

АВ-37

С-56

СОВРЕМЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
В
СТРАНАХ
АЗИИ
И
АФРИКИ



СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 3

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

А. Х. Вафа

Художественная культура освободившихся государств Востока.
Проблема «культурной отсталости» 7

И. Р. Еолян

Некоторые вопросы методологии исследования традиционной му-
зыки зарубежного Востока 28

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

С. И. Тюляев

Прогрессивное искусство Ирака в борьбе с абстракционизмом 51

И. Ф. Муриан

О демократических тенденциях в современной живописи Непала 64

Н. Черкасова

Музыка индийского кино: пути обновления традиционных форм 78

С. Н. Соколов

К вопросу о традиции в классической и современной живописи
Китая 100

МОДЕРНИЗМ И ТРАДИЦИИ

И. И. Шептунова

Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искус-
стве 127

Н. Е. Григорович

«Аэропортное» искусство. Подделки или копии? 141

И. Ю. Генс

Кэнгэки и вестерн. Опыт сравнительной характеристики 159

МОДЕРНИЗМ И ТРАДИЦИИ



НЕОТАНТРИЗМ: МИФОТВОРЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОМ ИНДИЙСКОМ ИСКУССТВЕ

И. И. Шептунова

На определенном, как правило, достаточно зрелом этапе развития художественной культуры проблема наследия становится одной из ключевых теоретических проблем искусства. В ней фокусируются самые острые вопросы современности. Наследие не существует само по себе — оно становится таковым лишь при условии, что появляются «наследники» — творцы современной культуры, опирающиеся всегда, порой даже помимо своей воли, на те или иные пласты традиции. Современному автору бывает достаточно назвать лишь имена прошлого с тем или иным эмоциональным оттенком, чтобы определить свою ориентацию в современном художественном процессе. Иными словами, наследие — понятие, не существующее вне полярной пары «наследие и современность», предполагающее внутри себя некий антагонизм, борьбу идей, неумирающую пульсацию сменяющихся теорий и творческих направлений. Эта активная жизнь исторического прошлого объясняет многоплановость его восприятия, осмысления, творческого использования.

Одну из наиболее естественных форм взаимоотношений с наследием выдвигают задачи формотворчества — наследование, суммарное или избирательное, традиционных технических навыков, без которых не существует сколько-нибудь развитого искусства. Чем старше эта традиция, тем богаче возможность выбора технических средств, тем шире спектр наследуемых идей и образов.

Однако наряду с непосредственно творческим восприятием и переработкой наследия существует и его теоретическое осмысление, выделение в нем тех или иных эстетических и мировоззренческих традиций и включение их в эстетико-теоретическую структуру современности. Именно в процессе такой интерпретации художественные идеи прошлого становятся компонентом новой культуры, призванным играть в ней более или менее активную роль. Степень этой активности и ее фактические результаты далеко не одинаковы на разных исторических отрезках времени. Они могут определяться и чисто художественными, и социально-политическими потребностями, и такими привходящими фактора-

ми, как внешнее воздействие из смежных областей культуры — гуманитарных наук с господствующими в то или иное время концепциями, влияний популярных художественных направлений зарубежной культуры и т. п. Известную роль в избирательности художественных традиций играют и внутренние закономерности художественного процесса — «отработавшие» идеи часто заменяются иными не потому, что они «лучше», а потому, что они «другие» — свежесть восприятия их выступает здесь решающим фактором.

В художественной культуре Индии, как и большинства развивающихся стран, удельный вес наследия как активно осмысляемой части культуры, включаемой в современный художественный процесс сознательно и намеренно, значительно выше, чем в европейском искусстве. Наряду с этим осознанным, целенаправленным обращением к наследию существует и некая непрерывная традиция, фактически не осознаваемая, но определяющая глубинные пласты художественного мышления. Наконец, существует и некий процент «абсолютных» новаций, вытекающих из предыдущего развития, но выступающих антиподом традиционных представлений. Результаты взаимодействия этих компонентов различны в разное время и часто непредсказуемы для будущего.

В истории нового искусства Индии можно выделить два этапа активного освоения наследия, между которыми лежит почти 30-летний интервал. Первый из них, приходящийся на конец XIX — первую четверть XX в. и получивший название Бенгальского Возрождения, был непосредственно связан с современной ему политической жизнью и практически стал формой национально-освободительной борьбы в культуре колониальной Индии. Первоначальный материал классики, который осваивается и манифестируется здесь, — изобразительное искусство средневековья. Позднее, в 1910—1920-х годах, то же движение находит свое выражение и в теоретической мысли: это период изучения и разработки классической эстетики.

В то время как Бенгальское Возрождение достаточно освещено и в нашей, и в индийской литературе¹, второй этап осмысления и переработки наследия изучен у нас гораздо меньше. В индийской же литературе он описан достаточно широко, но пока еще не на уровне «истории искусств», а на уровне критики, современной самому процессу и как бы «изнутри» его. Это вполне понятно, ибо явление это только начинает отодвигаться на достаточную временную дистанцию и обретает обозримость в целом и в деталях.

¹ См.: Тюляев С. И. Искусство Индии. М., 1968; Шептунова И. И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978; Потабенко С. И. Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время. М., 1981; Kaul M. Trends in Indian painting. Calcutta; New-Delhi, 1961; Archer W. G. Modern art in India. — In: India and modern art. N. Y., 1959; Goetz H. Traditions and creative evolution in Indian art. — Marg, 1961, vol. IV, N 2, Supplement; etc.

Начало нового движения падает на рубеж 50—60-х годов и связано с художественным центром Южной Индии — Мадрасом. Идеологическая направленность этого течения гораздо сложнее, чем искусства Бенгальского Возрождения. Его многозначность определяется более сложной социальной и культурной ситуацией Индии новейшего времени.

«Существует расхожее мнение, что современное индийское искусство есть в лучшем случае второразрядное подражание современному искусству Запада. Это, конечно, преувеличение. Что гораздо хуже, были попытки оценивать творчество наших лучших художников только по меркам западных мастеров и трактовать современное индийское искусство как отдаленный островок „западной империи“. Даже наши наиболее эрудированные студенты не свободны от этого колониального комплекса» — так охарактеризовал в 1971 г. сложившуюся ситуацию известный индийский искусствовед С. А. Кришнан².

Отход от буквалистского следования традиции, характерного для начала века, и увлечение новыми течениями западного искусства в 30—40-х, а затем и в начале 50-х годов породили новую ситуацию в изобразительном искусстве Индии.

В поствозрожденческий период между художественной практикой и теорией искусства существует ощутимый разлад, во многом сохраняющийся и до сих пор. В 30—40-х, а затем и в начале 50-х годов индийская эстетика продолжает изучать и развивать то теоретическое наследие, которое было «открыто» и возвращено к жизни в эпоху Бенгальского Возрождения. Это фундаментальные труды А. Кумарасвами, М. Р. Ананда, С. Шастри, П. Бошу и др.³ И пока углубляется и разрабатывается история индийской эстетики и классической теории изобразительного искусства, основанной на шильпашастрах, художники 30—40-х годов пробуют свои силы на новых путях — от Рабиндраната Тагора, Амриты Шергил, Джамини Рая до поколения молодых — Чинтамони Кара, Сайлоза Мукерджи, М. Ф. Хусейна, Гопала Гхоша и др.

Среди названных мастеров только Джамини Рай остается верным принципам необенгальской школы, из которой он вышел, хотя и его творчество обретает новые черты под влиянием формирующейся художественной среды. У большинства же работавших в 40—50-х годах художников отход от традиционализма связан с обращением как к реалистическим формам изобразительности, так и к различным формам модернизма — в те годы главным образом абстракционизма и сюрреализма, что давало повод европейским критикам оценивать этот период как «собрание цитат из европейского искусства».

² Lalit Kala Contemporary, 1971, N 12/13, p. 4.

³ Sastry K. South-Indian images of gods and goddesses. Madras, 1961; Bose Ph. Principles of Indian Silpasastras. Calcutta, 1926; Coomaraswamy A. Aesthetic of Sukranitisara.— In: Etudes d'orientalism. P., 1932, I/II, p. 165—168; Idem. Transformation of nature in art. Cambridge, 1934; Anand M. R. The Hindu view of art. New-Delhi, 1957.

Не приходится сомневаться, что отход от традиции и поиски новой образности были обусловлены внутренними потребностями художественного процесса в Индии. Одно из ярчайших подтверждений тому — изобразительное творчество Рабиндраната Тагора, еще по достоинству не оцененное и не изученное. Образная система Р. Тагора оказала серьезное влияние на творчество многих индийских художников, выступая по отношению к ним как одна из форм наследия. До сих пор в индийской живописи и в особенности графике прочитываются гротески тагоровских видений, спонтанная свобода линии и штриха, выразительность сдержанного цветового строя.

Тем более закономерными были пробы новых форм у художников младшего поколения — и всеиндийский и европейский успех М. Ф. Хусейна достаточно подтверждает это. Однако индийская художественная критика только в начале 50-х годов замечает это явление. Первым следствием этой перемены было снисходительно-отрицательное отношение к искусству Бенгальского Возрождения. Его характеризуют как «вынужденный этап», без которого нельзя было двигаться дальше, обвиняют в «подражательности вялых образов» и т. п. Даже в нашей литературе появился термин с явно отрицательным значением — «ревайвализм», как бы заранее осуждающий и весь этот период, и его ведущие принципы.

Между тем пути развития искусства в 50—60-х годах, и в особенности усилившиеся контакты с европейским искусством, участие в международных выставках постепенно сказывались на отношении к проблеме национального своеобразия и, естественно, художественного наследия. «Стремление к Западу, каким бы ценным оно в свое время ни казалось, более не оправдывает себя и утрачивает свое значение. Сейчас время остановиться и, возможно, отступить — и без сожаления, — писал известный индийский критик С. А. Кришнан в 1971 г. — Это уже вопрос не «искусства», но бытия, идеи, жизни через искусство. Конечно, это не должно быть новым возрождением „а ля Бенгальская школа“, или пересадкой народного искусства на урбанизированную почву, или же вторжением „иконной моды“ в наши изысканные интерьеры. Человек сегодня нуждается в субституте веры взамен той изуродованной и изношенной ее формы, которая потеряла всякий смысл. Необходимо дать отпор причудливым и легковесным абстракциям, фантастическим и эгоцентрическим выпадам и попытаться найти противовес всей этой творческой оргии в позитивном утверждении жизни»⁴.

Эта характеристика духовно-художественной (если так можно выразиться) ситуации заслуживает особого внимания, ибо в ней заключаются фундаментальные положения индийской эстетической мысли данного периода. Прежде всего это — отрицание «искусства для искусства». Многие индийские критики и художники

⁴ Lalit Kala Contemporary, 1971, N 12/13, p. 5.

считают это явление неприемлемым для Индии, где искусство «всегда служило высшим целям». Это отрицание носит, как мы видим, жизнестроительный характер — искусство обретает смысл путем включения его в некий синтетический ритуал, в котором его эстетическая характеристика и самостоятельное существование играют второстепенную роль, а доминирующим фактором должно выступать иное начало — «субститут веры».

Можно подумать, что С. А. Кришнан 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 искусство аромат знакомых легенд, мифов и символов» или «посвятили себя разгадке тайны тантрийской мысли»⁵. Объединяя таких разных художников, как Г. Р. Сантош и Дж. Свамнатхан, П. Т. Редди и Ом Пракаш, Дханрадх Бхагат и Нирод Мазумдар (весь перечень насчитывает около двадцати художников), С. А. Кришнан наводит на мысль, что речь идет не об отдельном художественном течении, а о новом направлении художественной мысли в целом, об определенном этапе в истории нового индийского искусства. У истоков этого движения он называет К. Ч. С. Паникара, руководителя Государственного художественного колледжа в Мадрасе, и известного бенгальского искусствоведа Аджита Мукерджи, автора трудов по современному искусству и изобразительному фольклору.

Один из учеников К. Ч. С. Паникара, Р. Б. Бхаскаран, также ссылается на период рубежа 50—60-х годов как на переломный момент в развитии художественного процесса: «Считается, — говорит он, — что движение началось в 60-х годах. На самом деле оно зародилось еще раньше — в конце 50-х, когда Паникар посетил Европу и познакомился с художественной жизнью того времени. Вернувшись, он всех нас заразил идеей переворота в современном искусстве. 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»⁶.

Среди последователей К. Ч. С. Паникара художники Мадраса и Чоламандала — С. Г. Васудев, С. Нандагопал, Реддаппа Найду, Фр. Челлаппа, А. Досс, Р. Б. Бхаскаран и др. Программа мадрасских художников выражает принципы национальной независимости, даже противостояния Западу. Сам Паникар, выступая в номере «Современника», посвященном искусству тантры, так объяснял новый поворот к традиции: «Интерес к тантризму, который мы наблюдаем сейчас у индийских художников, а также к символическим и метафизическим аспектам искусства прошлого обусловлен в основном изобразительными особенностями древних

⁵ Ibid., p. 5.

⁶ Из личной беседы с Р. Б. Бхаскараном.

форм искусства и „новизной“ их в современной ситуации, когда западный модернизм быстро теряет свое влияние в среде индийских авангардистов»⁷.

К. Ч. С. Паникар указывает на двух художников, творчество которых созвучно его собственному, — Бирена Де и Г. Р. Сантоша. Их обращение к древней символике было независимо от мадрасского центра. Одновременность этого перехода у разных художников от фигуративного или абстрактного искусства к ритуально-символическим формам показательна для начала 60-х годов. К. В. Харидасан на вопрос корреспондента «Современника», насколько на него повлияла книга Аджиты Мукерджи, ответил отрицательно. Признавая ценность этой книги, он считает, что «открыл» для себя тантризм как основу творчества гораздо раньше. Джанрадж Бхагат, напротив, указывая на свой давний интерес к мифологии, философии и архаической символике, считает, что решающим стимулом было для него знакомство с книгой А. Мукерджи. Похоже, что идея носилась в воздухе, и, видимо, труд А. Мукерджи сыграл роль некоего катализатора процесса.

Однако, прежде чем обратиться к ней, необходимо вспомнить, что несколько раньше появился труд другого известного в Индии автора, писателя и эстетика, Мульты Раджа Ананда, «Концепция искусства в индуизме». Написанная в начале 30-х годов и опубликованная тогда в Англии, книга М. Р. Ананда впервые вышла в независимой Индии в 1957 г., т. е. на гребне нового интереса к национальному наследию. Целая глава в ней специально посвящена тантризму и его ритуальному искусству.

М. Р. Ананд описывает принцип янтры, «символической диаграммы» божества, необходимой для тантрического ритуала, и в связи с этим останавливается на теории познания в тантре. «Тантра берет свое начало в ведантистской гипотезе, полагающей, что „нет сознания вне материи или материи, лишенной сознания, за исключением сна без сновидений, когда последнее полностью отключено“. При этом сознание всегда имеет свой объект, не существует „пустого“ (незанятого) сознания... В процессе восприятия (вещей) сознание принимает формы воспринимаемых объектов и строит мир, реальность которого принимается догматически и не ставится под сомнение»⁸.

В соответствии с этой концепцией познания рассудок в процессе медитации должен иметь некий объект для «заполнения» его и концентрации сознания. Им может быть «тонкая» форма — воображаемая идея божества — или более «грубые» формы — изображение-икона, материальные символы, подобные вишнуитским шалаграма или шиваитскому йони-лингам, «и, наконец, янтра ... которая является геометрической формулой для каждого божества индуистского пантеона...». «В целом характер ритуала может быть обозначен как средство пробуждения дремлющей

⁷ Lalit Kala Contemporary, 1971, N 12/13, p. 11.

⁸ Anand M. R. Op. cit., p. 52.

Шакти, чувственного „Я“ адепта так, чтобы он осознал свое истинное „Я“ — Шива—Шакти»⁹.

М. Р. Ананд ограничился характеристикой янтры — отличительного вида тантрийского искусства, не вдаваясь в подробности культа и касаясь философии тантризма (только индуистского, исключая буддизм) лишь в той мере, в какой ему было необходимо объяснить роль этого вида искусства в медитативной практике.

Специальное исследование А. Мукерджи касается и философии тантризма, и разнообразных форм ритуального искусства, связанных с ним. Привлекательность его работы заключалась в своеобразной подаче материала, описанного в терминах, близких современным естественнонаучным дисциплинам. Видимо, именно такое, модернизированное, прочтение тантризма, во многом родственного стихийно-материалистическим представлениям древнеиндийской философии, придало ему авторитет строго научной дисциплины и обеспечило особую популярность и возможность его использования в качестве „субститута веры“ во второй половине XX в.

«Хотя об искусстве тантры в Индии известно немного, — говорит А. Мукерджи, — оно усовершенствовало знаковый язык, который символизирует связи человека с универсумом. Тому, что мы привыкли объяснять как чудеса, современные открытия высшей физики дали новое освещение. В этом отношении тантра заслуживает естественнонаучного анализа. Более того, если в абстрактном искусстве мы все еще мыслим в понятиях времени и пространства, тантра пошла дальше и создала концепцию „звука и света“, в особенности применительно к образованию художественных форм»¹⁰.

Уже в этом небольшом вступлении к статье «Искусство тантры на пути к божественной жизни» сделано несколько достаточно броских заявок. Во-первых, тантра, как уже было сказано выше, прямо связывается с современными естественнонаучными открытиями. Во-вторых, привычная пространственно-временная система нашего мира и изобразительных искусств заменяется условной символической концепцией звукоцвета, которая выдается за более совершенную физическую картину мира и связывается с пространством Эйнштейна и волновой теорией (приоритет тантры при этом всегда подразумевается). Наконец, искусство тантры (было бы точнее сказать, что ее метафизика) противопоставляется как более «отсталой» форме абстрактному искусству, которое выступает здесь как прямое порождение Запада и эталон сверхсовременного художественного творчества. Из суммы этих утверждений складывается достаточно явно читаемый идеологический подтекст, а именно стремление к вытеснению влияния западного модернизма и его философии за счет развития собствен-

⁹ Ibid., p. 54.

¹⁰ Lalit Kala Contemporary, 1971, N 12/13, p. 8.

ного культурного наследия, точнее, определенных его составляющих в сильно модернизированном виде.

А. Мукерджи публикует многочисленные образцы собранной им коллекции ритуальных объектов, рукописей, в том числе с диаграммами-янтрами. Вместе с тем он дает сжатое изложение тантрийской доктрины универсума (в основном шактистского толка). Космос по этой системе есть производное от первичного звука (шабда), рождающегося в пустоте (шунья). Пятьдесят первичных звуков (матрика), развиваясь во времени, претерпевают изменения и превращаются в различные состояния и явления Вселенной. Слияние человека с этим процессом, познание его происходят во время медитации или при произнесении мантр — сакрализованных слов-звукосочетаний, которым придается символический смысл, хотя основное действие их заключено не в знании этого смысла, а в самом звучании их, звуковых вибрациях. Каждая буква в санскритском алфавите может стать мантрой и соотноситься с какой-либо частью человеческого тела, как бы включая адепта в космос.

Каждое божество имеет свой набор звуков в мантре. Звуковой форме соответствует графическая — янтра, «опора», на которой фиксируется внимание адепта в процессе медитации и которая символически представляет божество или космос в целом, развивающийся из первичных звуков (янтру начинают рисовать из центра). Тантра настаивает на вторичности света по отношению к звуку («свет есть не что иное, как звук определенной частоты»). Само слово «тантра» в триаде «мантра — янтра — тантра» означает систему, закономерность, по которой соотносятся между собой мантра и янтра, образуя светозвуковую символическую картину мира.

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»¹¹.

В задачи данной статьи не входит исследование философии тантры и ее связи с другими системами индийской философии, а также других философских систем Востока. Достаточно сказать, что этому вопросу посвящена обширная литература¹². Здесь же нас интересует скорее тот механизм, который действует в сфере современной художественной культуры, и тантризм

¹¹ Ibid., p. 8—10.

¹² Генезису тантризма посвящены отдельные главы труда Д. Чаттопадхьяя «Локаята даршана. История индийского материализма» (М., 1961). Тантрийский ритуал и принципы философии кратко описаны в исследованиях общего характера: *Thomas R. Hindu religion, customs and manners*. Bombay, 1956; *Гусева Н. Р. Индуизм: История формирования. Культурная практика*. М., 1977 — и в специальных трудах: *Bharati A. The Tantric tradition*. L., 1969; *Shende N. The research in Tantrism*. — *Journal of Oriental Institute (Univ. of Baroda)*, 1963, vol. 13, N 1; *Saraswaty P., Woodcroft J. Sadhana for self-realisation (Mantras, Yantras and Tantras)*. Madras, 1963; etc.

(в своей ритуальной, философской и художественной форме) выступает здесь только как одна из составляющих этого процесса.

С начала 60-х годов на индийских выставках появляются полотна и скульптуры, в той или иной форме касающиеся «вновь открытой символики». Одной из самых ярких фигур был здесь Бирен Де, создавший серию картин, чрезвычайно цельных по композиции, интенсивных и смелых по цвету и, несмотря на их «нефигуративность», имевших силу эмоционального воздействия даже на зрителя, совершенно незнакомого с тайнами индийской философии и йогической практики. Правда, художник немного «помогал» зрителю названием — типа «Генезис», «Соединение», «Вечность» и т. п., — позднее он отказался от этого и стал именовать свои работы чисто хронологически — «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 мироздания (пратхама гарбха), столпестковом лотосе и других символах различных религиозно-философских систем Индии. Однако с таким же успехом его работы могут прочитываться и как символы космоса и ядерной энергии или поражающие своей симметрией биологические микроструктуры, открывающиеся под микроскопом. И если художник и не стремился сознательно к двойственности в толковании этих изображений, интуитивно он связывал понятия и образы, почерпнутые из древнейшей натурфилософии и современной физики микромира или космического пространства.

Другой столь же яркий и, пожалуй, в последние годы более популярный художник этого направления — Г. С. Сантош, один из наиболее последовательных тантристов нового толка. Ему принадлежат несколько сборников стихов на кашмири, посвященных Шакти, достаточно стройные эстетические манифесты, излагающие его доктрину, а также целая серия картин с неизменным в течение многих лет форматом — своего рода «авторские» янтры, заполняющих сейчас один из небольших залов Национальной галереи. Г. Р. Сантош свободно комбинирует в своих композициях геометрические символы: «первичное зерно» (нада бинду), «треугольник» (мула трикона), «круг» (муладхара чакра) — с геометризованными формами человеческого тела, которые в его строго симметричных иератических композициях символизирует единство Пуруша—Пракрити, или Шива—Шакти. Сантош — один из наиболее «физиологических» художников неотантры, как бы оправдывающий ее «антиаскетическую» доктрину «Пяти „М“» (пяти элементов-макара, из которых складывается тантрийский ритуал: мадья — вино, матсья — рыба, манса — мясо, мудра — зерно, митхуна — половой акт) ¹³.

¹³ Сакральность числа 5 восходит, по всей вероятности, еще к натурфилософии упанишад, также объясняющих мир соединением пяти элемен-

Сантош подписывает свои картины довольно своеобразно: «...», однако охотно комментирует их: «Я занимаюсь йогой последние 13 лет... По мере продвижения в занятиях переживаешь новые и новые состояния ума и духа. И даже физические состояния. Это автоматически сказывается на поведении и реакциях. Что касается моей живописи в связи с этим, я не знаю, как лучше назвать ее — направленной интуицией или откровением. Цвета и символы сами собой возникают перед моим внутренним взором, в то время как мое тело и кровь испытывают странное наслаждение. Как будто бы я переживаю сам процесс превращения звука в свет. ... моя живопись пытается отобразить нечто непознанное, неизобразимое и бесценное»¹⁴.

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 говорят сами названия его картин: «Горизонтальная октава», «Тональная аденция» и т. п. Внешне эти работы ничем не отличаются от любой абстрактной композиции Запада. С тем большим пафосом Ом Пракаш утверждает свою приверженность идеям классической индийской философии. Особый интерес, по его словам, у него вызвала книга А. Мукерджи, хотя он и не приводит никаких аналогий янтре в собственном творчестве.

Глава мадрасских художников К. Ч. С. Паникар начал свою серию «Слова и символы» в 1963 г. Крупноформатные, почти квадратные полотна его, окрашенные в светлые 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», древней деревенской «алпоны» или символического орнамента на бронзовых фигурках «докры». Внимание к народной традиции, использование элементов символического орнамента, до сих пор живущего в народных формах ритуального и декоративного искусства, вообще характерно для художников мадрасской школы. Так работают скульптор А. Г. Нандагопал, живописец С. Г. Васудев, график Р. Б. Бхаскаран. Прямое использование элементов янтры можно видеть у делийского живописца К. В. Харидасана, П. Т. Редди и др.

* * *

Тантризм в изобразительном искусстве — явление многоплановое, сложное по своему составу, и рассматривать его только с позиций классической теории изобразительного искусства невоз-

тов, хотя они и отличны от тантрийских. Акцент на чувственном содержании пяти макара указывает на связь тантры не только с древнейшими культурами богини-матери, но и с учением чарваков (локаята даршана).

¹⁴ Chulam Rasool Santosh. Biodata: Catalogue. Dubal: LKA, 1980.

можно. Это течение заведомо включает в себя множество факторов внехудожественного характера, которые, в свою очередь, связывают его с общим направлением общественной мысли Индии. С другой стороны, такие специфические черты современного изобразительного искусства, как его «товарность», включенность в международный рынок искусств, равно как и «незаинтересованный» культурный обмен, связывают его с мировым художественным процессом, прежде всего с теми явлениями художественной жизни, которые процветают на Западе — в Европе и Америке.

Перед индийскими художниками стоит довольно сложная задача — завоевание международного престижа, т. е. «выставочной территории», а это происходит на международных «биеналле» и «триеналле» и вольно или невольно связывается с коммерческим подходом к формированию стилей и направлений. Вместе с тем существует и другая задача — освобождение от морального гнета западного искусства. При общей ремесленной «натасканности», своего рода технической виртуозности, понимаемой как самоцель в сегодняшнем модернизме, соревнование переносится в «духовную сферу» — рождается даже понятие «содержательный абстракционизм» (искусство, абстрактное «только по форме», но наполненное глубоким внутренним смыслом).

Неотантрийская живопись выступает идеальной моделью такого рода искусства, если подходить к ней с мерками западного модернизма: ее абстрактно-символическая форма дополняется философскими манифестами, ничуть не уступающими теоретическим выкладкам В. Кандинского или П. Клее, более того, претендующими на универсальность.

Некоторые серьезные исследователи индийского искусства высказывают сомнение в качестве и даже искренности современных тантристов. «Мне кажется, что идея янтры, тантрической янтры вряд ли... применима к современной живописи... — заявил Ф. Роусон в интервью на IV Триеннале в Дели. — Потому что одна из важнейших характеристик истинной янтры — это ее действительное, фактическое использование, а современный художник и современная публика просто разглядывают ее. Тот, кто пользуется янтрой, должен наполнить ее своим личным содержанием. Только тогда она не остается простой диаграммой... Мне кажется, невозможно и ожидать, чтобы современный посетитель выставки когда-либо собирался делать это»¹⁵.

Ф. Роусон справедливо отмечает разительное несоответствие ритуальной функции «истинной янтры» и новых «условий бытования», в которые ее пытаются поставить современные художники. Однако он ошибается в одном: эти «условия бытования» также стилизуются под своеобразное «ретро» на восточный лад — одна из форм эскапизма на Западе успешно используется для завоевания аудитории индийскими деятелями культуры и искусства. Эти претензии не ограничиваются сферой искусства. Про-

¹⁵ Lalit Kala Contemporary, 1978, N 26.

движение индуистских культов с Европу и Америку в упрощенном и модернизированном виде — факт широко известный. Одно из самых многочисленных религиозно-философских обществ — «Общество кришнаитского сознания» достаточно хорошо описано в нашей литературе (IKSCON)¹⁶.

Завоевание духовной аудитории и художественного престижа искусством тантры во многом аналогично распространению восточных культов на Западе. Сам характер художественной жизни, включающей утопические жизнестроительные опыты в виде «коммун художников», объединяющихся не столько на основе общности творческих принципов, сколько на конфессиональной основе, доказывает действенность идеи «субститута веры» для искусства современного буржуазного общества.

На IV Триеннале в Дели (1978) была представлена группа американских художников, называющая себя «провидцами» («The Visinairies»). Она оформилась в Калифорнии около 1969 г. (т. е. спустя несколько лет после выхода на арену индийских неотантристов и Свами Прабхупады) и довольно быстро завоевала популярность в США и Европе. В творческую программу этой группы входили разные составляющие — «условности, найденные в плакате и психоделическом искусстве¹⁷, содержание, почерпнутое в рок-музыке и световых шоу, равно как символика незападных религий и оккультных обществ», — все это составило исходный материал для искусства «провидцев»¹⁸.

В их бойко отпечатанном каталоге содержится не только история расцвета нового течения, но и краткие личные кредо художников. Гейдж Тейлор, претендующий на жизнестроительные утопии, выступает с картиной «Южная Аквария» (1973), ярко, в стиле поп-арта раскрашенной идиллии для йогов. Норман Стайгелмейер, представивший полотно «Светящийся скелет среди цветов» (1965), заявляет: «Это отношение жизни к искусству настаивает на сочетании невидимого мира духа с миром физических ощущений, открывающим новую реальность»¹⁹. Его композиция своим линейным рисунком отчасти напоминает «янтры» Харидасана. Томас Акейви отдает предпочтение древнеегипетским культам, Питер Дайджесью и Ник Хайд — мистико-сюрреалистическим фантазиям, наводящим на мысль о медитации или «психоделических» видениях. Наиболее примечательна работа Роберта Муна, выполненная в технике фотолитографии (разновидность гиперреалистического искусства). Однако и ее название, и манифест автора показывают, что он выходит за рамки этого течения: работа называется «Сат-чит-ананда» (1972) и представляет престарелого йога, покоящегося на волнах океана.

¹⁶ См.: Гусева Н. Р. Индуизм, с. 190—193.

¹⁷ Одно из последних направлений модернизма — творчество в экстатическом состоянии под действием наркотиков.

¹⁸ California visionary art/Printed and published by Jay W. Clisher for United-States Information Service. New-Delhi: CBT, Nehru House.

¹⁹ Ibid.

Цитата же из текстовой части творчества Р. Муна гласит: «Если бы я мог заставить рисунок издавать звук, это был бы слог Ом, тон струны сарода»²⁰.

Очевидно, что тяга к восточным культам и спиритуализованной утопии прочно укоренилась среди значительной части американской художественной элиты. О скорости же завоевания ею рынка говорить не приходится — здесь американские коллеги намного опередили индийских неотантристов. Приоритет собственного классического наследия не помог — разве что осталось чувство морального превосходства.

* * *

Так что же такое неотантризм? Индийский вариант модернизма, даже «постмодернизма»? Или традиционное наследие, вызванное к новой жизни?

Практика художественной жизни показывает, что при всем нежелании быть пассивной частью современного буржуазного художественного мира индийское искусство не свободно от многих черт, присущих западному модернизму. Неотантризм не является здесь исключением. Так, ему свойственны визионерство, опора на «теоретический» манифест, который диктует определенную направленность творчества. Роль такого манифеста сыграла здесь книга А. Мукерджи. Комментируя западногерманского критика А. Гелена, советский исследователь В. А. Крючкова подчеркивает эту черту модернизма (отмеченную у нас еще Г. А. Недошивиным²¹) как его неотъемлемое свойство: «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»²².

Для западного модернизма это справедливо. Однако на индийской почве возникают существенные отличия. 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., искусстве это явление традиционно. Опора на шастру, бесконечное уважение к философии, к чисто ментальной деятельности, признание ее приоритета перед любым физическим действием всегда сопутствовали творчеству индийских художников. Поэтому исследования о тантре, сами тантрий-

²⁰ Ibid.

²¹ Недошивин Г. А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972.

²² Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. М., 1979, с. 128.

ские тексты (в том случае, когда они доступны) и даже собственное словесное творчество в виде статей, стихов или попыток исследований — это скорее дань синкретическому единству уходящей в прошлое культуры, чем новый симбиоз слова и материального объекта в искусстве модернизма.

Более того, в отличие от субъективных абстракций модернизма, для живущих в лоне традиции янтры не «молчат». Их общезначимость для посвященных стремится стать всеобщей — хотя бы через «море литературы».

Неотантризм отказывается от изображения реальности «в формах самой жизни». В этом смысле он, конечно, противостоит реалистическому искусству — вновь черта, роднящая его с модернизмом. Однако модернистское искусство XX в. справедливо называют «искусством вычитания»: оно направлено на постепенное разрушение классической изобразительной системы (в лучшем случае — на пародирование ее). Его деструктивная, нигилистическая роль общеизвестна. Неотантризм выступает в противоположной функции — использования, оживления классического наследия, а его жизнестроительные упования, по крайней мере в «интенциях» его творцов да и в контексте собственной национальной культуры, никак нельзя назвать нигилистическими.

Типичной чертой модернистского искусства на Западе и в России, в особенности на его ранней, «доакадемической» стадии, был эпатаж, вызов «сытой» публике, озорство, выражающееся в смешении форм, жанров, видов искусства, в уничтожении привычных канонов, оскорблении «хорошего вкуса». Постепенная привычка публики к этой клоунаде, даже ожидание зрелища балаганного характера требуют все более острых приправ к подаваемому блюду. Короче говоря, клоунада, розыгрыш, где все «не всерьез» («он пугает, а мне не страшно»), — одно из основных условий эстетики модернизма.

Вот этой-то несерьезности, трюкачества абсолютно лишено индийское искусство в своих самых крайних формах. Неотантризм совершенно серьезен. Он может выдавать желаемое за действительное, даже немного поспекулировать на традиции (что за беда, если при этом происходит десакрализация многих дорогих ему ценностей!) — но это именно *желаемое*, а небольшая спекуляция осуществляется во имя высших целей.

Разумеется, эволюция, которую проделало традиционное сознание в XX в., огромна. Достаточно вспомнить душевную драму героя романа Р. Тагора «Гора», осознающего свою неодолимую непричастность к жизни индуистской общины в силу происхождения. Расшифровка тайн тантры, равно как и вербовка всего населения земного шара в «Общество кришнаитского сознания», — явный признак принципиально иного отношения к религиозной традиции и новой духовной экспансии индийской культуры.

И опять же в отличие от модернистской экспансии индийская культурная агитация совершенно лишена агрессивности, жажды

уничтожения инакомыслящих. Она скорее стремится действовать «благим примером»: загляните в глубины тантры — и вы поймете, что спасительная Истина обитает здесь, и все мелкие находки XX в. тоже налицо. Открытия современной науки — физика микромира, космического пространства, парапсихология — это лишь хорошо забытое старое. «Контркультура» и «боди-арт» предлагают вам эротику и сексуальную революцию — все это есть и в тантре, да еще и сакрализованно, и потому вдвойне оправданно. Вы утратили доверие к старым философским истинам — тантра дает «научно обоснованный» субститут веры, который поможет вам стабилизироваться в современном хаосе.

Тантризм разделил судьбу многих таких оживленных традиций прошлого — утомленное модернистическими экспериментами общество возжаждало передышки, и возобладало «ретро». На какое-то время. До следующей волны экспериментов или синтеза — будущее покажет. Уже к концу 70-х годов тантризм угас, как угасают одно за другим течения буржуазного искусства, повинаясь законам быстротечной моды.

Начало 80-х встретило художественную общественность Индии новыми и вечными вопросами. Каково место искусства в сегодняшней жизни? Какова роль и ответственность художника в обществе? Эту тему предложил «свободный», недавно созданный журнал «Искусство сегодня» («Art Today»). Ей был посвящен теоретический семинар V Триеннале в Дели (1982). Ответ на этот вопрос в многоликом и сложном искусстве современной Индии не может быть однозначным. Однако уже постановка такой проблемы выгодно отличает художественную жизнь Индии, ее передовую критику и подлинный авангард искусства от модернистической «культуры вычитания».

«АЭРОПОРТНОЕ» ИСКУССТВО. ПОДДЕЛКИ ИЛИ КОПИИ?

Н. Е. Григорович

Помимо сохраняющегося в условиях XX в. традиционного искусства, переходных и промежуточных форм, а также индивидуального творчества профессиональных художников, существует еще одна категория современного искусства Африки, которую называют по-разному — художественной промышленностью, сувенирным, коммерческим или «аэропортным» искусством¹, хотя ни одно из этих наименований не отражает и не исчерпывает его подлинной сущности. В силу своей природы и специфической

¹ Этот термин был предложен Ф. Мак-Эвеном, руководителем школы-мастерской и бывшим директором Национальной галереи в Солсбери (ныне Хараре), Зимбабве.