

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Кузина Елизавета Олеговна

**КЛЮЧЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ИНДИИ 1940–1970-Х ГОДОВ:
ИСТОКИ, ФОРМИРОВАНИЕ, КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА**

Научная специальность 5.10.3 —

Виды искусства:

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
Д.Н. Воробьева

Москва

2024

Оглавление

Том I	
Введение	4
Глава 1. Истоки художественных течений 1940-х–1970-х. Творчество Рабиндраната Тагора	22
1.1. Интеллектуальный контекст индийского искусства начала XX века: Калькутта.....	27
1.1.1. Теоретик индийского Возрождения Эрнест Хейвел.....	33
1.1.2. Уильям Ротенштейн и Общество Индии (1910).....	36
1.1.3. Роль Стеллы Крамриш в проекте нового индийского искусства	39
1.1.4. Художественный институт Кала бхаван (1919)	47
1.2. Ключевые компоненты художественного метода Р. Тагора (1924–1941)	56
1.2.1. Визуальная поэзия или поэтический рисунок	58
1.2.2. Индихенизм. Индейское искусство	63
1.2.3. Экспрессионизм и его истоки. Рецепция творчества Ф. Гойи.....	65
1.2.4. «Светильник не мерцающий»: образы пламени и света в творчестве Тагора (1930–1932).....	68
Глава 2. Фрэнсис Ньютон Суза и бомбейская художественная сцена	76
2.1. Интеллектуальный контекст бомбейского движения (1940-е)	76
2.1.1. Школа искусств им. Джамшитджи Джиджибхоя (Джей Джей).....	78
2.1.2. Салон фон Лейдена, Шлезингера и Лангхаммеров.....	79
2.1.3. Прогрессивная группа художников (1947)	83
2.2. Художественный метод Ф.Н. Сузы и его компоненты	86
2.2.1. Мифологизация и фрейдистские мотивы	90
2.2.2. Творчество Сузы в постколониальной оптике	101
2.2.3. Эссе Ф.Н. Сузы «Нирвана личинки» (1953)	102
2.2.4. Суза и Гойя: «Черное искусство и другие картины» (1965)	105
Глава 3. К.Ч.Ш. Паникар и Мадраское художественное движение	110
3.1. Интеллектуальный контекст мадрасского искусства 1940–1960-х годов.....	111
3.1.1. Рой Чоудхури и Государственный колледж изящных искусств	113
3.1.2. Мадраское художественное движение (конец 1950-х)	116
3.1.3. Резиденция Чоламандал (1964).....	119
3.2. Ключевые компоненты художественного метода К.Ч.Ш. Паникара	122
3.2.1. Визуальная поэзия нечитаемых «Слов и символов» (1963).....	124
3.2.2. Истоки поэтического компонента: Паникар и Тагор.....	126
3.2.3. Стадиальность как мистический компонент	128
3.2.4. Смещение знака: Паникар и Барт	131
3.2.5. Зашифрованная карта культуры: Паникар и Клее	134
Глава 4. Творчество Джагдиша Сваминатхана и искусство Северной и Центральной Индии	138
4.1. Интеллектуальный контекст делийского искусства в 1960-е годы	140
4.1.1. Индихенизм: открытие племенного индийского искусства.....	143
4.1.2. Резиденция Рупанкар (1979).....	150
4.1.3. Неотантризм.....	154
4.2. Ключевые компоненты художественного метода Дж. Сваминатхана	160

4.2.1. Формирование основных принципов. «Группа 1890» (1962).....	160
4.2.2. Живописная серия «Цветометрия пространства» (1966)	161
4.2.3. Структурализм как творческий метод. Пас и Свамнатхан.....	164
4.2.4. Поэтическая интерпретация Октавио Паса (1965).....	170
4.2.5. <i>Avyakta</i> и <i>pūrṇa</i> как противопоставление аналитизму.....	173
4.2.6. Поздний период. Племенные мотивы	175
Заключение	180
Список сокращений	189
Литература	194

Том II. Приложения

Приложение I. Ключевые понятия в индийском искусстве XX века	3
1. Понятие образа.....	3
2. Понятие <i>avyakta</i> в традиции санкхья.....	6
3. Понятие <i>guṇa</i> в традиции санкхья.....	8
4. Понятие <i>pūrṇa pūrṇatā</i> в тантрической традиции.....	11
5. Понятие <i>dehatattva</i> в тантрической традиции.....	12
6. <i>Mantra</i> , <i>yantra</i> и <i>sakta</i> как формы сакрального.....	15
Приложение II. Поэтические тексты, эссе, манифесты	19
1. Манифест «Группы 1890» (перевод с англ.).....	19
2. Стихотворение Октавио Паса (перевод с исп.).....	22
3. Стихотворение Джагдиша Свамнатхана (перевод с хинди)	23
4. «Цветометрия пространства» (1966). Текст каталога (перевод с англ.).....	24
5. Эссе «Нирвана личинки» Ф.Н. Сузы (перевод с англ.).....	26
Приложение III. Альбом иллюстраций	33
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 1.....	33
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 2.....	83
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3.....	119
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 4.....	138
Список иллюстраций	189

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы

В диссертации исследуются ключевые течения индийского искусства 1940–1970-х годов, их истоки, процесс формирования и основные компоненты художественного метода их представителей. Эти течения возникли в крупнейших центрах Индии — Бомбее, Мадрасе и Нью-Дели — в момент, когда культура каждого из них испытывает ощутимые перемены в связи с обретением Индией статуса независимого государства.

Особенное внимание уделяется творчеству родоначальников Прогрессивной группы художников, Мадрасского художественного движения, «Группы 1890». В указанный период существовали и другие локальные художественные группы (в Калькутте, Бароде и др.), однако в настоящей работе уделено внимание ведущим течениям, художественный метод которых был наиболее развит и артикулирован в манифестах, выставочной практике и кураторской деятельности, становление которых трансформировало культуру указанных городов, превратив их в самостоятельные региональные центры современного искусства. Рассматриваемых художников объединял не только отказ от следования принципам, выработанным бенгальской школой, они стремились создать универсальный язык искусства, который бы мог сократить дистанцию между Западом и Востоком, между современным и традиционным, между «высоким» и «низким», наконец, между искусством и жизнью. Они выявляли тождество различных визуальных систем; обращались к мистическим традициям и мифологиям для осмысления собственного творчества и биографии; создавали новые горизонтальные связи в сообществах — организовывали резиденции и поселения, где сотрудничали представители разных слоев общества.

Искусство стало формой диалога между городскими художниками из высших каст и деревенскими мастерами внекастового происхождения, между профессионалами и любителями.

Хронологические рамки исследования охватывают сорок лет — с 1940-х по 1970-е годы. Этот период связан с развитием национальной государственности в Индии. Нижняя граница обусловлена обретением Индией статуса независимого государства и вызванными этим трансформациями культуры, которые поддержало правление сначала Джавахарлала Неру (с 1947 года), а затем Индиры Ганди. Верхняя граница связана с завершением второго срока Индиры

Ганди (1977). Именно в этот период в Индии сложились ключевые движения, определившие развитие индийского искусства до конца столетия:

- 1940-е годы — Бомбейский салон фон Лейдена, Шлезингера и Лангхаммеров
- 1947–1949-е годы — Прогрессивная группа художников, Бомбей
- конец 1950-х годов — Мадрасское художественное движение
- 1962 год — «Группа 1890»
- 1960-е — неотантрическое и индихенистские тенденции в искусстве
- 1964 год — резиденция Чоламандал в Мадрасе
- 1979 год — основание резиденции Рупанкар в Бхопале.

Кроме того, был проанализирован контекст художественной культуры первого тридцатилетия XX века, сконцентрированной в столице Британской Индии — Калькутте, так как в нем впервые обозначился антагонизм между бенгальской школой Абанидраната Тагора и движением, сложившемся вокруг основанного в Шантиникетане Рабиндранатом Тагором института Кала бхаван, ставшего образцом для художников исследуемых течений.

Актуальность темы исследования

Культура Индии не только одна из самых древних, но и одна из самых бурно развивающихся сегодня. Это требует ее разностороннего осмысления и особенного внимания к искусству середины XX века — переломному времени в истории страны.

Актуальность данной работы обусловлена возросшим в последнее время интересом к изучению истоков неевропейского современного искусства, к сопоставлению процессов в разных странах, наблюдению общих закономерностей и взаимосвязей¹. В то же время интерес к авангардному искусству как международному культурному явлению стимулирует исследование его региональных вариантов, что провоцирует уточнение правомерности использования терминологии, выработанной для европейских художественных процессов, а также пересмотр взаимоотношений и взаимовлияния различных культурных систем в границах колониального периода и постколониального состояния.

Научная новизна исследования обусловлена недостаточной изученностью индийского искусства XX века, его интеллектуального контекста, а также взаимосвязи с европейской

¹ Nancy L. Kelker. Art of the Non-Western World: Asia, Africa, Oceania, and the Americas. Oxford, 2020; Collecting Asian Art: Cultural Politics and Transregional Networks in Twentieth-Century Central Europe. Eds. Y. Kadoi, Simone Wille, Marketa Hanova. Leuven, 2024; Rentzou E. Concepts of the World: The French Avant-Garde and the Idea of the International, 1910–1940. Evanston, 2022; Strube J. Global Tantra: Religion, Science and Nationalism in Colonial Modernity. Oxford, 2022.

гуманитарной наукой. Выявляется особая роль венской школы искусствознания, а также структуралистской антропологии в становлении современных течений в искусстве Индии. *Новизна* исследования состоит в том, что в нем выделены, описаны и обобщены компоненты творческих методов художников, что позволяет осуществить сравнительное изучение различных течений. Такими компонентами являются инструменты интермедиальных практик, обеспечивающие взаимодействие живописи и поэзии, мотивы племенного искусства, мистицизм, экспрессионизм, а также мифологический компонент. Так, впервые системно сопоставляются движения Бомбея, Нью-Дели и Мадраса, описывается контекст возникновения объединений, произведения искусства анализируются в интеллектуальном контексте эпохи. В результате выявляется роль Рабиндраната Тагора как предтечи рассмотренных течений, что, безусловно, одно из *новаций* этой работы — его роль в сложении и развитии художественных движений постколониальной Индии раньше не рассматривалась. Также не сопоставлялись институции, созданные художниками в 1960–1970-е годы, начиная с Кала бхаван, центра искусства, основанного Р. Тагором в Шантиникетане.

В качестве *объекта* исследования рассматриваются живопись и графика, а также тексты художников — поэзия, манифесты, статьи и эссе, созданные в рамках ключевых течений индийского искусства, локализуемых в Бомбее, Мадрасе и Нью-Дели в границах 1940-х — 1970-х годов.

Предметом исследования являются художественные методы лидеров ключевых течений.

Цель исследования — изучить художественный метод лидеров ключевых течений.

В соответствии с целью в работе ставятся следующие *задачи*:

- рассмотреть то, как был организован художественный процесс в индийском искусстве 1940–1970-х годов и выделить основные течения;
- выявить повлиявшие на развитие течений обозначенного периода идеи, возникшие в 1910–1930-е годы в контексте индийского искусства;
- проанализировать новаторские произведения Рабиндраната Тагора, созданные до 1940-х, концептуально взаимосвязанные с последующими течениями индийского искусства 1960–1970-х годов;
- изучить художественный метод Р. Тагора;
- описать интеллектуальный контекст бомбейского, мадрасского и делийского движений в искусстве;

- рассмотреть творчество лидеров этих движений, Ф.Н. Сузы, К.Ч.Ш. Паникара и Дж. Сваминатхана;
- изучить художественные методы лидеров выделенных движений, выявить его истоки и компоненты, а также процесс его формирования в интеллектуальном контексте эпохи;
- определить основные векторы развития художественных течений в Бомбее, Мадрасе и Дели;
- рассмотреть репрезентацию традиционной для индийского мистицизма образной системы, а также иконографии племенного искусства в творчестве представителей рассмотренных течений;
- проанализировать тексты, написанные художниками: статьи, стихотворения, эссе и манифесты;
- проинтерпретировать произведения искусства в контексте этих текстов: сопоставить художественные образы, появляющихся в литературном творчестве, с визуальными образами в живописном творчестве;
- провести сопоставительный анализ художественных методов Ф.Н. Сузы, К.Ч.Ш. Паникара и Дж. Сваминатхана;
- проанализировать процесс формирования ключевых течений в истории индийского искусства второй половины XX века.

Степень разработанности темы

Темой искусства Независимой Индии интересовались многие исследователи, критики, кураторы. Прежде всего стоит упомянуть авторов ключевых монографий и статей, современников рассматриваемых художников — К.Дж. Субраманьяна, Гиту Капур, Шиву Р. Кумара, Партху Миттера. Хотя Кумар и Миттер в основном рассматривали искусство до 1947 года и в меньшей степени касались течений второй половины XX века, они систематизировали сведения о художественных течениях, зародившихся в начале века, что позволяет осмыслить взаимосвязи между эпохами². Работы Капур³ и Субраманьяна⁴ носят эссеистический характер.

Вышедшая недавно монография «20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary» (2022) под редакцией Парул Дейв-Мукхерджи, Партхи Миттера и Ракхи Баларам освещает художественный процесс с конца XIX вплоть до наших дней⁵. Кроме работ вышеназванных авторов, в книгу включены статьи других современных исследователей — Дебашиша Банерджи, Салони Матхур, Санджоя Малика, Намана П. Ахуджи, Атрее Гупты, Б.С.

² Mitter P. The Triumph of Modernism India's Artists and the Avant-garde, 1922–1947. L., 2007; Kumar R.S. Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. ND., 1997; Kumar R.S. Rabindranath Tagore, Nandalal Bose and Art in Santiniketan P. 96–111.

³ Kapur G. When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. ND., 2000.

⁴ Subramanyam K. G. Moving Focus: Essays on Indian Art. ND., 1978.

⁵ 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L., 2022.

Рохини Ийенгар, Нандини Гхош, Амриты Гупты Сингх, Аннапурны Гаримеллы, Кавиты Сингх, Сонала Кхуллара⁶. Хотя и раньше появлялись работы, стремящиеся осветить последовательное развитие индийского искусства в XX веке (например, исследования С.К. Бхаттачарьи⁷), в этой «антологии» различных статей об индийском современном искусстве прочитывается стремление глубже осмыслить концептуальную преемственность эпох до и после обретения Индией независимости. Тем не менее в ситуации, когда каждое явление рассматривается отдельно тем или иным автором, мы лишены возможности выявить скрытые связи, определяющие развитие художественного процесса.

Небезынтересны работы специалистов, анализирующих индийское искусство с помощью различных социологических и междисциплинарных подходов, существенно расширивших область гуманитарного знания с 1980-х годов. Это постколониальные исследования Ребекки Браун⁸, Рашида Араина⁹, Ниру Ратнама¹⁰, анализ развития искусства в контексте деколониальных процессов Санджукты Сундерасон¹¹. Карин Зицевиц рассматривает проблему секулярности современного индийского искусства¹², этой теме посвящен сборник «How Secular is Art» под редакцией значимых исследователей искусства и эстетики Тапати Гуха-Такурты и Вазиры Заминдар¹³.

В рамках темы есть монографии, составленные согласно территориальному принципу (современное искусство Гуджарата исследовал Гулам Мохаммед Шейх¹⁴, Бенгалии — Тапати Гуха-Такурта¹⁵). Или это работы, посвященные одному движению (например, Яшодара Дальмия написала о бомбейской Прогрессивной группе художников¹⁶, Ашрафи С. Бхагат — о Мадрасском движении¹⁷). Множество альбомов и монографий, посвященных отдельным художникам, или

⁶ *Banerji D.* Empire. Colony and Nation: Abanindranath Tagore and the Shah Jahan Paintings. P.74–84; *Mathur S.* Retake of Amrita Sher-Gil's Self Portrait as Tahitian. P. 84–96; *Malik S.* The 1940s: The Calcutta Group and the Bengal Famine P. 112–124; *Ahuja N.P.* The Arts and Crafts Movement: Modern Reinvocations P. 136–149; *Gupta A.* The Delhi Silpi Chakra: Art and Politics after the Radeliffe Line P. 180–191; *Iyengar R.* Ornamental Modernism: Regional Aesthetics and the Art of Andhra Pradesh P. 218–225; *Ghosh N.* Bengal Decentred: The Emergence of the Regional Modern P. 226–237; *Gupta Singh A.* Looking 'East': The Art of Assam and Around P. 238–251; *Garimella A.* The Classical and the Monumental in Indian Sculpture (1947–Present) P. 266–273; *Singh K.* Museumizing the Present: Museums of Modern Art in India, Public and Private P. 298–313; *Khullar S.* The Art of Ideas: Critics, Journals and Modernism in India (c.1946–1981) P. 314–326. Все статьи находятся в сборнике: 20th Century Indian Art. L., 2022.

⁷ *Bhattacharya S.K.* Trends in Modern Indian Art. ND., 1994; *Bhattacharya S.K.* The Story of Indian Art. Lucknow, 1996.

⁸ *Brown R.M.* Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational // The Art Bulletin. 2008. Vol. 90. №. 4. P. 555–557; *Brown R.M.* Art for a Modern India, 1947–1980. Durham; L., 2009.

⁹ *Araeen R.* The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain. L., 1989.

¹⁰ *Ratnam N.* This is I // After Criticism. New Responses to Art and Performance. Malden, 2005. P. 65–78.

¹¹ *Sunderason S.* Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization. Stanford, 2020.

¹² *Zitzewitz K.* Art of Secularism: The Cultural Politics Of Modernist Art In Contemporary India. NY., 2014.

¹³ How Secular is Art / Ed. *Tapati Guha-Thakurta, Vazira Zamindar.* Cambridge, 2023.

¹⁴ *Sheikh G.* Contemporary Art in Baroda. ND., 1997.

¹⁵ *Guha-Thakurta T.* The Making of New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal. 1850–1920. Cambridge, 2008.

¹⁶ *Dalmia Y.* The Making of Modern Indian Art: The Progressives. ND., 2001.

¹⁷ *Bhagat A.S.* Framing the Regional Modern: K.C.S. Paniker and the Madras Art Movement. Chembukkvavu, Thrissur, 2011; *Bhagat A.S.* Madras Modern. Regionalism and Identity. ND., 2019.

своего рода антологий индийского искусства XX века. Как правило, подобные исследования не предполагают широких сопоставлений и последовательного анализа художественного процесса¹⁸.

Отечественные исследования в основном посвящены традиционной культуре страны — искусство Индии XX века остается сравнительно малоизученным и почти неизвестным в России. Фундаментальных работ и статей на эту тему на русском языке немного. Среди них наиболее последовательными исследованиями являются работы советской и постсоветской эпохи С.И. Тюляева¹⁹, С.И. Потабенко²⁰ и И.И. Шептуновой, ее труды посвящены искусству Бенгальского Возрождения²¹, а также художникам, рассмотренным в настоящей диссертации²².

В ряду русскоязычных работ есть отдельные статьи искусствоведов-индологов, занимающихся, как правило, традиционной художественной культурой и ее интерпретацией в современном искусстве. Этому посвящены, например, статьи Д.Н. Воробьевой²³ или статья А.Н. Бабина об интерпретациях традиции рагамала в современном искусстве²⁴. Стоит упомянуть и работу П.В. Коротчиковой²⁵, анализирующую взгляды на модернистское искусство Ананды Кумарасвами — одного из самых значительных индийских мыслителей XX века, повлиявшего на эстетику XX века не только в Индии, но и за ее пределами. Отчасти касается темы настоящей диссертации статья В.В. Деменовы и А.М. Логиновой о сложившемся образе Р. Тагора в портретах современников и последователей в индийской и европейской культуре²⁶.

Опубликованы несколько переводных текстов индийских искусствоведов. Среди них, например, предисловие Раджива Лочана, бывшего директора Национальной галереи

¹⁸ Например: *Bhattacharya S.K. Trends in Modern Indian Art. ND., 1994.*

¹⁹ *Тюляев С.И. Искусство Индии. М., 1968.*

²⁰ Монографии (*Потабенко С.И. Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время. М., 1981; Его же. Искусство независимой Индии. М., 2003*), а также другие работы (*Потабенко С.И. О некоторых характерных чертах индийского изобразительного искусства в 60-х гг. XX вв // Современная Индия: экономика, политика, культура: к 25-летию независимости: сб. ст. М., 1972. С. 256–265; Его же. Н.К. Рерих и современное индийское искусство // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество: сб. ст. М., 1978. С. 220–224*).

²¹ *Шептунова И.И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978; Ее же. Обониндронатх Тагор и Нондолат Бошу — художники Бенгальского Возрождения // Искусство Индии. М., 1969. С. 189–207.*

²² *Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2017; Ее же. Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве // Современная художественная культура в странах Азии и Африки / отв. ред. А.Х. Вафа. М., 1986. С. 127–141; Ее же. Шакти: вечные образы в искусстве Индии // Мир искусств: альманах. Вып. 2. М., 1997. С. 179–200; Ее же. Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время. М., 1984.*

²³ *Воробьева Д.Н. Горшки и боги // Искусство. 2015. №3 (594). С. 38–47; Ее же. Переосмысление сакральных образов в современном искусстве Индии // СИБ. Сборник материалов международной научной конференции. М., 2017. С. 348–353.*

²⁴ *Бабин А. Мотивы рагамала в индийской живописи XX в.: традиция и реинкарнации // СИБ. М, 2017. С. 70–80.*

²⁵ *Коротчикова П.В. Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства: дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2016; Ее же. Кумарасвами и искусство модернизма: оппозиция или поиски новых перспектив? // СИБ. М., 2017. С. 16–22.*

²⁶ *Деменова В.В., Логинова А.М. Особенности живописных портретов Рабиндраната Тагора: иконография и символизм // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 3. С. 150–164.*

современного искусства в Нью-Дели к каталогу выставки индийского искусства в России 2009 года, или статья арт-критика Чару Майтхани²⁷.

Многие деятели индийского искусства второй половины XX века пишут о художественном вкладе Р. Тагора (см. ссылки на эти статьи ниже в разделе об источниковой базе). Однако принципиальная роль, которую он играл в изобразительном искусстве Индии второй половины XX века, все еще остается малоисследованной (в основном преобладают работы о творчестве самого Тагора). На русском языке о нем писал С.Д. Серебряный²⁸, Т.Г. Скороходова²⁹, а также индолог-музыковед Т.Е. Морозова и И.Т. Прокофьева³⁰. Его поздний период, когда поэзия вытесняется рисунками, анализировали С.И. Тюляев³¹, И.И. Шептунова³². Среди индийских искусствоведов прежде всего выделяются работы Р. Шивы Кумара³³ и монография исследователя Ратана Паримо³⁴.

Стоит отметить работы, посвященные творчеству художников рассмотренных движений. Бомбейскому движению³⁵ и его лидеру Ф.Н. Сузе³⁶ посвящено, наибольшее количество работ и упоминаний, вероятно, благодаря его большей включенности в западный контекст. Тем не менее особенно интересующий автора сюжет экспрессионистских и тагоровских идей в творчестве Сузы нигде не рассматривался — лишь вскользь упоминалось об интерпретации гоёвских сюжетов в нескольких монографиях о художнике³⁷. Его творчество в

²⁷ Современное искусство Индии. Живописные траектории: альманах / Вступ. ст. Раджива Лочана. СПб, 2009; Майтхани Ч. Традиции на экспорт // Искусство. 2015. № 3 (594).

²⁸ Например: Серебряный С.Д. Рабиндранат Тагор — поэт и философ // Живая традиция. М., 2000. С. 26–64.

²⁹ Скороходова Т.Г. Философия Раммохана Рая. Опыт реконструкции. СПб., 2018.

³⁰ Морозова Т.Е. Рабиндронгит: Музыка Рабиндраната Тагора. М., 1993; Морозова Т.Е., Прокофьева И.Т. Рабиндранат Тагор. Гитанджали: музыкальные поэмы. М., 2012.

³¹ Тюляев С.И. Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М., 1986. С. 172–195.

³² Шептунова И.И. Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1984.

³³ Kumar R.S. (Ed.) Rabindra Chitravali: Paintings of Rabindranath Tagore: in 4 vol. — Kolkata, 2011; *Idem.* (Ed.) The Last Harvest. Paintings of Rabindranath Tagore. Ahmedabad, 2011; *Idem.* Tagore and the Visual Arts // Chaudhuri S. (Ed.) The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge, 2020. P. 222–236; *Idem.* Rabindranath Tagore, Nandalal Bose and Art in Santiniketan // 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary. L., 2022.

³⁴ Parimoo R. Art of Three Tagores. From Revival to Modernity. ND., 2011.

³⁵ Dalmia Y. From Jamshetjee Jeejeebhoy to the Progressive Painters // Bombay: Mosaic of Modern Culture. Bombay, 1995. P. 182–193; *Eadem.* The Making of Modern Indian Art: The Progressives. ND., 2001; Singh K. Continuum: Progressive Artists' Group. ND., 2011; Jumabhoy Z. The Progressive Revolution: Modern Art for a New India. NY., 2018; Kothari S.A. Painting a Modern India: F.N. Souza, M.F. Husain & Artistic Identity After Independence // Senior Projects Spring 2020. NY., 2020.

³⁶ Alkazi E. Souza's Seasons in Hell // *Idem* (Ed.) Art Heritage 5: Season 1985–1986. ND., 1986. P. 74–93; Antao B. Francis Newton Souza // Souza. 6 April 2002; Berlia N. Francis Newton Souza: Enfant Terrible of Modern Art. ND., 2011; Souza F.N. Black on Black. Exhibition Catalogue. Grosvenor Gallery, 2013; Dalmia Y. The Demonic Line: An Exhibition of Drawings 1940–1964 by Francis Newton Souza: Catalogue. ND., 2001; Kapur G. Contemporary Indian Artists. ND., 1978; Kothari S.A. Painting a Modern India: F.N. Souza, M.F. Husain & Artistic Identity After Independence // Senior Projects Spring 2020. NY., 2020; Kurtha A. Francis Newton Souza (1924–2002). Bringing Western and Indian Modern Art. Ahmedabad, 2006; Mesquita T.M. Francis Newton Souza: Into the Threshold of the URL: https://www.academia.edu/12288055/FRANCIS_NEWTON_SOUZA (дата обращения: 05.03.2024); Mullins E. F.N. Souza: An Introduction. L., 1962; Mullins E. (Ed.) The Human and the Divine Predicament: New Paintings by F.N. Souza. L., 1964; Parimoo R. Art of Francis Newton Souza: A Study in Psycho-Analytical Approach // Art Etc. News & Views. 2012. № 24. P. 22–27; Sharma M. Revisiting the Art of F.N. Souza: Dadaistic Perspectives in the Portrayal of Woman // Art & Deal. 2016. Vol. 12. № 57; Berger J. An Indian Painter // New Statesman and Nation. 1955. Vol. 49. № 1251. P. 277–278.

³⁷ Например, в: Kurtha A. Francis Newton Souza (1924–2002). Bringing Western and Indian Modern Art. Ahmedabad, 2006.

настоящей работе было проанализировано с помощью постколониальной теории и ее понятий (*инаковость (otherness)*, *переписывание (re-writing)*, *третье пространство (third space)* и *гибридность (hybridity)* и т.д.).

Несмотря на то, что о существовании Мадрасского движения хорошо известно и ключевая живописная серия «Слова и символы» ее лидера, К.Ч.Ш. Паникара, упоминается почти в каждой монографии об индийском искусстве, движению посвящено не так много работ. Наверное, на сегодняшний день главной его исследовательницей является уже упомянутая Ашрафи С. Бхагат. Отдельно творчество Паникара рассмотрела также специалистка по индийскому искусству Ребекка Браун³⁸. Существует несколько текстов его современника Джозефа Джеймса³⁹, издавшего книгу о резиденции Чоламандал.

О «Группе 1890», Рупанкаре и делийском движении, которое возглавлял Дж. Свамнатхан, существует не так много исследований — в основном статьи и критические эссе современников, которые указаны в разделе источников. О позднем Свамнатхане, его «гондском периоде» и резиденции Рупанкар, написаны представляющие большой интерес статьи, указанные в библиографии⁴⁰. Творческое взаимовлияние О. Паса и Дж. Свамнатхана в контексте неотантрического течения до настоящего исследования подробно не анализировали — в основном, их творчество рассматривалось исследователями по-отдельности⁴¹.

Для лучшего понимания индийского культурного контекста я обратилась к трудам таких отечественных ученых, как Т.Я. Елизаренкова⁴², В.В. Вертоградова⁴³, В.Г. Лысенко⁴⁴,

³⁸ *Brown R.M.* Art for a Modern India, 1947–1980. Durham; L., 2009. P. 113–118.

³⁹ *James J. Paniker* // Artrends. A Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association. 1964. Vol. IV. № 2&3; *James J.* Metaphysical Content in Recent Contemporary Indian Painting // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 30–32; *James J. K.C.S. Paniker* // Artrends. A Contemporary Art Bulletin. 1971–1982. P. 294–295; *James J. Cholamandal: An Artists' Village.* Chennai, 2004.

⁴⁰ *Hacker K.F.* «A Simultaneous Validity of Co-Existing Cultures»: J. Swaminathan, the Bharat Bhavan, and Contemporaneity // Archives of Asian Art. 2014. Vol. 64. № 2. P. 147–165; *Luis S.K.* Between Anthropology and History: The Entangled Lives of Jangarh Singh Shyam and Jagdish Swaminathan // Perera S., Pathak D.N. (Eds.) Intersections of Contemporary Art, Anthropology and Art History in South Asia. Decoding Visual Worlds. L., 2019. P. 139–180.

⁴¹ См. эти и прочие исследования индийского периода О. Паса, указанные в библиографии диссертации: *Bhattacharya M.* Echoes of India: The Poems of Octavio Paz // India International Centre Quarterly. 1998. Vol. 25. № 1. P. 1–19; *Bradú F.* Persistencia de la India en Octavio Paz // Acta Poética. 2012. Vol. 33. № 2. P. 95–108; *Cafaggi C.E.L.* Dos Jardines de la Modernidad: India en Octavio Paz // Estudios de Asia y África. 2017. Vol. 52. Núm. 2 (163). P. 349–386; *Cantú R.* Ideograms of the East and the West: Octavio Paz, Blanco, and the Traditions of Modern Poetry // Journal of East-West Thought. 2013. № 1. Vol. 3. P. 64–78; *Carpenter V.* «From Yellow to Red to Black»: Tantric Reading of Blanco by Octavio Paz // Bulletin of Latin American Research. 2002. Vol. 21. № 4. P. 527–544.

⁴² *Елизаренкова Т.Я.* Слова и вещи в Ригведе. М., 1999.

⁴³ *Вертоградова В.В.* Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармттарапураны» — теория и технология. М., 2014.

⁴⁴ *Лысенко В.Г.* Теории восприятия на Западе и в Индии: некоторые типологические параллели // Вопросы философии. 2011. № 3. С. 122–132; *Ее же.* Что делает тело живым – взгляд из Индии // Тема «живого тела» в истории философии. Humanitas. М.; СПб., 2016. С. 43–46.

Е.В. Тюлина⁴⁵, С.В. Пахомов⁴⁶, С.В. Лобанов⁴⁷. В силу того, что одним из наиболее ярких течений в индийском современном искусстве был неотантризм, для настоящей работы особое значение имеют исследования тантризма, традиция, заложенная А.М. Пятигорским и Герасимовым⁴⁸, продолженная В.А. Ефименко⁴⁹. Переводы на русский таких работ, как «Локаята Даршана» Дебипрасада Чаттопадхья⁵⁰ и «Йога. Бессмертие и свобода» Мирчи Элиаде⁵¹, также сыграли заметную роль в осмыслении искусства индийского искусства отечественными учеными. Весомый вклад в изучение тантрологии внес упомянутый С.В. Пахомов. В своей кандидатской диссертации⁵² он выявил основные онтологические понятия и категории философии тантризма. Среди работ, посвященных философии санкхьи, следует указать фундаментальные труды индийского историка философии Сурендранатха Дасгупты⁵³, а также работы В.К. Шохина⁵⁴, российского переводчика центрального текста этой традиции «Санкхья-карики». Среди исследований тантрической философии также стоит упомянуть монографию Хью Урбана⁵⁵, посвященную бенгальскому тантризму, а также работы Андре Паду⁵⁶, Роже Орфе-Жанти⁵⁷ и Аджита Мукерджи⁵⁸, современника художников-героев диссертации.

Источниковая база диссертации

Хотя в исследовании современного искусства, создававшегося относительно недавно (некоторые из рассматриваемых художников продолжали работать в 1990–2010-е годы), трудно, а порой практически невозможно, отличить источники от критической и исследовательской литературы, тем не менее хотелось бы выделить тексты, написанные исследуемыми

⁴⁵ Тюлина Е.В. Храм. Мир. Текст. Вастувидья в традиции пуран. М., 2010.

⁴⁶ Пахомов С.В. Проблема соотношения этики и знания в йоге и индуистской тантре // Шабдапракаша. Зографский сборник. 2011. Том I. С. 126–137.

⁴⁷ Упанишады веданты, шиваизма и шактизма. Антология избранных упанишад / Перевод с санскрита С. В. Лобанова, С. С. Фёдорова. М., 2009.

⁴⁸ Герасимов А.В., Пятигорский А.М. Общая модель культового поведения в тантризме с точки зрения лингвистической психологии // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М., 1962. С.112–117; Пятигорский А.М. Тантризм // Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1960—1970.

⁴⁹ Ефименко В.А. Шактизм и тантра // Древо индуизма / Отв. ред. И.П. Глушкова. М., 1999. С. 64–95.

⁵⁰ Чаттопадхья Д. Локаята Даршана. История индийского материализма. М., 1961.

⁵¹ Элиаде М. Йога. Бессмертие и свобода. М., 1999. В 2019 году перевод сделал С.В. Пахомов: Элиаде М. Йога. Бессмертие и свобода / пер. С.В. Пахомов. М., 2019.

⁵² Пахомов С.В. Индуистская тантрическая философия: дис. на соиск. уч. ст. канд. филос. наук. СПб., 2001.

⁵³ Dasgupta S. A History of Indian Philosophy: In 5 vol. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.

⁵⁴ Лунный свет санкхьи / Изд. подгот. В.К. Шохин. М., 1995.

⁵⁵ Urban H.B. The Economics of Ecstasy. Tantra, Secrecy, and Power in Colonial Bengal. NY., 2001.

⁵⁶ Padoux A. Comprendre le tantrisme. Les sources hindoues. P., 2010.

⁵⁷ Padoux A., Jeanty R.-O. The Heart of The Yoginī: The Yoginīhrdaya, a Sanskrit Tantric Treatise. NY., 2013.

⁵⁸ Mookerjee A. Tantra Art in Search of Life Divine // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 8–10; *Idem*. Tantra Art: Its Philosophy and Physics. ND., 1967; Mookerjee A., Khanna M. The Tantric Way. Art. Science. Ritual. L., 1977.

художниками, письма и воспоминания их друзей и коллег, а также журналы, которые они издавали, в отдельный параграф.

Стоит отметить, что существуют библиографии, достаточно хорошо каталогизирующие литературу и источники индийского искусства XX века — это прежде всего списки австралийского исследователя Джона Кларка⁵⁹ и индийского исследователя Д. Гхоша⁶⁰. Автор диссертации также работал с архивами, доступными в т.ч. в электронном виде, например, в библиотеке «Asia Art Archive» (Гонконг)⁶¹.

Как уже упоминалось, индийскими художниками создавалась теория искусства — тексты их художественных манифестов и выставочных каталогов⁶², организованные ими журналы⁶³, статьи и исследовательские работы⁶⁴, автобиографические тексты⁶⁵ и прочие эссе⁶⁶ представляются основой для настоящего исследования (переводы некоторых приведены в приложениях к диссертации⁶⁷). В качестве источника о Мадрасском художественном движении послужил архив основанного Паникаром журнала *Artrends*, где можно найти несколько статей о нем⁶⁸. Известны несколько статей, написанных самим художником. Одна из них, например, в журнале *Lalit Kalā Contemporary* № 12–13 (1971), собравшем материалы о неотантрическом

⁵⁹ Clark J. *Modern and Contemporary Asian Art: A Working Bibliography*. Sydney, 2009; *Idem*. *Recent Books on Indian and Pakistani Art* // *Art & Australia*. 2007. Vol. 45. № 1. P. 129.

⁶⁰ Ghose D.C. *Bibliography of Modern Indian Art*. New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1980.

⁶¹ URL: <https://aaa.org.hk/en> (дата обращения: 20.03.2024).

⁶² Group 1890 Manifesto // Kalidas S. (Ed.) *Transits of a Wholotimer*. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 70; Khanna K. *Progressive Artists' Group: Exhibition of Paintings*. Bombay, 1949.

⁶³ Журнал мадрасского движения: *Artrends*. *Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association*. Madras, 1961–1967, 1971–1982. Делийский журнал, основанный Дж. Сваминатханом и О. Пасом, *Contra*, в котором печатались Жан Арп (*Arp H. Baobab* // *Contra*'66. 1966. No. 2. P. 13–14), Андре Бретон (*Breton A. L'Union Libre* // *Contra*'66. 1966. No. 2. P. 6–7), Джон Кейдж (*Cage J. Communication* // *Contra*'66. 1966. No. 3–4. P. 3–4), Октавио Пас (*Paz O. André Breton* // *Contra*'66. 1966. No. 2. P. 3–6) и т.п.

⁶⁴ Raza S.H., Sen G. *Genesis of the Image* // *India International Centre Quarterly*. 2004. Vol. 31. № 2–3. P. 260–275; Paniker K.C.S. *Contemporary Painters and Metaphysical Elements in the Art of the Past* // *Lalit Kalā Contemporary*. 1971. № 12–13. P. 11–12; Swaminathan J. *The Traditional Numen and Contemporary Art* // *Lalit Kalā Contemporary*. 1980. № 29. P. 5–11; Swaminathan J. (Ed.) *The Perceiving Fingers: Catalogue of Roopankar Collection of Folk and Adivasi Art from Madhya Pradesh, India*. Bhopal, 1987; Swaminathan J. *Modern Indian Art: The Visible and The Possible [1974]* // *Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 47–49;

⁶⁵ Souza F.N. *A Fragment of Autobiography* // *Words and Lines*. L., 1959; Souza F.N. *Words and Lines*. L., 1959; Souza F.N. *Nirvana of a Maggot [reprint of 1955]* // *Third Text*. 1992. Vol. 6. Issue 19. P. 41–48; Swaminathan J. *Form, Contemporaneity, Me* // *Contra*'66. 1966. № 1. P. 10; Swaminathan J. *The Cygan. An Auto-bio Note* // *Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40. P. 7–14.

⁶⁶ Souza F.N. *A Letter* // *Contra*'66. 1966. № 3–4. P. 12; Souza F.N. *Ha, ha, ha*. November, 1975; Souza F.N. *Naked Women and Religion* // *Debonair Magazine*. 1992; Swaminathan J. *What Are We Seeking?* // *Contra*'66. 1966. № 3–4. P. 9–11; Swaminathan J. *Reality of the Image* // *Contra*'66. 1966. № 2. P. 9–10; Swaminathan J. *The Cube and The Rectangle* // *Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40. P. 21–23; Swaminathan J. *The New Promise* // *Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40. P. 18–20.

⁶⁷ В приложениях приведены переводы эссе Ф. Сузы «Нирвана личинки» (1953), манифеста «Группы 1890» (1962), текст каталога выставки Дж. Сваминатхана «Цветометрия пространства» (1966), стихотворения О. Паса (1965) и Дж. Сваминатхана.

⁶⁸ Например, Ananthanarayanan M. Paniker // *Artrends. A Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association*. Vol. 1. № 1. 1961.

направлении в индийском искусстве⁶⁹. Жизнестроительная практика Паникара, особая организация жизни и творчества художников движения, на сегодняшний момент не слишком хорошо освещена в литературе, в то время как резиденция Чоламандал была одним из главных достижений художника и долгое время функционировала после его ухода. В этой связи стоит отметить особую ценность небольших документальных фильмов-интервью с художниками движения, участвовавшими в организации поселения Чоламандал⁷⁰, а также документальный фильм, основанный на исследовании его творчества и презентующий беседы с сестрой художника и его современниками⁷¹.

Источником сведений о дельском движении являются статьи индийских художников, критиков, в т. ч. Дж. Сваминатхана, собранные в журнале института Лалит кала, находящегося в Дели⁷². О нем написала в т.ч. Гита Капур⁷³, а также сын художника, искусствовед и музыкант Калидас Сваминатхан, у которого автор диссертации взяла интервью в научной поездке в Индию в 2013 году, — Калидас был куратором выставки о раннем творчестве художника и автором каталога⁷⁴, который и сегодня остается наиболее полной монографией о художнике.

Базой для осмысления истоков индийского искусства 1940-1970-х годов послужили труды теоретиков Э. Хейвела⁷⁵, А. Кумарасвами⁷⁶, С. Крамриш⁷⁷, повлиявших на формирование

⁶⁹ Paniker K.C.S. Contemporary Painters and Metaphysical Elements in the Art of the Past // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 11–12.

⁷⁰ A short video on the Cholamandal Artist's Village. 2017. URL: <https://youtu.be/Y7W-jCD8Lsk> (дата обращения: 5.03.2024).

⁷¹ Sreenivasan P.K., Kumar A. K.C.S. Paniker: Rhythm of Symbols. A video-documentary. M. Saraswathy, Sight & Vision. 2004. URL: <https://youtu.be/J5Mc6xn3V2U> (дата обращения: 5.03.2024).

⁷² Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan).

⁷³ Kapur G. J. Swaminathan: The Artist the Ideologue the Man His Persona // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 61–62.

⁷⁴ Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012.

⁷⁵ Havell E.B. Chapter IV. The Divine Ideal // Idem. Indian Sculpture and Painting. L., 1908. P. 51–81; Idem. Indian Art, Industry & Education. Md., 1907; Idem. Indian Sculpture and Painting. L., 1908; Idem. Some Notes on Indian Pictorial Art // The Studio. 1903. № 27. P. 25–33; Idem. The Basis for Artistic and Industrial Revival in India. Md., 1912; Idem. The Ideals of Indian Art. L., 1920; Idem. The New Indian School of Painting // The Studio. 1908. № 44. P. 107–117.

⁷⁶ Coomaraswamy A.K. Art and Swadeshi. Md.: Ganesh & Co., Publishers, 1910; Idem. Hindu View of Art: Historical // Idem. The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. NY., 1918. P.18–29; Idem. Hindu View of Art: Theory of Beauty // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. NY., 1918. P. 30–37; Idem. Indian Drawings. First Series. Broad Campden, 1910; Idem. Introduction to Indian Art / Ed. by M.R. Anand. Md., 1956; Idem. The Modern School of Indian Painting // The Journal of Indian Art, 1888–1916. P. 67–69; Idem. The Painting of Nanda Lal Bose // Modern Review. 1909. Vol. VI. № 3. P. 300–302; Idem. The Present State of Indian Art I. Painting and Sculpture // Modern Review. 1907. Vol. II. P. 105–110; Idem. The Present State of Indian Art II. Architecture and Decorative Art // Modern Review. 1907. Vol. II. P. 405–413; Idem. The Transformation of Nature in Art [1934]. NY., 1956.

⁷⁷ Kramrisch S. An Indian Cubist // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 11. P.107–109; Eadem. Exhibition of Continental Paintings and Graphic Arts // Catalogue of the Fourteenth Annual Exhibition Indian Society of Oriental Art. Calcutta: Samavaya Mansions, 1922; Eadem. Indian Art and Europe // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 11. P. 81–86; Eadem. Indische Malerei der Gegenwart, zur XV. Jahresausstellung der «India Society of Oriental Art». Calcutta 1924 // Der Cicerone. 1924. № 16. P. 954–962; Eadem. Natural Science and Technology in Relation to Cultural Institutions and Social Practice in India // Philosophy East and West. Preliminary Report on the Third East West Philosophers' Conference. 1959. Vol. 9. № 1/2. P. 21–23; Eadem. Sunayani Devi // Der Cicerone. 1925. № 17. Teil 1. P. 84–93; Eadem. The Aesthetics of Young India: A Rejoinder // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 10. P. 66–67; Eadem. The Expressiveness of Indian Art // The Calcutta Review. 1922. Vol. V. № 1–2. P. 1–46; Eadem. The

основных принципов бомбейского, мадрасского и делийского течений. Были также рассмотрены некоторые статьи и эссе в индийских и европейских журналах, отражающие культурный контекст того времени⁷⁸. Стоит упомянуть некоторые статьи и воспоминания А. Тагора⁷⁹, письма и воспоминания У. Ротенштейна, его труд о Ф. Гойе⁸⁰, а также его заметки об индийских современных художниках⁸¹. В изучении художественного метода Р. Тагора, главным образом, были задействованы его стихотворения⁸², эссе и статьи, а также каталоги и альбомы⁸³. О значении творчества Р. Тагора для художественных течений 1940–1970-х годов свидетельствуют статьи этого времени: например, художника-неотантриста Бирена Де⁸⁴, исследователя О.К. Гангули⁸⁵, Аруна Сена⁸⁶, Дж. Сваминатхана⁸⁷ и др.

Терминологический аспект

В работе было принято следующее решение относительно терминологии в русскоязычном контексте. Несмотря на то, что в литературе устоялось понятие *Indian Modern Art*, в статьях индийских художников и искусствоведов, посвященных настоящей теме, равноценно

Genius of Abanindranath Tagore // *The Visva-Bharati Quarterly*. 1942. Vol. 8. Pts 1 & 2. (Abanindra number). P. 66–73; *Eadem*. The Present Moment of Art, East and West // *The Visva-Bharati Quarterly*. 1923. Vol. 1. № 3. P. 221–225; *Eadem*. The Viṣṇudharmottaram (Part III): A Treatise on Indian Painting // *The Calcutta Review*. 1924. Vol. 10. № 2. P. 331–386; *Kramrisch S., Srinivasan R., Kuruṣṇacāmi T.G., Brown W.D.S.* Indian Art and Art-Crafts. Adyar Md., 1923; *Kramrisch S. Pāla and Sena Sculpture // Exploring India's Sacred Art*. 1983. P. 204–240; *Eadem*. Form Elements in the Visual Work of Rabindranath Tagore // *Lalit Kalā Contemporary*. 1963. № 2. P. 37–44.

⁷⁸ Б.а. Gleanings: Automatic Drawings as a First Aid to the Artist // *Modern Review*. 1917. Vol. 21. №1. P. 63–65; *Besant A.* India's Mission among Nations // *India: Essays and Addresses*. L., 1913. P. 1–3; *Birdwood G.* Fine Art in India // *Journal of the Royal Society of Arts*. 1910. Vol. 58. № 2989. P. 425–426; *Gangoly O.C.* The New Indian School of Painting // *The Journal of Indian Art*. 1916. Vol. 17. P. 47–52.

⁷⁹ *Tagore A.* The Three Forms of Art // *Modern Review* 1907. Vol. 1. № 2. P. 392–397; *Idem*. Bharat Shilpa. Calcutta, 1909; *Tagore A.* Some Notes on Indian Artistic Anatomy. Calcutta, 1914; *Idem*. Sadanga, Or The Six Limbs of Painting. Calcutta, 1921; *Idem*. Banglar Brata. Bolpur, 1943; *Tagore A.* Jorasanko Way // *The Visava-Bharati Quarterly*. 1948. Vol. XIII. № 4. P. 325–328.

⁸⁰ *Rothenstein W.* Goya. L., 1900.

⁸¹ *Rothenstein W.* Men and Memories: Recollections of William Rothenstein: in 3 vol. Vol. 2. 1900–1922. NY., 1932; *Idem*. Gaganendranath Tagore // *The Visva-Bharati Quarterly*. 1938. Vol. 4. Pt. 1. P. 4; *Idem*. The Genius of Indian Sculpture // *The Visva-Bharati Quarterly*. 1938. Vol. 4. Pt. 1. P. 5–10.

⁸² *Тагор Р.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. Воспоминания. Письма. Стихи. М.: ГИХЛ, 1965; *Tagore R.* Four New Poems // *Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste*. 1913–1914. Vol. 4. № 196–197. P. 173; *Idem*. Gedichte // *Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste*. 1913–14. Vol. 4. № 188–189. P. 140; *Idem*. L'Offrande lyrique Gitanjali / trad. par A. Gide. Delhi, 2013.

⁸³ См. статьи Р. Тагора об искусстве и его графические альбомы, изданные в начале 1950-х годов, «Читралипи»: *Tagore R.* The Meaning of Art. ND., 1983; *Idem*. The Religion of Man. NY., 1931; *Idem*. Towards Universal Man. Bombay, 1961; *Idem*. Chitralipi. Vol. 1. Calcutta, 1951; *Idem*. 1951b — *Tagore R.* Chitralipi. Vol. 2. Santiniketan, 1951.

⁸⁴ Де Б. Рабиндранат Тагор-художник // Рабиндранат Тагор. Сб. статей. М., 1961. С. 308–315.

⁸⁵ *Gangoly O. C.* Pictorial Art of Tagore // *The Calcutta Municipal Gazette*. Rabindranath Tagore. Birth Centenary Volume: 1861–1961. P. 45–47.

⁸⁶ *Sen A.* Rabindranath and Art // *The Calcutta Municipal Gazette*. Rabindranath Tagore. Birth Centenary Volume: 1861–1961. P. 92.

⁸⁷ *Swaminathan J.* The Tagores' Exhibition // *Lalit Kalā Contemporary* № 40. P. 40.

фигурируют *modern* и *contemporary*, также *avant-garde* — часто они выполняют роль синонимов. В советское время словосочетание *Indian Modern Art* обычно переводилось на русский как *индийский модернизм*, *modern artists* соответственно — *модернисты* (в своих ранних статьях я также использую этот термин*/ И.И. Шептуновой⁸⁸, С.И. Потабенко⁸⁹ заставляют полагать, что центральным вопросом для этого искусства был вопрос о «традиции и новаторстве». Так, советские исследователи проводили черту, разделив эти векторы в индийском изобразительном искусстве XX века — искусство народное, племенное, а также храмовое, и различные «новаторские» направления (реалистические, импрессионистические, абстракционистские и т. п.). При этом «традиция» понималась как нечто исконное, а «новаторство» — как западное влияние. В российском контексте многие течения индийского искусства XX века до сих пор воспринимаются в лучшем случае как своеобразная имитация западного и негласно считаются вторичными относительно исторического и послевоенного авангарда (неоавангарда) и новейших европейских течений. Такое представление неизбежно упрощает всю сложность путей становления этого искусства, маскирует истинную его проблематику. Настоящая работа пересматривает эту двоичную схему. Показано, что некоторые «традиции» изобретались одновременно с «новыми» направлениями. Так произошло, например, в случае творческого взаимовлияния индийского художника Джагдиша Свамнатхана и художника-адиваси Джангарха Сингха Шьма, который основал и разработал новый стиль искусства гондов, до него не существовавший.

В англоязычной исследовательской литературе несколько реже, чем *modern art*, фигурирует понятие *avant-garde*. Оно порой нуждается в дополнительном определении, выдавая опосредованность его применения (например, *периферийный авангард* у искусствоведа Партхи Миттера⁹⁰), или появляется в работах относительно недавнего времени, пересматривающих историю индийского искусства XX века ввиду более глубокого анализа взаимодействия индийцев с европейскими авангардистами. В коллективном исследовании «Баухаус в Калькутте» Рабиндранат Тагор, например, рассматривается как авангардист⁹¹.

Индийские художественные течения 1940–1970-х годов, анализируемые в диссертации, принимают авангардные черты (ранний радикализм бомбейской Прогрессивной группы и утопические жизнестроительные проекты-поселения художников: Рупанкар в Бхопале⁹² и

⁸⁸ Шептунова И.И. Проблемы традиции и новаторства в становлении современного искусства Индии: (Живопись Бенгальского Возрождения): дис. ... канд. иск. М., 1976.

⁸⁹ Потабенко С.И. Искусство независимой Индии. М., 2003.

⁹⁰ Mitter P. Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery // The Art Bulletin. 2008. Vol. 90. № 4. P. 531–548.

⁹¹ Bittner R., Rhombert K. (Eds.) The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes. Bonn, 2013.

⁹² См. например, нашу статью: K. Korchagin, E. Kuzina. Between Poetry and the Visual Avant-Garde: Intermediality and Structuralism in Octavio Paz's and Jagdish Swaminathan's Oeuvres // Along the Itineraries of Contemporary Latin American Poetry. 2023. P. 67–81.

Чоламандал близ Мадраса и др.), хотя в контексте русскоязычных искусствоведческих исследований термин *авангард* чаще связывают с определенным этапом развития *европейского* искусства (временем довоенного, т. е. т. н. *исторического авангарда*, 1910–1930-е годы), и в этом случае он часто понимается как обобщающий для некоторой суммы художественных течений⁹³.

В настоящей работе предпочтение отдано понятию *современный*, которое происходит из варианта перевода слова *modern*. Этот термин (*современный* художник, *современное* искусство) более нейтральный, он позволяет отойти от контекста исследований советского времени, закрепивших определенные коннотации термина *модернизм*, что в случае индийского искусства породило стереотипное представление о нем как о подражании западным течениям. В то же время в этой работе проблема авангардности этих течений, утопичности и политической ангажированности предложенных художниками программ, изложенных в манифестах, и связанных с ними проектов, не акцентирована, она лишь намечена и оставлена для дальнейшей разработки темы. Понятие *современного* позволяет до определенной степени реконструировать контекст, в котором находились индийские художники, и создаваемое ими искусство для них было именно таким (это объясняет частые сбои в используемой ими терминологии, *modern*, *avant-garde* и *contemporary* в их текстах часто взаимозаменяемы при описании творчества современников, ближайших коллег). Таким образом, в диссертации предпринята попытка точнее выразить характер их творчества и воссоздать картину того, как формировались различные течения рассмотренного периода, ставшие ключевыми для целой эпохи индийского искусства.

В работе демонстрируется стремление к отказу от взгляда на индийское искусство как на маргинальное и периферийное относительно европейской культуры. Оно не было изолировано, складывалось в интеллектуальном контексте общем как для европейского, так и для индийского искусства и передовой гуманитарной науки, пересматривавшей проблему центра и периферии, а также существовавшие иерархии знания. Начиная с контактов бенгальских художников с Баухаусом, кончая позднейшими связями делийских художников с сюрреалистами, представителями американского и европейского авангарда, индийское искусство разрабатывало собственную уникальную программу, поэтому скорее уместно размышлять о взаимовлиянии индийского и западного искусства XX века⁹⁴.

⁹³ О терминологическом аспекте модернизма и авангарда см. статьи Е. Лазаревой, М.Н. Липовецкого, труды Б. Гройса: *Липовецкий М.Н.* Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. 2008. №20. С.24–31; *Лазарева Е.* Второй авангард: к вопросу о терминологии // И после авангарда — авангард. Сб. статей. Белград, 2017. С. 91–104Ж; *Гройс Б.* Утопия и обмен. Стилль Сталин. О новом. Статьи. М., 1993; *Foster H.* What's Neo about the Neo-Avant-Garde? // October. Vol. 70. The Duchamp Effect Autumn, 1994. P. 5–32.

⁹⁴ См. мою статью: *Л. Кузина.* Звуки Кейджа, призраки Маля. История авангарда глазами индолога // Нож. 2023. URL: <https://knife.media/indologist-avantgarde/> (дата обращения: 08.02.2024).

Методы исследования

В настоящем исследовании применен формально-стилистический метод, позволивший анализировать формальные характеристики произведений искусства и выявить особенности как индивидуального художественного языка, так и в сопоставительном изучении исследовать язык того или иного движения. С помощью иконографического анализа найдена взаимосвязь образов, созданных современными художниками, с образами традиционного искусства.

С помощью структурного анализа были выявлены компоненты как живописного, так и литературного языка художников, а также установлено принципиальное сходство композиций изобразительного искусства и поэзии. Так, удалось связать произведения с интеллектуальным контекстом их появления и прочесть «скрытый» (от представителя иной культуры) смысл произведений.

В этом отношении оказался актуальным и герменевтический метод, обращение к нему обусловлено спецификой понятийного аппарата, применяемого художниками в их письме с отсылками к индийской философии.

Типологический метод позволил систематизировать основные компоненты творческих методов художников и обобщить полученные результаты, выявить тенденции, или векторы, индийского искусства указанного периода.

Все живописные работы *интерпретируются* в соответствии с данными источников, составляющих корпус текстов индийского искусства XX века.

Творчество художников анализируется с помощью разработок постколониальной (Х. Баба, Г.Ч. Спивак) и структуралистской теории (Р. Барт, К. Леви-Строс), психоанализа (З. Фрейд), а также с позиций современной фольклористики и исследований мифологии XX века (Е.М. Мелетинский).

Положения, выносимые на защиту

1. Ключевые течения в индийском современном искусстве формируются в 1940–1970-е годы в Бомбее, Нью-Дели и Мадрасе и связаны с деятельностью представителей Прогрессивной группы художников, Мадрасского художественного движения, «Группы 1890». Эти движения находятся в едином русле эстетических идей и принципов, поэтому можно говорить о едином процессе и его региональных вариантах.

2. Рассмотренные течения, сформировавшиеся в период, связанный с освобождением Индии от колониального управления, сделали Бомбей, Нью-Дели и Мадрас столицами современной культуры регионов, положили начало «традиции» современного искусства в них,

послужили отправной точкой для создания различных музеев и центров современного искусства, биеннале и ярмарок.

3. Основными компонентами художественного метода представителей ключевых течений являются интермедиальность (взаимодействие поэзии и живописи), индихенизм, мистицизм и экспрессионизм. Эти компоненты наполняют творчество художников и определяют их кураторскую деятельность.

4. Р. Тагора следует считать главным ориентиром в искусстве для новых художников и предтечей рассматриваемых течений. Хорошо известно, что одним из основных факторов объединения живописцев рассмотренных движений был отказ от следования заветам бенгальской школы. Несмотря на это, истоки интеллектуального контекста течений 1940–1970-х годов восходят к культуре Калькутты первой трети XX века, внутри которой сформировалось альтернативное движение во главе с Р. Тагором. Поэтому своим отказом от эстетических принципов бенгальской школы они продолжили линию первого ее антагониста — Р. Тагора, унаследовав при этом и его идеи, и компоненты художественного метода.

5. Одной из центральных идей для представителей художественных течений 1940–1970-х годов была идея преодоления автономности искусства (как бенгальской школы, так и академического и салонного искусства) и нивелирования границы между искусством и жизнью, что реализовывалось с опорой на индийскую философию, теоретически обосновывающую роль искусства как духовной и жизнестроительной практики.

6. В некоторых случаях зародившиеся в Индии течения повлияли и на пути развития современного западного искусства, что требует расширения границ исследования и устоявшейся терминологии.

7. Пересмотрено употребление устоявшегося в русскоязычном искусствознании перевода термина *Indian Modern Art* в качестве синонима «модернизма», обосновано его употребление в более широком контексте — как *современного индийского искусства*.

Теоретическая значимость диссертации заключается в системном анализе художественного процесса указанного периода, а также в разработке понятийного аппарата для его описания.

Предложенная концепция работы, размечающая ключевые векторы индийского искусства, позволяет осуществить дальнейшее изучение течений индийского искусства, не рассмотренных в настоящем исследовании, в частности, поздних этапов его развития (кон. XX — XXI вв.).

Настоящую работу можно использовать при разработке курсов по истории мирового искусства XX века, в которых индийское искусство остается наименее освещаемым, по истории индийской культуры XX века, при составлении энциклопедических и справочных изданий по

искусству Индии и мировому искусству XX века, описаний предметов музейного хранения, и в этом ее *практическая значимость*.

Апробация идей, положенных в основу исследования

Работа выносилась на обсуждение на заседаниях Сектора искусства стран Азии и Африки Отдела изучения региональных культур Государственного института искусствознания (ГИИ). Терминологический аспект обсуждался на заседании сектора искусства Нового и Новейшего времени (ГИИ, 10.10.2022). Был сделан ряд докладов по теме исследования на конференциях «Рериховские чтения» (Институт Востоковедения РАН: 2022, 2021, 2020, 2018, 2016), «Зографские чтения» (МАЭ «Кунсткамера»: 2021, 2020), «Современное искусство Востока» (ГИИ 2019; РАХ 2017; ММОМА 2015), «Дубяньские чтения» (НИУ ВШЭ 2023; РУДН 2021), «Poetry Today in Europe and Latin America — Parallels, Interactions, Translations» (Институт языкознания РАН 2019), «Философская и эстетическая мысль стран Востока: основные концепции и проблемы интерпретации» (РГГУ 2019; МГУ 2017; МГУ 2016), «Восточный бестиарий. Гибридные существа в искусстве Азии и Африки» (ГИИ 2019), на X научной сессии «Восточное искусство в отечественной науке» (ГИИ 2020). Отдельные фрагменты работы я представляла в форме докладов на заседаниях научного семинара «Искусство Индии. Актуальные проблемы изучения» (ГИИ 2015–2018). В рамках семинара «Санскрит и индийская культура» (МГУ 2016–2018) обсуждалась проблематика философских понятий индийской традиции и работа с текстами санскритской литературы. По мотивам исследования были проведены лекции и семинарские занятия для студентов бакалавриата ОП «История искусств» НИУ ВШЭ в рамках курса «Искусство Азии с XVII века до современности» в 2022 и 2023 годах и магистрантов кафедры Теории и истории декоративно-прикладного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова в 2023 году, также прочитана лекция на 2-м Фестивале языков Индии («Наукоград» 2021). Отдельные теоретические разработки отражены в статьях, в т. ч. в соавторстве с к. филол. н. К.М. Корчагиным.

Структура исследования определяется целью и задачами. Работа представлена в двух томах. В первом — введение и четыре главы, посвященные ключевым течениям индийского искусства 1940–1970-х годов и их предыстории. Выводы излагаются в заключении, затем следует библиография и список иллюстраций. Во втором — приложения, состоящие из раздела о понятиях индийской философии, интерпретированных в контексте индийского искусства XX века, переводов нескольких художественных текстов (поэзии и прозы) и альбома иллюстраций.

По теме диссертации опубликованы статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. *Е.О. Кузина*. Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924–2002) // *Артикульт*. 2021. №3 (43). С. 96–105.

2. *Е.О. Кузина*. Мистическое тело индийского модернизма: Суза, Сваминатхан, Паникар // *Искусствознание*. 2018. № 2. С. 162–193.

3. *Е.О. Кузина*. “Цвет и геометрия пространства”: Индийский художник-модернист Джагдиш Сваминатхан и тантризм // *Артикульт*. 2018. №30 (2). С. 78-88.

Публикация в журнале, индексируемом в Скопус:

4. *Е.О. Кузина, К.М. Корчагин*. Октавио Пас и индийский авангард: об одном эпизоде рецепции работ Клода Леви-Строса в 1960-е годы // *Этнографическое обозрение*. 2020. № 5. С. 54–75.

Публикации в прочих изданиях:

5. *К. Korchagin, E. Kuzina*. Between Poetry and the Visual Avant-Garde: Intermediality and Structuralism in Octavio Paz’s and Jagdish Swaminathan’s Oeuvres // *Along the Itineraries of Contemporary Latin American Poetry*. 2023. P. 67–81.

6. *Л. Кузина*. Звуки Кейджа, призраки Маля. История авангарда глазами индолога // *Нож*. 2023. URL: <https://knife.media/indologist-avantgarde/> (дата обращения: 5.03.2024).

7. *Е.О. Кузина*. Суза Фрэнсис Ньютон // *Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал*. 2023. URL: <https://bigenc.ru/c/suza-frensis-n-iuton-36cebe/?v=9281900> (дата обращения: 5.03.2024).

8. *L. Kuzina*. Tantric Corporeality Concept and Indian Modern Artist Jagdish Swaminathan // *Proceedings of the International Conference on the Contemporary Education, Social Sciences and Humanities ICCSSH*. 2018.

9. *Е.О. Кузина*. Понятие «лила» (игра) в индийской философской мысли // *Историко-философский альманах: Выпуск 6 / Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова*. М.: Издатель Воробьев А. В., 2018. С. 28–34.

10. *Е.О. Кузина*. Модернизм в индийском искусстве: «Прогрессивная группа художников». 1947–1954. Бомбей // *Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / Ред.-сост. Д. Н. Воробьева*. М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, 2017. С. 235–243.

ГЛАВА 1. ИСТОКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕЧЕНИЙ 1940-Х–1970-Х. ТВОРЧЕСТВО РАБИНДРАНАТА ТАГОРА⁹⁵

Предыстория. 1910-е–1940-е годы

История индийского искусства XX века начинается с протеста против гегемонии западной культуры. В этой борьбе оно создает альтернативные, антиномичные эстетике технического прогресса и линейного развития теории о цикличности, ритме, качественном потенциале пространства (его проявленности и непроявленности). Художники обращаются к индийской философской традиции богатой разного рода мистическими течениями. В этом есть сходство с эстетикой европейского модернистского искусства, которое, реагируя на вызовы времени, также противопоставляет себя устаревшей европоцентричной модели культуры. Тем не менее, пока разнообразные авангардные направления вовсю развиваются в Европе, в Индии они обнаруживаются с некоторой задержкой — лишь только появившись в пространстве культуры, они некоторое время усваиваются ей. Отдельные их черты интегрируются индийскими художниками, из чего постепенно складываются компоненты художественного метода, который служит уже их собственным целям. Задержку в усвоении нового инструментария европейского искусства можно проследить, например, через рецепцию его интермедиальности, если понимать ее как взаимодействие между поэзией и живописью⁹⁶. На Западе интермедиальные поиски характеризуют различные авангардные направления уже в 1910-е годы, в Индии же возможности сближения поэзии и живописи осмысляются лишь к середине 1920-х. Кроме того, в контексте современного искусства эта линия была тогда только намечена, хотя и определила характер более поздних движений. Для того, чтобы новое индийское искусство стало в полной мере интермедиальным, должны были быть осознаны соответствующие предпосылки в собственной изобразительной традиции, которое лишь в начале века стало актуализироваться и активно изучаться. В русском авангарде, например, такую посредническую функцию выполняла древнерусская иконопись, для которой слово и образ были равноценны⁹⁷. В Индии эту роль стала

⁹⁵ В настоящей диссертации используется устоявшаяся и общепринятая форма транслитерация имени — Рабиндранат Тагор от англ. Rabindranath Tagore. Хотя если транслитерировать с бенгальского, то получится Робиндронат Тхакур (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর).

⁹⁶ Термин *интермедиа*, означающий взаимопроникновение различных языков искусств (рисунка и поэзии, например) был впервые употреблен американским художником Диком Хиггинсом в 1960-е годы. Исследования интермедиальности искусства особенно активно развиваются в англоязычной гуманитарной науке и актуальны сегодня. Об интермедиальной теории читай: *Хаминова А.А., Зильберман Н.Н.* Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.

⁹⁷ *Бобринская Е.* Проблема границ искусства в русском авангарде конца 1910-х - начала 1920-х годов. Автореферат дис. ... д. иск. М., 2005; *Бобринская Е.* Русский авангард. Границы искусства. М., 2006.

играть тантрическая традиция, расценивающая *мантру* и *янтру* как идентичные проявления духовной реальности. Сближение индийского искусства с символическими системами мистицизма происходило постепенно.

До становления независимой государственности в Индии главным политическим центром была Калькутта — там возникли первые ростки современного искусства в связи с движением, получившим название Бенгальского Возрождения. Оно затрагивало различные сферы общественной жизни — политическую, экономическую, культурную, научную, создавая новое представление об индийской культуре, утверждая мысль о большом потенциале к объединению огромного ее разнообразия, возобновляя связи с различными местными традициями, которые, казалось, были нивелированы за время британского правления⁹⁸. Одновременно в метрополии (и в целом в Европе) назревает поворот гуманитарных наук в сторону восточных культур. Начиная с конца XIX века относительно молодое научное направление, индологическое искусствознание, уже формулировало свои главные идеи и темы. Оба этих фокуса — бенгальское движение и европейская индология находились в авангарде эстетической мысли и науки в целом, потому неизбежно пересекались. Художники общались с английскими, немецкими и австрийскими исследователями и во многом выстраивали собственную эстетическую программу, ориентируясь на плоды их работы.

В первые два десятилетия XX века бенгальская школа под руководством Абаниндраната Тагора стремилась противопоставить себя официальной колониальной культуре, в некоторой степени пользуясь ее языком: попытки возрождения исконных индийских традиций, техник, сюжетов и мифов осуществлялись в контексте использования выразительных средств Запада (масляной живописи, специфических композиционных приемов и т. п.). Начиная с бенгальской школы, искусство искало собственную теоретическую основу в индийских традиционных трактатах по живописи, не порывая при этом с характерным для западной живописи миметическим принципом⁹⁹. 1910–1920-е годы ознаменовались первыми переводами на английский язык важнейших для искусства санскритских текстов, внимание художников было обращено к ним. Исследования мистических течений (тантризма, индийского суфизма, баулов и пр.), где могла быть найдена типологическая аналогия авангардному искусству Европы, еще пока оставались на втором плане науки об Индии. Так, в силу отсутствия необходимого интеллектуального контекста, работы по тантризму Артура Авалона (1913, 1918) не были

⁹⁸ *British Raj* (букв. Британское владычество) — период Британской Индии — 1858–1947 годы.

⁹⁹ Европейское искусство первой четверти XX века стремится к переосмыслению как способов видения, так и объекта репрезентации. Отказываясь от миметичности, оно все больше обретает вкус к символам, призванным описать не очевидные связи. Установка на передачу невидимого изобразительными средствами обуславливает переход к ритуально-мифологическому аспекту мышления и высвобождению формы из автономной бытийности художественного произведения во имя сближения игрового и утилитарного, художественного и бытового, мифологического и идеологического.

восприняты его бенгальскими современниками как практические руководства. Лишь к концу 1960-х его переводы, а также труды других исследователей тантризма, будут оценены по достоинству и на их основе будут развиты исследования тантрического искусства, которое станет образцом для индийских художников.

Тем не менее, бенгальская школа формально разрывала связи с академизмом британских художественных школ, стремясь восстановить местные ремесленные традиции. Художники также боролись с автономией художественных мастерских и вовлекались в политическую жизнь, переосмысляя роль своей страны в мировой истории — искусство становилось для них отчасти политическим инструментом (можно вспомнить, например, картину, изображающую новую национальную богиню — «Мать Индию» 1905 года А. Тагора, а также временные павильоны для Индийского национального конгресса, построенные художником Н. Бошу в 1936 году в деревушке Фаизпуре по просьбе М. Ганди). Семейство Тагоров¹⁰⁰ и другие родоначальники школы активно поддерживали национально-освободительное движение *свадеш*, что отражалось и в тематике их произведений. Посредством творческой практики они будто собирали разрозненные фрагменты воображаемой цельности индийской культуры и восстанавливали картину утраченного «золотого века», создавая произведения на основе синтеза позднего романтизма, символизма и различных индийских миниатюрных и японских традиций. В этой связи стоит заметить, что подобная «мифологизация» (в данном случае конструирование национального мифа о единой Индии) была характерной для мирового художественного мышления. Авторы сборника «Миф и художественное сознание XX века» под редакцией историка и теоретика художественной культуры Н.А. Хренова (ГИИ) рассматривают «первую половину XX века как эпоху предельной, хотя и латентной активизации мифологического сознания, покинувшего художественную реальность и находящего свое выражение в самой политической истории»¹⁰¹. Очевидно, что и в Британской Индии неслучайно формируется представление о единстве и цельности индийской культуры, об уникальном синтезе различных традиций внутри нее — эта идея «витала в воздухе» европейской культуры и ее проводниками в Индию были прежде всего европейские или английские теоретики. Например, британец Эрнест Хейвел описал концепцию *идеала индийского искусства*, а его младшая последовательница, венский индолог Стелла Крамриш, продолжила развивать это положение на основе

¹⁰⁰ Один из членов семьи Тагоров — Субхо Тагор (1912 г.р.) основал Калькуттскую группу художников в 1943 году. Хотя известно, что Субхо стремился обрести самостоятельный художественный путь и формально отказывался как от принципов бенгальской школы, так и от эстетики Рабиндраната Тагора, ключевой идеей Калькуттской группы было создание интернационального искусства на границе европейской и индийской современной культуры (сам Субхо учился в Лондоне). В то же время именно нестабильная политическая обстановка в Индии стала поводом для организации объединения — Калькуттская группа начала совместную деятельность в год Бенгальского голода в знак протеста против английского правления. В литературном творчестве Субхо создавал сатирические антиколониальные образы.

¹⁰¹ Миф и художественное сознание XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов. М., 2011. С. 7.

неогегельянского подхода М. Дворжака и поместила его в контекст современного искусства. Так, традиционные индийские тексты были интерпретированы через призму новейших западноевропейских тенденций в науке¹⁰².

Описанный период можно охарактеризовать как мифотворческий и подготовительный этап для последующего развития новых течений в искусстве. К 1920-м годам индийские художники выходят на мировую арену, более активно взаимодействуя с представителями западноевропейского авангарда. Важной вехой в этом процессе стало открытие в 1919 году института искусств Кала Бхаван Рабиндранатом Тагором и Нандалалом Бошу. Там, например, читались курсы по новейшим авангардным течениям, и нацеленность на национальное Возрождение сменилась на большую открытость к мировому искусству — в целом победила идея мультикультурализма. Вместе с тем, об индийском искусстве все больше узнавали на Западе: благодаря выставкам и лекциям Рабиндраната Тагора, публикациям Эрнеста Хейвела и кураторству Стеллы Крамриш уже в 1922 году в Калькутте была организована совместная выставка местных художников и Баухауса (к слову, первая заграничная выставка веймарской школы).

Переворот в структуре художественного мышления происходит в творчестве самого Рабиндраната Тагора (период с 1925 до ухода из жизни в 1941), занявшегося графикой в поздние годы жизни. Как известно, он активно взаимодействовал с европейскими художниками и интеллектуалами и находил среди них преподавателей для нового университета Вишва бхарати¹⁰³. К 1920 году он, конечно, уже хорошо был знаком с современными направлениями — экспрессионизмом, вдохновлявшимся поздним Ф. Гойей, и сюрреализмом, погруженным в таинственную образность индейцев в поиске альтернативного, «перевернутого» взгляда на мир, при котором должно было бы активизироваться вытесненное за пределы цивилизованного мира мышление. К тому же, упомянутая выставка Баухауса 1922 года произвела на него неизгладимое впечатление — увидев работы индийских соратников в одном ряду с авангардными работами П. Клее и В. Кандинского, Тагор, должно быть, начал искать возможности творческого синтеза еще пока отдаленных друг от друга миров. Неслучайно Тагор начинает рисовать как раз после этой выставки — в 1924 году, тогда он впервые открывает публике свой альбом «Пураби», созданный во время путешествия по Аргентине и знакомства с перуанским, мезоамериканским и североамериканским индейским искусством. Под влиянием сюрреализма графика Р. Тагора обнажила стремление не столько разрушить нормы привычного восприятия, сколько найти образ, стоящий на границе между видимым и невидимым (духовным) мирами. Переплетая в

¹⁰² *Kramrisch S. The Expressiveness of Indian Art // The Calcutta Review. 1922. Vol. V. № 1–2. P. 1–46; Coomaraswamy A.K. Hindu View of Art: Historical // Idem. The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. NY., 1918. P. 18–29.*

¹⁰³ Подробнее в разделе 1.1.4.

своих альбомах рисунки с поэтическими строками и тем самым соединяя различные виды искусства, он вплотную подошел к обретению нового объекта репрезентации, существующего вне какой-либо изобразительной традиции и порой не передающего черты доступные зрительному восприятию, — к образу, обретающемуся между поэзией, живописью и философским способом постижения мира. Особенно ярко это стремление проявилось в его серии фигур-ламп 1930—1932 года, где он создает минималистические изображения, представляющие собой своеобразный сплав каллиграфических традиций Персии и Японии — пламенеющие буквы и силуэты одновременно. В этих работах отразилась его погруженность в контекст мистического направления персидской культуры — суфизма, и, одновременно, интереса к течению баулов, существующих на периферии ислама, вишнуизма и тантризма. В серии фигур-ламп он впервые в истории индийского искусства XX века подошел к эстетике авангарда с ее поиском минимального образа¹⁰⁴, избежав миметической стратегии бенгальской школы. Его интересовал, прежде всего, символический уровень бытия и создание образа, отражающего идею божественного света, единства и тождества.

Р. Тагор, по сути, опередил свою эпоху — бенгальские современники не смогли в полной мере воспринять его открытие, а прямые наследники отказывались от его идей. Тем не менее, оно очевидно определило развитие постколониальных художественных течений Индии.

¹⁰⁴ Французский философ и теоретик Ален Бадью в главе «Авангарды» книги «Век» описывает две тенденции художественного авангарда к разрушению и вычитанию, или поиску минимального образа, причем между ними возникает особое напряжение, которое и порождает новую эстетику: «тенденция вычитания, ищущая минимальный образ, образующее простейшее, образ как растворение. Душой происходящего разжалования визуального сходства и картинности является антиномия разрушения и вычитания. Появляется искусство разрежения, достижения тончайшего и длительного воздействия, но не через агрессию по отношению к унаследованным формам, а через их помещение на грань пустоты, в сеть купюр и растворов» (*Бадью А. Век / Пер. с франц. М. Титовой и Н. Азаровой. М., 2016. С. 152–153*).

1.1. Интеллектуальный контекст индийского искусства начала XX века: Калькутта

«Друг мой, если же ты не сможешь приехать, чтобы разделить с нами этот праздник цвета, света и любви, тебе придется расплачиваться за это в своей следующей жизни. Я не знаю, каким будет твоё наказание — возможно, у тебя будет сердце йогина, обреченного вновь и вновь рождаться в Лондоне.»¹⁰⁵

*Рабиндранат Тагор,
из письма Уильяму Ротенштейну
2 июня, 1914 года, Рамгарх, Кумаон.*

Эпоха *fin de siècle* в Индии характеризуется расширением сети культурных связей между Калькуттой и Лондоном¹⁰⁶ и стремлением энтузиастов и деятелей искусства обеспечить индийцев достойным уровнем образования и одновременно заявить о новом, индийском художественном движении в среде европейских интеллектуалов. В европейских журналах все чаще появлялись публикации об индийском современном искусстве. Complimentарные или полемические, они заставляли мировую общественность обратить внимание на то, что и в традиционном индийском обществе существует современная секулярная культура.

Неравнодушные исследователи боролись с устоявшимся в академическом сообществе мнением, что художественная традиция Индии не достойна глубокого изучения, так как в ней нет образцов высокого, или изящного искусства. Колониальный взгляд допускал исследования в области ремесленных традиций прикладного творчества, в то время как скульптура и живопись, свидетельства высокой культуры, оставались в тени. Например, один из главных английских специалистов по декоративным искусствам Индии, Сэр Джордж Бёрдвуд, отказывал индийскому искусству как в существовании определенного канона, связанного с осмыслением сакрального значения формальных качеств образа, так и в художественной ценности как таковой¹⁰⁷. В качестве протеста против такого узкого подхода теоретиком Анандой Кумарасвами¹⁰⁸ и

¹⁰⁵ Ср. с оригиналом: «But, my friend, if you fail to come to share with us this feast of color and light and love you will have to pay for it in your next birth. I do not know what your punishment will be — possibly you will have the heart of a Yogi and yet be born again and again in L.» (*Rothenstein W. Men and Memories: Recollections of William Rothenstein: in 3 vol. Vol. 2. 1900–1922. NY., 1932. P. 284*).

¹⁰⁶ О художественных и интеллектуальных связях между метрополией и колонией, особенно об Обществе Индии см. подробнее в статье Сары Виктории Тернер *Crafting Connections: The India Society and the Formation of an Imperial Artistic Network in Early Twentieth-Century Britain* (Turner S.V. *Crafting Connections: The India Society and the Formation of an Imperial Artistic Network in Early Twentieth-Century Britain* // Nasta S. (Ed.) *India in Britain. South Asian Networks and Connections, 1858–1950. L., 2013. P. 96–114*) а также далее в разделе 1.1.2.

¹⁰⁷ См., например: *Birdwood G. Fine Art in India* // *Journal of the Royal Society of Arts. 1910. Vol. 58. № 2989. P. 425–426*. См. описание впечатления о посещении лекции Дж. Бердвуда, записанное У. Ротенштейном в разделе 1.1.2. данной работы «Уильям Ротенштейн и Общество Индии».

¹⁰⁸ См. фотографию 1912 года в Р. Тагора и А. Кумарасвами Калькутте — *рис. 4* в разделе иллюстраций.

художником Уильямом Ротенштейном в Лондоне было организовано просветительское Общество Индии. В остальной части арт-сообщество Лондона все еще прохладно воспринимало интерес к индийской изобразительности. Те же, кто испытывал тягу к Индии, в силу своей малочисленности неизбежно сближались — так возник ряд переплетенных между собой институциональных проектов просветительского характера в самой Индии и в центре ее политического управления — в Великобритании.

Полемика вокруг индийской культуры, ее достоинств и недостатков, восходит к авторитету Г.В.Ф. Гегеля (1770–1831), в некоторых работах которого наглядно представлена аргументация в пользу тезиса об отсутствии такого феномена как индийская философия. Если же нет философии, то нет и изящного искусства — этот вопрос активно обсуждался в некоторых его лекциях и статьях¹⁰⁹. Именно там в концентрированном виде выражена идея полярностей двух культур — греческой и индийской, их противоположности. По его мнению, философия возникла в Греции, но полностью отсутствовала в Индии — индийская мысль описывается им, скорее, как нечто предшествующее подлинной философии. При этом Гегель обосновывает и обратную точку зрения (антитезис): он все-таки допускает существование индийской философии, сравнивая ее с христианской как укорененной в религии, а также указывает на развитую логику, присущую различным направлениям индийской мысли¹¹⁰.

Возможно, такой взгляд был обусловлен отсутствием переводов многих философских текстов (к концу XVIII века на европейские языки были переведены только Бхагавадгита, Гитаговинда, Законы Ману и Шакунтала)¹¹¹, и тем не менее, это не помешало философу Фридриху Шлегелю, с которым очевидно и полемизировал Гегель, но чье мнение оказалась в интеллектуальной среде скорее маргинальным, заметить философские качества санскрита, его «высокой духовности», выражающейся прежде всего в структурном совершенстве, в его особом строении как языка философии. В своем сочинении «О языке и мудрости индийцев» (1808), говоря о санскрите, он пишет, что

¹⁰⁹ См. например: *Гегель Г.В.Ф. «Об эпизоде “Махабхараты”, известном под названием “Бхагаватгита”» Вильгельма Фон Гумбольдта. Берлин, 1826. Статья первая / пер. с нем. Г.Б. Шаймухамбетовой // Вопросы философии. 1994. №10. С. 131–137; Гегель Г.В.Ф. «Об эпизоде “Махабхараты”, известном под названием “Бхагаватгита”» Вильгельма Фон Гумбольдта. Берлин, 1826. Статья вторая / пер. с нем. Г.Б. Шаймухамбетовой // Вопросы философии. 1994. №11. С. 141–171.*

¹¹⁰ *Dragonetti C., Tola F. What Indian Philosophy Owes Hegel // Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute. 2002. Vol. 83. P. 3.* По аргументации, отраженной в тексте двух его статей о философии Бхагаватгиты, видно, что далеко не все переводы его времени были ему хорошо знакомы. В основном, он ссылается на своего современника Генри Томаса Колбрука, и даже на Боппа, но в стороне оставляет принципиальные для понимания индийской философии работы Анкетилия Дюперрона, переводчика упанишад с персидского (*Dragonetti C., Tola F. Op. cit. P. 18.*)

¹¹¹ *Marchand S.L. German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship. Cambridge & W., 2009. P. 18.*

«ни один другой язык, не исключая даже и греческого, не отличается столь философской ясностью и четкой определенностью, как индийский»¹¹².

Он также отмечал системность «индийского языка», преобладающую над «поэтическим вдохновением и богатством образов». Шлегель, наверное, был одним из первых, кто сформулировал положение об особой *духовности* индийской традиции, а в связи с переводами и открытием индийской литературы даже говорил о «Восточном ренессансе». Все это в контексте привычного почитания греческой культуры казалось провокационно и не было принято научным сообществом. Тем не менее Шлегель ощущал острую нехватку в европейской культуре того синтеза религии, поэзии и философии, который он видел в ранних индийских текстах.

В противоположность Гегелю, Шлегель акцентировал тему изначального родства греческой и индийской культур, он был приверженцем идеи, тогда еще новой, об индоевропейской языковой группе («латинско-индийской семьи»¹¹³) — все это в целом казалось немислимым современникам. Автором этой идеи обычно считают английского филолога и индолога, служащего судьей в Калькутте, сэра Уильяма Джонса (1746–1794)¹¹⁴. Он наиболее артикулировано выразил мысль о том, что санскрит, как и греческий и латынь, восходит к праиндоевропейскому, при этом санскрит является наиболее старым, наиболее совершенным и в большей степени сохранившим в себе черты языка, который, возможно, был общим для всего человечества — языка Ноя и людей до великого потопа¹¹⁵. Хотя сама проблема происхождения языка и предположение о существовании некоего праязыка, вытекающее из идеи о едином, стадийном развитии всех языков и их иерархии, разрабатывались на протяжении XVIII века, и на тот момент это уже не было новой темой, считается, что именно Джонс положил начало сравнительному языкознанию. Последователи этой дисциплины — Франц Бопп, его ученик Макс Мюллер, а также Георг Бюлер и другие немецкие лингвисты, также подспудно исходили из этой предпосылки о существовании праязыка, единого источника для различных индоевропейских языков, к которым наиболее близким, как они считали, был санскрит¹¹⁶. Считалось, что следует сравнить эти языки друг с другом и, возможно, выявить очертания утерянного предка.

¹¹² Шлегель К.В.Ф. О языке и мудрости индийцев // Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. Том 2. М., 1983. С. 261.

¹¹³ Шлегель К.В.Ф. Сочинения. В двух томах. Том 2. Философия языка и слова. СПб., 2018. С. 52, 57, 62–63.

¹¹⁴ С санскрита Джонс перевел пьесу «Шакунтала» Калидасы (1790) (см.: Sacontalá or The fatal ring: an Indian drama / by Cálidás; translated from the original Sanscrit and Prácrit by William Jones. L., 1790 [repr. Edinburgh, 1796]), Гитаговинду (1792) и Законы Ману (1794) (о Джонсе см. у С. Маршан: Marchand S.L. German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship. Cambridge & W., 2009. P. 18).

¹¹⁵ Ibid. P. 20.

¹¹⁶ Ibid. P. 124–125.

Эта идея о поиске некоего источника, первоначальной *основы*, праязыка, в целом была свойственна ранней ориенталистике. На Джонса ссылаются и Гегель в своих статьях 1826 года о Бхагавадгите на материале ее первых переводов, выполненных Чарльзом Уилкинсом (1785) и изложенных Гумбольдтом. Он также акцентируется на идее некоей единой *основы* для различных значений/культур/языков:

«Поскольку *дух* есть общее для всех народов и коль скоро культурное их формирование [Bildung] предполагается одновременным, то различие может вращаться лишь вокруг соотношения [значений одного] содержания согласно его *роду* и его определений, *видов*. <...>. То, что мы находим в словарях как различные значения слова, в большинстве случаев являются определениями одной и той же основы. Даже если, как говорит господин фон Шлегель, европейские народы относительно языков и вкуса, формирования социальной и научной культуры [Bildung] составляют одну большую семью, различие их языков, тем не менее, ведет к указанному уклонению <...>»¹¹⁷.

Хотя Гегель, высказываясь об индийской культуре, подчеркивает ее низкое положение в иерархии культур по степени воплощенности *абсолютного духа*, он как и немецкие языковеды (последователи Шлегеля) считает, что *дух*, единый источник всех человеческих культур, проявляется прежде всего в языке как инструменте мышления. Так, рассуждения немецкого философа отчасти отражают общую интеллектуальную повестку эпохи, и все же, несмотря на внимание к индийской мысли, им подчеркивается разрыв между европейской и индийской культурами.

Несмотря на всю неоднозначность оценки, данной Гегелем индийской культуре, мнение о ее художественной несостоятельности и об отсутствии в ней философии и истории¹¹⁸, а следовательно, и высокого искусства, надолго задержали развитие науки об искусстве Индии¹¹⁹. Только к концу XX века стала активизироваться дискуссия об индийском искусстве и культуре. Любопытно, что часто в этих обсуждениях, отраженных в текстах Э. Хейвела, А. Безант, С. Крамриш, проступает структура гегелевского рассуждения, они будто полемизируют с немецким философом. Греческая и индийская культура ими также противопоставляются (они не ищут

¹¹⁷ Курсив оригинальный, как в источнике. Подчеркивание мое (Е.К.). Гегель Г.В.Ф. «Об эпизоде “Махабхараты”, известном под названием “Бхагаватгита”» Вильгельма Фон Гумбольдта. Берлин, 1826. Статья первая / пер. с нем. Г.Б. Шаймухамбетовой // Вопросы философии. 1994. №10. С. 131–137.

¹¹⁸ Основные положения Гегеля об отсутствии в Индии истории были пересказаны мной в докладе «Интеллектуальная история модернизма: Стелла Крамриш и индийский авангард» на научной конференции XLII Зографские чтения. Проблемы интерпретации традиционного индийского текста», проходившей в Музее антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН, 21 мая 2021 г. Видео доклада: <https://youtu.be/LGGp0RH9NEU> (дата обращения 11.06.2022). См. характерные фрагменты из «Лекций по Философии истории», где Индия всегда выступает негативным примером: Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории / пер. с нем. А.М. Водена. СПб., 2000. С. 110.

¹¹⁹ Специальное исследование, посвященное восприятию европейцами индийского искусства: Mitter P. Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art. Oxford, 1977.

единое основание этих культур подобно Шлегелю), однако теперь все, что Гегель обозначает в качестве недостатков этой культуры, мешающей ее восхождению к стадии *абсолютного духа*, толкуется как присущие ей духовные качества, к пониманию которых западному человеку нужны специальные ключи, то есть методология, опирающаяся на тексты индийской традиции. В некоторых разделах этой главы (в 1.1.1 и 1.1.3) я анализирую и сопоставляю отдельные фрагменты текстов, где это наиболее заметно.

Таким образом, сложилась собственная традиция полемики с положениями, опровергающими самобытность индийской культуры и философии. Если Хейвел стремился создать эстетическую теорию, описать *идеал индийского искусства* как объединяющий различные традиции, составляющие единое многообразие индийского *духа*, во многом опираясь на работы знаменитой активистки теософского общества Анни Безант, то Стелла Крамриш, продолжая дело Хейвела, основывалась на неогегельянской концепции *творящего духа* своего венского учителя Макса Дворжака. Оба они нацелены были на то, чтобы показать особый путь развития индийской цивилизации, ее мощь и наличие в ней собственной философии, развивавшейся независимо от Запада и непонятной без специального описания и интерпретации.

Первые эксперты в этой области (и Крамриш, и Хейвел, и Кумарасвами) стремились осмыслить индийское искусство через традиционные тексты и именно таким способом приблизиться к пониманию *духовного* содержания культуры. Они наследовали немецкой традиции. Характерно, что, несмотря на то, что первые переводы были сделаны англичанами, именно немецкая наука оказалась посредником между европейской и индийской культурами. Британская управленческая система в Индии во многих сферах использовала немецкие разработки, регулярно апеллировала к немецкой технической и научной экспертизе для поддержания и расширения империи на протяжении всего XIX века, более того большую часть из квалифицированных кадров колониальной администрации составляли немецкие специалисты¹²⁰. Отношения между странами, в свою очередь, способствовали основательному укреплению индологии в Германии, которая развивалась, прежде всего, в русле языкознания¹²¹.

Ко второй половине XIX века переводы, выполненные индологами, привлекают специалистов из других областей: с 1868 года активно публикуются санскритские и палийские тексты, например, в серии *The Bombay Sanskrit and Prakrit series* под редакцией Георга Бюлера¹²². Это позволило по-новому анализировать памятники древней и средневековой индийской архитектуры, и искусства: например, уже Джеймс Фергюссон, один из первых исследователей индийской архитектуры, отмечал большое значение для его работы переводов «индоарийской»

¹²⁰ Marchand S.L. German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship. Cambridge & W., 2009.

¹²¹ Manjapra K. Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals Across Empire. Cambridge, 2014. P. 22–23.

¹²² Bühler G. (Ed.) Panchatantra IV & V. Bombay Sanskrit series. Bombay, 1891.

литературы. Э. Хейвел, А. Кумарасвами, С. Крамриш и немецкий историк искусства Генрих Циммер¹²³ еще более активно использовали литературные источники для реконструкции доколониальной индийской культуры и описания принципов сакрального искусства¹²⁴.

Такое чаяние утвердить право Индии на интеллектуальную и художественную независимость в глазах европейской публики совпадало со стремлением западных художников различных новых направлений к разрыву со школой и любой конвенциональностью, закрепощающей мышление в рамках общепринятых авторитетных мнений. Изобретенные авангардистами стратегии искусства осмыслились теоретиками авангарда — прежде всего, Вальтером Бенямином и Теодором Адорно. Если вспомнить, например, о концепции Теодора Адорно в изложении Анатолия Рыкова:

«Авангард интересуется то, что скрывается за фасадом цивилизации, «дикое», «первобытное», «регрессивное». Современное искусство «хотело бы с помощью человеческих средств заставить заговорить нечеловеческое». С этой точки зрения можно по-новому взглянуть на историю искусства XIX–XX вв. В этот период художественная сфера развивалась путем включения в свою орбиту того, что было объявлено буржуазным обществом вне закона, — «нечеловеческого», «стихийного», «возвышенного», сопротивляющегося бюргерскому здравому смыслу»¹²⁵.

Таким свойством «нечеловеческого» обладала и индийская культура в представлении среднестатистического европейца. Индийское искусство воспринимали как монструозное, дикое, подражательное или варварское (и это подтверждали профессиональные искусствоведы). Оно было принято современными художниками, авангардистами, но отнюдь не академическими учеными (его стремились осмыслить лишь немногие профессиональные исследователи, в этой главе упоминаются ключевые фигуры для индийского искусства второй половины века).

¹²³ Г. Циммер (1890–1943) получил лингвистическое и индологическое образование в Берлинском университете. Разработал метод анализа произведений искусства в неразрывной связи с контекстом, в котором эти изображения или предметы существовали. Так, индийское искусство описывалось с точки зрения его сакрального значения и функции в религиозной традиции (*Zimmer H. Artistic Form and Yoga in the Sacred Images of India / Transl. and ed. by G. Chapple, J.B. Lawson and J.M. McKnight. Princeton, 1984*). Область его научных интересов складывалась вокруг различных санскритских текстов, в частности тантрических. Близким другом Циммера был Карл Густав Юнг. Его преемником был Джозеф Кэмбелл, который опубликовал неоконченные труды исследователя после его смерти.

¹²⁴ *Singh D. Indian Nationalist Art History and the Writing and Exhibiting of Mughal Art. 1910–1948 // Art History. 2013. Vol. 36. Issue 5. P. 1044.*

¹²⁵ *Рыков А. Политика авангарда. М., 2019. С. 26.*

1.1.1. Теоретик индийского Возрождения Эрнест Хейвел

Патроном первых институтов и колледжей искусства, выразивших идеи обновления культуры независимой Индии был Эрнест Хейвел (рис. 1а, 1б¹²⁶). Возглавив Государственную школу искусств в Калькутте в 1896–1905 годы, он бок о бок работал с художником Абаниндранатом Тагором¹²⁷ — вместе они проектировали систему художественного образования альтернативную существующей, викторианской: в ее центре должны были стоять принципы культуры и искусства традиционной Индии «доевропейского» времени, что относительно подробно описано в нескольких его работах¹²⁸.

Мысль об альтернативной системе образования и принципах искусства зародилась еще до встречи с Абаниндранатом, когда Хейвел работал в Мадраасской школе искусств в 1884–1894 годах¹²⁹. Обучая индийских студентов, он увидел, что английская культура воспринимается ими поверхностно. Заучивая наизусть Шекспира или Мильтона еще в средней школе, они не могли проникнуть в суть этой поэзии. Она была совершенно бесполезной, чуждой их мировосприятию и не питала их творчество. Очевидная неэффективность такого англоцентричного подхода к образованию, согласно его точке зрения, демонстрировала деградацию существующей викторианской парадигмы. Требовался новый подход, масштабный пересмотр всей адаптированной для британских колоний системы образования, у истоков которой стоял историк и государственный деятель Томас Б. Маколей (1800–1859). В основе маколеевской системы лежала мысль о неоспоримом превосходстве европейской культуры в целом и, конечно, британской политической модели, поэтому она не только не учитывала особенности местных традиций, но и стремилась вытеснить их. Томасу Маколею принадлежит знаменитое

¹²⁶ Иллюстрации в тексте работы обозначены как *рис.* — см. в Приложении III в томе II настоящей диссертации.

¹²⁷ Абаниндранат Тагор (1871–1951) — индийский художник, племянник Рабиндраната Тагора, основатель Индийского общества восточного искусства (*Indian Society of Oriental Art*), изобретатель и теоретик одного из ведущих направлений бенгальской школы. Его художественная методика базировалась на идее синтеза раджпутской и могольской миниатюры с чертами западноевропейских художественных течений позднего романтизма и символизма (префаэлиты, Дж. Уистлер).

¹²⁸ *Havell E.B. Indian Art, Industry & Education. Md., 1907; Havell E.B. The Basis for Artistic and Industrial Revival in India. Md., 1912. P. 59–133.*

¹²⁹ Эрнест Бинфилд Хейвел (1861–1934) занимал ведущие должности в колониальной администрации. Происходил из знаменитой английской семьи потомственных художников, писателей и музыкантов. Вошел в историю как первый колониальный администратор в Индии, открыто критиковавший существующую систему преподавания в сфере искусства. Переосмыслив ее, он предложил такой метод обучения, который учитывал бы особенности индийской культуры. В отношении организации образовательного процесса, его особенно привлекла модель могольских ремесленных мастерских. Вместе с художником А. Тагором и Г. Тагором он основал Индийское общество восточного искусства (*Indian Society of Oriental Art, 1907*): вместе они стремились возродить живописные мастерские. По возвращении в Лондон Хейвел продолжал работать над книгами по индийскому искусству (*Havell E.B. The Ideals of Indian Art. L., 1920*).

высказывание о воспитании индийцев по цвету кожи и британцев по духу, которое часто цитируют¹³⁰.

Логически вытекая из макалеевской по сходному овнешняющему принципу, порождающему разрыв между содержанием и формой и, с точки зрения Хейвела, отчуждающему индийцев от корней собственной культуры, развивалась и система арт-колледжей в Индии. Она скорее учила имитировать формальные композиционные качества различных типов, развиваемых в русле академической школы (акварельный и масляный пейзаж, натуральный рисунок, портрет и т.д.) нежели воспитывала самостоятельное художественное мышление¹³¹. Имитация как создание формы без осмысленного содержания, — вот с чем боролся Хейвел как педагог и администратор образовательного процесса. Антитезу «пустой» форме он видел в *идеале индийского искусства* — витальной основе этой культуры, не признанной метрополией.

В самом понятии *идеала*, или *идеалов* (оно отражено в названии ключевой теоретической работы Хейвела *The Ideals of Indian Art*¹³²) проступает, как уже было отмечено, связь с философией XIX века и, в частности, с представлением об истории человечества как истории становления *абсолютного духа*, сформулированным Гегелем. С его концепцией единого источника разнообразных форм, развивающихся одновременно, во многом работает и Хейвел: будто бы пересобрав детали в необходимом ему порядке, он предлагает новое понимание индийского искусства. Сначала он подчеркивает наличие единства в индийской культуре, определяющего все существующие в ней разновидности:

«существуют различные формулировки — индуистская, сикхская, джайнская, буддийская и магометанская — но все они предполагают один идеал»¹³³.

В другом тексте он говорит об источнике этого разнообразия — *духовном* содержании искусства:

«красота полагается не формой как таковой, но божественной идеей, запечатленной теми сердцами, которые обращены к ней»¹³⁴.

¹³⁰ См. Оригинальное высказывание: «We must at present do our best to form a class <...> of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals, and in intellect» [T. Macaulay from “Minutes on Education In India” / Minute by Mr. Macaulay (2 February, 1835). URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Minutes_on_Education_In_India,_Written_in_the_Years_1835,_1836_and_1837/Minute_by_Mr._Macaulay_\(2_February,_1835\)#ClassOfIndiansAsInterpreters](https://en.wikisource.org/wiki/Minutes_on_Education_In_India,_Written_in_the_Years_1835,_1836_and_1837/Minute_by_Mr._Macaulay_(2_February,_1835)#ClassOfIndiansAsInterpreters) (дата обращения: 8.02.2024).

¹³¹ Havell E.B. Indian Art, Industry & Education. Md., 1907. P. 88–89.

¹³² Havell E.B. The Ideals of Indian Art. L., 1920.

¹³³ Havell E.B. Indian Art, Industry & Education. Md., 1907. P. 160.

¹³⁴ Havell E.B. The Ideals of Indian Art. L., 1920. P. 22–24.

Во всех своих работах Хейвел обосновывает существование самобытного *идеала* индийского искусства, и, оставаясь в рамках общепринятой традиции противопоставления восточных и европейских культур, переворачивает концептуальный *разрыв* между ними в пользу индийского искусства, которое было недопонято и недооценено на Западе.

Тем самым Хейвел не только применяет гегелевскую схему, но и развивает идеи Анни Безант, активистки теософского общества, с которой он, вероятно, встретился еще в самом начале своего пребывания в Индии — с 1884 года он работает в Мадраской школе искусств, а с 1882 года в Адьяре, пригороде Мадраса, функционирует Теософское общество.

Сравним высказывание Хейвела (1920) и более раннее — Безант (1913) из книги эссе об Индии:

[1]

«Подобно тому, как считается, что греки достигли своего идеала человеческой и божественной красоты посредством выбора между разными типами мужчин и женщин, мы превращаем искусство в систему дискриминации, или дифференциации между тем, что мы называем красивым и уродливым. Художники часто жалуются на то, что современная одежда и образ жизни настолько уродливы, что они бесполезны для их творчества: такое суждение оборачивается тем, что искусство для них становится археологическим культом, не имеющим ничего общего с коллективным воображением народа — оно исключает реальную жизнь и работу. Пределы такого искусства нарочито ограничены до узкого коридора идей, в который не проникает мир повседневной жизни».

«Рим взял ноту гражданского величия и провозгласил преклонение перед государством идеалом гражданина, а завоевания во славу государства национальным долгом; Греция взяла ноту интеллектуального величия, обогатив мировое искусство и литературу бесценными сокровищами и даже на своих завоевателях оставив печать своего интеллектуального достоинства. А Индия, высоко возвышаясь над ними обоими, взяла ноту *духовного величия*, чистой преданности духовному идеалу, поклонению, которое требовало только того, чтобы стать тем, что оно обожало — объединиться под знаком *духовного* знания (курсив мой — *Е.К.*)»¹³⁶.

[2]

«Индийская мысль глубже и в гораздо более широкой перспективе рассматривает искусство. Перед индийским художником разворачивается целое творение в каждом его аспекте определяющее различные области; это вовсе не тот, нанесенный на карту академиками, ограниченный набор. Красота, как говорит индийский философ, субъективна, не объективна. Она не присуща форме или материи; она принадлежит *духу* и может быть воспринята только духовным видением. Красоты нет ни в дереве, ни в цветке, ни в мужчине или женщине как таковых. Все они прекрасно приспособлены для того, чтобы выполнять свое предназначение в космосе; и все же красота не находится в форме (курсив мой — *Е.К.*)»¹³⁵.

Такая аргументация основана на приеме противопоставления: Безант противопоставляет индийскому «духовному величию» римское право и греческое «интеллектуальное величие», а

¹³⁵ *Havell E.B.* The Ideals of Indian Art. — London: John Murray, 1920. P. 23.

¹³⁶ *Besant A.* India's Mission among Nations. In: Idem. India: Essays and Addresses. — London: The Theosophical Publishing Society, 1913. P. 1.

Хейвел пишет об ограничениях современного искусства и культуры, вызванных дискриминирующим идеалом греческого искусства, которому он противопоставляет синтезирующий, субъективирующий идеал индийской культуры. Так, Хейвел полагает, что именно греческая модель привела к разрыву между настоящим и идеальным, а также между духовным и материальным (формой) — именно это, с его точки зрения, мешает воспринимать европейцам другую, незнакомую культуру. Индийская традиция, напротив, обладает более утонченным эстетическим аппаратом, осмысляющим субъективное переживание. По Хейвелу, объективным (формальным) характеристикам она предпочитает субъективные, а значит в большей мере адаптивна к иным, чуждым ей самой аспектам, способна к включению и переработке неконвенциональных черт, отбираемых агентом культуры (например, художником) в зависимости только от их духовного качества.

Работа Хейвела, начиная с 1902 года, была достаточно хорошо известна за пределами Индии. В 1903 году Хейвел опубликовал свою первую статью о современной индийской живописи, в частности об Абаниндранате Тагоре, в известном британском журнале *The Studio*¹³⁷. Спустя несколько лет в том же журнале вышла другая его статья на схожую тему, однако охватывающая большее число бенгальских художников¹³⁸. Все эти статьи иллюстрированы и по ним можно получить представление о новом направлении искусства Индии. Известно, что Хейвел также выступал с лекциями об индийской миниатюрной традиции в Центральной школе искусств и ремесел (*Central School of Arts and Crafts, Southampton Row*) 1 и 8 апреля 1914 года¹³⁹. Постепенно он обретал все больше соратников в своем просветительском деле, призванном изменить отношение к индийскому искусству как к примитивному, дикому, неразвитому, варварскому и одновременно поддерживал молодых индийских художников бенгальской школы, привлекая к ним все больше внимания со стороны ценителей искусства.

1.1.2. Уильям Ротенштейн и Общество Индии (1910)

О широкой известности Хейвела вспоминает в своих мемуарах британский художник Уильям Ротенштейн — один из первых коллекционеров бенгальского современного искусства. Тем не менее, Хейвел приезжал на родину крайне редко, и, по словам Ротенштейна, в художественном мире Лондона его интерес к индийскому искусству поначалу не разделял никто кроме Кристианы

¹³⁷ Havell E.B. Some Notes on Indian Pictorial Art // *The Studio*. 1903. № 27. P. 25–33.

¹³⁸ Havell E.B. The New Indian School of Painting // *The Studio*. 1908. № 44. P. 107–117.

¹³⁹ Art School Notes // *The Studio*. 1914. № 61. P. 83–84.

Херрингхэм, талантливой художницы и копиистки, позднее уговорившей его отправиться в Индию, чтобы увидеть Бенарес и пещерный буддийский монастырь в Аджанте, — делать этюды и копировать фрески.

Ротенштейн посетил огромное количество мест, начиная от северо-западной Индии (Удайпур) и заканчивая восточным побережьем — Калькуттой¹⁴⁰, где познакомился с Тагором, который впоследствии посвятил художнику знаменитую поэму «Гитанджали» (рис. 3, 5). Результатом полугодовой поездки Ротенштейна стала индийская серия — зарисовки и большие полотна, которую он выставил по приезде в Лондон в галерее «Ченил» (*Chenil Gallery*). Эта выставка, по всей видимости, не была встречена тепло лондонскими критиками, по крайней мере свидетельств ее успеха не осталось, лишь критические замечания, процитированные ниже. Вероятно, в этом отразилась закрепившаяся в британской культуре позиция «превосходства» над индийской культурой, не позволяющая по достоинству оценить индийские этюды и рисунки Ротенштейна. Наброски уличных сцен с бедняками, пандитами и женщинами в прекрасных сари, удивительно тонкие по колориту городские пейзажи, написанные на *ghatax* в Варанаси (рис. 2) — все эти картины индийской повседневности выдавали очарование индийской культурой, которую художник видел как равную европейской и к которой относился с трепетом и опасением за ее сохранность, ведь она могла быть утеряна в процессе вестернизации.

Примечательно, что в монографии о творчестве художника, вышедшей в 1923 году, если и говорится об индийском периоде, то очень кратко и с оттенком легкого скепсиса — индийская серия названа вторичной по отношению к другим темам Ротенштейна, а о портретах Тагора сказано, что: «Эти декоративные работы были, скорее, интересными экспериментами, нежели однозначной удачей»¹⁴¹. В приложения к диссертации включена только одна репродукция его индийской работы, идиллический «Вечер в Бенаресе» 1911 года (в кн.: *Plate 18*, здесь: рис. 2)¹⁴².

В конце рассказа о своем путешествии Ротенштейн с грустью отмечает:

«ни один английский художник [кроме него самого — *Е.К.*] не был так же страстно увлечен Индией, как были Бауэр и Беснард, или как Гоген был покорен Таити»¹⁴³.

¹⁴⁰ О впечатлениях британского художника от поездки, посещений дворцов и общения с индийской знатью, пандитами и народом, а также с индийскими молодыми художниками, учениками Абаниндраната Тагора (Надалалом Бошу, Аджитом Кумаром Халдаром и др.), о его наблюдениях за предпочтениями образованных индийцев и его соотечественниках, а также об их отношении к искусству Индии см. главу 28 его книги воспоминаний «*An Indian Pilgrimage*» (*Rothenstein W. Men and Memories: Recollections of William Rothenstein: in 3 vol. Vol. 2. 1900–1922. NY., 1932. P. 228–255*).

¹⁴¹ Ср. оригинал: «These decorative canvases were interesting experiments rather than complete successes» (*William Rothenstein: drawings. L., 1923. P. 30*).

¹⁴² *Ibid.* P. 30–32.

¹⁴³ *Rothenstein W. Men and Memories: Recollections of William Rothenstein: in 3 vol. Vol. 2. 1900–1922. NY., 1932. P. 255.*

Еще до совместной с Хэррингхэм поездки в резиденции Гильдии ремесел Чарльза Эшби в Чиппинг Кэмдене Ротенштейн встретил Ананду Кумарасвами. По его словам, Кумарасвами, уже тогда хорошо разбиравшийся в искусстве Цейлона, нашел продолжение своего интереса в современном индийском искусстве¹⁴⁴. Именно он познакомил Ротенштейна с творчеством бенгалцев, о которых сам британский художник впоследствии написал статью¹⁴⁵.

В марте 1910 года Ротенштейн, Хейвел, Кумарасвами, Хэррингхэм, Томас Арнольд¹⁴⁶ и другие создали «Общество Индии» в Лондоне (*India Society*), их встречи часто происходили в доме Хэррингхэм на улице Уимпоул. Создать такое общество, по словам Ротенштейна, было решено после лекции известного искусствоведа-индолога сэра Джорджа Бердвуда, которую они посетили вместе с Кумарасвами и Хейвелом. Бердвуд выражал позицию, распространенную тогда в художественной среде Лондона, подчеркивая отсутствие изящного искусства в Индии:

«благородную статую Будды он сравнил с вареным пудингом!»

— вспоминает Ротенштейн¹⁴⁷.

Это воспоминание само по себе иронично: вареный пудинг на сале — это десерт, который ассоциируется, прежде всего, с английской культурой. Своей округлой формой он, действительно, может и напомнить голову с высокой прической, то есть классический образ Будды (особенно если иметь в виду фигурные вариации или рождественские, когда в верхушку основы вставляется декоративная веточка с ягодами). Приведенное Ротенштейном сравнение Будды с пудингом показывает то пренебрежение и насмешку, с которыми подходил профессор Бердвуд в своем анализе индийского искусства. Тем самым Бердвуд оценивал индийскую

¹⁴⁴ Одним из важных воззрений А.К. Кумарасвами (1877–1947) на искусство была идея организации художественных сообществ, которые функционировали бы на основе религиозно-философских учений и практик индуизма (*Eaton N. Swadeshi Color: Artistic Production and Indian Nationalism*, ca. 1905 – ca. 1947 // *The Art Bulletin*. 2013. Vol. 95. № 4. P. 624). О калькуттской школе искусства см.: *Coomaraswamy A.K. The Modern School of Indian Painting // The Journal of Indian Art*. 1913. Vol. 15. № 117. P. 67–69. См. прочие публикации о современном индийском искусстве в индийских журналах: *Coomaraswamy A.K. The Present State of Indian Art I. Painting and Sculpture // Modern Review*. 1907. Vol. II. P. 105–110; *Coomaraswamy A.K. The Present State of Indian Art II. Architecture and Decorative Art // Modern Review*. 1907. Vol. II. P. 405–413; *Coomaraswamy A.K. The Painting of Nanda Lal Bose // Modern Review*. 1909. Vol. VI. № 3. P. 300–302.

¹⁴⁵ *Rothenstein W. Gaganendranath Tagore // The Visva-Bharati Quarterly*. 1938. Vol. 4. Pt. 1. P. 4.

¹⁴⁶ Томас Уокер Арнольд (1864–1930) — историк искусства ислама, был другом мусульманского реформатора и философа Саида Ахмад-хана и учителем философа, поэта и общественного деятеля Мухаммада Икбала, которого считают «духовным отцом» Пакистана. В 1904–1909 годы работал в библиотеке Министерства по делам Индии в Лондоне. С 1917 по 1920 годы Арнольд был советником либерально-настроенного министра по делам Индии еврейского происхождения Эдвина Сэмюэля Монтэгю. Арнольд помог Ротенштейну дружеским советом по поводу его поездки в Индию, он вспоминает: «Thomas Arnold, then at the India Office, gave me different advice, and less official introductions» (*Rothenstein W. Men and Memories: Recollections of William Rothenstein: in 3 vol. Vol. 2. 1900–1922. NY.*, 1932. P. 162).

¹⁴⁷ Ср. оригинал: «the noble figure of Buddha he likened to a boiled suet pudding!» (*Rothenstein W. Men and Memories: Recollections of William Rothenstein: in 3 vol. Vol. 2. 1900–1922. NY.*, 1932. P. 231). Ротенштейн о Бердвуде и об индийской скульптуре: *Rothenstein W. The Genius of Indian Sculpture // The Visva-Bharati Quarterly*. 1938. Vol. 4. Pt. 1. P. 5–10.

скульптуру как не слишком развитое ремесло, стоящее в иерархии искусств не выше кулинарного мастерства приготовления знаменитого десерта. Уже знакомому с репродукциями и копиями живописи Аджанты Ротенштейну, осознающему символизм буддийской иконографии, была очевидна невежественность подобного сравнения, обусловленная нехваткой индологических искусствоведческих исследований.

Для этого и была необходима коллективная просветительская работа: все члены «Общества Индии», которое существовало с 1910 года, находились в тесном контакте, способствовали публикации работ, созданию монографий об искусстве, художники участвовали в иллюстрировании этих книг, предоставляя репродукции произведений из своих коллекций¹⁴⁸ или собственные работы¹⁴⁹. Значительным для распространения и понимания индийской культуры также был организованный обществом журнал *Indian Art and Letters*, издававшийся в Лондоне с 1925 года¹⁵⁰.

1.1.3. Роль Стеллы Крамриш в проекте нового индийского искусства

Особое внимание стоит уделить самой младшей из деятелей Бенгальского Возрождения — австрийской исследовательнице Стелле Крамриш (1896–1993). Обычно ее рассматривают как историка индийского древнего и средневекового искусства — Крамриш в числе первых разрабатывала методологию индологического искусствоведения, стремясь открыть искусство и эстетику Индии для широкой аудитории. Тем не менее, ее деятельность по изучению традиционного индийского искусства была тесно связана с современным — она была куратором и принимала активное участие в проекте Рабиндраната Тагора по созданию нового художественного движения.

Ее собственная кураторская и исследовательская программа осуществлялась с опорой на неогегельянскую методологию Макса Дворжака, рассматривающую произведение искусства неотрывно от интеллектуального и культурного контекста его времени. Но и сама она была «продуктом» своей эпохи: в 1910–1920 годы Крамриш находилась в контексте интереса к Востоку со стороны европейских исследователей и художников, с которыми она неизбежно

¹⁴⁸ Например, репродукции Г. Тагора в статье Кумарасвами (*Coomaraswamy A.K. Indian Drawings. First series. Broad Campden, 1910*).

¹⁴⁹ Например, копии Кристианы Хэррингхэм в альбоме: *Ajanta Frescoes: Reproductions in Color and Monochrome of Frescoes in Some of the Caves at Ajanta after Copies Taken in the Years 1909–1911 by Lady Herringham and Her Assistants. L., 1915*.

¹⁵⁰ Исследование, посвященное культурному вкладу «Общества Индии»: *Turner S.V. Crafting Connections: The India Society and the Formation of an Imperial Artistic Network in Early Twentieth-Century Britain // Nasta S. (Ed.) India in Britain. South Asian Networks and Connections, 1858–1950. L., 2013. P. 96–114*.

пересекалась в силу узости этого круга (среди увлеченных индийским искусством можно назвать Огюста Родена¹⁵¹ (рис. 9–10), Пауля Клее¹⁵², Йоханнеса Иттена (рис. 12)). Внимание одновременно к древнему и современному искусству, к далекому прошлому и к будущему, к архаике и самым новым достижениям техники, к мистике и науке (что порой не противоречило друг другу), и в особенности к Востоку — важная черта искусства рубежа веков и культуры первого двадцатилетия XX века.

Хотя изначально исследовательница не планировала оставаться в Индии надолго, ей было суждено прожить там чуть менее полувека, и за это время она успела объединить вокруг себя художественное сообщество, воспитать несколько поколений индийских художников, написать свои главные труды по традиционной архитектуре и искусству. Индия оказалась спасительной территорией для интеллектуалов еврейского происхождения или их родственников во время Второй Мировой войны: Крамриш пережила там 1930 годы¹⁵³, так же, как и деятели бомбейского художественного движения 1940 годов, о которых повествуется во второй главе настоящей работы¹⁵⁴.

Крамриш и венская школа искусствознания

Стелла Крамриш оказалась в Индии в самом начале своей научной карьеры¹⁵⁵, сразу после того, как получила образование в Вене. Она училась у Йозефа Стржиговского (1862–1941), основателя нового направления в искусствознании, осваивавшего восточные культуры, из которых, как он считал, вышло и европейское искусство¹⁵⁶, и у Макса Дворжака (влияние его концепции на Крамриш обсуждается ниже). По ее словам, они не переносили друг друга, и

¹⁵¹ Rodin A. La Danse de Çiva // *Ars Asiatica*. 1921. III. P. 9–14.

¹⁵² О распространении знания об индийской культуре в Германии и отсылках к индийскому искусству в творчестве Пауля Клее см.: *DeLamater P. Some Indian Sources in the Art of Paul Klee // The Art Bulletin*. 1984. Vol. 66. № 4. P. 657–672.

¹⁵³ Несмотря на то, что Стелла Крамриш еврейского происхождения, в работах о ней обычно это не упоминается. В 1950 годы она переехала в Америку, где возглавила отдел индийского искусства в музее Филадельфии. Для самой Крамриш ее идентичность вряд ли была связана с миром еврейской общины, хотя известно, что как в Европе, так и в Индии она поддерживала с ней контакты (*Stoler Miller B. Stella Kramrisch: A Biographical Essay // Kramrisch S. Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch. Philadelphia, 1983*).

¹⁵⁴ См. раздел 2.1.2.

¹⁵⁵ См. карандашный портрет юной исследовательницы этого времени (1922 год), исполненный старшим братом Рабиндраната — Джьотирирандратом Тагором — рис. 8.

¹⁵⁶ Работы о Стржиговском и Венской школе искусствознания см.: *Rampley M. Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School // The Art Bulletin*. 2009. Vol. 91. № 4. P. 446–462; *Rampley M. Introduction: The Vienna School beyond Vienna. Art history in Central Europe // Journal of Art Historiography*. 2013. № 8; *Rampley M. The Strzygowski school of Cluj. An Episode in Interwar Romanian Cultural Politics // Journal of Art Historiography*. 2013. № 8; *Makuljević N. The Political Reception of the Vienna School: Josef Strzygowski and Serbian Art History // Journal of Art Historiography*. 2013. № 8; *Tonbul Z. From Strzygowski's 'Orient oder Rom' to Hans Sedlmayr's 'Closest Orient' // Journal of Art Historiography*. 2020. № 23; *Marchand S.L. The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski // History and Theory*. 1994. Vol. 33. № 4. P. 106–130.

смотрели в разные стороны при случайной встрече на университетской лестнице¹⁵⁷. Тем не менее, оба сыграли большую роль в профессиональном становлении исследовательницы.

Крамриш принимала участие в семинаре Стржиговского в Институте истории искусств при Венском университете. Под его руководством она защитила свою диссертацию, посвященную буддийской живописи Аджанты — теме, которая была крайне актуальной как для молодых бенгальских художников, так и для европейской художественной элиты¹⁵⁸. Стржиговского пригласил в университет Вишва бхарати Рабиндранат Тагор, однако тот так и не смог приехать в Индию. Тем не менее, он рекомендовал свою ученицу.

После одной из трех лекций об индийском искусстве, которую при содействии Стржиговского Крамриш прочитала в Оксфорде, она познакомилась с Тагором:

«Когда я закончила, спустилась в аудиторию. Внезапно я почувствовала себя в объятиях Рабиндраната Тагора¹⁵⁹».

В Индии вместе с Абаниндранатом Тагором, племянником Рабиндраната, Крамриш стала соредактором журнала, являвшегося частью кампании по продвижению индийского искусства — Индийского общества восточного искусства (*Journal of the Indian Society of Oriental Art*). Большое значение для его популяризации имели ее хорошо иллюстрированные немецкоязычные¹⁶⁰ и англоязычные публикации о современном индийском искусстве¹⁶¹. В Обществе восточного искусства она выступала с лекциями, одна из которых была посвящена «Тенденциям современного европейского искусства» (*The Tendencies of Modern European Art*,

¹⁵⁷ Stoler Miller B. Op. cit. P. 8.

¹⁵⁸ См.: Kramrisch S. *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnererei Indiens. PhD. dissertation, University of Vienna, 1919*. Выбор такой темы был во многом определен появлением материала: археолог, историк искусства и коллекционер Виктор Викторович Голубев, друг Стржиговского, привез из своей поездки 1910 года большое количество качественных фотографий (ок. 1500 штук) буддийского пещерного комплекса (фотоархив хранится в музее Гиме в Париже). Стржиговский договорился о доступе к ним для Крамриш. Виктор Голубев был главным редактором журнала *Ars Asiatica* (Goloubev V. (Éd.) *Ars Asiatica. Études et documents*. In 12 vol. Vol. 3. *Sculptures Çivaïtes*. Bruxelles, P., 1921), в котором печатались Хейвел, Кумарасвами, Огюст Роден со статьей о танцующем Шиве, и сам Голубев (рис. 9, 10, 11). Он также вел курс индийского искусства в Школе восточных языков при Сорбонне. Его коллекция индийской миниатюры хранится сегодня в музее изящных искусств Бостона (*Museum of Fine Arts, Boston*) (Stoler Miller B. Op. cit. P. 7, 30).

¹⁵⁹ Ср. с оригиналом: «After I finished, I went down to the audience. Suddenly I felt the widesleeved arms of Rabindranath Tagore around me» (цит. по: Ibid. P. 8).

¹⁶⁰ Статьи о бенгальских художниках на XV ежегодной выставке Индийского общества восточного искусства: Kramrisch S. *Indische Malerei der Gegenwart, zur XV. Jahresausstellung der «India Society of Oriental Art», Calcutta 1924* // *Der Cicerone*. 1924. № 16. P. 954–962. Статья о бенгальской художнице Сунаяни Деви: Kramrisch S. *Sunayani Devi* // *Der Cicerone*. 1925. № 17. Teil 1. P. 84–93.

¹⁶¹ См.: Kramrisch S. *The Aesthetics of Young India: A Rejoinder* // *Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art*. 1922. № 10. P. 66–67; Kramrisch S. *An Indian Cubist* // *Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art*. 1922. № 11. P. 107–109; Kramrisch S. *The Present Moment of Art, East and West* // *The Visva-Bharati Quarterly*. 1923. Vol. 1. № 3. P. 221–225; Kramrisch S. *The Genius of Abanindranath Tagore* // *The Visva-Bharati Quarterly*. 1942. Vol. 8. Parts 1–2. (Abanindra number). P. 66–73.

апрель 1922 года¹⁶²). Понимание современного искусства Крамриш основывалось на ее непосредственном зрительском опыте в Вене. По словам биографа Стеллы Крамриш, Барбары Столер Миллер:

«Обязательная программа обучения дополнялась ее внимательным отношением к современному искусству. К 1912 году, когда в Вене проходила историческая выставка футуризма, благодаря тому, что она была танцовщицей, она могла почувствовать в этих картинах с многочисленными фигурами ритм. Она вспоминает, как спорила со своей матерью о нетрадиционных формах художников-футуристов. <...>. Для Стеллы Вена была городом не столько вальсов Штрауса, сколько картин Густава Климта и Эгона Шиле. <...>. Эти художники также разделяли широко распространенный в Германии интерес к индийской духовности, наиболее конкретно сформулированный Василием Кандинским в его эссе 1912 года *Über das Geistige in Der Kunst*. Мысли Стеллы об искусстве сформировались под влиянием размышления Кандинского, хотя она не разделяла его восхищения мадам Блаватской или теософией»¹⁶³.

Такое незаурядное и глубокое понимание современности она стремилась передать своим индийским студентам¹⁶⁴, в большинстве своем совсем не осведомленных о новых западных направлениях. Она знакомила их с современным искусством и делилась своим видением, в котором принципы искусства, будь то традиционного или авангардного, современного, были сходны. Опубликованный конспект ее первой индийской лекции, прочитанной молодым художникам, начинается следующими словами:

«Все сотворенное Природой, все человеческие существа — только образы, предания, идеи, отражения той непознаваемой красоты, которая, кажется, проходит в мгновение ока, оставляя после себя улыбку, трепыхание крыльев, отблеск и ненасытную неутолимую жажду, изначально присущую Творящему Духу¹⁶⁵».

Уже в этой вступительной речи заметна близость с одной стороны к текстам и идеям Хейвела, а с другой к искусствознанию венской школы: понятие *творящего духа*, центральное для Макса Дворжака, оказывается таковым и для Крамриш. Главная концепция профессора Венского университета: «история искусства как история духа» (*Kunstgeschichte als*

¹⁶² *Kramrisch S. The Aesthetics of Young India: A Rejoinder // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 10. P. 66–67.*

¹⁶³ *Stoler Miller B. Stella Kramrisch: A Biographical Essay // Kramrisch S. Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch. Philadelphia, 1983. P. 6.*

¹⁶⁴ До того, как в 1923 году стать штатным преподавателем Калькуттского университета, Крамриш читала лекции о западноевропейском и индийском искусстве студентам Шантиникетана.

¹⁶⁵ Прописные буквы — Крамриш. Цикл лекций был прочитан Крамриш в период от 27 июля по 2 августа 1922 года, и немногим позднее были опубликованы конспекты лекций в местном журнале (*Kramrisch S. The Expressiveness of Indian Art // The Calcutta Review. 1922. Vol. V. № 1–2. P. 1*).

Geistesgeschichte), стремится объяснить историю искусства посредством истории идей, иными словами, она описывает механизм, который позволяет искусству отражать главные черты культуры своего времени. Несмотря на то, что главные труды Дворжака посвящены живописи Северного Возрождения (*Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, 1903) и средневековому искусству Европы (*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918)¹⁶⁶, они обусловили появление основательной аргументации для рассмотрения искусства неевропейских культур¹⁶⁷, а разработанная им искусствоведческая методология расширила в достаточной мере и границы дисциплины — а значит появился методика рассмотрения современного искусства:

«главным и безусловным достижением <...> [Макса Дворжака, *Е.К.*] следует считать как раз преодоление границ академической истории искусства: историю искусства теперь уже нельзя не соотносить с современными тенденциям и невозможно прикрываться институциональными конвенциями, не замечая или отрицая современность»¹⁶⁸.

При этом, концепция Дворжака существовала в едином контексте идей, сформулированных философией Гегеля¹⁶⁹ и наследующем ей учением о *Geistwissenschaften* Вильгельма Дильтея:

«<...> если для Ригля прототип антинатуралистической современности — поздняя античность и барокко, то для Дворжака, свидетеля и современника уже не импрессионизма, а символизма и кубизма, — маньеризм. Тем самым и осуществляется сдвиг истории искусства как истории форм к истории духа, где последний очень приблизительно можно назвать «идеями» или ментальностью. Дворжаковский «дух» связан с неогегельянским и, что сугубо важно, неогерменевтическим дильтеевским обновлением историзма, где теперь в центре — «переживание» (*Erlebnis*) как медиум объективного понимания исторической тотальности»¹⁷⁰.

Историк и теоретик искусства Степан Ванеян и филолог Елена Ванеян объясняют сдвиг в осмыслении истории искусства Дворжаком его опытом взаимодействия с современным ему искусством (с символизмом и его стремлением увидеть невидимый мир и кубизмом,

¹⁶⁶ На русский язык переведены следующие работы Дворжака: *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: в 2-х т. / пер. с нем. и комм. И.Е. Бабанова. М., 1978; *Дворжак М.* История искусства как история духа / пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой и А.К. Лепорка. СПб., 2001.

¹⁶⁷ *Schwarzer M.* Cosmopolitan Difference in Max Dvořák's Art Historiography // *The Art Bulletin*. 1992. Vol. 74. №. 4. P. 669–678.

¹⁶⁸ *Ванеян С., Ванеян Е.* Венская школа искусствознания: Orient oder Wien? // *Искусствознание*. 2019. Т. 2. № 2. С. 23.

¹⁶⁹ О немецкоязычной традиции философствования и связях Венской школы искусствознания с Гегелем см.: Ермолов 2000. О гегелевском понимании эстетики см.: *Татаренко Н.А.* Понятия искусства и идеала в гегелевской эстетике в свете новых источников // *История философии*. 2017. Т. 22. № 1. С. 34.

¹⁷⁰ *Ванеян С., Ванеян Е.* Указ. соч. С. 23.

показывающим относительность любых формальных характеристик). Все это, должно быть, послужило дополнительным аргументом в пользу того, что именно интуиция или личное переживание обладает подлинной объективностью. Об этом пишет и Крамриш, особенно когда речь заходит о современном искусстве. В предисловии к каталогу калькуттской выставки она призывает отвести, казалось бы, объективное знание о предмете, на второй план (например — исследования искусства), чтобы в итоге вместе с художником достигнуть связи с большим целым, с *духом времени (Zeitgeist)*:

«Утверждение, что любой период искусства превосходит все другие по своей художественной значимости <...> явно противоречит всем представлениям о природе искусства... Предметом исследования <...> должны быть не только эпизоды «Рамаяны» или «Ганеша с головой слона, тремя глазами, в виде толстяка или карлика, держащий в своих четырех руках лотос, свой собственный бивень, боевой топор и рисовый шарик»; пейзажная или портретная живопись, но также и общие идеи и представления о возрасте и нации, к которой принадлежит художник, об окружающих его природе, людях и вещах; о его опыте и знаниях, независимо от того, возвращены они культурой его страны или импортированы откуда-то еще. Все эти факты — хаотическая смесь. Это и есть сырье в ожидании творения. В конечном итоге все искусство проистекает из союза интуиции и личности»¹⁷¹.

В этом фрагменте очевидна и полемика с колониальной, европоцентрической культурой, и дворжаковский синтез личного и объективного опыта через озарение. Сравним с ярким высказыванием самого Дворжака:

«Природа и индивидуальность! В этих двух словах можно найти ответ на проблему возникновения современного искусства, ответ, столь знакомый нам сегодня по поэтическому апофеозу Буркхардта»¹⁷².

Эта идея определила способ работы Крамриш с современностью и повлияла на сложение методологии исследования старого индийского искусства. Крамриш показала индийским художникам, что современное искусство нуждается не столько в технических навыках, которые обеспечивала школа, сколько в индивидуальном прочтении той или иной темы, в собственном опыте художника, в том, как он сам чувствует свою культуру и время.

¹⁷¹ *Kramrisch S. The Aesthetics of Young India: A Rejoinder // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 10. P. 66.*

¹⁷² Ср. оригинал: «Natur und Individualität! In diesen zwei Worten suchte man die Antwort auf das Problem der Entstehung der modernen Kunst, eine Antwort, die uns heute aus der poetischen Apotheose Burckhardts so geläufig ist» (цит. по: *Gerát J. Johan Huizinga and Max Dvořák on Images: A Shared Interest in Medieval Images in and around 1919 // World Literature Studies. 2017. Vol. 9. P. 31–40*).

Ранее уже обсуждалась концептуальная связь мысли Хейвела с немецкой спекулятивной философией. Хотя ни у него, ни у Крамриш нет отсылок к Гегелю, в случае Крамриш эта связь становится более очевидной через непосредственное восприятие идей Дворжака: в статьях об индийском искусстве, будто полемизируя с гегелевским пониманием индийской истории и культуры, она переосмысляет подход к осмыслению того, что такое история. Согласно Гегелю, история в Индии отсутствовала, но Крамриш утверждает, что в Индии история имеет «циклический» характер и каждый раз создается заново, с нуля¹⁷³. По сути то, что Гегель считает незрелыми чертами индийской культуры Крамриш называет ценными и достойными, выражающими неповторимую специфику индийского *духа*, крайней противоположностью которому может быть идея прогресса. В то же время, цикличность истории воспринималась скорее как ее качество и вполне укладывалась в представление о непрерывности индийской истории от древнейших времен до настоящего времени.

В таком ключе Крамриш осмысляла и историю индийского искусства, как некую целостность со своей собственной механикой. Поэтому индийское современное искусство должно было осознавать себя не только законным наследником древнего и народного, традиционного индийского искусства, но и разглядеть наличие собственных эстетических принципов. Например, мысль об отсутствии прогресса в искусстве, полагающаяся у Крамриш на понимание природы в индийской традиции¹⁷⁴, осмысление мироустройства с его циклическим повторением (отчасти спроецированное на понятие истории), будет развита художником Джагдишем Сваминатханом в 1960 годы (см. главу 4, особенно раздел 4.1.1). Примечательно, что в этом Крамриш совпадает с Теодором Адорно, который высказывался о враждебности авангарда прогрессу. В целом, сама теоретическая рамка, которой руководствовалась австрийская исследовательница, и необходимость отталкиваться от превратившихся в культурные установки философских концепций, восходящих к Гегелю, объединяет ее с ранними теоретиками авангарда, такими как Адорно или Вальтер Беньямин.

В главном Крамриш оказывается последовательницей немецкоязычной традиции: она осмысляет индийское искусство прежде всего через тексты и стремится таким образом приблизиться к пониманию его *духовного* содержания, обнаруживая там новую оптику для анализа произведений, в т.ч. и современной живописи.

Хотя со временем Крамриш стала уделять все меньше внимания современному искусству в своих исследованиях (что заметно уже только по списку ее работ) и в полной мере посвятила

¹⁷³ *Kramrisch*. S Pāla and Sena Sculpture // Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch. / Ed. Barbara Stoler Miller. 1983. P. 204.

¹⁷⁴ См.: *Kramrisch* S. Natural Science and Technology in Relation to Cultural Institutions and Social Practice in India // Philosophy East and West. Preliminary Report on the Third East West Philosophers' Conference. 1959. Vol. 9. № 1/2. P. 21–23.

себя изучению традиционной культуры, в ключевой момент формирования нового движения в институте Кала бхаван в Шантиникетане (об этом подробнее далее), стремясь развить художественное мышление студентов (в т.ч. Калькутского университета), она не только обосновала ценность собственно индийской традиции, но и указала им на возможности различных стратегий и мотивировок художественного творчества.

Баухаус в Калькутте (1922)

В 1922 году Крамриш стала куратором большой выставки, разместившейся в выставочном пространстве Индийского общества восточного искусства в Калькутте и объединившей достижения современной бенгальской и немецкой школы — Баухауса. Благодаря знакомству Крамриш с ее ведущим преподавателем — художником Йоханнесом Иттенем и связям своего венского наставника Стржиговского, который был в числе лекторов-«друзей» школы (*Kreis der Freunde des Bauhauses*), в Индию привезли таких художников, как Пауль Клее (см. его картины, которые были тогда в Индии: *рис. 13, 14, 15, 16*), Василий Кандинский (*рис. 17*), Герхард Маркс, Георг Мухе, Лайонел Фейнингер, Йоханнес Иттен и других, связанных с этой школой. Именно им, в особенности Клее и Кандинскому, будет суждено стать любимцами в различных индийских артистических кругах в 1940–1970-е годы. С индийской стороны были представлены работы Нандалала Бошу, Абаниндраната Тагора, Сунаяни Деви и других бенгальцев¹⁷⁵. В 1923–24 году по следам Калькуттской выставки работы бенгальских художников были показаны в Берлине¹⁷⁶, а в год столетия Баухауса (2019) эта тема была реактуализирована: еще раньше, в 2009 музей Баухауса в Дессау реконструировал калькуттскую выставку¹⁷⁷.

Очевидно, что кураторское решение Крамриш было призвано уравновесить силы европейских и индийских художников и обнаружить новую точку зрения, способную размыть границы между Баухаусом и бенгальской школой, в конечном итоге между современностью и Индией:

«К какой бы национальности ни принадлежали эти художники, и каким бы художественным мышлением ни обладали — все они разделяют нечто общее — а именно, то, что они обучались

¹⁷⁵ Многие из тех художников, которые развивались под руководством Абаниндраната Тагора в Государственной школе искусств (*Governmental School of Art, Calcutta*) начиная с 1906 года, выставлялись в 1922 году среди европейских коллег: Асит Кумар Халдар (*Asit Kumar Haldar*), Кшитиндрнатх Мазумдар (*Kshitindra Nath Mazumdar*), Сайлендрнатх Дей (*Sailendranath Dey*), Самарендрнатх Гупта (*Samarendranath Gupta*), Сурендрнатх Кар (*Surendranath Kar*).

¹⁷⁶ *Osborn M.* The Indian Art Exhibition in Berlin // *Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art*. 1923. Vol. 15–16. 1923. P. 74–78.

¹⁷⁷ «Bauhaus in Calcutta». 27.03.2013 – 30.06.2013. Dessau, Bauhaus Building. Curated by Kathrin Rhomberg, Regina Bittner, Partha Mitter, Ranjit Hoskote. URL: <https://www.bauhaus-dessau.de/bauhaus-in-calcutta-2.html> (дата обращения: 24.05.2019).

искусству в широко известных академиях искусств мирового уровня. И каждый из них руководствовался глубинной внутренней необходимостью отказаться от всех тех лишенных жизни программ. И они сражались, каждый по-своему, с декоративностью и символизмом, продирались сквозь импрессионизм и постимпрессионизм, и все те различные художественные направления, которые взволновали поверхность вод европейского искусства в последние двадцать лет»¹⁷⁸.

Крамриш подчеркивает общую интенцию индийских и европейских художников и призывает осмыслить, что организованные ими движения существуют уже в интеллектуальном пространстве нового мира, в котором индийские и европейские художники принципиально равны. Кроме того, их творческая парадигма, как указывает исследовательница, совпадает. Поэтому, прежде чем перейти к обсуждению института Кала бхаван, стоит вспомнить манифест Баухауса, написанный одним из родоначальников движения, Вальтером Гропиусом¹⁷⁹. Баухаус должен был объединить художников разных направлений (архитекторов, скульпторов, графиков, живописцев) для постройки нового «дома» искусства, что понималось как буквально, так и метафорически. Проект предполагал высокое качество всех областей искусства и их синтез, но мастерство не должно было лишать участников творческой индивидуальности, в то же время, объекты искусства должны были быть созданы ручным трудом, и подчеркивалось, что ремесло — это главный инструмент художественной мысли. Такой художник-ремесленник, по мнению Гропиуса, ведет «интегрированную жизнь». Отказываясь от уже предлагаемых ему академических направлений, или тех, что борются с академизмом своими средствами (разные «измы»), в рамках такой институции он способен изобрести что-то свое, иными словами, обрести собственный голос, органически включаясь в полифонию общего замысла.

1.1.4. Художественный институт Кала бхаван (1919)¹⁸⁰

Уже упомянутые калькуттские институции — Государственная школа искусств (в 1896–1905 ее возглавлял Эрнест Хейвел, а в 1905–1915 — Абаниндранат Тагор) и Индийское общество восточного искусства (1907), подготовили необходимые условия для развития современного искусства — это был первый этап создания платформы для развития различных по стилю и направлениям художников для борьбы с академическим и «салонным» искусством, которому обучали в колониальных художественных колледжах. И Хейвел, и А. Тагор стремились учесть

¹⁷⁸ Цит. по: *Chatterjee S. Writing a Transcultural Modern // Bittner R., Rhombg K. (Eds.) The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde. Ostfildern, 2013. P. 101.*

¹⁷⁹ *Gropius W. Bauhaus Manifesto and Program // Wingler H.M. The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago. Cambridge, Mass., 1959 [1919]. P. 31–33.*

¹⁸⁰ См. архивные фотографии Шантиникетана и Кала бхаван в разделе иллюстраций (*рис. 18a-d*).

особенности индийской культуры, тем не менее, они все еще существовали в парадигме колониальной системы образования и мышления. Не меняя структуру образовательной модели, они лишь наполнили ее новым содержанием, отсылающим к *великому прошлому*, однако уже не европейской, а *индийской культуры* — это проявилось буквально в замене античных образцов на индийские. Хейвел стремился к обоснованию *идеала индийского искусства*, Абаниндрат Тагор — к созданию другой, вполне академической программы на основе индийского канона Читрасутры¹⁸¹ и прочих трактатов¹⁸².

Однако уже в этот период заметно желание более радикальных изменений. Уже к середине 1910-х годов стала назревать мысль о другом направлении, которое нужно взять художникам, об иных относительно националистической проблематики задачах, на которых стоит сконцентрироваться, об отказе от бессмысленного идеологического соревнования с греческим искусством и философией. Возникает потребность уделить большее внимание настоящему, живым течениям искусства, существующим живописным и ремесленным традициям, современным технологиям, порождающим новые формы искусства, органике окружающего пространства города и сельской местности. Все это предполагало более демократичную организацию арт-школы, или образовательного центра, в котором могли бы быть найдены новые формы и появиться новые замыслы. Таким центром стал новый университет Рабиндраната Тагора. Сам Тагор возрос в контексте названных выше институций, в компании Хейвела и Кумарасвами и неизбежно впитывая их идеи. И в то же время, он хорошо чувствовал, чего может не хватать его племяннику А. Тагору. Например, внимательного изучения современных направлений западного искусства, что позволило бы интегрировать уже приобретенный опыт взаимодействия с европейской культурой и найти точки сборки для новой культуры. В целом Р. Тагор видел перспективы индийского искусства гораздо более широко нежели А. Тагор, и в своем собственном творчестве он разовьет идеи, которые закладывал в программу художественного образования университета. Как пишет С.И. Тюляев:

«Начав сам рисовать, Рабиндранат Тагор резко изменил свое отношение к искусству ортодоксальных последователей Бенгальской школы, которая в 1930-х годах еще находилась на вершине славы. Так, поэт писал в 1937 г. английскому художнику Уильяму Ротенстайну: "С беспощадным произволом

¹⁸¹ Читрасутру (читра — санскр. 'живопись'), часть Вишнудхармттарапураны, впервые полностью перевела на английский язык Стелла Крамиш и издала в 1924 году (историю перевода этого трактата см. в исследовании Изабеллы Нарди: *Nardi I. The Theory of Citrasutras in Indian Painting: A Critical Re-evaluation of Their Uses and Interpretations*. L., 2006). В русском переводе эта сутра, описывающая индийский живописный канон, появилась сравнительно недавно, благодаря труду Виктории Викторовны Вертоградской (*Вертоградова В.В. Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармттарапураны» — теория и технология*. М., 2014).

¹⁸² См. его статьи об индийском каноне и особенностях анатомии: *Tagore A. The Three Forms of Art // Modern Review* 1907. Vol. 1. № 2. P. 392–397; *Tagore A. Bharat Shilpa*. Calcutta, 1909; *Tagore A. Some Notes on Indian Artistic Anatomy*. Calcutta, 1914; *Tagore A. Sadanga, Or The Six Limbs of Painting*. Calcutta, 1921.

вторгался я в самодовольный и застойный мир индийского искусства, производя в нем смятение». «Его (Р. Тагора. — С.Т.) произведения, — писал художник Б. Де, — кажутся исполненными духа протеста против малокровного ремесленничества и слабости живописных качеств неоиндийского искусства"»¹⁸³.

Можно во всем согласиться с Тюляевым, только не в том, что перемена для Р. Тагора была резкой. Его творчество было не только экспрессивным, но и концептуально цельным. Этой цельности, воплощенности предшествовала долгая работа, включающая в себя изучение ведущих специалистов и художников Европы и Великобритании, а также дело его жизни, его мечта — организация нового центра (культурного, образовательного) в Индии.

Итак, в 1919 был основан университет Вишва бхарати (хотя открытие относят к 1921 году) — по задумке Р. Тагора он должен был стать точкой стягивания индийских и мировых культур, отсюда и название, и слоган: *Yatra Visvam Bhavatyekanidam*, что означает: «там, где весь мир может уместиться в гнезде». Убежденность в необходимости реализовать свой масштабный проект появилась у Тагора после получения Нобелевской премии в 1913 году — как известно, он был первым не европейцем, кому ее присудили. Его поэзия получила широкое признание на Западе во многом благодаря содействию Уильяма Ротенштейна и Общества Индии, напечатавшего первую редакцию авторского перевода на английский книги стихов Тагора «Гитанджали», изначально написанной на бенгальском¹⁸⁴ (рис. 3, 5).

Центральную роль в педагогической концепции Р. Тагора играло искусство: вокруг него должен был строиться весь проект университета, ведь различные виды искусства должны были стать основой современной индийской культуры¹⁸⁵. По этой причине в первую очередь был основан художественный институт Кала бхаван, «сердце» Вишва бхарати. Считается, что Кала бхаван был первым художественным институтом в Индии, являющимся частью университета.

¹⁸³ Тюляев С.И. Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М., 1986. С. 176.

¹⁸⁴ Эту книгу, «Гитанджали: жертвенные песнопения» (англ. *Gitanjali: Song Offerings*), поэт посвятил Ротенштейну как своему благодетелю и близкому другу, сопровождавшему его на протяжении всего пути к мировой известности. Англоязычную версию книги «Гитанджали» Рабиндранат Тагор составил и перевел самостоятельно, и она отличалась от первоначальной версии на бенгальском. Бенгальскую версию на сегодняшний день отдельно перевели на европейские языки, например, в английском переводе она появляется в издательстве *Penguin books* 2011 года под заглавием «*Gitanjali Reborn*». В настоящей работе используются только англоязычные переводы, сделанные самим Тагором (см. цитаты некоторых стихотворений из сборника в разделе 1.2.4. Мистицизм. Образы ламп (1930–1932)). Именно в его переводах под редакцией Уильяма Батлера Йейтса эта книга приобрела столько поклонников на Западе, а сам Тагор получил мировое признание.

¹⁸⁵ См. высказывание Тагора: «Мы в Индии видим европейца как образованного, искусного и деловито конструктивного в торговле и политике, но не как художественно одаренного в творчестве. Вот почему современная Европа открылась нам не во всей полноте своей личности, а только в интеллектуальной мощи и деятельности утилитарного назначения; поэтому она затронула лишь сферу нашего интеллекта и пробудила наши утилитарные амбиции. // Искажение жизни из-за такого узкого понимания культуры больше нельзя продолжать. В предполагаемом центре нашей культуры музыка и искусство должны занимать видное место почета, а не просто толерантный кивок признания. // Так разовьется настоящий эталон эстетического вкуса; и с его помощью наше собственное искусство будет возрастать в силе и богатстве, позволяя нам трезво судить об искусствах других стран и перенимать от них идеи и формы, не подвергаясь обвинению в плагиате» (*Tagore R. Towards Universal Man. Bombay, 1961. P. 226*)

Ему было суждено стать центром, образцом для различных художественных течений, центром, протягивающим ниточки к другим городам и художественным центрам (Барода, Мадрас, Бомбей, Дели и т.д.), и определить пути развития индийского искусства после ухода самого Р. Тагора¹⁸⁶.

Кала бхаван был основан одновременно с Баухаусом (*Staatliches Bauhaus*, 1919–1933), обе институции развивались параллельно и, несмотря на их разную направленность, очевидно находились под влиянием схожих идей и концепций. Подобно Вальтуру Гропиусу Тагор развивал идею о том, что Кала бхаван — это «общий духовный центр»¹⁸⁷ и стремился воплотить в жизнь собственный замысел «интегрированной жизни», напоминающий скорее современное экологическое направление в архитектуре и искусстве, нежели технологическое и в большей степени урбанистическое движение Баухауса. В «безвестной деревушке» Шантиникетан в 150 километрах от Калькутты, по словам искусствоведа Рамана Шивы Кумара, «не претендующей на образование, культуру или историю»¹⁸⁸, Тагор организовал образовательный центр, который в чем-то напоминал традиционные, аскетические практики, подразумевающие уход в лес и самоорганизацию там отшельников (*тапованы*¹⁸⁹). Такие практики предполагали преодоление естественных потребностей человека и достижение единства с природой и высшим знанием. В случае Шантиникетана аскетическая идея представала скорее в «снятом» виде, лишь указывая на определенный культурный контекст и историю места¹⁹⁰. Тагор не стремился буквально воспроизвести структуру лесной обители, хотя в проекте университета отчетливо проявилось желание создать органичные местной культуре и природе условия для творческих практик, интегрирующих опыт сообщения человека с окружающим пространством¹⁹¹. Занятия (танцевальные и музыкальные классы, лекции, рисунок и живопись) проходили, как правило, на открытом воздухе в тени деревьев¹⁹², что, само собой, контрастировало с организацией образовательного процесса в колониальных образовательных учреждениях. В то же время

¹⁸⁶ Список художников, учившихся в Кала Бхаван действительно впечатляющий — можно сделать вывод, что ядро современной индийской культуры сформировалось именно в Шантиникетане. Это художник и скульптор Рамкинкар Байдж, Бенод Бехари Мукхерджи и Ли́ла Мукхерджи (воспитавшие свою дочь, художницу Мриналили Мукхерджи, создающую скульптуры из конопляного волокна, порой напоминающие образы Р. Тагора), художник и скульптор Сомнатх Хоре, художник, эссеист и поэт К.Г. Субраманьян. Среди интересных примеров можно упомянуть режиссера Сатьяджита Рая, учившегося в Кала бхаван с 1940 года у Нандалала Бошу и его ученика, слепого художника Бенода Бехари Мукхерджи, о ком он позже снимет фильм "The Inner Eye" (1972).

¹⁸⁷ Цит. по: *Fox Weber N. The Bauhaus Group. Six Masters of Modernism*. NY., 2009. P. 225.

¹⁸⁸ *Kumar R.S. Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism*. ND., 1997. б.п.

¹⁸⁹ Тапована (от санскр. *tapas* букв. 'тепло, нагревание' или 'аскеза, медитация, умерщвление плоти' и *vana* 'лес, роща') — место, в котором мудрецами и отшельниками совершаются духовные практики и аскезы. Это могут быть не только участки рощи, но и пещеры и любые другие укрытия.

¹⁹⁰ На этой территории, принадлежавшей с 1863 года отцу Р. Тагора, Дебендранату Тагору, им был построен Брахмачарья ашрам как место для медитаций и поломничества. С 1901 года сам Рабиндранат стал использовать стены ашрама для своей школы дополнительного образования для детей, а также регулярно организовывал индуистские праздники — *Hindu mela* ('mela' — ярмарка, фестиваль).

¹⁹¹ Принципы педагогики Тагора развились еще раньше, когда он организовал школу в лесной обители, построенной его отцом. Подробнее об этом см., например, в: Сучков 1986.

¹⁹² *Kumar R.S. Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism*. ND., 1997. б.п.

мастерские оснащались современными печатными станками, студенты осваивали различные техники печати и под руководством художника Нандалала Бошу, возглавившего Кала бхаван по просьбе Тагора, занимались художественной иллюстрацией¹⁹³, а также разрабатывали ткацкие дизайны. Были организованы коллаборации с местными ремесленниками, мастерами по керамике, гобелену, дереву и коже, батику и т.п. При этом Бошу приветствовал, если в творческом процессе принимали участие любители, так как верил в то, что непрофессиональная художественная практика только обогащает коллективный творческий процесс.

Так, искусство по Бошу могло создаваться любителями и нуждалось в непрофессиональном, свежем взгляде. Бошу очевидно здесь развил (а может в чем-то и предвосхитил) идеи Ананды Кумарасвами, который в своей знаменитой работе 1934 года *Transformation of Nature in Art* высказывал мысль о том, что каждый человек является художником (“*The artist is not a special kind of man, but every man is a special kind of artist*”¹⁹⁴), а также утверждал, что, во-первых, разные виды искусства в индийской традиции не разделялись на низкие и высокие, а во-вторых, не было жесткой границы между профессиональным трудом и любительским творчеством — требования к мастерству были одинаковы для всех, кто бы ни захотел заняться музыкой или живописью, разграничение касалось лишь социальной иерархии между людьми¹⁹⁵. Кумарасвами указывал на 18 профессиональных видов искусства — *шилпа*, и 64 любительских — *кала*, — все эти виды, включающие как музыку и живопись, так и верховую езду и кулинарию, по его мнению, “*without distinction of rank, all being equally of angelic origin*”, иначе говоря были в равной степени одухотворены¹⁹⁶. Это напоминает и слова Вальтера Гропиуса: «нет существенной разницы между художником и ремесленником»¹⁹⁷. В этой связи программа Кала бхаван является воплощением идей, основанных на индийской традиционной эстетике и высказанных Кумарасвами, и в то же время находит точки пересечения с европейским движением школы Баухаус, стремившейся преодолеть разрыв между искусством и жизнью.

¹⁹³ См. например, букварь бенгальского языка, составленный Тагором и проиллюстрированный Нандалалом Бошу. URL: <https://archive.org/details/bangla-sahaj-paath1/mode/2up> (дата обращения: 5.03.2024).

¹⁹⁴ Coomaraswamy A.K. *The Transformation of Nature in Art* [1934]. NY., 1956. P. 64.

¹⁹⁵ Он ссылается на Тришаштишалакапурушачаритру (I.2.950), Винаю (IV.6) и работы А. Венкатасуббьяха: “Here again it appears clearly that no kind of art is thought of as high or low, noble or ignorable in itself, only persons being considered of high or low rank according to their natal status in an established social hierarchy” (Coomaraswamy A.K. *The Transformation of Nature in Art* [1934]. NY., 1956. P. 181).

¹⁹⁶ Это подкрепляло критическое отношение Кумарасвами к западной эстетике, которая с его точки зрения отделила искусство от человека. Он писал: «Все одинаково проиграли в том, что искусство, будучи теперь роскошью, перестало быть нормальным родом деятельности, все люди вынуждены жить в убожестве и беспорядке и настолько привыкли к этому, что уже и не замечают» (Ibid.).

¹⁹⁷ Цит. по: Fox Weber N. *The Bauhaus Group. Six Masters of Modernism*. NY., 2009. P. 123.

Думаю, что вполне ясно, почему Р. Тагор пригласил возглавить Кала бхаван именно Нандалала Бошу¹⁹⁸. Не маститого Абаниндраната Тагора, а его ученика, избравшего иную направленность. Революционные стремления Бошу совпадали с тагоровскими: несмотря на глубокое уважение к А. Тагору, Бошу, как и Р. Тагор, искал альтернативный сложившейся системе взглядов бенгальской школы путь для искусства, которое бы отказалось от возрождения техник, ассоциированных с прошлым (придворной миниатюры раджпутов и моголов, которая невольно воспроизводила черты элитарной культуры), и стремилось бы обрести связи с современностью и обеспечить взаимопроницаемость различных культур. В этой связи важно отметить, что уже на заре своей карьеры Бошу искал жизнотворческие формы в народном искусстве и стремился объединить свою художественную практику с незамысловатым укладом деревенской жизни. Как пишет К.Г. Субраманьян, опыт, полученный Бошу в детстве, определил его будущий интерес: еще ребенком он много времени проводил в ремесленных мастерских, наблюдая за мастерами (керамистами, резчиками по дереву, кузнецами и т.п.), а около 1913 года, вернувшись в родной Банипур, он всерьез занялся *пата-читрой* и принял к живописной традиции Западной Бенгалии¹⁹⁹, внедрился в местное сообщество художников-*патуа*, продавая свои картинки на ступенях храма Кали, как это и было принято, по доступной цене, за те же 4 анны²⁰⁰. Впоследствии Бошу стремился отойти от черт бенгальской школы, присущих его раннему периоду, — мифологизма и метафоры, делая натурные ландшафтные зарисовки Банипура и Шантиникетана с крестьянами в их повседневных работах. По контрасту с Абаниндранатом, Нандалал тяготел к монументальной живописи, изучал принципы буддийских храмовых росписей (посетил и копировал живопись пещерных монастырей Аджанты и Багха), что позднее отразилось в его совместных с другими художниками работах — фресках в Чина бхаван (Институт китайского языка и культуры в университете Вишва бхарати, 1937) и в чайном домике Динантике (1939) в Шантиникетане. Одним из характерных проектов Бошу этого времени были временные павильоны для Индийского национального конгресса в деревушке Фаизпуре в 1936 году, которые по личной просьбе Махатмы Ганди Бошу построил «используя только местные материалы и нанимая деревенских мастеров»²⁰¹. Так,

¹⁹⁸ Нандалал Бошу (1882–1966), будучи учеником Абаниндраната Тагора, в раннем творчестве развивая идеи своего учителя, осваивал технику работы с акварелью и мифологические сюжеты. Однако позднее, начиная с 1909 года, когда Бошу знакомится с фресками Аджанты (он оказался там в составе экспедиции Кристианы Хэррингхэм, которая выше упоминалась в связи с Обществом Индии), и это меняет его подход к искусству: с этого момента он предпочитает монументальные живописные формы миниатюрному искусству. С 1920 по 1951 возглавлял Кала Бхаван в Шантиникетане

¹⁹⁹ Подробнее о стиле художников патуа и бытовании пата-читры читай, например, в исследовании Е.М. Карловой, акцентирующей внимание на ориентальном стиле и взаимосвязи этой традиции с культом Джаганнатха (*Карлова Е.М. Ориентальная живопись пата-читра и культ Джаганнатха: дис. ... канд. иск. М., 2010*).

²⁰⁰ Если рупия равнялась приблизительно одному шиллингу и четырем пенсам, то четыре анны (анна — 16-я часть рупии) примерно трем пенсам. Довольно низкая цена. Считается, что все его работы были сразу же раскуплены местными (*Шентунова И.И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978. С. 49*).

²⁰¹ Цит. по: *Kumar R.S. Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. ND., 1997. б.п.*

«покинув студии, искусство переместилось в места общественной жизни, превратилось в муралы и скульптуры для открытого воздуха, а границы между ремеслом и искусством были стерты при помощи целого ряда креативных практик, включающих иллюстрирование книг, текстиля, керамики, мебели, декораций и костюмов для спектаклей. При Нандалале Шантиникетан стал воплощать в жизнь тагоровское видение модернизма, универсального по сути, а не по форме, сохраняющего местную историю и реалии, но открытого для других культур»²⁰².

Все это сделало сегодняшний Шантиникетан, по выражению искусствоведа Р. Шивы Кумара «первой индийской галереей на открытом воздухе, хранящей раннее модернистское искусство»²⁰³.

При этом стоит еще раз отметить, что Р. Тагор хотел добиться взаимопроницаемости различных культур и не пытался отъединить индийское искусство от остального мира, к чему неизбежно, с его точки зрения, вела программа бенгальской школы. Он полагал, исходя из собственного опыта, что художник только обогащается от встречи с другой культурой на плато искусства. Поэтому, в образовательной программе он стремился уделить особенное внимание изучению западного искусства. В декабре 1921 года по его запросу Стелла Крамриш прочла в Кала бхаван 43 лекции о европейском искусстве, начиная с готики и заканчивая различными современными направлениями. Тагор участвовал в этих лекциях в качестве модератора и переводчика, помогая студентам погрузиться в незнакомый и местами непонятный им контекст иной культуры, объясняя и интерпретируя феномены, описываемые венским искусствоведам. Очевидно, что идея таких лекций возникла вместе с желанием Тагора «поделиться своим открытием современного западного искусства с остальными художниками и студентами»²⁰⁴.

Культурные контакты в рамках Вишва бхарати

Университет в Шантиникетане не только предоставлял возможность индийским студентам получить достойное образование, но и протягивал культурные связи за пределы Индии. Центральной фигурой университета до 1940 годов оставался Тагор и в течение жизни продолжал заниматься налаживанием связей между индийской культурой и западной. Как известно, сам он неоднократно посещал Европу, но и дома принимал многих выдающихся

²⁰² Kumar R.S. Tagore and the Visual Arts // Chaudhuri S. (Ed.) The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge, 2020. P. 225.

²⁰³ Kumar R.S. Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. ND., 1997. б.п.

²⁰⁴ Kumar R.S. Tagore and the Visual Arts // Chaudhuri S. (Ed.) The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge, 2020. P. 227.

путешественников, которые спустя годы способствовали распространению славы о нем и его университете.

Граф Герман Александр фон Кайзерлинг, философ и мистик, основатель Школы мудрости²⁰⁵ (*Schule der Weisheit*, 1920), встретился с Тагором в Калькутте еще до 1913 года (когда поэт стал известным благодаря Нобелевской премии) во время своего кругосветного путешествия, описанного в «Путевом дневнике философа» (*Das Reisetagebuch eines Philosophen*, 1923)²⁰⁶. Он был восхищен «духовными» качествами бенгальца и рассказал об этом в своей книге:

«Это была памятная ночь. В высокий зал, увешанный старинными картинами, замечательно вписывались своим благородным видом облаченные в ниспадающие живописными складками тоги Тагоры с их тонкими, одухотворенными лицами. Абениндранат, представляющий живопись, напоминал мне типы, некогда украшавшие собой Александрию; поэт Рабиндранат производил на меня впечатление гостя из иного, духовного высшего мира. Никогда еще я, кажется, не встречал человека, представлявшего собой такой сгусток одухотворенной душевной субстанции...»²⁰⁷

Стоит отметить, что книга стала очень популярной в Германии, находившейся в поисках новой духовности²⁰⁸. Автор рисовал идеальный образ индийской культуры, и особое внимание уделил индийской традиционной музыке — глава о Калькутте начинается с описания его впечатления от индийской *раги*²⁰⁹. Вечерний концерт был организован «у Тагоров, в старинном дворце»²¹⁰. Кайзерлинг, весьма точно описывая суть *раги*, феномена, с которым он соприкоснулся непосредственно²¹¹, кажется, пересмотрел эстетику европейской симфонической музыки. По его словам, разница между ними колоссальна: в то время, как в Европе превалирует стремление к звукоподражанию в попытке передать атмосферу того или иного события, в Индии музыка создает «экран вечности» (двумя десятилетиями позднее американский музыкант Джон Кейдж

²⁰⁵ «Школа мудрости» — институция, созданная Кайзерлингом наряду с «Обществом свободной философии» в 1920 году. Одной из основных целей школы было объединение современников — мыслителей и философов, посредством конференций и других коллективных проектов. Среди участников проектов институции можно упомянуть Н.А. Бердяева, К.Г. Юнга, Л. Фробениуса, Х. Дриша, М. Шелера, Р. Тагора и др.

²⁰⁶ Кайзерлинг Г. Путевой дневник философа / пер. с нем. И.П. Стребловой, Г.В. Снежинской. СПб., 2010.

²⁰⁷ Там же. С. 420.

²⁰⁸ Keyserling H.G. *Das Reisetagebuch eines Philosophen* (2 Bände). 1e Band. Darmstadt, 1922; Кайзерлинг Г. Указ. соч.

²⁰⁹ *Raga* — это индийский музыкальный жанр. Существует целый ряд различных *раг*, вместе составляющих «гирлянду *раг*», где каждая рага определяется ладовым строем и призвана передать определенное состояние природы, времени дня и ночи, а также эмоциональное состояние, возможное в этих рамках. *Рагам* соответствуют живописные мотивы и композиции в миниатюре. Подробнее о феномене *раг* в музыке см.: Морозова 2003; в изобразительном искусстве см.: Бабин 2017а; 2017б; 2019а; 2019б. О Рабиндранате Тагоре-музыканте и о его новаторском переосмыслении раги читай в монографии Татьяны Евгеньевны Морозовой: Морозова Т.Е. Рабиндрошонгит: Музыка Рабиндраната Тагора. М., 1993.

²¹⁰ Кайзерлинг Г. Указ. соч. С. 418.

²¹¹ «Вчера, когда по моему настойчивому желанию зимним вечером решено было исполнить напев, относящийся к середине лета, музыканты забеспокоились; они не представляли себе, как такое возможно» (там же. С. 417).

говорил о "permanent emotions", постоянных эмоциях, имея в виду *расы*, на которых основана вариативность *рас*). Кайзерлинг пишет:

«Один французский художник выразился однажды об индийской музыке, которая способна сделать это лучше любой другой, так: *c'est la musique du corps astral*. Именно это она и есть (если только существует астральный мир, соответствующий привычному представлению): это огромный, безграничный мир, в котором вместо предметов существуют состояния. Внимая ей, мы переживаем что-то неопределенное, неосознанное, и все же чувствуем, что живем чрезвычайно интенсивно. Слушая сменяющие друг друга звуки, ты на самом деле вслушиваешься в себя. Ты чувствуешь, как вечер переходит в ночь, а ночь в день, как утренняя свежесть сменяется гнетущим полднем, и, вместо того чтобы видеть перед глазами череду стереотипных картин, которые лишь раздражают, ты улавливаешь своим сознанием в зеркале звуков все новые нюансы, которыми жизнь реагирует на пленительные впечатления мира»²¹².

Будучи горячим поклонником Тагора Кайзерлинг, в 1921 году, во время трехдневного путешествия Тагора по Германии, с большой радостью снова встретился с поэтом, и судя по всему на этой встрече они запланировали сотрудничество двух институций — Школы мудрости и Вишва бхарати. Несколько позже Кайзерлинг объявил в прессе:

«Индиец и я достигли следующего соглашения по поводу наших общих целей: Шантиникетан, бенгальский университет Тагора, и Школа мудрости отныне будут работать вместе, во имя создания братства между Востоком и Западом»²¹³.

За этим объявлением последовало празднование шестидесятилетия Тагора в главном театре Веймара — Немецком национальном театре, где читали его поэзию и звучало музыкальное произведение Карла Шадевица «Цикл по мотивам стихотворений Рабиндраната Тагора» (*Zyklus nach Gedichten Rabindranath Tagores*). Сам Тагор уже не присутствовал на мероприятии, хотя можно представить, какую известность в немецкоязычном мире он приобрел после этого события²¹⁴.

²¹² Там же. С. 418.

²¹³ Цит. по: Bittner R., Rhombert K. (Eds.) *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes*. Bonn, 2013. P. 119–20.

²¹⁴ Ibid. P. 120.

1.2. Ключевые компоненты художественного метода Р. Тагора (1924–1941)

«С беспощадным произволом
вторгался я в самодовольный
и застойный мир индийского искусства,
производя в нем смятение.»²¹⁵

*Рабиндранат Тагор в письме
Уильяму Ротенштейну, 1937*

Идея особости индийской культуры и духовности, переплавляющей различные традиции между собой, пожалуй, с наибольшей полнотой отразилась на художественном творчестве Рабиндраната Тагора. Он начал заниматься изобразительным искусством в шестьдесят с лишним лет — в последние полтора десятилетия своей жизни — с середины 1920-х до самого начала 1940-х. Хотя специально Тагор рисовать не учился и не владел техническими навыками, вероятно, обсуждаемая выше «демократичная» программа Кала бхаван, включающая художников-любителей в школу, постепенно стала влиять на него самого. Будучи в тесном контакте с Н. Бошу (а как уже обсуждалось, тот поощрял «живое», непрофессиональное и народное искусство), Тагор убедился в том, что ему тоже необходимо заняться рисунком и живописью и, кажется, постепенно занятия искусством стали вытеснять другие его творческие активности²¹⁶. И несмотря на то, что с технической точки зрения его работы сделаны относительно несложно — в основном это графика (акварель, темпера или тушь, печать) — они представляют особую интеллектуальную ценность.

В 1930 годы он приходит к пониманию того, что изобразительное искусство является продолжением поэзии. Его творчество стало знаком смены миметической парадигмы бенгальской школы (Абаниндрат Тагор, Нандалал Бошу, Джамини Рой), на интермедиаальную, при которой структура текста, или поэтического, или философского, могут определять изобразительный строй произведения (цветовую схему, композиционные особенности и т.п.). Так, различные виды искусства оказываются конвергентны друг другу. Иными словами, образы Тагора организуются на границе разных медиа²¹⁷, поэзия и музыка влияет на его рисунок, структурно организует его, именно поэтому можно сказать, что его творческий метод

²¹⁵ Цит. по: *Тюляев С.И.* Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М., 1986. С. 176.

²¹⁶ Первая выставка Тагора открылась 2 мая 1930 года в Париже, за ней последовало около 12 других выставок в Великобритании, Германии, Дании, Швейцарии, США и России. Первая индийская выставка прошла в декабре 1931 в Калькутте. Репродукции его картин были опубликованы в альбоме «Читралипи» в 1940 году (единственный раз при его жизни), где он сопровождал свои картины короткими стихами-комментариями (*Tagore R. Chitralipi. Vol. 1. Calcutta, 1951; Tagore R. Chitralipi. Vol. 2. Santiniketan, 1951*).

²¹⁷ Под медиа (англ. *media* — мн.ч. от *medium* ‘посредник’, ‘то, что находится посередине’) я имею в виду выразительные средства или инструменты, которые использует художник для коммуникации со зрителем. В случае Тагора это могут быть визуальные, вербальные или аудиальные медиа.

интермедиаальный. Словно бы продолжая свою поэзию с помощью визуальных средств, он стремится запечатлеть одновременно схваченные, принадлежащие к различным культурным системам осколки знания и переплавить их в нечто новое и целостное: его рисункам присуще мерцание смыслов, воплощенное в гибридных полиморфах, порой напоминающих фантастических животных²¹⁸, маски или лики (рис. 4б).

Р. Тагор выразил мистический характер искусства: как и поэзия, живопись / графика — это вспомогательная сила, создающая своего рода порталы в сакральное. За основу он взял традицию персидской каллиграфии, расширившей изобразительные возможности букв и текста, заключившей в написание одной буквы сокровенный смысл прикосновения к божественному, и превратившей *шахаду* (мусульманский символ веры) в фигуративные образы молящихся, или животных (льва, верблюда и т.д.).

В его графических образах объединились черты разных традиций, не только связанных с культурой Бенгалии. Это и американское индейское искусство, указывающее на интерес к сюрреализму, и позднее творчество Франсиско Гойи, бывшего в то время кумиром экспрессионистов, и даже японское искусство (интерес к нему остается за скобками, так как не связан с последующими течениями, рассмотренными в этой работе). Тагору удалось переработать концептуальные особенности всех этих разноплановых традиций, и на этой основе создать нечто совершенно новое.

Такой синтетический подход к образности объясняется еще и тем, что интеллектуально Тагор находился в пространстве авангардных исканий — с одной стороны, он развивался в русле эстетики бенгальской школы, разрабатывающей язык национального индийского искусства, а с другой, отлично ориентировался в современном западном контексте, в особенности интересовался сюрреализмом и экспрессионизмом, читал теоретический труд Василия Кандинского (у него была копия «О духовном в искусстве» 1911 года²¹⁹). Развитию его творческого метода предшествовало длительное осмысление различных художественных практик, с которыми он сталкивался как на родине, так и в Европе. Однако до начала 1920-х он оставался лишь наблюдателем. Поэтому, когда начал художественную практику, он не был привязан к определенной технике и стилю, а его «насмотренность» обеспечила высокую меру свободы в обращении с пластической формой и многомерный подход к образу.

²¹⁸ См. рисунки фантастических животных: рис. 40, 44а, б, также рис. 36 и 46, рис. 55, 57; а также волшебных птиц: рис. 35.

²¹⁹ Kumar R.S. Tagore and the Visual Arts // Chaudhuri S. (Ed.) The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge, 2020. P. 226; Bittner R., Rhombert K. (Eds.) The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes. Bonn, 2013. P. 111.

1.2.1. Визуальная поэзия или поэтический рисунок

Серия «Пураби» (1924)

Первой, кто увидел рисунки Тагора, была аргентинская писательница Виктория Окампо, в ее знаменитой вилле в Сан-Исидро (25 км от Буэнос-Айреса) Рабиндранат гостил во время своего путешествия по Латинской Америке — он задержался там, в связи с необходимостью восстановиться после простуды, настигшей его на корабле. Тагор собирался посетить Перу. Именно тогда и были замечены загадочные узоры в его альбоме²²⁰ (рис. 20). Окампо была поклонницей Тагора с 1914 года, когда впервые прочитала французский перевод «Гитанджали», выполненный Андре Жидом, а в 1924 году вновь погрузилась в его поэтический мир, по ее воспоминанию, сразу после прочтения «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста²²¹. Окампо и Тагор стали друзьями, вели переписку на протяжении всей жизни. Она способствовала организации парижской выставки обнародованных рисунков из альбома²²² — серию «Пураби», или «Вечерние мелодии», Тагор посвятил именно ей²²³.

Посредством синтеза различных медиа — текста и изображения — Тагор добивается особенного эффекта: фигуры буквально вырастают из стихотворных строчек (рис. 21, 22, 24, 25a,b, 26, 27). Он изобретает особый метод «выращивания» образов, подобный сюрреалистическому автоматизму. Форсируя зачеркивания и правки, превращает их в змей, драконов или других необыкновенных существ. Иногда эти рисунки можно прочесть как изображения масок. Едва проступающие сквозь узоры или проявляющиеся более отчетливо, образы вызывают различные ассоциации, но не поддаются однозначной трактовке, оставаясь таинственными и смутными.

Некоторые листы этой серии указывают на знакомство Рабиндраната с современными ему экспрессионистами. Например, одно из его монструозных существ, образ полудракона-получеловека, композиционно схож с работой тушью немецкого художника, работавшего в рамках югендстиля, Адольфа Хельцеля (рис. 24, 25a, b). Хельцель, в свою очередь, был учителем Йоханнеса Иттена — художника и теоретика искусства, одного из основателей Баухауса в

²²⁰ Окампо написала статью и книгу воспоминаний «Тагор в ущелье Сан-Исидро» о пребывании Тагора на ее вилле, которую она в 1973 году завещала ЮНЕСКО и где сейчас располагается музей и обширная библиотека писательницы: *Ocampo V. West Meets East: Tagore on the Banks of the River Plate // Indian Literature. 1959. Vol. 2. № 2. P. 13–22; Ocampo V. Tagore en las barrancas de San Isidro. Buenos Aires, 1961.*

²²¹ *Ocampo V. West Meets East: Tagore on the Banks of the River Plate // Indian Literature. 1959. Vol. 2. № 2. P. 16.*

²²² Любопытно, что выставка имевшая успех в Париже (например, о ней очень положительно отзывался художник Джозеф Саутолл), в Британии вовсе не нашла отклика.

²²³ *Chaudhuri S. (Ed.) The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge, 2020. P. 40.* Кроме «Пураби» у Тагора есть иллюстрации к его драме «Ракта караби», или «Красные олеандры». Они исполнены в той же манере, что и «Пураби», некоторые из листов приведены в иллюстрациях (рис. 23, 31).

Веймаре. Работы Иттена и Хельцеля можно было увидеть в Индии — на знаменитой калькуттской выставке 1922 года, которая упоминалась ранее. Вероятно, Тагора и Иттена познакомила Крамриш: в начале 1920-х они уже сотрудничали, но еще до этого Иттен пропагандировал индийское искусство на Западе²²⁴. Уже в 1917 году Иттен читает лекцию о композиции, где излагает собственное понимание древнего индийского искусства:

«Их интуитивная мощь огромна! Индийцам известен только ритм, бесконечный змеевидный линейный ритм — это равномерное переплетающееся движение»²²⁵.

Эти слова не могут не напомнить о той ритмической концепции искусства, что была в центре размышлений Тагора: он называл свой подход к изображению «ритмическим», говоря о том, что его композиции рождаются словно музыка интуитивно и свободно, отталкиваясь от закона ритма. Концепция ритма была в центре эстетики Тагора. С ее помощью он описывает организацию произведения как в музыкальном, так и поэтическом творчестве, и в визуальных искусствах, с которыми он имел дело, в том числе и изобразительном.

«Но единственное, что является общим для всех искусств, это принцип ритма, который преобразует инертный материал в живое творение. Мое интуитивное ощущение ритма и моя практика в его применении привели меня к пониманию того, что линия и цвет в искусстве не являются носителями информации; они лишь ищут своего ритмического воплощения в картине. Их конечная цель — не иллюстрировать или копировать внешний факт или внутреннее видение, но развивать гармоничную целостность, которая исходит через наше зрение в наше воображение»²²⁶.

Все это побуждает снова взглянуть на рисунок Тагора с «ритмическим» змеем, словно бы сотканным из поэтических строчек в альбоме «Пураби», в контексте наблюдений Иттена. Ритм для Тагора очевидно был главным инструментом космического упорядочивания вселенной, именно с его помощью он преодолевал небытие зачеркнутых и лишних слов в своих тетрадах:

«Бессвязные линии препятствуют свободе нашего видения инерцией своей никчемности. Они не движутся в общем великом стремлении всех вещей. У них нет оправдания для своего существования, и поэтому они заставляют нас протестовать против окружения ими нас, они постоянно нарушают мир.

²²⁴ Тагор и Йоханнес Иттен виделись друг с другом, и последний организовал его поэтический вечер в Веймаре в 1921 году. В то же время, известно, что Тагор встречался с художником и педагогом Францем Чижеком, родоначальником направления *child art*, «детского искусства». Именно им вдохновился Йоханнес Иттен (*Kumar R.S. Tagore and the Visual Arts // Chaudhuri S. (Ed.) The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge, 2020. P. 226*).

²²⁵ Ср. оригинал: «The intuitive power was immense, <...>. The indians know only rhythm, endlessly serpentine linear rhythm, this steadily interflowing movement» (Bittner R., Rhomberg K. Op. cit. P. 143).

²²⁶ Цит. по: *Тюляев С.И. Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М., 1986. С. 172–195.*

По этой причине разрозненные наброски и поправки в моих рукописях вызывают у меня досаду. Они представляют собой печальный несчастный случай, как бездумная толпа с разинутыми ртами, застрявшая в неподходящем месте и не знающая, как и куда ей двигаться.

Но если дух танца вселяется в сердце звука, то бессвязная масса обретает совершенное единство и освобождается от колебания между «быть» или «не быть». Я стараюсь заставить свои исправления танцевать, переделать их в положение ритмического соотношения и преобразовать скопившуюся толпу в нечто красивое. Таковы были мои произвольные упражнения в рисовании»²²⁷.

Ритмическая теория Тагора могла быть своего рода ответом на синестетическую теорию В. Кандинского и Й. Иттена, вернее, она удачным образом сочетала как традиционный контекст индийской музыкальной и театральной теории, которая была впитана им с детства, так и авангардный подход европейских художников, обратившихся к глубинным основам цивилизации в поисках универсального закона космоса.

Каллиграфические мотивы

Искусство каллиграфии, как ближневосточной, так и дальневосточной, играло в творчестве Тагора большую роль, что выражалось и в его технике — он использовал тушь и бумагу, двуцветный или монотонный колорит, и в образности: это или сотканые из символов животные как в персидской и арабской зооморфной каллиграфии (*рис. 27, 28, 29, 45*), или фигуры похожие на бенгальские буквы. А некоторые узоры, вплетающиеся в большие формы, напоминают арабскую вязь (*рис. 30*).

Увлечение каллиграфией было чем-то естественным для Тагора как человека, воспитанного на персидской литературе. Бенгальская культура первой половины XIX века была еще в очень сильной степени проникнута персидским влиянием, и знание персидского языка для представителя культурной элиты не только поощрялось, но и было необходимостью²²⁸. Начиная с XVI века, поэты-мусульмане занимались адаптацией персидских литературных форм к содержанию бенгальской культуры (они, например, использовали символизм Махабхараты,

²²⁷ Там же. С. 199.

²²⁸ *Lewisohn L. Rabindranath Tagore's Syncretistic Philosophy and the Persian Sufi Tradition // International Journal of Persian Literature. 2017. Vol. 2. № 1. P. 3.* «Благодаря тому, что персидский был главным языком литературы на протяжении столетий, Бенгалия рассматривалась мусульманами Ближнего Востока как «самое восточное прибежище индо-иранской культуры на индийском субконтиненте». Ср. оригинал: «With Persian having been its main literary language over the centuries, Bengal was regarded as "the easternmost haven of Indo-Iranian culture on the Indian subcontinent" by Muslims in the Middle East» (Lewisohn L. Op. cit. P. 8–9). В начале XIII века, после завоевания Бенгалии тюрко-афганским военачальником Мухаммадом Бахтияром Хильджи, персидский стал официальным языком региона, и такое положение сохранялось вплоть до середины XVI века, когда суфийская культура Бенгалии достигла своего расцвета (там же. P. 9).

сюжета о Радхе и Кришне в своих произведениях для того, чтобы быть понятными основному населению Бенгалии — мусульманам, хорошо знакомым с вишнуитскими сюжетами). Другими словами, процесс конвергенции индуистских и арабо-персидских идей в Бенгалии начался задолго до культурного ренессанса, у истоков которого стояли Тагоры²²⁹.

Как известно, непосредственное влияние на Тагора-мыслителя оказали идеи Раммохана Рая (1772–1833) — философа и основателя движения Брахмо Самадж. Рай находился в интеллектуальном поле культуры ислама, хотя по рождению принадлежал к брахманской среде²³⁰. Первые его сочинения были написаны на персидском языке²³¹. Одно из ключевых произведений, в которых он формулирует основные религиозно-философские и реформаторские идеи — это трактат «Дар верующим в Единого Бога», написанный на персидском с арабским предисловием. Очевидно, что ислам оказал большое влияние на восприятие им индийской религии, этот трактат пестрит отсылками и цитатами из Корана²³².

Рай сочинял стихи на персидском, часто цитировал Хафиза²³³ для описания собственных взглядов на религию и того, какой она должна быть²³⁴. Будучи его последователем, Дебендранатх Тагор — отец Рабиндраната, сам регулярно цитировал газели Хафиза, которые он знал наизусть в оригинале²³⁵. Одновременно с этим литературная форма персидской газели использовалась бенгальскими поэтами — современниками Тагора (например, Назрулом Исламом²³⁶). Поэтому рожденный в культуре, проникнутой персидским влиянием, хотя мог и не знать персидского языка был очень хорошо знаком с классической персидской поэзией²³⁷ (также, сравнивая религии

²²⁹ Семья Тагоров принадлежала к т. н. «*Pīr- 'Alī Brahmins*» (букв. «брахманы старца Али»). Этот термин происходит от имени брахмана Мохаммада Тахира Пир Али (XVII век), который принял ислам, чтобы занять пост визирия при дворе шаха Аббаса II в Джессоре. Подробнее о схожих процессах в культуре Бенгалии см. 10 главу исследования Ричарда Итона об интеграции ислама «*The Rooting of Islam in Bengal*» (*Eaton R.M. The Rise of Islam and the Bengal Frontier, 1204–1760, Comparative Studies on Muslim Societies. Berkeley, 1993. P. 268–303*).

²³⁰ Будучи еще ребенком, Рай был отправлен в медресе в Патну, чтобы обучиться арабскому и персидскому, читать богословские тексты, Коран, философские трактаты и персидскую поэзию (*Скороходова Т.Г. Раммохан Рай. Родоначальник бенгальского возрождения. Опыт аналитической биографии. СПб., 2008. С. 23*). Подробнее о Раммохане Рае см. монографическое исследование, аналитическую биографию и другие работы Т.Г. Скороходовой, указанные в библиографии настоящей диссертации.

²³¹ *Lewisohn L. Rabindranath Tagore's Syncretistic Philosophy and the Persian Sufi Tradition // International Journal of Persian Literature. 2017. Vol. 2. № 1. P. 3.*

²³² Перевод трактата на русский язык можно найти в приложении к труду Т.Г. Скороходовой: *Скороходова Т.Г. Философия Раммохана Рая. Опыт реконструкции. СПб., 2018.*

²³³ Первые издания собрания стихотворений Хафиза, задолго до их появления в Иране, были напечатаны именно в Бенгалии в 1791 году, наряду с изданиями других персидских поэтов, Саади, Низами и др., во время ист-индской компании (*Lewisohn L. Op. cit. P. 10*).

²³⁴ См.: *Chand Mitter 1975.*

²³⁵ См. автобиографию Дебендранатха: *Tagore D. The Autobiography of Maharishi Devendranath Tagore / Transl. from Bengali by S. Tagore. L., 1961. P. 240–241; 250–251.*

²³⁶ См., например, статью Е.К. Бросалиной о Р. Тагоре и Н. Исламе: *Бросалина Е.К. Р. Тагор и Н. Ислам // Р. Тагор. М., 1986.*

²³⁷ В 1932 году он впервые посетил Иран (вторая его поездка состоялась в 1934 году). В своем персидском дневнике он написал: Когда я был в Европе, <...> люди там знали кое-что обо мне как о поэте и могли судить обо мне по переводам. Эти люди [персы] тоже считают, что я поэт, но только в силу своего воображения. Для них я поэт не того или этого рода, а поэт вообще; так что ничто не мешает им рядить меня в одежды их собственных идей о том, каким

Персии и Индии, он рассматривал зороастризм как систему мышления во многом схожую с индийскими религиозными идеалами²³⁸).

Влияние суфийской культуры на философию и поэзию Рабиндраната подробно рассматривается во многих исследованиях²³⁹. Тем не менее, отдельных работ о суфийской визуальной культуре и ее месте в тагоровском живописном мире пока нет, хотя фрагментарно размышления о такой взаимосвязи встречаются и в некоторых искусствоведческих текстах²⁴⁰. Кажется, что это более или менее очевидно: некоторые композиции Тагора непосредственно отсылают к суфийской иконографии, например, образ то ли танцующей, то ли молящейся фигуры, сотканной из золотистого линейного узора (*рис. 33, 64*), напоминающего персидский образ сидящего дервиша (*рис. 32a*) и различные его реплики (*рис. 32b*). Часто встречается мотив вращающегося танца: это могут быть почти абстрактные фигуры-пятна, светящиеся на темном фоне (*рис. 59*), или узоры, почти закрученные в спираль (*рис. 34*). У Тагора танцуют и вращаются даже индейские образы (*рис. 36*).

Мистический компонент каллиграфии

Каллиграфия в рамках суфийской традиции приобретает особое, *нуминозное*²⁴¹, значение: такие поэты как Ниффари и Руми, а также персидский поэт Санаи положили начало традиции восприятия арабских букв как своего рода порталов в сакральное. В силу того, что в исламской традиции существовал запрет на изображения Бога, сакральными стали знаки, указывающие на Его имя, и даже отдельные буквы. Причем сам процесс написания этих букв понимается как возможность соприкоснуться с божественным. Если Бог — это абсолютный другой, тогда буквы несут в себе потенциал «чистой инаковости»:

«каждая буква становится выражением и реализацией потенциальных возможностей графического знака, не с точки зрения обозначения, но исключительно с точки зрения бытия»²⁴².

должен быть поэт. // Считаю меня своим, они не ошиблись, ибо я тоже чувствую себя близким к ним — такой простой и естественной была наша встреча. Я не столкнулся ни с чем, что бы дало мне почувствовать мою принадлежность к другой нации или другой вере (цит. по: *Крипалани К.* Рабиндранат Тагор / пер. с англ.; послесл. И.Д. Серебрякова. М., 1983. С. 235).

²³⁸ *Tagore R.* The Religion of Man. NY., 2004. P. 55–68.

²³⁹ В работах Леонарда Льюисона, Иччхимуддина Шаркара, Нияза Ахмеда Кхана, Насируддина Мондала (*Lewisohn L.* Op. cit.; *Sarkar I.* Rabindranath Tagore's Idea of Universal Humanism in the Light of Islamic World View // *Philosophy and Progress*. 2017. Vols. LXI–LXII. P. 53–66; *Khan N.A.* Philosophical Affinity between Tagore and Sufi Poets of Iran // *Translation Today*. 2015. Vol. 9. № 1. P. 77–92; *Mondal N.* Tagore's Philosophical Anthropology: Apropos Vedanta and Buddhism. Ph.D. Thesis. University of North Bengal, 2004).

²⁴⁰ *Terracciano E.* Art and Emergency. Modernism in Twentieth-Century India. L.; NY., 2018.

²⁴¹ *Нумен* — «явленное сакральное» (*Зенкин С.Н.* Явленное сакральное (numen) // Социологическое обозрение. 2011. Т.10. № 1–2. С. 197–222).

²⁴² *Terracciano E.* Op. cit. P. 55.

Многие работы Тагора содержат в себе намек на встречу с божественным, будто бы отображая его след. Свободно варьируя форму графического знака, «одушевляя» его, поэт превращает ее в фигуру или маску — лицо (*рис. 45, 62*). По всей видимости, сам процесс рисования оказался для Тагора духовной практикой в поздние годы (хранение его рисунков насчитывает более 2000 единиц). Описывая творческий процесс, он указывал, что почти никогда не знает заранее то, что получится на бумаге²⁴³.

Как пишет исследовательница индийского искусства Эмилия Терачиано, художники следующих поколений, вдохновленные Тагором, «стали обращаться к арабской графике из-за присущей арабской письменности выразительной возможности, чтобы подорвать буквальность и повествовательный смысл» (она рассматривает творчество Насрин Мохамеди и Джерама Пателя²⁴⁴).

1.2.2. Индихенизм. Индейское искусство

Работы Тагора рассматриваются в настоящей работе как первое в истории индийского современного искусства обращение к *индихенизму*²⁴⁵ — к прочтению племенного искусства сквозь призму одного из центральных течений в современном искусстве того времени — сюрреализма²⁴⁶. Увлечение сюрреалистов индийским искусством было связано с их главным интересом — к тому, что вытеснено из жизни европейского «цивилизованного» человека, — к бессознательному. Сам Тагор интересовался психоанализом параллельно с сюрреалистами, еще до расцвета движения: знания об устройстве человеческой души, связанные с открытием бессознательного, проникают в Индию в 1910 годы, и уже в 1917 году в известном калькуттском журнале *Modern Review* публикуется статья об автоматическом методе в рисунке и живописи²⁴⁷.

Индихенистские тенденции были характерны для разных направлений современной европейской живописи — в этом контексте находился Тагор: центральный журнал движения

²⁴³ См. в: *Тюляев С.И.* Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М., 1986. С. 172–195.

²⁴⁴ *Terracciano E.* Art and Emergency. Modernism in Twentieth-Century India. L.; NY., 2018. С. 53–58.

²⁴⁵ Если в первой половине XX века индихенизмом (исп. *indigenismo* от *indígena* — туземный) называлась вся совокупность искусства, которое тематически склонялось к рассмотрению аборигенных культур Северной и Латинской Америки, то позднее в различных странах складываются собственные «индихенизмы». Например, в 1970-е годы в Индии индихенизмом начинают называть дискурс вокруг местного племенного населения, прежде всего в художественной среде.

²⁴⁶ О дружбе, общении и взаимном интересе сюрреалистов и исследователя культуры индейцев см. воспоминания Клода Леви-Строса в книге его интервью с Дидье Эрибоном (*Леви-Строс К., Эрибон Д.* Издалека и вблизи / пер. с франц. И. Панферовой. СПб., 2018).

²⁴⁷ [*Anonymous*]. Gleanings: Automatic Drawings as a First Aid to the Artist // *Modern Review*. 1917. Vol. 21. №1. P. 63–65.

экспрессионизма *Der Sturm*²⁴⁸ приглашал его как автора и опубликовал в 1913 и 1914 году несколько стихотворений: на обложке этих номеров — работа художника Пауля Клее и Шмидта Роттлуфа (рис. 50, 52), экспрессионистской группы «Мост» (*Die Bruke*), внутри — стихотворения Тагора в немецком переводе и его собственном, английском (рис. 51, 53)²⁴⁹. Исследователь художественного творчества Тагора Шива Кумар, считает, что именно экспрессионисты привели Тагора к племенному искусству:

«Экспрессионисты не только показали ему [Тагору — Е.К.] роль примитивного искусства в формировании экспрессивной точности современной живописи, но и заставили его изучить различные традиции "примитивного" искусства в книгах и посещать этнологические коллекции. Ему потребовалось время, чтобы усвоить эти уроки»²⁵⁰.

Индийские мотивы появляются уже в серии «Пураби», где один и тот же рисунок может породить целый ряд ассоциаций: очертания птицы, глаз, абрис керамического сосуда (рис. 24) — все переплетается в причудливый узор, напоминающий об американском племенном искусстве²⁵¹. Главные принципы этой серии, — плоскостная композиция, профильная ориентация фигур и частое повторение змееобразных мотивов. Источник такой образности — распространенные в искусстве Азии и Америки так называемые «симметрично-развернутые изображения», образующие широкий типологический ряд, который связывает образы *сисиутля* (рис. 42, 43) у индейцев Северной Атлантики и *киртимукхи* в Индии²⁵². Более того, если сопоставить рисунки Тагора с изображениями некоторых перуанских, североамериканских (в частности, *хайда* — рис. 37а, б) и культур Океании (например, с искусством *маланган* — рис. 38а, б), невозможно не заметить сходство — предполагается, что именно в этих культурах Тагор черпал вдохновение²⁵³. В библиотеке музея Рабиндра бхаван, в университете Вишва бхарати, где хранится большая часть работ Тагора, есть книга «*The Art of Old Peru*», вышедшая в 1924 году. Можно предположить, что она была привезена Тагором из того самого путешествия по

²⁴⁸ О художественном движении вокруг журнала *Der Sturm* и его кураторе Герварте Вальдене см. исследование Зинаиды Бонами: *Бонами З. Герварт Вальден: куратор нового искусства. Жизнь и судьба.* М., 2022.

²⁴⁹ *Tagore R. Gedichte // Der Sturm: Monatschrift für Kultur und die Künste. 1913–1914. Vol. 4. № 188–189. P. 140. Tagore R. Four New Poems // Der Sturm: Monatschrift für Kultur und die Künste. 1913–1914. Vol. 4. № 196–197. P. 173.*

²⁵⁰ *Kumar R.S. Tagore and the Visual Arts // Chaudhuri S. (Ed.) The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge, 2020. P. 226.*

²⁵¹ См., например, рис. в: *Mitter P. The Triumph of Modernism India's Artists and the Avant-garde, 1922–1947.* L., 2007. P. 71.

²⁵² *Березкин Ю.Е. Киртимукха, сисиутль и другие симметрично-развернутые изображения индо-тихоокеанского региона // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии / Отв. ред. М.А. Родионов. СПб., 2009. С. 19.*

²⁵³ *Kushari Dyson K. Rabindranath Tagore and his World of Colours // Parabaas. Complete Bengali Webzine. Special Rabindranath Tagore Section. 2001.*

Латинской Америке, которое специально обсуждалось в начале этого раздела, путешествия, во время которого Тагор создал первые листы альбома «Пураби».

1.2.3. Экспрессионизм и его истоки. Рецепция творчества Ф. Гойи

В этом разделе в основном анализируется более поздняя, почти монохромная серия Тагора. В одной из работ будто из мрака проступают синеватые окружности, повторяющиеся и создающие ассиметричные всплески отсветов — в них можно разглядеть схематические лица с разными выражениями (рис. 47). Как возникла такая почти абстрактная, мрачноватая композиция? С одной стороны, она, очевидно, вдохновлена традиционным искусством и его тягой к декоративности — паттерн из двух цветов определяет общую композицию. Но он складывается из ассиметрично и будто бы случайно упавших элементов, а художник лишь следует такому установленному бессознательно порядку. В этом смысле работа может напомнить об автоматизме Макса Эрнста. С другой стороны, темный колорит, контрастность и высветленные лица-маски вызывают ассоциацию, которая может быть еще более точной, — вероятно, эта и некоторые другие подобные работы Тагора были вдохновлены заново открытым в Европе испанским художником, «одним из первых сюрреалистов», как его называет Андре Бретон в «Манифесте сюрреализма» — Франсиско Гойей.

Появление Гойи в художественном мире Тагора обусловлено не только его популярностью среди европейских экспрессионистов и сюрреалистов, укрепившейся после венской выставки 1908 года²⁵⁴. Возможно, путь был еще более короткий: ближайший друг и соратник бенгальского поэта — художник Уильям Ротенштейн, еще в 1900 году написал монографию о творчестве и живописных открытиях испанца — он мог не только посвятить Тагора в размышления о нем, но и подарить свою книгу²⁵⁵.

Действительно, колорит поздних работ Тагора напоминает «Черные картины» (исп. *Pinturas Negras*), созданные Гойей в «Доме глухого» в конце его жизни в Бордо, а обсуждаемый выше лист будто бы апеллирует к одной из них — к композиции «Паломничество в Сан-Исидро» 1819–1823 годов (рис. 48).

История этой картины отсылает к концу восьмидесятых годов XIX века и раннему творчеству Гойи, когда тот служил в Мадриде придворным художником. Спустя почти 35 лет,

²⁵⁴ На этой большой ретроспективной выставке были представлены поздние серии Гойи и «*Pinturas negras*».

²⁵⁵ См: *Rothenstein W. Goya. L., 1900*. Это событие было осмыслено искусствоведами гораздо позднее: только в 1919 году вышла статья немецкого специалиста Аугуста Либмана Майера «Экспрессионизм Гойи» в журнале «*Kunst und Kunstmarkt*»; затем ее основные положения были повторены и развиты в более поздней монографии Майера об испанском художнике (1923).

находясь во Франции и, вероятно, чувствуя себя оторванным от родины, привычного общества и языка, он пишет тот же сюжет, практически полностью повторяя композицию 1788 года «Луг у Сан-Исидро» («*Pradera de San Isidro*», исп.), превращая день в ночь, идиллическую пастораль с улыбочивыми представителями высшего общества в разномастную толпу людей с аффективными гримасами ужаса, смеха, печали и страдания.

Такая трансформация идиллии в сатиру и обнажение темной стороны социальной реальности, воспринятые художниками начала XX века как качества нового художественного языка, выражающего предреволюционное состояние общества, превратили Гойю в предтечу экспрессионизма. Еще одной ключевой идеей «Черных картин» Гойи считается утрата идентичности субъектом нового общества, и это особенно выражено в «Паломничестве...»: толпа изображена как нерасчленимая масса, объединенная вариацией жестикуляций, мимики и действий. Индивидуальность здесь, кажется, размыта, хотя можно по-разному прочесть замысел художника: одна ли модель выполняла все эти движения или все это разные люди, «потерявшие» свои портретные черты? Именно Гойя посмертно помогал авангардистам развить эту тему, вышедшую на передний план, например, в творчестве британско-бельгийского экспрессиониста Джеймса Энсора (см. его «Автопортрет с масками» — *рис. 49*)²⁵⁶.

Вероятно, и в творчестве Тагора отразился схожий мотив. Хотя и гораздо более условно, он изображает толпу, только в его интерпретации размытая индивидуальность выражается в немиметическом подходе к изображению, более близком декоративным принципам племенного искусства, а главная его цель — в символическом связывании реальности и отображении ее неделимости и цельности. Тагор избегает болезненности Гойи, и в то же время заимствует его образ и некоторые инструменты разработанного им художественного языка. Повторение ликов, или масок, в ассиметричном и неожиданном порядке передает ощущение возникающего на границе с хаосом ритма, с которым развивается любая органическая форма, например, мох, плесень или полевые растения, чьи семена разносятся ветром, и в итоге всходят в случайном порядке. По всей видимости, в понятие ритмической силы искусства, которое обсуждалось выше, Тагор вкладывал и такой смысл, как уподобление объективному закону, по которому развиваются природные формы, и одновременно создание на их основе глубокого мистического образа:

«Ритм — творческая сила, не знающая ни эмоций, ни страсти в руках художника. Пока слова остаются вне ритмической формы, они не передают никакого длящегося ощущения действительности. С того момента, как они уложены в ритм, они вибрируют сиянием»²⁵⁷.

²⁵⁶ Anwer A.N. Goya's Engraving's: Anatomy of a Subversive Aesthetic // *Social Scientist*. 1985. Vol. 13. № 12. P. 44–58.

²⁵⁷ Цит. по: Тюляев С.И. Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М., 1986. С. 199.

Если предположить, что этот лист — прямое указание на работу Гойи, художника, работавшего в главном городе Испании — Мадриде, покровителем которого был Святой Исидор, то здесь возникает дополнительный смысловой оттенок. Возможно, Тагор, создавая эту работу в 1930-е, вспоминал о своем мировом турне, кульминацией которого должна была быть поездка в Перу. Однако в тот раз он остановился в почти одноименном гойевскому сюжету местечке «Сан-Исидро» — на вилле у В. Окампо. Если такая отсылка не случайна, тогда можно прочитать эту работу как почти схематическую зарисовку публики, окружавшей автора на пике его популярности, или зрительного зала. Его преследует повышенное внимание, он получает различные отклики на его творчество, порой и невербально. Возможно, эта работа отражает реакцию публики на его появление в Старом и Новом Свете. Итог впечатлений — круглые маски, улыбочивые, расстроенные, нахмуренные или даже возмущенные, и все же большинство из них, кажется, настроено положительно²⁵⁸.

Художником Тагор становится как раз после своего опыта «зарубежной реинкарнации»²⁵⁹, по его собственным словам, то есть после опытов встреч с Европой, Америкой, другими культурами, людьми, искусством. Вполне возможно, что такой опыт остранения и потребовал невербального выражения изобразительными средствами.

С Гойей Тагора объединяет также и попытка передать особое таинственное состояние души с помощью свечного или искусственного освещения²⁶⁰. У Тагора оно подсвечивает различных загадочных существ, подчеркивая их объемность относительно плоскостно-декоративного, графического решения композиции — возникает атмосфера театра, к которой тяготел как Тагор, будучи театральным режиссером, так и испанский живописец. Стоит посмотреть хотя бы на его желтую птицу, изображенную в профиль на черном фоне (будто на фоне занавеса), высвеченную таким образом, что особенно выразительным становится ее глаз — живой, подчеркнутый свето-теньевым рисунком, он контрастирует с большими плоскостями цвета и работа приобретает качества мистического и таинственного произведения²⁶¹. Да и образам серии «Пураби» присущ особый мистический оттенок: формируясь из закрашенной углем темной поверхности, они словно бы возникают из мрака, мерцают золотистым светом.

²⁵⁸ Вспомните процитированное выше высказывание Р. Тагора: «разрозненные наброски и поправки в моих рукописях вызывают у меня досаду. Они представляют собой печальный несчастный случай, как бездумная толпа с разинутыми ртами, застрявшая в неподходящем месте и не знающая, как и куда ей двигаться» (Цит. по: *Тюляев С.И.* Указ. соч. С. 199). Мотив толпы действительно волновал его и в качестве метафоры присутствовал даже в описании им собственных рисунков.

²⁵⁹ *Sen N.* The «Foreign Reincarnation» of Rabindranath Tagore // *Journal of Asian Studies*. 1966. Vol. XXV. № 2. P. 275–286.

²⁶⁰ Ср. освещение в листе «В добрый путь!» Ф. Гойи (*рис. 54*) и, например, женские портреты Р. Тагора 1936 (*рис. 65*) и 1940 года (*рис. 66*).

²⁶¹ См.: *Tagore R.* Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen. Lpz., 1985. P. 49.

Композитные существа, напоминающие знатокам о сисиутле, легко перестраиваются с помощью нашего воображения в нечто более распространенное и хорошо знакомое, например, в восточный чайник с узорами в виде индийских букв (см. *рис. 41*).

1.2.4. «Светильник не мерцающий»: образы пламени и света в творчестве Тагора (1930–1932)

Отдельный пласт составляют работы с загадочными фигурами в виде масляных ламп или в форме огонька пламени, датированные 1930–32 годами (см. *рис. 45, 55–64*), а значит принадлежащие к зрелой фазе живописно-графического творчества Тагора. Это, кажется, высшая точка его творческого поиска художественного образа, стоящего на границе между различными видами искусства, и использующая все упомянутые выше найденные художником компоненты (поэтический, экспрессионистский, индигенный и мистический).

Они действительно соединяют в себе черты всех более ранних его достижений: некоторые из них устроены подобно фантастическим существам культур южноамериканского региона, выгравированным на сосудах и камнях (например, «Фигура в форме лампы», *рис. 55*, напоминает «зверя рекуай»²⁶²), другие будто ассоциированы с вазами в виде голов (культура наска, куписнике, побережья Тиауанако и другие) или каменными головами-трофеями Пашаша²⁶³ (см. пламя в форме головы — *рис. 61*). Эти изображения связаны с перуанским искусством, на это указывает и тот факт, что Тагор как и мастера-керамисты культур мочика или рекуай использует в своих рисунках только два или три цвета: как правило, темный или, наоборот, светлый фон и контрастный ему цвет линий. Обязательно присутствует темный цвет (черный или темно-коричневый, *рис. 57*), а контрастные цвета варьируются (красный, зеленый, желтый, фиолетовый).

Однако, стоит отметить, что если в тагоровских образах 1920-х годов в большей степени просматривается связь с линейным устройством перуанского декора (в это время преобладают работы монохромные, и, по сравнению с рассматриваемой поздней серией, они больше похожи на упражнения, разрабатывающие виды узоров, особенно в *рис. 30 и 31*), то в 1930 годы те же

²⁶² «Зверь рекуай» — название, данное американцами, мифическому существу, часто появляющемуся на рисунках культуры рекуай — перуанской доколумбовой культуры, соседствующей с мочика. Изображение зверя было профильным, с вытянутым туловищем, когтистыми лапами и зубастой пастью, а что самое характерное — с одним глазом и гребнем над головой. Его изображают на полумесяце, и считается, что индейцы могли видеть его в рельефах луны.

²⁶³ Пашаш — руинированный памятник архитектуры, где было найдено большое количество сосудов и других фигурных предметов.

декоративные мотивы «звучат» уже иначе: они превращаются в фантастические фигуры, вырастающие и вечно меняющиеся вместе с движением пламени.

Образ лампы часто встречается в поэзии Тагора, можно найти немало стихотворений в которых идея мистического света выражается с помощью подобной метафоры. Например, в нескольких стихотворениях сборника «Гитанджали» в разных контекстах появляется «лампа» или «светильник»:

«Песнь, с которой я пришел к тебе, осталась не спетой до сего дня.

Я проводил дни мои в том, что настраивал и перестраивал мою лютню.

Ритм ускользал от меня, слова не располагались так, как надо...

<...>

Я не видел его лица, не уловил его голоса...

Долгий день прошел в приуготовлении ему места; но светильник не был зажжен, и я не мог принять его в моем доме».

Перевод с англ. Н. Пушешникова под ред. И. Бунина²⁶⁴

«Светильник не был зажжен» и встреча с «ним» не состоялась. Темнота (в отсутствии зажженного светильника), невозможность увидеть желанное лицо и услышать голос в этом стихотворении передает ощущение опустошенности, «неспетости» (англ. название стихотворения: *Song Unsung*), невозможности выразить главное желание поэта его песню и его любовь²⁶⁵.

Еще одно стихотворение этого цикла использует метафору света:

«Свету! Свету!²⁶⁶ Зажги его жарким пламенем желания!

Светильник не мерцающий — таков твой жребий, сердце! Ах, смерть — лучший удел твой!

Бедствие стучит в твою дверь и вещает, что твой господь бодрствует и зовет тебя на любовное свидание во мраке ночи.

Небо в тучах и дождь непрестанный. Я не знаю, что так волнует меня, — я не знаю, что со мною.

Вспыхнувшая на мгновение молния сгущает мрак еще более, и мое сердце бредет ощупью по той тропе, которой ведет меня музыка ночи.

Свету! Свету! Зажги его жарким пламенем желания!

²⁶⁴ Тагор Р. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. Воспоминания. Письма. Стихи. М., 1965. С. 302.

²⁶⁵ Ср. в английском переводе самого Тагора: «13: Song Unsung // The song that I came to sing remains unsung to this day. / I have spent my days in stringing and in unstringing my instrument. / The time has not come true, the words have not been rightly set; only there is the agony of wishing in my heart. / The blossom has not opened; only the wind is sighing by. / I have not seen his face, nor have I listened to his voice; only I have heard his gentle footsteps from the road before my house. / The livelong day has passed in spreading his seat on the floor; / but the lamp has not been lit and I cannot ask him into my house. / I live in the hope of meeting with him; but this meeting is not yet».

²⁶⁶ Ср. с английским переводом Тагора: «Light, oh where is the light?» — букв. «Свет, о где же свет?». См. перевод Тагора целиком в следующей сноске.

Гром гремит, и бушует ветер. Ночь черна, как уголь. Рассей мрак! Зажги светоч любви своей жизнью!»²⁶⁷

*Перевод с английского Н. Пушешникова под редакцией И. Бунина*²⁶⁸

Здесь привлекают внимание противопоставления света-любви и мрака-ночи и заставляют вспомнить графику и живопись Тагора, почти всегда построенную на таком противопоставлении света и тени. Если прочитывать его визуальные композиции сквозь его поэтическое творчество, становится очевидным перетекание эстетических принципов из стихов в изобразительное искусство, и сознательность выбора художника. То, что могло бы быть интерпретировано только как своего рода примитивизм, проистекающий из взаимосвязи с сюрреалистами и экспрессионистами, или как подражание декоративному узорочью перуанского искусства, в свете поэзии Тагора приобретает новые оттенки смысла: «немерцающий» свет лампы, зажженной «пламенем желанья» — эти строки указывают на связь поэтики Тагора с суфийской традицией, сравнивающей исламское религиозное учение с лампой, освещающей «каждый угол своим светом»²⁶⁹. По мысли суфийской традиции человек содержит в себе частицу света, стремящуюся соединиться с Всеобщим светом²⁷⁰.

«Светильник не мерцающий — таков твой жребий, сердце!» — эти загадочные тагоровские строки могут отсылать к не менее загадочному кораническому аяйту:

«Аллах — свет небес и земли. Его свет — точно ниша; в ней светильник; светильник в стекле; стекло — точно жемчужная звезда. Зажигается он от дерева благословенного — маслины, ни восточной, ни западной. Масло ее готово воспламениться, хотя бы его и не коснулся огонь. Свет на свете! Ведет Аллах к Своему свету, кого пожелает, и приводит Аллах притчи для людей. Аллах сведущ о всякой вещи!»²⁷¹

Коран, 24:35

Перевод И.Ю. Крачковского

²⁶⁷ Ср. английский перевод, сделанный Тагором: «27: Lamp of Love // Light, oh where is the light? Kindle it with the burning fire of desire! / There is the lamp but never a flicker of a flame — is such thy fate, my heart? Ah, death were better by far for thee! / Misery knocks at thy door, and her message is that thy lord is wakeful, and he calls thee to the love-tryst through the darkness of night. / The sky is overcast with clouds and the rain is ceaseless. I know not what this is that stirs in me — I know not its meaning. / A moment's flash of lightning drags down a deeper gloom on my sight, and my heart gropes for the path to where the music of the night calls me. / Light, oh where is the light! Kindle it with the burning fire of desire! It thunders and the wind rushes screaming through the void. The night is black as a black stone. Let not the hours pass by in the dark. Kindle the lamp of love with thy life».

²⁶⁸ Тагор Р. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. С. 305.

²⁶⁹ См. сноску 54 в: Eaton R.M. The Rise of Islam and the Bengal Frontier, 1204–1760, Comparative Studies on Muslim Societies. Berkeley, 1993.

²⁷⁰ Корбен А. Световой человек в иранском суфизме / пер. с франц. Ю.Н. Стефановой. М., 2009. С. 11.

²⁷¹ Ср. с другим, буквальным переводом этого аяйта: «Бог — Свет небес и земли; Его свет подобен нише, в который светильник (светильник [же] в стеклянном сосуде; стеклянный сосуд — как сияющая звезда), зажигаемый от благословенного дерева, маслины, которая — ни на западе, ни на востоке, масло которой почти светит, хотя его и не коснулся огонь. Свет над светом! Бог ведет к Своему свету, кого хочет, и Бог приводит для людей подобия. Бог знает [все] о всякой вещи» (цит. по: Корбен А. Световой человек в иранском суфизме / пер. с франц. Ю.Н. Стефановой. М., 2009. С. 189).

Противоположное вопрошание встречается у Хафиза, автора, которого так внимательно читал и цитировал в своей автобиографии отец Рабиндраната Тагора, Девендранат:

«The lamp that turns night into day, in whose chamber is that lamp?
It has burnt my life to ashes; to whom, I ask, has it brought delight?»²⁷²

Хафиз, газель 67²⁷³

«О Господи, из чьего дома та свеча, озаряющая сердце?
Воспламенила нам душу, — спросите, чья она возлюбленная?»²⁷⁴

Девендранат писал, что по ночам часто оставлял окна открытыми, укутывался в одеяло и наслаждался ночной прохладой в размышлениях о Господе и природе сущего. В такие моменты и приходили к нему на ум строки Хафиза, которые он знал наизусть²⁷⁵. Характерно, что именно такие стихотворения, со словом «лампа» вспомнил в своей автобиографии Девендранат. Второе процитированное в его книге стихотворение Хафиза:

"Do not bring a lamp into my audience-hall to-day. To-night, that full moon my Friend is shining here"²⁷⁶.

В связи с этим наиболее вероятным кажется то, что с раннего детства Девендранат цитировал их своему сыну. Так, Рабиндранат еще тогда мог усвоить эту метафору²⁷⁷.

Обсуждаемый чуть выше мотив противопоставления света и мрака, характерный для эстетики Тагора, часто проявляется и в стихах Хафиза, которые, в свою очередь, полагаются на кораническую традицию и часто используют специфические выражения. Например, ср. строки второго бейта газели 98 Хафиза:

«Чернота твоего черного локна рождает мрак,
Белизна твоего луноподобного лица являет рассвет»²⁷⁸.

²⁷² Ср. в русском переводе: «О Господи, из чьего дома та свеча, озаряющая сердце? / Воспламенила нам душу, — спросите, чья она возлюбленная?» (цит. по: Хафиз. Газели в филологическом переводе / Н. Пригарина, Н. Чалисова, М. Русанов. Ч. I. М., 2012. С. 428).

²⁷³ Цит. по: Tagore D. The Autobiography of Maharishi Devendranath Tagore / Transl. from Bengali by S. Tagore. L., 1961. P. 250.

²⁷⁴ Цит. по: Хафиз. Указ. соч. С. 428.

²⁷⁵ Tagore D. Op. cit. P. 250–251.

²⁷⁶ Цит. по: Tagore D. Op. cit. P. 251. Ср. русский перевод: «Скажи — не вносите свечу в это собрание, ибо нынче ночью / На нашей пирушке достаточно и луны лица друга» (цит. по: Хафиз. Указ. соч. С. 330).

²⁷⁷ В этой связи стоит обратить внимание на один из поздних автопортретов Р. Тагора (подписан 1939 годом), в котором его лицо, будто пламеня, раздвигает плотный занавес мрака (рис. 63).

²⁷⁸ Цит. по: Хафиз. Указ. соч. С. 576.

В суре Корана «Скот» [6:96], как указывают комментаторы, есть аналогичные выражения: «Он выводит утреннюю зарю (*fāliqū l-isbaḥi*) и ночь делает (*ja'ala l-laylati*) покоем», и поэтому, это очевидная отсылка к Корану время как в самом бейте «рождает мрак» — *jā'ilu l-zulmati*; «являет рассвет» — *fāliqū l-isbaḥi*²⁷⁹.

В силу своей необычности и непохожести на другие произведения индийских художников его поколения, описываемые работы будто бы смотрели в будущее. В них выразились мотивы, которые будут определять искусство постколониальной Индии — это и соединение различных компонентов из разных традиционных систем в новом порядке, и интерес к индигенному искусству, синтез текста и изображения, что в конечном итоге приводит художника к акцентированию мистической функции искусства. При помощи визуальных средств Тагор хотел передать ту же идею, что и в поэзии, и в музыке — найти универсальный и минимальный образ, который бы мог указывать на невидимое, божественное измерение бытия.

Последователь философии Рам Мохана Рая, соединяющей мусульманскую традицию с индуизмом, Тагор стремился к передаче уникального мироощущения и представления о гармоничном жизнетворчестве. Кроме этюдов, выражающих идею единения с природой, у него складывается мистическая серия с изображениями фигур-ламп, отсылающих то ли к поэтическому, то ли к философскому постижению мира.

Младшими художниками были восприняты вполне конкретные особенности его работ. Например, достаточно частым жанром для Тагора является портрет, хотя он скорее призван передать то или иное эмоциональное состояние, *расу*, нежели какое-либо портретное сходство, и в этом смысле было бы более уместно назвать эти работы, например, этюдами головы (*head study*), как их позднее назовет Фрэнсис Суза, герой следующей главы. Или другое — композиции, построенные на синтезе текста и образа, которые унаследует мадрасский художник Кей Си Эс Паникар.

Большинство младших живописцев осознавали особость Рабиндраната как художника, чувствуя определенную близость его метода к своему собственному опыту и выделяя его как «самого современного» среди старшего поколения индийских художников, — именно так, восхищаясь изобретательностью Тагора, писал о нем Джагдиш Свамнатхан, развивающий в Дели художественную критику и индийское искусство, начиная с 1960-х годов. А вот его поэзия, как отмечал еще Октавио Пас в лекции, посвященной визуальной поэзии Тагора, не отличалась

²⁷⁹ Там же. С. 577.

радикальным новаторством и с формальной точки зрения оставалась в рамках классической метрики — хотя, если мы посмотрим на стихи из его бенгальского сборника, можно увидеть, что все они имеют определенный графический облик, предвосхищая дальнейшее направление его поисков. Их рифмы и ритмы может и отвечают классическим параметрам, но то, как строки расположены на листе, дополнительно говорит об особом внимании к визуальности — не в этом ли заключалось новаторство Рабиндраната как поэта?

Проанализировав работы Эрнеста Хейвела, Стеллы Крамриш, автобиографические тексты Уильяма Ротенштейна, образовательный проект, живопись и поэзию Рабиндраната Тагора, я пришла к следующим выводам:

1. В 1910–1920 годы лишь малое количество исследователей интересовались традиционным индийским искусством, индийская культура все еще считалась вторичной по сравнению с европейской. Только благодаря наиболее передовым теориям — прежде всего, выработанным в рамках венской школы (особенно Максом Дворжаком и Йозефом Стржиговским), стало возможно исследовать эту культуру.

2. При этом, концепция Дворжака («история искусства как история духа») сама подсказывала интерес к современному искусству, ведь ключ к пониманию творчества того или иного художника или направления в искусстве нужно искать в том контексте, в котором находятся его создатели, а значит современное искусство тоже имеет право на существование и может быть описано столь же основательно, как и традиционное. Также оно может развиваться одновременно с теорией. Именно эту идею молодая исследовательница, С. Крамриш, транслировала своим ученикам в Индии — юным индийским художникам, стремившимся найти методологические основания и новые выразительные средства для своего искусства.

3. Методология венской школы создавала достаточно прочный фундамент для развития новых направлений современного индийского искусства, уже не нуждавшегося в «золотом» прошлом и обнаруживавшего все больше органических взаимосвязей с современностью: как с живыми народными и племенными традициями, так и с западным авангардом, который сам стремился сблизиться с индийским искусством. Это сближение происходило не столько потому, что европейские авангардисты эпатировали зрителя, обращаясь к иному искусству (например, упомянутое саркастическое замечание искусствоведа Бердвуда по поводу буддийской иконографии), сколько потому что они были поистине заинтересованы в богатом источнике новой образности и стилей, коим не случайно считали индийскую традицию и эстетику (О. Роден, Й. Иттен и т.п.).

4. На теоретическом и практическом уровнях посредником между европейским авангардом и Индией была Стелла Крамриш — она преподавала, публиковала статьи о произведениях индийских художников, о бенгальской школе в западных изданиях на английском и немецком языках. Одновременно с этим, на уровне визуальных медиа проводником в мир авангардной эстетики для индийцев стал Рабиндранат Тагор. Он показал широкий спектр возможностей современного искусства, его работы восходили к идеям Э. Хейвела, А. Кумарасвами, М. Дворжака, С. Крамриш и др. Ключевыми для него стали концепция *идеала индийского искусства* и идея *творящего духа*, которые он воплотил в собственном творчестве.

5. Общение сначала с У. Ротенштейном, затем со С. Крамриш, а также тесное взаимодействие с ней в качестве интерпретатора на ее лекциях о современных направлениях в искусстве обусловили неизбежное погружение Р. Тагора в контекст авангардной проблематики. Можно предположить, что это определило и его концептуальную оснащенность, и интеллектуальный подход к искусству, а именно отчетливое понимание его целей и задач. У Тагора складывается образ того, каким должен быть современный художник — кроме самих произведений у него должна быть ведущая концепция, изобретенная им самим. Для Тагора — это концепция космического *ритма*, воплощенного как в аудиальной, так и визуальной форме.

6. При этом, Тагор начал художественную практику уже после того, как в Индию была привезена выставка Баухауса (1922) с работами В. Кандинского, теоретика абстрактной живописи, основанной на синестетическом опыте, и П. Клее, работающего с символами и создающего «примитивистские», схематичные композиции. В его работах действительно узнается увлечение художественным миром Баухауса (черты искусства Й. Иттена, А. Хельцеля), а также декоративными мотивами модерна и ар-деко (К. Мозер, Г. Климт, О. Экман, Э. Макнайт Кауффер), экспрессионизмом и испанским предшественником этого направления — Ф. Гойей. Заметен интерес Тагора к психоанализу (теорией бессознательного и работами З. Фрейда), и, возможно, этот интерес определил сложение «автоматического» рисунка на полях его поэтических тетрадей, которые вскоре обрели самостоятельное значение, пройдя путь, похожий на тот, что совершило искусство миниатюры, отрываясь от полей рукописей.

7. Вероятно, вдохновившись устройством веймарской школы и ее принципами «интегрированной жизни», а, возможно, развивая собственную концепцию образования параллельно с ней, Тагор стремился придать процессу обучения в Вишва бхарати определенную, традиционную для Индии, форму (занятия проходили на улице, часто давались концерты и ставились спектакли) и таким образом преодолеть границу между жизнью и искусством.

8. Для него стало очевидно, что разные виды искусства и творческих практик взаимодействуют друг с другом, порождая нечто новое. Сама индийская культура подсказала ему ключ к художественному методу, переплавляющему различные виды эстетического опыта. Это,

во-первых, персидская каллиграфия, существующая на границе графического облика и семантического уровня знака (означающее и означаемое) и выражающая мистический опыт приобщения к божественному. Это также и традиция рагамалы, облакающая язык музыкального текста в визуальную форму миниатюры (как очевидно из воспоминаний графа фон Кайзерлинга, а также дневниковых записей У. Ротенштейна, в доме Тагоров регулярно исполнялись раги). Так, в своем художественном творчестве Тагор воплотил интермедиаальный подход к искусству, при котором черты поэзии, философии и живописи оказываются в ситуации взаимного влияния.

9. Будучи не профессиональным художником, создавая свои загадочные, порой абстрактные, а иногда будто детские рисунки, Тагор подал пример анти-элитарного отношения к искусству. И если далеко не все непосредственные участники процесса могли воспринять его «послание», во многом в силу «ауры» гуру, присущей ему при его жизни²⁸⁰, то более младшее поколение художников, не знакомых с ним лично, восприняли его идеи как витальную основу для собственных проектов.

10. Художественный метод Тагора сложился из рассмотренных компонентов, а именно поэтического (интермедиаального), индигенного, экспрессионистического, мистического. Все это сделало его творчество источником для последующих поколений индийских живописцев, его находки в новом контексте отражаются в искусстве периода, проанализированного далее.

²⁸⁰ См. иллюстрации с работой Абаниндраната Тагора, изобразившего Тагора в позе лотоса перед Махатмой Ганди и пастором Ч. Ф. Эндрюс (рис. 6) — которые по замыслу художника равны по статусу Р. Тагору. См. также фотографию торжественного приема Гандиджи в Шантиникетане, где Р. Тагор в образе мудрого старца или гуру (рис. 7).

ГЛАВА 2. ФРЭНСИС НЬЮТОН СУЗА И БОМБЕЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СЦЕНА²⁸¹

После обретения независимости в 1947 году политический центр был перенесен в Нью-Дели, куда переехали из Калькутты многие из воспитанных Абаниндранатом Тагором и Нандалалом Бошу художников. Их движение, главным образом, было обусловлено сменой кадров в ключевых художественных институтах Мадраса, Бомбея, Дели и некоторых других крупных городов в связи с общим переформатированием системы образования в соответствии с потребностями нового государства. Так, на знамя профессионального художественного образования независимой Индии были помещены идеи, заложенные Абаниндранатом Тагором и другими практиками и теоретиками Бенгальского Возрождения. Однако торговый город Бомбей уже в конце 1930-х годов становится главным соперником Калькутты в сфере современной культуры, там возникают первые художественные объединения и формируется представление о том, каким должно быть искусство новой Индии.

2.1. Интеллектуальный контекст бомбейского движения (1940-е)

В этом разделе рассматривается интеллектуальный контекст бомбейской художественной сцены, формирующейся вокруг школы искусств им. Джамшитджи Джиджибхоя (ее принято называть кратко Джей Джей — *J.J.*, 1857), Бомбейского художественного общества (*Bombay Art Society*, 1888)²⁸² и салона, активными участниками которого были такие известные фигуры, как Макбул Фида Хусейн, Сайед Хайдер Раза, Фрэнсис Суза, Кришнаджи Ховладжи Ара. Эти и некоторые другие художники объединились в 1947 году в Прогрессивную группу художников — наиболее обсуждаемое движение в искусстве Индии XX века так как причастные к нему художники во многом определили облик современной визуальной культуры страны после раздела Британской

²⁸¹ В настоящем разделе в переработанном виде использованы материалы моих статей: *Е.О. Кузина*. Суза Фрэнсис Ньютон // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. 2023. URL: <https://bigenc.ru/c/suza-frensis-n-iuton-36cebe/?v=9281900> (дата обращения: 5.03.2024); *Е.О. Кузина*. Мистическое тело индийского модернизма: Суза, Сваминатхан, Паникар // Искусствознание. 2018. № 2. С. 162–193; *Кузина Е.О.* Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924–2002) // Артикульт. 2022. № 3 (43). С. 96–105; *Кузина Е.О.* Модернизм в индийском искусстве: «Прогрессивная группа художников». 1947–1954. Бомбей // СИБ: сб. ст. М.: ММОМА; ГИИ, 2017. С. 235–243.

²⁸² Школа *Джей Джей* и Бомбейское художественное общество совместно проводили выставочную деятельность и осуществляли студенческий обмен. О бомбейском арт-сообществе см. в: *Citron B.* Contemporary Art in Bombay, 1965–1995: Ph.D. University of Pennsylvania, 2009.

Индии²⁸³. Все они принадлежали к разным социальным слоям и религиозным группам: Хусейн был мусульманином из Пандхарпура, Раза — индуистом из деревушки в центральной Индии, Суза — католиком из Гоа (а значит, вероятно, его предки по индийской линии принадлежали к касте неприкасаемых), Ара происходил из очень бедной семьи из глубинки штата Телангана (он сбежал из дома в Мумбаи будучи семилетним мальчиком). Во многом такая разнородность группы, можно даже использовать популярный сегодня термин *diversity*, многообразие, была частью требования, которое художники выдвигали к новому государству и к художественным организациям. Они объединились в стремлении создать альтернативную, гибридную эстетику относительно существующей в рамках той художественной институции, из которой сами выпустились. Но это требование, так же, как и их творчество, кажется, были слишком новы и непривычны для только что возникшей страны, еще прочно связанной с культурой викторианской Британии.

Особое внимание в настоящей главе уделено Фрэнсису Ньютону Сузе — он играл ведущую роль на бомбейской художественной сцене 1940-х годов (*рис. 67*) и был основателем и организатором этого художественного движения (Прогрессивная группа). Суза воспринимается одновременно и как достаточно сложная, неоднозначная фигура в истории индийского искусства, и как один из тех, кто работал в наиболее характерной манере своего времени. Его живопись самобытна, однако он прошел через все этапы развития индийского искусства 1940-1970-х годов: художники разрабатывали новую эстетику на основе синтеза принципов индийской скульптуры и иконографии, мексиканских муралистов, европейских экспрессионистов. Творчество Сузы проникнуто традициями христианского искусства как восточного (*рис. 93*), так и западного типа (ср. с интерпретацией «Распятия» 1959 года — *рис. 107*). Хотя и его коллега, мусульманин Хусейн работал с индуистскими и христианскими сюжетами — все они стремились к выходу за пределы герметизма религиозных сообществ, что все являлось и остается острой проблемой Индии. В силу того, что Суза часто обращался к библейским сюжетам, а также к греческой мифологии, и в 1950-е уже жил на Западе, восприятие его творчества современниками неизбежно происходило между двумя крайними точками: в нем искали эпигона европейских направлений, или, напротив, стремились обнаружить в нем особую «индийскость»²⁸⁴. На мой

²⁸³ Все художники хорошо известны на Западе, работы С.Х. Разы недавно выставлялись на сольной ретроспективной выставке в Центре Помпиду в Париже (*SH Raza (1922-2016)*, февраль-май 2023 года, см. каталог к выставке со статьями Хоми Бхабхи, Яшодары Дальмиа и др. авторов: *Sayed Haider Raza*. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2023), его же работы украшают станцию метро *Oriente* в Лиссабоне. Произведения участников Прогрессивной группы хранятся в лучших музеях мира (Tate Modern, одна работа находится в коллекции ГМВ в Москве — см. *рис. 72*) и очень высоко ценятся на крупнейших аукционах мира (например, Ф.Н. Суза — автор одной из самых высоко оцененных работ среди индийских художников, его работа продана на аукционе *Christie's* 2015 года более чем за 4 млн. долларов — работа *Birth*, 1955 г.).

²⁸⁴ См. раздел «Восприятие творчества Ф. Н. Сузы современниками» в статье: *Кузина Е.О. Суза Фрэнсис Ньютон*. 2023. URL: <https://bigenc.ru/c/suza-frensis-n-iuton-36cebe/?v=9281900> (дата обращения: 5.03.2024).

взгляд, его творчество глубоко укоренено в интеллектуальном контексте, созданном Тагором в Шантиникетане.

2.1.1. Школа искусств им. Джамшитджи Джиджибхоя (Джей Джей)

К концу 1930-х годов влияние Бенгальского Возрождения охватило все государственные учреждения крупных городов: ученики Абаниндраната Тагора преподавали в Джайпуре, Лахоре, Лакхнау, Мадрасе — это же направление должно было проникнуть и в школу Джей Джей (рис. 68), если бы тогдашний директор Глэдстоун Соломон, занимавший пост с 1918 по 1936 годы, не высказывал позицию резко противоположную бенгальской школе.

Соломон считал ошибочным, что неиндийские эстетические ценности наносят ущерб национальной культуре и художественному образованию. Он полагал, что индийским художникам необходимы навыки реалистического рисунка, которые должны были быть синтезированы с декоративными принципами традиционного искусства — во многом это определило и программу этих лет: школа *Джей Джей* сочетала европейский тип преподавания рисунка и живописи с индийскими ремесленными традициями.

Всячески полемизируя с бенгальской школой, Соломон был скептически настроен по отношению к главной фигуре «поствозрожденческого» искусства, а именно к Рабиндранату Тагору. Он даже заметил: «далеко не всегда тот, кто только начинает художественную практику (особенно в возрасте семидесяти лет) становится значимым авторитетом»²⁸⁵.

Взгляды Соломона в целом можно отнести к ориенталистским, они были характерны также для французских и английских художников конца XIX века, сочетающим изящество реалистического рисунка и восточную орнаментальность²⁸⁶. Именно такую эстетическую модель он хотел внедрить и, тем самым, добиться академического мастерства от студентов.

В 1936 году директором школы стал Чарльз Джерард: вхожий в круг современного искусства Лондона, он совсем иначе представлял перспективу развития индийского искусства и возможности, которые могла предоставить возглавляемая им институция, — не меняя целиком программу школы, ему все же удалось существенно расширить ее. Джерард инициировал специальные курсы по изучению европейского современного искусства, а также содействовал

²⁸⁵ Ср. оригинал: «it is certainly not every Day that anyone who has taken to painting (especially at the age of seventy) is cited as a great authority on the subject» (*Solomon W.E.G. Essays on Mogul Art.* L.; NY.; Bombay, 1932. P. xiv, xviii).

²⁸⁶ *Benjamin R.* Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930. Berkeley; Los Angeles, 2003; *DeLong D.* Art's Most Beautiful Orientalist Paintings: A Kindle Coffee Table Book. Yesteryear Books, 2018; *Martin R., Koda H.* Orientalism: Visions of the East in Western Dress. NY., 1995; *Netton I.R.* (Ed.) Orientalism Revisited. Art, Land and Voyage. L. & NY., 2013.

объединению молодых художников-студентов в группу «Младотурки» (*The Young Turks*)²⁸⁷, их первая выставка состоялась в 1941 году²⁸⁸. Можно предположить, что именно усилиями Джерарда в среде студентов школы сформировалось понимание того, что существует возможность объединения для коллективного продвижения искусства, и в 1947 году инициатива создания арт-группы переходит уже к самим студентам школы, которые объединяются в *The Progressive Artists' Group* — Прогрессивную группу художников.

2.1.2. Салон фон Лейдена, Шлезингера и Лангхаммеров

Однако не столько Джерард вдохновил студентов объединиться в Прогрессивную группу художников, сколько профессиональные преподаватели и коллекционеры, эмигранты из охваченной войной Европы. Они поверили в мощь индийской культуры и сами настолько сильно вдохновились идеей создания платформы для современного индийского искусства, что, казалось, полностью отдали себя в распоряжение юных индийских художников.

Так, именно эти, сегодня знаменитые, а тогда еще никому не известные студенты Джей Джей — Макбул Фида Хусейн, Сайед Хайдер Раза, Фрэнсис Ньютон Суза, будучи поколением переходной эпохи, еще заставшим викторианский и макалеевский тип образования²⁸⁹, столкнулись с новым, авангардно-мыслящим окружением, поддерживающим их смелые начинания.

С одной стороны, у них была школа во главе с Чарльзом Джерардом, а с другой — художественный салон, организованный эмигрировавшими из Европы и заинтересованными в индийском искусстве людьми. Среди них был критик и художник-карикатурист Рудольф фон

²⁸⁷ Группа была названа в честь одноименного политического движения в Османской империи рубежа XIX-го — начала XX века. В 1908 году младотуркам удалось свергнуть султана Абдул-Хамида II и начать существенные реформы. Очевидно название намекало на революцию в индийском искусстве, к которой стремились участники группы. Самым знаменитым среди участников был П.Т. Редди.

²⁸⁸ Следующим по хронологии было появление Калькуттской группы художников (1943), организованной во время голода в Бенгалии в знак протеста против колониального управления. Ее следует рассматривать отдельно, так как, с одной стороны, высказанные в манифесте группы идеи говорят о продолжении линии Р. Тагора и Н. Бошу, а с другой, группа заявляла о своем разрыве с программой Кала бхаван (об этом, например, пишет Р. Браун, см.: *Brown R.M. Art for a Modern India, 1947–1980. Durham; L., 2009. P.14*). В то же время, Калькуттская группа имеет в большей степени локальное значение нежели бомбейская Прогрессивная группа, сумевшая выдвинуть современное индийское искусство из локального в мировой контекст.

²⁸⁹ В своей автобиографии Фрэнсис Суза вспоминает о макалеевской системе обучения так: «Будучи мальчиком, я должен был ходить в школу, как и все дети. Разница между нами была в том, что бомбейские школьники механически зазубривали все, что им предлагала убогая система образования, система Маколея, призванная, как известно, продуцировать клерков и бюрократов для поддержания расширенной аферы Империи. Я стремился избежать всего этого более чем десять лет своего юношества, часто прогуливая занятия и уклоняясь от обязанностей» (*Souza F.N. Nirvana of a Maggot [reprint of 1955] // Third Text. 1992. Vol. 6. Issue 19. P. 46*).

Лейден (1908–1983)²⁹⁰, ставший главным редактором раздела искусства в индийском журнале *Times of India*, его брат Альбрехт (Лолли)²⁹¹; австрийский художник и преподаватель Вальтер Лангхаммер (1905–1977) и его жена Кэте²⁹² (рис. 70), а также предприниматель и коллекционер современного индийского искусства Эммануэль Шлезингер (ум. 1968). Свою миссию они видели в трансформации эстетики бомбейской арт-сцены и освобождении взгляда молодых художников от уз академической традиции. Карин Зицевиц в своем исследовании «Эстетика секуляризма: искусство модернизма и визуальная культура в Индии» описывает всех упомянутых как тех, «кто чувствовал свою причастность к индийской культуре, кто ощущал ее особенный ток и страстно работал во имя индийского национального проекта»²⁹³.

В уникальной, поистине космополитичной атмосфере Бомбея²⁹⁴ они смогли создать новую интеллектуальную среду — влияние, оказанное ими на современную индийскую культуру, неоспоримо — в эти годы они работали для «социального, интеллектуального и коммерческого подкрепления индийского искусства»²⁹⁵.

В этот круг также входил индийский галерист Кеку Ганди²⁹⁶, который особенно активно включился в художественный мир Бомбея в те же самые 1940-е годы (рис. 69). По его воспоминаниям:

«...в те дни у индийских художников не было возможности выехать за границу или следить за тенденциями в Европе. Конечно, существовали журналы, но неожиданное прибытие всех этих

²⁹⁰ Именно в Бомбее встретил свою будущую жену Лену Рудольф фон Лейден, она также была венгерской художницей, вскоре умершей от рака. Вместе они писали статьи об индийском искусстве — коллекционных игральных картах и миниатюрах, которые фон Лейден собирал (*Zitzewitz K. Rudi and Lolly von Leyden, Schlesinger, and the Langhammers. Refugees in Kekoo Gandhi's Stories of the Cosmopolitan Art World of Bombay // Robbins K.X., Tokayer M. (Eds.) Jews and the Indian National Art Project. ND., 2015. P. 203.*)

²⁹¹ Братья фон Лейдены были из художественной семьи. Альбрехт фон Лейден первым приехал в Бомбей для того, чтобы работать в индийском департаменте немецкой компании по производству фотоматериалов (*Agfa*). Позднее братьям удалось перевезти в Индию своих родителей, оба были художниками — мать занималась живописью, а отец был скульптором (*Zitzewitz K. Op. cit. P. 200.*)

²⁹² В отличие от самого Вальтера, Кэте Лангхаммер, его жена, была еврейка — не в последнюю очередь это было причиной эмиграции всей их семьи в Индию в 1930-е годы.

²⁹³ *Zitzewitz K. The Aesthetics of Secularism: Modernist Art and Visual Culture in India. Ph.D. Diss. Columbia University, 2006. P. 118.*

²⁹⁴ Читай о художественной и интеллектуальной среде Бомбея, наполненной бежавшими из предвоенной Европы евреями, австрийцами, немцами, русскими, покровительствующими им парсами в: *Zitzewitz K. Rudi and Lolly von Leyden, Schlesinger, and the Langhammers. Refugees in Kekoo Gandhi's Stories of the Cosmopolitan Art World of Bombay // Robbins K.X., Tokayer M. (Eds.) Jews and the Indian National Art Project. ND., 2015; Bernstein 2020; Gandhi 2003.*

²⁹⁵ *Zitzewitz K. Op. cit. 2006. P. 118.*

²⁹⁶ Кеку Ганди поначалу организовывал выставки художников в багетной мастерской своей семьи (*Chemould frame shop*), затем открыл галерею в Бомбее (*Gallery Chemould, 1963*), где занимался продвижением бомбейских художников в других городах Индии (Дели, Калькутта), а позднее в международных выставочных проектах. Он оставил мемуары, в которых подробно описывает события этих дней. По словам Карин Зицевиц, в текстах Ганди ярко выражены два тезиса: «Во-первых, он настаивает на важности сотрудничества: огромное количество людей из разных слоев общества объединились для создания и развития институций, способствующих продвижению современного искусства. Во-вторых, он подчеркивает случайность каждого отдельного события раннего художественного движения. Его истории часто содержат оттенок чуда: во многих случаях происходят события или люди собираются вместе благодаря чистому совпадению» (*Zitzewitz K. Op. cit. 2015. P. 196.*)

европейцев — в большинстве своем евреев, бежавших из Австрии, — действительно положило начало прогрессивному движению. <...> Они с большим энтузиазмом относились к индийским художникам — кому еще это было интересно? — они стали первыми покупателями»²⁹⁷.

Так, если в 1920-е годы в Калькутте роль проводника и посла авангарда для индийцев выполнял Тагор, то в 1940-е в Бомбее такими вестниками мировых трендов в искусстве были фон Лейден, Шлезингер и Лангхаммер. И в том, и в другом случае искусство понималось как полифоническое пространство, которое сочетает в себе все черты различных культур: космополитизм, прививавшийся Тагором студентам университета Вишва бхарати, в Бомбее был естественен для еврейских эмигрантов.

Принципы бомбейского художественного салона²⁹⁸ были противоположны бенгальской школе в той же мере, что и программа Кала бхаван Рабиндраната школе Абаниндраната Тагора. В то же время, сами эстетические принципы бенгальской школы, которые по своему замыслу не должны были быть догматическими, оторванные от первоначального контекста и харизматических лидеров (А. и Г. Тагоров, Джамини Роя, Сунаяни Деви и других), — ощущались почти такими же искусственными и «внешними», как и ориенталистская модель художественного образования, предложенная Г. Соломоном (об этом писал Кумарасвами уже в 1907 году²⁹⁹).

Итак, в мастерского экспрессиониста Вальтера Лангхаммера формировались новые принципы для нового искусства: по словам Кеку Ганди, он приглашал индийцев работать совместно еженедельно — каждое воскресенье:

«[Лангхаммер — *Е.К.*] влюбился в свет и цвет Индии и во всех молодых художников. Он часто повторял, что здесь видит будущее современного искусства — он предчувствовал его распространение по всей Европе. <...> Он рассказывал им, какую картину можно назвать хорошей. Делился своими впечатлениями о Европе и рассказывал о событиях в мире искусства, из первых уст. Они пользовались всеми теми неисчерпаемыми возможностями, которые предоставлял им их учитель, а у него была огромная любовь и привязанность к ним»³⁰⁰.

²⁹⁷ Ibid. P. 196–197.

²⁹⁸ Сначала их встречи происходили в неформальной обстановке дома у Лангхаммеров, а также в кафе (*Coffee House, downtown Fort area*), спустя некоторое время им удалось получить официальное разрешение на использование помещения Бомбейского художественного общества (ранее *Bombay Art Society Salon*, позднее *Artists' Centre*) для собраний и выставок (Там же). Кэте Лангхаммер и Кеку Ганди стали секретарями Бомбейского художественного общества и могли устраивать выставки в Обществе, а также в галерее отеля Тадж Махал (Там же. P. 211).

²⁹⁹ См.: *Coomaraswamy A.K.* The Present State of Indian Art I. Painting and Sculpture // *Modern Review*. 1907. Vol. II. P. 105–110.

³⁰⁰ *Zitzewitz K.* Op. cit. 2015. P. 204.

Лангхаммер первым заметил талант Сайеда Разы³⁰¹, — как указывает Карин Зицевиц, он встретил его на ежегодной выставке Бомбейского общества в 1939 году и в дальнейшем предложил молодому художнику работать в собственной мастерской. Так, он повлиял на сложение его стиля: именно Лангхаммер поселил в Раза идею о том, чтобы тот сопоставил индийские миниатюры с европейским авангардом³⁰². В итоге, Раза увидел, что традиционная зарисовка мистических символов напоминает минимализм, супрематизм и абстрактную живопись, — это он развил в своем творчестве уже в Париже в 1950-е годы, разрабатывая ставшее впоследствии общим для многих индийских художников неотантрическое направление (ср. картины Разы на *рис. 74 и 75* с традиционными изображениями *бинду*, начальной точки вселенной на *рис. 76 и 79*). Позднее, в 1959 году, Лангхаммер написал первую монографию о его работах³⁰³.

Роль наставника Лангхаммер играл для всех индийских художников круга будущих прогрессистов — вместе с женой Кете они устраивали что-то вроде семинара: обсуждениями они стремились восполнить нехватку комплексного образования, включающего современность и аналитическое освоение истории индийского, азиатского и в целом мирового искусства. Не только Раза, но и всем остальным Лангхаммер показывал репродукции Рафаэля, Эль Греко, Моне, Сезанна одновременно с персидскими, раджпутскими и могольскими миниатюрами³⁰⁴. С одной стороны, можно сказать, что это было задумано как образование в его современном понимании — похожим представляется направленность теоретического и практического художественного образования во многих современных арт-институциях и университетах, стремящаяся учесть опыт различных культур. С другой — такой эстетический сплав должен был служить раскрытию их собственного видения, а не созданию какого-либо строго определенного направления или школы. Например, Кришнаджи Ара, которому особенно покровительствовал фон Лейден, по сути оставался самоучкой, и будучи включенным в салон, не участвовал в практических мастерских Лангхаммера³⁰⁵.

Если Лангхаммеры и фон Лейден выполняли представительскую функцию для бомбейских художников их круга, то Эммануэль Шлезингер был их главным покупателем. Его коллекция, будучи документом эпохи, сегодня привлекает пристальное внимание коллекционеров и ценится художественными критиками³⁰⁶.

³⁰¹ С.Х. Раза (1922–2016) родился с Бабарии (Мадхья Прадеш) в мусульманской семье. Учился в художественном колледже Читракала Махавидьялая в Нагпуре, а затем в школе искусств *Джей Джей* в Бомбее. В 1950-м году предпринимает путешествие по Европе и решает жить в Париже, где он оставался до своей смерти.

³⁰² Zitzewitz K. Op. cit. 2015. P. 205.

³⁰³ См. об этом в недавно вышедшей книге, исследовании творчества С.Х. Разы: *Dalmia Y. Sayed Haider Raza. The Journey of an Iconic Artist*. Noida, 2021.

³⁰⁴ *Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives*. ND., 2001. P. 61.

³⁰⁵ Ibid. P. 208.

³⁰⁶ Ibid. P. 217.

2.1.3. Прогрессивная группа художников (1947)

Итак, образовательный проект салона привел к продуктивным результатам: именно там возникает идея Прогрессивной группы, в которую первоначально входили Фрэнсис Ньютон Суза, Сайед Хайдер Раза (его работы — *рис. 74, 75*), Макбул Фида Хусейн (*рис. 71–73*), Кришнаджи Ховладжи Ара, Хари Амбадас Гаде и Садананд К. Бакре (*рис. 69*), позднее к ним присоединились Акбар Падамси, Кришен Кханна, Тьеб Мехта и Гайтонде. Объединение назвали в честь левоориентированного литературного Движения прогрессивных писателей (*The Progressive Writers' Movement, 1936*)³⁰⁷, хотя в дальнейшем художники отрицали причастность своего искусства к коммунистической идее и содержание в нем какого-либо политического высказывания³⁰⁸. Тем не менее, центральная фигура литературного движения «прогрессистов», социалистически настроенный писатель Мулк Радж Ананд, оказывал содействие художникам: журнал *Marg*, основанный им в 1946 году, стал главным журналом для круга бомбейских художников и меценатов, наряду со статьями об истории искусства и архитектуры там публиковались отчеты о выставках Салона. Одновременно с этим, критика журнала была зачастую направлена против академического направления Бомбейского художественного общества, в то время как работы Прогрессивной группы художников, которые не входили в ежегодные экспозиции Общества, поощрялись — им были посвящены отдельные заметки.

Раскол между модернистским и академическим направлениями в профессиональном сообществе к этому времени уже был заметен. Публичного успеха достигали в основном академические художники, чаще европейские, реже индийские: им устраивали выставки, их награждали медалями. Однако в 1937 году усилиями искусствоведа и покровителя индийского искусства, парса Карла Джамшида Кандавалалы, награду (золотую медаль Бомбейского художественного общества) получила Амрита Шергил³⁰⁹, венгерско-индийская художница-авангардистка, которая училась в Париже и разработала изобразительный язык, очень близкий к языку П. Гогена и других французских модернистов и в некотором роде романтизирующий индийскую повседневность³¹⁰. Это стало ключевым событием, приведшим к постепенным

³⁰⁷ Писателей объединил Мулк Радж Ананд и все они мыслили в марксистском духе. Свое название они выбрали на конференции 1936 года в Лакхнау. Исследования этого литературного движения см. в: Sanhi B. *The Progressive Writers' Movement // Indian Literature. 1986. Vol. 29. № 6. P. 178–183*; частично в: *Sunderason S. Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization. Stanford, 2020.*

³⁰⁸ *Ibid.* P. 28–29.

³⁰⁹ *Dalmia Y. Amrita Sher-Gil: A Life. ND., 2013.*

³¹⁰ *Zitzewitz K. Rudi and Lolly von Leyden, Schlesinger, and the Langhammers. Refugees in Kekoo Gandhi's Stories of the Cosmopolitan Art World of Bombay // Robbins K.X., Tokayer M. (Eds.) Jews and the Indian National Art Project. ND., 2015. P. 197.*

изменениям политики общества и возникновению Прогрессивной группы художников в конце 1940-х: группа была организована в силу необходимости создать платформу для современных течений искусства, которые отвергались комиссией Бомбейского художественного общества.

Итак, вместе с искусствоведом Рашидом Хусейном, выступающим в их защиту, художники взяли на себя инициативу социально значимого заявления:

«они настаивали на том, что состав судейского комитета должен определяться избирательным путем, и на возможности обосновывать выбор выставок <...> относительно их художественной ценности»³¹¹.

Одновременно с этим, при чтении первых манифестов группы³¹², возникает ощущение, что на стадии формирования объединения художники все-таки придерживались левых взглядов. Это проявлялось и в их живописи раннего периода, вдохновленной революционным и социально ориентированным искусством мексиканских муралистов: в 1945–1949 годы Кришнаджи Ара пишет «Процессию Дня Независимости», а Фрэнсис Суза создает такие работы, как «Гоанские Крестьяне», «Бомбейский пролетариат», он также вступает в бомбейское отделение коммунистической партии (*Communist Party of India — CPI*)³¹³. Хотя один из последующих манифестов группы говорит о том, что развитие искусства должно идти врозь с политикой и запросами общества:

«Мы сменили все шовинистские идеи и левацкий фанатизм, которые были включены в манифест, созданный на этапе возникновения группы <...>».

И далее:

«пропасть между людьми и художниками не может быть преодолена»³¹⁴.

Действительно, группе было бы трудно прийти к единой политической повестке, если взгляды ее членов различны. Макбул Хусейн, талант которого распознал пригласивший его в группу Фрэнсис Суза, выражал политически нейтральную позицию, а взгляды Кришнаджи Ары были, скорее, либеральными: он считал, что художник должен обладать свободой, а именно

³¹¹ Parimoo R. Progressive Artists Group of Bombay: An Overview – The Spirit of Late 1940s and Early 1950s // Art Etc. news & views. 2012. Iss. 24.

³¹² См. полный текст манифеста в: Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. ND., 2001. См. также текст Кришны Кханна каталога к третьей выставке объединения: Khanna K. Progressive Artists' Group: Exhibition of Paintings. Bombay, 1949.

³¹³ Это, тем не менее, не обернулось для него карьерой политика (как в случае художника Джагдиша Сваминатхана, см. об этом в 4 главе).

³¹⁴ Цит. по: Parimoo R. Op. cit.

сватантрамой (санскр. *svatantrate* — букв. ‘своя независимость’)³¹⁵.

Примечательно, что, по сути, именно о *сватантраме*, только в художественном отношении, пишет Суза уже в первом манифесте, приуроченном к выставке. Все ее участники объединились не для того, чтобы следовать определенным эстетическим принципам той или иной школы, а с общей целью достижения художественной свободы:

«Сегодня мы пишем с абсолютной свободой содержания и [используя] техники почти анархические; мы подчиняемся только одному или двум природным, фундаментальным и вечным законам эстетического порядка, пластического соотношения и цветовой композиции»³¹⁶.

Это заявление звучало достаточно радикально, особенно ввиду тех работ, которые оно стремилось защитить: обнаженный автопортрет Сузы вызвал горячие споры в Бомбейском художественном обществе, и за первыми выставками последовала масса отрицательной критики, хотя, в общем, попытка группы встроиться в официальную систему оказалась успешной. Этому способствовали обсуждения внутри объединения, которые укрепляли художественную независимость каждого участника и, тем самым, защищали от агрессивной реакции публики. Сайед Раза вспоминает о том, какими плодотворными были их встречи:

«Кроме нашей юности и нехватки средств, нас объединяло то, что мы надеялись лучше понять искусство. Мы стремились к познанию и одновременно боролись с превратностями материального мира. Наши встречи и дискуссии были проникнуты чувством братства и теплотой. Это был живой обмен идеями. Мы критиковали друг друга так же решительно, как и хвалили. Мы переживали время, когда в нашей стране не было современного искусства, период замешательства»³¹⁷.

В ноябре 1947 года в Раштрапати-Бхаван (Нью Дели) открылась выставка, которая оказала сильное воздействие на художников Прогрессивной группы. Экспонировались скульптуры цивилизации долины Инда (III тысячелетие до н.э.), каменная и бронзовая пластика более поздних периодов, миниатюры могольской и раджпутской традиций и школы Пахари, — так, было представлено развитие искусства Индостана за пять тысячелетий. Эта коллекция составила ядро вскоре открывшегося Национального музея. Выставка манифестировала национальную идею непрерывности исторического развития культуры страны, подчеркивала ее уникальность и

³¹⁵ *Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. ND., 2001.*

³¹⁶ *Ibid. P. 43.*

³¹⁷ Цит. по: *Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. ND., 2001. P. 55.*

по сути воплотила идеи, разработанные Э. Хейвелом, А. Кумарасвами, С. Крамриш³¹⁸. Выставка произвела большое впечатление на Макбула Хусейна³¹⁹:

«До этого момента я находился под влиянием экспрессионистов. После посещения выставки я [в своей живописи] соединил три ветви [индийского искусства], формальные качества периода Гупта, яркие цвета [миниатюрной школы] басоли и первозданность (*innocence*) народного искусства, поработав над этим, я создал пять картин, которые были показаны в Бомбейском художественном обществе в 1949 году»³²⁰.

Для современных художников это событие было встречей с древними мастерами. Избегая идеологических коннотаций, связанных с проблемой национальной идентичности, художники Прогрессивной группы вдохновлялись визуальным языком древнего и средневекового искусства, воспринимая его, как научил их Лангхаммер, сквозь призму достижений авангарда.

2.2. Художественный метод Ф.Н. Сузы и его компоненты

В этом разделе проанализированы работы гоанца Фрэнсиса Ньютона Сузы (1924–2002), основателя Прогрессивной группы художников. В отличие от остальных живописцев объединения, Суза покидает страну в самом начале своей карьеры в конце 1940-х годов и продолжает ее развитие в эмиграции. Насколько глубоко художник, учившийся в Индии, воспитанный в духе индийской эстетики, погружается в новый культурный контекст, и как трансформируется его художественный язык? Остается ли он близок индийской эстетике, или его образность полностью меняется? Проанализировав, из каких компонентов складывается его художественный метод, можно постараться ответить на эти вопросы, которые вызывают особый интерес в рамках настоящей диссертации. Ведь Суза, можно сказать, представитель того экспансивного течения, которое вынесло художника буквально на другой берег — за пределы самой Индии.

³¹⁸ В каталоге выставки остались сведения о том, что Стелла Крамриш читала лекцию «*Hindu Temple and its Magnificent Statuary*» 17 ноября 1948 года в рамках лекционной программы выставки. См. в: Exhibition of Indian Art held in Government House. November 6th - December 31st. URL: <https://archive.org/details/in.gov.ignca.12287/page/n11/mode/2up> (дата обращения 4.03.2024).

³¹⁹ Анализ одной из наиболее известных работ М.Ф. Хусейна «Между пауком и светильником» 1956 года (рис. 71) см. в приложении I.3 — разделе о понятии гуны.

³²⁰ Цит. по: *Khullar S. National Tradition and Modernist Art // Dalmia V., Sadana R. (Eds.) The Cambridge Companion to Modern Indian Culture. Cambridge, 2012. P. 164.*

Общая характеристика творчества Ф. Сузы

Фрэнсис Суза — католик с западного побережья Индии, родился и вырос в маленькой деревне Салигао в Гоа³²¹. Мало что известно о его предках, но по всей видимости, его семья была смешанной, ведь Суза — распространенная португальская фамилия, а Фрэнсис — имя. Возможно, именно в силу своего происхождения на протяжении всей жизни он был увлечен поисками художественных форм, обнажающих синкретизм индийского христианства. Он также стремился вписать себя в европейскую историю искусства, интерпретируя известные композиции европейских художников — от Тициана до Пикассо и Бэкона или византийские иконы (например, «Богородица Одигитрия»), в грубой, «примитивной» манере добавляя в композицию детали из других художественных систем, что указывало на его инаковость. Он подчеркивал собственную непринадлежность к миру этих изображений и одновременно желание войти в него.

Ключевая направленность творчества Сузы, включающая как христианские, так и эротические векторы с преобладающей автореферентностью, оказалась неуместной в контексте становления национальной индийской культуры юного государства. В 1949 году во время первых выставок в Бомбее некоторые его работы были сняты с экспозиции³²², а сам художник был обвинен общественностью в распространении порнографии, что неизбежно сказалось на его репутации и карьере в Индии, тогда он незамедлительно принял решение об эмиграции. Критика, на которую наталкивались произведения Сузы в Индии, скорее всего была связана с пограничностью и неоднозначностью его художественной идентичности, которая сложилась в связи с его небрахманским происхождением (скорее всего его семья принадлежала к касте неприкасаемых, и именно поэтому его предки приняли христианство, что было распространено в Конкане). В этой связи любопытно отметить характер критики известного искусствоведа Гиты Капур, его современницы, которая упрекала Сузу за его отсылки к сакральным символам индуизма и традиционной храмовой скульптуре. С ее точки зрения, эротизм в его живописи не мог иметь индуистскую основу и указывать на сакральное измерение. Она подчеркивала, что, будучи христианином, а не индуистом, художник стремился лишь эпатировать «христианское благочестие»³²³. Кажется, что мнение Капур в данном случае ангажировано, с ним можно не согласиться, ведь образы Сузы возникли не случайно, а в связи с тем, что в культуре, в которой

³²¹ Сведения о биографии художника опубликованы на портале «Знания» Большой российской энциклопедии: Кузина Е.О. Фрэнсис Суза // Большая российская энциклопедия, 2023.

³²² Работы Сузы, в частности его обнаженный автопортрет были сняты с ежегодной коллективной выставки Бомбейского общества по причине их «непристойности». Тогда же полиция произвела обыск квартиры живописца на предмет хранения им порнографии.

³²³ Kapur G. Francis Newton Souza: Devil in the Flesh // Idem. Contemporary Indian Artists. ND., 1978. P. 40.

он рос и развивался как личность, черты различных систем сочетались достаточно свободно и неизбежно взаимопроникали. В то же время, вполне вероятно, что Суза чувствовал разрыв между христианством и индуизмом и акцентировал отсылки к сакральной эротике намеренно, не только чтобы вызвать споры и эпатировать зрителя, но и чтобы искренне выразить свое мироощущение.

Итак, Фрэнсис Суза большую часть своей карьеры провел в Лондоне (1950-е) и Нью-Йорке (с 1967), где его воспринимали как «индийского художника». В Индии, напротив, Суза прочитывался как слишком прозападный: и темы (часто библейские), и живописная манера связывали его с американским и европейским авангардом. В то же время, его ранний, индийский период вызывает особый исследовательский интерес. Именно тогда, в 1940-е годы, он находится в творческих поисках и вглядывается в традиционное искусство и его интерпретации, выполненные предшественниками, он рассматривает на выставках индуистскую скульптуру, живопись бенгальской школы и графику Рабиндраната Тагора, которых выставляют в Бомбейском художественном обществе и других галереях. От чего-то он решительно отказывается, но некоторые образы остаются с Сузой навсегда и питают его творчество в эмиграции.

Творчество Сузы крайне разнообразно. Традиционные для западной живописи жанры: пейзажи, погрудные портреты, библейские сцены, иконы, мифологические сюжеты, натюрморты — разбавленные авангардными инновациями — серия т.н. «голов», наследующая портретным этюдам Тагора, абстрактные композиции, эротические сцены и т.п. — наполняются у Сузы новыми смыслами и сопровождаются личной интонацией. Чтобы выразить свое мироощущение он использует колорит — контрастные сочетания ярких пятен, будто «нагнетающее» пространство внутри картины, и обрисовывает фигуры черным пигментом, иногда закрашивая глазницы, а иногда умножая количество зрачков в них. Подобную мультипликацию, характерную для традиционного индийского искусства, Суза превращает в художественный инструмент поиска его собственной идентичности в мире «с белым лицом»³²⁴.

Отдельное место в мире Ф.Н. Сузы занимает литературное творчество. С помощью письма художник формулирует важные для себя задачи, находит ключи к искусству, налаживает коммуникацию с коллегами в эмиграции, рассказывая о себе, объясняя свои мотивы, делая свою живопись более понятной. В приложении к диссертации можно найти перевод ключевого автобиографического эссе «Нирвана личинки», опубликованного в 1955 году в Лондоне (Приложение II.5). В нем наиболее ярко отражена драма противостояния с европоцентричным миром, определяющая эстетику Сузы. В то же время, в эссе художник описывает мистическое чувство, которое руководит его творчеством. Корпус текстов Сузы включает в себя также эссе

³²⁴ «Белое лицо мира» — строчка из стихотворения Октавио Паса, см. в приложениях.

«Слова и линии» (1959), несколько опубликованных писем и поздний текст «Обнаженные женщины и религия» (1992).

Творческая эволюция: от раннего к позднему Сузе

Несмотря на яркую манеру художника, благодаря которой его трудно с кем-либо спутать, индийский, европейский и американский периоды Сузы все же отличны друг друга. Сопоставляя их, можно увидеть определенную динамику.

В ранний индийский период и в рамках «Прогрессивной группы» он в основном разрабатывал социальную тематику. Так, «Гоанские крестьяне» (не датирована), «Семья» («Бомбейский пролетариат»; 1946), «Нищие в Бомбее» (1945), напоминающие по стилю работы мексиканских *муралистов*, выражают его приверженность *марксистским* идеям, а в картинах «Индийский мотив» (1949), «Три девушки» (1949), «Ревнивый любовник» (1949), соединяется интерес к *постимпрессионизму* и к индуистской и буддийской скульптуре. В этот же период уже появляются картины на библейские сюжеты: «Адам и Ева» (1948), «Христос» (1948), «Голова Иоанна Крестителя» (1948).

В эмиграции (с 1949 Суза жил в Лондоне, а с 1967 в Нью-Йорке) на первый план вышла проблема идентичности, которая определила тематику и характер работ этого периода. После отъезда из Индии он больше не возвращался к социальной проблематике в живописи, он начинает писать автобиографические эссе на английском языке и переосмысляет собственную биографию сквозь призму *фрейдистской* теории. Это оказывает большое влияние на его творчество, определит его живопись и письмо — он изобретает собственный вариант автофикшна³²⁵ (своего рода смешение автобиографии и художественной прозы). Тогда же Суза находит новые инструменты для восстановления собственной идентичности: он намеренно копирует композиции западноевропейского искусства, подчёркивая собственную инаковость по отношению к миру этих изображений посредством брутальной живописной манеры и различных деталей. В лондонский период яркий колорит сменяется серыми и более мрачными тонами («Распятие», 1959), выражающими субъективные переживания художника. Именно в этих работах зрелого творчества с наибольшей полнотой отразилась магистральная линия Сузы,

³²⁵ «Серж Дубровский [изобретатель понятия автофикшна — *Е.К.*], вводя в литературный и критический оборот феномен автофикшна, основывался на прямо противоположном принципе — размывания этих границ [автобиографического и художественного текста — *Е.К.*] (будучи, очевидно, выразителем другого столь же неистребимого стремления — к освобождению от правил). Возможно, потому автофикшна и стал столь заметным явлением, что Дубровский, вводя это понятие в контексте полемики с Леженом, намеренно сталкивал не просто две концепции, а два первичных и противоположных (хотя часто и бессознательных) устремления человеческой природы — к свободе и к порядку. Это столкновение высекло искру, которая разожгла академическую и публичную дискуссию вокруг, казалось бы, сугубо теоретического вопроса» — подробнее об определении и истории понятия автофикшна читай в: *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: autofiction // НЛЮ. 2010. №3. С. 12–40.

описывающая переживания маленького человека, который одновременно не в силах изменить мироустройство и всё же верит в сакральность жизни как таковой. Искренность, сознательно транслируемая художником при помощи грубоватой живописной манеры, а также экзистенциальная насыщенность, возникающая из соединения узнаваемых сюжетов библейской истории и личного опыта, — все это позволило ему выделиться среди прочих индийских художников и, впоследствии утвердиться в западном окружении. Лондонский период Сузы завершила монохромная серия «Чёрные картины», рассмотренная в одном из последних разделов этой главы.

Последующий американский период характеризуется появлением серии т.н. «химических картин» (*chemicals*): Суза выполнял рисунки и композиции, нанося специальный раствор на фотографии из журналов и прочей печатной продукции, а также используя маркер. Одновременно он делал *коллажи* из журнальных вырезок, продолжая разрабатывать свои излюбленные сюжеты: человеческие головы на урбанистическом (например, «Самовнушение», 1970) или природном фоне («Без названия», «Голова на фоне цветущей растительности», 1970), эротические сцены («Шива и Парвати», 1969), фигуры в городском пейзаже. Техника «химических картин» оказала влияние на его живописную манеру, она стала более «текучей», что подразумевало предпочтение, отданное смешанным цветам и нечётким контурам, по сравнению с плоскостными, декоративными решениями предшествующего периода.

2.2.1. Мифологизация и фрейдистские мотивы

По словам известного советского фольклориста Е.М. Мелетинского, работа которого во многом и сегодня не теряет актуальности, искусство и литература XX века характеризуется возвращением к мифу и активным мифотворчеством. Он называет этот процесс мифологизацией, или мифологизированием. В своей книге 1976 года «Поэтика мифа»³²⁶ исследователь, с одной стороны, рассматривает теории, которые повлияли на искусство и литературу XX века (З. Фрейда, К. Юнга, Л. Леви-Брюля, К. Леви-Строса, Дж. Фрейзера и других мыслителей), а с другой, анализирует сами литературные и даже музыкальные произведения, в которых в наибольшей степени проявились тенденции к мифологизации (прежде всего, Р. Вагнера, Дж. Джойса, Т. Манна, Ф. Кафки и других европейских и писателей т.н. «третьего мира»). Подмеченные им особенности модернистской литературы: ее отказ от изображения социальных типов, концентрация на внутреннем мире персонажей, связывание этого внутреннего мира с

³²⁶ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

пространством мифа, акцент на бессознательной мотивации персонажей, ощущение ими изначальной и неизбывной вины, ключевая роль отцовской фигуры — все это оказывается применимым и к анализу творческой интенции индийского художника Ф.Н. Сузы, который подобно упомянутым модернистским писателям создавал напряжение между внутренним самоощущением своего лирического героя, или субъекта, и окружающей его действительностью.

И все же нечто особенное проявляется в небольших текстах Сузы, что было не свойственно всем упомянутым авторам — Суза сохраняет предельную автореферентность как в текстах, так и в живописи. При этом его творчество нельзя обозначить как точное и последовательное изложение фактов его жизни, скорее это выражение субъективного самоощущения, которое перетекает и в известные мифы, и в другого рода вымысел (в текстах это выражается причудливыми метафорами, а в живописи образами гибридных фантастических существ или людей со звериными чертами или измененными частями тела). Биограф Сузы Виктор Ранджел-Рибейро также отмечал, что не все описанные Сузой факты собственной биографии соответствуют информации, указанной в архивных документах³²⁷. Характерным примером фантазии художника является его высказывание о том, что он помнит, как «рисовал муралы на стенках материнского чрева», будучи эмбрионом³²⁸. Словно поэт он сделал собственную жизнь художественным произведением, мифологизировал ее.

В этом разделе я рассматриваю различные составляющие его художественного метода, возникшего из напряжения между личным и коллективным. Будучи художником и писателем, он создавал особый мир, осмысляя происходящее с ним сквозь призму мифологических мотивов и типических, надындивидуальных образов. В итоге в его творчестве сложились ряды постоянных персонажей, мотивов и образов, которые взаимопроникали и переплетались между собой в различных комбинациях, из чего и получилось то, что можно назвать его уникальной художественной манерой. Я предполагаю, что подобная мифологизация, то есть превращение жизни в живописное и литературное повествование (не случайно Суза избегает абстрактное искусство и в основном интересуется фигуративным — ему прежде всего интересна *история*, о которой можно рассказать с помощью многофигурных композиций), связана с тем, что центральной и основной в его творчестве была проблема идентичности — ее поиск и выстраивание через универсалии, объединяющие миры, к которым он принадлежал.

³²⁷ Например, он подверг сомнению тот факт, что у Сузы была оспа в раннем детстве, которая, по словам художника, прошла молитвами его матери, обещавшей Богу, что ее сын станет священником. См. его книгу (*V. Rangel-Ribeiro. Souza: The Artist, His Loves & His Times. Goa, 2019*) и ее онлайн-презентацию в формате видео (URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=511669083083175>) или аудио (URL: <https://archive.org/details/vrr-fnsouza>, дата обращения: 5.10.2023).

³²⁸ См. фрагменты интервью с художником URL: <https://youtu.be/K3lIZMsM-5s> (дата обращения: 5.10.2023).

Эдипов комплекс и эрос, или влечение к жизни

В фигуративной живописи и коллажах конца 1960–1970-х годов, создававшихся уже в Нью-Йорке, появляется очевидная приверженность фрейдизму. В своей автобиографической прозе Суза объясняет собственные отношения с матерью через Эдипов комплекс — он признаётся в своей детской влюблённости и влечении к матери и ощущении, что виновен в ранней смерти отца³²⁹, а позднее изображает самого царя Эдипа³³⁰ (1961). В своем тексте художник будто раскаивается за смерть отца, в которой, объективно говоря, он, конечно, виноват не был, ведь его отец умер в возрасте 26 лет, когда Фрэнсису не было и четырёх месяцев³³¹. Суза, в работе на сюжет греческой трагедии (*рис. 88а, б*) на темном фоне изображает царя семипалым с почти бесчисленным количеством пустых зрачков, просвечивающих сквозь повязку на лице. Если принять во внимание, что в своем эссе Суза соотносит себя с Эдипом, можно сказать, что это его автопортрет.

Скорее всего художник был хорошо знаком с психоаналитической теорией, иначе сложно объяснить его регулярное обращение к небезызвестным мифологическим сюжетам и их особой, субъективной интерпретации, разворачивающей его личную историю. Он активно работает с теми греческими мифами, в которых, как считал З. Фрейд, а также К.Г. Юнг, содержится своего рода квинтэссенция бессознательного, или *комплекс* — «сгусток» психической энергии, связанный с вытесненным опытом, подспудно определяющим мотивы и поведение человека. Корневую проблему всего его творчества в психоаналитических терминах можно обозначить как напряжение, возникающее между влечением к жизни и *влечением к смерти* (концепцией, разработанной С.Н. Шпильрейн, и впоследствии откомментированной З. Фрейдом): этот мотив появился в одной из поздних его работ: «Эрос, убивающий Танатос» (1984/1985) — *рис. 91*. Композиция работы построена на противопоставлении прекрасной обнаженной пышногрудой женщины-ангела, окруженной сиянием, воплощающей эротическое желание, и отвратительного красного монстра Танатоса, рядом с которым находится мужской персонаж с грубоватым, невыразительным лицом, и тем не менее, с крыльями. Женщина-ангел находится на возвышении

³²⁹ По его словам, он хорошо запомнил, как он подглядывал за матерью: «Я периодически смотрел через просверленную мной дыру в двери за тем, как она принимает ванную... <...> Насколько я помню, я даже делал рисунки ее вагины» (цит. по: *Kapur G. Francis Newton Souza: Devil in the Flesh // Kapur G. Contemporary Indian Artists. L., 1959. P. 4*).

³³⁰ *Ф.Н. Суза. Царь Эдип. 1961. Холст, масло. 70 x 105. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 84. Похожим образом изображен Гомер в работе 1964 года (Kurtha A. Francis Newton Souza (1924–2002). Bringing Western and Indian Modern Art. Ahmedabad, 2006. P. 174).*

³³¹ О подобном иррациональном, «тайном чувстве вины, таящемся в подсознании героев» Т. Манна и Дж. Джойса, одних из самых значительных модернистских писателей XX века, и о его сходстве с христианской концепцией «первородного греха» писал Е.М. Мелетинский, анализирующий «Улисса» и «Волшебную гору» с позиции их мифотворческого потенциала (*Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 305*).

и ее нимб касается «небес», а Танатос и мужчина-ангел располагаются в правой нижней части работы в зоне красноватой земли, что, вероятно, символизирует их земную, или даже подземную природу. Зрителю может показаться, что в этой работе победу одерживает действительно эрос (как следует из названия), т. к. светловолосая, светящаяся красавица указывает на уже, кажется, замученного Танатоса торжественным царским жестом, подобным тем, что характеризуют парадные портреты знати. И в то же время монстр занимает большую часть работы, что создает своего рода баланс между контрастными фигурами. Подобный прием противопоставления божественной природы женщины и низменной, порочной природы мужчины вновь и вновь повторяется в живописном творчестве Сузы.

Вероятно, именно благодаря практике автобиографического письма, к которой он обращается в начале 1950-х годов, в связи со смелой попыткой наладить коммуникацию с чуждой культурой и новым окружением (он не стесняется своего местами грубого английского языка, и сразу отправляет написанные эссе в авангардный поэтический журнал *Encounter* — подробнее читай ниже, в разделе об эссе «Нирвана личинки»), складывается и его особенный живописный язык, с помощью которого он говорит о самом сокровенном, о своей личной истории. В эссе он описывает свой ранний опыт и связанный с ним опыт возвращения в родные места, где он проводил детство (см. Приложение II.5). Описанные сюжеты появляются в его живописи, хотя, стоит отметить, что истоки подобной саморефлексии заметны уже в индийском периоде (см. например, уже упомянутый обнаженный автопортрет 1949 года). Однако откровенная интонация его живописи усиливается со временем, а все изображенные им сцены можно связать с непосредственно пережитым художником опытом. Примерами могут быть работы «Рождение» (1955), связанная с беременностью его супруги, и трехфигурная композиция (Без названия, 1958), изображающая женщину между двумя мужчинами фронтально, каждый из которых держит ее за левую и правую грудь соответственно³³². Последняя композиция может быть связана с тем, что в эти годы, в конце 1950-х Суза встречается и затем живет с замужней женщиной Лайзолет Кон, и в этом контексте работа прочитывается как указание на любовный треугольник в его жизни.

Эротические сюжеты занимают большое место в его творчестве, почти бесчисленны образы обнаженных, как правило, напоминающих индийских полубожественных персонажей — небесных музыкантов-*ансар* или богинь плодородия — *якшинь*. Подобное обращение к

³³² См. эту композицию (Без названия, 1958, масло на доске, 120 x 181,3 см), например, здесь: URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/BF4FAE7D2636F850> (дата обращения 4.03.2024).

индийскому наследию, к концепции *Шива-Шакти*³³³, к изображению символа *йони*³³⁴ и т. п. не случайно. Вероятно, художник видел идеал индийской культуры подобным «Любви небесной» со знаменитой картины Тициана, и в этом он следовал не только классической скульптурной иконографии, но и описаниям красавиц, наполняющим санскритскую и тамильскую средневековую поэзию (например, в произведениях Калидасы или в тамильской поэме о принце Удаяне «Удаянакумара кавиям»).

Жуткое (Das Unheimliche, 1919)

Несмотря на обилие идеализированных женских образов, столь же большое место в творчестве Ф.Н. Сузы занимают сцены ужаса, страдания, боли, а также физиологически уродливые персонажи, в том числе женские, хотя чаще все же мужские. Ключом к пониманию композиционного строя и определяющих его сюжетов могут быть психологическое переживание ужаса, возникающих в камерных сценах и интимных ситуациях. Все это напоминает статью «Жуткое» (*Das Unheimliche*), в которой Зигмунд Фрейд анализирует связь между понятиями *жуткого (unheimlich)* и *уютного, родного (heimlich)*, родственными в немецком языке, а в некоторых контекстах, на что указывает психоаналитик, означают буквально одно и то же. Он приводит словарные статьи и, в частности, следующую дефиницию *unheimlich*: «Жутким называют все то, что должно было оставаться тайным, скрытым, но вышло наружу»³³⁵ и далее о *heimlich*: «Потаенные (*heimliche*) места человеческого тела, половые органы...»³³⁶. Суза, во-первых, гротескно изображает то, что должно быть скрыто, а именно: закулисные сцены (сцены соития или муки родов) или половые органы у своих персонажей, часто пропорционально укрупняя их, а во-вторых, придает *жуткие* черты одному или сразу обоим персонажам в изображенных парах (см. например, ироническую картину: «Психиатр и его жена», 1993 г.).

Так, разоблачая тайное, Суза наталкивается на сакральное. Это определяет «грамматику» рефлексивного языка: его образы балансируют между жутким и возвышенным, он обращается к канонической индуистской иконографии и трансформирует ее, иногда берет за основу существующую композицию и помещает в нее неожиданные детали, смещающие восприятие в

³³³ *Шива-Шакти* — это концепция, распространенная в различных течениях в рамках тантризма, шиваизма и шактизма и характеризующая дуалистическое представление о вселенной. Она описывает мироздание как взаимодействие двух основных источников энергии, олицетворенных богом Шивой и его супругой Шакти. Восходит к концепции ранней философской школы санкхья — *пракрити-пуруша* (см. приложение I.2)

³³⁴ Буквальное значение *йони* (санскр. 'чрево') — женский половой орган. Символически обозначает феминную космическую энергию и противопоставляется лингаму — мужскому принципу.

³³⁵ Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование (сборник работ). М., 1995, С. 267.

³³⁶ Там же. С. 268.

сторону переживания ужаса в том числе и от несоответствия с идеальным оригиналом. Художник будто находится в напряженном поиске деталей, которые способны сместить восприятие, наполняя плоскость картины подобием растекающейся плоти, лишая головы лиц, прорисовывая лишь «функциональные» отверстия. Изображаемые таким образом фигуры далеки от тех «правильных», цельных образов, которые обнаруживаются в его раннем бомбейском творчестве 1940-х годов, когда он подражает, с одной стороны, мексиканским муралистам, а с другой, опирается на индийское скульптурное наследие (рис. 81, 82, 83).

В зрелом творчестве он также использует принципы традиционного индийского искусства, в котором божества и герои часто изображаются с большим количеством рук и даже голов, что непосредственно указывает на их сакральную природу, устрашающую и вселяющую ужас, несмотря на то, что эти боги милосердны к человеку (известно, что имя Шива ‘милостивый’ является одним из имен более древнего грозного бога Рудры ‘яростного, ревущего’). Тем не менее Суза трансформирует эти принципы до неузнаваемости и умножает малые части тела своих персонажей, вроде пальцев и ноздрей, глаз и ртов, что нетипично для индуистского канона. Сузу как таковой канон больше не интересует: умножение становится знаком болезненной деформации, охватывающей страдающие, трансформирующиеся тела. Характерно, что мультиплицирует художник органы чувств. Такой принцип мультиплицирования (умножения и повторения) встречается во многих композициях Сузы, он очевидно использует его для усиления эффекта *жуткого*. Он пишет:

Искусство для меня не красиво. Оно столь же уродливо, как рептилия³³⁷.

Искусство для Сузы — это камерное пространство для исповеди, рассказа о самом сокровенном, которое одновременно оказывается и самым пугающим, что и подчеркивает З. Фрейд в своей статье — понятия *жуткого*, *тайного* и *родного* взаимопроницаемы.

Интонация и колорит работ Сузы подсказывает, что можно усмотреть параллель с предэкспрессионистическими находками позднего Гойи, который посредством компоновки фигур и ритмического повторения частей — рук, голов, ног и т. п. изображает толпу как единый организм или нерасчленимую массу. Вспоминаются и многочисленные монструозные образы Тагора, а также те его композиции, которые будто «опрIMITивляют» гойевские, редуцируя их до означающих — указаний на приметы толпы, условно намеченных голов, лиц с разными выражениями. Суза с помощью умножения частей тела переносит черты множества на единицу, создает особого монстра подобного многоголовому существу, гидре, — многоглазого, но слепого

³³⁷ Kurtha A. Francis Newton Souza (1924–2002). Bringing Western and Indian Modern Art. Ahmedabad, 2006. P. 203.

царя, ту самую гойевскую или тагоровскую толпу помещает внутрь одинокой человеческой фигуры (*рис. 88b*). Возвращаясь к теме предыдущего раздела, стоит отметить, что Фрейд в своей статье указывает на то, что «боязнь за глаза, страх перед слепотой достаточно часто является заменой страха кастрации. И самоослепление мифического преступника Эдипа является только уменьшением наказания в виде кастрации, которое и было бы ему уготовано по принципу талиона»³³⁸. Изображение пустых глазниц в неопределенном количестве на лицах мужских персонажей — довольно частый и уже вышеупомянутый прием Ф. Сузы — причем остальные органы могут порой не изображаться, иногда отсутствует рот, что, обращаясь к постколониальной критике, можно считать указанием на *невозможность* речи (к чему мы вернемся позже в связи с особым понятием, которым Суза объясняет эту беззвучность, или *неслышимость* — см. раздел 2.2.3), или отсутствие голоса у постколониального субъекта (например, здесь: *рис. 8б*; об этом подробнее читай ниже в разделе «Переписывание»). Так, персонажи Сузы и слепы, и немые, если только он не изображает их с широко открытыми ртами, то ли плачущими от голода (*рис. 90*), то ли застывшими в крике ужаса (*рис. 89*).

Особенное выражение состояния экзистенциального ужаса можно найти в его коллажах, где те же одинокие фигуры со смазанными лицами, множеством глаз и ноздрей появляются поверх фотографий урбанистических видов современной Америки с их псевдо-римской архитектурой. Персонаж Сузы, который чаще находится в ситуации безлюдья, сам лишен индивидуальности — будто в отчаянных попытках что-то или кого-то найти он оказывается посреди пустынной улицы, городских декораций, без возможности коммуникации — безликий, с будто бы вывернутыми наружу в напряжении органами восприятия. Внутри его «стертого» и деформированного лица застыло движение городской толпы³³⁹.

В том же контексте *жуткого* любопытно рассмотреть две композиции Сузы на сходную тему эротической любви — раннюю и более позднюю. Относящаяся к раннему творчеству картина «Любовники»³⁴⁰ (1948), интегрирующая средневековый сакральный образ любовного соития из храмового комплекса в Кхаджурахо в контекст современной живописи, идиллическая. Более поздняя работа 1962 года на ту же тему испытывает значительную деформацию и выражает экзистенциальный ужас постколониального состояния индийской культуры. «Любовники» теперь называются «Радиационной мутацией» (*Fall out mutation*)³⁴¹: изображается соитие светлой

³³⁸ Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование (сборник работ). М., 1995, С. 271.

³³⁹ См. работы американского периода, особенно серию т.н. *chemical paintings* — своего рода коллажей из журнальных фотографий. Одна из них, например, в моей статье: URL: <https://bigenc.ru/c/suza-frensis-n-uton-36сеbe/media?v=9281900> (дата обращения 4.03.2024).

³⁴⁰ Суза решает композицию в примитивистском ключе, наделяя цвет символическим звучанием: мужская фигура красного цвета, женская — синего. Ф.Н. Суза. «Любовники», 1948, кроющий пигмент на бумаге, 78,7 x 55,9 см. Местонахождение неизвестно.

³⁴¹ Ф.Н. Суза. Радиационная мутация (Fall-Out Mutation). 1962. Холст, масло. Размеры неизвестны. Частное собрание Пундол (Pundole Family Collection). См. репродукцию: Kurtha A. Op. cit. P. 45.

женщины и темного мужчины, что также вызывает ассоциации с тезисами авторов, разрабатывавших постколониальную теорию, например Франца Фанона, который в своей книге «Черная кожа — белые маски» трагически свидетельствует, что единственный путь для человека с темным цветом кожи — стать белым³⁴². Так или иначе изображена сексуальная сцена с оттенком насилия, лицо белой женщины исказилось в крике ужаса, а темнокожий мужчина с гримасой гомерического смеха. Художник явно иронизирует над ксенофобией, страхом европейцев перед представителями иных, в особенности восточных культур, как бы утверждая: «да, я монстр». Хотя в обсуждаемой работе монструозность проявилась и в мужской, и в женской фигурах в виде измененных, мутировавших телесных признаков: снова пустые глазницы и не посчитанные пальцы. Нижние конечности напоминают копыта. Но главное, широко раскрытые рты (*рис. 89*).

Фрэнсис Суза и Фрэнсис Бэкон

Описанную выше работу также можно связать с определенным влиянием искусства его современника, знаменитого английского художника Фрэнсиса Бэкона. Суза вдохновляется Бэконом, его особым типом живописной чувственности и бесстрашно оголенной телесности, обретающейся по Делезу как бы в падении:

«плоть сходит с костей, тело спускается с рук или задранных бедер. Ощущение развивается в падении, падая с одного уровня на другой»³⁴³.

Именно такое впечатление производят работы Сузы, созданные в поздние шестидесятые, одна из них стоит за шаг до того, чтобы проиллюстрировать приведенную цитату: две обнаженных лежащих фигуры как бы стекают с горизонтальной плоскости, их функциональные отверстия и органы чувств смещены так, что невозможно установить, кому из них они принадлежат (*рис. 87*)³⁴⁴. Но все же Суза и Бэкон имеют различные художественные задачи. Иногда Суза копирует и изменяет композиции Бэкона, как например, в работе 1966 года, заимствуя главный бэконовский прием — создание глубины внутреннего пространства посредством изображения каркаса, заменяющего перспективу, где размещается фигура или

³⁴² Fanon F. *Black Skins, White Masks*. L., 1986; или см. русский перевод: Фанон Ф. *Черная кожа, белые маски*. М., 2022.

³⁴³ Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб., 2011. С. 91.

³⁴⁴ Ф.Н. Суза. Без названия. 1967. Бумага, смешанная техника. Размеры неизвестны. Местонахождение неизвестно.

*фигурация*³⁴⁵ (рис. 77, 78). Их принципиальное различие может заключаться в том, что у Бэкона этот прием, как правило, служит эффекту предельной изоляции, тогда как Суза, создавая подобное пространство, помещает туда гетеросексуальную любовную пару, что как бы отменяет изолированный субъект Бэкона³⁴⁶.

Суза по-своему понимает изобретение Бэкона и интерпретирует его скорее как выражение изменчивости качеств фигуры, колебание свойств, обладающих относительным постоянством, словно бы за повторяющимися, всегда статичными образами Сузы стоит нерушимый канон сакрального искусства. Образы Бэкона, в свою очередь, стремятся запечатлеть в живописи движение, ухватить микро-изменения эмоционального состояния, каждое из которых может оказаться сокрушительным для человеческой жизни. Передавать это мимолетное, будто рассеянное в воздухе, неуловимое, скользкое бытие телесности Бэкону помогает наблюдение за устройством кинематографической «ткани», сквозь свечение экрана передающей визуальный эффект схватывания фрикций и движения тел в пространстве. По мысли художника все это указывает на возможность иного, нежели в классической живописи, понимания телесности. У Бэкона подобные *фигурации* отражают переживания онтологического статуса и полностью определяют происходящее на картине, замкнутой в условный чертеж трехмерного пространства, — Сузу не интересует концепция движения, его захватывает возможность демонстрации деформации формальных качеств и поэтому это бэконовское «падение» у него заключено, как правило, в пределах головы фигуры, иногда распространяясь в область конечностей, и часто помещено в готовый, не поддающийся изменениям фотографический образ интерьера или пустынного городского пейзажа.

Трансформация индивидуального в типическое (икона)

При взгляде на работы Сузы очевидно, что его персонажи лишены индивидуальности, они типические — так же, как в городских пейзажах художника типическими, «стертыми» и неузнаваемыми становятся города (рис. 96–98). Такие пейзажи рисуют обобщенный образ современного города, лишённого конкретных примет (хотя среди зданий иногда видны церковные шпили) и свидетельствуют о непостижимом меланхолическом подобию всех городов.

³⁴⁵ *Фигурация* — это термин, который часто использовал Фрэнсис Бэкон для объяснения своей живописи. Жиль Делёз описывает *фигурацию* как одновременно «репрезентацию, иллюстрацию и нарратацию». Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / пер. с франц. А.В. Шестакова. СПб., 2011. С. 12.

³⁴⁶ См.: Ф.Н. Суза. Без названия (мужчина и женщина в интерьере), 1966, коллаж и чернила на бумаге, 22.9 x 22.6 см, Галерея Гровенор. См. репродукцию: URL: <http://www.artnet.com/artists/francis-newton-souza/untitled-man-and-woman-in-an-interior-a-wusKrYv4QpqZkfTg1nRpqQ2> (дата обращения 3.03.2024).

Делийский художник Джагдиш Свамнатхан писал о том, что эти пейзажи — мистические «видения таинственного мира»:

«Пыль, застывшая в эмалированной окаменелости или окаймленная тонким цветным контуром с каллиграфическими интонациями, — таковы городские пейзажи Сузы, они представляют собой только пластические сущности, не связанные ни с воспоминаниями, ни с зеркалами»³⁴⁷.

Таким образом, подлинное бытие обнаруживает себя только в типическом, не predetermined индивидуальным опытом: возможно, именно поэтому Суза в других работах часто обращался к композиции византийских икон, где доступ к божественному присутствию открывался именно за счет каноничности изображения (*рис. 92, 93*). Как указывает исследовательница философии искусства Елена Петровская со ссылкой на Мари-Жозе Мондзен, специалистку по раннехристианской иконической доктрине³⁴⁸:

«Икона не изображает — она только указывает <...> Когда мы смотрим на икону, мы всегда имеем дело с невидимым»³⁴⁹.

Так, в серии «Черные картины», наиболее загадочной в творчестве художника, принцип типизации доводится до предела: во всех работах используется только черный цвет, работы монохромны³⁵⁰ (*рис. 101–104*). Все те сюжеты, которые были характерны для творчества Сузы, возникают здесь вновь в монохромном виде — городские пейзажи, портреты, абстрактные и фигуративные композиции³⁵¹, обнаженные, сцены со святыми, головы: черная краска наносится поверх цветной подкладки, а сюжет считывается благодаря фактурности контурного рисунка и просвечивающим предыдущим слоям.

На такой способ изображения обращал внимание писатель и арт-критик Джон Бёрджер, познакомившийся с живописью Сузы на одной из его лондонских выставок:

«Бородатый мужчина на фоне пейзажа одновременно и первосвященник, и дурной бродяга. Обнажённая — это ненасытная, неоспоримо превосходная богиня и в то же время такая же доступная, как и любой фрукт на рынке. Пара — это Авраам и Сарра, а может быть просто хозяева магазинчика в Бомбее»³⁵².

³⁴⁷ Swaminathan J. Souza's Exhibition // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 31.

³⁴⁸ Mondzain M.-J. Image, Icône, Économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. P., 1996.

³⁴⁹ Петровская Е.В. Теория образа. М., 2010. С. 26.

³⁵⁰ Отдельному анализу этой серии посвящен следующий раздел настоящей главы.

³⁵¹ В одной из «черных» работ (*рис. 103*), известной под названием «Без названия (пейзаж)», просматривается образ йони-лингам, выполненный в персональной стилистике Сузы.

³⁵² См. *рис. 92*; цит. по: Ratnam N. This is I // Butt G. (Ed.) After Criticism. New Responses to Art and Performance. Malden, 2005. P. 67.

Критик, с одной стороны, указывает на характерное для модернистского искусства переплетение настоящего и вечного, достигаемое за счет мистического видения, позволяющего усмотреть символы божественного присутствия в типическом. Сам Суза писал о многомерности символической составляющей вещи следующим образом:

«Сезанн, изводивший свою жену, мог закричать на нее: «Сиди как яблоко!» А в яблоке скрыто несколько истин. Есть адамово яблоко, яблоко Ньютона, яблоко Беркли, яблоко Сезанна. Живопись включает все эти, а также многие другие истины. Истину формы, иллюзии, тяжести и давления, сублимации вины, цвета и геометрической структуры, изысканности змеи, дьявольской красоты Сатаны, свернутой тайны живущего плода»³⁵³.

Характерно, что и в этой цитате появляется мотив вины, который совершенно очевидно является основополагающим для искусства в понимании Сузы. Переплетение глубинной личной истории с чем-то большим, с космогоническими сюжетами, захватившими в 1960-е годы почти все индийское искусство (читай отдельный раздел в настоящей диссертации о неотантрическом движении — 4.1.3) характерно для Сузы. В гораздо меньшей степени в его творчестве приживаются заполонившие индийское искусство абстрактные схемы, указывающие на сакральные символы творения вселенной (см. например, образы йони и лингама в серии «Черных картин» — *рис. 103*), и в гораздо большей — фигуративные образы соития, в которых можно при желании даже узнать конкретных людей, хотя они, как точно выразился Берджер, могут быть богами и богинями (и в то же время, если вспомнить работу «Эрос, убивающий Танатос», божественные персонажи изображены подчеркнута просто, «выпукло», «вульгарно», «примитивно», что указывает на их земную природу, на то, что это прежде всего история обычной женщины и мужчины).

Балансировка между личной историей художника и мифами, превращение каких-то фактов его собственной биографии в образы, построенные по законам иконной композиции³⁵⁴, создание типических образов городского пейзажа («Тихие дома, небо и планеты», 1957, *рис. 95*, и «Цитадель», 1961, *рис. 96*) или таинственных натюрмортов с наборами культовых и символических объектов — все это характеризует мифологизирующую динамику творчества Сузы. Искусство для него было инструментом соприкосновения с чем-то большим: всегда по-

³⁵³ Souza F.N. A Fragment of Autobiography // Idem. Words and Lines. L., 1959. P. 11.

³⁵⁴ См. набросок к «Мистической трапезе», 1953, *рис. 94*, и саму картину, или другие подобные работы с двумя фигурами, которые можно отнести к сюжету «священный брак» — «Двое святых в пейзаже», 1961, *рис. 92*. Или женские образы, такие как: «Мать и дитя», 1962, *рис. 93*. К этому же ряду можно отнести своеобразную «Троицу» — «Без названия», 1958. Обнаженная женщина в окружении двух мужчин на этой работе также напоминает ренессансные композиции на библейский сюжет «Сусанна и старцы», правда, у Сузы скорее образ любовного треугольника и налицо согласие женщины.

новому комбинируя отдельные мотивы в своих композициях, изображая фигуры рядом с символическими натюрмортами или на фоне тех же городских пейзажей (*рис. 92, 108*), придерживаясь единой художественной манеры, на основе которой он создал многочисленные полотна и серии, художник выразил идею мистического постижения мира и точно так же, как индеец, по словам французского антрополога Клода Леви-Строса, бриколажно постигал космический замысел вселенной.

2.2.2. Творчество Сузы в постколониальной оптике

Согласно понятийному аппарату постколониальной теории, *переписывание* (*re-writing*) — это особый метод создания нового произведения на основе существующего, когда изменению подвергаются лишь некоторые черты, позволяющие обнаружить в уже существующей модели новое содержание. *Переписывание* рассматривается как один из основных методов, характерных для искусства прошедших деколонизацию стран, — он подразумевает особую интерпретацию европейских нарративов. Постколониальный исследователь отметил бы, что в случае Сузы это способ обратиться к знакам европейской культуры и посредством подобной художественной мимикрии вписать себя в канон истории искусства (ведь Суза копирует самых известных художников прошлого и современности). Можно заметить, что в работах после 1949 года (созданных, когда художник покидает Индию) постоянно появляются знаки европейской культуры. Так, некоторые из них представляют собой «копии» полотен старых мастеров или авангардистов, где исходное изображение видоизменяется и деформируется. Для достижения такого результата Суза может использовать иную чем в «оригинале» технику, изменять цвета и детали, — это позволяет ему обнаружить при помощи изображений присутствие *другого* (или же самого себя), добавлять черты обсужденного выше приема мультиплицирования.

Значительную роль в творчестве Сузы сыграл Пабло Пикассо: сравнивая себя с ним, Суза утверждал, что ему удалось изобрести новую манеру, «более универсальную», нежели у знаменитого испанца. Суза изображает *других* авиньонских девиц и называет работу «Девы из Белсайз-парка» (*Young Ladies in Belsize Park*) (*рис. 85*). Примечательно, что это тихий и уютный район Лондона, в котором жил некоторое время индийский художник. Можно предположить, что идея этой картины появилась у него именно там.

Зачастую Суза *переписывает* Тициана (*рис. 86*). В одной из таких вольных копий на выбеленном лице он изображает кружки-сферы, которые условно обозначают органы чувств или,

скорее, подчеркивают само их наличие³⁵⁵. Такой прием — схематического изображения органов чувств на лицах особенно характерен для его серии «Головы» — это личный знак Сузы, хотя и свидетельствующий об отсутствии какой-либо идентичности, но проявляющий «голую жизнь» или «голое восприятие» внутри культурного пространства, здесь — «высокого» искусства эпохи Возрождения³⁵⁶.

Любопытно, что Суза почти одновременно с Ф. Фаноном пришел к пониманию ключевых проблем постколониального состояния индийской культуры и субъекта и выразил ее в своем эссе «Нирвана личинки». Он пишет:

«Ведь большинству индийцев трудно изъясняться словами — устно и письменно. У нас врожденный паралич, какая-то парализованная сила...»

Что вполне отвечает ключевому положению постколониальной теории: «угнетенные не могут говорить», сформулированному Г.Ч. Спивак. Преодолевая это, Суза видит особую миссию в своем творчестве, возможно, именно поэтому в нем так много личной интонации и стремление к тому, чтобы его частная жизнь соотносилась с коллективной, мифологической реальностью. Художник пытается преодолеть эту возведенную культурой преграду, эту «немоту» индийского постколониального субъекта, которого он подбадривает, вспоминая о концепции «силы речи», имеющей сугубо индийские корни.

2.2.3. Эссе Ф.Н. Сузы «Нирвана личинки» (1953)

В ходе анализа творчества художника я уже не раз цитировала главное литературное произведение Ф.Н. Сузы — эссе *Nirvana of a Maggot* (1953; англ. *maggot* ‘личинка’, ‘человек с причудами’), в котором содержится как описания событий его жизни, сливающиеся с мифами, из чего складываются сюжеты его картин, так и эстетической идеи, вдохновляющей художника. Необходимо отметить, что это эссе стало для Сузы входным билетом в лондонский круг влиятельных деятелей современного искусства. Отправив его в журнал *Encounter*, Суза получил положительный ответ и познакомился с его главным редактором, британским поэтом Стивенем Спендером. Так, эссе было опубликовано в 1955 году, а Спендер представил Сузу коллекционеру

³⁵⁵ Ф.Н. Суза. «Сидящий человек в красном (по Тициану)», 1963, холст, масло, 115 x 95 см, частная коллекция. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 47; или на сайте аукциона «Шафрановое искусство»: URL: <https://www.saffronart.com/auctions/postwork.aspx?l=10473> (дата обращения: 23.04.2021).

³⁵⁶ Работа Тициана «Портрет Карла V в кресле» (1548) была скопирована Сузой наряду с некоторыми другими копозициями венецианского живописца, такими как «Портрет Пьетро Аретино», (ок. 1545) и «Венера Урбинская» (1538).

П. Уотсону, который включил работы живописца в групповую выставку в *Институте современного искусства*, в которой также участвовали известные британские художники Ф. Бэкон, Г. Мур, Г. Сазерленд, И. Хитченс (все работы Сузы были проданы). Позднее Сузу представлял поэт и галерист Виктор Масгрейв, регулярно устраивавший его персональные выставки в *Gallery One* (1955, 1956, 1957, 1959, 1960, 1961).

Эссе «Нирвана личинки» — это автобиографическая проза, хотя нельзя сказать, что в формальном отношении автор придерживается чистого жанра: документальное повествование сменяется фрагментами поэтического текста, находящегося на границе между свободным стихом и прозой. В этих фрагментах Суза использует поэтические средства, повторы, обильные перечисления, ритмическую речь, короткие рифмующиеся друг с другом предложения; все это для того, чтобы выразить особое экстатическое состояние, возникающие в пространстве искусства. По сути в этих фрагментах художник высказывает ключевую для своего творчества идею о состоянии, которого он хочет добиться с помощью особой практики, которое с его точки зрения находится между визуальным и аудиальным медиумом искусства. Художник называет это состояние — *вачхана-бала*. Это понятие соединяет два санскритских слова — *vachana* ‘то, что сказано’ и *bala* ‘сила’, что буквально можно перевести как «сила речи»; он, вероятно, отсылает к форме ритмического письма в поэтической традиции на дравидийском языке каннада, сложившейся на территории нынешнего штата Карнатака в XI веке. Суза понимает это особое состояние как «силу, извлекающую звук»:

«Только тогда, когда мы слышим трепет человеческого сердца дрожащего в мембране голосовых связок, понимаем, что сказано хорошо. Он мог не произнести ни одного вразумительного и понятного слова. Он мог сказать что-то бессмысленное — это не важно с тех пор, как он вручил себя ветру и облакам и падающему плоду, объединил себя с цветами, с песнями птиц, потрескиванием риса, запахом манго, со вкусом добротной еды и ощущениями плоти — его фонетический инструмент звучит контрапунктом внутри полифонии вселенского оркестра. Внутри космоса смысл — это слово *неслышимое (inaudible)*, потому что космос сам по себе лишен смысла или не раскрывает его»³⁵⁷.

Описываемое Сузой нечто «бессмысленное» напоминает о тантрических *биджа-мантрах* — *ом*, *хрим* и т. п., которые ни к чему не отсылают кроме как к самим себе. Финал же этого фрагмента связан с идеей, пронизывающей всю индийскую философскую мысль: вселенная (космос) может быть представлена как мистическое тело, которое в традиции описывается как иерархия взаимосвязанных и взаимопроницаемых слоев или оболочек (*атманов*)³⁵⁸. Чем такие

³⁵⁷ Souza F.N. Nirvana of a Maggot [reprint of 1955] // Third Text. 1992. Vol. 6. Issue 19. P. 43. Перевод читай в Приложении, раздел II.5.

³⁵⁸ Лысенко В.Г. Что делает тело живым – взгляд из Индии // Тема «живого тела» в истории философии. Humanitas. М.; СПб., 2016. С. 43–65.

оболочки «тоньше», тем ближе они к «неслышимому» и «невидимому», то есть к неманифестируемому и непознаваемому и, следовательно, к Абсолютному (*Брахману*) (рис. 79).

В то же время, мысль об особой силе (*вачхана-бала*), раскрывающей потенциал для художественного восприятия реальности, связанная у Сузы с поэтической традицией ритмического письма, напоминает концепцию ритмического развертывания образа, высказанную Й. Иттенем в связи с интерпретацией декоративного принципа индийского традиционного искусства и описанную Р. Тагором как основную в его творчестве. Тагор писал:

«Единственное, чему меня обучали в детстве, это упражнениям в ритме, ритме мысли, ритме звуков. Я познал, что ритм придает реальность тому, что само по себе незначительно»³⁵⁹.

Суза гораздо более радикален и описывает совершенно иной опыт, но в этом слышится отдаленное эхо Тагора:

«Я никогда не изучал правила и пишу с ошибками. И все же я хочу что-то сказать, издать хотя бы звук, может, харкнуть или пробурчать, испустить что-то звукоподражательное, словно прочищаю горло. Чего бы мне хотелось, так это наколоть голосовые связки на кончик пера, как кусочек на вилку; чрево вещать — только на странице; испускать звуки клейкие как почтовые марки, плотно пристающие к бумаге; превратить острие пера в чувствительную иглу сейсмографа — у меня прекрасно получается это, когда я рисую»³⁶⁰.

Важную роль в эссе играет *личинка*, обитающая в разлагающихся бесформенных останках, — это метафорический образ художника, затерянного в большом мире и питающегося остатками больших нарративов — и европейского, и индийского:

«Там, откуда я родом, поклоняются корове. Но никто не поклоняется личинке, что, на мой взгляд, конечно, не такое уж большое прегрешение перед Вельзевулом, Повелителем Личинок»³⁶¹.

Личинка, еще не ставшая мухой³⁶², у Сузы играет роль посланника Вельзевула, демонического «повелителя мух», противопоставляемого священному животному индуизма —

³⁵⁹ Цит. по: *Тюляев С.И.* Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М., 1986. С. 189.

³⁶⁰ См. в приложении II.5.

³⁶¹ *Souza F.N.* Op. cit. P. 45.

³⁶² Образ личинки также может говорить о затерянности художника в необъятном механизме современной цивилизации, которая, с точки зрения Сузы, возвеличена «повелителем мух»: «Щупальца чудовищной цивилизации, захватывающие окраины, постепенно удушали деревню» (*Souza F.N.* Nirvana of a Maggot [reprint of 1955] // Third Text. 1992. Vol. 6. Issue 19. P. 42). Мир, изображаемый в этой фразе, представляется колониальным — в нем существует отчетливое разделение на центр и периферию, но бытие личинкой, тем не менее, способно преодолеть это противопоставление.

корове³⁶³. Уроdlивое существо, личинка, тем не менее, обладает способностью к мистическому единению с миром — именно так Суза интерпретирует буддийское понятие нирваны. Одновременно, этот образ может напомнить описанную Мульком Раджем Анандом жизнь неприкасаемых (*Untouchable*, 1935), которые буквально вынуждены жить «в грязи», только в отличие от классика социальной прозы Суза придает своим образам мистическое измерение.

2.2.4. Суза и Гойя: «Черное искусство и другие картины» (1965)

Как я уже отметила, интонация творчества Сузы в целом напоминает позднего Ф. Гойю: индийского художника с испанским объединяет не только номадическое мироощущение утраты родного дома и присутствие *жуткого*, но и сатирический дух, стремящийся обнажить ту часть реальности, о которой обычно умалчивают, которая должна быть скрыта (*рис. 105a–c*). Тем не менее, такая сатира не столько призвана обличить общественные нравы, сколько стремится выразить странное и неустойчивое положение самого субъекта — художника.

Поздний Гойя стал для Сузы символом, к нему он обращается в завершении лондонского периода. Он создает, пожалуй, наиболее загадочную, монохромную серию и называет ее «Чёрные картины», отсылая к серии знаменитого испанца, созданной им в «Доме глухого» в начале 20-х годов XIX века. Эти работы составили выставку «Чёрное искусство и другие картины» (1965) в *Grosvenor Gallery*. Как следует из названия, в серии был использован в основном чёрный цвет, иногда разбавленный другими оттенками. Все сюжеты, характерные для предшествующего творчества Сузы, оказались закрашены: городские пейзажи, портреты, абстрактные и фигуративные композиции, обнажённая натура, человеческие головы, религиозные сцены. Чёрная краска нанесена поверх цветных композиций, которые играли роль подкладки, а сюжет читался благодаря фактурности контурного рисунка и просвечивающему нижнему живописному слою («Чёрный папа», «Голова» и др., все — 1965 года). Хотя поначалу эта выставка не вызвала широкого резонанса, позднее она оказалась встроена в постколониальную историю искусства, разработанную куратором и художником Р. Араином. В 1989 г. он в рамках выставки «Другая история» в государственной галерее Хейуард, посвящённой «не белому» искусству, выделил серию «чёрных картин» как творческую вершину Сузы. По мнению Араина, выбор цвета в серии имеет не только символическое значение (он указывал прежде всего на неевропейское

³⁶³ См. одну из иллюстраций к эссе — *рис. 99*; и созданную немного позже (в 1957 году, эссе было написано в 1955) живописную работу, изображающую похорошевшую и нарядную муху, которая очевидно к тому моменту уже выросла из личинки — *рис. 100*.

происхождение автора), но и превращает трансгрессию, характерную для фигуративных работ предшествующего периода в чистую трансценденцию³⁶⁴. Выставку Сузы повторили в той же *Grosvenor Gallery* в 2013 году.

Формальное решение этой серии было, возможно, вдохновлено синими объектами Ива Кляйна³⁶⁵, но эмоционально, интонационно и концептуально она апеллирует к Ф. Гойе. Вероятно, Суза чувствовал некое родство с испанским художником, они оба были названы в честь святого Франциска. Назвав свою серию вослед знаменитым росписям, он намеренно прочерчивает контекстуальную линию, позволяющую извлечь дополнительный смысл при восприятии этих работ.

Связь с Гойей ощущается в «черной серии» благодаря контексту, в который погрузился Суза в эмиграции, — их знаменитый тезка Фрэнсис Бэкон, один из любимых художников индийца (см. в разделе о мифологизации) также увлекался Гойей.

Впервые серия была представлена на персональной выставке Сузы «Черное искусство и другие картины» (*Black Art and Other Paintings*) в 1966 году в Лондоне. Лондонская выставка не вызвала большого резонанса у местной публики, но в 1989 году художник и куратор Рашид Араин реактуализирует ее, выделяя представленную на ней серию как самую значительную в творчестве Сузы в рамках выставки, посвященной «не белому» искусству «*The Other Story, Hayward Gallery*» и поднимает следующий вопрос:

«Когда он создавал эти работы, то просто испытывал свою подлинную идентичность, в стране, где он мог чувствовать себя или относиться к себе только как к знаменитому другому — индийцу?»³⁶⁶.

С моей точки зрения, Суза в своем творчестве постоянно стремился объединить Прекрасное, категорию традиционную для западноевропейской эстетики, заключающую в себе потенциал идеального (идеал у Сузы заключен в типических образах), с чем-то противоположным, тем, что может вызвать ощущение ужаса и страха. Черный цвет — концентрированный символ и может быть интерпретирован в рамках европейской и индийской культуры. Так или иначе, художник добивался эффекта колебания смыслов.

³⁶⁴ Souza F.N. Black on Black. Exhibition Catalogue. Grosvenor Gallery, 2013. P. 26; Araeen R. The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain. L., 1989.

³⁶⁵ С Кляйном Суза выставлялся в парижской галерее Ирис Клер (*Iris Clert Gallery*) (Kurtha A. Francis Newton Souza (1924–2002). Bringing Western and Indian Modern Art. Ahmedabad, 2006).

³⁶⁶ Souza F.N. Op. cit. P. 26.

Итак, в этой главе было рассмотрено бомбейское движение в искусстве 1940-1970-х годов, в результате которого сложились независимые художественные манеры его ключевых участников, художников Прогрессивной группы, творчество которых сегодня является общепризнанным в контексте мирового искусства. Был достаточно тщательно проанализирован творческий метод Ф.Н. Сузы, организатора и идейного лидера объединения. На базе этого анализа, а также анализа истоков и процесса формирования его художественного метода сделаны следующие выводы:

1. Влияние бенгальской художественной школы в Бомбее было не столь значительным в предшествующий рассматриваемому период, с 1918 по 1946 годы, вследствие того, что главной художественной институцией города руководили британцы (сначала более консервативный Глэдстоун Соломон, затем более прогрессивный Чарльз Джерард). Бенгальские идеи, рассмотренные в первой главе настоящей диссертации, лишь отчасти проникали в бомбейский интеллектуальный контекст. Как и в Кала бхаван, в Джей Джей читались курсы по современному европейскому искусству (во время руководства Джерарда), однако акцента на развитии местных народных традиций, как это было в институте Кала бхаван, не было.

2. Сложившаяся в Бомбее мультикультурная среда, в которой присутствовали художники и коллекционеры — эмигранты из Европы (Лангхаммеры, фон Лейден, Э. Шлезингер), способствовала сложению гибридного подхода к искусству. В рамках художественного салона они выработали свою программу, предполагающую изобретение универсального языка, возникающего на границе различных художественных систем. Множество вариаций этих «языков» создали участники Прогрессивной группы художников. И это также способствовало их легкой адаптации к западному контексту — Ф.Н. Суза уехал из Индии первым, но вскоре на Запад отправились С.Х. Раза (жил во Франции с 1950 года, успешно работал в Европе и США), Тьёб Мехта (жил в Лондоне и Нью-Йорке), Акбар Падамси (больше десятилетия жил в Париже) — все они известные на Западе художники.

3. Актуализированный в Бомбее с обретением независимости Индией национальный тренд бенгальской школы считывался участниками Прогрессивной группы как не менее «внешний» и «колониальный», чем академический реализм, бывший главным официальным направлением во время британского правления.

4. Достижения Рабиндраната Тагора в Кала бхаван воспринимались как независимые относительно бенгальских идеалистических тенденций, развитых А. Тагором. Принципы Кала бхаван основывались на соединении идей европейского авангарда с местными художественными традициями. Творчество самого Р. Тагора оказалось эстетически близким бомбейцам.

5. Фрейдистская тематика, которая отчасти проявляется, однако остается не совсем осознанной, в творчестве Р. Тагора, у Ф. Сузы приобретает полнозвучное выражение. Тагор, хотя и был знаком с теорией Фрейда, все-таки не использовал разработки австрийского психоаналитика в построении собственной эстетики, а скорее воспринимал их посредством апроприации художественного метода сюрреалистов и экспрессионистов, которые задавали интеллектуальную моду в европейской художественной среде того времени. Суза развивает интерес к теории бессознательного, напрямую отсылая к работам З. Фрейда, визуализируя его ключевые концепции. Тем самым, посредством художественного и литературного творчества он буквально стремится к самоописанию, сближая искусство и психоаналитическую практику.

6. Автореферентность живописи Сузы и его литературных произведений указывает на ключевую особенность его художественного метода — он мифологизирует собственную жизнь, искусство для него является пространством построения мифической идентичности. В живописи Суза предпочитает фигуративное искусство, в котором он «пишет» собственную историю, поэму своей жизни. В этом прослеживается созвучие с Р. Тагором, который создавал собственный имидж как посредством литературы, так и живописи. Прозу Сузы можно отнести к направлению автофикшн³⁶⁷ и описать как поэтизированную автобиографию.

7. В своей прозе Суза развивает концепцию *вачхана бала* («сила звукоизвлечения»). Она косвенно связана с эстетической теорией Р. Тагора, описывающей возникновение образов в сознании и на листе в ритмическом ключе, подобно музыке. Оба автора руководствуются мистическим принципом макро-микросмических соответствий, отсылая к индийской философской традиции. Являясь творцами, оба ощущают себя ретрансляторами космического закона.

8. В творчестве Сузы заметно обращение к характерной для индийского искусства примитивистской художественной манере. Намеренно упрощая язык живописи, он открывает в ней потенциал для развития линейного и декоративного начала. Он покрывает узорами персонажей своих работ, объясняя это тем, что рисовал «на стенках матки еще в утробе своей матери»³⁶⁸. Одновременно это отсылка к Тагору, изображающему сотканых из узорочья фантастических существ, напоминающих перуанских идолов. Стилистически узоры, изображенные Сузой на телах фигур, близки татуировкам племенных культур Индии, а не Мексики.

9. Появление деформированных тел и лиц в живописи Сузы обусловлено его размышлениями о собственном месте в европоцентричном мире, приходя к самоэкзотизации.

³⁶⁷ Я использую термин автофикшн, возникший позже, чем сами произведения автора, однако именно он отражает способ письма и интенцию к стиранию границ между жанрами, а также между искусством и жизнью в творчестве.

³⁶⁸ См. интервью Souza on Souza, опубликованное на канале Dhoomimal Art Gallery. URL: <https://youtu.be/K3lIZMsM-5s?si=h-qo8Uyz7ccYkJI> (дата обращения: 6.02.2024).

Художник стремится увидеть себя глазами европейца. Самого себя он изображает монстром и демонстрирует свою инаковость по отношению к «цивилизованному» миру. Индигенные черты возникают в погрудных «портретах» или в т.н. «головах», похожих на индейские маски, или покрытых татуировками фигурах, а также в самом декоративном принципе компоновки фигур на плоскости в его композициях, в игнорировании конструктивных особенностей перспективного построения изображения, в своего рода наивности, или «примитивности» рисунка, его намеренном упрощении и огрублении. Эти черты заимствованы у племенного и «примитивного» искусства и использованы в написании композиций на библейские сюжеты и мифологические темы, в автопортретах и грубых «копиях» старых мастеров.

10. Создание ощущения инаковости для художника принципиально, для его выражения в зрелый период он изобретает новую художественную форму. В серии полотен «Черные картины», Суза полностью закрашивает холсты черным, фактурно прорисовывая привычные для себя композиции. Он добивается предельного минимализма, балансируя на границе между абстрактной и фигуративной живописью. Иконографически эта живопись связана с минималистическими работами Тагора, в живописи которого большую роль сыграло творчество Ф. Гойи, ставшего популярным после австрийской выставки 1908 года, открывшей публике его поздний период и сделавшей испанского художника предтечей экспрессионизма. Очевидно, что Тагор был посредником, через которого Суза воспринимал европейский авангард: «Черные картины» примыкают к той линии индийского искусства, которая продолжает эстетику позднего Тагора с его темным колоритом и образным минимализмом.

11. Концептуально Суза связан и с Ф. Гойей: он, во-первых, отсылает к его позднему творчеству в названии серии работ (к его *Pinturas negras*), а во-вторых, он разрабатывает тему монструозного в искусстве. Суза воспринимает испанского художника в интерпретации Тагора — тот первым в индийском искусстве начал работать в «примитивистской», монохромной манере.

12. Несмотря на заметную тематическую и концептуальную связь живописи Сузы с творчеством современников, его отличает стремление к нарративности (рассказыванию истории или мифа).

13. Основные принципы традиционного индийского искусства Суза подчиняет собственным задачам. Например, наиболее яркий принцип индийской иконографии — мультиплицирование частей тела, художник превратил в способ выражения человеческого страдания.

ГЛАВА 3. К.Ч.Ш. ПАНИКАР И МАДРАССКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ³⁶⁹

Настоящая глава посвящена художественному течению, сформировавшемуся в одном из главных культурных центров Южной Индии — Мадрасе (в 1996 году переименован в Ченнай). Это течение связано с деятельностью Д.П.Р. Чоудхури, а также его ученика, К.Ч.Ш. Паникара — виновника всплеска нового искусства в 1960-е годы в штате Мадрас. В определенной степени это течение антагонистично бомбейскому, рассмотренному в предыдущей главе. Если бомбейские художники стремились вывести индийское искусство за пределы региональной трактовки и присоединиться к глобальному модернизму (будучи обязанными западному расположению города), мадрасцы, напротив, во всем были дальше от Европы, и сознательно стремились к новой, почти «аборигенной» эстетике, порожденной во многом в связи с дравидским культурным движением, захватившим регион. Это движение получило название Тамильского ренессанса³⁷⁰ по аналогии с Бенгальским ренессансом.

Итак, в отличие от бомбейских соратников, многие из которых в 1960-е годы уже жили и работали на Западе, мадрасские художники нацелились на создание собственной, коренной платформы современного искусства и вовлекали всяческие местные традиции в свою практику. Они обращались к эстетике декоративного творчества, узорам из рисовой или известковой пудры *колам*, тантрическим *янтрам*, астрологическим диаграммам, узорам по ткани *каламкари*, батику, индигенному искусству племен, живущих в Центральной и Южной Индии. Я предполагаю, что в этом проявляется идейная близость к программе Кала бхаван Р. Тагора и Н. Бошу. С другой стороны, были южноиндийские националистические тенденции с их стремлением актуализировать историческую память региона и противопоставить собственную культуру Северу. В этом напряжении развивалось южное искусство. Но в то же время художников Юга что-то объединяет с бомбейцами — в 1950–1960-е годы они продолжают поиск альтернативного, синтетического художественного языка, преодолевающего элитарную эстетику бенгальской школы А. Тагора, все они стремятся не к подражанию европейскому авангарду, а к использованию его разработок и методов для создания новых художественных стилей на основе местных традиций. Так, эта глава открывает вторую часть диссертации — часть, в которой рассматриваются течения в индийском искусстве, развивающие и укрепляющие внутреннюю платформу современного искусства и культуры, а также творчество художников, стабильно

³⁶⁹ В настоящем разделе частично использованы наработки, опубликованные в статье: *Е.О. Кузина. Мистическое тело индийского модернизма: Суза, Сваминатхан, Паникар // Искусствознание. 2018. № 2. С. 162–193*

³⁷⁰ См. работы, в которых Тамильский ренессанс рассмотрен на примере литературной традиции. Например: *Asher R.E. The Tamil Renaissance and the Beginnings of the Tamil Novel // The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. 1969. №1. P. 13–28.*

работающих в Индии, несмотря на заграничные командировки и выставки, а также в некоторых случаях на западное образование.

Первые разделы посвящены интеллектуальному контексту Мадрасского художественного движения. В конце главы рассматривается творчество его ключевой фигуры — К.Ч.Ш. Паникара — руководителя главного художественного колледжа Мадраса. Хотя Паникара включают в выставки, посвященные неотантризму, и его самого связывают с этим трендом, он отказывался признавать себя последователем движения. Неотантризм, прославляющий ряд мистических традиций, возникших в Индии в первом тысячелетии и имеющих еще более глубокие корни, рассматривается отдельно в следующей главе, посвященной дельийскому искусству, поскольку теоретическую базу неотантризма в большей степени разрабатывали именно северные художники. В то же время невозможно представить, чтобы мадрасские художники остались в стороне от него, когда вся культура Тамилнаду пронизана тантрическим влиянием и несчетно количество тантрических текстов на старотамильском. Все это обусловило непосредственный контакт к тантрическим символизмом мадрасских художников, только он вошел в их творчество, кажется, более естественно и не требовал теоретизирования и обоснований.

В то же время, в творчестве Паникара проявляется взаимосвязь с идеями, развитыми Р. Тагором. В основном, внимание сосредоточено на анализе его серии «Слова и символы», разработанной в ранние 1960-е. В серии отражены все основные черты, присущие новаторскому подходу к изобразительному искусству, проявившиеся в рисунках Р. Тагора: очевидный интерес к визуальному эквиваленту символа и текста, к каллиграфии, автоматическому письму, к сюрреализму и племенному (народному) искусству и его декоративному принципу компоновки, и главное к пониманию функции искусства как ритуальной практики, призванной создавать объекты для медитации.

В конечном итоге, в силу своей специфики творчество Паникара интерпретируется в соответствии со структуралистскими идеями его современника французского теоретика Ролана Барта, а также в конце указывается на значение Пауля Клее для сложения художественного метода индийского художника.

3.1. Интеллектуальный контекст мадрасского искусства 1940–1960-х годов

К.Ч.Ш. Паникар был руководителем Государственного колледжа изящных искусств (*Government College of Fine Arts, Chennai*), а также организатором Ассоциации прогрессивных художников — по сути, единственного крупного общества, утверждающего новое течение в искусстве на юге Индии. Самое интересное в контексте настоящей работы — это то, что он основал там арт-

резиденцию по принципу тагоровского Шантиникетана, реализуя утопическую идею «деревни художников» с акцентом на местное культурное наследие. Все это заставляет удивиться тому, как мало исследований по этой теме на сегодняшний день существует, особенно если сравнить с обилием каталогов и монографий о Рабиндранате Тагоре, или даже о Фрэнсисе Сузе. Хотя, надо заметить, что в последнее время начинают появляться новые статьи и даже солидные монографии индийских исследователей, посвященные Мадрасскому движению³⁷¹.

Возможно, одной из причин относительно малой изученности движения является отдаленность Мадраса от новых политических и экономических центров страны вроде Дели и Бомбея, перетянувших внимание мировой общественности на себя. Региональный статус Мадраса, а также относительная замкнутость культурной жизни Тамилнаду, ее сосредоточение на сохранении национальной идентичности и независимости от северной культуры. Это, вероятно, и определило относительную изолированность современного искусства юга. Южноиндийских художников рассматривают как отдельный феномен (например, выставка-исследование 2017 года о прогрессивном движении Мадраса в Бангалоре — *Regional Modernity: The Madras Art Movement 1960s-1980s* или выставка в Мумбаи в 2019 — *Madras Modern: Regionalism & Identity*), а в более широкой перспективе они будто теряются на фоне тренда неотантризма, который был удобен для западных кураторов, продвигавших индийское авангардное искусство (среди ведущих художников этого направления можно назвать, например, уроженца Шринагара Г.Р. Сантоша или прозападного бомбейского художника, живущего во Франции — С.Х. Разу). Хотя как лидер Мадрасского движения Паникар подчеркивал искусственность, некоторую надуманность неотантрического тренда, а в статьях и интервью он пояснял, что сам с этим трендом не имеет ничего общего. В то же время, Паникар акцентировал различия между контекстом южноиндийского и северного индийского искусства, что проявилось и в названии резиденции — Чоламандал. Это название непосредственно отсылало к истории штата, к тамильской династии Чола, объединившей и расширившей земли Тамилнаду. В живописи самого художника прочитывается глубокая преданность шиваитской традиции, ключевой для понимания культуры чольского государства (см. сакральный объект шиваитской традиции — «Лингбхава Шива» чольского времени, *рис. 144*).

Примечательно, что именно с Мадраса начинается новая история художественного образования и эстетики: кроме того, что уже в 1850 году была открыта первая художественная школа, именно в окрестностях Мадраса и Пондичерри впервые были реализованы утопические проекты по построению новых сообществ и новой духовности. Мадрас стал культурным центром для тех европейцев, которые представляли индийскую культуру иначе, чем колониальная

³⁷¹ Например, *Bhagat A.S. Madras Modern. Regionalism and Identity. ND., 2019.*

администрация. Здесь стоит вспомнить и знаменитое индийское отделение Теософского общества в Адьяре (с 1882 года), также не так далеко был основан ашрам Шри Ауробиндо и Матери (1920-е, Пондичерри)³⁷². Позднее, в 1968 году, Матерью (изначально она была французской художницей-символисткой еврейского происхождения Миррой Альфасса) был построен город будущего Ауровиль — практически параллельно с Чоламандал. Эти организации стремились к созданию нового общества, которое было бы одновременно и современным, и основанным на индийских исконных «духовных» традициях. Все это обеспечило особый, развернутый в сторону индийской национальной культуры интеллектуальный контекст, сопутствующий и развитию искусства, которому поручалось служить новому индийскому обществу, осознающему себя преемником старой культуры.

3.1.1. Рой Чоудхури и Государственный колледж изящных искусств

Центром художественной жизни Мадраса был Государственный колледж изящных искусств, открытый в 1850 году Александром Хантером в качестве частной Мадраасской школы искусств и немногим позже (1859) ставший государственным учреждением, в котором учились студенты из южных регионов — Андхра Прадеш, Кералы, Карнатаки и Тамилнаду. Именно его столетием спустя (1957) возглавил Паникар: он был вторым индийцем, занявшим пост директора после своего предшественника и учителя Роя Чоудхури. В этой же институции в свое время работал Эрнест Хейвел, которому посвящен отдельный раздел первой главы³⁷³. Именно он в итоге подготовил почву для национального проекта в этих местах — тогда он только начинал свою карьеру в Индии (напомню, что он занимал административную должность в этой школе с 1884 года). Конечно, его идеи оказали влияние не только на мадрасцев, но и на бенгальцев, хотя начали они формироваться именно здесь, в Мадрасе. Так, главный герой этой главы Паникар стал директором не только старейшей художественной институции Индии, но и, можно сказать, первой «лаборатории» для мысли о целях нового индийского искусства. Мадраасское движение формируется именно вокруг этого колледжа в конце 1950-х годов.

Основатель Мадраасского художественного колледжа — Александр Хантер был хирургом в армии Британской Ост-Индской компании, а по совместительству — неплохим художником. С

³⁷² См. ряд исследований об ашраме Матери и Ауробиндо, а также о Ауровиле (1968 год): *Shinn L.D.* Visionary Images and Social Consequences in a South Indian Utopian Community // *Religious Studies*. 1984. Vol. 20. № 2. P. 239–253; *Namakkal J.* European Dreams, Tamil Land: Auroville and the Paradox of a Postcolonial Utopia // *Journal for the Study of Radicalism*. 2012. Vol. 6. № 1. P. 59–88; *Heehs P.* The Lives of Sri Aurobindo. NY., 2008; *Heehs P.* Sri Aurobindo and his Ashram, 1910–2010 // *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*. 2015. Vol. 19. №1. P. 65–86.

³⁷³ Подробнее о взглядах Хейвела см. раздел 1.1.1.

позиции сегодняшнего дня, когда можно увидеть разные слои, которые накладывались на образовательную программу институции. Занимательна цель, с которой изначально основатель создал школу: для «улучшения вкуса местных жителей в отношении красоты форм и отделки предметов, находящихся в их повседневном пользовании». Это была самая первая художественная школа в Индии, и Хантер активно пропагандировал свою просветительскую идею — распространить художественное образование в британской колонии. Он указывал на то, что британцы должны направить способности индийцев по «лучшим и чистейшим каналам обучения» ("into some of the best and purest channels of study" — цит. по: Thakurta 1992: 241), имея в виду каналы искусства. И действительно, его призыв был услышан, государство почти сразу присвоит его начинание. А четырем годами позже уже откроется Государственный колледж искусств и ремесел в Калькутте. Однако, ирония в том, что обе школы окажутся местом, где в итоге сформируются достаточно радикальные идеи национального индийского Возрождения, аккумулируется эстетическое сопротивление Британии. В обоих случаях в актуализации этих идей примет участие Хейвел, но в случае калькуттского проекта это произойдет наиболее ярко: «вкус местных жителей улучшится» настолько, что им станет понятно, какие возможности открывает современное искусство — прежде всего искусство встанет на службу агитационной деятельности. Поэтому некоторые созданные ими образы непосредственно участвовали в общественно-политической жизни региона (можно вспомнить, например, политическую работу А. Тагора 1905 года — «Бхарата мата», то есть «Мать Индия» — первый визуальный образ недавно изобретенной национальной богини).

В Мадрасе, тем не менее, художественный процесс развивался в другом ритме нежели в Калькутте. Хотя и смена колониального руководства Мадрасского художественного колледжа на национальное происходит сравнительно рано — в 1928 году (например, в главном колледже Бомбея, рассмотренном в предыдущей главе, — Джей Джей, только в 1943 году пост директора занимает индеец), все же важно учитывать, кто именно становится во главе. Это был крупный индийский скульптор и график, Деви Прасад Рой Чоудхури³⁷⁴, который получил поощрение от британского правительства в 1937 году в виде рыцарского Ордена Британской империи (*The Most Excellent Order of the British Empire*). По происхождению он был брахманом, потомком заминдаров Рангпура (нынешний Бангладеш).

Трудно не заметить, какую роль бенгальская школа играла в Мадрасском движении: Чоудхури учился частным образом у Абаниндраната Тагора, ближайшего соратника Хейвела, начав свои первые штудии в знаменитом имении Тагоров в Джорасанко в окружении самых

³⁷⁴ Д.П. Рой Чоудхури создал ряд скульптурных композиций — памятников освобождения Индии от колониального гнета, которые украшают центральные площадки Патны, Мадраса, Дели и Калькутты. Отдельные его работы также находятся в Национальной галерее современного искусства (NGMA) и в хайдарабадском Национальном музее Салар Джанга, а также в частных коллекциях.

авангардно мыслящих людей своего времени. Конечно, идеалы бенгальской школы, та мера свободы в обретении профессии, о которой пишет искусствовед Джая Аппасами (описывая то, как Абаниндранат преподавал своим ученикам), определила и креативность будущего поколения его индийских студентов, среди которых был и Паникар³⁷⁵. Тем не менее, Рой Чоудхури вместе со школой своего первого учителя Абаниндраната, впитал любовь к реалистическому образу³⁷⁶ — и это, в поиске нового языка индийского модернизма, преодолел в себе Паникар, начинавший с реалистических композиций, прекрасный рисовальщик и пейзажист.

Партха Миттер указывает на то, что одним из первых заданий, данных Абаниндранатом юному Рою Чоудхури, было изучение калигхата³⁷⁷, который в 1925 году представила европейской публике Стелла Крамриш³⁷⁸. Тем не менее, очевидно, что простота линии, или своего рода примитивизм, присущий калигхату, отразилась в основном лишь в некоторых графических работах Роя Чоудхури — в скульптуре он все-таки оставался верным реалистическому направлению роденовского типа (его кумирами в скульптуре были Микеланджело и Огюст Роден). Так он разрабатывал собственный язык, который Миттер называет «новым натурализмом»³⁷⁹.

Тем не менее, несмотря на художественную грамотность и заслуги Роя Чоудхури, существует немало нелестных свидетельств о его способе преподавания будущим художникам Мадрасского художественного движения. Вот, например, одно из таких. В интервью Ачитхам Нараянан вспоминает, что, когда он поступил в колледж, Чоудхури был директором, а Паникар — заместителем директора. Чоудхури никогда никто не видел, за исключением того момента, когда он утром шел из дома в свою студию. По словам Нараянана, он не интересовался ни работами студентов, ни самими студентами. Лишь единожды в год он делал круг почета по мастерским, подходил к кому-то, делал скорые исправления. Вокруг него была аура великого художника, вспоминает Нараянан, все воспринимали его появление в стенах колледжа как явление Бога. Ему также невозможно было задавать вопросы по поводу учебы и он не обращал внимание на потребности учеников. Всю педагогическую работу за него проводил именно Паникар, который был гораздо ближе к ученикам, регулярно навещал их классы, беседовал с ними и проверял выполнение заданий. Когда он стал директором, атмосфера в институте радикально изменилась: стала более живой, активное взаимодействие между студентами и

³⁷⁵ *Appasamy J. Devi Prosad Roy Chowdhury*. ND., 1973.

³⁷⁶ О Рое Чоудхури и его искусстве см. подробнее в: *Mitter P. The Triumph of Modernism India's Artists and the Avant-garde, 1922–1947*. L., 2007. P. 168–176.

³⁷⁷ Калигхат — это народная картинка, создававшаяся на *ghatax*, то есть 'ступенях' храма, посвященного богине Кали, паломнического центра Калькутты. В России существует несколько коллекций калигхата: в Третьяковской галерее, в ГМИИ им. А.С. Пушкина и в галерее «Традарт».

³⁷⁸ *Mitter P. The Triumph of Modernism India's Artists and the Avant-garde, 1922–1947*. L., 2007. P. 32; *Kramrisch S. Sunayani Devi // Der Cicerone*. 1925. № 17. Teil 1. P. 84–93.

³⁷⁹ *Mitter P. Op. cit.* P. 163.

учителями только поощрялось³⁸⁰. Именно в такой плодотворной среде и зародилось Мадрасское художественное движение, согласно Нараянану. Это же подтверждает и искусствовед Ашрафи Бхагат, изучившая свидетельства других участников движения³⁸¹. Очевидно, что Паникар был культурным героем того времени. Хотя очевидно, что фундамент был заложен все же Роем Чоудхури. Но идея о возведении здания (и в буквальном, и в переносном смысле) и продумывании концепции, способной объединить разных художников, принадлежит именно Паникару. По воспоминаниям того же Нараянана, когда тот стал директором Мадрасского колледжа искусств, он прежде всего реформировал ремесленные мастерские (*craft section*), при Чоудхури они находилось в упадке. Он вспоминает, что при Чоудхури студенты часто буквально спали в классах, и никто не занимался, потому что смысл был не слишком очевиден. Паникар начал оживлять программу задачей создания современного дизайна мебели, вдохновил кожевенное дело и прочее. Одним словом — модернизировал отделение ремесел.

3.1.2. Мадрасское художественное движение (конец 1950-х)

Возникновение Мадрасского движения относят к концу 1950-х годов, оно объединило художников из южных областей Индии, штатов Керала, Карнатака, Тамилнаду и Андхра-прадеш. И в технике, и в композиции они отошли от школы Абаниндраната Тагора и продолжили ту более свободную эстетику Нандалала Бошу и Рабиндраната Тагора, которая активно пользовалась находками европейского авангарда (примитивизмом, фовизмом, сюрреализмом и прочими), вдохновлявшегося восточным искусством и мистицизмом³⁸², а также детским (*child art*) и народным искусством. Они обратились к окружающей их индийской визуальной культуре, иными словами, к традиционным узорам — *ранголи*, создаваемым женщинами на стенах домов и на земле, к племенному искусству варли, к орисской живописи *патачитре*, калигхату, к храмовым сакральным объектам шиваизма и фрескам эпохи Чола, некоторые художники — к искусству персидской каллиграфии. Этим они добились одновременной близости с мировым авангардом и уникальными традициями, распространенными в Индии и особенно в Тамилнаду.

Все это художественный критик Джозеф Джеймс, принимавший непосредственное участие в работе резиденции Чоламандал, ставший критиком благодаря Паникару (по профессии Джеймс был экономистом), периодически публиковавший статьи и заметки о Мадрасском движении в ведущих индийских журналах о современном искусстве, описывает как собственный,

³⁸⁰ Видеоинтервью «Through the Eyes of a Painter: Akkitham Narayanan» URL: https://youtu.be/znlhOrz_4do?si=iFx47RUsFDDdQYIM (дата обращения: 15.10.2023).

³⁸¹ Bhagat A.S. Madras Modern. Regionalism and Identity. ND., 2019.

³⁸² Bramble J. Modernism and the Occult. L., 2015.

изобретенный ими *индийский экспрессионизм* (среди создателей этого направления: Паникар, К.В. Харидасан, Вишванатхан, Ачитхам Нараянан, Муругешан, Реддаппа Найдю, С.Г. Васудев³⁸³, Нандагопал³⁸⁴, Р.П. Нанджаппа и другие). Такой экспрессионизм, по его мнению, не стремится к разрушению общественных стереотипов, как это было на Западе, но, скорее, к обнаружению связей с индийской культурой³⁸⁵.

Джеймс пишет:

«С точки зрения техники ведущим аргументом Мадрасского движения была линия. Члены движения использовали линию так, как будто она была вещью в себе, со своей собственной природой и жизнью. В их руках она не была ни устройством по вычерчиванию заранее заданной формы тела и его массы, как в западном академическом рисунке, ни вещью, с помощью которой можно структурировать абстрактное пространство, как в кубизме. Можно сказать, они заставляли линию следовать импульсу и так создали стиль совершенно не структурированного рисунка. Такой рисунок привел к реализации совершенно эфемерной фигуры, столь же эфемерной, как и пространство, в котором она была сформирована, полностью освобожденной от тела или структуры»³⁸⁶.

Художник Р.Б. Бхаскаран, считающий себя учеником Паникара, вспоминает:

«Существует мнение, что движение началось в 1960-х годах. На самом деле оно зародилось еще раньше — в конце 1950-х, когда Паникар посетил Европу и познакомился с её художественной жизнью. Вернувшись, он всех нас заразил идеей переворота. Мы должны были создать что-то равное Западу по силе экспрессии и новизне, но, в то же время, абсолютно независимое от него, то есть основанное на собственных началах. Так мы обратились к символике древнего искусства, архаическим фольклорным формам, к классической философии»³⁸⁷.

Так, Паникар, будучи вдохновителем и основателем Мадрасского движения, определил основные его черты: соединив детали разрозненного мира в собственном творчестве, он поделился своими находками и с другими художниками. Характерно, что только благодаря встречи с новыми направлениями западного искусства, он сумел найти формулу для индийского. Художник Субраманьям вспоминает:

«Его [Паникара] поездка на Запад повлияла на него так же, как и на большинство индийских художников, обладающих индивидуальностью; она повернула его к самому себе. Как будто за границей

³⁸³ James J. S.G. Vasudev // *Lalit Kalā Contemporary*. 1975. № 19–20. P. 38–39.

³⁸⁴ James J. Nandagopal // *Lalit Kalā Contemporary*. 1979. № 27. P. 13–14.

³⁸⁵ James J. *Metaphysical Content in Recent Contemporary Indian Painting* // *Lalit Kalā Contemporary*. 1971. № 12–13. P. 30.

³⁸⁶ James J. S.G. Vasudev // *Lalit Kalā Contemporary*. 1975. № 19–20. P. 38.

³⁸⁷ Цит. по: Шептунова И.И. *Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время*. М., 1984. С. 159.

странная тоска по своей земле защемила ему желудок. По возвращении он стал убежденным *индихенистом*, хотя и не в традиционалистском смысле»³⁸⁸.

Автор многочисленных книг по индийскому современному индийскому искусству, художник К.Г. Субраманьям (1924–2016), учившийся у Нандалала Бошу в Кала Бхаван, сам развивал ключевые идеи Паникара, подчиняя в творчестве ремесленный характер и декоративность народного искусства совершенно новому контексту³⁸⁹.

В целом очевидно, что художники Мадрасского движения развивали сформулированные Паникаром идеи. Работы А. Нараянана являются ярким тому свидетельством: он превращает в декоративный узор находку Паникара по включению текстовых элементов в живописное полотно. С.Г. Васудев, напротив, тяготеет к фигуративному искусству, внимательно изучая возможности племенных рисунков в 1970-е годы. И в то же время, в середине 1960-х он пишет экспрессионистские работы, напоминающие зрелый фигуративный период Паникара. Художница Р.П. Нанджаппа соединяет фигуративность с абстрактными цветовыми пятнами, а также с загадочными геометрическими символами, напоминающими *янтры* или магические диаграммы. Некоторые художники, особенно К.В. Харидасан, С.Г. Васудев и упомянутый А. Нараянан избирают геометрически-цветовые паттерны как свою основную тему. Харидасан и Васудев даже могут восприниматься как представители неотантрического направления. Харидасану, например, свойственно изображать схематические человеческие фигуры с расположенными внутри них *чакрами*, или центрами т.н. тонкого тела. Васудеву — другие геометрические схемы. Также они недвусмысленно указывают на заложенный ими смысл в названиях картин («Нирврити янтра» (1970) Харидасана или «Майтхуна» (1970) Васудева).

Все эти компоненты присущи и методу Паникара, хотя он избегал тантрических коннотаций, оставлял работы без названий и в гораздо большей мере гибридизировал черты различных визуальных систем. Поэтому я пристально рассматриваю именно его творчество в последних разделах главы как собирающее все возможные ответвления Мадрасского художественного движения.

³⁸⁸ См. в: K.G. Subramanyam. 'He led a generation of younger artists': URL: https://cdn.aaa.org.hk/source/digital_collection/fedora_extracted/45882.pdf (дата обращения: 5.03.2024).

³⁸⁹ Subramanyam K.G. Moving Focus: Essays on Indian Art. ND., 1978; Subrahmanyam K.G. The Significance of Coomaraswamy's Ideas in Our Times // Sheikh G.M. (Ed.) Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers. ND., 1984. P.15–19.

3.1.3. Резиденция Чоламандал (1964)

Название резиденции Чоламандал (от тамил. *cola* и санскр. *maṇḍalam* ‘круг’) указывает на колорит окружающей художников культуры экстатического шиваизма, а также на представления о теократическом государстве. Предполагается, что государство Чола, династии, правившей на этой территории в IX—XIII веках, в какой-то мере воплотило идею о совершенном обществе: они мыслили государство как великую *мандалу*, состоящую из меньших *мандалам*, то есть областей. Об этом писала специалистка по тамильской поэзии и культуре Ольга Вечерина³⁹⁰, а также тантровед Андре Паду, описывая то, как функционировала тантрическая культура на юге³⁹¹. Во многом подобным представлениям об общественном устройстве следовали Шри Ауробиндо и Мать, и в своих ашрамах, находящихся неподалеку от Чоламандал, в некоторой степени их воплотили.

Творчество К.Ч.Ш. Паникара также часто ассоциируется с неотантризмом, а некоторые его идеологи, например С.А. Кришнан, считают художника родоначальником этого движения³⁹². Действительно, анализируя его творчество, трудно не увидеть тантрические образы (см. об этом подробнее в следующем разделе), тем не менее, сам Паникар отрицал сознательное использование тантрического мистического символизма³⁹³.

Несмотря на косвенные соприкосновения с направлением, нельзя сказать, что неотантризм был в центре дискуссии резиденции, а художники, участвовавшие в ее организации всячески подчеркивают, что у них не было какой-то единой идеологии или концепции. Напротив, их единство определялось экономическими соображениями — живя в резиденции, они могли не зависеть от каких-то других, побочных работ, приносящих доход, и полностью сосредоточиться на искусстве:

«Вся идея заключалась в том, что художник должен быть свободен от ежедневной работы с 10 до 5 в атмосфере коммерческого учреждения, такой непохожей [на художественную], в итоге случилось так, что мы никогда не проводили какой-либо отбор художников [в резиденцию]».

С.Г. Васудев³⁹⁴

³⁹⁰ Вечерина О.П. Роль измененных состояний сознания в создании мурти Шивы Натараджи в тамильском бхакти и чольской храмовой скульптуре. В кн: Психотехники и измененные состояния сознания в истории религий: сб. мат. Первой международной научной конференции / отв. ред. С.В. Пахомов. СПб., 2013. С. 152–167.

³⁹¹ Padoux A. Comprendre le tantrisme. Les sources hindoues. P., 2010.

³⁹² Шентунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2017. С. 32.

³⁹³ Krishnan S.A. Matter and Spirit. Editorial // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 6.

³⁹⁴ См.: A short video on the Cholamandal Artist's Village. 2017. URL: <https://youtu.be/Y7W-jCD8Lsk> (дата обращения: 5.03.2024).

Поэтому было бы неправильно сравнивать Чоламандал с соседствующими с ним центром теософского общества Адьяром или с ашрамами Ауробиндо и Матери, а также Ауровилем, находящимися в Пондичерри. Безусловно, некоторая общность самой модели — устройства жизни в подобных новообразованных поселениях — присутствует: это жизнестроительные проекты, направленные на организацию коллективного проживания людей, объединенных какой-то общей целью (см. архивные фото резиденции: *рис. 111a, b*). Правда, в отличие от упомянутых ашрамов и Адьяра, поставивших ремесло и искусство в подчиненное положение относительно духовной цели — просветления, все участники резиденции Чоламандал были более независимы друг от друга и стремились к чему-то менее возвышенному, к тому, чтобы создавать произведения искусства и исследовать окружающие их местные сакральные, ремесленные и племенные традиции.

В конце раздела 3.1.1, посвященного истории Государственного колледжа изящных искусств, упоминалось, что когда его возглавил Паникар, именно ремесло вышло на первый план. После обновления ремесленных студий и модернизации образовательной программы, начинается и история Чоламандал. По замыслу Паникара художники осваивают новую для себя технику горячего батика, когда холодный краситель наносится поверх застывшего расплавленного воска — эта техника была не вполне традиционной для Индии, где чаще ткани красились горячим способом или же при помощи набивки деревянными шаблонами или кистью. Но художники нашли химические красители местного производства и смогли сделать батик в восковой технике.

Итак, по воспоминаниям учеников Паникара, художника П. Гопинатха (P. Gopinath), скульптора П.С. Нандхана (P.S. Nandhan) и живописца С.Г. Васудева (S.G. Vasudev), в 1964 он собрал всех своих студентов для того, чтобы организовать мастерскую по батик. В результате было сделано большое количество росписей по ткани и их выставка была весьма успешной — они продали работ на 50 тысяч рупий. Тогда и было принято решение купить землю в девяти километрах от Адьяра, на Махабалипурам роуд, чтобы в будущем основать поселение художников.

Строительство резиденции началось с двух коттеджей (*рис. 111b*), которые первые художники-резиденты построили своими руками. Идея Паникара заключалась в том, чтобы создать «деревню искусства» (*art village*), где они могли бы жить и работать относительно независимо от рынка, ведь внутреннего спроса на современное искусство еще не было. Гопинатх вспоминает о том, как была устроена их жизнь в этой деревне. Поначалу жители близлежащих поселений не принимали их всерьез, но вскоре были налажены устойчивые контакты:

«Сначала они неохотно говорили с нами как с чужаками, будто мы приземлились на другую планету, но со временем стали очень дружелюбными»³⁹⁵.

В ситуации почти полного отсутствия средств художники существовали во многом благодаря завязавшейся дружбы с местным населением и взаимопомощи. Например, помогали рыбакам тянуть сеть во время утренней рыбалки, за что, конечно, им полагалась рыба³⁹⁶.

Если сначала резиденцию обустраивали всего семеро художников (среди них был, например, Гопинатх), то позднее стали присоединяться и другие — в итоге их было около 30, и со временем на деньги от продаж они смогли расширить владения резиденции, покупая дополнительную землю, которая тогда была не очень дорогой (4,5 тысяч рупий за акр)³⁹⁷.

Так, в 1966 году была открыта резиденция, которую назвали «Деревня художников Чоламандал» (*Cholamandal Artists' Village*), а также основана Ассоциация ремесел художников (*Artists' Handicrafts Association*), которая выполняла управленческую функцию.

В резиденции были организованы различные мастерские для работ по ткани, батика, по металлу, керамические мастерские и прочие. Художники делали не только непосредственно сами работы, но и шили собственную одежду.

По сути они создали новый культурный центр: для бесед и выступлений приглашались писатели, поэты (например, А.К. Рамануджам), танцоры, которые могли выступать на специально организованном небольшом театре на открытом воздухе. По воспоминаниям Гопинатха, в нем приезжал известный музыкант и певец М.Д. Раманатхан, а также театральный режиссер Гириш Карнад и его группа «*Madras Players*». Все это создавало тот контекст, благодаря которому художники не только не чувствовали себя в изоляции, но, напротив, находились в центре современной индийской культуры и, таким образом, находили различные источники вдохновения для работы над собственными произведениями³⁹⁸.

В 2009 году был открыт музей Центр современного искусства Чоламандал (*Cholamandal Centre for Contemporary Art*), с постоянной экспозицией работ художников резиденции (рис. 109, 110), а художественная деятельность, направленная на органичное соединение народного искусства (ковка металла, батик, работа по коже, дереву и др.) с модернизированной программой и поддержку молодых художников, продолжается в резиденции Чоламандал и сегодня³⁹⁹. В 2017

³⁹⁵ Там же.

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ Там же.

³⁹⁸ См.: A short video ... URL: <https://youtu.be/Y7W-jCD8Lsk> (дата обращения: 5.03.2024).

³⁹⁹ См. сайт резиденции *Cholamandalam Artists' Village*. URL: <http://www.cholamandalartistvillage.com> (дата обращения: 5.03.2024). Для понимания контекста, в котором работал Паникар, см.: *James J. Paniker // Artrends. A Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association. 1964. Vol. IV. № 2&3; Paniker K.C.S. Contemporary Painters and Metaphysical Elements in the Art of the Past // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 11–12; а главное — журнал:*

проходила выставка Мадрасского движения в Национальной галерее современного искусства в Бангалоре (*Regional Modernity: The Madras Art Movement 1960s-1980s*) и был издан увесистый каталог по ее мотивам (рис. 112, 113).

3.2. Ключевые компоненты художественного метода К.Ч.Ш. Паникара

Свое полное имя, Коваледжи Чирампатхур Шанкаран Паникар, художник почти не использовал и вошел в историю искусства под псевдонимом *K. C. S. Paniker* (иногда *Panicker* или *Panikkar*). Этот псевдоним заключает в себе ассоциативную связь с главным мотивом его зрелого творчества, серии «Слова и символы». Сокращение *K. C. S.* отсылает к трем буквам английского алфавита и произносится на английский манер [*кей-си-эс*], что с одной стороны, отражает характерное для индийцев стремление к использованию аббревиатур (например, в разговорной речи часто используется *MP* [*эм-пи*] — вместо *Madhya Pradesh*), а с другой, невольно указывает на живописную манеру художника, включающую каллиграфические образы отдельных символов и букв различных алфавитов. Далее в этом разделе будет использована транслитерация псевдонима — Кей Си Эс.

В начале своего творческого пути, в конце 1930-х годов, когда художник обучается в Мадрасской школе искусств, он увлекается импрессионистическим пейзажем и лирическими мотивами простой и уютной повседневной жизни южноиндийской деревни или городов, которые, кажется, таят в обильной растительности и вряд ли смогут остановить циклы тропической природы. Эти работы раннего периода в целом восхитительного качества, они передают особенное эмоциональное состояние пейзажа, настраивая на тишину и умиротворение. Поэтому они очень ценятся среди коллекционеров, и в крупных индийских галереях их можно встретить в главном офисе как своего рода визитную карточку, что указывает на солидность заведения (одну из таких работ я смогла рассмотреть в Хайдарабаде в 2020 году в галерее Калакрити). Его работы, как правило, изображают малабарскую природу и знаменитые каналы в Кочи и его пригородах. Какое-то время художник жил в Керале и запечатлел пейзажи поселения Поннани.

Несколько позже, в 1940-е, вполне развив навыки реалистического рисунка, Паникар создает символистские картины, например, «Дом с привидениями» — это композиция, изображающая таинственную ночную сцену возле дома с темной фигурой, стоящей возле

Artrends. Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association. Md., India, 1961–1967, 1971–1982. Паникар участвует в его создании в рамках Ассоциации прогрессивных художников, общества, одним из основателей которого он был.

приоткрытой двери. Фигура в черном плаще напоминает привидение, она подсвечена потоком света, льющегося сверху, но его источник остается неизвестным (*рис. 117*). Тяготение к символизму с большей силой проявляется в работах начала 1960-х, в которых Паникар изображает духов природы, подобных образам, вырезанных в дереве скульптурных тотемных божеств, распространенных в племенном искусстве Индии (*рис. 114, 115*).

Однако, уже после 1954 года он совершает первую поездку в Европу и путешествует по Англии, Франции, Швейцарии, Италии. В Лондоне и Париже, где проходят его сольные выставки, художника заинтересовали сюрреалисты и, в частности, творчество Сальвадора Дали, у которого было особенное восприятие сюрреализма:

«они обратились назад к темному/странному, но духовно возвысились до фигуративных гиперболизаций индийской живописи и скульптуры»⁴⁰⁰.

Искомая Паникаром таинственность — это одно из качеств сюрреалистической живописи, разрабатывающей средства выражения бессознательного, как единственно верного ключа к подлинной реальности. Эта идея сюрреалистов была связана с работами Зигмунда Фрейда, которые мы уже обсуждали в связи с Ф.Н. Сузой.

Итак, Кей Си Эс Паникар прошел путь от лирического импрессионистического пейзажа до своего рода «мета-пейзажа», размечающего ментальную карту бессознательного. И несмотря на радикальный переход от реалистической школы к символической абстракции позднего творчества, очевидна взаимосвязанность всех периодов — колорит поздних работ сохранил свойственную раннему Паникару чувствительность к цвету и его возможности передавать через различные сочетания и переливы определенные эмоциональные состояния.

Можно сказать, что средства художника изменились, но цель осталась прежней: при знакомстве с его работами кажется, что передача особенных состояний сознания, как в раге, регламентирующей порядок исполнения и тональность музыкального текста в соответствии с состояниями природы, времени суток и настроением, — это главное. Если раньше он стремился передать разные состояния, исследуя впечатление от окружающей реальности, и пользуясь миметическими способами репрезентации, то в позднем творчестве он открывает возможность постижения внутреннего «пейзажа» посредством обращения к символам индийской традиции.

⁴⁰⁰ The Rhythm of Art. K.C.S. Paniker. URL: <http://www.kalakeralam.com/finearts/KCS%20PANICKER.htm> (дата обращения: 15.01.2018).

Ранее уже обсуждалось, что настоящая и следующая главы посвящены исследованию течений, сложившихся и развивающих современное искусство, главным образом, внутри Индии. В творчестве Паникара заметно сходство с героем следующей главы Дж. Свамнатханом. Открывшаяся в 1966 году, персональная выставка делийского художника «Цветометрия пространства» (подробно она описана в разделе 4.2.2 четвертой главы настоящей диссертации), в которой ясно читалось обращение к символам тантрической традиции, оказалась знаковой для этой эпохи индийского искусства. Но особенно любопытно то, что работы, созданные в основном в 1964 году, колоритом напоминают творчество Кей Си Эс Паникара и первые произведения живописной серии «Слова и символы», определившей все его позднее творчество. Оба они, кстати говоря, были южного происхождения Джагдиш Свамнатхан имел тамильские корни. Паникара и Свамнатхана объединяет не только обращение к символам тантрической традиции, но и интерес к племенному (народному) искусству (оба художника, например, подражают стилю варли⁴⁰¹).

3.2.1. Визуальная поэзия нечитаемых «Слов и символов» (1963)

В композициях поздней серии «Слова и символы» (*рис. 123*) на фоне цветowych полей возникает загадочная письменность. Графически она подражает различным алфавитам (тамильскому, малаялам, арабскому, латинскому и деванагари). Эти «микротексты» сопровождаются схематическими рисунками деревьев, птиц, людей, а также традиционными диаграммами, или напоминающими их геометрическими фигурами. Все это образует гармоническую композицию, своего рода метафизическую карту (*рис. 125*). Сам Паникар комментирует это так:

«Символы, которые я использую, не призваны отсылать к чему-либо определенному. Многие из этих знаков я придумал сам. Я использую письмо малаялам, но в моих работах оно возникает в разъятом виде, в качестве отдельных букв. В основном же это не поддающиеся расшифровке знаки, только похожие на буквы. Я наполняю ими картину лишь для того, чтобы добиться визуального эффекта»⁴⁰².

⁴⁰¹ Варли — это одно из самых крупных племен в Индии, распространенное в Махараштре, внутри которого сформировался особая художественная традиция. Самым известным художником варли является Дживья Сомаше, как минимум одна его работа хранится в Санкт-Петербурге (МАЭ «Кунсткамера»)

⁴⁰² The Rhythm of Art. K.C.S. Paniker. URL: <http://www.kalakeralam.com/finearts/KCS%20PANICKER.htm> (дата обращения: 15.01.2018).

В этом же тексте художник описывает открытие собственного метода как столкновение со знаками, лишенными содержания или не готовыми предъявить это содержание зрителю:

«Однажды совершенно случайно я заметил страничку вырванную из блокнота по математике, принадлежавшего одному юному студенту. Арабские знаки, латиница и другие алгебраические и математические символы, чертежи и геометрические обозначения — все они помогли взрастить во мне новую идею. Я был знаком со всем этим в прошлом, когда изучал курс математики. Теперь же все это стало необходимым для творчества и искусства. Я со страстью погрузился во все это — в 1963 году. К этому времени мои линии стали подражать словам и символам. Меня все более интересовали традиционные индийские символы, астрологические таблицы, и я стал отходить от романских знаков, которые использовал вначале и обратился к письму малайлам»⁴⁰³.

Язык этой серии радикально отличался от всего того, что Паникар делал раньше. Лирические акварельные пейзажи или символистские камерные композиции⁴⁰⁴, многофигурные, а также фигуративные примитивистские загадочные образы «экспрессионистических» серий (по Джеймсу — см. в разделе 3.1.2.), сменились на эти большие абстрактные холсты в масляной технике.

Язык его новой серии можно связать одновременно как с образной «азбукой» неотантризма, так и с индигенными мотивами искусства племени варли или сора. Свободно располагая текстовые фрагменты на холсте согласно декоративному композиционному принципу или племенных картин, или магических диаграмм, Паникар вынимает текст из привычного контекста — альбома, книги, листа бумаги. Художник сталкивает зрителя с невозможностью прочитать написанное, сбивает настройки и настраивает на другой регистр восприятия. Текст теперь выступает в качестве визуального образа. Алфавиты изобретены художником на основе существующих или же тексты написаны намеренно неразборчиво. Эти текстовые блоки парят словно облака, проходящие перед сознанием.

Паникар выбирает несколько фоновых цветов, сочетая определенные геометрические фигуры, как правило, округлые или прямоугольные, иногда вытяженные или, напротив, вертикальные, для разворачивания своего нечитаемого манускрипта, который состоит не только из упомянутых текстовых блоков, но и из отдельных символов, значение которых, напротив, можно считать (это могут быть очертания мурти, животных, например, рыб, символы типа пары переплетающихся змей (ср. *рис. 123* и *124*), волнообразные мотивы, напоминающие тантрические диаграммы (ср. *рис. 123* и *126*) и т. п.). А также в геометрии цветовых полей знаток

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Ср. например, его работу 1942 года «Дом с привидениями» (*The Haunted House*) *рис. 117*. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/the-haunted-house/FwHw65sSwqATcg?hl=en-GB> (дата обращения: 5.03.2024).

индийской культуры различит точные формы ритуальных объектов — лингама (рис. 121) или округлой мандалы (рис. 131).

Если смотреть на работы Паникара сквозь призму эстетики исторического авангарда (например, супрематизма), или послевоенного (абстрактного экспрессионизма М. Ротко, Дж. Поллока), то его полотна воспринимаются как абстрактные. Стройные цветовые пятна с растушеванными краями в виде различных геометрических фигур создают особую воздушную среду, однако она не изливается вовне (в пространство галереи), окрашивая цветом все вокруг, как у М. Ротко. Цвет ограничен полями и остановлен верхним слоем текстового узорочья.

3.2.2. Истоки поэтического компонента: Паникар и Тагор

Как сложился этот необычный художественный метод, как возникла идея имитации письменности? Одна из моих догадок в том, что Паникар уловил историческое смещение дравидийской культуры (ее разветвление), характерное для этого региона. Он родился в Коимбаторе, Тамилнаду, и провел несколько лет на малабарском побережье — в Поннане, месте, которое можно узнать по его ранним работам и сегодня. Большая часть населения Кералы говорит на малаяли — языке дравидийской ветви, очень близком к тамильскому. Однако малаяльская письменность, напротив, сильно отличается от тамильского алфавита. Считается, что именно письменность постепенно отделила два этих языка друг от друга. Сегодня тамил и представитель малаяли могут приблизительно понять друг друга в разговоре, однако визуальные составляющие их языков останутся непроницаемыми. Можно предположить, что, родившись почти на границе двух земель и живя какое-то время в Керале, Паникар особенно остро почувствовал проблему двух этих культур — составляющих единый организм в прошлом, но существующий уже в разделенном виде в настоящем. Думаю, что этот опыт позволил Паникару разделить визуальный элемент текста и его предполагаемого значения и осмыслить их смещение в культуре.

Однако сложение поздней серии Паникара не может быть обусловлено только этим его ранним опытом и впечатлением. Идея о том, что в живописи можно использовать знаки различных письменных традиций впервые в индийском искусстве появилась в 1930-е годы у Рабиндраната Тагора. Соединять друг с другом элементы разных систем, модернизировать и трансформировать их, распределяя по плоскости согласно декоративному принципу, или как бы сказал сам Р. Тагор, *ритмически*, — в этом заключалось его новаторство, что мы уже обсудили в первой главе. Тагор положил начало гибриднему методу, иницирующему особое взаимодействие между графикой текста и воображаемым образом, «выращивая» их из букв.

Вероятно, это оказалось чем-то естественным для литератора. Арабская фигурная каллиграфия сыграла большую роль в его творчестве: он внимательно вглядывается в образы, будто раскрывающиеся из линии знаков, они вспыхивают из мрака небытия и загораются свечением. Из округлых частей букв словно воронки возникают глаза, расставляя центры притяжения в композиции, покатые элементы знаков ниспадают складками тканей или волосами красавиц.

Паникар, будучи прежде всего профессиональным художником, отталкивается от формальной и визуальной составляющей — изобретенные им на основе тамильского и малаяли буквы возникают как уже готовые, существующие зримые формы — сами по себе они не стремятся создать новые смыслы. В отличие от Тагора, Паникар не визионер. В его искусстве нет стремления «прорвать» границы различных видов искусства, ради того, чтобы привнести новое содержание, — он остается целиком в сфере визуального. Кроме того, Тагор в своей серии «Пураби» всегда останавливается на единице текста — это может быть буква, слог/слово, строка, или стихотворение целиком, превращенные в образ. Он пользуется приемами каллиграфа и запечатлевает процесс трансформации знаков одного порядка в другой. Для Паникара, напротив, не существует единица, его текстовые блоки создают множества, они воспринимаются как готовые элементы композиции, формирующие своего рода «пятна» или «печати» из таблиц, напоминающих математические, или состоящих из символов, имитирующих индийские и латинский алфавиты. Тексты Паникара, накладываемые на фоновые «слои» геометрического паттерна, они могут прочитываться как некая новая мистическая целостность.

Так, его картины — это конструктор из фрагментов различных систем, перемешавшихся в случайном порядке. Как в гадании на таро, выдающем несколько карт из колоды, здесь возникает возможность окинуть взглядом большее целое, открытое почти для любой интерпретации в зависимости от порядка выпавших чисел или карт.

Интуитивный принцип был главным для Тагора и характеризовал взгляд многих его современников на потребности искусства. Вероятно, в формулировании своих концепций он отталкивался от того самого высказывания Стеллы Крамриш, которое мы цитировали в первой части (*«В конечном счете все искусство происходит из союза интуиции и личности»*). В понимании Тагора ритм и интуиция должны были восприниматься как неразрывное целое. Он писал о своем искусстве так:

«Одна вещь объединяет все виды искусства — это принцип ритма, который трансформирует инертную материю в живые творения. Мое чувство этого ритма и мои тренировки в использовании его привели меня к тому, что линии и цвета не несут информацию: они ищут свои ритмические инкарнации в картинах. Их целью является не иллюстрирование или копирование какого-то внешнего факта или внутреннего видения, но развитие гармонической цельности, которая проникает в наше воображение

через зрительную функцию. Не задавая вопрос о смысле, это так же не тяготит бессмысленностью, это и есть сам смысл»⁴⁰⁵.

Художественный ритм пятен был найден и Паникаром. И тем не менее, художественные образы Тагора (по крайней мере из его первой серии «Пураби») являются естественным продолжением его поэзии, или, может быть, началом развития визуальной поэзии, находящей ритм пятен. Хотя, работы Паникара также можно рассматривать как поэтические: только для него движение происходит от живописи к поэзии, не наоборот. По всей видимости, интермедийные свойства искусства оказываются понятными в Индии благодаря многовековой философской традиции, тесно связанной с идеей мистического опыта, синтеза различных каналов восприятия посредством телесных практик (йога), а также благодаря традиционному синтезу искусств в различных местных театральных традициях. Однако, Тагор, как правило, достраивает один элемент, тогда как Паникар создает целостность из частей разноплановых систем. Он уподобляет свою живопись *янтрам*, которые согласно тантрической традиции могут быть спеты, помыслены или прочитаны — в этом смысле они представляют собой подлинное произведение авангардного искусства, тяготеющего к тотальному захвату зрительского восприятия, и созданию в светских пространствах (галерей, музеев и любых десакрализованных площадках) альтернативного, сакрального пространства, внутри которого может быть получен религиозный опыт. Работы Тагора также обладают подобными качествами *янтры*: образы возникают между музыкальным, или поэтическим ритмом, словом и изображением.

3.2.3. Стадиальность как мистический компонент

Композиции «Слов и символов» обнажают стадиальную структуру технической работы. Прочитывается первый, базовый, фоновый слой однородного цвета, поверх него очевидно наносится несколько слоев цветных пятен различных форм, которые иногда накладываются друг на друга. После проработки общей композиции цветовых полей следует финальная стадия: вязь текста наносится тонкой кистью или прочерчивается темным пигментом по свежей краске. Эпиграфический компонент будто создает собственную систему, он не ограничен полями цветных пятен. Это и порождает ощущение легкости и парения. Художник обнажает структуру композиции не случайно, он показывает различные стадии *проявленности* (см. Приложение I.2), согласно которой разворачиваются *янтры* или *мандалы*, будь то воспроизведение их мастером

⁴⁰⁵ Tagore R. Chitralipi. Vol. 1. Calcutta, 1951.

на ткани или умозрительное представление согласно рекомендациям техники медитаций *дхьяна* или *бхавана*⁴⁰⁶.

Хотя Паникар старался избегать тантрических ассоциаций, все-таки налицо его включенность в общий тренд (а может быть, именно он и предвосхитил неотантризм, так как первые работы серии «Слова и символы» появляются уже в 1963 году, тогда как неотантрический тренд на Севере начинает развиваться через год в 1964-м, что подтверждает выставка Дж. Свамнатхана «Цветометрия пространства»). Обширный литературный контекст тантрической культуры позволяет воспринимать *янтры* и *мандалы* как объекты для герменевтики — их можно прочесть и расшифровать определенным образом — им соответствуют сакральные тексты, *тантры*, развивающиеся, структурно соответствуя визуальному строю *мандалы*. Работы Паникара, меняя традиционный смысл, вложенный в знаки, но не окончательно разрывая связь с ним, также могут быть интерпретированы как тексты — своего рода *неотантры*. Однако, с точки зрения художника, герменевтика как способ постижения знаков не является обязательной для искусства: различные знаки, по его мысли, должны связываться посредством интуиции, а не традиционных правил сочетания.

Как и традиционные *мандалы*, работы Паникара — это результат медитации и одновременно ее объект. Картина, созданная таким образом, структурно отражает процесс, определяющий работу сознания, описанный в тантрических текстах. В то же время, результат творения Паникара явно отступает от традиционной формы, включая новые объекты созерцания (текст) и играя с формальными характеристиками. Все это позволяет сказать, что Паникар создает *мандалу*, но другую — модернизированную. Таким образом, роль современного художника смешивается с ролью адепта той или иной мистической традиции или даже с ролью мага или *гуру* (учителя).

Одним из тех, кто заложил теоретическую основу для сложения такого представления о современном индийском художнике, был Ананда Кумарасвами (рис. 4). К 1918 году он разработал теорию искусства с опорой на обширную индийскую философскую традицию. В одном из своих эссе (*Hindu View of Art*) в знаменитой книге «Танец Шивы», он утверждает, что практика визуализации, *дхьяна*, как в культовой традиции, так и в искусстве одинакова. Он описывает, что после ритуального очищения и повторения *мантр*, находясь в уединении, художник медитирует и, концентрируясь на *биджа-мантре* (*seedword*), пребывает в состоянии *шуньяты*:

⁴⁰⁶ Дхьяна (*dhyāna* от глагольного корня *dhi* ‘рассматривать внутренним взором’) — один из типов медитации, техника мысленного создания образа. Описана уже в Йога-сутре Патанджали. В текстах тантрической традиции дхьяна — это своего рода «инструкция» по визуализации божества. *Бхавана* (санскр. *bhāvanā* ‘становление’, ‘coming into existence’), другой тип медитации представления божества как объекта. О техниках дхьяна и бхавана см. также в Приложении I.1.1.

«следует вызвать желаемое божество, произнеся соответствующее семенное слово (*bija*), и полностью отождествить себя с ним. Затем во время произнесении дхьяна-мантры, в которой определяются атрибуты, божество, наконец, становится зримым, «как отражение» или «как во сне», и этот блестящий образ является моделью художника»⁴⁰⁷.

«Как во сне» проявляется текст Паникара, попытки его прочесть оборачиваются неизбежным провалом, а сознание лишь вынуждено наблюдать движение, лучше сказать, вибрацию цвета. Нечитаемый текст словно растительная тень, отброшенная на цветочные поля. Паникар призывает к созерцанию «бесписьменного» сознания, приближающего, с его точки зрения, к восприятию подлинной реальности, ее неизменных, постоянных качеств. Художник будто хочет сказать, что мы перегружены различными смыслами и концепциями, тогда как истина где-то здесь, она совсем рядом — перед нашим носом. В то же время, здесь есть и другое зрение — зрение неграмотного, для которого почти любой текст лишь затейливый рисунок (крайне большая часть населения страны не умеет читать). Или это о бесписьменных культурах, распространенных в Индии? По мысли художника, именно такой доконцептуальный уровень мышления запечатлен в *мандалах*. Но для того, чтобы современному человеку по-настоящему его понять, его необходимо заново изобрести, сдвинув границы привычного опыта, создав *другой*, призрачный образ из хорошо знакомых форм. Вероятно, Паникар избегал причислять себя к кругу художников-неотантристов именно потому, что он хорошо понимал, что любые ярлыки неизбежно приводят к потере и рассеянию подлинного смысла произведения.

Таким образом, в Тамилнаду *неотантризм* преломляется неповторимым образом. Это связано и с собственной историей страны тамиллов, которая с особой полнотой раскрылась и актуализировалась в 1960-е, когда неотантрическое направление начало распространяться. В этой связи характерно, что основанная Паникаром в 1944 году Ассоциация прогрессивных художников (*Progressive Painters Association*) именно в 1966 году перерастает и трансформируется в арт-резиденцию Чоламандал. Как уже говорилось выше, резиденция была названа в память об эпохе Чолов.

⁴⁰⁷ *Coomaraswamy A.K. Hindu View of Art: Historical // Idem. The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. NY., 1918. P. 22.*

3.2.4. Смещение знака: Паникар и Барт

В силу активного вовлечения символов в живопись Паникара, кажется уместным провести параллели с центральным для европейских гуманитарных наук середины XX века направлением — семиотикой, или семиологией⁴⁰⁸, и некоторыми идеями одного из теоретиков — знаменитого французского философа Ролана Барта, написавшего свои ключевые тексты в тот же самый временной период, в который сформировался художественный метод Паникара — это конец 1950-х–1960-е годы. В данном случае я предлагаю рассмотреть предложенный им подход анализа и дешифровки культуры и современного мифа в его работе «Мифологии» (1957), а также выдающееся эссе «Смерть автора» (1968).

В отличие от поздних работ (постструктуралистского периода) в главах «Мифологий», посвященных современной, как правило, французской визуальной культуре, Барт выхватывает проскальзывающие перед его взором почти любые образы рекламы, кинематографа, театра, фотоискусства, и подвергает их семиотическому анализу, т.е. выявляет и описывает знаки, составляющие буржуазные «мифологии». Проводя такое острое деконструирование мифа, сопровождающееся необходимой иронией, он обнажает механизм закрепощения культуры. Культура для Барта — это пелена мифологий, иллюзия, накинутая на порой неприглядную действительность.

И тем не менее, по мысли искусствоведа Джозефа Джеймса, творчество Паникара и других художников мадрасского круга, которых он называет экспрессионистами, смотрело на искусство сквозь «идеальную» призму⁴⁰⁹, что по Барту можно было бы прочесть как конструирование очередного мифа, который должен покрыть вуалью клетку индийской культуры. Стоит ли доверять словам Джеймса, и в чем же все-таки сходство между мыслью Барта и живописью Паникара? Безусловно, они существовали в абсолютно разных контекстах, хотя и в одном времени, в одной эпохе. Да и контексты были сопоставимые, ведь Барт косвенно критикует французскую колониальную политику, а Паникар родился в Индии, поделенной между Великобританией и Францией (до 1954 года часть современного Тамилнаду была французской). На мой взгляд, и Барт и Паникар одновременно обращают внимание на проблему выражения знакового через визуальное, пусть и по-разному ее разрешают. Барт стремится сбросить эту вуаль, иллюзию, созданную культурой (хотя в конце «Мифологий» он признается,

⁴⁰⁸ Вкратце можно сказать, что семиотический подход заключался в представлении о культуре как о системе знаков или как о «тексте» в широком смысле. Это направление, ключевым для которого явилась концепция языка как системы Фердинанда де Соссюра, в трансформированных формах перенесенная на анализ культуры, общества, человека (антропология) и искусства и была связана с работами таких философов и ученых, как Юрий Лотман, Роман Якобсон, Клод Леви-Строс, Юлия Кристева и Ролан Барт.

⁴⁰⁹ *James J. Metaphysical Content in Recent Contemporary Indian Painting // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 30–32.*

что мифолог не должен разрушать реальность, скорее стремиться к преодолению отчуждения между реальностью и людьми, к тому, чтобы увидеть целостность). Паникар так же, как и Барт сбрасывает смыслы с вещей, лишая их знаковости, по Барту, и предлагает созерцание их зримого означающего. Барт фиксирует всевозможные комбинации означающего и означаемого, отыскивая знаки и дешифруя их, Паникар тоже прорывается к действительности, но правда избегает острого скальпеля критики, у него нет интенции что-либо изменить. Он лишь *показывает* «слова и символы», отчасти сбивая культурные настройки, отчасти обнажая саму структуру мифологий.

В то же время, Паникара и Барта объединяет нежелание авторства, навязчивой субъективности. В ключевом эссе «Смерть автора» (1968), написанном примерно в то же самое время, когда Паникар создавал свои зрелые работы серии, звучит следующая мысль:

«Сейчас мы знаем, что текст состоит не из линии слов, воплощающих единственное "теологическое" значение ("сообщение" Автора-Бога), но из многомерного пространства, где обручаются и вступают в распрю всевозможные виды письма, из которых ни один не является изначальным: текст есть производство цитаций, исходящих из тысяч источников культуры»⁴¹⁰.

В каком-то смысле это может быть комментарием к работам Паникара, в которых соседствуют разномастные виды зримых образов письма: Паникар будто рисует гибридный образ современных культур и мифов, которые вступают в случайное взаимодействие друг с другом, не регулируемое волей художника-творца.

Любопытно в этом плане и то, что Паникар отказывается от причисления себя к новой мифологии — неотантризму с его навязчивой идеологией о том, что древнеиндийская мистическая традиция всегда обладала непосредственным доступом к тому, что прославленная западная наука смогла доказать только к XX веку. Паникар скептически относится к подобной интерпретации, для него не существует одного взгляда как такового. Он пишет:

«Я не являюсь ни тантрическим художником, ни символистом. Мои символы — это не символы — они ничего не означают. Они помогают мне изобретать узор и делать картины и, возможно, ассоциативно вовлекая некоторые идеи, помогают мне проецировать образ, очень похожий на нас с вами; сложный внутри, но точный, продуманный, лаконичный, а иногда даже декоративный, набожный и мистический. Однако, я стараюсь не думать об этом, потому что это совсем не относится к работе на сознательном уровне»⁴¹¹.

⁴¹⁰ Барт Р. Смерть автора / Пер. с франц. А. Драгомощенко // Митин журнал. 1987. Июль-август.

⁴¹¹ Цит. по: *Krishnan S.A. Matter and Spirit. Editorial // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 6.*

Он чувствует ложность теоретизации неотантризма, мифотворческой задачи, поставленной перед индийскими художниками, желая лишь создать образ «похожий на нас с вами». Он не хочет попасть в ловушку какой-либо установки, мифа, поэтому и говорит, что работа происходит не на сознательном уровне. В итоге он указывает на необходимость фиксации различных взглядов, языков, систем, которые сочетаются и не сочетаются друг с другом, проходя через субъекта речи. Его работы действительно производят впечатление лишенных одного голоса автора или художника-творца. Их скорее можно сравнить с алгоритмом искусственного интеллекта, который может хладнокровно перемешать и расставить в неожиданном порядке несвязанные друг с другом фрагменты.

Любопытно и то, что Паникар, несколько смущаясь, признает в своих работах мистичность — однако, отказываясь от лейбла неотантризма, он отказывается от сакрализации. Тантрические ритуалы в индуистском обществе действительно обладали особым ореолом сакральности. Знание о них и передавалось в непосредственном опыте общения между гуру и учеником, в режиме полного доверия учителю (это можно сравнить с религиозной традицией *бхакти*, в которой человек растворяется в ритуализированном почитании, своего рода деятельной молитве к возлюбленному божеству); посвящение можно было получить лишь при определенных условиях, направленных на соблюдение тайны специального ритуала, который предполагал употребление запрещенных в повседневности жертвенных субстанций *панча-макары*⁴¹² (рис. 140, 141). По мысли искусствоведа Ребекки Браун, *тантризм* для индийских художников был подобен фигуре *другого* и предполагал соприкосновение с подлинным, духовным и универсальным⁴¹³. Однако Паникар в отличие от своих коллег неотантристов Г. Сантоша, С.Х. Разы (рис. 75, 76), Бирена Де (рис. 145) и других, почти буквально воспроизводивших тантрические *янтры*, избегает явного подобия и мистификации своей деятельности. В этом отношении, это вновь отсылает к Барту, который пишет, что отказ от концепции «Автора» приводит в итоге к нескольким результатам. Во-первых, высвобождается роль читателя; во-вторых, — высвобождается сама речь:

«<...> литература (следовало бы с этой минуты говорить письмо) в отказе приписывать тексту (и миру-как-тексту) "секрет", т.е. категорическое значение, высвобождает деятельность, которую можно назвать противотеологической, прямо революционной, ибо отказ от остановки значения в конечном счете является отказом от Бога и его ипостасей, рассудка, науки, закона»⁴¹⁴.

⁴¹² О ритуальном вкушении пяти субстанций *панча-макара* см. в Приложении I.

⁴¹³ Brown R.M. Articulating the Modern. Neo-Tantrism and the Art of P.T. Reddy // ПАС Newsletter. 2003. № 31. P. 42.

⁴¹⁴ Барт Р. Смерть автора / Пер. с франц. А. Драгомощенко // Митин журнал. 1987. Июль-август.

Паникара невозможно назвать революционером, так как он ни к чему не призывает, и тем не менее, ему удалось включить в свою орбиту множество различных голосов, когда он организовал Чоламандал, да и в целом движение. То же самое он делает в своей живописи — он исследует формальные качества различных голосов, способы их связывания, цветовые характеристики и их соотношения (*рис. 123*). Так, и тантрические символы, и кажущиеся более знакомыми математические выполняют одну и ту же роль — образов как таковых, максимально выведенных из контекстов их обычного употребления.

3.2.5. Зашифрованная карта культуры: Паникар и Клее

Кумиром Паникара был художник, привезенный впервые в Индию Стеллой Крамриш в 1922 году, Пауль Клее, который так же объединял в своих живописных работах символы разного порядка. Теоретически и интеллектуально они оказываются близкими друг другу:

«В своих работах [Клее] использовал египетские символы, свободно варьируя их и не стремясь выразить их традиционное, внутреннее содержание»⁴¹⁵

— высказывается Паникар в одной из своих статей.

«Я понял достаточно рано, что будет невозможно сделать культурный вклад в искусство Индии без того, чтобы ассимилировать фундаментальные черты западного модернизма. <...> Именно Пауль Клее взрастил во мне много надежд. Он гораздо ближе к нашему [индийскому] искусству, чем Пикассо или Брак. Его линии просты и полны жизнью»⁴¹⁶.

В одной из работ Клее по мотивам египетского искусства, «Легенда Нила» (*рис. 119*), символы латинского, древнегреческого и древнееврейского алфавита, а также древнегерманского рунического письма перетекают друг в друга, распадаются на части, становясь чисто графическими образами. В другой его работе, «По краям» (*рис. 120*), красный центр окружают хаотически распределенные по периметру картины знаки латинского алфавита, не составляющие никакого слова, которое можно было бы прочесть. Отдельные буквы появляются на листьях и между ними, рядом с геометрическими фигурами и изображениями птиц, грибов, растений и

⁴¹⁵ Paniker K.C.S. Contemporary Painters and Metaphysical Elements in the Art of the Past // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 11.

⁴¹⁶ The Rhythm of Art. K.C.S. Paniker. URL: <http://www.kalakeralam.com/finearts/KCS%20PANICKER.htm> (дата обращения: 15.01.2018).

живых организмов — в этой работе они принадлежат миру всех этих вещей и, существуя самостоятельно, не стремятся передать какое-либо значение.

Такие разнообразные и нечитаемые знаки у Паникара становятся элементами большой композиции, представляющей своего рода зашифрованную карту культуры. На примере работы «Деревенская игра» (1973) видно, насколько образы, используемые художником, двойственны (рис. 128). В центре картины обнаруживается схема, напоминающая одну из распространенных в Индии игр. Это может быть как игра под названием *чаупар* (она же *пачиси*), так и *гьян-чаупар*⁴¹⁷. Но схемы обеих игр представлены в измененном виде: поле первой игры, одной из древнейших в Индии, как правило, представляет собой крест. Здесь изображение поля деформируется и начинает напоминать змею, которая является основным символом в средневековой игре *гьян-чаупар*. Кроме того, этот образ напоминает об игре в классики, в которой должны участвовать три человека. Здесь мы имеем дело с главным приемом художника — относительно изображаемых объектов нельзя с уверенностью сказать, к чему именно они отсылают. В раннем творчестве художник часто прибегал к жанру пейзажа: по его воспоминаниям, цвета и мотивы, с которыми он имел дело, вызывали у него сильную эмоциональную реакцию, которую он вынужден был скрывать от окружающих⁴¹⁸. Поэтому анализируемую картину также можно считать своеобразным пейзажем. Эту интерпретацию отчасти подтверждает дерево в верхнем левом углу картины, напоминающее деревья в миниатюрах деканской школы (ср., например, миниатюру «Старцы в горах» конца XVI века, хранящуюся в РНБ в: Дешпанде 2014: 30).

На этой же картине справа можно увидеть геометрические фигуры, напоминающие *янтры* — например, сдвоенную *янтру Махаганapati*. Она занимает одну из клеток в таблице, напоминающей таблицы с разного рода исчислениями, физическими или бухгалтерскими данными. В нее вписаны также квазиалфавитные знаки, напоминающие письмо малайялам, но не складывающиеся в слова. Это может напомнить об уже упоминавшейся работе Пауля Клее «По краям», где присутствовали не складывающиеся в слова символы латинского алфавита. Вкрапления этих символов напоминают также записи математических формул или уравнений.

⁴¹⁷ Исследование феномена этой игры см. в: Кузина Е.О. Индийская настольная игра знания: маршрут культурного трансфера // Индия-Тибет: тексты и смыслопорождение в культуре. Институт востоковедения РАН (в печати).

⁴¹⁸ См. небольшой документальный фильм о художнике: «Rhythm of Symbols». 2004. URL: <https://youtu.be/J5Mc6xn3V2U> (дата обращения: 1.03.2024).

В этой главе я обрисовала в общих чертах интеллектуальный контекст, в котором развивалось Мадрасское художественное движение, и рассмотрела творчество его идейного лидера К.Ч.Ш. / Кей Си Эс Паникара. Исследование привело к следующим выводам:

1. Интеллектуальный контекст Бенгальского Возрождения в целом определил направленность мадрасского искусства. Мадрасское художественное движение выросло на почве концепции Э. Хейвела об идеале индийского искусства. Она легла в основу принципов художественного метода мадрасских живописцев, которые стремились к созданию в произведении новой целостности, совмещая европейский авангард и местные традиции.

2. Резиденция Чоламандал во многом продолжала традицию, заложенную в Шантиникетане, в центре искусств Кала бхаван — обе институции были утопическими жизнетворческими проектами. Кала бхаван, будучи частью университета Вишва бхарати, вырос из ашрама. Там сохранилась рамка паломнического и духовного центра. А также чрезвычайно важной идеей программы Р. Тагора была близость к родной земле (ученики жили в своего роде коммуне, готовили те овощи и фрукты, которые сами вырастили). Чоламандал же был буквально построен руками художников, их совместный быт играл большую роль в общей организации художественного процесса. В то же время и в Кала бхаван, и в Чоламандал центральное положение занимали ремесленные художественные практики, организация пространства вовне художественных студий. Но главное, Чоламандал мыслился как центр новой культуры и искусства Южной Индии, тогда как впервые претензию на роль символического, эстетического и духовного центра Индии заявил именно Кала бхаван. Различием между ними в том, что в Чоламандал духовная составляющая ушла на второй план, акцентировалась прежде всего идея построения нового независимого содружества художников.

3. Лидер Мадрасского художественного движения был К.Ч.Ш. Паникар, вокруг него сформировался «героический миф» о его особенном вкладе в искусство 1950–1960-х годов. Воспоминания его учеников и соратников сопровождаются противопоставлением с его предшественником, Д.П.Р. Чоудхури: Паникар — замечательный педагог, участливый, живой, коммуникабельный, прекрасный организатор художественного процесса; Чоудхури — замкнутый, равнодушный к студентам, заносчивый, высокомерный брахман. Вероятно, в этом звучит нота национального антибрахманского дравидского движения того времени. Чоудхури был признанным британской администрацией художником. Вероятно, все это вызывало ассоциацию с преклонением перед Западом, что перестало быть актуальным в связи с подъемом национальных сил Тамильского Возрождения. На фоне Чоудхури Паникар, его ученик, очевидно обнаруживает в зрелом творчестве тяготение к народному индийскому искусству с его сильным декоративным началом.

4. Анализ творческого метода лидера Мадрасского движения К.Ч.Ш. Паникара свидетельствует о его взаимосвязи с творчеством Р. Тагора. Оба они сочетают текст/поэзию с символами/художественными образами. При этом, если Тагор отталкивается от текста, поэзии и смысла, то Паникар, напротив, от зрительного образа. Поэзия Паникара в композиции пятен и фантазийного эпиграфического образа.

5. В то же время, так же, как и у Тагора, в творчестве Паникара большую роль играет мистический компонент. Если у Тагора он проявляется в создании отдельного знака / образа, соединяющего элементы мистической традиции арабской каллиграфии с элементами свободного представления и образной интерпретации в живописи, то у Паникара мистичность проявляется в обнажении стадильности живописной проработки общей цветовой композиции, состоящей из концептуальных слоев — фона, цветовых сфер, рисунков / диаграмм, текста.

6. Мистический компонент Паникара связан со структурой тантрического текста и устройством его визуального образа — янтры. Хотя он и намеренно отделяет себя от движения неотантризма в индийском искусстве, избегая упрощенного прочтения его работ и подчеркивая их самобытность.

7. Прочтение работ Паникара в контексте работы Ролана Барта структуралистского периода «Мифологии», а также его эссе «Смерть автора», открывает возможность другой, возможно, более точной интерпретации. Во-первых, индийский художник фиксирует сосуществование множества систем и языков, он также отказывается от рецитации знаков, традиционных для индийской культуры, чем лишает свои образы привычного смысла и в итоге производит похожую на бартовскую процедуру по дешифровке культуры. Во-вторых, в оптике Барта работы Паникара прочитываются как манифестирующие идею бессубъектности. Цитируя отдельные визуальные единицы различных традиций, растушевывая и смещая при этом их значение, выводя их из исконного контекста, Паникар сплетает новые связи и новую целостность, подобно тому, как он воплотил это в деятельность по созданию нового сообщества художников.

8. Ключевым художником в системе координат Паникара был П. Клее. Действительно, композиционный строй Паникара отчасти напоминает Клее, который сочетает цветные пятна и знаки загадочной, гибридной письменности, сложенной из различных алфавитов. Влияние Клее обусловлено тесными связями Мадрасского художественного движения с бенгальским интеллектуальным контекстом, особенно Кала бхаван и выставкой Баухауса в Калькутте.

9. И связь художественного метода Паникара с методом Клее и Тагора, и акцент на ремесленном творчестве в резиденции Чоламандал — все это свидетельствует о единых основаниях художественного процесса в Индии, о его истоках в бенгальской культуре первого тридцатилетия XX века.

ГЛАВА 4. ТВОРЧЕСТВО ДЖАГДИША СВАМИНАТХАНА И ИСКУССТВО СЕВЕРНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ИНДИИ⁴¹⁹

С тряпкой и ножом

Без кистей

С бессонницей, злобой и солнцем

Сталкиваясь с белым лицом мира⁴²⁰

О. Пас

Начиная с конца 1940-х годов, проблематика неевропейского искусства все больше занимает западных исследователей. В 1950-е–60-е годы выходят ключевые работы французского антрополога Клода Леви-Строса, в которых он предлагает новую, антропологическую эстетическую теорию. В «Неприрученной мысли» он излагает мысль о том, что для разных видов художественной деятельности, несмотря на множество различий, характерны общие законы. Эту общность помогает объяснить одно из центральных понятий его теории — бриколаж: индейские маски и ренессансный портрет для исследователя-антрополога находятся в одной плоскости — их можно проанализировать с помощью одного и того же инструментария. Понятие бриколажа метафорически описывает механизм мифологического мышления. Среди прочего, оно позволяет рассматривать «научное» и «мифологическое» мышление с единых позиций. Если научное мышление отталкивается от фактов и событий, выстраивая из них некую непротиворечивую структуру, то мифологический бриколаж действует противоположным образом: изначальная структура раскладывается на отдельные элементы, образуя новую сборку, или, как это называет антрополог, *трансформацию*. Для пояснения этой мысли Леви-Строс обращается к искусству, так как оно существует «между» научным познанием и мифологическим мышлением, и, соответственно, может наглядно показать механизм бриколажа (так, сам метод художественного коллажа, по Леви-Стросу, может считаться «использованием бриколажа в созерцательных целях»⁴²¹).

⁴¹⁹ В этой главе использованы материалы моих статей: *Е.О. Кузина*. Мистическое тело индийского модернизма: Суза, Сваминатхан, Паникар // Искусствознание. 2018. № 2. С. 162–193; *Е.О. Кузина*. «Цвет и геометрия пространства»: Индийский художник-модернист Джагдиш Сваминатхан и тантризм // Артикульт. 2018. №30 (2). С. 78-88; а также наших статей в соавторстве с К.М. Корчагиным, написанных в рамках совместного проекта, посвященного взаимодействию визуального и поэтического в современной культуре Ближнего Востока и Индии. См.: *Е.О. Кузина, К.М. Корчагин*. Октавио Пас и индийский авангард: об одном эпизоде рецепции работ Клода Леви-Строса в 1960-е годы // Этнографическое обозрение. 2020. № 5. С. 54–75 и *K. Korchagin, E. Kuzina*. Between Poetry and the Visual Avant-Garde: Intermediality and Structuralism in Octavio Paz's and Jagdish Swaminathan's Oeuvres // Along the Itineraries of Contemporary Latin American Poetry. 2023. P. 67–81.

⁴²⁰ Фрагмент стихотворения, посвященного мексиканским поэтом индийскому художнику, «Стихотворение моему другу Сваминатхану, художнику», читай его полностью в приложении П.2.

⁴²¹ *Lévi-Strauss*. С. La Pensée sauvage. P., 1962. P. 43–44.

Работы Леви-Строса прочитывает Джагдиш Сваминатхан⁴²², и находит их близкими собственному мироощущению. В это время (1960-е годы) он инициирует два ключевых направления индийского искусства 1960-х годов — неотантрическое и индихенистское течения. Благодаря Сваминатхану структуралистская антропология стала той теоретической базой, которая легла в основу *индихенизма*.

В качестве эпиграфа к этой главе избрано стихотворение известного мексиканского поэта, переводчика и эссеиста Октавио Паса, что тоже не случайно. Пас сыграл значительную роль в контексте делийской культуры 1960-х годов. Лирический герой его стихотворения — индийский художник — сталкивается с *белым лицом мира*. Его герой — это как раз сам Джагдиш Сваминатхан, ему и посвятил стихотворение поэт. Сваминатхан действительно противопоставлял индийское искусство западному и разрабатывал теории о спонтанности творения и имманентности пространства, противоположные, с его точки зрения, западной идее прогресса.

Стоит отметить, что Сваминатхан находился в авангарде индийской художественной критики, стремящейся к относительно независимому взгляду на искусство. Он создал собственный журнал, писал статьи в другие издания и газеты о своих коллегах, индийских художниках. Это также было уникальное время, когда современное искусство снискало поддержку государства. Например, открытие выставки «Группы 1890» в 1963 году посетил Джавахарлал Неру, а в конце 1970-х были государством были выделены средства на создание нового музея-резиденции Рупанкар, открывающей для зрителя *другую*, племенную культуру внутри Индии и объединяющей ее с миром современного искусства (резиденцию открывала Индира Ганди). Племенное искусство обладало, с одной стороны, качеством подлинности и аутентичности, а с другой — *инаковости* относительно мейнстримной визуальной культуры храмового индуизма и различных видов народного творчества, основанных на ней. Сваминатхан, будучи профессиональным художником, сам в это время осваивал органические методы племенных мастеров, а также почти с антропологической интенцией стремился дать новую жизнь их традициям. Будучи представителем новой эпохи индийского искусства, Сваминатхан воплотил замысел Р. Тагора и Н. Бошу, *интегрируя* художников из племен в современную индийскую культуру. Его задача была не столько в том, чтобы насытить новой эстетикой свое творчество, сколько в расширении круга художников и самого понятия современного искусства — *modern art* и *tribal art* должны объединиться. Чтобы быть убедительным в своем стремлении и получить государственный грант на реализацию подобного проекта, Сваминатхану

⁴²² Больше известен как *Джей* Сваминатхан (или просто *Свами*). По рождению принадлежал к тамильской брахманской среде, хотя и никогда не жил на юге. Он родился в деревне Санджаули, к востоку от крупного города Шимла, столице нынешнего штата Химачал-Прадеш на севере Индии (21 июня 1928 года). Его семья только позднее переехала в Дели.

понадобилось написать теоретическую работу о племенном искусстве и о его ценности⁴²³. И эта идея, хотя и витала в воздухе раньше, впервые была осуществлена с такой полнотой, а также спустя какое-то время она оказалась чрезвычайно актуальна в Европе⁴²⁴.

Утопические устремления Свамнатхана к общественному равенству вряд ли так же актуальны для нынешней политики Индии, отчасти его идеи будто забыты или намеренно вытеснены: в созданном им музее, два корпуса которого своей архитектурой обнаруживают замысел балансирования между элитарным («городским») и племенным («деревенским»), его личности уделено крайне мало внимания: только несколько фотографий торжественного открытия музея и один карандашный портрет Свамнатхана 2017 года (автор неизвестен), сделанный в реалистической манере. В экспозиции полностью отсутствуют его собственные работы, а также нет информации о многочисленных экспедициях в деревни центрального штата, которые Свамнатхан совершал вместе со студентами в поисках талантов среди местного населения. Судя по всему, уже в 1990 году у музея возникло идеологическое расхождение с официальной политической программой с отчасти националистическим уклоном: тогда новое правительство штата предложило сделать из Рупанкара музей Рамаяны и Свамнатхан ушел с поста директора — благо, эта идея не осуществилась, и сегодня можно увидеть Рупанкар почти в первоначальном виде. Среди художественной элиты Индии, да и в мировом контексте Свамнатхан известен не только как художник и зачинатель индийской художественной критики, еще и как первооткрыватель гондского искусства. Именно он нашел гондского художника Джангарха Сингха Шьяма, ставшего «духовным отцом» и родоначальником новой изобразительной традиции — гондской.

4.1. Интеллектуальный контекст делийского искусства в 1960-е годы

Отстроенный в начале XX века в качестве столицы Британской Индии Нью-Дели, и раньше находившийся в информационной взаимосвязи с другими крупными индийскими городами, после обретения независимости становится центром культурной жизни новой страны. Возникает необходимость утверждения национальной культуры — в этом контексте бенгальская школа

⁴²³ Частично первоначальный текст 1967 года отражен в этой статье: *Swaminathan J. The Traditional Numen and Contemporary Art // Lalit Kalā Contemporary. 1980. № 29. P. 5–11.*

⁴²⁴ Выставка «Маги земли», объединившая современных западных художников с племенными мастерами Азии и Африки произошла в Париже только в 1989 году, тогда как в Бхопале центр современного искусства, объединивший современных индийских художников, *modern artists*, с художниками-адиваси, существовал с 1979 года и был открыт Дж. Свамнатханом. См. раздел о резиденции Рупанкар. В выставке «Маги земли» участвовали два знаменитых индийских художника — Дживья Сомаше и Джангарх Сингх Шьям (найден Дж. Свамнатханом).

становится концептуальным основанием официальной эстетики. В Дели стягиваются многие художники из различных культурных центров (Сваминатхан, например, объединил в «Группу 1890» художников из Калькутты, Бароды, Бомбея и Мадраса), возникают новые музеи⁴²⁵ и институции⁴²⁶, а также продолжают развиваться открытые ранее школы и общественные организации (Школа искусств Шарады Укила, *Sarada Ukil School of Art*, 1926; Всеиндийское общество изящных искусств и ремесел, *All India Fine Arts and Crafts Society*, 1927⁴²⁷ / 1930⁴²⁸).

Среди основных направлений, определяющих интеллектуальный контекст 1960-х в Нью-Дели, можно назвать *марксизм*, ставшую популярной в мировом масштабе структуралистскую антропологию, *индихенизм* и *неотантризм*, последним трем посвящены отдельные разделы в настоящей главе.

1940е—1950-е годы: сквозь призму раннего творчества Дж. Сваминатхана

Марксизм был актуальным для Сваминатхана в переломный момент индийской истории (в 1940–50-х), когда он становится источником идей по культурному и социальному переустройству⁴²⁹. Такие идеи отражаются особенно ярко в его раннем творчестве (например, его плакаты в духе Пикассо). Тогда формулируется ставшая впоследствии центральной для него идея о том, что в современном искусстве Индии должны быть представлены художники из разных сообществ и социальных слоев.

В 1940–50-е социалистическое искусство было основным трендом, характерным для участников индийской художественной сцены и многие начинали с «поэтизации пролетарских тем»⁴³⁰ (можно вспомнить работы Ф.Н. Сузы, подражающие мексиканским муралам Диего Риверы и Альваро Сикейроса, или работы бомбейского художника того же круга — М.Ф. Хусейна). В некоторых случаях социальная тематика становилась определяющей (например, в творчестве Читтопрасада⁴³¹). Среди своих ближайших коллег (Амбадаса, Химмата Шаха,

⁴²⁵ Национальный музей, *National Museum*, 1949; Национальная галерея современного искусства, *National Gallery of Modern Art*, 1954; Национальный музей ремесел и ткачества, *The National Handicrafts and Handlooms Museum*, 1956. О колониальной музеологии и археологии в Индии (до 1947 года) см. исследование: *Kulshreshtha S. From Temple to Museum. Colonial Collections and Uma Mahesvara Icons in the Middle Ganga Valley*. L. & NY., 2018.

⁴²⁶ К примеру, общество «Круг дельийских скульпторов», *Delhi Shilpi Chakra*, ок. 1950 (*Parimoo R. Art of Three Tagores. From Revival to Modernity*. ND., 2011. P. 552; Brown R.M. *Art for a Modern India, 1947–1980*. Durham; L., 2009. P. 15; *Lalit Kala Akademi*, 1954).

⁴²⁷ *Parimoo R. Art of Three Tagores. From Revival to Modernity*. ND., 2011. P. 307.

⁴²⁸ *Brown R.M. Art for a Modern India, 1947–1980*. Durham; L., 2009. P. 15.

⁴²⁹ Марксистская эстетика зародилась в Бенгалии в 1930-е годы вместе с литературным движением (*Progressive Writers' Movement*), ассоциированным с Мулком Раджем Анандом. О марксизме в индийской культуре этого времени и документы эпохи см. в: *Pradhan S. Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and Documents, 1936–1947*: in 2 vol. Vol. 1. Calcutta, 1979.

⁴³⁰ Цит. по: *Sunderason S. Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization*. Stanford, 2020. P. 193.

⁴³¹ Подробнее о нем см. в специальном исследовании социалистического направления в индийском модернизме: *Sunderason S. Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization*. Stanford, 2020.

Джерама Пателя, Гулам Мохаммада Шейха и др.) Свамнатхан, можно сказать, обладал наиболее ярко выраженной политической позицией. Эта пассионарность, свойственная активисту, хотя и сподвигла его позднее организовать художников в группу и стать автором манифеста «Группы 1890», обернется таким же звонким отказом от политизации искусства. В этом манифесте автор отказывается от политической интенции, он рассуждает о своего рода закреплении субъекта в истории и признает любое включение исторического измерения в искусство провальным:

«Мы думаем, что искусство рождается не в озабоченности состоянием человека. Мы не воспеваем человека, но и не являемся его мессиями. Функции искусства не в том, чтобы интерпретировать или комментировать, осмыслять и руководить. Все это может казаться героическим в эпоху, когда человек, схваченный петлей собственной цивилизации, жаждет оправдания. Естественно, для нас такое самовосхваление — ни что иное как закрепление стремления к смерти, состояния человеческой несвободы»⁴³².

В 1940-х годах Свамнатхан еще не был художником, а был профессиональным политиком. В начале он представлял интересы социалистической, а затем коммунистической партии. Сразу после того, как он закончил школу в Дели (школа им. Сэра Харкорта Батлера, *Sir Harcourt Butler High School*, выпуск 1942 года), началось народное движение «Вон из Индии!» (*Quit India*), обращенное к британскому правительству с требованием о независимости. Это побудило его отправиться в Калькутту — он бросил медицинские курсы делейского колледжа (*Delhi Hindu College*) и присоединился к социалистической партии (*Congress Socialist Party*). К 1946 году Свамнатхан работал в ее представительстве в Дели и был редактором журнала «Голос рабочего» (хинди: *Mazdoor Awaz*)⁴³³. В это время он много читал о марксизме и социал-демократическом движении в Европе и писал для журнала, излагая основные тезисы социалистической позиции партии. В дальнейшем он присоединился к более радикальной коммунистической партии (*Communist Party of India — CPI*) в качестве так называемого *wholetimer*⁴³⁴. Однако, после вторжения советских войск в Венгрию 1956 году, он разочаровался не только в том, к каким результатам привел коммунистический эксперимент в России, но и в политике в целом, хотя его роль как *wholetimer* стала основной концепцией его творчества. Так называлась выставка его раннего творчества, организованная его сыном — Калидасом, в Дели в 2012 г. Калидас пишет, что отец говорил о себе как о *wholetimer* еще и потому, что словом *whole* переводят санскритское *pūrṇa* — центральную для мистической традиции качественную категорию бытия — его «полноты». В 1950-е годы Свамнатхан *полностью* посвятит себя

⁴³² Дж. Свамнатхан, фрагмент манифеста «Группы 1890», 1963 (*Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 151*). См. полный текст манифеста в приложении II.1.

⁴³³ *Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 150*.

⁴³⁴ *Wholetimer* — сотрудник ком.партии в Индии в 1940–1950-е годы, ‘отдающий [партии] все время’.

искусству и посещает вечерние классы при Делийском Политехническом Университете (*Delhi Polytechnic*), которые вел Сайлоз Мукерджи (1908–1960), сыгравший большую роль в становлении Свамнатхана как художника⁴³⁵. Мукерджи был последователем бенгальской школы: в 1940-е он преподавал в школе, созданной Шáрадой Чараном Укилом — учеником Абаниндраната Тагора, представившем его идеи в новой столице — Дели⁴³⁶.

4.1.1. Индихенизм: открытие племенного индийского искусства

В 1960-е годы ранние социалистические идеи Свамнатхана трансформировались в интерес к народному и племенному искусству, ручному ремеслу и мифологическому мышлению — наступала новая эпоха индийского искусства. Как пишет исследовательница С. Сундерасон художники стали занимать «то амбивалентное пространство, где социалистическая чувствительность могла быть идентифицирована без отголосков социалистического радикализма, вспыхнувшего в 1940-х годах, но вместо этого — нерувианское стремление к возрождению национально-популярного потенциала народного искусства и сельского искусства и ремесел "*All the More Real for Not Being Preached*" ("Тем реальнее, что не проповедуется")»⁴³⁷. Одновременно с этим, как отмечала Джая Аппасами, живопись стала отказываться от многофигурных композиций и в целом фигуративности и тяготеть к абстрактному языку или формализму, к анулированию истории или ясного нарратива, характерного для предшествующего периода, увлекающегося реализмом и социальной направленностью в композициях повседневной жизни: «наблюдался все больший сдвиг в сторону абстрагирования темы в текстуру, приходя к «своего рода живописи действия»; даже пасторальные темы были формализованы» — пишет исследовательница, как в случае с М.Ф. Хусейном, чей доминирующий репертуар сельских сюжетов в 1950-х годах был на самом деле не столько темой его работ, сколько «плитами цвета, их сопоставлением, контрастами, глубиной и поверхностными вариациями»⁴³⁸.

⁴³⁵ См. его статью: *Swaminathan J.* Homage to Sailoz // *Lalit Kala Contemporary*. № 40. 1995. P. 32.

⁴³⁶ Будучи учеником Абаниндраната в 1914 году, в 1918-м Шáрада Чаран Укил переезжает из Калькутты в Дели, где устраивает Школу искусства Шáрады Укила (*Sarada Ukil School of Art*, 1926) и вместе со своим братом Бáрадой основывает Всеиндийское общество изящных искусств и ремесел (*All India Fine Arts and Crafts Society*, 1927). *Parimoo R.* Art of Three Tagores. From Revival to Modernity. ND., 2011. P. 307.

⁴³⁷ *Sunderason S.* Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization. Stanford, 2020. P. 184–185.

⁴³⁸ *Appasamy J.* Art's Indigenous Sources // *Lalit Kalā Contemporary*. 1987. № 34. P. 23–25.

Поэт и искусствовед Гив Патель вспоминает, что центральным вопросом для индийской художественной жизни эпохи 1960-х годов стал вопрос о племенном искусстве⁴³⁹, который в художественных кругах осмыслялся в рамках нового течения — *индихенизма*⁴⁴⁰. Вопрос касался не только художественных практик современных индийских художников, но и племенного искусства как такового, для обозначения которого обычно используется неосанскритское слово *адиваси* (от *ādi* ‘исконный’ и *vāsin* ‘житель’). При этом, *индихенизм* рассматривался как с политической и экономической точки зрения, так и с эстетической — искусство *адиваси* в определенный момент оказывается в центре внимания художественной элиты и музейного управления.

Хотя первые антропологические исследования племен Индии начались с гондов, на первый план индийской общественной повестки первоначально вышли два других племени — митхила (Бихар) и варли (Махараштра), что во многом было связано с политическими причинами. Засуха 1966 года привела к масштабному экономическому кризису, который особенно ударил по племенным сообществам. В качестве одной из мер поддержки Индийская комиссия по ремеслам (*India Handicraft Board*) отправила в Бихар художника Бхаскара Кулкарни, чтобы он помог интеграции традиционного искусства в художественный рынок Индии, чем обеспечил бы племени относительную экономическую стабильность. Из племени варли, в свою очередь, будет происходить художник Дживья Сомаше, ставший впоследствии широко известным — его живописная манера будет вдохновлять и Свамнатхана⁴⁴¹. В 1969 году подобные частные инициативы были закреплены правительством на государственном уровне — в принятии ряда мер по поддержке традиционных искусств и ремесел⁴⁴². В частности, это привело к открытию ряда музеев традиционного искусства — Национального музея ремесел в Дели (1975—1990), Племенного музея в Пуне (1962) и музея Локаятан в Ахмедабаде (1977). И так, как следствие институционализации племенных культур во второй половине шестидесятых среди выходцев из адиваси появляются профессиональные художники.

⁴³⁹ Luis S.K. Between Anthropology and History: The Entangled Lives of Jangarh Singh Shyam and Jagdish Swaminathan // Perera S., Pathak D.N. (Eds.) *Intersections of Contemporary Art, Anthropology and Art History in South Asia. Decoding Visual Worlds*. L., 2019. P. 147.

⁴⁴⁰ См., например, публикации, освещающие проблему индихенизма в индийском модернизме Днянешвара Надкарни (*Nadkarni D. The Indigenous Problem // Lalit Kalā Contemporary*. 1980. № 30. P. 18–21) и Джаи Аппасами (*Appasamy J. Art's Indigenous Sources // Lalit Kalā Contemporary*. 1987. № 34. P. 23–25).

⁴⁴¹ Об искусстве варли в целом и о Маше в частности см.: *Воздиган К.М. Искусство племени варли за пределами ритуального пространства: Д.С. Маше и его работа в собрании МАЭ. К истории европейского признания племенного искусства Индии // Европейское культурное пространство в коллекциях МАЭ*. СПб., 2013.

⁴⁴² Luis S.K. Between Anthropology and History: The Entangled Lives of Jangarh Singh Shyam and Jagdish Swaminathan // Perera S., Pathak D.N. (Eds.) *Intersections of Contemporary Art, Anthropology and Art History in South Asia. Decoding Visual Worlds*. L., 2019. P. 148–149.

Октавио Пас: между мировым авангардом и Индией

К концу 1960-х проблема индихенизма приобрела теоретическое обоснование — во многом благодаря тому, что в это время в Нью-Дели живет и работает поэт, впоследствии нобелевский лауреат, Октавио Пас — его пребывание в Индии оказалось судьбоносным для индийского современного искусства⁴⁴³. Подобно Р. Тагору, он стал посредником между индийским и западным искусством. Пас был знаком со многими представителями современной ему индийской культуры, дружил и переписывался с художниками и поэтами, участвовал в совместных с ними проектах. Надо сказать, что его собственное творчество этого периода проникнуто восприятием индийского искусства, философии и ее современной интерпретации. Исследователи довольно подробно показали, какое место Индия занимала в его творчестве⁴⁴⁴ (рис. 148). В Индии он написал большое количество текстов: это и поэзия, часто визуальная, и эссе о политической ситуации в Индии, и прозаические тексты, и антропологические наброски о варнах и кастах⁴⁴⁵. Но, пожалуй, самое главное в контексте настоящего раздела — это то, что Пасу удалось написать в Индии небольшую работу, своего рода «гид» по трудам французского антрополога⁴⁴⁶, которая называлась «Клод Леви-Строс, или Новый пир Эзопа» (Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo). В 1970 году выходит англоязычная версия: «Клод Леви-Строс: введение» (Claude Lévi-Strauss: An Introduction).

⁴⁴³ Впервые он оказался в Индии в 1951 году в качестве атташе Мексиканского посольства. До этого он уже несколько лет взаимодействовал с сюрреалистами (в ранние годы Пас познакомился с Андре Бретоном — в 1938 году, когда лидер сюрреализма приехал в Мексику, после чего поэтическое творчество Паса поменялось и стало ближе к сюрреалистическому стилю) (Nicholson M. Surrealism in Latin American Literature. Searching for Breton's Ghost. NY., 2013. P. 207). В следующий раз он вернулся в Индию спустя одиннадцать лет, в 1962 году, в качестве посла Мексики. Он прожил там до 1968 года, когда покинул пост в знак протеста против расстрела участников студенческой демонстрации в Мехико. Именно в этот период Пас погружается в контекст современного индийского искусства и принимает в нем довольно активное участие.

⁴⁴⁴ Среди академических работ об этом периоде в биографии Паса можно указать: *Bhattacharya M. Echoes of India: The Poems of Octavio Paz // India International Centre Quarterly. 1998. Vol. 25. № 1. P. 1–19*; *Dhingra A. La India en la obra de Octavio Paz. Algunas reflexiones // Actas XIV Congreso AIH. 2004. Vol. IV: Literatura hispanoamericana. P. 161–168*; *Bradú F. Persistencia de la India en Octavio Paz // Acta Poética. 2012. Vol. 33. № 2. P. 95–108*; *Cantú R. Ideograms of the East and the West: Octavio Paz, Blanco, and the Traditions of Modern Poetry // Journal of East-West Thought. 2013. No 1. Vol. 3. P. 64–78*; *Cafaggi C.E.L. Dos Jardines de la Modernidad: India en Octavio Paz // Estudios de Asia y África. 2017. Vol. 52. Núm. 2 (163). P. 349–386*; *Durán M.S. Festín de signos: Octavio Paz y Claude Lévi-Strauss. Un asomo al abismo // Fuimos peces. 2019. 21 Jan. и другие. Кроме того, можно найти большое число популярных публикаций, посвященных этому периоду в жизни поэта — например, *Morales A. Fulgor de Octavio Paz en la India // The NY. Times. 19.04.2018**

⁴⁴⁵ Ключевые книги Паса об Индии — сборники эссе «Соединение и разъединение» (*Conjunciones y disyunciones*, 1969), «Отблески Индии», поэма в прозе «Обезьяна-грамматик» (*El mono gramático*, 1974), сборник стихотворений «Восточный склон» (*Ladera este*, 1969) и поэма «Blanco» (1967)

⁴⁴⁶ «Структурная антропология» (1958) выходит на английском в 1963 году, «Неприрученная мысль» (1962) — в 1966-м, «Сырое и вареное» и «Элементарные структуры родства» — в 1969-м, а «Печальные тропики» — уже после издания работы Паса, только в 1973-м. На испанском языке в 1964 году была опубликована «Неприрученная мысль» (спустя всего два года после оригинального издания), а в 1968–1976 годах отдельными томами выходили «Мифологикки». Другие работы были переведены и опубликованы значительно позже. Так, Пас стал одним из ключевых пропагандистов трудов Леви-Строса в испаноязычном мире.

Так, Пас оказался посредником между новой структуралистской теорией Клода Леви-Строса и индийскими художниками. Благодаря ему Сваминатхан знакомится с основными принципами структурной антропологии, обнаруживая в них подходящее основание для современного искусства Индии. А то, что в Индии сам Пас находился в контексте индийского современного искусства, не только *индихенизма*, но и *неотантрического тренда* (в том, как Пас прочитывает Леви-Строса, угадывается его увлечение *тантризмом*, к чему мы еще вернемся), обусловило его своеобразную интерпретацию структуралистских идей французского антрополога, — и в то же время сделало структуралистскую теорию ближе и понятнее для индийских художников, и особенно для Сваминатхана, который сам испытывал интерес к коренным культурам, но уже не мексиканским (как Р. Тагор), а индийским, и здесь ему помогает разработанный и изощренный инструментарий структурной антропологии. Далее подробнее об этом.

Структурализм и тантризм в интерпретации Паса

Ключевая мысль книги Паса о Леви-Стросе в том, что любая культура состоит из нескольких «слоев». В этом угадываются размышления Паса над иерархичным устройством индийского общества, встречающиеся во многих других его работах — от поэмы в прозе «Обезьяна-грамматик» до различных текстов 1960-х годов. В тех «слоях», которые можно наблюдать непосредственно, часто не обнаруживается никакого порядка и закономерности, однако за ними скрыты те слои, которые, будучи невидимы для невооруженного глаза, определяют устройство культуры и по-своему рациональны. Такие скрытые или глубинные слои и называются, с точки зрения Паса, структурами⁴⁴⁷. Структуры, в свою очередь, организованы как наборы бинарных оппозиций⁴⁴⁸, а доступ к ним можно получить при помощи специальных операций, раскрывающих системные отношения, лежащие в их основе. Расшифровав язык такой системы, можно «перевести» принципы ее функционирования на язык другой системы — построить «гомологичную» модель⁴⁴⁹. Пас интерпретирует трансформационный анализ Леви-Строса, скорее, как набор процедур, которые позволяют перевести язык одной культуры на язык другой⁴⁵⁰. Гомологичными для него оказываются культуры Мексики и Индии или разные

⁴⁴⁷ Paz O. Claude Lévi-Strauss: An Introduction / Translated by J.S. Bernstein and M. Bernstein. Ithaca; L., 1970. P. 6. Такое понимание мира, как уже отмечалось некоторыми исследователями, родственно каббалистическому, и это само по себе подталкивает к тому, чтобы воспринимать Леви-Строса как мистического мыслителя (*Levi J.M. Structuralism and Kabbalah: Sciences of Mysticism or Mystifications of Science? // Anthropological Quarterly. 2009. № 82. Vol. 4. P. 929–984*).

⁴⁴⁸ Paz O. Op. cit. 1970. P. 13, 85.

⁴⁴⁹ Ibid. P. 11.

⁴⁵⁰ Ibid. P. 132.

индийские учения — буддизм, индуизм, джайнизм, тантризм⁴⁵¹. Индийская культура с ее страстью к классификациям, с точки зрения Паса, оказывается подходящим опытным полем для структурной антропологии. В книге он рассказывает историю, о том, как индийский пастух однажды прояснил ему суть кастовых различий, уподобив касты различным животным: травоядные животные, как слоны, — моногамны, а плотоядные, как тигры, — полигамны, и это различие подобно различию между брахманами и кшатриями⁴⁵².

Мысль о гомологии индийской и мексиканской культуры, которую Пас повторяет на протяжении всей книги, скорее всего, подсказал ему сам Леви-Строс: последний часто упоминает Индию (столицу Нью-Дели и бывшие окраины — Пакистан и Бангладеш) в «Печальных тропиках», а в финальной главе «Посещение кьёнга» пишет о визите в буддистский храм в Читтагонге, восхищаясь буддизмом — не как совокупностью ритуалов и религиозных практик, но как концентрированной мудростью. В то же время, в статье «Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки», вошедшей в сборник «Структурная антропология» (1958), речь идет об обширном географическом распространении специфического типа изображений, который обнаруживается и у американских индейцев, и у сибирских народов, и в Индии. И хотя последний регион Леви-Строс только упоминает, найти образцы таких изображений в храмовых комплексах субконтинента Пас мог и самостоятельно — как показывает, Ю.Е. Березкин, такие образы в изобилии обнаруживаются «в рельефном декоре индуистских храмов как северного, так и южного стилей»⁴⁵³.

По словам Паса:

«Отношения между Индией и Америкой могли бы рассматриваться как симметричная оппозиция — не только в пространстве, но также и во времени: индийский субконтинент — это точка реальной, исторической конвергенции между монголоидным ареалом и индо-европейским, в то время как американский континент — это точка *неисторического* совпадения их друг с другом»⁴⁵⁴.

Паса удивляет то, что Леви-Строс ищет исторические объяснения аналогиям между европейской и североамериканской культурами: с его точки зрения, нужно говорить не об исторических совпадениях, но о принципиальном единстве человеческого духа:

⁴⁵¹ Между ними по Пасу оказывается больше сходств, чем между ними всеми и исламом, другой культурой, распространенной на территории субконтинента, причем последняя мысль напрямую восходит к Леви-Стросу, называвшему ислам «Западом Востока» (*Леви-Строс К. Мифологии*: в 4-х т. Т. 1. Сырое и приготовленное / пер. с франц. З.А. Сокулер, К.З. Акопян; отв. ред. Е.О. Пучкова. М.; СПб., 1999. Р. 530).

⁴⁵² Paz O. Op. cit. 1970. P. 92.

⁴⁵³ Березкин Ю.Е. Киртимукха, сисиутль и другие симметрично-развернутые изображения индо-тихоокеанского региона // *Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии* / Отв. ред. М.А. Родионов. СПб., 2009. С. 19.

⁴⁵⁴ Paz O. Op. cit. 1970. P. 44–45.

«множественность культур — иллюзорна; это только множественность метафор, говорящих одно и то же»⁴⁵⁵.

Пас, таким образом, усиливает мысль Леви-Строса о возможности трансформировать понятия одной культуры в понятия другой⁴⁵⁶.

Кураторская концепция Свамнатхана

В эссе «Традиционный нумен и современное искусство», написанном Свамнатханом в промежутке между 1967 и 1970 годом, появляется эпитафия из Леви-Строса, причем из всех многочисленных работ антрополога Свамнатхан выбирает именно тот фрагмент, который Пас специально обсуждает в своей книге, когда речь заходит о мифе и поэтическом творчестве. И далее, рассуждая о том, почему этнография так важна для западной культуры, Свамнатхан в общем следует интерпретации Паса, пытаясь понять, каким образом учение о гомологии может быть использовано на практике:

«Воображение не лепечет, оно говорит, и его слова — это мифы; это не связано с возвращением в бездну прошлого, но с памятью, которая говорит о будущем: воображение должно объединиться с разумом»⁴⁵⁷.

Это может напомнить рассуждения Паса о структурализме, о том, что мифы общаются друг с другом с помощью человека, и о том, что в мифе всегда можно обнаружить следы остающегося универсальным человеческого мышления⁴⁵⁸. Но если воображение, как и миф, скрепляется универсальной структурой, значит прогресс в искусстве невозможен: художник способен лишь обнаружить в себе уже существующие, универсальные формы, и любые изменения и течения только подтверждают, что основа остается неизменной. В автобиографическом эссе «Цыган» Свамнатхан пишет:

«Исторический прогресс, как и бирнамский лес, — лишь иллюзия: изменение есть, но прогресса нет»⁴⁵⁹.

⁴⁵⁵ Ibid. P. 45.

⁴⁵⁶ Rowe W. Paz, Fuentes and Lévi-Strauss: The Creation of a Structuralist Orthodoxy // Bulletin of Latin American Research. 1984. № 2. Vol. 3. P. 80.

⁴⁵⁷ Swaminathan J. The Traditional Numen and Contemporary Art // Lalit Kalā Contemporary. 1980. № 29. P. 8.

⁴⁵⁸ Paz O. Claude Lévi-Strauss: An Introduction / Translated by J.S. Bernstein and M. Bernstein. Ithaca; L., 1970. P. 39.

⁴⁵⁹ Swaminathan J. The Cygan. An Auto-bio Note // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 12.

В последующие годы художник сам ведет жизнь почти антрополога, путешествуя по Индии в поисках народного и племенного искусства, тщательно собирая и музеефицируя его. В 1967 году он был удостоен стипендии Неру за это эссе «Значение традиционного нумена в современном искусстве», в центре внимания которого были сельские и племенные сообщества регионов Киннаур (Химачал-Прадеш), Бастар (Чхаттисгарх) и Кач (Гуджарат). Самая первая встреча художника с племенной культурой состоялась в 1955 году, когда он проводил медовый месяц в Махаращре⁴⁶⁰, однако инструменты для осмысления этого опыта появились у него только в следующем десятилетии, когда посредством долгих бесед с Пасом он все глубже погружается в этнографическую мысль Леви-Строса.

Еще до встречи с Пасом Сваминатхан разрабатывал собственную концепцию живописи, центральное место в которой отводилось понятию образа (*image* или *icon*)⁴⁶¹. В частности, в манифесте 1962—1963 года утверждалось, что образ такого типа автономен, обладает собственной «волей» и может не соответствовать заранее заданным ожиданиям⁴⁶². Эта концепция была направлена, прежде всего, против фигуративной академической живописи, широко распространенной в Индии того времени, но, кроме того, в ней содержалась эксплицитная критика современной индустриальной цивилизации и новейших течений в современной западной живописи, например, абстракционизма. Как пишет художник в более позднем тексте:

«Аналитический реализм западного типа поставил под вопрос сменяющие друг друга художественные манеры (*pictorial representation*). Движение, начавшееся с восстания против ренессансной традиции, проверяло на прочность различные элементы художественных манер, но не сам акт художественного творения. И вот перед нами художник, который переходит от натурализма к импрессионизму, от импрессионизма к экспрессионизму, от экспрессионизма к кубизму, от кубизма к сюрреализму, то есть к изображению другой реальности, а от сюрреализма — к абстракционизму, то есть к бегству от реальности. И все это только намертво приковывает его к реальности»⁴⁶³.

В первых теоретических работах Сваминатхана чувствуется, что для него был характерен интерес к искусству, лежащему «за пределами» как академической живописи, так и ее современных наследников, различных «измов». После знакомства с ключевыми идеями Леви-

⁴⁶⁰ Luis S.K. Between Anthropology and History: The Entangled Lives of Jangarh Singh Shyam and Jagdish Swaminathan // Perera S., Pathak D.N. (Eds.) Intersections of Contemporary Art, Anthropology and Art History in South Asia. Decoding Visual Worlds. L.. P. 144.

⁴⁶¹ Ср. с возможной интерпретацией понятия образ в философской традиции в приложении I.1.

⁴⁶² Group 1890 Manifesto: In: Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholotimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 70. Любопытно, что эту теорию художник формулировал во многом с опорой на эссеистику Пауля Клее, в которой Борис Вайсман находит множество сходство с тем, как понимал искусство Леви-Строс (*Wiseman B. Levi-Strauss, Anthropology and Aesthetics. Cambridge, 2007. P. 121—122*).

⁴⁶³ *Swaminathan J. The New Promise // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 19.*

Строса этот интерес получил дополнительный стимул, позволив найти в традиционном племенном искусстве Индии не только близкие черты, но и теоретическое обоснование для нового индийского искусства. В эссе и статьях о племенной культуре Свамнатхана неоднократно ссылаются на Леви-Строса и, прежде всего, на концепцию искусства, изложенную в «Неприрученной мысли», и на тот анализ связей между мифологией и искусством индейцев северозападного побережья, которому посвящен «Путь масок». Так, уже в эссе «Традиционный нумен и современное искусство» он достаточно подробно пересказывает анализ портрета Франсуа Клуэ из «Неприрученной мысли». В том взгляде на искусство, который характерен для этих двух работ, художник находит мотивацию для собственной кураторской программы, в рамках которой племенная культура становится частью как индийского, так и глобального современного искусства⁴⁶⁴.

Племенное искусство, основывающееся на различных устных традициях и мифах, по мысли Свамнатхана, в той же мере «автономно» и «интуитивно», что и современная индийская живопись и скульптура. Каждый предмет такого искусства — часть большего целого, включающего определенные представления о космосе, упорядоченном не человеком, а некоей высшей, непознаваемой для человека инстанцией. Художник, в свою очередь, может *показать* такое непознаваемое — нуминозное, по Свамнатхану⁴⁶⁵. Если самому Свамнатхану как современному городскому художнику необходимо концептуализировать собственную практику, чтобы обрести целостность⁴⁶⁶, то племенной художник обходится без этого. Он способен выразить идею «космического масштаба», опираясь лишь на устную традицию, словно бы «прорастающую» сквозь него. Таким образом, Свамнатхан пытался разрушить границы между элитарным индийским и племенным искусством, которое в рамках кастовой логики должно было пониматься как низкое.

4.1.2. Резиденция Рупанкар (1979)

Бхопал: новая культурная столица

Расцвет кураторской деятельности Свамнатхана приходится на конец 1970-х годов, когда он готовит к открытию музей современного искусства — часть нового музейного комплекса «Бхарат

⁴⁶⁴ Swaminathan J. Art and the Adivasi // India International Centre Quarterly. 1992. Vol. 19. № 1/2. P. 113–127.

⁴⁶⁵ Swaminathan J. The New Promise // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 20.

⁴⁶⁶ Целостность становится центральным для Свамнатхана понятием уже в ранний период его творчества. В сопроводительном тексте к выставке 1966 года он приводит следующий фрагмент из упанишад: «То — полное, это — полное. Из полного возникает полное. [Когда] от полного берется полное, то все же остается полное» (цит. по: Упанишад / Пер. с санскрита, исслед., коммент. и прил. А.Я. Сыркина. М., 2003. С. 134). Подробнее в разделе 4.2.5.

Бхаван» в городе Бхопал, и становится его директором⁴⁶⁷ (рис. 152a). Культурная жизнь, по воспоминаниям современников, переместилась тогда из столицы на 700 км к югу. Архитектором Чарльзом Корреа⁴⁶⁸ был построен музей «городского» (*urban*) и «племенного» (*tribal*) искусства Рупанкар — двухчастное строение на высоком берегу озера в центральной части города, галереи которого, соединенные лестницами и прогулочными террасами, каскадно спускаются к воде (рис. 153a, b, c). Два крыла Рупанкара и сегодня представляют первоначальный замысел, каждый из них отведен под галерею модернистского искусства и современного племенного соответственно (рис. 154a, c), они обозначены двумя башнями-куполами со световыми окнами, имитирующими хижину (рис. 152b, 154b, 156 a, b). В целом этому проекту свойственно следование природным формам ландшафта, цветам и фактурам традиционных материалов, которые используют при постройке собственных жилищ различные племена адиваси.

Для того, чтобы собрать коллекцию для нового музея современного искусства, Свамнатхан предпринял несколько поездок по деревням регионов Киннаур (Химачал-Прадеш), Бастар (Чхаттисгарх) и Кач (Гуджарат), а в рамках музейной работы собрал около тридцати студентов, которых обучал и направлял под руководством профессиональных художников в различные регионы центральной Индии на поиски художников из поселений адиваси.

Так, были найдены сегодня знаменитые раджварские художницы Сона Баи и Сундари Баи, гондский художник Джангарх Сингх Шьям и некоторые другие (рис. 155). Их семьи часто помогали им при создании произведений и формировали целые мастерские — многие продолжают развивать эту линию и сегодня. При музее были открыты мастерские скульптуры и графики, в которых идет работа и сейчас. Художникам выдавались современные материалы (акрил и темпера), чтобы они могли модернизировать традиционные техники и создавать живопись на холстах, перенося мир своего поселения, населенный различными духами и божествами в новый контекст — городской образ жизни и галерейное пространство.

Благодаря Рупанкару художники-адиваси стали чуть ли не более популярными, чем их патроны — модернисты. Сингх Шьям, например, смог принять участие в знаменитой выставке «Маги земли» в Музее Жоржа Помпиду в Париже в 1989 году, призванной пересмотреть европоцентрический уклон современного искусства и показать творчество новых и удивительных авторов вне узкой прослойки европейских и американских современных художников. Варлиец из Бихара Дживья Сомаше примерно в то же время открытый коллегой

⁴⁶⁷ Музей был открыт под руководством Свамнатхана в 1982 году. Свамнатхан ушел с поста директора в 1990 году в знак протеста, когда новое правительство штата захотело сделать из Рупанкара музей Рамаяны.

⁴⁶⁸ Чарльз Корреа разработал проект не только музея Рупанкар, но также и Национального музея ремесел в Дели. Его замыслом было создать здание-инсталляцию, которое бы не только следовало природным формам, естественно вписываясь в ландшафт, но и стремилось передать главные черты племенной архитектуры. Размышления автора об этих и других его музейных проектах читай, например: *Correa C. Museums: An Alternate Typology // Daedalus. 1999. Vol. 128. № 3. America's Museums. P. 327–332.*

Сваминатхана Бхаскаром Кулкарни, также принимал участие в парижской выставке и стал широко известным художником, прославившим стиль *варли* (*warli-art*) — искусство своего племени.

Интерес к такого рода искусству восходил еще к тридцатым годам: в это время британский этнограф Веррье Элвин собирал материалы о племенной культуре Индии. Основным предметом его интереса была культура дравидийского племени гондов, распространенного по преимуществу на территории штата Мадхья-Прадеш (впоследствии он женится на девушке из этого племени).

Кроме гондов Элвин изучал и другие племена Центральной, Западной и Северной Индии. На основании этих исследований вскоре после объявления независимости он опубликовал обильно иллюстрированную книгу «Племенное искусство Центральной Индии»⁴⁶⁹, которая, по всей видимости, была основным проводником Сваминатхана в мир племенного искусства. Внимание Элвина было сосредоточено, скорее, на поэзии и мифологии, чем на визуальном искусстве, хотя отдельные примеры визуальной культуры и традиционных ремесел адиваси все же были представлены в его книге (сам он собрал обширную коллекцию масок, музыкальных инструментов и т.п.). Он был не только этнографом, но и политическим активистом, сделавшим многое для пропаганды и поддержки культуры адиваси — в том числе и после независимости Индии, когда он принял индийское гражданство и занимал ряд правительственных постов, учрежденных специально для помощи племенным сообществам⁴⁷⁰.

Сваминатхан был не одинок в своем интересе к искусству адиваси, но уникальность его программы заключалась в том, что он предложил рассматривать его не просто как часть традиционных ремесел, но как важную часть *современной* живописи. Сделать этот шаг он смог благодаря работе в рамках стипендии Неру, вдохновляясь теорией искусства из «Неприрученной мысли» Леви-Строса. Непосредственным воплощением этой программы стал музей Рупанкар «городского» (*urban*) и «племенного» (*tribal*) искусства, существующий до сих пор в почти неизменном виде, где представлено как искусство адиваси, так и модернистское искусство. С точки зрения Сваминатхана, они оба равно важны для современного искусства и не должны рассматриваться отдельно⁴⁷¹. Как уже говорилось, Рупанкар — это часть большого культурного и музейного комплекса под названием Бхарат-Бхаван, который задумывался как ансамбль, состоящий также из театрального архива Рангмандал, центра индийской поэзии и перевода Вагартх, библиотеки классической и народной музыки Анхад, киноцентра Чхави и других институций. Мадхья-Прадеш — родина наиболее многочисленного индийского племени гондов:

⁴⁶⁹ *Elwin V. The Tribal Art of Middle India: A Personal Record. L., 1951.*

⁴⁷⁰ Подробнее об этом см., например, в заключительных главах биографии Элвина: *Guha 1999.*

⁴⁷¹ Подробнее о том, как искусство адиваси сочетается с современным искусством в залах музея, см.: *Hacker 2014.*

именно здесь начинал свою работу Элвин, и искусство гондов занимает в Рупанкаре важное место наряду с искусством раджваров и бхилов⁴⁷².

Отдельный интерес представляет история о формировании коллекции: перед открытием Свамнатхан нанял тридцать студентов из различных художественных училищ, которые, прослушав серию лекций о народном искусстве в Бхопале, были отправлены под руководством профессиональных художников по окрестностям Мадхья-Прадеш и ближайших штатов для сбора народного искусства⁴⁷³. Студенты открыли двух замечательных художниц-раджварок — Сону Баи и Сундари Баи. Сегодня их работы находятся в постоянной экспозиции не только Рупанкара, но и «Национального музея человека», находящегося неподалеку (*рис. 189, 194а*).

Однако, самого известного художника «Рупанкара» Свамнатхан обнаружил сам — это был уже упомянутый Джангарх Сингх Шьям, работы которого сейчас встречают посетителей музея: он происходил из племени гондов и, по стечению обстоятельств, был дальним родственником Элвина (*рис. 156а, б, 157а, 158, 161, 162* — работы, которые находятся в Бхопале).

Выставочное пространство музея можно рассматривать как своего рода инсталляцию: в нем отразилось следование визуальной культуре адиваси, сочетающееся с принципами новейшей модернистской архитектуры. Музей расположен на живописном берегу большого озера и активно использует окружающий холмистый ландшафт с многочисленными перепадами высот. Вход расположен на верхнем уровне холма и, проходя сквозь залы, расположенные один над другим, зритель постепенно спускается все ниже к озеру. Невысокие галереи первого уровня уводят вниз по лестницам в ярко окрашенные залы с ассиметричными куполообразными потолками и круглым световым окном с желтым стеклом. Архитектура, следующая ландшафту и природным формам, напоминает, в то же время, об облике традиционного жилища и отчасти воспроизводит фактуру его материалов, переосмысляя в модернистском ключе основные черты образа жизни адиваси (*см. рис. 154а, 189*).

Так, в одном из залов с определенной точки можно заметить, что окно, подчеркивающее асимметрию внутреннего пространства купола, кажется солнечным диском, находящимся в дугообразном движении (*рис. 152б*). Такие купола, по форме напоминающие крыши круглых хижин *бхунга* — традиционной для Кача (Гуджарат) постройки — указывают на два главных крыла музея: первый находится в отсеке современного племенного искусства, второй — в галерее

⁴⁷² Для 1960-х годов в целом было характерно возрождение интереса к гондам и за пределами Индии. Так, в 1966 году Оливье Эрреншмидт под руководством Леви-Строса и Луи Дюмона защитил диссертацию о системах родства у гондов на материале мифов и песен, собранных, в том числе, Элвином (Herrenschmidt 1966). В этой работе методология, разработанная Леви-Стросом в «Элементарных системах родства», используется на индийском материале. Эта работа могла бы быть интересна и Пасу, и Свамнатхану, хотя почти наверняка она не была им известна.

⁴⁷³ Swaminathan J. The Cygan. An Auto-bio Note // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 12.

«городской» живописи. Оба снаружи украшены муралами: первый — Сингхом Шьямом, а второй — самим Сваминатханом, создавшим ассиметричный геометрический паттерн, разделяющий поверхность купола на цветные фигуры, которые отсылают к его ранней серии «Цветометрия пространства»⁴⁷⁴. Каждый зал музея стремится следовать художественному замыслу экспонируемого искусства — это заметно и в самой архитектуре, и в цветовом оформлении интерьера и экстерьера, создающих впечатление тотальной инсталляции⁴⁷⁵.

4.1.3. Неотантризм

В первое пятилетие 1960-х годов параллельно с темой племенного искусства в индийском искусстве возникает интерес к мистическим течениям индуизма и складывается новое движение — это неотантризм. Вероятно, начало его было связано с распространением англоязычных исследований тантризма и особенным вниманием к нему со стороны европейских интеллектуалов, так или иначе связанных с Индией. Например, известно, что Стелла Крамриш, во многом определившая пути развития индийского современного искусства, что обсуждалось в первой главе, была посвящена в тантрическую традицию, у нее был свой гуру и она проходила особые ритуалы инициации⁴⁷⁶. Вместе с тем, все большую известность получают работы европейских ученых, исследующих тантризм (в первую очередь, труды и переводы Джона Вудроффа, публиковавшегося под именем Артура Авалона уже в 1910 годы⁴⁷⁷, также Дэвида Снеллгроува⁴⁷⁸ и других). Уже к 1930 годам этот интерес только усиливается, когда к этому мистическому направлению обращаются индийские мыслители.

Хотя понятием *тантризм* принято обозначать тантрическую традицию в самом широком смысле, прежде всего, хотелось бы обратиться к размышлению современного исследователя бенгальской тантрической традиции Хью Урбана: он обращает внимание на то, что уже в XIX веке все мистические течения, связанные с тантрами, и непосредственно сама эта литература,

⁴⁷⁴ Hacker K.F. «A Simultaneous Validity of Co-Existing Cultures»: J. Swaminathan, the Bharat Bhavan, and Contemporaneity // Archives of Asian Art. 2014. Vol. 64. № 2. P. 192.

⁴⁷⁵ Архитектор музея Рупанкар, Чарлз Корреа, построил также музей Национальный музей ремесел в Дели. В этих проектах он стремился отразить среду «естественного обитания» выставляемых объектов. Об этих и других его проектах см. краткое эссе: Correa C. Museums: An Alternate Typology // Daedalus. 1999. Vol. 128. № 3. America's Museums. P. 327–332.

⁴⁷⁶ Robbins K.X., Tokayer M. (Eds.) Jews and the Indian National Art Project. ND., 2015.

⁴⁷⁷ См., например, следующие работы: Woodroffe J.G. Introduction to Tantra Śāstra. Leeds, 2008 [1913]; Woodroffe J.G. Śakti and Śākta. Essays and Addresses on the Śākta Tantraśāstra. Leeds, 2009 [1918]; Avalon A. (Woodroffe J.G.) Introduction // Kularnava Tantra. Delhi, 2007 [1965]. P. 3–12.

⁴⁷⁸ Snellgrove D. The Hevajra Tantra: A Critical Study. Part I. Introduction and Translation. L., Oxford University Press, 1959. (L. Oriental series).

стала предметом внимания европейских исследователей⁴⁷⁹. В этой связи, Урбан предлагает критически осмыслить понятие тантризм в его взаимосвязи с корпусом научных текстов и переводов, созданных как западными, так и индийскими учеными. Ссылаясь на известного тантروهда Андре Паду, он пишет:

«Правда в том, что на протяжении длительного периода Индия знает о существовании обширного, разнообразного и гетерогенного корпуса текстов, которые называют *тантрами*; тем не менее, абстрактная категория «тантризм», по словам Андре Паду, используемая для отсылки к определенной и последовательной традиции, — это «безусловно западное современное создание», которое по большому счету является продуктом ученых-ориенталистов и колониальных специалистов XIX века»⁴⁸⁰.

Урбан хочет подчеркнуть принципиальную для тантрической традиции гетерогенность, учитывать которую немаловажно для историка или культуролога, исследующего тантры. Тем не менее, здесь обнаруживается один из ключей к пониманию искусства индийского модернизма XX века, а именно наличие некоторого «образа» традиции, которая считывалась как универсальное знание. Конструирование этого образа, повлиявшего на так называемый неотантризм, было связано с научным интересом европейских ученых к тантризму, который Паду называет «модерным созданием».

На основе такого представления о тантризме в Индии возник целый ряд переводов, работ, а также философских и эстетических направлений, которые развивались в XX веке философом Ауробиндо Гхошем⁴⁸¹, писателем и искусствоведом Мулком Раджем Анандом, коллекционером и тантروهдом Аджитом Мукерджи⁴⁸² и исследователем философии Мадху Кханной⁴⁸³, художником Филипом Роусоном⁴⁸⁴ и другими.

Например, М.Р. Ананд, посвятил эстетике тантризма отдельную главу работы 1930 года «Индустский взгляд на искусство»⁴⁸⁵. Вскоре после ее издания в Индии (1957) *янтры* и другие характерные символы, связанные с тантрической традицией (змея, лотос, семя и т. п.) проникают в современное искусство. Ананд объясняет необходимость визуального отображения божественной реальности в тантризме тем, что «у сознания всегда есть объект» и «не существует

⁴⁷⁹ Исследователи-индологи XIX века воспринимали тантрический язык как «темный», «неправильный» и в целом относились скептически. Только к середине XX века сложилась полноценная академическая традиция изучения тантр.

⁴⁸⁰ Urban H.B. *The Economics of Ecstasy. Tantra, Secrecy, and Power in Colonial Bengal*. NY., 2001. P. 4.

⁴⁸¹ Ауробиндо Гхош — религиозный деятель первой половины XX века, развивавший в своих работах понятие Шакти и основавший ашрам в Пондишери.

⁴⁸² Mookerjee A. *Tantra Art: Its Philosophy and Physics*. ND., 1967; Mookerjee A. *Tantra Art in Search of Life Divine // Lalit Kalā Contemporary*. 1971. № 12–13.

⁴⁸³ Mookerjee A., Khanna M. *The Tantric Way. Art. Science. Ritual*. L., 1977.

⁴⁸⁴ Rawson P. *The Art of Tantra*. L., 1973.

⁴⁸⁵ Оригинальное название: *The Hindu View of Art*, 1930. Anand M.R. *The Hindu View of Art*. L., 1933.

"пустого", незанятого сознания», и такой объект, *янтра*, следовательно, необходим в процессе медитации — «геометрическая формула для каждого божества индуистского пантеона»⁴⁸⁶.

Работы Ананда и последовавшие за ними труды Аджиты Мукерджи⁴⁸⁷ составляют основную часть того корпуса неотантрических текстов, которые оказали большое влияние на интеллектуальную среду Индии и особенно на художников, стремившихся выработать принципы для создания собственного авангарда.

Пафос индийского неотантризма заключался в том, что современные достижения точных наук, как неотъемлемая часть модернизированной европоцентричной цивилизации, воспринимались как давно известные индийским мистикам-тантрикам. Его идеологи, особенно, Аджит Мукерджи⁴⁸⁸, находили связь древних знаний с современными открытиями физики: например, тантрическое понимание *мантры* и *янтры* как форм Абсолюта связывалась с синестетической идеей тождественности источника звука и цвета, которая в современной им физике объяснялась разностью длины световой и звуковой волны.

Вот одно высказывание Джозефа Джеймса, иллюстрирующее такое понимание неотантрического направления:

«Символы современной европейской мысли, как можно понять, задуманы в терминах эмпирически проверяемых понятий современной науки, таких как пространство, масса и время. Для их создания используются эмпирически верифицируемые законы современной науки. "Научная" процедура создания картин, которую обеспечивает эта система, наделяет содержание произведения "научной" достоверностью. И это делает все — символы, правила, изображение и содержание — должным образом "реальным" или "реалистичным"»⁴⁸⁹.

Тем самым, эти ученые открывали традицию сопоставлений восточных мистических традиций и современной физики, которую в дальнейшем развивается на Западе⁴⁹⁰.

Так как неотантрические идеи стали распространенными и популярными в мировом контексте, это способствовало коммерческому успеху индийских авангардистов на Западе, ведь внутренний спрос на современное индийское искусство тогда был очень слабым. Например, в 1982 году проходил Фестиваль Индии в Великобритании, с показом современного индийского

⁴⁸⁶ Цит. по: Шептунова И.И. Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве // Современная художественная культура в странах Азии и Африки / отв. ред. А.Х. Вафа. М., 1986. С. 132.

⁴⁸⁷ Mookerjee A. Tantra Art in Search of Life Divine // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13.

⁴⁸⁸ Ibid.

⁴⁸⁹ James J. Metaphysical Content in Recent Contemporary Indian Painting // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 31.

⁴⁹⁰ См., например, книгу физика Фритьофа Капры «Дао физики. Исследование параллелей между современной физикой и восточной философией»: Капра Ф. Дао физики. Исследование параллелей между современной физикой и восточной философией / пер. с англ. М. Попова. М., 2017.

искусства⁴⁹¹, в том же году в ФРГ — выставка *Tantra: Philosophie und Bildidee*, также американская выставка, являющаяся частью Фестиваля Индии (1985–86) *Neo-Tantra: Contemporary Indian Painting Inspired by Tradition* в Галерее Фредерика Уита (*Frederick S. Wight Art Gallery*), в Калифорнийском университете, Лос Анджелес⁴⁹², которая затем в сокращенном формате (*Stuttgart Tantra show*) повторилась в Штуттгарте в 1982⁴⁹³.

Любопытно в этой связи, что в одной небольшой критической заметке о мистической изобразительности Сваминатхана в индийской газете (*Shankar's Weekly*), О.В. Виджаян описывает одновременно и разрыв в понимании тантры индийцами и европейцами, и неизбежность обобщенной контекстуализации неотантризма в силу одновременности его развития на Западе и в Индии:

«Открытие тантрического искусства на Западе произошло сравнительно недавно, и, к сожалению, повторное обнаружение его в Индии — тоже. Это очень неловко. Индийские художники, черпающие из мрачной цветовой гаммы тантризма, из его гипнотической каллиграфии и узоров, чувствуют неловкость от участия в этом испорченном телефоне»⁴⁹⁴.

Одновременно с такой неловкостью неотантризм мог вызывать и обратный эффект: представление о том, что современный взгляд на мир был предугадан в далекой индийской древности, вдохновлял художников и мыслителей, которые боролись с гегемонией западных ценностей. Соединение индийской *джняны*⁴⁹⁵ с точными науками западного мира могло быть основанием для национальной идентичности.

Начиная с 1960-х годов, в различных культурных центрах Индии начинают происходить параллельные процессы: художественная жизнь Дели оказывается во многом схожей с таковой в Мадрасе и Бомбее. Между художниками и институциями происходит активный обмен идеями — это время уже не похоже на художественную жизнь первых десятилетий XX века, когда модернистское искусство формировалось лишь как реакция на проблемы, поставленные бенгальской школой⁴⁹⁶. В это время неотантризм становится одним из главных его трендов. Это

⁴⁹¹ Brown R.M. *Displaying Time: The Many Temporalities of the Festival of India*. W., 2017.

⁴⁹² Tonelli E.A. *Neo-Tantra: Contemporary Indian Painting Inspired by Tradition*. Los Angeles, 1985.

⁴⁹³ Brown R.M. A Distant Contemporary: Indian Twentieth-Century Art in the Festival of India // *The Art Bulletin*. 2014. Vol. 96. № 3. P. 338–356. К слову, не так давно тема неотантрической живописи была вновь актуализирована в связи с выставкой *Tantra: Enlightenment to Revolution*, проходившей в Британском музее в 2020–21 году и исследующей феномен тантры в культуре от предполагаемых истоков (V–VI века) до конца XX века в зале неотантрической живописи (см. на официальном сайте музея: URL: <https://www.britishmuseum.org/exhibitions/tantra-enlightenment-revolution> дата обращения: 5.03.2024).

⁴⁹⁴ Ср. оригинал: «The Western discovery of Tantric Art is fairly recent, and unfortunately so is the Indian re-discovery. This becomes embarrassing. Indian painters who draw from the sombre color scales of Tantrism, from its hypnotic calligraphy and design, feel the awkwardness of participating in some kind of phone ‘transcendental’» (цит. по: Kalidas S. (Ed.) *Transits of a Wholotimer*. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 128).

⁴⁹⁵ См. приложение I.1.

⁴⁹⁶ Tonelli E.A. Op. cit.

течение понималось как эссенция всего самого уникального в индийской культуре и нечто современное — и в философской мысли, и по форме. В то же время, рамка неотантризма будто могла объединить разные слои индийского общества: и в пышном индуистском храмовом зодчестве, и в самой скромной хижине адиваси можно найти геометрические паттерны, напоминающие о начале и конце вселенной, сходящихся в центральной «пустой» точке-*бинду*⁴⁹⁷.

Создание таких узоров, развивающихся из центра в определенной ритмике рисунка и спектре цветов, входит в ряд главных тантрических практик, распространенных во всех мистических традициях Индии. Так, тантризм — не только связующее социального расслоения, но также он примиряет возможные религиозные и философские расхождения между различными сектами, или школами. Основывая ритуальные практики на различных религиозных табу (употребление алкоголя, мяса и т.п. для достижения единения с божественным) и потому будучи одновременно и «низким» и «высоким», тантризм ассоциируется с автохтонным, исконно индийским. Даже в научных трудах этого времени активно обсуждается представление о том, что тантрическая образность связана с народными культами и племенной символикой⁴⁹⁸. Во многом такая точка зрения считается небезосновательной и в современных исследованиях⁴⁹⁹. Поэтому интеллектуальная мода на тантризм и индихенизм развивались одновременно.

Особенно ярко неотантрический тренд проявился в творчестве художника-прогрессиста (участника Прогрессивной группы художников) из Мадхья-Прадеш Сайеда Хайдера Разы, художника из Кашмира Гулама Расула Сантоша (*рис. 143*), Пакхала Тирумала Редди (*рис. 146*) из штата Теланганы, тем не менее на многих других модернистах отразились эти веяния — Бирена Де, Ома Пракаша, Х.А. Гаде, Джьоти Бхата, Шани Дейва и других. Среди делийских художников кроме Свамнатхана тантрические мотивы появляются у Джерама Пателя⁵⁰⁰ и Химмата Шаха (*рис. 170*). Во многом, это движение было связано с культурой Кашмира и кашмирским шиваизмом в частности, распространенном и в Химачал-Прадеш⁵⁰¹.

Например, Свамнатхан родился в столице штата Химачал-Прадеш, Шимле — отчасти в его стихотворении, приведенном в приложении П.3., описывающем бесконечность природы через образ упавшего, но переродившегося дерева, эта преемственность чувствуется, он пишет о себе: «даже мы, горцы» (хинд. *हम पहाड़ के* — букв. «мы с горы», или «мы пахари» — жители гор). Также и его знаменитую серию «Птица, дерево и гора» (*рис. 180, 184, 185, 186*), структурно и образно перекликающуюся с рассмотренным стихотворением, можно считать пейзажами

⁴⁹⁷ *Бинду* — круглый элемент, как правило, определяющий центр *мандалы* и символизирующий «пустотность». В различных индийских традициях *бинду* — изначальная космическая точка, лишенная какой-либо формы.

⁴⁹⁸ *Чаттопадхья Д.* Локаята Даршана. История индийского материализма / пер. с англ. М., 1961.

⁴⁹⁹ *Пахомов С.В.* Тантризм // Индийская философия. Энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. М., 2009. С. 771–774.

⁵⁰⁰ См. о Пателе в книге: *Terracciano E.* Art and Emergency. Modernism in Twentieth-Century India. L.; NY., 2018.

⁵⁰¹ См.: *Пандит Б.Н.* Кашмирский шиваизм. Наслаждение и освобождение / Пер. В. Дмитриевой. М., 2010.

Кашмира — в ней отразился традиционный для искусства этого региона композиционный строй и колорит, сочетающий мягкие оттенки желтого, светло-зеленого и розового, а также красного (миниатюрные традиции Кангры и пахари, от *pahar* (पहाड़), ‘гора, холм, утес’). Одновременно, композиционно стихотворение подобно его живописным работам, часто отражающим мотив горы или дерева относительно горизонтали, — оно тоже устроено словно зеркало — в первом стихе дерево падает со скалы, а в последнем «его подняли на новую высоту» — оно возрождается.

Художник Г.Р. Сантош, который так же, как и Свамнатхан, кроме живописи писал стихи, родился в Шринагаре, а С.Х. Раза и Х.А. Гаде посетили Кашмир, перед тем как увлечься тантрической символикой в собственной живописи⁵⁰². Однако, если в кашмирской серии Свамнатхана, в творчестве Разы и Бирена Де преобладает абстрактный, аниконический символизм, (Свамнатхан, например, часто изображает пирамидальные структуры, напоминающие объемные ярусные *янтры*, а Раза постоянно возвращается к образу «пустой» творящей точке *бинду*, источнику всех форм материального мира), то картины Сантоша в большей степени привязаны к антропоморфной тантрической образности, построенной на представлении о структуре тонкого тела с его уровнями *чакрами*, расположенными вдоль позвоночного столба. В то же время, частым мотивом Сантоша является образ женской ипостаси божества — Шакти, которая во многих тантрических сектах почитается как главная божественная сущность. Некоторые работы этого художника изображают соединение Шивы и Шакти, мужского и женского принципа, вторя и некоторым тантрическим текстам, написанным в виде диалога мужского божества и женского (например, один из важнейших текстов кашмирского шиваизма Виджняна-Бхайрава-тантра), а также довольно развитой иконографии священного союза, в различных изводах появляющегося в индийской скульптуре и миниатюре. Подобный бинарный принцип организации текста присущ и визуальной поэзии О. Паса, который оказался в Индии именно в это время расцвета неотантрической живописи и примкнул к движению, создав цикл индийских визуальных стихотворений и написав эссе о тантрической идее (эссе «Соединение и разъединение»). Его особой интерпретации тантризма, которая оказала колоссальное влияние на сложение художественного метода и кураторской концепции Свамнатхана, и истории их сотворчества посвящен следующий раздел.

⁵⁰² Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2017. С. 26.

4.2. Ключевые компоненты художественного метода Дж. Свамнатхана

Этапы творчества Дж. Свамнатхана

Творчество художника условно можно разделить на три периода. В рамках первого, в 1960-е годы, он развивает концепцию образа, и воплощает ее в серии абстрактно-геометрических работ «Цветометрия пространства». Одноименная выставка 1966 года стоит у истоков нарождающегося неотантрического тренда в Индии, позднее обретшего мировую известность. Картина становилась сакральным объектом, а процесс ее написания — медитативной практикой. Ко второму, зрелому периоду относится серия «Гора, дерево и птица». Третий начинается в конце 1960-х годов, после его работы «Традиционный нумен и современное искусство» и серии экспедиций в конце 1970-х годов в деревни адиваси и открытия музея «Рупанкар». Открытия, сделанные во время этих экспедиций, оказали существенное влияние на позднюю манеру Свамнатхана и легли в основу большой серии «Дешифрованный текст», рассмотренной в конце этой главы.

4.2.1. Формирование основных принципов. «Группа 1890» (1962)

Возвращаясь к началу творческого пути Джагдиша Свамнатхана (1928–1994), прежде всего, стоит упомянуть о «Группе 1890». В 1962 году в Бхавнагаре (Гуджарат) Свамнатхан и еще одиннадцать художников сформировали художественное объединение (рис. 167, 168). Первая и единственная выставка состоявшаяся в августе 1963 года, была представлена Октавио Пасом и торжественно открыта премьер-министром Джавахарлалом Неру в Галерее Рабиндра Бхаван⁵⁰³.

В манифесте 1963 года, написанном Свамнатханом для «Группы 1890» (возглавляемого им художественного объединения), он пишет:

«Для нас творческий акт и есть чистое переживание (*experience*) того, что является нам (*appropriated by us*), и поэтому этот акт никак не связан с самим произведением искусства, которое создает свое собственное пространство (*field*) переживания, ведь переживание соития — это не то же самое, что

⁵⁰³ *Rabindra Bhawan Galleries* (*Rabindra Bhawan* букв. ‘здание Рабиндры’) галерейное пространство, примыкающее к Академии изящных искусств (*Lalit Kala Academi*) в Нью-Дели. Галерея была названа в честь Рабиндраната Тагора и строилась архитектором Набибом Рахманом в 1959–1961 годы.

плод. Произведение искусства должно быть переживаемо, но само это переживание не надо ни судить, ни оценивать».⁵⁰⁴

По словам советского искусствоведа, специалиста по индийскому современному искусству С.И. Потабенко:

«Было что-то здоровое и необходимое в программе «Группы 1890» — это стремление утвердить свое образное видение, независимое от парижской школы»⁵⁰⁵.

Действительно, этот манифест спорил с опытом предыдущего поколения художников, ищущих опору как в бенгальской школе, так и в западном искусстве⁵⁰⁶ — в нем отрицалось любое подражание действительности, или мимесис. «Группа 1890» распалась, однако творчество Сваминатхана говорит о том, что принципы, заявленные им уже в этом манифесте, будут важны для его деятельности и в дальнейшем, когда он углубляется в разработку метафизического пейзажа в цикле «Гора, птица, дерево» (*Mountain, Bird and Tree*).

4.2.2. Живописная серия «Цветометрия пространства» (1966)⁵⁰⁷

В ранней серии «Цветометрия пространства»⁵⁰⁸ (*Colour Geometry of Space*, 1966) Сваминатхан обращается к традиционной сакральной геометрии. Художник экспериментирует с каноническими изображениями *янтр*, модернизирует их и трансформирует, стремясь обнаружить их магическое воздействие:

«я осознал необходимость исследования геометрических форм в их изолированном виде... Является ли эта геометрия только инструментом композиции, или же она сама по себе способна генерировать мистическое измерение?»⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ Перевод Е. Кузиной. Выполнен по изданию: *Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholtimeer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 70.* Полный текст манифеста см. в приложении II.1.

⁵⁰⁵ *Потабенко С.И.* Искусство независимой Индии. М., 2003.

⁵⁰⁶ Подразумеваются художники 1940-х и 1950-х: Гуджрал, Хусейн, Тайеб Мехта, Кришна Кханна, Рам Кумар, Падамси, Суза, Раза и другие.

⁵⁰⁷ Настоящий фрагмент главы разработан мной и опубликован в виде статьи: *Кузина Е.О.* «Цвет и геометрия пространства»: Индийский художник-модернист Джагдиш Сваминатхан и тантризм // *Артикульт.* 2018. №30 (2). С. 78–88.

⁵⁰⁸ Дословный перевод *Colour Geometry of Space* на русский язык — «Цвет и геометрия пространства» не позволяет донести смысл, принципиальный для понимания словосочетания, найденного Сваминатханом. А именно идею слияния геометрической формы и цвета, основанную на инструментах мистических практик визуализации по слиянию с божественными энергиями, формирующими *янтру*. См. Приложение I.

⁵⁰⁹ Перевод Е. Кузиной. Выполнен по изданию: *Swaminathan J. Colour Geometry (Catalogue of Exhibition, 1967) // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 21.* См. текст каталога в Приложении II.4.

Таким образом, он подходит к этим изображениям не как адепт тантрической секты, но как художник, исследующий пластический потенциал *янтр*.

Если обратиться к тем работам, что предшествовали серии «Цветометрия пространства» (1966), то в них обнаруживаются все характерные для мистического индуизма символы: трезубец Шивы, треугольники, *йони*, семя-*биджа*, змея⁵¹⁰.

Например, в картине 1963 года (*рис. 171*) плоскость холста поделена на три сегмента, в каждом из которых помещен определенный символ. В левой части — почти ваноговское солнце с характерными мазками, передающими световое движение, в правой — трезубец Шивы; между ними в квадрате помещен намеренно двусмысленный образ — округлый красный *йони*, испускающий свет, который внешне также напоминает семя (столь же двусмысленен традиционный тантрический образ *йони / лингама*). Помещенный на сине-красном фоне образ отсылает к символизму двуликой природы любой целостности, особенно существенному для философии санкхьи, дуальности сущего, включающего как женское, так и мужское, как *пракрити* (санскр. ‘причина, материя’, женский элемент), так и *пурушу* (санскр. ‘человек, мужчина’)⁵¹¹. По нижнему краю этот сегмент обрамлен кантом с менее явными, но читаемыми образами — треугольниками, спиралью, змеей и семенем. В этой работе художник стремится передать вибрацию, волновое движение кундалини (восходящей психической энергии), для чего использовал песок, нанесенный на масляную или восковую основу холста: застывший на плоскости, он словно бы воспроизводит ритуальные круговые движения рук.

Символы, которые изображает Свамнатхан, по сути можно считать общеиндийскими, нельзя сказать, к какому именно направлению или мистической традиции они относятся. Семя, изображенное в центре композиции (*биджа*), символизирует начало или причину всех вещей, заключенную в энергетическом сгустке, несущем в себе зародыш двуединого целого. В этом смысле *биджа* родственна понятию *бинду* — изначальной «пустой» космической точки, лишенной какой-либо формы (*рис. 133, 134*).

К 1964 году художественная манера Свамнатхана претерпевает значительные изменения: он отказывается от прямого использования тантрических символов (змеи, семени, лотоса и прочих), в которые, по его словам, «одеты» другие символы — геометрические формы⁵¹², и обращается к абстракции — в его работах появляются геометрические фигуры, окрашенные цветом (*рис. 172–178*).

⁵¹⁰ Отдельные *мантры*, записанные на деванагари появляются в работах Свамнатхана в разные годы. Например, знак *биджа-мантры* ‘ॐ’ присутствует уже в ранних сериях, его можно различить и в поздних работах (*рис. 188*).

⁵¹¹ См. также: Приложение I.1.

⁵¹² Swaminathan J. Colour Geometry (Catalogue of Exhibition, 1967) // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 21.

В одной из работ серии (*рис. 176*) в основе композиции лежит квадрат, повторяющийся трижды и образующий три части работы. Это символ, который в тантрической традиции обозначает мир в его проявленности, основательности и устойчивости (санскр. *bhūgrha* 'дом земли' от корней со значением *grha* 'дом' и *bhū* 'становиться' или *bhūpura* 'город земли' — *рис. 135*). Квадрат (как правило с четырьмя «воротами», ориентированными по сторонам света) используется в любой *янтре*, и в иерархии «тонких» и «грубых» слоев мира он дальше всего отстоит от пустой, непроявленной точки *бинду*, располагающейся в центре левой части работы. Вокруг этой точки Свамнатхан изображает гексагональную фигуру: эта фигура образуется пересечением двух треугольников, символизирующих соединение женского и мужского начала, *Шиву* и *Шакти*, инициирующее возникновение вселенной⁵¹³ (*рис. 177a, b*)⁵¹⁴. Треугольник с вершиной, ориентированной на север, обозначает Шиву, ориентированный на юг — Шакти (см. повторяющийся мотив треугольника у Свамнатхана в *рис. 181, 183, 187, 188, 193, 194* и т. д.). Возникающую таким образом каноническую *чакру* в форме шестиконечной звезды⁵¹⁵, художник деформирует, оставляя лишь ее центральную часть.

В правом верхнем квадрате изображена фигура в виде «домика», она напоминает некоторые работы Пауля Клее, но также может обозначать треугольник Шивы, стоящий на квадрате — такая комбинация фигур также встречается в некоторых видах *янтр* (*рис. 179a, b*). Этот же мотив появляется в другой картине, входящей в серию (*рис. 175*), а также в более поздних работах (*рис. 181, 190*).

Цвета, которые использует Свамнатхан в «Цветометрии пространства» (*рис. 172–178*) — бледно-зеленый, лимонно-желтый и розовый — с одной стороны напоминают миниатюрные традиции Пахари и ранней раджпутской школы книжества Мальва, а с другой, могут встречаться в традиционных *янтрах* и иметь символическое значение (ср. *рис. 133*): в *янтрах* цвета ассоциируются с воздухом, созревшим зерном, кровью. Отношение к цвету не только как к символу, но и как к определенному типу вибрации, непосредственно воздействующей на зрителя, заставляет вспомнить абстрактный экспрессионизм Марка Ротко, добивавшегося амбивалентного взаимоусиливающего эффекта окружающего пространства и картины — вовлечения пространства (вместе со зрителем) в поверхность холста или же, напротив, освещения цветом монотонной краски объектов, находящихся в окружении. Потабенко отмечал,

⁵¹³ Гексагональная фигура, образованная из двух треугольников, отсылает к *гуне раджас* как и сам красный цвет, используемый в этой работе (*Mookerjee A., Khanna M. The Tantric Way. Art. Science. Ritual. L., 1977. P. 55*). *Раджас* — одна из трех *гун* (санскр. 'нити', 'свойства') — категорий, используемых в древнеиндийской философии *санкхьи* и выражающих аспекты бытия.

⁵¹⁴ *Mookerjee A., Khanna M. The Tantric Way. Art. Science. Ritual. L., 1977. P. 55*.

⁵¹⁵ Эта фигура используется в различных *янтрах*, ее также называют «анахата чакра», или «сердечная чакра». Одним из примеров может быть Махаганапати-янтра, посвященная Ганеше (см. *рис. 177a*). О сложном и разнообразном символизме шестиконечной звезды или гексаграммы в индийской традиции см. в: *Bühnemann G. Mandalas and Yantras in the Hindu traditions. Leiden; Boston, 2003. P. 43–46*.

что Сваминатхан добивался эффекта «люминесцентного свечения» втиранием пигмента в холст, который предварительно был окрашен большой кистью или тампонами в нужный цвет⁵¹⁶.

Все композиции рассматриваемой серии абстрактны, однако в них прослеживается ведущая антропоморфическая идея. В одной из статей художник пишет о «психоделической интенции тантрического искусства, использующего соотношения длины волны, соответствующей определенному цвету, для того, чтобы цвет и геометрия функционировали, создавая бесконечное, «тотальное пространство», указывая на «антропоморфную образность», присущую индийскому народному искусству⁵¹⁷. Он упоминает и джайнскую изобразительную систему, в которой одно из центральных мест занимает образ проточеловека *локапуруши*, организующий космическое пространство. Другими словами, художник стремится при помощи живописи передать идею единства, которая заложена в Брихадараньяка-упанишаде:

«этот Атман есть Брахман, состоящий из познания, из разума, из жизни, из зрения, из слуха, из земли, из воды, из ветра, из пространства, из света и не-света, из желания и нежелания, из гнева и не-гнева, из дхармы и не-дхармы, из всего»⁵¹⁸.

Подобная идея соответствия макрокосма и микрокосма, отразившаяся еще в Ведах особым образом трактуется в тантрическом корпусе текстов: путь к освобождению лежит через познание собственной телесной организации.

4.2.3. Структурализм как творческий метод. Пас и Сваминатхан

Журнал «Контра»

Джагдиш Сваминатхан регулярно посещал Паса во время его службы в мексиканском посольстве и вел с ним долгие разговоры⁵¹⁹. При его информационной поддержке он организовал журнал *Contra*⁵²⁰ (рис. 149), в котором публиковались статьи о современном индийском искусстве, а также происходил диалог индийских художников с европейскими интеллектуалами. Наряду с

⁵¹⁶ Потабенко С.И. Искусство независимой Индии. М., 2003. С. 89.

⁵¹⁷ Swaminathan J. The Cube and The Rectangle // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 22.

⁵¹⁸ Упанишады / Пер. с санскрита, исслед., коммент. и прил. А.Я. Сыркина. М., 2003. С. 125.

⁵¹⁹ Swaminathan J. Auto-Bio Notes // Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 34.

⁵²⁰ См.: *Contra* '66 (Rawson Ph.S., Bantleman L., Husain M.F., Shah H., Paz O., Lal Sh., Klee P., Kumar R., Swaminathan J.) / Ed. by J. Swaminathan. 1966. № 1; № 2; № 3–4; см. также его статьи в журнале: Swaminathan 1966a; Swaminathan 1966b.

заметками индийских художников — Ф. Сузы и М.Ф. Хусейна (также Рама Кумара, Анила Саари, Раджеша Мехры и прочие), в журнале появлялись статьи, эссе и поэзия Джона Кейджа, Октавио Паса, Андре Бретона, Ханса Арпа, Пауля Клее и других значительных европейских мыслителей и авангардных художников, с эстетической программой которых знакомились индийские художники⁵²¹.

Тантра и структурализм: «Бланко» (1967)

Особый интерес представляет мысль Паса, выраженная лишь на полях, в одной из сносок к основному тексту, — это мысль о близости структурной антропологии к буддистской мысли⁵²². С его точки зрения, буддизм — так же, как структурализм, — «сводит реальность к потоку знаков и именованый», утверждая, однако, что когда знаки исчезают, остается «лишь мудрость и святость»⁵²³. В этой близости двух систем мысли он видит доказательство того, что Запад, двигаясь по собственному пути, приходит к тому же, к чему пришел Будда и его ученики⁵²⁴. И, следовательно, человеческая мысль принципиально едина, независимо от того, что разные культуры могут различаться в частностях. В будущем он продолжит поиск соответствий между различными индийскими учениями и структурной антропологией, но оставит буддизм в стороне: в центре его внимания окажется тантризм, которым интересовались также индийские авангардисты.

Одна из исследовательниц творчества Октавио Паса, Виктория Карпентер, полагает, что наследие самого Паса, начиная с 1960-х годов и до конца десятилетия, то есть созданное во время его пребывания в Индии, следует рассматривать сквозь призму тантрической традиции⁵²⁵. В поэме «Blanco», вышедшей отдельным изданием в 1967 году, интерес к тантризму выходит на передний план. Именно в ней Пас выражает общий для него и Свамнатхана круг идей: интерес к структурной антропологии и к индийским религиозно-философским традициям, в то же время, поэма наполнена отсылками к новому индийскому искусству.

На передний план здесь выходит центральная для Паса идея, подтверждение которой он находит в исследованиях Леви-Строса: все культуры структурно подобны друг другу, и хотя их

⁵²¹ *Cage J. Communication // Contra'66. 1966. № 3–4. P. 3–4; Paz O. André Breton // Contra'66. 1966. № 2. P. 3–6; Breton A. L'Union Libre // Contra'66. 1966. № 2. P. 6–7; Arp H. Baobab // Contra'66. 1966. № 2. P. 13–14.*

⁵²² *Paz O. Claude Lévi-Strauss: An Introduction / Translated by J.S. Bernstein and M. Bernstein. Ithaca; L., 1970. P. 150–152.*

⁵²³ *Ibid. P. 151.*

⁵²⁴ Пас, по всей видимости, первый подметил это сходство: в дальнейшем о нем будет писать сам Леви-Строс и его исследователи (например, *Strenski I. Lévi-Strauss and the Buddhist // Comparative Studies in Society and History. 1980. Vol. 22. № 1. P. 3–22.*)

⁵²⁵ *Carpenter V. «From Yellow to Red to Black»: Tantric Reading of Blanco by Octavio Paz // Bulletin of Latin American Research. 2002. Vol. 21. № 4. P. 527–544.*

адепты пользуются разными словами и понятиями, за этим разнообразием скрывается единство. Иллюстрируя эту мысль, Пас отталкивается от тантрической традиции, которая в своей любви к рядам оппозиций и гомологий обнаруживает, по его мнению, глубинное родство со структурализмом. В этом обнаруживается параллель с индийским авангардом того времени, уже нашедшем вдохновение в тантрической образности, но еще не открывшем для себя искусство адиваси.

Поэма начинается с двух эпитафий: с короткой цитаты из буддийской тантры «Хеваджра» в английском переводе и строки из «Сонета на X» Стефана Малларме. Две эти строки в скрытом виде задают принципы прочтения поэмы:

"By passion the world is bound, by passion too it is released"
«Страстью связан мир, страстью же он освобожден»

"Avec ce seul objet dont le Néant s'honore"
дословно: «Только тем, чем гордиться небытие»

«Сонет на X» — один из программных текстов Малларме: поэт повествует о пустоте и небытии, изобретая среди прочего псевдогреческое слово *ptyx*, словно бы иконически маркирующее ту пустоту, о которой здесь идет речь. Выбранная Пасом строка на слух может восприниматься двояко: *s'honore* можно прочитать вслух и как возвратный глагол 'гордиться', и как омофоничное прилагательное *sonore* 'звучащий'. И тогда в контексте процитированной тантры речь идет уже не «гордящемся», а о «звучащем» небытии, и это может отсылать к тантрической теории звука, а именно к представлению о том, что творение вселенной происходит с помощью *мантр* — элементарных слогов, лишенных собственной семантики, но способных гармонически обустроить небытие.

При этом оригинальное название поэмы, «*Blanco*», столь же полисемично: среди словарных значений этого прилагательного 'белый', 'чистый' и, что самое важное, 'пустой', то есть снова связанный с небытием (франц. *néant*) и пустотой (санскр. *śūnya*), то есть с топикой буддизма, но также можно вспомнить выражение *apuntar al blanco* 'метить в цель' или *tiro al blanco* 'стрельба в цель', которое сам Пас употребляет в предуведомлении к поэме. Последнее значение снова отсылает к тантризму, где центральная точка, вокруг которой разворачивается творение вселенной, обычно считается пустой. Традиционно она сравнивается со ступицей — отверстием, обеспечивающим устойчивость колеса, то есть снова с пустотой. Графическим

выражением такого процесса творения в тантризме, как известно, считается *мандала* — круговое изображение, строящееся по определенным правилам вокруг центральной пустой точки⁵²⁶.

Тантра «Хеваджра» (*рис. 151*) — не только один из ключевых текстов тибетского буддизма, но и первая тантра, целиком переведенная на европейские языки (тантры долго имели дурную репутацию среди буддологов, полагавших, что в них буддийское учение представлено в деградировавшем виде). Как и в других текстах этого жанра, философские размышления совмещаются здесь с инструкциями к непосредственным магическим действиям, которые варьируются от вызова дождя до нанесения смертельного удара божеству. Как сказано в начале тантры, она «учит магическим взглядам и очарованию, тайному языку знаков и различным способам приносить пользу другим, как обращаться в камень и как изгонять, сокрушению армий и жестоким ритуалам»⁵²⁷. Она состоит из 750 стихов, традиционно считающихся выдержкой из более пространного текста, не дошедшего до наших дней. Поэт знал тантру по двухтомному изданию Дэвида Снеллгроува, вышедшему в 1959 году и содержащему тантру вместе с подробным комментарием⁵²⁸.

Пас написал отдельную книгу эссе, посвященную размышлениям о тантрической традиции, «Соединения и разъединения»⁵²⁹, и отдельное место в ней посвящено буддизму Ваджрайаны, к традиции которого принадлежит тантра «Хеваджра». Само слово *ваджра* (*vajra*) означает удар молнии, атрибут ведийского бога грома Индры⁵³⁰, который в позднейшем употреблении начинает обозначать и знание, полученное в результате озарения, и, как подчеркивает Пас, рассуждая об интересе тантризма к сексуальным практикам, мужской половой орган. Самое захватывающее в этом учении для Паса то, что полное страсти плотское совокупление становится тождественно безразличию аскета, находящего в состоянии медитации, и то, что в тантрах разговор о духовных сущностях ведется на языке, описывающем плотские состояния, демонстрируя, тем самым, существование единой основы у всех явлений мира.

Если оставить в стороне детали, эту тантру можно рассматривать как магический трактат о том, как противоположности, сталкиваясь друг с другом, образуют новое единство, оставаясь при этом самими собой. Женское здесь сливается с мужским, луна с солнцем, гласные звуки с согласными, субъект с объектом и т.д. Процесс слияния проходит через несколько стадий, и эти стадии тщательно классифицируются автором тантры, напоминая классификации

⁵²⁶ Padoux A., Jeanty R.-O. The Heart of The Yoginī: The Yoginīhrdaya, a Sanskrit Tantric Treatise. NY., 2013. P. 25–26.

⁵²⁷ Snellgrove D. The Hevajra Tantra: A Critical Study. Part I. Introduction and Translation. L., 1959. (L. Oriental series). P. 48. Фрагменты из первой главы тантры цитируются в переводе В.Е. Ушакова URL: <http://www.abhidharma.ru/A/Tantra/Hevajra.htm> (дата обращения: 25.08.2021).

⁵²⁸ Ibid. P. 93.

⁵²⁹ Пас отдельно комментирует различие между различными формами тантризма, который может быть как буддистским, так и индуистским, но замечает, что на практике эти учения с трудом отличимы друг от друга.

⁵³⁰ Пятигорский А.М. Введение в изучение буддийской философии (девятнадцать семинаров). М., 2007. С. 276–278.

матримониальных правил в «Структурной антропологии». Постоянное возвращение тантры к рядам классификаций и установление между ними гомологий позволяет воспринимать тантру как гомологичную структуралистскому исследованию⁵³¹. На основе заданных в тантре оппозиций Пас стремится построить и свою поэму: она записана в три столбца, каждый из которых может быть прочитан как отдельное стихотворение и каждый из которых развивается, последовательно проходя четыре «гомологичные» стадии: четыре цвета (желтый, красный, зеленый, синий — см. репродукцию *мандалы «Хеваджра» рис. 151*), четыре природных элемента и четыре типа познания (чувственное, перцептивное, восприятие при помощи воображения и понимание) — так же, как на пути к просветлению, четыре стадии проходит адепт тантры «Хеваджра».

Центральный столбец при этом повествует о «движении (*tránsito*) речи, из тишины в тишину (из «белизны» в белизну, [понятую] как цель)»⁵³². При этом в левом и правом столбце часто возникают противоположные понятия, которые в центральном столбце противопоставляются друг другу, напоминая бинарные оппозиции:

начало		
	основа	
дремлющие	зёрна	
	речь на кончике языка	
неслыханная		неслышимая
	непарная	
наполненная		пустая
	без возраста	
похороненная с открытыми глазами		
невинная		развратная
	речь	
безымянная		безъязыкая

Здесь и далее перевод Кирилла Корчагина

Подобная схематичность отсылает не только к самой тантре, но и к ее иконическому подобию — *мандале*, которая визуально выражает идею столкновения бинарных оппозиций (ср. с визуальным обликом другого стихотворения Паса, разрабатывающего тему оппозиций — *рис. 150*) и поэтому, как пишет исследователь тантризма Дэвид Снеллгроув, представляет собой

⁵³¹ О том, как Пас использует эти ряды, см.: Quiroga J. *Understanding Octavio Paz*. Columbia, 1999. P. 135–154.

⁵³² Paz O. *Ladera este seguido de Hacia el comienzo y Blanco*. Valencia, 1998. P. 149.

«идеализированную репрезентацию тождества сансары и нирваны»⁵³³ как противоположных состояний в индийской традиции. Пас словно бы пытается воспроизвести эту структуру — усложняя графику, задавая особые правила чтения, усиливая визуальную составляющую текста, вводя элементы цветового символизма, присущие традиционным *мандалам* (рис. 151). Поэма, по мысли Паса, должна восприниматься как последовательно развертывающаяся *мандала*, непосредственно демонстрирующая столкновение бинарных оппозиций и их нейтрализацию, своего рода колебание между ними⁵³⁴.

Тот же эффект в поэзии и эссеистике Паса, в поэме «Обезьяна-грамматик» передается словом *ondulación*, возникающем также и в поэме «Blanco», где объекты мерцают и сливаются друг с другом. В таком единстве объединяются все элементы феноменального мира: поэт постоянно меняет масштаб, переходя от камерной сцены, где действуют *я* и *другой*, к видению целого мира, населенного многими существами — эти две ситуации противопоставляются друг другу, чтобы затем соединиться:

<i>реки твоего тела</i>	<i>река множества тел</i>
<i>пульсирующие местности</i>	<i>светила инфузории рептилии</i>
<i>входить в тебя</i>	<i>течение сновидной киноленты</i>
<i>местности закрытых глаз</i>	<i>волны генеалогий</i>
<i>вода лишенная мысли</i>	<i>сопряжения игры жонглеры</i>
<i>входить в меня</i>	<i>субъект и объект, подозреваемый и оправданный</i>
<i>чтобы войти в твое тело</i>	<i>река множества солнц</i>
<i>местности неспящих зеркал</i>	<i>“сияние от шкур зверей небесных”</i>
<i>местности пробужденной воды</i>	<i>катится река оплодотворяющая миры</i>
<i>в дремлющей ночи</i>	<i>и зрачок на нее смотрящий — другая река</i>

Стихотворение, как и миф у Леви-Строса, не производится поэтом, а «проговаривается» сквозь него: поэт — только инструмент языка⁵³⁵. И в результате такого проговаривания можно непосредственно наблюдать работу человеческого духа, остающегося одним и тем же независимо от того, идет ли речь о племенах Бразилии или о тантрическом буддизме — мышление, по Пасу, имеет универсальную структуру. И, следовательно, любая философия и религия — индуизм, буддизм, их различные варианты и контаминации — может быть сведена к набору знаков, скрывающему одно и то же универсальное содержание.

⁵³³ Snellgrove D. The Hevajra Tantra: A Critical Study. Part I. Introduction and Translation. L., 1959. (L. Oriental series). P. 29.

⁵³⁴ См. приложение I.6.

⁵³⁵ Paz O. Claude Lévi-Strauss: An Introduction / Translated by J.S. Bernstein and M. Bernstein. Ithaca; L., 1970. P. 40.

Параллель к этому обнаруживается и в живописи Свамнатхана более раннего периода — когда художник ассоциировал себя с неотантрическим направлением в индийском искусстве и был мало знаком с культурой адиваси. Если Пас при помощи поэтического языка воспроизводит структуру *мандалы*, то Свамнатхан добивается того же визуальными средствами — разбирая *мандалы* на компоненты и комбинируя их в новом, уже не традиционном порядке, вызывая специфический эффект вибрации смыслов, когда зритель не может быть уверенным, имеет ли он дело с традиционным образом или с лишенной символизма геометрией абстрактного искусства⁵³⁶. Важно подчеркнуть, что обращение к тантрической образности в новом индийском искусстве предвосхищает интерес к племенной живописи: оба этих типа искусства воспринимались как народные, сохранившие многое из того, к чему городская культура уже не имеет прямого доступа.

4.2.4. Поэтическая интерпретация Октавио Паса (1965)

Теоретическое эссе «Образ» Октавио Паса проникнуто индуистским мистицизмом. Он пишет о том, что поэтический образ рождается из противоречивого высказывания, и само это противоречие, которое посредством образа становится тождеством, по его мнению, западная цивилизация отвергает, как чуждое. В индийской традиции же существуют формулы, снимающие это противоречие или как минимум фиксирующие подобный парадокс:

«Восточное мышление не ведало этого страха перед «иным», тем, что есть и не есть одновременно. Западный мир — это мир «этого или того», восточный — «этого и того», и даже «этого, которое есть то». Уже в самой древней из Упанишад без околичностей утверждается принцип тождества противоположностей: «Ты — женщина. Ты — мужчина. Ты юноша и также девушка. Подобно старцу ты опираешься на посох... Ты — темно-синяя птица, и ты — зеленая птица с красными глазами... Ты — времена года, и ты — моря». Эти утверждения сведены в Чхандогья Упанишаде в знаменитую формулу: «Ты — это то». Вся история восточного мышления проистекает из этой древнейшего изречения точно так же, как история западной мысли берет начало в изречении Парменида. Оно стало постоянной темой размышлений великих буддийских философов и экзегетов индуизма. Те же тенденции прослеживаются в даосизме. Все эти учения без конца повторяют, что противостояние «того» и «другого» неизбежно и относительно в одно и то же время и что в какой-то миг непримиримость двух позиций, казавшихся взаимоисключающими, исчезает.»

*Перевод А. Погоняйло*⁵³⁷

⁵³⁶ Подробнее о творческом методе Свамнатхана читай далее, в разделе 4.2.

⁵³⁷ Пас. О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика / под общ. ред. А.К. Кононова. СПб., 2000. С. 228.

В 1965 году Пас написал стихотворение и посвятил его Свамнатхану. Оно было приурочено к открытию персональной выставки Свамнатхана 1965 года, содержало отсылки к их совместной работе в редакции журнала «Контра'66» и представляло собой тонкий анализ используемой художником образности. В этом поэтическом тексте видно, как хорошо Пас знаком с некоторыми тантрическими практиками и индийской художественной и литературной традицией. Начинается оно следующим образом:

Con un trapo y un cuchillo	С тряпкой и ножом
Como el torero	Подобно тореадору
<i>Contra</i> la idea fija	Лицом к идее-фикс
<i>Contra</i> el toro del miedo	Лицом к страшному быку
<i>Contra</i> la tela contra el vacío	Лицом к холсту лицом к пустоте
El surtidor	Выплеск
La llama azul del cobalto	Синее пламя кобальта
El ámbar quemado	Жженный янтарь
Verdes recién salidos del mar	Зелень только что излившаяся из моря
Añil mental	Умозрительный синий

Октавио Пас. «Стихотворение моему другу...» Фрагмент.⁵³⁸

Слово «contra», которое невозможно однозначно перевести на русский язык, может выражать столкновение, то есть встречу лицом к лицу или нахождение напротив объекта и, одновременно, один из оттенков этого слова предполагает противоборство. В стихотворении Паса это отражено не только словесно, но и визуально — в расположении строк, словно бы противопоставленных друг другу. Возможно, поэт хотел выявить один из главных мотивов творчества Свамнатхана, видящего в искусстве борьбу, где победа возможна тогда, когда

«сама мысль о нашем неизбежном отставании будет отброшена и индийские художники встанут на рискованную позицию всех тех подлинных художников, которые в любом контексте оставались оппозиционными по отношению к правящей культуре»⁵³⁹.

Единственный возможный путь для Свамнатхана, таким образом, — это традиционное искусство, сохраняющее тайну индийской древности.

⁵³⁸ Перевод выполнен по изданию: Kalidas S. (Ed.) *Transits of a Wholtimeer. J. Swaminathan: Years 1950–1969*. ND., 2012. P. 78. Стихотворение целиком см. в Приложении II.2.

⁵³⁹ *Swaminathan J. The New Promise // Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 18.

Как обсуждалось в предыдущем параграфе такие символы как змеи, лотосы, знаки «ом», треугольники появляются у Свамнатхана в работах разных лет. И часто художник использует не только масляные краски, но также воск и песок для создания рельефного изображения, чтобы более зримо (тактильно) передать впечатление ритмичного движения, играющего символическую роль в магическом ритуале и способствующего погружению в трансное состояние (рис. 190, 191).

Такое впечатление раскрывается в рассматриваемом стихотворении мексиканского поэта. Слово *ondulación* ‘волны, колебание, вибрация’ появляется как языковой эквивалент образов Свамнатхана:

La ondulación serpentina	Змеевидные волны
La vibración acuática del espacio	Водная вибрация пространства
El triángulo sagrado	Священный треугольник
La flecha clavada en el altar negro	Стрела воткнутая в черный алтарь
Los alfabetos coléricos	Холерическая азбука
La gota de tinta de sangre de miel	Капля чернил крови меда

Октавио Пас. «Стихотворение моему другу...» Фрагмент.⁵⁴⁰

Можно предположить, что волнообразные линии, напоминающие змей, встречающиеся как в ранних, так и в поздних работах Свамнатхана (рис. 187, 190, 192a), связаны с понятием кундалини (санскр. *kuṇḍalinī* ‘свернутый в форме змей’ — рис. 124, 126), обозначающим психическую энергию, которая часто изображается в виде спирали⁵⁴¹.

Как утверждает Аджит Мукерджи, согласно тантре «космос развертывается из пятидесяти звуков», которые в свою очередь «образуют различные формы». Мантры фиксируют эти первоначальные звуки, создавая алфавит, который Октавио Пас называет *los alfabetos coléricos* — «холерической азбукой». Повторение этих *мантр* («ключевых слогов», или *биджа-мантр*, которые упоминались в параграфе 1.2.5.) составляет необходимую часть практики тантриков⁵⁴².

Свамнатхан начинает обращаться к тантрической символике в период общения с Пасом: так, на безымянной работе 1972 года (рис. 183) присутствуют частые для Свамнатхана образы

⁵⁴⁰ Приложение II.2.

⁵⁴¹ Предполагается, что тело человека в тантрической традиции мыслится как хранилище всех видов космической энергии (рис. 137). Одну из ее форм, *кундалини*, можно актуализировать или пробудить посредством определенных йогических практик, например, медитаций бхавана (*bhāvanā*) или дхьяна (*dhyāna*).

⁵⁴² Mookerjee A., Khanna M. *The Tantric Way. Art. Science. Ritual. L., 1977. P. 68.* В этой связи существуют и расширения практики, например, «общепринятым в тантрическом ритуале трансформация каждой буквы санскритского алфавита в *мантру* и ассоциирование ее с различными частями тела» (Mookerjee A. *Tantra Art in Search of Life Divine // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 8.*)

— птицы, деревья, горы, которые имеют важное значение почти в любой культуре и потому воспринимаются художником как универсальные. В то же время, можно заметить, что композиция здесь основана на пересекающихся треугольниках, напоминающих о пересекающихся треугольниках в тантрических *мандалах*, символизирующих соединение Шивы и Шакти (Radoux & Jeanty 2013: 57). Художник трансформирует традиционную концентрическую структуру *мандалы*, смещая ось симметрии и вводя множество центров, словно бы обычно статичная *мандала* начинает «раскачиваться», так что работа в целом напоминает график колебаний маятника.

Здесь стоит еще раз оговорить, что теория искусства, изложенная в «Неприрученной мысли» и других работах Леви-Строса, оказала огромное влияние на художественную и поэтическую практику 1960-х годов, и особенно на Свамнатхана. Отчасти это было связано с тем, что сам антрополог был одно время близок к кругу сюрреалистов, а корни теории бриколажа не в последнюю очередь лежат в размышлениях над художественным творчеством. Это во многом ускорило распространение взглядов Леви-Строса в кругах, связанных с авангардным искусством. Так, и Свамнатхан вслед за Пасом понимает структурную антропологию как подтверждение того, что человеческие культуры вместе образуют своего рода целостность.

4.2.5. *Avyakta* и *pūrṇa* как противопоставление аналитизму

В программном тексте к выставке «Цветометрия пространства» (1966) Свамнатхан цитирует *Шанти-мантру* (санскр. ‘мантра покоя’). Эта *мантра* предваряет раннюю Ишавасья-упанишаду, поэтому художник подписывает ее «Isavasya Upanishad»⁵⁴³. Эта упанишада рассматривает возможности человеческого познания и пути к истинному знанию (санскр. *jñāna*, этимологически родственное древнегреческому *gnosis*). Повторение слова *пурна* (санскр. ‘полный’) в предваряющей эту упанишаду *мантре* призвано выразить универсальную полноту Абсолюта, представить пространство как единое и «непроявленное» (*avyaktam*). Свамнатхан использует понятия непроявленного, чтобы сравнить индийскую и европейскую культурные парадигмы: он утверждает, что пространство нельзя познать аналитическими методами (как в европейской парадигме), но зато можно соотнести себя с основной характеристикой пространства — его непроявленностью, и средствами для этого могут быть геометрические цветоформы, такие как

⁵⁴³ Свамнатхан цитирует *Шанти-мантру* на английском языке, по всей видимости, в собственном переводе. Эта *мантра* также предваряет и Брихадараньяка-упанишаду. См. Приложение II.4.

треугольник, квадрат и круг, которые становятся своего рода «окнами» в непроявленное пространства, в *avyaktam*⁵⁴⁴.

Считается, что *мандала* «представляет собой "окно" в трансцендентный мир»⁵⁴⁵. Эта же идея возникает в эссеистике Свамнатхана, когда он описывает принципы индийского искусства. Он сравнивает его с европейским: характерное для индийской культуры понимание пространства как единого, обладающего полнотой противопоставляется «аналитическому» европейскому пониманию пространства, предполагающему расчленение его на составные части и пересборку⁵⁴⁶. Художник пишет о невозможности познать пространство «аналитическим» способом: с его точки зрения, пространство можно только «включить» в картину. В подтверждении этого он цитирует следующие строки из Катха-упанишады:

«Ибо предметы — выше чувств, и разум выше предметов, И рассудок — выше разума, великий Атман — выше рассудка. Непроявленное — выше великого [Атмана], пуруша — выше непроявленного».

Перевод А.Я. Сыркина⁵⁴⁷

Понятие «непроявленного» в том понимании искусства, которое отстаивает Свамнатхан, занимает место трансцендентного — того, доступ к чему в мистических индуистских традициях осуществляется при помощи сакральной геометрии *янтр*, являющихся, таким образом, аналогом икон в христианстве.

В других полемических текстах он также часто обращается к понятию аналитизма, под которым понимается метод европейского искусства (конечно, не связанный с *аналитическим искусством* Павла Филонова и его методом «органического» выращивания картины из фракталов-осколков образа). Он имеет в виду метод, сложившийся в Индии под влиянием колониальной ситуации и сосредоточивший все внимание индийских художников на освоении «техники» в отрыве от «содержания».

Идея дискретности пространства, которое может быть сконструировано, выстроено или сломано, противопоставляется идее тотальности индийского искусства, опирающегося на религиозно-философскую традицию, где пространство имманентно и сакрально: оно уже существует как данность, и обладает свойствами, которые можно актуализировать и обрести через божественную геометрию *янтры*.

⁵⁴⁴ Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholtimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 80.

⁵⁴⁵ Пахомов С.В. Индуистская тантрическая философия: дис. ... канд. филос. н. СПб., 2001. С. 126.

⁵⁴⁶ Swaminathan J. The Cube and The Rectangle // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 21.

⁵⁴⁷ Брихадараньяка упанишада 1992 — Упанишады: в 3 кн. Кн. 1: Брихадараньяка упанишада / Пер., предисл. и коммент. А.Я. Сыркина. М., 1992. С. 105.

Противопоставление европейского «аналитического» искусства и тантрического искусства, основанного на представлении о полноте бытия, его связности и единстве, можно сопоставить с концепцией немецкого философа Ханса Ульриха Гумбрехта, пишущего о двух типах культур — «культурах присутствия» и «культурах значения»⁵⁴⁸. Первый тип культур основан на хайдеггерианском понятии присутствия (*Dasein*), понимаемом как непосредственная явленность бытия, где пространство и вещный мир непосредственно выражает наличие трансцендентного (такова, например, мистически-ориентированная культура христианского средневековья). Второй тип ассоциируется с посткартезианской европейской культурой, где начинают подчеркиваться субъектно-объектные отношения и, соответственно, расти дистанция между подлинным (трансцендентным) бытием и человеком, причем в такой культуре все большее место занимают различные герменевтические процедуры. Согласно этой концепции индийская культура может интерпретироваться как культура присутствия: тело человека мыслится в ней как вместилище неизменного и вечного Атмана, тождественного великому Другому, Брахману, который и есть вся вселенная, и, следовательно, тело, достигающее посредством тантрических практик слитности с пространством, есть запечатленное в *янтре* отражение Вселенной.

4.2.6. Поздний период. Племенные мотивы

В позднем творчестве (1980–1990-е годы) Свамнатхан перерабатывает мотивы и паттерны племенного искусства, с которым так долго и тщательно работает как теоретик и куратор в 1960–1970-е годы. Так появляется большая серия живописных работ «Дешифрованный текст», своим названием как бы отсылающая к работе антропологов и лингвистов, расшифровывающих древние письменности и изучающих незнакомые и загадочные культуры.

Думается, что этим названием Свамнатхан хочет показать, что он нашел ответы на волновавшие его ранее вопросы о природе искусства и сформулировал их визуально в своих работах. В то же время, это название напоминает о его позиции по отношению к современному искусству адиваси, которое, несмотря на свою музейную и кураторскую деятельность и интерес к антропологии, он не хотел превращать в законсервированный музейный экспонат — для него самого искусство было образом жизни, он чувствовал, что художник-адиваси также не сможет полностью выразить себя через произведения искусства, если их каталогизировать и превращать в архив. Свамнатхан понимал традицию как непрерывное изобретение.

⁵⁴⁸ Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С.Н. Зенкина. М., 2006.

В серии «Дешифрованный текст» Сваминатхан будто оглядывается на свою более раннюю серию «Цветометрия пространства». Геометрическая образность, нарочито плоскостная и умозрительная, окрашенная в начале его карьеры в изысканные цвета придворной миниатюры, теперь уподобляется натуральным пигментам художника-адиваси — он работает как художник экспрессионист, наливая, намазывая и брызгая холст краской, снова пользуясь песком и воском цвета желтой земли, красной крови и черного лингама. Шиваитская тема, всегда игравшая у Сваминатхана большую роль, теперь, благодаря его открытию искусства земель Мадхья Прадеш с их самым многочисленным племенем шиваитов — гондами, соединилась с народным духом и его непосредственным выражением религиозного чувства с характерной фактурой сподручных материалов.

Если с гондами Сваминатхана связывает шиваитская образность, то раджварское искусство пленило модерниста особыми треугольными мотивами и техникой *lepaai* — прочерчивания сырой белой глины (*chui mitti*) из Саргуджи (Чхаттисгарх) тряпкой или пальцами узорами снаружи и внутри дома, которые женщины племени ежегодно подновляют после сезона дождей⁵⁴⁹. Раджварки соединяют эти настенные геометрические паттерны с барельефами и решетками в проемах и окнах, которые они лепят с помощью красной глины и соломы, а затем раскрашивают (*рис. 189*)⁵⁵⁰. До того, как современные художники вовлекли племенных художников в мир современных технологий, колорит их барельефов оставался в рамках возможностей натуральных пигментов, но теперь их работы расцвечены всевозможными цветами акриловой краски (*рис. 194a*). Одновременно, этим мастерством, традиционно женским, в связи с ростом его актуальности, начинают заниматься и мужчины.

Подражание раджварам особенно заметно в следующих работах Сваминатхана — *рис. 190, 191, 193, 194b* — причем в последней проглядывает образ ящерицы в виде квадратной *мандалы* — также, вероятно, мотив племенного искусства, тематический спектр которого может включать что угодно. Здесь она носит сакральное значение, а также может указывать на образ мифической черепахи, поддерживающей мир.

Предложив художникам-адиваси использовать акриловые краски, Сваминатхан сам будто бы позаимствовал у них художественную манеру и мотивы, особенно остро передающие ощущение космической сопричастности к вселенной — цель, которую он ставил перед

⁵⁴⁹ Даже каталог музея Рупанкар, составленный Сваминатханом, он называет буквально «Восприимчивые пальцы» (*The Perceiving Fingers: Catalogue of Roopankar Collection of Folk and Adivasi Art from Madhya Pradesh, India. Bhopal, 1987*), отсылая к традиционным техникам выполнения узоров и создания скульптур. Трудно найти адекватный перевод на русский язык, но можно назвать ряд слов, могущих передать оттенки этого понятия: англ. *perceive* — это ‘познавать’, ‘понимать’, ‘чувствовать’. В этом случае имеется в виду, что пальцы художников-адиваси, являясь основным художественным инструментом, в то же время оказываются для них главным познавательным инструментом — они нащупывают, ощущают и чувствуют мир непосредственно.

⁵⁵⁰ См. интервью с художницей Сундари Бай, где подробно описывается традиционная раджварская живописная техника. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cIK15UNrQag> (дата обращения: 25.08.2021).

современным индийским искусством, и которая была сформулирована им уже в одной из самых ранних программ, написанных во время первых выставок⁵⁵¹.

Искусство адиваси интересовало Сваминатхана в том числе и как источник новой выразительности, созвучной авангардному искусству: на примере его собственных работ 1980—1990-х годов можно увидеть, что он заимствует и перерабатывает многие мотивы, изначально присущие племенному искусству.

Также в работе Сваминатхана можно отметить графический мотив «песочных часов», часто встречающийся в совершенно разных стилях искусства адиваси. Похожие мотивы присутствуют, в частности, и у известного художника из племени варли Дживьи Сомы Маше (ср. *рис. 194b*), который много работал для Национального музея ремесел в Дели и выставлялся вместе с протеже Сваминатхана Сингхом Шьямом — например, в рамках выставки «Маги земли» в Музее Жоржа Помпиду в Париже (1989).

Композиционно обе работы схожи: они представляют собой своего рода геометрическую квадратную *мандалу*, внутри которой помещается фигура в форме «песочных часов». В случае Маше — это антропоморфный образ (см. отрисовку композиции Маше: *рис. 195a*), а у Сваминатхана — геометризованная фигура с головой и хвостом, а также четырьмя «кисточками»-лапами по углам квадрата, так что в целом она напоминает ящерицу (*рис. 195b*). Характерна и манера исполнения работы: прочерчивание по темному фону белых линий, паттерн которых отсылает к раджварским узорам *lepaai*.

В результате исследования делийского течения искусства и творчества лидера «Группы 1890», одного из первых индийских арт-критиков и теоретиков искусства, Джагдиша Сваминатхана, можно сделать следующие выводы:

1. В десятилетие 1940-е–1950-е для делийского художественного движения, также как и для бомбейского, было характерно обращение к социальной проблематике в работах.

2. Эта социальная направленность, проявляющаяся в обращении к художественным манерам западных художников или мексиканских муралистов, постепенно сменилась обращением к собственно индийским источникам — народному и племенному искусству. Так, в 1960-х собирается круг тем, связанных с племенным искусством Индии, который сами индийские художники называют индихенизмом.

⁵⁵¹ См. в: Кузина Е.О. «Цвет и геометрия пространства»: Индийский художник-модернист Джагдиш Сваминатхан и тантризм // Артикульт. 2018. №30 (2). С. 78–88.

3. При этом, индихенизм развивается параллельно с неотантризмом, что можно понимать как обращение художников к образам и символам мистических течений индуизма, относящимся к тантрической традиции.

4. Оба этих вектора были заданы Р. Тагором. Напомню, что он, с одной стороны, развивал образность, тяготеющую к абстрактному языку, в своих работах с т. н. лампами (причем некоторые из них почти буквально воспроизводят формы ритуальных масляных ламп для тантрического ритуала), а с другой, обратился к американскому племенному искусству. Поэтому индийское искусство 1960-е, и особенно художники, базирующиеся в Нью-Дели, имели фундаментальную базу для того, чтобы развить как неотантризм, так и индихенизм на основе индийских источников.

5. Движение неотантризма в большей степени было локализовано в североиндийском искусстве. Это было связано не только с распространением исследований и переводов тантрических текстов, сделанных европейскими учеными (А. Авалон, Д. Снеллгроув), но и с близостью живой традиции кашмирского шиваизма, к которой обратились ключевые неотантристы (особенно Сантош, Свамнатхан, но и бомбейский художник, посетивший Кашмир — С.Х. Раза). Хотя южноиндийский тантризм также оставил множество памятников на дравидийских языках, исследователи, в первую очередь, переводили санскритские тексты.

6. Делийское движение неотантризма захватывало не только местных художников, но и поэта Октавио Паса. Оказавшись в этом контексте, Пас воспринял структурализм Леви-Строса сквозь призму тантрического буддизма. Его особая интерпретация структурализма была воспринята и изложена главным образом Свамнатханом и затем распространилась среди других художников.

7. В то же время, взаимосвязь живописи и поэзии Свамнатхана, причем поэзии Паса, или же его собственной, подкрепленная неотантрическим дискурсом о едином источнике мантры (слова) и янтры (образа), снова восходит к Р. Тагору. Он, если не первым, то наиболее артикулировано выявил задачу индийского искусства в поиске образа, существующего на границе поэзии и живописи, и разрабатывал вытекающую из этого поиска стратегию жизнотворчества, понимающую искусство как вид духовной практики.

8. Концепция полноты (пурна) Свамнатхана, высказанная в тексте к каталогу его выставки, восходит к мысли о целях индийского искусства, сформулированных еще в 1920-х годах Стеллой Крамриш и Эрнестом Хейвелом. Согласно их концепции идеала индийского искусства перед индийским художником «разворачивается целое творение», красота которого, по Хейвелу, обусловлена субъективностью автора, а не объективными законами. Крамриш также указывала, что художником руководит прежде всего интуиция, и он не должен поверхностно воспроизводить сюжет или иконографию (в каталоге к калькуттской выставке 1922 года).

Сходные идеи высказаны Свамнатханом в его манифесте Группы 1890, составленном коллективно в рамках этого сообщества, однако несколько более развернуто. Художники стремились к проявлению внутреннего образа, который не был бы подражательным, но рождался изнутри. Процессу создания картины художники присвоили сакральный статус и уподобляли акту творения, будто иными словами пересказав мысль С. Крамриш (см. текст каталога, процитированный в 1-й главе).

Заключение

В рамках проведенного в настоящей работе исследования индийского изобразительного искусства 1940–1970-х годов удалось описать ключевые течения, определившие облик современного искусства Индии всей второй половины XX века как внутри страны, так и за рубежом. Накануне и после раздела Британской Индии важнейшие течения сформировались в Бомбее, Нью-Дели и Мадрасе и были связаны с деятельностью художников Прогрессивной группы художников (1947), Мадрасского художественного движения (конец 1950-х), «Группы 1890» (1962), — все они развивались в русле общих эстетических идей и принципов.

В результате осмысления комплекса художественных стратегий лидеров региональных художественных течений были выявлены следующие характерные черты искусства этого периода:

- разрыв с догмами, установленными как школой западного академического рисунка, так и бенгальской школой, предполагающей синтез различных изобразительных традиций;
- мистический характер искусства, определяющий произведение как призму для восприятия реальности;
- переосмысление роли художника: он не творец, а инструмент для трансляции мифа или всеобщего космического закона;
- трансформация художественной практики в духовную и придание ритуальной функции искусству;
- преодоление автономности художественного творчества и разрушение границы между искусством и жизнью;
- взаимосвязь рационалистического (научного) и мифопоэтического типов мышления в художественном творчестве;
- понимание искусства как жизнестроительной практики, направленной на организацию коллективного проживания определенного опыта или на совместную деятельность людей, объединенных общей целью;
- тенденция к символизации, к переосмыслению роли объекта репрезентации, что определяет открытие нового подхода к формальному решению произведения искусства;
- исключение миметического принципа при построении изображения, тенденция к схематическим цветовым композициям, позволяющим приблизиться к «минимальному образу», раздвигающему функциональные границы искусства;
- автономный характер образа, обладающего собственной волей;

- интермедиальность различных видов искусства, их структурное сходство и размывание границ между ними;
- подход к искусству как к особой структуре художественного мышления, существующего в контексте эстетических теорий своего времени.

Цель исследования, заключающаяся в изучении и анализе процесса формирования ключевых течений в истории индийского искусства второй половины XX века, была достигнута следующим образом. В результате последовательного решения исследовательских задач на основе сопоставительного анализа творчества художников были выделены основные компоненты художественных методов — это прежде всего интермедиальность (взаимодействие поэзии и живописи), индихенизм, мистицизм и экспрессионизм. Эти компоненты определяют векторы, сформировавшие различные течения индийского искусства и задавшие направление для художественных объединений — это *экспрессионизм*, *мистицизм* и *индихенизм*. Творчество каждого художника и в то же время коллективов в совокупности отражает разное соотношение этих векторов. При этом все они тесно связаны с контекстом, заданным ведущими интеллектуальными школами эпохи: *экспрессионизм*, например, подпитывается фрейдистской психоаналитической теорией, индихенизм — структурной антропологией, а мистицизм — исследованиями тантрической традиции.

Творчество Фрэнсиса Сузы — наиболее яркий пример экспрессионистского направления, ищущего художественные средства для выражения внутреннего мира, эмоционального состояния, личного переживания. Экзистенциальный и психический опыт становится центральным мотивом творчества, как живописного, так и литературного. Монструозность, присущая персонажам Сузы, призвана опосредованным и рефлексивным образом передать его ощущение от окружающего мира.

В экспрессионистском ключе решены и темы, связанные с двумя другими упомянутыми направлениями в творчестве Сузы. Например, *индигенные* черты народного и племенного искусства качественно трансформируются при смешении с элементами западной культуры. Аборигенные мотивы, раскрывающиеся в контексте библейских и фрейдистских сюжетов посредством копирования старых мастеров и изображения одиночных фигур в городском пейзаже, призваны показать «экзотизирующее» восприятие племенных или «примитивных» культур европейцами. Работая на контрасте художественных средств и избранной тематики, Суза создает промежуточное пространство между полюсами «примитивного» и «цивилизованного», в которое и помещает своего «лирического героя», чувствующего отчужденность от художественной среды. Это хорошо заметно и в его эссе, где он определяет самого себя как туземца, вынужденного жить среди дистантной, агрессивной цивилизации и сохраняющего инаковость по отношению к «цивилизованному» миру.

В творчестве К.Ч.Ш. Паникара и Сваминатхана экспрессионизм носит более отстраненный, надличностный характер и прочитывается скорее в свете мистицизма, в абстрактной образности, в особой вибрации геометрических фигур, которую художники передают по-разному. Если у Паникара вибрация возникает на уровне интеллектуального восприятия при считывании означающих из различных знаковых систем, накладывающихся друг на друга, и при игре с двусмысленностью визуального облика текста, помещаемого поверх композиции растушеванных по краям цветовых полей, то у Сваминатхана она передается посредством чувственного схватывания фактуры холста, отражающей траекторию движения кисти, обусловленную ритмическим повтором.

Эта особенность экспрессионизма Сваминатхана свидетельствует о его внимании к племенному искусству Центральной Индии, причем не только к его внешнему декоративному эффекту, но и к материалам и к самой технике нанесения краски, оставляющей своего рода отпечаток времени и жизни мастера, выражающей непосредственность движения рук традиционного художника или художницы. Поэтому, не будет ошибочным утверждение, что третий вектор, а именно *индихенизм*, пожалуй, больше остальных художников развивал именно этот дельхийский художник. В диссертации этому уделено достаточно пристальное внимание. Сваминатхан стремился не только к тому, чтобы использовать мотивы индийского племенного искусства в собственном творчестве, но и к тому, чтобы включить самих представителей племенных культур, художников, в поле современного индийского искусства. Вдохновившись эстетической концепцией, высказанной Леви-Стросом, в восприятии искусства он сам уподобился практикующему антропологу. Во многом благодаря Сваминатхану разнообразные традиции коренного населения Индии, особенно гондов и раджваров, стали законной частью индийского современного искусства.

В ходе сопоставительного анализа было выявлено, что важной чертой творчества всех художников было то, что почти все они рассматривали свою деятельность как духовную практику, заменяющую традиционную религию. Это определяет мистический вектор индийского искусства, которое было подпитано исследованиями тантрической традиции, активно развивавшимися в 1960-е годы. Такой подход преодолевал автономность искусства, лишал произведение самоценности и превращал его не в искомую цель, а в средство постижения истины. В процессе исследования было подмечено, что каждое художественное произведение внутри ключевых течений в искусстве Индии можно интерпретировать только вместе с прочими работами того же ряда — внутри серии. Такого рода серийность призвана создать новую целостность, описанную французским антропологом Леви-Стросом при разборе структурных оснований индийского искусства: каждый отдельный предмет, при этом апеллирует к большему

и окружает человека вещами, связанными с миром его воображения, населенным определенными мифами и представлениями.

При этом для мистицизма в индийском искусстве характерен синкретизм. Например, у Ф. Сузы он обнаруживается на границе между различными культурами: художник стремится соединить мистические традиции христианства и близких друг другу индийских религиозных течений, одновременно демонстрируя и разрыв между ними, и общность. Подражая иконописному каноническому строю и лишая изображаемые фигуры специфических черт, Суза стремился найти типический образ и добиться мистического видения, соприкосновения с надындивидуальным, обнаруживающим признаки божественного присутствия. Вместе с тем в своих эссе Суза апеллировал к концепции, имеющей очевидно индуистские корни и описывающей особое экстатическое состояние, возникающее во время творчества (вачхана-бала).

Объединяющей рамкой мистицизма к 1960-м годам стала неотантрическая повестка, базирующаяся на интерпретации текстов тантрической традиции в контексте современной западноевропейской гуманитарной мысли, в том числе и структурной антропологии К. Леви-Строса. Она была воспринята и изложена главным образом Джагдишем Свамнатханом. На этой основе он совершил попытку создания современного мифа, способного объединить с помощью визуальности различные культуры: опираясь на достижения тантрической визуальной культуры, он исследовал геометрию как мистический инструмент и организующее начало. В то же время Паникар стремился к соединению разнородных символов, свидетельствующих о напластованиях культур, которые он не предлагает расшифровывать, но наблюдать их внешнюю форму. Его работы напоминают большие трансформированные янтры, которые включают слои знаков различных систем по аналогии со слоями традиционной янтры — чакрами. В работах Сузы в 1960-е годы также появляются традиционные тантрические символы (йони, лингам).

В результате исследования стало очевидно, что живопись этого периода невозможно анализировать вне современного ей интеллектуального контекста, так же как и вне специального осмысления той организационной и кураторской деятельности, которой занимались художники.

По итогам рассмотрения устройства возглавляемых художниками резиденций (музея-резиденции городского и племенного искусства Рупанкар в Бхопале и «деревни художников» Чоламандал близ Мадраса) было показано, что за концепцией каждой из них стояла идея преодоления границы между искусством и жизнью. Она проявлялась в попытке построения нового, утопического художественного поселения, в рамках которого пересобиралась логика взаимоотношений художника и окружающего мира, а также представителей различных социальных слоев.

В результате работы с видеоматериалами и интервью с участниками резиденции Чоламандал было выявлено, что Паникар стремился к воплощению идеи об утопическом художественном сообществе, в рамках которого художники были бы полностью независимы от требований заказчика или государства.

При поиске концептуального основания стратегии Свамнатхана была проанализирована теория *полноты* бытия, его связности и единства, фигурирующая и в написанных им художественных манифестах, и в автобиографических текстах, а также отразившаяся на идее о резиденции Рупанкар, которая должна была представлять из себя подобно живому организму *неделимое целое*, объединяющее воображение и разум, и не разделенное рационализацией и каталогизацией (он категорически отвергал мысль о музеефикации резиденции).

Если в творчестве Паникара и Свамнатхана жизнестроительное стремление было воплощено буквально в организации резиденций, то у Сузы это проявлялось в тенденции к художественной *мифологизации* — превращения жизни в законченное литературное повествование. И в его эссе, и в картинах заметно, что его собственная биография является лейтмотивом (схожие же элементы присутствуют у Свамнатхана, но в меньшем объеме).

Кроме того, особое значение приобретает характер их художественных стратегий, предполагающий значительную конвергенцию традиционной индийской изобразительности (прежде всего искусства тантризма и племен, относящихся к касте неприкасаемых) и европейских авангардных течений.

В общих чертах идею, лежащую в основе художественных практик нового индийского искусства, можно обозначить как идею тотальности, простирающую связи между различными сферами деятельности и основанную на соединении рационального и мифологического типов мышления, и интерпретированную на основе как традиционных индийских трактатов по живописи, так и текстов мистических традиций Индии, где описывается сакральная функция искусства как средства постижения природы всеобъемлющего божественного сознания, которая открывалась для художника в момент специальной медитативной подготовки к техническому процессу творчества.

Понимание этой функции у индийских художников могло быть различным, но с помощью него так или иначе были найдены способы соединения формы и образа, бесконечно малого и космического, высокого и низкого, отрефлексированы противопоставления бинарных оппозиций, определены или преодолены их различия. Все это привело не только к созданию нового художественного языка, стремящегося гибридно сливать черты разных стилей и образы, но и к поискам возможности *объединения искусства и жизни*.

Так, изучаемые художники напрямую отсылали к образам, терминам и текстам древнеиндийской традиции. Детальный анализ документов и художественных эссе показал, что

они по-особому интерпретируют традиционные понятия, такие как *праkritи*, *пуруша*, *авьякта*, *шакти*, *пурна*, *бинду*, *биджа*, *мантра*, *янтра* и т. д., помещая их в контекст современной живописи и используя их в качестве составляющих нового художественного языка. Обращение к представлениям об устройстве мироздания и в том числе человеческого тела, подобного ему (понятие *дехататтва*), также объединяет рассмотренных художников друг с другом⁵⁵².

В ходе работы с материалом было выявлено, что одной из наиболее ярких черт индийского искусства является его интермедиаальный характер. В творчестве каждого художника это проявилось по-разному.

Фрэнсис Суза не только ставил в центр искусства свою личную историю, описываемую им в поэтических эссе, и следовал за яркими фактами собственной биографии, но стремился к повествовательности непосредственно в живописи: его в меньшей степени интересовали абстрактные символы и в гораздо большей — истории, мифы, жития святых, библейские сюжеты. По этой причине он не отошел от фигуративности и серийности, через своих персонажей рассказывая о самом себе.

Сваминатхана, напротив, не интересовала историчность мышления, но занимало построение циклов и наблюдение за ними как в живописи, так и в поэзии — между различными медиа (его стихотворениями и его живописью) наблюдается структурное сходство.

Наконец, композиции Паникара должны рассматриваться как *янтры*, которые согласно традиции имеют звуковой аналог — *мантры*. Устроенные практически как визуальные стихотворения, его картины 1960-х годов представляют собой поэтизацию живописи. Нарушая обыденную логику восприятия знака (вымышленные алфавиты, загадочные тексты), художник выстраивает образ подобно каллиграфу на границе визуальных медиа и означаемых символов, предполагая синестетическое восприятие своих работ.

В результате комплексного осмысления стратегий художников, рассмотренных в работе, стало очевидно, что они затрагивают проблематику, присущую и западноевропейским авангардным направлениям первого двадцатилетия XX века. В связи с этим возникла необходимость специального анализа интеллектуального контекста и творчества их непосредственных предшественников, связанных с Бенгальским Возрождением. Были рассмотрены эстетические теории и ключевые принципы, находящиеся в фокусе искусствоведческих работ начала XX века в Бенгалии — времени расцвета авангардных движений в Европе. Выяснилось, что изучение этих текстов — это ключ к пониманию того, почему индийское искусство оставалось на протяжении всего XX века неразрывно связанным с

⁵⁵² Значения всех этих понятий, также как их интерпретация в современном искусстве, разъяснены в работе и приложениях.

европейским авангардом, и одновременно того, почему оно развивалось по собственной логике, не соотносимой напрямую с логикой эволюции такого искусства в Европе.

В рамках настоящей диссертации были рассмотрены исследования индийской культуры первого тридцатилетия XX века, времени Бенгальского Возрождения. Даже сам факт того, что они переносили акцент на освоение незападных науки и методов искусства, делал их передовыми в контексте гуманитарной науки и востоковедения своего времени, и поэтому контакт с ними был таким плодотворным для развития современного индийского искусства.

В работе было показано, что особым значением для развития постколониального искусства Индии обладали концепции Эрнеста Хейвела и Стеллы Крамриш, развивающих интеллектуальный и культурный контекст калькуттского художественного движения, воплотившегося в проекте Кала бхаван в Шантиникетане. Хейвел и Крамриш играли роль посредников между эстетическим контекстом эпохи, заданным западноевропейской гуманитарной наукой, обусловившей характер европейского художественного авангарда первой четверти XX века.

В результате оценки теорий Свамнатхана, текстов Сузы и художественной стратегии Паникара был сделан вывод, что значимость теорий Хейвела и Крамриш, понимающих индийскую культуру как обладающую неким объединяющим все ее внутренние различия механизмом, не снизилась в 1940–1970-е годы. Ключевые принципы традиционной эстетики, описанные ими, были восприняты младшим поколением художников как априорные знания об индийском искусстве. Их концепции были впитаны, дополнены и интерпретированы максимально широко, что отразилось в понимании художественной традиции, основанной на корпусе древних и средневековых философских текстов, как целостности, обладающей ключами не только к местному контексту, но и к проблематике мирового современного искусства.

Несмотря на то, что каждый из рассмотренных художников развивался в локальном интеллектуальном контексте, удалось установить наиболее значительную траекторию, объединяющую их всех: было установлено, что в искусстве проводником в мир авангардной эстетики для младшего поколения индийских художников был Рабиндранат Тагор, который впервые познакомился с новым европейским и американским искусством уже в 1910-е годы. Он был первым антагонистом бенгальской школы, против эстетики которой боролись, как указывалось, и рассмотренные живописцы. Он первым в индийском искусстве поставил перед собой задачу поиска образа, существующего на границе поэзии и живописи, и разрабатывал вытекающую из этого поиска стратегию жизнетворчества, понимающую искусство как вид духовной практики.

Тагор стал художником только в последние годы жизни. Подчеркивая свой статус самоучки, он тем не менее смог стать объектом восхищения профессиональных художников

младшего поколения. С точки зрения последних, Тагор предчувствовал пути развития индийского искусства, целостного, преобразующего действительность вокруг себя.

Подобное обращение молодых художников к фигурам, занимающим относительно маргинальное положение в культуре, в литературной теории вслед за Виктором Шкловским нередко называют «канонизацией побочной линии», или «наследованием от дяди к племяннику»⁵⁵³ — нечто похожее произошло и в индийском искусстве, для которого был важен не профессиональный художник, основатель бенгальской школы Абаниндранат Тагор, а «любитель» (однако значимый любитель), Рабиндранат Тагор, который стремился создать уже не школу, но универсальное *пространство* для сосуществования различных идей и личностей.

Тагор был одержим идеей обретения символического центра современной культуры в Индии. Эта идея по-своему претворилась в проектах всех рассмотренных художников, и в их теориях (пространственная концепция Сваминатхана «цветометрия» или его кураторская идея, связанная с Рупанкаром), и в их практике — построенные ими художественные сообщества были нацелены на преобразование местной культуры.

В работе рассмотрена поздняя стадия художественного творчества Р. Тагора, в котором в полной мере было воплощено мистическое качество образа, синтезирующего черты различных художественных традиций и стилей, создающего своего рода «портал» в сакральное пространство.

В результате сопоставления и анализа творчества художников новых течений и Р. Тагора, стала очевидна взаимосвязь между разработанной Тагором концепцией ритмического развертывания образов, объединяющей живопись и поэтическое творчество, и эстетическими идеями младших художников. Эта концепция определяла их понимание искусства как мистической практики, соединяющей художника с законом функционирования вселенной. Например, рассмотренная концепция *вачхана бала* («сила звукоизвлечения») Ф.Н. Сузы, описывающая возникновение образов подобно музыке: и Тагор, и Суза руководствуются мистическим принципом макро-микросмических соответствий, отсылая к индийской философской традиции.

В результате исследования было выявлено, что, несмотря на различные отправные точки, как в источниках образности, так и во времени, живописцы ключевых движений указанного периода синхронизируются к 1960–1970-м годам, переосмыляют и артикулируют тот опыт, который более или менее герметично был заключен в творчестве позднего Тагора. Если в 1947 году наиболее отчетливо прозвучали призывы к формалистической и пластической свободе (главным образом это было выражено в манифесте сформированной в тот же год Прогрессивной

⁵⁵³ Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 162–163; Ханзен-Левё О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М., 2001. С. 372–374.

группы), то в 1960-е уже вполне сознательно обсуждается генезис художественного *образа*, обладающего собственной, автономной субъективностью (в теоретическом виде эту тему разрабатывал Джагдиш Свамнатхан⁵⁵⁴). Все это привело к тому, что центральным направлением индийского авангарда 1960–1970-х стал *неотантризм*.

Произведения неотантрического направления, затронувшего самых разных художников — от бомбейских прогрессистов, С.Х. Разы и Ф.Н. Сузы, до мадрасского художника К.Ч.С. Паникара и его последователей, — это ряд вариаций на тему, которую художники считают структурной основой всех возможных тем, — тему рождения мира и постепенного разворачивания всех слышимых и видимых форм из начальной пустой точки. Художники различным образом подходят к решению этой задачи, но так или иначе, они слой за слоем снимают видимые глазу оболочки и, совершая своего рода феноменологическую редукцию, обнаруживают чистые геометрические формы, определяющие имманентные свойства пространства.

В итоге исследования я пришла к выводу, что цель Тагора, создающего произведения-«порталы», при помощи которых предполагался прямой контакт с божественным, и цели неотантристов-«шестидесятников», стремящихся к очерчиванию сакрального пространства и указанию на изначальную точку бытия, схожи. Общим для них является и художественный метод, а именно — «принцип вычитания», о котором пишет, характеризуя авангард, ведущий французский философ Ален Бадью⁵⁵⁵. Будто расчищая композиционное пространство, редуцируя основные характеристики изображения, выверяя цвет, указывая на его символическое значение, удаляя все лишнее — минимизируя детализацию до схематического рисунка, художники пытаются прорваться к самим основам мышления, сближаясь с сознанием людей доисторического времени, фантазируя о вечных законах мироздания.

В разделе о неотантризме описано, что неотантрическое направление воплощало альтернативное западному мировоззрение, отрицающее благо технического прогресса, ассоциированного с разрушением и разделением, испытанным индийской культурой в колониальный период. Неотантризм стремился описать имманентные космические законы, глубинные структуры бытия, обеспечивающие цикличность рождения и умирания, а также природные трансформации. При этом в рамках одного направления расцвела крайне разнообразная и вариативная образность, несмотря на существование вполне определенного иконографического ряда тантрической традиции, ранние неотантристы не стремились создать новый канон, ими не признавалась какая-либо одна норма — образ, с их точки зрения, обладал самостоятельной волей, а художник был лишь его инструментом. Эту мысль выразил прежде

⁵⁵⁴ См. в приложениях перевод манифеста «Группы 1890».

⁵⁵⁵ Бадью А. Век / Пер. с франц. М. Титовой и Н. Азаровой. М., 2016.

всего делиец Джагдиш Свамнатхан. Он писал о том, что слова для него — это мифы, и только если воображение объединится с разумом, можно поднять из коллективной памяти актуальные единицы художественного языка — минимальные образы, которые могли иметь как визуальный, так и вербальный, или текстовый эквивалент. В настоящей работе детально рассматривается, как Свамнатхан переосмыслил высказанную в книге Октавио Паса о структурной антропологии Клода Леви-Строса идею о том, что поэт или художник лишь инструмент для мифа.

В рамках настоящей диссертации живопись Свамнатхана анализируется в контексте индийского цикла визуальных стихотворений, написанных Пасом во время его пребывания в Дели (1962–1968). Рассматривается, что стихотворения Паса по своему строению уподоблены геометрии и цветовой схеме классической *янтры*, или *мандалы*, и доказывается, что неотантрическое течение объединяло принципы живописи и поэзии, смещало и размывало границы видов искусств и выходило за рамки изобразительного искусства. В результате анализа отмечено, что поэзия Паса этого периода схожа с индийской живописью, интерпретирующей традиционные тантрические символы, и должна рассматриваться как часть неотантрического течения.

Исследование этого материала привело к обнаружению того, что структуралистская оптика Паса определила его восприятие неотантрического направления и, напротив, неотантризм повлиял на восприятие структурализма. Неотантризм при этом воспринимался поэтом как особый художественный язык, который определил не только развитие индийской живописи, но и его собственное творчество. С помощью тантр Пас осмыслял структуралистскую антропологию, и наоборот, — с помощью структурализма — тантрические тексты с их бесчисленными рядами бинарных оппозиций и призывами к визуализации как особой разновидности медитации. Так, мексиканский поэт оказался посредником между структурной антропологией и индийской аудиторией, а его исследование работ К. Леви-Строса, которое Пас проводит, находясь в Нью-Дели, в свою очередь, стало ключевым для индихенистского направления, лидером которого был Дж. Свамнатхан. Мысль К. Леви-Строса в интерпретации О. Паса о том, что племенное искусство тотально, а произведения — лишь инструменты, подобные ритуальным объектам, неотделимым от большего целого, привело Свамнатхана к серьезному интересу к племенным традициям Индии, на основе которых деревенские жители, обладавшие особым художественным даром, создавали тотальные инсталляции внутри своих домов (Сона Баи, Сундари Баи, Джангарх Сингх Шьям). В настоящей работе рассмотрена резиденция городского и племенного искусства Рупанкар в Бхопале, созданная по замыслу Дж. Свамнатхана, в самой структуре которой была заложена возможность преодоления кастовых ограничений, мешающих социализироваться и развиваться художникам из более низких каст.

Так, в работе было выявлено, что обе тенденции, неотантризм и индихенизм, сосуществовали во взаимовлиянии, предлагая художникам новые возможности художественного языка. Теоретическая его часть основывалась на рецитации опыта индоарийских предков и знания, записанного не только в тантрах, но и в других текстах канона *смрити* (санскр. ‘запомненного’) и, безусловно, в ведийских текстах *шрути* (санскр. ‘услышанного’). А воплощенные в современной живописи фрагменты сакрального знания обретали новый смысл. Они становились инструментом взаимодействия художников с исторической и социальной реальностью. Иными словами, в индийской философии художники нашли мощную теоретическую базу для преодоления границы между разными сферами жизни, которые было принято разделять, — их опыт отныне должен был воплотиться в нечто большее нежели автономное произведение. Искусство стало претендовать на ритуальность, ведущую к новому жизнеустройству. Этот контекст определил кураторские концепции упомянутых арт-резиденций и творческих коммун-поселений, где бок о бок работали представители разных социальных кругов — все эти самоорганизованные структуры преодолевали границы традиционного кастового общества. Поднимался вопрос экономики времени и его использования в рамках новой экономики — художники стремились не только к тому, чтобы полностью посвятить себя проблемам искусства, но и к преобразованию форм повседневности.

Перспективы настоящего исследования

Это исследование позволило выявить неочевидные слои и составить предварительную разметку обширной карты современных течений в Индии накануне и после обретения Независимости. Искусство Пакистана и Бангладеш также должно быть рассмотрено как неотъемлемая составляющая истории искусства субконтинента, хотя это задача выходит за пределы настоящей работы.

В результате исследования стало очевидно, что ключевые течения, зародившиеся в Индии в 1960-е годы, вышли за ее пределы и оказали значительное влияние на авангардное искусство и музыку, поэтому их нельзя расценивать как исключительно локальное явление. Посредством культурных контактов, рассмотренных в рамках темы, идеи, основанные на интерпретации традиционной индийской эстетики, распространились как в Европе, так и в Америке. Прежде всего это касается неотантрического течения, пример сотворчества, проанализированный в настоящей работе, — коллаборация Октавио Паса и Джагдиша Свамнатхана. В их совместном журнале *Contra* публиковались заметки Джона Кейджа, художника и музыканта, искавшего в восточной философии концептуальное основание для новой, авангардной образности (Кейдж является автором знаменитого «пустого» музыкального произведения, которое длится 4 минуты

33 секунды). Любопытно, что ключевые произведения Кейджа были вдохновлены работами Ананды Кумарасвами, теория которого обогатила и индийское современное искусство.

За рамками данной диссертации остаются и другие не менее захватывающие сюжеты, связанные с упомянутыми в ней фигурами. Оправданным ее продолжением станет анализ американского искусства, вдохновленного индийской традицией и исследованиями Стеллы Крамриш и Ананды Кумарасвами. Не только Кейджа, но и творчества американского художника итальянского происхождения, родоначальника трансавангарда, Франческо Клементе, который был постоянным собеседником Стеллы Крамриш в 1950-е годы, когда она жила в Америке. Клементе и сегодня активно работает с индийской иконографией, а для ее интерпретации часто апеллирует к работам Крамриш. Исследовательница, в свою очередь, написала статью об одной из индийских серий Клементе, а составителем сборника «Сделано в Индии», в котором она опубликована, является Джьютиндра Джайн, изучающий народное индийское искусство и с 1984 года занимавший пост директора музея племен и ремесел в Нью-Дели. В этой связи особый интерес вызывает и творчество поэта-битника Аллена Гинзберга, соратника Клементе, который путешествовал по Индии и основал там «филиал» поэтического движения битников (среди самых известных его подражателей можно назвать Аруна Колаткара, учившегося в *Джей Джей* вместе с С.Х. Разой и М.Ф. Хусейном, но впоследствии ставшего поэтом). Рисунок Гинзберга со стихотворением, написанным от руки, хранится в музее Рупанкар. Все это свидетельствует о тесной взаимосвязи между индийскими и западными художниками-авангардистами⁵⁵⁶.

Так, исследования индийской культуры и философии XX века оказали существенное влияние на развитие некоторых течений в американском и европейском искусстве, а также нью-эйджерских направлений в массовой культуре (йога, медитации, множество произведений музыкальной поп-культуры и связанными с ней визуальными элементами — дизайн обложек дисков, имидж артистов и т. п.).

Иными словами, проблемы индийского искусства XX века предполагают обращение к контексту, общему для индийских и западных художников, и его исследование требует междисциплинарного подхода. В настоящей диссертации заложена модель возможностей для дальнейшей работы. В рамках этой работы потребуется продолжение размышления над возможностями терминологии, которая применяется сегодня к неевропейскому искусству. В настоящей работе пересмотрено употребление устоявшегося в европейском искусствознании понятия *Indian Modern Art*, и устоявшегося в русскоязычном контексте термина *модернизм*. В настоящей работе я указываю на терминологическое расхождение в англоязычных

⁵⁵⁶ Влияние работ Кумарасвами на Кейджа уже частично рассмотрено в моей статье: Л. Кузина. Звуки Кейджа, призраки Маля. История авангарда глазами индолога // Нож. 2023. URL: <https://knife.media/indologist-avantgarde/> (дата обращения: 08.02.2024). О творчестве Гинзберга мной был сделан доклад «Рецепция тантрического текста в современной культуре: случай Аллена Гинзберга» на конференции «LXII Рериховские чтения» 9.12.2022 года.

исследованиях темы, это искусство обозначается и как *avant-garde*, и как *modern art*, я же обосновываю употребление термина в более широком контексте и перевожу *modern art* как современное искусство.

Терминологический аспект в дальнейшем может получить уточнение, а наше понимание индийского искусства XX века в целом станет более объемным, когда будет переведено большее количество текстов, написанных самими художниками не только на английском, но и на других индийских языках (бенгальском, кашмири, хинди, тамильском *etc.*). Это же обеспечит базу для сопоставления живописи с поэзией, развивавшихся в едином контексте, и параллельного анализа текста и изображения, ведь очень многие из упомянутых и рассмотренных в работе художников были одновременно поэтами (переводы стихотворения на хинди Свамнатхана и эссе Сузы на английском приведены в приложениях).

Список сокращений

ГИИ — Государственный институт искусствознания, Москва

ГМВ — Государственный музей Востока, Москва

РБ — Музей «Рабиндра бхавана», университет Вишва бхарати, Шантиникетан

СИВ — Современное искусство Востока (международная конференция, Москва)

СПб. — Санкт-Петербург

L. — London

Lpz. — Leipzig

M. — Москва

Md. — Madras

Mm. — Mumbai

ММОМА — Moscow Museum of Modern Art (Московский музей современного искусства)

ND. — New Delhi

NGMA — National Gallery of Modern Art (Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели, Бангалор, Мумбаи)

NM — National Museum (Национальный музей, Нью-Дели)

NY. — New York

P. — Paris

Литература

- Аппасами Дж.* Современное индийское искусство. 1950-е годы // Современное индийское искусство последних трех десятилетий. Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР. М.; Нью-Дели: [Б.и.], 1987. С. 13–22.
- Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Баба Х.* Диссеминация: время, повествование и края современной нации // Синий диван. 2005. Вып. 6. С. 68–118.
- Бабин А.* Концепция раса в индийской художественной культуре (на примере традиции рагамала) // Художественная культура. 2019. № 4 (31). С. 138–157.
- Бабин А.* Миниатюры рагамала в коллекции Государственного музея Востока: опыт атрибуции // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 1 (160). С. 24–33.
- Бабин А.* Мотивы рагамала в индийской живописи XX в.: традиция и реинкарнации // СИБ. Сборник материалов международной научной конференции / Ред.-сост. Д.Н. Воробьева. М.: ММОМА; ГИИ, 2017. С. 70–80.
- Бабин А.* Рагамала: явление и проблемы интерпретации (на примере первых известных изображений раг) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. Вып. 9 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.; СПб.: МГУ имени М.В. Ломоносова: НП-Принт, 2019. С. 726–736.
- Бадью А.* Век / Пер. с франц. М. Титовой и Н. Азаровой. М.: Логос, 2016.
- Барт Р.* Мифологии / Пер. с франц., вступ. ст. и коммент. С. Зенкин. М.: Академический Проект, 2008.
- Барт Р.* Смерть автора / Пер. с франц. А. Драгомощенко // Митин журнал. 1987. Июль-август.
- Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Бергер Д.* Искусство видеть / Пер. с англ. Е. Шраги. СПб.: Клаудберри, 2012.
- Березкин Ю.Е.* Киртимукха, сисиутль и другие симметрично-развернутые изображения индотихоокеанского региона // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии / Отв. ред. М.А. Родионов. СПб.: МАЭ РАН, 2009. С. 5–24.

- Бессонова. М.А.* У истоков лаборатории авангарда: от лубка к «великим наивам» // Мир народной картинки. М.: «Прогресс — Традиция», 1999. С. 333
- Бобринская Е.* Проблема границ искусства в русском авангарде конца 1910-х - начала 1920-х годов. Автореферат дис. ... д. иск. М.: ГИИ, 2005.
- Бобринская Е.* Русский авангард. Границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Богданов Ф.Л.* Творчество Амриты Шергил // Искусство Индии / сост. и отв. ред. С.И. Тюляев. М.: Главная редакция восточной литературы, 1969. С. 208–220.
- Богданов Ф.Л., Потабенко С.И.* Изобразительное искусство // Культура современной Индии. М.: Наука, 1966. С. 92–111.
- Бонами З.* Герварт Вальден: куратор нового искусства. Жизнь и судьба. М.: GARAGE, 2022.
- Брихадараньяка упанишада* / пер., предисл. и комм. А.Я. Сыркина. М.: Наука, 1964. (Памятники литературы народов Востока).
- Бросалина Е.К.* Песенное творчество баулов и формирование бенгальского романтизма // Литературы Индии / отв. ред. Н.И. Пригарина, А.С. Сухочев. М.: Наука, 1989.
- Бросалина Е.К.* Р. Тагор и Н. Ислам // Р. Тагор. М.: Наука, 1986.
- Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д., Краусс Р., Фостер Х.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Бхабха Х.* Местонахождение культуры // Перекрестки: Журнал исследований восточноевропейского пограничья. 2005. № 3–4. С. 161–191.
- Бюргер П.* Теория авангарда. М.: V–A–C press, 2014.
- Ванеян С., Ванеян Е.* Венская школа искусствознания: Orient oder Wien? // Искусствознание. 2019. Т. 2. № 2. С. 10–43.
- Ванина Е.Ю.* Средневековый мистицизм // Древо индуизма / Отв. ред. И.П. Глушкова. М.: Восточная литература, 1999. С. 222–245.
- Вертоградова В.В.* Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармотгарапураны» — теория и технология. М.: Наука; Восточная литература, 2014.
- Вертоградова В.В.* Пракриты. 2-е изд. / Отв. ред. Т.Я. Елизаренкова. М.: Восточная литература, 2002.
- Вечерина О.П.* Роль измененных состояний сознания в создании мурти Шивы Натараджи в тамильском бхакти и чольской храмовой скульптуре. В кн: Психотехники и измененные состояния сознания в истории религий: сб. мат. Первой международной научной конференции / отв. ред. С.В. Пахомов. СПб.: РХГА, 2013. С. 152–167.

- Воздиган К.М.* Искусство племени варли за пределами ритуального пространства: Д.С. Маше и его работа в собрании МАЭ. К истории европейского признания племенного искусства Индии // Европейское культурное пространство в коллекциях МАЭ / отв. ред. А.А. Новик. СПб.: МАЭ РАН, 2013. С. 450–462.
- Воробьева Д.Н.* Горшки и боги // Искусство. 2015. №3 (594). С. 38–47.
- Воробьева Д.Н.* Иконография полубожественных музыкантов в скульптуре Аджанты, Эллары, Аурангабада: дис. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2013.
- Воробьева Д.Н.* Переосмысление сакральных образов в современном искусстве Индии // СИВ. Сборник материалов международной научной конференции. М.: ММСИ, ГИИ, 2017. С. 348–353.
- Гегель Г.В.Ф.* «Об эпизоде “Махабхараты”, известном под названием “Бхагаватгита”» Вильгельма Фон Гумбольдта. Берлин, 1826. Статья первая / пер. с нем. Г.Б. Шаймухамбетовой // Вопросы философии. 1994. №10. С. 131–137.
- Гегель Г.В.Ф.* «Об эпизоде “Махабхараты”, известном под названием “Бхагаватгита”» Вильгельма Фон Гумбольдта. Берлин, 1826. Статья вторая / пер. с нем. Г.Б. Шаймухамбетовой // Вопросы философии. 1994. №11. С. 141–171.
- Гегель Г.В.Ф.* Лекции по философии истории / пер. с нем. А.М. Водена. СПб.: Наука, 2000.
- Глушкова И.П.* Древо индуизма. М.: Восточная литература, 1999.
- Гринберг К.* Неуместное против безответственного / пер. с англ. О. Серебряной // Искусствознание. 2016. № 4. С. 186–191.
- Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С.Н. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Дасгупта П.* Современное индийское искусство. 1940-е годы // Современное индийское искусство последних трех десятилетий. Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР. Москва — Нью-Дели 1987). М.: [Б.и.], 1987. С. 8–12.
- Дворжак М.* История искусства как история духа / пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой и А.К. Лепорка. СПб.: Академический проект, 2001.
- Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: в 2-х т. / пер. с нем. и комм. И.Е. Бабанова. М.: Искусство, 1978.
- Де Б.* Рабиндранат Тагор-художник / пер. Н.Г. Коваленской // Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения (1861–1961). Сборник статей. М.: Издательство восточной литературы, 1961. С. 308–315.
- Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / пер. с франц. А.В. Шестакова. СПб.: Machina, 2011.

- Деменова В.В., Логинова А.М.* Особенности живописных портретов Рабиндраната Тагора: иконография и символизм // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 3. С. 150–164.
- Джохари Х.* Инструменты Тантры. Мантры, янтры и ритуалы / пер. с англ. К Семенова. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: София, 2014.
- Джохари Х.* Чакры: энергетические центры трансформации / пер. с англ. под ред. А. Костенко. М.: София; Гелиос, 2001.
- Дхар Дж.* Индийские музеи и государство // Искусство, 2015. №3. 594.
- Елизаренкова Т.Я.* Слова и вещи в Ригведе. М.: Восточная литература, 1999.
- Елизаренкова Т.Я.* Язык и стиль ведийских риши: автореф. дис. ... д. филол. н. М.: Институт Востоковедения РАН, 1993.
- Ермолов П.Б.* Наследие второй венской школы искусствознания в свете эстетики Гегеля: Проблема кризиса и смерти искусства: дис. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2000.
- Ефименко В.А.* Шактизм и тантра // Дерево индуизма / Отв. ред. И.П. Глушкова. М.: Восточная литература, 1999. С. 64–95.
- Зенкин С.Н.* Явленное сакральное (numen) // Социологическое обозрение. 2011. Т.10. № 1–2. С. 197–222.
- Игнатъев М.* Интервью с Октавио Пасом // Иосиф Бродский: труды и дни / сост. Л. Лосев и П Вайль. М.: Независимая Газета, 1998. С. 256–258.
- Индийская философия. Энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц; Ин-т философии РАН. М.: Восточная литература; Академический Проект; Гаудеамус, 2009.
- Кайзерлининг Г.* Путевой дневник философа / пер. с нем. И.П. Стребловой, Г.В. Снежинской. СПб.: Владимир Даль, 2010.
- Капра Ф.* Дао физики. Исследование параллелей между современной физикой и восточной философией / пер. с англ. М. Попова. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017.
- Карлова Е.М.* Орисская живопись пата-читра и культ Джаганнатха: дис. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2010.
- Корбен А.* Световой человек в иранском суфизме / пер. с франц. Ю.Н. Стефановой. М.: Фонд исследований исламской культуры; Волшебная гора»; «Дизайн. Информация. Картография», 2009.
- Коротчикова П.В.* Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства: дис. канд. иск. М.: ГИИ, 2016.
- Коротчикова П.В.* Кумарасвами и искусство модернизма: оппозиция или поиски новых перспектив? // СИБ: сб. мат. междунар. науч. конф. / Ред.-сост. Д.Н. Воробьева. М.: ММОМА; ГИИ, 2017. С. 16–22.

- Крамриш С.* Присутствие Шивы / пер. с англ. П. Хрущевой. М.: Ганга, 2017.
- Крипалани К.* Рабиндранат Тагор / пер. с англ.; послесл. И.Д. Серебрякова. М.: Молодая гвардия, 1983.
- Кузина Е.О.* «Цвет и геометрия пространства»: Индийский художник-модернист Джагдиш Сваминатхан и тантризм // *Артикульт.* 2018. №30 (2). С. 78–88.
- Кузина Е.О.* Индийская «игра знания»: основные понятия и культурные контексты // *Индия-Тибет: тексты и смыслопорждение в культуре* / Редактор: В.В. Вертоградова. 2022 (в печати).
- Кузина Е.О.* Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924–2002) // *Артикульт.* 2022. № 3 (43). С. 96–105.
- Кузина Е.О.* Мистическое тело индийского модернизма: Суза, Сваминатхан, Паникар // *Искусствознание.* 2018. № 2. С. 162–193.
- Кузина Е.О.* Модернизм в индийском искусстве: «Прогрессивная группа художников». 1947–1954. Бомбей // *СИВ: сб. мат. междунар. науч. конф.* / Ред-сост. Д.Н. Воробьева. М.: ММОМА; ГИИ, 2017. С. 235–243.
- Кузина Е.О.* Понятие «лила» (игра) в индийской философской мысли // *Историко-философский альманах: Выпуск 6.* М.: Издатель Воробьев А.В., 2018. С. 28–34.
- Кузина Е.О.* Фрэнсис Суза // *Большая российская энциклопедия.* 2023. URL: <https://bigenc.ru/c/suza-frensis-n-iuton-36cebe> (дата обращения: 02.02.2024).
- Кузина Е.О., Корчагин К.М.* Октавио Пас и индийский авангард: об одном эпизоде рецепции работ Клода Леви-Строса в 1960-е годы // *Этнографическое обозрение.* 2020. № 5. С. 54–75.
- Кузина Л.* Звуки Кейджа, призраки Маля. История авангарда глазами индолога // *Нож.* 2023. URL: <https://knife.media/indologist-avantgarde/> (дата обращения: 20.10.2023).
- Кумарасвами А.* Цели индийского искусства / Пер. и послесловие П. Коротчикова // *Искусство.* 2015. №3 (594).
- Кумарасвами А.К.* Восток и Запад. Религия, мифология, символика, искусство / пер. с англ. М.В. Маковчика. М.: Беловодье, 2015.
- Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: autofiction // *НЛО.* 2010. №3. С. 12–40.
- Леви-Строс К, Якобсон Р.* «Кошки» Шарля Бодлера // *Структурализм: «за» и «против»* / Под ред. Е.А. Басина, М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 231–255.
- Леви-Строс К.* Мифологии: в 4-х т. Т. 1. Сырое и приготовленное / пер. с франц. З.А. Сокулер, К.З. Акопян; отв. ред. Е.О. Пучкова. М.; СПб.: Университетская книга, 1999.

- Леви-Строс К.* Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А.Б. Островского. М.: Республика, 1994.
- Леви-Строс К.* Печальные тропики / пер. с франц. Г.Е. Сергеева. Львов; М.: Инициатива; АСТ, 1999.
- Леви-Строс К.* Структурная антропология / пер. с франц. В.Вс. Иванова. М.: Главная редакция восточной литературы, 1985.
- Леви-Строс К., Эрибон Д.* Издалека и вблизи / пер. с франц. И. Панферовой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.
- Логинова А.М.* Освещение выставки Индийского искусства в Британском музее в октябре 1922 г. на страницах журнала *Ripat* (Калькутта, 1922) // Весенние искусствоведческие чтения — 2022 : сборник тезисов конференции. Екатеринбург: УРФУ, 2023. С. 190–195.
- Логинова А.М.* Портреты Рабиндраната Тагора в изобразительном искусства XX века // Восьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. М. : Институт Наследия, 2021. С. 117–179.
- Лунный свет санхьи / Изд. подгот. В.К. Шохин. М.: Ладомир, 1995.
- Лысенко В.Г.* Теории восприятия на Западе и в Индии: некоторые типологические параллели // Вопросы философии. 2011. № 3. С. 122–132.
- Лысенко В.Г.* Что делает тело живым – взгляд из Индии // Тема «живого тела» в истории философии. Humanitas. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 43–46.
- Майтхани Ч.* Традиции на экспорт // Искусство. 2015. № 3 (594).
- Махабхарата. Философские тексты. Изд. 2-е. Ашхабад: Ылым, 1983.
- Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1976.
- Миф и художественное сознание 2011 — Миф и художественное сознание XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: «Канон+»; РООИ «Реабилитация», 2011.
- Морозова Т.* Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Икар, 2003.
- Морозова Т.Е.* Рабиндронгит: Музыка Рабиндраната Тагора. М., 1993.
- Морозова Т.Е., Прокофьева И.Т.* Рабиндранат Тагор. Гитанджали: музыкальные поэмы. М., 2012.
- Орисса — земля Джаяннатха. Каталог выставки. М.: ГМВ, 2017.
- Осенмук В.В.* Тибетская мандала. Структура и образ // Культура Востока: Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет / Отв. ред. и сост. Т.Е. Морозова. М.: Красанд, 2009. С. 91–108.
- Пандит Б.Н.* Кашмирский шиваизм. Наслаждение и освобождение / Пер. В. Дмитриевой М.:

Ганга, 2010.

- Парибок А.В.* Мандала // Индийская философия. Энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. М.: Восточная литература; Академический проект; Гаудеамус, 2009. С. 503.
- Пас. О.* Изобретение, развитие, современность // Он же. Избранное: В поисках настоящего времени / Пер. с исп.; вступ. ст. В. Резник; коммент. Б. Дубина. М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2001. С. 143–146.
- Пас. О.* Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика / под общ. ред. А.К. Кононова. СПб: Симпозиум, 2000.
- Пахомов С.В.* Генезис индуистского тантризма [часть 1] // IX Социологические чтения преподавателей, аспирантов и студентов. Межвузовский сборник научных трудов. Пенза: Пензенский государственный педагогический университет им. В.Г. Белинского, 2007. С. 126–141.
- Пахомов С.В.* Генезис индуистского тантризма [часть 2] // X Социологические чтения преподавателей, аспирантов и студентов. Межвузовский сборник научных трудов. Пенза: Пенз. гос. пед. ун-т им. В.Г. Белинского, 2008. С. 257–266.
- Пахомов С.В.* Индуистская тантрическая философия: дис. канд. филос. н. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2001.
- Пахомов С.В.* Проблема соотношения этики и знания в йоге и индуистской тантре // Шабдапракаша. Зографский сборник. 2011. Том I. С. 126–137.
- Пахомов С.В.* Тантризм // Индийская философия. Энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. М.: Восточная литература; Академический проект; Гаудеамус, 2009. С. 771–774.
- Петровская Е.В.* Мыслить образами. От иконы к динамическому знаку // Вопросы философии. 2018. № 11. С. 57–64.
- Петровская Е.В.* Образ и визуальное // Синий диван. Журнал. 2010. Вып. 14. С. 129–138.
- Петровская Е.В.* Теория образа. М.: РГГУ, 2010.
- Потабенко С.И.* Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1981.
- Потабенко С.И.* Искусство независимой Индии. М.: Восточный университет, 2003.
- Потабенко С.И.* Н.К. Рерих и современное индийское искусство // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество: сб. ст. / отв. ред. М.Т. Кузьмина. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 220–224.
- Потабенко С.И.* О некоторых характерных чертах индийского изобразительного искусства в 60-х гг. XX вв // Современная Индия: экономика, политика, культура: к 25-летию независимости: сб. ст. / отв. ред. Г.Г. Котовский и Е.П. Чельшев. М.: Наука, 1972. С. 256–265.

- Пятигорский А.М.* Введение в изучение буддийской философии (девятнадцать семинаров). М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Рупанкар. Каталог выставки в Государственном музее искусства народов Востока из собрания Музея современного искусства в Бхопале. Бхопал: Бхарат Бхаван, 1996. [б.п.]
- Рыков А.* Политика авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- Саид Э.В.* Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А.В. Говорунова. М.: «Русский мир», 2006.
- Серебряный С.Д.* Рабиндранат Тагор — поэт и философ // Живая традиция. К 75-летию Индийского философского конгресса / под. ред. М.Т. Степанянца. М.: Восточная литература, 2000. С. 26–64.
- Скорородова Т.Г.* Другой в традиции индуизма и философии бенгальского возрождения: опыт сопоставления // Зографский сборник. 2013. Вып. 3. С. 191–207.
- Скорородова Т.Г.* Понимание Другого в философии Бенгальского Возрождения // Вопросы философии. 2010. № 2. С. 141–151.
- Скорородова Т.Г.* Раммохан Рай. Родоначальник бенгальского возрождения. Опыт аналитической биографии. СПб.: Алетейя, 2008.
- Скорородова Т.Г.* Философия Раммохана Рая. Опыт реконструкции. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2018.
- Современная живопись Индии. Из собрания национальной галереи современного искусства в Дели. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1972.
- Современное искусство Индии. Живописные траектории: альманах / Вступ. ст. Раджива Лочана. СПб.: Palace Editions, 2009.
- Стржиговский Й.* Архитектура армян и Европа: итоги исследовательской поездки, предпринятой Институтом истории искусств при Венском университете в 1913 году. Т. 1. Кн. 1. Введение. Первая книга: Памятники / пер. с нем. П. Амбургера. Ереван: Гитутюн, 2011.
- Стржиговский Й., Покровский Н.В.* Древности южной России. Византийский памятник, найденный в Керчи в 1891 году. СПб.: Типография академии наук, 1892.
- Сучков И.В.* Рабиндранат Тагор и народное образование // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М.: Наука, 1986. С. 196–212.
- Тагор Р.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. Воспоминания. Письма. Стихи. М.: ГИХЛ, 1965.
- Татаренко Н.А.* Понятия искусства и идеала в гегелевской эстетике в свете новых источников // История философии. 2017. Т. 22. № 1. С. 27–37.
- Три художника Индии: Рабиндранат Тагор, Амрита Шер-Гил, Джэммини Рой. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели. Фестиваль Индии в СССР. М.; Нью-

- Дели: [Б.и.], 1987.
- Тюлина Е.В.* Храм. Мир. Текст. Вастувидья в традиции пуран. М.: Восточная литература, 2010.
- Тюляев С.И.* Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М.: Наука, 1986. С. 172–195.
- Упанишады / Пер. с санскрита, исслед., коммент. и прил. А.Я. Сыркина. 3-е изд., испр. М.: Восточная литература, 2003.
- Упанишады: в 3 кн. Кн. 1: Брихадараньяка упанишада / Пер., предисл. и коммент. А.Я. Сыркина. М.: Наука, 1992.
- Фаликов Б.* Величина качества. Оккультизм, религии Востока и искусство XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Фанон Ф.* Черная кожа, белые маски. М.: GARAGE, 2022.
- Фрейд З.* Жуткое // Художник и фантазирование (сборник работ). М.: Республика, 1995, С. 265–281.
- Хаминова А.А., Зильберман Н.Н.* Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.
- Ханegraaf В.Я.* Западный эзотеризм. Путеводитель для запутавшихся / пер. с англ. Е. Зори, под науч. ред. А.Л. Рычкова. М.: Центр книги Рудомино, 2016.
- Ханзен-Левё О.А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001.
- Хафиз.* Газели в филологическом переводе / Н. Пригарина, Н. Чалисова, М. Русанов. Ч. I. М.: РГГУ; Институт Востоковедения РАН, 2012. («Orientalia et Classica»: Труды Института восточных культур и античности).
- Хофман В.* Основы современного искусства: введение в его символические формы. М.: Академический проект, 2004.
- Чаттопадхья Д.* Локаята Даршана. История индийского материализма / пер. с англ. М.: Издательство Иностранной Литературы, 1961.
- Чубаров И.* Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.
- Шатир М.И.* Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона // Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков: в 2-х кн. Кн. 2 / Под ред. А.С. Белоусовой и В.С. Полиловой. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 46–61.

- Шептунова И.И.* Живопись Бенгальского Возрождения. М.: Наука, 1978.
- Шептунова И.И.* Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М.: ГМВ, 2017.
- Шептунова И.И.* Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве // Современная художественная культура в странах Азии и Африки / отв. ред. А.Х. Вафа. М.: Наука, 1986. С. 127–141.
- Шептунова И.И.* Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1984.
- Шептунова И.И.* Проблемы традиции и новаторства в становлении современного искусства Индии: (Живопись Бенгальского Возрождения): дис. ... канд. иск. М.: Мин-во культуры СССР. Ин-т истории искусств, 1976.
- Шептунова И.И.* Шакти: вечные образы в искусстве Индии // Мир искусств: альманах. Вып. 2 / отв. ред. Б.И. Зингерман. М.: РИК Русанова, 1997. С. 179–200.
- Шептунова И.И.* Обониндронатх Тагор и Нондолал Бошу — художники Бенгальского Возрождения // Искусство Индии / сост. и отв. ред. С.И. Тюляев. М.: Наука, 1969. С. 189–207.
- Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983.
- Шлегель К.В.Ф.* О языке и мудрости индийцев // Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. Том 2. М.: Искусство, 1983. С. 261–273.
- Шлегель К.В.Ф.* Сочинения. В двух томах. Том 2. Философия языка и слова. СПб.: Издательский проект «Quadrivium», 2018.
- Шохин В.К.* Гуны // Индийская философия. Энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. М.: Восточная литература; Академический проект; Гаудеамус, 2009. С. 318–320.
- Эйзенштадт Ш.* Срывы модернизации / пер. с англ. А. Захарова // Неприкосновенный запас. 2010. Т. 74. № 6.
- Юрлов Ф.Н., Юрлова Е.С.* История Индии. XX век / Под ред. А.Я. Зинкевич. М.: Институт востоковедения РАН, 2010.
- Якимович А.* Восстановление модернизма. Живопись 1940–1960-х годов на Западе и в России. М.: Галарт, ОЛМА-Пресс, 2001.
- Ямпольский М.* О близком (Очерки немимитического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022.
- A short video on the Cholamandal Artist's Village. 2017. URL: <https://youtu.be/Y7W-jCD8Lsk> (дата обращения: 5.03.2024).

- Ahuja N.P.* The Arts and Crafts Movement: Modern Reinvocations // 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 136–149.
- Alkazi E. M.F.* Husain: The Modern Artist and Tradition. ND.: Art Heritage, 1978.
- Alkazi E.* Souza's Seasons in Hell // Idem (Ed.) Art Heritage 5: Season 1985–1986. ND., 1986. P. 74–93.
- Anand M.R.* Gaganendranath Tagore's Realm of the Absurd // JISOA. Birth Century Number of Gaganendranath Tagore. 1972. URL: <https://indianhistorycollective.com/the-satirical-genius-of-gaganendranath-tagore-artistic-indianart-bengals-peasantryclass-cartoons-painting-master/> (дата обращения: 20.03.2022).
- Anand M.R.* Shaping the Indian Modern. Мм.: Marg Publications, 2005.
- Anand M.R.* The Hindu View of Art. L.: Allen & Unwin, 1933.
- Ananthanarayanan M. Paniker* // Artrends. A Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association. Vol. 1. № 1. 1961.
- Antao B. Francis Newton Souza* // Souza. 6 April 2002. URL: http://www.srimatilal.com/souza/review_antao.html (дата обращения: 22.10.2017).
- Antliff A.* Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Anwer A.N.* Goya's Engraving's: Anatomy of a Subversive Aesthetic // Social Scientist. 1985. Vol. 13. № 12. P. 44–58.
- Appasamy J.* An Introduction to Modern Indian Sculpture. ND.: Indian Council for Cultural Relations & Vikas Publications, 1970.
- Appasamy J.* Art's Indigenous Sources // Lalit Kalā Contemporary. 1987. № 34. P. 23–25.
- Appasamy J.* Devi Prosad Roy Chowdhury. ND.: Lalit Kala Akademi, 1973.
- Appasamy J.* The Critical Vision: Selected Writings. ND.: Lalit Kala Akademi, 1985.
- Araeen R.* The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain. L.: Hayward Gallery, 1989.
- Archer M., Archer W.G.* Indian Painting for the British, 1770–1880. L.: Oxford University Press, 1955.
- Archer W.G.* India and Modern Art. L.: George Allen & Unwin, 1959.
- Arp H.* Baobab // Contra'66. 1966. № 2. P. 13–14.
- Arrowsmith R.R.* «An Indian Renaissance» and the Rise of Global Modernism: William Rothenstein in India, 1910–11 // The Burlington Magazine. 2010. Vol. CLII. P. 228–235.
- Art School Notes // The Studio. 1914. № 61. P. 83–84.
- Artrends. Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association. Md.: India, 1961–1967, 1971–1982.

- Avalon A. (Woodroffe J.G.)* Introduction // *Kularnava Tantra*. Delhi: Motilal Banarasidass Publishers Private Limited, 2007 [1965]. P. 3–12.
- Banerji D.* Empire. Colony and Nation: Abanindranath Tagore and the Shah Jahan Paintings // *20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary* / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P.74–84.
- Bartholomew R.* A Critic's Eye. Mm.: Chatterjee & Lal, 2009.
- Benjamin R.* Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.
- Berger J.* An Indian Painter // *New Statesman and Nation*. 1955. Vol. 49. № 1251. P. 277–278.
- Berger J.* Portraits. John Berger on Artists / Ed. by T. Overton. L.; NY.: Verso, 2015.
- Berkson C.* The Caves at Aurangabad: Early Buddhist Tantric Art in India — Text and Photographs. Ahmedabad: Mapin Publishing Pvt., 1986.
- Berlia N.* Francis Newton Souza: Enfant Terrible of Modern Art. ND.: A Delhi Art Gallery Publication, 2011.
- Bernstein L.* Magda Nachman: An Artist in Exile. Brookline: Academic Studies Press, 2021.
- Bernstein L.* The Great Little Lady of the Bombay Art World // Flamm C., Marti R., Raev A. (Eds.) *Transcending the Borders of Countries, Languages, and Disciplines in Russian Émigré Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018. P. 143–158.
- Besant A.* India's Mission among Nations // *Idem. India: Essays and Addresses*. L.: The Theosophical Publishing Society, 1913. P. 1–3.
- Besant A.* The Means of India's Regeneration // *Idem. India: Essays and Addresses* L.: The Theosophical Publishing Society, 1913. P. 84–122.
- Bhabha H.K.* Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse // *October*. 1984. Vol. 28: Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis. P. 125–133.
- Bhagat A.S.* Framing the Regional Modern: K.C.S. Paniker and the Madras Art Movement. Chembukkavavu, Thrissur: Kerala Lalithakala Academi, 2011.
- Bhagat A.S.* Madras Modern. Regionalism and Identity. ND., DAG, 2019.
- Bhageria P., Malhotra P.* Elite Collectors of Modern & Contemporary Indian Art. ND.: Elite Media, 2008.
- Bhattacharya M.* Echoes of India: The Poems of Octavio Paz // *India International Centre Quarterly*. 1998. Vol. 25. № 1. P. 1–19.
- Bhattacharya S.K.* The Story of Indian Art. Lucknow: Atma Ram & Sons, 1996.
- Bhattacharya S.K.* Trends in Modern Indian Art. ND.: M.D. Publications, 1994.
- Birdwood G.* Fine Art in India // *Journal of the Royal Society of Arts*. 1910. Vol. 58. № 2989. P. 425–426.

- Bittner R., Rhomberg K.* (Eds.) *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes.* Bonn: Hatje Cantz Verlag, 2013.
- Borden C.M.* *Contemporary Indian Tradition: Voices on Culture, Nature and the Challenge of Change.* W.: Smithsonian Institute Press, 1989.
- Bose N.* *A Primer for Art Education // The Visva-Bharati Quarterly.* Vol. XIII. Part 1 & 2. 1947. P. 154–160.
- Bose N.* *Silpasadhana // The Visava-Bharati Quarterly.* 1948. Vol. XIII. № 4. P. 314–318.
- Bose S.* *A Hundred Horizons: The Indian Ocean in the Age of Global Empire.* Cambridge; L.: Harvard University Press, 2009.
- Bradu F.* *Persistencia de la India en Octavio Paz // Acta Poética.* 2012. Vol. 33. № 2. P. 95–108.
- Bramble J.* *Modernism and the Occult.* L.: Palgrave Macmillan, 2015.
- Breton A.* *L'Union Libre // Contra'66.* 1966. № 2. P. 6–7.
- Brown R.L.* *Review: The Caves at Aurangabad: Early Buddhist Tantric Art in India by Carmel Berkson // Journal of Asian History.* 1988. Vol. 22. № 1. P. 79–81.
- Brown R.M.* *A Distant Contemporary: Indian Twentieth-Century Art in the Festival of India // The Art Bulletin.* 2014. Vol. 96. № 3. P. 338–356.
- Brown R.M.* *Art for a Modern India, 1947–1980.* Durham; L.: Duke University Press, 2009.
- Brown R.M.* *Articulating the Modern. Neo-Tantrism and the Art of P.T. Reddy // IAS Newsletter.* 2003. № 31. P. 42.
- Brown R.M.* *Displaying Time: The Many Temporalities of the Festival of India.* W.: University of Washington Press, 2017.
- Brown R.M.* *KCS Paniker's Painterly Deflections // Tirchhi Nazar: The Gaze in South Asia Beyond Darshan.* 2021. Vol 37. № 2. P. 103–116.
- Brown R.M.* *Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational // The Art Bulletin.* 2008. Vol. 90. № 4. P. 555–557.
- Brown R.M., Hutton D.S.* (Eds.) *A Companion to Asian Art and Architecture.* Hoboken: Blackwell Publishing, 2011.
- Bühler G.* (Ed.) *Panchatantra IV & V.* Bombay: Government Central Book Depôt, 1891 (Bombay Sanskrit series).
- Bühnemann G.* *Mandalas and Yantras in the Hindu traditions.* Leiden; Boston: Brill, 2003 (Brill's Indological Library).
- Cafaggi C.E.L.* *Dos Jardines de la Modernidad: India en Octavio Paz // Estudios de Asia y África.* 2017. Vol. 52. Núm. 2 (163). P. 349–386.
- Cage J.* *Communication // Contra'66.* 1966. № 3–4. P. 3–4.
- Cage J.* *Silence: Lectures and Writings.* Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

- Cantú R.* Ideograms of the East and the West: Octavio Paz, *Blanco*, and the Traditions of Modern Poetry // *Journal of East-West Thought*. 2013. № 1. Vol. 3. P. 64–78.
- Carpenter V.* «From Yellow to Red to Black»: Tantric Reading of *Blanco* by Octavio Paz // *Bulletin of Latin American Research*. 2002. Vol. 21. № 4. P. 527–544.
- Chacon A.R.* The Forgotten Stone: On Rabindranath Tagore and Latin America. 2000. URL: <https://www.parabaas.com/SHEET3/LEKHA16/forgotten.html> (дата обращения: 15.05.2019).
- Chakravorty R.* (Ed.) Abanindranath Tagore: His Early Work. Calcutta: Art Section Indian Museum, 1951.
- Chatterjee S.* Writing a Transcultural Modern // Bittner R., Rhombg K. (Eds.) *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013. P. 101–107.
- Chaudhuri S.* (Ed.) *The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Chaudhuri S.* Modernisms in India // Brooker P. (Ed.) *The Oxford Handbook of Modernisms*. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 942–960.
- Cholamandalam Artists' Village — Cholamandalam Artists' Village. A website. URL: <http://www.cholamandalartistvillage.com/> (дата обращения: 19.05.2018).
- Cholamandal Artists' Village: the Pride of India's Art Scene, 2016. A video. URL: <https://youtu.be/SR18gTGzJzA> (дата обращения: 5.10.2021).
- Chowdhury I.* Santiniketan: The Making of a New Indian Pilgrimage // *The Public Historian*. 2013. Vol. 35. № 2. P. 99–103.
- Citron B.* *Contemporary Art in Bombay, 1965–1995*: Ph.D. University of Pennsylvania, 2009.
- Clark J.* *Modern and Contemporary Asian Art: A Working Bibliography*. University of Sydney, 2009.
- Clark J.* Recent Books on Indian and Pakistani Art // *Art & Australia*. 2007. Vol. 45. № 1. P. 129.
- Contemporary Indian Paintings 1984 — Contemporary Indian Paintings (Album. Indian Trade Fair, Moscow). ND.: Lalit Kala Akademi, 1984.
- Contra'66 (*Breton A., Mehra R., Ts'ao Chih, Arp H.*). Ed. by J. Swaminathan. 1966. № 2.
- Contra'66 (*Cage J., Souza F. N., Santos I., Kumar R., Saari A.*) / Ed. by J. Swaminathan. 1966. № 3–4.
- Contra'66 (*Rawson Ph.S., Bantleman L., Husain M.F., Shah H., Paz O., Lal Sh., Klee P., Kumar R., Swaminathan J.*) / Ed. by J. Swaminathan. 1966. № 1.
- Coomaraswami A.K.* *Lila* // *Journal of American Oriental Society*. 1941. Vol. 61. № 2. P. 98–10.
- Coomaraswamy A.K.* *Art and Swadeshi*. Md.: Ganesh & Co., Publishers, 1910.

- Coomaraswamy A.K.* Hindu View of Art: Historical // *Idem.* The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. NY.: The Sunwise Turn, 1918. P.18–29.
- Coomaraswamy A.K.* Hindu View of Art: Theory of Beauty // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. NY.: The Sunwise Turn, 1918. P. 30–37.
- Coomaraswamy A.K.* Indian Drawings. First Series. Broad Campden: Essex House Press, 1910.
- Coomaraswamy A.K.* Introduction to Indian Art / Ed. by M.R. Anand. Md.: The Theosophical Publishing House, Adyar, 1956.
- Coomaraswamy A.K.* One Hundred References to Indian Painting // *Artibus Asiae.* 1930–1932. Vol. IV. № 1, 2–3. P. 41–57.
- Coomaraswamy A.K.* The Modern School of Indian Painting // *Idem.* Art and Swadeshi. ND.: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. P. 116–127.
- Coomaraswamy A.K.* The Modern School of Indian Painting // *The Journal of Indian Art,* 1888–1916. P. 67–69.
- Coomaraswamy A.K.* The Painting of Nanda Lal Bose // *Modern Review.* 1909. Vol. VI. № 3. P. 300–302.
- Coomaraswamy A.K.* The Present State of Indian Art I. Painting and Sculpture // *Modern Review.* 1907. Vol. II. P. 105–110.
- Coomaraswamy A.K.* The Present State of Indian Art II. Architecture and Decorative Art // *Modern Review.* 1907. Vol. II. P. 405–413.
- Coomaraswamy A.K.* The Transformation of Nature in Art [1934]. NY.: Dover Publications, 1956.
- Coomaraswamy A.K.* Why Exhibit Works of Art? // *Blackfriars.* 1942. Vol. 23. № 270. P. 358–363.
- Coomaraswamy R.P.* A Figure of Speech or a Figure of Thought // *Idem.* (Ed.) A Figure of Speech or a Figure of Thought. Indiana: World Wisdom, 2004. P. 21–52.
- Coppola C.* Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay // *Journal of South Asian Literature.* Vol. 19. № 2. 1984. P. 41–61.
- Correa C.* Museums: An Alternate Typology // *Daedalus.* 1999. Vol. 128. № 3. America's Museums. P. 327–332.
- Dadi I.* Review // *The Art bulletin.* 2008. Vol. 90. № 4. P. 652–654.
- Dalmia Y, Hashmi S.* Memory, Metaphor, Mutations: Contemporary Art of India and Pakistan. ND.: Oxford University Press, 2007.
- Dalmia Y, Sambrani C. et al.* Indian Contemporary Art Post Independence. ND.: Vadehra Art Gallery, 1997.
- Dalmia Y.* Amrita Sher-Gil: A Life. ND.: Penguin Books, 2013.
- Dalmia Y.* From Jamshetjee Jeejeebhoy to the Progressive Painters // Bombay: Mosaic of Modern Culture. Bombay: Oxford University Press, 1995. P. 182–193.

- Dalmia Y.* Journeys: Four Generations of Indian Artists in Their Own Words: Conversations with Yashodhara Dalmia: In 2 vol. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Dalmia Y.* Sayed Haider Raza. The Journey of an Iconic Artist. Noida: HarperCollins, 2021. *Dalmia Y.* The Demonic Line: An Exhibition of Drawings 1940–1964 by Francis Newton Souza: Catalogue. ND.: Delhi Art Gallery, 2001.
- Dalmia Y.* The Making of Modern Indian Art: The Progressives. ND.: Oxford University Press, 2001.
- Das A.* Metropolitan and Traditional: An Exploration of the Semantics in Contemporary Indian Art's Discourse // *Etnofoor*. 2010. Vol. 22. №1. Imitation. P. 118–135.
- Das A.* Tagore's Poetry on Canvas. 2012. URL: <http://www.mattersofart.net/feature-details.aspx?mpgid=3&pgid=3&fid=25> (дата обращения: 15.05.2019).
- Das A.* The Many Meanings of Tagore's Bird Leitmotif // The Tagore Centre UK. 21.09.2014. URL: <http://www.tagorecentre.org.uk/the-many-meanings-of-tagores-bird-leitmotif/> (дата обращения: 15.10.2021).
- Das Gupta U.* In Pursuit of a Different Freedom: Tagore's World University at Santiniketan // *India International Centre Quarterly*. India: A National Culture? 2002–2003. Vol. 29. № 3/4. P. 25–38.
- Dasgupta A.* The Bauls and Their Heretic Tradition // *Social Scientist*. Vol. 22. № 5/6. P. 70–83.
- Dasgupta S.* A History of Indian Philosophy: In 5 vol. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.
- Dehejia H.V, Jha P.S., Hoskote R.* Despair and Modernity: Reflections from Modern Indian Painting. ND.: Motilal Banarasidass Publishers, 2000.
- DeLamater P.* Some Indian Sources in the Art of Paul Klee // *The Art Bulletin*. 1984. Vol. 66. № 4. P. 657–672.
- DeLong D.* Art's Most Beautiful Orientalist Paintings: A Kindle Coffee Table Book. Yesteryear Books, 2018.
- Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste*. 1913–194. Vol. 4. № 188–189.
- Derrida J.* On Grammatology / Trans. by G.Ch. Spivak. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1976.
- Dey S.* Indian Themes in Neruda and Paz // *Indian Literature*. 1976. Vol. 19. № 2. P. 11–24.
- Dhamija R.* (Ed.) Sixty Years of Writing on Arts & Crafts in India: from Roopa-lekha, 1928–1988. ND.: Sterling Publishers, 1988.
- Dhingra A.* La India en la obra de Octavio Paz. Algunas reflexiones // *Actas XIV Congreso AIH*. 2004. Vol. IV: Literatura hispanoamericana. P. 161–168.
- Dimock E.C.* Rabindranath Tagore — «The Greatest of the Bāuls of Bengal» // *Journal of Asian Studies*. 1959. Vol. 19. Issue 1. P. 33–51.
- Doniger W.* The Hindus: An Alternative History. NY.: The Penguin Press, 2009.

- Dosse F.* Histoire du structuralisme. T. I: le champ du signe, 1945–1966. P.: La Découverte/Poche, 2012.
- Dragonetti C., Tola F.* What Indian Philosophy Owes Hegel // Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute. 2002. Vol. 83. P. 1–36.
- Dube A., Nagy P.* Portfolio // Grand Street: Delusions. 2004. № 73. P. 143–149.
- Düchting H.* Paul Klee. Munich: Prestel Verlag, 2008.
- Duran M.* Irony and Sympathy in *Blanco and Ladera Este* // Bloom H. (Ed.) Octavio Paz. NY.: Chelsea House Pub, 2002. P. 173–182.
- Durán M.S.* Festín de signos: Octavio Paz y Claude Lévi-Strauss. Un asomo al abismo // Fuimos peces. 2019. 21 Jan. URL: <https://www.fuimospeces.mx/single-post/2019/01/20/Festin-signos> (дата обращения: 12.10.2021).
- Eaton N.* Colour, Art and Empire. Visual Culture and the Nomadism of Representation. L.; NY.: I.B. Tauris, 2013.
- Eaton N.* Swadeshi Color: Artistic Production and Indian Nationalism, ca. 1905 – ca. 1947 // The Art Bulletin. 2013. Vol. 95. № 4. P. 623–641.
- Eaton R.M.* The Rise of Islam and the Bengal Frontier, 1204–1760, Comparative Studies on Muslim Societies. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Eck D.L.* Darsan: Seeing the Divine Image in India. Chambersburg: Anima Books, 1981
- Edwards S.* Art and its Histories: A Reader. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Elwin V.* The Tribal Art of Middle India: A Personal Record. L.: Oxford University Press, 1951.
- Evola J.* What Tantrism Means: To Modern Western Civilization // East and West. 1950. Vol. 1. № 1. P. 28–33.
- Fanon F.* Black Skins, White Masks. L.: Pluto Press, 1986.
- Fox Weber N.* The Bauhaus Group. Six Masters of Modernism. NY.: Alfred A. Knopf, 2009.
- Gandhy K.* The Beginnings of the Art Movement. Seminar 528. 2003. URL: <https://www.india-seminar.com/2003/528/528%20kekoo%20gandhy.htm> (дата обращения: 15.10.2021).
- Gangoly O.C.* South Indian Lamps // The Journal of Indian Art. 1916. Vol. 17. P. 77–81.
- Gangoly O.C.* The New Indian School of Painting // The Journal of Indian Art. 1916. Vol. 17. P. 47–52.
- Garimella A.* The Classical and the Monumental in Indian Sculpture (1947–Present) // 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P. D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 266–273.
- Gerát I.* Johan Huizinga and Max Dvořák on Images: A Shared Interest in Medieval Images in and around 1919 // World Literature Studies. 2017. Vol. 9. P. 31–40.
- Ghose D.C.* Bibliography of Modern Indian Art. ND.: Lalit Kala Akademi, 1980. Gleanings:

- Automatic Drawings as a First Aid to the Artist // *Modern Review*. 1917. Vol. 21. №1. P. 63–65.
- Ghosh N.* Bengal Decentred: The Emergence of the Regional Modern // *20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary* / Ed. P. Mitter, P. D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 226–237.
- Goetz H.* The Great Crisis: From «Traditional» to Modern Indian Art // *Contemporary*. 2004. Vol.49. P. 29–44.
- Goloubev V.* (Éd.) *Ars Asiatica. Études et documents*. In 12 vol. Vol. 3. *Sculptures Çivaïtes*. Bruxelles; P.: G. Van Oest & Cie Éditeurs, 1921.
- Greenberg C.* *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Gropius W.* Bauhaus Manifesto and Program // *Wingler H.M. The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1959 [1919]. P. 31–33.
- Group 1890 Manifesto // *Transits of a Wholetimer*. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND.: Gallery Espace Art, 2012. P. 70.
- Guha R.* *India After Gandhi. The History of the World's Largest Democracy*. L.: Picador 2007.
- Guha R.* *Savaging the Civilized: Verrier Elwin, His Tribals, and India*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Guha-Thakurta T.* Fault-Lines in a National Edifice: On the Rights and Offences of Contemporary Indian Art // *Ramaswamy S. (Ed.) Barefoot Across the Nation. Maqbool Fida Husain and the Idea of India*. L.: Routledge, 2011. P. 172–197.
- Guha-Thakurta T.* *Monuments, Objects, Histories. Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*. NY.: Columbia University Press, 2004.
- Guha-Thakurta T.* Raja Ravi Varma and the Project of a New National Art // *Raja Ravi Varma: New Perspectives*. ND.: National Museum, 1993. P. 96–103.
- Guha-Thakurta T.* *The Making of New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal. 1850–1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. (Cambridge South Asian Studies).
- Gupta A.* The Delhi Silpi Chakra: Art and Politics after the Radcliffe Line // *20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary* / Ed. P. Mitter, P. D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 180–191.
- Gupta Singh A.* Looking 'East': The Art of Assam and Around // *20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary* / Ed. P. Mitter, P. D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 238–251.
- Hacker K.F.* «A Simultaneous Validity of Co-Existing Cultures»: J. Swaminathan, the Bharat Bhavan, and Contemporaneity // *Archives of Asian Art*. 2014. Vol. 64. № 2. P. 191–209.

- Hacker K.F.* Traveling Objects: Brass Images, Artisans, and Audiences // *RES: Anthropology and Aesthetics*. 2000. № 37. P. 147–165.
- Handelman D., Shulman D.* God Inside Out. Śiva's Game of Dice. Photographs by Carmel Bergson. NY.; Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Harris J.* Affective Communities: Anticolonial Thought, fin-de-siècle Radicalism, and the Politics of Friendship by Leela Gandhi [Review] // *Journal for the Study of Radicalism*. 2009. Vol. 3. № 1. P. 183–185.
- Havell E.B.* Chapter IV. The Divine Ideal // *Idem.* Indian Sculpture and Painting. L.: John Murray, 1908. P. 51–81.
- Havell E.B.* Indian Art, Industry & Education. Md.: G.A. Nathan & Co., Esplanade, 1907.
- Havell E.B.* Indian Sculpture and Painting. L.: John Murray, 1908.
- Havell E.B.* Some Notes on Indian Pictorial Art // *The Studio*. 1903. № 27. P. 25–33.
- Havell E.B.* The Basis for Artistic and Industrial Revival in India. Md.: The Theosophist Office, Adyar, 1912.
- Havell E.B.* The Ideals of Indian Art. L.: John Murray, 1920.
- Havell E.B.* The New Indian School of Painting // *The Studio*. 1908. № 44. P. 107–117.
- Heehs P.* Sri Aurobindo and his Ashram, 1910–2010 // *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*. 2015. Vol. 19. №1. P. 65–86.
- Heehs P.* The Lives of Sri Aurobindo. NY.: Columbia University Press, 2008.
- Herrenschmidt O.* Le cycle de Lingal. Essai d'étude textuelle de mythologies: Les mythologies des tritus de langue gondi (Inde Centrale). P.: École pratique des hautes études, 1966.
- Herrenschmidt O.* The Indians' Impossible Civil Code // *European Journal of Sociology / Archives Européennes de Sociologie*. 2009. Vol. 50. № 2. P. 309–347.
- Herringham C.J.P.* Ajanta Frescoes: Reproductions in Color and Monochrome of Frescoes in Some of the Caves at Ajanta after Copies Taken in the Years 1909–1911 by Lady Herringham and Her Assistants. L.: Oxford University Press, 1915.
- Hofmann W.* Goya und Wien // *Artibus et Historiae*. 2010. Vol. 31. № 62. P. 233–243.
- Hou H., Vergne P., Halbreich K. et al.* How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age. Exhibition catalogue. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.
- How Secular is Art / Ed. Tapati Guha-Thakurta, Vazira Zamindar. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Hyman T.* The Play of Shadows: Rabindranath Tagore as a Painter // *L. Magazine*. 1986. Vol. 26. № 8. P. 54–64.
- Indian Art Since The Early 40s — a search for identity. Md.: Artists' Handicrafts Association of Cholamandal Artists' Village & Progressive Painters Association, 1974.

- Indian Art Today: Four Artists from the Chester and Davida Herwitz Collection. W.: Phillips Collection, 1986.
- Iyengar R.* Ornamental Modernism: Regional Aesthetics and the Art of Andhra Pradesh // 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 218–225.
- Izquierdo de la Viña S.* Afinidades e intercambios: el encuentro entre la Escuela de Bengala y la Bauhaus a través de dos exposiciones (Calcuta 1922 – Berlín 1923) // Boletín de Arte-UMA. Departamento de Historia del arte, universidad de Málaga. 2018. № 39. P. 125–137.
- Jamal O.* E.B. Havell and Rabindranath Tagore // Third Text. 2000. Vol. 14. № 53. P. 19–30.
- Jamal O.* E.B. Havell: The Art and Politics of Indianness // Third Text. 1997. Vol. 11. №39. P. 3–19.
- James J.* Cholamandal: An Artists' Village. Chennai: Oxford University Press, 2004.
- James J.* K.C.S. Paniker // Artrends. A Contemporary Art Bulletin. 1971–1982. P. 294–295.
- James J.* Metaphysical Content in Recent Contemporary Indian Painting // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 30–32.
- James J.* Nandagopal // Lalit Kalā Contemporary. 1979. № 27. P. 13–14.
- James J.* Paniker // Artrends. A Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association. 1964. Vol. IV. № 2&3.
- James J.* S.G. Vasudev // Lalit Kalā Contemporary. 1975. № 19–20. P. 38–39.
- Jhaveri M.* Migrating Modernisms // Frieze. 30.09.2013. URL: <https://frieze.com/article/migrating-modernisms> (дата обращения: 15.05.2019).
- Jumabhoy Z.* The Progressive Revolution: Modern Art for a New India. NY.: Asia Society, 2018.
- Kalidas S.* (Ed.) Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND.: Gallery Space Art, 2012.
- Kapur G.* Contemporary Indian Artists. ND.: Vikas Publishing House, 1978.
- Kapur G.* Francis Newton Souza: Devil in the Flesh // Idem. Contemporary Indian Artists. ND.: Vikas Publishing House, 1978. P. 3–46.
- Kapur G.* Francis Newton Souza: Devil in the Flesh // Kapur G. Contemporary Indian Artists. L.: Villers Publications, 1959.
- Kapur G.* J. Swaminathan: The Artist the Ideologue the Man His Persona // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 61–62.
- Kapur G.* When Was Modernism in Indian / Third World Art? // South Atlantic Quarterly. 1993. Vol. 92. №. 3. P. 473–514.
- Kapur G.* When Was Modernism in Indian Art // Journal of Arts and Ideas. 1995. №. 27–28. P.105–

126.

- Kapur G.* When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. ND.: Tulika, 2000.
- Kapur S.S., Bartholomew R.* Maqbool Fida Husain. NY.: H.N. Abrams, 1972.
- Kaul M., Radhakrishnan S., Ukil B.* Trends in Indian Painting — Ancient, Medieval, Modern. ND.: Dhoomimal Ramchand, 1961.
- Kenneth X.R.* The Bengal School and the Bombay School. The Roles of Sir William Rothenstein (1872–1945), Stella Kramrisch (1896–1993), and Gladstone Solomon (1880–1965) in the Development of Indian «National Art» // Robbins K.X., Tokayer M. (Eds.) Jews and the Indian National Art Project. ND.: Nyogi Books, 2015. P. 69–106.
- Keyserling H.G.* Das Reisetagebuch eines Philosophen (2 Bände). 1e Band. Darmstadt: Otto Reichl, 1922.
- Khan M.D.* (Ed.) The Lasting Legacies of Mulk Raj Anand. ND.: Atlantic, 2008.
- Khan N.A.* Philosophical Affinity between Tagore and Sufi Poets of Iran // Translation Today. 2015. Vol. 9. № 1. P. 77–92.
- Khanna B., Kurtha A.* Art of Modern India. L.: Thames and Hudson, 1998.
- Khanna K.* Progressive Artists' Group: Exhibition of Paintings. Bombay: Bombay Art Society, 1949.
- Khullar S.* National Tradition and Modernist Art // Dalmia V., Sadana R. (Eds.) The Cambridge Companion to Modern Indian Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 163–183.
- Khullar S.* The Art of Ideas: Critics, Journals and Modernism in India (c.1946–1981) // 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P. D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 314–326.
- Kinsley D.* Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition. ND.: Motilal Banarsidass Publishers, 1998.
- Knott R.* Paul Klee and the Mystic Center // Art Journal. 1978. № 38. Issue 2. P. 114–118.
- Kothari S.A.* Painting a Modern India: F.N. Souza, M.F. Husain & Artistic Identity After Independence // Senior Projects Spring 2020. NY.: Bard College, 2020.
- Kramrisch S.* An Indian Cubist // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 11. P.107–109.
- Kramrisch S.* Exhibition of Continental Paintings and Graphic Arts // Catalogue of the Fourteenth Annual Exhibition Indian Society of Oriental Art. Calcutta: Samavaya Mansions, 1922.
- Kramrisch S.* Indian Art and Europe // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 11. P. 81–86.
- Kramrisch S.* Indische Malerei der Gegenwart, zur XV. Jahresausstellung der «India Society of

- Oriental Art», Calcutta 1924 // Der Cicerone. 1924. № 16. P. 954–962.
- Kramrisch S.* Natural Science and Technology in Relation to Cultural Institutions and Social Practice in India // Philosophy East and West. Preliminary Report on the Third East West Philosophers' Conference. 1959. Vol. 9. № 1/2. P. 21–23.
- Kramrisch S.* Sunayani Devi // Der Cicerone. 1925. № 17. Teil 1. P. 84–93.
- Kramrisch S.* The Aesthetics of Young India: A Rejoinder // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 10. P. 66–67.
- Kramrisch S.* The Expressiveness of Indian Art // The Calcutta Review. 1922. Vol. V. № 1–2. P. 1–46.
- Kramrisch S.* The Genius of Abanindranath Tagore // The Visva-Bharati Quarterly. 1942. Vol. 8. Pts 1 & 2. (Abanindra number). P. 66–73.
- Kramrisch S.* The Present Moment of Art, East and West // The Visva-Bharati Quarterly. 1923. Vol. 1. № 3. P. 221–225.
- Kramrisch S.* The Viṣṇudharmottaram (Part III): A Treatise on Indian Painting // The Calcutta Review. 1924. Vol. 10. № 2. P. 331–386.
- Kramrisch S., Srinivasan R., Kuruṣṇacāmi T.G., Brown W.D.S.* Indian Art and Art-Crafts. Adyar Md.: Theosophical Publishing House, 1923.
- Kramrisch S.* Pāla and Sena Sculpture // Exploring India's Sacred Art. Selected Writings of Stella Kramrisch. / Ed. Barbara Stoler Miller. 1983. P. 204–240.
- Kramrisch S.* Form Elements in the Visual Work of Rabindranath Tagore // Lalit Kalā Contemporary. 1963. № 2. P. 37–44.
- Krishnan S.A.* Matter and Spirit. Editorial // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 4–7.
- Kulshreshtha S.* From Temple to Museum. Colonial Collections and Uma Mahesvara Icons in the Middle Ganga Valley. L. & NY.: Routledge, 2018.
- Kumar R.S.* (Ed.) Rabindra Chitralai: Paintings of Rabindranath Tagore: in 4 vol. Kolkata: Pratikshan, 2011.
- Kumar R.S.* (Ed.) The Last Harvest. Paintings of Rabindranath Tagore. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011.
- Kumar R.S.* Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. ND.: National Gallery of Modern Art, 1997. 6.п.
- Kumar R.S.* Tagore and the Visual Arts // Chaudhuri S. (Ed.) The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. P. 222–236.
- Kurtha A.* Francis Newton Souza (1924–2002). Bringing Western and Indian Modern Art. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2006.
- Kushari Dyson K.* Rabindranath Tagore and his World of Colours // Parabaas. Complete Bengali

- Webzine. Special Rabindranath Tagore Section. 2001. URL: <https://www.parabaas.com/rabindranath/articles/pKetaki2.html> (дата обращения: 5.03.2024).
- Kushigian J.A.* Flowing Rivers and Contiguous Shores: The Poetics of Paz // Bloom H. (Ed.) Octavio Paz. NY.: Chelsea House Pub, 2002. P. 79–104.
- Kuzina L.* Tantric Corporeality Concept and Indian Modern Artist Jagdish Swaminathan // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Vol. 33. Proceedings of the International Conference on the Contemporary Education, Social Sciences and Humanities ICCSSH. 2018. P. 530–535.
- Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan).
- Larson G.J.* Mystical Man in India // Journal for the Scientific Study of Religion. 1973. Vol. 12. № 1. P. 1–16.
- Levi J.M.* Structuralism and Kabbalah: Sciences of Mysticism or Mystifications of Science? // Anthropological Quarterly. 2009. № 82. Vol. 4. P. 929–984.
- Lévi-Strauss C.* La pensée sauvage. P.: Plon, 1962.
- Lévi-Strauss C.* Le regard éloigné. P.: Plon, 1983.
- Lewisohn L.* Rabindranath Tagore's Syncretistic Philosophy and the Persian Sufi Tradition // International Journal of Persian Literature. 2017. Vol. 2. № 1. P. 2–41.
- Linda M.H.* Zimmer and Coomaraswamy: Visions and visualizations // Case M.H. (Ed.) Heinrich Zimmer: Coming into His Own. Princeton: Princeton University Press 1994. P. 119–142.
- Lindsay J.* (Ed.) Encyclopedia of Religion. Vol. 8. 2-nd Edition. NY.: Macmillan Reference., 2005.
- Luis S.K.* Between Anthropology and History: The Entangled Lives of Jangarh Singh Shyam and Jagdish Swaminathan // Perera S., Pathak D.N. (Eds.) Intersections of Contemporary Art, Anthropology and Art History in South Asia. Decoding Visual Worlds. L.: Palgrave Macmillan, 2019. P. 139–180.
- Lynn V.* India Songs: Multiple Streams in Contemporary Indian Art. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 1993.
- Mackenzie Brown C.* Purāṇa as Scripture: From Sound to Image of the Holy Word in the Hindu Tradition // History of Religions. 1986. Vol. 26. № 1. P. 68–86.
- Magis C.H.* La poesía hermética de Octavio Paz. México: El colegio de México, 1978.
- Makuljević N.* The Political Reception of the Vienna School: Josef Strzygowski and Serbian Art History // Journal of Art Historiography. 2013. № 8.
- Makuljević N.* The Political Reception of the Vienna School: Josef Strzygowski and Serbian Art History // Journal of Art Historiography. 2013. № 8.
- Malik S.* The 1940s: The Calcutta Group and the Bengal Famine // 20th Century Indian Art: Modern,

- Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 112–124.
- Manjapra K.* Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals Across Empire. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2014.
- Manjapra K.* Knowledgeable Internationalism and the Swadeshi Movement, 1903–1921 // Economic and Political Weekly. 2012. Vol. 47. № 42. P. 53–62.
- Marchand S.L.* German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship. Cambridge & Washington: Cambridge University Press, German Historical Institute, 2009.
- Marchand S.L.* The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski // History and Theory. 1994. Vol. 33. № 4. P. 106–130.
- Martin R., Koda H.* Orientalism: Visions of the East in Western Dress. NY.: The Metropolitan Museum of Art, 1995.
- Mathur S.* Retake of Amrita Sher-Gil's Self Portrait as Tahitian // 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 84–96.
- Meidani M.* Persian Calligraphy. A Corpus Study of Letterforms. L. & NY.: Routledge, 2020.
- Mesquita T.M.* Francis Newton Souza: Into the Threshold of the Absolute. URL: https://www.academia.edu/12288055/FRANCIS_NEWTON_SOUZA (дата обращения: 5.03.2024).
- Mitter B.K.C.* Rammohun Roy and Tuhfatul Muwahhiddin. Calcutta: K.P. Bagchi & Co, 1975.
- Mitter P.* Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery // The Art Bulletin. 2008. Vol. 90. № 4. P. 531–548.
- Mitter P.* Indian Art. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Mitter P.* Mechanical Reproduction and the World of the Colonial Artist // Ramaswamy S. (Ed.) Beyond Appearances: Visual Practices and Ideologies in Modern India. ND.: Sage, 2003. P. 1–30.
- Mitter P.* Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Mitter P.* Rabindranath Tagore and Okakura Tenshin in Calcutta: The Creation of a Regional Asian Avant-garde Art // Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century. Leuven: Leuven University Press, 2020. P. 147–157.
- Mitter P.* The Triumph of Modernism India's Artists and the Avant-garde, 1922–1947. L.: Reaktion Books, 2007.
- Mohanty S.* Utopian Longings and the French Connection: Paul Richard and the Politics of

- Friendship // *India International Centre Quarterly*. 2012. Vol. 39. № 1. P. 1–19.
- Mondal N.* Tagore's Philosophical Anthropology: Apropos Vedanta and Buddhism. Ph.D. Thesis. University of North Bengal, 2004.
- Mondzain M.-J.* Image, Icône, Économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. P.: Editions du Seuil, 1996.
- Mookerjee A.* Tantra Art in Search of Life Divine // *Lalit Kalā Contemporary*. 1971. № 12–13. P. 8–10.
- Mookerjee A.* Tantra Art: Its Philosophy and Physics. ND.: Ravi Kumar, 1967.
- Mookerjee A., Khanna M.* The Tantric Way. Art. Science. Ritual. L.: Thames and Hudson, 1977.
- Morales A.* Fulgor de Octavio Paz en la India // *The NY. Times*. 19.04.2018.
- Mukherjee B.* Rabindranath and the Urban Visual Art of Woodcut Prints // *Proceedings of the Indian History Congress*. 2014. Vol. 75. P. 742–747.
- Mullins E.* (Ed.) *The Human and the Divine Predicament: New Paintings by F.N. Souza*. L.: Grosvenor Gallery, 1964.
- Mullins E.* *F.N. Souza: An Introduction*. L.: A. Blond, 1962.
- Nadkarni D.* The Indigenous Problem // *Lalit Kalā Contemporary*. 1980. № 30. P. 18–21.
- Namakkal J.* European Dreams, Tamil Land: Auroville and the Paradox of a Postcolonial Utopia // *Journal for the Study of Radicalism*. 2012. Vol. 6. № 1. P. 59–88.
- Nardi I.* *The Theory of Citrasutras in Indian Painting: A Critical Re-evaluation of Their Uses and Interpretations*. L.: Routledge, 2006.
- Nath Mago P.* *Contemporary Art in India: A Perspective*. ND.: National Book Trust, 2011.
- Nercam N.* Le clan des Tagore, de l'École du Bengale au groupe de Calcutta // *Arts asiatiques*. 2005. Vol. 60. № 1. P. 5–21.
- Netton I.R.* (Ed.) *Orientalism Revisited. Art, Land and Voyage*. L. & NY.: Routledge, 2013.
- Nichols B.* The Buddhism of Claude Lévi-Strauss // *The Centennial Review*. 1995. Vol. 39. № 1. P. 109–128.
- Nicholson M.* *Surrealism in Latin American Literature. Searching for Breton's Ghost*. NY.: Palgrave Macmillan, 2013.
- Nicholson R.A.* *The Mystics of Islam*. L.: G. Bell and Sons LTD, 1914.
- Norman Brown W.* The Indian Games of Pachisi, Chaupar, and Chausar // *Emeneau M.B., Krishnamurti B. (Eds.) Studies in Indian Linguistics. M.B. Emeneau Sastipūrṭi Volume*. Poona: Centers of Advanced Study in Linguistics, Deccan College; Poona University and Annamalai University Press, 1968. P. 46–53.
- Norman Brown W., Rocher R.* *India and Indology. Selected Articles*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1978.

- Novac F.* Maitreyi from Authenticity to Colonial Fantasy // *Theory in Action*. 2016. Vol. 9. № 3. P. 13–37.
- Novac F.* Masculine Modes and Moods in Mircea Eliade's *Isabel* and the *Devil's Waters* // *Theory in Action*. 2013. Vol. 6. № 4. P. 1–17.
- Ocampo V.* Tagore en las barrancas de San Isidro. Buenos Aires: Sur, 1961.
- Ocampo V.* Victoria Ocampo: Writer, Feminist, Woman of the World / Ed. by P.O. Steiner. Albuquerque: University of New Mexico, 1999.
- Ocampo V.* West Meets East: Tagore on the Banks of the River Plate // *Indian Literature*. 1959. Vol. 2. № 2. P. 13–22.
- Orell J.* Early East Asian Art History in Vienna and Its Trajectories: Josef Strzygowski, Karl With, Alfred Salmony // *Journal of Art Historiography*. 2015. № 13.
- Osborn M.* The Indian Art Exhibition in Berlin // *Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art*. 1923. Vol. 15–16. 1923. P. 74–78.
- Otto R.* *Mysticism East and West: A Comparative Analysis of the Nature of Mysticism* / Transl. by B. Bracey and R. Payne. L.: Macmillan & Co., 1932.
- Padoux A.* *Comprendre le tantrisme. Les sources hindoues*. P.: Albin Michel, 2010.
- Padoux A., Jeanty R.-O.* *The Heart of The Yoginī: The Yoginīhrdaya, a Sanskrit Tantric Treatise*. NY.: Oxford University Press, 2013.
- Paniker K.C.S.* Contemporary Painters and Metaphysical Elements in the Art of the Past // *Lalit Kalā Contemporary*. 1971. № 12–13. P. 11–12.
- Panikkar S., Mukherji P.D., Deeptha A.* *Towards a New Art History: Studies in Indian Art*. ND.: D.K. Printworld, 2003.
- Paranjape M.R.* *Making India: Colonialism, National Culture, and the Afterlife of Indian English Authority*. Dodrecht: Springer, 2013.
- Parimoo R.* Art of Francis Newton Souza: A Study in Psycho-Analytical Approach // *Art Etc. News & Views*. 2012. № 24. P. 22–27.
- Parimoo R.* Art of Three Tagores. From Revival to Modernity. ND.: Kumar Gallery, 2011.
- Parimoo R.* Progressive Artists Group of Bombay: An Overview – The Spirit of Late 1940s and Early 1950s // *Art Etc. news & views*. 2012. Iss. 24. P. 6–13.
- Patel G.* Contemporary Indian Painting // *Daedalus*. 1989. Vol. 118. № 4 (Another India). P. 170–205.
- Paz O.* André Breton // *Contra'66*. 1966. № 2. P. 3–6.
- Paz O.* Claude Lévi-Strauss: An Introduction / Translated by J.S. Bernstein and M. Bernstein. Ithaca; L.: Cornell University Press, 1970.
- Paz O.* Figure and Presence // *Contra'66*. 1967. № 5/6. P. 3.

- Paz O. Ladera este seguido de Hacia el comienzo y Blanco.* Valencia: Galaxia Gutenberg, 1998.
- Paz O.* Los manuscritos de Rabindranath Tagore // *Idem.* Obras completas: In 15 vol. Vol. 2. Excursiones/Incursiones: Dominio extranjero. Barcelona; México: Fondo de Cultura Económica, 1994. P. 377.
- Paz O.* Los manuscritos de Rabindranath Tagore // *Mortiz J.* (Ed.) El signo y el garabato. Mexico: DF, 1975. P. 146–149.
- Paz O.* Vislumbres de la India. Un diálogo con la condición humana. Barcelona: Seix Barral, 1995.
- Pickford R.W., Bose J.* Colour Vision and Aesthetic Problems in Pictures by Rabindranath Tagore // *The British Journal of Aesthetics.* 1987. Vol. 27. № 1. P. 70–75.
- Pradhan S.* Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and Documents, 1936–1947: in 2 vol. Vol. 1. Calcutta: Santi Pradkan, 1979.
- Preminda S.J.* Between Modernism and Modernisation: Locating Modernity in South Asian Art // *Art Journal.* 1999. Vol. 58. № 3. P. 48–57.
- Quiroga J.* Understanding Octavio Paz. Columbia: University of South California Press, 1999.
- Rampley M.* Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School // *The Art Bulletin.* 2009. Vol. 91. № 4. P. 446–462.
- Rampley M.* Introduction: The Vienna School beyond Vienna. Art history in Central Europe // *Journal of Art Historiography.* 2013. № 8.
- Rampley M.* The Strzygowski school of Cluj. An Episode in Interwar Romanian Cultural Politics // *Journal of Art Historiography.* 2013. № 8.
- Rangel-Ribeiro V.* Souza: The Artist, His Loves & His Times. Goa Publications Pvt., 2019.
- Rao R.* The Guṇas of Prakṛti According to the Sāṃkhya Philosophy // *Philosophy East and West.* 1963. Vol. 13. №1. P. 61–71.
- Ratnam N.* This is I // *Butt G.* (Ed.) After Criticism. New Responses to Art and Performance. Malden: Blackwell Publishing, 2005. P. 65–78.
- Rawson P.* L'Art du tantrisme. P.: Thames and Hudson SARL, 1995.
- Rawson P.* The Art of Tantra. L.: Thames and Hudson, 1973.
- Ray N.* (Ed.) Indian Aesthetics and Art Activity. Proceedings of a Seminar. Simla: Indian Institute of Advanced Study, 1968.
- Raza S.H., Sen G.* Genesis of the Image // *India International Centre Quarterly.* 2004. Vol. 31. № 2–3. Voices at the Centre: The IIC Interviews. P. 260–275.
- Robbins K.X., Tokayer M.* (Eds.) Jews and the Indian National Art Project. ND.: Niyogi Books, 2015.
- Robinson A.* The Art of Rabindranath Tagore. L.: André Deutsch, 1989.
- Rodin A.* La Danse de Çiva // *Ars Asiatica.* 1921. III. P. 9–14.
- Rohtagi P., Pheroza G., Mehrotra R.* Bombay to Mm.: Changing Perspectives. Mm.: Marg

- Publications, 1997.
- Rothenstein W.* Gaganendranath Tagore // *The Visva-Bharati Quarterly*. 1938. Vol. 4. Pt. 1. P. 4.
- Rothenstein W.* Goya. L.: At the Sign of the Unicorn, 1900.
- Rothenstein W.* Men and Memories: Recollections of William Rothenstein: in 3 vol. Vol. 2. 1900–1922. NY.: Coward McCann, 1932.
- Rothenstein W.* The Genius of Indian Sculpture // *The Visva-Bharati Quarterly*. 1938. Vol. 4. Pt. 1. P. 5–10.
- Rowe W.* Paz, Fuentes and Lévi-Strauss: The Creation of a Structuralist Orthodoxy // *Bulletin of Latin American Research*. 1984. № 2. Vol. 3. P. 77–82.
- Saha P.* Singing Bengal into a Nation: Tagore the Colonial Cosmopolitan? // *Journal of Modern Literature*. 2013. Vol. 36. № 2. Aesthetic Politics — Revolutionary and Counter-Revolutionary. P. 1–24.
- Sanhi B.* The Progressive Writers' Movement // *Indian Literature*. 1986. Vol. 29. № 6. P. 178–183.
- Sarkar Ellias B.* Fifty Years of Indian Art. Mm.: Mohile-Parikh Centre for the Visual Arts, 1998.
- Sarkar I.* Rabindranath Tagore's Idea of Universal Humanism in the Light of Islamic World View // *Philosophy and Progress*. 2017. Vols. LXI–LXII. P. 53–66.
- Sarkar J.N.* Tagore and Iran // *Indo-Iranica*, Iran Society. 1986. Vol. 39. № 1–4.
- Schimmel A.* Calligraphy and Islamic Culture. L.: I.B. Tauris & Co Ltd, 1990.
- Scholem G.* Major Trends in Jewish Mysticism. NY.: Schocken Books, 1961.
- Schwarzer M.* Cosmopolitan Difference in Max Dvořák's Art Historiography // *The Art Bulletin*. 1992. Vol. 74. № 4. P. 669–678.
- Seckel D., Leisinger A.* Before and Beyond the Image: Aniconic Symbolism in Buddhist Art // *Artibus Asiae. Supplementum*. 2004. Vol. 45. P. 3–107.
- Sen N.* The «Foreign Reincarnation» of Rabindranath Tagore // *Journal of Asian Studies*. 1966. Vol. XXV. № 2. P. 275–286.
- SenGupta A.* Memoir of an Artist. Gurgaon: Partridge, 2014.
- Shah Noorur Rahman Md.* Iran in the Eyes of Rabindranath Tagore // *Proceedings of the Indian History Congress*. 2017. Vol. 78. P. 858–863.
- Shankar T.S. M.F.* Husain's Modern India // *Bowdoin Journal of Art*. 2018. Vol. 2.
- Sharma M.* Revisiting the Art of F.N. Souza: Dadaistic Perspectives in the Portrayal of Woman // *Art & Deal*. 2016. Vol. 12. № 57.
- Sheikh G.* Contemporary Art in Baroda. 1997. ND.: Tulika, 1997.
- Shinn L.D.* Visionary Images and Social Consequences in a South Indian Utopian Community // *Religious Studies*. 1984. Vol. 20. № 2. P. 239–253.
- Singh D.* German-Speaking Exiles and The Writing of Indian Art History // *Journal of Art*

Historiography. 2017. № 17.

Singh D. Indian Nationalist Art History and the Writing and Exhibiting of Mughal Art. 1910–1948 // *Art History*. 2013. Vol. 36. Issue 5. P. 1042–1069.

Singh K. (Ed.) *The Naked and the Nude: The Body in Indian Modern Art*. ND.: Delhi Art Gallery, 2013.

Singh K. *Continuum: Progressive Artists' Group*. ND.: Delhi Art Gallery, 2011.

Singh K. *Museumizing the Present: Museums of Modern Art in India, Public and Private // 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram*. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 298–313.

Singh R. *The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History: Object, Method and Language within the Grand Narrative // East and West*. 2003. Vol. 53. № 1/4. P. 127–148.

Sinha G. *Art and Visual Culture in India, 1857–2007*. Mm.: Marg Publications, 2009.

Sivaramamurti C. *Realism in Indian Art // Journal of the Oriental Research Madras*. 1936. Vol. IX. P. 100–118.

Snellgrove D. *The Hevajra Tantra: A Critical Study. Part I. Introduction and Translation*. L.: Oxford University Press, 1959. (L. Oriental series).

Solomon W.E.G. *Essays on Mogul Art*. L.; NY.; Bombay: Humphrey Milford; Oxford University Press, 1932.

Som S. *Tagore's Paintings: Versification in Line*. ND.: Niyogi Books, 2011.

Souza F.N. *A Fragment of Autobiography // Idem. Words and Lines*. L.: Villiers Publications Limited, 1959. P. 7–11.

Souza F.N. *A Letter // Contra'66*. 1966. № 3–4. P. 12.

Souza F.N. *Black on Black. Exhibition Catalogue. Grosvenor Gallery, 2013*. URL: https://issuu.com/grosvenorgallery1/docs/06_fn_souza_online (дата обращения 01.04.2018).

Souza F.N. *Ha, ha, ha. November, 1975*.

URL: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/gulammohammed-sheikh-archive-essays-and-articles/object/ha-ha-ha-by-f-n-souza?fbclid=IwAR2DnZC8UwGjS2xESZithFXiMIcQcuGf-6nVcldwOCnCsmERSRwsnzsd3g4> (дата обращения: 5.03.2024).

Souza F.N. *Naked Women and Religion // Debonair Magazine*. 1992.

Souza F.N. *Nirvana of a Maggot [reprint of 1955] // Third Text*. 1992. Vol 6. Issue 19. P. 41–48.

Souza F.N. *Words and Lines*. L.: Villiers Publications, 1959.

Souza in the Forties, Exhibition catalog. ND.: Dhoomi Mal Gallery, 1983.

- Spink W.M.* Caves at Aurangabad by Carmel Berkson. [Review] // *Ars Orientalis*. 1987. Vol. 17. P. 183–184.
- Spivak G.C.* Can the Subaltern Speak? // *Marxism and the Interpretation of Culture*. 1988. P. 271–313.
- Sreenivasan P.K., Kumar A. K.C.S.* Paniker: Rhythm of Symbols. A video-documentary. M. Saraswathy, Sight & Vision, 2004. URL: <https://youtu.be/J5Mc6xn3V2U> (дата обращения: 5.03.2024).
- Stoler Miller B.* Stella Kramrisch: A Biographical Essay // *Kramrisch S. Exploring India's Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1983. P. 3–34.
- Stoler Miller B.* The Powers of Art: Patronage in Indian Culture. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Strenski I.* Lévi-Strauss and the Buddhist // *Comparative Studies in Society and History*. 1980. Vol. 22. № 1. P. 3–22.
- Subrahmanyam K.G.* The Significance of Coomaraswamy's Ideas in Our Times // Sheikh G.M. (Ed.) Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers. ND.: Lalit Kala Academy, 1984. P.15–19.
- Subramanyam K.G.* Moving Focus: Essays on Indian Art. ND.: Lalit Kala Akademi, 1978.
- Sunderason S.* Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization. Stanford: Stanford University Press, 2020.
- Swaminathan J.* (Ed.) The Perceiving Fingers: Catalogue of Roopankar Collection of Folk and Adivasi Art from Madhya Pradesh, India. Bhopal: Bharat Bhavan, 1987.
- Swaminathan J.* Art and the Adivasi // *India International Centre Quarterly*. 1992. Vol. 19. № 1/2. P. 113–127.
- Swaminathan J.* Auto-Bio Notes // Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND.: Gallery Espace Art, 2012. P. 18–35.
- Swaminathan J.* Colour Geometry (Catalogue of Exhibition, 1967) // *Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 21.
- Swaminathan J.* Form, Contemporaneity, Me // *Contra'66*. 1966. № 1. P. 10.
- Swaminathan J.* Modern Indian Art: The Visible and The Possible [1974] // *Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 47–49.
- Swaminathan J.* Pre-naturalistic Art and Postnaturalistic Vision: An Approach to the Appreciation of Tribal Art // *Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 50–57.
- Swaminathan J.* Reality of the Image // *Contra'66*. 1966. № 2. P. 9–10.

- Swaminathan J.* Souza's Exhibition // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 31.
- Swaminathan J.* The Cube and The Rectangle // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 21–23.
- Swaminathan J.* The Cygan. An Auto-bio Note // Lalit Kalā Contemporary. 1995. №. 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 7–14.
- Swaminathan J.* The New Promise // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 18–20.
- Swaminathan J.* The Traditional Numen and Contemporary Art // Lalit Kalā Contemporary. 1980. № 29. P. 5–11.
- Swaminathan J.* What Are We Seeking? // Contra'66. 1966. № 3–4. P. 9–11.
- Tagore A.* Banglar Brata. Bolpur: Vish-wabharati Press, 1943.
- Tagore A.* Bharat Shilpa. Calcutta: Hitabadi Library, 1909.
- Tagore A.* Jorasanko Way // The Visava-Bharati Quarterly. 1948. Vol. XIII. № 4. P. 325–328.
- Tagore A.* Sadanga, Or The Six Limbs of Painting. Calcutta: Indian Society of Oriental Art, 1921.
- Tagore A.* Some Notes on Indian Artistic Anatomy. Calcutta: ISOA, 1914.
- Tagore A.* The Bageswari Lectures on Art: in 2 vol. / transl. by R. Bandyopadhyay. Kolkata: Pranoti Pub. House, 2006–2008.
- Tagore A.* The Three Forms of Art // Modern Review 1907. Vol. 1. № 2. P. 392–397.
- Tagore D.* The Autobiography of Maharishi Devendranath Tagore / Transl. from Bengali by S. Tagore. L.: Macmillan & Co. Ltd., 1961.
- Tagore R.* Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen / Herausgegeben von H. Mode. Leipzig: Insel-Verlag, 1985.
- Tagore R.* Chitralipi. Vol 1. Calcutta: Visva-Bharati. 1951.
- Tagore R.* Chitralipi. Vol. 2. Santiniketan: Visva-Bharati, 1951.
- Tagore R.* Four New Poems // Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste. 1913–1914. Vol. 4. № 196–197. P. 173.
- Tagore R.* Gedichte // Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste. 1913–14. Vol. 4. № 188–189. P. 140.
- Tagore R.* L'Offrande lyrique Gitanjali / trad. Par. A. Gide. Delhi: Isha Books, 2013.
- Tagore R.* The Meaning of Art. New Delhi: Lalit Kalā Akademi. 1983.
- Tagore R.* The Religion of Man. NY.: Monkfish Book Publishing Company, 2004.
- Tagore R.* The Religion of Man. NY.: The Macmillan Company, 1931.
- Tagore R.* Towards Universal Man. Bombay: Asia Publishing House, 1961.
- Terracciano E.* Art and Emergency. Modernism in Twentieth-Century India. L.; NY.: I.B. Tauris,

2018.

- Thakurta T.G.* The ideology of the “aesthetic”: The purging of visual tastes and the campaign for a new Indian art in late nineteenth/early twentieth century Bengal // *Studies in History*. 1992. № 8(2). P. 237–281.
- The Cambridge Companion to John Cage / Ed. by David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- The Perceiving Fingers: Catalogue of Roopankar Collection of Folk and Adivasi Art from Madhya Pradesh, India. Bhopal: Bharat Bhavan, 1987.
- The Principal Upaniṣads / Ed. and transl. by S. Radhakrishnan. L.: George Allen & Unwin, Ltd., 1968.
- The Rhythm of Art. K.C.S. Paniker. URL:
<http://www.kalakeralam.com/finearts/KCS%20PANICKER.htm>
 (дата обращения: 15.01.2018).
- Tiwari J.N.* Goddess Cults in Ancient India (with Special Reference to the First Seven Centuries A.D.). ND.: South Asia Books, 1986.
- Tonbul Z.* From Strzygowski’s ‘Orient oder Rom’ to Hans Sedlmayr’s ‘Closest Orient’ // *Journal of Art Historiography*. 2020. № 23.
- Tonelli E.A.* Neo-Tantra: Contemporary Indian Painting Inspired by Tradition. Los Angeles: Fredrick S. Wight Art Gallery, 1985.
- Trouilloud J.M.* The Reception of Modern European Art in Calcutta: A Complex Negotiation (1910s–1940s) // *Artl@s Bulletin*. 2017. Vol.6. №2. Article 7. P. 98–111.
- Tuli N.* Indian Contemporary Painting. Ahmedabad: Mapin Publishing, 1998.
- Turner S.V.* Crafting Connections: The India Society and the Formation of an Imperial Artistic Network in Early Twentieth-Century Britain // Nasta S. (Ed.) *India in Britain. South Asian Networks and Connections, 1858–1950*. L.: Palgrave Macmillan, 2013. P. 96–114.
- Underhill E.* *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man’s Spiritual Consciousness*. NY.: E.P. Dutton and Co., 1912.
- Urban H.B.* The Cult of Ecstasy: Tantrism, the New Age, and the Spiritual Logic of Late Capitalism // *History of Religions*. 2000. Vol. 39. № 3. P. 268–304.
- Urban H.B.* *The Economics of Ecstasy. Tantra, Secrecy, and Power in Colonial Bengal*. NY.: Oxford University Press, 2001.
- van Buitenen J.A.B.* *Studies in Sāmkhya (III)* // *Journal of the American Oriental Society*. 1957. Vol. 77. № 2. P. 88–107.
- Vatsyayan K.* *Concepts of Space: Ancient and Modern*. ND.: Indira Gandhi Centre for the Arts, 1991.
- Vatsyayan K.* *Concepts of Time: Ancient and Modern*. ND.: Indira Gandhi Centre for the Arts, 1996.

- Vatsyayan K.* The Square and the Circle of the Indian Arts. ND.: Roli Books International, 1983.
- William Rothenstein: drawings. L.: E. Benn, 1923.
- Wiseman B.* Lévi-Strauss, Anthropology and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Woodroffe J.G.* Introduction to Tantra Śāstra. Leeds: Celephaïs Press, 2008 [1913].
- Woodroffe J.G.* Śakti and Śākta. Essays and Addresses on the Śākta Tantraśāstra. 3d Ed., rev. and enlarged. Leeds: Celephaïs Press, 2009 [1918].
- Zaehner R.C.* Hindu and Muslim Mysticism. NY.: Schocken Books, 1969.
- Zimmer H.* Artistic Form and Yoga in the Sacred Images of India / Transl. and ed. by G. Chapple, J.B. Lawson and J.M. McKnight. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Zitzewitz K.* Art of Secularism: The Cultural Politics Of Modernist Art In Contemporary India. NY.: Oxford University Press, 2014.
- Zitzewitz K.* Rudi and Lolly von Leyden, Schlesinger, and the Langhammers. Refugees in Kekoo Gandhi's Stories of the Cosmopolitan Art World of Bombay // Robbins K.X., Tokayer M. (Eds.) Jews and the Indian National Art Project. ND.: Nyogi Books, 2015. P. 193–218.
- Zitzewitz K.* The Aesthetics of Secularism: Modernist Art and Visual Culture in India. NY.: Columbia University Press, 2006.
- Zitzewitz K.* The Perfect Frame: Presenting Modern Indian Art. Mm.: Chemould Publications, 2003.

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Кузина Елизавета Олеговна

КЛЮЧЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ИНДИИ 1940–1970-Х ГОДОВ:
ИСТОКИ, ФОРМИРОВАНИЕ, КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Научная специальность 5.10.3 —

Виды искусства:

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

Научный руководитель
кандидат искусствоведения
Д. Н. Воробьева

Москва

2024

Том II**Оглавление**

Приложение I. Ключевые понятия в индийском искусстве XX века	3
1. Понятие образа	3
2. Понятие авьякта (avyakta) в традиции санкхья	6
3. Понятие гуна (guṇa) в традиции санкхья	8
4. Понятие пурна-пурната (rūṇa rūṇatā) в тантрической традиции	11
5. Понятие dehatattva в тантрической традиции	12
6. Mantra, yantra и сакра как формы сакрального	15
Приложение II. Поэтические тексты, эссе, манифесты	19
1. Манифест «Группы 1890» (перевод с англ.)	19
2. Стихотворение Октавио Паса (перевод с исп.)	22
3. Стихотворение Джагдиша Сваминатхана (перевод с хинди)	23
4. «Цветометрия пространства» (1966). Текст каталога (перевод с англ.)	24
5. Эссе «Нирвана личинки» Ф.Н. Сузы (перевод с англ.)	26
Приложение III. Альбом иллюстраций	33
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 1	33
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 2	83
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3	119
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 4	138
Список иллюстраций	189

Приложение I. Ключевые понятия в индийском искусстве XX века

1. Понятие образа

Индийские художники второй половины XX века стали довольно часто прибегать к понятию *образа*, особенно в 1960-е годы: они стремились с его помощью описать собственные творческие методы. В истории осмысления этого понятия можно выделить два этапа. Первый связан с формалистическими исканиями Прогрессивной группы художников (1947), а второй — с деятельностью «Группы 1890» (1963), когда было сформулировано понимание *образа* как сакральной и базовой категории творчества.

Прогрессивная группа (рассматривается во второй главе диссертации) в 1940-х годах в Бомбее разрабатывала ключевые принципы. Художников преследовало ощущение, что современного искусства в Индии еще не было. Это упоминает С. Х. Раза, один из участников группы. Он уточняет, что игра с формальными качествами изображения была необходима каждому художнику для конструирования собственного языка. Стремление раскрепостить живописную манеру и раскрыть свою творческую индивидуальность сопровождалось мыслью об освобождении от любых традиций, академических, западных или восточных, реанимированных в рамках бенгальской школы¹.

Тем не менее, в 1960-е годы прогрессистов одолевает новое желание. С. Х. Раза, например, присматривается не только к форме (ранние творческие поиски побуждали его интерпретировать различные художественные манеры), но и к устройству традиционного древнеиндийского *образа*. По словам самого Раза, воспоминание из детства, связанное с обучением традиционной индийской психотехнической практике — медитации, инициирует создание в зрелый период серии работ, изображающей начальную точку вселенной — *бинду*. Это не может не напомнить о технике *дхьяна*, по крайней мере, в той интерпретации, которую предложил Ананда Кумарасвами в 1918 году в одном из своих эссе (*Hindu View of Art*) в знаменитой книге «Танец Шивы»²: он описывал, что этот вид медитации лежал в основе традиционной практики индийского художника (см. об этом также в разделе 3.2.3 настоящей диссертации). Ученый утверждал,

¹ Dalmia Y. & Hashmi S. Memory, Metaphor, Mutations: Contemporary Art of India and Pakistan. ND., 2007. P. 134.

² Coomaraswamy A.K. Hindu View of Art: Historical // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. NY., 1918. P.18–29.

что практика визуализации — *дхьяна*³ — одинакова как для религиозного культа, так и для искусства. Он описал последовательность практики, которую совершает традиционный художник, называемый *садхакой*, *мантрином* или *йогином*. После ритуального очищения и повторения определенных мантр, находясь в уединении, ему необходимо сконцентрироваться на *биджа-мантре* (т.н. «семенной» мантре, или мантре состоящей из одного слога, символизирующего то или иное божество), чтобы оказаться в состоянии *шуньяты* (пустоты), тогда божество является ему в зрительной форме, и именно этот *образ* и станет моделью его будущего произведения. Так, по Кумарасвами произведение искусства — это репрезентация *образа*, который прежде чем на холсте, появляется в воображении художника.

В 1963 году в Нью-Дели формируется «Группа 1890», которую возглавляет Джагдиш Сваминатхан. Параллельно развивается Мадрасское художественное движение во главе с Кей Си Эс Паникаром. Джагдиш Сваминатхан полагал, что создать новый *образ* в искусстве невозможно, необходимо его «раскрыть», подготовить условия для его появления. В манифесте «Группы 1890» он пишет: «Образ определяет свое собственное пространство, абрис, цвет и композицию. Любые объективные критерии (перспективы, гармонии и масштаба) нереальны для него» (полный текст манифеста см. в приложении II п. 1). Сваминатхан интерпретировал понятие *образа* через призму традиционной для индийской философии связки *проявленности* и *непроявленности* (как бесконечной потенции материи — о понятии *авьякта* см. далее в следующем разделе). Согласно такой интерпретации, лишь отдельные аспекты *образа* могут быть *проявлены*, но его однозначная трактовка невозможна. Это давало ощущение свободы новым индийским художникам, которые могли следовать традиции, не отказываясь от индивидуальной интерпретации в контексте авангардных течений (абстрактного искусства, сюрреализма, экспрессионизма и т.п.).

В 1966–1967 годах Сваминатхан пишет о художественном *образе*, как об «окне в непроявленное». В том же ключе об *образе* говорит Фрэнсис Суза еще в 1955 году: *образ* возникает спонтанно, он «сам по себе лишен смысла или не разглашает его»⁴ (см. полный перевод эссе «Нирвана личинки» в приложении II п. 5).

Таким образом, размышления о художественном *образе*, его устройстве и способах его функционирования в живописи, приводят художников к поискам аналогий в священных текстах

³ Кроме *дхьяны* стоит упомянуть и другой тип практики, играющей большую роль в тантрической традиции — технику *бхавана* (санскр. *bhāvanā* ‘становление’, ‘coming into existence’), которая определяется как своего рода пробуждение *образа* божества в сознании, или представление его в виде уже готовой формы, или объекта. Именно объективацией *бхавана* отличается от *дхьяны*, в которой объектность не обязательна. Padoux A., Jeanty R.-O. The Heart of The Yoginī: The Yoginīhrdaya, a Sanskrit Tantric Treatise. NY., 2013. P. 165.

⁴ Souza F. N. Nirvana of a Maggot [reprint of 1955] // Third Text. 1992. № 19. P. 42–48.

— упанишадах, тантрах, мантрах, ведах. Они обращались к этим текстам и черпали новые смыслы для современности. Тем не менее, очевидна связь и с исследователями индийской философской традиции, например, Кумарасвами, идеи которого становятся актуальными для индийского искусства спустя почти сорок лет после первых публикаций.

В индийской традиции **образ** связан с понятием истинного **знания** (санскр. *jñāna* — **джняна**, родственное по смыслу древнегреческому *gnosis*), нисходящего от божества к человеку. **Знать** — это то же, что посредством **видения** истины обрести освобождение — **мукти** (санскр. *mukti*). Как утверждает исследователь и переводчик одного из главных памятников индийской культуры Ригведы (а также и Атхарваведы) Т. Я. Елизаренкова, **видение** истины в виде «статичной картины» внезапно переходит от божества брахману или риши (санскр. *ṛṣi* ‘мудрец’, ‘провидец’). **Увиденное** впоследствии записывалось и принимало каноническую форму гимна или молитвы⁵. Так можно интерпретировать **знание** в индийской философии, которая сама называется **даршаной** (даршана от санскр. *drś* ‘взор’, ‘видение’), как мистический опыт.

Религиовед Даяна Эк в своей книге *Darśan: Seeing the Divine Image in India* подробно рассматривает концепцию **даршаны**, в частности аспект непосредственного **видения** божественного **образа**, и утверждает, что это важнейшая составляющая **пуджи** (поклонения): божество присутствует в **образе**, и сам акт смотрения воспринимается как прикосновение к нему⁶.

В современной западной философии с понятием **образа** тесно связано понятие его репрезентации. В индийской традиции аналогом репрезентации можно считать понятие **рупы** (санскр. *rūpa* ‘форма’). В Агни-пуране, равноценно значимой для шиваитской, вишнуитской, шактистской и некоторых других мистических традиций, божество Агни считается *brahmaṇo rūpat*, или *brahmarūpat*, то есть **рупой** (формой) Абсолюта-Брахмана. В этом смысле текст отсылает к визуальному и аудиальному аспекту божества. Последователи вишнуизма описывают **мантры** как «оживших представителей богов». В Шива-пуране говорится о том, что сам ее текст является **рупой** Шивы, доступной для человеческого восприятия⁷.

Религиовед Маккензи Браун утверждает, что ритуальная практика поклонения **образу божества** (например, **янтре**) получила широкое распространение в средние века, что было связано с культом **бхакти** (букв. ‘преданность’, ‘любовь к богу’), развивавшемся в Индии параллельно с распространением христианства в Европе. В ведийский период визуальный **образ**

⁵ Елизаренкова Т. Я. Язык и стиль ведийских риши: автореф. дис. на соиск. уч. ст. док. филол. наук. — М.: Институт Востоковедения РАН, 1993. С. 7.

⁶ Eck D. L. Darsan: Seeing the Divine Image in India. Chambersburg, 1981; Mackenzie Brown C. Purāṇa as Scripture: From Sound to Image of the Holy Word in the Hindu Tradition // History of Religions. 1986. Vol. 26. № 1. P. 86.

⁷ Mackenzie Brown C. Op. cit. P. 81.

не был столь значительным, в отличие от священного слова Вед⁸. Кроме того, в Средневековье расцветают ветви тантрической традиции, частым элементом которых была *йога*. В Йога-сутре Патанджали (IV–V в.) одной из важнейших психофизических техник является техника чистого созерцания — *дхьяна*. *Dhyāna* (от глагольного корня *dhi* — ‘рассматривать внутренним взором’) — это определенный тип медитации, способ концентрации на умозрительном *образе*, не связанном с объектом. В текстах тантрической традиции технике мысленного создания *образа* отводятся специальные двустишия, шлоки — *dhyānaślokas*, которые выполняют роль своеобразной «инструкции» по визуализации божества⁹.

Итак, понятие *образа* в индийской традиции связано, с одной стороны, с истинным знанием (*джняной*), а с другой стороны, с понятием *рупа* — доступной для восприятия формой божественного, играющей роль проводника.

2. Понятие авьякта (*avyakta*) в традиции санкхья

Система *санкхьи* (санскр. ‘подсчет’, ‘исчисление’) — одна из ранних систем философии, тесно связанная с *йогой* (восходит к рубежу VI—V вв. до н. э.). «Санкхья-карика» — главный текст санкхьяиков, в котором были сформулированы основные принципы школы. Одна из ключевых идей — дуалистическая парадигма *пракрити* — *пуруша*, в которой *пракрити* — это природа, как сумма потенциальных возможностей, а *пуруша* — Логос, высший субъект речи, без которого *пракрити*, природа, не может реализовать свой потенциал:

Пракрिति — санскр. <i>prakṛti</i> — первоматерия, первопричина. От префикса <i>pra</i> — до и глагольного корня <i>kṛt</i> — делать, что значит буквально «то, что было до действия».	Пуруша — санскр. <i>puruṣa</i> — человек, трансцендентальный субъект, субъект, сознание, космический человек.
---	---

Эта дуалистическая схема, бинарная оппозиция *пракрити* и *пуруши*, оказала влияние на сложение мировоззренческого ядра мистических течений индуизма, таких как шактизм, шиваизм, вишнуизм и тантризм¹⁰.

⁸ Ibid. P. 68.

⁹ Radoux A., Jeanty R.-O. Op. cit. P. 165.

¹⁰ Шохин В. К. Лунный свет санкхьи. М., 1995. С. 6.

Пракрити в «Санкхья-карике» синонимична понятию *прадхана* ('главный принцип', 'основная часть'), которое можно понимать как первоматерию всех феноменов, и понятию *авьякта*, непроявленного (*avyakta* — 'непроявленный', 'неманифестируемый'). Этот термин противопоставляется *вьякта* (*vyakta* 'проявленный'). Так, *авьякта* составляет одну из двух структурнообразующих категорий традиции санкхья, первоначал, и, как правило, ассоциируется с *пракрити*. Хотя свойства *пракрити*, или первоматерии, также характеризуются по двум состояниям, снова разделяясь на *проявленное* и *непроявленное*. Понятие *непроявленного* метафорически сравнивается с полем, *кшетрой* (*kṣetra*), а познающий субъект — второе из первоначал — *атман* или *пуруша* (санскр. *Ātman / puruṣa*) — с тем, кто познает поле (*kṣetrajña*)¹¹. Различие между *вьякта* и *авьякта* описывается в комментарии Гаудапады на десятый стих «Санкхья-карики» (X):

О проявленном было сказано как об имеющем причину, но нет того, что было бы выше Непроявленного, следовательно, Прадхана [ни из чего] не возникает и, значит, не имеет причины. Также проявленное невечно – Непроявленное вечно, так как [ни из чего] не возникает [или] не возникает, подобно элементам, из чего-либо, а потому вечно. Также проявленное невездесуще, а Прадхана вездесуща, ибо присутствует везде. Проявленное мобильно – Непроявленное немобильно – именно из-за того, что вездесуще. <...> Непроявленное не состоит из частей, ведь нет в Прадхане звука, осязаемости, вкуса, формы и запаха. Проявленное также зависимо – Непроявленное независимо, властно над собою¹².

Согласно мысли автора фундаментального исследования индийской философии и, в частности, системы санкхья Сурендранатха Дасгупты, санкхьяик Чарака (VIII — I в. до н.э.), автор медицинского трактата «Чарака-самхиты», изложил доклассическую или древнюю систему санкхья, ассоциирующую трансцендентного субъекта, *пурушу*, с непроявленной *пракрити*. При этом, по мысли Чараки, *пуруша* выступает в роли ее формирующего принципа. *Кшетра* — это производные *пракрити*, а *непроявленные* составляющие *пракрити* называются *кшетраджня* (*avyaktamasya kṣetrasya kṣetrajñamṛṣayo viduh*). Отталкиваясь от этого тезиса, Дасгупта излагает иерархически выстроенную одним из первых санкхьяиков систему, описывающую творческое начало, которое начинается с *непроявленной пракрити*, произрастающей в *буддхи*, затем от *буддхи* происходит эго (*ahaṁkāra*), от эго — пять элементов и чувств, в результате этого появля-

¹¹ Там же. С. 13.

¹² Там же. С. 145.

ется творение¹³. Дасгупта также сопоставляет системы Чараки и одного из представителей школы санкхья Панчашикха (*Raīcasikha*, II в.) заключая, что они схожи. Согласно Чараке и Панчашикше **конечная истина (джняна) в модусе пуруши всегда непроявленна** или неманифестируема (*puruṣāvasthamavyaktam*), то есть не имеет формы и не может быть высказана¹⁴. **Непроявленное**, следовательно, является условием бытия.

Согласно мысли философа и исследовательницы современной визуальной культуры Елены Петровской, *образ* соединяет видимое и невидимое и как бы колеблется между двумя этими полюсами, находясь одновременно во всеобщем (невидимое) и конкретном (видимое). Как ни странно, тезис «невидимость — условие циркуляции образов, их принципиальная коммуницируемость»¹⁵, схематически очень напоминает древнеиндийскую метафору *поля (kṣetra) непрявленного*, которое по сути выполняет ту же самую функцию — условия для трансцендентного субъекта, который это поле познает и будучи «формирующим принципом», он существует за счет форм, по мысли Чараки, производных от *буддхи (buddhi)*, *ахамкары (ahaṃkāra)*, за ними пяти элементов и чувств (*индрий*). Так, понятие *невидимого*, с помощью которого философ Е. Петровская конструирует концепцию *образа*, можно сопоставить с концепцией **авьякта** в индийской традиции. По мысли Петровской, «образы априори социальны»¹⁶. Согласно этому тезису, обращение индийских художников к традиционным образам, которые они адаптировали и трансформировали, отражает восприятие ими Индии как единого культурного и социального пространства, где традиция и современность сосуществуют и не являются противоположностями.

3. Понятие гуна (*guṇa*) в традиции санкхья

Работы индийских художников часто избегают смысловой однозначности и ясности, создается эффект двойственного прочтения. Понятие *гуна*, например, оказывается ключом к пониманию одной из работ знаменитого индийского художника Макбула Фиды Хусейна (1915–2011) «Между пауком и светильником» (1956) (рис. 71, 72).

¹³ Dasgupta S. A History of Indian Philosophy: In 5 vol. Vol. 1. Cambridge, 1922. P. 215.

¹⁴ Ibid. P. 216.

¹⁵ Петровская Е. В. Образ и визуальное // Синий диван. 2010. Вып. 14. С. 137.

¹⁶ Там же.

Что же такое *гуна*, или *гуны*? Концепция трех *гун* (санскр. *guṇas* ‘веревки’, ‘нити’ ‘качества’, ‘свойства’) ассоциируется, прежде всего, с философской школы санхья, хотя и распространилась гораздо шире, определенным образом повлияв на другие мистические течения индуизма. Условно говоря, *гуны* считаются свойствами, из которых сплетена реальность, причем гуны присущи как тому, что не проявлено — *пракрити*, *прадхана*, так и всему проявленному миру. Всего *гун* три: *самтвa-гуна*, *раджа-гуна*, *тамo-гуна*. Существует целый ряд интерпретаций понятия *гуна* и каждой из них. Например, в текстах школы ньяя-вайшешики значение *гуны* больше склоняется в сторону ‘характеристики’ и ‘качества’, а в Махабхарате *гунами* описываются моральные свойства человека. Согласно «Санхья-карике» *гуны* и *пракрити* соотносятся друг с другом непосредственным образом (*Prakṛti works through them — avyaktam pravartate tri guṇataḥ*¹⁷). В русском переводе В. К. Шохина это звучит так: «Причина есть Непроявленное, функционирует через три гуны и соединение, посредством превращений, подобно воде, в соответствии с особенностями каждой из гун» (СК: 16)¹⁸. Сама *пракрити* считается неделимой, идентичной самой себе и противопоставлена всему тому, что состоит из частей, поэтому считается, что невозможно говорить о *гунах* как о ее отдельных частях или качествах. По определению исследователя индийской философии Рамакришны Рао, в философской традиции санхья *гуны* имеют онтологический статус и их значение можно разнести как: *самтвa* — бытие / существование, *раджаc* — принцип изменения, *тамaс* — сопротивления¹⁹. Каждая из *гун* имеет свою цветовую символику: красный цвет символизирует активные и пристрастные состояния (*раджаc*), белый или желтый — радость и счастье (*самтвa*), а темный, черный, коричневый или синий — инертность (*тамaс*)²⁰. В традиционных *янтрах*, отображающих сложную символическую структуру, цвет также может соотноситься с одной из трех *гун*, каждая из которых выражает один из аспектов бытия.

Символы, фигурирующие в самом названии работы М. Ф. Хусейна «Между пауком и светильником», указывают на обсуждаемую выше концепцию санхьи. Действие *гун* описывается в «Санхья-карике» как раз с помощью метафоры светильника, в котором соединяются компоненты «взаимоотрицающие: масло, огонь и фитиль»:

¹⁷ См. в: Rao R. The Guṇas of Prakṛti According to the Sāṃkhya Philosophy // Philosophy East and West. 1963. Vol. 13. №1. P. 63.

¹⁸ Шохин В. К. Лунный свет санхьи. М., 1995. С. 161.

¹⁹ Rao R. Op. cit. P. 61.

²⁰ Шохин В. К. Гуны // Индийская философия. Энциклопедия. М., 2009. С. 318; Mookerjee A. & Khanna M. The Tantric Way. Art. Science. Ritual. L., 1977. P. 55.

Саттва полагается легкой и освещающей, раджас — побуждающим и подвижным, тамас — тяжелым и обволакивающим. И [их] действие ради [общей] цели — как у [компонентов] светильника²¹.

Работа Хусейна представляет собой композицию вертикального формата, и в верхней ее части находится лампа, в нижней — паук, а между ними — участок красного цвета, в котором заключены три фигуры. Паук часто служит метафорой при описании принципов гун, которые ассоциативно связаны с нитями. Например, в Шветашватара-упанишаде:

Кто, словно паук, нитями, возникшими из *прадханы*,
Покрывает себя, [следуя] собственной природе, единый бог — пусть он даст нам до-
стичь Брахмана²².

Или в философских текстах Махабхараты:

А привязанностью к своей природе плененный, постоянно выпускает гуны,
Как паук (выпускает*) нити, под ними разумеются свойства,
Не прекращаются они, (расходясь*), их прекращенья
нельзя заметить²³.

Яшодара Дальмиа, автор монографии о Прогрессивной группе художников и многих других книг по искусству индийского модернизма, к которой Хусейн имеет прямое отношение, интерпретирует композицию иначе: три женские фигуры символизируют три ипостаси искусства — классику, народное и крестьянское, но «границы между ними размыты»²⁴. Центральная фигура, как считает исследовательница, ассоциируется с архаической богиней-матерью и одновременно с городской жительницей Индии, поэтому композиция передает напряжение между традиционным и современным. Дальмиа также цитирует Джагдиша Свамнатхана, который в одном из своих критических текстов по искусству писал:

В искусстве Хусейна любые отношения становятся значимыми, когда они обусловлены творческим замыслом. Паук, падающий как сгусток с вытянутого пальца фигуры на переднем плане, вступает в таинственные отношения с лампой, стоящей на го-

²¹ Шохин В. К. Лунный свет санкхьи. М., 1995. С. 153.

²² Упанишады / Пер. с санскрита, исслед., коммент. и прил. А. Я. Сыркина. М., 2003. С. 576.

²³ «Мокшадхарма». Гл. 194, шл. 49–50. Перевод Б. Л. Смирнова.

²⁴ Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. ND., 2001. P. 104.

лове другой фигуры на заднем плане; и сразу же кванты вибрирующей энергии между двумя полюсами плодоносят смыслом²⁵.

Обратившись к высказыванию о той же работе современника, автора концепции модернистского образа, можно заметить, что он предпочитает не расшифровывать образ (что пытаемся сделать мы) и не ассоциировать его с какой-то определенной традицией, но манифестировать существование тайны. Если подойти к его высказыванию герменевтически, и вычленив, например, фразу *two poles become pregnant with meaning*, то можно связать ее с концепцией *пракрити-пуруша*, или тантрической и шактистской, *Шива-Шакти* (рис. 124, 142, 143). Но, по всей видимости, необходимо учитывать принципиальную универсальность и мистериальность модернистского живописного языка, избегающего однозначности и стремящегося к объединению в самостоятельную сумму значений.

4. Понятие пурна-пурната (*pūrṇa pūrṇatā*) в тантрической традиции

По воспоминаниям сына Джагдиша Свамнатхана, художник часто повторял слова Ганди-джи «Моя жизнь — неделимое целое» (*My life is an indivisible whole*), а любимой мантрой художника была одна из Шанти-мантр²⁶, в которой повторяется слово *пурна*:

pūrṇam adaḥ **pūrṇam** idaṃ **pūrṇāt**
pūrṇam udacyate |
pūrṇasya **pūrṇam** ādāya **pūrṇam**
 evāvaśīśyate |
 om śāntiḥ śāntiḥ śāntiḥ ||

«То — Полное, это — полное. Из
 полного возникает полное.
 [Когда] от полного берется полное,
 то все же остается полное»

Перевод А. Я. Сыркина

Джагдиш Свамнатхан цитирует эту мантру в тексте каталога выставки, где он впервые говорит о «мистическом измерении»²⁷, которое описывает открытый им живописный метод²⁸. Такая установка на тождество малого и великого, на осмысление пространства через челове-

²⁵ Ibid. P. 104.

²⁶ The Principal Upaniṣads. L., 1968. P. 564; Упанишады. М., 2003. С. 134.

²⁷ См. приложение II п. 4.

²⁸ Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholotimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 9.

ское тело — яркая черта его художественного творчества. Он переосмысляет процесс создания произведения как мистическую практику, аналогом которой становятся различные тантрические ритуалы.

В тантрической традиции²⁹ концепция *пурна-пурната* (санскр. *pūrṇa pūrṇatā* 'полная полнота') выступает одной из главных идей божественной полноты бытия. Эту полноту образует священный союз *Шивы* и *Шакти*, идентичных друг другу в состоянии неразличения, которое адепты-тантрики стремятся обрести при помощи различных духовных практик. *Пурна-пурната* описывает соединение всех необходимых элементов вселенной в абсолютную форму. Именно эта концепция выражается диаграммой-*янтрой*, в которой сходятся в один пустой центр (*kha*, *bindu*) все чакры, от внешней фигуры квадрата, самой «грубой», или «проявленной» формы, к внутренним треугольникам, более «тонким» типам энергии (рис. 133).

5. Понятие *dehatattva* в тантрической традиции

Различные тантрические учения³⁰ описывают индивида как принципиально взаимосвязанного с большим целым, он — результат непосредственного проявления высшего начала. Именно поэтому каждый может обрести освобождение при жизни. При этом, особую роль играет тело. Тело человека и божественное тело вселенной имеют схожую природу, они органически взаимосвязаны. Представление о теле зиждется на древнем индийском понятии *дехататтва* (*dehatattva*³¹ от *deha* 'тело' и *tattva* 'истинный принцип').

Индийская живопись к 1960-м годам все больше тяготеет к геометрическому, или в некоторых случаях, можно сказать, к абстрактному языку. Такие художники, как С. Х. Раза, Сантош,

²⁹ Тантры в буддийской, индуистской, а также джайнской религиозной традиции — это тексты, создававшиеся локальными культурами и выступавшие основой ритуальной практики в мистических индуистских и буддийских сектах. Вопрос о происхождении и авторстве этих текстов (*тантр*, *агам*, а также *самхит*) до сих пор не решен однозначно. Согласно точке зрения некоторых исследователей, тантры записывались брахманами и существовали параллельно с ведийской традицией (первый тантрический текст относится к V в. н. э.). Тем не менее, генезис тантр обычно связывают с различными племенными культурами (см. в: Пахомов С. В. Индуистская тантрическая философия: дис. ... к. филос. н. СПб., 2001. С. 29). При этом, невзирая на священный авторитет вед, тантрическая традиция претендует на статус единственного учения, способного привести к освобождению (*мокише*, или *мукти*) от круговорота рождений (*сансары*) уже в этой жизни.

³⁰ Тантрическими могли быть традиции как шиваитского, так и вишнуитского направлений индуизма. Несмотря на то, что связь вишнуитских школ с тантризмом менее явная, исследователь С. В. Пахомов относит школы *панчаратра*, *сахаджня* к тантрической традиции. Шиваизм ближе к «тантричности», и шиваитские тантрические школы более многочисленны. Например, школы *кашмирского шиваизма (трика)*, проповедующие неидуализм, такие как *спанда* (текст *Спанда-карики*) и *пратьябхиджня*, южноиндийская традиция *шривидья (Śrīvidyā)*, школы бенгальской традиции — *Sahajiyā*, бенгальский шиваизм — *Kartābhajās*.

³¹ *Dehatattva* синонимична понятию, или доктрине *bhāṇḍa-brahmāṇḍa*.

Бирен Де, Ом Пракаш и др. развивают неотантрическое течение, их произведения тяготеют к иконографии традиционных янтр (например, творчество), параллельно с ними возникают абстрактные серии т. н. метафизических пейзажей В. С. Гайтонде, Акбара Падамси, Рама Кумара — в отношении иконографии эти работы в меньшей степени связаны с тантрической геометрией, однако они в равной мере считаются как сакральные *образы*. Но насколько язык метафизических пейзажей оторван от традиционных концепций, насколько он действительно абстрактный? Или было бы вернее назвать его символическим? Так или иначе, одновременное развитие пейзажной и неотантрической живописи в новых художественных течениях говорит о том, что эти жанры были конвергентны друг другу, и во многом благодаря представлению о телесности, развитым тантрическими школами.

Исследователь индийской мистики Хью Урбан пишет о том, что человеческое тело традиционно понималось как микрокосм, содержащий в себе все элементы макрокосма: такое тело могло быть представлено как пейзаж со своим собственным солнцем, своими реками и горами, так что распространенные в таких мистических течениях практики были направлены на познание и изучение этого внутреннего пространства³². Как записано в одном из тантрических текстов школы картабхаджа, изучаемой Хью Урбаном:

«Все вещи и все события
происходят в микрокосме человеческого тела
Все, что есть или будет, порождается природой Самости»³³

Большинство исследователей утверждают, что тантрическая мысль существует в контексте общеиндийской концептуальной структуры, главную черту которой составляют микро-макрocosмические соответствия, иерархические представления об устройстве космоса, куда вписывается человек — *пуруша*, представляемый как совокупность связанных друг с другом оболочек, различаемых по «тонкости» и «плотности»³⁴. При этом, чем меньшей «плотностью» эта оболочка обладает — большей неслышимостью, невидимостью, неосязаемостью, одним словом, непроявленностью, — тем выше по иерархии она расположена. Именно через эти «тонкие» оболочки происходит контакт с вселенским сознанием, различные формы которого манифести-

³² Urban H. B. The Economics of Ecstasy. Tantra, Secrecy, and Power in Colonial Bengal. NY., 2001. P. 143.

³³ Ср. англ. перевод Хью Урбана: All things and all events / lie within the microcosm of the human body; / Whatever is or will be lies within the Self-Nature. Цит. по: Urban H. B. Op. cit. P. 68.

³⁴ Лысенко В. Г. Что делает тело живым – взгляд из Индии // Тема «живого тела» в истории философии. М.; СПб., 2016. С. 45.

руют энергии, ассоциируемые с богами или богинями. Также существуют «каналы связи» между различными уровнями — *нади* (*nāḍīs*), они пронизывают тело и вселенную и соединяются в энергетических центрах — *чакрах*.

Это представление позволяет воспринять всё пространство мира как единое мистическое *тело*: индивидуальное тело для тантриков становится образом феноменального мира, при помощи которого Брахман (Абсолют, вселенная) сообщается с индивидуальной сущностью — Атманом³⁵. Тело для тантрика — это инструмент (*рис. 136, 137*). Именно поэтому телесные практики оказываются в центре внимания тантрической традиции. К тому же в теле хранятся все виды космической энергии (кундалини и др.), их можно актуализировать или пробудить посредством определенных медитаций (*bhāvanā* или *dhyāna*). В основе даже самой грубой телесной оболочки (эта оболочка называется *annamaṣa* от *anna* ‘еда’ и *maṣa* ‘иллюзия’ ‘видимость’) лежит энергия, поэтому нет сущностной разницы между материей и духом, она дана лишь в степени. Такое представление о телесности в корне отлично от посткартезианской европейской философии, где существует разрыв между психическим и физическим миром, как пишет В. Г. Лысенко³⁶.

Кроме того, в тантрической традиции большое значение имело символическое переворачивание схемы верх-низ. Поэтому то, что в ортодоксальном индуизме считалось «нечистым», становилось центральным объектом ритуала тантриков. Самая известная «пуджа» такого рода является практикой *панча-макара* (санскр. *pañca-makara*), включающей пять составляющих «М»: мадья (*madya*) — вино, матсья (*matsya*) — рыба, мамса (*māṃsa*) — мясо, мудра (*mudrā*) — обжаренные зерна (афродизиаки), митхуна (*maithuna*) — половой акт. Собственное тело адепта становится объектом такой «трансгрессивной» пуджи, что может быть основано на ведийском представлении о том, что *чарва* (акт еды) является жертвоприношением в собственный рот: «Было время, когда боги и асуры, происходя от Праджapati, жили вместе. И асуры, высокомерно думая: «кому поистине мы должны приносить жертвы?» — клали эти жертвы в свой рот»³⁷. Традиционный образ *панча-макары* и его современную интерпретацию см. на *рис. 140* и *141* в разделе иллюстраций.

³⁵ Человек (*puruṣa* или *manuṣa*) обладает телом-микрокосмом, Абсолют (Брахман) — макрокосмическим телом (вселенная представляется как «яйцо Брахмана» — *hiraṇyagarbha* — *рис. 169a* и *169b*).

³⁶ Лысенко В. Г. Указ. соч.

³⁷ Чаттопадхья Д. Локаята Даршана. История индийского материализма / пер. с англ. М., 1961. С. 82.

6. Mantra, yantra и сакра как формы сакрального

Мантры, янтры и родственные им *мандалы* — неотъемлемая часть тантрической культуры: они являются отражением, иными словами, репрезентацией или рупой (формой) идеального космологического принципа, согласно которому вселенная последовательно и ритмично развертывается в пространстве и во времени. *Мандала* (санскр. ‘круг’, ‘диск’) представляет собой геометрический узор, развивающийся из «пустого центра» (*бинду*), указывающего на то, что все мироздание имеет единый исток. Структуры, лежащие в основе мандал и янтр, пронизывают все уровни индийской культуры, их используют в различных *шастрах* (сводах правил), применяемых в гражданском и особенно в храмовом зодчестве и искусстве, а также в сакральном ритуале³⁸.

Текст почти любой тантры развивается по принципу *мандалы* (его композицию можно назвать *мандалической* (*mandalic*) и тесно связан с ее визуальной формой. В главах тантр, посвященных описанию медитативной практики, одним из главных образов является *чакра* (*a circle*). *Чакры* составляют символическую конструкцию, которая должна быть представлена адептом как центрическая форма, развивающаяся из центра к краям и наоборот. Эта визуализация, *бхавана* (*bhāvanā*), связана с сакральным объектом — образом божества, а если точнее Богини — женского аспекта бога Шивы. Обычно подробно описывается специфическая геометрическая форма *чакр*, которую принимает божественная энергия. Так, *чакры* связываются с определенными аспектами божества и подобно дискам нанизываются на единую ось, которая покоится в центральной ступице или *кха* (санскр. *kha* ‘пустота отверстия для оси в ступице колеса’).

Слово (*vāc*) в тантрической традиции тесно связано с визуальным или звуковым образом, который ему предшествует. Ключевой структурой вселенной является санскритский алфавит, *деванагари* (*devanāgarī* — ‘(письмо) города богов’), проявляющийся телесно в звучании свя-

³⁸ Тюлина Е. В. Храм. Мир. Текст. Вастувидья в традиции пуран. М., 2010; Осенмук В. В. Тибетская мандала. Структура и образ // Культура Востока: Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. М., 2009. С. 91–108.

ценных слогов *биджа-мантр* (санскр. *bijā* — семя), и в своей целостности представляющийся как богиня-мать — матрица (*mātrkā*), *Vāgdevī* или *Lipidevī*³⁹.

Например, в одном из главных текстов *Yoginīhṛdaya* (*The Heart of the Yoginī* — «Сердце йогини»), который перевел и прокомментировал Роже-Орфе Жанти на основе французского перевода Андре Паду, утверждается, что буквы, обозначающие гласные «от А до бинду», — это божественные тела трех богинь (*energy-goddesses*) Вама (*Vāmā*), Джьештха (*Jyeṣṭhā*) и Раудри (*Raudrī*), которые являются аспектами главной йогини, или *шакти*. Эти гласные звуки вместе с согласными образуют слова, которые также могут выполнять роль *мантр*. В тантрической традиции считается, что вселенная существует благодаря тому, что провозглашается высшим божеством, которое само и есть *Слово*⁴⁰. Четыре шлоки (36–40) из тантры *Yoginīhṛdaya*, той ее части (*Cakrasamketa* ‘*co-existence of cakras*’), где последовательно описывается космический процесс возникновения чакр, *бхавана* адепта, иллюстрируют образ Богини, который должен развернуться перед ним в медитации⁴¹:

³⁹ См. образ богини Речи *Vāgdevī* на рис. 138. *Lipidevī* — другое название Богини алфавита. В одном из пассажей Агнипураны (293. 50–51) повествуется о связанной с этой богиней тантрической практике, структурированной санскритским алфавитом (*lipinyasa*) и основанной на том, что определенные буквы алфавита связаны с божествами-охранителями (*lipisvaras*) и относятся к различным частям тела (*Mackenzie Brown C. Purāṇa as Scripture: From Sound to Image of the Holy Word in the Hindu Tradition // History of Religions. 1986. Vol. 26. № 1. P. 83*). О такой практике сакрализации букв и звуков пишет и Аджит Мукерджи, один из основных идеологов индийского неотантризма. Тантрическая традиция, по его мнению, связывает рождение вселенной с появлением пятидесяти биджа-мантр (50 — число знаков в алфавите деванагари), то есть «семенных слогов» или изначальных звуков — определенных комбинаций (например, «Ом», «Хрим», «Пам» и т.п.), которые ассоциируются с божествами и их образами — янтрами (*Mookerjee A. Tantra Art in Search of Life Divine // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 8–10*). См. изображение гирлянды мистических звуков — *Акишара мала* — на рис. 139.

⁴⁰ Отождествление высшего божества и Слова, потенциально звучащего в теле адепта, является признаком недуалистического направления шиваизма, к которому примыкает тантра *Yoginīhṛdaya*.

⁴¹ *Padoux A., Jeanty R.-O. The Heart of The Yoginī: The Yoginīhṛdaya, a Sanskrit Tantric Treatise. NY., 2013. P. 38.*

ātmanaḥ sphuranam paśyed yadā sā paramā kalā /
ambikārūpam apannā parā vāk samudīritā //36//

When this supreme kalā sees the flashing forth of the Self,
assuming
the aspect of Ambikā, the supreme Word is being uttered. //36//

bījabhāvasthitam viṣvam sphuṭīkartum yadonmukhī /
vāmā viśvasya vamanād aṅkuśākāratām gatā //37//

When she turns toward [creation] so as to manifest the universe
which is held [within her] as a seed, taking on the form of a
hook,
[she becomes] Vāmā because she vomits the universe. //37//

icchāśaktis tadā seyam paśyantīvapušā sthitā /
jñānaśaktis thatā jyeṣṭhā madhyamā vāg udīritā //38//

Then, being the energy of will, this very [goddess] embodies
herself as the visionary (paśyantī) [word].
Then, as energy of knowledge, she is Jyeṣṭhā, and the
intermediate (madhyamā) word is being enunciated. //38//

ṛjurekhāmayī viśvasthitau prathitavigrahā /
tatsamhṛtidaśāyām tu baindavam rūpam āsthitā //39//

With the conservation of the universe, her form spreads out as a
straight line. Then, on the level of resorption, she takes on the
form of bindu. //39//

pratyāvṛttikramenaivam śṛṅgāta vapur ujjvalā /
kriyāśaktis tu raudrīyam vaikhari viśvavigrahā //40//

When the reverse process takes place, she flashes forth in a
body [shaped like] a śṛṅgāta. She is then energy of action. She
is Raudrī, the corporeal (vaikhari) [word], appearing as the
universe. //40//

Эти шлоки посвящены представлению трех аспектов *Слова* (ассоциируемого здесь с богиней-матерью *Ambikā*), которые должен познать медитирующий. Богини Вама, Джьештха и Раудри символизируют три энергии и три стадии его «становления». Начальная стадия — это стадия *Vāmā*, когда слово *paśyantī* (санскр. ‘видимое’) обозначает зримое. На этой стадии с большей силой проявляется принцип божественного сознания, в котором *образ Слова* первичен и его визуальные и звуковые характеристики синестетически слиты. Затем наступает срединная стадия (*madhyamā*), которая олицетворяется богиней Джьештха и называется в оригинальном тексте *jñānaśaktis* (‘шакти знания’), когда слово разбирается по элементам. *Слово* распадается и возникает образ пустоты, *бинду*. Так, разрушившись, Слово вновь облекается в плоть и достигает третьей стадии, самой плотной, в которой слова и объекты становятся *проявленными* (*arpear manifested*) и воспринимаются как отдельные друг от друга. Этот трехчастный процесс, как три вершины треугольника, составляют ближайшую к центру треугольную чакру⁴² т. н. **Шричакры** (*śrīcakra*) или **Шриянтры**⁴³.

⁴² Для более полного представления о тантре Yoginīhṛdaya и связанной с ней śrīcakra см. Padoux A., Jeanty R.-O. Op. cit. P. 24–57.

⁴³ Ibid. P. 57.

В шлоках этой тантры божества в форме геометрических фигур, образующих чакры, появляются в различных комбинациях десяти, девяти, трех, двух, и каждая из них мыслится как богиня, символизирующая определенные энергетические аспекты вселенной; при этом символично также и расположение треугольников — ближе всего к пустой изначальной точке *бинду* (*bindu*), центру янтры, расположены треугольники, а дальше — квадраты и окружности в виде лотосов. Квадраты (*bhugrha* ‘дом земли’ от корня *bhu* — становиться) и количество лепестков лотоса также имеет свое символическое значение (рис. 133, 134, 135).

Янтра, как совокупность *чакр*, в этом случае выполняет роль проекции многоуровневой структуры священного текста, визуальной формы практического руководства по медитации, возникшего, как считается, от некоего изначального *образа*. Так образуются магические диаграммы, специфические тантрические мандалы, которые, можно сказать, являются символической репрезентацией человеческого тела и, в то же время, божественной вселенной. Цветные геометрические формы, *чакры*, повторяются в определенной последовательности, образуя узор. Треугольники указывают на женскую природу, а именно, *йони* (санскр. *yoni* ‘женский половой орган’) и *шакти* (*śakti*) – источник наивысшей универсальной энергии⁴⁴, квадраты могут ассоциироваться с землей (*bhūgrha*), или с проявленностью мира, лотосы (например, восьмилепестковые, шестнадцатилепестковые и т.д.) в зависимости от количества могут выполнять разные функции. Эти символы неразрывно связаны с мужским принципом *liṅgam*, олицетворяемым в образе бога Шивы (*Śiva*)⁴⁵.

Несмотря на сравнительную маргинальность тантрических сект относительно брахманизма (по крайней мере, как это было в XIX–XX вв.) и в силу особой таинственности и трансгрессивности их практики, только ученик тантрического гуру может участвовать в ритуале. При этом подчеркивается секретность и строгость передачи знания особенно на стадии инициации⁴⁶.

⁴⁴ Ibid. P. 31.

⁴⁵ Ср.: «Человеческое тело, с его психологическими и биологическими функциями, является средством, через которое можно разбудить бездействующую психическую энергию *Kuṇḍalinī-śakti*, чтобы соединиться с Космическим Сознанием, которое есть Śiva». Mookerjee A., Khanna M. The Tantric Way. Art. Science. Ritual. L., 1977. P. 21.

⁴⁶ Padoux A., Jeanty R.-O. Op. cit. P. 25.

Приложение II. Поэтические тексты, эссе, манифесты

1. Манифест «Группы 1890» (перевод с англ.)

Группа 1890 была сформирована в Бхавнагаре 25–26 августа 1962 года на встрече художников из разных областей страны. Группа была названа *1890* по номеру дома Дж. Пандья, принимавшего у себя художественное сообщество.

На протяжении двух лет единомышленники встречались и вели переписку, обсуждая современную ситуацию в индийском искусстве, результатом чего стало собрание в Бхавнагаре. Сообща достигнув понимания относительно пагубных влияний, препятствующих аутентичному развитию искусства, они решили создать объединение — *Группу 1890*.

Группа не преследует цели представлять определенный регион, или возрастную категорию, ее участники также не стремятся отстаивать какой-либо определенный метод или манеру в искусстве. Положения, которые она отстаивает, записаны в манифесте, обсуждавшемся в Бхавнагаре в прошлом году и в конечном итоге принятом 19 июля 1963 года в Нью-Дели.

Отталкиваясь от вульгарных попыток раннего натурализма Раджи Рави Вармы и пасторального идеализма Бенгальской школы, пройдя через гибридную манерность, возникшую в результате наложения концепций быстротечных направлений европейского модернизма на классическое, миниатюрное и народное искусство, обнаружившись в полете «абстракции» под флагом космополитизма, мучимое попеременно возникающими воспоминаниями о былой славе, вырастающими из тщетного чувства перед лицом динамического настоящего и потребности «догнать» его для того, чтобы добиться признания, — современное (*modern*) индийское искусство все время оказывалось заторможенным саморазрушительной целью в попытках упрочить собственную идентичность.

Осознанный (*self-conscious*) поиск смысла между традицией и современностью, между изображением (*representation*) и абстракцией, между коммуникацией и самовыражением лежит в основе всякого выбора в искусстве. Для нас творческое выражение не поиск индивидуальности, но ее ничем не скованное раскрытие.

Произведение искусства не является ни репрезентативным, ни абстрактным, ни фигуративным, ни не фигуративным. Оно уникально и самодостаточно, осязаемое в своей реальности и генерирующее свою собственную жизнь.

Настоящий образ в искусстве неизбежно выражает себя через творческий акт (иными словами, «образ формируется в творческом акте» — *Е.К.*). Это и не перевод опыта, чувства, идеи или акта, и не объективная организация формы в пространстве.

Подлинный образ определяет свое собственное пространство, абрис, цвет и композицию. Любые объективные критерии перспективы, гармонии и масштаба нереальны для него.

Для нас творческий акт и есть переживание само по себе (*experience in itself*), присвоенное нами (*appropriated by us*) и поэтому не несущее никакой связи с самим произведением искусства, которое создает область (*field*) своего собственного опыта – как опыт соития не то же самое, что плод. Произведение искусства должно быть переживаемо (*experienced*), [но само это] переживание не надо ни судить, ни оценивать.

Неспособность увидеть феномен в его изначальном состоянии, возникающая в результате исторической обусловленности, создает иллюзию того, что жизнь человека определяется потоком образов его эго, тогда как творческий процесс обладает собственной волей и становлением (*genesis*), которые не соответствуют ожиданию человека.

Становление (*genesis*) чистой формы предвосхищается генетически и не детерминируется концептуально. Ее ценность, таким образом, не в способности вызывать отголоски памяти (*memory responses*), и не в ее соответствии каким-либо объективным критериям гармонии. Какая бы ни была история становления (*becoming*) формы, ее бытие источает свои собственные коннотации (*connotation*). Подлинная форма — это свободная форма; ее свобода не состоит ни в отрицании своей истории, ни в подведении ее итогов (*recapitulation*).

Для нас, в творческом акте нет никакого ожидания. Это акт, посредством которого индивидуальность художника разворачивается в своем непрерывном становлении, двигаясь к своему собственному появлению (*arrival*).

Мы думаем, что искусство рождается не в озабоченности состоянием человека. Мы не воспеваем человека, но и не являемся его мессиями. Функции искусства не в том, чтобы интерпретировать или комментировать, осмыслять и руководить. Все это может казаться героическим в эпоху, когда человек, схваченный петлей собственной цивилизации, жаждет оправдания (*vindication*). Естественно, для нас такое самовосхваление — ни что иное как закрепление стремления к смерти, состояния человеческой несвободы.

Искусство — это не подчинение реальности (*conformity*), но и не побег от нее. Это и есть сама реальность, целый новый мир опыта, преддверие перехода к состоянию свободы.

Автор манифеста: Джагдиш Свамнатхван

Каталог выставки «Группы 1890». Манифест. 20–29 октября, 1963 года.

2. Стихотворение Октавио Паса (перевод с исп.)

Poema para mi amigo Swaminathan, el pintor

Con un trapo y un cuchillo
 Como el torero
 Contra la idea fija
 Contra el toro del miedo
 Contra la tela contra el vacío
 El surtidor
 La llama azul del cobalto
 El ámbar quemado
 Verdes recién salidos del mar
 Añil mental
 Con un trapo y un cuchillo
 Sin pinceles
 Con los insomnios con la rabia con el sol
 Contra el rostro en blanco del mundo
 El surtidor
 La ondulación serpentina
 La vibración acuática del espacio
 El triángulo sagrado
 La flecha clavada en el altar negro
 Los alfabetos coléricos
 La gota de tinta de sangre de miel
 Con un trapo y un cuchillo
 El surtidor
 Salta el rojo mexicano
 Y se vuelve negro
 Salta el rojo de la India
 Y se vuelve negro
 Los labios ennegrecen
 Negro de Kali
 Carbón para tus cejas y tus párpados
 Mujer deseada cada noche
 Negro de Kali
 El amarillo y sus fieras abrasadas
 El ocre y sus tambores subterráneos
 Negro de Kali
 El cuerpo verde de la selva negra
 El cuerpo azul de Kali
 El sexo de la Guadalupe
 Con un trapo y un cuchillo
 Contra el triángulo
 El ojo revienta
 Surtidor de signos
 La ondulación serpentina avanza
 Marea de apariciones inminentes
 El cuadro es un cuerpo
 Vestido sólo por su enigma desnudo

Octavio Paz

Delhi, a 4 de noviembre de 1965

**Стихотворение моему другу
 Сваминатхану, художнику**

С тряпкой и ножом
 Подобно тореодору
 Лицом к идее-фикс
 Лицом к страшному быку
 Лицом к холсту лицом к пустоте
 Выплеск
 Синее пламя кобальта
 Жженный янтарь
 Зелень только что излившаяся из моря
 Умозрительный синий
 С тряпкой и ножом
 Без кистей
 С бессоницей, злобой и солнцем
 Сталкиваясь с белым лицом мира
 Выплеск
 Змеевидные волны
 Водная вибрация пространства
 Священный треугольник
 Стрела воткнутая в черный алтарь
 Холерическая азбука
 Капля чернил крови меда
 С тряпкой и ножом
 Выплеск
 Прыгает мексиканский красный
 И становится черным
 Прыгает индийский красный
 И становится черным
 Почерневшие губы
 Черный цвет Кали
 Уголь для твоих бровей и век
 Женщина желанная каждую ночь
 Черный цвет Кали
 Желтый и его опаленные звери
 Охра и ее подземные барабаны
 Черный цвет Кали
 Зеленое тело черных тропиков
 Лазурное тело Кали
 Чувственность Гваделупы
 С тряпкой и ножом
 Лицом к треугольнику
 Глаз разрывается
 Выплеск знаков
 Змеевидная волна продвигается
 Приливы неизбежных явлений
 Холст — это тело
 Единственная одежда для его обнаженной
 загадки

Октавио Пас

Дели, 4 ноября 1965 года.

3. Стихотворение Джагдиша Свамिनатхана (перевод с хинди)

बीज चलते रहते हैं हवा के साथ
जहाँ गिरते हैं थम जाते हैं ठीठ
बिरक्स बन जाते हैं
और टिके रहते हैं कमबख्त

बगलों की तरह, या कि जोगी हैं महाराज

आज तो आकाश निम्मल है
पर पार साल
पानी ऐसा बरसा कि पृथ्वी मत
हम पहाड़ के मानुस भी सहम गए

एक रात
ढाक गिरा और उसके साथ

हमारा पंद्रह साल बूढ़ा रायल का पेड़
जड़ समेत उखड़ कर चला आया

धार की ऊँचाई से धान की क्यार तक
(अब जहाँ खड़ा था वहाँ मुझे तकलीफ थी
यार बोरड़ खा गए थे बेवकूफ)

सेटिंग ठीक न होने पर दस पेटी देता था, दस
मैं तो सिर पीट कर रह गया मगर

लंबरदारिन ने नगाड़े पर दी चोट पर चोट
इकट्टा हो गया सारा गाँव

गड्डा खोदा, रात भर लगे रहे पानी में
और खड़ा किया मनचले को नए मुकाम पर
अचरज है, ससुरा इस साल फिर फल से लदा है

семена парят на ветру
падают, остаются тверды
превращаются в дерево
неподвижные, падшие
словно цапля и йог —
и теперь оно царь царей!
сегодня ясное небо,
а в прошлом году
ливень такой был,
даже мы, горцы,
были напуганы

одной из ночей
била зарница
и пятнадцатилетнее
царское дерево
повалилось
с высокой скалы
к низине поля
вырвано с корнем

какое несчастье мне
все съели глупцы —
с него собирали
от десяти коробок,
но вот что ни делай теперь
столько не соберешь

ламбардарин барабанил
словно безумный —
собрал всю деревню:
и копали всю дождливую ночь
и подняли дерево-шалуна
на новую высоту
странно, но в этом году
опять этот гад плодоносит

4. «Цветометрия пространства» (1966). Текст каталога (перевод с англ.)

В течение последних двух лет определенные геометрические формы снова и снова возникали в моих работах. Для меня эти формы имели символическое значение. Представая облаченными в некоторые другие, более специфические символы змеи, семени, лотоса или знака *Ом*, они напоминали древние тотемы, хотя для меня они имели не ритуалистическое, а скорее магическое значение.

В итоге я осознал необходимость исследования геометрических форм в их изолированном виде. Тех форм, которые удерживала моя память (*persisted in me*), пока я работал над холстами, выставленными в Бомбее в прошлом ноябре. Является ли эта геометрия только инструментом композиции или же она сама по себе способна открывать дверь в мистическое (*mystical dimension*)?

После сражения с десятками холстов я пришел (*arrived*) к тому, что я люблю называть Цветометрией Пространства (*Colour Geometry of Space*). Моя интенция была не в том, чтобы анализировать пространство. Пока я работал с этими геометрическими формами, пространство само открывалось мне (*revealed to me*), пространство вне анализа:

«То — Полное, это — полное. Из полного возникает полное.
[Когда] от полного берется полное, то все же остается полное»⁴⁷.

Единственное для чего я использую аналитический метод — привести к резкому контрасту мистический эффект, проистекающий в результате работы. В геометрии присутствует определенное магическое свойство (*resident*). Индуисты знали об этом. В джайнских миниатюрах это осмысляется одним образом, в тантрическом искусстве другим, но в целом эти системы изобилуют способом использования магического свойства геометрии.

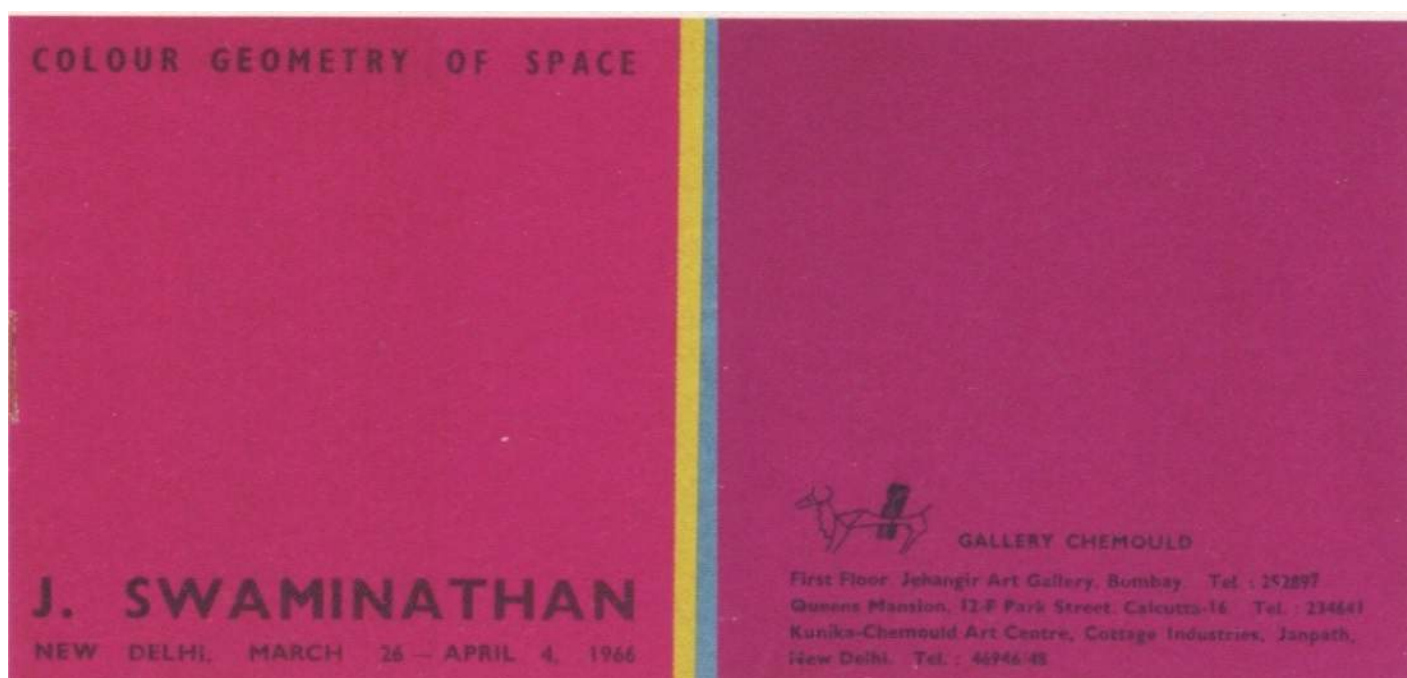
Я думаю, что аналитический и конструктивистский метод в западной живописи был попыткой построить пространство, тогда как пространство по самой своей природе есть то, что непроявлено:

⁴⁷ Перевод А. Я. Сыркина (Упанишады. М., 1992. С. 134).

«Ибо предметы [воприятия] — выше чувств, и разум — выше предметов,
И рассудок — выше разума, великий Атман — выше рассудка.
Непроявленное — выше великого [Атмана], пуруша — выше непроявленного»⁴⁸.

И треугольник, и квадрат и круг как цвет, с моей точки зрения — окна
(которые открываются) в *Авуактам* (Непроявленное).

Дж. Свамнатхан. Март, 1966



Обложка каталога выставки «Цветометрия пространства». 26 марта — 4 апреля 1966 года.

⁴⁸ Катха-упанишада. Перевод А. Я. Сыркина (Упанишады. М., 2003. С. 555).

5. Эссе «Нирвана личинки» Ф.Н. Сузы (перевод с англ.)

Несколько лет назад я провел пару месяцев в безлюдной деревне в родном Гоа. Я жил в полуразваленном старом доме. Довольно убогая деревня была едва обжита. Щупальца чудовищной цивилизации, захватывающие окраины, постепенно душили ее. Большая часть хоть на что-то годных жителей разбежалась в поисках удачи, в города и страны побольше, если, конечно, там еще можно было что-то найти. Но деревня как-то до сих пор держалась, хотя в ней не было даже почтового отделения. Каждые пару дней я ездил по двенадцать-четырнадцать миль до другой деревни на велосипеде, чтобы отправить письма и забрать почту.

В доме была кровать, вся в клопах, и сломанный стул. Стола не было. Мне приходилось ютиться на циновке, на ней я писал, рисовал и обедал. На полу — густой слой коровьего навоза, превращенного чьими-то руками в узор из полукружий. Крошечные гады выглядывали почти из каждого отверстия в стене, а углы были словно стянуты нитями паутины. Два святых образа висели рядом: Христос и Мадонна, они держат свои сердца в руках. На ржавых гвоздях лежит дощечка, изъеденная червями, — это место для молитвы. Немного увядших цветов, свечной огарок с выжженным подсвечником и деревянная фигурка святого Фомы с дыркой в голове, чтобы прикрепить потерянный нимб.... Неуклюжая барочная арабеска, нарисованная на выцветшей, завалившейся стене красной и зеленой темперой....

В шкафчике я нашел книгу. Я достал ее и смахнул пыль. Внутри она кишела серебрянками, некоторые из них были приятно округлые, они поедали страницы с таким усердием, что напомнили мне знакомых профессоров. Это было допотопное издание сборника английских статей сочинителей столь же древних как и сама книга. Я задумался, кем мог быть тот читатель-отшельник, что жил здесь до меня. Возможно, он был одним из тех англичан, которые расхаживают в полуденное пекло и забираются в самые отдаленные уголки земли, даже в те, что затянуты паутиной. В деревне не было никого, кто умел бы читать, разве что викарий, но он не знал английского. Среди останков книги я прочел статью «О диких цветах» Ричарда Джеффериса. Я не знаю, какое место отведено старику Джефферису в английской литературе, был ли он садоводом или мистиком, однако его статья побудила меня с огромным интересом исследовать дикие цветы, на холмах и в зарослях поблизости.

Наш служка Салу составил мне компанию в небольшой разведке этой дикой местности.

В те дни я рисовал крестьян и сельские пейзажи. Рисовал широкими мазками, жирно очерчивая массы сверкающих красок. В разном расположении духа, крестьяне за выпивкой и за обедом, вкалывающие в полях, за купанием в реке, в озере, взбирающиеся на пальмы, перегоняющие брагу, стекающиеся в церковь, в молитве или в процессии со священниками и пономарями, которые несут дароносицу, реликвии, иконы; хворающие и умирающие, скорбящие или веселые на ярмарках и свадебных пирах.

Еще я тогда много всего записывал. Правда, всякий раз, как я пишу, мне кажется, что я дилетант. С живописью все не так, там я чувствую себя хозяином положения. Слова же совсем призрачная штукавина, они водят меня за нос. И все же меня тянет к ним. Для начала мне просто хотелось бы изъясняться свободно и легко.

Ведь большинству индийцев трудно изъясняться словами — устно и письменно. У нас врожденный паралич, какая-то парализованная сила. . . .

Я бы хотел, чтобы моя речь непринужденно сочилась изо рта, чистая как говорливый ручей, била ключом, источник которого глубоко в расщелинах первозданной музыки: ее эхо мы слышим порой в голосе поэта или вокровании горлицы. Такому языку не нужна орфография и стилистика. Это восторг, волнение, стоны и вздохи — все, что человек испытывает и переживает — то, что исходит из сердца. Мы называем это *вачхана-бала*, то есть сила извлечения звука. Только тогда, когда мы слышим трепет человеческого сердца дрожащего в мембране голосовых связок, понимаем, что сказано хорошо. Он мог не произнести ни одного вразумительного и понятного слова. Он мог сказать что-то бессмысленное — это не важно с тех пор, как он вручил себя ветру и облакам и падающему плоду, объединил себя с цветами, с песнями птиц, потрескиванием риса, запахом манго, со вкусом добротной еды и ощущениями плоти — его фонетический инструмент звучит контрапунктом внутри полифонии вселенского оркестра. Внутри космоса смысл — это слово неслышимое, потому что космос сам по себе лишен смысла или не раскрывает его.

Сам я читаю, пишу и думаю на чуждом мне языке — английском, это не родной мне язык, на нем с детства мать разговаривала со мной. И все же языковые трудности возникли с самого начала. Как вообще можно изъясняться на англосаксонском, имея такую драгоценную мандибулу, выделанную в Гоа древними конканскими ювелирами? Меня приводит в ярость мысль, что причина моей невнятной речи в том, что у Англии было много кораблей, которые поймали Индию в сети своей огромной империи.

С другой стороны — и португальцы, которые тоже колонизировали Гоа и обратили местных жителей в христианство, — это вновь раскололо мой язык и раскрошило слова. (По преданию апостол Фома высадили на наших берегах и проповедовал Евангелие за пять веков до того, как о нем услышали в Португалии. Как бы то ни было, в Индии уже существовали христиане-несториане — к великому удивлению португальских конкистадоров, которые позже подбрасывали их в костер Инквизиции.)

Салу как следует вычистил дом и сделал его почти обитаемым. Он правда уничтожил всех ползучих его обитателей. Жаб, термитов, серебрянок, тараканов, пауков, ящериц и змей он прибывал безжалостно и жестоко. Он пронзал их острой палочкой как Ганнибал и сжигал живо как инквизитор.

По утрам я купался в озере за полем, совсем рядом с домом. Озеро было прозрачным и спокойным, невероятно синего цвета, будто снизошло из синевы. Оно выглядело как упавший на землю кусок неба, встроенный в нее в мгновение чистой безмятежности, когда земля и небо жаждали соединиться, не губами, как на горизонте, а лоном, в космическом соитии. Паруса маленьких рыбацких лодок вспыхивали белым, острые как крылья цапель на озере походят на арфу. Отблески на воде, звучание, движение, рябь, блеск; клев, плеск рыбы или зеленой водяной змеи, трухнувшей и ринувшейся к противоположному берегу. Больше звуков, шума листвы, грома, дождя на воде... и в прохладе синей дали за горизонтом поднималась гряда чудовищных холмов, взваливших на себя чудовищно изменчивые небесные формы, постоянно перерождающиеся и обновляющиеся в темной воде муссонных облаков. Зимородки, майны, попугаи, трясогузки сидели на погруженных в воду буйволах, склевывали мошек с их оцепенело-неподвижных толстокожих спин, похожих на черные громадины кораблей викингов. Озеро, по краям обрамленное камышом, кувшинками, лотосом, кораллами, ракушками, с его великолепным глубоким золотисто-сверкающим ложем было сценой для божественной игры или Королей-Рыбаков. Каждый день я с удовольствием опускался в прохладную пресную воду на час-другой и возвращался домой очень голодным. Я пил жгучий алкоголь и поглощал плотный обед — рис, красный острый карри, жареную рыбу, все в одной куче на латунной тарелке. Салу был неплохим, хотя и незатейливым поваром, но зверский аппетит пробуждался у меня больше от плаванья, благодатного воздуха и спиртного. Затем послеобеденный сон или дрема под сенью мангового дерева, в кресле, которое я одолжил у викария.

Однажды в полуденную жару, выпив, я валялся полуголый. В окне я заметил викария с алтарником, они направлялись соборовать кого-то в деревне, кто умирал или, возможно, уже умер. Я не мог точно определить — церковный колокол еще не звонил.

Пьянство — это состояние, когда уходит смирение и наступает раскаяние. Раскаяние во всем. Это ведь и в самом деле самое смиренное состояние из всех возможных — в такие моменты истина выползает словно личинка из трупа или навоза. Если бы на моем пути не встретилось этих препятствий, сказал я себе, я был бы совсем другим. Хотя я и сейчас ничего. Все, кого я хочу превзойти, из добротного материала, не из такой гнилой соломы как я. Кто же я такой? Я копошился личинкой в навозной куче. Вот откуда я родом. Это моя колыбель. Мое детство было пресным как недожеванная солома. У меня до сих пор привкус навоза во рту. Там откуда я родом, поклоняются корове. Но никто не поклоняется личинке, что, на мой взгляд, конечно, не такой уж большой грех для Вельзевула, Повелителя Личинок. Но если бы те, кого я хочу превзойти, сами были бы личинками, стали бы они теми, кого я хочу превзойти? Предполагаю, что нет. Но я, я был робкой маленькой личинкой. А теперь, посмотрите, в какую большую гордую скотину я превратился. Моя мать — стройная красивая женщина. Она роскошно пахнет утробой. У меня нюх эмбриона. Мой отец умер сразу после того, как я родился, словно жук, который умирает, отложив яйцо. Потом я подхватил оспу, и моя мать поклялась Богу, что если Он пощадит меня, она отправит меня в семинарию, чтобы я стал священником. Но мне на это все плевать. Моя жизнь просто была одним большим оргазмом — как у отца. Потом все. Я знаю. У меня и память как у эмбриона. Я никогда не прощу, что он вот так вот умер, бросил меня на произвол судьбы. Как я мог воцерковиться после такого?... Чтобы служить Отцу Небесному во всем облачении нужно быть богатым, а для этого нужен отец земной.

Затем мои мысли начали блуждать по городу, где я вырос: Бомбей с его грохочущими трамваями, автобусами, повозками, железными дорогами, с его лесом телеграфных столбов и клубком телефонных проводов, с его трепыханием газет, с торгашами-кули, с многочисленными грязными ресторанчиками в ведении иранцев, с его блефующими чиновниками и тупыми полицейскими, миллионами клерков, работающих как часы по установленному распорядку, его школы, превращающие мальчиков в клерков при помощи механической, макалеевской системы образования, барахольщики банья, женщины (*ghatine women*), разносящие миллион [железных] контейнеров-«тифффинов» клеркам в их офисы в обеденный перерыв, его прокаженные и нищие, его продавцы пана (*panwallas*) и красные бетелевые отхаркивания на улицах и стенах, его вонючие писсуары и мерзкие сточные канавы, его тошнотворные зараженные венерическими болез-

нями бордели, его коррумпированный муниципалитет, его индуистские общины, мусульманские общины и парсийские общины, его кишашие клопами гоанские сквоты (*residential clubs*), его вонючие, калечащие и несущие смерть госпитали, его машины, ракетки, баббиты, шестеренки, зубья, коперы, ломы, фарады и грохот (*dwangs, farads, and din*).

В детстве мне приходилось ходить в школу как всем остальным, с той лишь разницей, что бомбейские школьники были напичканы до зубов механической, убогой системой образования, маколеевской системой, призванной, как все знают, поставлять клерков и бюрократов для обслуживания того, что по сути было большим имперским рэкетом. Я старался избегать всего этого более чем десять лет своего юношества, прогуливая занятия день за днем или симулируя болезни.

Я провел почти четыре месяца в этой маленькой деревушке, счастливый как варвар. Я притоптывал землю и благодарил небеса за то, что на этой планете остался хотя бы небольшой участок земли, не отравленный нашей скверной цивилизацией, если это еще можно так назвать, с ее механическими клешнями, которые просто и уверенно высасывали из нас жизнь. Четыре месяца мирного целибата, и без всяких отшельнических искушений. На моем истощенном теле появилось немного мяса. Я валялся на своей кровати в блаженном бездействии, без забот и ожиданий.

Под гнетом белых черный человек завыл синим (блюзом). А мы, люди Бхарата в форме алмаза с его жемчужной сережкой; мы потомки ариев, поджаренные солнцем; когда нас притесняли, мы это принимали с твердым, суровым смирением. Если кто-то пикнул, его тут же глушили и затыкали. Все остальные завязали язык и оцепенели, а нас таких четыреста миллионов. За триста лет под мощным влиянием чужого государства, с двумя иноземными силами поменьше по берегам, мы явили собой чудовищное зрелище человеческой выдержки, каторжного труда, нищеты, недоедания, болезней, унижения, слабоумия, нетерпимости, фанатизма, каст и прозелитизма, туберкулеза, гноя и незаживающих ран, первобытного сельского хозяйства, разложения и голода, младенческих смертей, обреченного существования, нищенствующих семей, грязи и свинства, вшей, клещей, блох, наготы и смерти. Мы злостно проживали состояние, известное нам как «тамас», что можно описать как тупоумие бедных, сонно прилепившихся к нищете, и тупоумие богатых, смотрящих на происходящее сквозь пальцы, лишь бы их забытие не нарушался. Йоги тоже пошли спать на кровать из гвоздей. Чтобы растормошить эту инертность ни-

чего не оставалось кроме как закричать во весь голос, но, как я говорил, мы все завязали язык и оцепенели.

Потом, совершенно внезапно, пришел гений, поселился среди нас и заставил эту нашу пугающую инертность работать по своему собственному четкому плану, если, конечно, инертность в принципе можно заставить как-то работать, кроме как если с помощью науки или чуда. Этим человеком был Махатма Ганди. Тех немногих фанатиков и коммунистов, подстрекавших его поднять нацию на битву с врагом, он слушал с равнодушием и увещевал их молчать. *Не противься злу*, отвечал он им, тихо цитируя изречение Христа. Тот самый враг, который, вообще говоря, был христианином, был еще больше удивлен. Это долгая история противостояния великой активной силы и великой пассивной силы, подобного ему еще не было в мировой истории. Западно-христианский мир никогда не понимал этого по-настоящему восточного изречения Христа. Он сознательно наносит удары по тому, что принимает за зло, а иногда прибегают даже к подлой вражде. Но Ганди-джи не дрогнул. Он не спешил ответить даже мирным оружием своей великой идеей. Он обладал поразительной верой и чутьем к выбору правильного момента для своего движения на застойной земле, где время соотносится с вечностью и вечными перерождениями от личинок до Нирваны. Но ко времени ультиматума или того, что называют политическим кризисом, Махатма уже превратил наш национальный паралич в войско ненасилия. Мы выиграли битву.

Викарий деревенской церкви был человеком с искренним религиозным рвением, в отличие от тех, кого можно встретить в Гоа и кто принимает священство словно наемный труд. Там жреческая профессия — это прибыльный бизнес. Мы с викарием подружились, несмотря на почти диаметрально противоположность некоторых наших взглядов; очень похожими на те, что есть у святого и грешника, и все же грешник действительно может стать хорошим другом святого, а святой просто обязан быть другом грешнику. Воскресными вечерами викарий приглашал меня ужинать с ним в святости небольшой приходской хибарки, которую выделил ему Святейший Престол в Гоа. Стол был застелен застиранной скатертью только когда у него были гости, роскошь, которую он позволял себе с трогательной простотой. (Время от времени он снимал биретту и протирал вспотевшую остриженную голову испачканным носовым платком.) По сравнению с Салу повар викария был утонченным. Фаршированный петух, жареный поросенок, сосиски, черепаши яйца, улитки и *бутч (butch)*, очень пряное блюдо из свиных кишок, — иногда были в меню ужина по воскресеньям. Португальские вина и своего рода коктейль,

который викарий готовил сам и называемый *confeção*, со вкусом фруктовых косточек и подслащенный сахаром, был его специалитетом.

И вот он обсуждал со мной богословие, а я инкрустировал туда эстетику, и моя позиция казалась ему почти кощунственной, потому что я предлагал поразмыслить над возможностями Творца на основании того, что сам был творцом.

Если вы попросите Бога показать вам причину для всего Его Творения, этой бесконечной вселенной, целого космоса, окажется, что сама по себе причина не так велика как Творение, это на самом деле что-то совсем небольшое, ведь Он покажет вам на Своей ладони какую-нибудь маленькую, крошечную вещицу, которая, возможно, будет каплей воды, а может быть, какой-то частицей, или еще чем-то в зачаточном состоянии: чем-то, что мы не сможем поймать ни рукой, ни умом, но иногда, в редкие минуты вдохновения пойманным сердцем. Поэтому мы называли эту маленькую штучку — «Ничто» или «Слово», «Материя и энергия», «Ом», «Дыхание» и как только ни называли. Но все же, это именно та самая крошечная штучка, что есть причина всего Творения.

Подобным образом устроена и моя собственная работа в медиуме красок и слов: я пытаюсь создать творение внутри Творения. Мои рисунки и картины, например, развиты из небольшой структуры: две параллельные линии, с косой штриховкой по каждой стороне, например.

Все мои работы — натюрморты, пейзажи, портреты, композиции, основаны на этом принципе, а, может быть, это капля воды или какой-то зачаток... потому что, если человек создан по образу и подобию Бога, его творческая активность тоже должна быть подобна гипотетической активности Бога-Творца...

Приложение III. Альбом иллюстраций

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 1

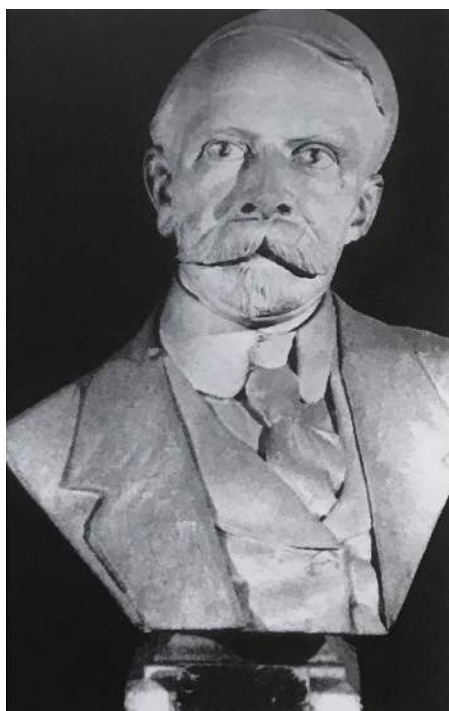


Рис. 1а. Венкатаппа К. Портрет Э.Б. Хейвела. Ок. 1915 г. Гипс

Рис. 1б. Э.Б. Хейвел. Ок. 1905 (*Parimoo R. Art of Three Tagores. ND., 2011. P. 141*)



Рис. 2. У. Ротенштейн. Вечер в Бенаресе. 1912. Холст, масло. Художественная галерея Грейвз (*Graves Art Gallery*), музейный комплекс Шеффилда



Рис. 3. Р. Тагор и У. Ротенштейн в Хампстеде (Лондон). 1912. Фотография Джона Тревора. Коллекция Алана Уорда

Рис. 4. Р. Тагор и А. Кумарасвами в Калькутте. 1911

Рис. 5. У. Ротенштейн. Карандашный рисунок из серии «Шесть портретов Рабиндраната Тагора». 1915



Рис. 6. А. Тагор. Эндрюс, Гандиджи, Рабиндранат. 1922. Кала Бхаван. Шантинекетан

Рис. 7. Тагор принимает Ганди и его жену в Шантинекетане. 1940



Рис. 8. Джьотириндранатх Тагор. Карандашный набросок Стеллы Крамриш. 1922. Коллекция Ратана Паримо

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Avant-propos	7
La Danse de Çiva, par Auguste Rodin	9
Notice sur l'entité et les noms de Çiva, par Ananda Coomaraswamy.	15
La Trimûrti d'Elephanta, par E. B. Havell.	19
La Descente de la Gangâ sur terre à Mavalipuram, par Victor Goloubew	23
Notes bibliographiques	27
Table des planches	29

Рис. 9. Содержание III номера журнала *Ars Asiatica* (1921). Статьи О. Родена, А. Кумарасвами, Э. Хейвела, В. Голубева (*Ars Asiatica. Études et documents. Vol. 3. Sculptures Çivaïtes*)



Рис. 10. Иллюстрация к статье О. Родена: «Танцующий Шива (*Natarāja*). — Южноиндийская бронза из Мадрасского музея (X век?)». Там же



Рис. 11. С. Крамриш (слева) и И. Ганди. Фотография. Архив Художественного музея Филадельфии



Рис. 12. Х. Финслер. Йоханнес Иттен — многорукий Шива. 1948. Фотомонтаж

Рис. 13. П. Клее. Маска. 1922. Акварель и карандаш на картоне. 27 x 13. Частное собрание, Германия

Рис. 14. П. Клее. Королева Червей. 1922. Акварель, карандаш на бумаге, акварель и ручка. 29,5 x 16,4. Музей искусств «Коллекция Розенгарта», Люцерн

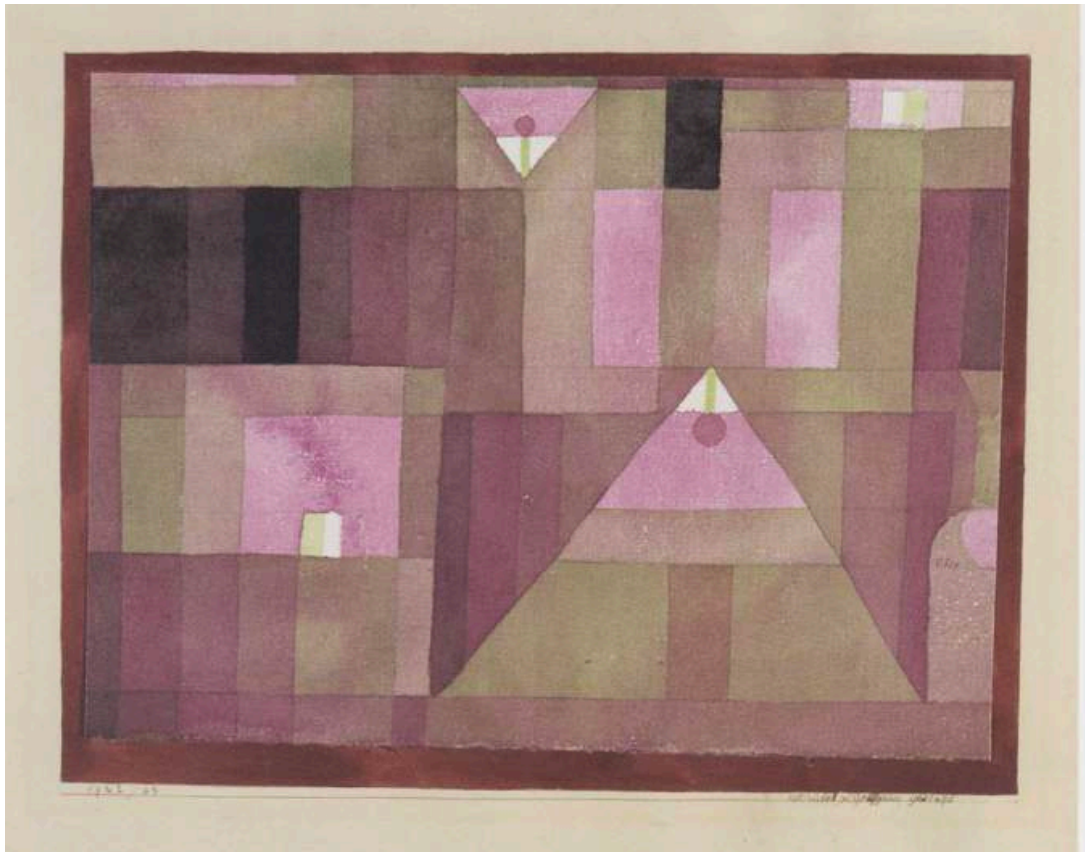


Рис. 15. П. Клее. Розовый, фиолетовый и желто-зеленый. 1922. Акварель и карандаш на бумаге на картоне. 21,1 / 21,4 x 29,2 / 28,7. Частное собрание, Швейцария (Центр Пауля Клее, Берн)

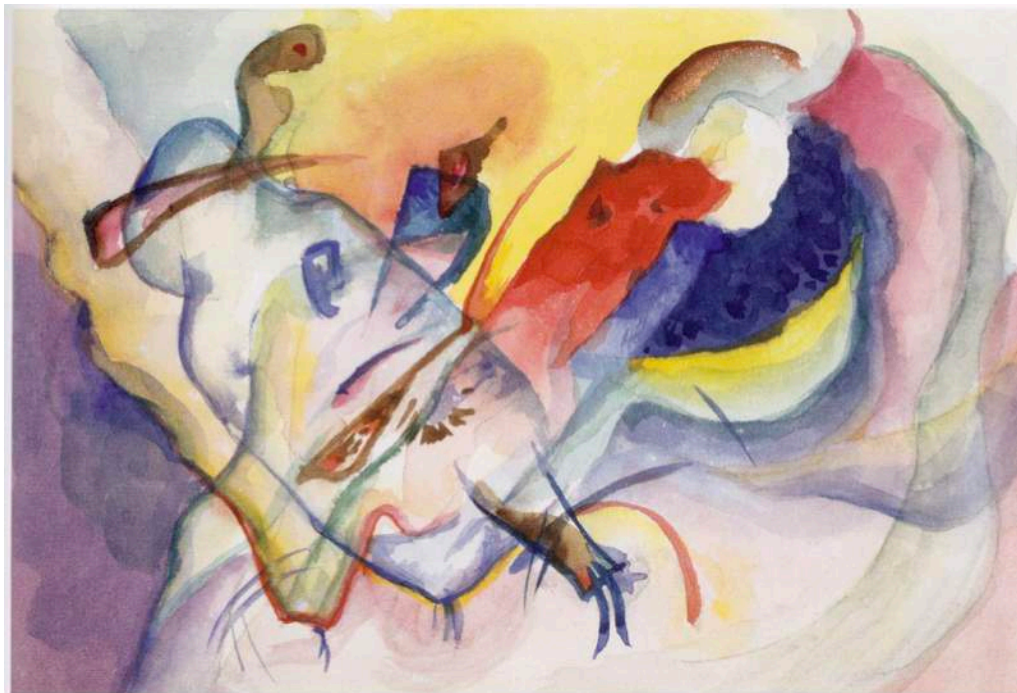


Рис. 16. П. Клее. Закреть (шлюзы). 1922. Акварель и карандаш на бумаге на картоне. 21,1 / 21,4 х 29,2 / 28,7. Частное собрание, Швейцария (Центр Пауля Клее, Берн)

Рис. 17. В. Кандинский. Без названия. ШД/Э890-1915. Акварель, тушь, бумага. 13,9 х 20,9. Центр Помпиду, Париж

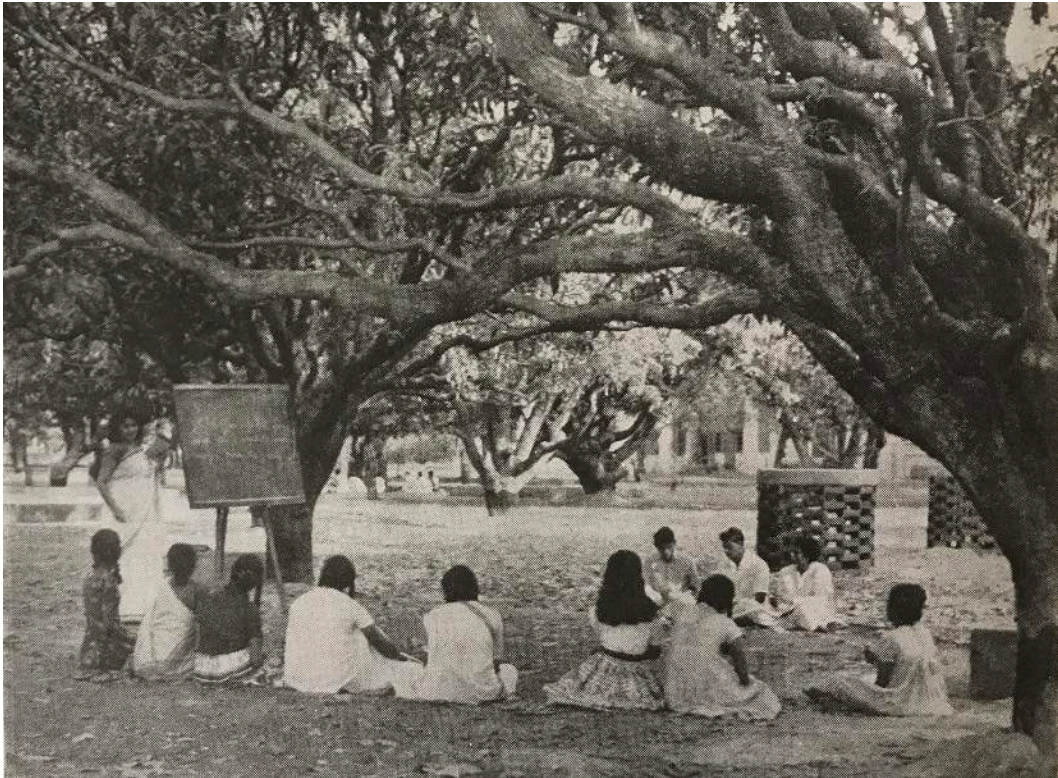


Рис. 18а–d. Наверху: **(а)** Класс на открытом воздухе под сенью деревьев. Левый столбец: **(b)** Усадьба Удаяна в Шантиникетане, в которой жил Рабиндранат Тагор. Слева внизу: **(с)** Интерьер Кала бхаван — института искусств Вишва-бхарати. Справа: **(d)** Тагор в Шантиникетане по направлению к манговой роще в день бенгальского нового года вместе с Непалом Ройем, Ашей Арьянякам и другими

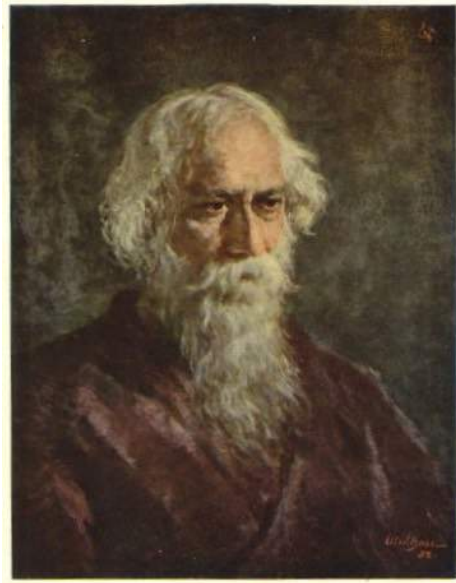


Рис. 19. А. Бос. Р. Тагор. Холст, масло. Государственный Эрмитаж

Рис. 20. Р. Тагор и В. Окампо у его стоп. Фотография. 1924. Вилла Окампо в Сан-Исидро, Аргентина



Рис. 21. Р. Тагор. Листы из альбома к книге стихов Пуроби («Вечерние мелодии»). 1923–1924. Тушь, акварель, ручка. РБ

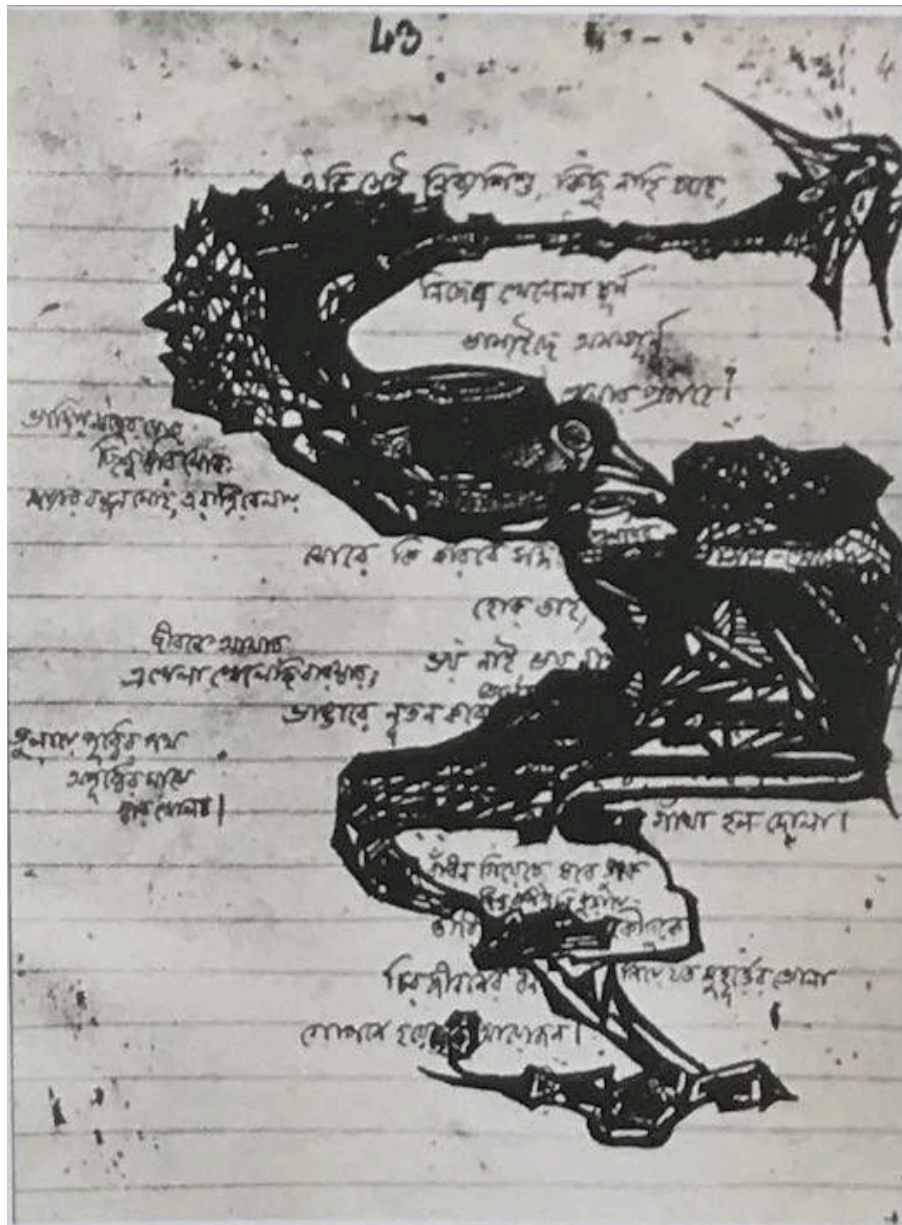
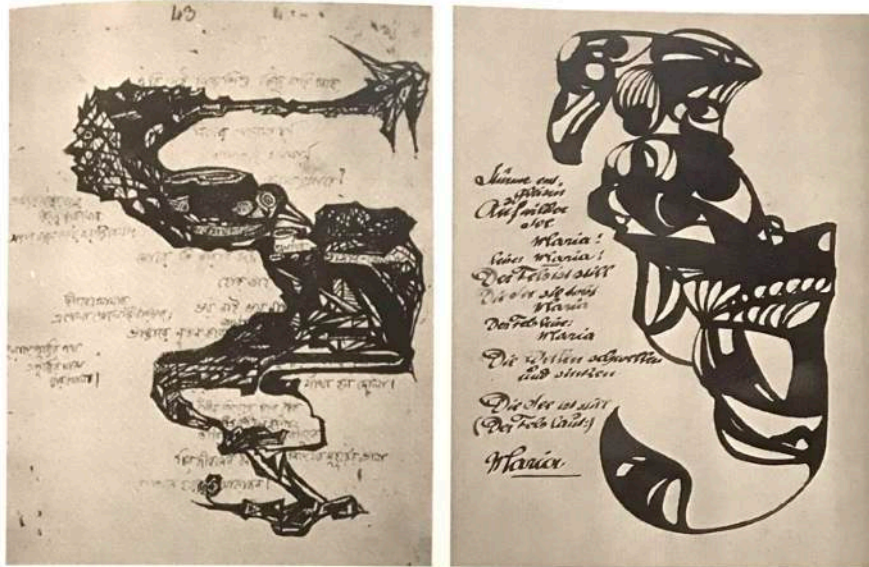


Рис. 24. Р. Тагор. Лист из альбома Пураби. 1923–1924. Ручка и тушь. РБ



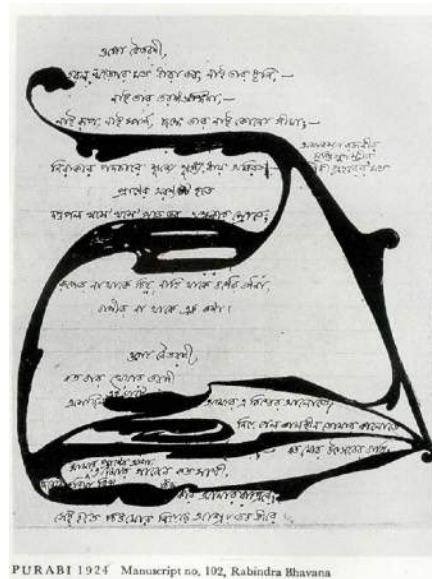
Rabindranath Tagore,
Page from *Purabi* MS., 1920s,
pen and ink.

'I try to make my corrections dance [and] connect them in a rhythmic relationship . . .'³²

Adolf Hölzel, *Abstract
Ornament with Text*, before
1900, pen and ink.

The dark landscape of the psyche

What took Tagore's work from the decorative to a more radical modernist plane was his discovery of Native American, Oceanic and African ritual masks, totemic animals, face 'scars' and body tattoos, some of which



PURABI 1924 Manuscript no. 102, Rabindra Bhavana

Рис. 25a,b. Слева (a): Р. Тагор. Пураби; справа (b): Адольф Хельцель. Абстрактный орнамент и текст, ок. 1900. Ручка и тушь (*Mitter P. The Triumph of Modernism. L., 2007. P. 71*)

Рис. 26. Р. Тагор. Лист из альбома Пураби. № 102. Ручка и тушь. РБ

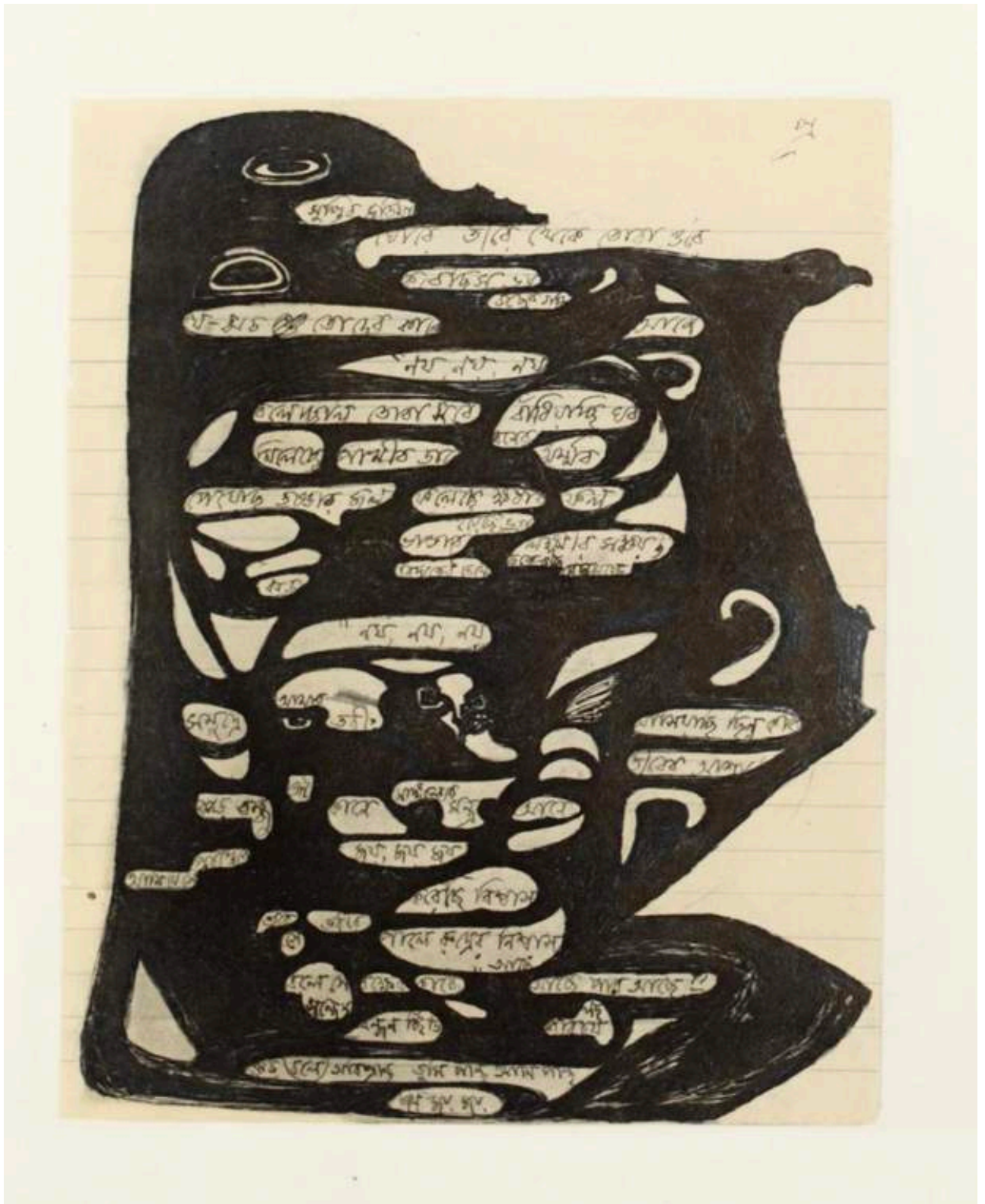


Рис. 27. Р. Тагор. Лист из альбома Пураби. РБ



Рис. 28. Джайпур. Кон. XIX в. Музей Виктории и Альберта, Лондон. № IM.14-1916

Рис. 29. Северная Индия. Кон. XIX в. Музей Виктории и Альберта, Лондон. № IM.18-1916

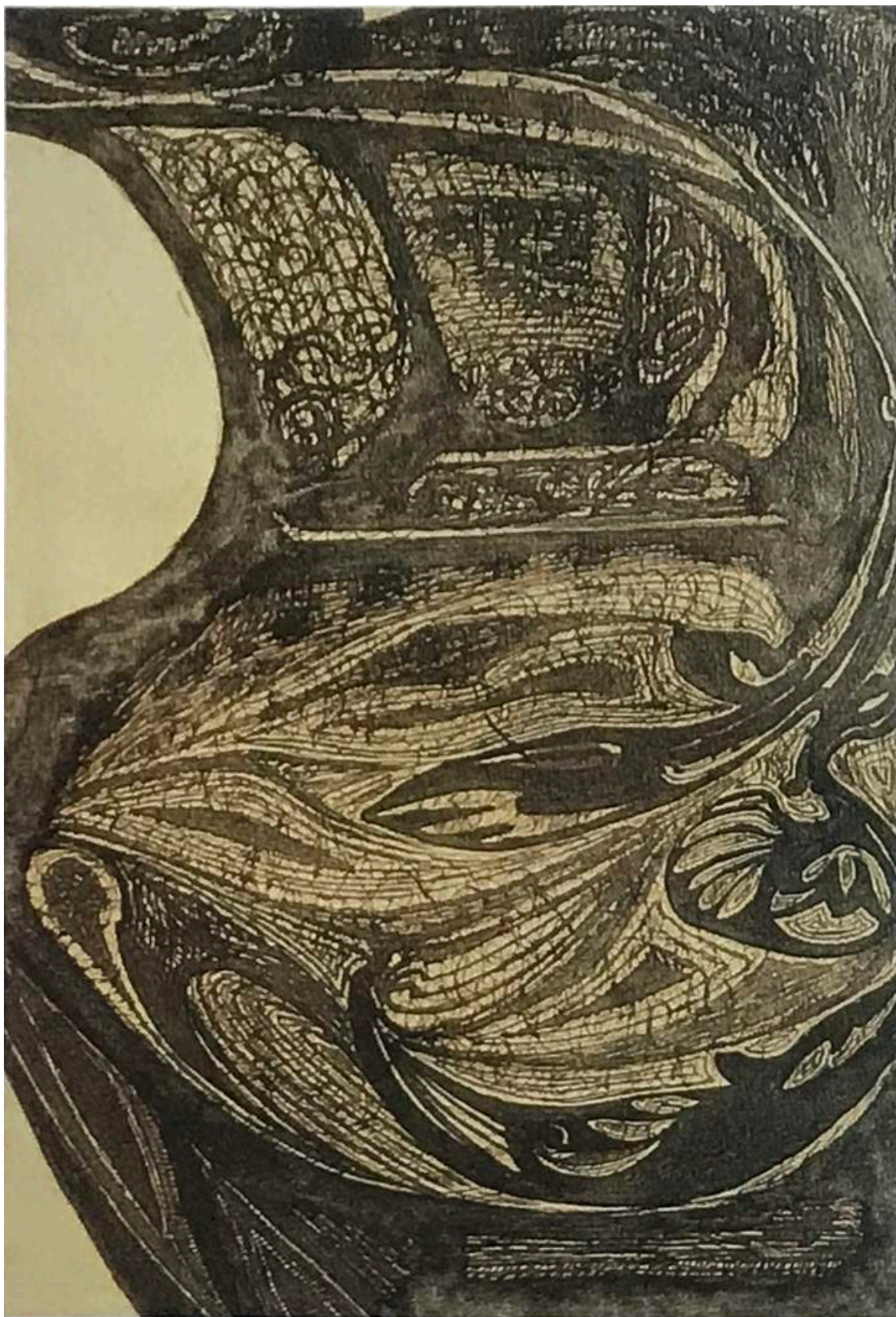


Рис. 30. Р. Тагор. Узор на кувшине. 1928

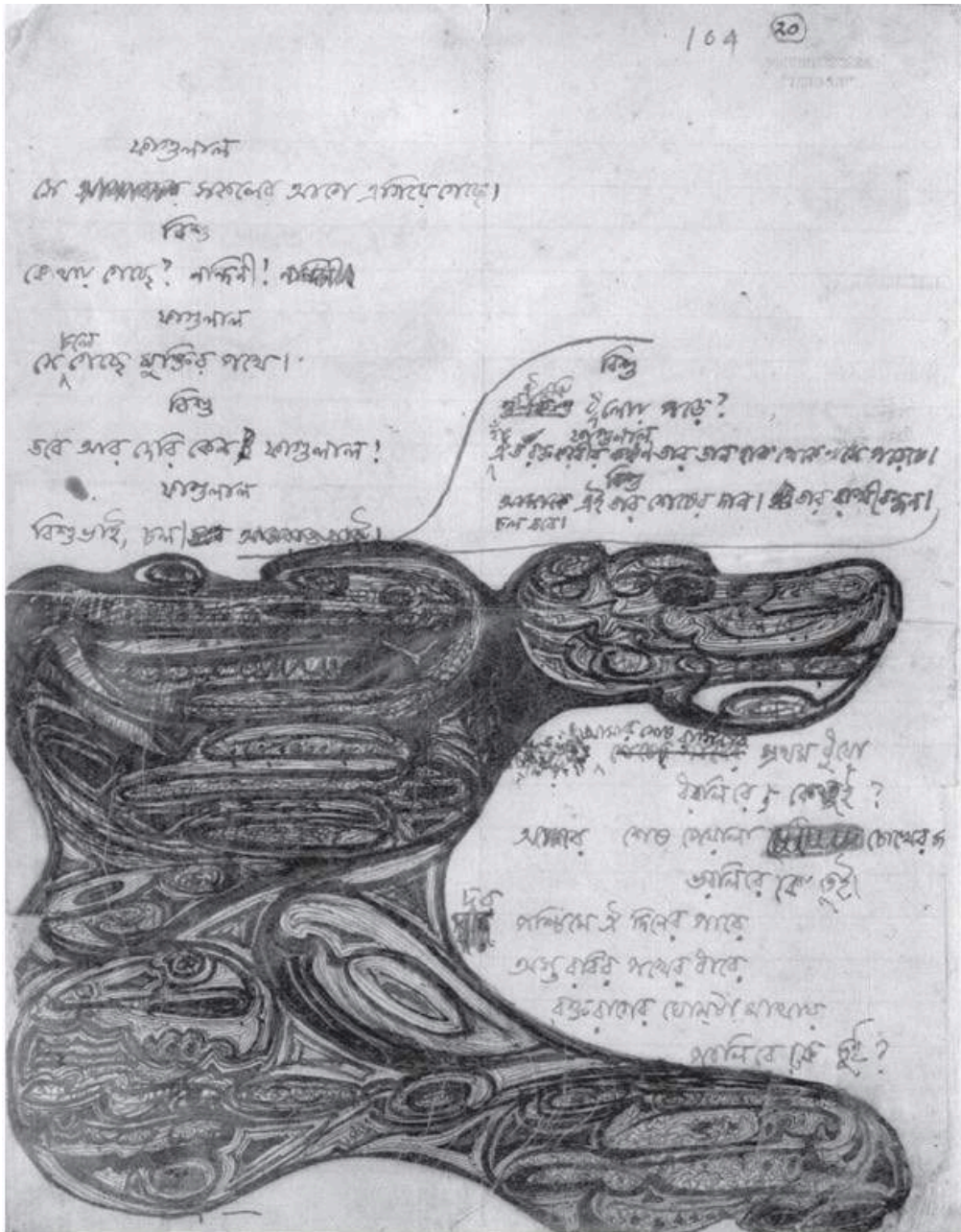


Рис. 31. Р. Тагор. Лист из альбома Ракта Караби («Красные олеандры») № 104. 1923–1924. Тушь на бумаге. 22,7 x 18. РБ. № Ms 151 (vii)

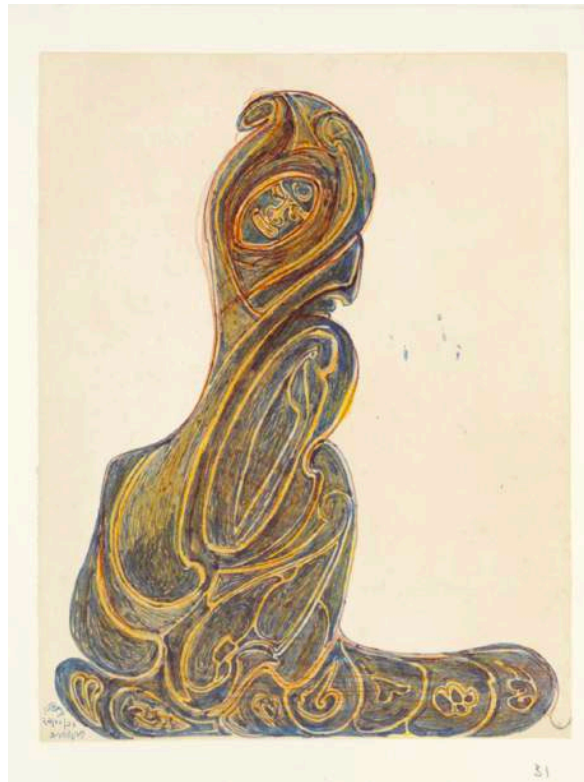


Рис. 32а,в. Слева (а): Сидящий дервиш. Персидская миниатюра, XVII век. 27 x 20.4. Индийский музей, Калькутта. № R.G.554/S.45. Справа (b): Современная каллиграфическая панель, вышитая золотыми нитями, с шахадой «Нет бога кроме Бога и Мухаммад — посланник его» в виде сидящего молящегося, Марокко (The Oxford History of Islam. NY., 1999. P. 77)

Рис. 33. Р. Тагор. Литография. 1930–40. Музей Виктории и Альберта. № IS. 83-1961. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/rabindranath-tagore-poet-and-painter> (дата обращения: 5.04.2022)



Рис. 34. Р. Тагор. Ритмический мотив. Ок. 1929. Литография, индийская тушь на бумаге. Музей Виктории и Альберта. № IS.70-1961

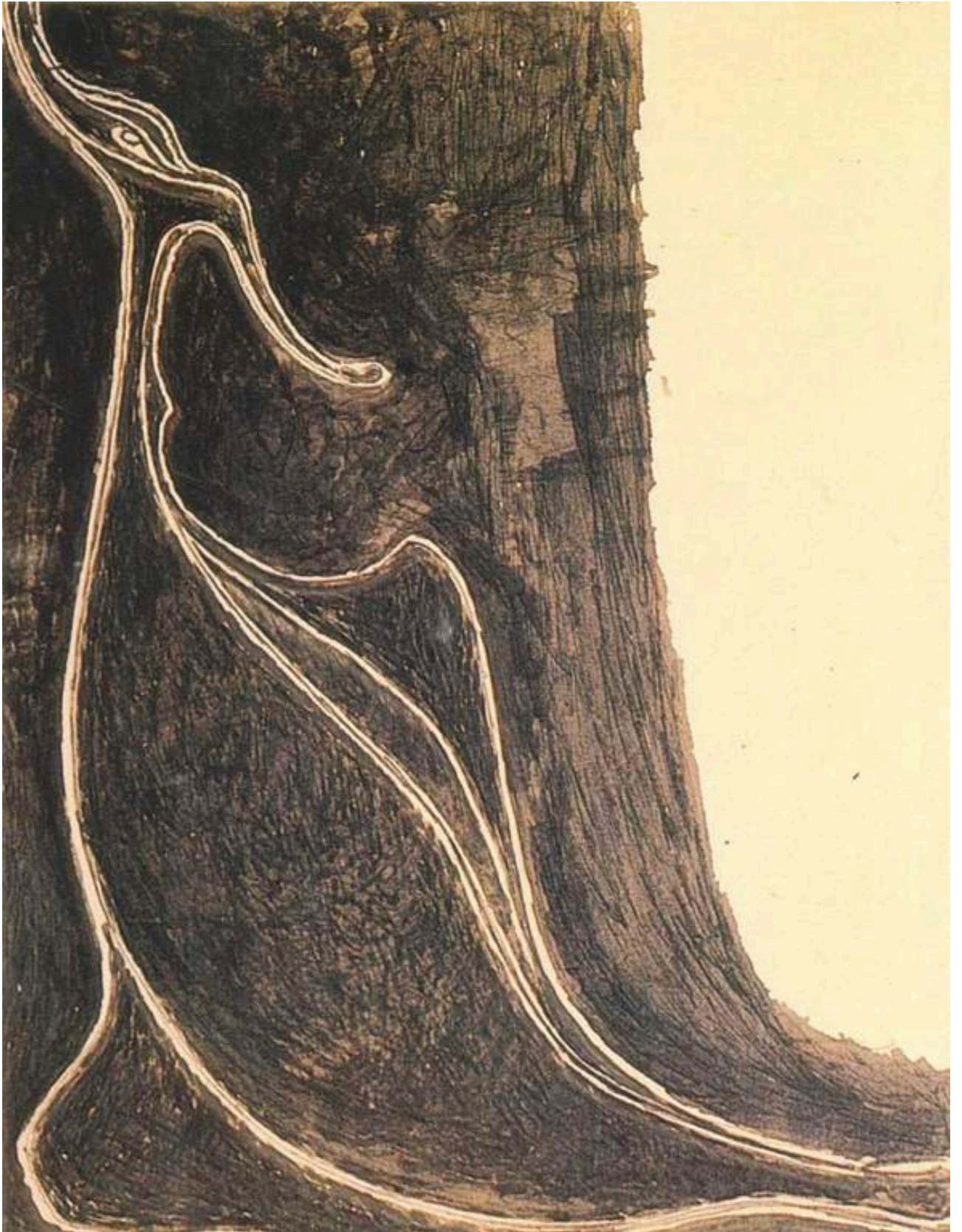


Рис. 35. Р. Тагор. Птица. Тушь на бумаге



Рис. 36. Р. Тагор. Фантастическое существо или идол со спиралеобразным узором. Тушь. № s/d
29.10.34



Figure 3



Figure 4

Fig. 3. The salmon-trout head motif of Haida art, from the north-west coast of North America.

Fig. 4. Rabindranath's 'Ra-Tha' seal, designed by himself, incorporating his initials in Bengali. The wooden seal was made up by the poet's son Rathindranath in accordance with Rabindranath's own design. Notice the stunning similarity with the Haida design.

Рис. 37а. Мотив из голов лосося и форели. Искусство Хайда. Северо-западное побережье Северной Америки

Рис. 37б. Тагор Р. Дизайнерская печать Тагора «Ра-Тха», с его инициалами на бенгальском. Изготовлена его сыном. В оформлении использованы мотивы искусства Хайда



Figure 5



Figure 6

Fig. 5. Malanggan artefact, mask, boar's head, from the north of New Ireland, north-west coast.

Fig. 6. Rabindranath Tagore, Rabindra Bhavana collection 2155. Pastel on paper, no date. Compare Figs. 5 and 6.

Рис. 38а. Артефакт культуры малаган, маска, голова кабана. Север Новой Ирландии, северо-западное побережье

Рис. 38б. Р. Тагор. Пастель на бумаге. РБ. № 2155

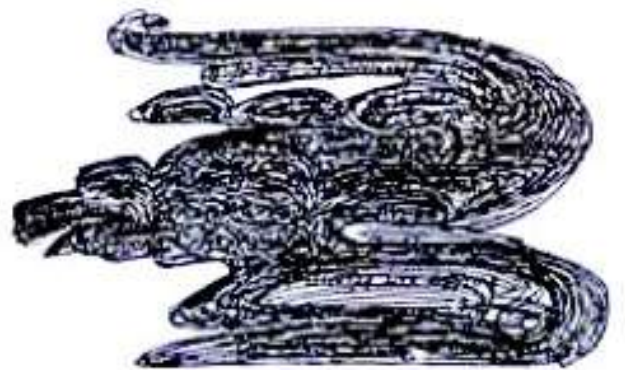


Рис. 39а. Слева: Танцевальная маска, лицо с орлиным клювом. Квакиутль, Северная Америка. Регулярно перепечатывается в книгах по современному индийскому искусству в связи с творчеством Р. Тагора

Рис. 39б. Справа: Р. Тагор. После 1930. Цветная тушь и карандаш

Рис. 40. Внизу: Р. Тагор. Фантастическое змеобразное существо, рептилия

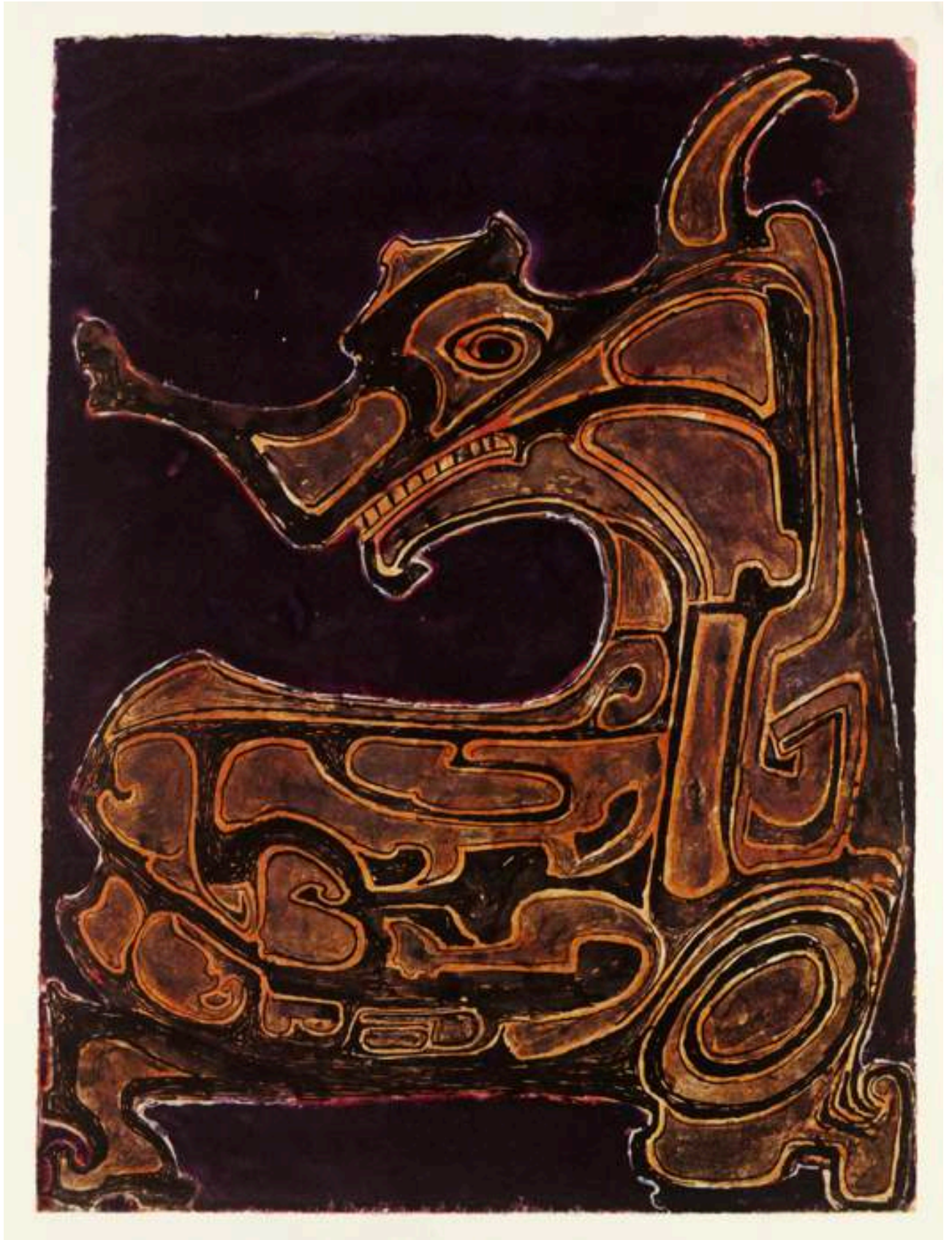


Рис. 41. Р. Тагор. Перуанские мотивы. Ок. 1930



Рис. 42. Деревянное изображение сисиутля. XIX в (из: *Березкин Ю.Е.* Киртимукха, сисиутль и другие симметрично-развернутые изображения индо-тихоокеанского региона // *Азиатский bestiарий.* СПб., 2009. С. 5–24)

Рис. 43. Квакиутль, Северо-западное побережье Северной Америки. Там же



Рис. 44а. Р. Тагор. Животное. 1930. Цветная тушь и акварель на бумаге. Берлин

Рис. 44б. Р. Тагор. Литография, репродукция акварели. 1930 – 40. Музей Виктории и Альберта. № IS.89-1961



Рис. 45. Р. Тагор, 1932–33. Цветная тушь и акварель на бумаге. 35,5 x 25,5. РБ. № 00-2571-16



Рис. 46. Р. Тагор. Фантастическое существо. 1930 – 40. Цветная тушь

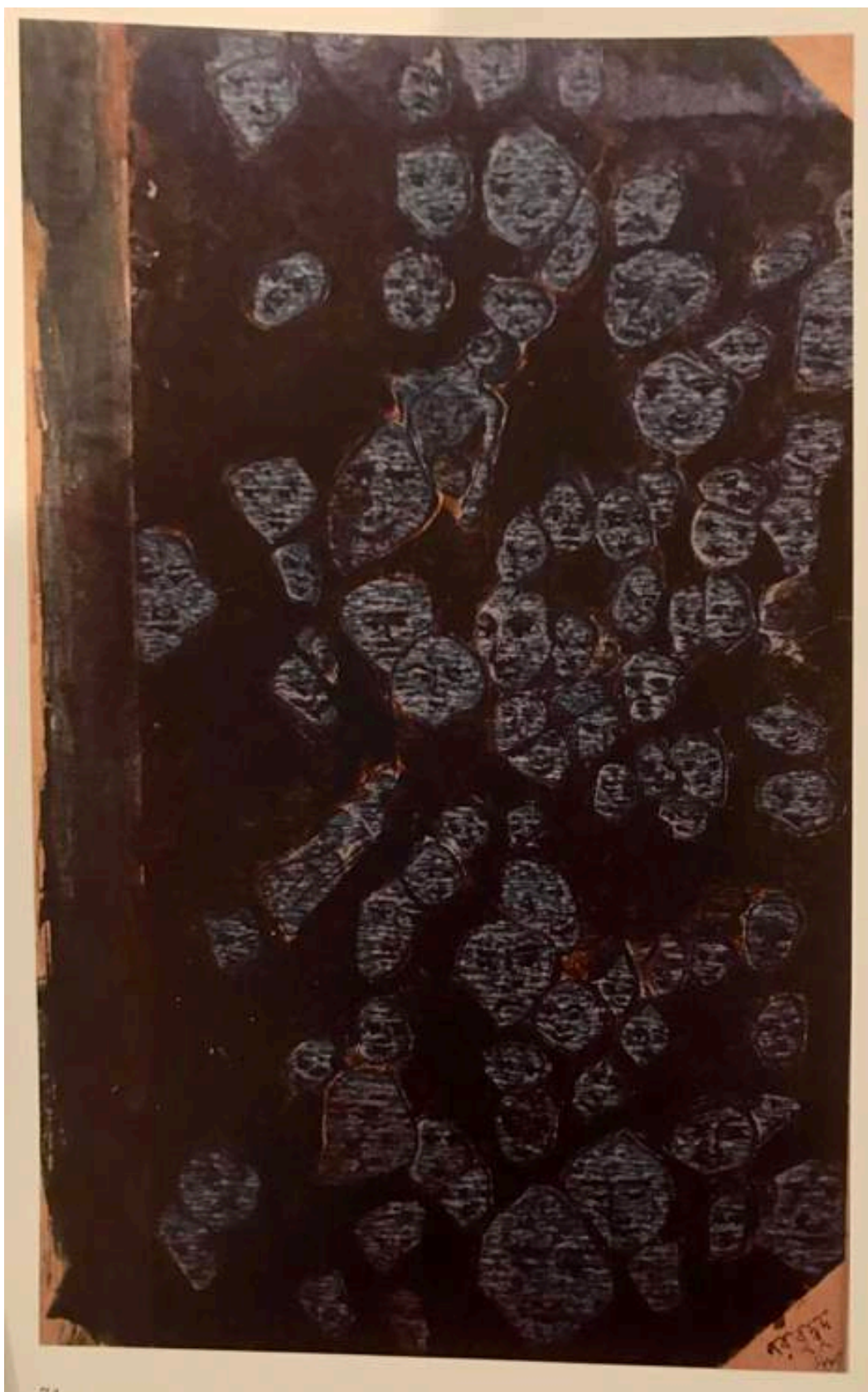


Рис. 47. Р. Тагор. Без названия. 1930-е. Цветная тушь и акварель на бумаге. *Mitter P. Op. cit.*



Рис. 48. Ф. Гойя. Паломничество в Сан-Исидро (Фестиваль в Сан-Исидро), из серии «Черные картины» (исп. *Pinturas Negras*). 1823. Роспись в «Доме глухого», перенесенная на холст. Музей Прадо, Мадрид



Рис. 49. Дж. Энсор. Автопортрет с масками. 1899. Художественный музей Менард (*Menard Art Museum*), Комаки, Япония



Рис. 50. Журнал Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste. Работа Пауля Клее на обложке. 1913–1914. Vol. 4. № 188–189. Номер, в котором опубликованы стихотворения Тагора в немецком переводе

Fäße auf die Körper der Kameraden, springen auch und bedecken mit ihren Körpern noch ein Stück dieser Spitzen mit ihrem Fleisch. Dritte, vierte, fünfte Reihe folgen, in einer Minute ist der ganze Gürtel bedeckt mit einer beweglichen grauen Masse, wie mit einem Teppich.

Aber jetzt ist auch die schwarze Borte auf der Brüstung, und auf einmal schließen sie alle los auf diese lebende Decke. Noch eine Sekunde ist ein fürchterliches grausames Leben auf diesen Spitzen — als wären diese zweihundert Menschen zusammen ein einziges vierhundertarmiges Wesen, das draußen liegt, gespißt, durchbohrt, aufgerissen, sterbend, einen unsagbar schmerzvollen Tod sterbend.

Die nächste Salve der Russen, und es wurde still da oben. Nicht eine Bewegung.

Doch: — ein Mann hob den Oberkörper, richtete mit dem Armen und fiel wieder vornüber.

Lange nachher klang sein Schrei da oben auf dem Hügel, wo der Stab hielt.

Aber in diesem Moment kam es dem General vor, als würde über die Rampe in zwanzig Ellen Breite, ein goldener, leuchtender Purpurteppich gespannt. Eine mächtige Palme, die sich lebend bis ganz oben an die Schanze gelegt hatte.

Die Schloßkette war heran. Springend stolpernd, gleitend kamen sie. Schreiend vor Grauen und Energie stürmten sie vorwärts. Die Stiefellacken in die blutmassen Wunden der Kameraden, vorwärts zum Sonnenbanner, das über dem Stachelgürtel ausgebreitet lag.

Das Fernglas des Generals glitt von seinen Augen. Als hätte der rote goldene Schein da oben seine Augen geblendet.

Aber um seinen Mund stand ein ruhiges festes Lächeln: die Schanze war erobert, Japan hatte den Krieg gewonnen.

Autorisierte Uebersetzung von Nell Walden
Aus der Novellensammlung „Die roten Namen“

* * *

Im bunten Schäumen der strudligen Städte,
Im Spiel von Tag und Nacht über das Sein,
wo ist Er? Ich bin ein gereckter Arm.

Aber Du, mit dem letzten Blutstropfen geliebt,
Du, in der, mein Ich ist und schleift den Leib nach,
Du, in deren Glanz ich schlimmer, ein zitternder
Tropfen,

Du, die mir Weg ist und Ziel, Mühe und Labung,
Du mit den Augen, durch die der Nahferne blickt,
Du mit den blauen Augen, aus denen mein tiefes
Leben fließt,

Du, die ich liebe: bist Du es, die ich liebe?
Günter Mähr

Von der letzten Malerei

Hans Arp

Kristallene Amphore auf dem Gipfel des Berges.
— Ich halte den ärmlichen Strauß meines Lebens
in Dich, o weiße Lava. Breche den Verkehr mit
mir, o Kleinigkeit, nicht ab. Unsere Zwiesprache
im pergamentpapierierten Haus. Und wo ist Dein
Gesicht? Jetzt blühen die Bäume dieser Winter-
landschaft unter Deinem Atem auf. O Tafel für
Reihe, Deine Füße sind Spiegel. In Deinen Ohren
singen Nachtigallen. Sterne Deine Klemmen.

Du zeigst Dich in den mundlosen Köpfen der
unberührten Jungfrauen mit den hohen Stirnen,
die ohne Leib und mit überhängem Hals aus den
Mänteln hängen.

140

Marionetten von Castiglione d'Olova. — Zwischen
dem erhabenem Zeigefinger und den versteinerten
Augen der Cumaischen Sibylle von Andrea del
Castagno bist Du durchgeflogen. — Bei Grünwald
zeigst Du Dich als farbig glühender Dorn vor
Landschaften, die wie erlitzte Metalle anlauten.
Und Kelche schweben um Dich ab und zu. — Du
lächelst mild hinter Hecken von wächsernen Blü-
men durch die sich Sterne glühen. — Du ruhest ge-
lassen o Flamme in den Feldern goldener Architek-
turen in diesen planimetrischen Zimmern zeigst Du
Deine großen Fäße und langen Zehe. Deine Zan-
gen. Und Deine Lämmen und Freunde, o Flamme,
ordnen sich wie Blumenblätter um Dich. — Du
atmest in dem zitterndem Glanzlicht auf dem
Bauche des Buddha und in den Schleimern der Rosi-
ta Mauri von Manet. — In den Chromos aus den
Fruchtkatalogen der Handelsgärtnererei, verbrü-
dert mit grobem Kalkbwurf und den glattesten
Lackflächen wie weit denkst Du Gott in diesen
Trompe L'oeils. O Keitrahmen ins All gehoben,
in Dich geschlossen, überrieselt von den Bächen
Deines violetten Schweißes.

O Sehnsucht nach einem größerem Gesicht.
Wenigstens Stadt, wenigstens Dom, wenigstens
Säule. Wenn wir auch unterwegs verführt werden
von Unarmungen, von Pflanzen, (O Knöchlein im
Meer, im Himmel, im Pfad.) Du zeigst Dich wie-
der stärker, Gott. Wir türmen, häufen. Zum
Schluß sind wir alle Konvertiten, die mit der größ-
ten Geste eines brennenden Tragöden im Purpur-
mantel eingehüllt uns in die singende Flamme des
Nichts stürzen.

Ein Kosmos aus Dämonen. Ein Portal aus fließen-
dem Steinfleisch mit dem Lied der aufsteigenden
Wolken, nur ohne ihre Sentimentalität. Glocken
atmen schwer. In diesem Bild von Léger
Komposition mit Menschen* 1912 gehen die
Schatten wie um die Dome, schillernd und
sind Zeiger. Dann ist hier der gewagteste
Winkel, der vermessenste Bogen unserer Physik.
Dort der notwendige weise Mund der Banalität,
den wir zum Absprung brauchen und um den sich
wie Sterne die Stimmen und Chöre stücken. Und
kleine Harfen rieseln über Flächen unter Moos.
Alles von der Härte der großen Dinge durch-
wachsen. Poche mit deinem Finger darin, wie
Gott daraus tönt. Schau durch diese Ritzen. Da
schwimmt Gott.

Und noch an höheren Kanzele lehnen die Bau-
leitern. Die Siphonetten der Städte bewegen sich.
Gott kehrt in sie ein.

Gedichte

Rabindra Nath Tagore

Wenn du mich singen hörtest, fühle ich, mein
Herz bricht von Stolz; ich setze empor zu deinem
Gesicht, und meine Augen füllen sich mit Tränen.

Alles was in meinem Leben Schrockheit und
Mißlaut ist schmilzt zu einem einzigen heblischen
Klang und meine Anbetung bekommt Flügel wie
ein froher Vogel auf seinem Flug über das Meer.

Ich weiß, dir gefällt mein Lied. Ich weiß, daß
ich nur als Sänger vor dein Antlitz trete.

In die Ferne breitet mein Lied seinen Flügel.
Mit seiner äußersten Spitze berührt er deine Füße,
die ich nie in Träumen erreichen konnte.

Berauscht von der Freude des Singens, ver-
gesse ich mich und nenne dich Freund, der mein
Herr ist.

Das Lied, ich kam hierher, es zu singen, es ist
bis auf diesen Tag noch ungesungen.

Mit Besaiten und Abspannen meiner Harfe sind
meine Tage veronnen.

Nicht wurde der Takt wie er sollte, nicht wur-
den die Worte richtig eingeffigt, aber im Herzen
sitzt die Sehnsucht noch.

Die Blume hat ihre Blätter nicht geöffnet; nur
der Wind zieht seufzend vorüber.

Ich habe sein Gesicht nicht gesehen, seine
Stimme nicht gehört; nur seine leichten Schritte
auf dem Wege vor meinem Haus.

Den lebenslangen Tag, habe ich verbraucht,
Teppiche auszubreiten, auf denen er sitzen sollte.
Aber die Lampe wurde nicht gezündet, und ich
kann ihn nicht in mein Haus laden.

In der Hoffnung ihn zu begegnen lebe ich; aber
noch ist nicht die Zeit für diese Begegnung.

Auf die Liebe warte ich, um endlich mein Leben
seinen Händen zu überlassen.

Sie kommen mit ihren Gesetzen und ihren Leh-
ren, mich zu binden, aber ich entfliehe ihnen
immer, denn ich warte auf die Liebe um mein
Leben seinen Händen zu überlassen.

Die Menschen klagen mich an, rücksichtslos
nennen sie mich, und ich zweifle nicht, daß sie
Recht haben.

Der Markttag ist vorüber, für den Fleißigen ist
alle Arbeit zu Ende. Die mich vergebens gerufen
haben, kehren in Zorn um. Aber ich warte nur
auf die Liebe, um endlich mein Leben seinen Hän-
den zu überlassen.

Aus dem Gedichtband Gitanjali (Gesangsopfer).
Nach der schwedischen Ausgabe (Verlag Norstedt und
Söhne, Stockholm) ins Deutsche übertragen von Nell
Walden.

Kritiker

Der feine Herr Scheffler

Herr Karl Scheffler hat nun seine Ausstellung
der rüngenden Talente. „Eine Eliteausstellung der
besten Talente der Jüngsten.“ Zu ihnen gehören
nach seiner Ansicht die Herren Beckmann, Rösler,
Brockhusen, Meid, Kurt Herrmann und Karl Hofer.
Resultat: „Als Ganzes wirkt die Veranstaltung in
einer sehr edlen und vorgerüstigen Weise inter-
essant.“ Noch mehr: „Man spürt, daß Intellekt
und selbstloser Idealismus sich hier mit den Ar-
beiten der neuen Künstlergeneration beschäftigt
haben.“ Bei Sturmanstellungen nennt es Herr
Scheffler: „Der unmündigen Jugend in einer ab-
scheulich servilen Weise schmücken.“ Herr
Scheffler hat den großen Mund für die unmündige
Jugend, die ihm größtenteils sogar an Jahren über-
legen ist. Kandinsky malte bereits, als Herr
Scheffler noch Muster zeichnete. Er scheint
immer noch Beziehungen zu Weberlein zu haben.
Und empfiehlt deshalb Franz Marc, sich Aufträge
für Weberlein zu beschaffen: „etwa in dem Sinn
des Norwegers Munthe zu arbeiten“. Der Herr
Munthe arbeitet etwa so, wie der Herr Scheffler
schreibt. Man denke sich eine Ausstellung von
Arbeiten der neuen Künstlergeneration, in der
fehlen: Alexander Archipenko, Umberto Boccioni,
Delaunay, Alexei von Jawlensky, Kandinsky, Paul
Klee, Fernand Léger, August Macke, Franz Marc,
Albert Gleizes, Jean Metzinger, Gino Severini, um
nur einige wichtige Namen zu nennen. Wo hin-
gegen die Werke der obengenannten Herren zu
sehen sind. Ich empfehle Herrn Karl Scheffler
dringend, sich bei seinen weiteren Kritiken der
größten Vorsicht und des noch größeren Nach-
sehens zu befleißigen, da Nachsicht nicht geübt
wird. Ich habe alles auf, Herr Karl Scheffler.
Ich trage Ihnen jede Zeile nach, Ihr ganzes Leben



Рис. 52. Обложка журнала Der Sturm: Monatschrift für Kultur und die Künste. 1913–1914. № 196–197. Номер, в котором опубликованы стихотворения Тагора в его собственном переводе на английский язык

das Halbdunkel hinauf, das schon im Begriffe war, die Konturen ihrer schwarzen Kleidung auszuwischen, während sie, ohne nach rechts oder nach links zu sehen, in hastigem Tempo dort vor ihm her weiter eilte —

Ganz sicher, murmelte er —; selbstverständlich, das muß sie sein, gerade so muß sie aussehen! . . .

Er stand mit zusammengekniffenen Augen da, bemühte sich zu sehen —: Eher groß als klein war sie, schlank und aufrecht, schmalbüßig! Im Schnitt des Kleides, in der Form des Hutes, in der Haltung wie auch in der Art und Weise, wie sie mit gestreckten Knien eilig und stolz dahinschritt, unzugänglich, annahmbar für alles und für alle!

Ach ja, auch ihr Gesicht, dessen Profil er einen blitzschnellen Augenblick gesehen hatte, war in allen Zügen das rechte —: ein reiches, ein verschlossenes Antlitz, blaß und doch mit einer ganz zarten Röte um die Wangen, mit einem atmen- und hochgeschwungenen Mund, tief atmenden Nasenflügeln, die feste Rundung des Kinnes so schön, der gerade und volle Hals! Ja, ohne irgendwelchen Zweifel, wahrlich, sie war es: die Uner-sättliche, deren Klage nimmer schwieg! die Unergründliche, von der er dort hinten geredet und sich vergebens bemüht hatte, nur ihr Aussehen zu erraten! die Grenzenlose, die Tag und Nacht von der Unterwelt rücksichtslos den Geliebten zurückfor-derte!

Es war also dennoch richtig, was er von jeher geschrieben hatte: daß das Leben sehr wohl weiß — wen es zu Nutz und Frommen treffen soll! O, das Leben ist klüger als man denkt, es läßt wahr-lich nicht Peter und Blut auf die herabregnen — denen eine gewöhnliche Gewitterwolke den Mut nehmen kann! Nein, nein, das Leben war schlau, du großer Gott —: Es kannte von Grund aus die stolzen, die sich auflehenden und tiefen Gemüter, die es wählen mußte, um das Gesetz der Ausnahme zu studieren; die, die immer hungerten, die trotz allem unbegreifbar blieben, für deren Gedanken kein Schrecken zu groß war! sie, die niemals stumm und leicht geknickt werden konnten, wie ein Rohr — sie, die Instände waren, ohne zu zögern oder zu blinzeln, ihre Arme zu öffnen, ihr brennendes Sein weit selbst dem Größten zu öffnen; die Kraft genug in ihrem Herzen hatten, um ohne zu schau-dern, selbst das Entsetzliche von allem darin auf-zunehmen — und es wie ein Geschenk zu bewah-ren! die gegen sich selbst Harten und gegen die andern Nachsichtigen, die ihre Brust von oben bis unten zerrissen, wenn es nötig tat, um sie noch breiter zu machen, noch offener, noch heißer! Ja, selig sind die, die das Grausame erwählt, zehnfach selig, denn sie sind stärker als alle die andern zu-sammen, sie allein haben Kraft genug zu wissen, was Schicksal ist — und uns andern eine Ahnung davon zu schenken! . . .

Er stand noch auf demselben Fleck mit vorge-strecktem Kopf und starrte vergessend die kleine, dunkle Pappelallee hinab, in der sie längst ver-schwunden war.

Wohlan, dachte er wie erwachend und drehte sein Gesicht mit kurzen, kleinen Rucken von der einen Seite nach der andern, verwundert —: was war es eigentlich, worüber er hier nachgegrübelt hatte?

Er strengte sich an, sich der Gedanken zu er-öffnern, die eben durch sein Gehirn geflogen waren; runzte die Stirn, stocherte ungeduldig mit der Spitze des Stockes in dem hellen Kies, fand plötz-lich ein Behagen an diesem ganz leisen, schnarren- den Laut, mit dem das Metall der Zwinke gegen die winzig kleinen, weißen, gelben oder roten, glas-klaren Körner ritzte — entsann sich dann auf ein-

mal: daß er ja hier gestanden und die gepriesen hatte, die das Unglück sich zur Zielscheibe er-wählte!

Er warf den Nacken zurück, lachte kurz —: Jawohl!

Er war sicherlich der Rechte dazu! Nicht wahr, wenn er bloß dahin gelangte, daß er sich begünstigt, ausgezeichnet und stark fühlte — dann einerlei, was sie betraf, die getöbt wer-den mußte, damit er es erreichen konnte!

Fortsetzung folgt

Four New Poems

Translated from the original Bengali by the Author

I
The odour cries in the bud, „Ah me! the day departs, the happy day of spring, and I am shut up in my petalled prison!“

Lose not heart, timid thing! Your bonds will burst, the bud will open into flower, and when you die away in a fullness of time, even then the spring will last.

The odour pants and beats itself within the bud, crying, „Ah me! the hours pass by, yet I know not where I am going, what it is seek!“

Lose not heart, timid thing! The spring breeze has overheard your desire, the day will not end before you have fulfilled your being.

Dark seems the future and the odour cries in despair, „Ah me! trowh whose fault is my life so unmeaning? Wo can tell me, why I am at all?“

Lose not heart, timid thing! The perfect dawn is near when you will mingle your life with all life, and at last know all your purpose.

II
When the lamp went out by my bed I woke up with the early birds.
I sat at my open window with a fresh wreath on my loose hair.

The young traveller came by the road in the rosy mist of the morning.

A pearl chain was on his neck and the sun's rays fell on his crown.

He stopped before my door and asked me, with an eager cry, „Where is she?“

I could not utter for shame, „She is I, young traveller, she is I.“

It was dusk and the lamp was not lit.
I was listlessly braiding my hair.
The young traveller came on his chariot in the glow of the setting sun.

His horses were foaming at the mouth and there was dust on his garment.

He came down at my door and asked, in a fired voice, „Where is she?“

I could not utter for shame, „She is I, weary traveller, she is I.“

It is an April night. The lamp is burning in my room.

The breeze of the south comes gently. The noisy parrot sleeps in its cage.

My bodice is of the colour of the peacock's throat and my mantle is green as young grass.

I sit upon the floor at the window, watching the deserted street.
Through the dark night I hum, „She is I, despairing traveller, she is I.“

III
The tame bird was in the cage, the free bird was in the forest.

They met when the time came: such was decreed by fate.

The free bird cries, „O my love, let us fly to yonder wood.“

The cage-bird whispers, „Come hither, let us both live in the cage.“

Said the free bird, „Midst bars, where ist there room to spread wings?“

„Alas,“ cried the cage-bird, „I know not where to sit perched in the sky.“

The free bird cries, „My darling, sing you the songs of the woodlands.“

The cage-bird says, „Sit by my side, I'll teach you the speech of the learned.“

The forest-bird cries, „No, ah not songs can never be taught.“

The cage-bird says, „Alas for me! I know not the songs of the woodlands.“

„Their love is intense with longing, but they never can join their wings.“

Trough the bars of the cage they gaze on, and vain is their wish the know each other.

They flutter their wings in yearning, and sing, „Come closer, my love!“

The free bird cries, „It cannot be. I fear the closed doors of the sky.“

The cage-bird whispers, „Alas! my wings are all powerless and dead.“

IV
„Ah, poet, the evening draws near; your hairs are turning grey.“

„Do you in your lonely musings, hear the mes-sage of the hereafter?“

„It is evening,“ the poet said, „and I am listening last some one call from yonder village, late though it be.“

„I watch if young straying hearts chance to meet together, and two pairs of eager eyes beg for music to break their silence.“

„Who is there to weave their passionate songs, if I sit on the shore of life and contemplate death and the beyond?“

„The early evening star disappears.“

„The glow of the funeral pyre slowly dies by the silent river.“

„Jackals cry in chorus from the courtyard of the deserted house in the light of the worn-out moon.“

„If some wanderer, leaving home, come here to watch the night and with bowed head listen to the soundless murmur of the darkness, who is there to whisper the secrets of life into his ears if I, shutting my doors should try to free myself from mortal bonds?“

„It is a trifle that my hairs are turning grey, I am ever as young or as old as the youngest and the oldest of this village.“

„Some have smiles, sweet and simple, and some a sly twinkle in their eyes.“

„Some have tears that well up in the daylight, and others tears that are hidden in the gloom.“

„They all have need for me, and I have no time to brood over the afterlife.“

„I am of the are of each; what matter if my hair turns grey?“

Rabindranath Tagore

173



Рис. 54. Ф. Гойя. *Buen Viage* (*Capricho* № 64). В добрый путь! 1797-1799. Офорт. Музей Прадо, Мадрид



Рис. 55. Р. Тагор. Фигура в форме лампы. Ок. 1930. РБ

Рис. 56. Лампа для тантрического ритуала с гравировкой Бхуванешвари-янтры. XIX в. Керала. NM



Рис. 57. Р. Тагор. Фигура на основе индейской керамики. 1930. РБ



Рис. 58. Р. Тагор. ок. 1930. РБ

Рис. 59. Р. Тагор. Лампа с поэмой. 1932. РБ

Рис. 60. Кундалини янтра. Раджастан. 11 x 14. Бронза. NM



Рис. 61. Р. Тагор. 1931–1932. Цветная тушь и плакатная краска, бумага. 37,8 х 28,1. РБ. № 00-2885-16



Рис. 62. Р. Тагор. 1931–1932. Цветная тушь, бумага. 35,6 x 25,4 см. РБ. № 00-2573-16

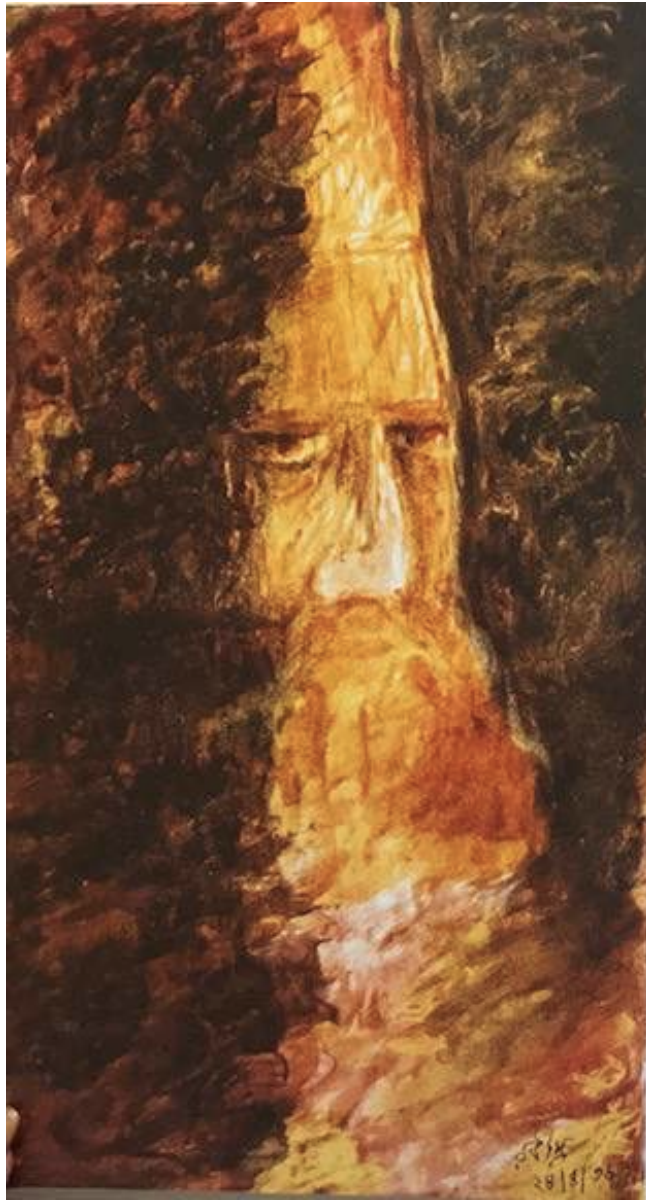


Рис. 63. Р. Тагор. Автопортрет. РБ



Рис. 64. Р. Тагор. 1930-31. Цветная тушь, плакатные краски по бумаге. 31,7 x 28,8. РБ. № 00-2566-16



Рис. 65. Р. Тагор. Женское лицо (Кадамбари Деви, описание Кришнакали). 1936. РБ

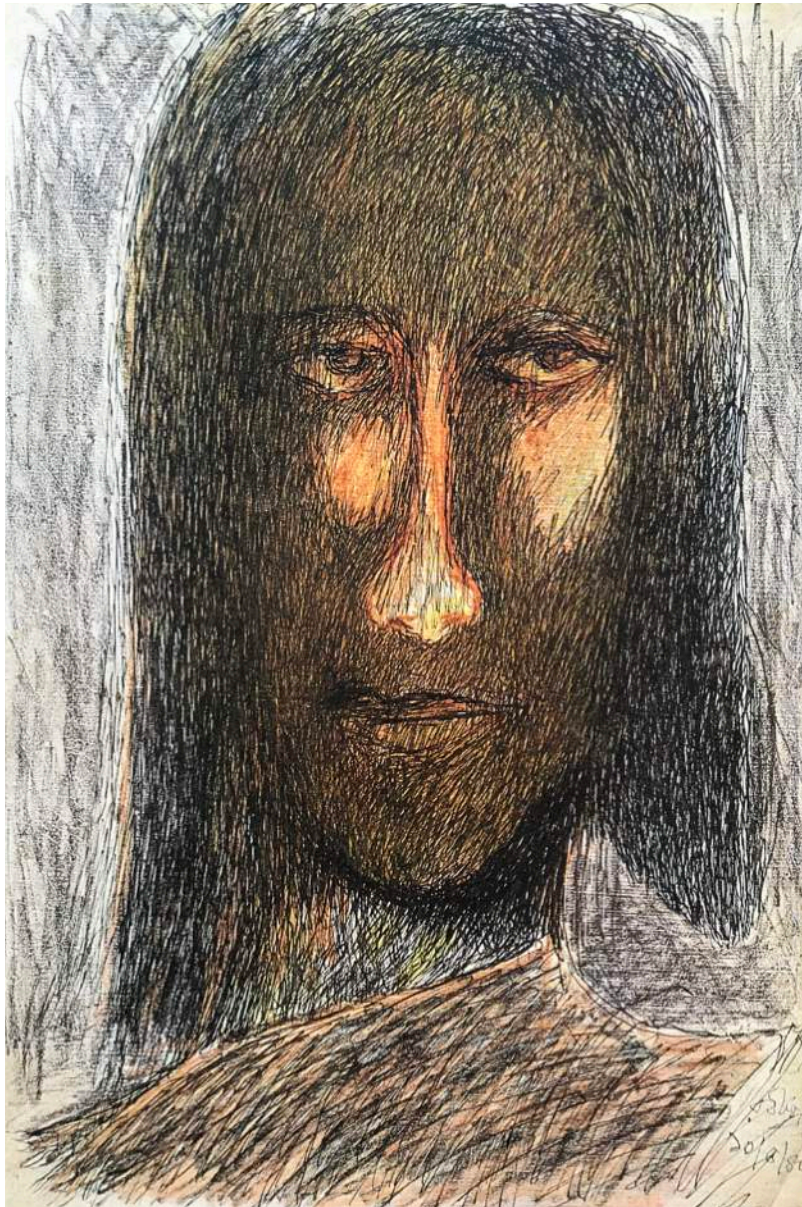


Рис. 66. Р. Тагор. Пияли (*Piyali*). 1940. Тушь и ручка. Частное собрание. Галерея Кумар, Нью-Дели

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 2

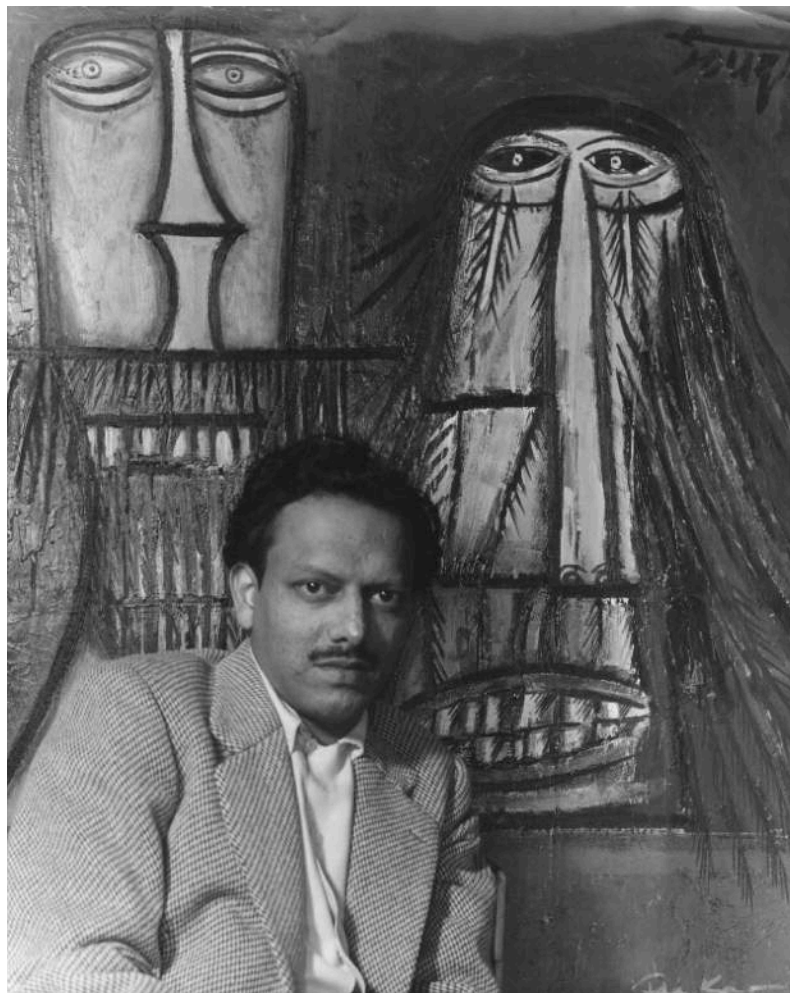


Рис. 67. Ида Кар. 1958. Фотография. Фрэнсис Суза на фоне своей картины



The Bombay School of Art (Main Building).

Рис. 68. Школа искусств им. Джамшитджи Джиджибхоя, Бомбей

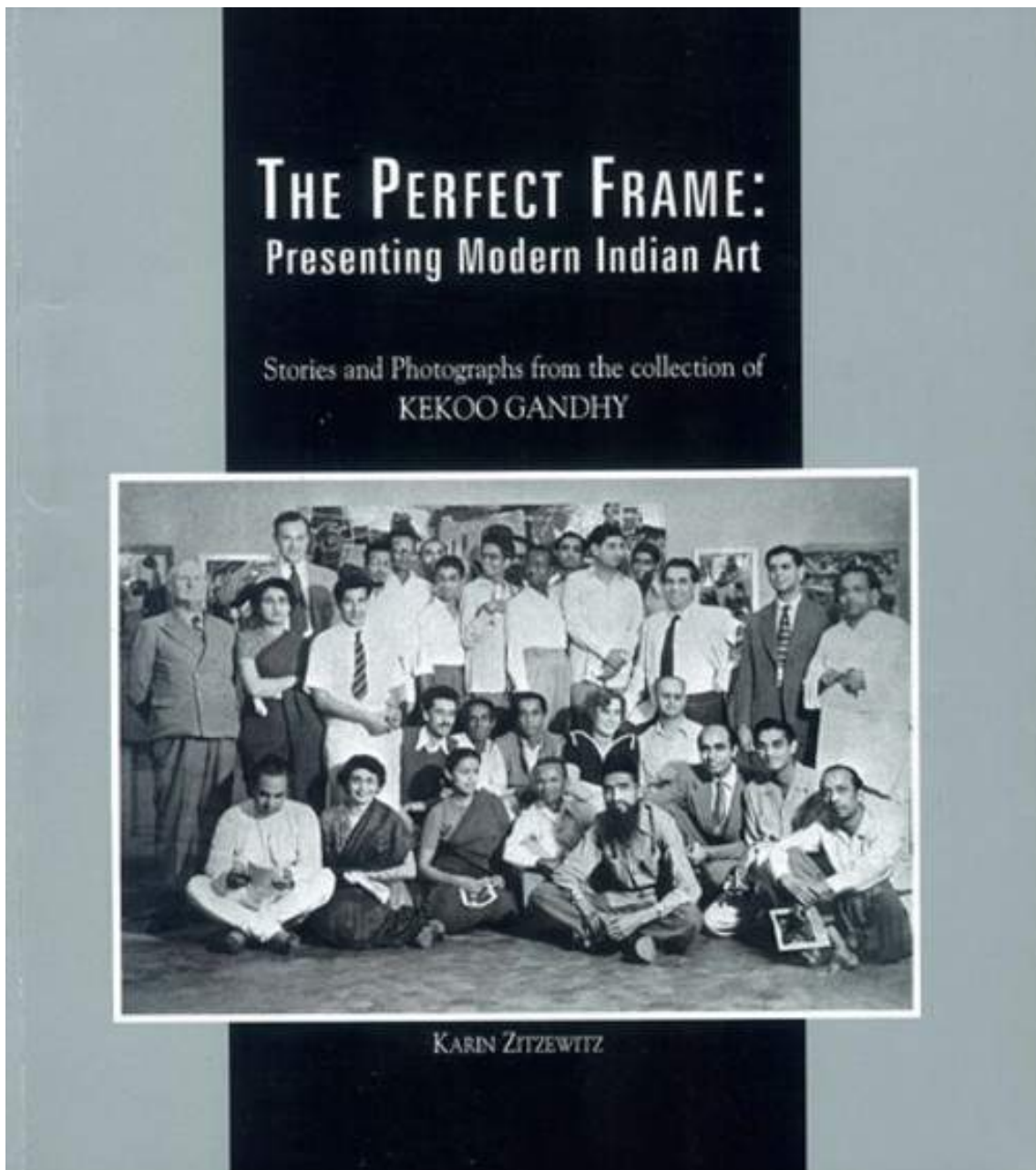


Рис. 69. Обложка книги Карин Зицевиц. Прогрессивная группа художников в окружении участников художественного салона. Среди прочих: Кэте Лангхаммер, Эммануэль Шлезингер, Кеку Ганди, Кришен Кханна, Тьиб Мехта и другие



Рис. 70. Ужин в студии Лангхаммеров. На фоне картин Вальтера Лангхаммера. Источник: Franz 2020: 82. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv16qk3nf.6?seq=10> (дата обращения: 4.03.2024)



Рис. 71. М.Ф. Хусейн. Между пауком и светильником. 1956. Доска, масло. 229 х 125. Коллекция Vadehra Art Gallery, Нью-Дели / Лондон



Рис. 72. М.Ф. Хусейн. Колесница «Сударшана чакра». Холст, масло. 121 х 120. ГМВ



Рис. 73. М. Ф. Хусейн. Коллекция Галереи современного искусства Музея Кералы, Кочи. Фото автора, февраль 2020



Рис. 74. С.Х. Раза. 1982. Шелкография. 48,5 х 49. NGMA, Мумбай



Рис. 75. С.Х. Раза. Без названия. Рупанкар, Бхопал. Фотография автора, 2020

Рис. 76. Бинду (точка) и расходящиеся круги. Андхра Прадеш. XIX в. Дерево. 21 см. NM



Рис. 77. Ф. Бэкон. Сидящая фигура. 1960. 152.5 x 119.5. Коллекция Батлинера (*Vienna-Batliner Collection*), Альбертина, Вена

Рис. 78. Ф. Н. Суза. Без названия (Мужчина и женщина в интерьере). 1966. Коллаж и чернила на бумаге. 22,9 x 22,6

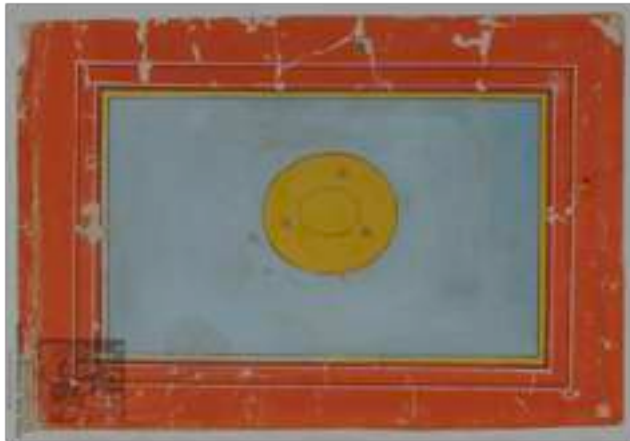
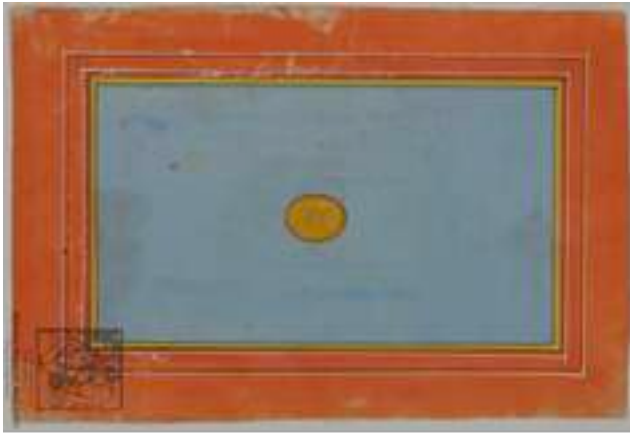


Рис. 79. Бинду. Раджастан. XVIII в. Гуашь, бумага. 17 x 11. NM. В серии всего пять картин, показывающих различные стадии разворачивания мира форм



Рис. 80. Фрэнсис Суза в своей студии Фотография: Ида Кар, 1958

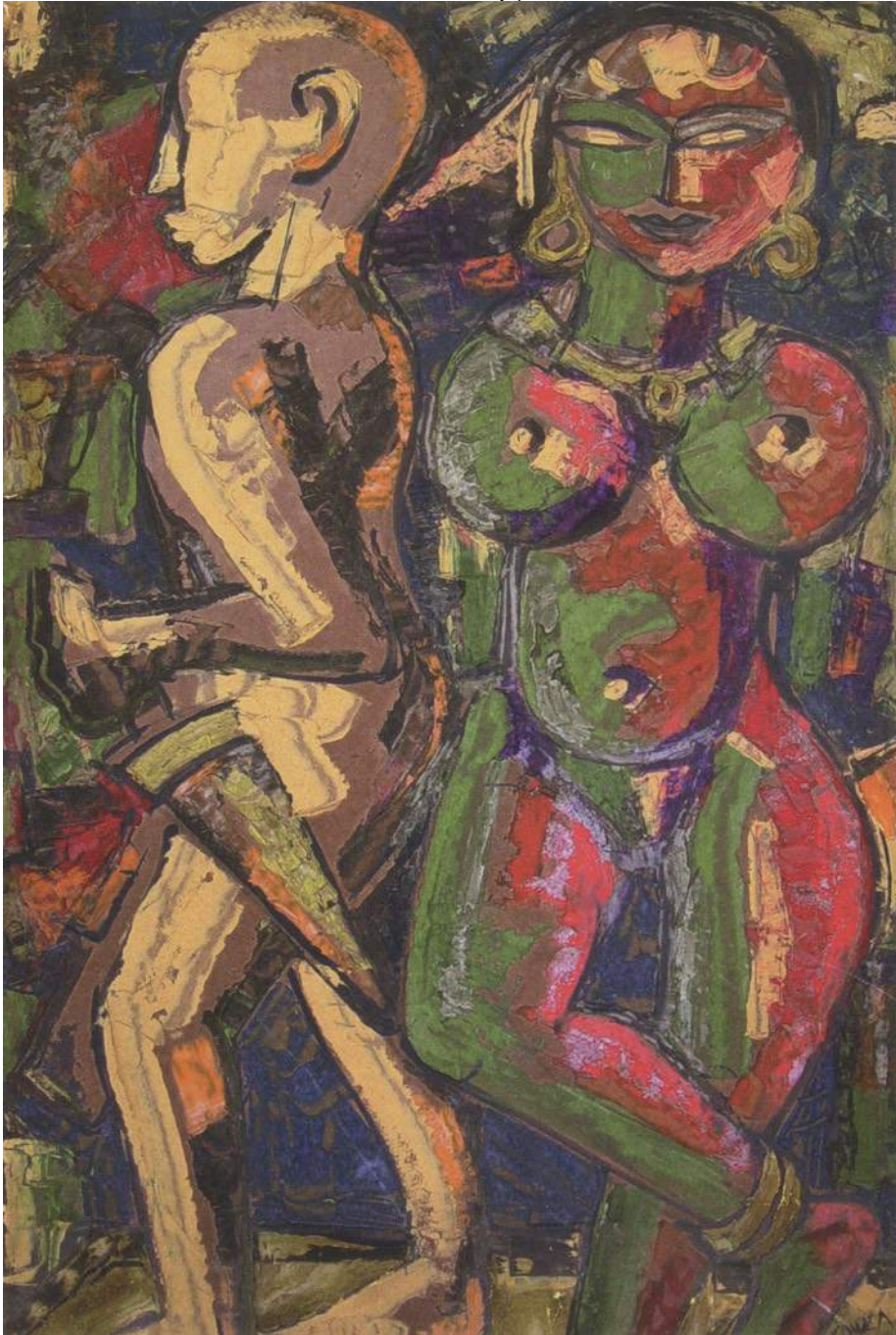


Рис. 81. Ф.Н. Суза. Ревнивый любовник. 1949. Доска, масло. 90 х 60

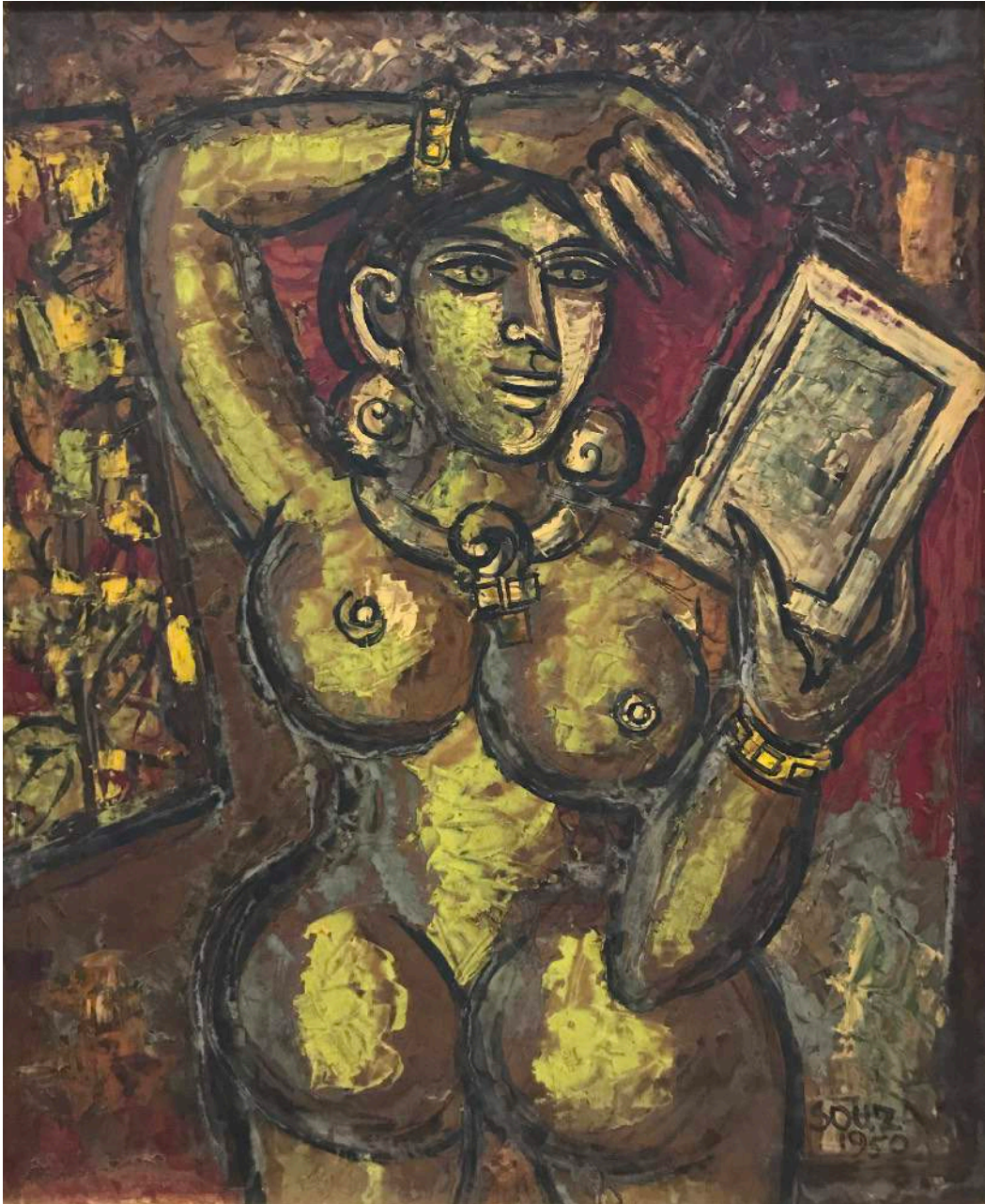


Рис. 82. Ф.Н. Суза. Композиция. Холст, масло. 60 х 81 см. Рупанкар, Бхопал. URL: http://bharatbhawan.org/html/urban_art006.html (дата обращения: 5.03.2024)

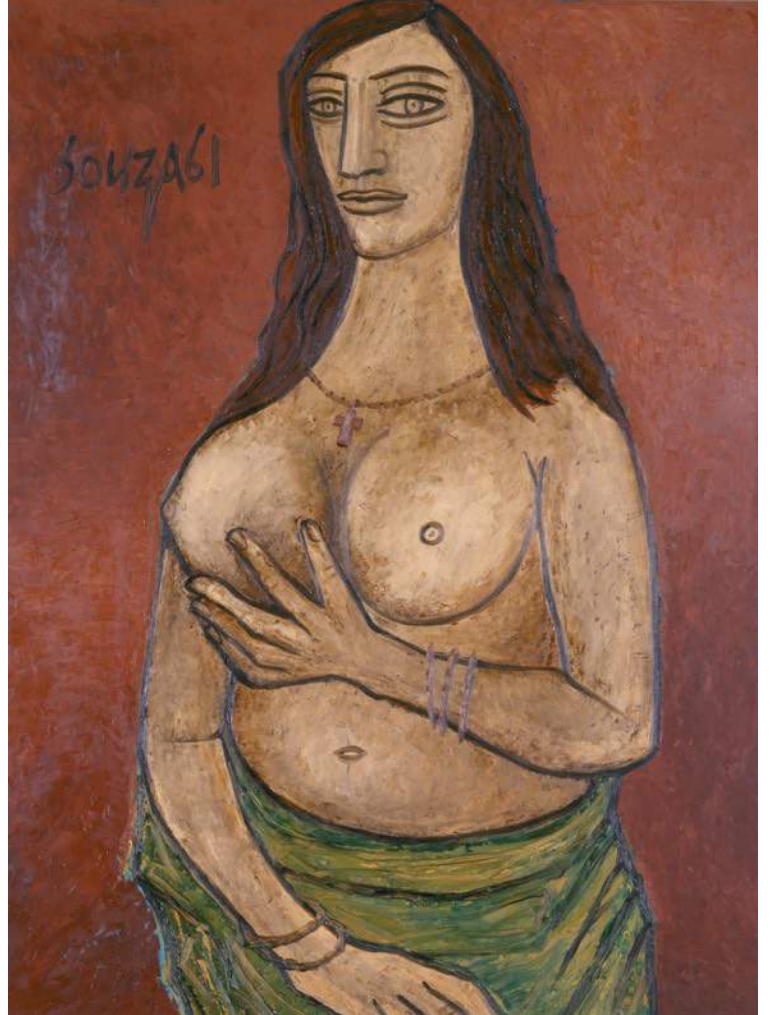


Рис. 83. Якшини. Красный песчанник 2 в. н. э., Матхура. Кушанский период. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Рис. 84. Ф.Н. Суза. Стоящая обнаженная. 1961. Масло, доска. 122 x 91,3. Национальная галерея Виктории, Мельбурн, Австралия. URL: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4374/> (дата обращения: 5.03.2024)



Рис. 85. Ф.Н. Суза. Девушки из Белсайз-Парка. 1962. Холст, масло. 95 x 125 (*Kurtha A. Francis Newton Souza. Ahmedabad, 2006. P. 57*)



Рис. 86. Ф.Н. Суза. Сидящий человек в красном (вслед за Тицианом). 1963. Холст, масло. 115 x 95. Частное собрание



Рис. 87. Ф.Н. Суза. Без названия. 1967. Бумага, смешанная техника



Рис. 88а. Ф.Н. Суза. Царь Эдип. 1961. Холст, масло. 70 x 105

Рис. 88б. Ф.Н. Суза. Царь Эдип. Холст, масло (*Kapur G. Francis Newton Souza: Devil in the Flesh. // Contemporary Indian Artists. ND., 1978*)



Рис. 89. Ф.Н. Суза. Радиационная мутация (*Fall Out Mutation*). 1962. Холст, масло. Частное собрание, Пундол



Рис. 90. Ф.Н. Суза. Голод. 1962. Холст, масло. 180 х 129. Музей искусств Гленбарра, Химедзи, Япония



Рис. 91. Ф.Н. Суза. Эрос, убивающий Танатос. 1984/1985. NGMA, Нью-Дели. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/eros-killing-thanatos-francis-newton-souza/kQEiDhw8Zmc8PQ?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.374679761662703%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.5497697040940577%2C%22height%22%3A1.25%7D%7D> (дата обращения: 5.03.2024)



Рис. 92. Ф.Н. Суза. Двое святых в пейзаже. 1961. Холст, масло. 122 x 91. Современная галерея Тейт, Лондон



Рис. 93. Ф.Н. Суза. Мать и дитя. 1962. Холст, масло, уголь и пастель. 92 x 87

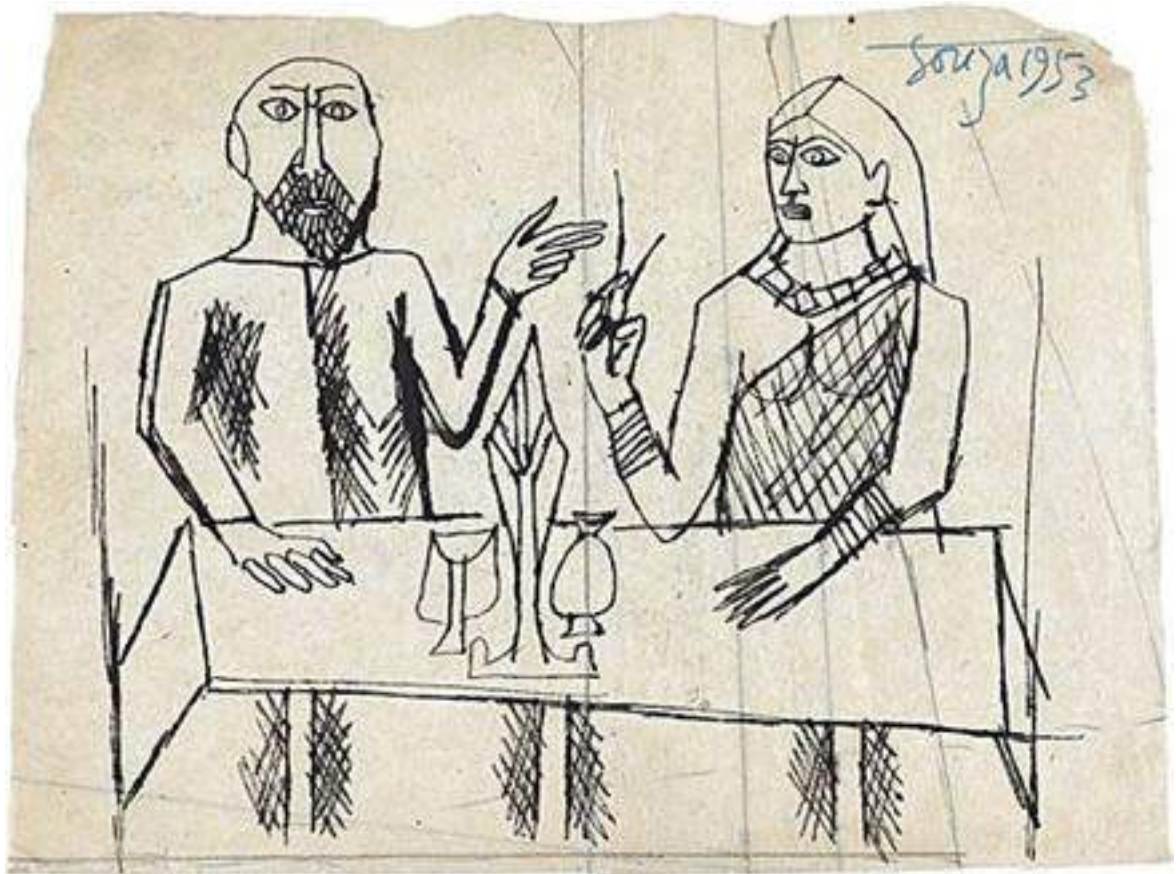


Рис. 94. Ф.Н. Суза. набросок к «Мистической трапезе». 1953. Тушь на бумаге. 16 х 22



Рис. 95. Ф.Н. Суза. Тихие дома, небо и планеты. 1957. Холст, масло. 91,4 х 121,9. Частное собрание, Нью-Йорк



Рис. 96. Ф. Н. Суза. Цитадель. 1961. Масло на доске. 71 x 122. Коллекция Джейн и Кито де Боэр (*Jane and Kito de Boer*, X67734). Работа в экспозиции выставки «All too Human» в Tate Britain, 2018, рядом с работой Ф.Н. Сузы «Черная обнаженная» (1957)



Рис. 97. Ф.Н. Суза. Красный пейзаж. 1974. Холст, акрил. 50 х 75



Рис. 98. Ф.Н. Суза. Пейзаж с домами. 1964. Холст, масло. 30 х 40

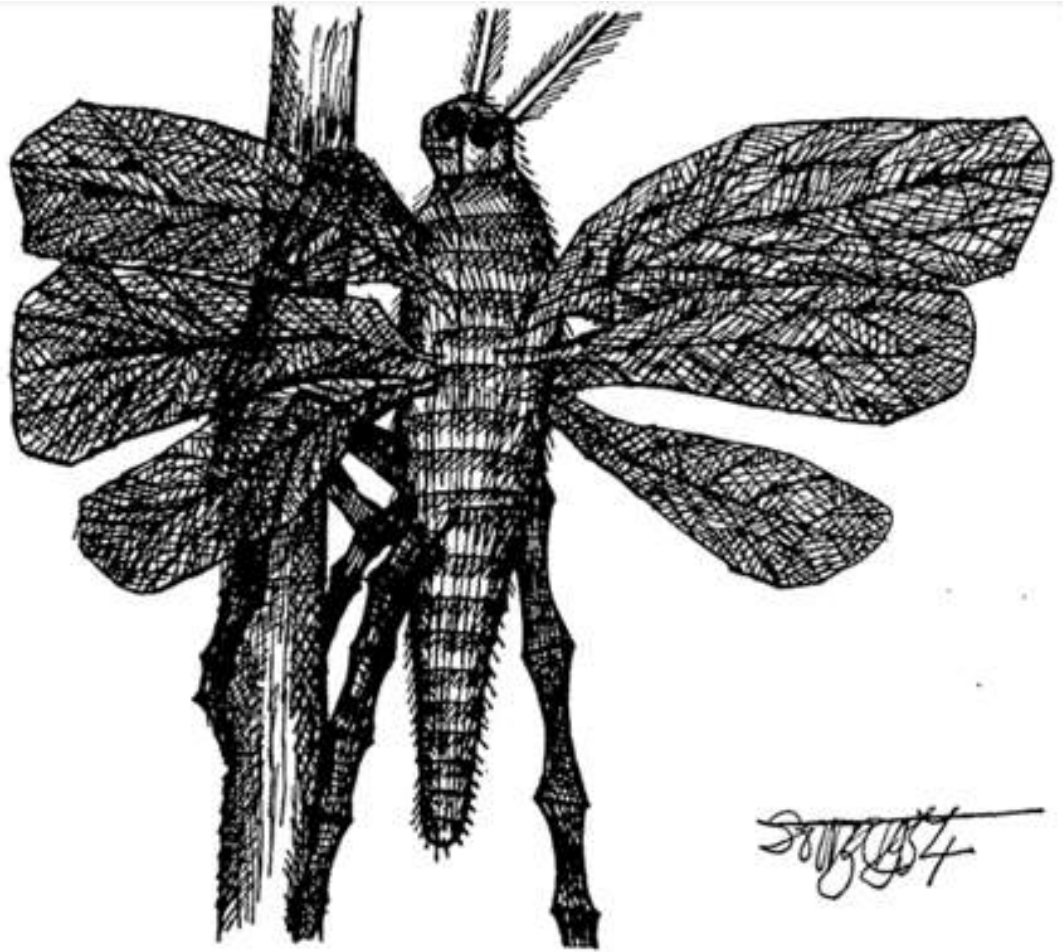


Рис. 99. Ф.Н. Суза. Иллюстрация к эссе «Нирвана личинки»



Рис. 100. Ф.Н. Суза. Насекомое. 1957. Доска, масло. 60 x 75

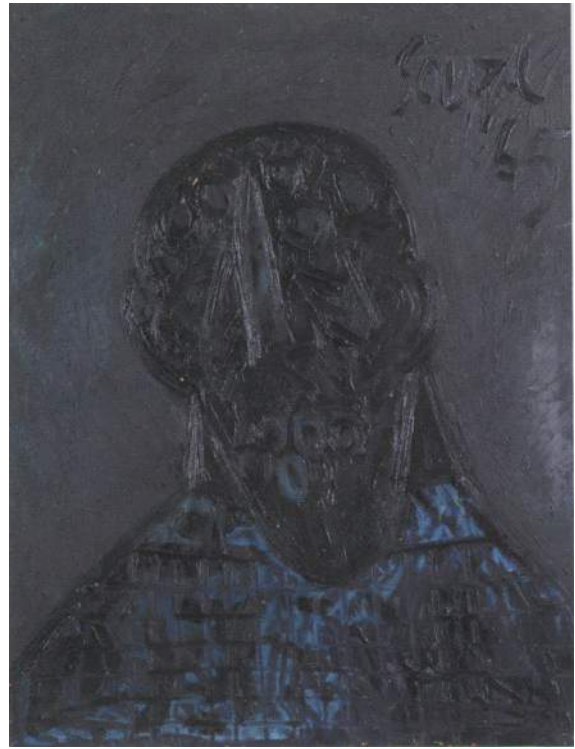


Рис. 101. Ф. Суза. Голова. 1965. Доска, масло. 73,7 x 58,4. Собственность семьи художника

Рис. 102. Ф. Суза. Черный папа. 1965. Холст, масло. 101,6 x 76,2. Частное собрание

Рис. 103. Ф. Суза. Без названия. 1965. Холст, масло. 63 x 81,5. Частное собрание



Рис. 104. Ф.Н. Суза. Пейзаж. 1965. Масло на холсте. 51 x 104,5. Частное собрание

Рис. 105а. Ф. Гойя. *El sueño de la razón produce monstruos*. Сон разума рождает чудовищ. 1797–1798 (*Capricho № 43*). Музей Прадо, Мадрид

Рис. 105б. Ф. Гойя. То же. Фрагмент

Рис. 105с. Ф. Гойя. *Se repulen*. Они украшают себя. 1797–1798 (*Capricho № 51*). Музей Прадо, Мадрид



Рис. 106. Ф.Н. Суза. Голова. 1961. 60 x 75



Рис. 107. Ф.Н. Суза. Распятие. 1959. Около 137 x 81. Галерея Тейт, Лондон



Рис. 108. Ф.Н. Суза. Без названия (пейзаж и лицо). 1959. Масло, доска. 72,4 x 95,3

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3

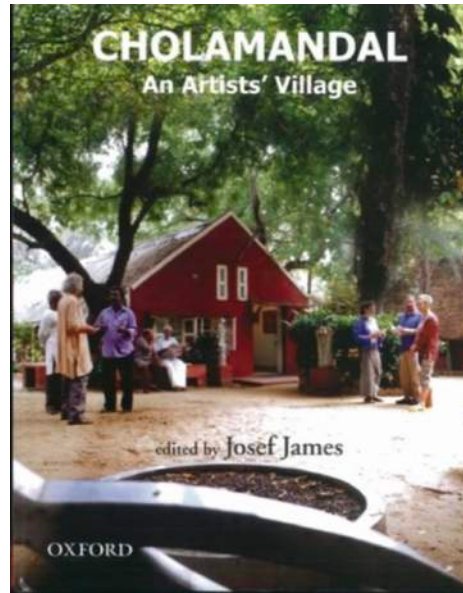


Рис. 109. Обложка книги Джозефа Джеймса о художественной резиденции Чоламандал

Рис. 110. Фотография. Музей резиденции Чоламандал

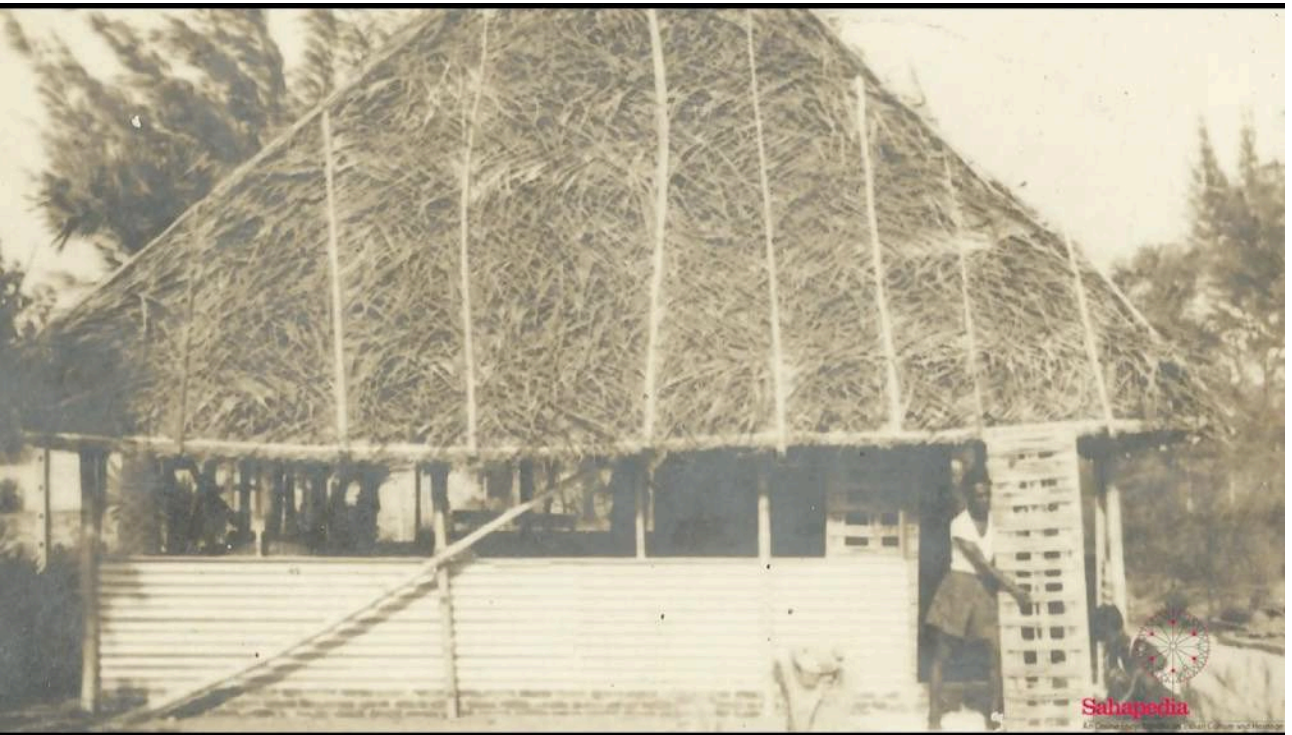


Рис. 111а. Площадка для перформансов. Резиденция Чоламандал. Архивные фотографии из документального фильма о Чоламандал. URL: <https://youtu.be/Y7W-jCD8Lsk> (дата обращения: 8.04.2022)

Рис. 111б. Строительство студии и жилища художников. Резиденция Чоламандал. Там же



Рис. 112. Экспозиция выставки Региональная модернизм: мадрасское художественное движение 1960–1980 (*Regional Modernity. The Madras Art Movement 1960s–1980s*), 2017, Бангалор

Рис. 113. Каталог в книжной лавке Музея современного искусства (NGMA) в Бангалоре. Фотография автора, 2020



Рис. 114. Кей Си Эс Паникар. Весна. 1960. Масло. 22 х 28 (См. в: Artrends. Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association. Md, 1961–1967, 1971–1982)

Рис. 115. Кей Си Эс Паникар. Любовь. 1961. Масло. 24 х 32 (там же)



Рис. 116. Кей Си Эс Паникар. Миротворцы. 1951. Холст, масло. 120 x 54

Рис. 117. Кей Си Эс Паникар. Дом с привидениями. 1942. Чоламандал, Ченнаи



Рис. 118. Кей Си Эс Паникер. Слова и символы. 1966. Масло на доске. 80,8 x 110,9. Чоламандал, Ченнаи



Рис. 119. П. Клее. Легенда Нила. 1937. Хлопок на мешковине, пастель, клеевая краска. 69 x 61. Фонд Германа и Маргрит Рупф, Бернский художественный музей



Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel

Рис. 120. П. Клее. По краям. 1930, 1935–1936 (переработана). Картон, акварель, лак. 43 x 33. Базельский художественный музей



Рис. 121. Кей Си Эс Паникар. Картина в золотом. 1969. 211 x 122,5. NGMA, Нью-Дели. № 2501

Рис. 122. Шулам (трезубец). XIII век. Государственный музей Ченнаи

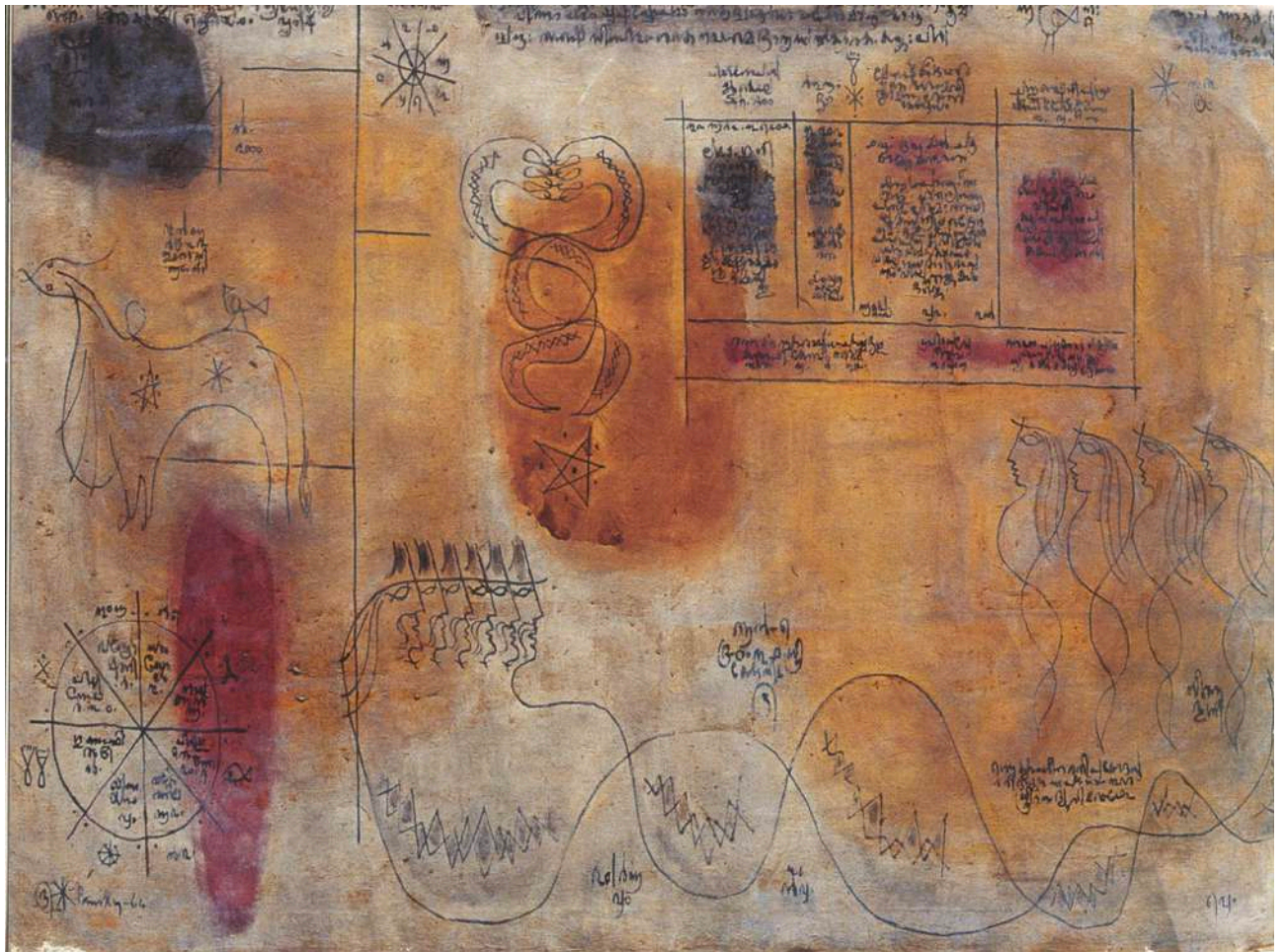
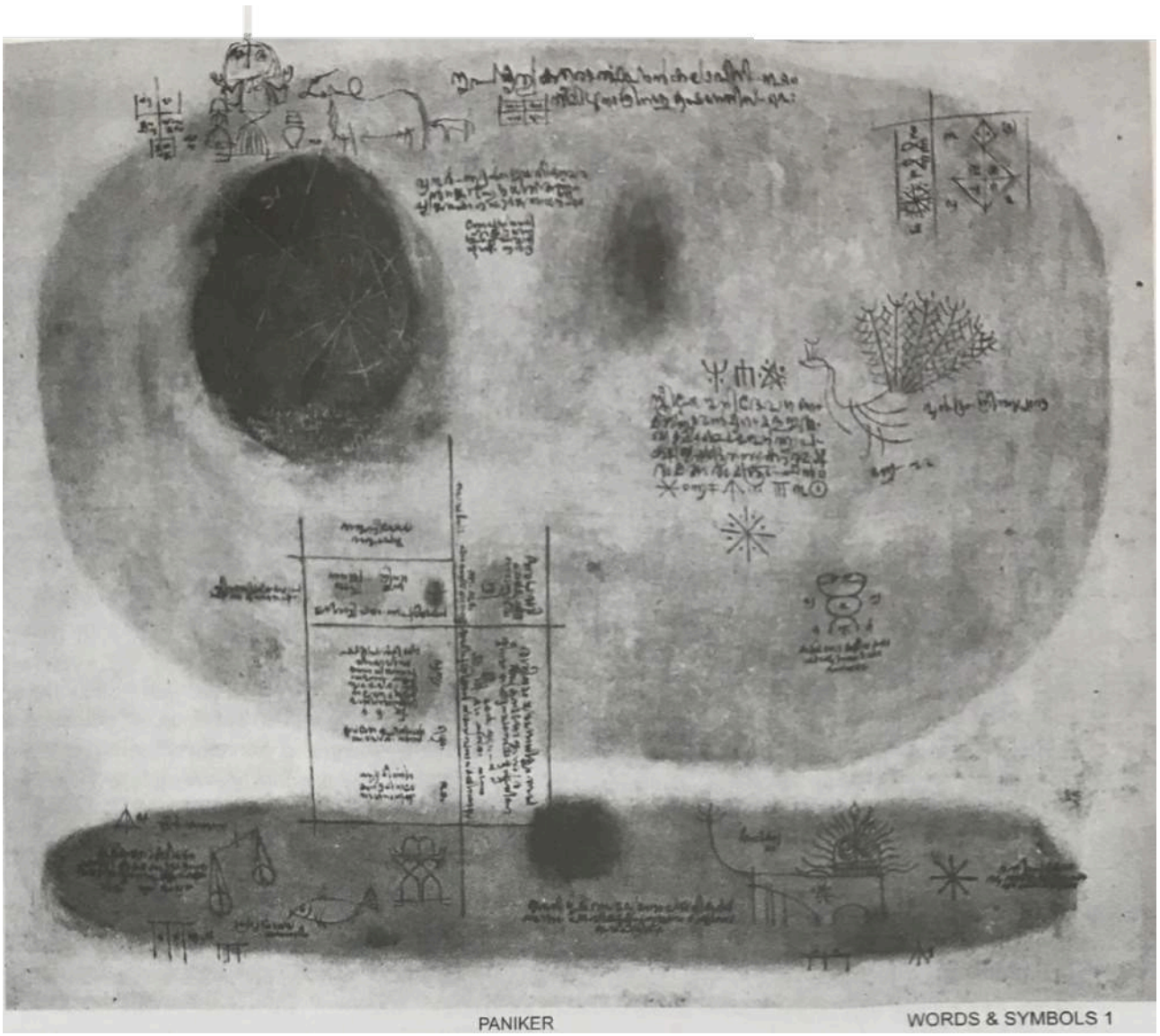


Рис. 123. Кей Си Эс Паникар. Слова и Символы. 1964. Холст, масло. Коллекция Шри С. Нандагопала



Рис. 124. Пара змей, символизирующих космическую энергию (ида и пингала), обвивающих невидимый лингам. XVIII век. Гуашь на бумаге. 15 x 10. NM



PANIKER

WORDS & SYMBOLS 1

Рис. 125. Кей Си Эс Паникар. Слова и Символы 1 (См. в: Artrends)

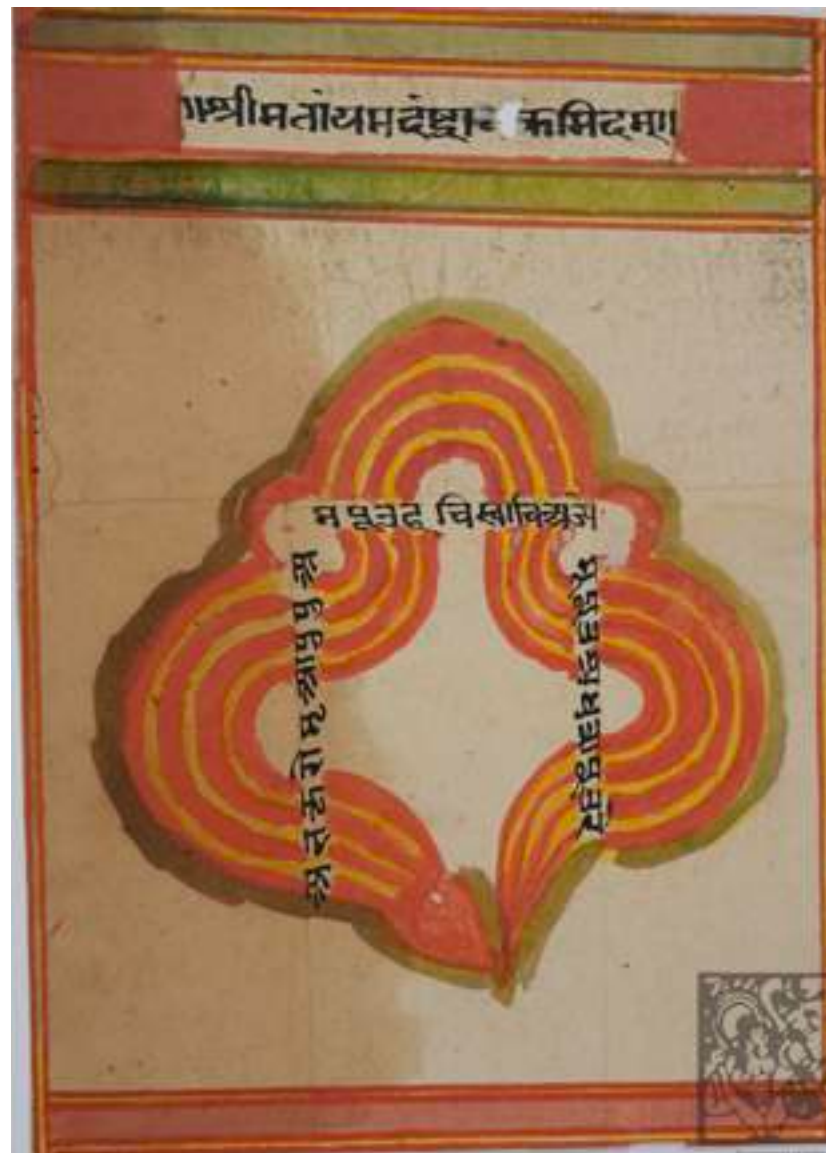


Рис. 126. Тантрическая диаграмма. Джайпур, Раджастан. Нач. XX в. 24 x 11,5. NM. № 96.467/2

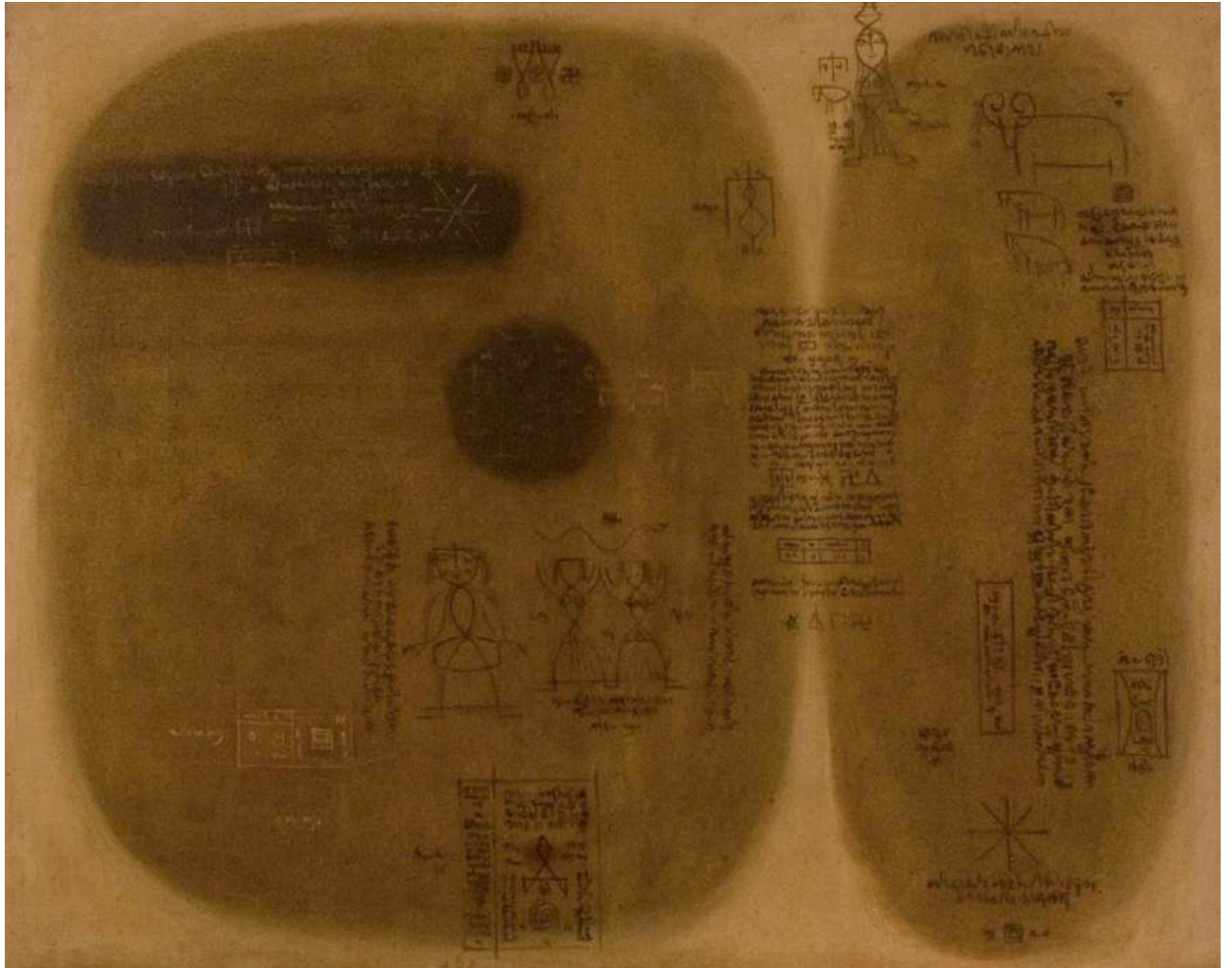


Рис. 127. Кей Си Эс Паникар. Слова и символы. Холст, масло. 151 x 121,3. NGMA, Нью-Дели

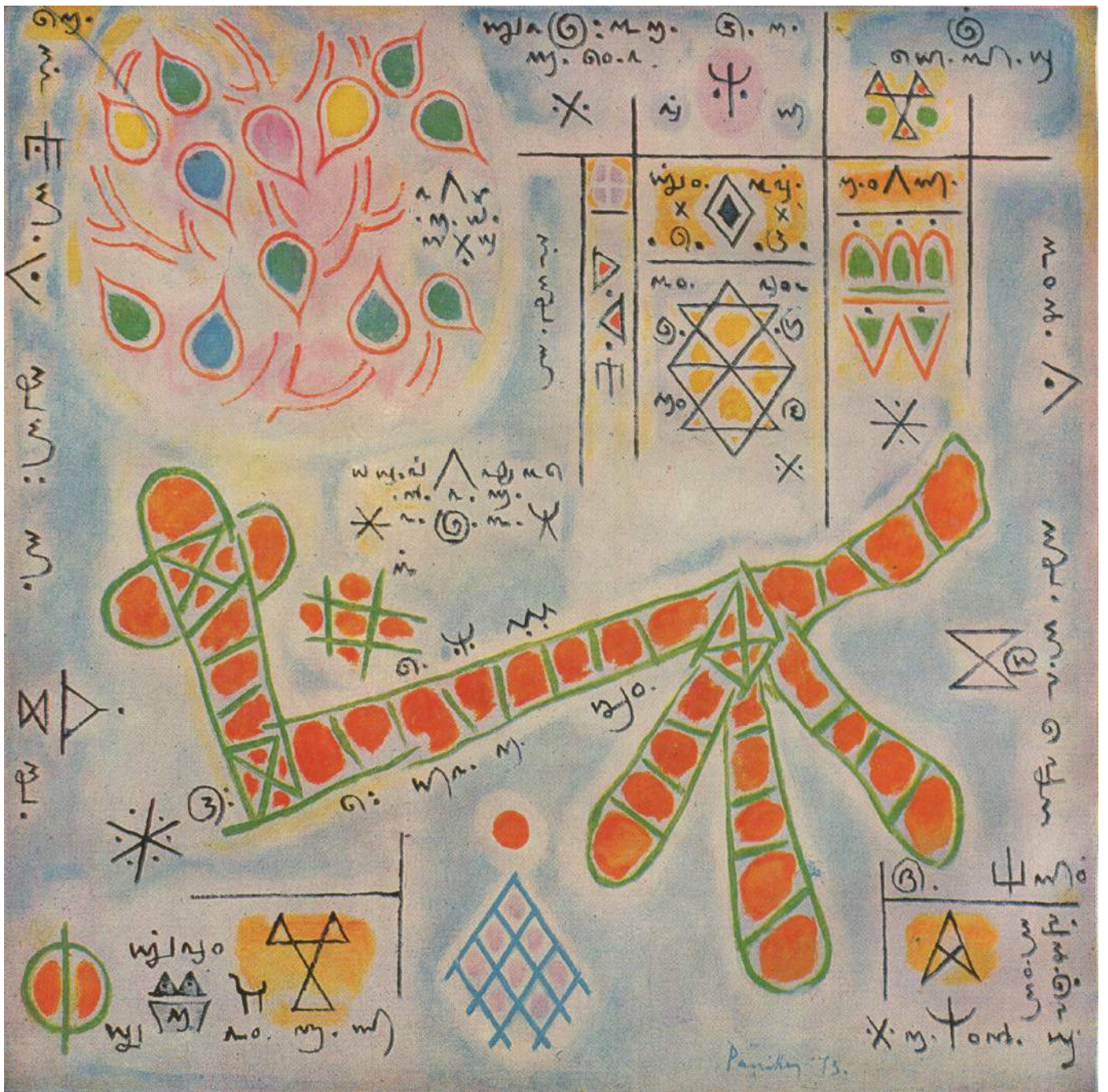


Рис. 128. Кей Си Эс Паникар. Деревенская игра. 1973. Холст, масло. 90 x 90 (В: Indian Art Since The Early 40s. Md., 1974)

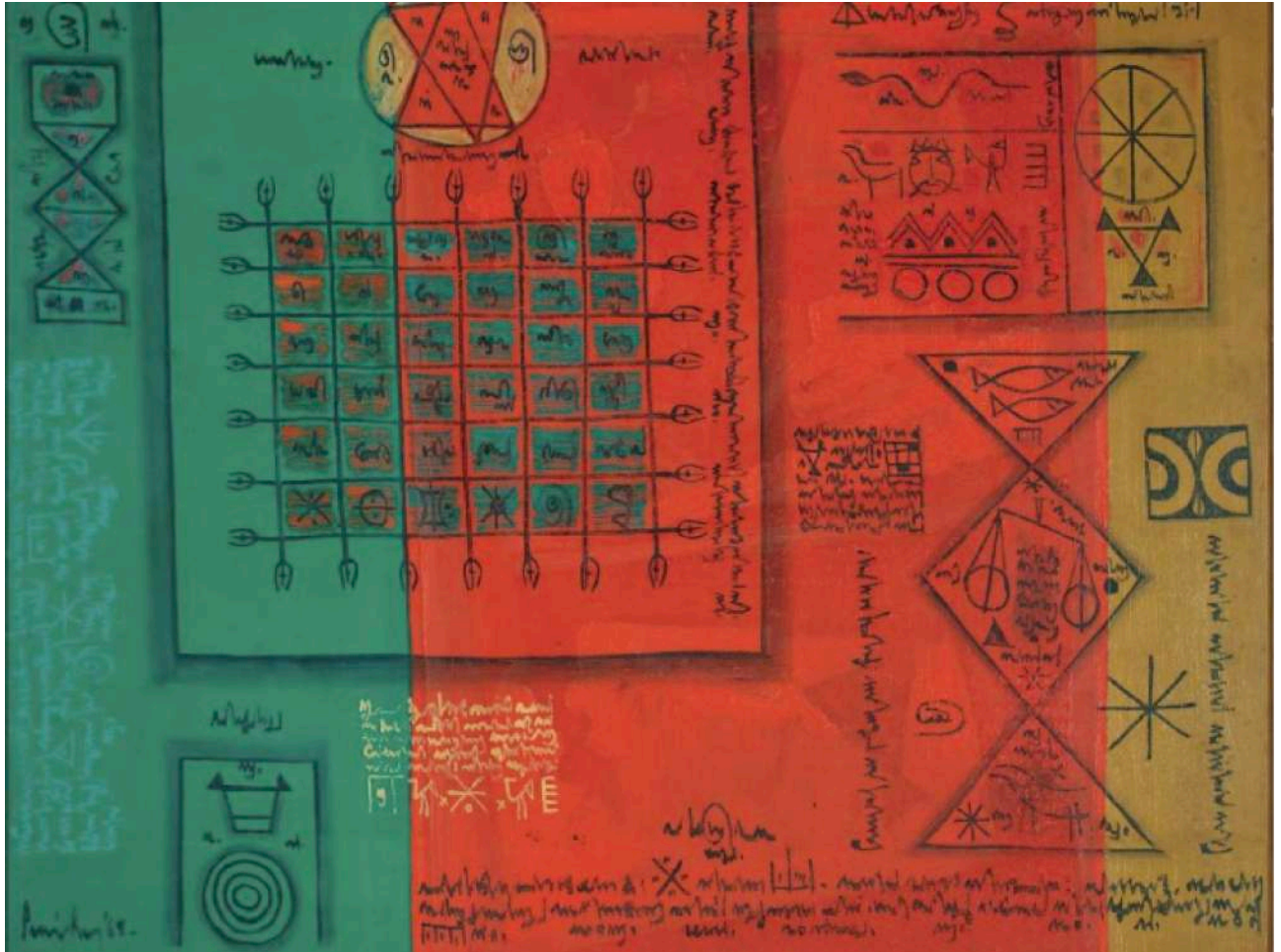


Рис. 129. Кей Си Эс Паникар. Слова и символы. 1968. Холст, масло. 67,31 x 85,9. Художественная галерея Дели (DAG)

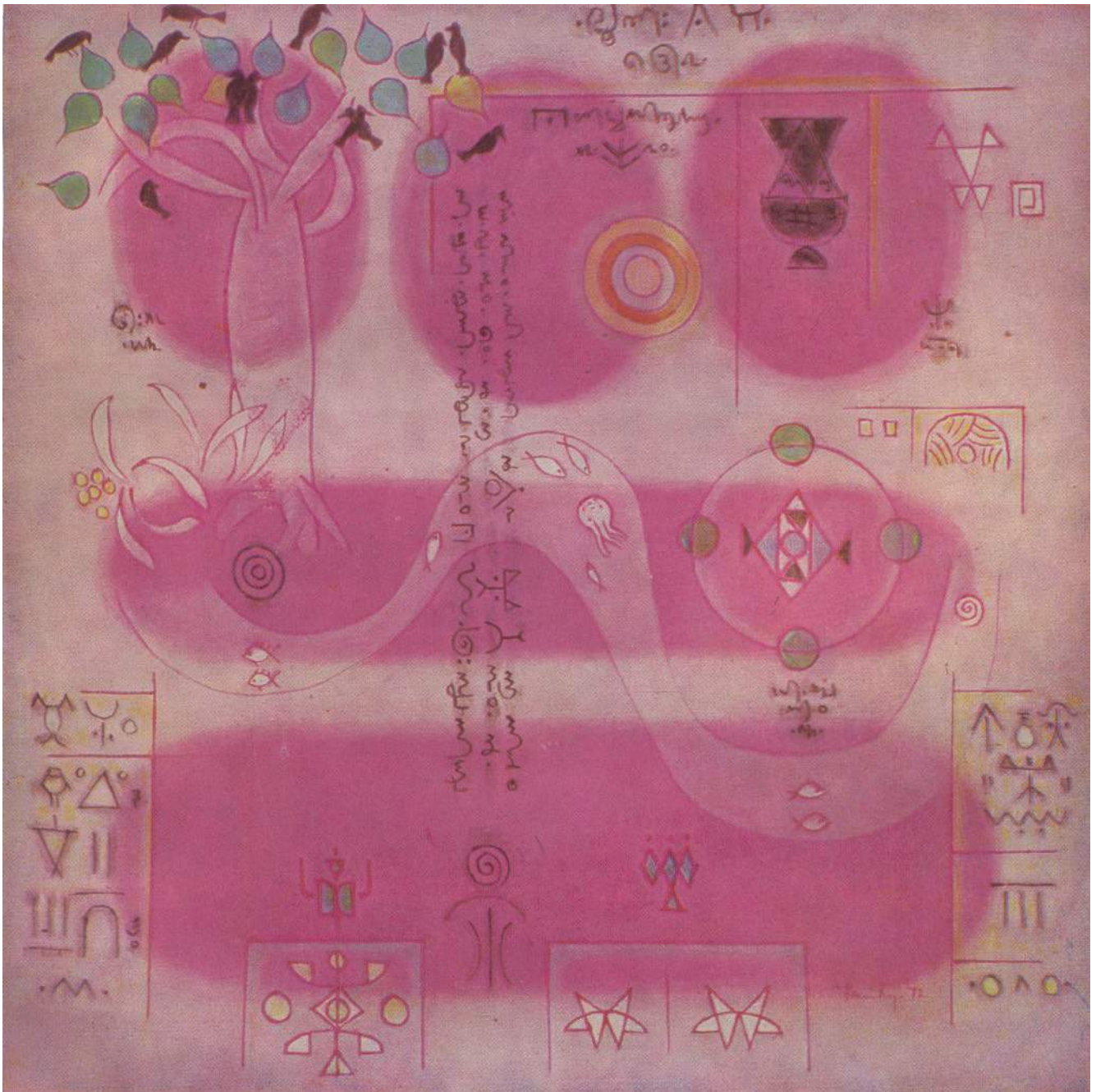


Рис. 130. Кей Си Эс Паникар. Ворона. 1972. Холст, масло. 122 x 122. Коллекция Тони Флук, Новый Южный Уэльс, Австралия

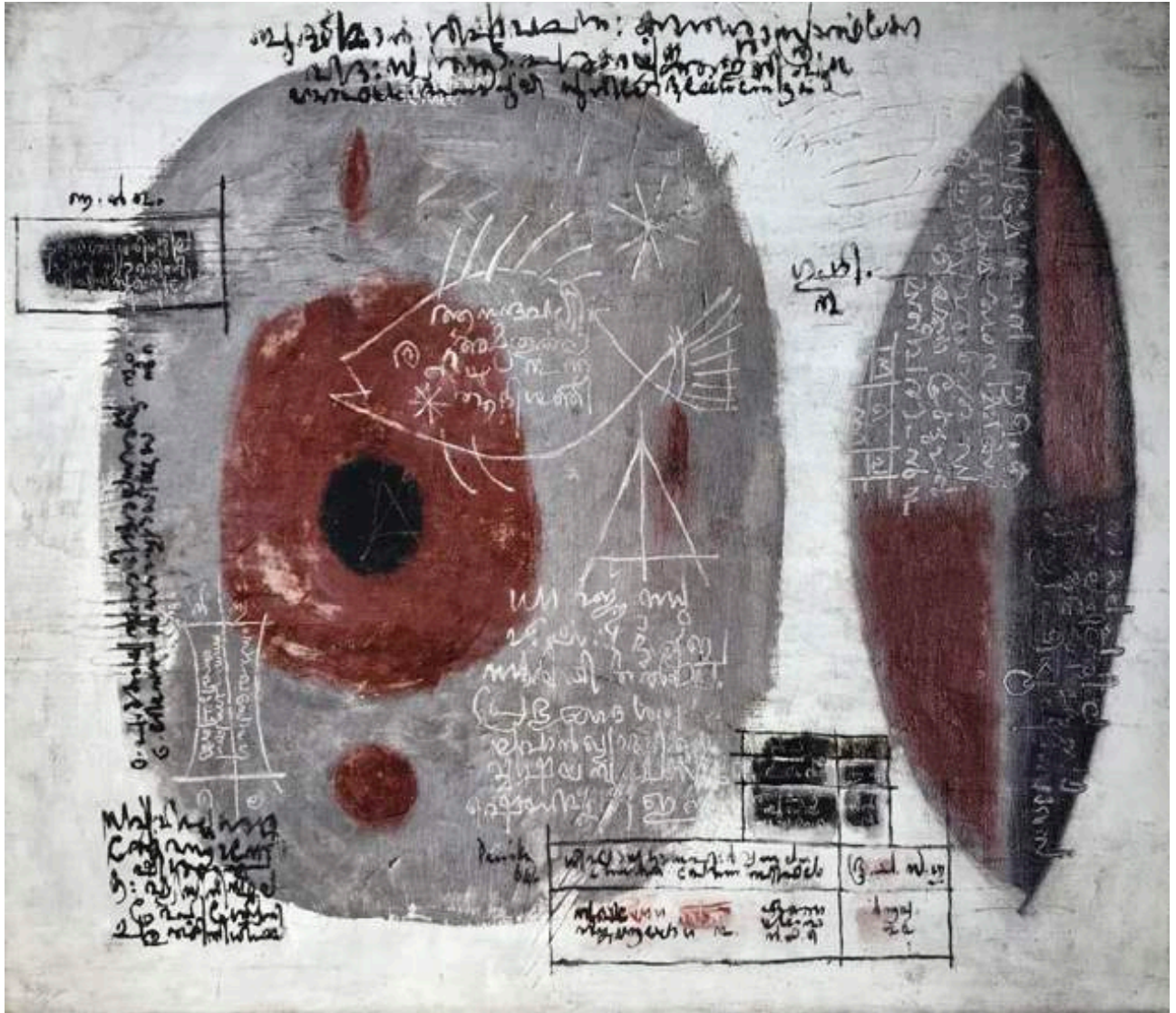


Рис. 131. Кей Си Эс Паникар. Слова и символы. Холст, масло. 63 х 75. NGMA. № 14480



Рис. 132. Кей Си Эс Паникар. Второй мир (The World 2nd). Холст, масло. 90 x 77. NGMA, Бенгалуру. № 14479

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 4

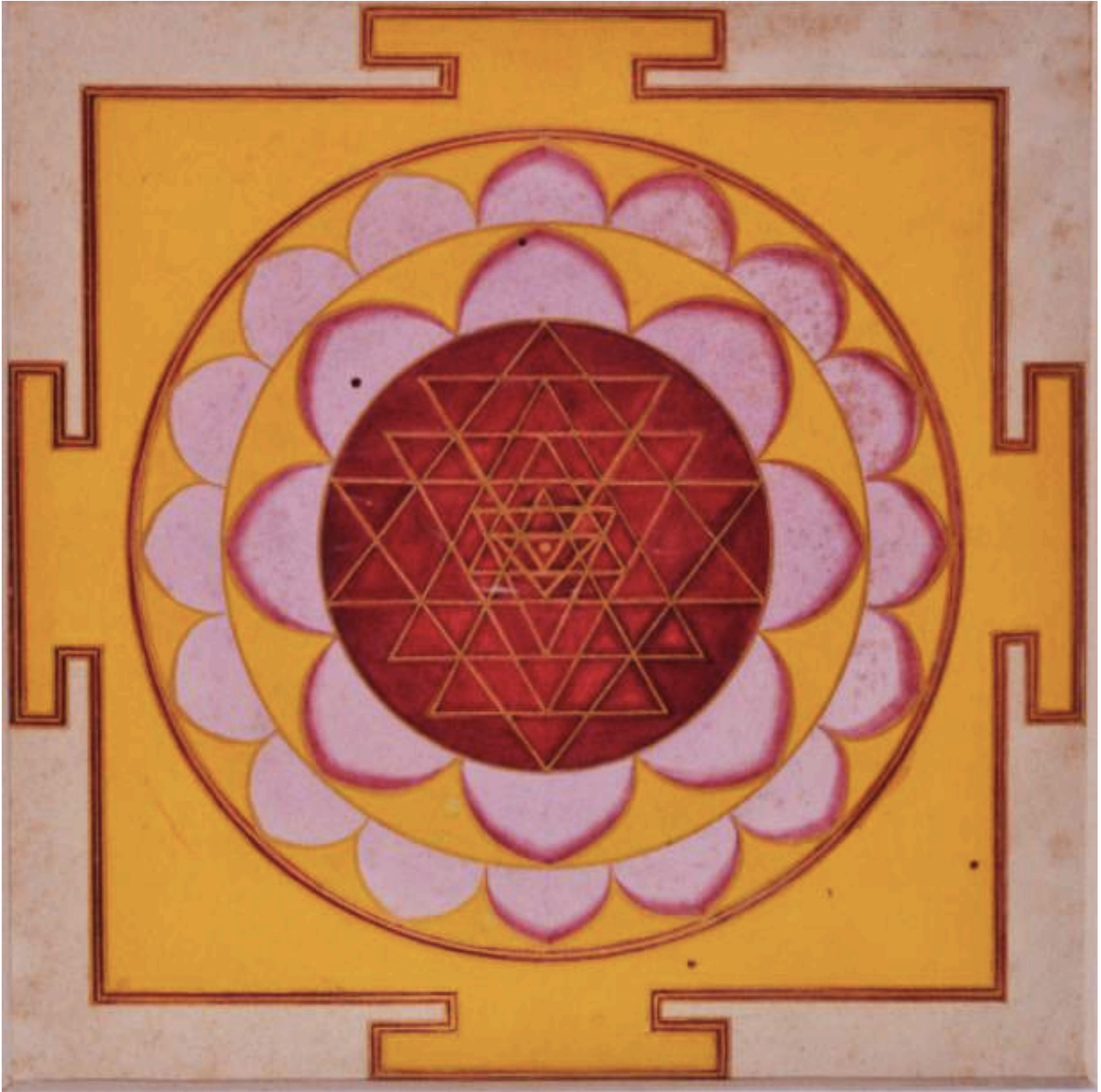


Рис. 133. Шри-янтра / Шри-чакра (Śrī yantra / Śrīcakra). Раджастан. XVII–XVIII вв. 19,5 x 19,5. NM

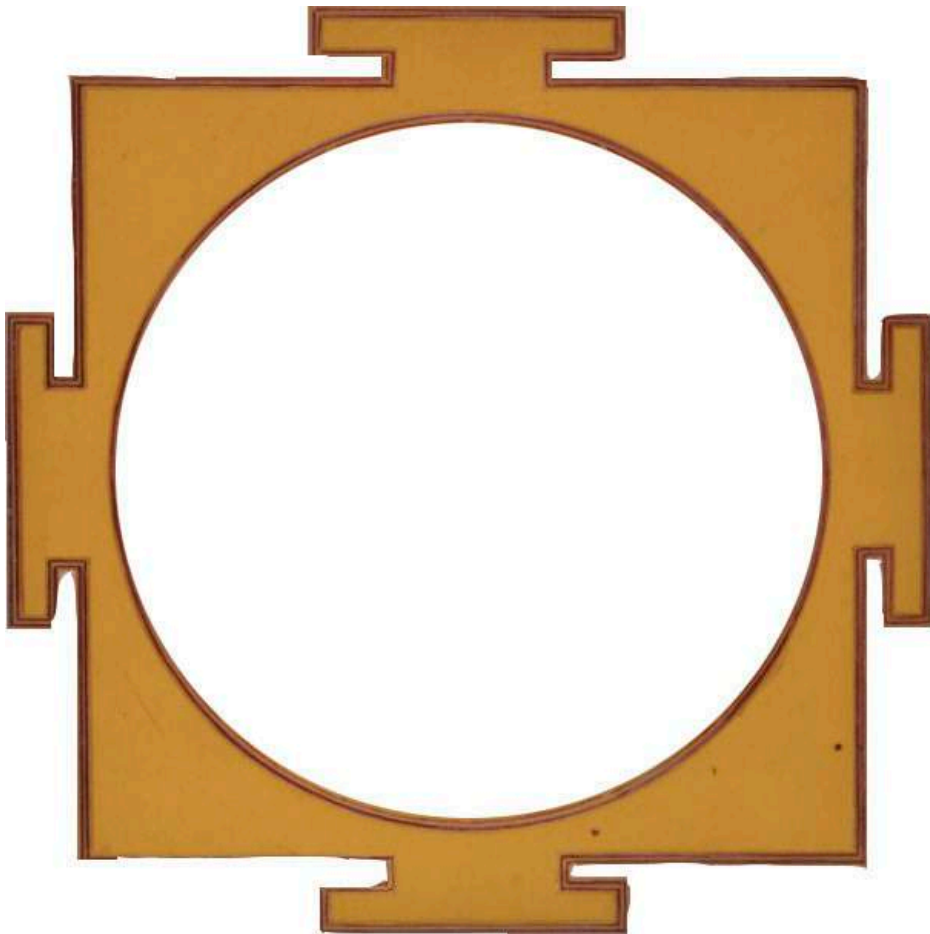
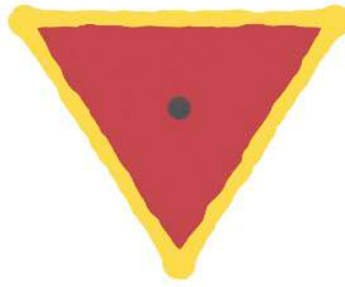


Рис. 134. Диаграмма чакры с точкой бинду в центре, имитирующая центральный треугольник Шри-янтры

Рис. 135. Бхугрха (*bhugra*)



Рис. 136. Изображение тонкого тела человека. Школа Кангры. XVIII в. 48 x 27,5. NM



Рис. 138. Вак Деви. Раджастан. XIX в. 28.5 х 20.3. NM

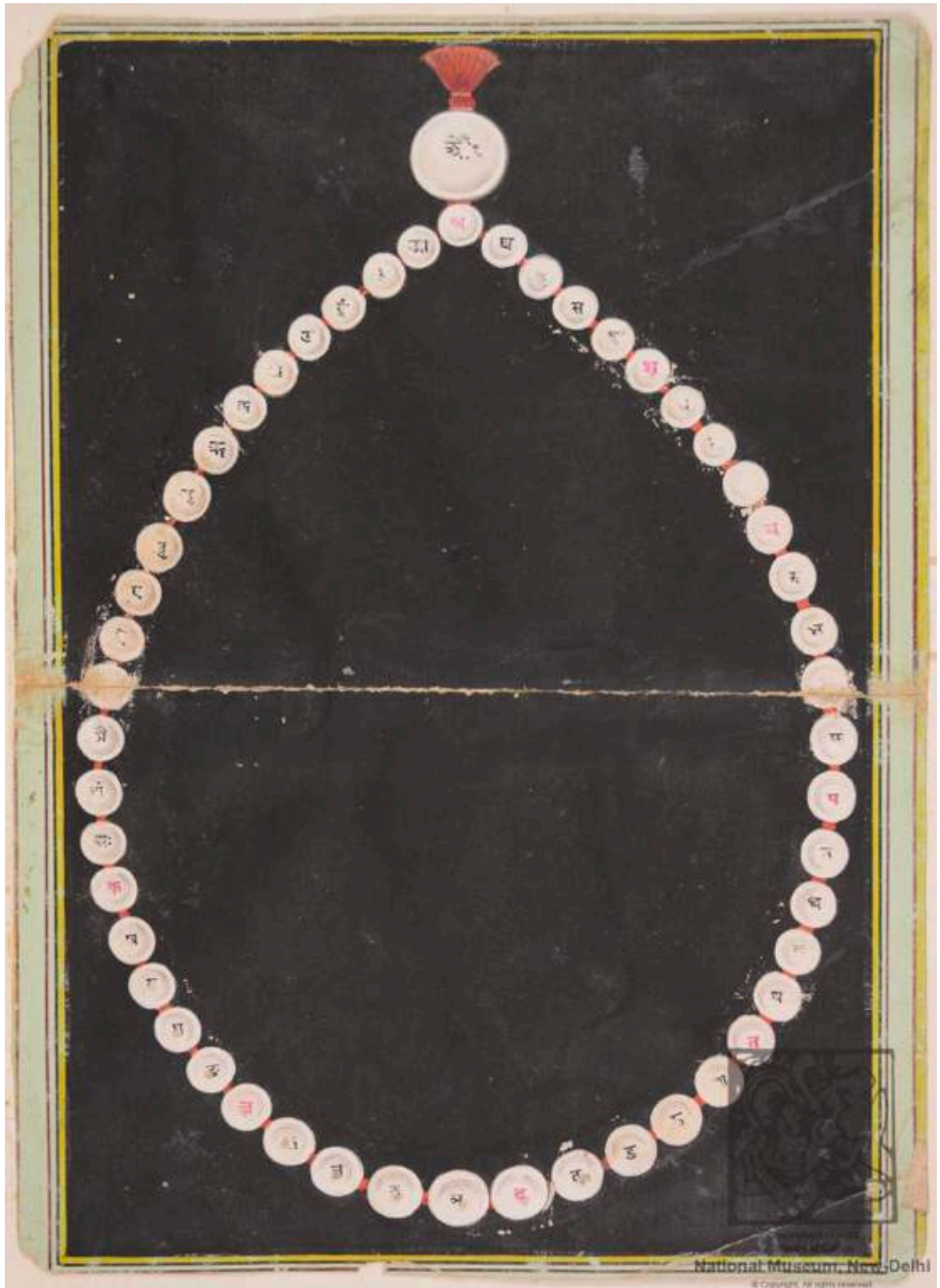


Рис. 139. Акшара мала. Раджастан. XVIII в. 27,5 x 20. NM. № 82.428



Рис. 140. Бхайрави-чакра, иллюстрирующая пять ингредиентов тантрического ритуала: пять «М», панча-макара (*pañca-makara*). Раджастан. Ок. XIX в. Гуашь, бумага. NM



Рис. 141. Интерпретация мотива панча-макара (*pañca-makara*) в современном индийском искусстве



Рис. 142. Богиня Кали и Шива. Пенджаб. XVIII в. 16 x 23. NM

Рис. 143. Г.Р. Сантош «.....». 1978. Холст, масло

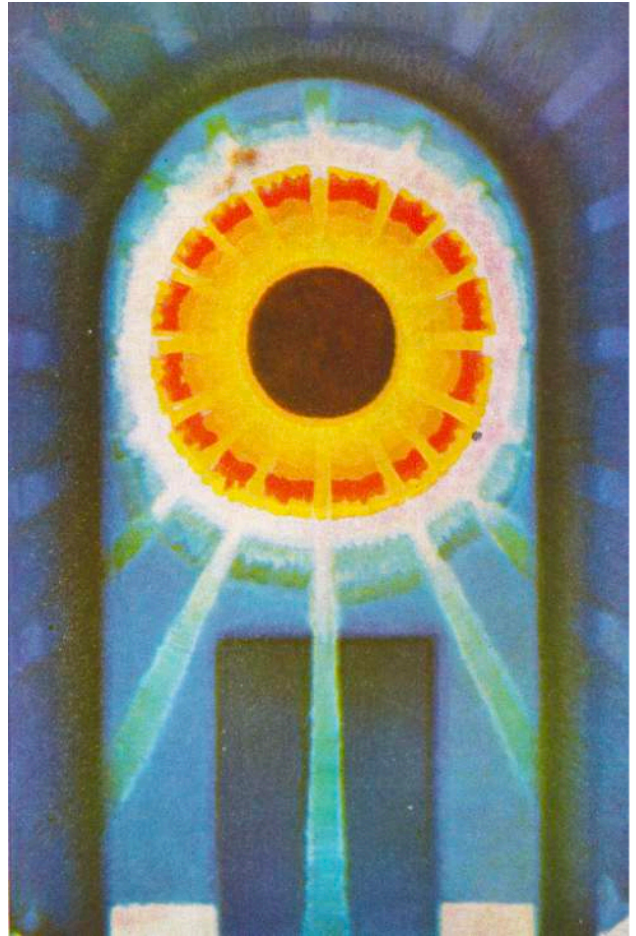
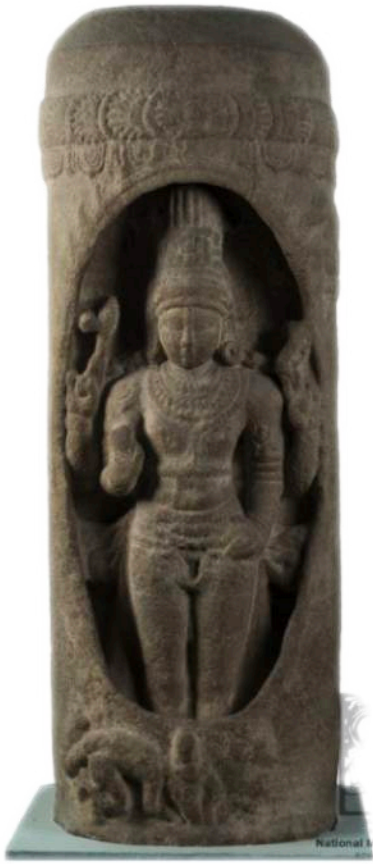


Рис. 144. Лингобхава Шива (дин. Чола). 107 x 36. NM

Рис. 145. Бирен Де. Июнь '70. Холст, масло. NGMA, Нью-Дели



Рис. 146. П.Т. Редди. Линга. 1970–1971. 147,32 x 132,08. Художественная галерея Дели (DAG)

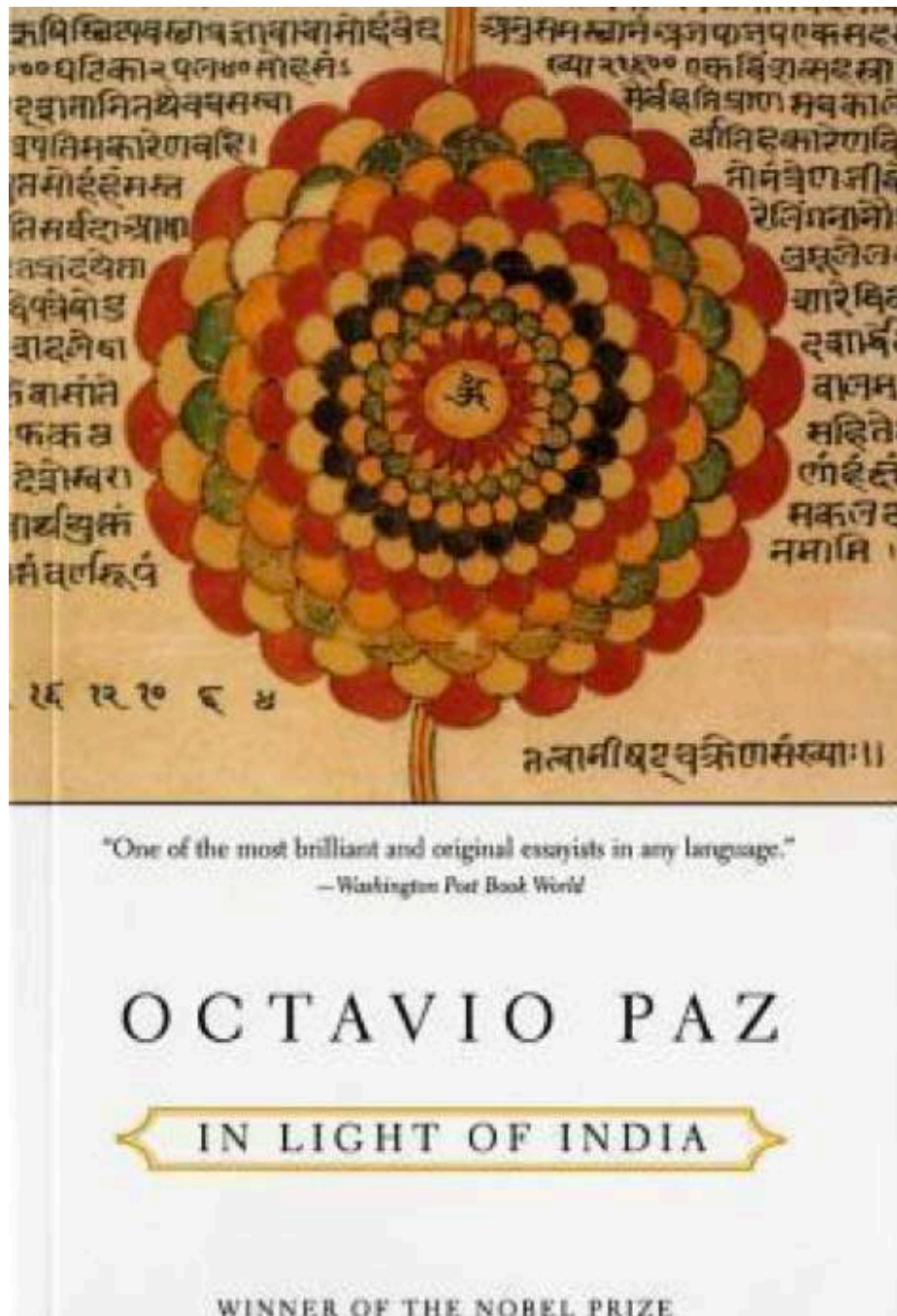


Рис. 147. Обложка книги О. Паса «В свете Индии»



Рис. 148. Свамнатхан и Пас в Дели
Рис. 149. Журнал «Контра»

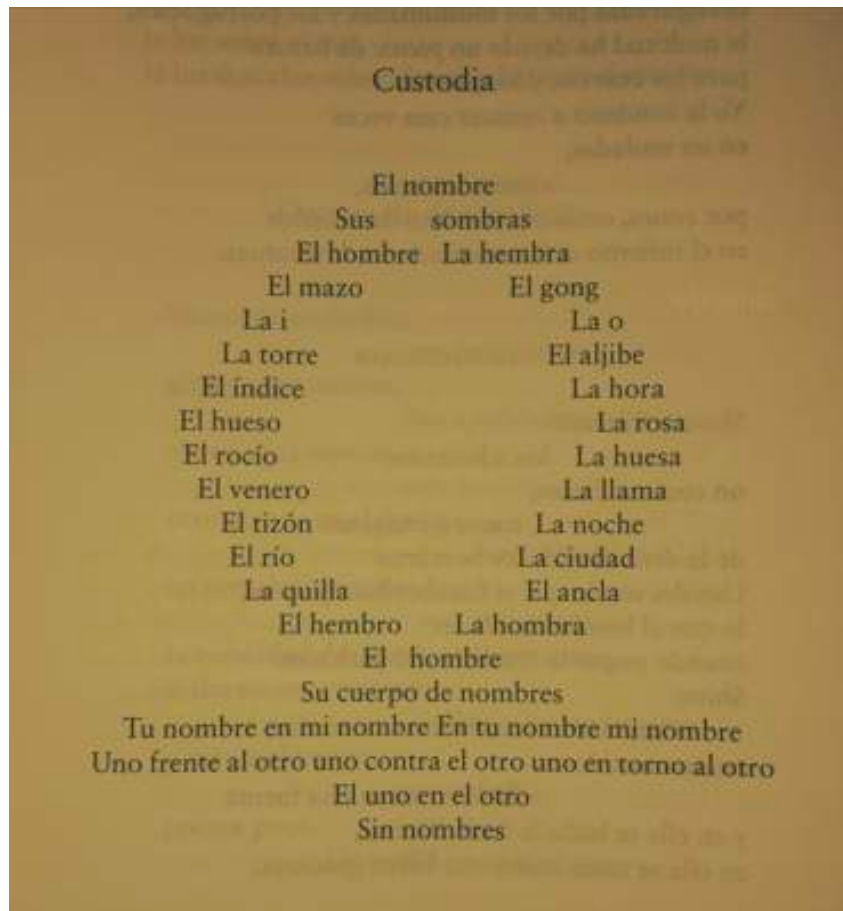


Рис. 150. Визуальное стихотворение «Custodia» из книги «К началу» (*Hacia el Comienzo*). 1964–1968



Рис. 151. Мандала «Хеваджра». XVII в. Художественный музей Рубина, Нью-Йорк

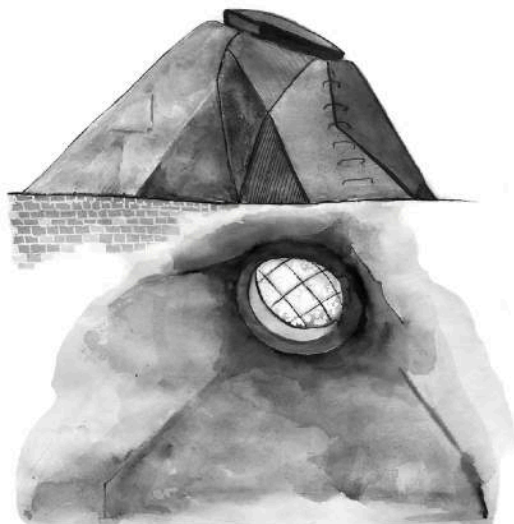


Рис. 152а,в. (а) Рупанкар — музей современного городского и племенного искусства. Башня, расписанная Сваминатханом. 2019. Фотография автора, 2020. (б) Башня над галереей современного (городского искусства): вид снаружи и изнутри. Отрисовка: Е.О. Кузина

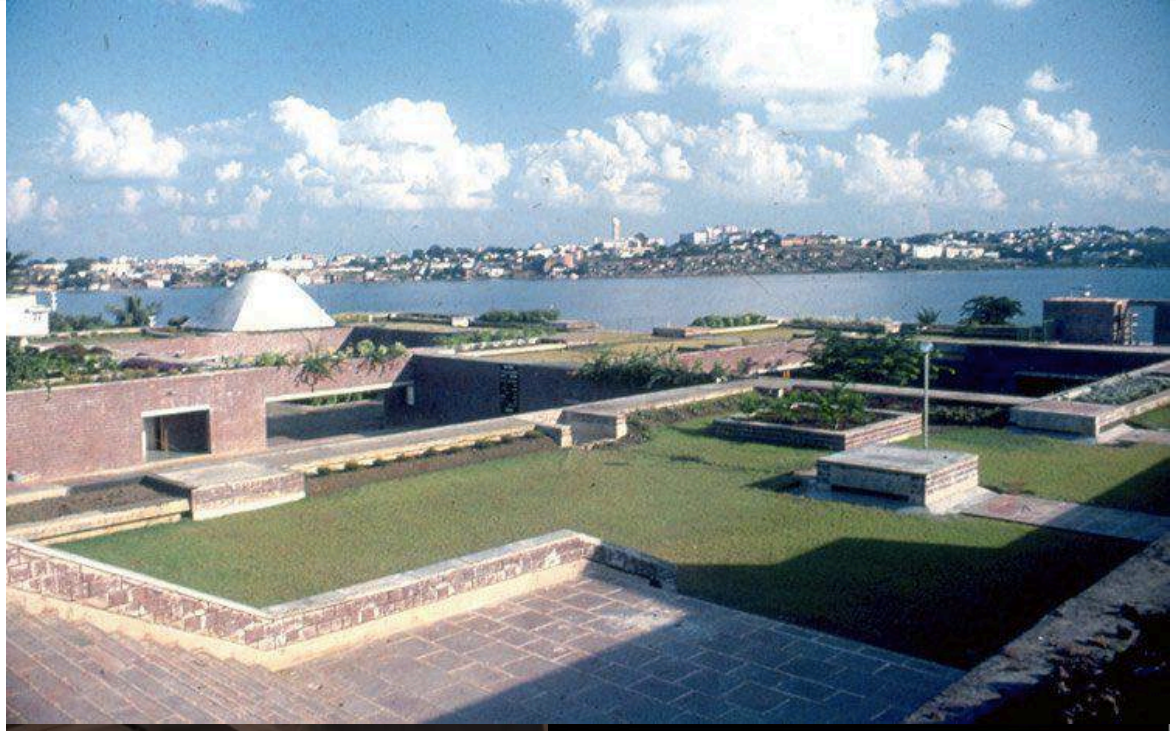
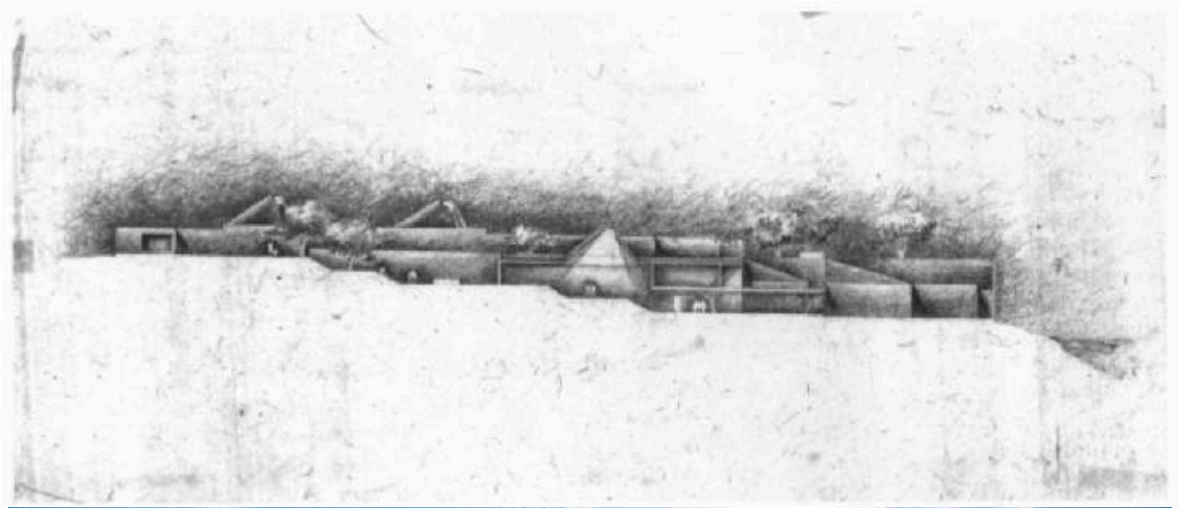


Рис. 153а,б,с. (а) Архитектурный план резиденции и музея Рупанкар, вид в разрезе. Архитектор Чарльз Корреа. (б) Рупанкар, Бхопал. Вид на галерею, башню и озеро. (с) Выход из экспозиционного зала на площадку и спуск к озеру. Фотографии автора, 2020



Рис. 154а,б,с. Верхняя группа (а): Фотографии подкупольного пространства галереи племенного искусства. Фотографии автора, 2020. Рупанкар, Бхопал. Справа (б): Дж. Свамнатхан за работой над росписью башни, Рупанкар. 1979. Нижняя группа (с) Галерея современного искусства, подкупольное пространство. Рупанкар, Бхопал. Фотографии автора, 2020

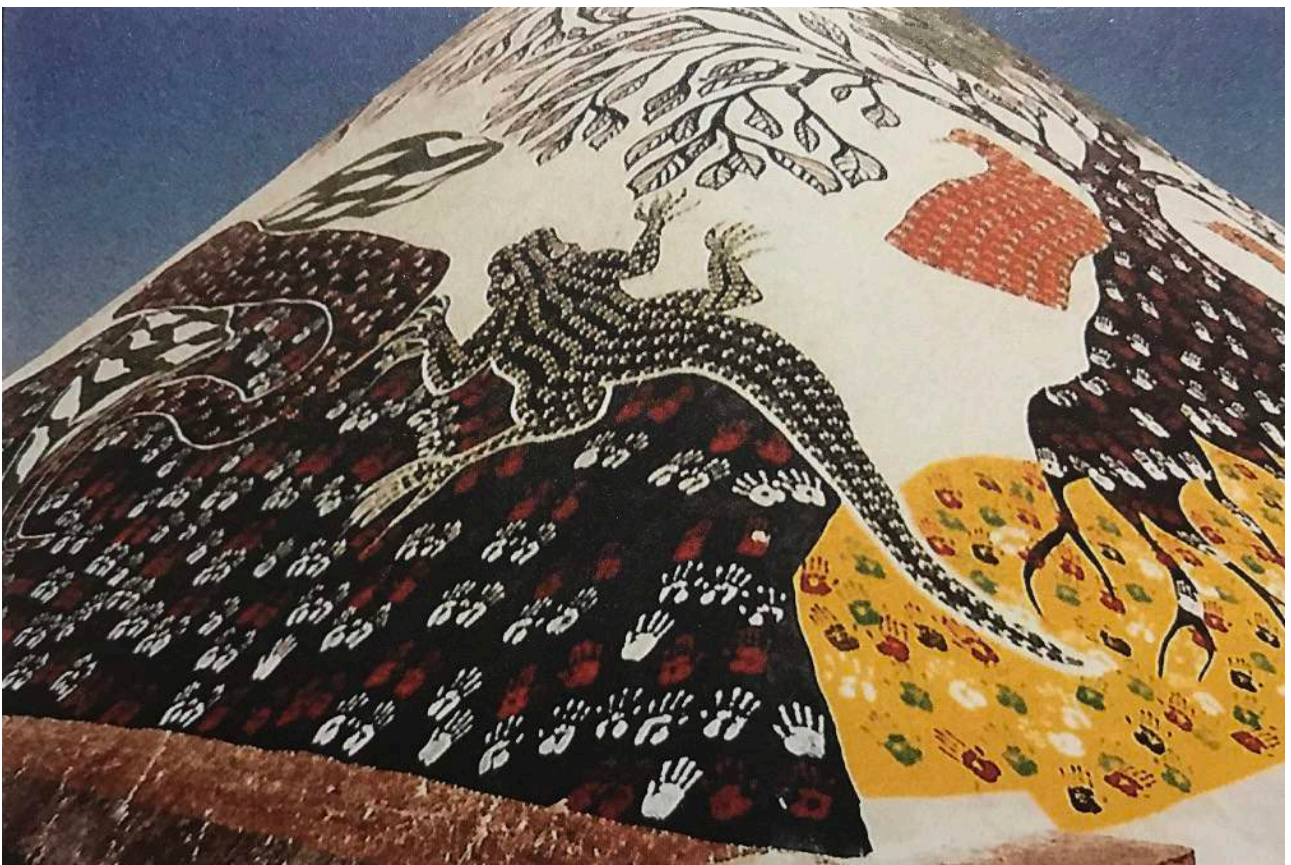


Рис. 155. Дж. Бхатт. Фотография. Джангарх и его жена Нанкушия с Дж. Свамнатхана. Фотография, 1987. Архив искусства Азии (*Asia Art Archive*)

Рис. 156а,б. Роспись башни галереи племенного искусства, созданная Джангархом Шьямом в 1981–82 году. Ящерица, олень и другие существа. Пигмент на известковой основе. Рупанкар, Бхопал



Рис. 157a,b. (а) Фрагмент росписи в Видхан Бхаване, Бхопал. Большой тигр в прыжке. (b) Традиционный гондский узор, который гондские женщины называют дигхна (*dighna*) и чоука (*chowka*). Они наносят натуральные пигменты на пол. Фотография: Дасткари Хаат Самити, 2017



Рис. 158. Дж. Сингх Шьям. Шива. Начало 1980-х. Рупанкар, Бхопал. Фотография автора, 2020



Рис. 159. Каталог выставки «Маги земли», 1989

Рис. 160. Дж. Сингх Шьям на выставке «Маги земли». 1989. Центр Жоржа Помпиду. Куратор — Жан-Юбер Мартен



Рис. 161. Женское божество. Гондский художник. Рупанкар, Бхопал. Фотография автора, 2020



Рис. 162. Дж. Сингх Шьям. Змей Шеша, держащий Землю на своем капюшоне. Конец 1980-х. Пигмент на бумаге. 135 x 115. Рупанкар, Бхопал. Фотография автора, 2020



Рис. 163. Бхаджу Шьям (1971 г.р.) художник, продолжающий сегодня традицию гондо-пардханского искусства, основы которой заложил Джангарх Сингх Шьям



Рис. 164. Искусство гондов. Читракала Паришатх, Бангалор. Фотография автора, 2020



Рис. 165а, б, с. Работы Джагдиша Сваминатхана в фондах NGMA, Нью-Дели. 2013. Фотографии автора, 2013



Рис. 166. Дж. Свамнатхан. Март–Апрель. 1978. Шелкография. 46 x 61,5. NGMA. №3950

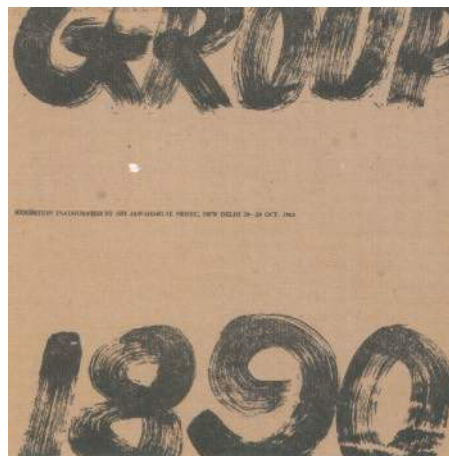


Рис. 167. «Группа 1890»: Джерам Патель, Химмат Шах, Джьоти Б(х)ат, Джагдиш Свамнатхан, Раджеш Мехра, Рагхав Канерия, Балькришна Патель, Амбадас, Гулам Моххамед Шейкх, С.Г. Нигам

Рис. 168. Каталог выставки «Группы 1890»

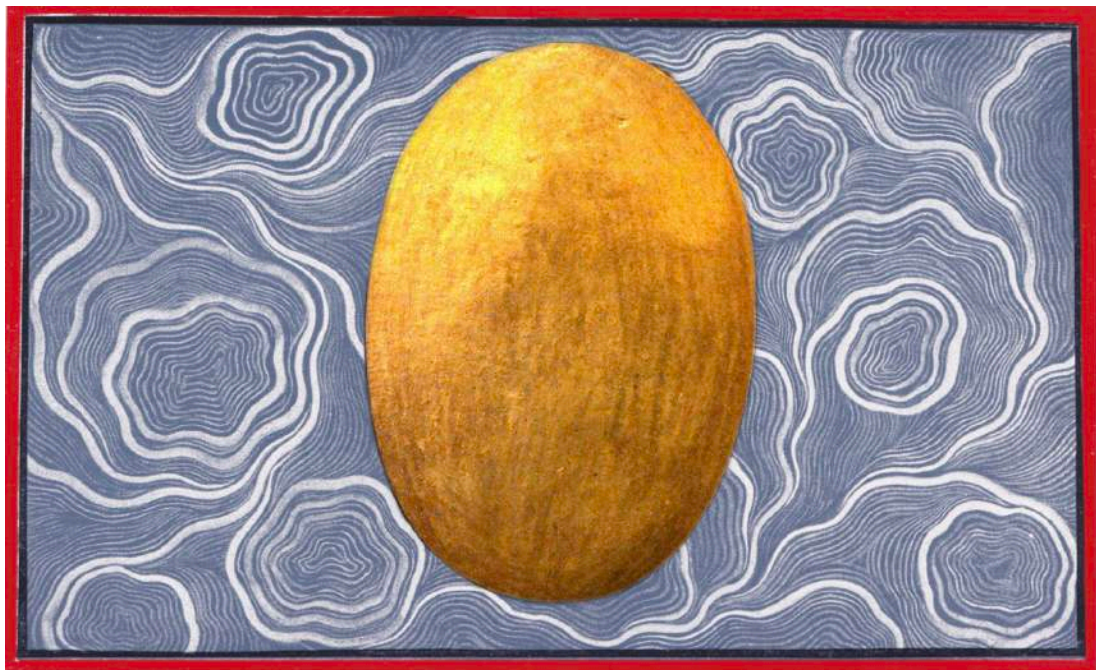


Рис. 169а. Хираньягарбха. Школа Башоли. Ок. XVIII в. Золото и темпера. Бхарат Кала бхаван

Рис. 169б. Брахманда, Варанаси. 24 x 14. NM. № 82.348

Рис. 170. Х. Шах. Голова. 1995. 50,8. Терракота, индийская глина. NGMA, Нью-Дели



Рис. 171. Дж. Свамнатхан. Без названия. 1963. Коллекция Аниша Имхасли

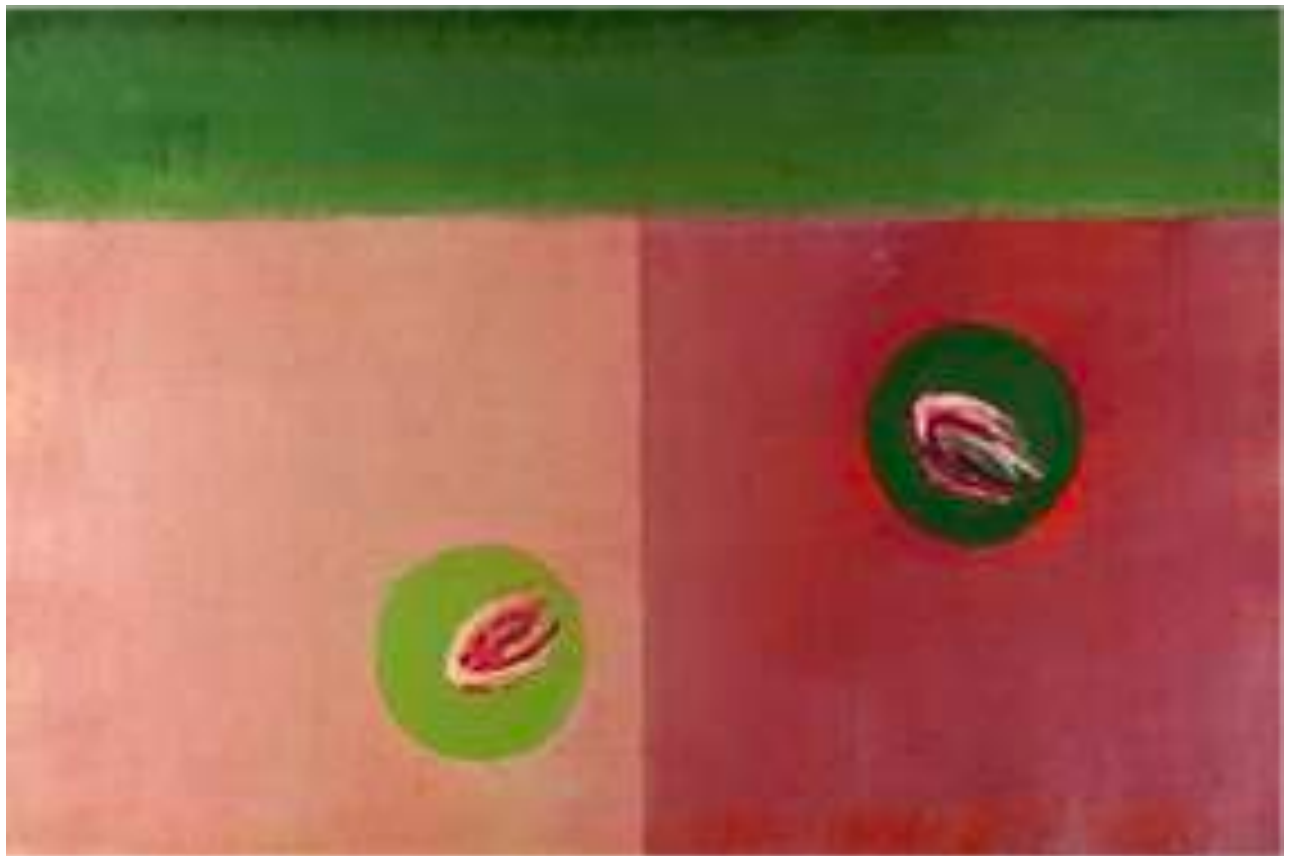
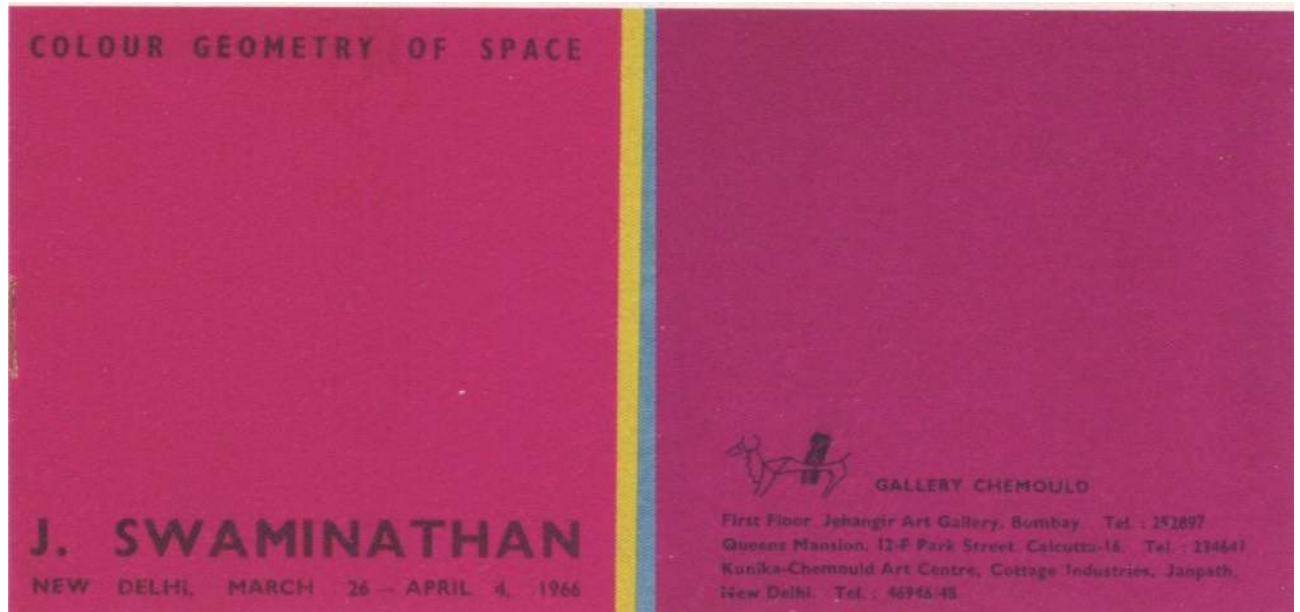


Рис. 172. Обложка каталога выставки «Цветометрия пространства». 26 марта–4 апреля 1966

Рис. 173. Дж. Свамнатхан. Без названия. 1964. Холст, масло. 61 x 91

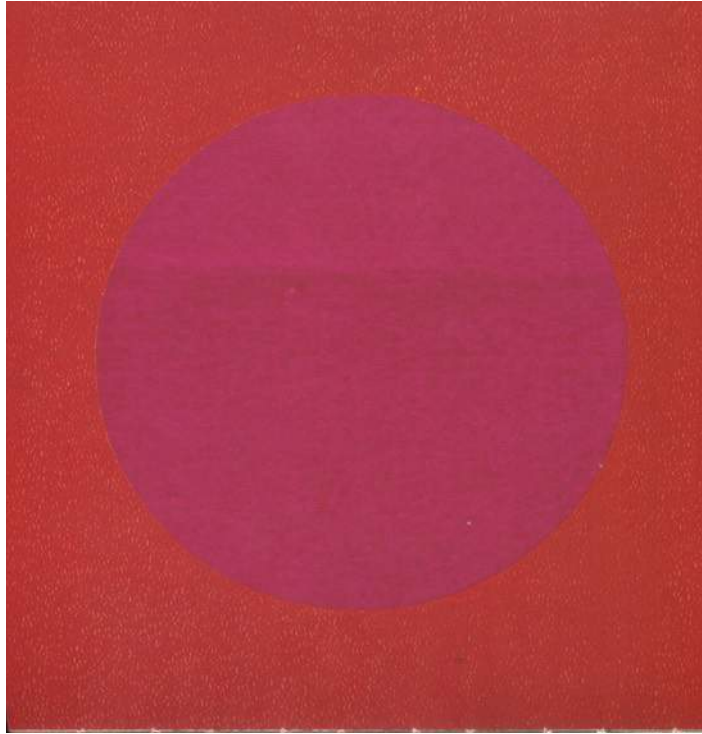
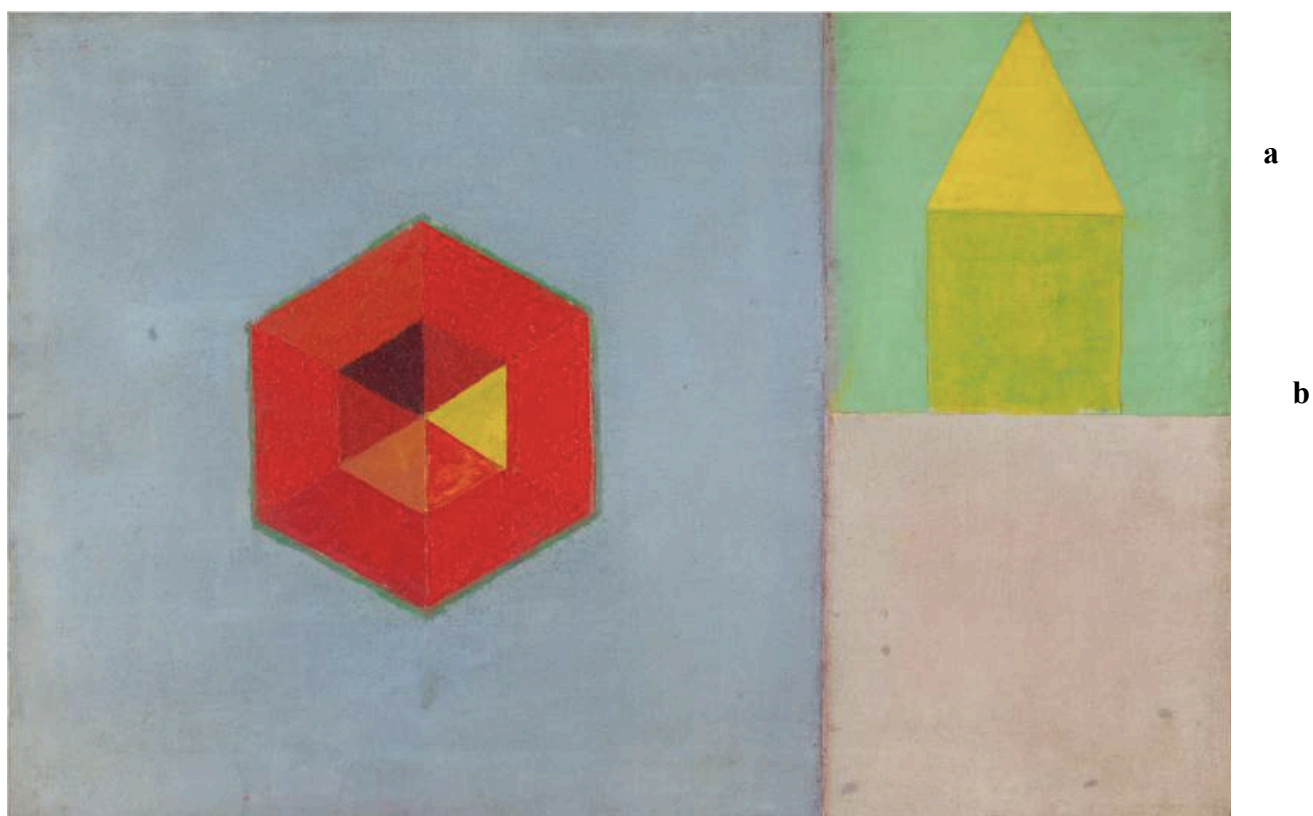


Рис. 174. Дж. Свамнатхан. Без названия. 1964. Холст, масло

Рис. 175. Дж. Свамнатхан. Без названия. 1964. Холст, масло. 61 x 91,4



a

b

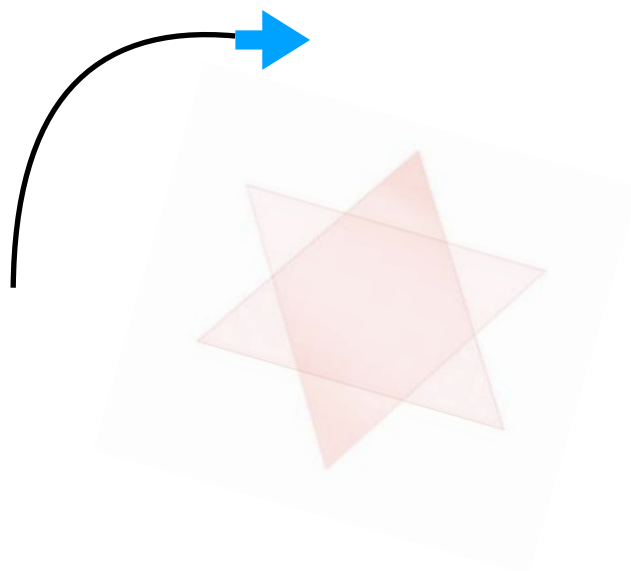
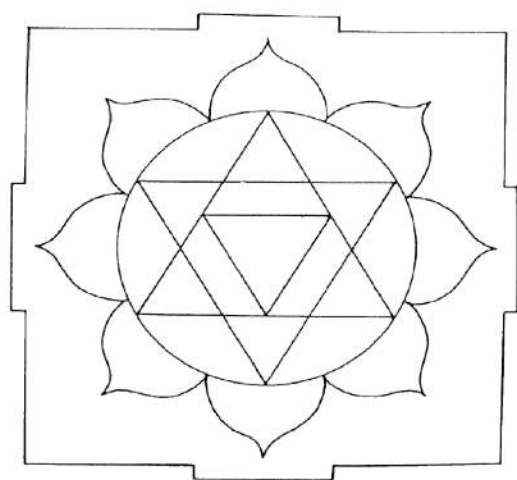


Рис. 176. Дж. Сваминатхан. Без названия. 1964. Холст, масло. 59,7 x 91,4

Рис. 177а. Схематическое изображение Махаганapati-янтры

Рис 177б. Схема чакры в форме шестиконечной звезды, образованной посредством двух треугольников, символизирующих Шиву и Шакти. Adobe Photoshop Image



Рис. 178. Дж. Свамнатхан. Без названия. 1964. Холст, масло. 91,4 x 61. Частное собрание

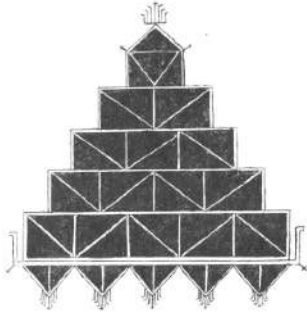


Рис. 179а. Янтра, рисунок «пагля». Раджастан. Сер. XX в. (Department of Archaeology Government of India)

Рис. 179б. Объемная янтра, в форме горы Меру. XIX в. 20 x 23. Археологический музей, Хайдарабад. № 2003-7. Фотография автора, 2020

Рис. 180. Дж. Свамнатхан. Из серии «Птица, дерево и гора». 1976. Холст, масло. 102 x 122



Рис. 181. Дж. Свамнатхан. 118 x 82,5. Холст, масло. NGMA, Нью-Дели. № ngma-15641

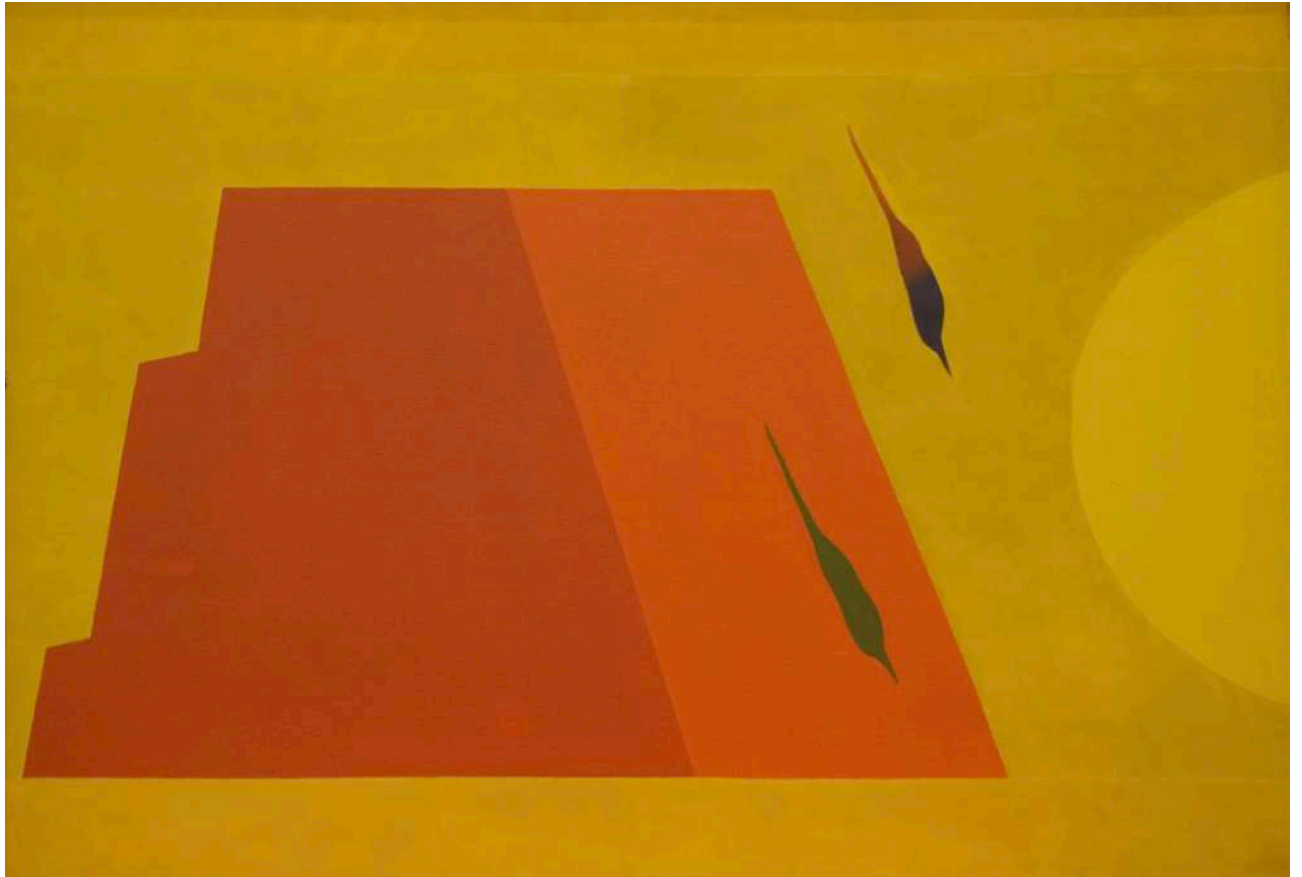


Рис. 182. Дж. Свамнатхан. Без названия. Холст, масло. 114 x 80. NGMA, Нью-Дели. №12603



Рис. 183. Дж. Сваминатхан. Без имени (птица, дерево и гора). 1972. Частное собрание

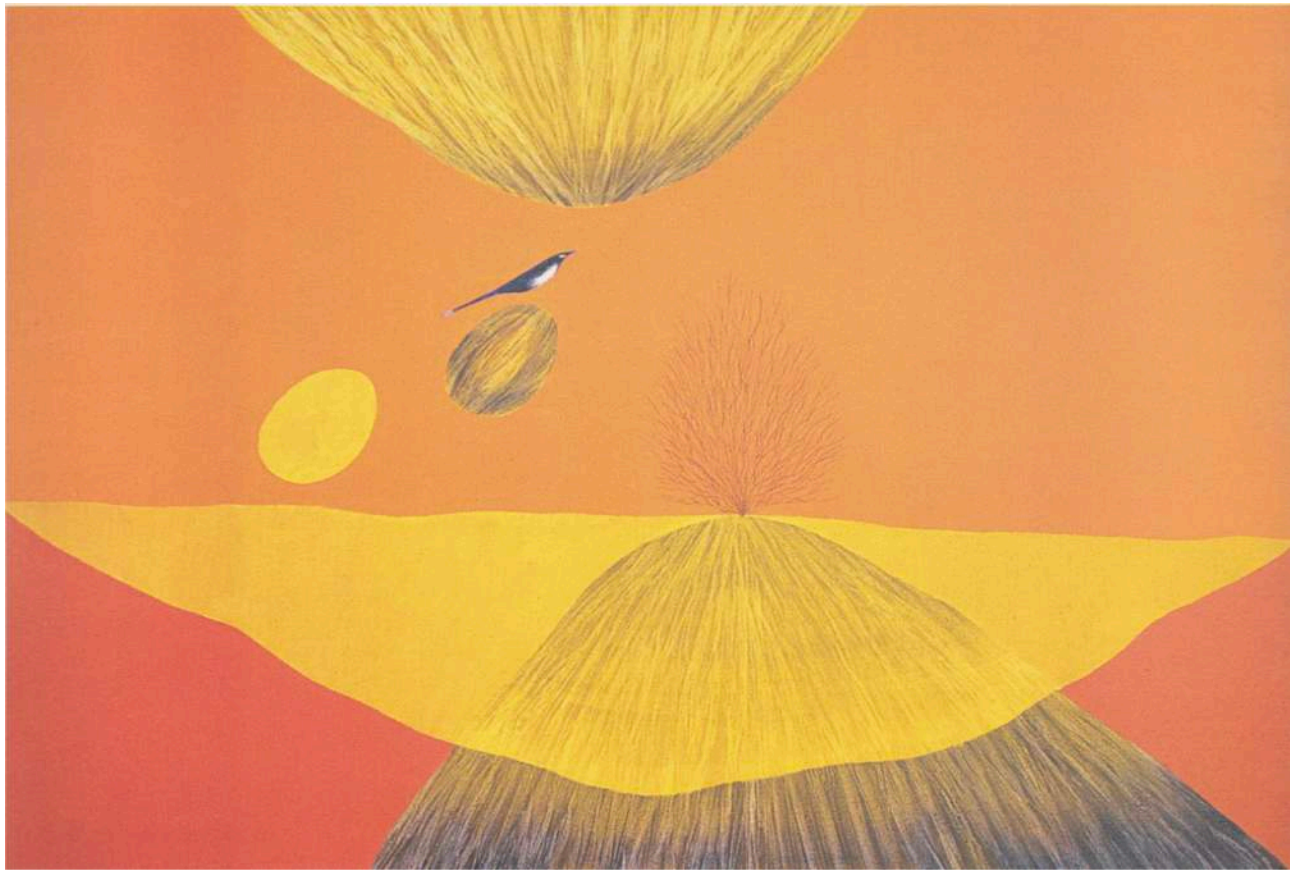


Рис. 184. Дж. Свамнатхан. Путешествие I. Холст, масло. 120,5 x 105,5. NGMA, Нью-Дели, № 2881



Рис. 185. Дж. Сваминатхан. Без названия. Холст, масло. 91,1 x 121,9. Рокфеллер-плаза, Нью Йорк



Рис. 186. Дж. Свамнатхан. Дхванимимб. 1973. Холст, масло. 124 x 124. NGMA, Нью-Дели. № 2761



Рис. 187. Дж. Свамнатхан. Без названия. 1992. Бумага, акварель. 40,6 x 35,6. Коллекция Рену Моди



Рис. 188. Дж. Свамнатхан. Дешифрованный текст (*Text decoded*). 1993/1994. Холст, масло. 114 х 173. NGMA, Нью-Дели. № w1730 х



Рис. 189. Искусство раджваров. Рупанкар, Бхопал. Фотографии автора, 2020



Рис. 190. Дж. Свамнатхан. Без названия. 1983. Холст, песок, воск и масло. 80 х 113. Частное собрание



Рис. 191. Дж. Сваминатхан. Холст, масло. 115.5 x 80. NGMA, Нью-Дели. № ngma-13416

а



б



Рис. 192а. Дж. Свамнатхан. Путешествие памяти. Холст, масло. 126,8 х 76. NGMA, Нью-Дели
Рис. 192б. П. Клее. Ковер памяти. 1914. Масло, холст, доска. 37,8/37,5 х 49,3/50,3. Центр Пауля Клее, Берн

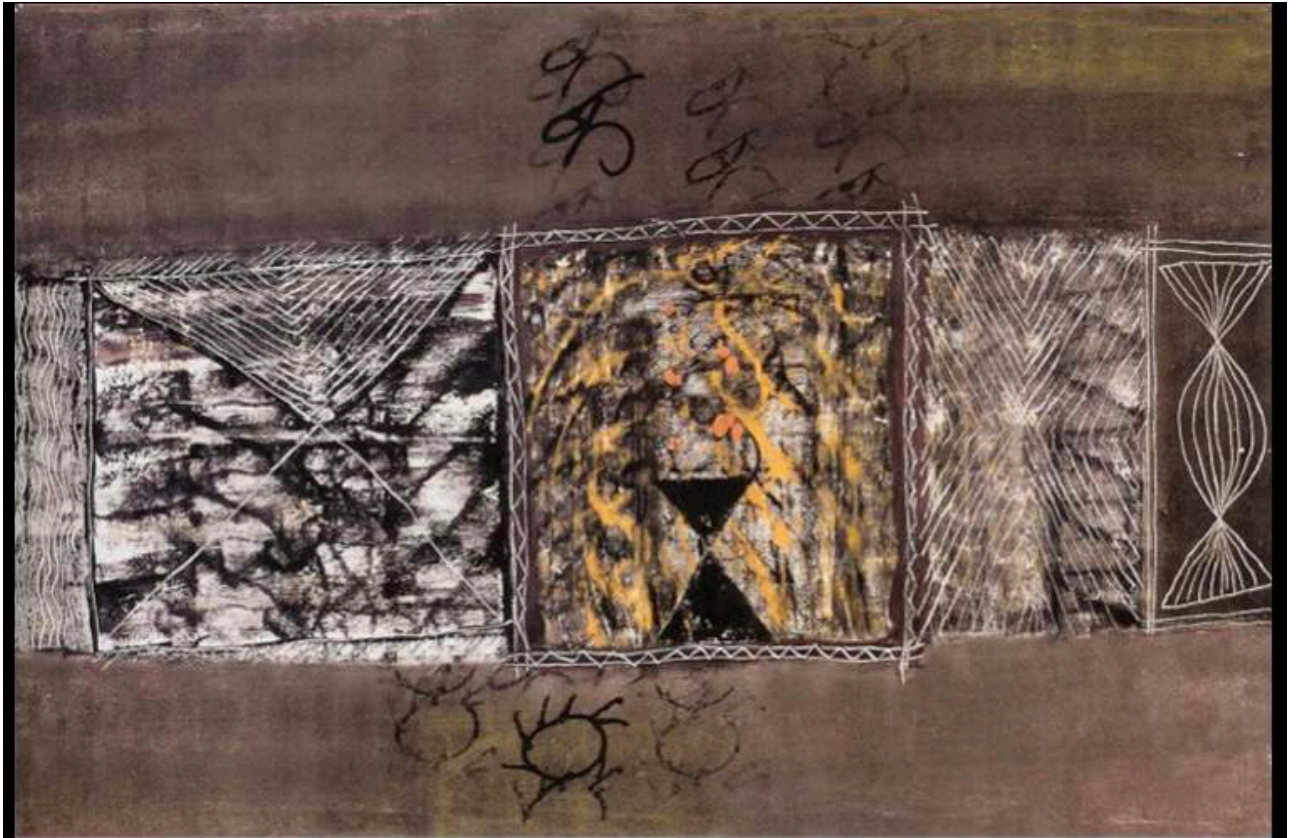


Рис. 193. Дж. Свамнатхан. 115,5 x 80. Холст, масло. NGMA, Нью-Дели. № ngma-13416



Рис. 194а. Искусство раджваров. Сундари Баи. Холст, акрил. Рупанкар, Бхопал

Рис. 194б. Искусство варли. Фрагмент. Холст, пигмент. Lt. 230; Wd. 149 cms. NM

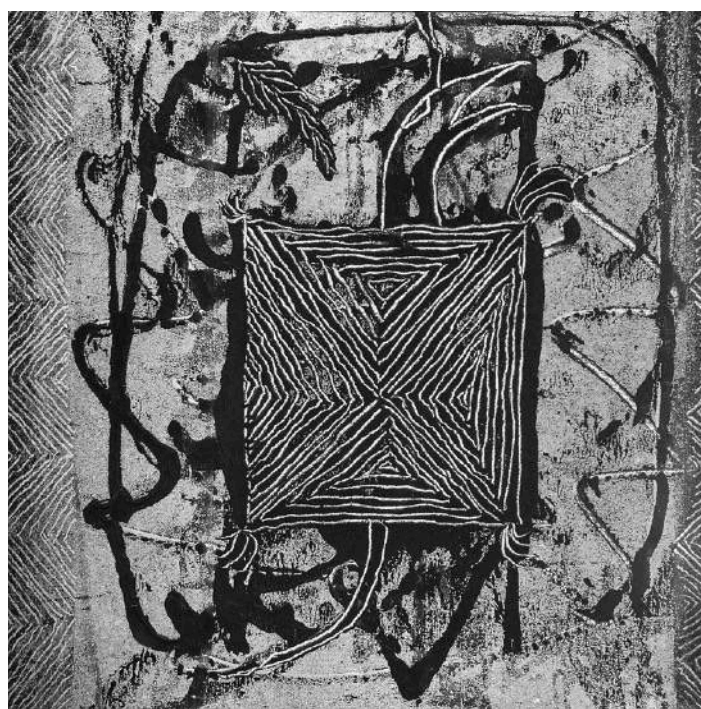
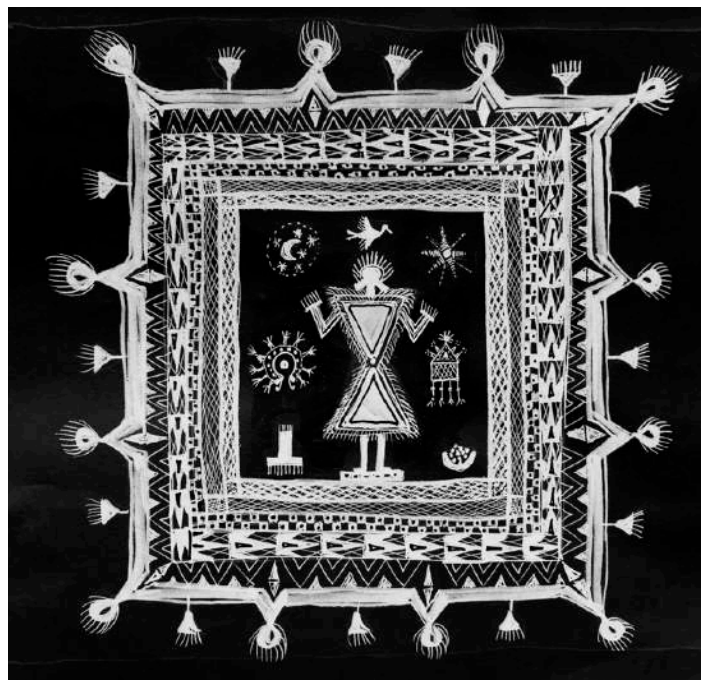


Рис. 195а,в. (а) Отрисовка композиции варлийского искусства В.Г. Нечаевой, 2020; (б) Дж. Сваминатхан. Без названия. Холст, масло (см. в: *Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012*)

Список иллюстраций

- Рис. 1а.** Венкатаппа К. Портрет Э.Б. Хейвела. Ок. 1915 г. Гипс
- Рис. 1б.** Э.Б. Хейвел. Ок. 1905 (*Parimoo R. Art of Three Tagores. ND., 2011. P. 141*)
- Рис. 2.** У. Ротенштейн. Вечер в Бенаресе. 1912. Холст, масло. Художественная галерея Грейвз (*Graves Art Gallery*), музейный комплекс Шеффилда
- Рис. 3.** Р. Тагор и У. Ротенштейн в Хампстеде (Лондон). 1912. Фотография Джона Тревора. Коллекция Алана Уорда
- Рис. 4.** Р. Тагор и А. Кумарасвами в Калькутте. 1911
- Рис. 5.** У. Ротенштейн. Карандашный рисунок из серии «Шесть портретов Рабиндраната Тагора». 1915
- Рис. 6.** А. Тагор. Эндрюс, Гандиджи, Рабиндранат. 1922. Кала Бхаван. Шантиникетан
- Рис. 7.** Тагор принимает Ганди и его жену в Шантиникетане. 1940
- Рис. 8.** Дж. Тагор. Карандашный набросок Стеллы Крамриш. 1922. Коллекция Ратана Паримо
- Рис. 9.** Содержание III номера журнала *Ars Asiatica* (1921). Статьи О. Родена, А. Кумарасвами, Э. Хейвела, В. Голубева (*Ars Asiatica. Études et documents. Vol. 3. Sculptures Çivaïtes*)
- Рис. 10.** Иллюстрация к статье О. Родена: «Танцующий Шива (*Natarāja*). — Южноиндийская бронза из Мадраасского музея (X век?)». Там же
- Рис. 11.** С. Крамриш (слева) и И. Ганди. Фотография. Архив Художественного музея Филадельфии
- Рис. 12.** Х. Финслер. Йоханнес Иттен — многорукий Шива. 1948. Фотомонтаж
- Рис. 13.** П. Клее. Маска. 1922. Акварель и карандаш на картоне. 27 x 13. Частное собрание, Германия
- Рис. 14.** П. Клее. Королева Червей. 1922. Акварель, карандаш на бумаге, акварель и ручка. 29,5 x 16,4. Музей искусств «Коллекция Розенгарта», Люцерн
- Рис. 15.** П. Клее. Розовый, фиолетовый и желто-зеленый. 1922. Акварель и карандаш на бумаге на картоне. 21,1/21,4 x 29,2 / 28,7. Частное собрание, Швейцария (Центр Пауля Клее, Берн)
- Рис. 16.** П. Клее. Закрывать (шлюзы). 1922. Акварель и карандаш на бумаге на картоне. 21,1/21,4 x 29,2/28,7. Частное собрание, Швейцария (Центр Пауля Клее, Берн)
- Рис. 17.** В. Кандинский. Без названия. 1915. Акварель, тушь, бумага. 13,9 x 20,9. Центр Помпиду, Париж

- Рис. 18a–d.** Наверху: **(a)** Класс на открытом воздухе под сенью деревьев. Левый столбец: **(b)** Усадьба Удайна в Шантиникетане, в которой жил Рабиндранат Тагор. Слева внизу: **(c)** Интерьер Калабхаван — института искусств Вишва бхарати. Справа: **(d)** Тагор в Шантиникетане по направлению к манговой роще в день бенгальского нового года вместе с Непалом Ройем, Ашей Арьянаякам и другими
- Рис. 19.** А. Бос. Р. Тагор. Холст, масло. Государственный Эрмитаж
- Рис. 20.** Р. Тагор и В. Окампо у его стоп. Фотография. 1924. Вилла Окампо в Сан-Исидро, Аргентина
- Рис. 21.** Р. Тагор. Листы из альбома к книге стихов Пураби («Вечерние мелодии»). 1923–1924. Тушь, акварель, ручка. РБ
- Рис. 22.** Р. Тагор. Там же. Пураби. 1923–1924. Цветная тушь, акварель. РБ
- Рис. 23.** Р. Тагор. Лист из графической серии к драме Ракта Караби («Красные олеандры»). Ок. 1923 г. Тушь
- Рис. 24.** Р. Тагор. Лист из альбома Пураби. 1923–1924. Ручка и тушь. РБ
- Рис. 25a,b.** Слева **(a)**: Р. Тагор. Пураби; справа **(b)**: Адольф Хельцель. Абстрактный орнамент и текст, ок. 1900. Ручка и тушь (*Mitter P. The Triumph of Modernism. L., 2007. P. 71*)
- Рис. 26.** Р. Тагор. Лист из альбома Пураби («Вечерние мелодии») № 102. Ручка и тушь. РБ
- Рис. 27.** Р. Тагор. Лист из альбома Пураби («Вечерние мелодии»). РБ
- Рис. 28.** Джайпур. Кон. XIX в. Музей Виктории и Альберта, Лондон. № IM.14-1916.
- Рис. 29.** Северная Индия. Кон. XIX в. Музей Виктории и Альберта, Лондон. № IM.18-1916.
- Рис. 30.** Р. Тагор. Узор на кувшине. 1928
- Рис. 31.** Р. Тагор. Лист из альбома Ракта Караби («Красные олеандры») № 104. 1923–1924. Тушь на бумаге. 22,7 x 18. РБ. № Ms 151(vii)
- Рис. 32a,b.** Слева **(a)**: Сидящий дервиш. Персидская миниатюра, XVII век. 27 x 20.4. Индийский музей, Калькутта. № R.G.554/S.45. Справа **(b)**: Современная каллиграфическая панель, вышитая золотыми нитями, с шахадой «Нет бога кроме Бога и Мухаммад — посланник его» в виде сидящего молящегося, Марокко (*The Oxford History of Islam. NY., 1999. P. 77*)
- Рис. 33.** Р. Тагор. Литография. 1930–40. Музей Виктории и Альберта. № IS. 83-1961. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/rabindranath-tagore-poet-and-painter> (дата обращения: 5.04.2022)
- Рис. 34.** Р. Тагор. Ритмический мотив. Ок. 1929 г. Литография, индийская тушь на бумаге. Музей Виктории и Альберта. № IS.70-1961

- Рис. 35.** Р. Тагор. Птица. Тушь на бумаге
- Рис. 36.** Р. Тагор. Фантастическое существо или идол со спиралеобразным узором. Тушь. № s/d 29.10.34
- Рис. 37а.** Мотив из голов лосося и форели. Искусство Хайда [Haida art]. Северо-западное побережье Северной Америки
- Рис. 37б.** Тагор Р. Дизайнерская печать Тагора «Ра-Тха» [“Ra-Tha”], с его инициалами на бенгальском. Изготовлена его сыном. В оформлении использованы мотивы искусства Хайда
- Рис. 38а.** Артефакт культуры малаган, маска, голова кабана. Север Новой Ирландии, северо-западное побережье
- Рис. 38б.** Р. Тагор. Пастель на бумаге. РБ. № 2155
- Рис. 39а.** Танцевальная маска, лицо с орлиным клювом. Квакиутль, Северная Америка. Регулярно перепечатывается в книгах по современному индийскому искусству в связи с творчеством Р. Тагора
- Рис. 39б.** Р. Тагор. После 1930. Цветная тушь и карандаш
- Рис. 40.** Р. Тагор. Фантастическое змееобразное существо, рептилия
- Рис. 41.** Р. Тагор. Перуанские мотивы. Ок. 1930
- Рис. 42.** Деревянное изображение сисиутля. XIX в (из: *Березкин Ю.Е.* Киртимукха, сисиутль и другие симметрично-развернутые изображения индо-тихоокеанского региона // *Азиатский бестиарий.* СПб., 2009. С. 5–24)
- Рис. 43.** Квакиутль, Северо-западное побережье Северной Америки. Там же
- Рис. 44а.** Тагор Р. Животное. 1930. Цветная тушь и акварель на бумаге. Берлин
- Рис. 44б.** Р. Тагор. Литография, репродукция акварели. 1930 – 40. Музей Виктории и Альберта. № IS.89-1961
- Рис. 45.** Р. Тагор, 1932–33. Цветная тушь и акварель на бумаге. 35,5 x 25,5. РБ. № 00-2571-16
- Рис. 46.** Р. Тагор. Фантастическое существо. 1930 – 40. Цветная тушь
- Рис. 47.** Р. Тагор. Без названия. 1930-е. Цветная тушь и акварель на бумаге. *Mitter P.* Op. cit.
- Рис. 48.** Ф. Гойя. Паломничество в Сан-Исидро (Фестиваль в Сан-Исидро), из серии «Черные картины» (исп. *Pinturas Negras*). 1823. Роспись в «Доме глухого», перенесенная на холст. Музей Прадо, Мадрид
- Рис. 49.** Дж. Энсор. Автопортрет с масками. 1899. Художественный музей Менард (*Menard Art Museum*), Комаки, Япония

- Рис. 50.** Журнал *Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste*. Работа Пауля Клее на обложке. 1913–1914. Vol. 4. № 188–189. Номер, в котором опубликованы стихотворения Тагора в немецком переводе
- Рис. 51.** Стихотворения Тагора в немецком переводе в *Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste*. 1913–1914. Vol. 4. № 188–189
- Рис. 52.** Обложка журнала *Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste*. 1913–1914. № 196–197. Номер, в котором опубликованы стихотворения Тагора в его собственном переводе на английский язык
- Рис. 53.** Страница 173 журнала *Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste*. Vol. 4. № 196–197. 1913–1914. Стихотворения Тагора в его собственном переводе
- Рис. 54.** Ф. Гойя. *Buen Viage*. В добрый путь! 1797–1799 (*Capricho No. 64*). Музей Прадо, Мадрид
- Рис. 54b.** Ф. Гойя. *No te escaparás* (*Capricho No. 72*). Тебе не убежать! 1797–1799. Офорт. Музей Прадо, Мадрид
- Рис. 55.** Р. Тагор. Фигура в форме лампы. Ок. 1930. РБ
- Рис. 56.** Лампа для тантрического ритуала с гравировкой Бхуванешвари-янтры. XIX в. Керала. NM
- Рис. 57.** Р. Тагор. Фигура на основе индийской керамики. 1930. РБ
- Рис. 58.** Р. Тагор. ок. 1930. РБ
- Рис. 59.** Р. Тагор. Лампа с поэмой. 1932. РБ
- Рис. 60.** Кундалини янтра. Раджастан. 11 x 14. Бронза. NM
- Рис. 61.** Р. Тагор. 1931–1932. Цветная тушь и плакатная краска, бумага. 37,8 x 28,1. РБ. № 00-2885-16
- Рис. 62.** Р. Тагор. 1931–1932. Цветная тушь, бумага. 35,6 x 25,4 см. РБ. № 00-2573-16.
- Рис. 63.** Р. Тагор. Автопортрет. РБ
- Рис. 64.** Р. Тагор. 1930–31. Цветная тушь, плакатные краски по бумаге. 31,7 x 28,8. РБ. № 00-2566-16
- Рис. 65.** Р. Тагор. Женское лицо (Кадамбари Деви, описание Кришнакали). 1936. РБ
- Рис. 66.** Р. Тагор. Пияли (*Piyali*). 1940. Тушь и ручка. Частное собрание. Галерея Кумар, Нью Дели
- Рис. 67.** Ида Кар. 1958. Фотография. Фрэнсис Суза на фоне своей картины
- Рис. 68.** Школа искусств им. Джамшитджи Джиджибхоя, Бомбей

- Рис. 69.** Обложка книги Карин Зицевиц. Прогрессивная группа художников в окружении участников художественного салона. Среди прочих: Кэте Лангхаммер, Эммануэль Шлезингер, Кеку Ганди, Кришен Кханна, Тьеб Мехта и другие
- Рис. 70.** Ужин в студии Лангхаммеров. На фоне картин Вальтера Лангхаммера. Источник: Franz 2020: 82. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv16qk3nf.6?seq=10> (дата обращения: 4.03.2024)
- Рис. 71.** М.Ф. Хусейн. Между пауком и светильником. 1956. Доска, масло. 229 x 125. Коллекция Vadehra Art Gallery, Нью Дели / Лондон
- Рис. 72.** М.Ф. Хусейн. Колесница «Сударшана чакра». Холст, масло. 121 x 120. ГМВ
- Рис. 73.** М.Ф. Хусейн. Коллекция Галереи современного искусства Музея Кералы, Кочи. Фото автора, февраль 2020
- Рис. 74.** С.Х. Раза. 1982. Шелкография. 48,5 x 49. NGMA, Мумбай
- Рис. 75.** С.Х. Раза. Без названия. Рупанкар, Бхопал. Фотография автора, 2020
- Рис. 76.** Бинду (точка) и расходящиеся круги. Андхра Прадеш. XIX в. Дерево. 21 см. NM
- Рис. 77.** Ф. Бэкон. Сидящая фигура. 1960. 152.5 x 119.5. Коллекция Г. Батлинера (*Batliner Collection*), Альбертина, Вена
- Рис. 78.** Ф.Н. Суза. Без названия (Мужчина и женщина в интерьере). 1966. Коллаж и чернила на бумаге. 22,9 x 22,6
- Рис. 79.** Бинду. Раджастан. XVIII в. Гуашь, бумага. 17 x 11. NM. В серии всего пять картин, показывающих различные стадии развертывания мира форм
- Рис. 80.** Фрэнсис Суза в своей студии Фотография: Ида Кар, 1958
- Рис. 81.** Ф.Н. Суза. Ревнивый любовник. 1949. Доска, масло. 90 x 60
- Рис. 82.** Ф.Н. Суза. Композиция. Холст, масло. 60 x 81 см. Рупанкар, Бхопал. URL: http://bharatbhawan.org/html/urban_art006.html (дата обращения: 5.03.2024)
- Рис. 83.** Якшини. Красный песчанник 2 в. н. э., Матхура. Кушанский период. Музей Виктории и Альберта, Лондон
- Рис. 84.** Ф.Н. Суза. Стоящая обнаженная. 1961. Масло, доска. 122 x 91,3. Национальная галерея Виктории, Мельбурн, Австралия. URL: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4374/> (дата обращения: 5.03.2024)
- Рис. 85.** Ф.Н. Суза. Девушки из Белсайз-Парка. 1962. Холст, масло. 95 x 125 (*Kurtha A. Francis Newton Souza. Ahmedabad, 2006. P. 57*)
- Рис. 86.** Ф.Н. Суза. Сидящий человек в красном (вслед за Тицианом). 1963. Холст, масло. 115 x 95. Частное собрание

- Рис. 87.** Ф.Н. Суза. Без названия. 1967. Бумага, смешанная техника. Размеры неизвестны
- Рис. 88а.** Ф.Н. Суза. Царь Эдип. 1961. Холст, масло. 70 x 105
- Рис. 88b.** Ф.Н. Суза. Царь Эдип. Холст, масло. (*Kapur G. Francis Newton Souza: Devil in the Flesh.* // Contemporary Indian Artists. ND., 1978)
- Рис. 89.** Ф.Н. Суза. Радиационная мутация (*Fall-Out Mutation*). 1962. Холст, масло. Размеры неизвестны. Частное собрание, Пундол
- Рис. 90.** Ф.Н. Суза. Голод. 1962. Холст, масло. 180 x 129. Музей искусств Гленбарра, Химедзи, Япония
- Рис. 91.** Ф.Н. Суза. Эрос, убивающий Танатос. 1984/1985. NGMA, Нью-Дели. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/eros-killing-thanatos-francis-newton-souza/kQEi-Dhw8Zmc8PQ?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.374679761662703%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.5497697040940577%2C%22height%22%3A1.25%7D%7D> (дата обращения: 5.03.2024)
- Рис. 92.** Ф.Н. Суза. Двое святых в пейзаже. 1961. Холст, масло. 122 x 91. Современная галерея Тейт, Лондон
- Рис. 93.** Ф.Н. Суза. Мать и дитя. 1962. Холст, масло, уголь и пастель. 92 x 87
- Рис. 94.** Ф.Н. Суза. набросок к «Мистической трапезе». 1953. Тушь на бумаге. 16 x 22
- Рис. 95.** Ф.Н. Суза. Тихие дома, небо и планеты. 1957. Холст, масло. 91,4 x 121,9. Частное собрание, Нью-Йорк.
- Рис. 96.** Ф. Н. Суза. Цитадель. 1961. Масло на доске. 71 x 122. Коллекция Джейн и Кито де Боэр (*Jane and Kito de Boer*, X67734). Работа в экспозиции выставки «All too Human» в Tate Britain, 2018, рядом с работой Ф.Н. Сузы «Черная обнаженная» (1957)
- Рис. 97.** Ф.Н. Суза. Красный пейзаж. 1974. Холст, акрил. 50 x 75
- Рис. 98.** Ф.Н. Суза. Пейзаж с домами. 1964. Холст, масло. 30 x 40
- Рис. 99.** Ф.Н. Суза. Иллюстрация к эссе «Нирвана личинки»
- Рис. 100.** Ф.Н. Суза. Насекомое. 1957. Доска, масло. 60 x 75
- Рис. 101.** Голова. 1965. Доска, масло. 73,7 x 58,4. Собственность семьи художника
- Рис. 102.** Черный папа. 1965. Холст, масло. 101,6 x 76,2. Частное собрание
- Рис. 103.** Без названия. 1965. Холст, масло. 63 x 81,5. Частное собрание
- Рис. 104.** Ф.Н. Суза. Пейзаж. 1965. Масло на холсте. 51 x 104,5. Частное собрание
- Рис. 105а.** Ф. Гойя. *El sueño de la razón produce monstruos*. Сон разума рождает чудовищ. 1797–1798 (*Capricho № 43*). Музей Прадо, Мадрид

Рис. 105b. Ф. Гойя. То же. Фрагмент

Рис 105с. Ф. Гойя. *Se repulen*. Они украшают себя. 1797–1798 (*Capricho No. 51*). Музей Прадо, Мадрид

Рис. 106. Ф.Н. Суза. Голова. 1961. 60 x 75

Рис. 107. Ф.Н. Суза. Распятие. 1959. Около 137 x 81. Галерея Тейт, Лондон

Рис. 108. Ф.Н. Суза. Без названия (пейзаж и лицо). 1959. Масло, доска. 72,4 x 95,3

Рис. 109. Обложка книги Джозефа Джеймса о художественной резиденции Чоламандал

Рис. 110. Фотография. Музей резиденции Чоламандал

Рис. 111а. Площадка для перформансов. Резиденция Чоламандал. Архивные фотографии из документального фильма о Чоламандал. URL: <https://youtu.be/Y7W-jCD8Lsk>. Дата обращения: 8.04.2022

Рис. 111b. Строительство студии и жилища художников. Резиденция Чоламандал. Там же

Рис. 112. Экспозиция выставки Региональная модернизм: Мадрасское художественное движение 1960–1980 (*Regional Modernity. The Madras Art Movement 1960s–1980s*), 2017, Бангалор

Рис. 113. Каталог в книжной лавке Музея современного искусства (NGMA) в Бангалоре. Фотография автора, 2020

Рис. 114. Кей Си Эс Паникар. Весна. 1960. Масло. 22 x 28 (См. в: *Artrends. Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association*. Md, 1961–1967, 1971–1982)

Рис. 115. Кей Си Эс Паникар. Любовь. 1961. Масло. 24 x 32. Там же

Рис. 116. Кей Си Эс Паникар. Миротворцы. 1951. Холст, масло. 120 x 54

Рис. 117. Кей Си Эс Паникар. Дом с привидениями. 1942. Чоламандал, Ченнаи

Рис. 118. Кей Си Эс Паникер. Слова и символы. 1966. Масло на доске. 80,8 x 110,9. Чоламандал, Ченнаи.

Рис. 119. П. Клее. Легенда Нила. 1937. Хлопок на мешковине, пастель, клеевая краска. 69 x 61. Фонд Германа и Маргрит Рупф, Бернский художественный музей

Рис. 120. П. Клее. По краям. 1930, 1935–1936 (переработана). Картон, акварель, лак. 43 x 33. Базельский художественный музей

Рис. 121. Кей Си Эс Паникар. Картина в золотом. 1969. 211 x 122,5. NGMA, Нью-Дели. № 2501

Рис. 122. Шулам (трезубец). XIII век. Государственный музей Ченнаи

Рис. 123. Кей Си Эс Паникар. Слова и Символы. 1964. Холст, масло. Коллекция Шри С. Нандгопала

- Рис. 124.** Пара змей, символизирующих космическую энергию (ида и пингала), обвивающих невидимый лингам. XVIII век. Гуашь на бумаге. 15 x 10. NM
- Рис. 125.** Кей Си Эс Паникар. Слова и Символы 1 (См. в: Artrends)
- Рис. 126.** Тантрическая диаграмма. Джайпур, Раджастан. Нач. XX в. 24 x 11,5. NM. № 96.467/2
- Рис. 127.** Кей Си Эс Паникар. Слова и символы. Холст, масло. 151 x 121,3. NGMA, Нью-Дели
- Рис. 128.** Кей Си Эс Паникар. Деревенская игра. 1973. Холст, масло. 90 x 90. (В: Indian Art Since The Early 40s. Md., 1974)
- Рис. 129.** Кей Си Эс Паникар. Слова и символы. 1968. Холст, масло. 67,31 x 85,9. Художественная галерея Дели (DAG)
- Рис. 130.** Кей Си Эс Паникар. Ворона. 1972. Холст, масло. 122 x 122. Коллекция Тони Флук, Новый Южный Уэльс, Австралия
- Рис. 131.** Кей Си Эс Паникар. Слова и символы. Холст, масло. 63 x 75. NGMA. № 14480
- Рис. 132.** Кей Си Эс Паникар. Второй мир (The World 2nd). Холст, масло. 90 x 77. Национальная галерея современного искусства, Reserve Collection, Бангалор. № 14479
- Рис. 133.** Шри-янтра / Шри-чакра (Śrī yantra / Śrīcakra). Раджастан. XVII–XVIII вв. 19,5 x 19,5. NM
- Рис. 134.** Диаграмма чакры с точкой *бинду* в центре, имитирующая центральный треугольник Шри-янтры
- Рис. 135.** Бхугрха (*bhugrha*)
- Рис. 136.** Изображение тонкого тела человека. Школа Кангры. XVIII в. 48 x 27,5. Национальный музей, Нью Дели
- Рис. 137.** Диаграмма чакр тонкого тела. Ок. 1820 г. Гуашь на бумаге. 12 x 9 | 30 x 23. Кангра, Химачал Прадеш
- Рис. 138.** Вак Деви. Раджастан. XIX в. 28.5 x 20.3. NM
- Рис. 139.** Акшара мала. Раджастан. XVIII в. 27,5 x 20. NM. № 82.428
- Рис. 140.** Бхайрави-чакра, иллюстрирующая пять ингредиентов тантрического ритуала: пять «М», панча-макара (*pañca-makara*). Раджастан. Ок. XIX в. Гуашь, бумага. NM
- Рис. 141.** Интерпретация мотива панча-макара (*pañca-makara*) в современном индийском искусстве
- Рис. 142.** Богиня Кали и Шива. Пенджаб. XVIII в. 16 x 23. NM
- Рис. 143.** Г.Р. Сантош «.....». 1978. Масло, холст
- Рис. 144.** Лингобхава Шива (дин. Чола). 107 x 36. NM
- Рис. 145.** Бирен Де. Июнь '70. Холст, масло. NGMA, Нью-Дели

- Рис. 146.** П.Т. Редди. Линга. 1970–1971. 147,32 x 132,08. Художественная галерея Дели (*DAG*)
- Рис. 147.** Обложка книги О. Паса «В свете Индии»
- Рис. 148.** Сваминатхан и Пас в Дели
- Рис. 149.** Журнал «Контра»
- Рис. 150.** Визуальное стихотворение «Custodia» из книги «К началу» (*Hacia el Comienzo*). 1964–1968
- Рис. 151.** Мандала «Хеваджра». XVII в. Художественный музей Рубина, Нью-Йорк
- Рис. 152a,b.** (a) Рупанкар — музей современного городского и племенного искусства. Башня, расписанная Сваминатханом. 2019. Фотография автора, 2020. (b) Башня над галереей современного (городского искусства): вид снаружи и изнутри. Отрисовка: Е.О. Кузина
- Рис. 153a,b,c.** (a) Архитектурный план музея Рупанкар, вид в разрезе. Архитектор Чарльз Корреа. (b) Рупанкар, Бхопал. Вид на галерею, башню и озеро. (c) Выход из экспозиционного зала на площадку и спуск к озеру. Фотографии автора, 2020
- Рис. 154a,b,c.** Верхняя группа (a): Фотографии подкупольного пространства галереи племенного искусства. Фотографии автора, 2020. Рупанкар, Бхопал. Справа (b): Дж. Сваминатхан за работой над росписью башни, Рупанкар. 1979. Нижняя группа (c) Галерея современного искусства, подкупольное пространство. Рупанкар, Бхопал. Фотографии автора, 2020
- Рис. 155.** Дж. Бхатт. Джангарх и его жена Нанкушия с Дж. Сваминатхана. Фотография, 1987. Архив искусства Азии (*Asia Art Archive*)
- Рис. 156a,b.** Роспись башни галереи племенного искусства, созданная Джангархом Шьямом в 1981–82 году. Ящерица, олень и другие существа. Пигмент на известковой основе. Рупанкар, Бхопал
- Рис. 157a,b.** (a) Фрагмент росписи в Видхан Бхаване, Бхопал. Большой тигр в прыжке. (b) Традиционный гондский узор, который гондские женщины называют дигхна (*dighna*) и чоука (*chowka*). Они наносят натуральные пигменты на пол. Фотография: Дасткари Хаат Самити, 2017
- Рис. 158.** Дж. Сингх Шьям. Шива. Начало 1980-х. Рупанкар, Бхопал. Фотография автора, 2020
- Рис. 159.** Каталог выставки «Маги земли», 1989
- Рис. 160.** Дж. Сингх Шьям на выставке «Маги земли». 1989. Центр Жоржа Помпиду. Куратор — Жан-Юбер Мартен
- Рис. 161.** Женское божество. Гондский художник. Рупанкар, Бхопал. Фотография автора, 2020

- Рис. 162.** Дж. Сингх Шьям. Змей Шеша, держащий Землю на своем капюшоне. Конец 1980-х. Пигмент на бумаге. 135 x 115. Рупанкар, Бхопал. Фотография автора, 2020
- Рис. 163.** Бхаджу Шьям (1971 г.р.) художник, продолжающий сегодня традицию гондо-пардханского искусства, основы которой заложил Джангарх Сингх Шьям
- Рис. 164.** Искусство гондов. Читракала Паришатх, Бангалор. Фотография автора, 2020
- Рис. 165a,b,c.** Работы Джагдиша Сваминатхана в фондах NGMA, Нью-Дели. Фотографии автора, 2013
- Рис. 166.** Дж. Сваминатхан. Март–Апрель. 1978. Шелкография. 46 x 61,5. NGMA. №3950.
- Рис. 167.** «Группа 1890»: Джерам Патель, Химмат Шах, Джьоти Б(х)ат, Джагдиш Сваминатхан, Раджеш Мехра, Рагхав Канерия, Балькришна Патель, Амбадас, Гулам Моххамед Шейкх, С.Г. Нигам.
- Рис. 168.** Каталог выставки «Группы 1890»
- Рис. 169a.** Хираньягарбха. Школа Башоли. Ок. XVIII в. Золото и темпера. Бхарат Кала Бхаван
- Рис. 169b.** Брахманда, Варанаси. 24 x 14. Национальный музей, Нью Дели. № 82.348.
- Рис. 170.** Х. Шах. Голова. 1995. 50,8. Терракота, индийская глина. NGMA, Нью-Дели
- Рис. 171.** Дж. Сваминатхан. Без названия. 1963. Коллекция Аниша Имхасли
- Рис. 172.** Обложка каталога выставки «Цветометрия пространства». 26 марта–4 апреля 1966
- Рис. 173.** Дж. Сваминатхан. Без названия. 1964. Холст, масло. 61 x 91 (см. в: Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012)
- Рис. 174.** Дж. Сваминатхан. Без названия. 1964. Холст, масло (там же)
- Рис. 175.** Дж. Сваминатхан. Без названия. 1964. Холст, масло. 61 x 91,4
- Рис. 176.** Дж. Сваминатхан. Без названия. 1964. Холст, масло. 59,7 x 91,4
- Рис. 177a.** Схематическое изображение Махаганapati-янтры
- Рис 177b.** Схема *чакры* в форме шестиконечной звезды, образованной посредством двух треугольников, символизирующих Шиву и Шакти. Adobe Photoshop Image
- Рис. 178.** Дж. Сваминатхан. Без названия. 1964. Холст, масло. 91,4 x 61. Частное собрание
- Рис. 179a.** Янтра, рисунок «пагля». Раджастан. Сер. XX в. (Department of Archaeology Government of India)
- Рис. 179b.** Объемная янтра, в форме горы Меру. XIX в. 20 x 23. Археологический музей, Хайдарабад. № 2003-7. Фотография автора, 2020
- Рис. 180.** Дж. Сваминатхан. Из серии «Птица, дерево и гора». 1976. Холст, масло. 102 x 122
- Рис. 181.** Дж. Сваминатхан. 118 x 82,5. Холст, масло. NGMA, Нью-Дели. № ngma–15641
- Рис. 182.** Дж. Сваминатхан. Без названия. Холст, масло. 114 x 80. NGMA, Нью-Дели. №12603

- Рис. 183.** Дж. Сваминатхан. Без имени (птица, дерево и гора). 1972. Частное собрание
- Рис. 184.** Дж. Сваминатхан. Путешествие I. Холст, масло. 120,5 x 105,5. NGMA, Нью-Дели, № 2881
- Рис. 185.** Дж. Сваминатхан. Без названия. Холст, масло. 91,1 x 121,9. Рокфеллер-плаза, Нью Йорк.
- Рис. 186.** Дж. Сваминатхан. Дхванивимб. 1973. Холст, масло. 124 x 124. NGMA, Нью-Дели. № 2761
- Рис. 187.** Дж. Сваминатхан. Без названия. 1992. Бумага, акварель. 40,6 x 35,6. Коллекция Рену Моди
- Рис. 188.** Дж. Сваминатхан. Дешифрованный текст (*Text decoded*). 1993/1994. Холст, масло. № w1730 x
- Рис. 189.** Искусство раджваров. Рупанкар, Бхопал. Фотографии автора, 2020
- Рис. 190.** Дж. Сваминатхан. Без названия. 1983. Холст, песок, воск и масло. 80 x 113. Частное собрание
- Рис. 191.** Дж. Сваминатхан. Холст, масло. 115,5 x 80. NGMA, Нью-Дели. № ngma-13416
- Рис. 192а.** Дж. Сваминатхан. Путешествие памяти. Холст, масло. 126,8 x 76. Национальная галерея современного искусства, Нью Дели
- Рис. 192б.** П. Клее. Ковер памяти. 1914. Масло, холст, доска. 37,8/37,5 x 49,3/50,3. Центр Пауля Клее, Берн
- Рис. 193.** Дж. Сваминатхан. 115,5 x 80. Холст, масло. NGMA, Нью-Дели. № ngma-13416
- Рис. 194а.** Искусство раджваров. Сундари Баи. Холст, акрил. Рупанкар, Бхопал
- Рис. 194б.** Искусство варли. Фрагмент. Холст, пигмент. Lt. 230; Wd. 149 cms. NM
- Рис. 195а,б.** (а) Отрисовка композиции варлийского искусства В.Г. Нечаевой, 2020; (б) Дж. Сваминатхан. Без названия. Холст, масло (см. в: *Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012*)