

К-43

Министерство культуры РСФСР  
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

На правах рукописи

КОТОВСКАЯ  
Мелитина Петровна

**СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТЕАТРАЛЬНОМ  
ИСКУССТВЕ ИНДИИ**

17.00.01 — театральное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Ленинград  
1981

Работа выполнена на Секторе искусства стран Азии и Африки Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР.

**ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:**

доктор исторических наук, профессор

Г. М. Бонгард-Левин

доктор искусствоведения, профессор Б. А. Смирнов

доктор искусствоведения В. Х. Нурджанов

**ВЕДУЩЕЕ УЧРЕЖДЕНИЕ** — Институт искусствознания им. Хамзы Министерства культуры Узбекской ССР.

Защита состоится «22» декабря 1987 года

в \_\_\_\_\_ часов на заседании Специализированного совета Д 092 06 01 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора искусствоведения при Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (Ленинград, Исаакиевская площадь, 5).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института.

Автореферат разослан «20» декабря 1987 г.

Ученый секретарь  
Специализированного совета,  
кандидат искусствоведения

В. П. Якобсон

Художественная практика XX века выдвинула проблемы синтеза искусств в ряд наиболее актуальных проблем современной художественной культуры, требующих пристального внимания и теоретического осмысления. Интеграция искусств, как издавна известная данность художественной деятельности, проявляется в наше время с небывалой ранее интенсивностью, масштабно и разнохарактерно.

Общий характер интегрирующих тенденций художественной культуры во многом способствовал активизации процессов взаимодействия и взаимопроникновения различных видов искусств как в синтетических по самой своей природе формах, так и в других, традиционно более обособленных.

Театральное искусство, вбирая в себя новые средства художественной выразительности, в том числе и вызванные к жизни внетеатральными процессами — литературой, искусством кино, телевидением, радио, эстрадой, цирком, спортом, сознательно и целеустремленно направляет творческие искания к синтезу искусств, как целостной эмоционально-выразительной идейно-художественной системе. Для кинематографа, вызванного к жизни научно-техническими достижениями начала века, особое значение приобретают взаимосвязи не только с театральным и литературным творчеством, но и со средствами выразительности станковой живописи, к которым кинематограф обратился, как только перешел от черно-белого изображения к многоцветному. Активны и взаимоотношения кино с телевидением, которое, в свою очередь, вступая во взаимодействие со многими другими искусствами, открывает новые, неизвестные ранее, виды художественной практики, такие, например, как телеспектакль, телефильм и т.п. Художники и архитекторы в наши дни обсуждают проблемы синтеза, вкладывая в это понятие далеко не традиционное единение "трех изящных искусств".



но и воздействие окружающей среды, средства дизайна, инженерии, монументально-декоративного искусства, "градостроительной живописи" и "архитектуры земли", имея в виду активное использование цвета как формообразующего элемента в общем градостроительном замысле, и оригинальную планировку целостных архитектурных композиций.

Такого рода тенденции, дающие себя знать все более энергично, вызывают живой интерес теоретиков искусства. Исследовательская мысль, справедливо рассматривая синтез искусств как подчиненное единой идейно-эстетической концепции соединение различных его видов, приобретающее новые художественно-выразительные качества, анализирует современное искусство с учетом исторического опыта синтезирующих искусств и взаимоотношений новых видов искусств со старыми. Однако этим дело не ограничивается. Глубоко закономерно, что в живой практике современной культуры синтезирующая энергия выходит далеко за пределы европейского эстетического опыта и воирает в себя, творчески переосмысливая, ранее неизвестный, огромный по своим масштабам материал синтеза искусств народов Востока.

Синтез искусств — одна из основополагающих и глубоко специфических черт восточной эстетической традиции — впервые привлек к себе внимание деятелей европейской культуры в начале XX века. Идея нерасторжимой художественной целостности различных видов искусства, фундаментально разработанная эстетической мыслью Востока еще в древности, стимулировала творческие искания многих выдающихся мастеров театра и кино нашего столетия. Творческие эксперименты Г.Крега, Э.Лискатора, В.Мейерхольда, А.Таирова, С.Эйзенштейна, Б.Брехта, стремившихся так или иначе реализовать в своей деятельности принципы синтеза искусств, во многом определились попытками самостоятельного осмысления художественных ценностей народов Востока, постижения законов синтетических искусств древних восточ-

ных цивилизаций. "Необходимо учесть теоретическую мысль Востока во всех областях науки о человеке и об обществе, — писал в свое время выдающийся знаток культуры Востока академик Н.И.Конрад, — памятуя, что именно эти области разработаны на Востоке в масштабах и подробностях исключительных. Работу в этом направлении я называю преодолением европоцентризма в науке, а такое преодоление стало одной из самых важных в наше время задач науки о человеке и обществе. Таким путем она, эта наука, сможет стать по-настоящему общезначимой, т.е. действительной для изучения жизни и деятельности <sup>1)</sup> человечества во все времена его исторического существования".

Однако и ныне чрезвычайно сложная и многоаспектная проблема синтеза искусств народов Востока, включающая в себя множество граней, — от вопросов генезиса и истории, специальной теории видов искусств, законов их слияния в единую художественную композицию, использования образного языка одних искусств другими искусствами, вплоть до проблем взаимодействия и взаимовлияния художественных культур Востока с художественными культурами европейских народов — изучена недостаточно.

Советское искусствознание, исследуя мировой художественный процесс, стремится широко ввести в научный обиход неизвестный ранее самобытный материал искусства стран Азии и Африки. Только целостная панорама художественной жизни народов мира, включающая в себя бывшие колонии и полукolonии, а ныне молодые независимые государства, даст возможность объективно оценить реальный вклад каждого народа в мировую сокровищницу духовных ценностей, понять сложную динамику взаимоотношений старого и нового, общего и особенно в широком процессе синтеза искусств.

1) Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1966, с. 30.



С приобщением к современной творческой практике народов афро-азиатского мира проблема взаимодействия и синтеза искусств предстает перед исследователями в новых аспектах, требующих пристального изучения и анализа. В этой связи весьма показательным и целесообразным обращением к искусству Индии, где устойчивая синтетическая традиция сформировала самобытный, внутренне целостный и гармоничный способ эстетического освоения реального мира.

В современных условиях, когда происходит быстрое и естественное сближение народов Востока, завоевавших свободу и независимость, с народами социалистических стран и, в первую очередь, с народами Советского Союза, со своей стороны проявляющих огромный интерес к древним восточным цивилизациям, задача изучения индийской художественной культуры, и в частности индийского синтеза искусств, становится настоятельно необходимой.

Указанные выше социально-политические и эстетические аспекты определили актуальность исследования, предпринятого автором данной диссертации.

Оставляя в стороне большой круг вопросов, связанных с проблематикой интеграции искусств в странах Запада, автор сосредоточил свое внимание на сфере традиционного индийского театра и эстетической мысли Индии, где на протяжении многих веков синтез искусств оставался и до сего времени остается устойчивой закономерностью развития художественной культуры. Это не означает, что исследование носит специально исторический характер. Напротив, экскурсы в отдаленное прошлое предпринимаются лишь с целью получить ясное представление об эстетической природе процессов, совершающихся в настоящее время. Наиболее пристальное внимание уделяется современному состоянию индийского театрального искусства, новым видам и формам эстетической деятельности, вызванным к жизни общественно-

политическими преобразованиями независимой Индии. В этом автор видит цель и задачу своего исследования.

Научная новизна настоящей работы обусловлена прежде всего тем обстоятельством, что проблематика, исследуемая в диссертации, доныне не была предметом специального изучения ни в советском, ни в зарубежном (в том числе и в индийском) театроведении. В научный обиход, таким образом, впервые вводится весьма значительный и с точки зрения его познавательной ценности, и с точки зрения историко-теоретической, комплекс сведений. Проведенный анализ дает возможность научно охарактеризовать своеобразную синтетическую природу и синтетический язык индийского традиционного театра.

Изучение специфических особенностей театральной деятельности народов Индии и основных принципов индийской синтетической традиции имеет и практическое значение - многие художественные приемы, выработанные в процессе длительной эволюции индийской театральной культуры, могут найти дальнейшее творческое развитие в советском многонациональном театре. Сказанное в первую очередь относится к театральному искусству республик Средней Азии и Северного Кавказа, где широкое распространение приобретает синтетический по характеру, издавна пользующийся большой популярностью жанр музыкальной драмы.

Автор надеется, что данная работа будет активно способствовать интенсификации диалога художественных культур двух великих стран - Советского Союза и Индии. Значение этого диалога и его конструктивный, созидательный характер особо отметил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л.И.Брежнев во время своего визита в Индию в декабре 1980 года: "А сотрудничество в области культуры, - сказал он, - как бесконечно много могут почерпнуть из него друг у друга народы двух



великих мировых культур, породившие гигантов мысли, гениев художественного и научного творчества!"<sup>1)</sup>

Методологической основой исследования является марксистско-ленинская философия, марксистско-ленинская эстетика и, в первую очередь, ленинская теория отражения. Особенно важное значение для автора имели труды К.Маркса, Ф.Энгельса, В.И.Ленина, раскрывающие закономерности историко-культурных процессов, применительно к странам Востока.

Конкретную опору многим своим выводам автор обрел в ряде работ советских философов, эстетиков, теоретиков художественной культуры и видных специалистов различных отраслей советского искусствознания - театроведов, музыковедов, искусствоведов. Не перечисляя все научные труды, использованные в ходе исследования, выделим наиболее ценные для автора работы Ю.Я.Барабаша, В.В.Ванслова, А.Г.Егорова, А.Я.Зиса, Д.С.Лихачева, Ю.А.Лукина, Б.С.Мейлаха, М.Б.Храпченко, а также многие интересные положения и выводы, содержащиеся в книгах А.А.Аникста, М.М.Бахтина, Г.Н.Бояджиева, В.А.Васиной-Гроссман, Т.С.Вызго, В.Е.Гусева, Н.А.Дмитриевой, И.Р.Боляя О.Н.Кайдаловой, В.Дж.Конен, Т.Н.Ливановой, А.А.Михайловой, Н.Х.Нурджанова, К.Л.Рудницкого, Г.А.Товстоногова.

Особо отметим плодотворную деятельность Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР по разработке проблем взаимосвязи и синтеза искусств<sup>2)</sup>.

Стремясь с возможной полнотой рассмотреть изучаемую проблематику, автор использовал широкий круг индийских и западноевропей-

1) "Правда", 10 декабря 1980 г.

2) Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.

ских источников. Поскольку индийский синтез искусств, как уже отмечалось выше, не получил до настоящего времени освещения в научной литературе, как целостная идейно-эстетическая концепция и активно действующая сила современной художественной практики народов Индии, автор обратился к изучению разнообразных материалов, связанных в той или иной степени с проблематикой и направлением настоящей работы. В первую очередь автора интересовали памятники эстетической мысли Индии, созданные в период древности и средневековья, преимущественно в тех их частях и разделах, где сформулированы глубоко самобытные, оригинальные концепции древнеиндийского театра, музыки, танца, учение раса, взаимосвязи и синтез искусств. Большим подспорьем для автора явились переводы фрагментов древнеиндийских трактатов, сделанных с санскрита советскими учеными Ю.М.Алихановой, В.В.Вертоградской, О.Ф.Волковой, а также исследования некоторых важнейших положений древней эстетической мысли Индии, осуществленные Ю.М.Алихановой, П.А.Гринцером, И.Д.Серебряковым, Э.Н.Темкиным и В.Г.Эрманом<sup>1)</sup>.

Основополагающая роль музыки в системе синтеза искусств Индии предопределила изучение современной индийской музыковедческой литературы. В отличие от сравнительно небольшого числа музыковед-

1) В.Г.Эрман. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. - Драматургия и театр Индии. М., 1961; И.Д.Серебряков. Древнеиндийская литература. Краткий очерк. М., 1963; П.А.Гринцер. Теория эстетического восприятия ("раса") в древнеиндийской поэтике. - Вопросы литературы, № 2, 1966; Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967; Ю.М.Алиханова. Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (по тексту "Лочаны"). - Письменные памятники Востока. М., 1971 и др.



ческих исследований, изданных в колониальной Индии, и, как правило, не выходящих за рамки описания классических музыкально-теоретических систем севера и юга страны<sup>1)</sup>, современная индийская наука о музыке, интенсивно развивающаяся в независимой Индии, приобрела впечатляющую масштабность. Имеется в виду широкое обращение к музыкальному творчеству многонациональной Индии, устойчивый исследовательский интерес к региональной музыкальной традиции, углубленное изучение не только классической, но и народной музыкальной культуры. В этой связи, прежде всего, следует указать исследования Г.Х.Ранде "Музыка Махараштры", С.Райя "Музыка Восточной Индии", Б.Раджу "Народные песни телугу: исследования индийской народной культуры", Р.Мехты "Ценности народной культуры: исследования народной культуры Индии", У.Матхура "Музыка Раджастана", В.Дешпанде "Музыкальное наследие Махараштры", фундаментальную антологию Х.Бисваса "Народная музыка и фольклор", а также многие работы, посвященные индийскому музыкальному инструментарию<sup>2)</sup>.

1) Sir Sourindro Mohun Tagore. Six ragas and thirty - six raginis of the Hindus. Calcutta, 1897; O.Gangoli. Ragas and raginis. Calcutta, 1934-35; N.S.Ramachandran. Ragas of karnatic music. Madras, 1938; Sambamoorthy P. Santh. Indian music. Madras, 1941 и др.

2) S.Rama Raju. Telugu folk songs: studies in indian folk culture. Calcutta, 1955; Hemangó Biswas. Folk music and folk lore. An anthology. Vol. I-X. Calcutta, 1957; R.C.Mehta. Value of folk music: studies in indian folk culture. Delhi, 1964; G.H.Rande. Music in Maharashtra. Delhi, 1967; K.S.Kothari. Indian folk musical instruments. Delhi, 1968; Sukumar Ray. Music of eastern India. Calcutta, 1973; C.R.Day. Music and musical instruments of southern

Обширные и интереснейшие сведения о музыкальном творчестве народов Индии содержит музыковедческая литература на новоиндийских языках, уверенно заявившая о себе в независимой Индии. В настоящее время эта литература, не преодолев языковой барьер, осталась практически вне поля зрения мирового музыковедения. Однако серьезный подход к изучению индийской музыкальной культуры невозможен без учета всей суммы знаний, накопленный специальными исследованиями на языках многонациональной страны. В работе над проблемой индийского синтеза искусств чрезвычайно плодотворным оказалось обращение к трудам на языках хинди и маратхи "Народные песни Раджастана", "Деревенские песни на языке оходжпури", монографическим работам С.Авастхи "Народные раги", Р.Трипатхи "Фольклор индийской деревни", книгам М.Рао и А.Мулгаонкара об индийских музыкальных инструментах<sup>1)</sup>.

Все названные труды индийских ученых, как и многие другие, которые упомянуты по ходу исследования, содержат огромный, неизученный ранее материал музыкальных культур многонациональной Индии. Уже по одной этой причине значение их трудно переоценить. В контексте исследуемой проблемы синтеза искусств ценность научных

India and the Deccan. Delhi, 1974; B.C.Deva. Musical instruments of India. Calcutta, 1975; U.B.Mathur. The sound of music of Rajasthan. Delhi, 1976.

1) Деревенские песни на оходжпури. Аллахабад, 1951 (на языке хинди); Рамнареш Трипатхи. Фольклор деревни. Дели, 1952 (на языке хинди); Сатьяврат Авастхи. Народные раги. Аллахабад, 1956 (на языке хинди); Народные песни Раджастана. Джайпур, 1958 (на языке хинди); М.Рао. Рассказы о мриданге. Бомбей, 1960 (на языке маратхи); А.В.Мулгаонкар. Табла. Пуна, 1975 (на языке маратхи).



трудов подобного рода еще более возрастает, ибо древняя синтетическая традиция предстает в них соотносенной с художественной жизнью современной Индии, а также с сегодняшним восприятием многомиллионных народных масс.

Расширению конкретных познаний об индийской музыкальной традиции способствовали и исследования американских и западноевропейских музыковедов, в частности, работы А. Даниелу, Х. Попли, У. Кауфманна, П. Холдройд<sup>1)</sup>. Из советских исследователей выделим труды крупнейшего музыковеда Р. И. Грубера и знатока музыки народов советского Востока В. С. Виноградова<sup>2)</sup>.

В контексте исследования интегративных связей видов искусств неизбежно было и обращение к обширной сфере индийской хореографии, глубоко синтетичной по своей сути, объединяющей разнообразные формы пластической выразительности не только с инструментальной музыкой, но и с вокальным, драматическим, а подчас и с цирковым искусством. Важнейшее значение в этом аспекте приобретают и тесные связи индийской хореографии со скульптурой и живописью.

Индийский танец предстал перед нами запечатленным в древнеиндийском эстетическом каноне, описанном во многих его конкретных формах индийскими и зарубежными учеными, а также в ярких, впечатляющих образцах современной художественной практики. Только в сопоставлении этих трех источников начинает открываться исследо-

1) H. A. Popley. Music of India. Calcutta, 1950; A. Danielou. Northern Indian music. Vol. I and II. London, 1949-1954; Он же. Ragas of north Indian music. London, 1968; W. Kaufmann. Ragas of north India. Calcutta, 1968; P. Holroyde. Indian music. London, 1972.

2) Р. Грубер. История музыкальной культуры. М.-Л., 1941; В. Виноградов. Индийская рага. М., 1976.

вателю вся содержательная емкость синтетической природы индийского танцевального искусства, утвердившая свою жизненную силу в Индии на протяжении тысячелетий. При этом условии, тем не менее, укажем на особую плодотворность непосредственных контактов автора с живыми явлениями искусства, с его создателями — индийскими хореографами, танцовщиками, музыкантами. Изучение деятельности ведущих центров индийского танцевального искусства, таких, как Каллакетра близ Мадраса, Академия классического танца в Черутхурути, Университет Вишвабхарати в Шантиникетоне, Институт хореографии в Дели, Университет им. Р. Тагора в Калькутте, отделения танца и музыки в университетах Мадраса, Бенареса, Аннаималаи, Калькутты, Дели, Чандigarха, а также просмотры и анализ многочисленных спектаклей известных индийских хореографов — Удай Шанкара, Шанти Бардхана, Рукмини Деви, Гопинатха, Мриналини Сарабхайя, Майи Рао и многих других позволили автору максимально приблизиться к пониманию природы индийского синтеза искусств, уяснить, как организованное в согласии с его законами сценическое произведение обретает огромную силу эмоционального воздействия на индийских зрителей.

К числу исследований, посвященных истории, технике и философско-эстетическим основам национальной хореографии, следует отнести "Лексику классического танца" Гопинатха и Р. Рао, "Танцы Индии" Б. Бхавнани, "Диалекты индийских танцев" Д. Рагини, "Искусство Бхарати: вчера и сегодня" П. Субрахманийам, а также работы, описывающие народное танцевальное творчество Индии, — П. Баннерджи "Народные танцы Индии", С. Девилала "Индийские народные танцы", А. Агаркара "Народные танцы Махараштры", М. Рагхавана "Народные представления и танцы Кералы", Н. Кастури "Народные танцы и зрелища Майсура"<sup>1)</sup>. Примечательно, что наиболее интересные труды созданы в Ин-

1) N. Kasturi. Folk dances and plays in Mysore. Mysore, 1937;



дии практическими деятелями хореографического искусства – балетмейстерами и исполнителями. Среди таких авторов, помимо уже названных Гопинатха, Е.Бхаванани, Д.Рагини, следует особо выделить бывшую танцовщицу, а ныне известного ученого Капилу Ватсяян, три книги которой – "Индийский классический танец", "Традиции индийского народного танца" и "Классический индийский танец в литературе и изобразительном искусстве" – получили широкую известность<sup>1)</sup>.

В раскрытии самобытной синтетической природы и синтетического языка индийских зрелищных искусств важнейшим источником являются театроведческие исследования. Работы фундаментального характера в этой области немногочисленны и посвящены в основном древнеиндийской классической драматургии и театру. Традиционное театральное искусство, представленное в современной Индии разнообразными локальными формами, описано частично в двух книгах индийского драматурга и театроведа Балванта Гарги "Индийский театр" и "Народный театр Индии", содержащих ценный познавательный материал, в исследовании Дх.Матхура "Драма в сельской Индии", где предпринята попытка

M.D.Raghavan. Folk plays and dances of Kerala. Trichur, 1947;

A.Agarkar. Folk dances of Maharashtra. Bombay, 1950; Gopinath and Ramana Rao. The classical dance poses in India. Madras, 1955;

Самар Девилал. Бхаратия лок-натья. Удайпур, 1956 (на языке хинди); P.Banerjee. The folk dances of India. Allahabad, 1959; Enakshi Bhavnani. The dance in India. Bombay, 1965; Devi Ragini. Dance dialects of India. Bombay, 1972; Padma Subrahmanyam. Bharata's art: then and now. Bombay, 1975.

1) Kapila Vatsyayan. Classical indian dance in literature and arts. Delhi, 1960; она же. Indian classical dance. Delhi, 1974; она же. Tradition of indian folk dance. Delhi, 1977.

ка рассмотрения народного театрального творчества с позиций социального анализа, а также в работах индийских театроведов и филологов К.Бхараты Айяра, Х.Ранганатха, Г.Тхакурта<sup>1)</sup>.

Обширная панорама современной жизни традиционного театра открывается в результате изучения работ индийских ученых, опубликованных в различных специальных периодических изданиях, а также в материалах ряда научных конференций и дискуссий<sup>2)</sup>, в которых автору довелось принять участие. Наибольшее значение представляла здесь

1) Guha Thakurta. Bengali drama. London, 1930; K.Bharatha Iyer. Kathakali. Madras, 1950; Он же. Kathakali. The sacred dance-drama of Malabar. London, 1955; H.Ranganath. Karnatak theatre. Dharwar, 1960; Balwant Gargi. Theatre in India. New York, 1962; J.C.Mathur. Drama in rural India. Delhi, 1964; Он же. Folk theatre of India. Washington, 1966.

2) В процессе исследования автором проанализированы материалы, опубликованные в журналах: Sangeet natak (Delhi), Enact (Delhi), Impact (Delhi), Kalamandalam annual (Cheruturuthy), Journal of national centre for performing arts (Bombay), Marg (Bombay), Natya (Delhi), Cultural news from India (Delhi), Link (Delhi), специальном выпуске журнала Ная патх (Локхнау, 1956, на языке хинди), а также научно-теоретические симпозиумы и дискуссии: Drama seminar. Delhi, 1956; Dance seminar. Delhi, 1958; Theatre for the people in India. The first world conference of the ITI. Bombay, 1956; Forum: problems of preservation in folklore studies. Delhi, 1966; International tamil cultural conference. Madras, 1968; Raund-table on the contemporary relevance of traditional theatre. Delhi, 1971; Бхаваи махотсав. Бомбей, 1979 (на языке гуджарати).



сфера актерского творчества, всегда основывающаяся на незыблемой основе — синтезе искусств. Среди многочисленных публикаций на эту тему особо отметим работы Суреша Авастхи, неутомимого энтузиаста и пропагандиста театрального творчества народов Индии<sup>1)</sup>, индийских исследователей М.Кхокара, М.Варадпанде, а также индийских режиссеров Ш.Ганди, К.Карантха, Х.Танвира<sup>2)</sup>.

Исследование эволюции индийского синтеза, обусловленной кардинальными общественно-историческими и мировоззренческими переменами в жизни многонациональной Индии нового и новейшего времени, предопределило обращение к широкому кругу индологических источников. Ими стали, в первую очередь, труды исторического и историко-культурного характера, философская, литературоведческая и этнографическая литература.

1) S.Awasthi. Hindi folk drama. Drama seminar, 1956; Он же. Folk dances of Uttar Pradesh. Dance seminar, 1958; Он же. Tradition theatre — practices and conventions. — Sangeet natak, july-september, 1971; Он же. Ramacharitamanas of Tulsidas. — National centre for performing arts, № 3, vol. II, september, 1973 и др.

2) М.Кхокар. О религиозном содержании индийских танцев. — Индийский этнографический сборник. М., 1961; Он же. Dance and ritual in Manipur. — Sangeet natak, № 10, october-december, 1968; M.L.Varadpande. Vidushaka in indian folk theatre. — Sangeet natak, № 33, july-september, 1974; Он же. Ganesh in indian folk theatre. — Sangeet natak, № 27, january-march, 1975; Shanta Gandhi. Experiments in folk drama for contemporary theatre. — Sangeet natak, № 11, january-march, 1969; Habib Tanvir. Theatre in the villages. — Social scientist, № 22, may, 1974; K.Shivram Karanth. The yakshagana of Karnataka. — National centre for the performing arts, № 3, vol. III, september, 1974.

Первостепенное значение имели для автора фундаментальные исследования культуры Востока, принадлежащие перу выдающихся отечественных востоковедов Н.И.Конрада, И.П.Минаева, С.Ф.Ольденбурга, Ф.И.Щербатского, А.М.Мерварта, в частности уникальная запись народных индийских театральных представлений, сделанная И.П.Минаевым в 1881 году в Альморе<sup>1)</sup>.

В советской индологии разработана целостная концепция исторического развития Индии от первообтно-общинной эпохи до современности. В многочисленных фундаментальных работах советских индологов-историков раскрыты как общие закономерности исторического процесса в Индии, так и его многомерная специфика. Раскрытие советскими индологами движущих сил развития индийской цивилизации позволило установить социальную основу индийского культурно-исторического процесса. Особо внимательно автором были проанализированы и работы советских историков индийской культуры, в которых нашли разностороннюю разработку многие сферы художественной жизни страны, в частности, содержательные, во многом новаторские исследования Г.М.Бонгарда-Левина, А.Х.Вафы, Н.Р.Гусевой, А.А.Короцкой, А.Д.Литмана, Л.Р.Полонской, С.И.Потабенко, И.Д.Серебрякова, С.И.Тыляева, Е.П.Челышева<sup>2)</sup>.

1) Народные драматические представления в праздник Холи в Альморе (из бумаг покойного И.П.Минаева). — Записки Восточного отделения императорского русского археологического общества, т. У, вып. I. СПб., 1891.

2) С.И.Потабенко. Драматургия хинди в борьбе за свободу и независимость Индии. М., 1962; Он же. Религиозно-философские мотивы в искусстве современной Индии. — Религии и атеизм в Индии. М., 1973; И.Д.Серебряков. Древнеиндийская литература. М., 1963; А.А.



В процессе работы в поле зрения автора была также большая группа трудов по истории общественной мысли и культуры Индии, написанных индийскими, западноевропейскими и американскими учеными. Назовем лишь те, которые оказались наиболее существенными для настоящего исследования: труды индийских ученых М.Р.Ананда, Р.Мукерджи, С.Пандита, М.Раябахадра, Р.Чаудхури, О.Хиричанда, шриланкийского ученого А.Кумарасвами и англичанина А.Башема<sup>1)</sup>. В осмыслении сложных историко-культурных явлений древней и средневековой Индии

Короцкая. Архитектура Индии раннего средневековья. М., 1964; А.Д. Литман. Философская мысль независимой Индии. М., 1966; Н.Р.Гусева. Джайнизм. М., 1968; Она же. Индуизм. М., 1977; С.И.Толяев. Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло. М., 1968; Е.Челышев. Культура, мир, прогресс. Традиции, современность, пути развития современной индийской культуры. М., 1977; Л.Р.Полонская, А.Х.Вафа. Националистическая идеология и проблема традиций. - Современный национализм и общественное развитие зарубежного Востока. М., 1978; Л.Р.Полонская, А.Х.Вафа. Типология немарксистских идейных течений в развивающихся странах. - XXV съезд КПСС и проблемы идеологической борьбы в странах Азии и Африки. М., 1979; Г.М.Бонгард-Левин. Древнеиндийская цивилизация. Философия, наука, религия. М., 1980.

1) М.Раябахадур, О.Хиричанд. Культура средневековой Индии. Аллахабад, 1952 (на языке хинди); Mulk Raj Anand. The dancing foot. Delhi, 1957; Он же. The hindu view of art. Bombay, 1957; A. Coomaraswamy. The dance of Shiva. New York, 1957; R. Mukerjee. The culture and art of India. London, 1959; P. Chaudhury. Tagore on literature and aesthetics. Calcutta, 1965; S. Pandit. An approach to indian theory of art and aesthetics. Delhi, 1977; А.Башем. Чудо, которым была Индия. М., 1977.

для автора оказались чрезвычайно полезными известные книги Дж. Неру "Открытие Индии" и "Автобиография"<sup>1)</sup>.

При изучении эволюции синтеза искусств в условиях современной Индии мы старались обращаться в своей работе к тем явлениям, в которых наиболее ярко проступили основные, доминирующие тенденции сегодняшней художественной жизни страны. Этот принцип определил отбор конкретных произведений, имен индийских художников, включенных в исследование.

Исследование удалось завершить лишь благодаря возможности неоднократно побывать в Индии со специальными учебными и научными целями. Занятия в Делийском университете, исследовательская работа в Академии танца, музыки и драмы (Сангит Натак Академи) и ее филиалах в различных индийских штатах, изучение процесса подготовки творческих кадров в Национальной школе драмы (Дели) и центрах сценического искусства на юге страны (Калакшетре и Академии классического танца - Керала Каламандалам), анализ творчества многих выдающихся деятелей индийской художественной культуры, многочисленных спектаклей индийских театральных коллективов, которые автору посчастливилось увидеть в Индии на протяжении последних 25 лет (с 1956 по 1980 гг.), помогли осмыслению сложных и самобытных явлений индийского синтеза искусств.

Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите Сектором искусства стран Азии и Африки Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР и Кафедрой зарубежного театра Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии Министерства культуры РСФСР.

1) Дж. Неру. Открытие Индии. М., 1955; Он же. Автобиография. М., 1955.



Цели и задачи работы предопределили логику и структуру исследования: оно идет от общих вопросов теории взаимодействия и синтеза искусств, сложившейся еще в древней Индии, к рассмотрению жизни синтетической традиции в условиях современности. Динамика эволюционного процесса интеграции видов искусств раскрывается на конкретных живых явлениях искусства, наиболее ярко выразивших идейно-творческие искания индийских художников в период подъема национально-освободительного движения и в новых исторических условиях развития независимой Индии.

Диссертация состоит из Введения, четырех глав и Заключения.

Во Введении определены цели и задачи исследования, дан обзор научных источников и литературы.

В первой главе – "Древнеиндийский синтез искусств и традиционный театр народов Индии" – рассматриваются теоретические основы индийского синтеза искусств, открывающие путь к пониманию синтетической природы и синтетического языка традиционного театра народов Индии. Излагая и комментируя положения "Натьяшастры" (первые века нашей эры) и других трактатов древности и средневековья, автор предпринимает попытку сопоставить древнеиндийские эстетические концепции синтеза искусств с наиболее типичными явлениями художественной практики современной Индии.

Устойчивость индийской художественной традиции, определявшаяся в значительной мере относительно малой динамичностью социально-экономических структур Индии в доколониальный период ее истории, сообщила долголетие разнообразным формам национального искусства и донесла до нас многие из них в малоизмененном виде. Огромная страна с населением 684 млн. человек, говорящих более чем на 120 языках и диалектах, объединяющая в своей административной структуре пятнадцать штатов и шесть союзных территорий, разнородных не толь-

ко по своим историческим судьбам, но и по уровню социально-экономического и культурного развития, обладает бесконечным разнообразием конкретных проявлений верований, обычаев, социальных структур и, в то же время, неоспоримым монолитным единством целостного общеиндийского организма.

Для индийской художественной культуры, в свою очередь, характерны и удивительное многообразие несхожих по внешности форм, и общая их укорененность в недрах единой и целостной эстетической традиции. Панорама традиционного театрального искусства Индии – органической части общеиндийской художественной культуры – также чрезвычайно многолика и пестра. Однако, сквозь все разнообразие конкретных видов и жанров индийского традиционного театра отчетливо выступает их неразрывная связь с мифологией, мировоззренческими системами, сложившимися в древности, которые вместе с идеалистической, религиозной ориентацией выражают в то же время гуманистический дух и демократическое мироощущение, издавна присущие индийскому народу. Их роднит друг с другом и общность эстетического склада, где верность синтетической природе творчества определяет, в конечном итоге, собственно индийскую национально-самобытную систему образного восприятия и отражения мира.

Система выразительных средств индийского традиционного театра изначально учитывает огромные возможности синтеза искусств, создание такой театральной стихии, где гармонично взаимодействуют друг с другом все виды творчества – поэтическое слово, вокальная и инструментальная музыка, танец и пантомима, цвет и свет, искусство драматического актера. Синтез искусств, зародившийся в Индии в глубокой древности, выработал в процессе своей длительной эволюции национально-самобытные методы и приемы создания художественного образа. Самое понятие синтеза искусств имеет в индийском тради-



ционном театре иной, гораздо более органичный, чем в театре европейском, пронизывающий всю ткань театрального действия, глубинный и нерасторжимый характер. Если, говоря о европейском театре, мы без особого труда можем отделять словесную ткань (драматургию), музыкальное сопровождение, элементы танца, вокальные номера и т.д. от собственно актерской игры, актерского творчества, то исследователь индийской сцены лишен возможности рассматривать эти слагаемые театрального действия в отдельности. В индийском театре с древнейших пор укоренились формы театрального искусства синтетичные по самой своей природе: слово тут звучит в нерасторжимом единстве с музыкой, пластикой, мимикой и т.п.; синтез обретает характер не сочетания или сочленения различных и разнородных искусств, а их однородного по фактуре сплава. Именно это свойство, которое в Индии сложилось в древности, а для многих теоретиков и практиков современного искусства и поныне еще представляет собой манящую, трудно достижимую цель, побуждает нас особенно пристально вглядываться в уникальную природу индийской театральности.

Первый дошедший до нас санскритский трактат "Натьяшастра" связывает общетеоретическое осмысление художественного синтеза с концепцией раса - учением о поэтических чувствах, эстетическом переживании и наслаждении. Драматургическое произведение, согласно трактату, строится в строгом соответствии с различными раса, которые, вызывая сопереживание в душе зрителя, доставляют ему эстетическое наслаждение.

Применительно к синтезу искусств индийского театра особый интерес представляет положение "Натьяшастры", трактующее передачу чувства (как выражение идеи литературного произведения) средствами актерского искусства. Конкретизируя это положение, трактат "Абхиная Дарпана" (XIII в.) подразделяет средства актерской вырази-

тельности на четыре вида: 1) движения тела, рук и ног; 2) мимика лица, специальные движения глаз; 3) голос; 4) костюм, украшения и т.п., которые отождествляются, соответственно, с искусством танца, актерской игрой, речью и вокалом, а также декоративным искусством. Отсюда проистекает распространение учения раса на все средства актерской выразительности - на огромную художественную сферу, вбирающую в себя различные виды искусства.

Древнеиндийская эстетическая мысль, провозгласив нерасторжимую взаимосвязь и взаимозависимость видов искусств, располагает их в порядке очередности, определяя тем самым своего рода иерархию, степень значимости и последовательности перехода от одного вида искусства к другому в процессе создания целостного художественного образа: вокальное творчество - инструментальная музыка - хореография - живопись - скульптура - архитектура.

В основе индийской традиционной музыки, как известно, лежит музыкально-импровизационное искусство; любое произведение, как вокальное, так и инструментальное, строится на основе традиционных мелодико-ладово-ритмических построений - рага. Индийский вокалист и инструменталист создает на основе раги развернутую музыкальную композицию, являясь, таким образом, не только интерпретатором музыкального произведения, но и его творцом. Каждая рага строго соответствует определенной расе, вследствие чего ее интонационно-ритмический строй обладает конкретным идейно-эстетическим смыслом и яркой эмоциональной окраской. Солирующий певец - зачинатель сценической жизни образа, следуя законам музыкальной импровизации, создает вокальную партию своего героя. Ее "подхватывает", подкрепляет оркестр, первоочередной задачей которого является неразрывное слияние исполняемой музыки с голосом певца. Герою спектакля, например, в сцене, предшествующей сражению, надлежит испытать предвку-



шение долгожданной победы, придать музыкальному монологу героические и победные интонации. Актер выбирает для такой сцены рагу Вира ("Героизм"), мелодико-ладовая основа и ритмический вариант которой хорошо известны также и оркестру. Инструменталисты, быстро и легко угадывая намерение вокалиста, строят свою музыкальную импровизацию-сопровождение на основе хорошо известной им раги.

В свете исследуемой проблемы необходимо особо подчеркнуть, что поэтическое слово осмысливается древнеиндийской эстетической мыслью только в единстве с музыкой, как единая данность слова и звука. В Индии, где музыка в своем генезисе восходит к народным и культовым песнопениям, питавшимся в течение тысячелетий образами героических эпических сказаний, мифов, легенд и других литературных источников древности, тяготение к поэтическому слову проступало с особой интенсивностью.

С другой стороны, по той же причине всем старинным формам индийской словесности изначально присуща определенная музыкально-ритмическая организованность. Домедные до нас древние словесные структуры, — эпические в том числе, — обладают музыкальной выразительностью, их смысловая ткань скрывает под собой ритмическую мускулатуру, способствующую той или иной эмоциональной окраске звучащего слова. Последнее обстоятельство особенно важно: традиция древнеиндийского синтеза имела дело только со звучащим словом, и речь всегда шла о музыкальном звучании любого закрепленного традицией текста.

Глубокая закономерность, в этой связи, заключается в том, что традиционный театр Индии, наследующий искусство своих предков, прежде всего, театр музыкальный. Поскольку музыка — ведущая сила спектакля, она питает вдохновение актера, с ее законами соотносует он свое творчество. Это положение, определяющее во многом всю струк-

туру сценического произведения, древнеиндийская эстетическая мысль зафиксировала в "Натьяшестре": "Музыка — дерево самой природы, его цветение — танец". И действительно, вокальное искусство не мыслится в индийском театре вне существующей в реальной жизни связи чувства и жеста, вне эмоционально-психологической и пластической образности, слитой воедино.

"Алфавитом танца" провозглашают трактаты 108 поз легендарного царя индийского танцевального искусства Шивы-Натараджи, названные каранами. Из них формируются своеобразные комбинации — основа танцевальной композиции. Построенные по определенным законам, они зафиксированы в санскритских трактатах и названы ангахарами. Особое место в индийском танце отведено мудра — разнообразным позициям пальцев, при помощи которых исполнитель способен обозначить не только различные предметы, но и любое действие, эмоции и даже абстрактные понятия. В зависимости от чередований и комбинаций мудра, выполненных одной или двумя руками (и в зависимости от положения самих рук по отношению к телу танцовщика) могут быть выражены сложные психологические переживания, настроения, пересказаны многие события, воспроизведена окружающая обстановка, характеры героев, их внешний облик.

Как показывает анализ художественной практики индийского традиционного театра, значение мудр в арсенале выразительных средств индийского танцовщика чрезвычайно велико — благодаря им зрители, внимательно следя за быстротемняющимися движениями рук и пальцев актера, получают возможность "читать" монологи и диалоги действующих лиц, понимать не только чувства, выраженные героем, но и следить за развитием действия. Вместо звучащих со сцены слов индийские зрители воспринимают сменяющиеся пластические комбинации, искусством танцовщика превращенные в целые фразы, реплики, монологи



и диалоги. Проведенное исследование дает все основания утверждать, что индийские танцовщики благодаря мудра обладают уникальной способностью с большой точностью воспроизводить литературный текст драматургического произведения.

В основе канонических мудра, широко используемых в индийском классическом, а нередко и в народном танце, лежит реальная действительность, многообразие и правда человеческого бытия. В арсенале выразительных средств индийского танцовщика немало жестов, максимально приближенных к своим жизненным моделям и прообразам. Вопреки укоренившемуся мнению в индийском хореографическом искусстве реалистическим жестам принадлежит весьма значительное место. Доминирующую роль они приобретают в пантомимических сценах, неразрывно связанных с искусством танца.

С другой стороны, в сфере пластической художественной образности, сформировавшейся со времен глубокой древности в рамках культового церемониала, широкое распространение получила религиозная символика и аллегорические ассоциации. В ходе исторического развития эта, и без того сложная ассоциативность, в результате возрастающего негативного влияния отживших традиций и институтов индийского общества, еще более усложнилась. И, тем не менее, за оболочкой религиозно-философских аллегорий нередко просматриваются живые истоки искусства — некогда реальные образы индийского быта, природы, трепетное человеческое чувство.

Художественно-выразительные средства индийского танца, при помощи которых создается мобильный пластический образ, не ограничиваются каранами, ангахарами и мудра. Сценический образ приобретает завершенность при помощи абхиная — искусства драматического актера, которое призвано вдохнуть в него жизнь, наполнить ярким эмоциональным содержанием.

Во время исполнения танца, как свидетельствует индийская художественная практика, зрители полны внимания не только к танцовщику, но и к вокально-инструментальному сопровождению танца. Многие мудра и движения артиста могут быть восприняты зрителем как непрерывная нить хореографического (и литературного) повествования только в контексте с песней, звучащей в оркестре. Другими словами, для того, чтобы уловить все нюансы разворачивающихся на сцене событий, необходимо сопоставить пластический ряд с музыкальным, соединить, сочетать первый со вторым.

Теория раса подчиняет себе и сферу живописи, скульптуры, архитектуры. Уже "Натьяшастра" находит для чувств и настроений определенное цветовое выражение. Каждой расе соответствует определенный цвет: любовной — коричневый, комической — белый, устрашающей — черный и т.д. "Цветовая гамма" человеческих эмоций проявляется в театральном представлении, прежде всего, в области костюма и грима (маски). Появление актера в костюме определенного цвета, цветовое сочетание его грима (маски) несут в зрительный зал дополнительную художественную информацию, помогая понять, какие функции этот персонаж выполняет, какая сила в нем олицетворена.

Музыкально-теоретический трактат VII в. "Винюдхармоттара" упоминает о специальном виде индийской живописи на музыкальные темы — ваиника. Семиступенная гамма ассоциируется с семью цветами — белым, черным, желтым и т.д., каждая мелодия — с определенной графической формой — чира. Широко известны в Индии и художественные композиции, созданные на музыкальные темы, под названием рага-рагини.

На основе общих эстетических положений теории раса издавна разработаны практические наставления для касты мастеров-каменотесов (шильпи). Индийская скульптура из огромного конгломерата ске-



тов и тем отдает предпочтение образам танцующего божества, танцовщикам-апсарам и музыкантам-гандхарам. Если скульптуру на Западе аллегорически называют застывшей музыкой, то произведения индийских скульпторов можно назвать не только застывшей музыкой, но и застывшим танцем, а если быть более точным, застывшим чувством, ибо везде пропорции скульптурных форм, динамика и ритм движений человеческого тела слиты воедино со смысловым значением жеста (мудра), широко и точно раскрывающим эмоциональное содержание скульптурного произведения.

Учение раса, распространившись на все сферы художественного творчества, привело к созданию самобытной теории индийского синтеза искусств. Последний, как показано в диссертации, не сводится к структурной общности различных видов искусства, обнимая все аспекты творческой деятельности, определяя тем самым многосложную суть процесса создания художественного образа, синтетического по самой своей природе. В отличие от обычного синтеза (если можно так выразиться, "концертного" типа), в ходе которого одно художественное явление и выразительные средства как бы чередуются друг с другом, в искусстве индийского традиционного театра синтез носит симультанный характер: все художественные средства, все компоненты художественного творчества сливаются воедино и в одновременном акте творчества создают целостный художественный образ.

Проведенное исследование дает основание утверждать, что генерализация древнеиндийской эстетической мыслью идеи синтеза не означала ни отрицания видového расслоения искусств, ни ограничения возможностей каждого из его видов. Подтверждение сказанному — детально разработанная внутривидовая система художественной выразительности — достаточно сослаться на музыкальное или хореографическое творчество народов Индии, широко освещенное в диссертации.

Существующие между видами искусства грани воспринимаются древнеиндийской эстетикой как гибкие и подвижные. Знание законов синтеза искусств предопределяет проникновение в суть творческого процесса каждого из его видов. В этой связи закономерно, что в Индии могут станцевать песню и спеть танец, нарисовать музыкальную тему и сочинить вокальную или инструментальную композицию, следуя творению художника или скульптора.

В исследовании особо аргументируется, что теория раса, содержащая в своей основе эстетически-эмоциональное начало, не сводится к ограничению художественного образа категориями человеческих настроений. Высокая эмоциональность не исключала (а, может быть, и наоборот, стимулировала) глубокую работу мысли. Эмоциональное и рациональное начало слито в творчестве актера — его искусство несет в зрительный зал не только эмоциональные волны, но и сложную художественную информацию (например мудра), для восприятия которой необходима напряженная работа интеллекта.

Специфика индийского синтеза искусств вплотную подводит к проблеме жанровой классификации театрального творчества народов Индии. Механическое перенесение на индийскую сцену привычных для европейского театра жанров — опера, балет, драма и т.д. — не только не отражает оригинальную самобытность разнообразных форм индийского театрального искусства, но и сообщает им неточную, заведомо ложную характеристику. Тем не менее, подобная терминология (индийская опера, индийский балет и т.д.) получила широкое хождение в европейской и, отчасти, индийской литературе.

"Индийский балет", например, в отличие от европейского балетного спектакля, эмоции и мысли своих героев выражает не только оркестровой музыкой, танцем и пантомимой, но и своеобразной интонационно-ритмической речью, песней, хоромым сопровождением. Танец рас-



полагает здесь, как уже отмечалось, канонизированным "языком жестов", способных донести до зрителя литературный текст первоисточника, средствами акробатики. И, наконец, самое главное - такому спектаклю присуща особая, глубоко самобытная синтетическая природа, не имеющая аналогий в западноевропейском театральном творчестве. В равной степени сказанное распространяется и на "индийскую оперу", "индийскую драму" (когда речь идет о формах традиционного театрального искусства).

Индийские ученые, отвергающие в своем большинстве западную терминологию применительно к образцам традиционного искусства, ввели в научный обиход всеобъемлющее понятие - "музыкально-танцевальная форма" и широко им пользуются. Однако понятием музыкально-танцевальная драма ныне оказались объединены и театральные представления южной Индии (например, катхакали, яшагана, бхагавата-мела) и северной Индии (такие, как рамлила, кришналила, наутанки) и Бенгалии (джатра) и многие другие, в силу чего это понятие может, на наш взгляд, употребляться лишь как самое широкое, а, значит, далеко не точное, жанровое определение. Отражая синтетическую природу индийского театра, термин "музыкально-танцевальная драма", в свою очередь, оказался бессильным сообщить разнообразным формам индийской сцены индивидуальную характеристику, столь необходимую в определении доселе малоизученных явлений театра народов Востока.

Вторая глава - "Традиционный индийский театр в условиях современности" - посвящена рассмотрению механизма взаимодействия и синтеза искусств на конкретном материале спектаклей традиционного театра, живущего в Индии по сей день активной, полнокровной жизнью. Не имея возможности проанализировать в рамках настоящей работы каждый из видов традиционного индийского театрального искусства, автор обратился к наиболее характерным, выбранным по принципу конт-

раста, с точки зрения взаимодействия и синтеза искусств, его образцам - высокотехничной танцевальной драме - катхакали, развивавшейся в строгом соответствии с классическим каноном, и народной комедии, свободная импровизационная стихия которой в наименьшей степени подвержена влиянию канонических норм.

Выявление полярных тенденций развития индийского традиционного театра, проявившихся в этих формах наиболее ярко, помогло проанализировать коренные принципы индийского синтеза искусств, выявить диалектику общего и особенного, наиболее полно приблизиться к осмыслению исследуемого феномена.

Драматургия катхакали, разрабатывающая сюжеты древнеиндийских эпических сказаний, строится в строгом соответствии с основополагающими положениями теории раса, что определяет весь дальнейший ход ее сценической интерпретации. Создание сценического образа возлагается на двух исполнителей - певца и танцовщика-мима. Текст песни, исполненной вокалистом, характер ее музыкального звучания определяет и содержание, и пластический рисунок танца и пантомимы.

Из огромного числа разнообразных театральных форм Индии катхакали - одна из самых универсальных и высокоразработанных. Целостное произведение театра конструирует каноническая пластика, доведенная до высшей степени обобщения, и пантомима, черпающая свою характерность в жизненно правдивых движениях и ситуациях. Творческий дар актера катхакали, его сопричастность к жизни простых индийцев помогают воплотить на сцене не только благородную тему противоборства добра со злом, но и раскрыть ее конкретный социальный смысл, воссоздать реалистические картины народной жизни.

При рассмотрении спектакля катхакали, как целостного синтетического произведения театра, автор опирался на обширный материал драматургии, музыки, хореографии, драматического искусства, ко-



стка и грима, процесса профессионального обучения актерскому мастерству, который, по мере возможности, введен и в настоящее исследование. Проведенная работа с неизбежностью привела к выводу о большой жизненной энергии синтеза искусств, который и в условиях современности остается в традиционных театральных представлениях Индии стабильным и устойчивым.

Основоплагающая роль актерского искусства в индийском традиционном театре вплотную подводит к проблеме статуса творческой индивидуальности исполнителя в рамках художественного канона.

Широко укоренилось мнение, что исполнительское искусство в рамках канонических театральных (и других) форм в странах Востока сводится лишь к наиболее совершенному выполнению предписаний канона и не дает возможности всестороннего раскрытия творческой индивидуальности исполнителя. Индийский традиционный спектакль, развивающийся по законам синтеза искусств, разработавшего сложную систему взаимоотношений и взаимосвязей его видов, свидетельствует о другом. Творческие возможности исполнителя (вокалиста, инструменталиста или танцовщика) раскрываются здесь не только в "интерпретаторских" функциях, но вбирают в себя и функции непосредственно авторские.

С одной стороны, не подлежит сомнению тот факт, что строжайший эстетический регламент есть первый признак канона, что эстетическое понятие канона включает в себя некую систему обязательных предписаний, ограничений, даже запретов. Однако, с другой стороны, как показывает живая практика индийского традиционного театра, верность канону очень часто по сути дела не ограничивает а, наоборот, поощряет и даже провоцирует творческую инициативу актера-исполнителя. Видимое противоречие между жестким сводом правил и свободой творца выглядит несколько иначе в реальной художественной действительности, где проступает интереснейшая диалектика взаимоотношений формы и содержания.

Важно указать, что принцип канона есть принцип соревновательный. Условия, диктуемые канонам, равно обязательны для всех. Условия эти известны не только актерам, но и зрителям индийского театра. Именно поэтому канон ставит исполнителя перед необходимостью воссоздать предуказанный образ (пластический, музыкальный), не хуже, а если возможно, то и лучше своих предшественников. Сравнение, а, значит, и соревнование с другими исполнителями напрашивается, более того, оно неизбежно.

Канон - в зависимости от общих условий развития искусства и под воздействием социальных перемен - испытывает периоды подъема и спада, огрубления и изощренности. Однако, всякое удачное развитие канонической формы обычно подхватывается, закрепляется, постепенно входит в сценическую традицию и существует, повторяясь и совершенствуясь, до тех пор, пока новый талантливый исполнитель в свою очередь не откроет какой-то иной способ интерпретации данного музыкального или пластического момента. В самом принципе канона, таким образом, заложена идея импровизационности творчества, которая получает в индийском театральном искусстве широкое развитие.

Материал второй главы свидетельствует, как в сложном процессе творчества индийский вокалист, как и инструменталист, не только исполнитель, но и творец (композитор) музыкального произведения, а индийский танцовщик - и исполнитель хореографической партии в спектакле, и хореограф в едином лице. Если учесть при этом традиционно-импровизационный характер музыкального искусства Индии (а, следовательно, и многих пластических образов, рожденных на его основе), то диапазон творчества артиста индийского традиционного театра предстает перед нами в новом, неосознанном ранее масштабе.

Было бы ошибкой утверждать, что театру катхакали, активно действующему в наше время и, видимо, способному оставаться еще в тече-



ние длительного времени действенным средством художественного воздействия на индийского зрителя, не свойственна известная ограниченность. Она обусловлена прежде всего замкнутым кругом мифологической тематики театра, архаичными религиозно-философскими концепциями.

Далее автор концентрирует свое внимание на народной комедии, представленной в исследовании наиболее яркими локальными формами. Отечественная индология всегда проявляла огромный интерес к тем явлениям художественной культуры, которые со времен древности представляли жизнь индийцев во всей ее многогранности, далеко выходя из рамок религиозно-догматического восприятия мира, ставили под сомнение "авторитет и непогрешимость канонов в мышлении, религии и теологии, института жрецов и традиционные верования"<sup>1)</sup>.

Первое знакомство с индийской народной комедией состоялось в России в конце XIX в., в связи с опубликованием записей театральных представлений, сделанных в Индии выдающимся русским ученым И.П.Минаевым. Со времени издания "Народных драматических представлений в праздник Холи в Альморе" прошел почти век, однако до этого времени оно остается достоянием узкого круга специалистов-индологов. Между тем, этот уникальный документ, содержащий редкие сведения о народной комедии колониальной Индии, представляет значительный интерес не только для историка или этнографа, но, главным образом, для театроведа-ориенталиста.

В новом облике предстал перед И.П.Минаевым индийский традиционный театр, противопоставивший религиозно-философским идеям древности сегодняшний день, пафос народного свободолюбия и ненависти к британской тирании. Театр этот являл собой резкий контраст

к сценическим постановкам древнеэпических сказаний: масштабность действия сменилась быстротечностью, эпическая поступь - фрагментарностью, восхваление божества - непристойной буффонадой, усложненная фабула - простотой сюжета, героические и божественные персонажи - хитроумными и смелыми людьми из народа и главное - религиозно-философская дидактика - остро социальными и политическими разоблачениями.

Помимо североиндийских фарсов, записанных И.П.Минаевым, в диссертации рассматриваются представления кашмирских и пенджабских скоморохов - бхандов. Всем этим представлениям присущи черты народной сатиры других времен и народов. Как и всюду, исполнители обходятся без литературного текста, сюжет каждой сценки нарочито прост, однако отмечен печатью глубокого социального конфликта, где лицом к лицу стоят люди разных миров - обездоленные и всемогущие и где всегда народ побеждает своих врагов. Импровизационное искусство индийских артистов вдохновляют актуальные события общественной жизни; рожденный в гуще крестьянского населения театральный спектакль всегда выражает сокровенные устремления и думы народных масс. Анализ представлений этого жанра показывает, что, несмотря на общие черты с комедией других народов, национальная самобытность индийских фарсов заявляет о себе ярко и впечатляюще. Здесь все спаяно в единое целое ритмами народных танцев и мелодией крестьянских напевов. Музыка, вокальная и инструментальная, обрамляет все сценическое действие (музыкальная интродукция, интермедии, финал) и придает театральному представлению композиционно-стилистическую целостность и завершенность.

Особое место в диссертации уделено народному театру Гуджарата - бхаваи, располагающему обширной авторской драматургией. Традиция связывает зарождение бхаваи с именем музыканта и поэта Аси-

1) Дж.Неру. Открытие Индии, с. 99.



та Тхакура (XV в.), написавшего более трехсот пьес, изоблачавших изуверские кастовые законы о браке, злоключения поборников истины в условиях индийского средневековья, социальную несправедливость. На конкретном материале спектаклей бхаваи устанавливаются отличия бхаваи от других форм индийской народной комедии и в сфере исполнительского искусства.

Артисты бхаваи исполняют народные песни-танцы Гуджарата (гарбха, рас, доха). Они не только танцовщики и мимы, но и певцы, владеющие даром вокальной импровизации. Песни-монологи, написанные от первого лица, переданы здесь непосредственно актеру, который всем своим творчеством — словом, песней, танцем и пантомимой — апеллирует к зрителю, устанавливая с ним самый тесный и доверительный контакт.

Наряду с гуджаратскими народными песнями-танцами в бхаваи исполняются и популярные классические мелодии, также нераздельно слитые с пластическим рисунком танца.

Суммируя результаты исследования, автор приходит к заключению, что художественная культура многонациональной Индии, с присущей ей со времен глубокой древности традицией непрерывного развития народной комедии, в настоящее время вбирает в себя глубоко самобытные формы народного комедийного театра, огромная идейно-художественная и научно-познавательная ценность которых несомненна.

Театр индийской комедии глубоко реалистичен по своей природе. Связь его с жизнью простого народа нерасторжима, всеобъемлюща. Захватывая темы любого масштаба — от случайных, далеких от обобщений, до кардинальных, суммирующих внутренний смысл и главные идеи социальных преобразований эпохи, — индийская комедия есть порождение смелой и полной оптимизма души народа.

Одним из интереснейших свойств традиционного индийского теат-

ра, как показано в исследовании, является своеобразный синтез народного искусства с классическими. Даже народная индийская комедия не стала исключением из общего правила. В некоторых ее формах, наряду с народной песней и хореографией, органично живут классические раги, конструирование драматургического материала по принципу учения раса и т.д.

Слияние народных и классических образцов в едином произведении театра во многом определило характер синтеза искусств в индийской комедии: не разрушая основополагающих принципов традиционного синтетического спектакля, она вносит в него свои существенные коррективы. В первую очередь дает себя знать существенная доминанта слова над другими видами искусств. Это обстоятельство вносит принципиальное изменение всего статуса актерского творчества: индийская комедия имеет дело не столько с танцовщиком, мимом и певцом, сколько с говорящим актером.

Свободная импровизация, лежащая в основе актерского творчества, способствовала тому обстоятельству, что индийская народная комедия, наряду с традиционным синтезом искусств (т.е. одновременным конструированием различных художественных планов — музыкальных, пластических и т.д.) использует и простое чередование художественно-выразительных средств театра (песню сменяет слово, слово — танец и т.д.). Другими словами, индийская народная комедия трактует синтез искусств по сравнению с театром катхакали значительно более расширительно. Речь идет не только о традиционном индийском синтезе, но и о более привычном для нас взаимодействии различных видов искусств, объединенных рамками одного театрального представления в целях достижения наибольшего художественно-выразительного эффекта.



В третьей главе - "Музыкальный театр Рабиндраната Тагора. Новые этапы в развитии индийского синтеза искусств" - автор сосредоточил свое внимание на рассмотрении новых рубежей в развитии индийского театрального искусства, вызвавших к жизни качественные изменения в индийском художественном синтезе.

Историческая обстановка в Индии последней четверти XIX - начала XX века определялась сложными и противоречивыми процессами становления буржуазного общества в колониальных условиях. Обострение классовых противоречий внутри страны, а также между классами индийского общества и английским империализмом, обусловили широкий размах народного движения и энергичную деятельность различных общественно-политических организаций. Все народные выступления этого периода носили, как правило, стихийный характер и не имели сколько-нибудь определенной политической программы. Несмотря на свою антиколониальную и антифеодальную сущность, многие из них принимали традиционные формы религиозно-сектантских движений. Однако масштабное проявление народного недовольства и острые формы антиколониальной борьбы, вплоть до вооруженных восстаний, превратили выступления индийских народных масс в серьезную угрозу для английского колониального господства. "В Индии для британского правительства готовятся серьезные осложнения, - оценивая обстановку в стране, писал в 1881 г. К.Маркс, - если не всеобщее восстание"<sup>1)</sup>.

Идеи национально-освободительного движения и быстрый рост национального самосознания народов Индии получили повсеместно широкое отражение в индийской художественной культуре, особенно ярко в Бенгалии. Наиболее показательна в этой связи в рамках исследуемой проблемы театральная деятельность и творческие искания вели-

1) К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения, т. 35, с. 129.

кого бенгальца Р.Тагора - универсального гения, сочетавшего поэтическую одаренность с исключительным по своему масштабу талантом композитора, художника и актера.

Реконструкция сценического воплощения музыкально-танцевальных драм Р.Тагора "Гений Вальмики", "Шапмочан", "Чаңдалика" и др., впервые предпринятая автором, встретила на своем пути большие сложности: многие бесценные материалы, проливающие свет на более чем пятидесятилетнюю деятельность поэта на ниве национального музыкального театра, невозвратно утрачены. И тем не менее анализ скрупулезно собранных фактов, редких в наши дни свидетельств современников, наконец, произведения и суждения самого Р.Тагора позволили восстановить, хотя бы частично, картину его разнохарактерной деятельности в индийском музыкальном театре. Этот анализ позволяет со всей определенностью констатировать введенный Р.Тагором глубоко новаторский для индийского традиционного театра принцип создания и исполнения театрального произведения - письменную фиксацию не только поэтического текста, но и авторской музыки, точное воспроизведение замысла композитора на сценических подмостках. Речь идет, таким образом, о радикальных изменениях основополагающих принципов музыкального сочинительства, самой сути процесса музыкального формообразования. Древний музыкальный канон в творчестве Р.Тагора перестает занимать определяющие позиции, передавая их в руки индивидуально-го творца.

Однако следует иметь в виду следующее важное обстоятельство: Р.Тагор, фиксирующий вокальные партии своих сценических произведений, никогда не записывал инструментального сопровождения. Оно рождалось, как и прежде, в сиюминутном творчестве инструменталистов-импровизаторов. Р.Тагор стоял как бы по обе стороны пограничной полосы, разделяющей сферу авторского творчества от каноничес-



кого: композитор творил в отличной от прошлого манере, и тем не менее, прошлое неизменно шагало рядом с ним.

Важнейшая и интереснейшая сфера композиторской деятельности Р. Тагора требует специального музыковедческого исследования. Однако и в рамках настоящей работы очевидна глубокая самобытность музыкальной мысли Р. Тагора, где авторское и нормативное начало предстает в сложных диалектических взаимосвязях противоборства и единства.

В главе систематизированы и подвергнуты изучению имевшиеся в распоряжении автора редкие данные о театральной практике Международного Университета - Вишвабхарати, основанного Р. Тагором в Шантиникетоне. Все они красноречиво свидетельствуют о чрезвычайно важном для настоящего исследования обстоятельстве: поэт воспринимал театр, способный к непосредственному отражению современного мира, выявляющий общественно-политические взгляды своего времени, только через синтез всех художественно-выразительных средств, с учетом традиционно-эстетических законов восприятия театрального представления индийскими народными массами. Особое место, отведенное Р. Тагором при этом музыке, определялось той главенствующей ролью, которую она издавна играла в Индии. Именно поэтому музыкальная сфера в первую очередь испытала на себе всю новизну-реформаторских преобразований великого индийского музыканта. В диссертации особо выделены глубинные связи Р. Тагора с индийским народным творчеством, европейской музыкальной культурой.

Творческий поиск Р. Тагора на путях наиболее выразительных пластических средств синтетического спектакля пришел к своему логическому завершению в спектаклях "Шапмочан" (1931 г.) и "Читрангода" (1936 г.), в которых поэт впервые выступил поборником идеи взаимодействия хореографического искусства народов Индии. В рамках одной

сценической композиции Р. Тагора органически соединились две разнохарактерные школы индийского танца - катхакали и манипури, бытующие в разных районах страны. Хореографическое искусство двух индийских народов - ассамцев и малайяли - в этих спектаклях как бы породнилось, намного расширив выразительные средства индийского театра.

Плоды этой глубоко революционной для своего времени идеи оценить в полной мере смогло лишь последовавшее за Р. Тагором поколение деятелей искусства независимой Индии, ощутившее в творческом взаимодействии художественных культур своей многонациональной родины мощные силы развития художественного процесса современности.

Анализ режиссерской и актерской деятельности Р. Тагора привел автора к выводу о стремлении поэта придать музыкально-танцевальному спектаклю реальность драматического театра. Внутренняя мотивировка и психологическая достоверность пантомимы и пантомимической мизансцены, введенная им в спектакль, подчинила точный рисунок танца внутренней логике сценического действия, сообщила ему дыхание достоверности (спектакли "Тений Вальмики", "Ругу-Ранга", "Торжество весны" и др.).

В музыкальных драмах Р. Тагора, таким образом, все выразительные средства театра предстали в отличном от прошлого обновленном виде, неся на себе печать озарений великого художника. Новым предстал и сам синтез искусств, отмеченный, с одной стороны, неповторимостью индивидуального авторского творчества, с другой - глубинными связями с древнеиндийским эстетическим канонem. Как мыслитель театра Р. Тагор ощущал, однако, художественный синтез лишь богатейшей кладовой, созданной во имя артиста, где последний творит как подлинно свободный художник.



В четвертой главе - "Современные формы индийского театра. Дальнейшая эволюция индийского синтеза искусств" - предметом исследования становятся взаимодействие и синтез искусств современных форм индийских музыкально-танцевальных представлений. Данная задача решается в русле общих тенденций развития современного музыкального театра народов Индии, в контексте социально-экономического и политического развития страны в новейшее время.

На волне национально-освободительного движения народов Индии 20-30-х годов в стране возник широкий интерес к национальному культурному наследию. Различные общества и организации, созданные энтузиастами, обратились к изучению народного творчества. Накопленный ими уникальный художественный материал устремился прежде всего на профессиональную сцену, ибо был добыт, в основном, усилиями творцов-практиков. В создавшихся условиях наиболее мощные стимулы развития получила хореография; ее лидирующая роль в ряду других искусств проявилась особенно наглядно в сфере театра, где разнообразная экспериментальная деятельность привела к формированию новых сценических форм. Свое вдохновение индийские художники черпали, как свидетельствует проанализированный материал, в индийской синтетической традиции и опыте западного театра, в первую очередь - русского балета.

Большое внимание в диссертации уделяется рассмотрению творческих контактов великой русской балерины Анны Павловой с индийскими хореографами Менакой (Лейлой Сокхей), Рукмини Деви Арандейл и особенно с Удаем Шанкаром, осуществившим совместно с нею постановку "Танца Радхи и Кришны" и "Индусской свадьбы", а также тем последствиям, которые оказал этот творческий союз на дальнейшее развитие современной индийской хореографии.

Осуществленная автором реконструкция спектаклей У.Шанкара ("Ра-

маяна", "Ритм жизни"), характер творческой деятельности Менаки, Р.Деви и других хореографов приводят к выводу о больших творческих свершениях индийской хореографии, имевших принципиальное значение для всего последующего развития современного музыкального театра Индии. Утверждение новой для индийского танцевального искусства профессии хореографа, чья творческая индивидуальность, метод и гражданственная позиция стали определять идейно-эстетический замысел театрального спектакля, привело к утверждению на индийской сцене новых форм национальной музыкально-танцевальной драмы.

В свете исследуемой проблематики особо важное значение приобретает следующее обстоятельство: творческий поиск деятелей индийской сцены, во многом столь отличных друг от друга, развивался в общем для всех русле - синтезе искусств. Несмотря на то, что в спектаклях Менаки преобладала лексика североиндийского танца катхак, а в театре Р.Деви доминировал южноиндийский бхарат-натьям, оба хореографа щедро черпали выразительные средства танца из богатейшей кладовой классического и народного творчества, как бы претворяя в жизнь на более высоком уровне идею синтеза искусств народов Индии, выдвинутую Р.Тагором. В спектаклях У.Шанкара выкристаллизовалась особая, неизвестная ранее индийской сцене художественная образность - ее специфика во многом определялась влиянием искусства Анны Павловой, сообщившим У.Шанкару стремление к творчески раскованному хореографическому мышлению, свободно льющейся пластике человеческого тела, импровизационной стихии. Творческие искания У.Шанкара закономерно завершились созданием сценических произведений на современные темы, выразивших во всей полноте главное содержание своего времени. Ими стали спектакли "Труд и машина" и "Ритм жизни" (1943 г.), в которых впервые извечная для индийского театра аллегория борьбы добра и зла уступила место конкретным социальным конфликтам колониальной Индии.



Вторая часть главы связана с рассмотрением дальнейшего развития древнеиндийской традиции взаимодействия и синтеза искусств в театральной практике молодой Республики Индии.

Завоевание страной независимости (1947 г.), открывшее новый исторический этап в жизни народов Индии, ознаменовалось и новым этапом в истории индийской художественной культуры. Правительство Республики Индии, приступившее с первых лет существования суверенного государства к осуществлению большого круга мероприятий, направленных на интенсивное развитие индийской культуры, свои главные усилия направило на преодоление изоляции культур народов Индии, изучение народного творчества, возрождение высокоценных образцов художественного наследия.

Из большого числа театральных коллективов, заявивших о себе в это время, автор сосредоточил внимание в основном на деятельности "Малой балетной труппы", связанной с творчеством ученика У.Шанкара выдавшегося индийского хореографа Шанти Бардхана. Анализ поставленных им спектаклей, в частности, "Рамаяни" и "Панчатантры", дает возможность утверждать, что музыкально-танцевальная драма независимой Индии характеризуется не только новизной идейно-эстетического материала, воплощенного на сцене национального театра, но и известной стабилизацией нового хореографического стиля. Отныне, как свидетельствует художественная практика, две ведущие тенденции в развитии музыкально-танцевальной драмы - синтез хореографического искусства народов Индии и творческий диалог с западной сценой - обретают широкий диапазон согласованных действий. Причину этого следует искать не только (и не столько) в масштабе таланта отдельных художников, сколько в специфике индийского театрального творчества, многие века развивавшегося в традициях художественного синтеза.

Под углом зрения исследуемой проблематики в диссертацию введен материал индийского политического театра, зародившегося в стране в 40-х годах XX века и получившего в наши дни широкое распространение во многих штатах Индии. Анализируя спектакли "Индра сабха" ("Собрание у Индры", постановка "Нового театра", Дели) и "Джатра о Ленине" (постановка театра "Тарун-Опера" по мотивам книги Джона Рида "Десять дней, которые потрясли мир", Калькутта), автор приходит к заключению, что в условиях современности, как и много веков назад, традиция взаимодействия и синтеза искусств не утратила для Индии своего универсального значения: обращение к поиску новых театральных форм, созвучных новой эпохе, означало, как свидетельствует современная театральная практика, и поиск нового художественного синтеза.

Политический театр - мощное средство агитационного воздействия в Индии - находит, как правило, свою идейно-эстетическую опору в обращении к традициям индийского народного театра. При господствующем значении слова он широко апеллирует к музыкальным и пластическим средствам художественной выразительности, синтезу искусств. Новая сценическая образность и на этот раз обретает свою силу, опираясь на многовековой опыт синтетического спектакля, с той лишь разницей, что древняя традиция возрождается здесь не формально, цитатно, а при сохранении основных принципов обновленно.

В Заключении сформулированы наиболее актуальные аспекты проблемы взаимодействия и синтеза искусств, присущие театральному процессу современной Индии.

Художественная практика, определяющаяся новыми условиями исторического и социального развития независимой Индии, отмечена двумя полярными тенденциями - стабильным сохранением синтеза искусств тра-



дишюнного склада и его обновлением, активными поисками развития древней традиции в условиях современности. Традиционные формы индийского театра, представленные разнообразными жанровыми и локальными разновидностями в разных частях многонациональной страны, повсеместно конструируют сценическое произведение, как и много веков тому назад, по законам синтетического канона. Накопивший непреходящие художественные ценности древний синтез искусств продолжает свою жизнь на сцене традиционного индийского театра практически без изменений.

Обновление синтетического языка индийского театрального творчества, неразрывно связанное с общими процессами общекультурного развития Индии, продиктовано, в первую очередь, поисками современных форм художественной выразительности. Творческий эксперимент индийских художников в этом направлении увенчался утверждением на индийской сцене новых, неизвестных ранее театральных форм, нового синтеза искусств, активно опирающегося на древнюю синтетическую традицию, ее эстетические завоевания.

Логичный для нашего времени вопрос о судьбах традиционного синтеза, путях его дальнейшей эволюции оказался в центре острого идеологического противоборства, развернувшегося вокруг культурного наследия народов Азии и Африки.

Обретя политическую независимость и государственный суверенитет, молодые независимые страны афро-азиатского мира выступили в своем подавляющем большинстве за усиление политических, экономических и культурных связей между народами. Это привело, в свою очередь, к невиданной ранее интенсификации обмена как материальными, так и духовными ценностями со многими странами, чья художественная культура вплоть до недавнего времени оставалась слабоизученной, а порой и просто выкинутой буржуазной наукой из истории мировой цивилизации.

XV век в силу новых исторических и социально-общественных преобразований открыл и новую эпоху в развитии мировой художественной культуры, характеризующуюся невиданным ранее размахом и интенсивностью взаимосвязей культур разных народов. Имеется в виду не только включение в мировой художественный процесс практики искусства народов Азии и Африки, но и активный интерес к обмену художественными ценностями. Если в предшествующий период знакомство с европейской культурой в странах Востока, а с культурой народов Азии и Африки на других континентах было, как правило, уделом отдельных художников, то в наше время в этот процесс вовлечены широкие народные массы. Кинолента, книга, телевидение, радиоприемник, широкий артистический обмен открыли доступ к искусству любого народа, сделали его достоянием профессионалов и любителей практически в любой стране мира.

В последние десятилетия теоретиками буржуазного искусства усиленно выдвигаются различные теории, ставящие под сомнение не только плодотворность культурного обмена между народами Востока и Запада, но и сам факт необходимости такого обмена. Подобные теории, провозгласившие на пути диалога Восток-Запад лишь разрушающие восточное искусство конфликты, выдвинули идею несовместимости культур, охранительности художественной традиции афро-азиатских стран.

Критикуя позиции буржуазного искусствознания, советские ученые справедливо усматривают в теории охранительности некоторые привлекательные для стран Азии и Африки аспекты — трудно возразить против идеи защиты высокоценных национальных культурных традиций, нередко подвергающихся губительному воздействию буржуазной европейской и особенно американской массовой культуры. В этом случае ее действительно следует охранять. Однако авторы теории исключают и саму идею



развития художественной традиции в условиях современности, обрекая, таким образом, искусство стран Востока на замкнутость, уход в себя, искусственную изоляцию от прогрессивного искусства других народов.

Теорию несовместимости культур Запада и Востока опровергает сама многовековая история развития мировой цивилизации, в том числе и индийской. Весьма существенным представляется то обстоятельство, что в творческий диалог с западной сценой вступали в Индии, как правило, художники большого масштаба, чья творческая сила как бы толкала время вперед. Их новаторские искания не привели к созданию произведений "европеизированного образца", а формировали значительных национальных художников, наделенных современным художественным мышлением. Творчество Р. Тагора, У. Шанкара, Ш. Бардхана, Р. Деви и многих других выдающихся деятелей индийского искусства убедительное тому подтверждение.

Прогрессивные деятели культуры стран Азии и Африки противопоставили теории охранительности стремление к всестороннему развитию своих национальных традиций, разнообразный творческий эксперимент на пути плодотворного общения с прогрессивной культурой других народов. В строительстве художественной культуры новой Индии развитию древних художественных традиций и творческому диалогу с искусством других народов, несомненно, будет принадлежать основополагающая роль. Опыт театральной культуры Индии XX века в этой связи весьма плодотворен и поучителен: успех во многом определяло, как подтверждает проведенное исследование, серьезное изучение, тщательный анализ и отбор, глубинное постижение идейно-образной сути как национальной эстетической реальности, так и передовой культуры других народов. На этих путях плодотворная и вечно живая идея взаимодействия и синтеза искусств, сохраняющая свою творческую энергию на всех этапах

исторического развития индийской художественной культуры, несомненно, явится животворящей силой в новых творческих свершениях индийского искусства, в его наступательной динамической поступи в будущее.



По теме диссертации опубликовано:

1. Индийский театр. - Культура современной Индии. М., 1966, 2 а.л.
2. Индийская музыка. - Там же, I а.л.
3. Вклад И.П.Минаева в индийское театроведение. - Иван Павлович Минаев. М., 1967, 0,5 а.л.
4. Театр средневековой Индии. - Средневековая литература Востока. М., 1969, I а.л.
5. Проблемы синтеза в индийской эстетике. - Идеологические течения современной Индии. М., 1970, I,5 а.л.
6. Новые формы индийского театра. - Современная Индия: экономика, политика, культура. М., 1972, 2 а.л.
7. Индийская музыка. - Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974, I а.л.
8. Новое время - новый театр. - Ж-л "Театр", № I, 1975, 0,5 а.л.
9. Синтез искусств. - Ж-л "Проблемы культуры", № 4-5, София, 1978 (на болгарском языке).
10. К вопросу о древнеиндийском синтезе искусств. Санскрит и древнеиндийская культура. - Сб. статей и сообщений советских ученых к IV Всемирной конференции по санскриту. М., 1979. (Резюме на английском языке). 0,5 а.л.
11. Индийская пьеса на советской сцене. - Москва - Дели. Взаимодействие культур во имя мира и прогресса. М., 1979, 0,5 а.л.
12. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. 15 а.л. (в производстве изд-ва "Наука").