

Елизавета Кузина

Мистическое тело индийского модернизма: Суза, Свамнатхан, Паникар

В статье рассматривается связь творчества трех индийских художников-модернистов, Фрэнсиса Сузы, Джагдиша Свамнатхана и Кей Си Эс Паникара, с традиционными представлениями, сформированными индийскими мистическими традициями. Анализируются образы, возникающие в творчестве каждого из художников, и выявляется их связь с представлениями, служащими основой тантрической традиции — мистического течения в индуизме, буддизме и джайнизме, повлиявшего и на другие индийские религии.

Ключевые слова:

изобразительное искусство Индии,
индийский модернизм,
Суза, Свамнатхан, Паникар,
индийский мистицизм, тантра.

Обретение независимости бывшими колониями оказало влияние не только на распределение сил на политической карте мира, но и спровоцировало бурное развитие современного искусства. В больших городах Индии появляются художественные объединения, стремящиеся создать собственную версию модернистского искусства, которое, с одной стороны, следовало бы за европейским искусством, пользовалось его открытиями и приемами, а с другой — вдохновлялось местной культурой, связывало современность с доколониальной эпохой и ее богатыми традициями.

Индийские художники-модернисты, формировавшиеся в 1950–1960-х годах, имели отношение к структурно схожим государственным художественным институциям, где были и классы академического рисунка, и мастерские традиционных ремесел¹. В юности все они активно осваивали техники европейского искусства — масляную живопись, акварель, работу с натуры, а затем знакомились с неакадемическими направлениями — такими как импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм и т. п. Их творчество развивалось в контексте всех этих «измов», и в то же время все они ощущали отсутствие в Индии современного искусства, сопоставимого с европейским, и это побуждало их к поиску оснований для такого нового искусства. Так возникало гибридное искусство, сегодня известное под именем индийского модернизма.

В центре внимания настоящей статьи три художника, игравшие ведущую роль в индийском искусстве второй половины XX века: Фрэнсис Ньютон Суза, начинавший в 1940-е годы в Бомбее, Джагдиш Свамнатхан, художник и теоретик искусства, сформировавшийся в 1960-е годы в Дели, и Кей Си Эс Паникар², сначала директор государственного колледжа изящных искусств, а затем — глава сообщества индийских

¹ Среди таких институций можно назвать Государственный колледж изящных искусств в Мадрасе, Вишва-бхарати в Шантиникетане, школу Джамшиджи Джиджибхоя в Бомбее, Дели-политехник в Нью-Дели.

художников-модернистов в Мадрасе 1960-х годов. Этим художников объединяет понимание искусства как мистической практики, способной открыть путь к трансцендентному. Можно сказать, что такое понимание искусства принципиально не только для рассматриваемых в статье трех художников, но и для всего индийского модернизма.

Фрэнсис Ньютон Суза большую часть жизни провел в Лондоне и Нью-Йорке, где обрел достаточно широкую известность как новый индийский художник. Его творчество, как и творчество художников его круга, предполагало равную ориентацию как на европейскую, так и на индийскую аудиторию³. Он непрерывно обращался к истории искусства, заимствуя из нее узнаваемые образы, переосмысляя их в иронической и гротескной манере: история европейского искусства, понимаемая как часть большого нарратива о Западе, была кривым зеркалом для его собственного опыта.

Делиец Джагдиш Сваминатхан, высоко оценивавший вклад бомбейских художников во главе с Сузой, тем не менее был критически настроен к этому большому нарративу — он вел активную полемику с ним и теми индийскими художниками, которые, с его точки зрения, находились под слишком сильным западным влиянием. Его творчество открыто утверждало особость индийской национальной идентичности, примеры которой он искал в народном искусстве и мистической традиции тантризма, хотя формально его работы оставались в рамках существующих в европейской живописи направлений.

Кей Си Эс Паникар в зрелом творчестве отказывался от прямой связи с какой-либо определенной традицией, западной или индий-

- 2 Свое полное имя, Коваледжи Чирампатхур Шанкаран Паникар, художник почти не использовал и вошел в историю искусства под псевдонимом К. С. S. *Paniker* (иногда *Panicker* или *Panikkar*). Этот псевдоним включает в себе ассоциативную связь с главным мотивом его зрелого творчества, серией «Слова и символы». Сокращение К. С. S. отсылает к трем буквам английского алфавита, произносится на английский манер [кей-си-эс] и указывает на живописную манеру художника, включающую каллиграфические образы отдельных символов и букв различных алфавитов. Далее в статье используется транслитерация псевдонима Кей Си Эс.
- 3 Суза был инициатором и организатором бомбейской «Группы прогрессивных художников» (1947), участники которой С. Х. Раза, М. Ф. Хусейн, К. Х. Ара, Х. А. Гаде и С. К. Бакре объединились вокруг школы искусств им. Джамшиджи Джиджибхоя (она же школа Джей Джей, *Sir J. J. School of Art*). В 1936 году школу возглавил Чарльз Геррард, близкий к лондонским художественным кругам, инициировавший отход от викторианских традиций ради освоения современного европейского искусства. По словам Джагдиша Сваминатхана, эти художники «освободили форму от декоративных пиджачков и принесли дыхание подлинности в художественное движение Индии» [44, р. 16].

ской: он использовал широкий ряд разнообразных символов, при этом их значение оставалось скрытым от зрителя, не поддающимся расшифровке и неуловимым. Такие символы могли напоминать традиционные индуистские или тантрические, но при этом оставались гибридными и амбивалентными, формирующими декоративные паттерны, которые могли быть прочитаны как универсальные.

Для всех трех художников было свойственно обращение к представлению, развитому повсеместно в Индии и особым образом в мистической традиции, согласно которому строение человеческого тела воспроизводит строение Вселенной, а вселенная, в свою очередь, отражается в человеческом теле. Человек и Вселенная, таким образом, — подобны, развиваются по одним и тем же законам. Рассматриваемые в статье художники стремились найти изобразительный аналог этого традиционного представления и сделать его частью современного (модернистского) искусства.

В индийской культуре соседствуют три различные мистические традиции — суфийская, тантрическая, а также христианская, с которой обычно ассоциируется словосочетание «мистическое тело», вынесенное в заглавие статьи. Рассматриваемые художники могли обращаться к разным традициям, прочитывая их особым, «гибридным» образом. «Мистическое тело», следовательно, можно понимать как обозначение особых отношений между человеческим телом и устройством *Вселенной*, а также как метафору общности их взглядов на цели и задачи искусства⁴.

1.

Фрэнсис Ньютон Суза был родом из маленькой деревни Салигао в Гоа и уже в юности был впечатлен гибридным европейско-индийским церковным искусством, распространенным в этой области, бывшей одним из центров христианского мира в Индии. Его семья придерживалась католического вероисповедания, и, возможно, поэтому он стремился поместить свое творчество в контекст как индийского искусства, так и европейского: он в брутальном ключе переписывал европейских художников, от Тициана до Пикассо и Бэкона, делал своего рода копии византийских икон (например, «Богородица Одигитрия»), подчеркивая

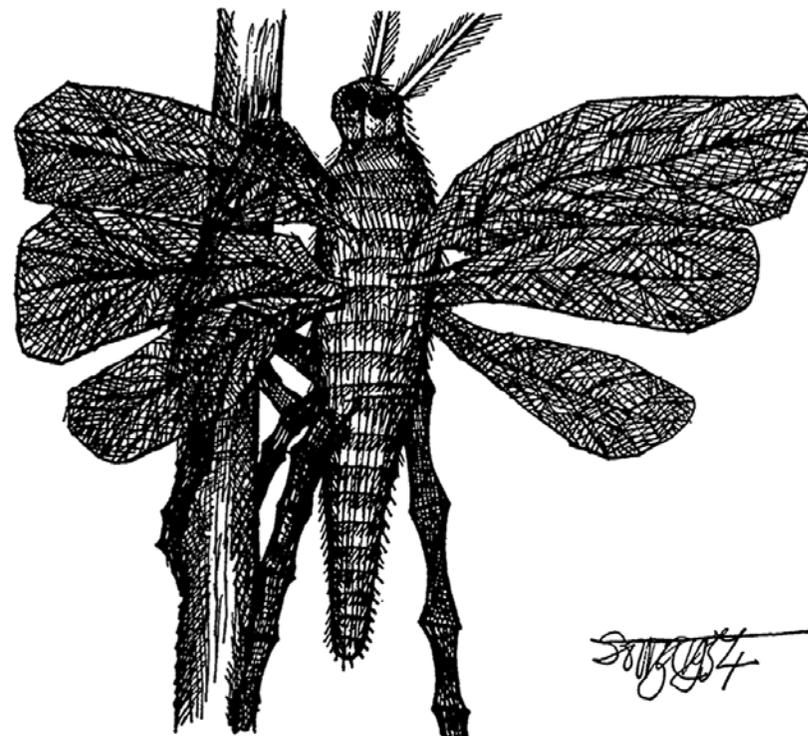
4 Автор благодарит К. М. Корчагина (ИРЯ РАН) за ценные замечания к настоящей работе.

при этом собственную непринадлежность к миру этих изображений посредством «грубой» живописной манеры. Узнаваемые образы европейской живописи представляли в его работах в искаженном, жутком виде, но именно в силу этого они переставали быть частью истории европейского искусства, становясь знаками чего-то большего.

Для лучшего понимания такой гротескной изобразительности можно обратиться к эссе *Nirvana of a Maggot* (1953; англ. *maggot* «личинка», «человек с причудами»), одному из главных автобиографических текстов Сузы. 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 преступление перед Вельзевулом, Повелителем Личинок» [53, р. 45]. Личинка, еще не ставшая мухой, у Сузы играет роль посланника Вельзевула, демонического «повелителя мух», противопоставляемого священному животному индуизма — корове. (Ил. 1.) В другом эссе художник пишет: «Искусство для меня не красиво. Оно столь же уродливо, как рептилия» [42, р. 203]: личинка, еще более уродливое существо, тем не менее обладает способностью к мистическому единению с миром — именно так Суза интерпретирует буддийское понятие нирваны.

Такое понимание искусства проявляется в фигуративной живописи и коллажах конца 1960 — 1970-х годов, создававшихся уже в Нью-Йорке: Суза наполняет их жуткими образами растекшихся расплавленных тел, как правило, с головами без лиц или с прорисовкой лишь «функциональных» отверстий. Изображаемые таким образом фигуры далеки от тех почти канонических фигур, которые обнаруживаются в его раннем, еще бомбейском, творчестве 1940–1950-х годов, когда он подражает, с одной стороны, мексиканским муралистам, а с другой — опирается на индийское скульптурное наследие. В таком же ключе он переписывает работы старых мастеров (например, Тициана) (ил. 2)⁵ или авангардистов (Пикассо) (ил. 3): исходное изображение в них деформируется, а фигуры лишаются лиц, превращаясь в бесформенные

5 В картине, воспроизведенной на ил. 2, художник интерпретирует работу Тициана «Портрет Карла V в кресле» (1548). Суза обращался и к другим его шедеврам, например «Портрету Пьетро Аретино» (ок. 1545) и «Венере Урбинской» (1538).



1. Ф. Н. Суза. Иллюстрация к эссе *Нирвана личинки* *Encounter Magazine*. 1955. February. P. 44

стуски телесности. Это ощущение жуткого может еще более усиливаться: так, в работе «Царь Эдип», в которой образ мифического правителя становится альтер-эго художника, на лице умножается количество глаз (ил. 4). Подобное мультиплицирование частей тела непосредственно отсылает к тому пониманию жуткого, которое разрабатывал Фрейд в эссе «О жутком» (1919). Вместе с тем в традиционном индийском искусстве божества и герои часто изображаются с большим количеством рук, голов и т. п., что непосредственно отсылает к их сакральной природе, устрашающей и вселяющей ужас, несмотря на то, что эти боги одновременно



2. Ф. Н. Суза. *Сидящий человек в красном (по Тициану)*. 1963
Холст, масло. 115 × 95
Местонахождение неизвестно



3. Ф. Н. Суза. *Юные леди в Белсайз-Парке*. 1962
Холст, масло. 95 × 125
Частное собрание

милосердны к человеку (известно, что имя Шива — «милостивый», является одним из имен более древнего грозного бога Рудры — «яростного, ревущего»). Такой принцип, свойственный как фрейдистскому представлению о жутком, так и индийскому искусству, встречается во многих композициях Сузы, где, например, кисти рук становятся шестипальными. Тем не менее Сузу не интересует индуистский канон как таковой: умножение становится у него знаком болезненной деформации, охватывающей страдающие тела.

В то же время персонажи Сузы лишаются индивидуальности, становятся типическими — так же, как в городских пейзажах художника типическими, «стертыми» и неузнаваемыми становятся города. (Ил. 5.) Он рисует обобщенный образ современного города, лишенного конкретных примет (хотя среди зданий иногда видны церковные шпили), свидетельствующий о непостижимом меланхолическом подобию всех городов. 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



4. Ф. Н. Суза. *Царь Эдип*. 1961
Холст, масло. 70 × 105
Местонахождение неизвестно

Сузы, они представляют собой только пластические сущности, не связанные ни с воспоминаниями, ни с зеркалами» [44, р. 31]. (Ил. 6.)

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. (Ил. 7.) Как пишет Елена Петровская: «Икона не изображает — она только указывает <...> Когда мы смотрим на икону, мы всегда имеем дело с *невидимым*» [14, с. 26].

Так, в серии «Черные картины», наиболее загадочной в творчестве художника, принцип типизации доводится до предела: во всех работах используется только черный цвет, работы монохромны⁶. Эта серия была представлена на выставке «Черное искусство и другие картины» (*Black Art and Other Paintings*) в 1966 году в Лондоне. Как писал художник

6 Некоторые исследователи предполагают, что это живописное решение было найдено благодаря монохромным работам Ива Кляйна, с которым Суза выставлялся в парижской галерее Iris Clert. См., например: [42].



5. Ф. Н. Суза. *Красный пейзаж*. 1974
Холст, акрил. 50 × 75
Местонахождение неизвестно

и куратор Рашид Араин, специализировавшийся на послевоенном искусстве Великобритании, выбор цвета в серии имеет не только символическое значение, но и превращает трансгрессию, характерную для предыдущих фигуративных работ Сузы, в чистую трансценденцию [27, р. 26]. Все те сюжеты, которые были характерны для творчества Сузы, возникают здесь вновь в монохромном виде — городские пейзажи, портреты, фигуративные композиции, обнаженные, сцены со святыми, головы: черная краска наносится поверх цветной подкладки, а сюжет считывается благодаря фактурности контурного рисунка и просвечивающему предыдущему слою.

Такую типизацию подчеркивал и писатель Джон Берджер, познакомившийся с живописью Сузы на одной из его лондонских выставок: «Бородатый мужчина на фоне пейзажа может одновременно быть настоятелем храма и уродливым бродягой. Обнаженная — это безупречная



6. Ф. Н. Суза. *Пейзаж с домами*. 1964
Холст, масло. 30 × 40
Местонахождение неизвестно

и ненасытная богиня, и, в то же время, типичный фрукт в супермаркете. Пара — это Авраам и Сарра, а может быть, просто держатели магазинчика в Бомбее» [цит. по: 49, р. 67]. (Ил. 8.) Таким образом, критик, с одной стороны, указывает на характерное для модернистского искусства переплетение настоящего и вечного, достигаемого за счет мистического видения, позволяющего усмотреть символы божественного присутствия в типическом. Сам Суза писал о многомерности символической составляющей вещей 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 вина, цвета и геометрической структуры, изысканности змеи, дьявольской красоты Сатаны, свернутой тайны живущего плода» [52, р. 11].



7. Ф. Н. Суза. *Мать и дитя*. 1962
Холст, масло, уголь и пастель. 92 × 87
Местонахождение неизвестно



8. Ф. Н. Суза. *Два святых
в пейзаже*. 1961
Холст, масло. 128 × 96
Галерея Тейт, Лондон

Для Сузы искусство — это мистическая практика, предполагающая особое экстатическое состояние, которое сам художник называл *вачхана-бала*. Это понятие соединяет два санскритских слова — *vachana* («то, что сказано») и *bala* («сила»), обозначая особую форму ритмического письма в поэтической традиции на дравидийском языке каннада, сложившейся на территории нынешнего штата Карнатака в XI веке. Суза понимает его как «силу, извлекающую звук»: «...только тогда, когда мы слышим пульсацию человеческого сердца в вибрации мембраны голосовых связок, мы можем сказать: он говорит хорошо. Он мог не произнести ни одного вразумительного или понятного слова. Он мог сказать ничего не значащее — это не важно с тех пор, как он вручил себя ветру и облакам и падающему плоду, объединил себя с цветами, с песней птиц, шорохом риса, запахом манго, со вкусом еды и ощущением тела — со всем тем, что разыгрывает многообразную полифонию космического оркестра своим фонетическим инструментом. Внутри космоса смыслы рождаются лишь из *неслышимого* (*inaudible*) слова, потому что космос сам по себе лишен смысла или не разглашает его» [53, p. 43].

«Ничего не значащее» напоминает о тантрических биджа-мантрах (санскр. *bijā* — «семя») Ом, Хрим и т. п., которые ни к чему не отсылают, кроме как к самим себе. Финал же этого фрагмента может быть 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) [8]. Эти оболочки различаются по «тонкости» и «твердости», и чем они «тоньше», тем ближе к «неслышимому» и «невидимому», то есть к неманифестируемому и непознаваемому, и, следовательно, к Абсолютному (Брахману).

Исследователь индийской мистики Хью Урбан пишет о том, что в ней 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 пространства [59, p. 143]. Если у Сузы эта идея существовала лишь как общий импульс к творчеству⁷, то у Джагдиша Свамнатхана обнаруживается непосредственная связь с визуальной культурой тантризма, выражающей эту идею в особых геометрических композициях — янтрах.

2.

Янтры и родственные им *мандалы* — неотъемлемая часть тантрической культуры⁸: они являются отражением идеального космологического принципа, согласно которому Вселенная последовательно и ритмично развертывается в пространстве и во времени. Мандала (санскр. «круг»,

7 О сложных и неоднозначных отношениях Сузы с индийской мистической традицией см.: [40].

8 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 веку нашей эры). Тем не менее генезис тантр обычно связывают с различными племенными культами [13, с. 29]. Незвизирая на священный авторитет вед, тантрическая традиция претендует на статус единственного учения, способного привести к освобождению (*мокше*, или *мукти*) от круговорота рождений (*сансары*), притом такое освобождение может быть достигнуто уже в этой жизни.

«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 ритуале [17]. Исследователи тантризма Андре Паду и Роже-Орфе Жанти считают, что мандалы и янтры являются исконными тантрическими элементами, постепенно захватившими все уровни индуистской визуальной культуры [48, р. 2]⁹.

Считается, что мандала «представляет собой «окно» в трансцендентный мир» [13, с. 126]. 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 пересборку [44, р. 21]. 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], нуруша — выше непроявленного.

Пер. А. Я. Сыркина [18, с. 105].

Понятие «непроявленного» (санскр. *avyaktam*) в том понимании искусства, которое отстаивает Свамнатхан, занимает место трансцендентного — того, доступ к чему в тантрической традиции осуществляется при помощи янтр, являющихся, таким образом, аналогом икон в христианстве.

9 В тантрической традиции отражается комплекс монистических (*адвайта*) и дуалистических (*двайта*) воззрений, перерастающих в плюрализм, — для всех направлений тантризма характерно общее основание, которое исследователю тантризма Сергей Пахомов предлагает называть «единство-в-различении» [13, с. 42]. По мысли другого исследователя, Аджиты Мукерджи, янтра отражает плюралистическую идею: это изображение сфероида или шара, разрывающегося и преобразующегося в отдельные сферы (*чакры*), каждая из которых имеет собственный центр [46, р. 9].

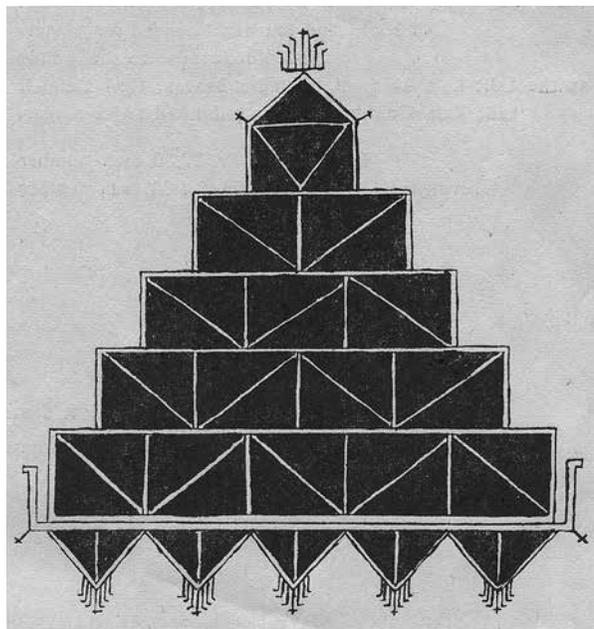
В ранней серии «Цвет и геометрия пространства» (*Colour-Geometry of Space*, 1966) Свамнатхан обращается к такой сакральной геометрии. Художник экспериментирует с каноническими изображениями янтр, модернизирует их и трансформирует, стремясь обнаружить их магическое воздействие: «...я осознал необходимость исследования геометрических форм в их изолированном виде... Является ли эта геометрия только инструментом композиции, или же она сама по себе способна генерировать мистическое измерение?» [44, р. 21]. Таким образом, он подходит к этим изображениям не как адепт тантризма, но как художник, исследующий пластический потенциал янтр.

Так, в одной из работ серии (ил. 9) 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»). 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, иницирующее возникновение Вселенной [47, р. 55]¹⁰. Треугольник с вершиной, ориентированной на север, обозначает Шиву, ориентированный на юг — Шакти. Возникающую таким образом каноническую чакру в форме шестиконечной звезды¹¹, художник деформирует, оставляя лишь ее центральную часть.

В правом верхнем квадрате этой работы изображена фигура в виде «домика», она напоминает некоторые работы Пауля Клее, но также

10 Гексагональная фигура, образованная из двух треугольников, отсылает к гуне *раджас*, как и сам красный цвет, используемый в этой работе [47, р. 55]. *Раджас* — одна из трех гун (санскр. «нити», «свойства») — категорий, используемых в древнеиндийской философии *санкхьи* и выражающих аспекты бытия. Каждая из гун имеет свою цветовую символику: красный цвет символизирует активные и пристрастные состояния (*раджас*), белый или желтый — радость и счастье (*саттва*), а темный, черный, коричневый или синий — инертность (*тамас*) [21, с. 318].

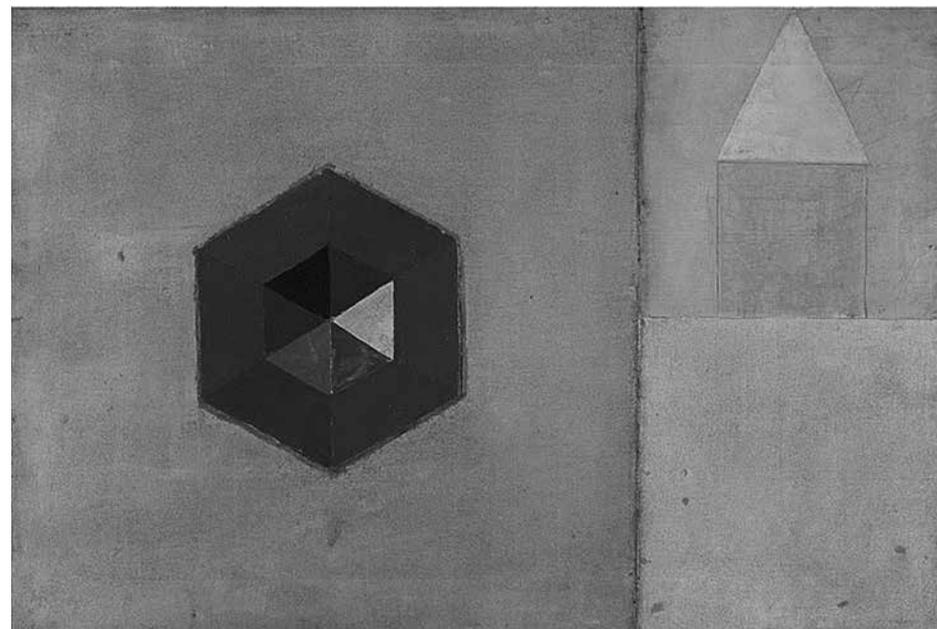
11 Эта фигура используется в различных янтрах, ее также называют «анахата чакра», или «сердечная чакра». Одним из примеров может быть Махаганapati-янтра, посвященная Ганеше. О сложном и разнообразном символизме шестиконечной звезды или гексаграммы в индийской традиции см.: [31, pp. 43–46].



10. Янтра, рисунок *пагля*
Середина XX века, Раджастан
Courtesy: Department of Archaeology
Government of India, New Delhi

может обозначать треугольник Шивы, стоящий на квадрате — такая комбинация фигур также встречается в некоторых видах янтр. (Ил. 10.) Этот же мотив появляется в другой картине, входящей в серию, а также в более поздних работах. (Ил. 11.)

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» [5]. Первый тип культур основан на хайдеггерианском понятии «здесь-бытия» (*Dasein*), понимаемом как явленность бытия, в котором пространство и вещный мир непосредственно выражает наличие трансцендентного (такова, например, мистически-ориентированная культура христиан-



9. Дж. Свамнатхан. *Без названия*. 1964
Холст, масло. 59,7 × 91,4
Местонахождение неизвестно

ского 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.

Тантрические символы — змеи, лотосы, знаки «ом», треугольники появляются у Свамнатхана в работах разных лет. 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. (Ил. 11.)

Такое впечатление раскрывается в стихотворении мексиканского поэта Октавио Паса, служившего в середине 1960-х годов послом Мексики в Индии и общавшегося с художником¹². Оно было приурочено к открытию выставки Сваминатхана 1965 года, содержало отсылки к их совместной работе в редакции журнала «Контра'66» и представляло собой тонкий анализ используемой художником образности. Слово *ondulación* («волны», «колебание», «вибрация» — в переводе «волны») появляется как языковой эквивалент образов Сваминатхана:

Змеевидные волны

Водная вибрация пространства

Священный треугольник

Стрела, воткнутая в черный алтарь

Холерическая азбука

Капля чернил крови меда

Октавио Пас. «Стихотворение моему другу...». Фрагмент¹³

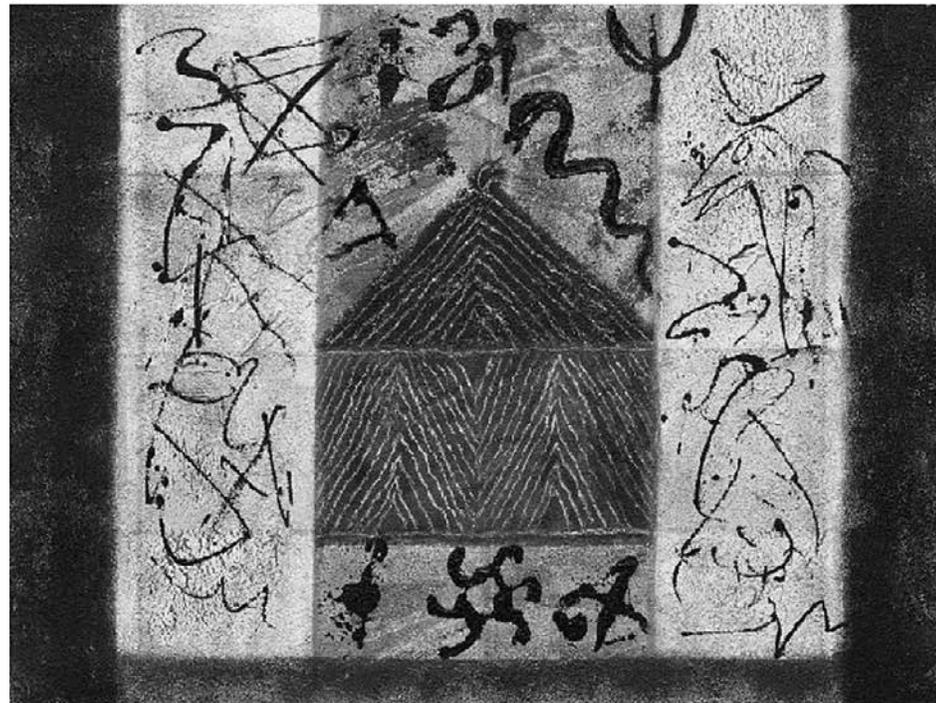
Можно предположить, что волнообразные линии, напоминающие змей, встречающиеся как в ранних, так и в поздних работах Сваминатхана (ил. 12), связаны с понятием *кундалини* (санскр. *kundalinī* — «свернутый в форме змеи»), обозначающим психическую энергию, которая часто изображается в виде спирали¹⁴.

Как утверждает Аджит Мукерджи, согласно тантре, «космос развертывается из пятидесяти звуков», которые, в свою очередь, «образуют различные формы». Мантры фиксируют эти первоначальные звуки,

12 Октавио Пас находился под сильным влиянием восточной мистики, и его поэтическое творчество, относящееся к этому периоду, Виктория Карпенгер предлагает анализировать через призму йоги и тантры — подробнее см.: [32].

13 Перевод мой; выполнен по изданию: [58, р. 78]. Стихотворение целиком публикуется в приложении к настоящей статье.

14 Тело человека мыслится в Тантре как хранилище всех видов космической энергии. Одну из ее форм, *кундалини*, можно актуализировать или пробудить посредством определенных йогических практик, например медитаций *бхавана* (*bhāvanā*) или *дхьяна* (*dhyāna*).

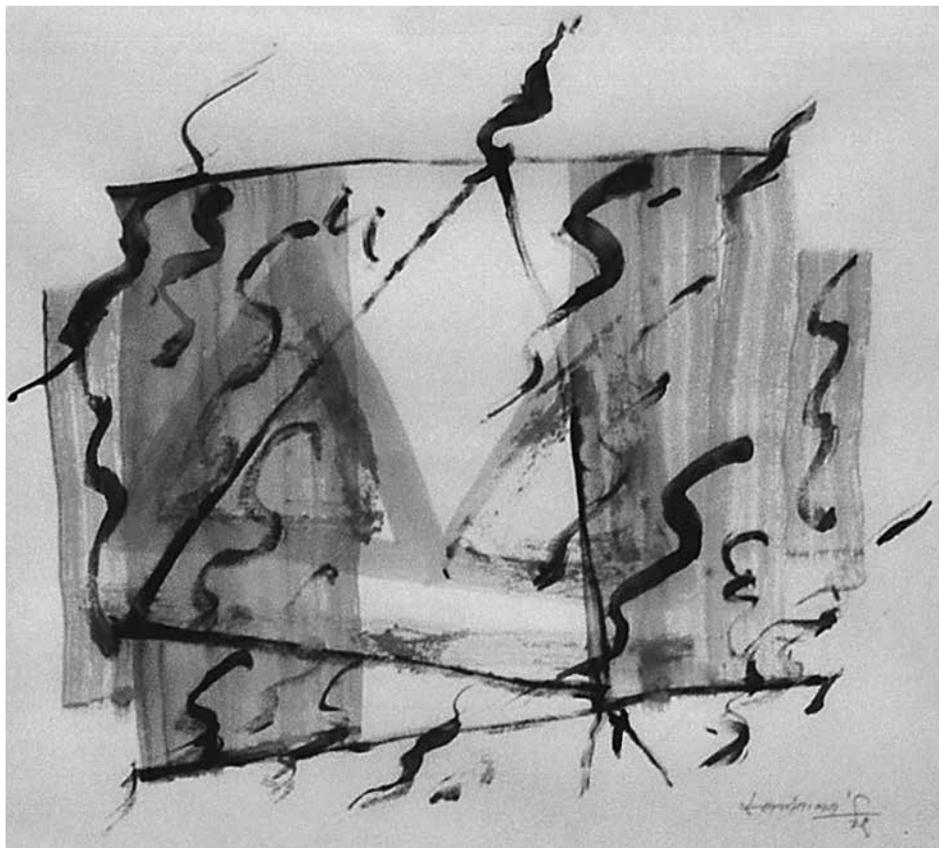


11. Дж. Сваминатхан. *Без названия*. 1983
Холст, песок, воск и масло. 80 × 113
Частное собрание

создавая алфавит, который Октавио Пас называет *los alfabetos coléricos* — «холерической азбукой». Повторение этих мантр («ключевых слогов», или *биджа-мантр*) составляет необходимую часть практики тантриков [47, р. 68]¹⁵.

Знаки различных алфавитов — характерная примета стиля мадрасского художника Кей Си Эс Паникара¹⁶, в работах которого также встречаются те тантрические символы, рассматривать которые необходимо

15 В этой связи существуют и расширения практики, например, «интерпретация каждой буквы санскритского алфавита как мантры с последующей ассоциацией ее с различными частями тела» [46, р. 8].



12. Дж. Сваминатхан. Без названия. 1992
Бумага, акварель. 40,6 × 35,6
Собрание Рену Модии, Нью-Дели

и для понимания творчества Сваминатхана: змеи, треугольники, гексагональные фигуры и т. п. Тем не менее этот художник исследует их в ином ключе: в отличие от Сваминатхана, он не стремится выявить символический уровень геометрических форм, скорее, он использует эти образцы для создания композиции, которая отражала бы таинственную картину его собственного бессознательного, не предполагающего ни единой традиции, ни общего языка.

3.

В одной из работ серии Паникара «Слова и символы» (*Words and Symbols*) (ил. 13) можно увидеть шестиконечную звезду, напоминающую Махаганапати-янтру, символизм которой обсуждался выше в связи с творчеством Сваминатхана. Паникар поместил этот образ над чертежом 64-клеточного магического квадрата, соседствующего со множеством других символов. Однако, по словам самого художника, все эти символы лишь напоминают канонические: из тантрического искусства он заимствовал только визуальную форму, интерпретируя ее как часть гораздо большего целого, превышающего отдельные традиции [43, p. 11].

В контексте тантрической культуры янтры могут быть восприняты как герменевтические объекты — их можно прочесть и расшифровать определенным образом. В работах Паникара традиционный смысл, вложенный в эти знаки, стирается и, следовательно, разрывается связь с предписанным традицией содержанием. Более того, 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. В подобном «интуитивном» построении композиции Паникар руководствовался примером Пауля Клее — художника, чей опыт был крайне важен и для Сваминатхана: «В своих работах [Клее] использовал египетские символы, свободно варьируя их и не стремясь выразить их традиционное, внутреннее содержание», — писал Паникар [43, p. 11]¹⁷.

В одной из работ Пауля Клее по мотивам египетского искусства, «Легенда Нила» (ил. 14), символы латинского, древнегреческого

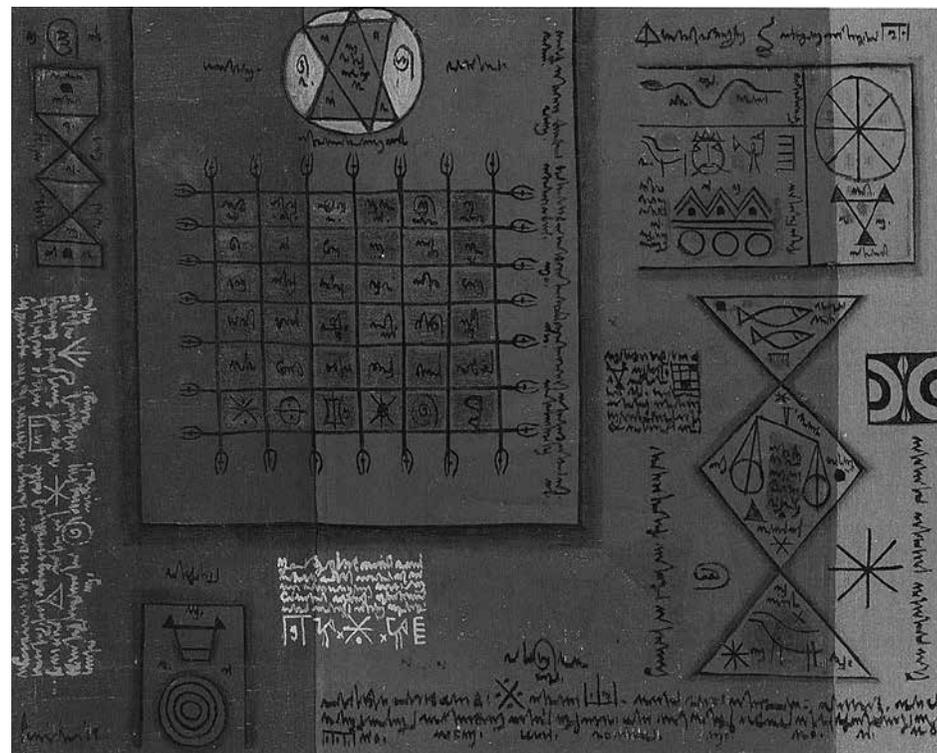
- 16 В 1944 году Паникар основал «Объединение прогрессивных художников» (*Progressive Painters Association*). Позднее это объединение переросло в «Чоламандалам» — резиденцию художников, которая была основана Паникаром недалеко от Мадраса в 1966 году. «Чоламандалам» (от тамил. *cola* и *mandalam* «круг») была названа в честь эпохи Чолов, династии, правящей на этой территории в IX–XIII веках (империя Чола мыслилась как великая мандала, состоящая из меньших «мандалам», то есть областей). Художественная деятельность, направленная на органичное соединение народного искусства (ковка металла, батик, работа по коже, дереву и др.) с модернистской программой и поддержку молодых художников, продолжается в резиденции «Чоламандалам» и по сей день.
- 17 Фигура Пауля Клее была для Паникара основополагающей: «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). — Е. К.) искусству, чем Пикассо или Брак. Его линии просты и полны жизнью» [57].

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» (ил. 15), красный центр окружают хаотически распределенные по краям картины знаки латинского алфавита, не составляющие никакого слова, которое затем можно было бы прочитать. Отдельные буквы появляются на листьях и между ними, рядом с геометрическими фигурами и изображениями птиц, грибов, растений и живых организмов — в этой работе они принадлежат миру всех этих вещей и, существуя самостоятельно, не стремятся передать какое-либо значение.

В композициях серии «Слова и символы», которая складывается к 1963 году, у Паникара, так же как и у Клее, на фоне цветowych полей возникает загадочная письменность, составленная из отдельно стоящих букв, псевдослов и «предложений», знаки которых подражают различным алфавитам (малаялам, арабскому, латинскому и деванагари). Эти «микротексты» сопровождаются условными изображениями (деревьев, птиц, людей), схемами, воспроизводящими образ традиционных диаграмм или напоминающими их геометрическими фигурами — все это образует гармонизированную композицию, своего рода метафизическую карту. (Ил. 17.) 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, похожие на буквы. Я наполняю ими картину лишь для того, чтобы добиться визуального эффекта» [57].

В этом же тексте художник описывает открытие собственного метода — как столкновение со знаками, лишенными содержания или не готовыми предъявить это содержание зрителю:

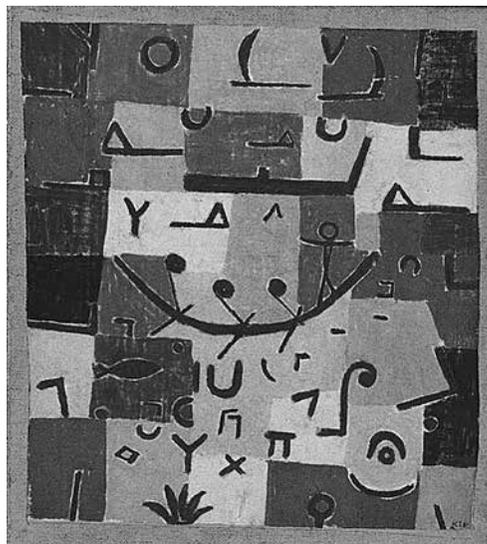
Однажды совершенно случайно я заметил страничку, вырванную из блокнота по математике одного юного студента. Арабские знаки, латиница и другие алгебраические и математические символы, чертежи и геометрические обозначения — все они помогли взрастить во мне новую идею. Я был знаком со всем этим в прошлом, 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



13. Кей Си Эс Паникар. *Слова и символы*. 1968
Холст, масло. 69 × 86
Местонахождение неизвестно

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 малаялам [57].

Такие разнообразные и нечитаемые знаки у Паникара становятся элементами большой композиции, представляющей собой своего рода зашифрованную карту культуры, которую нельзя назвать ни традиционной, ни современной в полной мере. По словам исследовательницы постколониального искусства Индии Ребекки Браун: «Паникар



14. Пауль Клее. *Легенда Нила*. 1937
Хлопок на мешковине, пастель, клеевая
краска. 69 × 61
Художественный музей, Берн, Фонд
Германа и Маргрит Рупф



15. Пауль Клее. *По краям*. 1930,
1935–1936 (переработана)
Картон, акварель, лак. 43,5 × 33
Художественный музей, Базель

помещает как современное, так и архаичное (*primitive*) в одно и то же поле непознаваемости» [29, р. 117]. *Непознаваемое* Паникара, как и *непроявленное* у Свамнатхана, и *неслышимое* у Сузы, отсылает нас к области не-знакового: таким образом, символы, которые на самом деле не являются знаками и ни к чему не отсылают, — главный предмет внимания Паникара.

Такой подход к использованию традиционных символов и отказ от буквального их воспроизведения напоминает подход Свамнатхана, который разлагает, расщепляет на составляющие образ тантрической янтры, концентрируясь на отдельных ее элементах и собирая из них новое изображение. Паникар поступает принципиально иным образом: вместо того, чтобы сосредоточить внимание на одном из элементов традиционной янтры, он заполняет композицию множеством разнородных символов, но именно в силу этого разнообразия они остаются незавершенными и амбивалентными. Абрис диаграмм и таблиц, сим-

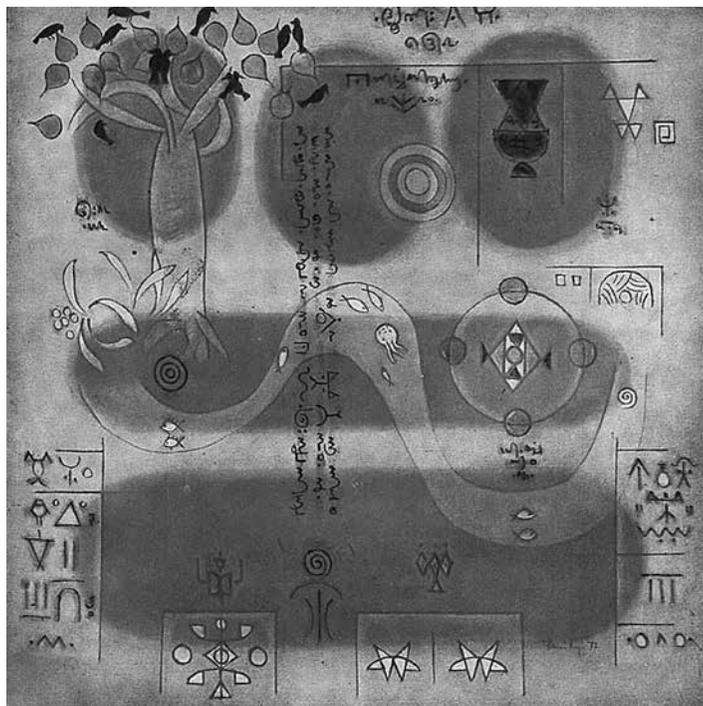
волы латинского алфавита, малаялам или деванагари в работах художника производят почти декоративное впечатление: все эти элементы существуют словно бы в «снятом» виде, указывая на то, что связь между означаемым и означающим становится неустойчивой.

По мысли Р. Браун, тантра для индийских художников была подобна фигуре Другого и предполагала соприкосновение с подлинным, духовным и универсальным, так же как и для Пикассо подлинной была малийская культура [30, р. 42]. Тантрические ритуалы в индуистском обществе обладали особым ореолом сакральности. Знание о них передавалось посредством *бхакти*, то есть любви и доверия гуру, посвящение можно было получить лишь при определенных условиях, с обязательным соблюдением тайны специального ритуала, который предполагал употребление запрещенных в повседневности жертвенных субстанций так называемой *панчамакары*¹⁸.

И тем не менее Паникар, в отличие от своих коллег модернистов (Сантоша, Разы, Бирена Де и других), почти буквально воспроизводивших тантрические образы, избегает явной сакрализации изображаемого. Ему интересна позиция исследователя форм: форм отдельных знаков, форм их связывания, форм цветовых пятен и их соотношения. (Ил. 16.) Так, в работах Паникара и тантрические знаки, и кажущиеся более знакомыми математические и алфавитные символы выполняют одну и ту же роль — роль знаков как таковых, максимально выведенных из контекстов их обычного употребления.

Для Сузы, Свамнатхана и Паникара характерно внимание к образам, терминам и текстам древнеиндийской традиции, в том числе тантрическому мистицизму. Обращение к представлениям об устройстве мироздания и в том числе подобного ему человеческого тела, зафиксированные в этой традиции, объединяет рассмотренных художников. Именно поэтому можно говорить о существовании специфически *индийского*

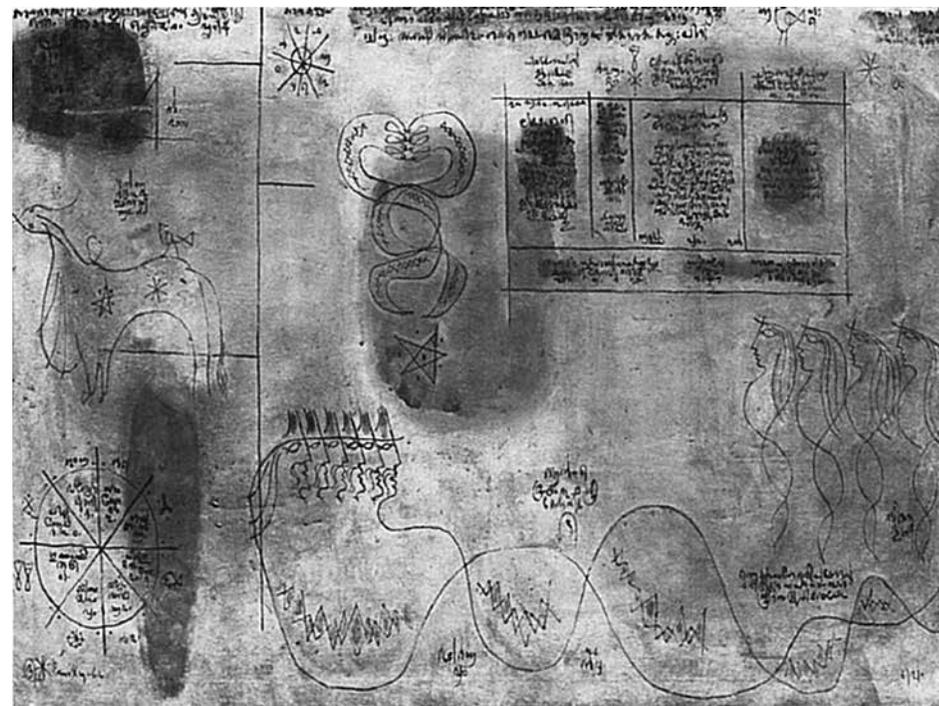
18 Панчамакара, или «пять “М”» — концепция, на которой основывается тантрическая ритуальная практика, предполагающая ритуальное использование нечистых для ортодоксального индуизма пяти субстанций, направленное на трансгрессию: мадья — вино, матсья — рыба, манса — мясо, мудра — жареные зерна (афродизиаки), митхуна — половой акт. Еще в ведийской литературе акт еды (чарва) понимался как жертвоприношение в собственные рты: «Было время, когда боги и асуры, происходя от Праджапати, жили вместе. И асуры, высокомерно думая: “кому поистине мы должны приносить жертвы?” — клали эти жертвы в свой рот» [19, с. 82].



16. Кей Си Эс Паникар. *Ворона*. 1972
Холст, масло. 122 × 122
Собрание Тони Флук, Новый Южный
Уэльс, Австралия

модернизма. В настоящей статье мы рассматривали только один аспект такого искусства — его взаимодействие с мистическими традициями.

В силу того что границы тантрического в индийской визуальной культуре крайне размыты, тантрическая образность пронизывает практически все ее сферы. Художники второй половины XX века в Индии уделяли большое внимание представлениям, связанным с тантризмом: через его призму они интерпретировали образы европейской культуры. Так, Свамнатхан совершает попытку создания современного мифа, способного объединить с помощью визуального нарратива различные культуры: опираясь на достижения тантрической изобразительной традиции, он исследует геометрию как мистический инструмент и ор-



17. Кей Си Эс Паникар. *Слова и Символы*
1964. Холст, масло
Собрание С. Нандагопала, Ченнаи, Индия

ганизирующее начало. Паникар стремится к созданию нового символизма, и отдельные знаки старых культур становятся его частью: эти знаки свидетельствуют о напластовании культур — они не могут быть поняты и существуют только как внешняя форма. Можно сказать, что его работы напоминают большие «модернистские янтры», включающие разные слои, по аналогии со слоями янтры — чакрами. Последний из рассмотренных художников, Ф.Н. Суза, стремится соединить мистические традиции христианства и индийских религиозных течений, от чего разделяющий их разрыв становится очевиднее. Его гротескная и ироническая манера делает зримыми те искажения, которые могут возникать в силу столкновения различных культур.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аппасами Дж.* Современное индийское искусство. 1950-е годы // Современное индийское искусство последних трех десятилетий. Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР. Москва – Нью-Дели, 1987. С. 13–22.
2. *Баба Х.* ДиссемиНация: время, повествование и края современной нации // Синий диван. Вып. 6. М.: Три квадрата, 2005. С. 68–118.
3. *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре/Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
4. *Гринберг К.* Неуместное против безответственного/Пер. с англ. О. Серебряной // Искусствознание. 2016. № 4. С. 186–191.
5. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: чего не может передать значение/Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
6. *Зенкин С. Н.* Явленное сакральное (numen) // Социологическое обозрение. 2011. Т. 10. № 1–2. С. 197–222.
7. *Лысенко В. Г.* Теории восприятия на Западе и в Индии: некоторые типологические параллели // Вопросы философии. 2011. № 3. С. 122–132. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=291&Itemid=52 (дата обращения: 22.10.2017).
8. *Лысенко В.* Что делает тело живым – взгляд из Индии // Тема «живого тела» в истории философии. Humanitas. Центр гуманитарных инициатив Москва – Санкт-Петербург, 2016. С. 43–65.
9. *Пахомов С.* Генезис индуистского тантризма [часть 1] // IX Социологические чтения преподавателей, аспирантов и студентов. Межвузовский сборник научных трудов. Пенза: Пенз. Гос. пед. ун-т им. В. Г. Белинского, 2007. С. 126–141.
10. *Пахомов С.* 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.
11. *Пахомов С.* Тантризм // Индийская философия. Энциклопедия/Отв. ред. М. Т. Степанянц. М.: Вост. лит.; Академический Проект; Гаудеамус, 2009. С. 771–774.
12. *Пахомов С. В.* Проблема соотношения этики и знания в йоге и индуистской тантре // Шабдапракаша. Зографский сборник I/Под ред. Я. В. Василькова и С. В. Пахомова. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 126–137.

13. *Пахомов С. В.* Индуистская тантрическая философия. Канд. дис. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2001.
14. *Петровская Е. В.* Теория образа. М.: РГГУ, 2010.
15. *Потабенко С.* Искусство независимой Индии. М.: Восточный университет, 2003.
16. *Саид Э. В.* Ориентализм. Западные концепции Востока. М.: Русский мир, 2006.
17. *Тюлина Е. В.* Храм. Мир. Текст. Вастувидья в традиции пуран. М.: Восточная литература, 2010.
18. Упанишады в 3-х книгах. Кн. 2/Перевод, предисловие и комментарии А. Я. Сыркина. М.: Наука, 1992.
19. *Чаттопадхья Д.* Локаята Даршана. История индийского материализма. М.: Издательство Иностранной литературы, 1961.
20. *Шептунова И. И.* Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1984.
21. *Шохин В. К.* Гуны // Индийская философия. Энциклопедия/Отв. ред. М. Т. Степанянц. М.: Вост. лит.; Академический проект; Гаудеамус, 2009. С. 318–320.
22. *Эйзенштадт Ш. Н.* Срывы модернизации // Неприкосновенный запас. 2010. Т. 74. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/e4.html> (дата обращения: 12.01.2017).
23. *Anand M. R.* The Hindu View of Art. London: Allen & Unwin, 1933.
24. *Antao B.* Francis Newton Souza, 6 April 2002. URL: http://www.srimatilal.com/souza/review_antao.html (дата обращения: 22.10.2017).
25. *Berger J.* An Indian Painter // New Statesman and Nation. 1954. Vol. 49. No. 1251. P. 277–278.
26. *Berger J.* Portraits. John Berger on Artists/Ed. by T. Overton. London; New York: Verso, 2015.
27. *Black on Black.* FN Souza. Exhibition Catalogue. Grosvenor Gallery, 2013. [issuu.com/URL: https://issuu.com/grosvenorgallery1/docs/06_fn_souza_online](http://issuu.com/grosvenorgallery1/docs/06_fn_souza_online) (дата обращения: 01.04.2018).
28. *Brown R. M.* Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational // The Art Bulletin. 2008. Vol. 90. No. 4. P. 555–557.
29. *Brown R. M.* Art for a Modern India, 1947–1980. Durham; London: Duke University Press, 2009.
30. *Brown R. M.* Articulating the Modern. Neo-Tantrism and the Art of P. T. Reddy // IAS Newsletter. 2003. № 31. P. 42.

31. *Bühnemann G.* Mandalas and Yantras in the Hindu traditions. Brill's Indological Library, vol. 18. Leiden, Boston: Brill, 2003.
32. *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.
33. *Dalmia Y.* The Making of Modern Indian Art: The Progressives. New Delhi: Oxford University Press, 2001.
34. *Dalmia Y.* The Demonic Line: An Exhibition of Drawings 1940–1964 by Francis Newton Souza, Catalogue. New Delhi: Delhi Art Gallery, 2001.
35. *Doniger W.* The Hindus: An Alternative History. New York: The Penguin Press, 2009.
36. *Eaton N.* Colour, Art and Empire. Visual Culture and the Nomadism of Representation/N. Eaton. London, New York, 2013.
37. *Fanon F.* Black Skins, White Masks. London: Pluto Press, 1986.
38. *Goetz H.* The Great Crisis: From "Traditional" to Modern Indian Art // *Lalit Kala Contemporary* 49, 2004. P. 29–44.
39. Indian Art Since The Early 40s — a search for identity. Madras: Artists' Handicrafts Association of Cholamandal Artists' Village & Progressive Painters Association, 1974.
40. *Kapur G.* Francis Newton Souza: Devil in the Flesh // *Kapur G.* Contemporary Indian Artists. New Delhi: Vikas Publishing House PVT LTD, 1979. P. 3–46.
41. *Kapur G.* When was modernism in Indian/Third World art // *South Atlantic Quarterly*. 1993. Vol. 92. No. 3. P. 295–324.
42. *Kurtha A.* Francis Newton Souza (1924–2002). Bringing Western and Indian Modern Art. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2006.
43. *Lalit Kala Contemporary*. № 12&13. New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1971.
44. *Lalit Kala Contemporary* 40 (Special Issue on J. Swaminathan). New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1995.
45. *Mitter P.* The Triumph of Modernism India's artists and the avant-garde 1922–1947. London: Reaktion Books, 2007.
46. *Mookerjee A.* Tantra Art in Search of Life Divine // *Lalit Kala Contemporary*. № 12 & 13. New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1971. P. 8–10.
47. *Mookerjee A. & Khanna M.* The Tantric Way. Art. Science. Ritual. London: Thames and Hudson, 1977.
48. *Padoux A. & Jeanty R.-O.* The Heart of The Yoginī: The Yoginīhrdaya, a Sanskrit Tantric Treatise. New York: Oxford University Press, 2013.

49. *Ratnam N.* This is I // *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. Ed. Gavin Butt. Malden et al.: Blackwell Publishing Ltd, 2005. P. 65–78.
50. *Rawson Ph.* The Art of Tantra. London: Thames and Hudson, 1978.
51. Rupankar. [Catalogue of the Exhibition in the State Museum of Oriental Art from the Collection of the Museum for Contemporary Art in Bhopal], Bhopal: Rupankar, 1996.
52. *Souza F. N.* A Fragment of Autobiography // *Souza F. N.* Words and Lines, London: Villers Publications, 1959.
53. *Souza F. N.* Nirvana of a Maggot [reprint of 1955] // *Third Text*. 1992. No. 19. P. 42–48.
54. Souza in the Forties, Exhibition catalog. New Delhi: Dhoomi Mal Gallery, 1983.
55. *Spivak G. C.* Can the Subaltern Speak? // *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. Pp. 271–313.
56. The Naked and the Nude: The Body in Indian Modern Art. New Delhi: Delhi Art Gallery, 2013.
57. The Rhythm of Art. K. C. S. Paniker URL: <http://www.kalakeralam.com/finearts/KCS%20PANICKER.htm> (дата обращения: 15.01.2018).
58. Transits of a Wholotimer. J. Swaminathan: Years 1950–69. New Delhi: Gallery Space Art, 2012.
59. *Urban H. B.* The Economics of Ecstasy. Tantra, Secrecy, and Power in Colonial Bengal. New York: Oxford University Press, 2001.

