ФГНИУ «Государственный институт искусствознания»

На правах рукописи

Коротчикова Полина Викторовна

**Ананда К. Кумарасвами (1877-1947) как историк и теоретик искусства**

Специальность 17.00.04-Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент

Багратиони фон Брандт Е. А.

Москва, 2016

**Содержание:**

**Введение……………………………………………………………………..4-23**

Объект и предмет исследования……………………………………………….4

Обоснование выбора темы и практическое значение работы……………..4-6

Актуальность выбранной темы……………………………………………...6-7

Историография……………………………………………………………….7-17

Научная новизна работы……………………………………………………17-18

Цели и задачи………………………………………………………………..19-20

Структура работы……………………………………………………………20

Особенности терминологии…………………………………………………20-23

**Глава I. Путь от первых статей (1908) до «Раджпутской живописи» (1916). Становление ученого………………………………………………24-74**

Биографический очерк. Индия и Англия…………………………………..24-31

Подходы, методы и спорные вопросы индологи XIX – нач. XX вв……...31-46

«Идеальный национализм»………………………………………………….47-62

Раджпутская живопись………………………………………………………62-73

**Глава II. Научная деятельность Кумарасвами в 1918-1930. Иконография………………………………………………………………..75-106**

Первое десятилетие в США…………………………………………………75-77

«Танец Шивы»(1918)………………………………………………………...77-83

Кумарасвами и музей………………………………………………………..83-89

«Происхождение образа Будды» (1927) и сопутствующие труды. Рождение нового подхода……………………………………………….........................89-97

«Якши». Переход к иконологии…………………………………………...97-101

Кумарасвами и искусство модернизма…………………………………..101-105

**Глава III. Иконология и метафизика** **Кумарасвами.**

**Труды после 1930 года. ………………………………………………….107-159**

***Раздел 1. «Преобразование природы в искусстве»…………………...*111-117**

Природа. Подражание. Воспроизведение……………………………….113-114

Раса………………………………………………………………………..114-116

Методы познания………………………………………………………...116-117

***Раздел 2. Основные теоретические категории у Кумарасвами……*117-133**

Символ и знак…………………………………………………………….117-120

Миф, фольклор, примитив……………………………………………….120-121

Иконический знак и аниконический символ……………………………121-124

Иконография………………………………………………………………124-126

Пространство. Время. Движение…………………………………….......126

Стиль……………………………………………………………………….126-127

Создание и «прочтение» искусства как ритуал………………………….127-129

Музей реальный и идеальный…………………………………………….129-131

«Эстетический шок»………………………………………………………132

 ***Раздел 3. Избранные труды…………………………………………….*132-159**

«Элементы буддийской иконографии» (1935)…………………………..133-140

История и теория архитектуры…………………………………………...140-151

«Стражи солнечной двери» (2004). Дальнейшее развитие метода Кумарасвами………………………………………………………………152-158

**Глава IV. Концепции Кумарасвами в индийской, европейской науке и художественной практике …………………………………………….160-189**

Кумарасвами и индийская история искусства. Проекция будущего. Современные подходы и оценки………………………………………..160-172

Кумарасвами, индийская эстетическая традиция и художественные практики…………………………………………………………………..172-177

Кумарасвами и европейская наука………………………………………177-186

Кумарасвами и художественная среда модернизма в США……………186-188

**Заключение……………………………………………………………….190-194**

**Список источников………………………………………………………194-209**

**Список литературы………………………………………………… …209-230**

**Введение.**

Научная деятельность индолога, историка искусства Ананды Кентиша Кумаравами (1887-1947) протекала в годы формирования и расцвета науки об индийском искусстве. Немногие специалисты могут сравниться с ним по объему, глубине и качеству написанного. Более того, Кумарасвами по сути принадлежит заслуга создания индийской школы истории искусства, формирования ее идейной и методологической базы. Работы Кумарасвами, его подход к описанию памятников и исследования восточной эстетической теории стали своеобразной школой для целой плеяды ученых второй половины XX века.

**Объект и предмет исследования.**

Объект исследования – научная деятельность Ананды Кентиша Кумарасвами (1887-1947), имеющая ключевое значение для истории изучения искусства Востока в силу многоплановости материала и разработанных ученым подходов и оценок, не утративших актуальности и по сей день.

Предметом исследования являются труды, научные открытия и методологические разработки ученого, которые относятся к области истории и теории искусства, преимущественно восточного (чаще всего индийского), пути и механизмы их влияния на современные автору научные изыскания и последующее развитие востоковедческой мысли.

**Обоснование выбора темы и практическое значение работы.**

Необходимость возвращения к «истории истории искусства» не только с целью заимствования прикладного материала, но и для утверждения методологии новых исследований не всегда в должной мере осознается специалистами. Современная история искусства имеет возможность обращаться к целому спектру взглядов, подходов, методов изучения, многие из которых сформировались еще до утверждения области как научной дисциплины. Одновременно непрерывный процесс развития неизбежно имеет своим результатом переоценку достижений авторитетных ученых, а иногда, напротив, неожиданно актуальные находки, неоцененные в свое время. Ясно одно – любой специалист обязан строить собственную систему, четко представляя весь процесс методологического развития, пройденный до него, а также продолжающий развиваться синхронно с его работой, только тогда его научная деятельность может иметь весомые результаты.

Если важность пересмотра, переоценки, а где-то и просто более глубокого анализа европейской методологической школы все же признается и стоит на повестке дня, то история востоковедческих исследований в отечественной науке оценивается исключительно с точки зрения прикладной результативности, фактографической информации. В то время как востоковедческие исследования тем более нуждаются в продуманной методологии, т.к. само формирование этой специфической области строилось и строится на собственном фундаменте, в сложной исторической и идеологической среде, и необходимо также осознавать и оценивать весь спектр внешних факторов, влиявших на нее.

Как верно пишет об этом д-р Белтц, куратор восточной коллекции музея Цюриха: «Мы обязаны вырабатывать наши собственные концепции при изучении искусства. Но мы должны объяснить, как мы пришли к ним и каковы были наши источники. Мы должны проводить диахронический анализ своих подходов и исправлять «канонические» интерпретации»[[1]](#footnote-1).

Современная отечественная востоковедческая наука об искусстве оказывается практически исключенной из постоянно обновляющегося потока методов, подходов изучения, обращений к историографии, характерных для мировой индологической научной среды, в то время как включенность в этот процесс, хотя бы на уровне информации, может существенно расширить исследовательские возможности, пересмотреть и обогатить имеющиеся подходы.

**Актуальность темы.**

Сейчас, когда основной «костяк» науки об искусстве Востока, в первую очередь Индии, сложился, возникла необходимость в углублении отдельных областей знания как по тематическому, так и методологическому принципу. Национальная индийская школа стала активной участницей этого процесса. Множество крупных европейских исследований в области искусства Индии проходят в соавторстве или при поддержке индийских научных институтов.

Индийская школа истории искусства продолжает проходить сложный путь переоценки наследия исследователей конца XIX - первой половины XX века, поиска подходящей методологической базы, конфронтации ученых. Все чаще в последние два десятилетия в Индии появляются статьи и сборники, проводятся конференции[[2]](#footnote-2), посвященные вопросам «историографии». Часто звучит в данном контексте имя А.К. Кумарасвами, который стоял у истоков формирования новой школы индологии.

Национальный центр искусств им. Индиры Ганди[[3]](#footnote-3) позиционирует себя как «главный источник» любого письменного, визуального и проч. материала по искусству Индии, организует издание наиболее значимых трудов, выпускает сборники, проводит конференции. Показательно, что первым масштабным проектом центра стал выпуск «Избранных писем» А.К. Кумарасвами в 1988г., при поддержке центра вышел двухтомник неизданных эссе Кумарасвами по архитектуре (1992-1995); в 2002 году увидела свет наиболее полная и последовательная из ныне существующих библиография Кумарасвами, написанная Джеймсом Кроучем. Центр регулярно проводит конференции и лекции, посвященные наследию ученого.

 В то же время в США, где Кумарасвами провел большую часть жизни, существует книжная премия им. Кумарасвами, присуждаемая за лучшие исследования Южной и Юго-Восточной Азии. В последние два десятилетия переиздана большая часть поздних эссе автора в составе таких сборников, как «Дверь в небеса…» 1997, «Избранное» 2004. Также в 2004 году впервые были опубликованы материалы, над которыми Кумарасвами трудился последние годы жизни, посвященные образно-философской концепции «стражи солнечной двери» и ее символического воплощения в искусстве. Тенденция обращаться к Кумарасвами как к философу и специалисту по сравнительному религиоведению, оставляя «за кадром» его поздние труды в области истории искусства в силу их компаративистской лингвистической сложности, постепенно меняется. И хотя исследователи обращаются к трудам ученого выборочно (останавливаясь чаще на наиболее известных и «читаемых» - «Танце Шивы» и «Преобразовании природы в искусстве»), такая направленность не может не радовать.

**Историография.**

Библиографию, посвященную Кумарасвами, целесообразно структурировать сразу по нескольким разным признакам. В первую очередь необходимо провести четкое различие между упоминаниями Кумарасвами в европейской литературе и в трудах индийских специалистов, т.к. чаще всего тех и других интересуют совершенно разные области научного интереса в творчестве ученого. Западные исследователи, как правило, обращаются к поздним трудам Кумарасвами на поприще традиционализма, делая акцент на его философии и метафизике, в то время как индийцы предпочитают концентрироваться на роли Кумарасвами в создании идеи «великой Индии» и «великого» индийского искусства вместе с другими деятелями Бенгальского Возрождения, значительно реже анализируя методологию ученого.

Логика данного раздела строится на разграничении (Кумарасвами и традиционализм; Кумарасвами и его вклад в идею «Новой Индии») и жанровых характеристиках (сначала уместно рассмотреть монографии и комплексные исследования, а затем – отдельные статьи и сборники).

Т.к. данная работа посвящена конкретной личности в истории искусствознания, то она была бы невозможна без биографических данных. Неоценимым подспорьем при знакомстве с жизнью ученого является его полная биография, составленная Роджером Липси[[4]](#footnote-4), другом и учеником Кумарасвами (другие немногочисленные попытки подобного рода содержат много неточностей). Также оказываются в высшей мере полезными автобиографии и воспоминания его друзей и родных: жены Доны Луизы Кумарасвами, художников Эрика Гилла и Уильяма Ротерштайна, Германа Шредера. Серьезный интерес представляет литература, посвященная жизни и деятельности личностей, так или иначе влиявших на Кумарасвами или находившихся с ним в контакте: Ричарда Ашбе, Йозефа Кемпбелла, Рабиндраната Тагора и др.

Особняком стоят немногочисленные свидетельства огромного вклада Кумарасвами в создание и развитие отдела Востока в Бостонском Музее, где он проработал большую часть жизни. Двухтомное издание Вальтера Мьюра Вайтхилла «Музей изобразительных искусств Бостона: вековая история»[[5]](#footnote-5) обращается к деятельности Кумарасвами-хранителя, предлагая интересные биографические и идейные параллели между ним еще одним известным создателем «идеи Востока» - Окакура Какудзо. Дополнительные сведения можно извлечь также из эссе Адели Холл, бостонской коллеги ученого, «Восхищение А. Кумарасвами»[[6]](#footnote-6). Помимо этого, неоценимым подспорьем оказались рецензии на труды Кумарасвами, выходившие в крупнейших американских, британских, индийских изданиях.

Совершенно особое место в данном исследовании занимает целый ряд последовательно выпускавшихся сборников, так или иначе связанных с именем Кумарасвами. Три из них собраны силами Дураджа Раджи Сингама, который считал себя учеником Кумарасвами и стремился распространять его наследие. Работы Cингама часто переполнены излишней восторженностью и пристрастностью многих его высказываний, о чем можно судить по названиям: «Почтение А. Кумарасвами: венок коллективных подношений»[[7]](#footnote-7), «Кумарасвами: вспоминая и вспоминая снова и снова»[[8]](#footnote-8), «Кумарасвами – строитель мостов. Исследование ученого-гиганта»[[9]](#footnote-9). Одновременно достоинством и видимым недостатком изданий можно считать восторженную тональность, которую должны были соблюдать авторы. Т.к. все они составлены по сходным принципам, объединяют эссе совершенно разного содержания, от трогательных воспоминаний о Кумарасвами на рыбалке до серьезных критических очерков, посвященных его трудам, то в дальнейшем статьи из этих изданий будут рассмотрены отдельно, соответственно логике повествования.

Выгодно отличается от упомянутых такое издание, как «Парокша: семинар в честь столетия Кумарасвами»[[10]](#footnote-10), которое явилось результатом международной конференции 1977 года под редакцией Капилы Вайтсьяян, а также два аналогичных сборника 1981[[11]](#footnote-11) и 1982[[12]](#footnote-12)гг.

Помимо биографического тома авторства Р. Липси, а также полной библиографии трудов Кумарасвами, составленной Джейсом Кроучем, практически не существует работ, посвященных непосредственно научной деятельности Кумарасвами. Одним из немногих исключений можно считать монографию Рэя Ливингстона «Традиционная теория литературы»[[13]](#footnote-13). Она представляет определенный интерес, но Ливингстон обращается только к нескольким аспектам деятельности Кумарасвами, концентрируясь на разработанной последним традиционной эстетике, и применяет свои выводы для характеристики литературного наследия, лишь вскользь упоминая об истории искусства. Эта работа является наглядным подтверждением уже озвученного выше феномена: в европейском сознании личность ученого стойко ассоциируется с философией традиционализма, и даже обращение к искусству Индии как будто становится результатом его «философских» изысканий, а не первопричиной и основой его методологии.

Еще одно исследование последних лет, на которое стоит обратить внимание - диссертация 2011 Эдварда Крукса, посвященная композитору и теоретику Джону Кейджу и тому влиянию, которое на него оказали некоторые положения теории Кумарасвами («Связь теории Джона Кейджа с идеями Кумарасвами»[[14]](#footnote-14)). Безусловно, подобное исследование своевременно и актуально. Существует достаточно много монографий, которые обращались и обращаются к музыкальной теории и практике, разработанной Кейджем, и ни одна из них не обходит стороной отмеченную взаимосвязь идей, тем более что сам композитор неоднократно говорил и писал об этом. Тем не менее, Крукс обращается только к эстетическим воззрениям Кумарасвами, интерпретируя их применительно к музыке или искусству в широком смысле слова. И хотя им проведена глубокая и серьезная работа, то, что выходило за рамки интересующей его темы, упомянуто вскользь и порой получило несколько поверхностную оценку.

Среди европейских трудов, в которых Кумарасвами уделено центральное или одно из ключевых мест, особую нишу занимают издания, посвященные теме традиционализма как философской концепции. К сожалению, многие из них имеют тон миссионерских или проповеднических сборников, что, видимо, и является одной из причин, по которым обозначенные философские течения часто характеризуют немного пренебрежительно, как «недофилософию» и «недорелигию». В качестве исключений можно привести серьезные труды библиографического характера, посвященные первым мастерам школы традиционализма. Монография «Свет с Востока. Восточная мудрость для современного Запада»[[15]](#footnote-15), несмотря на патетическое название, содержит достаточно обширный и серьезный материал, посвященный поздним трудам Кумарасвами. Знаковой можно также считать работу Уильяма Куина «Единая традиция»[[16]](#footnote-16), в которой научная деятельность ученого рассматривается не только с позиции философии традиционализма, но и частично с позиции искусства, а также освещаются неизвестные факты его биографии.

Чтобы еще раз проиллюстрировать мысль об одностороннем восприятии наследия Кумарасвами в работах европейских исследователей, достаточно обратить внимание на несколько статей из сборников: «Последние столпы истины» Марко Байстроччи[[17]](#footnote-17) или «Кумарасвами. Современный Платон»[[18]](#footnote-18) Курта Ляйдекера.

 К теме традиционализма в трудах ученого обращается также глубокая статья Рамы Кумарасвами, сына ученого, в сборнике «Дверь в небеса. Кумарасвами о мифе и значении»[[19]](#footnote-19), которая посвящена основным теориям интерпретации мифа и символа в современной для ученого науке. В этой статье автор проводит важные параллели в отношении к этому вопросу у Г. Юнга, М. Элиаде, Д. Кемпбелла, А. Кумарасвами и других ученых, а также определяет основополагающие различия между ними. О взаимодействии ученых в рамках школы традиционализма повествует эссе Марко Паллиса «Встреча умов: Кумарасвами и Рене Генон»[[20]](#footnote-20), в котором автор, лично знакомый с мыслителями, проводит свой сравнительный анализ их философских поисков. Еще один обзор творческого наследия Кумарасвами, с особым акцентом на его поздних метафизических и философских изысканиях, можно найти в статьях Уайтела Перри[[21]](#footnote-21).

Cледует выделить исследования Алана Антлиффа, который концентрирует свой научный интерес на теме анархизма в искусстве и философской мысли США. Его авторству принадлежит статья «Революционный пророк для постиндустриальной эпохи»[[22]](#footnote-22) в ницшеанском сборнике «Я не человек, а динамит», а также монография «Анархистский модернизм: Искусство, политика и первый американский авангард»[[23]](#footnote-23). Антлифф рассматривает научную деятельность и личные контакты Кумарасвами через призму его достаточно радикальных политических убеждений.

Еще одно направление, получившее развитие в последние годы, исследует феномен влияния традиционалистских идей Кумарасвами на искусство модернизма, опровергая распространенную точку зрения о непримиримой конфронтации ученого с идеями современной ему художественной среды (Л. Кройц [[24]](#footnote-24)).

В целом нет ничего удивительного, что авторы, обращавшиеся к Кумарасвами в западной литературе, в основном концентрируют внимание на нем как на философе-метафизике. Этому способствовал как тот образ, который ученый невольно создавал, живя в Америке, так и направление многих его поздних статей и работ, изданных и получивших известность именно на Западе. Они оттеснили на второй план его труды по истории искусства т.к. многие исследователи, не имеющие прямого отношения к индологии, обращаются к его наследию весьма избирательно.

Подобные суждения, тем не менее, не имеют отношения к востоковедам и историкам искусства, которые обращались и продолжают обращаться к трудам Кумарасвами, беря их за основу или подвергая переосмыслению. Здесь особенно хотелось бы отметить два сборника 1992 и 1995 годов под редакцией видного индолога Мишеля Майстера[[25]](#footnote-25), в которых собраны эссе Кумарасвами последних лет, посвященные изучению индийской культовой и светской архитектуры. Огромная заслуга ученого в том, что он выделил среди статей, в которых большинство находит лишь метафизическую философию, работы, наглядно демонстрирующие созданную Кумарасвами методологию изучения храмового пространства (до него их значимость отметил только Рудольф Арнхейм в своей «Динамике архитектурных форм»[[26]](#footnote-26)). Важность этих малоизвестных статей для переосмысления наследия Кумарасвами, в частности, отметил Филипп Вагонер в статье «А. Кумарасвами и практика истории архитектуры»[[27]](#footnote-27).

Для индийских специалистов наибольшее значение представляет ранний период творчества Кумарасвами, прошедший под знаменем Бенгальского Возрождения.

Монография Гуха Тхакурты 1992 года «Создание нового индийского искусства: художники, эстетика и национализм в Бенгалии»[[28]](#footnote-28) является наиболее полным, однако далеко не единственным исследованием этого вопроса. В монографии 2004 года «Памятники, объекты истории», которая прекрасно раскрывает перед читателем картину научной искусствоведческой мысли конца XIX - первой половины XX века, автор расширяет рамки и тематику своего исследования, оставаясь на той же «волне». Обе эти работы ярко демонстрируют распространенную позицию оценки наследия Кумарасвами, который упоминается чаще всего как «первооткрыватель», «борец», «создатель идеи Великой Индии». А. Ранганатхан в сборнике «Мыслители индийского Возрождения»[[29]](#footnote-29) дает достаточно полный и глубокий обзор трудов Кумарасвами, однако сама тематика сборника предопределила обращение к раннему, националистическому этапу в творчестве автора.

В 1977 году увидела свет уникальная монография Партхи Миттер[[30]](#footnote-30), посвященная истории осмысления Европой Индии, начиная с легенд Средневековья и кончая особенностями развития индийской историографии, многие из которых были обусловлены старыми европейскими предубеждениями и идеологией национальной борьбы. Данный труд имеет особое значение, т.к. это первая серьезная, крайне негативная критическая оценка творчества Кумарасвами индийским ученым. Но очень важно отметить, что речь идет в первую очередь о «раннем» Кумарасвами и его пылких, порой экзальтированных работах, доказывающих «спиритуальный» характер индийского искусства.

Особняком стоит такая тема, как «Кумарасвами и раджпутская живопись». В силу того, что ученый стал своего рода «первооткрывателем» и вдохновил целую плеяду исследователей (Карл Кандалавала, Херман Гетц), редкое исследование обходится без хвалебного или критического отзыва в его адрес, примером может служить предисловие Карла Кандалавалы[[31]](#footnote-31) к его монографии «Живопись пахари» 1958 года. Существует и ряд эссе, обращающихся к этой теме, к примеру «Кумарасвами и раджуптская живопись» Г.М. Шейха[[32]](#footnote-32).

Имеет место и куда более перспективное направление - обращение к методологии Кумарасвами, к его иконографическим и иконологическим опытам. Например, в сборнике по результатам семинара 1977 года появились статьи видного специалиста по иконографии Б.К. Бхаттачарьи, «Кумарасвами о буддийском искусстве и иконографии»[[33]](#footnote-33) и Деванганы Десай «Отражение подхода Кумарасвами к индийскому искусству»[[34]](#footnote-34). Прамод Чандра еще в 1975 году провел работу, предвосхитившую труд Майстера, составив сборник «Изучение архитектуры Индии»[[35]](#footnote-35), отметив во вводной статье место Кумарасвами в развитии этой области.

Сборник 2011 года «Индийская история искусства: смена перспектив», выпущенный по результатам конференции 2006 года – самое яркое подтверждение актуальности обращения к творчеству Кумарасвами на индийском материале. Пожалуй, в нем впервые собраны комплексные и, наоборот, очень узкоориентированные статьи, которые предлагают осмысление «методологии в индологических исследованиях» в контексте не только индийской национальной школы. Из наиболее важных для исследования творчества Кумарасвами: «История истории искусства – индийский контекст» Парул Пандья Дхар[[36]](#footnote-36), «История искусства: ее многослойный характер» Капилы Вайтсьяян[[37]](#footnote-37), «Вклад Стелы Крамриш в индийскую историю искусства» Ратана Париму[[38]](#footnote-38) и «Вопросы к истории искусства: утверждение религиозного единства» Химаншу Прабха Рай[[39]](#footnote-39). Особенно интересно обращение к трудам ученого Капилой Вайтсьяян, создателем Фонда Индиры Ганди в Дели, а также Ратана Париму, который, будучи учеником Гомбриха, стал для современной индологии носителем своеобразного «венского духа».

Тенденции переосмысления наследия, наметившиеся в индийском искусствознания после обретения независимости и получившие новый виток развития в последнее десятилетие с одной стороны, и подъем интереса к Кумарасвами-мыслителю на Западе – с другой стороны, свидетельствуют об актуальности данного исследования, но не представляют наследие ученого комплексно.

В отечественном искусствознании первую оценку научного творчества ученого дал С.Ф. Ольденбург, обратившись к его ранним статьям и достаточно критически оценив их содержание. Востоковед, отдав должное идее, отметил у Кумарасвами и его единомышленников излишнюю напористость, недостаточное знание памятников и источников[[40]](#footnote-40). Т.к. Ольденбург затрагивал только самые ранние статьи Кумарасвами, его замечания справедливы и обоснованы.

Творчество позднего, зрелого ученого оценивается лишь в работе И.И. Шептуновой «Очерки истории эстетической мысли в Индии в новое и новейшее время»[[41]](#footnote-41). Она имеет важное значение для нашего исследования, т.к. предлагает общую картину развития эстетической теории в Индии в зависимости от политико-культурной ситуации в стране, что позволяет проследить схему взаимовлияний, происходивших в среде индийской интеллигенции, в которой Кумарасвами обладал безусловным авторитетом. Отдельный интерес представляет подробный анализ знакового труда ученого «Преобразование природы в искусстве».

**Научная новизна работы.**

Из историографического обзора очевиден с одной стороны, всплеск интереса к наследию Кумарасвами. С другой стороны – большая часть исследователей обращается или акцентирует внимание только на одной важной точке его концепции – эстетике, патриотической публицистике, изучении традиционного искусства, в то время, как труды ученого настолько разноплановы, что, обращаясь к одной области без должного знания других, ученые делают опрометчивые выводы. Создается впечатление, что, при понимании значимости вопроса, серьезность наследия Кумарасвами недооценивается. Более того, многие работы ученого (по истории и теории архитектуры, исследованию ключевых художественно-–эстетических терминов индийской мысли и т.д.), несмотря на свою непреходящую актуальность, часто остаются за рамками обсуждения.

Тенденции индийского искусствознания, так же, как и очередной европейской «переоценки» духовного состояния общества с неизбежным обращением к метафизике, привели к тому, что имя и труды Кумарасвами, находятся в центре дискуссии в Европе, США и Индии. Тем не менее, не существует ни одной комплексной работы, посвященной анализу наследия ученого в области истории и теории искусства, и своевременность исследования, которое бы максимально широко, с одинаковым упором обратилось к наследию ученого, очевидно по ряду причин:

1. Индийская школа, несмотря на всю заинтересованность в данном вопросе, имеет тенденцию «пере-» или «недо-» оценивать те или иные труды автора, делать упор только на одной стороне его деятельности. Эта ситуация обусловлена исторически сложившейся вовлеченностью в проблемы колониализма, национализма, патриотизма и ориентализма, с особой остротой воспринимаемые национальным сообществом.
2. Европейская научная мысль, напротив, переживает всплеск интереса к традиционализму как философско-культурному процессу, а также к наследию эпохи модернизма. В результате исследователи делают упор на философско-эстетических трудах автора, в то время как он не считал их «открытиями», а скорее комплексным и критическим изложением концепций традиционных мыслителей. Кумарасвами ставят в вину неоригинальность, отсутствие собственной позиции, теории, методологии, в то время как существует целый пласт крайне важных трудов по истории искусства, значение которых вряд ли можно переоценить.
3. На фоне этого существует небольшой процент новейших индийских и международных исследований, посвященных отдельным аспектам наследия Кумарасвами, что говорит об актуальности вопроса. Одним из наиболее «свежих» примеров может быть секция «Влияние А. Кумарасвами на искусство XX века» на конференции 2010 г. в Чикаго и «Конференция азиатского искусства и культуры, посвященная А. Кумарасвами», проходившая в сентябре 2012 г. на Шри-Ланке.

Исходя из этого, вполне своевременно обратиться к исследованиям ученого в области индийского искусства и теории искусства, дать им новую оценку, определить методологию и, как следствие, обозначить его место и значение для истории искусства, тем более, что анализируемые труды Кумарасвами никогда не переводились на русский язык и до сего момента остаются известны лишь узкому кругу специалистов[[42]](#footnote-42).

Вполне возможно, отстраненность от тонкостей колониально-освободительных отношений Индии и Британии и от увлечения «спиритуализмом» и «поиском духовности» в США, станет дополнительным преимуществом, позволяющим более сбалансировано проанализировать имеющийся материал.

 **Цели и задачи работы.**

**Цель** исследования – комплексно и максимально полно рассмотреть научное наследие Кумарасвами именно в области истории и теории искусства, доказав его значимость для востоковедческой мысли вплоть до настоящего времени.

Основные **задачи**, требующие своего решения, следующие:

- Рассмотреть картину развития науки об индийском искусстве начиная с XIX в. (появления направления как отдельной дисциплины) и до 2-й половины XX века (времени наивысшего ее развития); определить основные проблемы, подходы, оценки, ошибки и находки исследователей, оказавшие наибольшее влияние на формирование индологии.

- Обосновать причины и оценить результаты революционного характера ранних трудов ученого по сравнению с предшествующей научной традицией, выражающиеся в полемике с общепринятыми на тот момент европоцентристскими тезисами.

- Представить максимально полный обзор работ ученого, посвященных истории искусства (не только Индии, но традиционного искусства в целом); в частности, обратиться не только к знаменитым трудам Кумарасвами, но и к малоизвестным или забытым монографиям и эссе, а также письмам и докладам, анализ которых необходим для создания полной картины его научного наследия.

- Вычленить ряд тем, впервые введенных Кумарасвами в научный оборот, коснувшись их развития в трудах последователей.

- Проследить эволюцию методологических подходов, используемых ученым в разные периоды работы, определить причины смены подходов в тот или иной период.

- Определить суть новаторской деятельности Кумарасвами для истории искусства, причины и результаты произведенной им «революции».

- Доказать приоритетное значение истории искусства для научного творчества ученого как в ранних критических, так и в поздних метафизических статьях.

- Проследить влияние идей, открытий, методов Кумарасвами на художественную среду и эстетическую мысль, а также на исследования в области истории искусства в Индии и Западе, проанализировать оценку его деятельность современным научным сообществом.

- Принимая во внимания весь комплекс задач, представленных выше, определить актуальность предложенной Кумарасвами методологии, подходов, а также тем исследования для современной истории искусства.

 **Структура работы.**

Диссертация состоит из введения, четырех глав и заключения. Список литературы для удобства разбит на две части: первая включает источники, вторая – исследования.

**Особенности терминологии.**

Некоторые термины, использованные в исследовании, имеют несколько вариантов прочтения, часто достаточно противоречивых, поэтому следует сразу уточнить значения, в которых они будут употреблены в тексте.

Основной и наиболее спорный из них - *национализм*, со всеми производными от него («националистический», «национальный» и т.д.). В данном случае, он является устоявшимся в исторической науке термином для определения социально-политической идеологии сопротивления[[43]](#footnote-43), зарождение которой связывают с религиозными течениями в индуистской среде в 1870 гг. (Арья Самадж)[[44]](#footnote-44). Важно отметить, что вопрос индийского национализма до сего дня стоит достаточно остро, получив в последние десятилетия «второе дыхание», но наша работа концентрирует внимание на том наполнении, которое имел этот термин в первой половине XX в. и именно в той культурно-идейной среде, которой принадлежал Кумарасвами.

Мы понимаем под ним не радикальный национализм, сложившийся в рамках религиозной общины индуистов, т.е. отождествляющий нацию с определенным вероисповеданием; и не противостоящий ему «защитный» национализм мусульман, построенный по тому же принципу. Речь идет об общегражданской версии национализма, социально-политической идеологии сопротивления на базе концепции духовного и культурного единства Индии и ее народов, т.н. «инклюзивный национализм» или «секуляризм»[[45]](#footnote-45). Его создателями и духовными лидерами стали представители новой интеллектуальной элиты, основными принципами – уважение ко всем религиозным системам, «единство в многообразии», и при этом – существование некой духовно-культурной базы, объединяющей всех жителей Индостана как представителей единой нации.

 В данном исследовании, в силу его направленности, термин чаще всего будет звучать в контексте культурно-идеологическом, являясь «рычагом», запустившим процесс интереса к культурному наследию страны и поиску новых путей его изучения. Бесспорным условием национализма на индийском материале стало его противостояние «колониализму».

*Колониализм*, пожалуй, можно считать еще одним термином, вынужденно получившим в истории эмоционально окрашенное наполнение. Нашему исследованию тоже не удастся избежать его негативной составляющей, что не является, тем не менее, поводом от него отказаться.

Следует оговориться, что мы будем придерживаться центральной позиции, признавая плюсы и минусы как первого, так и второго подхода. Но в силу особенностей организации идеологической среды в Индии и в Англии конца XIX - начала XX века, мнения и точки зрения, описываемые в исследовании, могут быть куда более радикальными, чем те, которых придерживается автор.

Последовательно связанным с двумя предыдущими можно считать и понятия *Восток, ориентальный, ориентализм*. Мы старались принципиально избегать двух последних терминов, несмотря на крайнюю легкость, с которой они употребляются в авторитетной англоязычной литературе, т.к. они нередко совершают подмену понятий. Термин «ориенталист» первой половины XX в. обозначал направленность интереса, предполагавшую некоторое противопоставление «западного» исследования и «восточного» материала. Но после работы Э. Саида 1978 г.[[46]](#footnote-46) он стал восприниматься как модель пренебрежительного восприятия и пристрастно-полярного изучения Востока в Европе и США. В силу особенностей исследования мы не можем совершенно избежать понятия «Восток» в его антиномии к «Западу», необходимых для разъяснения концепции Кумарасвами и самой идеологической среды первой половины XX века. Но вдаваться в тонкости «ориентализма» не будем, как и заранее лишаем обсуждаемые термины пристрастно-эмоционального контекста, при использовании в рамках данной работы.

Последним широко понимаемым понятием, которое достаточно часто будет звучать в тексте, является *традиционализм.* Выбор подходящей терминологии в данном случае определялся по принципу наибольшего соответствия. Литература предлагает несколько вариантов, ни один из которых не дает полного и корректного представления о проблеме. Philosophia Perennis (philosophia perennis et universalis), или «вечная философия» – наименование не школы, а конкретного модуса, варианта теоретических представлений, используемого неоплатониками, неотомистами, представителями Теософского общества и т.д.. Понятие о неких универсальных извечных философских принципах, повторяющихся в воззрениях людей вне зависимости от эпохи, культуры и религии, включая вечные истины о высшей сущности, бытии человека и его духе, природе реального и сакрального, и производные от него понятия «перрениализма», «перрениальной философии» одними исследователями используются, другими критикуются за несостоятельность. Наиболее точным определением того направления философской мысли, к которому часто причисляют Кумарасвами, можно считать термин «интегральный традиционализм»[[47]](#footnote-47), отличительными чертами которого ученые видят «безальтернативность», непререкаемую правильность описываемых законов, а также его тесную связь с религиозными и сакральными понятиями и установками[[48]](#footnote-48).

Т.к. существует представление о «традиционном» обществе только лишь как о находящемся на определенной стадии исторического развития, отметим, что далее под словосочетанием «традиционная культура» будет пониматься «не только момент развития традиционных обществ <…> но и <…> культурная целостность, обладающ(ая) традиционной же организацией окружающей среды в разумное и духовное целое, в которой в силу ее сохранности во времени поддерживается равновесие между культурными метафорами света и тьмы <…>силами разрушения и силами сохранности культурного порядка»[[49]](#footnote-49).

**Глава I. Путь от первых статей (1905) до «Раджпутской живописи» (1916). Становление ученого.**

**Биографический очерк. Индия и Англия.**

Жизненный путь Ананды Кумарасвами представляет собой воплощение его научных идей – он стремился если не объединить, то примирить Восток и Запад, и судьба положила начало этому самими обстоятельствами его рождения. Ученый родился в 1877 г. в интернациональной семье: его отец был тамилом, мать англичанкой. Сэр Муту Кумарасвами был во всех отношениях выдающейся фигурой. Он занимался юриспруденцией, был избран в Совет по вопросам законодательства и активно действовал на этом поприще; был первым индийцем, посвященным в рыцари, и пользовался огромным уважением в английских интеллектуальных кругах, т.к. обладал незаурядным умом, а также горячим желанием найти точки соприкосновения восточной и западной цивилизаций. Ученый занимался изучением буддийских текстов и перевел некоторые из них на английский. Во время своей второй поездки в Англию в 1874 году сэр Муту женился на Елизавете Биби, которую годом спустя привез на Цейлон, где и по сей день существует обширная тамильская диаспора. Однако семейное счастье было недолгим: когда маленькому Ананде было всего три года, его отец неожиданно скончался. Мать в это время была с сыном в Англии, и назад не возвращалась. Юноша учился в Уайтклифе, где углубился в изучение языков, способности к которым, видимо, получил по наследству от отца. (Будучи уже прославленным ученым, Кумарасвами в совершенстве владел невероятным количеством языков, список которых исчислялся десятками).

В колледже Кумарасвами стал увлекаться геологией и продолжил изучать ее в Лондонском университете. Как геолог он и вернулся на место своего рождения, а через три года службы, в возрасте 25 лет, был назначен директором Минералогической службы Цейлона.

Много путешествуя по Ланке, Кумарасвами постепенно начал осознавать, где его первая и главная родина: «…я родился во второй раз, как сын Индии, как будто вернулся в свое родовое гнездо как ребенок к родителям»[[50]](#footnote-50). Такая претензия на «индийское», а не более узкое «ланкийское» происхождение, частично объясняется национальной принадлежностью отца Кумарасвами[[51]](#footnote-51), частично – восприятием Цейлона как части индийской культуры. Остров стал развиваться именно после появления на нем переселенцев с территории Индии, а с I в. н.э. оттуда же пришел буддизм, ставший доминирующей религией, повлияв на искусство, литературу, язык. Неоднократными были завоевательные кампании южноиндийских правителей в более позднее время. Исторически сложившееся взаимопроникновение Цейлона и Индии было закреплено в колониальный период, когда английские чиновники с целью обеспечения плантаций дешевой рабочей силой стали переселять на остров тамилов. Тесные культурные связи, сходное положение внутри одной колониальной системы, географическая близость вкупе с развивающимися националистическими настроениями интеллигенции (причиной стало приниженное положение буддийской общины – *сангхи*) обусловили феномен восприятия этого региона в единстве.

Но Кумарасвами не стал мыслить себя чистокровным индийцем, отказываясь от тех лет, что провел в Англии. Уникальность его фигуры во многом и объясняется той центральной позицией, которую он занимал между двумя цивилизациями. Возможно, именно благодаря тому, что он не стремился, как житель Цейлона, подражать английской культурной модели, и одновременно, был лишен британских притязаний на некое превосходство, Кумарасвами и смог оценить пагубные последствия многих английских действий на колониальной территории, особенно необратимые для культуры южной Азии. К моменту приезда Кумарасвами успело сформироваться целое поколение представителей цейлонского среднего класса, которые стремились во всем, от образования до интерьера своих жилищ, следовать европейской модели. Собственно, отец Кумарасвами, будучи одним из представителей такой этнической элиты, смог сохранить некий баланс только в силу своего увлечения индуистской и буддийской литературой.

Его сын спустя 24 года решил встать на путь реформ, основав первую в своей жизни организацию – Социально-реформистское общество Цейлона. В манифесте звучат романтические призывы к новой интеллигенции вступать в него и возрождать национальную культуру. Совершенно не случайно, что одну из первых лекций в его обществе провела Анни Безант[[52]](#footnote-52)\*. С 1900 года энтузиастами было приложено много сил для сохранения буддизма и буддийского образования, и многие известные семьи на Ланке стали членами теософского общества, которое оказывало им значительную поддержку. Есть сведения, что Кумарасвами с 1907 года тоже был в его рядах[[53]](#footnote-53), но вскоре разочаровался, хотя многие биографы опускают этот факт. Но уже на этом этапе для ученого стала очевидна особая значимость религии для культуры и искусства Индии.

Свое знакомство с искусством родной страны Кумарасвами начал с изучения прикладных ремесел аборигенного населения Цейлона. Этому способствовала встреча с первой женой, Этель Патридж, которая занималась возрождением традиций ручного ткачества[[54]](#footnote-54). Отец Этель был ремесленником, брат – членом гильдии ремесленников, основанной Чарльзом Робертом Ашбе. Последний по просьбе молодоженов обустроил силами гильдии жилище в старой часовне, недалеко от деревни, где располагалась его школа ремесел. Таким образом, Кумарасвами в начале своей научной деятельности, курсируя между Англией и Цейлоном, оказался в самом центре английского движения «Искусств и ремесел», и вскоре стал последователем идей Рескина и социально-трудовой реформы Морриса. То, что начиналось как увлечение ремеслами новообретенной родины, стало началом настоящей идеологической «миссии на Восток». Ученый обрел новую цель – вернуть Индии чувство гордости за свое искусство, доказать необходимость сохранения ремесленного труда и формы отношений мастер – патрон. Символично, что его первая монография «Средневековое Сингальское[[55]](#footnote-55)\* искусство» 1908 года, с предисловием Ашбе, была отпечатана в мастерской Морриса на ручном прессе (как и многие последующие). После нее Кумарасвами решительно прерывает свою карьеру на поприще геолога и посвящает себя искусству.

В это время Кумарасвами увлекается идеями Ницше, поэзией Уолта Уитмена и Уильяма Блейка. Его ищущий ум выделяет желаемое – некую общую идею индивидуализма и идеализма, романтики на грани деструкции, и при этом глубокой эстетизации процесса мышления и творчества.

Но если идеи Ницше постепенно отойдут на второй план, став, как и для многих современников Кумарасвами, определенным переходным этапом и интеллектуальным потрясением, то Уильям Блейк останется одним из кумиров ученого до конца дней. Критерии подхода к искусству, преобладание понятия «воображение», которое Блейк, равно как и Кумарасвами, понимал как Божественное откровение, вкупе с завуалированной критикой материализма, – все это было выстрадано Кумарасвами на протяжении первых критических статей. Привычке обращаться к трудам великих ученый остался верен навсегда, упорно повторяя, что он не говорит ничего нового, а лишь разъясняет уже сказанное. На самом деле, в большинстве случаев можно лишь относительно говорить о «влияниях», т.к. выводы Кумарасвами чаще всего продиктованы личным опытом и соображениями, а многочисленные ссылки на мыслителей и философов лишь могут подсказать, в каком русле текла его мысль в тот или иной момент.

Профессиональная жизнь ученого в эти годы начинает бить ключом. Ашбе познакомил его с критиком Роджером Фраем и художником Уильямом Ротерштайном. Кумарасвами активно участвует в делах гильдии, делает доклады. Параллельно он стремится утвердить себя в Англии как специалист по индийскому искусству, в частности, выпускает несколько заметок о малоизвестной в то время бронзовой скульптуре Индии, в 1909 выступает на конференции с докладом «Отношения искусства и религии в Индии». А в 1910 году организует в Лондоне Индийское общество «для изучения эстетических аспектов индийского искусства». (Начатое как утопический проект, к 1930 г. оно превратится в известное Королевское индийское общество).

В то же время Кумарасвами стремится «встроиться» в существующий социально-политический контекст уже в Индии, куда он совершил несколько поездок между 1909 и 1913 годами. Там он, как правило, останавливается в доме Тагоров, оказываясь в центре бенгальских политических и культурных движений. Бенгалия, разделенная в 1905 году на две провинции, с преобладающим мусульманским (восточная) и индуистским (западная) населением, очень болезненно восприняла этот насильственный процесс. Акции протеста, начавшиеся как политическое противостояние, включали в себя т.н. движение *свадеши*[[56]](#footnote-56) - поначалу чисто экономический бойкот товаров английской промышленности. Но столь существенная «концентрация» образованной индийской элиты в одном регионе (семья Тагоров, Ауробиндо Гхош, Бипин Чандра Пал, Раммохон Рай) оказалась судьбоносной – понятие «свадеши» стало универсальным символом индийской самоидентификации. В 1901 году Рабиндранат Тагор основал в Шантиникетоне, недалеко от Калькутты, школу, а чуть позже – университет с новой системой образования, призванной «взвешенно» преподносить студентам европейское и национальное наследие. В 1907 г. Обониндронатх и Гогонедронатх Тагоры[[57]](#footnote-57) вместе с директором Калькуттской школы искусств Э.Б. Хейвеллом основали индийское общество изучения искусства, основными целями которого были изучение, пропаганда и собирательство восточного искусства, поощрение студентов и ремесленников. Кумарасвами с благоговейным восхищением относился в эти годы к Рабиндранату Тагору, считая его чуть ли не пророком новой эпохи. С его племянником, Обонидронатхом Тагором, который в то время уже стал известным художником и преподавал в Школе искусств Калькутты, стараясь настроить студентов на обращение к индийскому наследию, ученый имел близкие дружеские отношения. Кумарасвами полностью отходит от геологии – состояние ремесленных общин на Цейлоне, столь потрясшее его своим плачевным состоянием, вкупе с идеями Морриса о великой ценности ремесленного, уникального труда и националистическими призывами Бенгальского кружка навсегда изменили его жизнь. Одновременно он отчаянно стремился преодолеть двойственность своего происхождения, стать полностью своим в индийском национальном сообществе.

Его идеи получили новое уверенное развитие после знакомства с Тагорами. Погрузившись в среду индийской интеллигенции, Кумарасвами воспринял как должное идеи модернизации индуизма на базе рационального научного мышления, ставшие неотъемлемой частью политической и культурной борьбы. Кумарасвами лихорадочно пишет с целью развеять предубеждения в среде европейских читателей. Следом за «Целями индийского искусства» в 1909 следуют эссе «Индийские ремесленники» и многочисленные статьи, объединенные в сборнике «Эссе национального идеализма». В 1910 Общество изучения индийского искусства предлагает ему провести в Аллахабаде выставку древнего и нового индийского искусства, для которой он собирает значительную коллекцию, неустанно пополнявшуюся в течение индийских поездок ученого. По результатам собранного в 1910 году он выпускает «Избранные примеры индийского искусства» и «Бытовые ремесла и культура», и также очерк «Индийские рисунки», положив начало дальнейшим изысканиям в этой области. Своеобразной «квинтэссенцией» деятельности Кумарасвами в Индии становится сборник «Искусство и свадеши» 1912 года.

К моменту возвращения в Англию – летом 1912 года – Кумарасвами обладает обширной коллекцией памятников, на основе которой он может совершенствовать свои изыскания в области истории искусства, и в то же время он уже достаточно, и даже можно сказать, скандально известен своими статьями. Европейская научная элита причислила Кумарасвами к «националистам», и даже по сей день многие упоминают его имя только в подобном контексте, начисто игнорируя все последующее научное наследие автора. «При всем уважении к Индии, ее национализм особенно явно проявился в работах Ананды Кумарасвами…»[[58]](#footnote-58), читаем через десятилетия после его смерти в статье Р. Уинкса. Однако даже если смотреть на научную деятельность Кумарасвами только через призму его политических убеждений, это не умалит ее значимости, потому что его патриотизм пошел не в ущерб, а на пользу науке, став толчком для переосмысления спорных аспектов индологии. Как верно замечает в своей статье о Кумарасвами профессор П.С. Шастри: «Национализм имеет свои минусы, такие, как оправдание прошлого и преувеличение важности настоящего нации, но он имеет и свои сильные стороны. Национализм стремится создать позицию понимания, необходимую для упорядочивания некоторых запутанных ситуаций»[[59]](#footnote-59).

Не увенчались успехом попытки Кумарасвами превратить свою богатую коллекцию в музей искусств в Индии, и т.о., перенести туда место жительства и основное поле профессиональной деятельности. В письме У. Ротенштайну ученый сетует: «Если бы только была хоть малейшая возможность создать хороший музей в Индии. Если бы меня только попросили заняться этим, я бы знал, что делаю что-то важное и делаю хорошо»[[60]](#footnote-60). Кумарасвами остро чувствовал необходимость сохранения национального наследия внутри страны, наблюдая, как постепенно вывозятся в США и Европу памятники первостепенного значения.

 А с началом Первой мировой войны произошел резкий поворот в жизни ученого. Кумарасвами отказался служить в британской армии по причине того, что Индия - несвободная страна, и был фактически изгнан из Англии без права вернуться. По жестокой иронии судьбы, его великолепная коллекция обрела свой новый дом в стенах Бостонского музея изобразительных искусств. Доктор Денманн Росс выкупил его коллекцию и предложил Кумарасвами место куратора созданной специальной для него индийской секции – первой и единственной на тот момент в США.

**Подходы, методы и спорные вопросы индологии XIX – начала XX.**

Изучение истории и искусства Индии никогда не было процессом внутренним, привилегией одной страны и одной цивилизации, замкнутой в себе. Исторически сложилось, что у истоков индологии стояли люди совершенно другой культуры с уже устоявшимися методологическими схемами, многие из которых оказались беспомощными пред лицом настолько своеобразной художественной традиции. И по сей день индологическая наука несет «бремя» первых исследований, т.к. и их достижения, и ошибки имели глобальное значение – многие из вопросов остались окончательно нерешенными до сих пор, а любые попытки обновить методологию чаще всего имели своим первоначальным импульсом желание опровергнуть ту или иную существующую линию.

Становление Кумарасвами-ученого происходило «на стыке» этапов развития науки об индийском искусстве. Именно его деятельность имела результатом переход на новый уровень. Поэтому прежде чем говорить подробно о трудах ученого, целесообразно обратиться к характеристике проблемных вопросов области. Имеет смысл местами прибегнуть к т.н. нарративным инстанциям: Кумарасвами целенаправленно собирал наиболее ошибочные по его мнению цитаты известных на тот момент индологов, с целью вывести свою систему контраргументов, и будет даже полезно представить взгляд на проблему его глазами.

Первые исследователи индийского искусства, как правило, начинали не как профессиональные историки, а как любители. Некоторые из них постепенно концентрировались на своих «хобби», незаметно задавая тон всей последующей науке. Две наиболее важные и одновременно спорные фигуры - Джеймс Фергюссон (1808-1886) и Александр Каннингэм (1814-1893). Их роль в индологии невозможно переоценить. Каждый на своем поприще – Фергюссон как специалист по архитектуре, а Каннингэм как археолог – они прокладывали дорогу и создавали базу для неисчислимого множества ученых вплоть до наших дней. Огромных усилий стоило Александру Каннингэму убедить британское правительство в необходимости учреждения Археологической Службы Индии, открытой в 1861 году. Это был шаг эпохального значения, и не только потому, что отныне раскопки важных памятников вели специалисты, но еще и потому, что с 1902 года служба начала печатать ежегодные отчеты о проведенной работе. Самому Александру Каннингэму принадлежат такие труды, как «Буддийские памятники центральной Индии»[[61]](#footnote-61), «Ступа в Бхархуте»[[62]](#footnote-62), нумизматические исследования, а также первые одиннадцать томов отчетов АСИ.

Джеймс Фергюссон со своей стороны создал огромную базу фотографий и зарисовок архитектурных памятников Индии[[63]](#footnote-63)\*, издал книги «История индийской и восточной архитектуры»[[64]](#footnote-64) и «Поклонение деревьям и змеям»[[65]](#footnote-65).

Отсутствие научной базы, от которой можно было отталкиваться, привело к тому, что оба исследователя сконструировали свои методологические подходы, чтобы найти определенную «точку опоры». Для Каннингэма такой основой стала археология, а главным научным интересом ученого стали памятники эпохи буддизма. Во многом этому способствовала вышедшие в тот момент переводы изданий Фа Сяня, китайского путешественника и паломника, который посетил большинство знаковых буддийских святынь на территории Индии в период расцвета учения. Дополнительным фактором являлось и внимательное отношение к этой религии среди англичан. В ней они видели некий «противовес» непонятному, косному, по мнению европейцев, брахманизму. Тем более что с буддизмом ассоциировался призрак империи Маурьев, который некоторые англичане символически отождествляли с современной им Индией, объединенной британской короной[[66]](#footnote-66).

Деятельность Каннингэма имела результатом такие устойчивые позиции, как первостепенное и даже главенствующее значение археологии, которая фактически считалась синонимом истории искусства (т.н. «антикварный интерес»[[67]](#footnote-67)), и вытекающее из этого пристрастие первых исследователей к буддийскому искусству. (В периодизации Каннингэма буддийский период в искусстве прямо предшествует мусульманскому вторжению).

Путь Фергюссона к искусству Индии начинался с увлечения романтическими «руинами», виды которых он создавал с помощью камеры-люциды[[68]](#footnote-68). «Любование» выросло в целую методологию, основными инструментами которой стала визуальная сторона архитектуры и понятие стиля, в то время, как литературные источники ученый считал слишком незначительными по сравнению с визуальными памятниками. Критикуя Каннинигэма за технику его археологических отчетов, Фергюссон настаивал на том, что основной задачей археологической службы Индии должны стать полноценные монографии, а не заметки о ходе раскопок[[69]](#footnote-69).

Несмотря на разность подходов, оба исследователя, помимо безусловных достижений первопроходцев, стремились к классификации искусства в рамках линейного времени, что имело свои долговременные последствия. Каннингэм строил свою периодизацию по религиозному принципу: брахманизм, буддизм, ислам. Фергюссон же стремился объединить понятие «стиля» и «религии» для удобства датировки памятников. Более того, он считается создателем т.н. «расового» деления на арийское – дравидийское, или, соответственно, санскритское – несанскритское искусство. Недостатки подобного деления очевидны, т.к. оно в принципе исключало возможность сосуществования, религиозного (и стилистического).

Т.о., Каннингэм и Фергюссон, поместив археологию во главу угла, на долгое время, поставили знак равенства между ней и историей искусства[[70]](#footnote-70). Визуальная оценка вкупе с уже известным археологическим материалом стали главными союзниками исследователей. Введя в оборот европейское понятие линейного времени, первые ученые вызвали к жизни самый устойчивый предрассудок – что эволюция религиозных систем напрямую связывала с архитектурными формами. Внешняя стилистика позволяла судить о религиозной принадлежности памятника и, как следствие, о его датировке.

Подобное линейное «религиозно-стилистическое» деление будет развиваться и дальше, а с ним и уверенность Каннингэма, и особенно Фергюссона в происходящем процессе деградации искусства, потери им своих репрезентативных свойств. (Возможно, тут не обошлось без влияния идей Гегеля). Выбор первоначальной идеальной точки – эпохи буддизма – еще одно значимое для последующего развития науки решение.

Общее настроение, царившее в среде иностранцев, вынужденных привыкать к экзотическому миру, формировалось исходя из отношения к Индии как к стране, «погрязшей в прошлом, люди которой сформированы жаром ее климата, особенным характером религии и древностью социальных институтов».[[71]](#footnote-71) Более того, не стоит забывать, что большинство европейцев конца XIX -нач. XX века имело свои устоявшиеся вкусовые пристрастия и понятия о прекрасном, основанные на античности и «гуманистическом» искусстве. Процесс индустриализации провел невидимую границу между изобразительным и декоративно-прикладным искусствами, мастерством и ремеслом (собственно, движение Морриса-Ашбе было ответом на этот процесс).

Характерным примером соединения всех отмеченных представлений и тенденций стала книга 1880 года «Индустриальные искусства Индии» Джорджа Бердвуда. Это по-своему фундаментальный труд, в котором описаны все известные автору разновидности ремесел (в терминологии автора - «искусство производства»). Он включает пространное описание эпических произведений и иконографии отдельных индуистских божеств. Эта монография станет отправной точкой многих исследований подобного рода (Кумарасвами не исключение). Конечно, молодой индолог не мог не добавить в свой «черный список суждений» крайне негативное отношение Бердвуда к «чудовищным силуэтам пуранических божеств»[[72]](#footnote-72). Высоко оценивая ремесленные достижения индийцев (вот оно, характерное деление на ремесло и изобразительное искусство), совершенно правомерно отмечая негативное влияние английской индустриализации, автор монографии считает иконографические странности «главной причиной, почему скульптура и живопись <…> неизвестны как виды изобразительных искусств в Индии»[[73]](#footnote-73). Отметим, что это писал человек, который возглавлял индийскую секцию ежегодного собрания акционеров королевского общества искусств, и считался на родине своего рода знатоком и любителем. Очевидно, что подобные опрометчивые оценки связаны вовсе не с тем, что Бердвуду не попадались эти самые «примеры скульптуры и живописи». Причина – в сформированной школе оценки искусства. Все, что не подходило для «высших форм художественного выражения»[[74]](#footnote-74), оказывалось будто в «слепой зоне», за границами понятия «искусство».

Первые исследователи, столкнувшись с индийской культурой, были вынуждены пользоваться привычной схемой восприятия, провозглашенной Винкельманом: античное искусство и греческое представление о красоте – идеал и образец, который может «служить нам руководством в суждениях и творчестве»[[75]](#footnote-75). Удивительным образом сформировавшаяся индологическая школа, которая вроде бы строила свои научные выводы на постоянном обращении к межкультурным взаимосвязям, в результате этих выводов не *в*ключала, а *ис*ключала Индию из мирового культурного и художественного процесса, т.к. индуистские «монстры», как и погруженные в нирвану Будды, мало походили на «отмеченные высшей красотой»[[76]](#footnote-76) статуи Аполлона.

В XIX веке индологическое сообщество было в высшей степени монолитно и более или менее единодушно в том, что касалось опорных принципов своей методологии. Единичные попытки их пошатнуть имели мало успеха, и получили оценку лишь во второй половине века XX. Первой «ласточкой» стала книга «Очерки индуистской архитектуры» Рам Раза[[77]](#footnote-77) (1790-1830). Не профессиональный историк искусства, а юрист, он интуитивно очертил несколько «ходов», способных кардинально обновить методологию изучения архитектуры (отметим – именно индуистской архитектуры):

1. Изучение древних и средневековых строительных текстов.

2. Обращение к современной традиции возведения храмового здания.

3. Констатация расхождения теории и практики; разрыв между текстуальной традицией брахманов и практикой художественного сообщества.

Сорок лет спустя, вдохновленный работой Рам Раза, учитель Шьямачаран Шримани из Калькутты выпустил небольшую брошюру «Происхождение изобразительных искусств и художественное превосходство ариев». Этот националистический по своему характеру труд с говорящим названием остался также незамеченным.

Единственным индийцем и одновременно первым специалистом, которому удалось в XIX веке во всеуслышание поставить вопрос о смене критериев оценки индийского искусства, стал Раджендра Митра (1822-1891). Наиболее известными стали его «Древности Ориссы» в 2 томах – 1875, 1880; и «Бодх-Гая, наследие Шакьямуни» 1878 года. Первое существенное достижение Митры заключено в самом наборе памятников: область его профессионального интереса значительно сместилась с буддийских на индуистские памятники. Он стремился обойти «расовые», «религиозные» и «географические» установки Фергюссона, отвлечься от обсуждения деталей и орнаментации и обратиться к структурным особенностям. Вслед за Рам Разом, он обратился к обсуждению письменных источников, чему способствовало знание санскрита и пост библиотекаря в Азиатском Обществе, и как следствие продолжил линию «храмовое здание = наука + искусство».

Но, будучи человеком своего времени, Митра не подвергал сомнению некоторые «викторианские» установки, как то: «натурализм» как один из главных критериев оценки; восхищение «орнаментацией»; уверенность в том, что искусство Индии с эпохи буддизма находится в постоянном процессе деградации. Соответственно, его аргументация строилась на все том же сравнении с античным наследием: в плавных линиях культовой скульптуры Ориссы Митра видел реалистичную живость, прекрасное знание анатомии, и «идеальную имитацию»[[78]](#footnote-78). Он даже обращается к вопросам диеты жителей Ориссы, чтобы доказать реальность физических форм, «имитируемых», по его мнению, в скульптуре. Однако обращение Митры к античности имеет совершенно противоположную общепринятой линии цель: он стремится не доказать подражательность индийской скульптуры, а, напротив, вывести ее индивидуальную значимость; обосновать минимум внешнего влияния на искусство Индии, которое, по его мнению исходило из общего арийского источника. О скандальной известности идей Митры можно судить по книге Фегрюссона «Археология в Индии со специальным обращением к трудам уважаемого Раджендралала Митры»[[79]](#footnote-79). Это по-своему очень злая и во многом несправедливая, но вполне характерная книга. Аргументы Мирты казались абсурдными, и порой имели под собой действительно слабые основания. Но его роль в формировании новой истории индийского искусства невозможно переоценить.

В одном из ранних выступлений Кумарасвами приводит мнение Винсента Смита о том, что «после 300 г. н. э. индийская скульптура или точнее то, что ею называют, вряд ли можно считать искусством»[[80]](#footnote-80). Датировка, содержащаяся в цитате, не случайна. Существует в индийской «истории об истории» проблемная точка, в которой сошлись все частности, описанные выше: буддийские памятники как момент наивысшего взлета индийского искусства; оценочная методология, заимствованная из работ Винкельмана; восхищение античностью; спорное отношение к самой возможности понятия «индийская скульптура». Это – т.н. «греко-буддийское искусство Гандхары».

Территориально искусством Гандхары принято считать памятники, найденные на северо-западе Индии и в восточном Афганистане. Первые древнейшие вещи относятся к I веку до н.э., общий взлет принадлежит первым векам нашей эры, а полное угасание этого течения в искусстве происходит в VII веке[[81]](#footnote-81). Географическое расположение района обусловило тот факт, что в найденных памятниках слились воедино среднеазиатские, индийские и эллинистические влияния, что привело к появлению оригинального стиля.

Когда памятники района Гандхары попали в руки исследователей, они сразу получили сильный резонанс в научных кругах. Ученые с восторгом ухватились за возможность рассмотреть искусство далекой и непонятной страны через призму знакомого и любимого греческого. В результате гандхарская школа, как наиболее понятная (а через некоторое время, и наиболее изученная) стала наделяться избыточным весом в общем индийском художественном процессе. Винсент Смит отмечает, что исследователи уделяют столько внимания искусству Гандхары, т.к. им проще «…до мельчайших деталей разобрать историю греческого искусства, которое является фундаментом современного европейского, в то время как к художественной мощи восточной традиции, развивавшейся независимо от греческих образцов, они испытывают равнодушие, а порой и презрение»[[82]](#footnote-82). Накалу ситуации способствовало то, что в скульптурах Гандхары ученые встретились с наиболее ранними из известных антропоморфных изображений Будды. Это обстоятельство породило стойкую и, безусловно, заманчивую теорию о греческой прародине образа Просветленного. Как следствие, школе Гандхары стали приписывать основополагающее значение в искусстве Индии, а ее характерные стилистические признаки искали и находили даже там, где их отсутствие очевидно даже непрофессионалу.

Ключевой фигурой для развития археологии рубежа веков следует считать Джеймса Берджесса (1832-1917), который занимал пост генерального директора АСИ после ухода Каннингэма в 1885 году, и сэра Джона Маршалла, сменившего его в этой должности в 1902 году. Самые известные работы Берджесса: «Буддийские ступы Амаравати и Джагайапеты»[[83]](#footnote-83) и статья «Скульптура Гандхары»[[84]](#footnote-84). В конце XIX века ученые еще не высказывали резких мнений по поводу происхождения образа Будды, однако отношение к искусству Гандхары и искусству Индии в целом уже сложилось. Берджесс, в частности, недвусмысленно намекает на решающую роль эллинистического влияния при сложении буддийского искусства, и замечает, что стиль Амаравати непосредственно вытекает из гандхарской школы. Что же касается эволюции самой гандхарской скульптуры, автор резко критикует ее «индианизацию», считая такое изменение симптомом упадка.

Одним из первых и основных авторитетов в индологии вообще и в освещении нашего вопроса в частности стоит считать Альберта Грюнведеля (1856-1935). Его знаковый труд «Буддийское искусство в Индии»[[85]](#footnote-85) 1893 года, переведенный в 1901 году на английский с дополнениями Джеймса Берджесса, оказал огромное влияние на развитие последующей науки. Труд уделяет большое внимание именно гандхарской школе скульптуры, безусловно, отдавая ей должное. Автора ни в коей мере нельзя упрекнуть в некомпетентности, напротив, ссылки на его работы мы увидим почти у всех исследователей, имена которых будут упомянуты в данной главе. Основным достоинством работы следует считать подробное рассмотрение композиционных схем и способов изображения Будды и бодхисаттв. Грюнведель находит множество параллелей в иконографической типологии греческих скульпторов и мастеров Гандхары, и хотя не настаивает, однако достаточно ясно дает понять читателю, что «идеальный тип Будды… был создан для Индии чужестранцами»[[86]](#footnote-86). Эта мысль была с восторгом подхвачена современниками.

Особенно страстным и последовательным сторонником этой теории можно считать французского индолога Альбера Фуше (1865-1952). Его наиболее известные труды – «Греко-буддийское искусство Гандхары» 1905 года и «Начало буддийского искусства»[[87]](#footnote-87) 1914. По меткому замечанию Кумарасвами, Фуше «считал своей целью проследить влияние Гандхары в максимальном количестве памятников»[[88]](#footnote-88). Ученый первым серьезно остановил свое внимание на символическом изображении Будды в ранних комплексах Бхархута и Амаравати и дал иконографическое толкование. Однако наиболее известен он тем, что активно развивал идею о происхождении образа Будды из внеиндийских источников. Развил и приложил для аргументации солидную доказательную базу, которая в момент выхода его трудов казалась для многих неопровержимой. «Становится очевидным, что фигура Будды, улыбающаяся нам с дальнего Востока, является всего лишь кульминацией того <…> что происходило в эллинистических мастерских <…> Сейчас, в связи с новыми эстетическими воззрениями или националистической злобностью, многие стараются заставить гандхарскую школу заплатить за свое яркое превосходство, очерняя ее лучшие произведения»[[89]](#footnote-89). Жаловаться на «националистическую злобность» у Фуше были все основания, т.к. ему от Кумарасвами «доставалось» больше всех за его позицию. Но об этом будет сказано ниже, здесь лишь приведем своеобразное резюме работ Фуше устами Кумарасвами: «вопрос был высказан в форме, наиболее удачно подтверждающей предубеждения европейских студентов и раздражающей обидчивость индийских: творческий гений Греции создал модель, которая была варваризирована и деградировала из-за расы, лишенной художественного чутья…»[[90]](#footnote-90)

Лагерь сторонников данной концепции был бы неполным без Винсента Артура Смита (1843–1920), который посвятил большую часть своей жизни истории и искусству Индии. Его «Ранняя история Индии с 600 г. до н.э. до мусульманского завоевания»[[91]](#footnote-91) считается классическим трудом по данному вопросу. Огромную важность имеет также его «История изобразительных искусств Индии и Цейлона»[[92]](#footnote-92). Для своего времени это один из наиболее весомых, полных и основательных трудов по этой теме. Смит не делает резких выводов и очень осмотрителен и осторожен в своих высказываниях. Наиболее категоричной можно считать его статью в Журнале Азиатского общества Бенгалии (Journal of Asiatic Society of Bengal, vol. LVIII, P.172), где он упоминает: «Гандхара, или пешварская скульптура <…> может считаться… лучшим образцом пластического искусства Индии. Но даже эти образцы, всего лишь эхо второсортного римского искусства III и IV веков. В изображении <…> сложных и часто замечательных орнаментов индийским мастерам нет равных. Но в отображении человеческих чувств и эмоций индийское искусство полностью проигрывает»[[93]](#footnote-93). Здесь Смит, помимо характерной оценки скульптуры, высказывает еще одно распространенное в «викторианской индологии» (как ее часто величают в индийском научном сообществе) мнение: восхищение индийским орнаментом, который понимается в значении «мотив оформления». Однако следует признать, что в своих последующих «Истории» и «Истории искусства…» Смит уже не так категоричен, как в этой статье. Возможно, ярые нападки националистов, которые были так неприятны европейским ученым, смягчили его тон и резкость суждений. В «Истории искусств Индии и Цейлона» в 1911 году он прямо рассуждает об ошибочности выделения какого бы то ни была периода в искусстве как «высшей точки», и куда более сдержанно отзывается об искусстве Гандхары, выделяя его не более, чем все остальные направления. Он также ни слова прямо не упоминает о происхождении буддийского образа, обмолвившись лишь, что буддийские ортодоксы «были ведомы скульпторами поздней гандхарской школы»[[94]](#footnote-94), когда разрабатывали образ Просветленного. Смит, вслед за другими европейскими индологами, заключает, что раннее искусство северо-западных областей, более эллинизированное, не «испорченное» аборигенным влиянием, стоит по качеству и артистизму исполнения куда выше, чем позднее, которое уже куда более можно считать индийским и куда менее античным, а, следовательно, стоит признать своего рода декадансом.

Чудесным образом частный, по сути, вопрос гандхарской школы «вдохнул силы» в индологию начала века, сосредоточив внимание исследователей на буддийском искусстве, идеологический центр которого уже был определен. Более того, он сделал неоспоримым тезисы о процессе упадка и деградации искусства от эллинистического идеала к «пураническим чудищам». Чтобы «оправдать» тот или иной памятник, его обязательно необходимо было поместить в античный контекст: «Для многих авторов индо-греческое искусство стало навязчивой идеей»[[95]](#footnote-95). Винсент Смит, говоря о скульптуре Гуптской эпохи, отмечает ее не совсем индийский характер[[96]](#footnote-96)\*, признавая, однако, неудачными свои попытки найти в них явное греческое или римское влияние. Он же отмечает, что Фуше находит греческое влияние в рельефах ступы в Санчи.

«Гандхарский вопрос» явился дополнительной аргументацией новой системы художественного образования, привнесенной англичанами. Их стремление вырастить индийское поколение художников-классиков, воспитанных на лучших образцах европейского гуманистического наследия, получило свое идеологическое подтверждение: они будто бы вернули Индии утраченный художественный идеал.

Но и среди правил бывают исключения. Один англичанин взвалил на себя непосильную ношу борьбы с идеями своих соотечественников: «Мистер Хейвелл <…> считает, что ранние гандхарские скульпторы были немногим лучше грубых ремесленников, слепо следующих плохим эллинистическим образцам <…> бездушным <…> испорченным типам из греческого или римского пантеона, чувствующим себя некомфортно в условиях индийского аскетизма»[[97]](#footnote-97).

Эрнст Бинфилд Хейвелл (1861-1934) – один из самых последовательных и ярых представителей «националистического» движения Индии, директор Государственной школы Искусств в Калькутте. Это он впервые предложил пересмотреть систему художественного образования для индийских студентов, уделив больше внимания индийской истории искусства. Это он собрал для галереи искусств коллекцию образцов, которые, по его мнению, должны были вдохновлять молодых студентов. И опять же он пригласил в школу талантливого Обониндронатха Тагора, который будет вместе с ним активно развивать систему образования, основанную на восточной художественной теории. Будучи англичанином, Хейвелл знал, понимал и ценил индийское искусство, а также индийскую культуру, и в суждениях был порой резче и консервативнее индийцев. Его «Индийская скульптура и живопись, иллюстрированная типичными шедеврами с объяснением их мотивов и идей» 1908 года был первой в ряду публикаций, которые можно и нужно рассматривать в единстве, как едины были идеи и особенности подхода Хейвелла («Идеалы Индийского искусства»[[98]](#footnote-98), «Индийская архитектура: ее психология, структура и история….»[[99]](#footnote-99), «Древняя и средневековая архитектура Индии»[[100]](#footnote-100)).

Собственно, основное и главное достижение Хейвелла заключалось в новой позиции, которую он передал «по наследству» Кумарасвами и его последователям. Он, сам того не ведая, создал очень мощную школу «символистов», как их иронично назвал Бердвуд. В своих трудах он стремился показать искусство Индии под другим углом, донести до предвзятого читателя, в первую очередь европейца, а также и европеизированного индийца, мистический, философский подтекст. Не меньше внимания он уделял вопросу критериев, с которыми необходимо подходить к оценке индийского искусства, которое имеет под собой совершенно иную религиозную и эстетическую основу: «…в то время как европейское искусство с трудом воспринимает невидимое и ограничивается реализмом природы <…> индийское искусство <…> всегда стремиться осознать нечто универсальное, непреходящее и бесконечное»[[101]](#footnote-101). Отдавая должное таким индологам, как Грюнведель и Смит, Хейвелл, тем не менее, жестко критикует их стремление применить концепцию западного реализма к восточному искусству.

Винсент Смит в процессе дискуссии с Хейвеллом пишет, что «художники Гандхары, безусловно, не заботились о «сверхчеловеческом, трансцендентном теле и не интересовались Упанишадами»[[102]](#footnote-102), называя искусство Гандхары «гуманистическим». Т.о., он недвусмысленно демонстрирует оторванность распространенных оценок искусства от какой бы то ни было философской или религиозной подоплеки. Получается, что понятия «буддизм» и «индуизм» воспринимались как чисто стилистические категории, при этом мысль об обращении к религиозным источникам с целью интерпретировать тот или иной памятник мыслилась как абсурдная.

 То, что большинству исследователей казалось несомненным достоинством гандхарской скульптуры, для Хейвелла – глубочайший недостаток, который он именует «вульгарностью». Основной его тезис сводится к тому, что «индийское искусство в большинстве своем идеалистическое, мистическое, трансцендентное»[[103]](#footnote-103), следовательно, отказывать ему в подобных характеристиках или отмечать, что художников это не интересовало – значит автоматически лишать рассматриваемое искусство ценности.

В своих трудах ученый порой доходил до абсурда. Даже Роджера Фрая, который отдает должное его работам в своем «Восточном искусстве», коробила резкая смена «чаши весов»: у Хейвелла европейское искусство становится грубее и «ниже» глубоко духовного восточного. Кумарасвами, который с восторгом воспринял позицию своего единомышленника и друга, и тот в своих обзорах на новые монографии ученого отмечал: «ничего не добьешься утверждением, что каждый археолог неправ только потому, что он археолог»[[104]](#footnote-104).

Несмотря на множество просчетов, допущенных Хейвеллом, его заслуга для последующей индологии огромна. Он вывел «на арену» новых участников: трансцендентную сущность религиозного искусства, символическое наполнение орнамента и архитектуры, божественные начала мифологии и иконографии. Однако они оказались слишком фундаментальны, чтобы уложиться в рамки его интуитивно выработанной концепции, требуя серьезного научного обоснования.

**«Идеальный национализм».**

 *Я не был воспитан на индийской земле, но теперь, находясь среди своих индийских друзей, я часто раздражаю их, потому что моя манера мыслить слишком индийская для их англизированных вкусов*[[105]](#footnote-105).

Кумарасвами обратил внимание на положение цейлонских ремесленников еще в 1904 (эссе «Некоторые ремесла Канди»), но серьезно задумываться об обращении к искусству стал через два года, когда выпустил малоизвестную статью-обзор «Современное состояние индийского искусства» (1907), и практически сразу стал крайне плодовитым автором.

Обращаясь к характеристике творчества Кумарасвами в эти годы, не имеет смысла останавливаться на конкретных изданиях, т.к. основные идеи, обрастая фактами, кочевали из работы в работу. А большинство наиболее серьезных статей, появившихся в периодике, после определенной авторской редакции были включены в сборники «Эссе национального идеализма» 1909 года и «Искусство и свадеши» 1912.

Влияние Морриса и Ашбе, знакомство с сестрой Ниведитой[[106]](#footnote-106)\* и семьей Тагоров существенно повлияли на формирование пылкого идеализма молодого ученого. Экономический подтекст деятельности Кумаравсами-геолога, как и движения свадеши, частью которого он хотел стать, определили социально-политический и экономический взгляд на искусство, превалирующий в его первых статьях. Собственно, ученый создал «утонченную художественную критику индустриального капитализма и колониализма, которые подчиняли индийский религиозный идеализм и народное художественное достояние конкретным экономическим целям»[[107]](#footnote-107).

Безусловным вдохновителем ранних эссе Кумарасвами стал Окакура Какудзо и его небольшая работа 1903 года «Идеи Востока». Выдающаяся личность, человек, приложивший огромные усилия для сохранения японского художественного наследия внутри страны, вдохновивший современный ему мир искусства, Какудзо был не только патриотом, но и космополитом. Он одинаково болел за искусство Индии и Китая, много путешествовал по Азии, жил в Калькутте[[108]](#footnote-108), неоднократно бывал в США, где стал первым классификатором коллекции Бостонского Музея. Его «Идеи Востока» и «Пробуждение Японии» (1906) хотя и концентрировали внимание в первую очередь на достижениях родной страны, стали настоящим маяком для тех, кто, подобно Кумарасвами, искал фундамент пошатнувшейся национальной идентичности, возможно, потому, что основной тезис автора: «Азия едина».

Какудзо сделал центром своей теории искусство, считая его «выражением высшего и наиболее прекрасного в нашей национальной культуре»[[109]](#footnote-109). С горечью признавая, что лишь великие памятники прошлого могут теперь вызвать в памяти образ великой Индийской и Китайской державы, Какудзо делал Японию центром возрождения восточной самоидентификации, обращаясь к современному состоянию искусства. Его идеи глубоко тронули Рабиндраната Тагора, когда тот задумал школу в Шантиникетоне[[110]](#footnote-110), т.к. полностью согласовывались с представлениями неоведантистов о культуре как «центральном ядре цивилизации»[[111]](#footnote-111), с той лишь разницей, что они склонны были делать искусство Индии, а не Японии, «полномочным представителем культуры Востока»[[112]](#footnote-112). Безусловно, все это имело решающее значение для Кумарасвами, который навсегда принял идею великой Азии и искусства как главного «катализатора» культуры и мощи общества, сделав центром своего мировоззрения.

Критика движения свадеши, обращение к экономическим и социальным аспектам и прочие составляющие публицистики Кумарасвами ранних лет создали массу предубеждений, характерных для оценки его ранних эссе. Утверждение ученого: «Настоящий националист есть идеалист»[[113]](#footnote-113), - воспринималось критиками только в политическом контексте. Европейские критики и исследователи слишком склонны концентрировать внимание на его пресловутом «национализме», сгущая краски, превращая Кумарасвами в опасного рецидивиста, изгнанного из Англии[[114]](#footnote-114). Индийские специалисты следующего поколения, напротив, критически оценивают его «идеализм».

Под «идеализмом» следует понимать не восторженное состояние сознания, а термин, определивший метод, угол зрения и границы, в которых выстраивает свою теорию Кумарасвами. В одном из первых эссе 1908 года «Цель индийского искусства» Кумарасвами делает его одним из ключевых пунктов своей теории, утверждая, что особый характер индийского искусства обусловлен стремлением к идеалу. Достаточно быстро термин обрел комплексный характер.

Невозможно не согласиться, что национальное наследие стало для ученого отправной точкой развития его публицистической мысли, в большинстве случаев, достаточно радикальной и резкой. Также очевидно, что мысль Кумарасвами в это время испытывает серьезные влияния Рескина, Морриса, Блейка и Ницше, как на уровне идей, так и на уровне стиля изложения.

Тем не менее, ошибочно занижать достижения «раннего» Кумарасвами на поприще истории искусства Индии, считая обращение к нему лишь второстепенным фактором в политической борьбе. Так же, как и концентрироваться на этом этапе как основном и единственно значимом среди богатого наследия ученого, что часто происходит в среде индийских специалистов.

Обращаясь к анализу первых статей Кумарасвами, трудно не отметить поразительную последовательность его мысли и верность выработанным тезисам на протяжении всей жизни. Собственно, то, что стало в последующем разработанной теорией и методологией, появляется в работах 1908-1913 годов на уровне бескомпромиссных утверждений, намечая план, по которому Кумарасвами будет работать вплоть до своей кончины.

В 1908 году в мастерской Ашбе обрела свой печатный вид первая монография Кумарасвами «Средневековое сингальское искусство». Интерес к этой работе и в Англии, и на Шри Ланке был огромен, т.к. Кумарасвами обратился к неизвестному периоду искусства острова и поставил своей целью не просто дать формальный анализ «готовой продукции», но и обратиться к самому творческому процессу, его условиям, предпосылкам. Кумарасвами находился под впечатлением от «Индустриальных искусств Индии» Джорджа Бердвуда, и работа последнего стала образцом для молодого ученого, стремившегося охватить все области искусства Шри Ланки в указанный период, сконцентрировав основное внимание на различных видах ремесленного производства. Фундаментальные различия работ состоят в методологии исследования. Бердвуд обращается к готовой продукции, совершенно законно отмечая катастрофическую потерю качества большинства образцов по сравнению с примерами, не тронутыми английским влиянием. Но, несмотря на восхищение мастерством индийских ремесленников, Бердвуд строит свои выводы, исходя из формального анализа и личных вкусовых предпочтений, противопоставляя качество исполнения уродливости формы, обращая особое внимание на витиеватую красоту орнамента, который для него не имел смысловой нагрузки. Более того, само название труда говорит о том, что для ученого предмет исследования представлял собой искусства «производственные», прикладные, низшие по отношению к понятию «изящных искусств».

 Выводам Кумарасвами предшествовало внимательное наблюдение за работой ремесленников, обращение к фольклору и верованиям деревенских жителей. Его работа не только демонстрирует знание формы, но также и четкое представление о самом процессе производства. Более того, начиная повествование с обращения к истории и, что особенно важно, социальному устройству Кандийского государства, ученый интуитивно обогащает заимствованный у Бердвуда метод. Критики «идеалиста» Кумарасвами, призывающие обратиться к более конкретным, гуманистическим методам социологического характера[[115]](#footnote-115), склонны умалчивать, что Кумарасвами в самой первой монографии выбирает социологический фактор центральным для всего повествования. Власть раджи, феодальные отношения, разветвленная кастовая иерархия вкупе с фундаментальным значением религии для всех общественных институтов понимаются Кумарасвами как единый слаженный механизм, взаимовыгодные отношения внутри которого имеют центральное значение для творцов. Взаимопонимание между заказчиком и исполнителем, необходимая социальная уверенность ремесленника в значимости его труда, подкрепленная конкретным вознаграждением, создавали для последнего необходимое поле для творчества. Его стабильное положение определялось силой традиции, соблюдением иконографических характеристик и качества. Создаваемое искусство одинаково понималось представителем любой ступени иерархической лестницы, и фактически стирало социальные рамки, потому что его импульс и назначение совпадали – это было искусство религиозное, о Боге и для него.

Стремясь утвердить духовную подоплеку объектов, создававшихся для повседневного потребления, ученый определяет значимость орнамента, который уже сейчас понимается им как нечто отличное от просто «украшения». Подобная постановка вопроса открывает перед исследователем еще один тезис, характерный для будущих работ – невозможность разделения на «низшие» и «высшие» формы искусства, на ремесло и творчество. Кумарасвами впервые отмечает важную роль иконографии; намечает пунктиром такие термины, как красота и польза. Неясным призраком начинает маячить мысль о применимости понятия «шедевр» для традиционного общества, ведь одним из основных социальных признаков Кумарасвами делает принцип анонимности художника, вытекающий из стабильной системы гильдий.

В сборнике «Опыты национального идеализма» ученый развивает эту мысль, считая ее непременным условием своего традиционного общества. По меньшей мере опрометчиво утверждать, что ученый обратился к теории традиционализма лишь в зрелых трудах; напротив, Кумарасвами начал активно развивать ее сразу после своего обращения к изучению искусства. Сложно сказать, то ли социологические наблюдения о «традиционном» мироустройстве обусловили выбор искусства как центрального катализатора фундаментальной культуры, то ли анализ искусства привел его к выделению определенных характеристик общественного устройства. Важно, что этот процесс происходил в атмосфере активной идеологической полемики с существующей индологической школой.

Настоятельная потребность вывести систему весомых контраргументов осознавалась Кумарасвами очень остро. В 1910 году, в докладе «Об изучении индийского искусства» для Азиатского общества в Лондоне, Кумарасвами утверждает, что «понимание индийского искусства может быть достигнуто через осознание той ментальной атмосферы, в которой оно развивалось»[[116]](#footnote-116). Такие ученые, как Грюнведель, Фуше и Смит, по мнению Кумарасвами, работают на поприще «археологии и антропологии»[[117]](#footnote-117), и безусловно, обогатили науку весомыми фактами, но неоправданно считают свою деятельность имеющей отношение к истории искусства. Ученый настаивает на том, что личные вкусовые пристрастия и заимствованные схемы, основанные на визуальных впечатлениях, не могут быть достаточными для разработки серьезного метода. При работе с непонятным языком необходим некий ключ. Подобным универсальным кодом для дешифровки искусства Кумарасвами считает идею Бога, заключенную в религиозных и философских представлениях: «Индийские боги слишком долго изучались миссионерами и антропологами, а не философами и художниками»[[118]](#footnote-118).

Т.о., «идеализм» приобретает свой законченный облик, тем более, что уже в «Целях индийского искусства» мы встречаемся с системой Платона, который станет для Кумарасвами одним из главных философских авторитетов на протяжении всей жизни. Применяя найденный «ключ» для обсуждения индийского искусства, Кумарасвами выделяет еще несколько взаимозависимых признаков традиционного искусства. Первостепенная задача индийского художника, по его мнению - «толкование Бога». Не Бога как индуистского или буддийского божества, а в его первоначальной, непознаваемой и высшей сущности – в ипостаси Брахмана. Тем не менее это отнюдь не значит, что мастера, создающие изваяния божеств индуистского пантеона, неверно понимают свою задачу, т.к «Брахману приписывают образы ради нужд поклоняющихся»[[119]](#footnote-119).

Если художник имеет своей основной целью воcпроизведение высшего идеала, то недопустимо говорить о «воображении» как первой и непосредственной инстанции для рождения образа, который существует и может быть лишь воспроизведен артистическими средствами. В этом, по словам Кумарасвами, сходство искусства с йогой, и следовательно, с процессом «молитвенной медитации и самоидентификации с мысленно постигаемой формой Ишвары».[[120]](#footnote-120)

Cлова Леонардо да Винчи: «Лучший образ - тот, который способен передать страсть, оживившую его», - по мнению Кумарасвами отражают «импрессионизм Востока». «Страсть» Леонардо да Винчи, «экспрессию» Бенедетто Кроче ученый понимал соответственно своей теории – как верное воплощение духовного идеала. Уже в самой первой серьезной публикации – «Цели индийского искусства» (1908) – Кумарасвами выделяет два образа, которые могут наиболее красноречиво проиллюстрировать его теорию: Шива Натараджа[[121]](#footnote-121)\* и сидящий Будда. Они станут центральными для всего творчества Кумарасвами.

Иконографический тип танцующего Шивы, предлагаемый ученым, по его словам взят из «старой тамильской книги набросков» ремесленного мастера. Кумарасвами как будто дразнит читателя, предлагая модель, наиболее сложную для привычного эстетического восприятия, с развитой, но сложной иконографией, выбрав при этом не исключительный по мастерству или технике рисунок, а один из грубоватых набросков деревенского ремесленника. При этом ученый настаивает на исключительной экспрессивной силе изображения, на развитой и устойчивой иконографической схеме, которая через символические категории позволяет выразить невыразимое – торжество божества. Т.к. «самая высокая экспрессия – когда герой и бог едины»[[122]](#footnote-122).

Образ сидящего Будды, погруженного в медитацию, тоже выбран Кумарасвами не случайно. Ученый обращается именно к типовому изображению, такому, как статуя сидящего Будды из Анурадхапура, т.к. сама схема, по его словам, не сильно изменилась с течением времени. Этот образ для Кумарасвами становится примером воплощения идеального божественного характера в его индийском понимании, «освободившегося от привязанностей»[[123]](#footnote-123), в котором недостаток визуальной экспрессии – это лишь одно из необходимых качеств изображения, призванное подчеркнуть индифферентность чистого, освобожденного духа.

Кумарасвами стремительно развивает свою концепцию «идеализма», стремясь наполнить символическим содержанием то, что исследователи привыкли считать несовершенной формой, за что на сессии Королевского общества искусств в 1910 году был обвинен в «символизме» председателем секции Бердвудом, который так охарактеризовал первые попытки молодого ученого предложить новую трактовку образов: «Мое внимание привлечено к фотографии изображения Будды как примера индийского «изобразительного искусства». Мало кто из нас верит в новую школу «символистов» <…> Это бессодержательное подобие, в его древней застывшей позе, есть не что иное, как ничем не одушевленная бронзовая статуя <...> Вареный пудинг из телячьего сала может с таким же успехом служить символом бесстрастной чистоты и безмятежности духа»[[124]](#footnote-124).

Как можно судить, Кумарасвами было против кого и чего выстраивать свою достаточно агрессивную на тот момент идеологию. Его стремление представить контраргументы читается даже в принципе подборки иллюстраций для альбома «Избранные примеры индийского искусства»[[125]](#footnote-125) того же 1910 года, где он намеренно отдает предпочтение наиболее сложным для восприятия образам медитирующих Будд, тамильским бронзам, рельефам из Маммалапурама и непальским статуэткам.

Противостояние с точкой зрения и вкусовыми предпочтениями научного большинства так или иначе должны были привести Кумарасвами к теме греческой модели и греческого влияния. Собственно, его второе эссе 1908 года «Влияние греческого на индийское искусство» открывает обращения автора к этой теме. В арсенале раннего Кумарасвами было не так много убедительных аргументов, и свою доказательную базу ученый строит пока в рамках все того же «идеализма», сравнивая задачу творца и принцип восприятия греческого и индийского искусства. Ключевым термином для него становится понятие «природы», но в ранних статьях ученый понимает ее так же, как большинство оппонентов – как «натуру», подражание которой делает искусство несвободным, обязывая соответствовать земному, несовершенному, но реальному образцу. Античность, а вслед за ней Ренессанс стали эпохами, когда искусство вынуждено было проходить путь «неудовлетворяющего интеллектуализма»[[126]](#footnote-126), т.к. греческое искусство строилось на «интеллектуальной селекции природных форм»[[127]](#footnote-127); в то время как искусство Индии (как и готики) имело своим началом воображение, понимаемое, как «религиозный экстаз», способность увидеть художником недоступное простому смертному, но более реальное, чем иллюзия повседневности-майи. Т.о. Кумарасвами формулирует для себя еще одну важную категорию – понятие формальной красоты, соблюдение которой на должном уровне возможно лишь в рамках традиции.

Скорее всего, в ранних статьях Кумарасвами «традиция» является не глобальны явлением, а понимается как преемственность, готовность следовать заданным образцам. Но ученый уже сейчас осознает связь понятий «традиция» и «иконография», соблюдение которых дает возможность любому творцу «избежать опасности интерпретации великого или священного сюжета с потерей благородства и благоговения».[[128]](#footnote-128) Подобная схема, конечно, прямо противоположна идее индивидуальности, которая подвергается Кумарасвами серьезной критике. Стремление создать «свой, только свой эсперанто»[[129]](#footnote-129) приводит к потере живой связи зрителя и художника, а следовательно, к обесцениванию его работы.

Подобные высказывания серьезно осложняли отношения ученого с современным ему художественным миром. В чем Кумарасвами был поистине радикален, так это в оценках современного положения ремесленников и проблем образования. Капитализм, по его мнению, разрушил и религиозный идеал, и, как следствие, экономические отношения, на которых держалось искусство. Индийская элита больше не может спонсировать местных мастеров, Восток наводняют массовые товары промышленного производства. Более того, Запад, по мнению Кумарасвами, навязывает Востоку свой «испорченный», «материалистический» взгляд на искусство, ставящий на первое место достоинство исполнения, мастерскую имитацию натуры. Подобное «разобщение искусства и жизни» исказило взгляд Запада на искусство Индии, которое рассматривается в сравнении с греческими образцами; в колониальных художественных академиях преподают искусство в духе классицизма, в институтах игнорируют изучение индийских религиозных доктрин и языков.

Стремясь наметить план для тех художников, которые могут возвысить культуру своей страны, а также определить критерии, по которым следует оценивать их творчество, Кумарасвами бескомпромиссно требует найти и возродить духовную идею, которая лежит в основе мироощущения любого настоящего индийца.

Дружба с Хейвеллом и Обониндронатхом Тагором и высокая оценка их попыток ввести новую систему художественного образования не мешали ученому с большим сомнением относиться к опытам молодых художников Калькуттской школы искусств. Безусловно, ученый, несмотря на критику «эгоистичного» индивидуализма в искусстве, не мог не осознавать, что в современной ему фазе единственный шанс создать нечто отличное от «банальности и вульгарности»[[130]](#footnote-130) академических работ заключается в поиске своего художественного языка. Конфликт идеи традиционной культуры и необходимости свободы самовыражения был общей проблемой теоретиков идеологической борьбы, возникал у Р. Тагора, и решался через призму социального предназначения искусства. По мнению Кумарасвами, молодые мастера недостаточно заинтересованы в «самовыражении», и, обращаясь к культурному наследию Индии, увлекаются больше визуальной красотой картинок, забывая о духовном наполнении работы; обращение к памятникам литературы имеет результатом банальное иллюстрирование, а не поиск и вычленение высокой идеи. Другими словами, происходит процесс «стимулирования подражания, а не творчества», превращение художников в «интеллектуальных паразитов»[[131]](#footnote-131). По его мнению, у большинства мастеров нет той духовной глубины, той отвлеченности образа, которая необходима для передачи высших ценностей индийской цивилизации. Кумарасвами искренне стремился отыскать перспективную тенденцию в современной школе искусств, отмечая некоторые работы О. Тагора, Нондолала Бошу, Венкаттаппа и других, используя репродукции в качестве иллюстраций к своим монографиям. Но в дружеской переписке с Ротерштайном признается: «Тем временем я завершил книгу о Будде и Буддизме <…> Сожалею, что некоторые из работ Тагора на буддийскую тему (которые я считаю действительно очень плохими) будут вновь использованы в ней; увы, выхода нет»[[132]](#footnote-132).

Пожалуй, в оценке позитивной художественной тенденции в современном искусстве Индии Кумарасвами вынужден был поступиться внутренней правдой в угоду идеологическим причинам. Куда более свободен в суждениях он был, когда обращался к критике академической школы, главным представителем которой считал Рави Варму (1848-1906). Творчеству последнего он уделил несколько очерков. Интересно, что, несмотря на резкую критику его «сентиментальных» полотен, Кумарасвами невольно проникается духом сюжетов из индийской жизни, на которых художник концентрировал свое внимание, признавая их «националистический» импульс. Но, верный себе, не склонен связывать натурализм с наличием воображения, понимаемого как связь с духовными идеалами, а следовательно, считает приукрашенное изображение реальной жизни недостаточным для возрождения художественного качества индийского искусства.

Таким образом, и искусство, «вдохновленное техническими достижениями Запада», и то, что пытается вернуться к «духовному идеализму Востока»[[133]](#footnote-133), в массе своей одинаково неспособно конкурировать с лучшими образцами прошлого: «Недостаток метафизики – одна из причин, которая делает большую часть современного искусства неинтересным»[[134]](#footnote-134). Показательно, что некоторое вдохновляющее соответствие своим идеями Кумарасвами находит не в изобразительном, а в литературном искусстве – работах Рабиндраната Тагора, «абсолютно индийских по духу и по форме»[[135]](#footnote-135). Хотя уже очень скоро для Кумарасвами станут очевидны расхождения с мыслителем в трактовке традиции, взаимоотношениях Восток-Запад и методах искусства.

Если все предыдущие труды можно было отнести скорее к области эссеистики, то «Искусства и ремесла Индии и Цейлона» (1913) это научно-публицистическая работа. Но она тоже носит в первую очередь ознакомительный характер. Лучше всего цели своей работы описал сам ученый: «Эта книга рассчитана <…> на простых читателей, а не на специалистов-археологов <…> Смысл небольшой книги скорее в освещении неких фактов, чем в их исчерпывающем описании»[[136]](#footnote-136). Собственно, она написана по принципу «Сингальского искусства», но на индийском материале. Позволим себе не согласиться с Р. Липси, который считает, что эта монография не идет ни в какое сравнение с вышедшей в 1911г. работой Винсента Смита «История изобразительных искусств в Индии и на Цейлоне с древности до нынешних дней». Не следует забывать непреодолимую границу, проводимую европейскими исследователями между «изобразительным искусством» и «ремеслом», и станет очевидна определенная направленность работы Смита. Отсутствие подобного разграничения в теории Кумарасвами делает его небольшой труд хоть и кратким, но более сбалансированным с точки зрения информации и оценок.

 Работа намечает план, по которому ученый будет двигаться дальше в своих исследованиях, а также предлагает темы для молодых исследователей первой половины XX века («каждое предложение может стать главой, а глава – монографией»[[137]](#footnote-137)), и содержит тот набор суждений, который до этого был рассеян по многочисленным статьям автора. Как верно отметила жена Кумарасвами (Дона Луиза Кумарасвами) в предисловии к новому изданию 1963 года: «читателю необходимо знать Кумарасвами 1913 года, чтобы понять ученого 1947 года»[[138]](#footnote-138).

В этой монографии Кумарасвами наконец, формулирует принцип, лишь намечавшийся в ранних статьях и красной нитью проходящий через его труды. Ученый отвергает теорию «искусство для искусства», считая, что истинное произведение обязательно имеет высшую цель: если оно не несет прикладного значения, то должно воздействовать на интеллектуальную, духовную сущность человека. «Индийцы никогда не верили в искусство для искусства; их искусство, как и искусство средневековой Европы, было искусство ради любви. Они никогда не отделяли сакральное от светского <…> и не делали красоту своей целью».[[139]](#footnote-139)

«Мифы индуизма и буддизма», вышедшие в 1913 г. в соавторстве с сестрой Ниведитой, полностью соответствуют своему названию и представляют собой еще один ознакомительный общий труд с достаточно полным описанием известнейших легенд и преданий. Для нас они могут представлять интерес только как источник последующих иконографических изысканий Кумарасвами.

Полностью подчинены просветительской идее еще две книги, написанные Кумарасвами в первый период научной деятельности. Это «Вишвакарма: примеры индийской архитектуры, скульптуры, живописи и ремесел» («Viśvakarmā: Examples of Indian architecture, Sculpture, Painting, Handicraft»), издававшаяся выпусками с 1912 по 1914 г., и «Зеркало жеста: суть Абхинайи Дарпаны Нандикешвары[[140]](#footnote-140)\*[[141]](#footnote-141)». Первая представляет собой скорее иллюстрированный альбом с небольшой вводной статьей Кумарасвами, где он фактически повторяет уже изложенные в предыдущих эссе тезисы. Вторая – не что иное, как перевод индийского труда, посвященного драматическому искусству Индии, выполненный в соавторстве с Гопалой Криштнайей Дуггиралой[[142]](#footnote-142)\*.

Однако для нас интерес представляют в первую очередь работы Кумарасвами на поприще истории изобразительного искусства. К таким относится заключительная часть книги «Будда и дух буддизма» (1916). Общее направление работы тоже носит ознакомительный характер и религиоведческую направленность, однако последний раздел посвящен искусству. Как и в большинстве работ первого периода, ученый закладывает фундамент своих будущих научных изысканий, прослеживая развитие буддийского искусства от наиболее ранних памятников до эпохи Гуптов в Индии, на территории государств Южной и Юго-Восточной Азии (Ява, Камбоджа, Шри-Ланка) и на Дальнем Востоке. Особое значение для его дальнейшего становления как ученого играют две главы: «Буддийские примитивы» и «Греко-буддийское искусство». Первая из них перекочует в известнейший сборник «Танец Шивы», однако с существенно измененным и обогащенным содержанием. Что касается греко-буддийского искусства, то для Кумарасвами эта тема одна из знаковых, т.к. соединяет в себе сразу две важные для автора проблемы: односторонность европейского взгляда на индийское художественное творчество и одновременно широкое поле для более глубоких иконографических исследований. Кумарасвами также впервые серьезно касается здесь темы т.н. «иконоборчества» в ранних индийских памятниках (таких, как ступа в Санчи), и истории развития антропоморфного образа Будды. К ней он будет возвращаться на протяжении всей научной деятельности, вплоть до поздних эссе.

**Раджпутская живопись.**

Участвуя в националистическом движении, Кумарасвами одновременно собирал необходимую информацию для своей первой серьезной монографии, которая, в каком-то смысле, стала и самой знаменитой. Еще готовясь к выставке в Аллахабаде, Кумарасвами активно путешествовал в поисках наиболее «национальных» вещей, которые могли бы отражать концепцию индийского искусства в лучших его проявлениях, продолжил он формировать свою коллекцию и после. Особенно занимали его образцы живописи, достаточно разнообразные, узнаваемые и характерные, но не описанные в научной литературе. Еще в 1910 году для только что созданного общества Кумарасвами выпускает небольшую публикацию «Индийские рисунки». В ней он обращается к технике создания произведений, а также впервые проводит разделение на школы: могольская, раджпутская, буддийская и танджорская (в последствии классификация претерпела изменение). В сборник «Искусство и свадеши» 1912 года ученый включил две ранее напечатанные статьи: «О могольской и раджпутской живописи[[143]](#footnote-143)», «Ночные эффекты в индийской живописи[[144]](#footnote-144)». За два указанных года выходит целый ряд небольших очерков иконографического характера, концентрирующиеся на сюжетах («Шива Ратри[[145]](#footnote-145)», «Лейла и Меджнун[[146]](#footnote-146)», «Могольский портрет[[147]](#footnote-147)») и обращающиеся к стилистике и особенностям («Самобытность в могольской живописи[[148]](#footnote-148)», «Раджпутская живопись[[149]](#footnote-149)»). Определенным завершением этой работы стала вторая часть «Индийских рисунков[[150]](#footnote-150)» с пометкой «преимущественно раджпутские» в 1912 году, в которой Кумарасвами «обсуждает отличие раджпутской живописи от индуистской, а также от могольских работ <…> методы, применяемые раджпутскими рисовальщиками <...> комментирует фольклорные элементы»[[151]](#footnote-151). Стоит отметить, что все эти небольшие публикации всколыхнули научный мир, т.к. ученый заговорил о совершенно новом феномене, который до этого был неизвестен специалистам. Уже в 1911 году Винсент Смит при всей подозрительности к «символисту» Кумарасвами, не мог обойти стороной сделанные им открытия, прямо заимствуя его выводы[[152]](#footnote-152).

Нельзя сказать, что история искусства в это время не располагала никакими сведениями о раджпутах. Некоторые аспекты даже освещались в работах отдельных исследователей: Фергюссона, Хендли, Бердвуда и Брауна[[153]](#footnote-153). Однако термин, примененный Кумарасвами, был в науке новым, а выделенная им в отдельное направление миниатюра объединялась до этого в одну группу с могольской. Последняя была любима частными коллекционерами и хорошо известна в Европе. Существовало и некоторое представление об «индуистской» и «буддийской» живописи (Смит и Хейвелл), но оно было крайне размыто.

Многолетняя работа над материалом завершилась монографией «Раджпутская живопись» (1916), вышедшей в свет после возвращения Кумарасвами в Англию. В ней ученый свел воедино все, что было намечено в предыдущих изданиях, выстроил окончательную картину и провел классификацию. На самом же деле, он сделал намного больше. Как неоднократно отмечали исследователи, даже если бы Кумарасвами не написал после ни строчки, он все равно остался бы в анналах истории искусства. Б.Н. Госвами, специалист в области индийской живописи, отметил: «Кумарасвами был настоящим первооткрывателем раджпутского искусства, тем человеком, который дал ему новое значение. Если некоторые из этих миниатюр и были опубликованы прежде, то никогда не объединялись в одну группу и не описывались. Они лежали в груде материала, называемого «индуистской средневековой живописью», и именно Кумарасвами нашел их, очистил от сора и облек в раму <…> нежных фраз. И после этого продолжил освобождать для нас их сущность»[[154]](#footnote-154).

Обращаясь к этой работе Кумарасвами, конечно, необходимо помнить, что он был настоящим первопроходцем, поэтому не избежал ошибок и неточностей, более того, породил некий набор «мифов», которые до сих пор приходится развенчивать исследователям. Но, несмотря на такой огромный объем научной работы, проведенной на поле, расчищенном Кумарасвами, другими учеными, его труд нисколько не затерялся среди прочих и не утратил своей значимости, наоборот, он до сих пор является непреложным «стартом» для любого новичка. Возможно, основная причина – в самой структуре работы, которая как по нотам расписывает все аспекты, которым надо уделить внимание – от технических и стилистических до сюжетных. Большинство последующих исследований сконцентрированы на более частных аспектах, не в последнюю очередь по причине значительно расширившегося материала. Но все они основываются на плане, намеченном Кумарасвами.

Еще одна причина прямо следует из предыдущей: в монографии он стремится рассмотреть выбранное направление искусства в контексте эстетических, социальных и религиозных идей времени возникновения, обращаясь посредством памятников к жизни и представлениям их создателей. Практика, совершенно нетипичная для научной методологии как в индологическом сообществе, так и в европейском искусствознании. (Напомним, что знаменитая «История искусства как история духа» Дворжака увидела свет только через пять лет – в 1924 году)[[155]](#footnote-155)\*. Чтобы превратить ее в руководство к действию, ученый должен был свести воедино несколько факторов:

1. «Духовный идеализм» индийского искусства в работах Хейвелла
2. Образовательную программу О. Тагора в Школе искусств, ориентированную на образцы национального наследия.
3. Зачатки метода, найденные еще в «Средневековом сингальском искусстве» - разговор об искусстве по результатам непосредственного наблюдения за работой его творцов
4. Установка на развитие идеи аутентичного индийского искусства, не зависимого от внешних влияний, и попытки найти для нее весомую доказательную базу.
5. Просветительская линия «Мифов индуизма и буддизма» и сходных работ, ориентированных на европейского читателя. Основная цель – создать интеллектуальное «поле», которое бы облегчило процесс понимания «другого» искусства.

Монография состоит из двух томов, один из которых содержит иллюстративный материал с подробным описанием сюжетов. Первый же, в свою очередь, имеет двухчастную модель повествования. Ученый подробно останавливается на термине, его происхождении, географических, политических и стилистических особенностях, определивших внутреннее деление миниатюр на школу Раджастана и школу «пахари» (горная), а также вопрос датировки. В этой же части собраны сведения о технике, предполагаемом происхождении миниатюры, а также ее отношениях с могольской школой. Вторая часть обращается к вопросам «духа»: религиозным, социальным, поэтическим и литературным источникам миниатюры, ее сюжетам, особенностям изложения и восприятия.

Кумарасвами был не только ученым, открывшим раджпутскую живопись, он первым осознал глубину, силу и важность этого искусства для индийской культуры в целом, уловив, что эта миниатюра может стать яркой иллюстрацией идей, которые занимали ученого в первое десятилетие его научной деятельности. Более того, Кумарасвами прекрасно осознавал, что объяснить некие восточные эстетические категории европейскому читателю намного проще на примере искусства, которое может его привлечь визуально. (Судя по популярности могольской миниатюры, на примере живописи это удавалось намного проще).

Монография Кумарасвами стала одной из первых работ по индийскому искусству, в которой изобразительные мотивы и письменные источники присутствуют на равных, призванные в своем единстве провести зрителя дальше, чем первичное восхищение ярким колоритом и изящной линией рисунка.

 Иконографический анализ, конечно, не был внове для индологии – он являлся ее неотъемлемой и важной задачей, т.к. давал определенные критерии систематизации и был порой единственной возможностью приблизиться к пониманию материала. Но для Кумарасвами обращение к литературе с целью определить сюжет – не только лишь разъяснение увиденного, это способ проникнуть в сознание творцов и заказчиков, воссоздать мир духовных идеалов, которые были настолько понятны и ясны тем и другим, что умещались в двустишиях поэзии вайшнавов. При этом, как настаивает ученый, связь литературы и миниатюры строится не по принципу «текст-иллюстрация», а по принципу гармоничного родства. И поэзия, и живопись являются результатом некоего «специального вдохновения», или «откровения»[[156]](#footnote-156), развиваясь параллельно, но отвечая одной идее, одному стремлению и имея одно назначение. Обращение к текстам, т.о., только на первый взгляд призвано напрямую объяснить нам сюжетную линию того или иного произведения, а на деле создает целый микрокосм идей и представлений, погрузившись в который зритель получает возможность взглянуть на визуально приятные ему изображения глазами создателей. Т.о., Кумарасвами предлагает взгляд на иконографию, отличающийся от распространенного в научной среде его коллег – не просто как на средство понять «о чем» произведение, но как на неотъемлемую составляющую настоящего восхищения им. Автор еще не сформулировал и не доказал свой принцип эстетического восприятия, но уже сделал его важной частью методологии. Причина очевидна – о чем бы ученый ни писал, он стремился побудить читателя не просто принять, но и понять «его» искусство, и как следствие научиться ценить[[157]](#footnote-157)\*.

Раскрытие темы любви, ее частных и космологических проявлений – одна из ключевых задач, решенных Кумарасвами с неподражаемым изяществом. Конечно, вдохновением для него послужила литература и живопись, с которой он работал в процессе подготовки монографии: «Характер [этого искусства] уникален: что китайское искусство достигает с помощью пейзажа, здесь совершено через человеческую любовь»[[158]](#footnote-158). При этом Кумарасвами стремится определить особенности индийского понимания любви и восприятия женщины, продолжая тему своих националистических статей о ее роли и месте в иерархии общества и традиции *сати*[[159]](#footnote-159)\*.

Понятия любви, эротики, наравне с моральным идеалом скромной индийской женщины были категориями, характерными для общественной культурной мысли первых десятилетий XX века в Индии. Викторианская строгость нравов допускала при этом понятие классической академической обнаженной натуры, но в сознании индийской интеллигенции последняя стала синонимом порнографии, образцы которой также были известны[[160]](#footnote-160), что приводило к оценке даже классического скульптурного наследия в рамках «морального» и «этического». Много внимания уделялось фигуре скромной, верной индийской жены и матери.

С другой стороны, националистическая идеология, как и неоиндуистская философия, требовала «возвращения к корням», доказательств гармонии с природой, свойственной восточной цивилизации, что выразилось в увлечении «романтикой» деревенской Бенгалии, изучением устного творчества, этнографических особенностей общин охотников и собирателей. Некой квинтэссенцией, визуальным символом этого процесса в творчестве художников Бенгальского возрождения стал образ смуглой деревенской женщины, поданный через призму «здоровой» сексуальности, связанной с культом жизни и плодородия.

 Кумарасвами удалось объединить обе тенденции, не выходя за рамки этического, но не забывая и о метафизическом. Обращение к эротике с позиций средневекового религиозного мистицизма превратило тему отношений мужчины и женщины в вечный дуализм высших форм универсума, души и тела, и даже в отношения молящегося и божества: «Редко какое искусство сочетало в себе такое бесстрашие с такой нежностью, столько наслаждения с таким полным самоотречением <…> Абстрактное и священное часто подтверждаются через обращение к конкретному и материальному, что возможно только там где верят, что все переплетено»[[161]](#footnote-161).

События из жизни Кришны, противоречащие на первый взгляд общепринятой морали, Кумарасвами вслед за мистиками трактует как отношения души и высшей сущности, к которой она стремится несмотря на все преграды. В этой монографии ученый впервые серьезно останавливается на культе *бхакти*[[162]](#footnote-162)\*, который станет ключевым для многих трудов более позднего времени. Раджпутская миниатюра, т.о., превращается в практически идеальное искусство, в котором в гармонии сосуществуют чувственное и религиозное начало.

Можно ли говорить о том, что Кумарасвами уже в этой работе стремится выйти за рамки иконографического и стилистического метода? Скорее всего, нет. Он обращается к сакральному, теологическому «уровню» миниатюр не напрямую. Посредником для него служит текст, как первоисточник, так и его толкование. Он уделяет значительное место не только эпосу, религиозным гимнам и мистической поэзии. Кумарасвами обращается к любовной поэзии, приводит характерные для нее особенности и классификации, а также живописное воплощение через пары различных героев и героинь – наяк и наяка. Он использует и раджпутский исторический эпос, так же, как раджпутские любовные предания, как «Сони и Махинвал». Для него необходима связь раджпутской миниатюры с фольклором, т.к. одним из основных тезисов монографии является народность, аутентичность этой живописи.

Именно поэтому такое значение Кумарасвами придает особенности раджпутской живописи представлять в визуальных образах неизобразительные, музыкальные категории – *раги*[[163]](#footnote-163)\*. По мнению Кумарасвами, их связь с живописью относительна, т.к. по-прежнему речь не идет об иллюстрации: «Картинки лишь представляют обстоятельства для невидимого присутствия [раги]»[[164]](#footnote-164).

Тесная связь изображения, литературы и музыки в «Раджпуской живописи», этакий Gesamtkunstwerk[[165]](#footnote-165) – одна из причин, по которой монография осталась по-своему непревзойденной работой. Но стремление во всем опираться на отобранные источники, также изначальный импульс работы – обоснование национальной, глубоко народной природы раджпутской живописи – привели к существенным просчетам.

Один из главных тезисов Кумарасвами, который он стремился утвердить с помощью приводимых выше доказательств, состоит в кардинальном различии между раджпутским и могольским искусством миниатюры. Обоснованный шаг – разделение двух школ по очевидным стилистическим признакам и сюжетике – ученый превратил в отношения двух миров: национального индийского и исламского.

Доказывая, что живопись Раджпутаны сформировалась не под воздействием могольских миниатюр и развивалась по своим собственным законам, Кумарасвами тем самым демонстрировал автономность и самобытность индийского искусства, фактически продолжив линию своих ранних эссе, но уже в совершенно другом качестве: «Могольское искусство, какое бы ни было великолепное, в коротких достижениях было лишь эпизодом в длинной истории индийской живописи: раджпутская живопись <…> принадлежит основному потоку»[[166]](#footnote-166).

Утонченность, светский характер могольской миниатюры, ориентированный на «избранных» эстетов, по мнению ученого, разнится с глубоко духовным искусством «популярной религии», понятным простому крестьянину так же, как и принцу: «могольский придворный вряд ли заинтересовался бы искусством пастухов и молочниц, так же как и вишнуит изображениями слоновьих боев»[[167]](#footnote-167). Все эти заявления были относительно справедливы, если бы Кумарасвами не доводил их до полярного противоречия одного в ущерб другому. Тем более, что в данном случае приверженность литературным источникам сыграла с автором злую шутку – ученый реконструировал идеальное общество, забывая о том, что главными и основными заказчиками миниатюры, как раджпутской, так и могольской, были в первую очередь представители знати, и пасторальная народность, так же, как и мистический подтекст, предназначались для вполне светского созерцания, одинаково любимого и раджпутскими князьями, и могольскими правителями.

По мнению Кумарасвами, немалые различия существуют и в самой технике изображения, а также темах. Художественное пространство в могольской миниатюре строится с помощью мягких тональных переходов, линия всегда четкая и непрерывная, и если миниатюру увеличить, то она станет станковой картиной. Раджпутский художник использует цвет яркий, изображение носит плоскостный характер, линия прерывистая или текучая, и при увеличении раджпутская миниатюра скорее всего станет похожа на стенопись. Последнее, по мнению Кумарасвами, может быть дополнительным аргументом его теории об аутентичном происхождении миниатюры Раджастана от живописной традиции, воплощенной в стенописи Аджанты. В восхищении Кумарасвами линией раджпутской живописи, которую он считает как главным техническим приемом, так и главным «героем» изображения, читается верность представлениям Блейка: «Великое и золотое правило искусства следующее <…>: Чем более ясная, острая и гибкая линия контура, тем более совершенная работа искусства»[[168]](#footnote-168).

Но меткий глаз Кумарасвами, безусловно, не мог не видеть прямой преемственности, существующей между двумя традициями, которые он старался противопоставить друг другу. Это подтверждают параллели, которые он вынужден был признать между могольской живописью, школой Кангры и «пахари», делая меткие и точные замечания и давая выверенные характеристики, которые, подтверждались последующими исследованиями.

Работа Кумарасвами вдохновила целый ряд ученых на дальнейшие исследования в области раджпутской живописи, став главным маяком, возбудителем споров и одновременно непреложным «знаком качества» для специалистов. О. Гангули[[169]](#footnote-169) в 1926 году выпустил «Шедевры раджпутской живописи». В 1933 году увидела свет «История княжеств холмов Пенджаба»[[170]](#footnote-170) Дж. Хатчинсона и Дж. Вогеля с достаточно подробными династическими и клановыми данными, и исследователи получили информацию о правителях, которой не обладал Кумарасвами.

В 1940 на выступлении в университете Патны Рай Кришнадаса отметил, что базовую схему деления на школы (Раджастана и «пахари»), предложенную Кумарасвами, пришло время усовершенствовать. Ученые углубились в стилистические и сюжетные особенности миниатюры, которые вкупе с новыми географическими и историческими данными позволили вычленить в рамках ражпутской школы 3 или даже 4 вполне отчетливые местные школы со своими яркими отличительными чертами. Эрик Дикинсон[[171]](#footnote-171) пополнил фонд работ своим исследованием школы Кишангарха, Моти Чандра[[172]](#footnote-172)­– живописи Мевара, Прамод Чандра[[173]](#footnote-173) обратился к школе Бунди. Труды В. Арчера[[174]](#footnote-174) и Карла Кандалавалы[[175]](#footnote-175) о живописи «пахари», М. Рандхава[[176]](#footnote-176) о стиле Басоли, которые стали восприниматься как более самостоятельный феномен, чем предполагал Кумарасвами, считаются классикой исследований в этой области.

Отдавая должное пионерскому труду ученого, его последователи не могли не отметить искусственно нагнетаемого контраста между раджастанской и могольской живописью. Тем более, что последующие исследования прояснили, какие факторы влияли на раджпутскую живопись в период ее формирования: миниатюра султанатов, особенно живопись Мальвы[[177]](#footnote-177), и культура могольского двора (влияние последнего фактора существенно возросло, после того как Акбар взял в жены принцессу из Раджастана), в то время как одним из предвестников стала джайнская миниатюра[[178]](#footnote-178)\*. Херманн Гетц, хороший друг Кумаравсами, чья диссертация о могольском костюме, возможно, была вдохновлена пассажем из «Раджпутсткой живописи»[[179]](#footnote-179), вынужден был признать ошибочным резкие характеристики ученого, «который использовал <…> могольскую живопись как противовес фольклорной лирике раджпутского искусства»[[180]](#footnote-180).

Труд Кумарасвами имеет много неточностей, характерных для пионерского исследования, но он по-прежнему остается незаменимым для исследователей индийской живописи. По словам Карла Кандалавалы: «У него был дар несколькими строчками сказать то, что другие пытались выразить в сложных диссертациях»[[181]](#footnote-181). Этот труд играет и важную роль в нашем исследовании, потому что это, возможно первая работа Кумарасвами-историка искусства, с продуманной методологией и сложившейся идеологической подоплекой.

**\*\*\***

Решающее значение идей бенгальского национализма, антикапиталистического движения Морриса, ницшеанского анархизма в оформлении основных взглядов Кумарасвами, безусловно, невозможно игнорировать. С другой стороны, неправомерно и делать их «краеугольным камнем» в концепции ранних работ ученого. Вне зависимости от политической ситуации, Кумарасвами всегда заботило то, что лежало в области искусства и проблем его изучения. Более того, несмотря на некоторое поступательное развитие, которое можно уловить в его трудах, поражает цельность концепции и новаторство методов, используемых ученым. Уже в первой работе «Средневековое Сингальское искусство» Кумарасвами предлагает метод изучения, основанный на наблюдении за существующей изобразительной традицией, тесно связанный с экономическими, социальными и политическими особенностями общества; метод, активное развивающийся в последнее десятилетие в индологической науке об искусстве.

В эти годы оформляется тот спектр положений и тезисов, которые станут главными в его исследованиях последующих лет, как то: сакральная обусловленность традиционного искусства, необходимость оценки памятников через призму мировоззрения и мотивов их творцов; неправомерность разделения «высокого» и «прикладного» искусства; первичность смысла по отношению к форме и другие.

Завершающая этот этап «Раджпутская живопись» представляет собой труд, в котором гармонично сочетаются новизна темы, глубина методологических приемов и поэтический анализ визуальных характеристик памятников, суммирующий идеи Кумарасвами, до этого разрозненно присутствовавшие в многочисленных эссе.

**Глава II. Научная деятельность Кумарасвами в 1918-1930. Иконография** .

**Первое десятилетие в США.**

Имя Кумарасвами к моменту его переезда в США было уже известно образованной американской публике. Еще будучи британским поданным, он посетил Нью-Йорк вместе с Ратан Деви во время ее гастрольного тура. За это время он успел напечатать две статьи в одном из самых модных на тот момент журналов, посвященных массовой культуре, – Vanity Fair. Выбор издания, как и содержание эссе – краткий обзор раджпутской живописи и фресок Аджанты, с упором на «родство» с движением модернизма – дают все основания предположить, что Кумарасвами стремился заявить о себе. Что оказалось крайне своевременным – практически сразу после возвращения встал вопрос о депортации Кумарасвами за пределы Британской Империи без права возвращения и с конфискацией части имущества. Только заступничество друзей, таких, как Лоуренс Биньон, позволило ученому покинуть свою «вторую родину» достаточно бесконфликтно.

Создается впечатление, что первые годы жизни в США стали для Кумарасвами новым этапом поиска себя. С одной стороны, желаемая работа в музейной среде, требующая совершенствования профессиональных навыков. С другой, вновь попытки стать своим, теперь уже в кругах американской интеллигенции. Новый брак с молодой художницей и танцовщицей Стелой Блох, вынудивший Кумарасвами делить время между своими обязанностями в Бостоне и досугом в Нью-Йорке, стал дополнительным фактором подобного раздвоения. Привычным местом в историографии, посвященной трудам ученого, является мысль о несовместимости мировоззрения Кумарасвами и современного искусства. Тем не менее, круг общения Кумарасвами в эти годы был тесно связан с последними тенденциями в искусстве, что нельзя игнорировать при анализе его трудов. Сборник «Танец Шивы» 1918 года, принесший Кумарасвами мировую известность, был напечатан маленьким издательством Sunwise Turn одноименного Нью-Йоркского книжного магазина. Он был своеобразным культурным центром для близких по идейному духу художников, писателей, ученых, которых объединяла ненависть к войне и капитализму, а также склонность к политическому анархизму. Его владелица, Мэри Моубрэй-Кларк, находилась под сильным влиянием идей Морриса, что стало для Кумарасвами своеобразной рекомендацией. Ее муж, Джон Фредрик Моубрэй-Кларк, скульптор и медальер, был одним из основателей первой в США международной выставки современного искусства (Арсенальной выставки) в 1913, которая потрясла консервативные вкусы американской публики. Кумарасвами станет автором предисловия к каталогу его выставки. Карл Цигроссер, историк искусства и издатель популярного среди культурной элиты журнала «Modern School», после лекций Кумарасвами, основанных на материале его первых монографий, издаст целый ряд эссе ученого. Фотограф Альфред Стиглиц стал хорошим другом ученого, через него он познакомился со скульптором Арнольдом Ронненбеком, а чуть позже – с художником Эриком Джиллом. Идеологический импульс своих ранних эссе Кумарасвами переместил в эти годы в область теоретизации социального мироустройства, что дает некоторым американским исследователям основания рассматривать его наследие в русле утопических политических проектов начал XX века.

И все же основной и главной заботой Кумарасвами стало место хранителя Восточной коллекции Бостонского музея, отдел живописи которой существенно пополнилась образцами раджпутской миниатюры из его собрания. К этому моменту музей Бостона, благодаря целому ряду дарителей, влюбленных в восточное (преимущественно японское) искусство[[182]](#footnote-182), уже имел богатейшее собрание, каталогизацией и систематизацией которого в 1904–1913 гг. занимался упомянутый уже Окакура Какудзо. Удивительным образом судьба сделала Кумарасвами преемником и продолжателем практической деятельности того, чьи идеи стали для индолога путеводной звездой в самом начале его научного пути.

Большинство значимых работ ученого этих лет были напрямую связаны с его музейной деятельностью. Собственно, весь интеллектуальный багаж, который так поражает при знакомстве с Кумарасвами 1930­­­–1940 годов, был собран в это десятилетие каталогизации, описания и атрибуции памятников, пополнения коллекции, формирования самой идеи музея. Помимо планового пополнения коллекции, Кумарасвами взял за правило в год делать несколько даров из своих, более чем богатых, личных «запасов». Непрерывный поток прекрасных памятников, пополнявших собрание, можно проследить по ежегодным его отчетам в «Вестнике Бостонского музея» («Museum of Fine Arts Bulletin»). Каталоги Бостона авторства Кумарасвами, его «Введение в индийское искусство[[183]](#footnote-183)» и фундаментальная «История индийского и индонезийского искусства[[184]](#footnote-184)» выдают глубокое знание иконографических особенностей, литературных и религиозных источников, стилистических и географических различий. Титанический труд индолога, возможно, был «второй стороной медали» его вынужденного образа «модного индийца».

**«Танец Шивы» (1918)**

Сборник «Танец Шивы» стал первым значительным детищем Кумарасвами после переезда в США. Большая часть представленных в сборнике эссе – репринт уже увидевших свет заметок политического, социологического, философского характера из «националистического» прошлого, впервые собранных вместе. Большинство вопросов в области искусства, которые поднимает Кумарасвами, уже описаны в предыдущей главе: критерии, необходимые для оценки индийского искусства, первые попытки углубления в индийскую эстетическую доктрину. Этому посвящены такие эссе, как: «Индийский взгляд на искусство: исторический»; «Индийский взгляд на искусство: теория красоты»; «Индийские многорукие образы», «Красота есть задача» и «Индийская музыка». Много внимания уделено идее абсолютной красоты, ощущая которую, мы, по его мысли, ощущаем Божество. Ученый настаивает, что индийское искусство, изобразительное или музыкальное, невозможно мерить привычным для европейца понятием индивидуального: оно несет в себе древние и глубокие эмоции и мысли, не принадлежащие отдельно взятому художнику, который, по сути, является не творцом, а «открывателем» образов. Называть варварскими изображения многоруких богов, судить о готовом произведении только с точки зрения его технического мастерства – значит признавать, что единственная и основная цель искусства есть воспроизведение.

В сборник включены лишь несколько статей, написанных в 1917-1918 гг. «Космополитический взгляд Ницше» и «Индивидуальность, автономия и деятельность» выдают те политические размышления, которые Кумарасвами развивал в кругу своих Нью-Йоркских друзей. Интересно, что его анархизм и понимание ницшеанского Сверхчеловека строятся на основе идей духовного освобождения от заинтересованности и желаний, свойственных как йогическим практикам, так и доктрине буддизма. По его мнению, важность трудов Ницше заключается в «поэтическом переформулировании очень древней традиции»[[185]](#footnote-185).

 Еще одно эссе, «Сахаджия»[[186]](#footnote-186), посвящено школе тантрического вишнуизма, и на первый взгляд, никак не укладывается в контекст «глобальной Индии», т.к. описываемое направление и с идейной, и с географической (преимущественно Бенгалия) точки зрения явление скорее специфическое. Но не это ли одна из характерных черт научной полемики Кумарасвами – на основе частного явления доказывать общую закономерность? Крайне рискованное, с погрешностями против истины, такое движение в наше время было бы, пожалуй, дискредитировано как ненаучное. Но в 1920–30 годы XX века это был один из немногих способов уйти от сухой описательной «археологичности» науки о Востоке.

Выбор религиозной практики, проникнутой понятиями эротики, плотской и духовной любви, чувственности и освобождения от желаний для Кумарасвами более чем своевременный. Для него это продолжение тезисов, появившихся в «Раджпутской живописи», которые там строились на визуальном материале, здесь же приобретают теоретическое обоснование. Ученый понимал необходимость определить чувственность как отличительную черту индийской культуры и мировосприятия, но при этом, верный мысли о религиозной первооснове традиционного искусства, стремился обосновать тонкую, но вполне реальную взаимосвязь между этими категориями.

Эссе «Танец Шивы», давшее название всему сборнику, является его бесспорным идейным ядром и одним из наиболее известных «творений» ученого. Найти корень этой значимости, проследить ее последствия – задача увлекательная. Собственно, выбор Танцующего Шивы в качестве главного героя достаточно закономерен. Начиная с первого эссе, Кумарасвами делает его одним из визуальных воплощений своей теории идеала («наиболее чистый образ божественного действия, которым может похвастать искусство или религия»[[187]](#footnote-187)), сначала в виде «наброска тамильского ремесленника», но очень скоро перешагивает в пространство трехмерное, обращаясь к бронзам. Встретив в 1911 г. в Мадрасе Виктора Голубева[[188]](#footnote-188)\*, Кумарасвами впервые увидел среди его фотографий ныне знаменитую бронзовую статуэтку Шивы Натараджи из Тирувалангаду[[189]](#footnote-189)\* (в музее Ченная). Его эссе сделает этот памятник хрестоматийным.

Важно, что Кумарасвами, несмотря на явное обращение к тамильским бронзам, делает акцент не на характеристике конкретного памятника, а на анализе образа в целом – что во многом и определило новаторство эссе. Подобный подход разрушает археологическое мышление (памятник-характеристика), исчезает конкретная датировка, ученый расставляет совершенно другие акценты, стремясь доказать красоту образа исходя из категорий именно индийского эстетического восприятия. Исключение хронологии делает несостоятельным и миф о деградации репрезентативных качеств искусства.

«Танец Шивы» предлагает несколько методологических «подуровней», что само по себе делает эссе исключительным для своего времени.

Кумарасвами начинает статью с обращения к мифологическим картинам, и внимательный читатель уже здесь может обратить внимание на особенную бережность пересказа: ученый дает понять, что это не просто мифологические сказки, а основы серьезной и упорядоченной религиозной системы. Иконографический анализ семантических признаков (атрибутов, пламени, фигуры карлика, на котором танцует Шива, его позы и одеяния) несмотря на множество новых исследований, считается основой понимания описываемого сюжета*.*

Кажется, образ разложен на составляющие, ему найдена поддержка в текстах Пуран – задача иконографа выполнена. Однако Кумарасвами обращается к перечислению пяти высших функций Шивы: «самоограничение, творение, хранение, разрушение, благодать». Эта концепция Бога, характерная для шиваитской философской школы шайва-сиддханта, преимущественно распространенной в Тамилнаде[[190]](#footnote-190). Продолжая выбранную линию, ученый предлагает едва ли не первое обращение к литературно-философским памятникам (поэзия религиозных поэтов-наянаров[[191]](#footnote-191)) с целью не только описать художественный образ, но и реконструировать первоначальный духовный импульс, вызвавший его к жизни, встав на позицию создателя и адепта. Так исследователь переходит на новую ступень прочтения. Сама возможность поставить себя на место тех, для кого «дикий» образ кажется вполне приемлемым, была новаторской: методология для специалистов, а как быть обычным зрителям?

Надо отметить, что обращение к литературным и религиозным источникам чаще всего если и имело место, то для наведения порядка в религиозных классификациях (позиция Фергюссона о недостаточной развитости индийской литературной традиции принесла свои плоды). Кумарасвами не просто обращается к поэзии, для него очень важен момент личного экстатического, бхактийского почитания божества.

Некоторые современные исследователи[[192]](#footnote-192) критикуют вольный выбор ученым поэтических источников, т.к. цитируемые поэты принадлежали разному времени (Тирумулар – VII в., Маниккавасахар – XI в.). Более того, считается, что Кумарасвами не учитывал некоторых местных особенностей образа, замалчивая, в частности, сложные храмовые ритуалы с его участием. Подобные претензии кажутся неправомерными, т.к. ученый ставил перед собой совершенно другую задачу.

Автор выбирает достаточно узкий по ареалу своего распространения тип изображения, давая ему характеристику через призму философского восприятия столько же узкораспространенной религиозной школы. И тут происходит главная трудноуловимая «метаморфоза», совершенная автором: образ тамильского Натараджи он превращает в универсальный символ религиозной глубины и экспрессивной мощи индийского искусства и философского мировосприятия Индии в целом. Более того, он разрастается даже за рамки искусства индийского, превращаясь в Космический танец, визуальное воплощение концепции единства религии, искусства и науки.

Этот переход становится более очевидным, если вспомнить о первой малоизвестной редакции эссе, увидевшей свет в Тамилнаде еще в 1912 году. Наиболее интересен тот факт, что Кумарасвами выбирает небольшое издательство (The Light of Truth or the Siddhānta Dipikā) именно той философской школы, через обращение к текстам которой он и трактует свой образ. Т.о., в 1912 г. его Натараджа «танцует» лишь в сердцах своих последователей, хотя и зараженных европейским скептицизмом, но не утративших зерен духовной мудрости, накопленной многими поколениями индийцев; в то время, как в эссе 1918 года небольшое смещение акцентов дает ученому возможность делать куда более смелые выводы.

Эту догадку подтверждает крошечная деталь: в статье 1912 года при упоминании имени бога употребляется характерная частица «Srī»[[193]](#footnote-193), необходимая при исполнении индуистского ритуального этикета. Чудесным образом она пропадает в эссе 1918г., ориентированном на европейскую аудиторию, когда ученому удается совершить иконологический «скачок», придав образу космическое и космополитическое значение. Один из выводов эссе, похожий больше на гимн, звучит так: «Никто из современных художников не смог бы так точно и мудро создать образ той Энергии, которую наука считает предварительным условием любого процесса»[[194]](#footnote-194).

«Танец Шивы» стоит особняком как в личной эволюции Кумарасвами, так и в истории искусствознания. В рамках одной заданной темы поток исследований, углубивших идеи ученого, предложивших, в том числе, антропологический социологический методы для прочтения образа, не прекращается до сих пор. Более того, эссе стало своеобразной «школой» для целой плеяды историков искусства Индии середины – второй половины XX века, показав пример ясного и последовательного анализа иконографической схемы на основе использования источников.

Но и на этом новаторство «Танца Шивы» не заканчивается, т.к. Кумарасвами стал одним из первых исследователей, применивших иконологический подход в искусствознании, в то время, как без него не мыслит себя современная история искусства. Стоит отметить, что Кумарасвами вряд ли полностью осознавал удивительный характер своей работы: пройдет еще 10 лет, прежде чем он напишет свои наиболее известные труды по иконографии, и еще больше, прежде чем иконология станет для него главным методологическим принципом. «Танец Шивы» был откровением, вспышкой, как нельзя более своевременной, и поэтому столь яркой.

Дополнительную известность эссе обеспечил всплеск интереса к танцу, приходившийся на эти годы. И танцу не только классическому (Дягилевские сезоны), но и псевдо-экзотическому, «метафизическому», который представляла Айседора Дункан, «воплощая фантазию, которая стала попыткой возродить и утвердить утопическое <…> прошлое, в котором <…> индивид жил в гармонии с космосом»[[195]](#footnote-195).

Сам ученый в поздние годы неоднократно признавал, что «прошел долгий путь» с момента выхода «Танца Шивы», т.к. по сути это был лишь экскурс в наиболее спорные и сложные для европейского понимания области индийской культуры в целом. Он же остался и единственным, обращенным одновременно и к специалистам, и к широкой аудитории.

 **Кумарасвами и музей.**

Благодаря Денманну Россу Бостонский музей стал первым в США, организовавшим восточный раздел коллекции – меценат передал в дар музею 151 персидскую и индийскую миниатюру, не говоря о прекрасных образцах скульптуры, включая фрагменты оформления ступы Санчи и Амаравати, к которым вскоре добавилась небольшая, но качественная коллекция живописи Виктора Голубева. С 1922 года к секции индийского искусства была присоединена коллекция персидского и исламского искусства, и поле профессиональной деятельности Кумарасвами существенно расширилось.

Первые десять лет работы Кумарасвами в музее были временем приобретения обширных энциклопедических знаний, которые автор излагал в многочисленных музейных отчетах, каталогах и своих лучших работах, написанных в 1920–30 е годы.

В период с 1917 по 1923 год Кумарасвами описал и систематизировал большую часть коллекции, не говоря уже о том, что он существенным образом ее расширил, о чем можно судить по ежемесячному бостонскому изданию, в котором ежегодно появлялось по 5–6 его статей с описанием новых поступлений. Прикладные данные об отдельных памятниках искусства систематизированы и сгруппированы под общей темой и представляют собой описание экспонатов, но в контексте общеисторического и иконографического дискурса. Названия некоторых статей дают представление как о масштабах работы, проводимой Кумарасвами, так и о богатстве коллекции: «Шиваитская скульптура[[196]](#footnote-196)»; «Буддийская скульптура[[197]](#footnote-197)», «Джайнская скульптура[[198]](#footnote-198)», «Джайнские манускрипты[[199]](#footnote-199)» (из коллекции самого Кумарасвами в музей поступило более 60 экземпляров джайнской миниатюры), «Иллюстрированный непальский манускрипт[[200]](#footnote-200)», «Ранние индийские терракоты[[201]](#footnote-201)», «Арабская и турецкая каллиграфия[[202]](#footnote-202)» и т.д.

С 1923 по 1930 г. вышло 5 частей «Каталога индийской коллекции музея изобразительных искусств Бостона», составленных Кумарасвами. Первый выпуск представлял собой введение в философскую и религиозную мысль Индии. Вторая часть посвящена скульптуре (1923). Годом позже вышла четвертая часть, посвященная джайнской живописи и манускриптам. В пятой части каталога Кумарасвами продолжил свою новаторскую деятельность по атрибуции и описанию раджпутской живописи (1927), в том числе из своей коллекции, которая влилась в собрание музея (а это более 900 миниатюр). Последний, шестой том (1930), посвящен могольской школе. Как отметил один из критиков: «Руководство Бостонского музея остается лишь поздравить как с обладанием прекрасной коллекцией индийского искусства, так и с существованием доктора Кумарасвами, чтобы хранить и описывать ее»[[203]](#footnote-203).

В своих работах, непосредственно связанных с изучением и обработкой конкретных памятников искусства, Кумарасвами стремится максимально отстраниться от личной интерпретации, однако при внимательном изучении самого состава коллекции, новых поступлений, а также описания памятников, проясняется ряд особенностей формирования собрания и его экспонирования.

Стремление к наиболее объемному и разноплановому освещению материала заметно уже при знакомстве с каталогами. Первые два, посвященные скульптуре, дают максимально полную для такого издания информацию об индийской философской и религиозной мысли, литературном эпосе и театральном искусстве. Том, посвященный джайнскому искусству, достаточно полно знакомит читателя с религиозной доктриной. В двух последних каталогах, в которых описана живописная коллекция, приводится подробное описание исторических событий и необходимых для атрибуции деталей костюма.

 Наиболее показательная для понимания общей концепции собрания, фактически задающая общий тон цитата содержится в первом томе: «…большая часть индийской скульптуры и некоторая часть сохранившейся живописи является канонической по своему характеру. Ее формы символичны и не натуралистичны: изображение имеет место только если оно может служить выражению сути. Неотъемлемая часть искусства, его визуализация – это разновидность йоги, и художник иногда сам превращается в практикующего адепта. Восточный художник <…> сам по себе знак определенных идей, внешних форм внутренней вечной универсальной жизни. В индийском искусстве каждая форма – символ чистой и осознанной мысли и обдуманного направленного чувства»[[204]](#footnote-204).

 Как очевидно из цитаты, Кумарасвами четко расставляет приоритеты, по которым оценивает памятники восточного искусства. Те области, которые не отвечают глубине духовного переживания и художественного наполнения, в которых внешнее, эстетическое превалирует над мощной духовной идеей, становятся спорными с точки зрения экспонирования перед зрителем недостаточно окрепшим, т.к., не способны выполнять функцию «философского воспитания» посетителя музея.

Наиболее уязвимой в этой концепции оказывается скульптура Гандхарской школы. В одном из своих отчетов Кумарасвами пишет о голове Будды: «пропорции верны, черты лица изящны и проработаны, техническое исполнение совершенно. Но окончательный эффект – лишь элегантность, на грани с женственностью, а не сила. За гладкой поверхностью не ощущается структура – и этот пластический недостаток пропорционален пустоте экспрессии в психологическом смысле. Достаточно просто взглянуть на искусство времени Гуптов <…> чтобы обнаружить скульптурную и статическую качественность, на фоне которой очевидна слабость гандхарского искусства. И даже позднее средневековое искусство хоть и теряет чувство подчеркнутой структурности, сохраняет более массивные формы и несет больше убедительности, т.к. оно общепризнанно символично и более удачно с точки зрения выразительности»[[205]](#footnote-205).

Приведенный фрагмент очень ярко характеризует позицию Кумарасвами – при формировании экспозиции приоритет должен отдаваться экспонатам, способным иллюстрировать духовную составляющую. Именно этим объясняется тот факт, что по сей день основу экспозиции (ныне расширенной и перенесенной в новую галерею) составляют образцы скульптуры Матхуры и Гуптов, дополненные богатым собранием южноиндийских бронз.

Если обратиться к живописи, то здесь концепция Кумарасвами также влияет на его оценки[[206]](#footnote-206). Музей владеет очень богатой коллекцией раджпутской живописи и чуть менее значительной по количеству, но неплохой по составу коллекцией могольской миниатюры. В ее составе: «Хамсе-наме», «Шах-наме» иллюстрации к тексту Махабхараты времен Акбара, миниатюры «Двор Акбара», многочисленные портреты и работы анималистов, а также набросок к известной работе «Смерть Инайят Хана» времен Джахангира, и неплохие портреты конца XVII и начала XVIII вв.

Первое десятилетие работы в музее стало для ученого скорее временем сбора информации, чем результативных трудов. Многочисленные музейные отчеты, заметки в «Бостонском сборнике», каталоги коллекции стали своеобразными ступенями развития, т.к. каждая требовала от Кумарасвами практически энциклопедических знаний источников, исследований, подходов, фактов. Недаром в 1925 году Кумарасвами выпускает «Библиографию индийского искусства», в которой систематизировал большую часть доступной литературы по этому вопросу.

Огромный объем информации, собранный ученым за эти годы, имел своим результатом два комплексных труда: «Введение в индийское искусство» (1923) и «Историю индийского и индонезийского искусства» (1927). Их появление было вполне предсказуемым, чему способствовала остро осознаваемая автором необходимость «просветительских» изданий, не просто предлагающих информацию, но и толкующих ее. Здесь он остается на позициях «Танца Шивы», уделяя много внимания отношению к индийскому искусству и методам, которые могли бы это отношение поменять. Но если раньше он обращался более к сердцу читателя и зрителя, используя методы публицистики, то теперь предлагает серьезные научные труды, продолжение «Истории искусства Индии и Цейлона» В. Смита, но с диаметрально противоположными представлениями о красоте, эстетике и мастерстве. Безусловно, труды Кумарасвами не лишены пристрастного анализа, как и труды его оппонентов. Зная, например, отношение Смита к тамильским бронзам («Невозможно защищать изображение подобных форм с художественной точки зрения <…> Бронзы танцующего Шивы прискорбно изуродованы как произведения искусства дополнительной рукой, омерзительно растущей поперек грудной клетки»[[207]](#footnote-207)), нетрудно реконструировать аргументы Кумарасвами, отработанные в «Танце Шивы». Безусловно, ученый предлагает более объективный и развернутый анализ истории искусства Индии, чем существовал до этого. Но теперь можно сказать, что и его попытка объективности при оценке индийского искусства давала сбой, и, зная теорию «идеала», нетрудно будет найти области, в которых не стоит безоговорочно полагаться на оценки ученого: раджпутская и могольская живописи и греко-буддийская школа скульптуры. Мульк Радж Ананд в предисловии к переизданию «Введения в индийское искусство» в 1956г. (факт второго издания через 20 лет после выхода книги, причем издания индийского, уже говорит о значимости и актуальности работы), критикует Кумарасвами за полное пренебрежение к могольской архитектуре и живописи[[208]](#footnote-208).

Ученый чаще всего обходил стороной мусульманское искусство Индии, объясняя это «недостатком времени», «объема» или тематики, но главным, скорее всего, были соображения о его «неаутентичности». Несмотря на то, что ученый стремится быть максимально беспристрастным в изложении своей «Истории…», он определенно выделяет памятники и периоды, не только наиболее выдающиеся, но и наиболее «индийские», в то время как мусульманское искусство неизбежно привело бы к разговору о единой традиции, взаимосвязях с внешним исламским миром, о тюркских влияниях. Так или иначе, Кумарасвами в своей книге собрал всю известную на тот момент информацию, проведя огромную исследовательскую и библиографическую работу, включив в книгу также искусство Бирмы, Явы, Сиама (Таиланда) и Камбоджи.

**«Происхождение образа Будды» (1927) и сопутствующие труды. Рождение нового подхода.**

«Скульптор Гандхары <...> не столько превратил Аполлона в Будду, сколько Будду в Аполлона»[[209]](#footnote-209).

Вопрос о Гандхаре как прародине антропоморфного образа Буды, а также чуть ли не всего пластического искусства Индии, как уже отмечалось, был наиболее острым для некоторых исследователей и не подвергался сомнению другими. Очевидно, что для Кумарасвами он стал одним из ключевых пунктов критики практически с первых статей. Постепенно ученый приходил к пониманию, что теории «идеализма» Э.Хейвелла недостаточно, чтобы привести весомые аргументы для опровержения уже устоявшихся тезисов. Титаническая работа с памятниками и текстами, в которую погрузился Кумарасвами после переезда в Бостон, снабдила исследователя необходимой для этого информацией. Его большая статья «Происхождение образа Будды» 1927 года (расширенный вариант «Индийского происхождения образа Будды» 1926 г.) стала переломной для развития т.н. «гандхарского вопроса». Она не предложила неопровержимых доказательств, но позволила ученым впредь более объективно подходить к теме, имея некоторое количество аргументов для проверки.

Еще в книге «Будда и дух буддизма» (1916) Кумарасвами, не стесняясь в выражениях, дает сокрушительную характеристику искусству Гандхары, основанную более на эмоциональных и субъективных суждениях. По его словам, искусство Гандхары оставляет ощущение «глубокой неискренности», т.к. в лике Будды сквозит «самодовольство», в одежде – «пижонство», а в жестах – «женоподобие и вялость». К тому же он балансирует не на лотосе, а на «растопыренном артишоке»[[210]](#footnote-210) (эта фраза останется любимой даже в поздних работах автора). Кумарасвами высказывает мнение, что пришлые мастера неудачно восприняли уже существовавшую индийскую схему, тем самым высказывая свою недвусмысленную позицию по поводу места возникновения образа Будды. Здесь же он делает предположение, выдвигаемое, в принципе, многими учеными, что образ сидящего Будды произошел от позы сидящего йога. Однако дальше подобных фраз, лишенных доказательной базы, дело не идет.

В «Танце Шивы» Кумарасвами продолжает свою мысль, однако в более сдержанных и обдуманных выражениях доказывая, что гандхарское искусство нельзя считать автохтонно индийским, т.к. оно «неправильно трактует и восточную, и западную формулу <…> и не буддийское по своей сути»[[211]](#footnote-211).

По-настоящему серьезный удар грекоориентированная научная общественность получила после выхода «Происхождения образа Будды». Кумарасвами ни в коей мере не отрицает внешних влияний на искусство Индии и не умаляет важности искусства района Гандхары, однако стремится представить на суд читателей более взвешенную и аргументированную позицию, а также хладнокровно расставить приоритеты. Уже в «Танце Шивы» Кумарасвами ощутил значимость обращения не просто к религии, но к ее тонким особенностям для правильной трактовки сложных иконографических вопросов. Ученый смещает акценты, концентрируясь не на вопросе «Как?», а «Почему?».

Почему буддизм в определенный момент испытал необходимость в антропоморфном образе для поклонения, если до этого обходился символическими средствами? Ответ ученый видит в культе *бхакти*, развивавшемся, по его мнению, еще в доарийские времена, при поклонении *якшам* и *нагам*, местным божествам, духам плодородия, и получивший дальнейшее оформлении в ведийскую эпоху. Буддизм не испытывал вражды к подобным культам, наоборот, он старался захватить их в свою орбиту и подчинить собственным нуждам, однако и сам заимствовал некоторые их аспекты. Когда же в рамках буддизма стало развиваться движение махаяны, образцы для подражания были прямо перед глазами, и Будда незаметно стал превращаться из учителя и Просветленного в высшее божество, требующее не только почитания, но и поклонения. А молитвенное поклонение требует референтного образа, т.к. иначе связь с божеством на эмоциональном уровне может оставаться неполной. Еще в сборнике «Танец Шивы» Кумарасвами предлагает просмотреть подобную эволюцию религиозных взглядов на примере рельефов Санчи и Амаравати. Рельефы Санчи и Бхархута предлагают нам вариант предстояния, а рельефы Амаравати, несмотря на отсутствие в ранних из них антропоморфного образа, – пылкое поклонение божеству.

Уже в III–II вв. до н.э. скульпторами создавались антропоморфные фигуры, поэтому ни в коей мере не оправданы мнения ученых о неспособности индийских мастеров к подобным изображениям. Необоснованны, по мнению Кумарасвами, и ссылки на некие запреты изображений учителя внутри самого буддизма.

Наиболее важная часть работы посвящена рассмотрению тех элементов антропоморфной иконографии, которые появились в индийском искусстве задолго до образа Будды и, по мнению ученого, были первоисточником при его разработке.

 Интересно, что для подтверждения своей теории Кумарасвами обращается к нумизматике (область, которой Кумарасвами посвятил достаточное количество эссе, к сожалению, малоизвестных). Прототипом сидящего в позе лотоса Будды можно считать йога, тем более что медитативная практика существовала и почиталась в Индии задолго до появления буддизма и джайнизма. Для примера Кумарасвами рассматривает несколько монет, в частности из Кадафы (40­–78 г. н.э.) и из Уддаяна (I в.н.э.), на первой из которых изображен царь в позе лотоса (*падмасана*), а на второй, – сам Будда, во всяком случае, на это указывают основные атрибуты. Что касается такого необходимого признака Будды, как *ушниша*, то она встречается еще в изображении Индры на одном из столбов ступы в Санчи, датируемом 100 г. до н.э., и даже ранее, у фигуры Нага из Паталипутры (III-II вв. до н.э.). Но если связь сидящего Будды с образом йога неоднократно подчеркивалась разными учеными, включая приверженцев «эллинистической» теории, то рассуждения ученого насчет иконографии стоящего Будды и бодхисаттв представляются более значимым достижением, т.к. именно эта область чаще всего награждалась безусловным греческим происхождением.

 Стоящий Будда чаще всего изображается с опущенной левой рукой и правой, поднятой в *абхая-мудре*. Подобная схема встречается уже в фигурах якшей из Патны и Деории (III в. до н.э.), что же касается рук, то фигура нага с потолочной перекладины в Паталипутре полностью повторяет подобное положение. К докушанской и раннекушанской эпохам подобная поза становится вообще расхожей в изображении подобных божеств. Куда интереснее вопрос иконографии бодхисаттв, которые чаще всего изображаются в царской одежде и с характерными атрибутами, или отдельно, или в т.н. буддийской триаде, которая предполагает присутствие самого Будды в центре композиции. Задолго до эпохи антропоморфной иконографии в подобных триадах Просветленный присутствовал в виде символа-знака, а вместо бодхисаттв (которые появляются только в искусстве эпохи махаяны) его фланкируют якши, которые в буддизме получили помимо прочего охранную функцию. Они держат в правой руке цветы или раковины-каури, а в левой – складки одежд. Пример такого изображения можно найти на северных воротах Санчи. Подобная иконографическая схема прямо отсылает нас к фигурам стоящих бодхисаттв эпохи махаяны. Более того, якша, держащий цветок (лотос), может считаться прямым прототипом бодхисаттвы Падмапани (Padmapāṇi, в пер. «держащий лотос в руке»). Аналогичная ситуация возникает и с будущим бодхисаттвой Ваджрапани. В конечном итоге, якши и бодхисаттвы очень схожи по своему внешнему облику, их нетрудно спутать друг с другом. Здесь стоит отметить, что их функции в рамках культа тоже смешались, т.к. бодхисаттвам порой поклонялись не как помощникам в деле просветления, а как посредникам при преодолении болезней и прочих житейских трудностей.

Присутствие нимбов у будд и бодхисаттв чаще всего рассматривалось учеными как явная отсылка к греческим образцам. Кумарасвами выдвигает другое предположение. С ведийских времен свечение солнца ассоциировалось со светом богов, поэтому при совершении обрядов на алтаре присутствовало изображение золотого диска. Возможно, подобный диск перекочевал и на алтари, содержащие некие изображения. Во всяком случае, логично предположить, что как дерево *бодхи*, символизирующее Будду, никуда не исчезло в его антропоморфных изображениях, так и солярный диск остался на своем месте даже после появления образов божеств.

Важную роль в своем исследовании ученый уделяет скульптурной школе, развивавшейся в Матхуре, считая ее автохтонной и одновременно более влиятельной, чем гандхарская. По его мнению, нельзя игнорировать тот факт, что «эллинизированные» мастера позаимствовали буддийский образ у «индийской» школы Матхуры, т.к. даже многие предвзято настроенные ученые не в силах отрицать некоторые указывающие на подобный вариант доказательства. Не опровергает эту теорию и периодизация, которая впрочем, далека от совершенства. Датировка первых изображений гандхарской школы I веком до н.э. зиждется «на 5 памятниках, 3 из которых принадлежат неизвестному времени, один был найден еще в середине XIX века и датирован на основании монет, и лишь один принадлежит эпохе Канишки»[[212]](#footnote-212). Этого, безусловно, недостаточно для уверенного утверждения «первородства» гандхарской школы. Все, что удается установить Кумаравсами – образ Будды появился где-то незадолго до правления Канишки (около 100 года н.э.). Периодизация ученых во многом основывается на субъективных суждениях и на основе стилистики, т.к. считается, что ранние работы наиболее классические по стилю, поздние – «индианизированные». В любом случае, первые известные работы матхурской школы, такие как бодхисаттва из Сарнатха (123г. н.э.), датируются первыми годами правления Канишки, что не дает существенного преимущества во времени гандхарской школе.

Отдельное внимание в своей работе Кумарасвами уделяет стилю, точнее, различию в стиле между греческими и индийскими образцами. Ученый касается общей теории искусства и эстетики в Индии и Греции, наглядно демонстрируя несхожесть общих принципов и взглядов. «Идеализм» эллинистического образца тесно связан с изучением натуры, реального мира. «Идеализм» индийского мастера носит скорее интеллектуальный характер, основанный на понимании «психологии жеста», его искусство – это «интеллектуальная абстракция»[[213]](#footnote-213). И хотя Натья-шастра[[214]](#footnote-214) создавалась уже после появления разработанного образа Будды, однако основные формулы, такие как тип Махапуруши[[215]](#footnote-215), имевшего 32 обязательные черты-признака (*лакшаны*), были разработаны еще до появления самого буддизма. Более того, зритель имеет дело «не столько с двумя разными типами искусства, сколько с разными уровнями развития: греческое – уже декаданс, индийское – еще примитив»[[216]](#footnote-216). Сильное влияние искусства декаданса на примитивное искусство может иметь только разрушительный характер, и то, что индийское искусство тем не менее прошло нормальный поступательный путь развития, говорит как раз о его преемственности в рамках своей собственной культуры.

 Какие же основные вехи подобного движения могут быть названы? Свободно стоящие скульптуры якшей из Деорийи и Паркхама (III в. до н.э.), Патны (в II до н.э.) несут на себе печать архаического начала, выраженного в статуарности, массивности и фронтальности образов. Драпировки проработаны схематично, «прилипая» к фигуре, оставляя ее скорее обнаженной (в противовес объемным, ниспадающим драпировкам Гандхары). Отличительной чертой произведений индийского искусства вплоть до II в. н.э. (включая образцы из Матхуры), можно считать их пафос, устойчивость, тяжеловесность и общую напряженность.

Кумарасвами также упоминает, что индийское религиозное искусство ценилось именно за свое сакральное назначение, а не за изящество и проработанность пластики, и именно Матхура была во времена Канишки одним из основных религиозных центров. Образы, выполненные матхурскими мастерами, обнаружены в Паталипутре, Санчи, Бодхгайе, Сарнатхе, Раджагрихе, Пенджабе и других районах. И вполне естественно, что гуптская эпоха, ознаменовавшая появление полностью развитой иконографической схемы и выверенного стиля, берет свое начало в чисто индийском искусстве Матхуры, с чем вынуждены были согласиться даже самые непримиримые ученые (В. Смит и даже А. Фуше). Достаточно взять скульптуру стоящего Будды (V в. н.э.) из музея Матхуры, чтобы обнаружить все характерные стилистические черты, описные выше, начиная от спокойной, немного тяжеловесной статуарности и кончая профилировкой складок. Ученые потратили много сил, чтобы найти доказательства того, что гуптское искусство не существовало бы без гандхарского. Однако для Кумарасвами очевидно, что если эллинистическое влияние и имело место, то незначительное. Вывод очевиден: если гандхарское искусство можно назвать индийским лишь наполовину, то матхурское и гуптское – полностью, т.к. оно следует индийским идеям и использует соответствующий пластический язык.

Т.о., Кумарасвами ставит целый ряд научных задач, многие из которых прежде считались решенными раз и навсегда: первопричина появления антропоморфного изображения Будды в буддийском религиозном сознании, и, как следствие, в искусстве; основные «ресурсы» для развития иконографии; непрерывность и последовательность становления индийской стилистической традиции от ранних архаических памятников до зрелого искусства эпохи Гуптов; отличительные особенности эллинистической и восточной эстетики. Более того, он впервые поднимает вопрос о причинах перехода от аниконического к иконическому образу, блестяще развитый в поздних эссе. Все это дает основание считать этот труд заметной вехой не только в научной судьбе Кумарасвами, но и в индологии в целом.

Если проследить некоторую линию наиболее существенных работ других исследователей, затрагивающих подобную проблематику[[217]](#footnote-217), то станет очевидно, что разрешенная таким образом, пусть и неполно, проблема гандхарского вопроса «рассматривается ныне в академических трудах как общепринятая мудрость или целесообразный компромисс без фундаментальных изменений»[[218]](#footnote-218). Исследователи буддийского искусства как Индии, так и стран Дальневосточного региона, восприняли также предложенную Кумарасвами идею перехода к образу[[219]](#footnote-219) и терминологию: культ бхакти, якши и наги, ссылки на Джатаку о Калинге[[220]](#footnote-220).

**«Якши». Переход к иконологии.**

Вершиной иконографического метода в научной работе Кумарасвами является двухтомный труд «Якши» (1928–1931), посвященный «божествам низшего ранга», почитание которых входит в культовую традицию всех религиозных систем Индии. Пожалуй, это единственная работа Кумарасвами в русле иконографии, плотно исследующая конкретную тему, качественная и недооцененная критиками и последователями.

Ученые до Кумарасвами уже обращали свои взоры на культ якшей и нагов. Самой первой работой можно считать известную книгу Джеймса Фергюссона «Поклонение деревьям и змеям»[[221]](#footnote-221). Кумарасвами с глубоким уважением относился к пионерам индологии, однако не забывал со своей стороны внести коррективы в их теорию. В данном случае он считает неправомерным отношение к подобным культам как к «примитивным верованиям». Кумарасвами не случайно выбирал в истории искусства те аспекты, на основе которых можно было бы доказать глубину, духовность, и главное, автономность и аутентичность искусства Индии. Работа над иконографией якшей была для него поводом поговорить о древних эзотерических и философских воззрениях аборигенного населения страны, ставших, по его мнению, с истоками культа бхакти, повлиявшего на развитие антропоморфных образов в индуизме и буддизме. Если же возвращаться к трудам других ученых по этому вопросу, то Кумарасвами восхищался работой доктора Фогеля «Индийское знание о змеях»[[222]](#footnote-222), в которой рассматривается культ нагов-охранителей вод. Скорее всего, Кумарасвами также отдавал должное его книге «Матхурская школа скульптуры»[[223]](#footnote-223) (впервые издана как археологический отчет в 1906–1907), т.к. в ней Фогель впервые называет якшами танцующих девушек и «вакхов»[[224]](#footnote-224) (получивших свое название по аналогии со знакомой западным исследователям античной иконографической схемой) и приводит убедительные аргументы. Кумарасвами со своей стороны ставил цель определить место якшей и сопутствующих им существ в религиозной структуре Индии, а также в общей иконографической эволюции, уделяя особое внимание ранним доарийским культам и их последующей трансформации. По его мнению, серьезное изучение этого вопроса необходимо для понимания таких культурных феноменов, как индуизм и буддизм. Ученый провел широкую работу с литературными и религиозными источниками, стремясь показать неоднозначность отношения к якшам и нагам и его эволюцию в связи с развитием новых религиозных систем. В первой части труда он подробно останавливается на всех аспектах культа выбранных божеств, а также уделяет особое внимание иконографическим схемам, повлиявшим на развитие буддийского искусства, продолжая развивать мысли, высказанные в «Происхождении образа Будды».

Вторая часть труда имеет более сложную и неоднородную структуру и широкие задачи: «…выявить <…> важность якшей для <…> культа жизни, предположить, что этот культ, с которым также связан культ великой Матери, мог быть изначальной религией Индии, а также доказать, что растительный стиль – это не что иное, как иконография водной космологии»[[225]](#footnote-225).

Не будет ошибкой утверждать, что именно переход от первого ко второму тому «Якшей» стало одновременно шагом от иконографии к иконологии. Возможно, Кумарасвами задумывал его именно как дополнение, но якши во второй части являются лишь вспомогательным средством для разговора о водной космологии, ее месте в религиозных системах Индии и наглядном воплощении в конкретных памятниках архитектуры и скульптуры. Важное место уделено водной символике и ее связи с якшами, а также эволюции художественных приемов и стилистических принципов при изображении выбранных мотивов. Вполне вероятно, что само обращение Кумарасвами к водной космологии навеяно работами З.Фрейда. В его «Лекциях по введению в психоанализ» читаем: «Рождение почти всегда изображается посредством какого-либо отношения к воде, в воду или бросаются, или выходят из нее, из воды кого-нибудь спасают или себя спасают из нее, что означает материнское отношение к спасаемому»[[226]](#footnote-226). Ученый же на протяжении 1920-х годов, в связи с женитьбой на танцовщице Стеле Блок, вращается в кругах нью-йоркской артистической богемы, находящейся под сильным влиянием взглядов Фрейда. Но если Кумарасвами каким-то образом и был вдохновлен работами основателя психоанализа, то только на уровне общей идеи. Чтобы доказать ее обоснованность применительно к древним верованиям Индии, автор обращается к исследованию многочисленных источников, в первую очередь Вед.

Вторая часть работы посвящена разбору устоявшихся художественных схем и мотивов, связанных, по мнению автора, с водной космологией (макара, лотос, растительные гирлянды, неосушимый сосуд и т.д.), их символического подтекста и иконографии на примере конкретных памятников. Последнее особенно важно, т.к. растительные мотивы относятся к области орнамента, которому европейские исследователи в то время уделяли мало внимания, оценивая его чаще всего с точки зрения технического исполнения и визуальной эффектности, не заботясь о семантике. Безусловным достоинством работы следует также считать обзор каждого мотива в процессе его стилистической эволюции от древнейших до средневековых памятников. Одним из недостатков – чрезмерное стремление объяснить все растительные сюжеты индийского искусства в контексте водной космологии.

Интересно обратить внимание, что между первой и второй частями монографии Кумарасвами читает доклад в музее Метрополитен и по результатам выпускает малоизвестную статью «Древо Иессеево и индийские параллели и источники»[[227]](#footnote-227). Знакомство с ней опровергает общепринятое мнение, что компаративистские поиски Кумарасвами стали результатом его знакомства с Рене Геноном и увлечения традиционализмом. Более того, скорее всего именно постоянные аналогии со средневековым западноевропейским искусством, искреннее восхищение работами Эмиля Маля, вкупе с интересом к символам как к отдельным, самоценным и многоуровневым образованиям культуры, сделали необходимым отвлечься от конкретных памятников и обратиться к основным движущим мотивам искусства в целом. Собственно, «Древо Иесеево….» – первая статья Кумарасвами о миграции символов, и сам факт столь смелого соединения двух культур, восточной и западной, привычно воспринимавшихся как антагонизм, через единый символический образ, кажется неожиданным. Вспомним, что проект Аби Варбурга «Атлас Мнемозины», делавший символы визуальной памятью культуры, был начат в 1927 году, а доклад Кумарасвами прочитан в 1929, что наводит на мысль о неизвестной биографам взаимосвязи, проверить которую, к сожалению, не представляется возможным.

Так или иначе, наметившееся в «Танце Шивы» представление о том, что символ всегда больше конкретного образа и может стать ключом для понимания искусства, к моменту выхода второго тома «Якшей» стал для Кумарасвами частью новой теории, разработке которой он посвятит остаток жизни.

 **Кумарасвами и искусство модернизма.**

*Само понятие «современное искусство» абсурдно». Идея того, что в искусстве нужно стремиться найти оригинальность – полный нонсенс[[228]](#footnote-228).*

[Кумарасвами в разговоре с Дороти Норман[[229]](#footnote-229), 1928г.]

После переезда в США ученый постоянно вращается в кругу представителей передового крыла американского искусства. Откуда же такая категоричность приведенного высказывания? Противоречия в этих фактах нет – указанная цитата относится к 1928 году, и то, что ученый так критически настроен в это время, зависело не только от личных вкусовых пристрастий или незнания материала. Имеет смысл взглянуть на немногие письменные свидетельства взаимоотношений Кумарасвами с современным искусством, с целью определить причину критической позиции ученого.

Неудовлетворенность Кумарасвами успехами Калькуттской школы искусств была обусловлена сомнением ученого в способности молодых художников уловить и воспроизвести духовность классического искусства Индии. Оказавшись волею судеб в США, ученый был настроен достаточно оптимистично по отношению к новому искусству Запада, о чем говорят статьи «Раджпутская живопись и ее художественное родство с модернизмом»[[230]](#footnote-230) и «Пещерная живопись Аджанты как исключительный вид классического индийского искусства, апеллирующий к модернизму»[[231]](#footnote-231). Ученый делает упор не на религиозных догмах, а на изяществе и грации древней и средневековой живописи, на том внутреннем духовном аристократизме, который может быть понят через близкие европейскому читателю эстетические категории. Сложно сказать, что в данном случае понимается им под «модернизмом», видимо, некая модель развития культурной среды, которая вполне может абсорбировать и переработать лучшие идеи индийского искусства себе на пользу.

Именно на этой позитивной ноте он выпускает свой «просветительский» по духу сборник «Танец Шивы», апеллируя к увлечению искусством танца и музыкой Скрябина, а также участвует в небольшой книге «Скульптура шиваитов»[[232]](#footnote-232) Огюста Родена. Это работа известного мастера была вдохновлена его «знакомством» с бронзовой статуей Шивы из Тирувалангаду. Роден справедливо обратился к великолепному мастерству исполнения, пластике, внутреннему вдохновению образа. Но его мало занимала символическая, духовная сторона памятника, и в этом они категорически расходились с Кумарасвами, который все больше осознавал пропасть, стоящую между его идеологическими установками и художественной риторикой европейских творцов.

Ученый попытался найти свое место в находящейся на пике моды идейной среде, обратившись к полемике в русле ницшеанства, что позволило ему совмещать духовные идеалы буддизма и индуизма с передовыми течениями в среде интеллигенции. В данной связи показательным можно считать предисловие к каталогу выставки Джона Моубрей-Кларка в галерее Кеворкяна 1919 года[[233]](#footnote-233). Скорее всего, Кумарасвами был просто поставлен перед необходимостью написать вступительную речь для своего друга, и он постарался сделать это с максимальным тактом. В полном соответствии со своими представлениями, ученый объявляет творчество скульптора примером «идеалистического индивидуализма», утверждая, что его работы содержат завуалированную критику политического и экономического мироустройства. Кумарасвами говорит о художнике и его творчестве, но он упрямо молчит об искусстве, т.к. отвлеченное служение на практике невозможно было совместить с «эгоистическим» самоутверждением художника-индивидуалиста – и этот конфликт неизбежно должен был стать для него неразрешимым.

Кумарасвами был осведомлен, что модернизм набирает обороты и в индийской художественной среде, в творчестве таких самородков, как Гогонедронатх Тагор, Джамини Рай, Амрита Шер Гил, в среде школы Шантиникетона, одним из лидеров которой стал Нондолал Бошу. Восхищение чистым, «духовным» примитивизмом, основой которого стало даже не классическое искусство Индии, а изделия, выполненные представителями архаичных и малочисленных племенных групп, поддерживаемое ищущими «спиритуальность» художниками Запада, как Кандинский, стало основой для целой плеяды индийских мастеров[[234]](#footnote-234). В 1923 году Кумарасвами пишет рецензию на книгу «Современные индийские художники…» О. Гангули, выделяя работы Гогонедронатха Тагора, что крайне неожиданно – последний известен своими кубистическими экспериментами.

Но настоящим испытанием на прочность для ученого стала выставка живописи и графики Рабиндраната Тагора, показанная в США в 1930 году. Тагор-художник – явление по-своему удивительное, т.к. «сюрреалистическая», «автоматическая» живопись и графика полностью противоречит его литературной деятельности. Большинство западных зрителей в первую очередь стремились увидеть в его работах некую мистическую ориентальную идею, в то время как сам Тагор признавал своей основной целью поиск «ритмической весомости форм»[[235]](#footnote-235), а вовсе не «репрезентацию идеи или факта»[[236]](#footnote-236). Такая постановка задачи полностью противоречила всей системе оценок, сложившихся в работах Кумарасвами к этому моменту. Остается только гадать, как ученый подходил к работе над предисловием к каталогу, но тем более удивительны сделанные им выводы. Несмотря на факт практически полного неприятия подобного типа художественного выражения, историку искусства удается уловить ту тончайшую грань, которая отделяет восхищение от осуждения, признание искусства неискусством и высокую оценку творчества мастера в целом: «Это не искусство с заглавной «И», одновременно не патологическая самореализация, не искусство, призванное испытывать наш ум, и не созданное, чтобы обеспечить художнику «освобождение»; но, не имеющее внутренних мотив, по-настоящему невинное, как сотворение мира»[[237]](#footnote-237). Так или иначе, думается, именно этот очерк стал «последней каплей», после которой Кумарасвами категорически отмежевался от современного ему искусства и одновременно разочаровался в гении и потенциале Рабиндраната Тагора как идейного лидера.

Однако история была бы незакончена без позитивной ноты. Поразительно (а может, и вполне закономерно), что «абсолютное искусство» в рамках традиции Кумарасвами все же обнаружил, но в той области, которая еще к искусству не приравнивалась. Речь идет о творчестве фотографа-художника А. Стиглица. Кумарасвами познакомился с мастером в 1923 году, и был настолько восхищен его творчеством и личностью, что убедил фотографа, а следом и дирекцию Бостонского музея пополнить коллекцию авторской подборкой лучших его работ. И этот факт поразителен: благодаря ученому-консерватору, ученому-востоковеду, музей стал вторым в мире (после Буффало), в котором появилась фотографическая составляющая собрания. Несмотря на близкую дружбу с плеядой американских художников и скульпторов, Кумарасвами до конца жизни придерживался мнения, что единственный художник в США, «чьи работы действительно имеют значение» – А. Стиглиц. Ученый увидел в его фотографии ту границу отстраненной от самореализации индивидуальности вкупе с тонким ощущением символа, которая была для него единственным оправданием художественного творения.

\*\*\*

Парадоксально, но самый плодотворный период Кумарасвами в русле классической истории искусства имеет меньше всего оценок среди исследователей. Критики часто делают упор на недостаточном профессионализме ранних работ, и на уходе от практики к метафизической теории в последний, в то время, как большая часть серьезных монографий остаются за границами обсуждения или упоминаются вскользь.

Работа по описанию и систематизации памятников, проводимая ученым в Бостонском музее, вкупе с многочисленными рецензиями и отзывами на последние «новинки» в области востоковедения, позволили Кумарасвами очень быстро преодолеть тот ранний «непрофессионализм», который позволял европейским индологам утверждать, что он «больше заботится об индийском искусстве, чем об искусстве»[[238]](#footnote-238). Если он и остался верен идеалам националистического периода, то существенно скорректировал резкость своей позиции, одновременно предложив ее научное обоснование.

Большинство монографий Кумарасвами не просто предлагали энциклопедический уровень ответственно проведенного исследования, но чаще всего были исключительными или по теме, или по способу решения проблемы. И те, и другие имеют нечто общее, основоопределяющее, что делает «Историю индийского и индонезийского искусства», «Якшей» классическими трудами и по сей день – их метод. Кумарасвами обогатил иконографический метод востоковедной науки, который имел в основе своей объяснение изобразительных схем инородной традиции, сделав его полноценной методологией искусствоведческого анализа, в том виде, в котором она проявляется в трудах Э. Маля и позже – у Р. Краутхаймера. Не просто анализ схемы, но глубокое знание источников, сакральной традиции, понимание связи процесса создания, замысла, заказа произведения и его непосредственного воплощения как составных частей образа памятника в целом, привлечение искусства в качестве визуального свидетельства глубины культурных процессов – вот основные составляющие метода Кумарасвами.

**Глава III. Заключительный этап (после 1930 года). Иконология и метафизика Кумарасвами.Труды после 1930 года.**

*Я не мог больше удовлетворяться описательной иконографией и вынужден был обратиться к объяснению причины форм; а для этого следовало углубиться в Веды и в метафизику <…> т.к. именно там лежат конструктивные причины иконографического развития[[239]](#footnote-239).*

 [Письмо Х. Гетцу от 15. 07.1939]

После 1930 года Кумарасвами все больше занимается изучением восточной и средневековой западной метафизики. Как признавался сам ученый, он не проводил ни дня без чтения философских трудов. К этому моменту он уже был широко известен и уважаем среди научного сообщества, а также стал чем-то вроде живого экспоната, безусловной гордостью Бостонского музея. Он продолжает писать ежегодные музейные отчеты, посвященные отдельным памятникам, но они становятся далеко не главным приложением его сил.

Последнее десятилетие своей жизни Кумарасвами посвятил углублению в доктрины метафизики и развитию философии и теории традиционализма. С его познаниями в языках, страстью к сравнению и обобщению, с его стремлением выявить общий корень и примирить восточную и западную традицию, ученый безусловно нашел свою область. Нельзя не согласиться, что движение в сторону осознания традиции в качестве мировоззрения, характеристики заданной культуры, основоопределяющего фактора ее существования было подготовлено всей его научной деятельностью, начиная с «Сингальского искусства» 1908 года. Уже вторая часть «Якшей» наглядно продемонстрировала смещение фокуса исследования с конкретных памятников к символам, «держащим» основные иконографические схемы, но рассмотренным вне их, как самоценные явления искусства и культуры Индии.

Именно в эти годы Кумарасвами знакомится с трудами Рене Генона, а вскоре между ними устанавливается переписка. Кумарасвами считал, что «ни один [современный] писатель Европы не сравнится по важности с Рене Геноном, сделавшим своей целью разъяснение универсальной метафизической традиции, которая является необходимой частью любой культуры прошлого и представляет универсальную базу любой цивилизации, достойной именоваться таковой»[[240]](#footnote-240).

Кумарасвами много обращается к средневековой христианской мысли, на сходство которой с положениями восточной теории обратил внимание еще в «Танце Шивы». Его изыскания стали более целенаправленными после знакомства с неотомизмом Этьена Жильсона и исследованиями Жаком Маритеном теорий Августина и Бонавентуры. Кумарасвами не всегда был согласен с изысканиями философов, считая их утопические проекты тесно связанными и даже вдохновленными идеями модернизма. Но чтение и перевод трудов Псевдо-Дионисия Ареопагита, Ульриха Энгельберта, Бонавентуры, Фомы Аквинского позволили ученому совместить то, что он давно хотел свести воедино, разъяснить читателю восточные философские категории через термины схоластов и неоплатоников[[241]](#footnote-241).

Кумарасвами придавал огромное значение работе Ч. Огдена и А. Ричардса «Значение значения»[[242]](#footnote-242) (1923), т.к. вопрос понимания символа стал одним из ключевых для ученого в эти годы. Знаменитый «символический треугольник», понятия «означающего» и «означаемого», единство содержания и выражения, направление расшифровки – все эти приемы ученый, безусловно, сделал рабочими инструментами своей методологии.

Кумарасвами много времени уделяет чтению лекций, появляется на радио[[243]](#footnote-243), участвует в конференциях. Он видит свою миссию двояко – с одной стороны, выступления, рассчитанные на массового заинтересованного слушателя. С другой – перегруженные ссылками и уточнениями тексты философского, экзегетического, искусствоведческого характера, будто бы специально сконцентрированную сложность которых отмечали даже его коллеги и друзья[[244]](#footnote-244). Он же, в ответ на критику коллег, склонных думать, что ему следует обратиться к «практической» истории искусства или написать некоторое количество общих трудов, отмечал: «это не мое основное назначение (*дхарма*) – писать «читаемые» книги; <…> здесь мои задачи расходятся с аналогичными у Рене Генона. Все мои желаемые работы написаны для профессоров и специалистов, тех, кто в последнее время здорово расшатал наше представление о ценностях, но чья хвастливая «ученость» на деле слишком поверхностна. Я думаю, исправление надо начинать с уважаемой “верхушки”, и только так оно найдет путь в учебные заведения и энциклопедии»[[245]](#footnote-245).

С одной стороны, научное признание в Индии, Европе и США, с другой – состояние своеобразной идейной изоляции, проистекающее из критики и неприятия современных эстетических норм, представлений о целях и задачах искусства. Для многих востоковедов он стал чем-то вроде гуру (Поль Мюс, Бенджамин Роуланд, Ричард Эттингаузен, Генрих Циммер), для определенного количества специалистов по всему миру – единомышленником (Стелла Крамриш, Джон Кларк Арчер, Рудольф Арнхейм) или жестким, но интересным оппонентом (Мейер Шапиро и др.)

Начиная с 1930х годов, количество написанных Кумарасвами монографий, эссе, докладов и интервью, позднее изданных в печатном виде, не говоря уже о письмах, которые чаще всего мало отличались от полноценных статей, да порой и использовались ученым в качестве таковых, возрастает многократно по сравнению с предыдущим периодом. Ситуация осложняется сменой приоритетов – половина трудов принадлежат областям философии и религиоведения, являясь исследованиями в рамках универсальной доктрины. Более того, Вторая мировая война привела к повторному возрождению в работах ученого мысли остросоциальной и политической.

За рамками данного диссертационного исследования останется целый ряд работ, таких, как «Индуизм и буддизм»[[246]](#footnote-246), «Религиозный фундамент форм индийского общества»[[247]](#footnote-247), «Время и вечность»[[248]](#footnote-248), «Живые мысли Будды Гаутамы»[[249]](#footnote-249) и многие эссе философского и религиозно-социологического характера. Обращения к ним были необходимы только для понимания общей концепции Кумарасвами. Более того, исследования в русле традиционализма понимались самим автором не как создание нового, а как соединение в стройный идейный ряд теорий избранных мыслителей, от Платона до Рамакришны, и ученый многократно это подчеркивал (характерный пример – штамп «no rights reserved» на сборнике «Фигуры речи или фигуры мысли?», 1946[[250]](#footnote-250)).

В то время как поздние труды, посвященные истории и даже более – теории искусства характеризуют Кумарасвами как неповторимого мыслителя, которого можно приписать к школе традиционалистов весьма условно. Обилие материала затрудняет обзор, однако зная своеобразный метод работы Кумарасвами (после выхода очередного эссе автор продолжал дорабатывать и расширять информацию), правомерно построить главу по принципу тематических блоков, характеризующих основные направления мысли автора. Отдельно будут рассмотрены только наиболее значительные работы-монографии, дробление которых приведет к потере смысла, а также работы, сочетающие применение теоретических установок с практическими изысканиями в области истории искусства.

Привычной «точкой отсчета», знаменующей новый этап исследовательских поисков ученого, считается «Преобразование природы в искусстве» 1934 года. Рассматривать ее в одном ряду с прочими эссе было бы не совсем корректно. Но стоит обратить внимание, что в посвященном непосредственно ей разделе будут подробно рассмотрены только те аспекты, изложенные наиболее полно, в то время как элементы теории, которые получат свое дальнейшее развитие, будут упомянуты и рассмотрены в соответствующих тематических разделах с привлечением более поздних трудов.

***Раздел 1. «Преобразование природы в искусстве».***

*Я видел некоторые рецензии. Они все одного типа: неясное чувство, что происходит нечто, что ниспровергнет все общепринятые идеи <…> и при этом недостаток понимания, или боязнь сойти с проторенного пути[[251]](#footnote-251).*

[Рудольф Рифшталь в письме Кумарасвами, 13.03.1934]

Эта небольшая монография, собранная из отдельных эссе, пожалуй, может потягаться своей известностью и влиянием на умы современников с «Танцем Шивы». Она состоит из семи глав; первые три носят названия: «Теория искусства в Азии», «Майстер Экхарт об искусстве» и «Отношение к искусству в Индии», а остальные посвящены анализу трактата «Шукранитисара» и терминам *абхаша* и *парокша*. Свое исследование ученый строит на работе с древними индийскими текстами, а также на схоластическом периоде западной философии (которая, по его мнению, «представляет универсальный образ мышления»[[252]](#footnote-252)). Основные выводы работы применимы в полной мере лишь к сакральному искусству, находящемуся в рамках традиции, т.к. и само понятие «искусство» для ученого в полной мере ассоциируется только с этим разделом.

Прежде чем перейти непосредственно к тексту, следует сделать еще одно уточнение, и оно касается правомерности и специфики употребления понятия «эстетика» в теории Кумарасвами.

Сам ученый использовал этот термин только для комфорта читателя, но считал его содержание несоответствующим наполнению, точнее, очень сильно сужающим его границы. Происхождение понятия «эстетика» от древнегреческого «чувство», «чувственное восприятие» обессмысливает само понятие, т.к. – и это Кумарасвами стремился доказать своими работами – одно лишь эмоционально-чувственное восприятие зрителя – недостаточное условие для «настоящего» искусства: «…мы странные люди <…> в то время как другие называли свою теорию искусства «риторикой» и, соответственно, думали об искусстве как о знании, мы изобрели «эстетику» и думаем об искусстве как о чувстве»[[253]](#footnote-253).

Кумарасвами же считал индийскую эстетику «риторикой» (bene dicendi scientia – «наука говорить хорошо»)[[254]](#footnote-254). Такая подмена визуального понятия вербальным в общей концепции ученого вполне закономерна. Кумарасвами, подобно Платону и индийским мыслителям древности, относит к области искусства всякое мастерски исполняемое верное действие, от врачевания до живописи. Риторика же, пожалуй, наиболее абстрактное из подобных занятий, находящая между теорией и практикой, но, что наиболее важно для ученого в данном термине, она имеет вполне конкретное научное обоснование, систему применения и критерии оценки.

Из этого и надо будет исходить в дальнейшем: употребление Кумарасвами понятия «эстетика», «эстетический» часто носит негативный характер, а в качестве позитивного используется только по причине отсутствия другого термина, который мог бы быть понят читателем.

**Природа. Подражание. Воспроизведение.**

Само повествование строится на толковании определенных индийских терминов, ведущих к первоосновам описываемой эстетической теории и ставших также и основными для собственной теории Кумарасвами. Первая и основная категория, разъяснение которой необходимо прежде всего, содержится в названии работы – «природа». Она формулируется Кумарасвами как *natura naturans*, вечный и единый первопринцип, первооснова, другими словами, Бог. «Подражание натуре» должно пониматься вовсе не как подражание видимой окружающей действительности на уровне конечного результата, а как имитация самого процесса божественного творения. Именно в таком контексте исследуется термин *садришья* (sādṛyśa) – сходство, аналогия. Кумарасвами настаивает, что он всегда употребляется вместе с еще одним термином – *прамана* (pramāṇa). «Основное <…> значение этого термина связно с идеей инструмента, это то, с помощью чего можно проверить, сверить, удостоверить, а значит, и «получить» правильное знание – прама»[[255]](#footnote-255). Ученый обращает внимание читателя на то, что визуальное сходство с реально существующим объектом в данном случае относительно, т.к. *прамана* в широком значении есть некая авторитетная модель соответствия идеальной действительности. Это, однако, нельзя понимать и в обратном ключе – как оторванность искусства от действительности, как свободу изображать неизображаемое, руководствуясь только своими представлениями.

 Восточное и христианское искусства, т.о. представляются как идеальные, заключающее в себе высшую правду, изображающее «вещи максимально такими, какие они есть в Боге, т.е. ближе к их источнику»[[256]](#footnote-256).

**Раса.**

*- Да, но в таком случае раса недоказуема.*

 *- Пусть так. Что же из того. Вкушение приносит радость и расширяет познания. Чего же вам еще надо?[[257]](#footnote-257).*

*Раса* – одно из ключевых понятий индийской эстетики и культуры в целом, «…которое, будучи выработано в древности, не ушло вместе с породившей ... эпохой, но продолжало жить, давая выражение новым идеям и вступая в новые смысловые связи»[[258]](#footnote-258). Самое известное из первых употреблений этого термина появилось в трактате Натья-шастра[[259]](#footnote-259). Пожалуй, *раса* – наиболее исследуемое и широко трактуемое понятие в индийской мысли. Различные аспекты ее восприятия варьируются в зависимости от конкретного мыслителя и толкования. У Бхараты *раса* – ограниченный набор основных сценический эмоций, «устойчивых» чувств[[260]](#footnote-260), изображаемых актером, «задающих» тон действия. «Глобальное» понимание *расы* предполагает ее «вкушение» зрителем, что превращает ее в главную первопричину удовольствия.

Кумарасвами следует за наиболее известным толкователем теории, Абхинавагуптой, в его трактовке *расы* как «вкушаемости». Он также подхватывает теорию о том, что *раса* проявляется только в это самый момент «вкушения», существуя при этом априорно, но не проявляясь и не оживляя акт искусства. Только зритель способен «активизировать» ее, и если это происходит, следовательно, результат достигнут, искусство выполнило свою функцию, оказалось верным, «правильным». При этом Абхинавагупта подчеркивает отсутствие в *расе* момента личного отношения[[261]](#footnote-261), т.е. окончательный вариант удовольствия от вкушения возможен при наличии некоего «сплава» знания, происходящего из личного опыта, с обобщающим принципом, заложенным в функционировании *расы*, что в результате приводит к моменту отстраненно-прочувствованного наслаждения.

Однако эта теория не могла бы состояться без определения *расы* как сценической эмоции. В этом контексте с ней обязательно присутствует рядом понятие *бхавы* - «чувства», и именно соотношение этих двух пунктов между собой и рождало несчетное количество имеющихся трактовок.

У Кумарасвами же значение термина *раса* приобретает свое наполнение. Он делает чувство не главной категорией: «эстетический опыт есть трансформация не столько чувства, сколько понимания»[[262]](#footnote-262). Кумарасвами говорит об акте познания высшего, сакрального, но познания более с помощью «мыслительного», а не «чувственного» аппарата. Ученый обращается к вопросу подготовленности зрителя выявить *расу*, и в свете вышесказанного, она приобретает черты изначального знания, только на основе которого может произойти «не сообщение знания, <…> а проявление»[[263]](#footnote-263). Теория Кумарасвами выходит намного жестче теории Абхинавагупты. Если у кашмирского философа Х века *раса* дает зрителю возможность получить удовольствие от вкушения при наличии (а возможно, и без) некоторого собственного чувственного опыта, то у Кумарасвами этого оказывается недостаточно. Зритель должен уже обладать не просто опытом чувств, но понятием о знании высшего порядка, и только при наличии возможности «продегустировать»[[264]](#footnote-264), раса сможет проявиться, и произведение «заиграет».

Появляется некий момент элитарности, избранности, духовной «компетентности»[[265]](#footnote-265) «вкушающего», который был естественным для человека в традиционном обществе. Для современного же зрителя «дегустация расы» т.о. станет не откровением, а результатом сложного пути самосовершенствования. Многие исследователи критикуют подобную трактовку *расы* Кумарасвами, считая, что она существенно сужает круг зрителей, способных поникнуть в суть произведения искусства[[266]](#footnote-266), а также уменьшает значимость термина из-за стремления автора привести индийскую теорию в соответствие с идеализмом Платона[[267]](#footnote-267).

**Методы познания.**

Через устойчивые понятия Кумарасвами обращается и к методологии познания, исследуя термины *парокша* и *пратьякша*.

Это имеет особое значение, потому что, объясняя данные категории познания, Кумарасвами фактически приходит к определению положений иконологического метода. Разговор об искусстве, по его словам, возможен на трех уровнях – человеческом, ангельском и трансцендентном, другими словами, на «литературном, аллегорическом и анагогическом»[[268]](#footnote-268). *Пратьякша* есть уровень «прямой, явный, очевидный и семиотический», *парокша* – «непрямой, метафизический, оккультный, универсальный, абстрактный, символический»[[269]](#footnote-269). Т.о., у нас появляется возможность сделать интересный вывод, что иконологический метод Кумарасвами, применяемый им в поздних трудах, скорее всего, берет свое начало напрямую в индийской художественной теории, а не в трудах европейских историков искусства.

Но как же так? Неужели Кумарасвами говорит только о методе познания, но не опознаваемом как таковом? Безусловно, этому в «Преобразовании природы» тоже уделено определенное место. Но в силу логики повествования, более комплексное изложение его теории на эту тему мы найдем в последующих трудах ученого. «Преобразование природы…» - последняя работа ученого, рассчитанная на широкую аудиторию, что объясняет ее достоинства и недостатки. С одной стороны, она предлагает комплексное, но достаточно ясное исследование проблем восточной и средневековой западной эстетики. С другой стороны, не дает точного представления о концепции самого ученого.

Чтобы обратиться к анализу основных категорий теории искусства в изложении Кумарасвами, нами был собран воедино разрозненный материал, содержащийся в десятках его эссе, писем, докладов 1930–1940х годов.

***Раздел 2. Основные теоретические категории.***

**Символ и Знак.**

Кумарасвами наделяет символ ключевым значением, по крайней мере, в рамках традиционного искусства (сентиментальному символу нового времени нет места в его системе координат). В 1930е годы ученый все чаще обращается к трудам Юнга. Конечно, он был знаком с ними, однако до этого, конкретное упоминание личности известного психоаналитика в работах Кумарасвами мы находим лишь теперь. Показательным можно считать отношение к символу в концепции обоих авторов, о котором говорил сам Кумарасвами в «Преобразовании природы в искусстве», где он излагает свои взгляды по поводу отличия «знака» от «символа», созвучные теории Юнга. Символ отсылает нас к чему-то высшему, реальному для нашего сознания и одновременно ирреальному для материального мира, недоступному для эмпирического познания. Сфера божественного, космического – вот «поле» символа. Другая ситуация складывается вокруг знака, который служит отсылкой к хорошо знакомому объекту, имеющему вполне конкретный облик. Часто знак и символ могут выражаться в одних и тех же формах, и их интерпретация зависит от контекста (к примеру, использование голубого пигмента для передачи цвета неба). По мнению Кумарасвами, символическая форма может нисходить на уровень знаковой «в процессе декаданса»[[270]](#footnote-270).

Символ в теории Кумарасвами придает искусству его интеллектуальную сущность, он обращается к нашему разуму и открывает нам знание, он награждает произведение искусства той логикой, правдой и значимостью, без которых оно немыслимо в рамках традиционной доктрины. Очевидно, что здесь для Кумарасвами переплелось учение Платона о свете, который близок «проявляемости» индийской *расы*. Проявленность и свет – чрезвычайно близкие категории, в каком-то смысле они вообще синонимы. Значит, можно сказать, что платоновская «мистика света» напрямую связана с учением о познании символа. Символ есть усложнение, но лишь для того, кто не умеет читать, ведь «…говорю им притчами, ибо они видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют». (Мф. 13:13). Здесь стоит отметить, что обращение к цитатам из Библии, Евангелия и Посланий апостолов при разговоре о традиционном искусстве характерно для поздних работ Кумарасвами. Во многом это продиктовано обращению к Philosophia Perennis, однако для автора подобный сравнительный подход является также дополнительным способом донести до европейского читателя суть метафизических и эстетических воззрений Востока, говоря на понятном ему языке.

Кумарасвами делает вывод, что упрощение образа идет не на пользу зрителю, лишая его возможности духовного обогащения, соавторства, понимаемого как выявление сути символа. Красота, таким образом, не есть самоцель, ее функция – отправить «сигнал» чувствам, а через чувства – к интеллекту. В таком понимании для ученого очевидна значимость орнамента (который ошибочно называют «декоративными мотивами», тем самым снижая его значение). В нем наиболее ярко выражается суть древней, отличной от нашей, ментальности, которая «использует меньше, чтобы сказать больше». Однако произведение искусства нельзя назвать таковым и в том случае, если оно обращается лишь к нашему разуму, но не затрагивает органы чувств. Опытный зритель (или историк искусства, в данном случае имеется в виду именно это) должен не только вдумываться (eindenken) и думать, но и вчуствоваться (einfühlen) и чувствовать[[271]](#footnote-271). Последний термин перекликается с «со-чувствием», «предчувствием» символа у Рене Генона[[272]](#footnote-272). Однако Кумарасвами, взяв за источник не символ философский и религиозный, как у французского мыслителя, а отталкиваясь от своей практической деятельности историка искусства, понимал потребность в усложнении и гармонизации концепции. Его «вчуствование» есть не что иное, как интуитивное припоминание уже найденного знания – и это возвращает нас к концепции *расы*, которая редко упоминается Кумарасвами после «Преобразования природы» напрямую, но «дух» которой можно уловить в его теории символа вполне отчетливо.

Компаративистский метод ученого не мог не привести его к таким параллелям, как символ-мимесис, раса-катарсис. Несмотря на целую философскую традицию современности, которая настаивает на «материализме» Аристотеля, Кумарасвами представляет его куда более «метафизическим» автором, чем даже Платон.

Для подтверждения достаточно обратиться к «Поэтике». Как известно, мыслитель ставил в трагедии во главу угла состав происшествия, а не характеры. Примат сюжета над характерами создает ситуацию для «прочитывания», для «дешифровки» (как было уже определено, необходимое условие для «жизни» символа) - зрителю дана линия действия, задача – понять ее, что каждый способен сделать в силу индивидуальных способностей, точнее – в силу знания первоисточника, «модели». Т.к. «дух никогда не мыслит без (ментального) архетипического образа <…> даже когда человек мыслит творчески, он должен иметь архетип, о котором думать»[[273]](#footnote-273). Отсюда – и удовлетворение от узнавания, радость при виде сходства «модели» и «подражания», которые Аристотель называет причиной удовольствия, возникающего у человека при взаимодействии с искусством. Закономерный вывод – возможно, знаменитый катарсис объясняется внезапным прорывом, проникновением человека в область сакрального, высшего, божественного, проникновением, невозможным без посредника. Понятие «рока» у Аристотеля имеет те же черты, что понятие мифа у Кумарасвами. А последний считал миф определенным типом символа, отличным по строению, но не по сути.

**Миф, фольклор, примитив.**

*Мысль многих так называемых «примитивных» людей куда более одухотворенна, чем мысль т.н. «цивилизованных[[274]](#footnote-274).*

Йозеф Стржиговский

Значение и роль символа в изобразительном искусстве для Кумарасвами равна мифу и фольклору в литературной и исторической науке. Ученый был не одинок в своем обращении к мифологии и попыткам ее интерпретации. Наиболее далекими для него были тезисы Л. Леви-Брюля и Д. Фрейзера о переходе от «мистических», «дологических» систем мышления к научным. Несмотря на идейную близость с теориями Дж. Кемпбелла, М. Элиаде, Г. Юнга, которые также придавали мифу основополагающее значение, считая его основой духовно здорового общества, Кумарасвами расходился с ними в вопросе возникновения мифа, отвергая мысль о «выдумывании» мифа, «создании» мифа с помощью сил лишь человеческого ума в качестве механизма функционирования человека в мире. Миф для него не является ни завуалированным историческим событием, ни вымыслом он, - всегда правда: «Старайтесь никогда не вопрошать о правдивости писаний, мифов и проч. – ваша задача просто понять их. Тогда вы обнаружите, что куда-то двигаетесь, и прежде чем заметите, получите целый пласт Знания»[[275]](#footnote-275).

Фольклор – это выражение метафизических доктрин людей, живших по традиционным законам, детского в своей наивности, но не детского с точки зрения своего мировоззрения. Это категории, обладающие анагогическим смыслом, скрытым в них вне зависимости от нашего восприятия, но способным выйти на поверхность только благодаря нашему должному с ними взаимодействию: «Современный ум <…> при определенном интеллектуальном усилии может обратиться к нашей мифологии и фольклору и найти <…> в историях о героическом спасении девы от дракона <…> цельную историю спасения духа»[[276]](#footnote-276).

Кумарасвами много занимался вопросами т.н. «примитивной» ментальности, «примитивной» культуры. Малоизвестно, что он является «вдохновителем» плеяды этнографов, исследовавших культуры американских индейцев, и способствовавших их сохранению. Здесь одним из главных союзников для него был Й. Стржиговский – вопреки тезису о поступательном движении искусства от «примитивного» к «совершенному», Кумарасвами выдвигает полярность сакрального – профанного, считая лишь первое гармонично верным.

**Иконический знак и аниконический символ.**

Кумарасвами неоднократно обращался к проблеме «иконоборчества» и «иконопочитания» в рамках эволюции буддийского искусства, задавая вопрос, насколько вообще понятие «антропоморфности» применимо к развитому искусству Индии. Решение этой проблемы становилось для него не только и не столько теорией развития стиля, сколько разговором об особенностях восприятия разных типов сакрального искусства в общем.

Отсутствие антропоморфного образа Будды до первых веков нашей эры нельзя объяснить неспособностью художников к изображению человеческой фигуры, т.к. древнейшие из дошедших до нас антропоморфных скульптур датируются III тыс. до н. э., и абсолютно очевидно, что существовали и более ранние, но созданные из нестойких материалов и не дошедшие до нас памятники. Взаимодействие зрителя с сакральным образом и с сакральным пространством есть в первую очередь акт духовного размышления. Вопрос для Кумарасвами состоит не в том, нужна ли некая визуальная «поддержка» этому процессу, а какого рода она должна быть? В «Ланкаватара сутре» Будда говорит, что визуальная иллюстрация сказанных им слов необходима из-за «слабости» его «детей»: «Я учу, как художник учит своего ученика, который накладывает краски на картину, не нуждающуюся <…> в красках»[[277]](#footnote-277). Ту же мысль, но другими словами, читаем у апостола Павла: «Я питал вас молоком, а не твердою пищею, ибо вы были еще не в силах, да и теперь не в силах» (1 Кор. 3:2). Из этого ученый делает вывод, что образы-символы, призванные быть референтами в общении человека с Высшей Сущностью, даются зрителю в первую очередь из-за его когнитивной слабости. Основной функцией такого образа является не достижение созерцателем удовлетворения (или удовольствия), а демонстрация ему того, что увидел художник в начале творческого акта, «Будду в образе, а не образ Будды».[[278]](#footnote-278) Если рассматривать вопрос с такой позиции, говорит Кумарасвами, становится очевидно, что легче НЕ увидеть образ Будды в максимально зашифрованном символе, лишь отсылающем зрителя к прямому общению с Просветленным, чем демонстрировать ему видимый образ, не имеющий значения для процесса медитации. В «Калинга-бодха-джатаке» Будда, отвечая на вопрос, как его следует изображать, высказывается в пользу символов, таких как дерево *бодхи*, называя антропоморфное изображение «необоснованным». Какие же причины привели к неожиданному появлению такого образа Будды? Кумарасвами на основании источников утверждает, что Будда опасался не того, что антропоморфному образу начнут поклоняться как идолу, а что он сам как учитель, как Просветленный, будет низведен в сознании своих учеников до человека.

Однако символическое, абстрактное или отвлеченное от образности изображение обращается к сознанию зрителя, находящегося на определенном уровне развития, способного к процессу узнавания, обогащения, готового достичь истинного знания в результате активного интеллектуального взаимодействия с образом. Если же он не способен к такому процессу, тогда есть опасность превращения устоявшейся символической схемы в фетиш. Подобный исход тоже неоднократно обсуждается и осуждается в буддийских источниках, приводящих в качестве примера подобную метафору: в комбинации «палец, указывающий на луну», человек видит лишь палец. По мнению Кумарасвами, в определенный момент подобный процесс начал незаметно развиваться в среде адептов буддизма, следовательно, назрела необходимость в изображении Просветленного в более очевидной и наглядной форме.

По словам ученого, это было равносильно занижению интеллектуального уровня зрителя, не способного адекватно воспринимать абстрактный образ. На деле это привело к абсолютно другому пути его переживания, т.к. «отвлеченное искусство адаптировано для размышления и предполагает гнозис, антропоморфное вызывает религиозные эмоции и рассчитано на молитвенный процесс, а не на созерцание»[[279]](#footnote-279). Следующая ступень после обретения образа – его эволюция, развитие, и затем постепенное измельчание. «Декаданс в искусстве – это декаданс человека с интеллектуального на сентиментальный уровень»[[280]](#footnote-280).

**Иконография.**

Кумарасвами, тем не менее, вовсе не считает, что антропоморфный образ Будды при переходе на другой уровень восприятия теряет свою символическую суть, т.к. строится по определенным иконографическим канонам, отличным от канонов изображения человека, и фактически сводим к такому же знаку, как дерево Бодхи или колесо закона. Он – лишь «четкая форма формулы»[[281]](#footnote-281).

Мы подходим к определению автором иконографии в рамках традиционной доктрины. Она – не просто средство, она есть искусство как таковое, искусство более совершенное, чем то, которым владеет мастер. Иконография выражает одновременно правду и красоту работы, потому что создает форму для идей, которые должны быть высказаны, и потому что красота есть тщательность, схоластическое integritas sive perfectio; следовательно, не может идти никакой речи о «несвободе» художника, закованного в жесткие рамки заданной иконографии.

Кумарасвами предостерегает читателя от распространенной ошибки, допускаемой при трактовке символа. По его словам, абсолютно недопустимо относиться к символу в буддийском искусстве как к некому эсперанто (это процесс, происходящий в современном ему искусстве, в котором символизм воспринимается как экспрессионизм), когда отдельно взятая схема считается достаточной для идентификации стоящего за ним смысла. Для примера ученый приводит иконографическую схему образа Будды, стоящего на цветке лотоса, считая ее идеальным воплощением своей мысли о связи «символического мифа и мифического символа»[[282]](#footnote-282). Лотос в данном случае понимается как космическое начало, включающее небо, землю и воды, т.о. к услугам Будды все стихии и все миры, лотос же только является обобщающей схемой для подобного высказывания, точно так же, как в брахманическом искусстве стебель, олицетворяющий центральный столб мироздания, растет из пупа Вишну Нараяны, возлежащего на водах. Если понимать подобный символ не «мифически», а литературно, то получается абсурдная ситуация, отражение которой мы видим в некоторых греко-буддийских скульптурах Гандхары и работах художников XX века, когда Будда превращается из Высшей Сущности в человека, балансирующего на изящной чашечке цветка, который больше не несет в себе символического «подуровня».

Подобным примером Кумарасвами подводит нас к мысли, что историк искусства должен работать не столько с символическими схемами, сколько с символической мифологией, избегать субъективной интерпретации, но «жаждать субъективной реализации»[[283]](#footnote-283). Нельзя забывать, что для традиционной ментальности все в мире, созданное по законам космической мудрости, есть теофания, и ничто не может иметь значение и не иметь при этом смысла. Человек в традиционном обществе в первую очередь метафизик, поэтому при изучении искусства, необходимо брать в расчет цель художника, а точнее, цели заказчика произведения. Однако находиться для понимания в русле религии недостаточно, т.к. многие буддисты, как и многие христиане, не видят сути сакрального искусства. Кумарасвами призывает читателя и исследователя искусства быть «не столько восприимчивым человеком, сколько набожным, и не столько набожным, сколько восприимчивым»[[284]](#footnote-284). Невозможно проникнуть в суть вещей и увидеть истинную реальность, находясь только на материальных или только на духовных позициях, необходимо видеть и в материальном и в нематериальном внешний облик божественного прототипа, истинную суть которого наши чувства уловить не в силах.

Здесь мы встречаемся с кардинальным расхождением теории Кумарасвами и теории Густава Юнга. Последний признавался: «Я ограничиваю себя тем, что может быть прочувствовано в рамках физического и отказываюсь от метафизического»[[285]](#footnote-285). По мнению же Кумарасвами такой подход никак не может приводить к адекватным выводам, вне зависимости от того, к какой области он применяется, т.к. подобен «даосизму без Дао и брахманизму без Брахмы»[[286]](#footnote-286).

**Пространство, время, движение.**

Непосредственно с описанными выше категориями тесно связан это раздел, причем нужно отметить, что «время» и «пространство» для Кумарасвами в его метафизической реальности, пожалуй, скорее взаимоперетекающие понятия, чем разные. Скульптура, архитектура, живопись и декоративно-прикладное искусство, не говоря уже о музыке, танце – любой конкретный памятник, как и общая концепция искусства, рассмотренная в рамках традиции, приводит мыслителя к пониманию «продолженного состояния» пространство-времени, состояния, движущегося и одновременно бесконечно неподвижного, меняющегося и не подверженного изменениям. Цикличность метафизического времени обеспечивается ритуалом[[287]](#footnote-287), а т.к. в традиционной картине мира любое правильно совершенное действие может быть названо «искусством», неудивительно, что Кумарасвами объединяет эти два термина, создавая свою концепцию восприятия.

**Стиль.**

Подобная «движущаяся бесконечность» неизбежно должна была отразиться на понимании ученым стиля.

Главным его оппонентом в этом вопросе был Мейер Шапиро. Пожалуй, их десятилетняя полемика с Кумарасвами предлагает редкий пример искренней дружбы, уважения и при этом стойкой критики научных концепций друг друга. Кумарасвами пытался доказать определенную обусловленность возникновения того или иного стиля, в то время, как Шапиро считал, что «попытки вывести стиль из мышления <…> слишком неопределенны, чтобы дать более чем предположительные суждения»[[288]](#footnote-288). Индолог категорически не принимал такое словосочетание, как «просто стиль», особенно применительно к «стилю древних», считая, что Шапиро «путает стиль с иконографией»[[289]](#footnote-289). Т.о., Кумарасвами считает форму, визуальный первопринцип, при характеристике стиля недостаточным, т.к. обстоятельства его возникновения (а они, по его мнению, лежат в области теологии, мировоззрения, философии) так же важны, как и его формальные характеристики, давая возможность увидеть куда более глубокую и многомерную картину при анализе.

 «Выведенное» Кумарасвами понимание стиля определило его восприятие и использование в трудах С. Крамриш, В. Агравалы, С. Шиварамамурти[[290]](#footnote-290).

**Создание и «чтение» искусства как ритуал.**

Еще в «Преобразовании природы в искусстве» на основе текстов ученый обращается к процессу творчества как к ритуалу, требующему сосредоточения, чистоты и подготовленности, характерной больше для йога, чем для художника. Разгадка такого усложнения кроется не только в том, что созданный объект, как правило, должен был быть связан с сакральными нуждами. Т.к. «верный» образ традиционного искусства с одной стороны невидим, с другой – его значимость и первородство не подвергаются сомнению, то для того, чтобы воплотить его в визуальных формах, необходимо особое состояние «вИдения».

Художник не может быть вдохновлен дождем или природой, ибо только *дух* апостола Павла, или *даймон* Сократа и Платона, или *космическая любовь* Данте, которая живет в каждом из нас и «заботится лишь о правде», способны вдохновлять. Идеи не создаются, они «открываются», «находятся» художником и воплощаются в жизнь. Искусство – это не визуальный памятник, это то знание, которое навсегда заключено в творце.

Процесс творчества обладает лиминальностью, являясь, по сути, обрядом перехода. В нем художник совершает жертвоприношение самого себя, вознесение к небесам с дымом от жертвенного огня, соединение с Божественной сущностью и новое рождение более совершенного человека. По сути же, убивая свою плоть самодисциплиной, он совершает «жертвоприношение индивидуализированного субъективного “Я”»[[291]](#footnote-291), для рождения «незримо интенсивного переживания»[[292]](#footnote-292) своего и будущего зрителя.

Зритель же, в свою очередь, должен посредством взаимодействия с готовым произведением достигнуть некой внутренней медитации, очищения и обновления, подобного обретенному жрецом: «Медитация – это возвышение нашего опыта с эмпирического уровня на воображаемый, с уровня наблюдения на уровень виденья, с уровня слуха на уровень вслушивания»[[293]](#footnote-293).

Кумарасвами посвящает теме мифологического жертвоприношения и самопожертвования много внимания, работая со словообразованием, лингвистическими и религиозными категориями[[294]](#footnote-294). Ученый понимает, что тот уровень «встроенности» в произведение, который необходим настоящему художнику на этапе его создания, как направление мышления зрителя, стремящегося проникнуть в суть готовой работы, невозможно объяснить без обращения к мифологии и метафизике. Прямое и переносное значение ритуала и ритуальных действий становится для него средством интерпретации глубины и сути этих процессов.

**Музей Реальный и Идеальный.**

Неоднократное обращение к теме восприятия искусства в теории Кумарасвами неизбежно приводит к его практической музейной деятельности. Он до последних дней жизни продолжал работать в Бостонском музее, с меньшей периодичностью, но участвуя в отчетах, продолжая писать иконографические очерки об отдельных памятниках коллекции. Одновременно как «удивительный бостонец» (название радиоцикла) он активно участвует в докладах и музейных сессиях.

Не в последнюю очередь Кумарасвами занимает способ экспонирования и «подачи» восточного искусства в музейной экспозиции. В этой связи необходимо упомянуть доклад Кумарасвами «Зачем выставлять произведения искусства», прочитанный им весной 1941 года на американской ассоциации музеев, куда его пригласил ведущий музейный директор того времени Гордон Вошберн, чтобы, по словам последнего, «встряхнуть музейную общественность»[[295]](#footnote-295).

В нем Кумарасвами фактически суммирует отдельные тезисы своей концепции, но применительно к практическому материалу. Стоит ли выставлять древние и средневековые памятники в музее, и если да, то с какой целью? Оторванные от среды, в которой были призваны находиться, они автоматически теряют свою значимость в глазах зрителя, обладающего совершенно другим менталитетом. Ответ Кумарасвами – стоит, чтобы поведать зрителю «горькую правду» о моральных, социологических и эстетических взглядах общества, в котором мы живем: «уроки музея должны быть обращены к нашей жизни»[[296]](#footnote-296).

Какова задача конкретной музейной экспозиции? Во-первых, объяснить, что единственный действенный способ понять восточное искусство – забыть о своей личной позиции и попытаться понять позицию творца и патрона. Необходимо забыть о современном понятии эстетики, предлагающей смотреть на искусство через призму чувства, и обратиться к нему как к знанию. «Сравнивать любовь к искусству с любовью к ощущениям, значит, делать из искусства своего рода афродизиак»[[297]](#footnote-297). Кумарасвами утверждает, что настоящее искусство должно объединять в себе практическое и философское, материальное и духовное, выражая человеческую и божественную природу своего творца, и одновременно служить и плоти, и духу, т.к. «не хлебом единым» жив человек, но и хлебом тоже.

Далее – «снабдить» зрителя правильным набором верно толкуемых терминов, как то: природа, вдохновение, орнамент, символ и т.д. Как следствие, «зрителя нужно учить отвечать на два вопроса: «Правда ли это? Красиво ли это?». Форма в традиционном искусстве – это не внешние контуры, она идентична с идеей и даже с духом, т.к. дух есть «форма тела». Такое искусство, как правило, «символично, только отчасти исторично и изобразительно», оно воплощает идеи, которые воздействуют в первую очередь на наш разум и душу. Как утверждает ученый, несмотря на свою значимость, искусство дает нам возможность видеть лишь «сквозь тусклое стекло, гадательно», и хотя это лучше чем не видеть вовсе, однако всякая нужда в нем исчезает, когда мы видим Божество «лицом к лицу» (1 Кор.13:12).

Неотъемлемой чертой музея является его «внутреннее противодействие миру»[[298]](#footnote-298). Памятники прошлого, выставленные в нем, могут побудить зрителя «вопрошать, почему объекты подобного качества находятся только здесь», и задаться вопросом восприятия, современного метода массового производства. Более того, музей может поднять социальные вопросы: почему культура из повседневной необходимости перекочевала в сферу досуга, отчего «искусство» перестало иметь практическое назначение, а человек посвящает «любимому занятию» единичные часы, а не делает смыслом жизни.

Разделение искусства на «изобразительное» и «прикладное», светское и духовное лишает личность художника целостности. Изобразительное искусство признается бесполезным, следовательно, и производитель его не является значимым членом общества, однако именуется свободным, в то время как художник традиционного общества – всегда носитель высшей сути. По мнению Кумарасвами, это «насмешка – считать свободным общество, в котором только творцы бесполезных вещей могут называться свободными»[[299]](#footnote-299). Как можно говорить о месте художника в обществе, когда он не приносит пользы, а является лишь украшением, в то время как мастеровой выполняет действительно важную и полезную работу, но ничего не значит.

Наша сентиментальная (а в лексиконе Кумарасвами сентиментальная, эстетическая и материалистическая – синонимы) цивилизация предпочитает выражение инстинктивных эмоций «формальной красоте рационального искусства»[[300]](#footnote-300). Понять и задуматься – вот основные задачи музея и памятников древности, хранимых в нем. Другими словами, он не должен стать для зрителя не развлечением, «шоу раритетов», а очередным непростым духовным опытом.

**«Эстетический шок»**

В одном из поздних эссе Кумарасвами, используя привычную схему – буддийский термин – samvega – и его толкование – обращается как раз к подобному виду переживания. Ученый рассматривает понятие, более относящееся к сфере религиозного опыта, перенося его на область искусства: «Потрясение или изумление, когда произведение искусства становится серьезным переживаемым опытом»[[301]](#footnote-301). Природа понятия *самвега* трактуется ученым, с одной стороны, в сходных выражениях с *расой* – это некий сплав эмоционально-интеллектуального отрешенного переживания. Вопрос лишь в том, что природа *самвеги* противоположна *расе* – она не покой, а «удар хлыста», не поступательное вкушение с долгим послевкусием, а резкая и болезненная вспышка, эмоционально проживаемая, но имеющая первопричиной и результатом разгадку значения, «правды» работы.

При минимальной «настройке» зрителя на духовные особенности искусства, подобная «встряска» может стать для него моментом интеллектуального просветления вкупе с сильным чувственным зарядом. Вопрос лишь в том, что «публика хочет комфорта», в то время как переживание-*самвега* прямо противоположно.

***Раздел 3. Избранные труды.***

Кумарасвами не только занимался теоретическими построениями. Несмотря на то, что многие молодые индологи упрекали его в пренебрежении непосредственно историей искусства в угоду теории и метафизике, эти упреки верны лишь отчасти. Определив основных «слонов», на которых стоит общая концепция изучения и восприятия искусства, Кумарасвами, вполне своевременно обратиться к анализу наиболее существенных работ, в которых иконология и метафизика ученого приобрели черты практического исследования в области истории искусства.

**«Элементы буддийской иконографии» (1935).**

Монография имеет двухчастную структуру. Первая часть посвящена рассмотрению таких символов, как дерево жизни, лотос, колесо закона. Вторая, более показательная с точки зрения содержания, носит название «Место лотосового трона». На первичном уровне задача работы ясна – ученый ищет истоки самых устоявшихся символических структур буддийской иконографии, проводя аналогии, обращаясь к ведийским источникам. На деле текст подводит нас к таким вопросам, как природа символа, адекватные способы взаимодействия с ним, условия, необходимые зрителю для глубокого прочтения образа, его языка и того, что находится за ним, за символом и порой за гранью человеческого сознания. Подход Кумарасвами к трактовке символов был определен в свое время Гомбрихом как «мистический» и «неоплатонический»[[302]](#footnote-302) (что, в общем, не удивительно, ведь Платон – один из любимых философов Кумарасвами). Для него символ – не раз и навсегда определенный ключ, с помощью которого открывается значение и обнажается спрятанный смысл или образ, символ есть «мистический язык божества», «таинство, которое поддается обоснованию лишь отчасти»[[303]](#footnote-303). Его главный трансцендентный смысл заключен в том, что он поддается расшифровке только человеком подготовленным, настроенным определенным образом.

Разговор идет вовсе не об иконографическом знании или незнании источников. Достижение ясного, «устойчивого» смысла лишь переводит зрителя на новый уровень размышления, открывая глубины, не поддающиеся осмыслению с помощью образов нашего сознания. В данном случае «только самоидентификация с содержанием работы, достигнутая личным усилием наблюдателя, без различия между религиозным и эстетическим, логическим и чувственным[[304]](#footnote-304) может считаться адекватным способом взаимодействия с изображением. Речь идет о личном опыте зрителя, его должной погруженности в мистические основы религии (в ее космическом понимании, при котором для Кумарасвами не существует принципиальных различий между конфессиями, зато важен целый ряд сходных черт). Таким образом, символ и обладает знанием, и не обладает, ведь картина – это сознание художника, а не визуальное воплощение на холсте. Необходим процесс сотворчества, активного участия зрителя, участия на двух уровнях – логическом, обращенном к высшему знанию, заключенному в религиозном опыте, и чувственном, проистекающем из искренней духовной устремленности к Божеству.

Колесо закона, дерево жизни и лотос вроде бы уже получили свое однозначное осмысление в рамках иконографической традиции, однако ученый предлагает провести более глубокий анализ. Генезис символов, точнее, генезис смыслов Кумарасвами наглядно демонстрирует на примере трактовки заданных символических знаков, получивших свое окончательное оформление в буддийской религиозной системе. Общая схема завораживает своей ясностью и последовательностью повествования. Автор идет от описания отдельных мотивов, поступательно исследуя их значение через письменные источники, добавляя дополнительные смыслы и уровни прочтения, и незаметно для читателя собирает разрозненные элементы в общую структуру, имеющую значение, которое невозможно увидеть при визуальном или иконографическом подходе.

Древо жизни, произрастающее из пупа Брахмана, главным значением которого является мировая ось, в определенный момент (в поздневедийской литературе) замещается лотосом. Изображения, основанные на подобной композиционной схеме, не встречаются раньше V–VI в.н.э. Лотос, заменяющий древо жизни, есть то же пространство. Все рождающееся, начинающее существовать, «стоит» на Водах, а чтобы «стоять», нужна Земля. Этой землей, необходимой для существования субстанцией является лотос, устойчивый в море неясности, распустившийся в ответ на свет небесный. В таком контексте, тот, кто познает лотос, будет стоять устойчиво, где бы он ни находился. Менее важными аспектами символики лотоса можно считать его известную способность вырастать чистым даже среди грязного болота, что можно уподобить мудрому человеку, а также лотос, как жертва божеству, преподнося которую жертвователь преподносит свое существование его источнику, отказывается от своей природы, чтобы слиться с высшим естеством. В искусстве не встречается лотос в значении земли или трона до II в. н.э. Его употребление до этого времени связано в первую очередь с Лакшми, которая одновременно есть Пракрити, Атиди, Урваши, Майя, Притхиви (Земля), иными словами, само Рождение и Существование. Лотос – это, по сути, и есть она сама. Она изображается в ранних буддийских памятниках в виде цветка, растущего из неиссякаемого сосуда, или в антропоморфном облике, сидящую на его цветке. Фактически изображение Майи есть изображение рождения Будды, но не как принца Сиддхартхи, а как Универсального Человека, в котором соединено все живое. Кумарасвами в своей работе высказывает мнение, что доантропоморфная иконография более полно и точно отображает сущность Божества, и здесь мы видим этому наглядный пример. Позднейшее представление рождения Будды из бедра Майи-деви в саду под деревом неизбежно сужает смысловое поле и значение события, лишая его космического значения.

Изложить размышления автора на этот счет – задача не из простых, однако мы постараемся хотя бы проследить общую цепочку, чтобы передать всю монументальность замысла ученого, рассмотрев первую главу «Иконографии образа Будды». Сначала внимание уделено древу жизни, в буддизме дерево *бодхи*, ставшее главным символическим «заменителем» антропоморфного образа Просветленного в ранних памятниках. Древо жизни – само существование, произрастает из пупа высшей сущности – Первочеловека, Варуны, Асуры, Брахмана, возлежащего на водах. Дерево есть эманация его огненной энергии, света и дыхания, а Он, как бы он ни назывался, Варуна, Брахман или Якша, или Царь леса, является его главной движущей силой. В Майтри Упанишаде читаем: «Наверху корень <…> ветви – пространство, ветер, огонь, вода, земля и прочее. Это Брахман, зовущийся единой смоковницей. И этот его жар – это солнце <…> Он один – пробудитель этого мира»[[305]](#footnote-305) (Майтри Уп., VI, 1-6). Здесь Мировое Древо у Кумарасвами становится «неопалимой купиной», близкой по значению к Агни в роли космического огненного столба, поддерживающего существование этого мира. Подобная схема, по сути, уже «готовая буддология» с Брахманом вместо Будды (см. рельефы Амаравати). Однако древо жизни есть одновременно и процесс непрекращающегося жизненного цикла. Раскинув свои ветви в космосе, соединяя землю и небеса, оно усыпано плодами, которые все зовут «благом». В буддизме эти плоды стали одновременно синонимом «правильных» поступков и символом желания, т.е. источником нашей смертности. В таком контексте Мировое древо становится воплощением желания к жизни (*кама*) и смертности, победу над которым совершил просветленный, превратив «сад жизни» в «колесо мудрости».

Когда Будда говорит, что он «не бог, не якша и не человек», то имеется ввиду, что он Закон, Слово, Главный Принцип. Это подводит автора книги к рассмотрению еще одного символа – колеса закона. Самое известное его значение – солярное, однако он символизирует не столько само солнце, сколько его движение, движение жизни. Колесо трехмерно, оно выполняет функцию гироскопа, двигаясь в разных направлениях, но имея при этом устойчивый центр, представляя собой неограниченную всеобщность всех возможных отношений, вселенную в ее целостности. Содержание символизма колеса обладает безмерной глубиной. В зависимости от радиуса бесконечной окружности, на двух концах диаметра находятся такие понятия как «я» и «не-я», свет и тьма, процессия и рецессия, добро и зло и так далее до бесконечности. По окружности находится «существующее иррациональное», там, где втулка, центр – «несуществующее рациональное». Круг само-сознания можно охарактеризовать как удаление от центра к ободу, а просветление, наполнение знанием, отрешение от себя – как сужение радиуса, приближение к Нирване и как следствие к Паринирване.

Восседающий на лотосе, таким образом, есть центр колеса, несдвигаемая константа, правитель мира, Чакравартин, запускающий колесо и одновременно являющийся главным условием его существования.

В случае, когда колесо не одно, а два, соединенных осью, они принадлежат солнечной повозке, одно касается земли, другое – небес, а ось превращается в ось Мира, огненный столб, древо жизни, основание и условие существования. В результате три символа сливаются воедино в одной высшей точке. Определение местоположения этой точки – вот основная и конечная цель исследования ученого в его работе, а также созерцателя в процессе взаимодействия с символическим искусством. Ее место – внутри нас, т.к. лотос есть сердце и разум человека, его внутренний космос: «тот кто обитает в лотосе сердца <…> это солнечный огонь, обитающий в небе, обладающий временем, называемый невидимым»[[306]](#footnote-306) (Майтри Уп. VI. 2). «Поистине, сколь велико это пространство, столь велико и пространство внутри сердца <...> все заключено в нем <…> то, что находится внутри него и надо искать, и надо стремиться познать»[[307]](#footnote-307) (Чхандогья Уп.,VIII,1-3). Т.о., суммирует Кумарасвами, время и пространство, высшая сущность – это не внешние условия, они заключены в самой сути нашего существа, и пропорциональны мере нашего понимания.

Вторая часть работы «Место лотосового трона», звучит как экзегетическое исследование, проникнутое религиозным пылом. Для Кумарасвами, тем не менее, это необходимая, если не сказать основная часть подхода к изучению сакрального искусства в принципе. Дело вовсе не в знакомстве зрителя с определенными иконографическими схемами или распространенными буддийскими легендами. Как мы уже говорили, для ученого адекватное восприятие буддийского искусства невозможно без проникновения в суть религиозной доктрины, или, вернее будет сказать, ее метафизической составляющей. Для Кумарасвами буддизм есть «форма» буддийского искусства. Форма понимается в ее общерелигиозном аспекте, как сущность, содержащая весь потенциал разнообразия, и для трактовки сакрального искусства необходимо понимать суть дедуктивного подхода, суть апофатического пути в рамках индийской религиозной доктрины.

В момент просветления Будда пресек корень будущих перерождений, однако его «угасание» (нирвана) было неполным. Он уже стал высшей сущностью, но не лишился своего существования как такового, и это «бытие в не-бытии» («оформленный» уровень, *рупа-дхату*) можно описать только с позиций существования, т.к. только оно может быть представлено в виде визуального или риторического образа. Однако Будда как достигший в момент смерти Паринирваны в традиционном буддизме исчезает из всех трех уровней существования (физического, оформленного и бесформенного), т.о. образом превращается в ничто, отсутствие, ибо по-другому описать его не представляется возможным. Мистический путь «очищения ума и сердца», путь *дхьяны* или *самадхи* в буддизме (во многом аналогичный «исихии» в христианской традиции) – путь истинного познания Будды в его несущностной сущности, состоянии «единства всех принципов».

Неспособность осмыслить и понять все вышесказанное делает невозможными понимание сакрального (буддийского) искусства, точнее, его высшую цель и значение. Алмазный трон, великий и недвижимый, твердо стоящий «среди возможностей существования», центр вселенной, Мировая ось, Нирвана в ее понимании высшей вечной сущности (учение махаяны) - все это находится внутри нас, т.к. «традиционная космология – это больше психология, чем космическая география»[[308]](#footnote-308). Место трона надо понимать как психологический центр самосознания, где восседает Будда в его первообразе, и какое бы имя он ни носил –его трон един, и его место в самом центре человеческого сердца.

Вот где для Кумарасвами та «конечная точка», к которой искусство призвано привести зрителя, если он захочет этого, если последует по открытой Учителем (в его универсальном понимании этого слова) дороге. Произведения искусства – как точки на карте этого пути, дающие нам возможность увидеть «хотя бы тень формы, в которой они являют свою истинную сущность»[[309]](#footnote-309). С древнейших времен и до эпохи развитого буддизма индийский художник обязан был стать тем, что он изображает, стать Буддой, воссесть на трон своего сердца, достигнуть того отвлеченного состояние сосредоточения внимания, которое позволяет познать объект изнутри, вне рациональной умственной активности.

Поэтому «встать на позиции художника и патрона» – то, к чему Кумарасвами часто призывает в своих работах – значит, по сути, пройти тот же путь молитвенного размышления, а через него – отрешенного созерцания. Здесь ученый полностью следует за мыслью самого Будды, для которого «знание не имеет самоценности, пока оно не пережито экзистенциально, в личном опыте»[[310]](#footnote-310).

В этом контексте, по мысли Кумарасвами, становится очевидно, что термин «идолопоклонство» не применим к религии и искусству Индии. По словам ученого, «рассмотрение индуизма как системы политеистической само по себе есть наивность, на которую способны только студенты, воспитанные на греко-римской концепции язычества»[[311]](#footnote-311). Многочисленные образы индийской религии есть лишь отражение высшего принципа, не имеющего лица и облика, а стремление человека визуализировать его связано с духовной слабостью. Лишь просветленные, достигшие стадии гностического единения с божеством, могут быть истинными «иконоборцами».

По сути, в финальной точке своей работы Кумарасвами отходит от позиций отвлеченного историка искусства и вступает на путь проповеди. Истинное искусство обязано нести в себе нравственное, духовное начало, истинный памятник должен быть референтной, переходной ступенью между миром нашего временного существования и миром вечного просветленного бытия, и чтобы раскрыть его сущность, нужно и разумом и сердцем встать на путь учения чистой мудрости, которая едина для всех религиозных учений. Можно быть христианином и понимать буддийское искусство, но можно быть буддистом и не понимать его. Дело не в культовой принадлежности, а в желании (и способности) с чистым сердцем и открытым разумом увидеть божество, восседающее на троне вечной славы и воссоединиться с ним.

Приведенные идеи наглядно демонстрируют специфику метода Кумарасвами при работе с символической формой. Как может показаться, автор излишне удаляется в область религиозных и мифологических обобщений и теряет связь с искусствознанием. Однако на наш взгляд, одно из основных отличий ученого от других представителей традиционного метода как раз и заключается в том, что Кумарасвами никогда не строит голых теоретических построений без опоры на конкретные визуальные образы. В этом его метод сродни «трехступенчатому» методу Панофского, с той лишь разницей, что вариант Кумарасвами предполагает выход на «четвертый», метафизический и теологический уровень интерпретации.

**История и теория архитектуры.**

В поздние годы Кумарасвами задается целью написать цикл статей, посвященных истории ранней индийской архитектуры, одновременно работая и над символической теорией зодчества. Не все из задуманных им работ вышли в печать при жизни ученого, однако были систематизированы Мишелем Майстером и при поддержке Центра Индиры Ганди вышли в двух тематических сборниках – «Эссе по ранней индийской архитектуре» (1992) и «Эссе по архитектурной теории» (1995).

Расположение статей, как и тематическое направление каждого из сборников, оптимально: первый том обращается больше к истории архитектурных типов, второй – к теории и метафизике храмового здания.

То, что Кумарасвами в поздние годы серьезно занимался историей индийской архитектуры, мало известно даже среди специалистов, в то время как выбранная им тема никогда до этого не разрабатывалась в индологической науке и в последние годы является перспективным направлением исследования. Ученый обращается к «прародителям» конструкций, характерных для классической архитектуры Индии, просматривая непрерывную преемственность архитектурных типов от несохранившихся образцов до хорошо изученных памятников. Задуманный цикл состоял из четырех частей: «Города и городские ворота», «Бодхи-гхары», «Дворцы», «Хижины и родственные типы храмов».

Ученый совершил первую в истории индологии попытку реконструировать распространенные типы светской, градостроительной, жилой архитектуры, и проследить ее связи с архитектурой культовой. Главными источниками исследования становятся тексты (сутры, эпос, джатаки), нумизматика, археологические данные, а также анализ буддийских рельефов (Бхархута, Санчи, Амаравати, пещер Аурангабада и Эллоры). В результате получилась картина светской, жилой, городской архитектуры Индии, остатки которой не сохранились из-за недолговечности использованных материалов.

Интересен сам факт того, что Кумарасвами, обычно останавливавший внимание именно на сакральном, религиозном зодчестве, обращается к постройкам для повседневного использования. Но одним из основных тезисов, присутствующих между строк в тексте ученого, сквозит глубинная связь, или скорее неразрывное единство того и другого типа построек, обусловленное традиционным космологическим мышлением.

Здесь ученый в совершенстве использует отточенный метод вербально-визуальных соответствий. Важное значение он уделяет экзегетическому исследованию. Однако речь идет не об обычной для иконографии работе с текстом, необходимой для постановки конкретного памятника в определенный смысловой контекст, а более о доскональном изучении определенных терминов, контекстов, в которых они употребляются, смыслов, явных и скрытых, которые они несут. Это работа «не столько с символическим искусством, сколько с методологией символического экзегезиса»[[312]](#footnote-312). Текст, являющийся первоисточником и главным материалом исследования, получает визуально воплощение, а далее и конкретное подтверждение в визуальном материале. Именно это качество проверяемости, подтверждаемости и делает реконструкции ученого столь важными и незаменимыми для современных исследователей, придает им особенный научный вес.

Некоторые темы возникли в трудах Кумарасвами задолго до этого. Примером может служить обращение к типу «храм-под-деревом» (bodgi-ghara/yakkha-cetiya), святилищам древних, иногда доарийского происхождения божеств, которым была уделена целая глава еще в монографии «Якши». Особенное значение имеет исследование конструкции *тораны*, ее прототипов, аналогий со стоечно-балочной конструкцией входа, дверного проема, строительного приема в жилой архитектуре. Проблема дворцовой архитектуры, как и жилых построек, которые ученый связывает с культовыми сооружениями, является свежей и малоизученной и по сей день, но представляет собой перспективную область исследования[[313]](#footnote-313).

На «стыке» теории и практики находится такое эссе, как «Палийский термин kaṇṇikā – круглая часть кровли» (“Pāli *kaṇṇikā*: Circular Roof-Plate”). На основе лингвистического анализа и задействованных примеров из пещерных храмов Аурангабада, Аджанты, Карли Кумарасвами разбирает этимологию и значение термина *канника* (kaṇṇikā). В архитектурном контексте это слово обозначает плоскую круглую крышу, а фактически крышку, которой перекрывали отверстие еще в деревянных храмах. Позднее подобная форма перекочевала и в каменные храмы. По мнению Кумарасвами, очевидно, что подобная завершающая часть постройки, точка схода поддерживающих балок, может быть уподоблена «лотосу мира», а, следовательно, солнцу (*сурья-мандала*). Ни для кого не секрет, что солнце в храмовой постройке часто приравнивается к оку, «окну» в мир (Кумарасвами вспоминает римский Пантеон), именно в таком смысле употребляется выражение «око лотоса», а также с этой позиции Будда именуется «оком мира». Конструкция *канники*, исходя из ее символического значения для постройки, должна иметь некую точку, фиксирующую вершину здания (*канника-мандала*), а, следовательно, и мира вообще. Вне зависимости от того, реально или воображаемо отверстие в кровле, в концепции Кумарасвами оно несет четкий символический подтекст. Подобное «окно» есть выход из внутреннего пространства храма во внешнее, но не земное, а небесное.

 Но главное, о чем может «поведать» существование подобного конструктивного элемента в деревянных постройках – наличие в ранней деревянной архитектуре Индии купольной и полукупольной формы перекрытия. Более того, обращаясь к каменной имитации в ранней буддийской пещерной архитектуре деревянных конструкций, Кумарасвами делает вывод о возможности существования в камне и подобных «куполов» или «апсид» (приводя для примера изображение купольного храмика с рельефа Амаравати)[[314]](#footnote-314). Скорее всего, автор имеет ввиду выдолбленную в камне имитацию подобного типа свода, с каменным «балками», в которой *канника* приобретает значение замкового камня.

Очевидное на первый взгляд противоречие с общераспространенной теорией о появлении купола и арки в индийской архитектуре только приходом Ислама[[315]](#footnote-315), на самом деле не существует. Важно понимать, что для Кумарасвами стремление найти подобный тип перекрытий в деревянной и ранней каменной архитектуре Индии не имеет никакого отношения к техническим особенностям конструкции, ее инженерным новшествам. Единственное, что действительно имеет для него значение – доказательство существования того символического микрокосма, который образует купольная конструкция: «Наш метод базируется на представлении, что техническая проблема возникает только тогда, когда форма уже возникла и сложилась в воображаемом пространстве, и пришло время материального воплощения»[[316]](#footnote-316). Этой теме посвящена наиболее интересная статья из второй, «теоретической, серии исследования архитектуры – «Символизм купола» (“Symbolism of the Dome”).

В этом эссе автор стремится дать обоснование некоторым основополагающим схемам архитектурной конструкции («сфера всегда стремится к квадрату посредством треугольника (тромпа)[[317]](#footnote-317)»). Его интересует не конкретная архитектурная форма храма, и даже не купольная типология, а сама идея купола, как на материале христианских и мусульманских построек, так и на основе буддийских ступ и жилых строений. Т.к. общие метафизические доктрины в традиционных культурах близки друг другу, то и их воплощение в архитектуре, по мнению ученого, носит сходный характер: «В любом традиционном обществе каждая операция в строгом смысле слова есть ритуал, и не столько религиозный, сколько метафизический <…> и это естественно, что он является мимесисом того, что происходило в начале мира»[[318]](#footnote-318). Более того, здесь мы снова сталкиваемся с аргументами, близкими теории Юнга. Когда речь заходит о теории «перехода» идей, в том числе идей культурных, выводы Кумарасвами находятся вполне в русле юнгианской «памяти рода», только с поправкой на метафизическую составляющую. Для обоснования чисто технических приемов, применяемых в архитектуре, автор обращается к мифологии, которую считает источником скрытых метафизических доктрин.

Кумарасвами предлагает «рассмотреть купол <…> в первую очередь как работу воображения[[319]](#footnote-319), и только во вторую очередь как техническое достижение»[[320]](#footnote-320). Таким образом, первоначально созданным и реально существующим мнится религиозно-мифологическое действо, а архитектурная единица превращается в общий фантастический проект, не имеющий четких форм. Его единственными «опознавательными признаками» можно считать те символические и одновременно вполне архитектонические элементы, о которых и идет речь в статье. В концепции Кумарасвами архитектурная форма есть «воображаемая» (дхьятам) форма, имеющая в своем начале человека в универсальном смысле этого слова.

Для наглядности приведем пример первичности мифологии и вторичности архитектуры в рамках подхода ученого. Так, описание сотворения полубогами Рибху[[321]](#footnote-321)\* чаши асуров, представляющей собой диск, и последующее «разделение» одного диска на четыре теми же мастерами, есть не что иное, как концепция сотворения солнца и четырех его положений, четырех направлений движения небесного светила. Т.о. три божества – творца Рибху – есть силы, дробящие единство на четыре части, единство духа, единство метафизическое. А известное апокрифическое чудо Будды, когда он взял у каждого из царей – охранителей четырех сторон света по чаше, соединил их и образовал одну, можно считать возвращением к единству. Уже одна эта легенда, по мнению Кумарасвами, может считаться обоснованием для архитектурной схемы, когда купольное единство «стремится» к дроблению на четыре посредством треугольников-тромпов.

Вторая часть статьи начинается с обращения к ступе. Т.к. ступу следует считать не столько купольным сооружением, сколько купольной формой, то и рассматривать ее, по мнению Кумарасвами, следует скорее в семантическом плане. Однако в этой части работы разговор, как и прежде, идет не столько о конкретной постройке или конструктивной схеме, сколько о постройке в ее космическом значении, как о «мимесисе божественного творения». Только теперь внимание автора обращается к другой составляющей идеальной сакральной постройки – центральному опорному столбу. В этой связи обращение к ступе вполне оправданным, т.к. это идеальная форма, в которой столб выполняет свою функцию не только в символическом, но и в физическом пространстве, проходя через тело ступы точно в центре. О какой символической функции идет речь? Конечно, о функции столба как мировой оси, фиксирующей центр мироздания, а, следовательно, и центр каждой отдельной постройки. Даже если техническая надобность подобного столба неочевидна, он должен присутствовать (хотя бы в метафизическом пространстве), т.к. микрокосм не может существовать без мирового древа. Так, в ступе подобная центральная ось продолжается над купольной формой основного тела и уходит в землю, где «фиксирует» голову подземного мирового змея (Шеши). Кумарасвами, разбирая психологию традиционного человека, заключает, что каждый строитель, производящий подобное действие (вбивающий колышек при закладке здания), фактически уподобляется солярному герою, мессии, совершившему победу над змеем.

С возникновением в тексте солярного героя Кумарасвами переходит к завершающей части исследования, в которой уделяет большее внимание вербальному символу. Здесь он возвращается к ранее напечатанной статье, посвященной этимологии слова «канника» и снова обращается к экзегезису. Он рассматривает выражение виджхитва (vijjhitvā), которое относится к отверстию в солнечном диске, а следовательно, в крыше, и одновременно часто употребляется для обозначения прокалывания глаза быка с помощью стрелы. Появление стрелы в тексте не случайно. По мнению Кумарасвами, она символизирует высшую точку восхождения постройки, прорыв через случайное существование к солнцу в зените. Подобное толкование автор считает возможным применить и к прочим постройкам, в которых присутствует описанная выше конструктивная схема. Наличие «ока» храма должно вызывать в уме и сердце предстоящего зрителя полет духовной стрелы «из полного мрака подземелья в солнечный космос, наполненный реальностью трансцендентного света, где не светит ни солнце, ни луна, только свет духа»[[322]](#footnote-322), т.к. только таким путем достигается истина: «Когда же он оставляет свое тело, то с помощью этих лучей восходит вверх. И подобно тому, как летит разум столь [быстро] достигает он солнца. Поистине, это врата мира – доступ знающим, преграда незнающим» (Чхандогья Уп., VI, 5)[[323]](#footnote-323).

Подобный переход по силам избранным – архатам, которые могут перемещаться по воздуху и разбивать преграды, в частности, подобные преграде канника-мандала. Кумарасвами верен своей привычке пропускать религиозные и мифологические предания через метафизическую «призму». В его учении архаты становятся «интеллектуальными субстанциями», а главное качество их силы (иддхи) – способностью «исчезать в духовном естестве»[[324]](#footnote-324). Подобное «исчезновение» равнозначно (и, по сути идентично) достигаемому в процессе *самадхи*, что приводит автора к еще одному «прототипу» храмового зодчества – йогической практике. Тело йога есть храм, и отождествление постройки с телом человека-йога дает исследователю широкое поле для оценки как готового строения, так и памятника на уровне идеального проекта. Свод храма можно уподобить черепу йога, а прорывающийся через нее вверх взгляд или мысль – процессу выхода *праны*[[325]](#footnote-325)\*. «Слово «пранас» означает в Упанишадах «жизненные силы», «органы жизнедеятельности»[[326]](#footnote-326), однако при полном сосредоточении организма, разрозненные органы объединяются в одно, подобно тому, как балки крыши соединяются в одну точку – вершину постройки, *каннику*. Одновременно в Упанишадах «дыхание жизни» называется «столбом», одним из любимых символических образов Кумарасвами. Единение *праны*, подобное описанному выше, достигается или в процессе смерти, или в процессе близкого духовного сосредоточения – *самадхи*. Кумарасвами как бы замыкает круг своих рассуждений, возвращаясь в исходную точку.

Итак, «Символизм купола» имеет своим исходным тезисом сложение произведения до его реального воплощения, его существование в ментальном макрокосме прежде, чем воплощение в реальном микрокосме – в «лучших традициях» иконографии архитектуры[[327]](#footnote-327).

Тема «окулюса», *канники*, ее связи с солярной символикой имеет своим продолжением интереснейшее эссе «Svayamātṛṇṇā [Svayamatrinna]: Janua Coeli[[328]](#footnote-328)», где подобное «окно в мир» с символическим (дым) или реальным (столб) образом лестницы, или космической оси, становится визуальной манифестацией райских врат и напоминанием о неотвратимости конца времен.

Частью теоретического блока эссе по архитектуре является также небольшая статья «Орнамент», который Кумарасвами, производя от санскритского термина alaṃkāra и латинского ornare, понимает как «необходимое оснащение», резко отделяя от понятия «декор» и «украшение».

Завершающей в этом ряду архитектурных исследований, а также последней, прочитанной на публике, стала работа «Индийский храм: Кандарья Махадео» (1947). Она настолько последовательно дополняет предыдущее эссе, что в этом можно увидеть умысел самого автора.

В начале статьи Кумарасвами признается, что был вдохновлен работой Стелы Крамриш «Индийский храм», вышедшей в 1946 году. Кумарасвами идет как бы «по стопам» Стелы Крамриш, вычленяя для своего доклада отдельные архитектурные характеристики и наполняя их новым, над-иконографическим смыслом. Этот небольшой доклад дает нам яркий пример применения Кумарасвами иконологического метода.

Постройка рассматривается на трех уровнях символического восприятия – как микрокосм, как архитектурное сооружение, и как человеческое тело, которые объединяет общий «дух жизни».

Как и в предыдущем эссе, речь идет не о конкретной возведенной постройке, а об идеальном фантастическом ее представлении в рамках соответствующих метафизических воззрений потенциальных строителей. С точки зрения теории храма как микрокосма Кумарасвами останавливает свое внимание на тех частях здания, которые должны определенным образом воздействовать на предстоящего, способствовать процессу молитвенного отрешенного сосредоточения. Это в первую очередь алтарь, связанный с жертвоприношением. В традиционном мире ученого, человек, совершающий ритуал и есть жертва, поэтому присутствие алтаря – необходимое условие, призванное помочь молящемуся в храме вознестись и соединиться с божеством. Вознесение и выход за пределы храма осуществляется с помощью окулюса, т.о. алтарь и окулюс – это два главных места храма, а также основные цели и задачи входящего для поклонения божеству.

Алтарь помимо прочего есть еще и центр мира, а окулюс есть солнечное око, их соединение логично и необходимо, и оно происходит с помощью столба, мировой оси, причем вне зависимости от ее физического присутствия в пределах постройки. Этот невидимый столб в системе координат Кумарасвами выполняет роль лестницы, по которой сердце жертвователя «поднимается вслед за Агни». Здесь мы возвращаемся к уже затронутой идее сосредоточения в процессе *самадхи*, которому храмовая постройка призвана способствовать самой своей конструкцией. То, что храм и есть универсум, подобный единому божеству, к соединению с которым предстоящий должен стремиться, и что он возможен только в процессе определенной духовной концентрации, говорит нам сама композиция расположения изображений.

Переход от осененного дневным светом экстерьера храма, покрытого скульптурами, во внутреннее темное пространство, максимально освобожденное от лишних отвлекающих деталей и строящееся вокруг главных частей постройки, фактически есть переход от множественности к высшему единству, достигаемый в процессе медитации. Здесь в рассуждениях автора впервые четко прослеживается мысль, что храм, по сути своей, есть лишь средство, помощь в движении к божеству, необходимая земному человеку лишь на определенном этапе его духовного пути, поэтому идея храма – «телеологически иконоборческая»[[329]](#footnote-329), хотя формально находится в рамках иконопочитания.

Наглядно подтверждает подобные выводы рассмотрение теории храма с позиции антропоморфизма. По словам Кумарасвами: «В Индии не только постройка <…> но и сам человек есть универсум, микрокосм и «святой храм» или город богов»[[330]](#footnote-330). Соответственно, основные части храма могут быть уподоблены частям тела: череп – крыше, его открытие в момент смерти – вознесению духа в процессе медитации; двери и окна – «дверям чувств», через которые можно заходить и выходить, «возвращаясь к себе».

Однако вся эта символическая структура, вне зависимости от способа ее прочтения, призвана лишь служить неким вспомогательным средством тому, кто обращается к богу и еще нуждается в «лестнице», чтобы подняться к небесам: «Божество, которое принимает столько форм и не имеет формы есть Пуруша, его почитание ведет к освобождению… Ритуал <…> это внутренняя процедура, а внешние формы выступают как необходимая поддержка для тех, кто еще не достиг конца. Нет худшей помехи, чем преждевременное иконоборчество тех, кто еще путает существование (экзистенцию) и бытие <…> для них храм является важным указателем на пути»[[331]](#footnote-331).

Своим комплексом исследований по архитектурной теории и практике Кумарасвами открыл целую область новых тем и подходов исследования, актуальных, свежих и перспективных для современных исследователей даже более, чем для его современников. Для своего времени эти эссе были едва ли не одной из первых попыток осмыслить такое понятие, как «храмовое сознание»[[332]](#footnote-332), а не рассмотреть храм как реально существующую постройку с заданным набором изобразительных признаков, грамотной попыткой построить образ Храма в русле «теменологии»[[333]](#footnote-333).

 В силу многогранности, гибкости и в то же время научной терминологической проработанности эссе Кумарасвами могут быть основой понимания конструктивных и символических особенностей архитектуры, особенно индийской. Это направление может стать альтернативным вариантом изучения история восточной (и не только) архитектуры вообще. Один из примеров рецепции идей автора – работы буддолога Адриана Снодграсса, «Символизм ступы»[[334]](#footnote-334) и «Интерпретация архитектуры: Дизайн и способ мышления»[[335]](#footnote-335), а также проекты Мишеля Майстера, главного редактора многотомной «Энциклопедии индийской архитектуры»[[336]](#footnote-336), автора разноплановых монографий и эссе, многие из которых продолжают направление, найденное Кумарасвами[[337]](#footnote-337).

**«Стражи солнечной двери». Дальнейшее развитие метода Кумарасвами.**

Книга, к которой хотелось бы обратиться, чтобы окончательно очертить особенности иконологического метода в научной работе Кумарасвами, в своем нынешнем виде увидела свет совсем недавно – в 2004 году. В ней собраны эссе, над которыми автор работал в последние годы своей жизни, мечтая объединить их в рамках общего труда. Внезапная кончина прервала его планы, однако достаточно обширные наработки остались и лишь ждали исследователя, готового погрузиться в огромный объем информации, собранный ученым, чтобы придать ему некую законченную форму. В конечной редакции объединены мысли автора из разных источников – писем, лекций, статей, выступлений, подчиненных одной общей теме.

К чести редактора надо отметить, что ему удалось проникнуть в характерную для Кумарасвами манеру излагать свои мысли. Роберт Стром максимально сохранил уже имевшуюся структуру, очистив ее от лишнего, сложив части в единое целое, и сделал все в русле желаний ученого. Дело читателя, воспринимать ли на веру общую логику повествования, или воспринимать каждое эссе как законченный труд. Оба варианта одинаково возможны, т.к. в работах ученого каждая глава – абсолютно обособленное и законченное исследование, одновременно объединенное множеством невидимых мысленных нитей с другими главами. В созданном Кумарасвами семантическом мире все находится в неразрывной связи: говоря о вербальных терминах и мифологических героях, он говорит об искусстве, а через него – о назначении человека и о величии Божества.

Что касается решения задач в рамках истории искусства, то ученый сам достаточно ясно сформулировал свой метод: «История искусства, если говорить о происхождении его форм, никогда не сможет быть понята через позднее искусное и лишенное смысла развитие <…> если мы хотим понять историю дверных проемов, опорных столбов и кровельных конструкций, то изучать только их физические функции недостаточно; мы должны также рассмотреть макрокосм, который они имитируют, и микрокосм, для пользы которого они были построены, но не для пользы, как мы ее пониманием, а в соответствии с мышлением примитивного человека, все предметы которого были созданы чтобы «удовлетворять нуждам тела и духа вкупе»»[[338]](#footnote-338).

Нигде ранее Кумарасвами так ясно не формулировал стоящие перед ним задачи. Фактически, в эти слова он вложил суть «своей» иконологии. Чтобы увидеть вещь, надо поместить ее в такую систему координат, где осью *х* станет макрокосм высшей сущности, познаваемый через мифологию и религиозные доктрины, а по оси *y* – микрокосм человека, познаваемый через антропологию и философию. В точке схода находится произведение искусства, реальное или идеальное, и лишь правильно определив координаты, можно давать ему некую трактовку.

Как и прежде, Кумарасвами берет определенную образную схему, часто характерную и узнаваемую, и, определив ее иконографические характеристики, обращается к вопросам более глубоким.

Основными «героями» исследования являются: стрелец-лучник, греческий и малоазиатский сфинкс, орел, серафимы и херувимы, т.е., другими словами, мифологические стражи и похитители. Что касается географического ареала, то для исследования выбраны образы древнегреческого, шумерского, древнеиндийского и персидского происхождения, а также соответствующие им параллели в христианской, исламской и буддийской традициях. Поистине, в этом позднем незавершенном труде слились воедино все направления научной деятельности Кумарасвами, все методологические подходы, все основные положения в области философии и истории искусства, которые проповедовал автор. Компаративистский метод, так любимый Кумарасвами, особенно в последние годы, как нельзя более удачно подходит для решения выбранной им научной задачи. Тщательно отобранные ученым иллюстрации призваны максимально визуализировать для читателя изложенные теоретические построения. Особый интерес они представляют тем, что своей общей идеей их состав напоминает знаменитый «Атлас Мнемозины» Аби Варбурга. В исследовании Кумарасвами задействовано все – от элементов меандра на древнегреческих вазах до коптских погребальных стел и орнамента могольских ковров.

Огромное место уделено в работе лингвистическому анализу, особенно в рамках значения слова «сфинкс» в греческих первоисточниках. Можно даже сказать, что этимология стала одной из первопричин работы и повлекла за собой не предполагаемые в начале выводы, т.к. термин «удушающий», применяемый к существам, подобным сфинксу, требовал своего толкования, невозможного только в рамках первичного анализа текстов.

Автор начал работу над первым эссе, «Ранняя иконография стрельца – Кришану[[339]](#footnote-339)\*», в 1943 году, и с тех пор все время обращался к данной теме, границы которой неуклонно расширялись по мере углубления в материал. Важно отметить, что Кришану упоминатеся в древних текстах лишь однажды[[340]](#footnote-340), также немногочисленны обращения к нему исследователей, т.о. анализ Кумарасвами практически единственный, способный пролить свет на этот образ. Его важность блестяще доказывает вторая глава «Стражи солнечных дверей и тип стрельца», в которой ученый демонстрирует, насколько распространенной и ключевой была эта мифологическая схема в других культурах.

Но Кумарасвами не ограничивается рассмотрением и сравнением иконографических схем. Он обращается к смежной, но более обширной и метафизически глубокой теме – сфинкса и херувима. Вторая часть работы начинается с главы «Относительно сфинкса», в которой содержится максимально полный и широкий иконографический разбор этого образа с привлечением греческих, персидских и шумерских памятников. Ее можно считать наиболее полной и весомой в общей структуре работы. Далее следует необходимое отступление в область «макрокосма» – «Концепция небес (эфира) в греческой и индийской космологии», где особое внимание уделяется небесам в философской системе двух мыслителей – Платона и Филона Александрийского. Подобный выбор Кумарасвами объясняет тем, что их концепция наиболее близка восточному (в первую очередь индийскому) пониманию. Похожим образом построена и глава «Мнение Филона по поводу херувима», т.к. теме херувима в ней уделяется не больше внимания, чем аналогичным ему охранительным силам и *тому*, *что* охраняется. Наиболее иконологически «насыщенными», являются две последние главы: «Греческий сфинкс» и «Бессмертный дух как психопомп» и заключение (частично основанное на лекции автора «Загадка греческого сфинкса»).

Научная деятельность Кумарасвами никогда не была бесстрастным исследованием историка искусства. Ученый всегда ведет активный диалог с читателем, яро противостоя позитивистскому сознанию современного ему мира. Подобная призывная нота звучит и в последней его работе, что во многом объясняется выбором темы. Для Кумарасвами не существует искусства вне сакральной идеи, и не существует сакральной идеи без влияния на душу человека. Само обращение к мифологии в этом контексте показательно, ведь «мифический уровень <…> есть метафизический»[[341]](#footnote-341). Обращение к нему для Кумарасвами есть обращение к миру, еще более реальному, чем мир визуальных образов. А взаимодействие с метафизическими доктринами, по мысли автора, должно приводить к самопознанию человека, должно подтолкнуть его взглянуть внутрь себя: «Все драконы, стены и неоткрывающиеся двери в мифах есть не что иное как символы нашей несостоятельности и наших неудач. Кто имеет ключ, получает царское приглашение».[[342]](#footnote-342)

Рассматриваемые им мифологические образы, как правило, обладают определенным набором характеристик, часто противоположных друг другу, или же, если речь идет о парных стражах, воплощают в себе полярные значения: позитивное и негативное, мужское и женское, правое и левое. Само отношение к подобным существам может быть двояко, они могут считаться как положительными, так и отрицательными, подобно тому как сфинкс есть любовь и смерть одновременно (а эти два понятия в традиционных культурах идентичны друг другу).

Кумарасвами вслед за Платоном заключает, что подобная двойственность есть выражение нашей собственной природы, и человек сам по себе сравним со сфинксом, химерой и прочими «составными» существами. Это то раздвоение на «внешнего» и «внутреннего» человека, о котором говорит апостол Павел (2 Кор. 4:16), или «бессмертная» и «смертная» души индийской философии. Однако ученый идет дальше простой констатации факта: для него важен тот духовный посыл, который подобные выводы могут иметь для человека.

Внутренний, бессмертный дух – та часть себя, к осознанию которой призывает все традиционное искусство. В этой связи, сфинкс, орел и прочие подобные существа, похищающие свою добычу, становятся центральными и фундаментальными образами духовного искусства, т.к. речь идет о похищении души и вознесении ее к небесам (вот в каком контексте Кумарасвами понадобилось отдельно останавливаться на теме эфира). Недаром применение подобного вербального языка характерно для священных текстов, для примера ученый приводит апостола Павла: «он был *восхищен* в рай» (2 Кор. 12:4). Даже последующее за похищением добычи ее поедание не противоречит данной концепции, ведь смерть есть любовь, и только в смерти (духовной) мы можем воссоединиться с Божеством.

В главе «Бессмертная душа как психопомп» Кумарасвами ставит некую точку в своей метафизической концепции. Мало просто быть, надо «быть мудрым» (Панчавимса брахмана), т.к. быть мудрым – значит, иметь крылья (аналогично притче о разумных и неразумных девах – (Мф., 15), в противном случае неизбежно падение. В конечном итоге, образ сфинкса как «удушающего», «сдавливающего», и прочие рассматриваемые в книге иконографические значения следует понимать как «воплощение принципа, который сводит все воедино <…> той светящейся, воздушной и эфирной нитью Духа, которой Бог привлекает всех в себя непреодолимым влечением».[[343]](#footnote-343)

Очевидно, что взгляд Кумарасвами на искусство (точнее сказать, на его составляющие) с точки зрения традиционной философии влечет за собой широкое толкование отдельных образов, нехарактерное для современной ему научной традиции, где каждый символ трактовался в основном в рамках своей культуры и ареала распространения. Его сфинкс также органично вписывается в христианскую концепцию, как херувим в древнегреческую. Подобный подход, безусловно, имеет свои слабые и сильные стороны. Излишняя страсть к аналогиям и обобщениям, как уже говорилось выше, делает структуру повествования довольно запутанной, а также заставляет ученого иногда грешить против истины в своем стремлении найти общий метафизический корень традиционных культур. Как метко выразился в своей статье Раджеш Сингх: «Его достижения велики, но <…> теперь становится очевидным, что даже Кумарасвами не мог полностью избежать перекосов своего времени, т.к <...> многие из его сравнений <…> не выдерживают проверки временем»[[344]](#footnote-344).

С другой стороны, возможность посмотреть на определенные символические схемы под другим углом, через призму иной культурной и религиозной традиции, наполняет знакомые образы новым смыслом, новой «средой обитания», позволяет находить неожиданные решения иконографических задач.

В целом можно сказать, что поздние труды Кумарасвами, объединенные общим названием «Стражи солнечной двери», являются исключением и одновременно логичным завершением творческого пути ученого, ярким доказательством, что увлечение философией нисколько не вытеснило значение ученого как иконографа, т.к. его эссе дают пример масштабного и полного иконографического анализа, потребовавшего от Кумарасвами максимального привлечения источников. С другой стороны, работа далеко выходит за рамки чисто иконографического анализа, давая пример своеобразной иконологии автора, глубоко духовной, рассчитанной на знакомство читателя с глобальными метафизическими доктринами, которые, по мнению ученого, должны повлиять на развитие как отдельной личности, так и общества в целом. Этот труд может стать находкой для широкого круга специалистов, т.к. предлагает свежий взгляд на многие символические схемы, одинаково важные для истории искусства, религиоведения и философии.

\*\*\*

Кумарасвами никогда не делал философию или эстетику целью своей научной работы. Его неоплатонизм, неотомизм, переводы схоластов, ведийской литературы и индийских трактатов были служением метафизике, той единой традиции, в существование которой он непреложно верил. По меньшей мере опрометчиво считать философско-религиозные изыскания ученого попыткой вывести свою собственную концепцию, как и напротив, критиковать его за то, что он не стремился ее создать. Оппоненты Кумарасвами, которые находят «пустоты» там, где ученый мог бы вставить «свое слово», забывают, что все эти штудии были нужны ученому не как самоцель, а имели свое вполне практическое применение в его трудах по истории искусства, которые можно и нужно считать исключительными в своем роде достижениями востоковедческой мысли.

Иконология ученого, выросшая из метафизики, пропитанная представлениями о «традиционной культуре» и «традиционном искусстве», рассеянная по многочисленным эссе, которые, тем не менее, выстраиваются в одну логическую линию как друг с другом, так и с тем, что ученый написал до этого. Исследования символических блоков, как и теоретических категорий, необходимых для описания и изучения искусства, вкупе с экзегетическими работами, посвященными отдельным терминам (практика, которую редко кто решался повторить), стали вершиной научного пути Кумарасвами. Их научная новизна и актуальность обусловлены глобальностью задач, которые ученый перед собой ставил, а также тем, что редкие современники могли оценить их решение в полной мере.

**Глава IV. Концепции Кумарасвами в индийской, европейской науке и художественной практике.**

Задачи этой главы имеют комплексный характер. Необходимо еще раз суммировать все основные достижения, прорывы, новшества, привнесенные Кумарасвами в историю изучения искусства Индии. Это невозможно как без обращения к современной ему традиции, так и к последующей. Представляется интересным определить место Кумарасвами и отношение к его творчеству внутри национальной и европейской индологической школы последних десятилетий.

Более того, активная деятельность ученого в области пропаганды традиционной эстетики и художественной практики, как и его междисциплинарные эссе поздних лет, имели определенный отклик в научной мысли, не связанной с индологией и в художественной практике.

**Кумарасвами и индийская история искусства. Проекция будущего. Современные подходы и оценки.**

Вне зависимости от позиции, индологическое сообщество единодушно в том, что имя Кумарасвами – центральное для развития области, т.к. деятельность ученого развивалась на «переломе», в момент, когда стала очевидна несостоятельность старой системы и появилась необходимость основания новой. Не будет ошибкой сказать, что он был главным «рычагом» этого процесса.

Ученый видел слабые стороны сложившейся системы. Он считал необоснованным смешение таких понятий, как «археология» и «история искусства», считая первую отдельной дисциплиной, а не исчерпывающей заменой второй. Отдавая должное фундаментальным исследованиям Каннингема, Фергюсона, Берджесса и других, ученый критиковал саму мысль о достаточности описательного перечисления практически «добытых» фактов при создании исследования по истории искусства. Кумарасвами первый, кто задумался о необходимости разделить историю изучения искусства Индии на некоторое количество взаимообогащающих смежных дисциплин, каждая из которых должна решать свои задачи, не претендуя на исключительность.

Труды по археологии не могут заменить исследований по истории искусства. Здесь Кумарасвами оказывается ближе к мнению Фергюссона о необходимости создавать не просто отчеты о раскопках, а энциклопедические по своему характеру тома. Однако, он считал неправомерным и метод последнего, основанный на вычленении стилистических особенностей, характерных для той или иной группы памятников, руководствуясь религиозными и расовыми характеристиками. Храмы воспринимались Фергюссоном как художественные артефакты, социально-политические памятники истории, их религиозная составляющая бралась в расчет только на уровне определения стилистики: буддийские и джайнские чайтьи, североиндийские и южноиндийские храмовые комплексы индуизма. При этом основным и единственным необходимым условием считался лишь визуальный материал, в то время, как обращение к источникам виделось как излишнее в силу «отсутствия» столь же мощной литературной традиции в Индии[[345]](#footnote-345).

Анализ и характеристика памятников – та область, вести полемику в которой просто не приходило никому в голову, т.к. система оценки существовала, была привычна, и необходимость менять ее в зависимости от географического региона казалась излишней. Археология, проблемы датировки, внимание к смене стиля и подход к форме как отражению исторической хронологии – все это в каком-то смысле избавляло исследователей от необходимости искать пути восприятия «чужого» (не это ли стало причиной возвышения Гандхарской школы по принципу «узнаваемости»).

Кумарасвами понимал необходимость кардинальной смены «видения», которая бы позволила решить все эти проблемы. «Ключ» был найден Э.Б. Хейвеллом, который обратился к поиску идеи и духовного наполнения памятников, но был более эмоционален, чем убедителен, что позволяло оппонентам находить более научно обоснованные контраргументы и жестко критиковать его позицию.

Кумарасвами, в своем стремлении противопоставить европейскому взгляду о пассивной позиции индийского искусства по отношению к греческим и прочим заимствованиям не просто словесную полемику, а весомую и значимую систему аргументов, постепенно создал новую методологию. Взяв за основу тезис об индийском искусстве как глубоко символичной системе, где каждый непривычный образ, жест, иконографическая деталь имеют внутреннюю сакральную обусловленность, ученый стал одним из первых, кто обратился за доказательствами к многовековой философской, эстетической, литературой традиции Индии.

Отношения «текст-образ», «текст-термин-памятник» стали ключевыми в его концепции. Этимология и семантика некоторых эстетических и архитектурных терминов позволила ученому пополнять как символический, так и функциональный словарь искусства.

Кумарасвами превратил принятое в индологии понятие «иконографии» как описания определенных изобразительных схем в полноценный метод, распространив на живопись и архитектуру, обогатив экзегетическими, нумизматическими и археологическими источниками информации.

Кумарасвами вернул искусству Индии его сакральный контекст, его смысл, настаивая, что традиционное искусство всегда строится в первую очередь на задачах метафизических, имеет конкретное назначение и применение.

В литературе чаще всего упоминаются две темы, в изучение которых ученый вложил существенный вклад, повлиявший на все дальнейшее развитие индологии: буддийская скульптура и раджпутская живопись. В работе было уделено достаточно времени разговору о «революции», которую совершил Кумарасвами в изучении буддийского искусства Гандхары, во второй главе. Здесь лишь отметим еще раз, что труд ученого «Происхождение образа Будды» содержал конструктивную критику теории о греческой прародине буддийского образа, господствовавшей в индологии с момента открытия скульптуры этого района в конце XIX века. Стоит также отметить, что общий вклад Кумарасвами в изучение буддийского искусства не менее значителен, как на уровне отдельных памятников («История индийского и индонезийского искусства»; каталог Бостонского музея), так и на уровне общей символики и метафизики («Природа буддийского искусства»; «Элементы буддийской иконографии» и пр.).

 С другой стороны, «замороженным» и по сей день можно считать вопрос «первородства» (Кумарасвами удалось лишь доказать одновременность развития школ Матхуры и Гандхары); остается неясным вопрос культа бхакти и его связи с переходом к антропоморфному образу (как отмечают некоторые исследователи, неочевидно, что бхактийский ритуальный тип богопочитания не может сосуществовать с абстрактными, символическим изображение божества)[[346]](#footnote-346). Т.о., определенные компромиссы, достигнутые Кумарасвами в области изучения буддийского искусства, должны получить свое дальнейшее осмысление, чтобы окончательно пролить свет на природу, причины и время появления распространенных иконографических схем.

Отдельным вкладом ученого в область индологии стоит считать его пионерский труд в области раджпутской живописи. До статьи 1912 года наука знала лишь могольскую живопись, и все известные раджпутские памятники причислялись к ней. Кумарасвами, в личной коллекции которого было много листов раджастанских художников, не только выделил стиль Раджпутаны в отдельную область истории искусства Индии, но и предпринял ее систематизацию и классификацию на отдельные школы. «Раджпутская живопись» (и сопутствующие труды, такие как каталог Бостонкого музея и раздел в «Индийской и индонезийской истории искусства») стала весомым вкладом в область открытий индологии первой половины XX века, повлиявшим на все последующее развитие науки. Ученые получили необъятное поле для исследования, в котором имеются лакуны вплоть до нынешнего времени. Особой заслугой автора стоит считать применение для своих работ по искусству Индии принципа «истории искусства как истории духа», который обеспечил им необходимую глубину и полноту. Возможно, именно благодаря подобному подходу его труд не потерял своей значимости, несмотря на колоссальный объем дальнейших исследований, многие из которых были лишены подобной всесторонней разработанности. Кумарасвами рассматривает раджпутскую живопись через призму духовных воззрений того времени, в первую очередь, вишнуитского мистицизма, «эстетическое значение» которого, по словам А. Рантхганатхана, он ставил своей целью определить, выходя за пределы исторической характеристики искусства. Таким образом, в обращении Кумарасвами к раджпутской живописи новаторством можно считать не только сам выбор темы, но и подход автора, стремившегося пылкостью и красочностью повествования передать на бумаге живописное своеобразие этой миниатюры; дать читателю возможность прочувствовать духовную и музыкальную атмосферу, созданную художниками; проникнуть в глубинную суть религиозного мистицизма, услышать «звук флейты Кришны», который «веками звучит в сердцах поклоняющихся, как символ вечности»[[347]](#footnote-347).

Спорные и ошибочные тезисы ученого (о происхождении миниатюры от фресок Аджанты; о противоположности идейных принципов раджпуской и могольской школ живописи), давно подкорректированы многочисленными исследованиями. Здесь следует отметить, что «Раджпутская живопись» оказала огромное влияние не только на одноименную область индологии, т.к. подход Кумарасвами, примененный им в этой работе, вдохновил представителей разных областей научного знания тех лет.

Мы не ошибемся, если добавим к двум общеизвестным значимым трудам Кумарасвами его работу в области иконографии якшей и сопутствующих им мотивов. Полубоги и боги низшего ранга в изобилии занимают первые (и, значит, ближайшие к зрителю) ярусы индуистских храмов, а также вполне комфортно чувствуют себя в архитектурных комплексах буддизма. Они представляют собой неиссякаемый источник для исследования. Кумарасвами был одним из первых, кто сосредоточил свое внимание на этой теме (не считая упоминаний в работах Фергюссона и Фогеля) и провел качественный иконографический анализ не только самих якшей, но и многих сопутствующих им символических мотивов. Важность работы автора лежит в нескольких областях: он одним из первых обратил внимание исследователей на изображения низших божеств, дал иконографическую характеристику общим композиционным схемам и стилистическую отдельным памятникам, а также очертил круг архитектурных и скульптурных памятников, к которым будут обращаться заинтересовавшиеся ученые.

Огромное значение и по сей день имеет многолетняя работа Кумарасвами над теоретическим словарем индийских терминов, как эстетических, так иконографических и архитектурных, каждый из которых не просто воспринимался ученым как обобщающее наименование, а как бесконечный источник смыслов и междисциплинарных связей, давая толчок к новому витку исследования.

Если в 1910-1920гг. Кумарасвами был одним из «первопроходцев» новой индологической науки, то далее ситуация начала стремительно меняться, и можно говорить уже о целой мировой индологической школе. Исследователи европейского и индийского происхождения, работая уже не в конфронтации, а в сотрудничестве, постепенно организовали то поле знания, которое сейчас составляет основу новых разработок. Обзор рецензий, написанных Кумарасвами в период 1919-1940 гг., подтверждает этот факт. Сам он, с точки зрения географической и частично - идеологической, не всегда находился в центре этого процесса, последовательно развивая свою линию в своеобразной американской изоляции. Но незримое присутствие его идей, методов, прочтений и исследований продолжает жить среди нового индологического сообщества.

Пожалуй, наиболее известным «компаньоном» Кумарасвами на пути утверждения фундаментальной истории искусства Индии была Стела Крамриш (1898-1993), приглашенная Р. Тагором в 1919 году для преподавания в университете Шантиникетона[[348]](#footnote-348). Исследователей часто рассматривают как представителей одной методологической концепции, что не совсем верно. Крамриш предложила для истории искусства Индии методологию венской школы искусствознания. Будучи ученицей Дворжака, Крамриш была верна принципам венского формализма и в небольших очерках, и в фундаментальных трудах. Ее непревзойденная до сего дня работа «Индуистский храм» дает пример сбалансированного анализа, в канву которого вплетается иконография, литературоведение, обращение к религии и философии наравне с вниманием к форме и стилистике. Для немки Крамриш понятия «природы» «реализма» «телесности» не были запретной темой, а наоборот, естественными категориями анализа индийской скульптуры, в то время как Кумарасвами, вынужденно продолжая линию противодействия формализму, стремился заменить их категориями символического, теологического, метафизического[[349]](#footnote-349). Крамриш не переступала в область иконологии, но неизменно высоко ценила работы Кумарасвами, посвященные системе символов, и использовала в своем творчестве. В частности, насчет «Элементов буддийской иконографии» она писала: «Чем больше труда и энергии придется приложить, тем больше узнаешь о работе, которая как никакая другая придала индийским исследованиям направление индийской мысли»[[350]](#footnote-350).

Крамриш восприняла идею Кумарасвами об анонимности художника в традиционном обществе и духовной обусловленности этого процесса. К сожалению, это та область, где мы вынуждены констатировать лишь частичную правомерность выводов ученых. Созданный стереотип стал разрушаться после работ Мишры[[351]](#footnote-351) и Госвами[[352]](#footnote-352), посвященных социологическим и историческим аспектам организации художественного процесса.

Много было сказано про развитие изучения раджпутской и могольской живописи после работ Кумарасвами. Херман Гетц (1898-1976), немецкий ученый, директор музея Бароды в Индии и хороший друг Кумарасвами в поздние годы, неоднократно критиковал ученого за пренебрежение прикладными исследованиями в угоду иконологической теории, неизменно восхищаясь его трудами. Его исследования в области живописи и архитектуры[[353]](#footnote-353) были призваны закрыть «лакуну», оставленную ученым, сгладить оставленные им «острые углы».

Труды Кумарасвами влияли не только на методологию, но и на сам уровень новых исследований, становясь неким «знаком качества» для специалистов. Элис Бонер (1889-1981), художница и известный исследователь проблем символики композиции в скульптуре и архитектуре Индии, прямо опиралась на метод Кумарасвами «от источников – к памятникам – к выводам". Она настойчиво искала подтверждения своих теорий в текстах, и только найдя их, продолжала развивать концепцию, основанную на разработанной Кумарасвами формуле божественной энергии, осеняющей памятники искусства[[354]](#footnote-354).

Следующее поколение исследователей, для которого сакральный макрокосм перестал был откровением, но превратился в основу любой интерпретации, четко представляли себе истоки подобной методологии. В частности, Прамод Чандра в «Изучении индийского искусства» отмечает, что «Кумарасвами несет ответственность за перестройку изучения индийского искусства, и архитектуры, и скульптуры, и живописи, на новом основании»[[355]](#footnote-355).

Безусловно, подобная мессианская роль, приписанная Кумарасвами последующими поколениями, как и неизбежное развитие науки, привели к критической оценке некоторых положений его теории. Первым и наиболее жестким оппонентом наследия ученого стал Партха Миттер. Исследователь специализируется на искусстве модернизма, особенностях утверждения «индийскости» и национального самосознания. Его первая и наиболее известная работа – «Очень страшные монстры: история европейской реакции на индийское искусство», 1977 г., предлагает беспрецедентный обзор информации, начиная с первых упоминаний Индии в европейских источниках. Вопреки сложившемуся представлению, Миттер не отводит Кумарасвами место «ниспровергателя» мифов, напротив, жестко критикует его за уход в сторону «мистицизма», считая, что необходимо обратиться к более прикладным исследованиям, чтобы заполнить лакуны, «оставленные тем, кто более всего подходил для ответов на вопросы стиля и вкуса»[[356]](#footnote-356).

Критическая позиция переоценки наследия продолжила развиваться в последние два десятилетия, и имеет своим результатом некоторое количество новых выработанных подходов, призванных вдохнуть новую жизнь в науку об индийском искусстве. Нихаранджан Рай, один из учеников Стелы Крамриш, в своем стремлении «сделать ревизию ключевых пунктов в выводах Кумарасвами и представить альтернативный подход, более объективный, более приближенный к жизни, более гуманистический, менее схоластический и священнический»[[357]](#footnote-357), обратился к социологии и антропологии. Это направление получило широкое распространение среди современных индийских специалистов (Девангана Десай, Видья Дахеджиа, Шима Бава[[358]](#footnote-358)).

Существуют и другие предложения по «усовершенствованию» индийской науки об искусстве. Химаншу Прабха Рай, профессор Делийского университета, специалист по археологии архитектуры, настаивает на том, что современные исследователи не должны ограничиваться отдельным географическим регионом. Чтобы получить по-настоящему объективную картину художественной жизни и полный археологический и искусствоведческий анализ, необходимо «не замыкать религиозную архитектуру в рамках регионального исторического развития, а ставить ее также в широкий общеиндийский и общеазиатский контекст»[[359]](#footnote-359). Ученый доказывает возможность подобного подхода сборниками: «Археология и текст: Храм в Южной Азии» (2009), «Священные ландшафты в Азии: Общая традиция, множество историй» (2007)[[360]](#footnote-360).

Третий, комплексный вариант новой методологии, предложен Капилой Вайтсьяян, ведущим специалистом по искусству Индии, основателем и директором нескольких известных фондов и проектов. В ее понимании, социо-политический подход не противоречит метафизическому, также, как формальный анализ - иконологическому. Это лишь части целого, и если «собрать» все, то любой памятник приобретет совершенно другое звучание, раскрывшись с разных сторон. Будучи директором Центра Искусств имени Индиры Ганди в Дели, Вайтсьяян предложила подобные комплексные проекты изучения храма Брихадешвара в Танджавуре, комплекса в Чидамбараме, а также построек династии Виджаянагара в Хампи, призванные объединить исследования разных ученых, посвященные одному памятнику. (Ганапати Стхапати и Нагасвами продолжают иконологическую традицию Кумарасвами[[361]](#footnote-361)(особенно близкую самой К.Вайсьяян), Чампакалакшми рассматривает храм в контексте социо-политической истории).

Можно ли, т.о., говорить о полном уходе от фундамента, заложенного Кумарасвами, в современном изучении науки об индийском искусстве? Безусловно, нет, т.к. любая новая структура возникала или благодаря, или вопреки предшествующей. Остается констатировать, что все попытки индийских ученых построить новую методологическую базу так или иначе опираются на достижения и ошибки прошлого, которые невозможно игнорировать. Отдельные пункты концепции Кумарасвами опровергаются современными открытиями или требуют доработки. Но насколько правомерна критика самой методологической базы, предложенной Кумарасвами?

К примеру, Прабха Рай ставит вопрос о том что «в этой элегантной прозе отсутствует чувство хронологии и истории»[[362]](#footnote-362). Кумарасвами бы не стал с этим даже спорить: в свое время это было одним из основных его «пунктов», т.к. хронологии хватало в трудах Каннингэма, а он стремился подойти к вопросу периодизации через призму особенной символической природы индийского искусства. Его эволюция – это эволюция от аниконического образа Будды в ступе Бхархута к иконографии образов Матхуры и Гандхары, хронология, основанная на художественных принципах, а не деление на временные срезы. В то же время Прабха Рай, которая стремится создать единое поле для южноазиатского архитектурно-исторического дискурс, опирается на идею «Единой Азии», разрабатываемую Кумарасвами еще в националистический период.

Наиболее активно пропагандирующееся в последние годы социологическое и антропологическое направления призванные рассмотреть памятники в комплексном анализе с иcторией идей, мировоззренческих особенностей, конкретных политических и экономических установок. Так ли противоречит оно «священническому» подходу Кумарасвами? Даже Миттер отмечает, что своей первой монографией, «Средневековое Сингальское искусство», Кумарасвами вносит ценный вклад в методологию социологического направления[[363]](#footnote-363). Более того, ученый считал одним из ключевых в концепции восприятия, как и в политике музейной деятельности, необходимость постановки памятника в конкретный историко-культурный и социально-психологический контекст.

Создается впечатление, что большинство критических оценок в излишнем «символизме», «мистицизме», «идеализме» проистекают из недостаточного знания всей палитры разнопланового научного творчества Кумарасвами. Что касается «лакун», оставленных ученым, то они вполне объяснимы – неправомерно требовать от одного специалиста всего спектра методологических разработок, оформившихся к настоящему времени. Все спорные вопросы теории Кумарасвами были абсолютно закономерны в тот исторический момент и в той политической и социальной обстановке, в которой он их формировал. По словам Капилы Вайтсьяян: «Стоит иметь ввиду, что некоторые ученые реагировали на английские выпады и отвечали не только за индийское искусство, но и за индийскую цивилизацию, культуру, философию. В <…> эволюции ученого <…> ключевое место занимают дебаты об индийской цивилизации, ее ценностях и взгляде на мир»[[364]](#footnote-364). Более того, иконографический и иконологический этапы, пройденные ученым, его исследования в области сакрального символизма были определенной ступенью развития науки, без которой невозможны новейшие разработки, позволяющие себе воспринимать многие положения ученого как аксиомы.

**Кумарасвами, индийская эстетическая традиция и художественные практики.**

Отдельно стоит сказать о Кумарасвами как об одном из основателей индийской эстетической традиции. «Первопроходцами» в этой области являются Рабиндранат Тагор и Ауробиндо Гхош, чьи попытки построить новую индийскую эстетику на основе философской системы Индии знаменуют собой начало т.н. неоведантистского движения в области философской и общественной мысли. Их основные труды принадлежат эпохе Бенгальского Возрождения, и совпадают с ранними статьями Кумарасвами, размышления которого уже в тот период шли по тому же руслу и получили свое законченное воплощение в таких работах, как: «Преобразование природы в искусстве», «Красота и правда», «Христианская и восточная, или настоящая философия искусства», «Самвега: «эстетический шок»», «Искусство - это суеверие или жизненный путь?» и многих других. Стоит отметить, однако, что теме эстетического восприятия уделено определенное место почти во всех трудах автора, включая и те, которые на первый взгляд не предполагают этого. Кумарасвами подхватил направление, выбранное его старшими соратниками, и развил его на абсолютно другом научном уровне, как историк искусства, а не как художник, что, безусловно, повлияло на некий идеализм его концепции, который, впрочем, имел под собой веские основания.

Для нас особенно важен тот факт, что его работа на этом поприще оказала сильное влияние на индийскую эстетическую теорию и художественную практику 1950-70 гг.. В независимости от концепции, большинство исследователей отталкивались от выработанной Кумарасвами в «Преобразовании природы…» терминологии, последовательности изложения, даже от самого метода компаративизма.

Прямое продолжение концепции Кумарасвами мы находим в работах Мульк Радж Ананда (1905-2004), особенно в монографии «Индийский взгляд на искусство». Известный во всем мире прозаик, М.Р. Ананд восхищался трудами и личностью Кумарасвами, и написал свою монографию, которая вышла в 1933, с его благословения. В предисловии к первому (из трех) изданию, он отмечал: «В данном эссе я попытался развить план, намеченный Кумарасвами, стремясь предложить короткое, простое описание индийского взгляда на искусство, которое могло бы заинтересовать простого читателя»[[365]](#footnote-365). Основанный Анандом в 1946 году журнал Марг («Путь») на сегодняшний день является ведущим изданием по искусству Индии. Изначально положенная в основу развития журнала политика «золотой середины» и разнопланового подхода к материалу, как посвященному современному искусству, так и исследованиям по истории искусства Индии, обеспечила ему известность и уважение как в стране, так и за ее пределами. В 1953 году в работе «Пыль предубеждений» Ананд фактически озвучивает девиз журнала и своей деятельности: «следует избегать нападок на колониализм так же, как превознесения национального наследия и «метафизической экзальтации»[[366]](#footnote-366). Писатель считал Кумарасвами своим «гуру», но при этом не мог не оценивать критически некоторые положения его теории (как могольско-раджпутское противодействие). Однако, руководствуясь полученным некогда благословением ученого («предложил мне дописать недостающее, если я очень заинтересован»[[367]](#footnote-367)), он распространил концепцию Кумарасвами, применив ее для анализа и оценки искусства модернизма, которое набирало обороты в Индии. Деятельность художественного критика он осуществлял, руководствуясь главным принципом Кумарасвами, озвученном еще в «Эссе национального идеализма»: искусство отражает культурные и эстетические возможности цивилизации.

Программа по поддержке ремесленных общин Индии, «спасения» остатков народного искусства, которой Ананд посвятил не один год своей жизни[[368]](#footnote-368), тоже имеет своим вдохновителем взгляды Кумарасвами, а также его непосредственное влияние. Ученый вообще сделал много для декоративно-прикладного искусства Индии, «реабилитировал» его, не только с позиций движения свадеши, не только в рамках программы Бенгальского возрождения, но и в поздних научных трудах, разрушив дихотомию «изобразительное – прикладное», «высокое – низкое» в рамках традиционного искусства и культуры.

Показательно, что тенденция 50-60х гг. «примирить» восточную и западную эстетику не только на уровне классического средневекового наследия, но и на современном этапе, несмотря на смену подхода, неизменно имела в своей основе компаративистский метод и избранную Кумарасвами «систему координат». Примером могут служить труд Пробаша Джибана Чоудхари «Сравнительной эстетике Востока и Запада»[[369]](#footnote-369). Попытки распространить классическую теорию эстетики на современный этап, и следовательно, соединить некоторые понятия, заставляют ученого выдвигать теорию чувственного, а не интеллектуального начала индийского искусства (которое плохо согласуется с теорией Кумарасвами, но отталкивается безусловно от нее – отсюда контраст в виде эстетики Платона). С другой стороны, Чоудхари продолжает настаивать на ключевой роли философии и религии в развитии искусства (характерной для позиции своего предшественника, но противоречащей его собственной теории)[[370]](#footnote-370), а также на решающем значении самого процесса творчества и восприятия, отмеченном еще Кумарасвами[[371]](#footnote-371).

Если говорить об основных положениях, выработанных Кумарасвами, которые получили дальнейшее развитие и осмысление в художественной жизни Индии, то к ним относятся: неприятие концепции «искусство для искусства»; идея о «реальности идеального и нереальности феноменологического»[[372]](#footnote-372); первостепенное значение теории перед художественной практикой; обращение к философскому и теоретическому наследию древности, проведение аналогий с искусством и теорией запада; стремление возродить в искусстве «связь между человеком и универсумом»,[[373]](#footnote-373) вопрос об интеллектуальной составляющей искусства.

Достаточно большой раздел первой главы посвящен разговору о теоретическом участии Кумарасвами в художественной идеологии Бенгальского Возрождения, центром которой стал Институт в Калькутте. Но не только ранние критические статьи, оценивающие успехи и неудачи направления, можно считать причастными художественному процессу. Движение модернизма в искусстве, во всем его многообразии, развивалось в Индии разными художниками, институтами и объединениями. Более того, непосредственной частью этого процесса можно считать и теоретическую поддержку эстетиков и философов, и художественную критику, и взлет национальной литературы во всем ее региональном и языковом многообразии.

В задачи исследования не входит очерк художественной жизни в Индии, однако интересно, что, помимо общих идей, можно найти и вполне конкретные «нити», которые тянутся от научных разработок Кумарасвами к творчеству некоторых художников. Так, поздний этап творчества Амриты Шер Гилл проходит под эгидой ее изучения раджпутского искусства, особенно школы Басоли[[374]](#footnote-374).

Еще одним примером подобного отражения научной деятельности Кумарасвами можно считать возникновение и развитие такого течение в искусстве и эстетике Индии, как тантризм[[375]](#footnote-375). Интересно, что, в силу особенностей ритуального характера, тантризм[[376]](#footnote-376) как часть религиозно-философской системы Индии долгое время находился в забытьи, первые попытки анализа искусства появились лишь в 1960-70 гг.[[377]](#footnote-377) Художник Г. Сантош, вдохновленный философией этого направления, организовал группу, которую условно называют «неотантристы». Мастеров привлекла идея соединения духовного, сакрального и чувственного посредством абстракции, сама возможность «одухотворить» беспредметную живопись. Кумарасвами еще в 1918 году в «Танце Шивы» включает в свой сборник эссе «Сахаджия», предлагая первый пример обращения к тантризму как к глубоко духовной и «индийской» философской концепции с глубоким эстетическим потенциалом.

В процессе развития теоретические и идеологические установки теряли свое авторство и превращались в части одного огромного образования, со множеством разных проявлений. Одной из таких «общенациональных» идей, разработке которой Кумарасвами посвятил всю свою жизнь, стал примат содержания, духовного наполнения, тесно связанного с религиозной доминантой, над визуально привлекательной формой. Эта идея том или ином виде довлеет над современными художниками вплоть до настоящего момента – возьмем ли мы в качестве примера инсталляции из посуды Субодха Гупты или коллажи Джитиша Каллата, главным для индийских творцов по-прежнему является интеллектуальная обусловленность, тесно связанная с традицией и культурными корнями. Магистральная линия, проложенная ученым, категорически отрицавшим возможности современного искусства.

Метаморфоза превращения образа Натараджи в космополитический символ манифестации божественной и природной энергии, автором которой был Кумарасвами, имела свое отражение и в возрождении традиционного индийского танца. Удай Шанкар, скорее всего, познакомился со сборником эссе в 1923г., и концепция космического танца, первоисточником которого была его родина, глубоко потрясла танцора: уже через год он разрабатывает и включает в свою программу танец Натараджи[[378]](#footnote-378). К 1929 г. Шанкар уже имеет свою труппу, гастролируя по США, а к 1938 г.- возвращается в Индию и организует свою школу, обретая в лице Эллис Бонер верного единомышленника в деле пропаганды и развития индийского национального танца. Т.о., «…в течение нескольких лет Натараджа превратился в икону возрождения Бхаратанатьяма[[379]](#footnote-379)»[[380]](#footnote-380). (М.Р. Ананд одним из важнейших направлении своей деятельности по сохранению и развитию культурного наследия, считал поддержку выдающейся танцевальной культуры Индии, особенно стиля Бхаратанатьям[[381]](#footnote-381)). Во многом под влиянием эссе Кумарасвами была написана «Танец и Драма. Восток и Запад» (1922) Стелы Блох[[382]](#footnote-382), ставшая до определенного времени единственным исследованием подобного рода.

**Кумарасвами и европейская наука.**

Кумарасвами всю жизнь шел по собственному пути. Совпадение его воззрений с воззрениями других ученых, взаимообогащения и взаимовлияния имели место, но не в таком объеме, чтобы можно было с уверенностью причислить ученого к какому-либо направлению. Несмотря на известность, ученый находился в своеобразной идейной изоляции из-за критики социальной и культурной системы США. И одновременно, существовал целый круг специалистов из разных областей знания и разных стран, с которыми он поддерживал интеллектуальное общение, часто лишь в рамках переписки и обмена публикациями. Существовал и круг молодых специалистов, в основном востоковедов, которые воспринимали его как своеобразного «гуру», хотя ученый категорически не признавал за собой подобных «регалий», критически воспринимая «всех этих новомодных свами»[[383]](#footnote-383). Но очевидно, что его авторитет в среде специалистов простирался намного шире, чем мы имеем возможность проследить в рамках данной темы. Это подтверждают слова Мейера Шапиро, который, будучи одним из наиболее строгих оппонентов ученого, считал его «одним светочей науки, у которого <…> все учились <…> его огромный список исследований и настойчивое критическое отношение к общепринятым ценностям давали <…> пример интеллектуальной серьезности, редкой среди ученых»[[384]](#footnote-384).

Наиболее известным специалистом, который неоднократно обращал внимание на значение трудов Кумарасвами в своей научной деятельности, был немецкий исследователь Генрих Циммер (1890-1943). Не сохранилось никаких биографических данных, кроме личных высказываний самого Циммера, которые бы подтверждали прямое влияние мысли Кумарасвами на его научное творчество, что дает основание некоторым исследователям настаивать на параллельном развитии двух ученых[[385]](#footnote-385). С другой стороны, в одном из писем Кумарасвами немецкий ученый отмечал: «Ваш вдохновляющий метод работы с индийским искусством и религией стал для меня со времен студенчества главным аргументом на пути приобщения к правде»[[386]](#footnote-386). Очевидно, что первая серьезная работа Циммера, посвященная месту йогических практик и связанных с ними образов в искусстве Индии, продолжает линию, начатую Кумарасвами в таких ранних эссе, как «Искусство и йога», «Мимическая экспрессия в индийской скульптуре» и др. Сам ученый в своей рецензии на книгу немецкого коллеги в 1932 г. отметил, что «не появилось еще более весомой книги о понимании индийского искусства, которая бы отвечала на фундаментальные вопросы «почему и что»?»[[387]](#footnote-387). Дальнейшая деятельность ученых действительно развивалась в одном русле, и это стало большой радостью и вдохновением для обоих.

Поль Мюс (1902-1969), известный буддолог, военный специалист и миротворец[[388]](#footnote-388), представитель французской школы, в своих исследованиях по искусству, прямо указывает на решающее значение методов и оценок, разработанных Кумарасвами, в своей научной деятельности, неоднократно с восхищением обращаясь к нему в письмах: «Это согласие радует меня, оно дает мне смелость и силы продолжать исследования в том ключе, который не всегда с энтузиазмом поощряется ведущими французскими индологами»[[389]](#footnote-389). Кумарасвами высоко оценивал его работу «Боробудур: набросок истории буддизма, основанный на археологической критике текстов»[[390]](#footnote-390), вышедшую в 1935 г. Его метод, основанный на исследовании текстового материала, визуальных памятников, развивался под прямым воздействием идей Кумарасвами.

Среди востоковедов в США, находившихся под влиянием идей Кумарасвами, могут быть отмечены Бенджамин Роуланд, Ричард Эттингаузен, Эрик Шредер.

Бенджамин Роуланд (1904-1972), помимо апробации терминологии и доказательной базы из работ Кумарасвами, посвященных буддийскому искусству, всю жизнь был верен его компаративистскому методу, что можно отметить и в небольшой программе лекционного курса в Гарварде – «Искусство на Востоке и на Западе. Введение через сравнение»[[391]](#footnote-391); и в фундаментальной монографии «Фрески Индии, Центральной Азии и Цейлона: сравнительный анализ»[[392]](#footnote-392) (1938), предисловием для которой стала статья Кумарасвами «Природа буддийского искусства».

Особенно интересно отметить среди исследователей, заимствовавших идеи и методы ученого в своей будущей научной деятельности, специалистов по мусульманскому искусству. В тех эссе Кумарасвами, которые обращаются к компаративистскому методу для доказательства миграции символических схем внутри традиционных систем миропорядка, встречаются ссылки и на мусульманские памятники, но, как нам известно, в рамках индологических исследований, Кумарасвами чаще всего избегал этой области искусства. Тем не менее, неверным будет считать, что Кумарасвами, однажды назвав могольское искусство «светским», отказал мусульманской линии в духовности и сакральной обусловленности, которой требовал от «настоящего» искусства. Это может подтвердить его диалог с Ричардом Эттингаузеном, который однажды в переписке прямо указал на возможность такой оценки: «Я часто задумываюсь, как Вы оцениваете персидское искусство, ведь большая часть его не подходит под рамки традиционного. Многие элементы создавались только для развлечения или услаждения глаз…»[[393]](#footnote-393). Ответ Кумарасвами заключен в докладе «Заметки по философии персидского искусства»[[394]](#footnote-394), прочитанном на одной конференции с Эттингаузеном, где ученый находит прямое подтверждение «традиционности» мусульманского искусства в текстах. Эрик Шредер, бывший вместе с Эттингаузеном редактором «Иранского и исламского искусства»[[395]](#footnote-395), в начале деятельности проходил практику в музее Бостона, и личность Кумарасвами глубоко повлияла на его дальнейшее становление как куратора исламской коллекции музея Фогга в Гарварде, а также как специалиста по исламскому искусству (что ученый отразил в своих воспоминаниях).

Как мы уже отметили, значение Кумарасвами для научной картины Европы и Америки определяется его зрелыми трудами в области традиционного искусства, символизма и метафизики, и распространяется далеко за пределы истории искусства. Однако, как нам известно, ученый не был одинок в своем обращении к Philosophia Perennis. Его главным сподвижником в этой области был Рене Генон (1886-1951). Два мыслителя пришли к взаимодействию с метафизическими доктринами независимо друг от друга и независимо развивались. Более того, несмотря на общность взглядов, их подход к изложению материала диаметрально противоположен. Генон пишет резким, немного едким языком, недвусмысленно уничижительно отзываясь о «прогрессивной» цивилизации Запада. Это отмечает сам Кумарасвами в своем эссе «Восточная мудрость и западное знание». Работам французского ученого присуща ясность и математическая точность, а также тяга к абстрактным обобщениям.

Обращаясь теперь к фигуре Кумарасвами, мы находим ровный, изящный стиль и стремление представить свою критику в как можно более спокойных выражениях (которые, тем не менее, вызывали не меньше возмущения, чем яростные нападки Генона). Что касается самого подхода к работе, то «Кумарасвами был дотошно скрупулезен там, где Генон вел себя противоположным образом; последний мог сразу перейти к заключению и вести свою полемику оттуда, в то время как [Кумарасвами] сначала подвергал материал многочисленным проверкам, прежде чем вынести окончательное решение»[[396]](#footnote-396). Однако, несмотря на разность подходов, а также разность в средствах достижения цели (Рене Генон больше уделял внимание религии, а Кумарасвами – искусству и вопросам эстетики) оба автора испытывали огромное уважение друг к другу и безусловно обогащали свою теорию идеями друг друга.

Конечно, столь мощное по своей глубине направление научной мысли (научность которого, впрочем, до сих пор ставится под сомнение), не могло не иметь последователей. Самыми известными являются Фритьоф Шуон (1907-1998) и Титус Бурхардт (1908-1984). Сложно с уверенностью проследить влияния в среде традиционалистов, т.к. каждый из них, по словам Рамы Кумарасвами, «объяснял немного другой аспект истины, которая слишком велика чтобы быть охваченной одним человеком»[[397]](#footnote-397). Однако влияние нашего ученого безусловно имело место. Фритьоф Шуон в основном имел дело с вопросами религии, поэтому для исследования он представляет не такой интерес, как Титус Бурхардт, большинство трудов которого посвящено истории искусства, точнее, ее аспектам, укладывающимся в рамки традиционализма. Если работы Кумарасвами имеют дело в первую очередь с искусством Индии, то труды Бурхардта носят более обширный и одновременно разбросанный характер. Показательной можно считать его работу «Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы»[[398]](#footnote-398). Содержание включает как главы, посвященные христианскому искусству, так и обращенные к вопросу индуистского храма, буддийской скульптуры и дальневосточного пейзажа. На примере этой книги знающий читатель может сложить наглядное мнение о безусловном и, судя по всему, очень мощном влиянии Кумарасвами на концепцию Титуса Бурхардта, который напрямую заимствует многие мысли и их прочтение из трудов своего коллеги.

В заключение стоит отметить, что Кумарасвами находился в безусловном преимуществе по отношению к своим соратникам в области традиционной философии в связи с его сосредоточенностью на индийском искусстве и как следствие на индийской метафизической традиции. С его знаниями в этой области вряд ли можно было состязаться. А т.к. все последователи Philosophia Perennis считали ведическую концепцию наиболее полным и глубоким отражением занимающих их идей, то логично предположить, что они обращались (и обращаются) к трудам Кумарасвами для пополнения или проверки своих знаний. Здесь можно упомянуть таких разноплановых ученых, как Арвинд Шарма, профессор сравнительного религиоведения Университета Макгилла; Марко Паллис(1895-1989) специалист в области религии и культуры Тибета; Уайтал Николсон Пери (1920-2005), автор фундаментального сборника «Сокровищница традиционной мудрости»[[399]](#footnote-399); Сейид Хоссейн Наср.

Упоминание работ немецкого индолога неизбежно влечет за собой разговор еще об одной фигуре, испытывавшей влияние нашего ученого – Джозефе Кэмпбелле (1904-1987). Дж. Кемпбелл был специалистом в области сравнительной мифологии и религии, хорошим другом Циммера и Густава Юнга, редактором и издателем. Он, помимо прочего, помог Полу Меллону и его жене организовать фонд Боллинген, под эгидой которого выходили книги всех вышеупомянутых ученых, включая Кумарасвами. Безусловно, Кемпбелл испытывал влияние Кумарасвами, его отношение к мифу и стремление к сравнению и объединению основных мотивов в религиозной структуре разных стран сходно с пониманием последнего. Различие концепции заключается в более юнгианском характере выводов Кепмбела, который под влиянием своей дружбы с великим психоаналитиком стал рассматривать мифы через призму психологии коллективного бессознательного, в отличие от Кумарасвами, для которого ключевым являлась метафизическая составляющая мифа и символа.

Говоря о мифологии, невозможно не упомянуть еще одного специалиста в этой области – М. Элиаде (1907-1986), которого Кумарасвами высоко ценил и способствовал его карьере в США[[400]](#footnote-400). Молодой специалист часто обращался к разработке определенных символических линий в трудах Кумарасвами (ось мира, лестницы на небеса и т.д.). Его мечта о становлении в мире нового гуманизма кажется осуществимой только через осознание человеком синкретизма мифологии, ее неземного и священного происхождения. Подобная позиция созвучна размышлениям Кумарасвами в области традиционализма и метафизической мысли, основные положения которых автор тоже считал необходимым сделать основой существования во избежание полной духовной деградации человечества.

Перспективы, которые сулит применение сравнительного анализа, и горизонты, которые при этом открываются, влекли к себе многих исследователей из разных областей знания. Одни обращались к нему лишь изредка, другие отдали развитию метода всю жизнь. Любой исследователь, обращавшийся к компаративизму, начиная с 1920-х годов, не мог пройти мимо трудов Кумарасвами. Одним из наиболее известных специалистов, испытывавших влияние ученого, является Юргис Балтрушайтис-младший (1903-1988).

Увлечение Кумарасвами средневековой философией и средневековым искусством привели к целому ряду эссе (не говоря уже о переводах схоластов), некоторые из которых предложили медиевистам интересный материал для исследования. В частности, Кумарасвами впервые обращает внимание исследователей на символическое назначение такого структурного элемента, как замковый камень[[401]](#footnote-401).

Малоизвестное эссе Кумарасвами «Иконография «Прядильщиц» Дюрера и «Concatenation[[402]](#footnote-402)\**»* Леонардо, обращающееся к анализу символической схемы «пряхи», плетения, и ее наполнению в традиционной космологии, проясняет интеллектуальное взаимодействие ученого с Эрвином Панофским, работы которого он знал и высоко ценил. Факт обращения Панофского к эссе Кумарасвами в его фундаментальном труде «Альбрехт Дюрер»[[403]](#footnote-403) говорит о возможной взаимности этого процесса.

Показательной можно считать многолетнюю дружбу Кумарасвами и Джорджа Сартона (1884–1956), известного своей фундаментальной историей науки. Не без влияния Кумарасвами Сартон приходит к мысли о невозможности существования истории науки вне истории культуры. Ученых объединяло представление о схожести этапов, проходимых разными народами вне зависимости друг от друга[[404]](#footnote-404). Кумарасвами в своей работе по религиоведению «Время и вечность» применяет термин «бхеда-абхеда» (тождество и различие), пытаясь характеризовать этот процесс перетекания мысли. Он настойчиво убеждал Сартона в необходимости исследовать и «околонаучную» среду идей, для того, чтобы определить полную картину истории науки: «..точно знать, какие идеи эволюции развивались, прежде чем констатировать современные идеи мутации (а ведь некоторые из тех идей до сих пор находятся рядом с новыми), должно быть в ведении истории науки»[[405]](#footnote-405).

Р. Арнхейм (1904-2007), применивший гештальт психологию к проблемам восприятия искусства, был вдохновлен теорией «традиционного» взгляда на искусства, и даже ездил в Бостон, чтобы встретиться с Кумарасвами. Дальнейшее углубление в его теорию Арнхейм производил под руководством Джозефа Кемпбела, своего коллеги по преподавательской деятельности в колледже. Главная цель Арнхейма – доказать активность визуального восприятия, которое, обладая творческим началом, является аналогом интеллектуального познания. Это приводит к констатации необходимости единства формы и содержания, интеллектуального знания, и имеет своим результатом критическое отношение к «интуитивному», «абстрактному», намеренно бессодержательному искусству.

Фактически, Арнхейм полностью принимает основные положения концепции Кумарасвами, которые приобретают в его теории психологическую обоснованность: «Широкая концепция, которую поздний А. Кумарасвами защищал как «нормальный взгляд на искусство», должна быть подкреплена психологическим и образовательным подходами, которые распознают искусство как визуальную форму, а визуальную форму как главный способ продуктивного мышления. Ничто меньшее не сможет освободить искусство от его непродуктивной изоляции»[[406]](#footnote-406). Наглядной манифестацией такого интеллектуального «смотрения», имеющего результатом познание, становится орнамент, теорию которого Арнхейм прямо заимствует у Кумарасвами[[407]](#footnote-407). Обращаясь к теории танца как иллюстрации искусства, «представляющего собой больше, чем специальный предмет, через который оно передает свою концепцию»[[408]](#footnote-408), Арнхейм в качестве иллюстрации приводит уже знаменитую концепцию космического Танца Шивы.

**Кумарасвами и художественная среда модернизма в США.**

Несмотря на резкую критику Кумарасвами современной ему культуры модернизма, ряд художников серьезно воспринимали идеи ученого (Эрик Джил, Джорджия О’Киф, французский кубист Альбер Глез). Показательным может быть пример экспрессиониста Морриса Грейвса (1910-2001), который не только интересовался эстетическими трудами ученого, но и его исследованиями по буддизму. Каталог выставки Грейвса в галерее Виллард (1948) открывается цитатами из «Элементов буддийской иконографии», а комментарии к работам призывают зрителя к переходу с феноменологического уровня на уровень критического сознания.

Иногда идеи Кумарасвами, становясь исходным пунктом вдохновения для художников, в рамках новой концепции трансформировались до неузнаваемости. Самым ярким примером такого заимствования может быть творчество композитора Джона Кейджа. Большинство исследователей обращают внимание на частые упоминания цитат из трудов Кумарасвами в его дневниках и текстах, особенно изложенных в «Преобразовании природы в искусстве» (категория расы, «имитация природы»). В преломлении композитора они претерпевали странные метаморфозы (при этом он был абсолютно уверен, что соблюдает заложенную ученым традицию). Самый яркий пример – понимание процесса «имитации природы». Кумарасвами говорит о natura naturans, метафизической природе, которая заменяет в философии религиозное определение «Бог». Кейдж, обосновывая свои музыкальные эксперименты, утверждает, что «искусство меняется, т.к. меняется наука; и изменения в науке дают художнику новое представление о работе природы»[[409]](#footnote-409). Очевидно, что Кейдж имеет ввиду прямо противоположный термин – natura naturata, т.е. природа материальная, эмпирически познаваемая.

Но если на уровне отдельных пунктов взаимопроникновение идей Кумарасвами и Кейджа можно оспорить, то не приходится подвергать сомнению слова композитора, что Кумарасвами первым «убедил его в том, что Восток и Запад не противоположны и не обособлены»[[410]](#footnote-410). В этом, пожалуй, и заключается главный фундаментальный пункт подспудного влияния ученого на европейскую научную и культурную мысль. Труды Кумарасвами несут в себе представление о потерянном единстве традиционного мировоззрения, выраженного в символах, как хранителях памяти. Ученый противостоит уже сложившейся традиции исследователей подходить к искусству, философии, религии Востока как другой, непохожей, инородной субстанции. Также критически, и даже иронически он относился к модным тенденциям делать Восток последним оплотом потерянной эзотерической духовности. Его противопоставления – это дихотомия традиционного миропорядка и попыток современной цивилизации заменить смысл чувственным удовольствием; его обращения к индийским терминам и философско-эстетической традиции – это главным образом иллюстрация процессов, которые ученый считал мировыми, не принадлежащими отдельной нации. Подобного сглаживание резких противопоставлений Запада и Востока, превращение их в единое философско-культурное пространство, имеющее свои особенности, но не враждебное, было практически не замечено современниками, но получило активное дальнейшее распространение в последние два десятилетия[[411]](#footnote-411).

\*\*\*

Значение трудов Кумарасвами для традиции индийской школы истории искусства можно считать фундаментальным как с позиции пробуждения интереса к искусству родной страны и содержания его трудов, так и с позиции разработанной им методологии. Как верно отметила Капила Вайтсьяян, многие из трудов которой непосредственно вдохновлены трудами Кумарасвами: «Для многих включая меня <…> работы Кумарасвами повернули направление жизни и научных поисков от западного к индийскому искусству»[[412]](#footnote-412). Современный этап науки характеризуется противоречивыми оценками наследия ученого, но его присутствие в самом центре индологического дискурса бесспорно, что может проиллюстрировать, название лекционного курса в Академии Шантиникетона, прочитанного в 2012 г. Шивой Кумаром, специалистом по современному индийскому искусству: «Призрак Кумарасвами и будущее Индии: боязнь культурного воображения». Со своей стороны отметим, что происходящая на современном этапе тенденция более разнопланового освещения наследия ученого ярко иллюстрирует актуальность многих его работ, которые только сейчас оказываются включены в состав исследовательских проектов. Один из наиболее ярких примеров - многолетний проект «Энциклопедия индийской храмовой архитектуры» под редакцией Мадхушана Дхаки и Мишеля Майстера, ставший первой попыткой структурировать отдельные исследования в рамках одного сбалансированного подхода.

На протяжении жизни автор поддерживал огромное количество научных и дружеских связей по всему миру, всегда готов был оказать свою помощь и протекцию молодым специалистам. Приведенные примеры могут лишь иллюстрировать тенденцию, отдельные проявления которой можно проследить вплоть до сегодняшнего дня.

**Заключение.**

В исследовании впервые предпринята попытка комплексно и максимально полно рассмотреть научную деятельность Ананды Кумарасвами на поприще истории искусства; проследить путь ученого от ранних националистических статей художественного критика через иконографические исследования зрелого историка искусства до поздних работ, в которых слились воедино увлечение Кумарасвами идеями вечной философии, его экзегетические опыты и стремление найти новый способ осмысления восточного искусства.

Значительная часть эссе и писем, не упомянутых в тексте непосредственно, присутствует как необходимая составляющая выводов. Как можно заметить из анализа текстов, несмотря на поэтапное деление творчества, основным убеждениям Кумарасвами был верен на протяжении всей научной жизни. В своей доктрине о традиционном искусстве и теории эстетики ученый оставался тем же убежденным «националистом», что и в ранних статьях, а в них, в свою очередь, уже обращался к мыслителям древности, как это характерно для его позднего творчества. Это говорит об удивительной цельности Кумарасвами - ученого, который рано очертил границы своего исследовательского поля, сосредоточившись на достаточно узком круге тем, которым был последовательно верен всю жизнь, при этом постоянно находясь в научном поиске, обогащая и дополняя уже созданное.

Вклад Кумарасвами в область индологии невозможно переоценить. Его пионерское место в формировании новой науки об искусстве Индии признают как почитатели, так и оппоненты. Ученый фактически определил новый взгляд на искусство Индии, сформулировав те каноны, отличные от канонов западного искусства, знание которых позволяет правильно понимать и оценивать восточное наследие, а также открыл целый ряд неизученных до этого областей и нашел новые подходы к старым проблемам.

Кумарасвами, остро ощущая кардинальные различия, лежащие в основе европейской оценочно-эстетической системы и содержания, заложенного в произведениях индийских мастеров, как древних, так и современных ему, вел поиски путей восприятия и описания восточного искусства. Результатом стала всесторонне разработанная система анализа через призму идеи, сакральной первопричины, первообраза, трактовки символического комплекса, заложенного в произведение, ставшая основой методологии, особенно для представителей национальной школы истории искусства вплоть до настоящего момента.

Ученый включил в научный оборот целый ряд тем, получивших дальнейшее осмысление. Ему принадлежит открытие и первое всесторонне описание раджпутской живописи, ранее ошибочно относимой к могольской школе. Работа Кумарасвами в этой области, тесно связанная с социологическими, литературными, религиозными аспектами проблемами, стала эталоном для последующих многочисленных исследований.

Значителен вклад ученого в изучение буддийского искусства, как на уровне отдельных памятников, так и на уровне общей символики и метафизики. Предложенные ученым решения вопроса географического и стилистического происхождения антропоморфного изображения Будды, а также проблемы перехода от аниконического к иконическому образу считаются классическими среди современных буддологов.

Именно Кумарасвами впервые серьезно обратил внимание исследователей на область декоративно-прикладного искусства Индии как равноценного изобразительному по значению, наполнению и качеству, а также посвятил отдельные исследования теме якшей, божеств низшего ранга и изобразительных мотивов, связанных с водной космологией.

Авторству Кумарасвами принадлежит разработка терминологического словаря эстетических, архитектурных, символических терминов, комплексное объяснение которых возможно только через этимологический, религиоведческий и социологический анализ, что делает его достижения в этой области уникальными. Более того, такие затронутые ученым темы, как история ранней индийской архитектуры, реконструкция которой возможно только благодаря археологическим, литературным источникам и изображениям на более поздних памятниках, только сейчас начинают получать осмысление.

На протяжении всей научной деятельности Кумарасвами занимался созданием и усовершенствованием методологии исследования традиционного, в первую очередь индийского искусства. Он обогатил понятие «иконография», которое до него понималось индологами как описание того или иного устойчивого набора приемов изображения. Для ученого искусство стало главным катализатором и хранителем памяти поколений, истории и культуры, его иконографический анализ включал обращение к литературным и философским источникам и был невозможен без попытки проникнуть в сознание, мировоззрение, духовные ориентиры художника и заказчика произведения.

Его метод был индологическим вариантом «истории искусства как истории духа», а оценка искусства через сакральную, символическую обусловленность творений позволила пересмотреть художественную и историческую ценность многих ныне всемирно известных памятников; обратиться к тем из них, которые до этого считались не заслуживающими внимания в силу специфики изображения или техники исполнения. Более того, он впервые высказал тезис о том, что готовое произведение есть не только его окончательный и визуально воплощенный в пространстве модус, но и процесс предсоздания, замысла, заказа, желаний патрона и мастера, так же, как и процесс духовной подготовки творца. Весь комплекс социально-эстетических связей, т.о., является для него обязательным условием грамотного анализа, и, что наиболее важно, он одинаково необходим как для историка искусства, так и для простого зрителя.

Обращение к средневековой схоластической мысли и философии Вед, компаративистский метод, увлечение метафизическими доктринами придали новое направление мысли ученого, сменившего иконографический анализ отдельных памятников на теорию традиционного искусства, выразившуюся в своеобразной иконологии автора. В исследовании рассмотрены некоторые незаслуженно мало упоминаемые работы ученого в рамках новой методологии («Элементы буддийской иконографии (1935)) и труды, которые автор не успел выпустить при жизни («Эссе по архитектурной теории» (1995); «Стражи солнечной двери» (2004)).

Ученый одним из первых дал комплексное определение понятиям «традиционное искусство» и «традиционное общество», ему принадлежит заслуга описания и анализа индийской эстетической традиции. Особенно важен тот факт, что его работа на этом поприще оказала сильное влияние на эстетическую теорию и художественную практику Индии, резонируя как в теоретических трудах, так и в произведениях индийских художников, вплоть до настоящего момента.

Кумарасвами стремился построить новую востоковедческую среду, основанную не на жесткой дихотомии Восток-Запад, свойственной и ученым-«ориенталистам», и выходцам из восточных стран, а на принципах аналогии, сходства, взаимопроникновения миров, до этого привычно противопоставлявшихся в общественном сознании. Он уделял много внимания проблеме восприятия древнего и восточного искусства в современном обществе, принципам экспонирования и «подачи» памятников в музеях, тем воспитательным функциям, которые они могут выполнять.

Отдельно стоит отметить, что диссертация стремится к максимально объективному освещению материала, останавливаясь на потерявших актуальность, неверных, спорных аспектах теории Кумарасвами и на неоднозначной оценке его наследия современным научным сообществом; анализируется также правомерность и обоснованность рассмотренных критических тезисов.

Проведенная работа позволяет опровергнуть представление о деятельности автора только как борца-националиста или философа-традиционалиста, по-новому рассмотреть научное творчество Кумарасвами, избегая существующих в науке перекосов в оценке его ранних и поздних трудов, ориентируясь на основное поле деятельности ученого – историю и теорию искусства.

**Список источников:**

1. Веданта и Западная Традиция / Пер. с англ. Г. Бутузова // Волшебная Гора: Традиция, Культура, Религия, № XII, — М.: Волшебная Гора, 2006. – С. 179-202.
2. Кто такой "Сатана" и где находится "Ад"? / Пер. с англ. Г. Бутузова // Волшебная Гора: Традиция, Культура, Религия, № XII, — М.: Волшебная Гора, 2006. – С. 203-213.
3. Мифы буддизма и индуизма / А. Кумарасвами, М. Нобель; пер. Т.Е. Любовская. – Москва: Центрполиграф, 2010. – 286 с.
4. О "Е" в Дельфах / Пер. с англ. М. Иошпа // Волшебная Гора: Традиция, Культура, Религия, № XVI, — М.: Волшебная Гора, 2011. – С. 153-155.
5. О зайцах и снах / Пер. с англ. В. Овечкина // Волшебная Гора: Традиция, Культура, Религия, № XVI, — М.: Волшебная Гора, 2011. – С. 178-190.
6. Об индийской и традиционной психологии или вернее пневматологии / Пер. с англ. А. Коржова // Волшебная Гора: Традиция, Культура, Религия, № XV, — М.: Волшебная Гора, 2009. – С. 248-295.
7. Потоп в индийской традиции / Пер. с англ. Т. Фадеевой // Волшебная Гора: Традиция, Культура, Религия, № XI, — М.: Волшебная Гора, 2005. – С. 160-168.
8. Смысл смерти / Пер. с англ. С. Киверина // Волшебная Гора: Традиция, Культура, Религия, № XIII, — М.: Волшебная Гора, 2007. – С. 146-150.
9. Шри Рамакришна и религиозная терпимость / Пер. с англ. С. Киверина // Волшебная Гора: Традиция, Культура, Религия, № XIV, — М.: Волшебная Гора, 2007. – С. 213-225.
10. [A Review of ] Peaks and Lamas by Marco Pallis // Asia. – N.Y., 1940. – XL.2 – P.111
11. [A Review of] Ancient India: From the Earliest Times to the Guptas, with Notes on the Architecture and Sculpture of the Medieval Period, by C de B. Codrington // Journal of the American Oriental Society. – New Heaven, 1926. – XLVI. 3. – P.235-236

[A review of] H[einrich] Zimmer: Kustform und Yoga im Indischen Kultbild // Artibus Asiae. – 1932. – IV. – P.78

A Figure of Speech or a Figure of Thought //The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P.21-52.

1. A New Approach to the Vedas: an Essays in Translation and Exegesis. – Delhi: Munshiram Manoharlal, 2002. [1933]. – 116 p.
2. A Note of the Asvamedha // Archiv Orientalni. – Prague, 1936. – VIII.2 – P.306-317
3. *Ākimcaňňa*: Self-Naughting // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 88-106
4. Am I my Brothers Keeper? – N.Y.: The John Day Company, 1947. – 110 p.
5. Am I My Brothers Keeper? // Asia and the Americas. – New York, 1943. – XLIII. 3. – P.138-138
6. An Illustrated Nepalese Manuscript // Bulletin of the Museum of Fine Arts. – Boston, 1921. – XIX. 114. – P. 47-49
7. An Illustrated Jaina Manuscript // Bulletin of the Museum of Fine Arts. – Boston, 1935. – XXXIII.197. – P. 36-40
8. An Indian Crocodile // Bulletin of the Museum of Fine Arts. – Boston, 1936. – XXXIV.202. – P. 26-28
9. An Indian Image of Brahma // Bulletin of the Museum of Fine Arts. – Boston, 1942. – XL.239. – P.40-41
10. An Indian Temple: Kandarya Mahadeo // The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – New Jersey: Princenton University Press, 1997. – P. 175-184
11. Arabic and Turkish Callighraphy // Bulletin of the Museum of Fine Arts. – Boston, 1929. – XXVII. 162. – P. 50-57
12. *Ars sine scienia nihil //* The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P. 177-180
13. Art and Swadeshi // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P.1-6
14. Art and Yoga in India // Essays in National Idealism. – Madras: G.D. Natesan & Co, [1910] – P.52-63
15. Art of the East and the West // Essays in National Idealism. Madras: G.D. Natesan & Co, [1910] – P. 84-94

*Ātmayajňa*: Self-Sacrifuice // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 107-147

1. Beauty and Truth // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P. 97-102
2. Bhakta Aspects of the Ātman Doctrine // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R.Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P.387-397
3. Bibliographies of Indian Art. – Boston: Museum of Fine Arts, 1925. – 54 p.
4. Bronzes from Ceylon, chiefly in Colombo Museum. – Oxford: Horace hart, 1914. – 31 p. , XXVIII pls.
5. Buddha and the Gospel of Buddhism. – L.: George Harrap, 1916. – 369 p.
6. Buddha and the Gospel of Buddhism. – New York: G.P. Putnam’s Sons, 1916. – 369 p.
7. Buddhist Primitives // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 46-55
8. Buddhist sculpture. Recent Acquisition // Museum of Fine Arts Bulletin. – Boston, 1922. – P.45-53
9. Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Part I. General Introduction. – Boston: Museum of Fine Arts, 1923. – 53 p.
10. Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Part II. Sculpture. – Boston: Museum of Fine Arts, 1923. – 149 p.
11. Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Part IV. Jaina Paintings and Manuscripts. – Boston: Museum of Fine Arts, 1924. – 74 p.
12. Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Part V. Rajput Paintings. – Boston: Museum of Fine Arts, 1926. – 271 p.
13. Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Part VI. Mughal Paintings. – Boston: Museum of Fine Arts, 1930. – 114 p.
14. Chinese painting in Boston // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. –P.308-315
15. Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. – 580 p.
16. Coomaraswamy. 2: Selected Papers. Metaphisics / Ed. R. Lipsey. –New Jersey: Princenton University Press, 1977 – 470 p.
17. Cosmopolitain View of Nietzsche // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P.115-121
18. Domestic Handicrafts and Culture. – Broad Campden: Essex House Press, 1910. – 35 p.
19. Dr.Coomaraswamy’s Talk at his Boston Dinner // Journal of the Indian Society of Oriental Art. – Calcutta, 1947. – XV. – P. 10-12
20. Drawings by Rabindranath Tagore. // Rupam. –Calcutta, 1930.– 42. – P.31-32
21. Early Indian Architecture: Cities and City Gates. – New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991. – 33 p.
22. Early Indian Architecture: Palaces. – New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1975. –17 p.
23. Early Indian Terra Cottas // Bulletin of the Museum of Fine Arts. – Boston, 1927. – XXV. 152. – P. 90-96
24. Eastern Religion and Western Thought // Review of Religion. – N.Y., 1942. – VI.2. – P. 129-145
25. Eastern Wisdom and Western Knowledge // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P.87-96
26. Education in Ceylon Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P. 128-139
27. Elements of Buddhist Iconography. – Cambridge: Harvard University Press, 1935. – 127 p.
28. Essays in Architectural Theory / Ed. W.M. Meister. – New Delhi: IGNCA, 1995. – 122 p.
29. Essays in Early Indian Architecture / Ed. W.M. Meister. – New Delhi: IGNCA, 1992. – 151 p
30. Essays in National Idealism. – Colombo: Colombo Apothecaries Co, 1909. – 206 p.
31. Facial Expression in Indian Art // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P.56-62
32. Figures of Speech or Figures of Thought. – L.: Luzc & Co, 1946 – 256 p.
33. Handbook to the Exhibition of Arts & Crafts. – Colombo: H.M. Richards, 1906. – 38 p.
34. Hindu View of Art: Historical // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P.18-29
35. Hindu View of Art: Theory of Beauty // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 30-37
36. Hinduism and Buddhism. – New York: Philosophical Library, 1943. – 86 p.
37. History of Indian and Indonesian Art. ­– London: Goldsten, 1927. – 295 p.
38. Illustrated Jaina Manuscripts // Museum of Fine Arts Bulletin. – Boston, 1917. – XV. 90. – P. 40-41.
39. Imitation, Expression and Participation // The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – New Jersey: Princenton University Press, 1997. – P.62-71
40. Indian Architecture // The Enciclopaedia Britannica. Fourteenth Edition.Vol.12. – N.Y.: Enciclopaedia Britannica, 1929. – P. 220-228
41. Indian and Sinhalese Art and Archeology // The Enciclopaedia Britannica. Fourteenth Edition.Vol.12. – N.Y.: Enciclopaedia Britannica, 1929. – P.209-219
42. Indian Art // Handbook of the Museum of Fine Arts, Thirteenth Edition. – Boston: T.O. Metcalf Company for Museum of Arts, 1919. – P. 271-293
43. Indian Art. – Boston: Museum of Fine Arts, 1918. – 20 p., 10 pls.
44. Indian Drawings. – Broad Campden: Essex House Press, 1910. – 32 p., XXIX pls.
45. Indian Drawings: Second Series, Chiefly Rajput. – London: Old Bourne Press, 1912. – 34 p., XXVI pls.

Indian Images with many Arms // The Burlington Magazine for Conoisseurs. – 1913. – Vol.22. – № 118. – P.189-196

1. Indian Images With Many Arms // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 67-70
2. Indian Music // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 72-80
3. Indian Sculpture at Allahabad // Modern Review. – Calcutta, Mar. 1911. – IX. 3 – P. 221-226
4. Indian Stone Sculpture // Museum of Fine Arts Bulletin. –Boston, 1919. – Vol. 17. – No 104. – P. 57-63
5. Individuality, Autonomy and Function // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P.135-139
6. Indonesian and Further Indian Art // The Enciclopaedia Britannica. Fourteenth Edition.Vol.12. – N.Y.: Enciclopaedia Britannica, 1929. – P. 267-270
7. Intention // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. –P.266-275
8. Introduction // A Catalog of Sculptures by John Mowbray-Clarke Shown at the Kevorkian Gallery at Number Forty West Fifty-seventh St, New York. – N.Y: The Sunwise Turn, 1919. – P.6-12
9. Introduction to Indian Art // Ed. by Mulk Raj Anand. ­ – Madras: Adyar, 1923. – 141 p.
10. Introduction to Indian Art. – Adyar: Theosophical Publishing House, 1956 [1923]. – 122 p.
11. Introduction to the Art of Eastern Asia // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. – P. 101-130
12. Introduction to the Art of Eastern Asia. – Chicago: The Open Court Publishing, 1932. – 42 p.
13. Is Art a Superstition, or a Way of Life? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P.153-172
14. Is Art a Superstitution or a Way of Life? // American Review. – N.Y., 1937. – IX.2. – P.186-213
15. Jaina Art. – New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1994. – 57 p.
16. Jaina Sculpture. Recent Acquisition // Museum if Fine Arts Bulletin. – Boston, 1922. – XX.120. – P.53, 1 pl.
17. *Kha* and Other Words Denoting “Zero” in Connection with the Indian Methaphisics of Space // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 220-230
18. Khwaja Khadir and the Fountain of Life, in the Tradition of Persian and Mughal Art // Ars Islamica. – Ann Arbor, 1934. – I. – P. 172-182
19. Lailā and Majnūn // Theosophist. – Madras, 1910. – XXXII. – P. 297-298, 1 pl.
20. *Līlā //* Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 148-155
21. Literary Symbolism // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. – P.323-330
22. *Mahā Puruṣa*: “Supreme Identity” // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. –New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 379-386
23. *Manas* // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 209-219
24. Measures of Fire // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P.159-165
25. Medieval Aesthetcis II. St. Thomas Aquinas on Dionysius and a Note on the Relation of Beauty to Truth // Art Bulletin. – N.Y., 1938. – XX. 1. – P. 66-77
26. Medieval Aesthetics I. Dionisius …..// Art Bulletin, XVII. – New York, 1935. – P. 31-47; Part II. St. Thomas Aquinas… Art Bulletin, XX. – New York, 1938. – P. 66-77
27. Medieval Aesthetics I. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassburg // Art Bulletin. – N.Y., 1935. –XVII. 1. – P.31-47
28. Medieval Sinhalese Art. – Broad Campden: Essex House Press, 1908. –340 p.

Mind and Myth // The Door In the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. New Jersey: Princenton University Press, 1997. – P. 3-6

Mughal Portraiture // Orientalisches Archiv. – Leipzig, 1912. – III, 1. – P.12-15

1. Myths of Hindus & Buddhists / A.K. Coomaraswamy, E.M. Noble. – L.: George G. Harrap & Company, 1913. – 399 p.
2. Night Effects in Indian Pictures // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P. 81-87
3. *Nirukta=Hermeneia //* Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P.256-263

Note on the Philosophy of Persian Art / Traditional Art and Symbolism. New Jersey, 1977: Princenton University Press. – P.260-265

1. Note on the philosophy of Persian Art // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. – P. 260-266
2. Notes on the Rajput Painting // Rupam. – Calcutta, 1923. – P. 72-73
3. On Mughal and Rajput Painting // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P. 63-80
4. On the Indian and Traditional Psychology, or Rather Pneumatology // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. –New Jersey: Princenton University press, 1977. – P.333-378
5. On the One and Only Transmigrant // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P.66-87
6. On the Pertinence of Philosophy // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P. 67-86
7. On the Study of Indian Art // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P. 46-55
8. Originality in Mughal Painting // Journal of the Royal Asiatic Society. – L., 1910. – P.874-881
9. Ornament Selected Papers. // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. – P.241-254
10. Play and Seriousness // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 156-158
11. Poems of Rabindranath Tagore // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P. 102-115
12. Primitive Mentality // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P. 225-246
13. *Quod factum est in ipso vite erat* **//** The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P.261-266
14. Rajput Painting // Burlington Magazine. – London: 1912. – XX.108. – P. 315-324
15. Rajput Painting / Vol.I. – Delhi: B.R.Publishing Corporation, 2003 [1916]. – 83 p.
16. Rajput Painting and Its Artistic Sisterhood to “Modernist” Art // Vanity Fair. New York, 1916. VI. 5. P.67
17. Rajput Painting/ Vol.II. – Delhi: B.R.Publishing Corporation, 2003 [1916]. – 164 p.
18. Recollection, Indian and Platonic and on the One and Only Transmigrant // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. –New Jersey: Princenton University press, 1977. – P.49-65
19. Sahaja // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 103-110

Selected Examples of Indian Art. – Broad Campden: Essex House Press, [1910] – 19 p., XL pl.

Saiva Sculptures. Recent Acquisition // Museum of Fine arts Bulletin. – Boston, 1922. – XX.118. – P.15-24

1. Selected Examples of Indian Art. – Broad Campden: Essex House Press, 1910. – 20 pp., XL pls.
2. Shaker Furniture // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. –P.255 -259
3. Shiva Rātri // Theosophist. – Madras, 1910. – XXXII. –P.140, 1 pl.
4. Some Kandyan Crafts. – Kandy: Industrial School, 1904. – 23 p.
5. Some Pāli Words // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P.264-332
6. Song-words of Punjabi Singer // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P. 88-101
7. Srī Ramakrishna and Religious Tolerance // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. –
8. Status of Indian Woman // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 82-101
9. Svayamātṛṇṇā: Janua Coeli // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. – P.465-520
10. Swadeshi, True and False // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P.7-19
11. Symbolism of Indian Architecture. – Jaipur: The Historical Research Documentation Programme, 1983. – 80 p.
12. Symptoms, Diagnosis, and Regimen // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. – P.316-322
13. That Beauty is a State // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 38-45
14. The “E” at Delphi // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 43-48
15. The Aims of Indian Art. – Broad Campden: Essex House Press, 1908. – 23 p.
16. The Arts and Crafts of India and Ceylon. - New York: The Noonday Press, 1964 [1913]. – 260 p.
17. The Bugbear of Literacy // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P.53-66
18. The Christian and Oriental, or True, Philosophy of Art // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P. 123-152
19. The Coming to Birth of the Spirit // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P. 247-260
20. The Dance of Siva // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 56-65
21. The Dance of Siva // The Light of Truth or the Siddhartha Dipika And Agamic Review. –Madras, 1912. – XIII.1. – P.1-13
22. The Dance of Ṥiva. –New York: Sunwise Turn, 1918 – 210 p.
23. The Deeper Meaning of the Struggle. – Broad Campden: Essex House Press, 1907. – 26 p.
24. The Function of Schools of Art in India: A Reply to Mr. Cecil Burns // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P.36-45
25. The Hindu Tradition: The Myth // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. ­– Indiana: World Wisdom, 2004. – P. 267-274
26. The Hindu tradition: Theology and Autology The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P.275-290
27. The Iconography of Dürer’s “Knots” and Leonardo’s “Concatenation” // Art Quarterly. – Detroit, 1944. – VII.2. – P.109-128
28. The Indian Craftsman // Modern Review. – Calcutta, June 1908. – III.6. – P.507-510
29. The Indian Craftsman // Modern Review. – Calcutta, Sept. 1908. – IV.3 – P. 191-196
30. The Indian Craftsman. – L.: Probstain & Co, 1909. – 130 p.
31. The Influence of Greek on Indian Art. – Broad Campden: Essex House Press, 1908. – 7 p.
32. The Intellectual operation in Indian Art // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. – P.131-146
33. The Interpretation of Symbols // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P.103-110
34. The Living Thoughts of Gotama the Buddha. – L: Cassel and Company, 1948. – 224 p.
35. The Meeting of Eyes Selected Papers // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. – P. 233-240
36. The Message of the East. – Madras: Ganesh & Co, 1909. – 50 p.
37. The Mirror of Gesture: Being the Abhinaya Darpana of Nandikeṣvara / Translated by A.K. Coomaraswamy. – Cambridge: Harvard University Press, 1917. – 52 p.
38. The Modern School of Indian Painting // Art and Swadeshi. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] – P.116-127
39. The nature of “Folklore” and “Popular Art” // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P. 213-224
40. The Nature of Buddhist Art // The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning / Edited by Rama P. Coomaraswamy. – New Jersey: Princenton University Press, 1997. – P.143-175
41. The Nature of Medieval Art // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P.173-176

The Origin of the Buddha Image // Art Bulletin. –New York, 1927. – Vol. XI, No 4. – P. 287-328

1. The Painting of Nanda Lal Bose // Modern Review. – Calcutta, Sept. 1909. – VI. 3. – P.300-302
2. The Part of Art // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. P. 71-100
3. The Present State of Indian Art I. Painting and Sculpture // Modern Review. – Calcutta, Aug. 1907. – II. –P. 105-110
4. The Present State of Indian Art II. Architecture and Decorative Art // Modern Review. –Calcutta, Nov. 1907. – II. – P. 405-413
5. The Rape of a Nagi: An Indian Gupta Seal. Part I // Bulletin of the Museum of Fine Arts. – Boston, 1937. – XXXV.209. – P.38-41
6. The Rape of a Nagi: An Indian Gupta Seal. Part II // Bulletin of the Museum of Fine Arts. – Boston, 1937. – XXXV.210. – P.56-57
7. The Rape of the Nāgī: An Indian Gupta Seal // Coomaraswamy 1: Selected Papers. Traditional Art and Symbolism / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University Press, 1977. –P.331-340
8. The Religious Basis of the Forms of Indian Society. – New York: Orientalia, 1946. – 51 p.
9. The Symbolism of Archery // Ars Islamica. – Ann Arbor, 1943. – X. – P. 105-119
10. The Tantric Doctrine of Divine Biunity // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 231-240
11. The Transformation of Nature in Art. – New York: Dover Publications. [1934] – 264 p.

The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources // Art Bulletin. – New York, 1929. XI. No2. – P. 216-220

1. The Two Reliefs from Bharhut in the Freer Gallery // Journal of the Indian Society of Oriental Art. – Calcutta, 1938. – VI. – P. 149-162
2. The Vedānta and Western Tradition // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 3-23
3. The Vedic Doctrine of “Silence” // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 198-209
4. Time and Eternity. – Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1947. – 140 p.
5. Two Passages in Dante’s *Paradiso* // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. –P. 241-255
6. Uday Shankar’s Indian Dancing // Magazine of Art. – Washington, 1937. –XXX.10. – P.611-613
7. Vedic “Monotheism” // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P.166-175
8. Vedic Exemplarism // Coomaraswamy 2: Selected Papers. Metaphysics / Ed. R. Lipsey. – New Jersey: Princenton University press, 1977. – P. 177-197
9. What has India Contribited to Human Welfare? // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 1-17
10. What is Civilization? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P. 201-212
11. What is the Use of Art Anyway? // American Review. – New York, 1937. – VIII.3. – P.321-335
12. Why Exhibit Works of Art? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. – Indiana: World Wisdom, 2004. – P.111-122
13. Yaksas. Part I. Part II. – Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2001.[1928; 1931]. – 134 p.
14. Young India // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. – N.Y.: The Sunwise Turn, 1918. – P. 122-136

**Список литературы.**

1. Алиханова, Ю.М. Литература и театр Древней Индии: исследования и переводы. – М.: Восточная литература, 2008. – 287 с.
2. Артхашастра или Наука политики / пер. с санскрита В.И. Кальянов. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1959. – 741 с.
3. Арья Шура: Гирлянда Джатак или сказания о подвигах Бодхисаттвы / пер. с санскрита А.П. Баранникова и О.Ф. Волковой. – М.: Восточная литература, 1962. – 348 с.
4. Ашрафян, К.З. Средневековый город Индии XIII – середины XVIII века. – М.: Наука, 1983. – 232 с.
5. Ванеян, С.С.. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедельмайра. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.
6. Ванеян, С.С. Архитектура и иконография (проблемы классических методов истории искусства) // Вестник МГУ. Сер.8. История. – 2007. – № 2. – С. 92-104
7. Ванеян, С.С. Тело Символа. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии. – М.: Прогресс-Традиция, 2010 – 831 с.
8. Ванина, Е.Ю. Средневековое мышление: индийский вариант. – М.: Восточная литература, 2007. – 375 с.
9. Ванина, Е.Ю. Индия: история в истории. – М.: Наука, 2014. – 343 с.
10. Варбург, А Великое переселение образов / пер. Е. Козиной, Н. Булаховой, Д. Захаровой. – СПб: Азбука-классика, 2008. – 324 с.
11. Ватсьяян, К. Наставление в искусстве театра. «Натьяшастра» Бхараты. – М.: Восточная литература, 2009. – 206 с.
12. Винкельман, И. История искусства древности. Малые сочинения. – СПб: Алетея, 2000 – 794с.
13. Воробьева Д. Н. Иконография полубожественных музыкантов в скульптуре Аджанты, Эллоры, Аурангабада: дис. …канд. искусствоведения: 17.00.04 / Воробьева Д.Н. [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. –М., 2013. –245 с.
14. Генон, Р. Символика креста / Р. Генон, пер. с фр. Т.М. Фадеевой, Ю.Н. Степановой. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 704 с.
15. Голоса индийского средневековья / отв. ред. И.Д. Серебряков, Е.Ю. Ванина. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 272 с.
16. Гусева, Н.Р. Художественные ремесла Индии. – М.: Наука, 1982. – 239 с.
17. Иванов, В.В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от aśva - «конь» // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. Сборник статей. Памяти В.С. Воробьева-Десятовского. – М.: Наука, 1974. – С.75-138
18. Индийская философия / отв. ред. М.Т. Степанянц. Москва: Вост. лит., 2009. – 950 с.
19. Индийские исследования в странах СНГ. Материалы научной конференции. – М.: Институт востоковедения РАН, 2007. – 448 с.
20. Исаева, Н.В. Шанкара и индийская философия. – М.: Наука, 1991. – 199 с.
21. Исаева, Н.В. Слово, творящее мир. От ранней Веданты к кашмирскому шиваизму: Гаудапада Бхартрихари Абхинавагупта. – М.: Ладомир, 1996. – 271 с.
22. Калхун, К. Национализм / пер. с англ. А. Смирнова. – Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2006. – 288 с.
23. Катарсис. Метаморфозы трагического сознания / ред. В.П. Шестаков. – Санкт-Петербург: Алтея, 2007. – 384 с.
24. Кашин, В.П. Колосс Чандрагупты. – Москва: ВК, 2009. – 284 с.
25. Костюченко, В.С. Классическая Веданта и неоведантизм. – М.: Мысль, 1983. – 274 с.
26. Лысенко, В.Г. Ранняя буддийская философия. Философия джайнизма / В.Г. Лысенко, А.А. Тереньтьев, В.К. Шохин. – М.: Восточная литература, 1994. – 383 с.
27. Меликов, В.В. Введение в текстологию традиционных культур. – М.: РГГУ, 1999. – 304 с.
28. Мифы народов мира. Том 1 / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 672 с.
29. Мифы народов мира. Том 2 / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 720 с.
30. Морозова, Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Издательство ИКАР, 2003. – 444 с.
31. Морозова, Т.Е. Нотописное наследие Индии. Знаковая связь времен. – М.: Издательство ИКАР, 2006. – 468 с.
32. Мюллер, М. Шесть систем индийской философии. – М.: Искусство, 1995. – 448 с.
33. Рескин, Д. Искусство и действительность. – М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1900. – 319 с.
34. Рескин, Д. Семь светочей архитектуры / пер. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухарева. – СПб: Азбука-классика, 2007. – 320 с.
35. Рыбакова, Н.И. Искусство Камбоджи с древнейших времен до XIV века. – М.: ГАЛАРТ, 2007. – 256 с.
36. Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А.В. Говорунов. – СПб.: Русский Мiр, 2006. – 637 с.
37. Сутры философии Санкхьи / пер. с санскрита В.К. Шохин. – М.: Янус-К, 1997. – 364 с.
38. Тагор Дебендранатх. Автобиография / пер., вступ. статья, прим. Т.Г. Скороходовой. – М.: Институт Востоковедения РАН, 2007. – 312 с.
39. Топоров, В.Н. Мировое древо: универсальные знаковые комплексы. Том 1. – М.: Рукописные памятники древней Руси, 2010. – 448 с.
40. Топоров, В.Н. Мировое древо: универсальные знаковые комплексы. Том 2. – М.: Рукописные памятники древней Руси, 2010. – 496 с.
41. Топуридзе, Е.И. Эстетика Бенедетто Кроче. – Тбилиси: Мецниереба, 1967. – 209 с.
42. Торопыгина, М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 368 с.
43. Тюлина, Е.В. Храм, мир, текст: вастувидья в традиции пуран. – М.: Вост. лит., 2010. – 255 с.
44. Упанишады. Ч.2. / Пер. с санскрита, предисловие и комментарий А.Я. Сыркина. – М.: Наука, 1992. – 336 с.
45. Упанишады. Ч.3. / П. с санскрита, предисловие и комментарий А.Я. Сыркина. – М.: Наука, 1992. – 256 с.
46. Успенская, Е.Н. Раджпуты: рыцари средневековой Индии – СПб: Евразия, 2000. – 384 с.
47. Федорова, М.М. Модернизм и антимодернизм во французской политической мысли XIX века. – М.:ИФРАН, 1997. – 204 с.
48. Фрейд З. Введение в психоанализ / Под ред. Е.Е. Соколовой и Т.В Родионовой. – СПб: Алтея, 1999. – 200 с.
49. Храм земной и небесный. Вып. II / Сост. и автор предисловия Ш.М. Шукуров. – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – 608 с.
50. Шапиро, М. Стиль // Cоветское искусствознание. – М., 1988. – 21 с.[Электронный ресурс] <http://litext.narod.ru/texts/shapiro.doc> (дата обращения: 22.12.2015)
51. Шацкий, Е. Утопия и традиция. – М.: Прогресс, 1990. – 455 с.
52. Шептунова, И.И. Очерки истории эстетической мысли в Индии в новое и новейшее время. – М.: Наука, 1984. – 190 с.
53. Шохин, В.К. Древняя Индия в культуре Руси (XI - середина XV в.). ­– М.: Восточная литература, 1988. – 334 с.
54. Шохин, В.К. Брахманистская философия. Начальный и раннеклассический периоды. – М.: Восточная литература, 1994. – 355 с.
55. Шохин, В.К. Первые философы Индии. – М.: Ладомир, 1997. – 302 с.
56. Шохин, В.К. Школы индийской философии: период формирования (IV в. до н.э. - II в. н.э.). – М.: Вост. лит., 2004. – 415 с.
57. Элиаде, М. Азиатская алхимия. – М.: Янус-К, 1998. – 604 с.
58. Элиаде, М. Очерки сравнительного религиоведения. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
59. Элиаде, М. Ностальгия по истокам. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2006. – 216 с.
60. Эрман, В.Г. Очерк истории ведийской литературы. М.: Наука, 1980 – 232 с.
61. Юрлова, Е.С. Индия: от неприкасаемых к далитам. Очерки истории, идеологии и политики. – М.: Институт востоковедения РАН, 2003. – 394 с.
62. Юрлова, Е.С. Женщина Индии. Традиции и современность. – М.: Институт востоковедения РАН, 2014. – 520 с.
63. A Catalog of Sculptures by John Mowray-Clarke Shown at the Kevorkian Galleries / Notes by H. Kevorkian, A. Coomaraswamy and A. Murray. – [New York], 1919. – 46 p.
64. Agrawala V.S. Ananda Coomaraswamy // Journal of the United Provinces Historical Society. – Lucknow, 1949. – XXII. – 1/2. – P.1-7
65. Ananda Coomaraswamy – the Bridge-Builder: a Study of Scholar-Colossus / Ed. Singam S.D. – Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1977. – 632 p.
66. Ananda Coomaraswamy Centenary Essays. Other Publications / Ed. C.D. Narasimhaiah. – Mysore: University of Mysore, 1982. – 176 p.
67. Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remebering Again and Again / Ed. S.D. Singam. – Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. – 375 p.
68. Antliff A. Anarchist Modernism: Art, Politics, and First American Avant-Garde. – Chicago: University of Chicago, 2001. – 289 p.
69. Antliff A. Revolutinary Seer for a Post-Industrial Age // I am not a man, I am dynamite! Friedrich Nietzsche and anarchist tradition / Ed. J. Moore. – New York: Automedia, 2004. – P. 40-48
70. Archeology and Text: The Temple in South Asia / Ed. H.P. Ray. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 360 p.
71. Archer W.G. Indian painting in the Punjab Hills. – London: H.M. Stationary Off., 1952. –101 p.
72. Arnheim R. Towars the Psycology of Art. – Los Angeles: University of California Press, 1966. – 369 p.
73. Arnheim R. The Man with the Tables of the Law // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. D.R. Singam. – Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. – P. 97-98
74. Arnheim R. The Dynamics of Architectural Form. – Los Angeles: University of California Press, 1978 – 289 p.
75. Arnheim R. Visual Thinking. – Los Angeles: University of California Press, 2004 [1969]. – 345 p.
76. Ashbee R. An Endeavour towards the Teaching of John Ruskin and William Morris. – Strand: Edward Arnold. – 52 p.
77. Asher C.B. Perceptions of South Asia’s visual Past / C.B. Asher, T.R. Metcalf. – New Delhi: American Institute of Indian Studies, 1994. – 306 p.
78. Baisttrochi M. The Last Pillars of Wisdom // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. D.R. Singam. – Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. – P.350–359
79. Barnett L.D. Notices on Books. Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. By Ananda K. Coomaraswamy // Journal of Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland. –1925. –Vol. 57 Issue 03. – P. 534
80. Beach M.C. Mughal and Rajput Painting. The New Cambridge History of India I. Vol.3. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 258 p.
81. Beltz J. A. Coomaraswamy, A. Boner and the symbolical nature of sacred Indian Art // CAA 98th Annual conference, Chicago, Feb.10-13. – 2010. – P. 1-19.
82. Beltz J. The Dancing Shiva: South Indian Proessional Bronze, Museum Artwork, an Universal Ion // Journal of Religion in Europe. – 2011. – №4. –P. 204-222
83. Bhattacharya D.C. Coomaraswamy on Buddhist Art and Iconography // Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. G.M. Sheikh, K. Subrahmanyan, K, Vatsyayan. – New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. – P. 62-64
84. Bhattacharyya N.N. History of the Tantric Religion. – New Delhi: Manohar, 1985. – 483 p.
85. Bhusan N. Toward a development of a Cosmopolitain Aesthetic // Aesthetics and Race: New Philosophical Perspectives / Ed. M. Roelofs. – 2009 –Special Volume Issue 2.–[Электронный ресурс]. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=557> (дата обращения: 22.12.2015)
86. Birdwood G. The Industrial Arts of India. Part II. – London: Committee of Council on Education, 1880. – 439 p.
87. Boner A. Principles of Composition in Hindu Sculpture: Cave Period. – Leiden: Imperial Octavio, 1962. – 260 p.
88. Boner A. Zur Komposition des Shiva Nataraja im Museum Rietberg // Artibus Asiae. – 1964-1965. – Vol.27. – No 4. – S. 301-310
89. Bratlinger P. A Postindustrial Prelude to Postcolonialosm: John Ruskin, William Morris and Gandhism // Critical Inquiry. – University of Chicago Press, 1996. – Vol. 22. – №3. – P. 466-485
90. Breuilly J. Nationalism and the State. – 2nd Edition. – Manchester: Manchester University Press, 1993. – 432 p.
91. Brown R.M. Art for a Modern India, 1947-1980. – Durham: Duke University Press, 2009. – 198 p.
92. Burckhardt T. Sacred Art in East and West: its principles and methods. – London: Perrenial Books, 1967. – 160 p.
93. Burgess J. The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta in the Krishna District, Madras Presidency, Surveyed in 1882. Archeological Survey of Southern India. Vol IV. – London: Trübner & co., 1887. – 131 p.
94. Burgess J. Gandhara Sculptures (Some Recent Acquisitions) // The Journal of Indian Art and Industry. – 1900. – Vol. VIII. No 69
95. Cage J. Silence: Lectures and Writings. – London: Wesleyan University Press, 1961. – 276 p.
96. Chandler D. Paul Mus (1902-1969). A Biographical Sketch // Journal of Vietnamese Studies. – 2009. – № 1. – P.149-191
97. Chandra J. Prof. Vasudev Saran Agrawala. A Bibliographic Survey of his Published works. – New Delhi: IGNCA,1994. – 138 p.
98. Chandra P. Bundi Painting. Delhi: Lalit Kala Akademy, 1959. –20 p.
99. Chandra M. Mewar Painting in the Seventeenth Century. – Delhi: Lalit Kala Akademy, 1957. – 27 p.
100. Chandra P. On the Study of Indian Art. – Cambridge: Harvard University Press, 1983. – 144 p.
101. Chari V.K. The Rasa Theory: Theology or Aesthetics? // The Sacred and the Secular in India’s Performing Arts: Ananda K. Coomaraswamy Centenary Essays / Ed. V. Subramaniam. – New Delhi: Ashish Publishing House, 1980. – 195 p.
102. Chaudhary P.J. Studies in Comparative Aesthetics // Philosophy East and West. – 1954. – 4(3) – P. 273-275
103. Chaudgary P.J. Studies in Comparative Aesthetics. 2nd Edition. – Santiniketan: Visva-Bharati Research Publishing, 1990. – 127 p.
104. Clarke J.J. Jung and Eastern Thought: a Dialogue with the Orient // Asian Philosophy. – 1996. – Vol.6. – № 3. – P. 234-237
105. Contemporary Indian Philosophy / Ed. S. Radhakrishnan, J.N. Muirhead. 2nd Edition. – London: George Allen & Unwin LTD, 1952. – 648 p.
106. Coomaraswamy R.P. Preface // The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. New Jersey: Princenton University Press, 1997. P. ix-xxii
107. Crawfard A. Ananda Coomaraswamy and C.R. Ashbee // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remebering Again and Again / Ed. S.D. Singam. – Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. – P. 239-244
108. Crawfurd J. History of the Indian Archipelago. Vol. II. – Edinburgh: 1820. – 563 p.
109. Croswell K. Stella Bloch and the Politics of Dance. – B.F.A, University of Alberta, 2001. – 60 p.
110. Crouch J.S. A Bibliography of Ananda Kentish Coomaraswamy. – New Delhi: Manohar, 2002. – 430 p.
111. Cultural contours of India: Dr. Satya Prakash Felicitation Volume / Ed. V.S. Srivastavan. - New Delhi: Abhinav, 1981. – 604 p.
112. Cummin J. Indian Painting: from Cave Temples to the Colonial Period. Boston: Museum of Fine Arts Publications, 2006. 246 p.
113. Cunningham A. The Bhilsa Topes. Buddhist Monuments of Central India. – New Delhi: Aryan Book International, 2009 [1854]. –248 p.
114. Cunningham A. The Stupa of Bharhut: a Buddhist Monument ornamented with numerous sculptures illustrative of Buddhist legend and history in the third century B.C. – London: W.S. Whittingham and Co, 1879. – 218 p.
115. Dalmia Y. Amrita Sher-Gil: A Life. – New Delhi: Penguin Books, 2013. – 280 p.
116. Desai D. Ananda K. Coomaraswamy’s View of Indian Poetics // Ananda Coomaraswamy Centenary Essays / Ed. C.D. Narasimhaiah. – Mysore: University of Mysore, 1982. – P. 115-126
117. Desai D. Reflection on Coomaraswamy’s Approach to Indian Art // Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. Sheikh G.M. – New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. – P. 60-61
118. Desai D. The Religious Imagery of Khajuraho. – Mumbai: Franco-Indian Pharmaceutical Ltd., 1996. – 500 p.
119. Dhar P.P. A history of Art History: The Indian Context // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 1-23
120. Dhruv R. Common Universe of Discourse: A Dialogue between Sarton and Coomaraswamy on Knowledge and Disciplines // Journal for Interdisciplinary and Cross-Cultural Studies. – 2003. – Vol.3. – P. 1-23
121. Dickinson E. Kishangarh Painting. – New Delhi: Lalit Kala Academy, 1959. – 50 p.;16 pl.
122. Dimand M.S. [A review of] Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston be A.K. Coomaraswamy // The Art Bulletin. 1924. Vol.7. No 1. P.30-32
123. Donald S., Lopez Jr. Curators of the Buddha: the Study of Buddhism under Colonialism. – Chacago: University of Chacago Press, 1995. – 298 p.
124. Ethnicity, culture and nationalism in North-East India / Ed. M.M. Agrawal. – New Delhi: Indus Pub. Co., 1996. – 175 p.
125. Iranian and Islamic Art / Ed. [R. Ettinghausen](http://www.bokus.com/cgi-bin/product_search.cgi?authors=Richard%20Ettinghausen), [E. Schroeder](http://www.bokus.com/cgi-bin/product_search.cgi?authors=Eric%20Schroeder). – Newton(Mass.): the University Print, 1944. – 600 p.
126. Exploring Indian Sacred Art: selected writings of Stella Kramrish / Ed. B.S. Miller. – Delhi: IGNCA, 1994. – 356 p.
127. Fergusson J. Tree and Serpent Worship: Illustrations of Mythology and Art in India in the First and Forth Centuries after Christ. – London: Allen, 1868. – 247 p.
128. Fergusson J. Archeology in India, with especial Reference to the works of Babu Rajendralala Mitra. – London: Trübner, 1884. – 115 p.
129. Fergusson J. History of Indian and Eastern Architecture. – London: John Murray, 1891. – 756 p.
130. Foucher, A. Beginnings of Buddhist art. – London: Humphrey Milford, 1914. – 475 p.
131. Ganapati Sthapati V. The Scientific Edifice of Brihadishvara Temple, Tanjore. – Chennai: Dakshina Publishing House, 2003. – 56 p.
132. Gangoly O.C. Masterpieces of Rajput Painting. Portfolio. Kolkata: Rabindranath Roy Charitable Trust, 2012 [1926] – 52 pl.
133. Goetz H. Art and Architecture of Bikaner State. – Oxford: Bruno Cassirer, 1950. – 180 p.
134. Goetz H. Rajput art and architecture. – Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1978. – 250 p.
135. Gombrich E. Icons Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought // Journal of the Warburg and Courtland Institutes. – 1948. – Vol. 11. – P. 163-192
136. Goswamy B.N. Ananda Coomaraswamy as a Historian of Rajput Painting // Historian of Medieval India / Ed. M. Hasan. – Meerut: Meenakshi Prakasan, 1968. – P. 258-270
137. Goswamy B.N. Pahari Masters: Court Painters of Northen India. – Oxford: Oxford University Press, 1997. – 391 p.
138. Grünwedel Albert.Buddhist Art in India. – London: Quaritch, 1901. – 252 p.
139. Guardians of the Sun-Door : Late Iconographic Essays & Drawings of Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Robert A. Strom. – Louisville: Fons Vitae, 2004. – 156 p.
140. Guha-Thakurta T. The Making of New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal. 1850-1920. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – 384 p.
141. Guha-Thakurta T. Monuments, Objects, Histories. Institutions of art in colonial and postcolonial India. – N.Y.: Columbia University Press, 2004. – 432 p.
142. Halbfass W. India and Europe: An Essay in Understanding. – N.Y.: State University of New York Press, 1988. – 622 p.
143. Hall A.R. The Keeper of the Indian Collection: An Appreciation of Ananda Kentish Coomaraswamy // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. S.D. Singam. – Kuala Lumpur, Khee Meng Press, 1974. – P.106-124
144. Hatcher B.A. Bourgeous Hinduism, or the Faith of the Modern Vedantists: Rare Discourses from Early Colonial Bengal. –Oxford: Oxford University Press, 2008. – 226 p.
145. Havell E.B. Indian sculpture and painting. – London: John Murray, 1908. – 512 p.
146. Havell E.B. The Ideals of Indian Art. – New York: Dutton, 1911. – 282 p.
147. Havell E.B. Indian Architecture. Its Psychology, Structure, and History from the First Muhammadan Invasion to the Present Day. – London: John Murray, 1913. – 542 p.
148. Havell E.B. The Ancient and Medieval Architecture of India: A Study of Indo-Aryan Civilisation. – London: Jon Murray, 1914. – 448 p.
149. Havell E.B. A Handbook of Indian Art. – London: John Murray, 1920. – 221 p.
150. Heehs P. Paradoxs and Problems in Indian Historiography // History and Theory. – Wesleyan University, 2003. – 42.– P.169-195
151. Heehs P. The Lives of Sri Aurobindo. – Columbia University press, 2013. – 528 p.
152. Heinrich Zimmer: coming into his own. New Jersey / Ed. M. H. Case. – New Jersey: Princenton Universuity Press, 1994. – P. 137
153. Homage to Anada Coomaraswamy: Garland of Tributes / Ed. Singam S.D. –Kuantan & Singapore: Liang Bros. & Co., 1952. – 333 p.
154. Huntington S.L. Early Buddhist Art and Theory of Aniconism / Art Journal. –1990. – Vol.49. – № 4.– P. 401-408
155. Huntigton S.L. and Huntington J.C. Leaves from the Bodhi Tree: The Art of Pala India (8th-12th centuries) and its International Legacy. Seattle, 1990. – 615 p.
156. Huntington S. The Art of Ancient India. Buddhist, Hindu, Jain. – London: Weatherhill, 2001. – 786 p.
157. Hutchinson J. History of Punjub Hiil States. Vol I / J. Hutchinson, J. Ph. Vogel. – Lahore: Superintendent Government Printing, 1933. – 372 p.
158. Hutchinson J. History of Punjub Hiil States. Vol II. / J. Hutchinson, J. Ph. Vogel. – Lahore: Superintendent Government Printing, 1933. – 373 p.
159. Huxley A. The Perrenial Philosophy. – L.: Chatto and Vins, 1947. – 377 p.
160. Huxley A. A note on AKC // Homage to Anada Coomaraswamy / Ed. S.D. Singam Kuantan & Singapore: Liang Bros. & Co., 1952. – P.15
161. Inden R. Imagining India. – Indiana; Indiana University Press, 2001. – 312 p.
162. Indian Philosophy in English / Ed. N. Bhusan. – Oxford: Oxford University press, 2011. – 664 p.
163. Jaffrelot Ch. The Hindu Nationalist Movement and Indian Politics: 1925 to the 1990s. – New Delhi: Penguin Group, 1996. – 597 p.
164. Kaimal P. Shiva Nataraja: Multiple Meaning of an Icon // The Art Bulletin. – 1999. – Vol. 81. – №3. – P. 390-419
165. Kak S. Early Indian architecture, Temples, and Art // Migration & Diffusion. 2005. – Vol.6. – P.7-27
166. Kakuzo, O. The Ideals of the East with Special reference to the art of Japan. – N.Y.: Dutton, 1904. – 262 p.
167. Kamaliah K.C. Ananda Coomaraswamy: Wise Man from the East. – Madras: Meipporul Achagam, 1977. – 141 p.
168. Kersenboom S. Ananda’s Tandava:”The Deance of Shiva” Reconsidered // MARG. Mumbai, 2011. – №3. – P.28-43
169. Khandalavala K.J. Coomaraswamy’s Dicta analyzed // Pahari Miniature Painting. – Bombay: New Book Company, 1958. – 409 p.
170. Khilnani S. The Idea of India. – Farrar, Straus and Giroux, 1999. – 288 p.
171. Kjeller J.T. Plato’s Natural Philosophy: A Study of the Timaus-Critias. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – 228 p.
172. Labinsky D. Frank Applegate of Santa Fe: Artist and Preservationist. – Mexico: Lpd Pr. –295 p.
173. Lang J. Architecture and Independence. The Search for Identity. India 1880 to 1980 / J. Lang, M. Desai. – Oxford: Oxford University Press, 1997 – 347 p.
174. Lee Hong-Eun. The History of Asiatic Department. Boston Museum of Fine Arts focused on the Far Eastern Arts. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master’s Degree in Museum Profession. – Seton Hall University, August, 2000. – 52 p.
175. Leidecker K.F. Coomaraswamy, a Modern Plato // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. D.R. Singam. – Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. – P.11-13
176. Lejeune D. The Radical Use of Chance in 20th Century Art. – N.Y., 2012. – 276 p.
177. Lipsey R.W. What Do People Get from Works of Art? A Short Introduction to Coomaraswamy // Big Rock Candy Mountain. – Menlo Park, 1971. – II. 1. – P.33-37
178. Lipsey R.W. The Two Selves: Coomaraswamy as Man and Metaphysician // Studies in Comparative Religion. – Bedfont, 1972. – VI. 4. – P. 199-211
179. Lipsey R.W. Introduction // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. D.R. Singam. – Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. – P. 15-16
180. Lipsey R.W. Coomaraswamy. Vol. 3: His Life and Work. – New Jersey: Princenton University Press, 1978. – 312 p.
181. Lipsey R.W. Traditional Ideas and Modern Art // Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. G.M. Sheikh. – New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. – P. 145-147
182. Literary India: Comparative Studies in Aesthetics, Colonialism, and Culture / Ed. P.C. Hogan and L. Pandit. – N.Y.: State University of New York Press, 1995. – 289 p.
183. Livingston R. The Traditional Theory of Literature. – Minnesota: University of Minnesota Press, 1962. – 207 p.
184. Lohuizen-de Leeuw J.E. The “Scythian” period, an approach to the history, art, epigraphy and paleography of North India from the 1st century B.C. to the 3rd century A.D. – Leiden: Brill, 1949. – 435 p.
185. Meister M.W. Preface and Introduction: the Language and Process of Early Indian Architecture // Ananda K. Coomaraswamy: Essays in Early Indian Architecture / Ed. W.M. Meister. – New Delhi: IGNCA, 1992. – P. 14-18
186. Metcalf T.R. Ideologies of the Raj. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995. – 247 p.
187. Misra R.N. Ancient Artists and Art Activity. – Shimla: Indian institute of Advanced Study, 1975. – 94 p.
188. Mitter P. Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art. – Chicago: University of Chocago Press, 1992 [1977]. – 376 p.
189. Mitter P. The Triumph of Modernism: India’s artists and the avant-garde 1922-1947. – London: Reaktion Books, 2007. – 271 p.
190. Mookerjee A. Tantra Art: Its Philosophy and Physics. – New Delhi: Ravi Kumar, 1966. – 152 p.
191. Mulk Raj Anand. Shaping the Indian Modern / Ed. Annapurna Garrimella. –Mumbai: Marg Publications, 2005. – 124 p.
192. Mus P. Barabudur: Sketch of a History of Buddhism based on archeological criticism of the Texts. – New Delhi: IGNCA, 1998 [First published 1935]. – 354 p.
193. Nagaswamy R. Brihadisvara Temple: Form and Meaning. – Delhi: IGNCA, 2010. – 280 p.
194. Nasr S.H. Knowledge and the Sacred. The Gifford Lectures. – New York: State University of the New York Press, 1989 ­– 341 p.
195. Nirekha de Silva. Revival of Oriental Traditional Knowledge in Arts and Crafts: Role of Ananda Coomaraswamy // Ananda Coomaraswamy Conference on Asian Art and Culture. – University of Kelanya. Sep.8, 2012. –[Электронный ресурс]<http://www.slideshare.net/nirekha01/revival-of-arts-and-crafts-coomaraswamypresentation-final> **(Дата обращения: 22.12.2015)**
196. Norman D. The Last Time I Saw Coomaraswamy // Journal of the Indian Society of Oriental Art. – Calcutta, 1948. –XV. –P.1-4
197. Ogden C.K. The Meaning of Meaning: A Study of The Influence of Language upon Thought and of The Science of Symbolism / C.K. Ogden, I.A. Richards. – New York: Harcourt, Brace & Co., 1956 [1923]. – 363 p.
198. Oldmeadow H. Journeys East: 20th Century Western Encounters with Eastern Religious Traditions. –World Wisdom, 2004. –528 p.
199. Oldmeadow, H. Frithjof Schuon and the Perennial Philosophy. – World Wisdom, 2010. – 376 p.
200. Oldmeadow H. Touchstones of the Spirit: Essays on Religion, Tradition and modernity. – World Wisdom, 2012. –313 p.
201. Pallis M. In Memoriam // Homage to Anada Coomaraswamy / Ed. S.D. Singam. – Kuantan & Singapore: Liang Bros. & Co., 1952. – P.102-105
202. Pallis M. Faithful Meeting of Minds: Coomaraswamy and Rene Guenon // Dillip. – Bombay, 1978. – V.1. – P. 23-30
203. Papers on the Date of Kanishka submitted to the Conference on the Date of Kanishka, London, 20-22 April, 1960. –Leiden: E.J.Brill, 1968. – 478 p.
204. Parimoo R. Coomaraswamy and Indian Art History // Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. G.M. Sheikh. –New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. – P. 20-24
205. Parimoo R. Stella Kramrish’s Approach to Indian Art History // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 69-87
206. Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. G.M. Sheikh, K.G. Subrahmanyan, K.Vatsyayan. – New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. – 176 p.
207. Pattanaik D. Myth= Mithya. A Handbook of Hindu Mythology. – New Delhi: Penguin Books, 2006. – 228 p.
208. Pattanaik D. 7 Secrets from Hindu Calendar Art. –New Delhi: Westland Ltd., 2009. – 177 p.
209. Perry W.N. A Treasury of Traditional Wisdom. – London: Allen and Unwin, 1971. – 1144 p.
210. Perry W.N. The Man and the Witness // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. D.R. Singam. – Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. – P.3-7
211. Perry W.N. Foreword // Selected Letters of Ananda K. Coomaraswamy / Ed. A.Jr. Moore. – New Delhi: IGNCA, 1988. – P. ix-xiii
212. Perry W.N. The Revival of Interest in Tradition // The Unanimous Tradition: Essays on the Essential Unity of All Religion / Ed. R. Fernando. – Coloombo: The Sri Lankan Institute of Traditional Studies, 1991. – P.3-16
213. Perspectives of Indian Poetry in English / Ed. M.K. Naik. – New Delhi: Abhinav Publications, 1984. – 277 p.
214. Prabha Ray H. Questioning Art History: Locating Religious Identities //Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. – New Delhi: National Museum Institute, 2011. – P. 195-210
215. Prebish C.Westward Dharma: Buddhism Beyond Asia / C. Prebish, N. Baumann. – Los Angeles: University of California Press, 2002. – 425 p.
216. Quinn W.W. The Only Tradition. –N.Y.: State University of New York, 1997. – 391 p.
217. Ram Raz. Essays on the architecture of the Hindus. London: John Willian Parker. – 64 p.
218. Randhawa M.S. Basohli Painting. – New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, 1959. – 116 p.
219. Ravinder F. M. “That Great Ocean of Idealism” // Indian Ocean Studies: Cultural, Social, and Political Perspectives / Ed. S. Moorthy. – N.Y.: Routledge, 2010. – P. 251-279
220. Ray N. An Approach to Indian Art. –Lahore: Punjab University, 1974. –299 p.
221. Representing the Body: Gender Issues in Indian Art / Ed. Dehejia Vidya. – New Delhi: Kali for Woman, 1997. – 205 p.
222. Rhi Y. Reading Coomaraswamy on the Origin of the Buddha Image // Artibus Asiae. – Zurich, 2010. – Vol. 70. – № 1. – P.151-172
223. Riepe D. The Philosophy of A. K. Coomaraswamy and Its Relation to Marx’sCritique of Capitalism // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remebering Again and Again / Ed. S.D. Singam. –Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. – P. 99-105
224. Rodin A. Scultures Ҫaïvites / A. Rodin, A. K. Coomaraswamy, V. Goloubew, E. B. Havell. – Paris&Bruxelles: G. Van Oest, 1921. – 31 p.
225. Rohin J. British Interventions in the traditional Crafts of Ceylon. 1850-1930 // The Journal of Modern Craft. – Nov. 2008. – Volume I, Issue III. – P.383-404
226. Rowland B. The Wall-Painting of India, Central Asia, & Ceylon. – Boston: The Merrimount Press, 1938. – 94 p
227. Rowland B. In Memoriam Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947) // Ars Islamica. – 1951. – XVI. – P. 259-261
228. Rowland B. Art in East and West. An Introduction through Comparisons. – Boston: Beacon Press, 1954. – 144 p.
229. Rowland Benjamin. The Evolution of the Buddha Image. – New York: Arno Press,1963. –146 p.
230. Sacred Landscapes in Asia: Shared Traditions, Multiple Histories / Ed. Ray Himanshu Prabha. – New Delhi: Manohar, 2007. – 380 p.
231. Segdwick M. Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History of Twentieth Century. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 384 p.
232. Selected Letters of Ananda K. Coomaraswamy / Ed. A.Jr. Moore. – New Delhi: IGNCA, 1988. – 479 p.
233. Sen A.K. Tagore and Coomaraswamy // Homage to Anada Coomaraswamy / Ed. S.D. Singam. – Kuantan & Singapore: Liang Bros. & Co., 1952. – P. 246-257
234. Sen A. Indian Tradition and the Western Imagination // Daedalus. – 1997. – Vol.126. – № 2. – P.1-26
235. Sen A. The Argumentative Indian: Writings on Indian History, Culture and Identity. [London]: Penguin Books, 2006. 409 p
236. Sen A. The Argumentative Indian: Writings on Indian History, Culture and Identity. – Penguin Books, 2006. – 409 p.
237. Sengupta, Gautam. Rajendralala Mitra and the Formative Years of Indian Art History // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. – New Delhi: National Museum Institute, 2011. – P. 59-68
238. Sharma A. All religious are: Equal? One? True? Same?: A critical examination of some formulations of the neo-hindu position // Philosophy East and West. – 1979. – 29 (1) – P. 59-72
239. Sheikh G.M. Coomaraswamy and Rajput Painting // Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. G.M. Sheikh. – New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. – P. 86-96
240. Shroeder E. Memories of the Person // Homage to Anada Coomaraswamy / Ed. S.D .Singam. – Kuantan & Singapore: Liang Bros. & Co., 1952. – P.65-80
241. Shroeder E. Persian Miniature in the Fogg Museum of Art // Art Bulletin. – 1943. –Vol.25. No 4. – P. 380-382
242. Singh D. Approaching Indian Past in Mughal Art Criticism: The Case of MARG (1946-1963) // Modern Asian Studies 47. – Cambridge, 2013. – P. 167-203
243. Singh U. Archeologists and Architectural Scholars in Nineteenth Century India // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. – New Delhi: National Museum Institute, 2011. – 280 p.
244. Singh R. Indian Art History and Stella Kramrish: a Review of Revews // Lalit Kalā. A Journal of Oriental Art. – No 30. – New Delhi. – P. 41-55.
245. Sivaramamurti C. Nataraja in Art, Thought and Literature. New Delhi: National Museum, 1974. – 417 p.
246. Smith V. The History of India from 600 B.C. to the Muhammadan Conquest, including the Invasion of Alexander the Great. Oxford: Oxford University Press, 1904. 389 p.
247. Smith V.A. A History of Fine Art in India and Ceylon. – Oxford: Oxford University Press, 1911. 445 p.
248. Souza de R. Back to the Roots in India/ Essays in early Indian architecture (Book Review) // Indian Architect & Builder. – Mumbai, May 1993. – P.85-86
249. Srinivasan S. Cosmic Dance // Indian International Centre Quarterly. – New Delhi, 2007. – 34/2. – P. 126-137
250. Srinivasan V. Hindu Spirituality and Virtue Politics. – New Delhi: SAGE Publications India Pvt. Ltd., 2014. – 180 p.
251. Strzygowski, J. Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst. – Heildelberg: Carl Winter’s Universitatsbuchhandlung, 1936. – XX+496 S., 362
252. Studies in Buddhist Art of South Asia / Ed. A.K. Narain. – New Delhi: Kanak Publications, 1985. – 139 p.
253. Stunkel K.R. The Meeting of East and West in Coomaraswamy and Radhakrishnan // Philosophy East and West. – Honolulu, 1973. – XXIII.4. – P. 517-524
254. Subrahmanyan K.G. The Significance of Coomaraswamy’s Ideas in Our Times // Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. G.M. Sheikh. –New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. – P.15-19
255. Sullivan M. The Meeting of Eastern and Western Art. – University of California Press, 1989. – 306 p.
256. The Art of the XX th Century. 1920-1945. The Artistic Culture between the Wars / Ed. Terraroli Valerio. Milano: Scira, cop. 2006. P. 86 - 432 c.
257. The International Eliade / Ed. B. Rennie. – N.Y.: SUNY Press, 2007. – 318 p.
258. The Lasting Legacies of Mulk Raj Anand / Ed. Md. Rizwan Khan. –New Delhi: Atlantic, 2008. – 189 p.
259. The Oxford History of the British Empire. Historiography / Ed. R.W. Winks. – Vol.V. – Oxford: Oxford University Press, 1999. – 731p.
260. The Underlying Religion: An Introduction to the Perennial Philosophy / Ed. M. Lings, Cl. Minnaar. – World Wisdom, 2007. – 368 p.
261. The Wisdom of Ananda Coomaraswamy : Great Thoughts Selected from his writings, letters and speeches / Ed. S. D. Singam. – Varanasi: Indica, 2004. – 170 p.
262. Theory and Method in Religious Studies / Ed F.Whaling. – Berlin: De Gruyter, 1995. – 436 p.
263. Thinkers of Indian Renaissance / Ed. by D.H. Bishop. – 2nd Edition. - Delhi: New Age International (P) Limited, 1998. – 460 p.
264. Topsfield P. In the Realm of Gods and Kings: Arts of India. – London: Philip Wilson Publishers, 2014. – 416 p.
265. Vatsyayan K. The Discipline of Art History: Its Multidimensional Nature //// Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. – New Delhi: National Museum Institute, 2011. – P. 33-47
266. Verma A. Temple Imagery from early Medieval Peninsular India. – Burlington: Ashgate, 2012. – 312 p.
267. Vogel J.Ph. The Mathura school of sculpture. – Calcutta: Archeological survey of India, 1909. –160 p.
268. Vogel J.Ph. Indian serpent-lore or the nāgas in Hindu legends and art. Varanasi: Prithivi Prakasan, 1972 [1926]. – 318 p.
269. Wagoner P.B. Ananda K. Coomaraswamy and the Practice of Architectural History // Journal of the Society of Architectural Historians. – 1999. – Vol. 58. – № 1. – P. 62-67
270. Watson I.K. Ananda Kentish Coomaraswamy and the Traditionalists // Asian Studies Association of Australia Review. – Canberra, 1984. – VII. 3. – P.52-58
271. Wessel-Mevissen C*.* Indroducing a God in His Ideal Form: A.K. Coomaraswamy’s “Dance of Śiva”, 1912/1918 // Indo-Asiatische Zetschrift. – B., 2012. – №16. – P. 30-42.
272. Whitehill W.M. Museum of Fine Arts, Boston: A Centennial History. – Cambridge: Harvard University Press, 1970 . – 888 p.
273. Whitehill W.M. People Who Helped to make the Museum Great…A.K. Coomaraswamy – “Art for Love’s Sake” // Boston Globe. – Boston, 1970. – 16. – P.362-371
274. Wignesan T. Ananda K. Coomaraswamy’s Aesthtics: the rasa theory and the Hindu religious tradition in art – A Critique // Journal of the Institute of Asian Studies. – Sept. 1996. – Vol. XIV. – №1. – P.15-38
1. Beltz J. A. Coomaraswamy, A. Boner and the symbolical nature of sacred Indian Art // CAA 98th Annual conference. Chicago, Feb. 10-13. 2010. P.16 [↑](#footnote-ref-1)
2. Конференция 1997 года «50 лет индийского искусства: институты, статьи, концепции и обсуждения», Мумбаи; семинар «Историография индийского искусства», Нац. Музейный Институт, Дели, 2006, и др. [↑](#footnote-ref-2)
3. Indira Gandhi National Centre for the Arts (IGNCA) [↑](#footnote-ref-3)
4. Lipsey R.W. Coomaraswamy. Vol. 3: His Life and Work. New Jersey: Princenton University Press, 1978 [↑](#footnote-ref-4)
5. Whitehill W.M. Museum of Fine Arts, Boston: A Centennial History. Cambridge : Harvard University Press, 1970 [↑](#footnote-ref-5)
6. Hall A.R. The Keeper of the Indian Collection: An Appreciation of Ananda Kentish Coomaraswamy // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. S.D. Singam. Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. P.106-124 [↑](#footnote-ref-6)
7. Homage to Anada Coomaraswamy: Garland of Tributes / Ed. Singam S.D. Kuantan & Singapore: Liang Bros. & Co., 1952 [↑](#footnote-ref-7)
8. Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. D.R. Singam. Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974 [↑](#footnote-ref-8)
9. Ananda Coomaraswamy – the Bridge-Builder: a Study of Scholar-Colossus / Ed. Singam S.D. Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1977 [↑](#footnote-ref-9)
10. Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. G.M. Sheikh, K. Subrahmanyan, K, Vatsyayan. – New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984 [↑](#footnote-ref-10)
11. Cultural contours of India: Dr. Satya Prakash Felicitation Volume / Ed. V.S. Srivastavan. New Delhi: Abhinav, 1981 [↑](#footnote-ref-11)
12. Ananda Coomaraswamy Centenary Essays / Ed. C.D. Narasimhaiah. Mysore: University of Mysore, 1982 [↑](#footnote-ref-12)
13. Livingston R. The Traditional Theory of Literature. Minnesota: University of Minnesota Press, 1962 [↑](#footnote-ref-13)
14. Crooks E.D. John Cage’s Entanglement with the Ideas of Coomarsawamy: Phd. Music / Edward James Crooks, University of New York. New York, 2011 [↑](#footnote-ref-14)
15. Oldmeadow H. Light from the East: Eastern Wisdom of the modern West. Bloomington: World Wisdom, 2007 [↑](#footnote-ref-15)
16. Quinn W.W. The Only Tradition. New York: State University of New York, 1997 [↑](#footnote-ref-16)
17. Baisttrochi M. The Last Pillars of Wisdom // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. D.R. Singam. Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. P.350-359 [↑](#footnote-ref-17)
18. Leidecker K.F. Coomaraswamy, a Modern Plato // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. D.R. Singam. Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. P.11-13 [↑](#footnote-ref-18)
19. Coomaraswamy R.P. Preface // The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. New Jersey: Princenton University Press, 1997. P. ix-xxii [↑](#footnote-ref-19)
20. Pallis M. Faithful Meeting of Minds: Coomaraswamy and Rene Guenon // Dillip. Bombay, 1978. V.1. P. 23-30 [↑](#footnote-ref-20)
21. Perry W.N. The Man and the Witness // Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again / Ed. D.R. Singam. Kuala Lumpur: Khee Meng Press, 1974. P.3-7; Perry W.N. Foreword // Selected Letters of Ananda K. Coomaraswamy / Ed. A.Jr. Moore. New Delhi: IGNCA, 1988. P. ix-xiii; Perry W.N. The Revival of Interest in Tradition // The Unanimous Tradition: Essays on the Essential Unity of All Religion / Ed. R. Fernando. Coloombo: The Sri Lankan Institute of Traditional Studies, 1991. P.3-16 [↑](#footnote-ref-21)
22. Antliff A. Revolutinary Seer for a Post-Industrial Age // I am not a man, I am dynamite! Friedrich Nietzsche and anarchist tradition / Ed. J. Moore. New York: Automedia, 2004. P.40-48 [↑](#footnote-ref-22)
23. Antliff A. Anarchist Modernism: Art, Politics, and First American Avant-Garde. Chicago: University of Chicago, 2001 [↑](#footnote-ref-23)
24. Kroiz L. Creative Composites: Modernism, Race, and the Stieglietz Circle. Washington: University of California Press, 2012 [↑](#footnote-ref-24)
25. Essays in Early Indian Architecture / Ed. W.M. Meister. New Delhi: IGNCA, 1992. 151 p; Essays in Architectural Theory / Ed. W.M. Meister. New Delhi: IGNCA, 1995 [↑](#footnote-ref-25)
26. Arnheim R. The Dynamics of Architectural Form. Los Angeles: University of California Press, 1977. P.249-250 [↑](#footnote-ref-26)
27. Wagoner P.B. Ananda K. Coomaraswamy and the Practice of Architectural History // Journal of the Society of Architectural Historians. 1999. Vol. 58. № 1. P. 62-67 [↑](#footnote-ref-27)
28. Guha-Thakurta T. The Making of New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal. 1850-1920. Cambridge: Cambridge University Press, 2007 [↑](#footnote-ref-28)
29. Ranganathan A.Thinkers of Indian Renaissance / Ed. by D.H. Bishop. 2nd Edition. Delhi: New Age International (P) Limited, 1998. P. 279-307 [↑](#footnote-ref-29)
30. Mitter P. Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art. Chicago: University of Chocago Press, 1992 [1977] [↑](#footnote-ref-30)
31. Khandalavala K.J. Coomaraswamy’s Dicta analyzed // Pahari Miniature Painting. Bombay: New Book Company, 1958. P.18-20 [↑](#footnote-ref-31)
32. Sheikh G.M. Coomaraswamy and Rajput Painting // Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. G.M. Sheikh. New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. P. 86-96 [↑](#footnote-ref-32)
33. Bhattacharya D.C. Coomaraswamy on Buddhist Art and Iconography // Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. G.M. Sheikh, K. Subrahmanyan, K, Vatsyayan. New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. P. 62-64 [↑](#footnote-ref-33)
34. Desai D. Reflection on Coomaraswamy’s Approach to Indian Art // Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers / Ed. Sheikh G.M. New Delhi: Lalit Kala Academy, 1984. P. 60-61 [↑](#footnote-ref-34)
35. Chandra P. On the Study of Indian Art. Cambridge: Harvard University Press, 1983 [↑](#footnote-ref-35)
36. Dhar P.P. A history of Art History: The Indian Context // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 1-23 [↑](#footnote-ref-36)
37. Vatsyayan K. The Discipline of Art History: Its Multidimensional Nature // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 33-47 [↑](#footnote-ref-37)
38. Parimoo R. Stella Kramrish’s Approach to Indian Art History // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 69-87 [↑](#footnote-ref-38)
39. Prabha Ray H. Questioning Art History: Locating Religious Identities //Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P.P. Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 195-210 [↑](#footnote-ref-39)
40. Ольденбург С.Ф. Культура Индии: собрание неопубликованных работ / Сост. и предисл. И.Ю. Кричесвкий. М.: УРСС, 2004 [↑](#footnote-ref-40)
41. Шептунова, И.И. Очерки истории эстетической мысли в Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1984 [↑](#footnote-ref-41)
42. В 2010 г. вышел перевод книги «Мифы индуизма и буддизма», полностью соответствующей своему названию, содержащей неплохой материал по мифологии. Кумарасвами выпустил ее в 1913 г. Она не представляет особенного интереса для целей данного исследования; некоторое количество статей вышли в 2005-2011 гг. в журнале «Волшебная гора», но все они носят скорее философско-эзотерический характер. [↑](#footnote-ref-42)
43. См. подробнее: Breuilly J. Nationalism and the State. Manchester: Manchester Universuty Press, 1993. P. 170-183 [↑](#footnote-ref-43)
44. Jaffrelot Ch. The Hindu Nationalist Movement and Indian Politics: 1925 to the 1990s. New Delhi: Penguin Group, 1996. P.11 [↑](#footnote-ref-44)
45. Ванина Е.Ю. Индия: история в истории. М.: Наука-Вост. лит., 2014. С. 191 [↑](#footnote-ref-45)
46. Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. А.В. Говорунов. СПб.: Русский Мiр, 2006. [First Ed.: Said E.W. Orientalism. New York: Random House, 1978. 368 p.] [↑](#footnote-ref-46)
47. Интегральный традиционализм – философско-религиозное учение, основанное на представлении, что все мировые религии имеют общие метафизические принципы единой интегральной Традиции. К представителям направления можно отнести таких мыслителей, как: Рене Генон, Фритьоф Шуон, Титус Бурхардт, Сейид Хусейн Наср, Юлиус Эвола. [↑](#footnote-ref-47)
48. Федорова М.М. Модернизм и антимодернизм во французской политической мысли XIX века. М.: ИФРАН, 1997. С. 41. См. подробнее: Шацкий Ежи. Утопия и традиция. М.: «Прогресс», 1990 [↑](#footnote-ref-48)
49. Меликов В.В. Введение в текстологию традиционных культур. М.:РГГУ, 1999. С.28 [↑](#footnote-ref-49)
50. The Wisdom of Ananda Coomaraswamy : Great Thoughts Selected from his writings, letters and speeches / Ed. S. Duraj Raja Singam. Varanasi: Indica, 2004. P. 155 [↑](#footnote-ref-50)
51. Selected Letters of Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Alvin Moore Jr. Delhi: IGNCA. P.31 [↑](#footnote-ref-51)
52. \* Безант, Анни (1843-1933) – политическая активистка, участник движения за независимость Индии, с 1907 г. президент Теософского общества, в 1916 г. организовала Лигу Самоуправления Индии, с 1917 г. – президент Индийского национального конгресса. Много писала об индийских религиозных течениях, переводила источники, выступала с лекциями в Индии и Европе. [↑](#footnote-ref-52)
53. Quinn, William W. The Only Tradition. New York: State University of New York, 1997 [↑](#footnote-ref-53)
54. Скорее всего, именно она познакомила мужа с творчеством Уильяма Морриса (1834-1896, лидер антикапитилистического движения «Искусств и ремесел») [↑](#footnote-ref-54)
55. \* Сингал –королевство на о. Ланка, современной Шри-Ланке, упоминаемое в эпосе «Махабхарата». [↑](#footnote-ref-55)
56. Свадеши – дословно «из своей страны» – движение сопротивления, возникшее как протест против разделения Бенгалии в 1905 г.. Лидеры движения (Ауробиндо Гхош) считали основным методом борьбы бойкот британских товаров и развитие индийского ремесленного производства. После 1911 года термин свадеши стал составной частью концепции независимой Индии, автором которой был Махатма Ганди. [↑](#footnote-ref-56)
57. Написание бенгальских имен, также как и название школы Тагора, воспроизводится исходя из бенгальской транскрипции, по работам И.И. Шептуновой (См. подр.: Шептунова И.И. Очерки истории эстетической мысли в Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1984). [↑](#footnote-ref-57)
58. The Oxford History of the British Empire. Historiography / Ed. Robin W.Winks. Vol.V. Oxford: Oxford University Press, 1999. P.573 [↑](#footnote-ref-58)
59. Shiastri P.S. Coomaraswamy and Indian Renaissance // Perspectives of Indian Poetry in English / Ed. M.K. Naik. New Delhi: Abhinav Publications, 1984. P.132 [↑](#footnote-ref-59)
60. Selected Letters of Ananda Coomaraswamy / Ed. Alvin Moore Jr. P. 375 [↑](#footnote-ref-60)
61. Cunningham A. The Bhilsa Topes. Buddhist Monuments of Central India. New Delhi: Aryan Book International, 2009 [1854] [↑](#footnote-ref-61)
62. Cunningham A. The Stupa of Bharhut: a Buddhist Monument ornamented with numerous sculptures illustrative of Buddhist legend and history in the third century B.C. London: W.S. Whittingham and Co, 1879. [↑](#footnote-ref-62)
63. \* В то время как Каннингэм трудился в Северной и центральной Индии, Джеймс Берджесс вел раскопки на Западе, а Х. Коузенс на Юге. Дж. Гриффитс в 1896 году опубликовал фрески Аджанты, открыв еще одну благодатную область для исследования. [↑](#footnote-ref-63)
64. Fergusson J. History of Indian and Eastern Architecture. London: John Murray, 1891 [↑](#footnote-ref-64)
65. Fergusson J. Tree and Serpent Worship: Illustrations of Mythology and Art in India in the First and Forth Centuries after Christ. London: Allen, 1868 [↑](#footnote-ref-65)
66. Singh Upinder. Archeologists and Architectural Scholars in Nineteenth Century India // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. Parul Pandya Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 48 [↑](#footnote-ref-66)
67. Grünwedel Albert.Buddhist Art in India. London: Quaritch, 1901. P. 1 [↑](#footnote-ref-67)
68. Камера-люцида ( с лат. «светлая комната») – оптический прибор, снабженный призмой и служащий вспомогательным средством при переносе объекта на бумагу. [↑](#footnote-ref-68)
69. Подобную политику будет проводить Джеймс Берджесс, создатель и глава археологической службы западной и южной Индии. [↑](#footnote-ref-69)
70. Prabha Ray Himanshu. Questioning Art History: Locating Religious Identities // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. Parul Pandya Dhar. P.197. [↑](#footnote-ref-70)
71. Metcalf Thomas R. Ideologies of the Raj. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 27 [↑](#footnote-ref-71)
72. Birdwood, George C.M. The Industrial Arts of India. London: Committee of Council on Education, 1880. P. 125 [↑](#footnote-ref-72)
73. Ibid. [↑](#footnote-ref-73)
74. Ibid. [↑](#footnote-ref-74)
75. Винкельман И. История искусства древности. Малые сочинения. Санкт-Петербург: Алетея, 2000. С.107 [↑](#footnote-ref-75)
76. Там же. С.120 [↑](#footnote-ref-76)
77. Ram Raz. Essays on the architecture of the Hindus. London: John Willian Parker. [↑](#footnote-ref-77)
78. Sengupta, Gautam. Rajendralala Mitra and the Formative Years of Indian Art History // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. Parul Pandya Dhar. P.64 [↑](#footnote-ref-78)
79. Fergusson J. Archeology in India, with especial Reference to the works of Babu Rajendralala Mitra.London: Trübner, 1884 [↑](#footnote-ref-79)
80. Coomaraswamy A.K. Indian Images with many Arms // The Burlington Magazine for Conoisseurs. 1913. Vol.22, No 118. P.189 [↑](#footnote-ref-80)
81. Huntington S. The Art of Ancient India. Buddhist, Hindu, Jain. London: Weatherhill, 2001. P. 110  [↑](#footnote-ref-81)
82. Smith V.A. A History of Fine Art in India and Ceylon. Oxford: Oxford University Press, 1911. P. 97 [↑](#footnote-ref-82)
83. Burgess J. The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta in the Krishna District, Madras Presidency, Surveyed in 1882. Archeological Survey of Southern India. Vol IV. London: Trübner & co., 1887 [↑](#footnote-ref-83)
84. Burgess J, Gandhara Sculptures (Some Recent Acquisitions) // The Journal of Indian Art and Industry. 1900. Vol. VIII. No 69 [↑](#footnote-ref-84)
85. Grünwedel Albert.Buddhist Art in India. – London: Quaritch, 1901 [1893] [↑](#footnote-ref-85)
86. Grünwedel, Albert. Buddhist art in India. P. 68 [↑](#footnote-ref-86)
87. Foucher, A. Beginnings of Buddhist art. London: Humphrey Milford, 1914 [↑](#footnote-ref-87)
88. Coomaraswamy A.K.The Origin of the Buddha Image. New York: New York University, 1927. [Reprinted from Art Bulletin. Vol. XI, No 4.] P. 24 [↑](#footnote-ref-88)
89. Foucher, A. Beginnings of Buddhist art. London: Humphrey Milford, 1914. P. 136-137. [↑](#footnote-ref-89)
90. Coomaraswamy, A.K. Op. cit. P.1 [↑](#footnote-ref-90)
91. Smith V. The History of India from 600 B.C. to the Muhammadan Conquest, including the Invasion of Alexander the Great. Oxford: Oxford University Press, 1904 [↑](#footnote-ref-91)
92. Smith V.A. A History of Fine Art in India and Ceylon. Oxford: Oxford University Press, 1911 [↑](#footnote-ref-92)
93. Цит по: Havell, E.B. Indian sculpture and painting. London: John Murray, 1908. P. 5-6 [↑](#footnote-ref-93)
94. Smith V. A. A History of Fine Art in India and Ceylon. P.106 [↑](#footnote-ref-94)
95. Coomaraswamy, A.K. Op.cit., P.2 [↑](#footnote-ref-95)
96. \* Кумарасвами же, напротив, считает эти скульптуры квинтэссенцией развития именно индийской традиции [↑](#footnote-ref-96)
97. Smith V. Op.Cit. P.106 [↑](#footnote-ref-97)
98. Havell E.B. The Ideals of Indian Art. New York: Dutton, 1911 [↑](#footnote-ref-98)
99. Havell E.B. Indian Architecture. Its Psychology, Structure, and History from the First Muhammadan Invasion to the Present Day. London: John Murray, 1913 [↑](#footnote-ref-99)
100. Havell E.B. The Ancient and Medieval Architecture of India: A Study of Indo-Aryan Civilisation. London: Jon Murray, 1914 [↑](#footnote-ref-100)
101. Havell E.B. Indian sculpture and painting. London, 1908. P. 24 [↑](#footnote-ref-101)
102. Smith V. A. Op. cit., P.129 [↑](#footnote-ref-102)
103. Havell E.B. Indian sculpture and painting. P.25 [↑](#footnote-ref-103)
104. Цит. по: Lipsey R. Coomaraswamy. Vol. 3: His Life and Work. New Jersey: Princenton University Press, 1978. P.66 [↑](#footnote-ref-104)
105. The Wisdom of Ananda Coomaraswamy: Great Thoughts Selected from his writings, letters and speeches / Ed. S. Duraj Raja Singam. P.155 [↑](#footnote-ref-105)
106. \* Сестра Ниведита (1867-1911), по рождению Маргарет Элизабет Нобль, англо-ирландский социальный работник, последовательница учения Свами Вивекананды, одна из его главных учениц и соратниц. [↑](#footnote-ref-106)
107. Antliff, Allan. Revolutinary Seer for a Post-Industrial Age // I am not a man, I am dynamite! Friedrich Nietzsche and anarchist tradition / Ed. John Moore. N.Y.: Automedia, 2004. P.42 [↑](#footnote-ref-107)
108. Шептунова И.И. Очерки истории эстетической мысли в Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1984. С.61 [↑](#footnote-ref-108)
109. Kakuzo O. The Ideals of the East with Special reference to the art of Japan. New York: Dutton, 1904. P. 9 [↑](#footnote-ref-109)
110. Mitter P. The Triumph of Modernism: India’s artists and the avant-garde 1922-1947.London: Reaktion Books, 2007. P. 80 [↑](#footnote-ref-110)
111. Костюченко В.С. Классическая Веданта и неоведантизм. М.: Мысль, 1983. С.223 [↑](#footnote-ref-111)
112. Там же. [↑](#footnote-ref-112)
113. Coomaraswamy A.K. Essays in National Idealism. Colombo: Colombo Apothecaries Co, 1909. P. ii-iii [↑](#footnote-ref-113)
114. См.: Antliff, Allan. Anarchist Modernism: Art, Politics, and First American Avant-Garde. Chicago: University of Chicago Press, 2001 [↑](#footnote-ref-114)
115. См: Ray Niharrahjan. An Approach to Indian Art. Lahore: Punjab University, 1974. [↑](#footnote-ref-115)
116. Coomaraswamy A. K. On the Study of Indian Art // Art and Swadeshi. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1996. P. 49 [↑](#footnote-ref-116)
117. Ibid. P. 51 [↑](#footnote-ref-117)
118. Ibid. P. 54 [↑](#footnote-ref-118)
119. Упанишады. Ч.2 .Перевод с санскрита, предисловие и комментарий А.Я. Сыркина. М.: Наука, 1992. C. 235 [↑](#footnote-ref-119)
120. Coomaraswamy A. K. Art and Yoga in India // Essays in National Idealism. Madras: G.A.Natesan & Co, [1910]. P. 52 [↑](#footnote-ref-120)
121. \* Натараджа – «Бог танца»- изображение бога Шивы в образе космического танцора. [↑](#footnote-ref-121)
122. Сoomaraswamy, A.K. On the Study of Indian Art // Art and Swadeshi. P. 48 [↑](#footnote-ref-122)
123. Coomaraswamy A.K. Facial Expression in Indian Art // Art and Swadeshi. P. 58 [↑](#footnote-ref-123)
124. Lipsey R. Coomaraswamy. His Life and Work. P. 70 [↑](#footnote-ref-124)
125. Coomaraswamy A.K. Selected Examples of Indian Art. Broad Campden: Essex House Press, [1910] [↑](#footnote-ref-125)
126. Coomaraswamy A.K. Art and Yoga. Essays in National Idealism. P. 59 [↑](#footnote-ref-126)
127. Coomaraswamy A.K. Art of East and West // Essays in National Idealism. P.90 [↑](#footnote-ref-127)
128. Coomaraswamy A.K. The Aims and Methods of Indian Art // Essays in National Idealism. P.47 [↑](#footnote-ref-128)
129. Coomaraswamy A.K. Art and Yoga. P.61 [↑](#footnote-ref-129)
130. Coomaraswamy A.K. The Modern School of Indian Painting // Art and Swadeshi. P.124 [↑](#footnote-ref-130)
131. Ibid. P. 102 [↑](#footnote-ref-131)
132. Selected Letters of Ananda Coomaraswamy / Ed. Alvin Moore Jr. P. 375 [↑](#footnote-ref-132)
133. Coomaraswamy A K. The Aims and Methods of Indian Art // Essays in National Idealism. P.48 [↑](#footnote-ref-133)
134. Coomaraswamy A.K. Art and Yoga. P. 60 [↑](#footnote-ref-134)
135. Coomaraswamy A.K. Poems of Rabindranath Tagore // Art and Swadeshi. P.102 [↑](#footnote-ref-135)
136. Coomaraswamy A.K. The Arts and Crafts of India and Ceylon. New York: The Noonday Press, 1964. P.ix [↑](#footnote-ref-136)
137. Ibid. [↑](#footnote-ref-137)
138. Ibid. P.vii [↑](#footnote-ref-138)
139. Ibid. P. xi [↑](#footnote-ref-139)
140. \* Нандикешвара (II в. н.э.) – индийский философ, эстетик, разрабатывавший теорию театрального действа, автор трактата «Зеркало жеста» [↑](#footnote-ref-140)
141. The Mirror of Gesture: Being the Abhinaya Darpana of Nandikeṣvara / Translated by A.K. Coomaraswamy. Cambridge: Harvard University Press, 1917 [↑](#footnote-ref-141)
142. \* Дуггирала Гопала Криштнайа (1889-1928) – член Индийского Национального Конгресса от штата Андхра Прадеш, оратор, политический деятель. [↑](#footnote-ref-142)
143. On Mughal and Rajput Painting // Art and Swadeshi. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] P. 63-80 [↑](#footnote-ref-143)
144. Night Effects in Indian Pictures // Art and Swadeshi. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1994. [1912] P. 81-87 [↑](#footnote-ref-144)
145. Shiva Rātri // Theosophist. Madras, 1910. XXXII. P.140, 1 pl. [↑](#footnote-ref-145)
146. Lailā and Majnūn // Theosophist. Madras, 1910. XXXII. P. 297-298, 1 pl. [↑](#footnote-ref-146)
147. Mughal Portraiture // Orientalisches Archiv. Leipzig, 1912. III, 1. P.12-15 [↑](#footnote-ref-147)
148. Originality in Mughal Painting // Journal of the Royal Asiatic Society. L., 1910. P.874-881 [↑](#footnote-ref-148)
149. Rajput Painting // Burlington Magazine. London: 1912. XX.108. P. 315-324 [↑](#footnote-ref-149)
150. Indian Drawings: Second Series, Chiefly Rajput. London: Old Bourne Press, 1912. 34 p., XXVI pls. [↑](#footnote-ref-150)
151. Crouch J. S. A Bibliography of Ananda Kentish Coomaraswamy. New Delhi: Manohar, 2002. P. 37 [↑](#footnote-ref-151)
152. Smith. V.A. A History of Fine Art in India and Ceylon. P. 225 [↑](#footnote-ref-152)
153. Thinkers of the Indian Renaissance / Ed. by Donald H. Bishop. P.288 [↑](#footnote-ref-153)
154. Цит. по: Cultural contours of India: Dr. Satya Prakash Felicitation Volume / Ed. Srivastava, Vijay Shankar . New Delhi: Abhinav, 1981. P.29 [↑](#footnote-ref-154)
155. \* Мейер Шапиро однажды поинтересовался у Кумарасвами, что тот думает по поводу работы Дворжака. Ученый ответил, что с книгой не знаком, но, по его мнению, точнее было бы сказать, что «история искусства *есть* история духа» (Lipsey R. Coomaraswamy: His Life and Work. P.279) [↑](#footnote-ref-155)
156. Coomaraswamy A.K. Rajput Painting. Volume I. Delhi: B.R.Publishing Corporation, 2003. P. 3 [↑](#footnote-ref-156)
157. \* Линия «визуально привлекательные произведения искусства – смысл и глубина работы» в таком варианте существует, пожалуй, только здесь. Далее Кумарасвами не будет «снисходить» до вкусов европейского читателя, концентрируясь лишь на значимости произведения с точки зрения его смысла. [↑](#footnote-ref-157)
158. Ibid. P.7 [↑](#footnote-ref-158)
159. \* Сати (санскр. «настоящая», «существующая») - обряд самосожжения индуистских вдов на погребальном костре супруга. Женщины, совершившие обряд, почитались и даже обожествлялись. Обряд был отменен британским правительством в Индии еще в 1829 г., стал важным пунктом полемики для философов и националистов. [↑](#footnote-ref-159)
160. Mitter Partha. The Triumph of Modernism. P. 138-139. [↑](#footnote-ref-160)
161. Op.Cit. P. 42 [↑](#footnote-ref-161)
162. \* Бхакти (санскр. bhakti – «сопричастность», «приверженность», «преданность», «поклонение») – одно из осн. понятий индуизма. Означающее религ. путь эмоционально-личного почитания избранного божества и, одновременно, общепринятое в индологии обозначение всех тех религ. течений, для к-ых указанная форма богопочитания является системообразующей. ( Индийская философия. Отв.ред. М.Т. Степанянц. Москва, 2009. с. 190) [↑](#footnote-ref-162)
163. \* Рага (санскр. «цвет, настроение») – музыкальные лады. Используемые в индийской классической музыке, серия из пяти или более нот, на которых строится мелодия. Традиционно раги привязаны к различным сезонам или временам суток. Кроме мужского термина «рага» используется и женский «рагини». В раджпутской живописи жанр «раги» - иллюстрации к мелодиям, соответствующим определенным эмоциональным состояниям и связанным с конкретным временем года и даже суток. [↑](#footnote-ref-163)
164. Ibid. P.65 [↑](#footnote-ref-164)
165. Тем более, что в заключительной главе Кумарасвами пытается показать неразрывную связь раджпутской миниатюры с большинством направлений разными видами прикладного искусства, и даже с архитектурой. [↑](#footnote-ref-165)
166. Ibid. P.6 [↑](#footnote-ref-166)
167. Ibid. [↑](#footnote-ref-167)
168. Цит. по: Lipsey Roger. Coomaraswamy: His Life and Work. P.108 [↑](#footnote-ref-168)
169. Gangoly O.C. Masterpieces of Rajput Painting. Portfolio. Kolkata: Rabindranath Roy Charitable Trust, 2012 [1926] [↑](#footnote-ref-169)
170. Hutchinson J. History of Punjub Hiil States. Vol I-II / J. Hutchinson, J. Ph. Vogel. Lahore: Superintendent Government Printing, 1933 [↑](#footnote-ref-170)
171. Dickinson E. Kishangarh Painting. – New Delhi: Lalit Kala Academy, 1959 [↑](#footnote-ref-171)
172. Chandra M. Mewar Painting in the Seventeenth Century. – Delhi: Lalit Kala Academy, 1957 [↑](#footnote-ref-172)
173. Chandra P. Bundi Painting. Delhi: Lalit Kala Akademy, 1959 [↑](#footnote-ref-173)
174. Archer W.G. Indian painting in the Punjab Hills. – London: H.M. Stationary Off., 1952 [↑](#footnote-ref-174)
175. Khandalavala K.J. Coomaraswamy’s Dicta analyzed // Pahari Miniature Painting. – Bombay: New Book Company, 1958 [↑](#footnote-ref-175)
176. Randhawa M.S. Basohli Painting. – New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, 1959 [↑](#footnote-ref-176)
177. Beach, M.C. Mughal and Rajput Painting. The New Cambridge History of India I. Vol.3. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 120-121 [↑](#footnote-ref-177)
178. \* Кумарасвами имел неплохую коллекцию джайнских манускриптов, также в 1914 году вышла его работа «Заметки о джайнском искусстве», но ученый не прослеживал заметных связей между школами. [↑](#footnote-ref-178)
179. «Не стоит опускать и отсылки к другому искусству, которым в совершенстве владели ражпутские семьи, к искусству костюма. Не эту тему может быть написана и прекрасно проиллюстрирована <…> целая работа». (Coomaraswamy A.K. Rajput Painting. Vol I. P.81) [↑](#footnote-ref-179)
180. Singh Devika. Approaching the Mughal Past in Indian Art Criticism: The case of MARG (1946-1963) // Modern Asian Studies 47. Cambridge, 2013. P. 178 [↑](#footnote-ref-180)
181. Op.Cit. P. 2 [↑](#footnote-ref-181)
182. См. подробнее: Whitehill W.M. Museum of Fine Arts, Boston: A Centennial History. Cambridge: Harvard University Press, 1970 [↑](#footnote-ref-182)
183. Introduction to Indian Art // Ed. by Mulk Raj Anand. ­ Madras: Adyar, 1923 [↑](#footnote-ref-183)
184. History of Indian and Indonesian Art. London: Goldsten, 1927 [↑](#footnote-ref-184)
185. Coomaraswamy, A. K. The Dance of Ṥiva. New York: Sunwise Turn, P.115 [↑](#footnote-ref-185)
186. Сахаджия (от санскр. sahaja, букв. «врожденный», «естественный») – школа кришнаитского тантризма <…> Важнейшее понятие С. – *сахаджа*, чистая Божественная любовь, после обретения которой у адепта возникает целостное видение…Для достижения этой ступени адепт с избранным партнером должны пройти комплекс психопрактич. средств и продвигаться по духовному пути. (Цит по: Индийская философия / Отв. ред. Степанянц М. Т. М.: Вост. лит., 2009. С. 732-733) [↑](#footnote-ref-186)
187. Coomaraswamy, А.К. The Dance of Ṥiva. P. 56 [↑](#footnote-ref-187)
188. \* Голубев Виктор Викторович (1878-1945) – археолог, востоковед, коллекционер. Много путешествовал по Востоку, в 1910-1912 гг. участвовал в археологической экспедиции в Индии и на Цейлоне, откуда привез более 1500 фотоснимков памятников. В 1930-е гг. выступил инициатором организации большой искусствоведческой серии Ars Asiatica. [↑](#footnote-ref-188)
189. \* Тирувалангаду (Thiruvalangadu) - деревня на Западе Ченная, штат Тамилнад [↑](#footnote-ref-189)
190. Шайва-сиддханта (санскр. śaiva-siddhānta, букв. «каноническое учение шиваизма») - шиваитская филос.школа, распространенная в Юж. Индии (преимущ. Тамилнад). По своим методологическим принципам школа является дуалистической. (Цит. по : Индийская философия / Отв. ред Степанянц М.Т. С.856-866) [↑](#footnote-ref-190)
191. Наянары (от санскр. Naya - вождь и nara – человек) – обозначение преимущественно религ. поэтов тамилов, выразивших традицию бхактийского богопочитания в текстах, систематизированных в XI в. в 12 «Священных сборниках» («Тирумурей») [↑](#footnote-ref-191)
192. См. например: Kersenboom Saskia. Ananda’s Tandava:”The Dance of Shiva” Reconsidered // MARG. Mumbai, 2011. №3. P.28-43 [↑](#footnote-ref-192)
193. Wessel-Mevissen Corinna*.* Indroducing a God in His Ideal Form: A.K. Coomaraswamy’s “Dance of Śiva”, 1912/1918 // Indo-Asiatische Zetschrift. B., 2012. №16. S. 37 [↑](#footnote-ref-193)
194. Coomaraswamy, A.K. The Dance of Ṥiva. P.65 [↑](#footnote-ref-194)
195. The Art of the XX th Century. 1920-1945. The Artistic Culture between the Wars / Ed. Terraroli Valerio. Milano: Scira, cop. 2006. P. 86 [↑](#footnote-ref-195)
196. Saiva Sculptures. Recent Acquisition // Museum of Fine arts Bulletin. Boston, 1922. XX.118. P.15-24 [↑](#footnote-ref-196)
197. Buddhist sculpture. Recent Acquisition // Museum of Fine Arts Bulletin. Boston, 1922. P.45-53 [↑](#footnote-ref-197)
198. Jaina Sculpture. Recent Acquisition // Museum if Fine Arts Bulletin. Boston, 1922. XX.120. P.53, 1 pl. [↑](#footnote-ref-198)
199. Illustrated Jaina Manuscripts // Museum of Fine Arts Bulletin. Boston, 1917. XV. 90. P. 40-41. [↑](#footnote-ref-199)
200. An Illustrated Nepalese Manuscript // Bulletin of the Museum of Fine Arts. Boston, 1921. XIX. 114. P. 47-49 [↑](#footnote-ref-200)
201. Early Indian Terra Cottas // Bulletin of the Museum of Fine Arts. Boston, 1927. XXV. 152. P. 90-96 [↑](#footnote-ref-201)
202. Arabic and Turkish Callighraphy // Bulletin of the Museum of Fine Arts. Boston, 1929. XXVII. 162. P. 50-57 [↑](#footnote-ref-202)
203. Barnett L.D. Notices on Books. Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. By Ananda K. Coomaraswamy // Journal of Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland. 1925. Vol. 57 Issue 03. P. 534 [↑](#footnote-ref-203)
204. Dimand M.S. [A review of] Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston be A.K. Coomaraswamy // The Art Bulletin. 1924. Vol.7. No 1. P.30 [↑](#footnote-ref-204)
205. Indian Stone Sculpture // Museum of Fine Arts Bulletin. –Boston, 1919. Vol. 17. No 104. P.58 [↑](#footnote-ref-205)
206. Некоторые особенности экспозиции сохраняются и по сей день, несмотря на расширение площади. Это можно заметить даже по принципу формирования выставки «Шедевры раджпутской живописи», проведенной в музее с 10 декабря 2011 по 3 сентября 2012 года. Работы разделены по темам: любовные отношения, религиозное посвящение, героизм и дворцовая жизнь – в точном соответствии с классификацией Кумарасвами, приводимой в его работах.

 Также для примера можно привести каталог – исследование живописной коллекции Бостона: Cummin J. Indian Painting: from Cave Temples to the Colonial Period. Boston: Museum of Fine Arts Publications, 2006. [↑](#footnote-ref-206)
207. Smith V. History of Fine Arts in India and Ceylon. Oxford, 1911. P. 6 [↑](#footnote-ref-207)
208. Coomaraswamy A.K. Introduction to Indian Art. Ed. by Mulk Raj Anand. Adyar, 1956. p. iii-iv [↑](#footnote-ref-208)
209. Сoomaraswamy A.K. History of Indian and Indonesian Art. N.Y., 1927. P.52 [↑](#footnote-ref-209)
210. Coomaraswamy A.K. Buddha and the Gospel of Buddhism. N.Y.: G.P. Putnam’s Sons, 1916. P.330 [↑](#footnote-ref-210)
211. Coomaraswamy A.K. The Dance of Ṥiva. P.54 [↑](#footnote-ref-211)
212. Coomaraswamy A.K. The Origin of the Buddha Image // Art Bulletin. New York, 1927. P.33 [↑](#footnote-ref-212)
213. Ibid. P.28 [↑](#footnote-ref-213)
214. Натья-шастра ( в пер. «Учение о драматическом искусстве») – трактат, посвященный теории драмы, авторство которого приписывают легендарному мудрецу Бхарате (датировка разных частей трактата - от II в. до н.э. до VI в. н.э.) [↑](#footnote-ref-214)
215. Махапуруша – ( в пер. «великий человек») – в индийских космогонических учениях одно из имен бога, понимаемого как высший принцип [↑](#footnote-ref-215)
216. Ibid. P.30 [↑](#footnote-ref-216)
217. См например: Lohuizen-de Leeuw J.E. The “Scythian” period, an approach to the history, art, epigraphy and paleography of North India from the 1st century B.C. to the 3rd century A.D. Leiden: Brill, 1949 [↑](#footnote-ref-217)
218. Rhi Yuhyung. Reading Coomaraswamy on the Origin of the Buddha Image // Artibus Asiae. Zurich, 2010. Vol. 70, No 1. P.155 [↑](#footnote-ref-218)
219. См. например: Huntington S.L. Early Buddhist Art and Theory of aniconism / Art Journal. 1990. Vol.49. N 4.P. 401-408; Huntigton S.L. and Huntington J.C. Leaves from the Bodhi Tree: The Art of Pala India (8th-12th centuries) and its International Legacy. Seattle, 1990 [↑](#footnote-ref-219)
220. См. например: Rowland Benjamin. The Evolution of The Buddha Image. N.Y.: Arno Press,1963 [↑](#footnote-ref-220)
221. Fergusson J. Tree and Serpent Worship: Illustrations of Mythology and Art in India in the First and Forth Centuries after Christ. – London: Allen, 1868 [↑](#footnote-ref-221)
222. Vogel J.Ph. Indian serpent-lore or the nāgas in Hindu legends and art. Varanasi: Prithivi Prakasan, 1972 [1926]. [↑](#footnote-ref-222)
223. Vogel J.Ph. The Mathura school of sculpture. Calcutta: Archeological survey of India, 1909. [↑](#footnote-ref-223)
224. На самом деле, речь идет о ганах, которых также называют бхуты, праматхи, кумбханды, бхута-ганы, марут-ганы и т.д. (см подробнее: Воробьева Д. Н. Иконография полубожественных музыкантов в скульптуре Аджанты, Эллоры, Аурангабада: дис. …канд. искусствоведения: 17.00.04 / Воробьева Д.Н. [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. –М., 2013. –245 с. [↑](#footnote-ref-224)
225. Coomaraswamy A.K. Yaksas. Part II. New Delhi: Musnshiram Manoharlal Publishers, 2001. P. 14 [↑](#footnote-ref-225)
226. Фрейд З. Введение в психоанализ / Под ред. Е.Е. Соколовой и Т.В Родионовой. СПб: Алтея, 1999. С.106 [↑](#footnote-ref-226)
227. Coomaraswamy A.K. The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources // Art Bulletin, N.Y., 1929. XI. No2. P 216-220 [↑](#footnote-ref-227)
228. Lipsey Roger. Coomaraswamy: His Life and Work. P. 159 [↑](#footnote-ref-228)
229. Дороти Норман (1905-1997) – амераканский фотограф [↑](#footnote-ref-229)
230. Rajput Painting and Its Artistic Sisterhood to “Modernist” Art // Vanity Fair. New York, 1916. VI. 5. P.67 [↑](#footnote-ref-230)
231. Цит. по: Crouch J. S. A Bibliography of Ananda Kentish Coomaraswamy. New Delhi: Manohar, 2002. P. 213 [↑](#footnote-ref-231)
232. Rodin A. Scultures Ҫaïvites / A. Rodin, A. K. Coomaraswamy, V. Goloubew, E. B. Havell. Paris&Bruxelles: G. Van Oest, 1921. [↑](#footnote-ref-232)
233. A Catalog of Sculptures by John Mowray-Clarke Shown at the Kevorkian Galleries / Notes by H. Kevorkian, A. Coomaraswamy and A. Murray. [New York], 1919 [↑](#footnote-ref-233)
234. Mitter, Partha. The Triumph of Modernism. P. 78-79 [↑](#footnote-ref-234)
235. Ibid. P.60 [↑](#footnote-ref-235)
236. Ibid. [↑](#footnote-ref-236)
237. Coomaraswamy, A.K. Drawings by Rabindranath Tagore. // Rupam. Calcutta, 1930. 42. P.32 [↑](#footnote-ref-237)
238. Coomaraswamy, A.K. The dance of Ṥiva. P. 54 [↑](#footnote-ref-238)
239. Selected Letters of Ananda K. Coomaraswamy / Ed. A. Moore. P. 26-27 [↑](#footnote-ref-239)
240. Цит. по: Lipsey, Roger. Coomaraswamy. Vol. 3: His Life and Work. P. 60-61. [↑](#footnote-ref-240)
241. См подробнее: Coomaraswamy A.K. Medieval Aesthetics I. Dionisius …..// Art Bulletin. N.Y.,1935. XVII. P. 31-47: Part II. St. Thomas Aquinas… Art Bulletin. N.Y.1938. XX. P. 66-77 [↑](#footnote-ref-241)
242. Ogden C.K. The Meaning of Meaning: A Study of The Influence of Language upon Thought and of The Science of Symbolism / C.K. Ogden, I.A. Richards. New York: Harcourt, Brace & Co., 1956 [1923] [↑](#footnote-ref-242)
243. Передачи 1936-1937 гг., позднее изданные под различными названиями: «Любовь к искусству», «Восхищение незнакомым искусством», «В чем же назначение искусства, в конце концов?» [↑](#footnote-ref-243)
244. Lipsey Roger. Coomaraswamy. Vol 3: His Life and Work. P. 188-189 [↑](#footnote-ref-244)
245. Op.Cit. P.26 [↑](#footnote-ref-245)
246. Coomaraswamy A.K. Hinduism and Buddhism. New York: Philosophical Library, 1943 [↑](#footnote-ref-246)
247. Coomaraswamy A.K. The Religious Basis of the Forms of Indian Society. New York: Orientalia, 1946 [↑](#footnote-ref-247)
248. Coomaraswamy A.K. Time and Eternity. Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1947 [↑](#footnote-ref-248)
249. Coomaraswamy A.K. The Living Thoughts of Gotama the Buddha. L: Cassel and Company, 1948 [↑](#footnote-ref-249)
250. Op.Cit. P.201 [↑](#footnote-ref-250)
251. Ibid. P.182 [↑](#footnote-ref-251)
252. Coomaraswamy А.K. The Transformation of Nature in Art. N.Y.: Dover Publications. P. 67 [↑](#footnote-ref-252)
253. Coomaraswamy A.K. A Figure of Speech or a Figure of Thought //The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. Indiana: World Wisdom, 2004. P.21 [↑](#footnote-ref-253)
254. Ibid. P.22 [↑](#footnote-ref-254)
255. Индийская философия / Отв. ред. М.Т.Степанянц. С.633 [↑](#footnote-ref-255)
256. Op.cit. P. 31 [↑](#footnote-ref-256)
257. Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (По тексту Лочаны). Пер. Алихановой Ю.М. // Алиханова Ю. М. Литература и театр Древней Индии: исследования и переводы. М.: Вост. лит., 2008. с. 251 [↑](#footnote-ref-257)
258. Там же. C. 205 [↑](#footnote-ref-258)
259. См. подробнее: Ватсьяян К.. Наставление в искусстве театра. «Натьяшастра» Бхараты. М.: Вост.лит., 2009. [↑](#footnote-ref-259)
260. Там же. С.196 [↑](#footnote-ref-260)
261. Алиханова Ю. М. Литература и театр Древней Индии: исследования и переводы. С. 247 [↑](#footnote-ref-261)
262. Coomaraswamy A.K. The Transformation of Nature in Art. P.50 [↑](#footnote-ref-262)
263. Алиханова Ю. М. Литература и театр Древней Индии: исследования и переводы. С. 251 [↑](#footnote-ref-263)
264. Op.cit. [↑](#footnote-ref-264)
265. Ibid. [↑](#footnote-ref-265)
266. Wignesan T. Ananda K. Coomaraswamy’s Aesthtics: the rasa theory and the Hindu religious tradition in art – A Critique // Journal of the Institute of Asian Studies. Sept. 1996. Vol. XIV. №1. P.15-38 [↑](#footnote-ref-266)
267. Chari V.K. The Rasa Rheory: Theology or Aesthetics? // The Sacred and the Secular in India’s Performing Arts: Ananda K. Coomaraswamy Centenary Essays / Ed. Subramaniam V. New Delhi: Ashish Publishing House, 1980. P. 60 [↑](#footnote-ref-267)
268. Op.Cit. P.84 [↑](#footnote-ref-268)
269. Op.Cit. 137 [↑](#footnote-ref-269)
270. Coomaraswamy A.K. The Transformation of Nature in Art. P. 128 [↑](#footnote-ref-270)
271. Coomaraswamy A.K. The Interpretation of Symbols // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama Coomaraswamy. P. 107 [↑](#footnote-ref-271)
272. Генон Рене. Символика креста. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С.459 [↑](#footnote-ref-272)
273. Selected Letters of Ananda K. Coomaraswamy / Ed. by A. Moore. P. 212 [↑](#footnote-ref-273)
274. Цит по: Strzygowski, J. Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst. Heildelberg: Carl Winter’s Universitatsbuchhandlung, 1936. P. 344 [↑](#footnote-ref-274)
275. Selected Letters of Ananda K. Coomaraswamy. P. 211 [↑](#footnote-ref-275)
276. Coomaraswamy A.K. Mind and Myth // The Door In the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. New Jersey: Princenton University Press, 1997. P. 5 [↑](#footnote-ref-276)
277. Coomaraswamy, A.K. The Nature of Buddhist Art. In: The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning. P. 151 [↑](#footnote-ref-277)
278. Ibid. P.150 [↑](#footnote-ref-278)
279. Ibid. P.148 [↑](#footnote-ref-279)
280. Ibid. P.141 [↑](#footnote-ref-280)
281. Ibid. P.155 [↑](#footnote-ref-281)
282. Ibid. P.167 [↑](#footnote-ref-282)
283. Ibid. P.170 [↑](#footnote-ref-283)
284. Ibid. [↑](#footnote-ref-284)
285. Coomaraswamy. 2: Selected Papers. Metaphisics. Edited by Roger Lipsey. New Jersey: Princenton University Press, 1977. P.335 [↑](#footnote-ref-285)
286. Ibid. P.335 [↑](#footnote-ref-286)
287. См подробнее: Coomaraswamy A.K. Ātmayajna: Self-Sacrifice // The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning. P.72-113 [↑](#footnote-ref-287)
288. Шапиро Мейер. Стиль // Cоветское искусствознание. М., 1988. – 21 с.[Электронный ресурс] <http://litext.narod.ru/texts/shapiro.doc> (дата обращения: 22.12.2015) [↑](#footnote-ref-288)
289. Selected Letters of Ananda K. Coomaraswamy. Ed. A. Moore. P. 253 [↑](#footnote-ref-289)
290. Tapati Guha-Thakurta. Monuments, Objects, Histories. Institutions of art in colonial and postcolonial India. New York: Columbia University Press, 2004. P.255 [↑](#footnote-ref-290)
291. Ватсьяян Капила. Наставление в искусстве театра. «Натьяшастра» Бхараты. С.107 [↑](#footnote-ref-291)
292. Там же. [↑](#footnote-ref-292)
293. Сoomaraswamy, A.K. A Figure of Speech or a Figure of Thought? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. P.133 [↑](#footnote-ref-293)
294. Наиболее интересная статья: Coomaraswamy A.K. Ātmayajna: Self-Sacrifice // The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. New Jersey: Princenton University Press, 1997. P.72-113 [↑](#footnote-ref-294)
295. Lipsey Roger. Coomaraswamy. Vol. 3: His Life and Work. P. 201 [↑](#footnote-ref-295)
296. Coomaraswamy A.K. Why Exhibit Works of Art? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. P.113 [↑](#footnote-ref-296)
297. Сoomaraswamy, A.K. A Figure of Speech or a Figure of Thought? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy. Ed. Rama P. Coomaraswamy. P. 22 [↑](#footnote-ref-297)
298. Op.Cit. P.122 [↑](#footnote-ref-298)
299. Ibid. P. 34 [↑](#footnote-ref-299)
300. Ibid [↑](#footnote-ref-300)
301. Coomaraswamy A. K. Samvega: aesthetic Shok //// The Essential Ananda K. Coomaraswamy. Ed. Rama P. Coomaraswamy. P.193 [↑](#footnote-ref-301)
302. Цит. по: Ванеян С. С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедельмайра. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 112 [↑](#footnote-ref-302)
303. Там же [↑](#footnote-ref-303)
304. Coomaraswamy A.K.. Elements of Buddhist Iconography. Cambridge: Harvard University Press, 1935. P.36 [↑](#footnote-ref-304)
305. Упанишады. Ч.2 .Перевод с санскрита, предисловие и комментарий А.Я. Сыркина. М.: Наука, 1992.С. 142-143 [↑](#footnote-ref-305)
306. Там же [↑](#footnote-ref-306)
307. Упанишады. Ч.3 .Перевод с санскрита, предисловие и комментарий А.Я. Сыркина. М.: Наука, 1992. С. 136-137 [↑](#footnote-ref-307)
308. Coomaraswamy, A.K.. Elements of Buddhist Iconography P. 56 [↑](#footnote-ref-308)
309. Ibid. [↑](#footnote-ref-309)
310. Индийская философия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. С. 531 [↑](#footnote-ref-310)
311. Op. Cit. P.158 [↑](#footnote-ref-311)
312. Coomaraswamy A.K. Buddhist art // The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. P. 170 [↑](#footnote-ref-312)
313. См. например: Kak Subhash. Early Indian architecture, Temples, and Art // Migration & Diffusion. 2005. Vol.6. P.7 - 27 [↑](#footnote-ref-313)
314. Coomaraswamy A.K. Symbolism of the Dome // The Door in the Sky. Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. P.239-240 [↑](#footnote-ref-314)
315. См например: Khwaja G.S. Islamic Architecture of Delhi. Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, 2012 [↑](#footnote-ref-315)
316. Op.Cit. P.201 [↑](#footnote-ref-316)
317. Ibid. P.193 [↑](#footnote-ref-317)
318. Ibid. P. 206 [↑](#footnote-ref-318)
319. «Воображение» здесь нужно понимать в рамках теории платоновской «проявленности», безусловно принимаемой Кумарасвами. [↑](#footnote-ref-319)
320. Ibid. P. 203 [↑](#footnote-ref-320)
321. \* Рибху (др.-инд. ,букв «искусственный»), в древнеиндийской мифологи класс низших божеств и полубогов, вызывающих плодородие и богатство. Р. Образуют триаду: Рибху, Вибху. Ваджа. Подчеркивается искусность Рибху. В «Атхарваведе» указывается, что боги высоко оценили их труды и приверженность добру и сделали их божественными ремесленниками: Ваджу у богов, Рибху у Индры, Вибхвана у Варуны. (Цит. по: Мифы народов мира. Том 2 / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С.379-380) [↑](#footnote-ref-321)
322. Ibid. P. 224 [↑](#footnote-ref-322)
323. Упанишады. Ч.2 .Перевод с санскрита, предисловие и комментарий А.Я. Сыркина. С.136 [↑](#footnote-ref-323)
324. Op.сit. P.228 [↑](#footnote-ref-324)
325. \* «Прана часто отождествляется с Атманом и Брахманом, но «строго говоря это витальная манифестация Духа». Цит. по: Coomaraswamy A.K. Ibid. P. 224. [↑](#footnote-ref-325)
326. Индийская философия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. С.638 [↑](#footnote-ref-326)
327. Про иконографию архитектуры см. подробнее: Ванеян С.С. Архитектура и иконография (проблемы классических методов истории искусства) / Вестник МГУ. Сер.8. История. 2007. № 2. С.92-104 [↑](#footnote-ref-327)
328. Janua Coeli – «Врата Рая» - одно из «имен» Мадонны в католическом цикле песнопений. Возможно, эпитет имеет более раннее происхождение. Во всяком случае, у Кумарасвами он понимается как метафизическая терминологическая единица. [↑](#footnote-ref-328)
329. Coomaraswamy A. K. An Indian Temple: Kandarya Mahadeo // The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning / Ed. Rama P. Coomaraswamy. P. 178 [↑](#footnote-ref-329)
330. Ibid. P. 177 [↑](#footnote-ref-330)
331. Ibid, P.183 [↑](#footnote-ref-331)
332. Храм земной и небесный. Вып. II / Сост и автор предисловия Ш.М. Шукуров. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С.8 [↑](#footnote-ref-332)
333. Там же. С.5 [↑](#footnote-ref-333)
334. Snodgrass A. The Symbolism of the Stupa. New Delhi: Shri Jahendra Press, 1992 [1985] [↑](#footnote-ref-334)
335. Snodgrass A. Coyne.R. Interpretation in the Architecture: Design as Way of Thinking. London: Routledge, 2005 [↑](#footnote-ref-335)
336. Encyclopedia of Indian Temple Architecture (EITA) / Ed. M. W. Meister, M. A. Dhaky. Delhi: Manohar Publishers, 1983-forthcoming [↑](#footnote-ref-336)
337. Meister M. Early architecture and its Transformations: New Evidence for Vernacular Origin for the Indian Temple // The Temple in South Asia / Ed. Hardy A. London: British Academy, 2007. P. 1-19 [↑](#footnote-ref-337)
338. Ibid. P. 140 [↑](#footnote-ref-338)
339. \* Кришану – в ведийской мифологии лучник, видимо, враждебный богам. Был стражем священного растения *сома*, похищенного орлом. Не смог помешать ему доставить растение Индре, который приготовил из него напиток бессмертия. [↑](#footnote-ref-339)
340. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2 / Ред. С.А. Токарев. М.: Большая Российская экнциклопедия, 1998. С. 15 [↑](#footnote-ref-340)
341. Guardians of the Sun-Door : Late Iconographic Essays & Drawings of Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Robert A. Strom. Louisville: Fons Vitae, 2004. P.26 [↑](#footnote-ref-341)
342. Ibid. P. 27 [↑](#footnote-ref-342)
343. Ibid. P. 142 [↑](#footnote-ref-343)
344. Singh, Rajesh. Indian Art History and Stella Kramrish: a Review of Revews // Lalit Kalā. A Journal of Oriental Art. No 30. New Delhi. P.43 [↑](#footnote-ref-344)
345. Guha-Thakurta T.. Monuments, Objects, Histories. Institutions of art in colonial and postcolonial India. P.40 [↑](#footnote-ref-345)
346. Rhi Y. Reading Coomaraswamy on the Origin of the Buddha Image // Artibus Asiae. Zurich, 2010. Vol. 70, No 1. P.169-170 [↑](#footnote-ref-346)
347. Coomaraswamy A.K. Rajput Painting. Volume I. P.10 [↑](#footnote-ref-347)
348. Mitter, P. The Triumph of Modernism: India’s artists and the avant-garde 1922-1947. P.15 [↑](#footnote-ref-348)
349. См. подробнее: Parimoo R. Stella Kramrish’s Approach to Indian Art History / Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. Parul Pandya Dhar. New Delhi: National Museum Institute, 2011. P. 69-88 [↑](#footnote-ref-349)
350. Exploring India’s Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrish / Ed. B.S. Miller. Delhi: Motilal Banarsidass Pub, 1994. P. 27 [↑](#footnote-ref-350)
351. Misra R.N. Ancient Artists and Art Activity. Shimla: Indian institute of Advanced Study, 1975 [↑](#footnote-ref-351)
352. Goswamy B.N. Pahari Masters: Court Painters of Northen India. Oxford: Oxford University Press, 1997 [↑](#footnote-ref-352)
353. Goetz H. Art and Architecture of Bikaner State. Oxford: Bruno Cassirer, 1950. 180 p.; Getz H. Rajput art and architecture. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1978 [↑](#footnote-ref-353)
354. Boner A. Principles of Composition in Hindu Sculpture: Cave Period. Leiden: E.J. Brill, 1962. 275 p. [↑](#footnote-ref-354)
355. Pramod Ch. On the Study of Indian Art. Cambridge: Harvard University Press, 1983. P.31 [↑](#footnote-ref-355)
356. Mitter P. Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. P.286 [↑](#footnote-ref-356)
357. Prabha Ray H. Questioning Art History: Locating Religious Identities // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. Parul Pandya Dhar. P.83 [↑](#footnote-ref-357)
358. См например:Desai D. The Religious Imagery of Khajuraho. Mumbai: Franco-Indian Pharmaceutical Ltd, 1996. 269 p.; Representing the Body: Gender Issues in Indian Art / Ed. Dehejia Vidya. New Delhi: Kali for Woman, 1997 [↑](#footnote-ref-358)
359. Op. Cit. P.201 [↑](#footnote-ref-359)
360. Archeology and Text: The Temple in South Asia / Ed. Ray Himanshu Prabha. Oxford: Oxford University Press, 2009

Sacred Landscapes in Asia: Shared Traditions, Multiple Histories /Ed. Ray Himanshu Prabha. New Delhi: Manohar, 2007 [↑](#footnote-ref-360)
361. Ganapati Sthapati V. The Scientific Edifice of Brihadishvara Temple, Tanjore. Chennai: Dakshinaa Pub. House, 2003. 56 p.; Concepts of Space: Ancient and Modern / Ed. K Vaytsyayan. New Delhi: Abhinav Publications, 1991. 665 p. ; Nagaswamy R. Brihadisvara Temple: Form and Meaning. Delhi: IGNCA, 2010 [↑](#footnote-ref-361)
362. Prabha Ray H. Questioning Art History: Locating Religious Identities. P. 202 [↑](#footnote-ref-362)
363. Mitter P. Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art. P. 278 [↑](#footnote-ref-363)
364. Vatsyayan K. The Discipline of Art History: Its Multidimensional Nature // Indian Art History. Changing Perspectives / Ed. P. P. Dhar. P. 35 [↑](#footnote-ref-364)
365. Anand M. R. The Hindu View of Art. London: Allen & Unwin, 1933. P.14 [↑](#footnote-ref-365)
366. Singh D. Approaching Indian Past in Mughal Art Criticism: The Case of MARG (1946-1963) // Modern Asian Studies. Cambridge, 2012. P.175 [↑](#footnote-ref-366)
367. Предисловие М.Р. Ананда ко второму изданию «Введения в индийское искусство» (1956), Цит по: Crouch

 James S. A Bibliography of Ananda Kentish Coomaraswamy. P.59 [↑](#footnote-ref-367)
368. Mulk Raj Anand. Shaping the Indian Modern / Ed. Annapurna Garrimella. Mumbai: Marg Publocations, 2005. P.22-23 [↑](#footnote-ref-368)
369. Chaudgary P.J. Studies in Comparative Aesthetics. 2nd Edition. Santiniketan: Visva-Bharati Research Publishing, 1990 [↑](#footnote-ref-369)
370. Шептунова И.И. Очерки истории эстетической мысли в Индии в новое и новейшее время С.144 [↑](#footnote-ref-370)
371. Там же [↑](#footnote-ref-371)
372. Там же. С.137 [↑](#footnote-ref-372)
373. Там же. С.150 [↑](#footnote-ref-373)
374. Mitter P. The Triumph of Modernism: India’s artists and the avant-garde 1922-1947. P.63-64 [↑](#footnote-ref-374)
375. Brown R. M. Art for a Modern India, 1947-1980. Durham: Duke Inversity Press, 2009. P. 49-53 [↑](#footnote-ref-375)
376. См например: Bhattacharyya N.N. History of the Tantric Religion. New Delhi: Manohar, 1985 [↑](#footnote-ref-376)
377. Mookerjee A. Tantra Art: Its Philosophy and Physics. New Delhi: Ravi Kumar, 1966 [↑](#footnote-ref-377)
378. Beltz Johannes. The Dancing Shiva: South Indian Processional Bronze, Museum Artwork, and Universal Icon // Journal of Religion in Europe. 2011. No 4. P. 211 [↑](#footnote-ref-378)
379. Бхаратанатьям (Bharatanatyam) – стиль классического индийского танца, зародившийся на Юге Индии. [↑](#footnote-ref-379)
380. Ibid. P.213 [↑](#footnote-ref-380)
381. Lasting Legacies of Mulk Raj Anand / Ed. Md. Rizwan Khan. New Delhi: Atlantic, 2008. P.42-43 [↑](#footnote-ref-381)
382. Bloch Stella. Dancing and the Drama East and West. New York: Orientalia, 1922 [↑](#footnote-ref-382)
383. Lipsey R. Coomaraswamy. Vol. 3: His Life and Work. P.220 [↑](#footnote-ref-383)
384. Ibid. P. 246 [↑](#footnote-ref-384)
385. Heinrich Zimmer: coming into his own. New Jersey / Ed. M. H. Case. New Jersey: Princenton Universuity Press, 1994. P. 137 [↑](#footnote-ref-385)
386. Op. Cit. P. 212 [↑](#footnote-ref-386)
387. Coomaraswamy A.K. [A review of] H[einrich] Zimmer: Kustform und Yoga im Indiaschen Kultbild / Artibus Asiae. 1932. IV. P.78 [↑](#footnote-ref-387)
388. Chandler D. Paul Mus (1902-1969). A Biographical Sketch // Journal of Vietnamese Studies. 2009. N 1. P. 149-191 [↑](#footnote-ref-388)
389. Цит. по: Lipsey R. Coomaraswamy. Vol. 3: His Life and Work. P. 245 [↑](#footnote-ref-389)
390. Mus P. Barabudur: Sketch of a History of Buddhism based on archeological criticism of the Texts. New Delhi: IGNCA, 1998 (First published 1935) [↑](#footnote-ref-390)
391. Rowland B. Art in East and West. An Introduction through Comparisons. Boston: Beacon Press, 1954 [↑](#footnote-ref-391)
392. Rowland B. The Wall-Painting of India, Central Asia, & Ceylon. Boston: The Merrimount Press, 1938 [↑](#footnote-ref-392)
393. Lipsey R. Coomaraswamy. Vol. 3: His Life and Work. P.216 [↑](#footnote-ref-393)
394. Coomaraswamy A.K. Note on the Philosophy of Persian Art / Traditional Art and Symbolism. New Jersey: Princenton University Press, 1977. P.260-265 [↑](#footnote-ref-394)
395. Iranian and Islamic Art / Ed. [R. Ettinghausen](http://www.bokus.com/cgi-bin/product_search.cgi?authors=Richard%20Ettinghausen), [E. Schroeder](http://www.bokus.com/cgi-bin/product_search.cgi?authors=Eric%20Schroeder). Newton(Mass.): the University Print, 1944. [↑](#footnote-ref-395)
396. Pallis M. A Fateful Meeting of Minds: A.K.Coomaraswamy and R. Guenon // The Essential Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Rama P. Coomaraswamy. Indiana: World Wisdom, 2004. P.11 [↑](#footnote-ref-396)
397. Ibid. P.2 [↑](#footnote-ref-397)
398. Burckhardt T. Sacred Art in East and West: its principles and methods. London: Perrenial Books, 1967. 160 p. [↑](#footnote-ref-398)
399. Perry W.N. A Treasury of Traditional Wisdom. London: Allen and Unwin, 1971 [↑](#footnote-ref-399)
400. Lipsey R. Coomaraswamy: His Life and Work. P. 213 [↑](#footnote-ref-400)
401. Leidner G. B. Images and Ideas in the Middle Age: Selected Studies in History and Art. Roma: Edizioni di Storia e Leitteratura, 1983. P.171-172 [↑](#footnote-ref-401)
402. \* Concatenation (лат. concatenatio – «присоединенный цепями») – конкатенация – операция склеивания, сцепления линейной структуры. В данном случае – графический узор-головоломка, пример «бесконечной» линии. [↑](#footnote-ref-402)
403. Panofsky E. Albrecht Dürer. 3rd Edtion.Vol. II. New Jersey: Prinenton University Press, 1948. P. 165 [↑](#footnote-ref-403)
404. См. подробнее: Dhruv R. Common Universe of Discourse: A Dialogue between Sarton and Coomaraswamy on Knowledge and Disciplines // Journal for Interdisciplinary and Cross-Cultural Studies. 2003. Vol.3. P. 1-23 [↑](#footnote-ref-404)
405. Selected Letters of Ananda K. Coomaraswamy / Ed. Alvin Moore Jr. P.252 [↑](#footnote-ref-405)
406. Arnheim R. Visual Thinking. Los Angeles: University of California Press, 2004. [1969] P.295 [↑](#footnote-ref-406)
407. Arnheim R. The Dynamics of Architectural Form. Los Angeles: University of California Press, 1977. P.249-250 [↑](#footnote-ref-407)
408. Arnheim. R. Towars the Psycology of Art. Los Angeles: University of California Press, 1966. P. 264 [↑](#footnote-ref-408)
409. Cage J. Silence: Lectures and Writings. London: Wesleyan University Press, 1961. P. 194 [↑](#footnote-ref-409)
410. Цит. по: Crooks E.D. John Cage’s Entanglement with the Ideas of Coomarsawamy: Phd. Music / Edward James Crooks, University of New York. New York, 2011. P.120 [↑](#footnote-ref-410)
411. См например: Sen A. The Argumentative Indian: Writings on Indian History, Culture and Identity. [London]: Penguin Books, 2006. 409 p.; Literary India: Comparative Studies in Aesthetics, Colonialism and Culture / Ed. H. P. Colm, Pandit Lalita. New York: State University of New York Press, 1995 [↑](#footnote-ref-411)
412. Singh, R. Indian Art History and Stella Kramrish: a Review of Revews // Lalit Kalā. A Journal of Oriental Art.. New Delhi, No 30 P. 46 [↑](#footnote-ref-412)