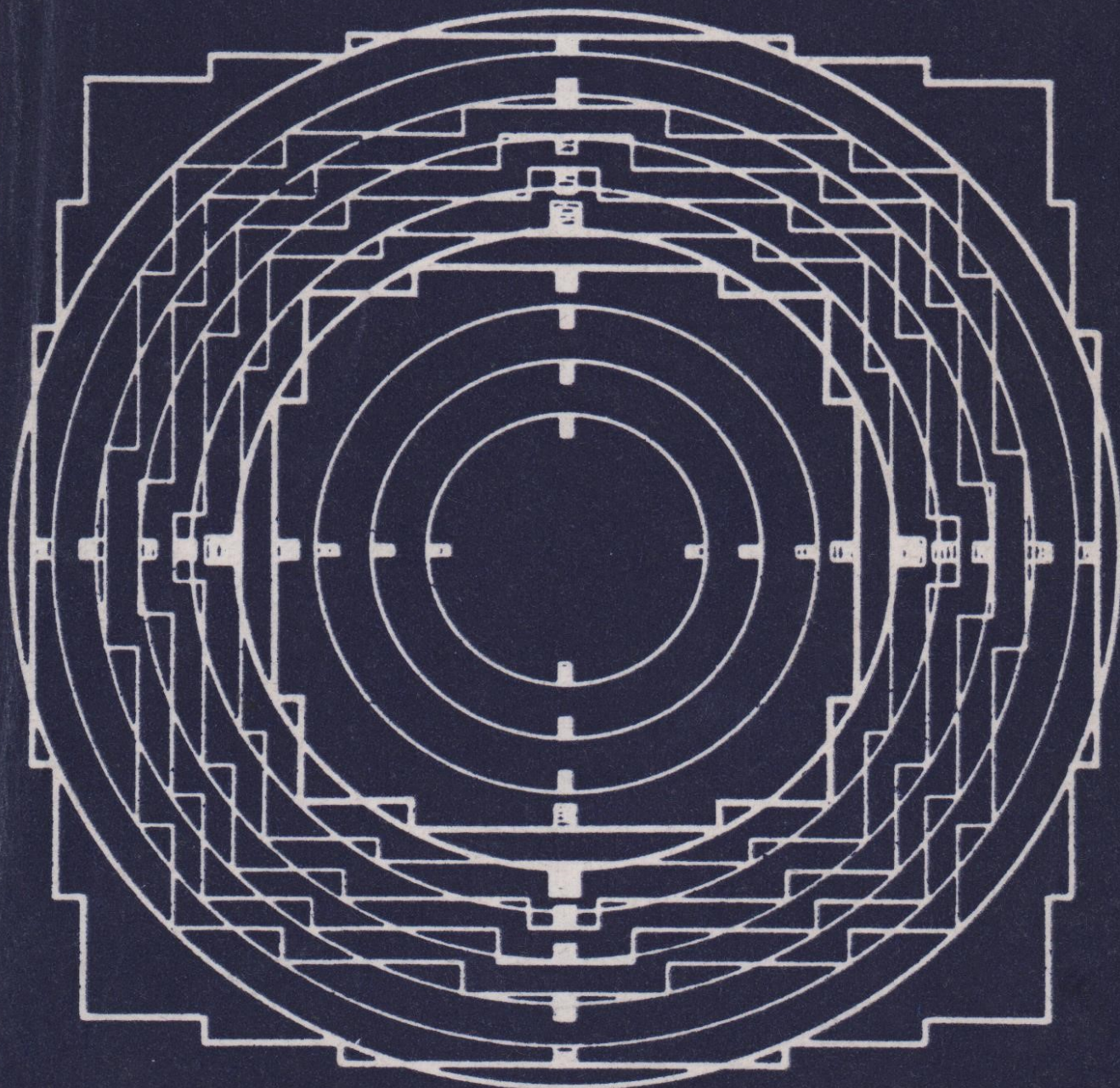


AB-7

C-38

СИНИТЕЗ

В ИСКУССТВЕ
СТРАН АЗИИ



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
И.Ф.Муриан. К проблеме синтеза в искусстве стран Азии	9
С.Н.Соколов-Ремизов. Художественный синтез — термин, понятие, явление (на примере китайского изобразительного искусства)	24
Н.Г.Анарина. Японский театр как синтетическое искусство (к постановке проблемы)	34
М.П.Котовская. Традиционный театр народов Индии	54
И.И.Шептунова. Хаос и гармония: проблема синтеза в искусстве Индии	74
И.Ф.Муриан. Боробудур и типы архитектурно-скульптурного синтеза в средневековой Индонезии	105
Н.Л.Черкасова. Музыка в контексте искусств Индии	125
Е.Л.Скворцова. Япония: эстетический универсализм	152
М.Р.Голомидова. Музыка ансамбля хаяси как элемент синтеза в японском традиционном театре Но	167
Е.Н.Гурко. Традиции и новации в японской истории	182
И.Ю.Генс. Синтез искусств и национальное своеобразие японского кино	196

Научное издание

СИНТЕЗ В ИСКУССТВЕ СТРАН АЗИИ

Утверждено к печати

Российским институтом искусствознания
Министерства культуры Российской Федерации РАН



Заведующий редакцией И.М.Дижур
Редактор Н.А.Кочнева
Младший редактор Г.С.Горюнова
Художник Л.Л.Михалевский
Художественный редактор Б.Л.Резников
Технический редактор Л.И.Градобоева
Корректор Г.П.Каткова

ИБ № 17140

Сдано в набор 06.11.91. Подписано к печати 04.02.93
Формат 60×90^{1/16} Бумага типографская № 2. Печать офсетная
Усл.п.л. 14. Усл.кр.-отт. 14,25. Уч.-изд.л. 14,01
Тираж 730 экз. Изд. № 7370. Зак. № 46. "С"—1

ВО "Наука"

Издательская фирма "Восточная литература"
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография ВО "Наука"
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

И. И. ШЕПТУНОВА

ХАОС И ГАРМОНИЯ: ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА В ИСКУССТВЕ ИНДИИ

Взаимоотношения современного искусства Индии с художественной традицией имеют специфические черты, отличающиеся от европейской ситуации особым драматизмом. Это может быть обусловлено тем, что Индия вступает в современный мировой художественный процесс в ту пору, когда традиционные формы функционирования искусств в синтетическом целом (имеющем под собой единую основу и в самом художественном процессе, и вне его, о чем будет сказано ниже) не изжиты в сознании если не творцов, то широкого зрителя, "потребителя" искусства. История сложения этого синтетического единства столь длительна и результаты ее столь совершенны в классической культуре Индии, что они остаются постоянно присутствующим фактором в художественном сознании XX в.

Можно с уверенностью сказать, что богатство и многообразие художественных форм, взаимодействие различных этнических культур на территории индийского субконтинента в течение многих веков лишь усиливали потребность в гармонизации этого многообразия на уровне художественном, стимулировали определенное направление поисков на уровне философском. Резкое изменение структуры современного художественного процесса, форм художественной жизни в столкновении собственной традиции с культурой Запада Нового времени не отменило этой потребности, но лишь заострило проблему, заставляя теоретиков нашего времени вновь и вновь обращаться к истокам своей культуры.

Образ *единства* как цели любой духовной деятельности наполняет все пространство индийской культуры с древнейших времен до наших дней, то поднимаясь до концептуального уровня первопричины-абсолюта, то оставаясь в сфере эмоционально переживаемого состояния *единения*.

"Я есмь", заключенное во мне, пересекает границы своей конечности, как только оно глубоко постигает себя в "Ты еси"..., - говорит Р. Тагор, возлагая на литературу и искусство миссию

объединения человечества. - 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"¹.

В идее "единения" у индийского художника-гуманиста преломляется традиционное мировоззрение, восходящее к глубочайшей древности. Поэт сам указывал на этимологическую связь слова "литература" (бенг. *шахитто* - от скр. *сахитья*) с понятием общности и единства (скр. *сахит* - "вместе, сообща"). Именно в этом виде она возникает в древнейшей из *самхит* (сборников) - Ригведе. Это прежде всего идея социального единения, понимаемого как тесная сплоченность, защищенность всех членов подразумеваемого коллектива. Ей посвящен последний, "замыкающий" гимн последней *мандалы* ("круга", т.е. главы, цикла) Ригведы, который призывает к единению соплеменников вокруг жертвенного огня - гимн богу огня Агни, "соединяющему" жертву, жертвователя и богов, землю и небо, в которое поднимается дым жертвенного костра, наконец, соединяющему мысли и сердца объединенных ритуалом людей:

Вместе собираешь ты, о бык,
О Агни, все дары благочестивого.
Тебя возжигают на месте жертвенного возлияния.
Принеси нам сокровища!

Вместе собирайтесь! Вместе договаривайтесь!
Вместе настраивайтесь в ваших помыслах,
Как некогда боги, настроенные вместе,
Сидели у своей доли на жертвоприношении.

Единый совет, единое собрание,
Единая мысль с душой у них.
Единый совет я советую вам,
Единым жертвенным возлиянием жертвую вам.

Единым да будет ваш замысел,
Едиными - ваши сердца!
Единой да будет ваша мысль,
Чтобы было у вас доброе согласие!

РВ, X, 191²

Через десятки веков Рабиндранат Тагор с новой страстностью, черпая силы в мудрости древних певцов, будет петь гимн единству Бенгалии:

Дух твой, Бенгалия, сердце Бенгалии,
Сестры и братья всюду в Бенгалии,
Да будут едины, да будут едины.
Да будут едины, о господи!³

Единство и гармония как силы, противостоящие злу и хаосу, имеют в философии Тагора и эстетическое, и этическое, жизне-творческое значение. Великий бенгальский поэт творил в пору переломную для индийской культуры. Созидая ее будущее, он стремился внести в нее ту цельность, что была найдена самой этой культурой в ходе ее развития.

Художественный синтез в древнеиндийской культуре не может быть назван одним из ее внешних, случайных или преходящих качеств. Сказать, что он был присущ художественной культуре Индии, тоже недостаточно: ибо он является внутренним стержнем этой культуры, ее организующим принципом и целью. В этом смысле древнеиндийская цивилизация не представляет собой исключения в ряду других древнейших культур — она лишь обладает более устойчивым элементом традиции, полнее сохранившим и более ранние слои, и позднейшие напластования. Пожалуй, не будет выглядеть парадоксом, если одним из инструментов внутренней устойчивости индийской культуры мы назовем ее тяготение к синтезу, т.е. к строгой организации всех элементов культуры, создающей многомерную структуру, в "кристаллической решетке" которой находятся место и связи для любого из ее составляющих. Эта структура в течение двух тысячелетий позволяла приращивать к своей основе все новые и новые формы, не утрачивая и не уничтожая предыдущих, но включая их во все более сложные системы⁴.

Процесс вычленения, сопоставления, классификации явлений мироздания прослеживается уже на мифологической стадии — в текстах *вед* и, позднее, *пуран*, отчетливо звучит в "прото-философии" *брахман* и *упанишад*, в обширной литературе шести канонических *веданг* — связанных с ведийским ритуалом "прото-наук": фонетики (*шукша*), метрики (*чханда*), грамматики (*вьякарана*), этимологии (*нирукта*), астрономии (*джйотиша*), церемониала (*кальпа*). Этот процесс протекает волнообразно и непрерывно: художественно-образное освоение мира сменяется спекулятивным, которое, в свою очередь, порождает новое поле культуры, вновь требующее комментария, и т.д. Образно-мифологическая система *вед* подвергается всестороннему анализу брахманических комментариев, рядом с которыми (часто на иной этнической основе) уже развивается еще более обширная литература *пуран* и эпических сказаний, требующих новой интерпретации. Не случайно "Бхагавадгита", одно из позднейших включений в "Махабхарату", часто рассматривается как своего рода *упанишада*, истолковывающая эпическое сказание в духе философии *веданты*⁵. Наконец, расцвет классической литературы в эпоху Маурьев и Гупт, а затем и раннесредневековых государств порождает бога-

тейшую эстетическую традицию, ставшую основой теории индийского искусства вплоть до нашего времени.

Памятники древнеиндийской словесности позволяют проследить историю художественной культуры в наиболее отдаленное от нас время, тогда как пластические искусства по-настоящему доступны нам только со времени каменного строительства, т.е. с IV—III вв. до н.э. Некоторые авторы на этом основании склонны утверждать приоритетность лингвистических исследований в реконструкции исчезнувших цивилизаций индоевропейской общности как культуры, ориентированной на "Слово" (или, по крайней мере, открывшейся исследователям нового времени с этой стороны)⁶. Однако анализ протоархитектурных конструкций столь же удаленных от нас археологических эпох вскрывает такую же общность и вполне материальных реалий древнейшей культуры, и в этом смысле назначение и структура, скажем, Стоунхенджа и храма Солнца в Конараке не столь отличны друг от друга, как это может казаться, несмотря на географическую удаленность их и принадлежность к разным историческим эпохам⁷. И если Стоунхендж являет начальный этап организации пространства в соответствии с закономерностями движения циклического времени, конаракский храм отражает многослойную структуру концепции мироздания, человека и общества в эпоху индийского средневековья. Однако оба сооружения представляют собой выражение целостности и гармоничной организованности мира. Здесь синтез как осмысленное единство, имеющее определенную цель, выступает как принцип структурности и устойчивости культуры.

"Уже в недрах ведийского комплекса зарождается (вначале в мифологическом облике) смутное представление об универсальности связей части и целого, представление, впоследствии стимулировавшее возникновение ряда теоретических концепций индийской философии о "наличии всего во всем"... — пишет В.С.Костюченко. — Для мировоззренческих представлений, зафиксированных в ведийском комплексе, оказывается весьма характерным стремление "смоделировать" в структуре части структуру целого"⁸.

Представления о цельности мироздания, о его едином начале выражены в космогонических гимнах Ригведы. Среди них выделяются несколько моделей: о рождении мира из первичного яйца — *хиранья-гарбха* ("золотой зародыш"), о сотворении мира первотворцом Пурушей путем принесения себя в жертву самому себе (причем тело жертвы — космического человека — и символизируемые ею вселенная и человеческое общество расчленяются в соответствии с уже наметившейся социально-космической иерархией)⁹ и, наконец, один из наиболее абстрактно-философских гимнов, в котором отразился и пафос осмысления

мироздания, — "Насадия-сукта"¹⁰, гимн праединому, первосути мира:

Не было не-сущего, и не было сущего тогда.
Не было ни воздушного пространства, ни неба над ним.
Что двигалось туда и сюда? Где? Под чьей защитой?
Что за вода была — глубокая бездна?

Не было ни смерти, ни бессмертия тогда.
Не было ни признака дня или ночи.
Дышало, не колебля воздуха, по своему закону Нечто Одно,
И не было ничего другого, кроме него...

РВ, X, 129

Наряду с понятием единой первосути мироздания в Ригведе появляется и понятие единого закона развития всех возникающих из него вещей.

"Это — *рита*, великий принцип космического порядка, противостоящий принципу беспорядка, хаоса, энтропии (*анрита*, *нир-рити*). Этот принцип регулирует и общий ход космических процессов, и правильное осуществление социальных функций, и моральную жизнь. Боги (преимущественно Варуна и Митра) выступают как стражи риты. В целом же рита оказывается выше, сильнее, важнее и богов и людей. Главная цель и тех и других — поддержка риты"¹¹.

В.С.Костюченко подчеркивает здесь один из важнейших принципов ведийской культуры — упорядочение природы, овладение ею через постижение ее внутреннего ритма — риты — и служение этому ритму-закону путем своевременного, периодически свершаемого ритуала, "питающего" организм природы. Правильность и точность исполнения обряда как бы "настраивает" мироздание в правильном ритме, не дает "сбиться" постоянству чередующихся времен года (*риту*), обеспечивает пропитание и благоденствие людского рода.

Реальной формой выражения высшего порядка во всех частях древнейшего ритуала и развившихся из него более сложных форм был синтез, т.е. установление связей и соответствий каждой его части, формирование канона как математически оформленного закона соответствия этих частей, сложение стилей и развитие художественных тропов — эстетическое выражение стройности и порядка. Усложнение и развитие каждой области художественной культуры требует все большей систематизирующей работы, и она совершается как внутри самой художественной системы (канон, стиль, синтез), так и вне ее — в спекулятивном мышлении, на первых порах чрезвычайно близком по своей образной форме к породившему его художественному целому.

Брахманы и *упанишады* как первые толкования ведийского ритуала выделяют его составные части, устанавливают связи символических значений, развивают заложенные в *самхитах* идеи. Так, описание тела жертвенного коня как совокупности символов вселенной объясняет смысл главного царского жертвоприношения — *ашвамедхи* — и связь оногo с мировым порядком, поддержание которого возлагается на правителя ритуалом, в свою очередь дающим право на обладание подчиняемой территории¹². Идея внутреннего единства человека и мироздания оформляется в концепцию *Брахмана-Атмана*, составляющего внутреннюю суть личности и причину мира. Цепь символических уподоблений связывает все детали ритуала и текста, способов их исполнения и явлений мироздания. Из цепи этих толкований рождаются в дальнейшем специализированные трактаты — *сутры* (букв. "шнуры, нити"), построенные по тому же принципу "нанизывания" афористических высказываний, и *шастры*, трактаты-поучения.

Взаимосвязь всех изучаемых дисциплин подчеркивается и их расположением в сборниках-списках, и прямыми указаниями авторов текстов, как широко известное изречение-диалог в "Вишнудосармоттарапуране" о взаимосвязи и последовательности изучения искусства живописи, танца и музыки¹³.

Специализация жрецов ведийского ритуала (чтеца-хотара, певца-удгатара, знатока магических мантр и действий — адхварью и руководителя всего ритуала — брахмана) свидетельствует о разложении первичного синкретизма уже в ведийскую эпоху¹⁴. Однако рано начавшееся различение функций (и, следовательно, формирование "видов" искусства) в течение долгого времени сосуществует с синкретизмом сознания, пережитки которого сохраняются и в эпоху средневековья. Мифологическая образность вед (и в значительной степени упанишад) имеет в целом синкретический характер. Она выражается не только в неопределенности ведийского пантеона, в размытости граней между миром богов, людей и природных стихий. Текучесть и взаимозаменяемость пространственных и временных категорий, выражаемых через материальные объекты, нерасчлененность зрительного и слухового восприятия в описании явлений, часто встречающихся не только в текстах Ригведы, но и в более поздних текстах, например шильпашастрах¹⁵, свидетельствуют об устойчивости синкретического сознания (и, может быть, его типичности для художественного мышления вообще).

Однако интересно другое. Этот синкретизм мифологически самоосознается и выражается в понятии единого, нерасчлененного, неустроенного природного целого, которое разделяется на небо и землю, свет и тьму, обретает центр и периферию и т.д. в ходе

космогонических деяний первотворцов древней мифологии. Система осмысления, классификации, "наведения порядка" развивается в рамках того же синкретического сознания средствами образного мышления, которое становится здесь инструментом анализа. Эта начальная система классификации пользуется средствами образного уподобления, т.е. типично художественным способом освоения действительности.

Ритуал и его части становятся первыми моделями анализа мира и его нового (символически осмысленного) синтеза, подобно тому как производится расчленение жертвы-вселенной и ее "собираение" в новое символическое целое:

"Ом! Поистине, утренняя заря — это голова жертвенного коня, солнце — его глаз, ветер — его дыхание, его раскрытая пасть — это огонь Вайшванара; год — это тело жертвенного коня, небо — его спина, воздушное пространство — его брюхо, земля — его пах, страны света — его бока, промежуточные стороны — его ребра, времена года — его члены, месяцы и половины месяца — его сочленения, дни и ночи — его ноги, звезды — его кости, облака — его мясо..." (Брихадараньяка-упанишада. 1.1; 1,1¹⁶).

Т.Я.Елизаренкова, анализируя структуру ведийского стиха, приходит к выводу, что развитие тропов Ригведы происходит по принципу "расчленения" текста на фонетические единицы и их орнаментального расположения: текст осмысливается на морфологическом, этимологическом, фонетическом уровнях и затем "собирается" в метрически организованном стихе, обыгрывающем доминирующий смысл гимна-сукты¹⁷. (Подчинение элементов стиха этому доминирующему смыслу-корню могло сказаться в дальнейшем в теории Бхараты о непременном условии соблюдения одной, доминирующей эмоции-раса на протяжении всего произведения и подчиненности ей вспомогательных проявлений главного настроения.) Равным образом действие ритуального времени сказывается на традиции точного канонического исполнения мелодии (*самана*) и ее связанности с физическим временем, ритуально маркированным. (Отсюда же идет традиция исполнения канонической *раги* в определенное время суток и года, с которыми связаны определенные эмоциональные состояния (*раса*) и ладово-интонационный строй.)

Таким образом, художественный синтез в древней Индии, в том числе и видовой синтез, может рассматриваться как часть древнейшей культурной системы или структуры, как форма проявления мировоззрения своей эпохи. Он рождается в недрах синкретического сознания, но, в отличие от последнего, представляет собой

активное двуединство анализа-синтеза — процесса освоения и образного воплощения действительности. Этот процесс на разных уровнях фиксируется в ткани художественной формы каждого из культурных комплексов. При этом необходимо помнить, что в пределах данной художественной системы могут синтезироваться не любые произвольно взятые элементы, но лишь генетически родственные, восходящие к единым истокам и способные включиться в ее структуру. Поэтому вопрос о "взаимодействии" искусств неприложим к древнеиндийскому синтезу, равно как невозможно и создание "произведений искусства" вне синтеза. ("Системность" древнеиндийского культурного комплекса ярче всего проявляется в позднейшей кастовой/варновой системе — человек "вообще" не существует здесь, он либо член своей касты, либо, утратив ее, попадает на низшую ступень сословной иерархии. "Свобода" в брахманском истолковании (*мокша*) возможна только в выходе из системы для "лучших" путем "невозвращения", т.е. слияния с абсолютным, ухода в центр системы. Для низших же выход на периферию (утрата касты) означает лишь начало обратного движения к центру (в благоприятном случае) либо пребывание на "периферии", но не за пределами системы.)

До сих пор в рассуждениях о синтезе искусств в древней Индии мы исходили только из текста древнейшего, ведийского слоя. Необходимо еще раз отметить, что у нас нет археологических данных, подтверждающих наличие равноценных этому тексту памятников архитектуры и искусства¹⁸. Однако самые ранние из известных нам памятников каменной архитектуры и скульптуры (IV—III вв. до н.э.) дают столь совершенные образцы, что можно с уверенностью говорить о развитии художественного канона если не синхронно тексту Ригведы, то с незначительным от него отставанием. Памятники раннего буддизма (принятого Ашокой в III в. до н.э.), представленные такими совершенными творениями, как ступы в Санчи, стамбхи со скульптурными навершиями из Сарнатха и Карли, наследуют комплекс представлений, сложившихся в добуддийскую эпоху, и притом оформленных на уровне совершенного архитектурно-скульптурного синтеза.

Устойчивость выработанной в ведийскую эпоху системы миропонимания вместе с богатством и многообразием мифологии и форм ее художественного воплощения позволяют им сохраниться и в пору тысячелетнего господства буддийской культуры (как наряду с ней, так и внутри нее в модифицированном виде — подобно тому, как идейная основа буддизма стала модификацией и дальнейшим развитием заложенных в упанишадах представлений)¹⁹.

Индуизм, вобравший в себя идеи древнейшего брахманизма (ведизма), усвоивший уроки буддизма и джайнизма, с VII в. стано-

вится господствующим культом, определившим облик храмового строительства и направление в развитии монументального искусства. Этому новому культурному комплексу, отсчитывающему свое начало от времени священных самхит, приходится упорядочивать, обобщать и классифицировать гораздо больший материал, чем его ведийской первооснове. В сферу систематизации теперь входят и наследие предыдущей эпохи, и приумноженные в процессе этнической ассимиляции мотивы новых племенных культов, и новые научные и философские знания, видоизменяющие взаимоотношения с прежним мифологическим наследием. Процесс "нанизывания" всех областей знания на единую основу ведется так же активно, хотя далеко не все они способны теперь стать на отведенное им место (например, неортодоксальные течения в философии — адживиков, локаятиков — или классическая литература, отразившая идейные брожения, противоречия и богатство реальной жизни раннесредневекового общества)²⁰. Поэтому процесс "собирания" знаний (и даже целых областей культуры) совмещается с их отбором, а в синтезируемых структурах нижние слои культуры оказываются предельно сокращенными, сжатыми до уровня формулы, на основе которой продолжает развиваться и достраиваться здание нового культурного комплекса, обретая новые значения в разных своих частях, но сохраняя принципиальную структуру системы.

Каждая из областей средневековой культуры несет в себе, в своем "круге", поле, целостный облик универсума, основные параметры которого закодированы по определенной системе и "вложены" во все остальные "поля": космогония, театральная мистерия, грамматика, медицина, архитектура и музыка несут в себе, словно своего рода генную молекулу, это единое для всех них представление-структуру. Ее наличие позволяет легко накладывать любые виды искусства на такую первичную формулу, совмещать их ключевые точки, переводить художественный образ из одного языка в другой без ущерба для его выразительности; более того, дополнение одного художественного языка другим: скульптуры — танцем, архитектуры — скульптурой, танца — поэтическим текстом, слитым с мелодией, и т.д. — зиждется на единой мифологической (а для посвященных — и философской) основе, а осознание этого скрытого единства, пафос обнаружения "истины", равной "тайне", входит непременно составляющей в эстетическое переживание зрителя, слушателя, участника ритуала. Без осознания своей причастности эзотерической тайне не может начать творческий акт художник.

Постоянным напоминанием о тайной истине пронизаны речения упанишад, обещающая бессмертие лишь тем, "кто это знает" — *йа эвам*

веда, т.е. помнит о единой, духовной природе мироздания и каждого действия человека, во "всех мирах в восходящем и нисходящем порядке". Чувство единения с высшим миром лежит в основе экстаза медитации (*йога* – "соединение"), это же начало единения должен пережить искушенный зритель (*расик*) в процессе эстетического переживания (*раса*). "Совокупность актеров и других элементов театрального представления... наилучшим образом взлелеивает 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 друг другу..."²¹ – так говорит об эстетическом переживании индийский философ X в. Абхинавагупта. "Оно того же свойства, что созерцание высшего Брахмана", – упоминает он в другом месте²². Особенность чувства всеобщности в эстетическом переживании у Абхинавагупты имеет двоякую природу: оно обусловлено, во-первых, наличием единого духовного субстрата, *атмана*, стремящегося к абсолюту-Брахману, в каждом из зрителей; во-вторых, оно способно объединять на этой основе группу людей, охваченных сходным переживанием. Обе эти линии единства-единения мы находим уже в глубочайшей древности, в гимнах Ригведы (см. выше), и они же остаются в центре внимания эстетических размышлений Р. Тагора тысячелетие спустя после Абхинавагупты.

Очевидно, что мысль о единстве мироздания и слияния с ним субъекта, словно помещенного в центр природного окоема, соединенная с мыслью о духовном родстве всех индивидов, составляет одну из особенностей неустанной духовной жизни Индии на протяжении веков. Этический пафос этой линии в индийской философии можно до конца оценить лишь имея в виду, что рядом с ней существовала прямо противоположная традиция, утверждавшая ни с чем не сравнимую сословную иерархию, парадоксально сохраняющуюся в реальной жизни до наших дней. Парадоксальность индийского синтеза заключается и в том, что он соединял в себе идеи единства и иерархии, однородности и многообразия, причем не только в философских спекуляциях, но и в монументальных формах классического искусства.

Архитектурно-скульптурные комплексы древней и средневековой Индии, все вместе и каждый в отдельности, позволяют исследовать синтез "по вертикали" (как процесс исторического развития и "нанизывания" художественных и мировоззренческих идей) и "по горизонтали" (как способ многомерного "развертывания" центральной идеи во всех частях и на всех уровнях многообразного единства храмового ансамбля). Средокрестием этих двух направлений должен быть некий принцип (инструмент, формула,

модель), некая точка, в которой собирается вся накопленная традиция и из которой потом развивается весь живой организм ансамбля, подобно тому как из семени вырастает новое растение, сходное со своими сородичами и отличное от них. Интересно, что такая формула, несущая основную информацию для каждого типа сооружений и проходившего затем в них ритуала, была создана самой индийской традицией и активно использовалась на практике, что подтверждают и письменные источники, и исследования самих храмовых комплексов. Таким хранилищем основной сакральной информации и методов ее расшифровки и воплощения оказываются геометрические диаграммы – *янтры* (или *мандалы*) и сопровождающие их тексты²³.

Космогонические мифы отражают первую попытку человечества разобраться в явлениях природы, найти в ней место человека, выявить в нем духовное начало, связав его с миром богов. Древнейшие культовые сооружения, связанные с эпохой мегалитов (а у ведийских арьев – временные алтари для жертвоприношений), лучше всего выражают идею гармонизации мира, выделения из неформленной природы организованного пространства, геометрически оформленного кругом, прямоугольником или их сочетанием, пространства, ориентированного по странам света, предназначенного для ритуального движения в нем, повторяющего движение солнца – *прадакшины*.

Храмовая архитектура на протяжении веков сохраняет особенности этой первичной организации плана – круга, квадрата, отмеченного в них центра, из которого легко построить чертеж при помощи простейшего инструмента – веревки с колышками – *сутры*. Сколько бы ни изменялась надземная конструкция здания, в плане его всегда остается эта древнейшая схема.

Сакральный чертеж – *янтра*, представляющий идеальную вселенную, ложится в основу тантрийской иконы, в основу плана любого здания, в основу композиции рельефа, размещенного на его стене, соотносится с сакральным изображением человеческого тела, в котором жизненно важные центры совпадают с ключевыми точками орнамента *янтры*. Каждая *янтра* включает в себя сочетание концентрических кругов и квадратов, символизирующих небесные и земные "оболочки-защиты" (*авараны*), ее центр (*бинду*) является точкой опоры для мировой оси идеального космоса, точкой, на которой фиксируется взгляд медитирующего адепта, которая совпадает с центром тяжести скульптурного изображения фигуры.

Для каждого божества индуистского (или буддийского, джайнского) пантеона и текста посвященного ему песнопения-мантры существует своя *янтра*, отличающаяся от других сочетанием разных элементов: разного числа пересекающихся треугольников, ло-

тосов, символических знаков небесных светил и т.д. Соответственно и архитектурный план сооружаемого в честь божества храма и его алтарь будут иметь в строении и декоре такие же особенности, выражающиеся в количестве боковых приделов, опорных пилонов или колонн, в расположении скульптур и т.д. Увеличение помещений храма выразится в приращении новых квадратных залов на центральной оси, каждый из которых будет перекрыт отдельной островерхой крышей, но не изменением пропорций святилища.

Сочетая принцип строгого (но не жесткого) канона – соответствия каждой части храма квадратной диаграмме янтры – с вариативностью "нанизывания", "собираения" этих частей на одной оси, зодчие средневековой Индии добивались многообразия и неповторимости силуэта каждого здания при их структурном и стилистическом единстве.

Каждая янтра имеет свой сакральный текст, поясняющий значение всех ее деталей – кругов, лотосов, количества их лепестков и т.д. С этим значением необходимо соотносить ритуальные действия и славословия, которые, в отличие от гимнов Ригведы, сокращены до уровня формул-слов – *биджа-мантра* ("слова-зерна"), скрывающих в своей природе все богатство представлений о божестве, как янтра в своей диаграмме кодирует основную информацию о ритуале. Практически янтра стала мнемотехническим устройством средневекового ритуала, не вытесняя окончательно древнейшие ведийские методы изучения и запоминания текстов-шрути, но широко используя в новом культе.

Таким образом, в янтре сфокусирована и пространственная структура храма (сооружение которого тоже является ритуалом, пуджей) и временная структура ритуала-пуджи, совершаемого в уже действующем храме. Через символику янтры обе они оказываются связанными и взаимопронизывающими. Любой элемент протекающего во времени ритуала может найти свой аналог в пространственной структуре здания. Движение в ритмично организованном архитектурном пространстве оборачивается "чтением" пространства во времени, а временной ритм ритуала – "прохождением" сквозь пространство. Помещенный в точку пересечения этих координат, адепт переживал свою соотнесенность с мирозданием, в котором все вещи связаны между собой "в восходящем и нисходящем порядке". "Правильное знание" и проистекающее из него "правильное действие", но главным образом осознание единства мироздания, основное достижение древности, в эпоху средневековья схематизируется, утрачивая непосредственность и свежесть мироосвоения, хотя и компенсирует эти утраты завершенностью сложной структуры синтетического искусства.

До сих пор речь шла о структуре художественного образа в монументальном искусстве классики. Теперь необходимо сказать о зримом облике его, воплощении синтеза. Каменная архитектура Индии дает здесь удивительные образцы. Подчиненная строгому внутреннему ритму, сакрализованная изнутри, она позволяет себе наполнять эту структуру предельно материальными, чувственно выразительными формами. Янтра выражает аскезу индийского искусства, каждый конкретный памятник, возникший на ее основе — его предельный сенсуализм.

Подобно тому как ядро мифа, его суть, проявляется в реально звучащем тексте — гимнах Ригведы, сказаниях пуран, шлоках Махабхараты, так и структурное ядро архитектурного комплекса, план-янтра, развивается в сложный организм, синтезирующий геометрию архитектурных форм с живой изобразительностью скульптурного декора, каждая деталь которого также имеет свою каноническую микроструктуру, соотношенную с целым. Ансамбль такого масштаба, в отличие от сжатой формулы янтры, опирается на весь контекст предшествующей культуры (во всяком случае, предполагает полное знание его и творцами его, и участниками ритуала), что не исключает избирательности сюжетного ряда, обусловленной доминирующим смыслом памятника.

Башнеобразные храмы-шикхары выполняют в пространстве реального пейзажа роль мифического центра вселенной, мировой опоры, символизируемой мифической горой Меру (Кайласа). Несмотря на многослойность символики мировой оси, зрительно силуэты храмов своей массивностью ближе всего к образу горы. На такой горе-вселенной размещаются все ярусы мироздания, начиная от "низа", представленного в пластическом декоре в образах земных животных и мифических химер-макара, до "верха" — солнцелотоса, который изображает и символизирует навершие храма — *амалака*.

В иерархии этого движения снова разворачивается структура янтры: все божества, обозначенные в ее плане, находят место в скульптурном убранстве внешних стен храма, оставляя места и для низших небожителей, и для людей. В круговороте мироздания человек является одной из космических сил, равнозначным звеном в их цепи, без которой невозможен порядок мировращения. Образ человека как одного из "пяти огней" этого круговорота, разработанный в учениях упанишад, перекликается с мифом о Пуруше, первотворце вселенной. Поэтому храм — это и тело космического первочеловека, в темных глубинах которого, *гарбхагрихе* (целле) храма, т.е. *антархридае* ("внутреннем сердце") человека, сияет свет его души (*атмана*).

Итак, храм — это и тело Пуруши, и как таковой он скульптурен, ибо скульптура как вид искусства исходит из пластической выразительности тела и материала, его массы. В течение тысячелетий индийская культовая архитектура игнорирует внутреннее пространство, и это объясняется не только климатическими особенностями, в которых предпочтительнее пуджа под открытым небом. Вплоть до эпохи мусульманского зодчества, а фактически гораздо позже она не делает попыток увеличить внутреннее пространство храма или уменьшить толщину его стен, перейти от ложного свода к циркульному, несмотря на успехи теоретической математики и техники строительства. Это не отвечает назначению храма и его прообразу. Интерьер храма предназначен для бога и его служителей. Остальные созерцают здание, его детали и целое снаружи, сохраняя древнейшие традиции мегалитической культуры — ритуала под открытым небом, связанного с ландшафтом и его пространственными координатами.

Поэтому архитектура здесь — не оболочка для внутреннего пространства, а масса. Архитектурно-скульптурный синтез осуществляется на предельном уровне: здание становится скульптурой, помещенной в "интерьере" небосвода, опирающегося на землю, скульптурным изображением абстрактной идеи мировой оси. Скульптурный декор прорастает из тела храма, подчеркивая его символическую структуру, но не конструкцию. Не случайно модули скульптуры и архитектуры в шильпашастрах едины и исходят из размеров человеческого тела (толщины пальца, фаланги, ладони, стопы и т.д.), причем главный модуль "хаста-катхи" для каждого строения избирался по реальным размерам "локтя" *сут-радхары* (главного архитектора) или *яджамана* — жертвователя (обычно правителя).

Архитектурно-скульптурный синтез в классическом культовом искусстве домусульманской эпохи находил свое продолжение в театральном искусстве, его танце, музыке, устройстве сценической площадки, в основе которой также лежала структура янтры. Ритуал, лежавший в основе театрального представления, восходил к той же древней основе, что и пуджа в храме, а его связь с сакральной территорией, сакрализованным календарем и астрологией, символически истолковывавшей действия в любой момент физического времени, формировала навыки эстетического переживания суточного и сезонного времени, связывая с ним музыкальный канон раги, поэтику лирического стиха и т.д.²⁴

Таким образом, в искусстве классической Индии на основе философски осознанной идеи единства и взаимосвязи всех частей мироздания и человека создается художественный синтез, обусловив-

ший формирование стилистически цельного художественного комплекса для каждой эпохи.

Какова же дальнейшая судьба классического художественного синтеза в индийском наследии? Ответить на этот вопрос можно только, если (1) выйти за пределы современного художественного процесса в Индии и (2) выйти за пределы собственно искусства. Индийское искусство XX в. неоднократно встречается с новой для него и каждый раз иной художественной системой — искусством Запада. Эти встречи на разных исторических этапах крайне неравнозначны и по своим масштабам, и по содержанию, и по результатам их. Более того, на последнем историческом отрезке не только современное искусство Индии неотделимо от мирового художественного процесса, но и классическое индийское наследие обретает значение для духовной культуры западного мира.

Вместе с тем в контексте художественной культуры XX в. особое место занимают внехудожественные (или не считавшиеся до сих пор художественными в классической европейской эстетике) явления²⁵. Возникновение новых видов искусства и форм художественной (или квазихудожественной) деятельности, разрушение привычной жанрово-видовой структуры искусства, наконец, размывание границ искусства и не-искусства заставляют с новым интересом обратиться к древним культурным системам, в которых классификация деятельности, ее разделение на художественную и не-художественную, эстетическое и внеэстетическое идет по отличным от нашей классификации параметрам или же вообще едва намечена. И здесь формы древнего синтеза, всегда связанные с породившим его синкретическим сознанием, способны дать особую пищу для размышлений, подобно тому как они уже дали художественной практике целый ряд творческих импульсов²⁶.

Прежде всего хотелось бы кратко охарактеризовать способы взаимодействия художественной культуры Индии с западной на разных исторических этапах (в тех пределах, которые необходимы для наших целей). О том, как развивались отношения художников Бенгальского Возрождения с британским академизмом (а частично и с прерафаэлитами), было написано в специальном исследовании²⁷. Здесь необходимо отметить лишь крайне поверхностный и фрагментарный характер соприкосновения двух разных культурных систем, равно как и во многом случайный и также поверхностный диалог Бенгальского Возрождения с собственным наследием. Силы взаимного отталкивания и противостояния в то время значительно превышают тягу к культурным контактам, диктуют отношение и к собственному наследию, и к иноземной культуре. Необходимо

также уточнить, какой именно тип европейского искусства открывается в процессе этого общения, а именно только современная ему академическая живопись и скульптура, эклектическая (т.е. неархитектоничная, "изобразительная") архитектура неоготического стиля, но отнюдь не все культурное наследие Европы с его вершинами. В отличие от европейской литературы (прежде всего английской, но также и переводной), заявившей о себе образованному индийскому читателю в своих высших проявлениях, изобразительное искусство Европы предстало перед индийским зрителем в своей далеко не лучшей части.

В конце 30-х – 40-х годах художники Индии опять встречаются с новым европейским искусством, но, что существенно, с некоторым опозданием по отношению к новейшим авангардным течениям. Полнее это знакомство происходит у тех из них, кто выезжает учиться в Европу, для остальных оно осуществляется через творчество тех, кто вернулся оттуда (а также публикации в специальной литературе и периодике). Таким образом постимпрессионизм, например, проникает в Индию через Амриту Шергил, кубизм – через Гогонедронатха Тагора, притом лишь в конце 30-х годов, и еще долго критика отказывает этим художникам в национальной принадлежности их творчества.

Группы "прогрессивных художников" Калькутты и Бомбея, возникшие в 1943 и 1947 гг., впервые намеренно опираются на европейский "авангард" – экспрессионизм, а затем и сюрреализм, а также абстрактное искусство, получившее особенное развитие уже в независимой Индии в 50 – 60-х годах. В эти же годы с ними сосуществуют и традиционные направления, выросшие из школы Бенгальского Возрождения, и слабые попытки академического реализма, в основном в скульптуре. Таким образом, до начала 1960-х годов встреча с европейской художественной культурой происходит с постоянным "зазором" в 20-30 лет, до тех пор пока образованная в 1954 г. академия художеств – Лалит Кала Академи – не открывает широкий обмен выставками современного искусства. С 1968 г. в Индии действует и постоянная международная выставка Триеннале в Дели, проводятся семинары художников и критиков.

Только с этого времени в культурных контактах Индии и Запада возникает определенная синхронность, и новейшие "открытия" поп- и оп-арта, кинетического искусства, концептуализма, "археологизма" и др. направлений модернизма и постмодернизма оказываются перед глазами индийского зрителя и художественной интеллигенции. Тем не менее особого качественного скачка не происходит. В индийском искусстве последних десятилетий не возникло ни своего поп-арта, ни гиперреализма, ни хэппенинга, а равным образом и боди-арта,

инвайронмента и прочих вариаций обретшего академический статус поставангарда. Индийское искусство отказалось перейти границу не-искусства. Живопись осталась ограниченной в пределах холста и рамы, скульптура сохраняла традиционную привязанность к знакомым материалам — камню, металлу, дереву, гипсу. Дизайн широко и изобретательно эксплуатировал наследие классики и фольклора.

Вместе с тем в эти же годы резко возрастает интерес к собственному народному искусству, ритуалу, "базар-арту", "искусству племен", народной ярмарке — "мела", разнообразным формам народного театра. И именно в конце 60-х в художественной культуре Индии возникло новое направление, которому предшествовали исследования Аджита Мукерджи и Ф.Роусона, Алис Бонер и А.Бхарати, а также выставка тантрийского искусства 1965 г. в Лондоне²⁸. Станным образом (или, напротив, закономерно) возникновение искусства неотантризма совпадает с деятельностью экстремистской партии "Ананда Марг"²⁹, движением "новых левых" на Западе, визитом Пола Маккартни в Индию и расцветом деятельности Свами Прабхупады и Раджнеша на Западе³⁰.

Искусство и не-искусство, Запад и Восток, древность и современность пересеклись еще раз в этом странном псевдосинтезе, и его выражением, символом (и, забегая вперед, "панацеей от бед XX в.") засияла в полотнах индийских и зарубежных неотантриков формула древнеиндийского синтеза — янтра.

Нам кажется, что именно здесь лежит ответ на вопрос о привлекательности восточных форм культуры (от каратэ до неокришнаизма, от мандалы до икэбаны) для современного художественного сознания на всех уровнях (включая и научное и философское исследование, и элитарные искусства, и масс-культуру). Причем интерес этот возникает и за рубежом, на Западе, в виде ориентализма, и в самих восточных странах — в форме традиционализма. Причина этого кроется, видимо, и в высокой степени синтетичности восточной культуры, генетически основанной на синкретизме, т.е. "связи всего со всем", в образе единства, так остро необходимым в современном высокоспециализированном, предельно разобращенном (хотя и бурно контактирующем) мире. Структурная взаимосвязь всех компонентов этих синтетических образований обеспечивает возможность моделирования целого в каждой их части, обладания "портативной" моделью мира, дающей ощущение устойчивости, гармонии индивида и мироздания. Одной из таких "портативных моделей" и становится тантрийская янтра-мандала — одна из форм современной эстетической утопии.

Особенность этой формы моделирования заключается в том, что она не имеет характера искусственного наложения некой сконстру-

ированной новой формулы на хаос бытия, но пользуется древней, авторитетной структурой, создававшейся медленно и постепенно, вместе с развитием цивилизации, кодирующей не только отвлеченный продукт, но и живые отношения его с человеческой личностью.

Концепция художественного синтеза как социально-эстетической утопии была выдвинута не двадцатым веком. Тяга к "изначальной целостности" культуры, культ служения "целостному человеку" через создание мифологизированной "всекультуры" проявились уже в эстетических построениях йенской романтической школы. "Теоретический интерес к проблеме синтеза искусств, — пишет Е.Б.Мурина, — начинает проявляться лишь тогда, когда тенденция синтеза, не будучи способной противостоять размежеванию отдельных видов и бурной станковизации искусств, теряет, по сути дела, практическое значение"³¹.

Две основные черты определяют это первое, ностальгическое по своей природе, обращение к синтезу. Во-первых, это неприятие современности, которое позволяет охарактеризовать идею синтеза искусств "как тип кризисного мышления: ею движет сознание трагедии искусства, культуры и общества, утративших масштабность и монументальность, она ищет свои идеалы и критерии в неповторимых образцах классических эпох, а ее позитивная программа смыкается с утопией"³².

Во-вторых, это вытекающее из ретроспективных ориентаций романтиков стремление к мифологизации уже секуляризованной культуры, ее возвращение к культу и мифу как древнейшей синтетической (точнее, синкретической) форме. "Конечно, речь могла идти лишь об эстетической стилизации "под культ", или, точнее, об эстетической утопии, поскольку эстетические взгляды романтиков определялись поисками путей и способов преодоления пропасти между миром искусства и деэстетизированным миром реальной действительности"³³, подчеркивает Е.Б.Мурина.

Независимо от того, насколько реальны и насколько утопичны были устремления романтиков, а за ними и Р.Вагнера, а также У.Морриса или Дж.Рескина, они имеют совершенно определенную центростремительную направленность. Синтез в их понимании есть создание целостной культуры на основе *искусства*, это эстетизация жизни и "втягивание" ее в сферу художественного, т.е. очищение жизни от не-эстетического, возвращение в ней красоты, пронизанной духовностью. Эстетизм, включающий в себя ярко выраженное этическое начало, доминирует в позднеромантической тенденции в Европе и в России, а в Индии преломляется в философском кредо Р.Тагора, объединявшем Истину, Красоту и Добро³⁴.

Западноевропейская культура XX в. неоднократно выдвигает новые формы социально-эстетических утопий (модерн, конструктивизм, функционализм), тяготеющих к синтезу искусств, но неспособных приблизиться к нему. По мере удаления от времени, когда была впервые высказана мысль о том, что "красота спасет мир", количество "красоты" в эстетико-утопических построениях все более убывает, ибо распадается до атомарного состояния сам феномен искусства и происходит его замещение какими-то иными формами деятельности. Поп-арт и хэппенинг являются крайними, хотя и не последними из этих форм "не-искусства".

Теперь уже не эстетизация действительности, а наоборот, растворение искусства в жизни, уничтожение эстетически выделенной из среды формы становятся принципом модернистической культуры. Одновременно дизайн берет на себя функции создания искусственной всесреды, "предметного мира", заменяющего собой мир естественной природы. Нетрудно заметить, что обе эти тенденции противоположно направлены, хотя и взаимообусловлены. "Открытое искусство" элитарных художественных кругов, по сути, есть противостояние комфортности дизайна, его "буржуазному конформизму". Отсюда и центробежные, негативистские тенденции "открытого искусства", цель которого - разрушение при *соучастии* зрителей.

"Какими бы материалами ни пользовались скульпторы и живописцы, стремясь превратить свое искусство в "открытое" (земля, пепел, нейлон, горящий метан, голограмма, любые предметы и даже тени этих предметов), какие бы коллажи они ни изобретали, именно хэппенинг становился конечной целью их усилий. Не случайно именно он был осознан и представлен как реализованная утопия"³⁵ - так суммирует С.П.Батракова основные тенденции неоавангарда. "Вместо органичной цельности - коллаж, вместо четкой структуры - неопределенная "ситуация", вместо программы - игра. Сливаясь в синтезе, каждое из искусств должно было достичь возможной полноты развития. Объединяясь в хэппенинге, они, напротив, попадали в мир, где значения перемешаны, смыслы перепутаны, формы искажены"³⁶.

Однако, отвергая идею синтеза и "гезамткунстверка", теоретики "открытого искусства" не замечали или не хотели заметить, что их акции и артефакты были двойственны по своей природе и таили в себе черты мифа и ритуальной культуры - черты деятельности "до цивилизации". Прежде всего это непереносимое присутствие зрителей при акции хэппенинга, а часто - и вовлечение их в действие. Во-вторых, это наличие смысла не в самом произведении, а в некоей философской (или квазифилософской) посылке, на которую такое произведение опирается и которую *символизирует*.

Уже этих признаков достаточно, чтобы понять, что хэппенинг пытается имитировать ритуал (т.е. основу или одно из проявлений древнего синтеза), для которого существенно объединение определенной группы индивидов соучастием в определенной символической акции. Именно потому для теоретиков контркультуры манифестация и разрушение есть одна из форм искусства, ибо через цепь ритуализованных коллективных действий легко усмотреть их генезис в карнавальной культуре, календарной обрядовой практике и т.д. до истоков в древнейшем синкретическом сознании.

Та форма хэппенинга, или "открытого искусства", которая ориентирована на природную среду - лэнд-арт, инвайронмент, археологизм, - не пытаясь приблизиться к полноценному синтезу, все же откровенно выражает свою тоску по большой форме монументальных искусств древности, по их органической связи с Космосом. Их отправная точка находится там же, где лежали истоки древнейших культурных ценностей - поиски места человека в пространстве и времени. Различны лишь видимые цели и средства этих поисков.

Таким образом, в послевоенном модернизме, с которым впервые "на равных" начинает контактировать индийское искусство, продолжают нарастать две противоположные тенденции: распад видовой структуры искусства и попытка создания новой социально-эстетической утопии. В этой ситуации контркультура Запада, отвергнув собственное художественное наследие и решительно отмежевавшись от него³⁷, охотно принимает взамен "новые" ценности синтетической культуры Востока. Вторичность этой новизны есть свидетельство неглубокого постижения восточной культуры обыденным сознанием, отсутствия преемственности и исторической памяти. Уже в начале века теософские искания проложили, казалось бы, широкую дорогу к эзотерическим восточным культам. Тем не менее новый интерес к йоге, дзэн-буддизму, каратэ, кришнаизму, тантризму, у-шу (здесь мы пытаемся воспроизвести порядок увлечений разными по объему и принадлежности культурными формами Востока) возникает в альтернативной культуре 60-80-х годов. С этими увлечениями сопоставим "феномен Рериха" в нашей послевоенной культуре. Между "открытием" искусства Рериха в начале 60-х годов и бумом, связанным с его именем в начале 80-х, лежит интервал в одно поколение. Различен и состав аудитории, и побудительные мотивы этого интереса в каждом случае. Если в начале 60-х годов зритель открывал для себя живопись Николая Рериха, ранее "закрытую" для широкой аудитории, то к концу 70-х - началу 80-х годов уже известные картины художника воспринимались массовой

аудиторией как объекты культа неопределенного характера, где смешивались "шамбализм", экстрасенсорные увлечения и идеи таинственной связи "восточной мудрости" с русским богоискательством.

Именно внеэстетический характер восприятия восточного (в том числе и индийского) искусства прежде всего как носителя неизвестного европейской науке эзотерического знания составляет суть поисков альтернативной культуры последних десятилетий. Характерно также, что не только массовое сознание, но и серьезные гуманитарные исследования в области восточного искусства сосредоточивают свое внимание главным образом в этом направлении, игнорируя в полифункциональном художественном целом именно его эстетическую функцию³⁸.

Популярность, которую неотантрийское искусство обрело на Западе, сродни популярности Ауровиля, недаром индийский искусствовед С.А.Кришнан назвал новое течение "субститутумом веры". Необходимо отметить, что признание этой школы на Западе, подобно бумерангу, возвращаясь в Индию, способствует дальнейшему развитию течения. (Между прочим, "эффект бумеранга" характерен не только для этой школы и не только для Индии.)

То, что основой нового художественного течения стала древняя янтра, далеко не случайно. "Посвященному" зрителю восприятие любого произведения неотантриков дает возможность "привязать" такую новосозданную "модель" и к космосу, и к собственному в нем бытию. (Сама идея "моделирования" микро- и макрокосмоса, несмотря на свои древнейшие генетические истоки, есть порождение мышления нашего века, в особенности середины его, когда гуманитарные исследования подверглись сильнейшему воздействию математических наук. Это не могло не отразиться и на теории искусств, и на самом художественном процессе. Кибернетическая терминология не только вытеснила в значительной мере язык классической эстетики, но и породила новые пути и цели исследования, изменила систему ценностных ориентаций. Неудивительно поэтому, что поиски алгоритма или создание собственной знаковой системы в искусстве приравниваются к выражению эстетических идеалов. "Моделирование" через янтру есть и продолжение этой ситуации, и реакция на нее.)

Владеющий практикой хатха-йоги (подобно Г.Р.Сантошу, одному из ведущих неотантриков) может использовать янтру для медитации. Менее посвященным она предстает в форме "концептуального искусства", примером чего может служить серия "Центровидение" М.Мамтани, в которой каждая янтра сопровождается текстом, напоминающим изречения из упанишад, но

представляющим собой образцы модернизированных концепций самого художника: "Каким бы образом смог человек наделить космос такими качествами, как день и ночь, лето и зима, окрасить его в цвета, присущие солнечному земному дню и темной земной ночи, увидеть его населенными мифическими чудовищами, если бы в себе самом не находил он прообразы этих определений, если бы не существовало в нем самом полярное разделение на осознанное и невидимое... и недоступное подсознание? Сознание склонно все расчленять, но во сне... (здесь в оригинале изображены четыре черных круга) мы даем себе волю создать образ того более универсального, истинного, более вечного человека, что обитает во тьме изначальной ночи. И там он еще сохраняет свою цельность, и эта цельность заключена в нем, не отделимая от природы и свободная от индивидуального. Человек может отвечать настояниям внешней реальности, только если он прислушивается к своему внутреннему миру, т.е. находится в гармонии с самим собой"³⁹.

Выступая в качестве вершины сокровенного знания, его тайного шифра, действующего почти автоматически на адепта, неоянтра как бы включает современного зрителя в некое действие, которое сродни и древнему ритуалу, и современному хэппенингу. При всем том, цель этого "хэппенинга" - не разрушение, но, скорее, объединение зрителей, ориентированных на программу, заданную символикой картины.

По всей вероятности, именно способность янтры включать в себя художественное и нехудожественное, ориентация на целостность, единство и определили национальное своеобразие современного индийского модернизма: отсутствие в нем разрушительного, отрицающего начала, тягу к синтезу и поиски единого ключа, с которым можно попытаться достичь новой гармонии.

Неслучайно появление нового течения в индийском искусстве совпадает по времени с публикацией ряда работ (как в Индии, так и в Европе), посвященных или исследованию философии тантризма и связанных с ним объектов культа, или проблемам художественного канона в его связи с философскими концепциями древности и средневековья. Так, Филипп Роусон в своей монографии "Тантризм и искусство" (1965), последовавшей за выставкой средневекового индийского и тибетского искусства этого круга в Лондоне, пытается представить тантрийскую традицию как универсальную для всей индийской культуры, пронизывающую ее мифологию, философию, эстетические учения о природе "раса" и, конечно, культовое искусство. Книга Роусона была замечена и индийской критикой, и художниками, была переиздана в Дели, а сам автор был почетным членом жюри V Триеннале⁴⁰.

Известная голландская исследовательница Алиса Бонер сделала одну из первых попыток прочесть янтру как основу древнего синтеза⁴¹. Исследования средневековых трактатов и дальнейшие публикации подтвердили истинность избранного ею пути: янтра действительно рассматривалась в классическом искусстве не только как сакральный символ мистического характера, но и как вполне реальный инструмент древнего канона, на основе которого строился синтез искусств⁴².

Вслед за нею Капила Ватсьян, устанавливая связи древнеиндийской картины мира с сакральными диаграммами средневековых трактатов, обнаруживает связи ключевых элементов в архитектуре, изобразительном искусстве, танце и музыке, причем указывает на психофизическую природу человека как на основу этого древнейшего синтеза. Двуединство духовного и физического в человеке, его связь с космосом и абсолютном, по мнению К.Ватсьян, являются уникальным принципом индийского классического искусства⁴³. Даже, казалось бы, такая далекая от классических структур область, как кинематограф, оказывается затронутой всеобщим интересом к мифологическим первоосновам и "архетипам сознания". Именно в таком ключе развернулась критическая полемика вокруг творчества одного из ведущих индийских кинорежиссеров - Риттика Гхатака. Не только сюжет внешне вполне реалистического фильма "Звезда в облаках" ("Мегхе дхака тара") рассматривается как развитие структуры мифа о богине Дурге (с ней ассоциируется героиня - девушка из семьи бенгальских беженцев), но и место действий - внутренний дворик дома трактуется как сакральное пространство, отмеченное своим *axis mundi* - *юна* ведийской алтарной площадки или сценического пространства⁴⁴.

Можно было бы подумать, что такая схема произвольно накладывается теоретизирующим критиком на художественный материал, чрезвычайно далекий от подобных построений. Однако и сам режиссер, говоря о своих фильмах (им был снят и фильм о Ганди в философско-обобщающем ключе)⁴⁵, также склонен видеть в событиях XX в. извечные сюжеты мифологического кода, из элементов которого в любой исторический момент времени воспроизводится та или иная ситуация. "Сравнительная мифология, - говорит Риттик Гхатак, - обнаруживает некоторые основные составляющие (*fundamentals*) искусства, например, архетипы. Социальное, коллективное бессознательное существовало еще до того, как человек окончательно сформировался. Все глубочайшие чувства человечества исходят оттуда, и определенные архетипы контролируют поведение человека в разных ситуациях. Архетип проявляет себя как символ через образ"⁴⁶.

Фильмы Гхатака посвящены самым острым проблемам современности, более того, он не стремится к условной форме, но и сам автор, и зрительская элита легко обнаруживают в художественной ткани архетипическую структуру, читают особый знаковый код метафор (Гималаи как обитель Шивы, к которым стремится его божественная супруга = последнему прибежищу Ниты в горном туберкулезном санатории; ее смерть – ритуальное умерщвление богини после праздника; сюжетное рондо "горы-Калькутта-горы" – сродни ритуальному циклическому времени и т.д.)

Это указывает на специфические черты восприятия, нацеленного на вычленение в художественном целом определенной структуры, системы символов, которая просвечивает сквозь полноту и достоверность реалистического художественного образа. Иными словами, в эстетическом сознании современного индийского зрителя воспитан особый тип отношения к художественному произведению, доминанта восприятия. Ее можно определить как поиск мифологического архетипа, расшифровку символа во имя утверждения философской значимости искусства⁴⁷. Такого рода умственная работа совершается "серьезным" зрителем при восприятии "серьезного" искусства, в то время как творцы его – режиссеры, живописцы и скульпторы – широко пользуются языком традиционной символики. (В еще большей мере она употребляется в коммерческом кинематографе на сниженном уровне "клише", в силу чего легко воспринимается самым широким зрителем, еще не утратившим навыки фольклорного художественного сознания⁴⁸.)

Таким образом, отказываясь от стилизации, внешнего подражания классическому искусству, современные художники Индии сохраняют верность фундаментальным принципам собственной эстетической традиции.

Казалось бы, в этих условиях должен произойти невероятный расцвет нового синтеза искусств – в любой сфере современной художественной культуры, от танца до живописи, от кино до скульптуры, осознается единая природа искусства, вычленяются глубинные истоки национальной традиции. Однако этого не происходит. Ибо в современной художественной культуре Индии нет одной системы. В ней сосуществуют параллельно по меньшей мере две подсистемы, функционирующие в разных социальных слоях, фактически же между этими полярными точками есть ряд промежуточных слоев. Речь идет, с одной стороны, о народной культуре, сохраняющей, несмотря на существенные утраты, свою системную

целостность, и сложившейся в течение XX в. культуре элиты (без отрицательных характеристик этого слова) - с другой.

Особенность этого последнего феномена - в его двунаправленности: ибо элитарное искусство XX в. мыслит себя только в международном контексте, но сознательно выступает в облике самобытно-национального, подчеркивающего свою связь с духовным комплексом традиционной культуры. Не случайно в любом международном показе демонстрируются прежде всего традиционные ценности собственной культуры. Именно так были организованы художественные выставки в программе фестиваля индийской культуры в СССР в 1987-1988 гг. (Аналогичные фестивали в меньших масштабах уже проводились Индией в Европе.) Среди них особенно примечательна выставка, непосредственно связанная с нашей темой - "Вистара. Архитектура Индии". История индийской архитектуры на этой выставке была подана как история мировоззренческих концепций, история взаимоотношения человека и среды - на основе развития идеи микро- и макрокосма в древней структуре мандалы. Выставка как особое пространство, существующее в строго ограниченное время, пронизанное единой творческой идеей, являет собой одну из форм "праздничной культуры". Это вариант осуществленной на время эстетической утопии, и такую идеальную форму, использовавшую и древнейшее ритуальное искусство, и новейшие аудиовизуальные средства, обрела и концепция классического синтеза в архитектуре Индии⁴⁹.

Центральный образ выставки - космического человека Пуруши с джайнской иконы - дополняется несколькими моделями мира: индуистской Шри-янтрой (медь, чеканка, Гуджарат, XX в.), джайнской мандалой "Джамбу-двипа" (гуашь, Раджастан, XIX в.), мусульманским "садом" "Чар-багх" (ковер, шелк, XVII-XVIII вв.). Мемориальные комплексы "Махатма Ганди смарак" (ар-р Вану Г.Бхута, 1956-7) и павильон Неру (ар-р Радж Ревал, 1971-2) в Дели наследуют эти древние структуры, развитие которых от ведийских алтарей до мусульманских мемориально-парковых ансамблей представлено как смена "вистар" - "областей духовной жизни", по определению одного из организаторов выставки, Чарльза Корреа⁵⁰.

Тем не менее современная архитектура Индии не стала основой нового синтеза. В ней, как и в символике неотантрийской живописи, и в сюжете мифологизированного сценария, и в языке клас-

сического танца, лишь проглядывает древний код всеобщей взаимосвязи и цельности.

Важно напомнить также и то, что утопические идеалы современных художников питаются из источников народного искусства, в котором все еще живы традиции древнейшего синкретизма, основы классического синтеза. Праздничная *мела* - традиционная ярмарка, храмовой ритуал и соблюдение бытовых обрядов в повседневной жизни питают народные формы художественного синтеза.

Архитектура сельского жилого дома в самых разных областях Индии до сих пор мыслится как аналог вселенной, с ее традиционным членением пространства на три яруса, со своей осью мира - центральным столбом *юпа*, в котором обитает покровительница рода, "готар деви". В нем сакрализованы очаг и кладовая - податели жизненных благ⁵¹ - входные проемы и хлев, стены же покрываются ритуальной росписью, причем часто на полу комнаты или во дворе выполняется рисунок традиционной янтры (алипоны, ранголи), и такая же янтра изображается на потолочных завесах - расписных, набивных или вышитых тканях.

Все важные события в жизни деревенской общины и семьи сопровождаются ритуалом, причем часто он исполняется не брахманом, а старшей женщиной в семье или общине. Рисование янтры с одновременным распевом ритуального текста, иногда традиционное игровое действие со специально изготовленными для этой цели традиционными игрушками есть рудиментарная форма классического синтеза или прототип его, переживший свое блестящее детище.

Сохранение древней универсальной структуры и общезначимой формы есть главное отличие синтеза в народном искусстве. В классическом искусстве древности и средневековья стабильность обеспечивалась канонами, который в упрощенной форме (а иногда обогащенной новыми мотивами) возвращался к своим первоисточникам - в стихию фольклора. Именно эта общезначимость и каноническая цельность образа отсутствуют в попытках неотантрийских художников создать новый универсальный миф. Каждый из них, соотносясь с законами искусства Нового времени, не может отказаться от собственной индивидуальности, от неповторимости личного почерка. Это личностное начало вступает в противоречие с принципом мандалы. В полотнах Сантоша или Свамнатхана перед нами предстают лишь осколки некоего цельного мира; Пуруша в картине Бруты "Мап-1" воспринимается не как первотворец вселенной, а

как трагически брeнное тело современной жертвы - жертвы цивилизации. Образ единства и единения остается утопией в современном искусстве Индии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тагор Р. Собрание сочинений. Т.11. М., 1965, с.355.

² Веды — комплекс древнейших памятников словесности народов Индии, относящийся к рубежу II—I тысячелетий до н.э. В. образуют четыре канонических сборника — "самхиты": "Ригведа" — "Знание ричей" (*рич* — название либо цельного произведения, гимна, либо отдельной строки в нем; также: сукта, мантра); "Яджурведа" — знание жертвоприношений (от *яджус* — "жертва"); "Самаведа" — "Знание мелодий" (*саман* — мелодия, соответствовавшая текстам определенных ричей, обращенных к богам во время обряда); четвертая Веда — "Атхарваведа" — "Мудрость атхарвана" (*атхарван* — первый мифический жрец огня, "автор" магических формул и заклинаний "Атхарваведы").

Брахманы и упанишады — позднейшие комментарии к текстам Вед. Древнейшие из них относятся к VIII в. до н.э. Традиция насчитывает 108 упанишад, из которых наиболее важными считаются тринадцать.

³ Тагор Р. Собрание сочинений. Т.7. М., 1957, с.145.

⁴ Разумеется, о такой устойчивости приходится говорить лишь в определенных исторических пределах — от II тысячелетия до н.э. до начала мусульманских вторжений в Северной Индии, хотя последние не вытеснили, но лишь изменили формы существования культуры предшествующих трех тысячелетий. За пределами этого периода оказываются и очаги доведийской культуры на территории Индии, прежде всего так называемая цивилизация долины Инда, что не означает их игнорирования в процессе дальнейшей взаимной ассимиляции. Наконец, высокий уровень устной традиции, наличие узко специализированного сословия — варны брахманов — и развитой мнемотехники обеспечили сохранность древнейшего слоя ведийской культуры, утраченной другими культурами в процессе исторического развития. Отдаленной аналогией столь же устойчивой традиции может быть названа культура долины Нила, за счет так же рано возникшего сословия профессионального жречества, но на письменной основе.

⁵ Эпические сказания "Махабхарата" и "Рамаяна" наряду с упоминающимися в них реальными историческими событиями содержат огромное количество вставных мифов новой послеведийской эпохи, что отразило процесс ассимиляции племенных культов на территории Индостана, начавшийся еще во времена Ригведы. Формирование "Махабхараты" завершается в основных чертах ко второй половине I тысячелетия до н.э. Ее древнейшая редакция содержит 24 000 шлок (двустийший), окончательная — 100 000 шлок, объединенных в 18 книг "Бхагавадгита" — "Песнь господина" — представляет собой текст поучения бога Кришны, *аватары* (ипостаси, букв. "нисхождения") солнечного бога-творца Вишну, принца-героя Арджуны. Форма диалога-поучения "Бхагавадгиты" во многом близка диалогам-поучениям упанишад, из которых заимствована и концепция Атмана-Брахмана, как первопричины-абсолюта. На упанишады и "Бхагавадгиту" опирается философия *веданты* — школы, основанной в VIII в. Шанкарой. Время создания "Гиты" — или включения ее в текст "Махабхараты" — около V—VI вв. н.э.

⁶ См. об этом: *Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н.* Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки. — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979, с.37-39.

⁷ Мегалитические памятники, встречающиеся на всей территории Евразии, часто представляют собой святилища-обсерватории, ориентированные на точки восхода солнца в дни летнего и зимнего солнцестояния и осенне-весеннего равноденствия. Их масштаб обеспечивал точность измерений при отсутствии тонкой измерительной техники. В горах Алтая для наблюдений использовались как искусственные сооружения, так и точки естественного горного ландшафта. Экспедиции в долине Сандыка (отроги Киргизского хребта) обнаружили такие же обсерватории меньшего масштаба, сложенные из более мелких камней в виде колец с узкими щелями, обращенными в сторону точки восхода 21 марта. Гигантское круглое святилище подобного типа было построено в VI—III вв. до н.э. в Кызылкумах (Кой-Крылган-Кала). См.: *Печерский А.* Обсерватории древних. — Техника молодежи. 1985, N 8, с.42-43.

Для нас особенно важно наличие подобных сооружений — "святилищ под открытым небом" — на территории, по которой проходили арии во времена формирования древнейших текстов ведийско-авестийского круга (ряд городищ, открытых в последние годы на Южном Урале и в Казахстане, предварительно датируются Г.Б.Здановичем именно этим временем; примечательно, что их планировка также имеет четкую ориентацию по солнцу, с круговым или квадратным планом крепостной стены; городище Синташта имеет два крепостных ограждения — внешнее прямоугольное и внутреннее круговое, повторяя своими очертаниями космические символы неба и земли в том именно виде, как они сочетаются в мандале). Это в значительной мере объясняет отсутствие или, скорее, малочисленность изобразительных памятников ведийского периода — их функции в монументальных масштабах выполняли части реального ландшафта, мелкие же переносные (*чала*) предметы культа могли быть утрачены из-за непрочности материала (в Индии и сейчас существует традиция ритуального уничтожения — потопления, сожжения, разбивания — предметов культа, связанных с календарным циклом; материал их подчеркнуто непрочен — необожженная глина, папье-маше, мягкие породы дерева (*шала*) или джут. Их уничтожение и создание новых к следующему ритуальному празднику выражает идею обновления. Пережиток этой традиции сохраняется в народном театре — сооружение временной сценической площадки для каждого представления).

⁸ *Костюченко В.С.* Классическая веданта и неоведантизм. М., 1983, с.30.

⁹ См. об этом подробнее: Ригведа. Избранные гимны. Перевод, комментарий и вступительная статья Т.Я.Елизаренковой. М., 1972. Космогонические гимны сосредоточены в заключительной, X мандале Ригведы. Гимн Вишвакарману X, 82 (с.258-259); гимн Пуруше X, 90 (с.259-261); гимн Неизвестному богу X, 121, содержащий мифологему о золотом зародыше (с.261-262); гимн о сотворении мира — Насадиясукта, по имени его мифического автора — X, 129 (с.263); гимн о космическом жаре, X, 190 (с.264).

¹⁰ Перевод Т.Я.Елизаренковой, см.: Ригведа. Избранные гимны..., X, 129.

¹¹ *Костюченко В.С.* Классическая веданта, с.31.

¹² Ашвамедха, ведийский обряд жертвоприношения коня, одного из символов солнца, имел и космическую, и социальную символику. Во время ашвамедхи свободно пущенный конь бродил в течение года (т.е. одного оборота солнца) по соседним землям, обычно в сопровождении войска. Жители "пройденных" солнцеконем земель должны были подчиняться его хозяину, после чего его приносили в жертву.

солнцеконем земель должны были подчиняться его хозяину, после чего его приносили в жертву.

13 "Раджа: О, безгрешный! Снизойди до меня и научи, как создают статуи (богов).

Мудрец: Тот, кто не знает законов живописи, не сможет познать правил, по которым создают изваяния.

Раджа: Тогда снизойди ко мне и расскажи о законах живописи.

Мудрец: Их трудно понять без знания танца.

Раджа: Будь милостив, объясни мне искусство танца.

Мудрец: Законы танца нельзя понять, не зная музыки.

Раджа: Прошу тебя, научи меня законам музыки.

Мудрец: Законы музыки непонятны тому, кто не знает искусства пения..."

(Visnudharmottara Purana. Ed. Pandit Madhusudana and Mandhayaprasada Sarma. Bombay, 1912).

14 См.: Эрман В.Г. Очерк истории ведийской литературы. М., 1980, с.129; Семенов В.С. Проблемы интерпретации брахманической прозы. М., 1981, с.10-11.

15 Подобно тому как в "Брихадараньяке" символика свободно переходит от материального объекта к категории времени (тело коня - год... времена года - его члены и т.д.), а "Чхандогья-упанишад" устанавливает такие же соответствия между музыкой самана и благами мироздания, шильпашастры сливаются в одном значении доброе и правильное, ставят "пользу" или "вред", приносимые культовым изваянием, в зависимость от качества его исполнения и т.д. Слитность восприятия изображаемого проявляется в тексте, например, "Читралакшаны", описывающей правила изображения небожителей и чакравартинов (идеальных правителей): "Теперь о цвете тела чакравартинов: на теле не должно быть пыли и грязи, оно тонкое, светящееся, ароматное, на ощупь гладкое, как зеркало... звук голоса чрезвычайно приятен и похож на (звуки, издаваемые) могучим слонем, а также на ржание царя лошадей. Голос разносится, как раскат грома" (Читралакшана. Перевод Воробьевой-Десятковской. - Мастера искусств об искусстве. Т.1. М., 1965, с.948-956).

16 Брихадараньяка-упанишада. Перевод, предисловие и комментарии А.Я.Сыркина, М., 1964, с.67.

17 Эта мысль была высказана уже Ф. де Соссюром (см.: Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977) и проведена В.В.Ивановым, Т.Я.Елизаренковой и В.Н.Топоровым в указанных выше статьях (Литература и культура древней и средневековой Индии, с.11-12, 64-67 и далее). См. также: Starobinsky J. Le mot sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. P., 1971.

18 Городская цивилизация долины Инда IV-III тысячелетий до н.э. до сих пор рассматривается археологией независимо от ведийского цикла, хотя текстологический анализ Ригведы и археологические данные последних лет показывают, что проникновение ариев через Гиндукуш и Гималаи и ассимиляция их с местным населением (дравиды и мунда) происходило очень медленно и постепенно, с конца III и в течение II тысячелетия до н.э.

19 К.Ватсыян указывает на пережитки солярного культа в конструкции и ритуале буддийских святилищ - "прадакшина" (круговой обход вокруг ступы) и "стамбха" (памятная или пограничная колонна) как axis mundi. См.: Kapila Vatsyayan. The Square and the Circle of the Indian Arts. N.-D., 1983, с.8-9.

20 Вряд ли можно вписать в эту картину и драмы Калидасы, и "бытовые" сюжеты Аджанты, и трагическую лирику Бхартрихари, и сатирическую прозу Баны.

Можно предположить, что чем выше степень выхода творческой личности из канонической структуры, тем творение ее шире и глубже господствующей доктрины. Эпохи такого, условно говоря, "светского", неортодоксального развития индийская культура переживала неоднократно. "Кризисные" исторические периоды, в течение которых меняются традиционные ценности, порождали и наиболее драматичные, неканонические формы отражения их в культуре. Трагизм кровавой битвы потомков Бхараты, описанной в великом эпосе, невероятно далек от гимнов и заклинаний ведийского цикла, с его в целом жизнеутверждающим началом "первопроходцев природы". Плутоватый брахман-видушака, приживала-шут при капризном юном царе в драмах Калидасы никак не соответствуют канонической добродетели варны брахманов или кшатриев. Гибель юной принцессы в росписях Аджанты передана художником с такой выразительностью и сочувствием, что это трудно связать с текстом лежащей в основе их джатаки, где она выступает явно отрицательным персонажем.

Тем не менее в течение веков синтезирующая тенденция культурного целого неустанно трудится над преодолением противоречий во имя гармонии. "Бхагавадгита", включенная в окончательную редакцию эпоса, оправдывает вакханалию братоубийственной войны, ссылаясь на новую концепцию сословного долга (против древнего родового права). Канонизируются нормы любовного этикета, в которых поведение Душьянты или Агнимитры становится непременным условием их же очарования, а безысходная тоска страдающего Бхартрихари лишь подтверждает истинность пути саньяси, отвергнувшего прелести мира. Не случайно именно на исходе ранней классики, в VIII в., рождается мощная аскетическая философия Шанкары - адвайта-веданта. Она не просто вбирает в себя достижения философской мысли брахманизма и буддизма, она была бы невозможна и без блеска и заката "внекультовой" жизни культуры предшествующих эпох.

²¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.1, М., 1962, с.415.

²² Там же, с.412.

²³ См.: *Boner A., Sarma S.R., with Das R.P. New Light on the Sun Temple of Konarka. Four Unpublished Manuscripts. Varanasi, 1972.*

²⁴ При этом важно отметить, что канон требует отнюдь не шаблонного повторения иконографии каждого сюжета, но соответствия его воплощения в разных формах искусства по некоторым ключевым параметрам. Иконография индийских божеств включает определенные *мудра* (жесты), *караны* (позы), сопутствующие атрибуты (перевозчик-вахана, оружие, цвет и форма одежд и др.), которые повторяются в скульптуре, живописи, танце, вербальной форме изложения мифа и т.д. Это обеспечивает их полную и мгновенную узнаваемость в зрительском восприятии, повышает смысловую выразительность пластики, способствует сохранению высочайшей школы мастерства, накоплению опыта не только в течение жизни одного мастера, но ряда поколений.

²⁵ *Дондурей Д.Б. К проблеме исследования функции искусства. - Советское искусствознание '79. Вып. 1. М., 1980, с.216-237.*

²⁶ См.: *Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978; Котовская М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М., 1982; Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982.*

²⁷ *Шептунова И.И. Живопись бенгальского возрождения. М., 1978.*

²⁸ *Rawson Ph. The Tantric Art. L., 1966; Bharati A. The Tantric Tradition. L., 1969; Shende N. The Research in Tantrism. JOI (Baroda), vol.13, N 1, 1963, etc.*

- 29 Ключев Б.И. "Ананда марг" - орудие религиозно-общинной реакции. - Индия 1984. Ежегодник. М., 1986, с.104-117.
- 30 Swami Prabhupada A.C.B. The Science of Self-Realisation, London, New-York, Los Angeles, Bombay, 1977.
- 31 Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств, с.8.
- 32 Там же, с.12.
- 33 Там же, с.11.
- 34 Тагор Р. Прекрасное. - Собрание сочинений. Т.11, с.140-141.
- 35 Батракова С.П. Утопия "открытого искусства". - Советское искусствознание. М., 1986, N 21, с.50.
- 36 Там же; с.51.
- 37 Давыдов Ю.Н. Эстетика нигилизма. М., 1975.
- 38 Ср.: Дондурей Д.Б. К проблеме исследования функции искусства.
- 39 Демонстрировалась на выставке современной живописи в Посольстве Индии в СССР. (М., 1982).
- 40 Rawson Ph. The Tantric Art. L., 1966.
- 41 Boner A. The Śilpaprakāśa, E.J. Brill. Leiden, 1966.
- 42 Vāstusūtra Upaniṣad. The Essence of Form in Sacred Art. Sanskrit Text, English Translation and Notes. Ed. Alice Boner, Sadasiva Sarma, Bettina Bäumer. Delhi-Varanasi-Patna-Madras, 1982.
- 43 Vatsyayan K. The Square and the Circle...
- 44 Journal of Arts and Ideas, N 3, April-June 1983; Bhaskar Ira. Myth and Rithual: Ghatak's Meghe Dhaka Tara, с.43-50.
- 45 Здесь также использована мифологема образа святого на фоне реалистического повествования.
- 46 Journal of Arts and Ideas, N 3, с.43-44.
- 47 Не так ли мы ждем от литературы последних лет прежде всего публицистической заостренности, которой, конечно, вовсе не исчерпываются ее задачи?
- 48 См.: Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное. М., 1985.
- 49 Вистара. Архитектура Индии. Фестиваль Индии в СССР. Бомбей, 1987.
- 50 Там же, с.6.
- 51 Джайн Джйотириндра. Параллельные структуры: ритуальные пропорции жилых домов некоторых племен Индии. Там же, с.120-125. Ср.: Байбурин А.К. Русские народные обряды, связанные со строительством жилища: к проблеме освоения пространства. Канд. дисс. Л., 1975.