A. Rabindranath and Art.—«The Calcutta Municipal Gazette». 1961, vol. 25, № 21. Supplement.
253. Sen Gupta S. C. Towards a Theory of the Imagination. L., 1959.
254. Sen P. On Art.—«Lalit Kala Contemporary». 1974, № 17.
255. Shende H. J. The Research in Tantrism.—«Journal of the Oriental Institute (Univ. of Baroda)». 1963, vol. 13, № 1.
256. Silparatna. Ed. T. Ganapati Sastri. Trivandrum Sanskrit Series. 1922, № 57.
257. Singh B. Tagore and the Romantic Ideology. Bombay etc., 1963.
258. Studies in the Bengal Renaissance. In Commemoration of the Birth Centenary of Bipinchandra Pal. Ed. by A. Gupta. Jadavpur, 1958.
259. Sukla A. C. The Concept of Imitation in Greek and Indian Aesthetics. Calcutta, 1977.
260. Tagore A. Some Notes on Indian Artistic Anatomy.—«Prabashi». 1913.
261. Tagore A. A. Sadanga or Six Limbs of Painting.—«Modern Review». May 1914.
262. Tagore A. L'Alpona. P., 1921.
263. Tagore A. Philosophy of Sadanga or the Six Limbs of Painting.—«Modern Review». July 1923.
264. Tagore R. Chitralipi. Principles of Indian Painting. Vishvabharaty, 1951.
265. Thaker M., Venkatachalam G. Present Day Painters in India. Bombay, 1950.
266. Thapar R. The Past and Prejudice. Delhi, 1975.
267. Venkatachalam G. Contemporary Indian Painters. Bombay, 1934.
268. Visnudharmottara Purana (Khanda III). Ed. Pandit Madhusudana and Mandhavaprasada Sarma. Bombay, 1912.
269. Vivekananda Swami. The Complete Works of the Swami Vivekananda. Almora—Kumaon, 1908.
270. What Vedanta Means to Me? N. Y., 1960.
271. Zimmer H. Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. N. Y., 1953.

SUMMARY

The aesthetic thought in India often resorted to its ancient theoretical inheritance (Sanskrit poetics and śilpaśāstras), to classical arts, literature and, largely, to the traditional philosophy in the process of its modern art development. These elements influenced both the formation of aesthetic thought itself and the course of the artistic process proper.

In view of the prominent role played by the inheritance in the formation of modern aesthetics, the author thought it necessary to furnish her study with a historical introduction. The aesthetics of Ancient and Mediaeval India is considered here in the context of the artistic material of the respective epochs. The author aimed to trace the origin of aesthetic consciousness, whose rudiments could be observed in the early Upanishads. Although the culture of this period as a whole bore a syncretic character, the descriptions of the ritual and the symbolic identification of poetic tropes with phenomena of the universe point to an attempt at the philosophical conceptualization of artistic creation and at the comprehension of its artistic, expressive aspect proper.

This tendency fully manifested itself in the early classical epoch—the period of creation of śilpaśāstras and poetic treatises. Indian aesthetics are distinguished by particular attention to creativity and the problem of aesthetic experience —“rasa”—which makes it possible to speak of its priority in the Indo-European world.

Classical art and aesthetics have largely influenced the formation of art criticism and journalistic genre of the Bengal revival. A particular place is occupied here by the aesthetics of Rabindranath Tagore, which bore a romantic-enlightening character largely related with the Upanishads doctrine. It is worth noting that in view of actual development of an independent culture Tagore showed himself to be a genuine practical innovator.

The monograph discusses the views of Benoy Kumar Sarkar, Aurobindo Ghosh, Ananda Coomaraswamy and Mulk Raj Anand. Particularly valuable is the conception

of A. Coomaraswamy, who assumed that the treatises of the classical epoch focussed on the creative process. The problem of verisimilitude in art analyzed under this angle (a case study of the term 'sādrśya") is perhaps crucial to the understanding of the specific features not only of ancient, but also of modern Indian art, organically combining the conception of the rhythmic nature of arts as put forward by Abanindranath Tagore.

In independent India, alongside the already established traditions of new Indian aesthetics have made their appearance trends which lean on the social analysis of an artistic situation exhibiting an active, constructive character. The advent of Indian art in the world arena, its active participation and even leadership in certain spheres of life have also ensured the optimistic tone and efficacious character of the aesthetics of recent years. Progressive Indian critics have been raising problems of the social activity and responsibility of an artist, of the social relevance, national originality and international significance of art.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Классическое наследие: художественная культура и теория	7
Глава 2. Культура и эстетика Бенгальского возрождения .	42
Глава 3. Эстетика 30—40-х годов	99
Глава 4. Искусство и эстетическая мысль независимой Ин- дии	129
Примечания	169
Литература	178
Summary	187

Ирина Игоревна Шептунова

**Очерки истории
эстетической мысли Индии
в новое и новейшее время**

*Утверждено к печати
Всесоюзным научно-исследовательским
институтом искусствознания
Министерства культуры СССР*

Редактор *Л. Ш. Фридман*
Младший редактор *А. В. Бодянская*
Художник *Б. Л. Резников*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *Л. Е. Синенко*
Корректор *И. И. Чернышева*

ИБ № 14888

Сдано в набор 02.01.84. Подписано к печати 10.05.84. А-05469. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 10,08. Усл. кр.-отт. 10,29. Уч.-изд. л. 11,02. Тираж 5000 экз. Изд. № 5601. Зак. № 1. Цена 1 р. 10 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва К-31, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИЕЙ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

Готовится к изданию книга

Бонгард-Левин Г. М., Ильин Г. Ф.
Индия в древности. 55 л.

Обобщающий труд по истории и культуре Индии с эпохи палеолита до начала феодальной эпохи. На основании изучения разнообразных источников (материалов эпиграфики, памятников словесности, нумизматики и др.) авторы излагают политическую и социальную историю, рассказывают о становлении мифологических и религиозных представлений, философских идей, об искусстве и науке древней Индии. Особое внимание уделено истории трех крупнейших империй — Маурьев, Кушан, Гупт.

ЗАКАЗЫ НА КНИГИ ПРИНИМАЮТСЯ ВСЕМИ МАГАЗИНАМИ КНИГОТОРГОВ И «АКАДЕМКНИГА», А ТАКЖЕ ПО АДРЕСУ: 117192, МОСКВА В-192, МИЧУРИНСКИЙ ПРОСПЕКТ, 12, МАГАЗИН № 3 («КНИГА — ПОЧТОЙ») «АКАДЕМКНИГА».

ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИЕЙ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

Готовится к изданию книга

Вигасин А. А., Самозванцев А. М.
«Артхашастра»: Проблемы социальной
структуры и права. 20 л.

В книге на материалах известного памятника санскритской литературы.— «Артхашастра», с привлечением других санскритских источников — дхармашастр и комментариев к ним, исследуются проблемы социальных отношений и права в древней Индии. Среди рассматриваемых в работе вопросов — община и земельные отношения, институт каст, рабство и наемный труд, семья, организация суда и основы судопроизводства и т. д. Авторы предлагают новый перевод III книги «Артхашастры» и в связи с этим затрагивают источниковедческие проблемы.

ЗАКАЗЫ НА КНИГИ ПРИНИМАЮТСЯ ВСЕМИ МАГАЗИНАМИ КНИГОТОРГОВ И «АКАДЕМКНИГА», А ТАКЖЕ ПО АДРЕСУ: 117192, МОСКВА В-192, МИЧУРИНСКИЙ ПРОСПЕКТ, 12, МАГАЗИН № 3 («КНИГА — ПОЧТОЙ») «АКАДЕМКНИГА».

ИСПРАВЛЕНИЯ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
58 59	9 св. 2 сн.	позволили европеизации	позволяли в целях европеи- зации

Зак. 1

1 р. 10 к.

