

Antanas Andrijauskas

AMŽINYBĖS ILGESYS:
TRADICINĖ INDŲ KULTŪRA,
ESTETIKA IR MENAS

Komparatyvistinės Rytų ir Vakarų kultūros, filosofijos ir meno studijos

Bibliotheca Orientalia et Comparativa

XI tomas

Antanas Andrijauskas

THE NOSTALGY OF ETERNITY:
TRADITIONAL INDIAN CULTURE AESTHETICS AND ART



Knygų serijoje publikuojami Lietuvos kultūros tyrimų instituto bei kitų Lietuvos institucijų mokslininkų tyrinėjimai, kuriuose remiantis pirminiais šaltiniais analizuojami įvairūs klasikinių Azijos civilizacijų ir tradicinių kultūrų aspektai, jų sąveika su Vakarų civilizacijos etinėmis, estetinėmis vertybėmis ir pasaulėžiūrinėmis nuostatomis, atskleidžiamos tarpkultūrinio dialogo metamorfozės.

Šioje serijoje išleista:

1. Beinorius A., Sąmonė klasikinėje Indijos filosofijoje, Vilnius, 2002, 528 p.
2. Uždavins A., Helėniškoji filosofija nuo Numenijo iki Sirijano, (Rytai–Vakarai–Lietuva), Vilnius, 2003, 332 p.
3. Andrijauskas A., Kultūros, filosofijos ir meno profiliai, Vilnius, 2004, 624 p.
4. Poškaitė L., Estetinė būtis daoizme, Vilnius, 2004, 296 p.
5. Jaskūnas V., Vizualiosios tapatybės. Indijos meno recepcija Vakaruose, Vilnius, 2005, 232 p.
6. Uždavins A., Simbolių ir atvaizdų interpretacijos problema senovės civilizacijose, Vilnius, 2006, 330 p.
7. Beinorius A., Imagining Otherness: Postcolonial Perspective to Indian Religious Culture, Vilnius, 2006, 216 p.
8. Žukauskienė O., Meno formų metamorfozės: komparatyvistinė Focillono ir Baltrušaičio menotyra, Vilnius, 2006, 288 p.
9. Guzevičiūtė R., Tarp Rytų ir Vakarų. XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai, Vilnius, 2006, 392 p.
10. Makselienė S., Intelektualinis vėlyvosios Bizantijos gyvenimas, Vilnius, 2007, 231 p.
11. Andrijauskas A., Amžinybės ilgesys: Tradicinė indų kultūra, estetika ir menas, Vilnius, 2015, 608 p.

Antanas Andrijauskas

**AMŽINYBĖS ILGESYS:
TRADICINĖ INDŲ KULTŪRA,
ESTETIKA IR MENAS**

UDK 008(540)(091)

An39

Antanas Andrijauskas

AMŽINYBĖS ILGESYS:

TRADICINĖ INDŲ KULTŪRA, ESTETIKA IR MENAS

Monografijos spausdinimą finansavo

UAB „3T –Transfers Technologies for Textile“

Redakcinė kolegija

prof. habil. dr. Antanas Andrijauskas (pirmininkas),

dr. Vaclovas Bagdonavičius, prof. (h. p.) Audrius Beinorius,

prof. habil. dr. Michel Hulin (Prancūzija), dr. Valdas Jaskūnas,

prof. habil. dr. François Jullien (Prancūzija), prof. habil. dr. Bronislovas Kuzmickas,

prof. habil. dr. Vladimir Maliavin (Rusija), dr. Loreta Poškaitė, dr. Vytautas Rubavičius,

prof. habil. dr. Hidemichi Tanaka (Japonija), prof. (h. p.) Algis Uždavinys

Recenzavo

Akad. prof. Algis Mickūnas

Prof. (h.p.) Audrius Beinorius

Dr. Valdas Jaskūnas

Monografiją apsvartė ir spaudai rekomendavo

Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslo taryba

ISSN 2424-3965

ISBN 978-9955-868-75-0

© Antanas Andrijauskas, 2015

© Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2015

Skiriu broliams ir seserims –
Vytautui, Stasiui, Romualdai, Nijolei, Tinai ir Artūrai

Turinys

Pratarmė / 8

Įvadas / 15

Pirma dalis. KULTŪROS, GROŽIO IR MENO METAFIZIKA / 25

Indų kultūros estetikos ir meno ištakos / 26

Indų estetinio fenomeno pažinimo sunkumai / 32

Specifiniai indų estetiškos tradicijos bruožai / 44

Šaltinių ir periodizacijos problemos / 49

Estetikos santykiai su mitologija, religija ir filosofija / 58

Grožio metafizika / 64

Meno samprata / 68

Estetika *versus* menas/ 74

Antra dalis. ESTETIKOS IR MENO TEORIJOS SAVITUMAS / 81

Estetiniai traktatai / 82

Architektūrinės estetikos problemas gvildenantys traktatai / 86

Vaizduojamosios dailės traktatai / 93

Mecenatai, architektai ir amatininkai / 102

Vaizduojamojo meno koncepcija ir socialinis dailininko statusas / 110

Hierarchijos principas indų estetikoje ir mene / 114

Šilpašastros apie meistrą ir meninę kūrybą / 122

Kanonas ir kūrybinės laisvės problema / 127

Simbolinio mąstymo principai / 131

Estetika *Kāmos* ir *Tantros* energetiniame lauke / 134

Trečia dalis. ESTETINĖS MINTIES UŽUOMAZGOS SENOVĖJE/ 147

Vedų kanono formavimasis ir struktūra / 148

Vedų mitologijos pasaulis / 155

Vedinės pasaulėžiūros krizė ir brahmanizmo ideologijos sklaida / 160

Specifiniai vedų estetikos bruožai / 162

Upašaudų estetiškos idėjos / 165

Estetinių idealų karta „Mahabharatoje“ ir „Ramajanoje“ / 168

Ketvirta dalis. KLASIKINIS PERIODAS / 175

Pagrindiniai klasikinės kultūros, estetiškos minties ir meno bruožai / 176

Istorinis ekskursas į budistinės ir džainistinės estetikos ištakas / 181

Specifiniai klasikinės estetikos bruožai / 188

Teatro menas klasikinio periodo menų hierarchijoje / 190

„Natjašastros“ estetinių idėjų pasaulis / 194

„Gytałamkara“ ir muzikinės estetikos principai / 206

Specifiniai klasikinio periodo architektūrinės estetikos bruožai / 211

Maurijų epochos architektūra ir skulptūra / 218

Mathuros ir Gandharos skulptūros mokyklų iškilimas / 227

Guptų epochos estetika ir menas / 240

„Čitralakšana“ ir klasikinės tapybinės estetikos sklaida / 246

Adžantos monumentaliosios tapybos iškilimas / 248

Penkta dalis. ANKSTYVIEJI VIDURAMŽIAI / 273

Viduramžių kultūros savitumas / 274

Hinduistinės pasaulėžiūros įsigalėjimas / 278

Scholastinės estetikos principai / 289

Bhamaha ir alamkarikų mokyklos estetikos tapsmas / 293

Dandinas apie poetinės kalbos ypatumus / 298

Vamanos poetinių pagražinimų ir stiliaus teorijos / 303

Radžasekharos iššūkis estetikos tradicijai / 308

Hinduistinės architektūros ir skulptūros estetikos tapsmas / 313

Ankstyvųjų viduramžių architektūra. Aicholos, čalukijų
ir palavų stilių sklaida / 320

Šešta dalis. KAŠMYRO RENESANSAS IR VĖLYVIEJI VIDURAMŽIAI / 333

Tantrizmas ir Kašmyro simbolinės poetikos mokykla / 334

Anandavardhanos *dhvani* teorija / 338

Tantrizmo idėjų sintezė Abhinavaguptos estetinio išgyvenimo koncepcijoje / 343

Kūrybinių gebėjimų išaukštinimas Mammatos estetinėje teorijoje / 347

Višvanathos poetinio meno kūrinio esmės samprata / 349

Sanskrito poetikos tradicijų apibendrinimas Džagannathos koncepcijoje / 352

Hinduistinės architektūros ir skulptūros renesansas / 355

Tantrinių estetinių idealų sklaida Khadžuraho šventyklose / 359

Pietų Indijos architektūros ir skulptūros raida. Orisos, čolų ir hojsalos stiliai / 365

Džainų architektūros ir skulptūros iškilimas / 372

Džainų miniatiūros estetiniai principai / 376

Septinta dalis. ISLAMIZACIJOS PERIODAS / 381

Islamizacijos kultūriniai iššūkiai / 382

Ankstyvoji islamiška architektūra / 385

Mogolų kultūros iškilimas / 389

Mogolų architektūros tradicijos savitumas / 396

Islamiškos kaligrafijos ir miniatiūrinės tapybos estetika / 402

Radžputo tapybos mokyklos / 411

Hindustani ir *karnataka* muzikos tradicijų išsiskyrimas / 419

Išvados / 432

Summary. THE POETICS OF ETERNITY:

TRADITIONAL INDIAN AESTHETICS AND ART/ 441

Literatūra / 578

Indijos istorijos periodizacija / 590

Sanskrito terminų žodinėlis / 591

Sanskritiškų traktatų pavadinimai / 599

Asmenvardžių rodyklė / 600

Turinys prancūzų kalba / 602

Turinys anglų kalba / 604

Turinys rusų kalba / 606

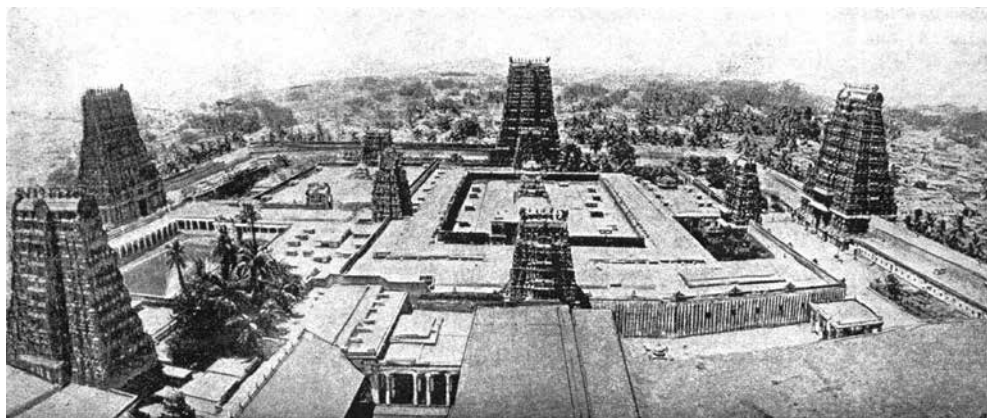
Pratarmė

Norinčiam pažinti ar tiesiog smalsiam individui dabartiniame išplėtotų tarpkultūrinių komunikacijų laikotarpyje pasaulis – tarsi ant delno. Žmonių kraustymasis iš vienos šalies į kitą, milžiniški pažintinių ir poilsio kelionių srautai tapo neatsiejamu postmodernaus globalėjančio pasaulio būties bruožu. Nomadologijos tendencijų stiprėjimas sudaro galimybę milijonams *tiesiogiai bendrauti su kitų tautų sukurtais kultūros reiškinais, vertybėmis, simboliais, padeda geriau suvokti, kad tarp įvairių rasių, tautų žmonių yra daugiau to, kas juos sieja, nei skiria.*

Vykstant pasaulio vienodėjimo tendencijoms ryškėja ir kitas, įvairių civilizacijų kultūrinės raidos kelių savitumo suvokimas. Jis, skirtingai nei anksčiau, priimamas ne kaip trūkumas, o nekvestionuojama vertybė. Tai suteikia naujų postūmių pažinti kitų civilizacijų kultūrinį kosmosą. Tad indų, kaip ir kitų neeuropinių civilizacijų tradicinės kultūros formos per gausėjančius leidinius, keliones, medijų teikiamas galimybes praranda egzotiškumą, tampa artimesnės. Jos įauga į ryškėjančios naujos metacivilizacinės kultūros vertybių ir simbolių visumą, tampa kasdien užliejančio informacinio srauto dalimi. Todėl įvairiuose kraštuose stiprėja kultūrinis pliuralizmas, atvirumas kitų kultūrų laimėjimams, kuris pirmiausia išryškėja didžiuosiuose megapoliuose, o vėliau per naujas gyvenimo būdo, kultūros apraiškas skleidžiasi į atokesnius kraštus, regionus ir keičia etnocentrines nuostatas.

Galvodami apie harmoningo ateities pasaulio sukūrimą, turime suvokti, kad šis uždavinys įgyvendinamas tik įsigalint tolerancijai įvairiuose kraštuose, įveikiant rasinius ir etnocentrinius mąstymo stereotipus. Dabartinei į tarpkultūrinių įtakų procesus įjungtai Lietuvai ypač aktualus tampa kitų tautų kultūros vertybių, simbolių suvokimas. Indijos kultūros pažinimas *Lietuvos gyventojams svarbus ir dėl kelių kitų priežasčių. Lietuvių kalba savo iki nūdienos išlikusiomis archajiškomis formomis yra viena artimiausių sanskritui indoeuropietiško kalbų. Su indais lietuvius sieja kontempliatyvi meditacinė pasaulėžiūra, gamtameldiškumas, daugelis archajiškų kultūros formų, pavyzdžiui, mūsų rugiapjūtės, kalendorinės dainos, raudos artimesnės indų nei Vakarų muzikos tradicijoms. Neatsitiktinai mūsų tautinės kultūros atgimimo ideologai Vydūnas, S. Šalkauskis, V. Krėvė, M. K. Čiurlionis ir daugybė kitų, mąstydami apie lietuvių tautos atgimimą XIX ir XX a. sandūroje, savo žvilgsnius kreipė į Indiją.*

Kita vertus, Indija yra vienas svarbiausių pasaulinės civilizacijos židinių, kuriame susiformavusios kultūros, estetinės minties ir meno formos turėjo didžiulį poveikį žmonijos kultūros istorijai. Skirtingose Hindustano pusiasalio dalyse išsiskleidė viena turtingiausių formų įvairovė architektūros, skulptūros, literatūros ir muzikos tradicijų. Lyginant indų



Šventyklų kompleksas Maduroje. Indija XIV–XVII a.

su antikos, Vakarų, kinų, japonų, arabų musulmoniškojo pasaulio kultūros tradicijomis iškart į akis krinta stulbinanti Hindustano pusiasalyje susiformavusių estetinės minties pakraipų ir meno stilių gausa, juose išsiskleidusi jausmų paletė. Indų kultūros tradicija, viena vertus, yra orientuota ir į abstrakčius metafizinius dangiškus idealus, bet ji kartu yra žemiška, patenkinanti intelektualinių ir estetinių poreikių įvairovę. Neatsitiktinai indų kultūros tradicijoje daugelis įvairių kraštų intelektualų ir menininkų regėjo autentiškų idėjų ir meno formų versmes bei gaivinantį kūrėjo dvasią amžinybės ilgesį.

Iš tikrųjų Hindustano pusiasalis yra vienas seniausių didžiųjų pasaulinės civilizacijos centrų, kuriame tūkstantmečiais gyvavo ir viena kitą keitė imperijos, valstybės ir tautos. Jų kultūrinis paveldas turėjo didžiulę įtaką pasaulinės civilizacijos istorijai. Jokia kita pasaulio civilizacinė tradicija, išskyrus kinų, neturėjo tokios ilgos ir nenutrūkstamos kultūros istorijos. Ji pasižymėjo ypatingu stabilumu, idėjų, tradicijų perimamumu, kuri nulėmė indų religinės, estetinės ir meninės sąmonės sinkretiškumas. Iš čia plaukė *gebėjimas tūkstantmečiais jungti po vienu stogu įvairias vietines kultūros formas, beje, daugelis iš jų archajišku pavidalu išliko iki nūdienos. Tai nereiškia, kad Hindustano pusiasalio erdvėje neveikė įprasti kultūrinės raidos, asimiliacijos ir adaptacijos dėsniai, tačiau akivaizdu, kad skirtingų kultūros tradicijų sintezės apraiškos ne visuomet skleidėsi nuosekliai, todėl nepajėgė galutinai homogenizuoti šios etniškai ir religiškai margos geografinės erdvės.*

Kita vertus, Hindustano pusiasalio civilizacinėje erdvėje didžiuliais istorinės raidos tarpsniais nebuvo ilgalaikių vienijančių valstybinių organizmų. Šis indų kultūros, estetikos ir meno tradicijos evoliucijos netolydumas, neregėta regioninių kultūros formų įvairovė paverčia jos pažinimą įdomiu tyrinėjimo objektu. Tačiau iškart kyla klausimas: *kiek moksliniu požiūriu yra pagrįstas, kalbant apie Hindustano pusiasalio civilizacinę*

erdvę, universalių sąvokų „Indijos“ ar „indų“ vartojimas, gvildenant per tūkstantmečius joje besiskleidžiančias estetikos ir meno tradicijas?

Ieškant atsakymo į šį klausimą vertėtų priminti, kad indų tauta kaip homogeniškas reiškinyss niekada neegzistavo, todėl žodžių junginys „indų estetika ir menas“ nėra visiškai adekvatus, nes šio regiono gyventojai pirmiausia save suvokė kaip indus (nuo *sindhu*), arba kaip skirtingus nuo atėjūnų vietinius gyventojus. XIX a. stiprėjant nepriklausomybės nuo Britų imperijos siekiams, šis supratimas buvo išsąmonintas ir įgijo politinį atspalvį, o XX a. antrojoje pusėje, išgalint naujos nepriklausomybės atgavusios Hindustano pusiasalį aprėpiančios valstybės ideologijai, regioninių ir konfesinių kultūros formų ir tradicijų savitumas niekur neišnyko (būtent jis suskaldė šią erdvę į skirtingus valstybinius organizmus), nors negalima teigti, kad stiprėjanti masinių komunikacijų įtaka neskleidžia naują platesnį kultūrinį tapatumą formuojančių tendencijų.

Todėl knygos tekste, remdamiesi jau susiformavusia akademiniam mokslu tradicija, išsaugosime konvencionalias sąvokas „Indijos“ ir „indų“, tačiau kartu poleminių aspektą sieksime pagrįsti, kai detaliau aptarinėsime svarbiausius lūžinius kultūros, estetinės minties ir meno raidos etapus.

Šios skaitytojų dėmesiui pateikiamos indų kultūros estetikos ir meno tradicijai skirtos knygos didžioji dalis buvo rašoma nelengvu gyvenimo metu, ilgam užsisklendus nuo išorinio pasaulio. Tai viena sudėtingiausių autoriaus intelektualinės biografijos knygų, pareikalavusi daug ir su įvairiais pertrūkiais darbo. Jos rašymas, kaip liudija pabaigoje pateiktas literatūros sąrašas, truko daugiau nei ketvirtį amžiaus. Šiandien jau tikrai nesiryžčiau imtis panašaus sumanymo. Tačiau tuomet, kai gimė jos sumanymas, uždarai Lietuvos visuomenei panašių publikacijų labai trūko. Mane nuo jaunystės viliojo egzotiškos kultūros – ir kuo įvairesnės, nepanašesnės į manąją, tuo jos man atrodė įdomesnės. Tokia nuostata, kaupiant gyvenimiškąją patirtį, tik tvirtėjo. Todėl neeuropinių kultūrų, mąstymo, estetikos ir meno tradicijų studijoms skyriau išskirtinį dėmesį. Lietuvos visuomenėje dar kartais regimos nepagarbos kitai rasei, tautai, kultūrai apraiškos, užuojautos „*kitam*“ ar „*kitokiam*“ trūkumas, kurį vertinu kaip žmogaus dvasinio skurdo, tamsos, užslėptų psichologinių kompleksų požymį.

Pirminis šios monografijos teksto variantas buvo parašytas rengiant sintetinį veikalą *Grožis ir menas: Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija (Rytai–Vakarai)*. Didžioji jau parašyto ir suredaguoto Hindustano pusiasalio erdvėje išsiskleidusiai estetikos ir meno tradicijai skirtos teksto dalis taip ir liko gulėti rašomojo stalo stalčiuje. Tik rengdamas spaudai išsamų, daugiau nei dvigubai didesnį, minėtos knygos *Grožis ir menas* teksto variantą, sugrįžau prie indų estetikos ir meno tradicijai skirtos anksčiau rašytos knygos rankraščio, kurį apsisprendžiau išspausdinti atskiru leidiniu.

Šiame leidinyje atsispindi daugybė keistais asociatyviais ryšiais su įvairiomis patirtimis ir išgyvenimais susijusių dalykų. Jos ištakos – vaikystėje iš Veisiejų į gimtąjį Kauną sugrįžusiam meno mokyklos mokiniui didžiulį įspūdį palikę egzotiškus kraštus vaizduojantys M. K. Čiurlionio paveikslai, muziejuose išvystos egiptologijos ir kitų Rytų kraštų meno kolekcijos, L. Truikio mintys.

Tačiau neabejotinai viena svarbiausių šios monografijos versmių yra egzotiškų kraštų vaizdinių, architektūros ir dailės paminklų prisodrintos didžiulės XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje prancūzų, vokiečių, anglų ir rusų kalbomis išleistos knygos, kurios į namų biblioteką pokario suirutės metais pakliuvo įvairiausiais keliais, nes po eilinės okupacijos iš bibliotekų buvo kruopščiai valomos „ideologinės erezijos“ ir norintieji jas galėjo nesunkiai įsigyti. Pokario metais Kaune taip pat „nusėdo“ dalis iš užgrobtos Karaliaučiaus krašto į Rusijos sostinę gabenamų kolekcionavimo objektų, kuriuos sovietų kareiviai Vytauto prospekte prie autobusų ir geležinkelio stočių (kur gyveno mūsų šeima) keisdavo į maistą. Tarp daugybės namų biblioteką papildžiusių knygų buvo vienas iš trijų XIX a. pabaigoje 1867, 1876 ar 1891 m. išleistų gausiai iliustruotų J. Fergussono indų architektūros istorijai skirtų leidinių, kuris iš jų, šiandien jau pasakyti negaliu. Tačiau šio leidinio įspūdingos indų šventyklų, tvirtovių, skulptūrų iliustracijos ilgam „įsikūrė“ pašamonės gelmėse.

Nuožmią 1957 m. žiemą, prasidėjus namo kapitaliniam remontui, jo gyventojai buvo laikinai perkelti kitur. Tuomet daugumą baldų ir biblioteką iškraustėme į remontuojamo namo apačioje buvusį senovinį skliautinį rūšį. Remontas užtruko dvejus metus, o nekūrenamame pastate, nuo šalčio sprogus visiems vamzdžiams, rūsyje buvę daiktai, knygos prisigėrė nemalonių kvapų ir, išimetus grybeliui, pradėjo sparčiai irti. Šeimoje knyga buvo savotiškas kulto objektas, nes tuomet tai buvo vienintelis langas į pasaulį ir žmonijos sukauptus kultūros lobius. Grįžę į suremontuotą butą su broliais atkakliai išlikusias knygas vėdinome ir stengėmės prikelti gyvenimui geriau išlikusias. Tačiau erozijos procesas, kaip ir jį lydintis nemalonus kvapas, buvo nesustabdomas. Ženklios bibliotekos dalies praradimas šeimai buvo skaudus smūgis. Aš dar ilgai atrinkinėčiau ir iškirpinėjau geriau išlikusias įvairių knygų, taip pat ir Fergussono, iliustracijas.

Nors kaip šios monografijos atsiradimo postūmiu pasitarnavusios minėtos indų architektūros ir skulptūros tradicijai skirtos knygos iliustracijos negrižtamai nugrimzdė į nebūtį, tačiau prisiminimai apie jas, tarsi prarasto vaikystės rojaus pasaulį, liko pašamonės gelmėse; dėmesys egzotiškų Rytų kraštų kultūroms buvo pasėtas jau visam gyvenimui. Neturėdamas galimybių išsamiau domėtis Rytų tautų kultūromis, filosofija, menu Lietuvoje, išvykau studijuoti į Maskvos Lomonosovo universitetą, kuris tuomet garsėjo puikiais Rytų tautų kultūrų specialistais.

Įstojęs į šio universiteto Filosofijos fakultetą, turėjau galimybių domėtis Rytų kultūrų studijomis, o tarp artimų draugų atsirado daug iš įvairių Azijos kraštų kilusių jaunų žmonių, kurie taip pat sėmėsi mokslo. Indijos kultūros, filosofijos, estetikos ir meno tradicija, prisipažįstu, man studijų metais buvo kietesnis riešutas, nei Rytų Azijos, kuria nenutrūkstamai domėjausi dar nuo studijų Maskvos Lomonosovo universitete pradžios, kai mane ir artimiausius bičiulius stipriai paveikė Nikolajaus Konrado asmenybė, pakoregavusi mano orientalistinius interesus kinų ir japonų kultūros kryptimi.

Tačiau tikriausiai neturėčiau skųstis likimu, nes pirmame kurse (kai studentų dar neatgraso akademinė rutina) indų filosofijos istorijos paskaitas mums skaitė unikalus eruditas profesorius Aleksandras Piatigorskis, kurio akademinė veikla paliko gilų pėdsaką mano intelektualinėje biografijoje ir atvėrė indų civilizacijos pasaulio erdves. Be iš jo ir menotyrininko Semiono Tiuliajevo gautų impulsų, ši knyga tikriausiai nebūtų pasirodžiusi. Kita vertus, kaip ir daugelis besidominčių Goethe's, romantikų, neklasikinės filosofijos (Arthuro Schopenhauerio, Friedricho Nietzsche's) šalininkų, Carlo Gustavo Jungo, Hermano Hesse's ir kitų jiems artimų indų kultūros propaguotojų veikalais, studijų metais ir vėliau „persirgau“ domėjimosi indų kultūra, filosofija, budizmo, upanišadų mokymais, įvairiomis indų meninės kultūros apraiškomis liga. Visą gyvenimą komplektavau man prieinamą indologinę literatūrą, kuri užima ženklia namų bibliotekos dalį. Prie šių leidinių įvairiais gyvenimo tarpsniais grįždavau, rašydavau ir skelbdavau indologinei problematikai skirtus tekstus.

Ir pagaliau, studijuodamas artimai bendravau su nuoširdžiu, gyvenimo džiaugsmo kupinu bičiuliu indu Madhu, kuris labai didžiavosi savo šalies kultūros ir meno tradicijomis. Apie bendravimą su juo primena daugiau nei prieš 35 metus jo padovanota miniatiūrinė marmurinė Tadž Mahalo kopija. Tuomet net negalėjau pagalvoti, kad kada nors gyvenime rašysiu tradicinei indų estetikai ir menui skirtus tekstus.

Prieš pateikdamas galutinį monografijos variantą skaitytojams, norėjau vėl grįžti prie šioje knygoje aprašomo įstabaus grožio gamtinio ir kultūrinio kraštovaizdžio, dar kartą patikrinti savo įžvalgas, aplankyti kadaise didžiulį įspūdį palikusias ir tyrinėjime minimas dabartinės Indijos vietas, pajusti, leidinyje kerinčių gamtos vaizdų, gyvūnijos ir augmenijos turtingos šalies kvapus, išvysti atmintyje priblėsusias spalvas, atviras žmonių šypsenas, puikius indų architektūros ir dailės paminklus.

Kruopščiai planuotas ilgalaikės kelionės į Indiją, rengiantis joms palankiausiu žiemos atostogų metu, du kartus, deja, teko atidėti. Ilgesniam laikui į šią šalį pavyko išvykti 2007 ir 2009 m., tada turėjau galimybę aplankyti daugelį knygoje aprašomų vietovių. Patirtus įspūdžius nuolatos lygindavau su tais, kuriuos išgyvenau lankydamasis kituose didžiuosiuose mane dominusiuose Rytų civilizacijų kultūros ir meno centruose. Naujas gaivus sąlytis buvo tikrai būtinas ir man, ir knygai. Skęsdamas kitų



Rimų gyvenimo vaizdai. Dramblio kaulas. I a.

seniai pradėtų darbų sraute skubėjau į jau parašytą tekstą įvesti tam tikrų korekcijų, tiesiogiai susijusių su greit blėstančiais, nors ir spalvingais, kelionių po įvairius Indijos regionus išpūdžiais. Pirminį darbo variantą papildęs ir kiek pakeitęs medžiagos pateikimo struktūrą, leidinį pateikiu skaitytojams. Galbūt būtų buvę geriau, jei ši knyga būtų pasirodžiusi tuomet, kai buvo parašyta, tai yra prieš monografiją *Tradiciinė japonų estetika ir menas*, kurios leidyba vyko stebėtinai lengvai, todėl ir išliko šviesūs prisiminimai. Ši knyga turėjo pasirodyti 2010 m., tačiau po leidyklos „Kronta“ bankroto jos leidimas nusikėlė.

Kuo ilgiau gyveni – vis labiau įsitikini, kad kiekviena knyga turi savo likimą, todėl net uždelsimas leidžiant turi ne tik trūkumų, tačiau ir kai kurių neabejotinų pranašumų, kadangi atsiranda daugiau laiko perdėm kategoriškų teiginių apmąstymams ir pagrįstų korektūrų įvedimui.

Lietuvoje įvairioms indų kultūros sritims skirta akademinė literatūra anksčiau buvo labai skurdi, tačiau pastarąjį dešimtmetį, sparčiai plėtojantis orientalistinėms ir komparatystinėms studijoms, padėtis keičiasi. Apie tai liudija Audriaus Beinoriaus, Valdo Jaskūno, Regimanto Tamošaičio monografijų, Algio Mickūno, Algio Prazausko, Vladimiro Koro-bovo, Daivos Tamošaitytės, Eirimo Veličkos, Dianos Mickevičienės, Kristinos Garalytės, Karolinos Levinaitės ir kitų jaunų autorių straipsnių pasirodymas. Nepaisant šių akivaizdžių nepriklausomybės atgavimo metais išryškėjusių poslinkių indologijos ir komparatystikos

sirtyse, tenka pripažinti – jaučiamas išsamesnių apibendrinančių tyrinėjimų, skirtų įvairioms indų kultūros, filosofijos, estetikos, menotyros ir meno sritims, stygius.

Autorius siekė, kad skaitytojas *pirmose dalyse būtų supažindintas su Hindustano pusiasalyje išsiskleidusiomis kultūros tradicijomis, su savitų simbolių ir vertybių pasauliu, geriau suvoktų indų estetikos ir meno tradicijos savitumą, gelminius ryšius su šioje civilizacinėje erdvėje tūkstantmečiais gyvavusiomis skirtingomis mitinėmis, religinėmis, etinėmis, filosofinės metafizikos tradicijomis*. Pajustų indų estetikos ir meno tradicijoje užkoduotą euristine galia spinduliuojantį intelektualų filosofiskumą ir kartu jam oponuojantį liaudiškumą, sintetiškumą, besiskleidžiantį glaudžioje architektūros, vaizduojamųjų, dekoratyvinių menų, dramos, poezijos, muzikos ir šokio sintezėje. Autorius tikisi, kad šis leidinys nors iš dalies užpildys mūsų humanistikos spragas.

Jei reikėtų metaforiškai apibūdinti vyraujančią šios knygos atsiradimo atmosferą, tiksliausia ją būtų pavadinti rudeniška: prie jos teksto dažniausiai grįždavau vasaros šilumai blėstant, todėl ji asocijuojasi su vasaros pabaiga. Ruduo su sparčiai besikeičiančiomis spalvomis visada buvo dvasiškai artimiausias metų laikas, kupinas liūdesio, melancholijos ir didžios poezijos. Tai laikas, skatinantis prisiminti ne tik dar vienus metų, bet ir platesnių būties ciklą kaitą, žmogiškosios būties efemeriškumą.

Suprantama, kad neįmanoma parašyti knygos be daugybės šaltinių, tekstų ir kritinės šia tema parašytos literatūros studijų ir ypač tiesioginės patirties, kontempliuojant konkrečius kraštovaizdžius, fotografuojant architektūros paminklus ir įvairius meno kūrinius. Monografijoje panaudota jau kelis dešimtmečius kelionių metu asmeniniame archyve kaupta indologinė iliustracinė medžiaga ir autoriaus, Konstantino Andrijausko, Nerijaus Filipavičiaus, Daivos Tamošaitytės, Žilvinės Gaižutytės-Filipavičienės fotografijos. Reiškiu gilią pagarbą ir dėkingumą Anapilin išėjusiems profesoriams Aleksandrui Piatigorskiui, Jurgiui Baltrušaičiui – sūnui, Marcu Le Botui, Bernardui Dorivaliui, taip pat Nicole Vandier-Nicolas, Morivon Saisson, Hidemichi Tanakai, Ken-ichi Sasakiui, Charles Ridoux už konsultacijas ir sudarytas sąlygas dirbti mokslinį darbą universitetuose Paris-I, Paris-X (Nanterre), *Collège de France, L'Institute l'art et archeologie, Centre de Recherches sur l'Art, Institute Français de Pondichéry* Pietinės Indijos prancūziško stiliaus mieste Pondičeryje, Prancūzijos, Japonijos ir kitų kraštų bibliotekose bei muziejuose. Reiškiu padėką filosofui ir mecenatui Žilvinui Svirgariui, ženkliai prisidėjusiam spausdinant šią monografiją. Dėkoju recenzentams Algiui Mickūnui, indologams Audriui Beinoriui, Valdui Jaskūnui, Eirimui Veliškai už vertingas pastabas ir patarimus, Kristinai Garalytei už pagalbą tvarkant sanskritiškus terminus. Esu nuoširdžiai dėkingas redaktorei Margaritai Dautartienei, maketuotojai ir dailininkei Skaistei Ašmenavičiūtei, visiems, padėjusiems parengti knygą spaudai.

Įvadas

Indijos kultūros, estetikos ir meno tradicija, greta Kinijos, Egipto, Irano, hebrajų, Graikijos, Bizantijos, Japonijos, arabų musulmonų ir Vakarų, paliko gilų rėžį civilizacijos istorijoje. Tai viena didingiausių žmonijos istorijoje gyvavusių civilizacijų, kurios sukurtas kultūrinis fondas žavi įstabiomis meno formomis ir originaliomis filosofinėmis bei estetinėmis idėjomis. Nuo seniausių laikų Hindustano pusiasalio teritorija buvo vadinama „Bharatos šalimi“. Dabartinis Indijos pavadinimas kilo iš vakarinių kaimynų persų ir senovės graikų, kurie skverbdamiesi į viliojančius turtais ir egzotiškomis prekėmis Rytus dažniausiai atsiremavo į didingą Indo upę, todėl greta bei už jos slypinčias didžiules įvairių valdovų valdomas teritorijas vadino „indų“ arba „sindhų“ žemėmis pagal persams būdingą tarimą. Iš čia kilo ir vėlesnis, jau musulmonų ekspansijos laikais paplitęs, Indijos pavadinimas „Hind“ ir „Hindustan“.

Gvildendami nuo seniausių laikų Hindustano pusiasalio regione išsiskleidusias kultūros, estetikos ir meno tradicijas, kaip minėjome pratarinėje, tik sąlygiškai galime vartoti universalias sąvokas „Indijos“ ar „indų“, kadangi dabartinės Indijos valstybės teritorija iki nepriklausomybės atgavimo nebuvo vientisas valstybinis organizmas ar homogeniška kultūrinė erdvė. Hindustano pusiasalio kultūrinėje aplinkoje per pastaruosius 5000 m. gyvavo daugybė skirtingų imperijų, karalysčių, kurios nuolatos keitė teritorijų ribas. O šių žemių sujungimas į vientisus valstybinius organizmus, lyginant su susiskaldymo tarpsniais, buvo ne toks ilgas ir beveik niekuomet neapėmė visų dabartinės Indijos, Pakistano ir Bangladešo teritorijų.

Plačiu istoriniu žvilgsniu žvelgiant į Hindustano pusiasalio gyventojų sukurtą kultūrą, galima teigti, jog ji išgyveno du esmiškai skirtingus urbanizuotos kultūros raidos ciklus: pirmasis *ikiistorinis* (Indo slėnio civilizacijos, vadinamųjų protoindiškųjų Harappos ir Mohendžo Daro civilizacijų) ir antrasis – *istorinis*, kurį skirtingi autoriai sieja su klasikiniame periode iškilusia Magadhos valstybe arba Maurijų imperijos atsiradimu. Tarp šių dviejų ciklų – beveik tūkstantmetį aprėpiantis urbanizuotos kultūros nuosmukio tarpsnis, apie kurio estetinius idealus ir meno raidą patikimų archeologinių ar rašytiniais tekstais dokumentuotų žinių neturime.

Ir pagaliau šio regiono kultūros, estetinės minties ir meno raidoje buvo keletas svarbių sąveikos su kitų civilizacinių pasaulių kultūros tradicijomis, estetiniais idealais, meno stiliais atvejų. *Ikiistoriniame* periode itin svarbus buvo arijų įsiveržimas į Hindustano pusiasalio kultūrinę erdvę, būtent tada *ateivių kultūra susiliejo su vietos genčių kultūros tradicija ir atsirado mūsų pagrindiniu tyrinėjimo objektu tapusi sinkretiška indoarijų kultūros, estetinės minties ir meno tradicija*. Pastaraisiais dešimtmečiais



Džainų Sonagaro šventyklų kompleksas. Bundelkandas XIII–XVI a.

įsiplieskė diskusijų apie arijų invazijos kontroversiškumą, kurios verčia mokslininkus kritiškiau pažvelgti į ankstesnėje indologijoje vyravusius stereotipinius požiūrius.

Antrajame jau *istoriniame* raidos periode tų sąlyčių su kitomis, ypač nomadų kultūros, tradicijomis buvo daug ir įvairių. Itin svarbus sąlytis su graikų kultūra, lėmęs Gandharos mokyklos susiformavimą, vėliau galingas kušanų įsiveržimas stimuliuo naujų estetinių idealų ir meno formų atsiradimą, tačiau giliausią pėdsaką indų civilizacijos istorijoje paliko susidūrimas su arabų musulmonų civilizacija. Jis sąlygojo indų estetikos ir meno tradicijos islamizavimą ir padėjo šiaurinėje ir centrinėje Hindustano pusiasalio dalyje suleisti šaknis arabų, persų, tiurkų estetikos bei meno tradicijoms, kurios palaipsniui susiliejo su vietinėmis.

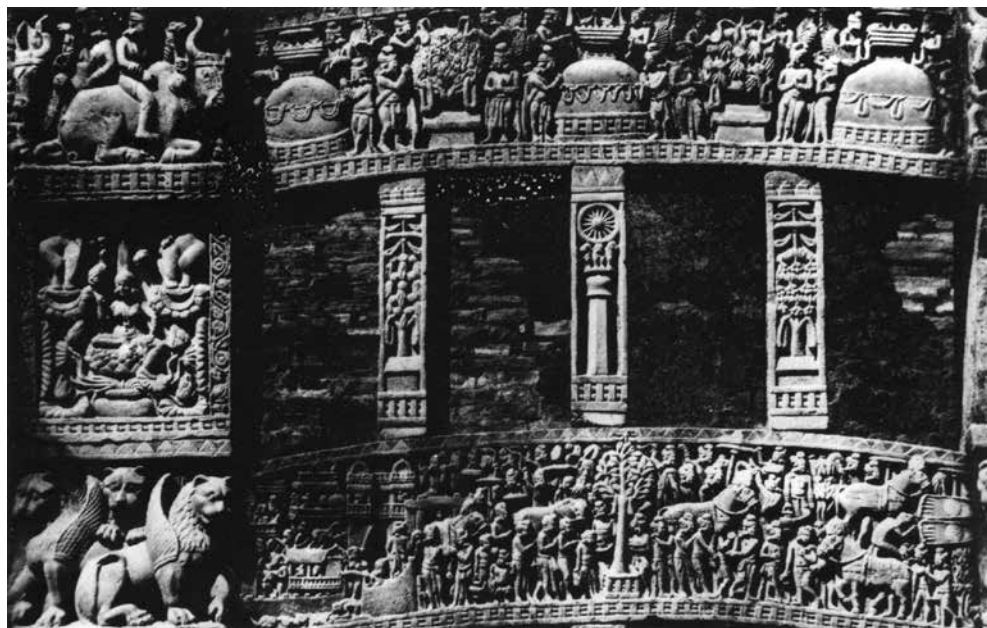
Pagrindinis šios knygos autoriaus uždavinys – Hindustano pusiasalio erdvėje išsiskleidusios unikalios tradicinės indų kultūros, estetikos ir meno indėlio į pasaulinę kultūrą atskleidimas. Sąvoka „tradicinė“ veikalo pavadinime turi conceptualią prasmę, kadangi „tradiciskumas“, autoriaus įsitikinimu, yra pamatinis tradicinės indų civilizacijos kosmoso, vadinasi, ir kultūros, estetikos bei meno bruožas. *Tradicija yra ne tik tai, kas perduodama. Ji nekinta per nuolatinės gyvenimo permainas. Visų permainų permaina – nekintanti savo amžinu kintamumu. Tai gaivi, autentiška patikimų vertybių versmė, maitinanti visas gyvybingąsias kultūros ląsteles. Tradicija kartu yra praeities kultūros vertybių, tekstų, simbolių, dvasinių sanklodų refleksijos sritis dabartyje.* Seniau sukurtų vertybių, simbolių, temų, leitmotyvų panaudojimas, jau nueito kelio patirtis užtikrina ir ateitį. Pagaliau tradicija – tai gelmė, nepaprastai svarbi, daugybės naujų potencialių galimybių kupina kultūros sritis.

Indų ir kinų kultūrų tradicijos yra unikalios, kadangi joms vienintelėms iš didžiųjų daugiau nei prieš 5000 m. užgimusių didžiųjų upių civilizacijų būdingas ilgiausias, iki nūdienos nenutrūkstamas kultūros raidos tęstinumas. Iš tikrųjų, kai lyginame indų ir kitų greta išsiskleidusių senųjų civilizacijų istoriją, įsitikiname, kad Indijoje, pavyzdžiui, skirtingai nei Egipte ar daugelyje kitų senųjų Artimųjų Rytų civilizacijų, nepaisant ženklios Hindustano pusiasalio dalies islamizacijos procesų ir britų kolonizacijos, *nebuvo tokių staigių permainų, dėl kurių negrįžtamai nuslinktų praeitin kastinė visuomenės struktūra, senieji kultūros klodai, poetinės, tekstinės, meno tradicijos, greit neišgalėjo ir neapėmė visos civilizacinės erdvės kitos kalbos ir kultūros tradicijos. Archaikiškas protoindiškųjų civilizacijų ir su jomis susiliejusių arijų genčių kultūros paveldas pagimdė savitą panindiską indoarijų kultūros tradiciją, kurią tūkstantmečiais saugojo ir puoselėjo vaizdinės kultūros formos, sanskrito, pali, ardhamagadhi, hindi ir įvairiomis kitomis vietinėmis šnekamosiomis kalbomis parašyti unikalūs tekstų rinkiniai, kurie tapo šios rašto civilizacijos sistemiškai organizuojančia ašimi*, kadangi klasikinėje epochoje kanonizuoti civilizacijos savastį ir gyvybingumą simbolizuojantys, dažniausiai sanskrito kalba rašyti, tekstai buvo šimtmečiais studijuojami, komentuojami ir perduodami iš kartos į kartą.

Šios monografijos originalumas tas, kad jos autorius į indų kultūros tradiciją siekia pažvelgti kaip į joje išsikristalizavusių estetikos ir meno formų savitumą. Pagrindinis dėmesys čia sutelkiamas į labai konkretų, aiškiai laiko požiūriu ribotą indų civilizacijos raidos tarpsnį, *kuris aprėpia tūkstantmečiais gyvavusių tradicinę indų kultūrą, estetiką ir meną – nuo elementarių estetinės ir meninės sąmonės užuomazgų formavimosi iki hinduistinės estetikos ir meno tradicijos saulėlydžio* – mažiau dėmesio skiriant islamizavimo etapui ir atsiribojant nuo glaudžioje sąveikoje su Vakarų kultūros tradicijomis besiplėtojančių modernių indų estetikos ir meno raidos problemų.

Kita vertus, norint geriau pažinti šį savitą Hindustano pusiasalio kultūros pasaulį, teko nuolatos rekonstruoti *pagrindines šios civilizacinės erdvės pasaulio suvokimo kategorijas, kadangi tik jų pažinimas gali atskleisti estetikos ir meno tradicijų savitumą*. Todėl aiškinantis konkrečių estetikos ir meno krypčių specifinius bruožus nuolatos tekdavo plėsti užsibrėžtą gvildenamų problemų lauką ir įtraukti į tyrimą vis naujų šios erdvės kultūrinės raidos aspektų.

Tai kompleksinis ir tarpdalykinis veikalas, aprėpiantis ne tik indų kultūros, estetikos ir meno tradicijos pagrindines raidos tendencijas, tačiau ir platų Hindustano pusiasalio civilizacijos istorijos problemų lauką. Tyrimo laikotarpis ir geografinė erdvė yra plati, kadangi pagrindinis tyrinėjimo objektas – tradicinė indų estetika ir menas – yra sudėtingas milžinišką istorinį laikotarpį ir didžiulę Hindustano pusiasalio geografinę erdvę



Reljefas karaliačio „Didysis išėjimas“ ant Didžiosios Sanči stupos nr. 1 rytinių vartų. I a. pr. Kr. kalkakmenis

apbrėpiantis civilizacijos istorijos reiškiny, kurio ištakų, priklausomai nuo konceptualių konkretaus autoriaus nuostatų, jau galima ieškoti net prieš 3000 metų vedų epochos žodyne literatūroje. Šiuo aspektu žvelgiant, ankstyvasis sinkretiškasis indų estetiškos tradicijos formavimosi etapas jungia didžiulį korpusą įvairių sanskrito kalba sukurtų poetinių, religinių, pasaulietinių, epinių, filosofinių, religinių, didaktinių ir kitokių tekstų, kuriuose latentine ar užslėpta forma skleidžiasi estetinė problematika. Pavyzdžiui, garsieji indų epai „Mahabharata“ (*Mahābhārata*) ir „Ramajana“ (*Rāmāyaṇa*) buvo ne tik neatsiejama indų kolektyvinės sąmonės dalis, formavusi Hindustano pusiasalio regiono gyventojų kultūrinį tapatumą, tačiau ir labai svarbūs estetiškos minties raidos paminklai, kurie veikė panindiškos tradicijos erdvėje išsiskleidusius požiūrius į grožį bei kitas estetines vertybes ir simbolius.

Monografijoje dėmesys sutelkiamas į Hindustano pusiasalio erdvėje vykusią kultūros, estetikos ir meno tradicijos genezę, pagrindinius jos raidos etapus, savitumą. Tačiau nevertėtų pamiršti, kad dabartinis mokslas yra (palyginti naujas) modernios Vakarų kultūros raidos reiškiny, susiklostęs jos kultūros teorinės savirefleksijos pagrindu. Todėl ir prieš pradedant analizuoti kitą kultūros, estetikos ir meno tradiciją (šiuo atveju išsiskleidusią Hindustano pusiasalio kultūrinėje erdvėje), būtina nuolatos tikrinti ir koreguoti kultūrologijos, estetikos pagrindines sąvokas, teorinės schemas, konceptualias nuostatas,

kvestionuojant jų menamą „universalumą“. Tai iškart paaiškėja, kai tik pradedame lyginti pagrindines indų ir Vakarų kultūrologijos, estetikos sąvokas, požiūrius į kūrėją, kūrinį, estetiškumo ir meniškumo kriterijus, estetinį suvokimą, tradiciją ir pan. Tai buvo kertinė metodologinė problema, su kuria nuolatos susidūrė autorius rašydamas šią knygą. Joje terminas „estetika“ vartojamas ne tradicine Vakarų klasikinėje racionalistinėje estetikos teorijoje įsitvirtinusia siaurąja, o plačiąja šios sąvokos prasme, jungiančia tiek implicitinę, tiek ir eksplicitinę jos sampratą. Todėl greta estetiškumo, grožio, meno ir meninės kūrybos problemas gvildenančių, dažniausiai sanskrito kalba parašytų filosofinių, religinių, estetinių, grynai techninių traktatų, kuriuose indų estetikos tradicija buvo rašto pavidalu įtvirtinta ir plačiai komentuojama, monografijoje didžiulis dėmesys skiriamas ir iš formalųjų konkrečių architektūros ir vaizduojamosios dailės meno kūrinių savybių išplaukiančių estetinių aspektų analizei.

Estetiškumo, grožio ir meno esmės apmąstymo užuomazgas galime aptikti jau seniausiuose vedų epochos tekstuose, kuriuose (ypač „Rigvedoje“ (*Rgveda*)) yra daug sinkretiškai religinei ir mitinei sąmonei būdingų fragmentų, atskleidžiančių vedinės literatūros kūrėjų požiūrių į pasaulį ir estetinius reiškinius savitumą. Todėl vedos ir iš jų išsirutulioję brahmanų (ritualų aiškinimas), aranjakų (atsiskyrėlių miškuose knygos), upanišadų (religiniai filosofiniai traktatai) tekstai tapo svarbiu indų estetinės minties ištakų tyrinėjimo objektu, padedančiu geriau suprasti klasikiniame ir vėlesniuose perioduose atsiradusių estetinių traktatų idėjas, sąvokas. Išaugusi iš sinkretiškos pasaulėjautos ir su ja susijusios mitinių bei religinių vaizdinių sistemos, ankstyvoji *indoarijų* estetinė mintis dar ilgai išsaugojo archajiškus sinkretiškai pasaulėjautai ir menkai diferencijuotai sąmonei būdingus bruožus.

Knygoje aptariamos indų kultūros, estatinės minties ištakos, jose ryškėjančios tradicinės indų estetikos santykiai su mitologija, religija, filosofija, atskleidžiamas šių kultūrinio universumo sričių poveikis indų estetinio fenomeno tapsmui. Ypatingas dėmesys skiriamas religijos ir filosofijos įtakos indų kultūros tradicijai, meninei raiškai, simbolinei kalbai, meninių vaizdinių ir įvaizdžių sistemų formavimuisi bei kaitai. Vėliau susikoncentruojama į indų estetikos santykių su menu aptarimą. Remiantis konkrečių estetinių fenomenų analize atskleidžiama šių dviejų sferų tarpusavio priklausomybė, analizuojama, kaip indų grožio metafizikos ir meno sampratos tapimo bei istorinės raidos ypatumai atsispindi pagrindiniame analizės objekte – filosofiniuose, religiniuose, estetiniuose ir techniniuose traktatuose.

Autorius, sistemindamas įvairius analizės objektu tapusius šaltinius, atkreipia dėmesį, kad anksčiau viešpatavusios mitinės tradicijos užuomazgos naujame, su miesto kultūros iškilimu susijusiame, klasikiniame periode tarsi įžengia į naują teorinės minties

ir meno praktikos raidos ciklą, kuriame išsikristalizuoja ir kanonizuotų normų pavidalu įtvirtinami sinkretiškai indoarijų estetikos ir meno tradicijai būdingi teoriniai ir praktiniai kūrybos principai. Tuomet su skirtingų meno rūšių iškilimu menų hierarchijoje tiesiogiai susiję teoriniai estetines problemas gvildenantys veikalai išsiskiria aukštu teorinės sintezės ir apibendrinimo lygiu.

Būtent klasikiniame periode išryškėjo kelios specifinių teorinių traktatų (šastrų) atšakos: literatūrinės estetikos (natjašatrų) ir architektūros (vastušaštrų) bei su ja susijusios vaizduojamosios dailės (šilpašaštrų) tradicijos. Lygiagrečiai su jomis formavosi muzikinės estetikos tradicija ir didžiulis filosofinių, religinių, ritualų, etikos sąvadų, įvairiems specialiesiems mokslams skirtų tekstų korpusas, kuris neretai savo mastais gerokai viršydavo gausios ir įvairialypės grožinės literatūros srautus. Visi šie kultūros ir meno problemas gvildenantys tekstai, greta specifinių estetikos problemoms skirtų veikalų, autoriaus traktuojami kaip svarbūs indų tradicinės kultūros, estetikos ir meno pažinimo šaltiniai.

Literatūrinių formų vyravimas sąlygojo poezijai ir dramos menui skirtos daugiau su išsilavinusiais indų visuomenės sluoksniais susijusios natjašastrinės estetikos tradicijos įsivyravimą. O kitos jos papildančios su architektūra ir vaizduojamąja dailė susijusios vastušaštrinės ir šilpašaštrinės tradicijos kūrėjai atstovauja kitai utilitarinius visuomenės poreikius atspindinčiai estetinės minties raidos linijai, kurioje meninė veikla nuolatos susipina su kitomis darbinės veiklos sritimis. Todėl pastarųjų tradicijų traktatai dažniausiai apsiriboja tik praktinėmis architektūros, skulptūros ir tapybos kūrinių kūrimo rekomendacijomis. Trečioji muzikinės kultūros tradicija savo gvildenamų problemų visuma yra artimesnė natjašastrinei tradicijai, kadangi taip pat daug dėmesio skiria įvairių estetinio išgyvenimo subtilybių, meninės formos, stiliaus, menininko kūrybinio potencialo ir kūrybos proceso problemų tyrinėjimui.

Autorius kiekvienam etapui parenka, jo manymu, svarbesnius teorinius tekstus, meno paminklus, kūrinius, geriau atspindinčius analizuojamos epochos kultūros raidos bruožus, vyraujančius požūrius į estetikos ir meninės vertybes. Nuo klasikinio periodo išskiriamos reprezentatyviausios konkretaus istorinio tarpsnio estetikos bei meno mokyklos, personalijos, koncepcijos ir sąvokos. Siekiama atskleisti įvairių indų estetinės ir meninės sąmonės sluoksnių, meno stilių, kryptų, mokyklų, simbolių, motyvų, vaizdinių ir juos maitinančius šaltinius.

Seniausi klasikinio periodo estetinėms problemoms ir meno teorijai skirti išlikę indų traktatai „Natjašastra“ (*Nāṭyaśāstra*), „Čitralakšana“ (*Citralakṣaṇa*) ir „Gyṭalamkara“ (*Gitālaṃkāra*) čia iškyla kaip klasikiniai tos epochos žmonių pasaulėjautai būdingo estetinio sinkretizmo pavyzdžiai: viena vertus, jie atspindi savo meto mitinį, religinį, filosofinį pasaulio suvokimą, kita vertus, ir aktualius sparčiai besiplėtojančios rūmų ir miestų kultūroje meno praktikos poreikius.

Vėliau pasitelkiant architektūrai, vaizduojamajai dailei, poezijai, dramai, muzikai ir kitoms meno rūšims skirtus teorinius traktatus, analizuojamos indų tradicinėje estetikoje plėtojamos meninės kūrybos subjekto – meistro ir meninės kūrybos proceso problemos. Daugiausia dėmesio skiriama indų požiūrių į šias problemas specifiškumui ir sąsajų su kitomis didžiosiomis estetikos tradicijomis išryškinimui. Toliau pereinama prie kanono ir painių simbolių bei ženklų sistemų vaidmens indų estetikos tradicijoje aptarimo, parodoma, kad yra tam tikri kodai, glaudžiai susiję su konkrečiame Hindustano pusiasalio regione ir konkrečiu laiku gyvavusia religine, rašytine ar meno tradicija. Per tam tikros religinės tradicijos (budizmo, džainizmo, hinduizmo ir pan.) mene užfiksuotas simbolinių vaizdinių sąsajas su tam tikroje tradicijoje cirkuliusiais religiniais, estetiniais, pagalbiniais amatininkams skirtais tekstais ir per meno tradicijų lyginamąją analizę atsiveria galimybė geriau pažinti gelminius indų estetikos ir meno tradicijos istorinės raidos ir transformacijos procesus, priartėti prie įvairiais norminiais reikalavimais reglamentuotos indų estetiškos tradicijos savitumo pažinimo. Nepaisant vaizdinių ir simbolių sistemas bei menininko kūrybos procesą reglamentuojančių veiksnių, traktatuose griežtai formuluojamų normatyvinių nuostatų, *kanonai dažniausiai pasitarnaudavo tik bendriausia konkrečiai religinei ir estetinei tradicijai būdinga kūrybos schema, kurios viduje bemaž akivaizdžiai reiškėsi konkretaus menininko individualybė.*

Autorius, tyrinėdamas glaudžiai susijusias indų tradicinės kultūros, estetikos ir meno raidos problemas bei siekdamas užsibrėžtų tikslų, pasitelkė įvairias tyrinėjimo strategijas bei metodus. Pirmiausia rekonstruodamas indų kultūros, estetikos ir meno tradicijos raidą, pasitelkė istorinės chronologinės analizės principus, kurie padėjo išryškinti idėjų ir stilių kaitą įvairiais istoriniais laikotarpiais, atskleisti juose vyravusių estetinių idėjų ir meno formų savitumą. Toliau daug dėmesio buvo skiriama kontekstinei išlikusių rašytinių šaltinių ir meno kūrinių analizei. Hermeneutinis metodas padėjo geriau suvokti indų idealus ir įvairias analizei pasirinktas geriausiai reprezentuojančias konkretų meno raidos tarpsnį meno formas bei adekvačiau jas interpretuoti.

Daug metų dirbęs civilizacinės komparatyvistikos srityje ir tyrinėjęs įvairias neeuropinių civilizacijų filosofijos, estetikos ir meno tradicijas, autorius siekė indų kultūros, estetikos ir meno tradicijos analizėje pasitelkti ne tik platesnį istorinį kontekstą, tačiau ir komparatyvistinių metodologinių prieigų teikiamas galimybes. Todėl pagrindine ir styguojančia šios monografijos metodologine ašimi tapo komparatyvistinės metodologinės prieigos ir procedūros, kurios suteikia galimybę tyrinėtojai geriau pažinti Hindustano pusiasalio civilizacinėje erdvėje išsiskleidusią Indijos kultūros, estetikos ir meno tradiciją, kaip sudedamąją pasaulinės civilizacijos istorijos dalį, atskleisti joje įsivyravusių estetikos ir meno tradicijų savitumą per santykį su kitose civilizacinėse tradicijose įsigalėjusias estetinio pasaulio pažinimo ir meninės kūrybos formas.

Tradicinės Vakarų lyginamosios analizės strategijos esmiškai skiriasi nuo lankstesnių postmodernių. Pirmiausia klasikinės Vakarų akademinio mokslo raidoje susiklosčiusios humanistikos disciplinos pamatinėmis ideologizuotomis nuostatomis buvo eurocentrinės, o jų teorinių diskursų struktūrinė ir sistemiškai organizuojanti ašis – tiesinė evoliucinė žmonijos kultūros istorijos raidos vizija. Tobuliausiu žmonijos raidos modeliu ir siekiamybe kitiems civilizaciniam pasauliams tokioje pasaulėžiūroje buvo iškeliama Vakarų Europos civilizacija. Pagrindinis klasikinių lyginamųjų civilizacijų ir kultūrų studijų metodas – lyginamasis istorinis ir kiti su juo susiję mažiau reikšmingi metodai bei metodologiniai principai. Kita vertus, klasikinių lyginamųjų studijų pakilimo laikotarpis XX a. pirmojoje pusėje buvo glaudžiai susijęs su įvairių humanitarinių ir socialinių mokslų įsitvirtinimu akademinėje mokslo sistemoje. Iš čia plaukė jų šalininkams būdingas *monologizmas*, aršus savo *dirbtinai apibrėžtų teritorijų gynimas nuo gretutinių mokslų invazijos*.

Dabartinės komparatyvistinės metodologijos šalininkai tokius požiūrius pagrįstai laiko praeities reliktu. Atmesdami eurocentrinių teorijų monizmą, jie iškelia tarpdiscipliniškumo ir pliuralistinės pasaulėžiūros svarbą, *išpažįsta daugialiniinę įvairių civilizacijos raidos kelių teoriją*. Todėl konkretaus mokslo šalininkai vis dažniau suvokia savo pažinimo sritį kaip platesnės humanitarinių ir socialinių mokslų sistemos dalį ir pasitelkia modernias kompleksines, tarpdalykines komparatyvistines strategijas bei metodus. Šios monografijos autorius yra komparatyvistinės metodologijos šalininkas, kadangi suvokia, jog indų estetikos ir meno tradiciją ar bet kurią kitą galima geriau pažinti ir išryškinti jos savitumą lyginamosios analizės perspektyvoje.

Šiuo aspektu indų ir kitų neeuropinių tautų kultūros, estetinės minties pažinimo istorija nedaug kuo skyrėsi nuo ankstyvajame orientalistinių studijų raidos etape svarbios lingvistikos metodologinių transformacijų ir savimonės istorijos. Apšvietos ideologijos klestėjimo laikais Vakarų Europos mokslininkai, suintriguoti misionierių ir pirmųjų orientalistinių studijų, visas neeuropines kalbas siekė aprašyti ir paaiškinti neginčijamu kanonu laikydami klasikines graikų ir lotynų kalbas. Taip, nepaisant jokių sveiko proto reikalavimų ir remiantis klasikinių Vakarų kalbų universalumo nuostatomis, skirtingo senumo kalbos (pavyzdžiui, sanskritas turi milžiniškus rašytinių šaltinių korpusus) buvo dirbtinai spraudžiamos į joms svetimas schemas ir iš to formuluojamos tendencingos išvados. Tačiau netrukus lyginamosios studijos padėjo suvokti, kad, pavyzdžiui, graikų ir lotynų kalbos tikrovėje yra tik jaunesnieji archajiškesnių Rytų tautų kalbų vediniai, atsiradę žmonijos kultūros istorijoje. Ilgainiui lingvistikoje, o kiek vėliau mitų, religijos, filosofijos, meno tyrinėjimuose ir kitose humanistikos srityse, vis aiškiau buvo suvokiamas iš kitų civilizacinių pasaulių perimtos medžiagos „kitoniškumas“, lyginant su



Amaravatės stupos reljefas. II a. Smiltainis

„norma“ laikoma antikos ar Vakarų kultūros tradicijomis. Tai įžvalgesnius tyrinėtojus vertė atsisakyti tiesmuko antikos ar Vakarų kultūros tradicijos schemų perkėlimo į kitų civilizacinių pasaulių kultūros, filosofijos, estetikos ir meno tyrinėjimus.

Estetika, kaip ir dauguma kitų dabartinės humanistikos disciplinų, yra modernaus Naujųjų laikų Vakarų mokslo produktas, įgavęs skirtingose Vakarų šalyse savitas raidos kryptis. Jos tyrinėjimo objektas, struktūra, pagrindinių problemų laukas, tyrinėjimo strategijos ir metodai susiklostė apibendrinant Vakarų civilizacijos kultūros ir meno raidos procesus. Todėl jos suformuotų kategorijų ir teorinių koncepcijų „universalumas“ iškart kelia pagrįstų abejonų. Dabartinės komparatyvistinės estetikos ir menotyros šalininkams jau akivaizdu, kad daugelis Vakarų humanistikoje susiklosčiusių ir atrodžiusių nekvestionuojamomis istorinės raidos schemų, modelių, sąvokų yra pasenusios ir nepajėgios adekvačiai aprašyti ir pažinti kituose civilizaciniuose pasauliuose susiklosčiusių estetinės minties ir meno formų.

Todėl prieš pradėdant taikyti Vakarų kultūrologijos, estetikos teorines nuostatas, kategorijas kitų civilizacinių pasaulių kultūros, estetinės minties tradicijų pažinimui, kaip minėjome, pirmiausia reikia nuolatos kelti klausimą dėl šių kategorijų universalumo ir efektyvumo, pažįstant neeuropinėje civilizacijoje susiklosčiusias teorinės minties tradicijas ir meno formas. Ne mažiau sudėtingas yra ir kitas pamatinis komparatyvistinės estetikos klausimas apie Vakarų estetikos tradicijoje išsikristalizavusių sąvokų „estetiškumas“, „grožis“ pritaikomumą neeuropinių estetikos tradicijų analizei. Akivaizdu, kad plačiąja prasme pamatinės estetikos mokslo kategorijos „estetiškumas“ arba ilgai Vakarų estetikos

tradicijoje viešpatavusi sąvoka „grožis“ ir jos antroji pusė „bjaurumas“ skleidžiasi ir teoriškai reflektuojamos visose didžiosiose civilizacijose. Tačiau daug sudėtingesnis tyrinėtoji yra uždavinys išsiaiškinti, kaip šios *estetiškumą* ar jo nebuvimą įvardijančios savybės funkcionuoja kitos civilizacinės erdvės estetinių ir meninių vertybių aplinkoje, kiek europinėje estetikos tradicijoje nukaltos sąvokos yra efektyvios kitų civilizacijų sąvokų pasaulyje. Čia komparatyvistinei metodologijai atsiveria didžiulės galimybės pademonstruoti savo tyrinėjimo strategijų, instrumentų, procedūrų lankstumą ir efektyvumą.

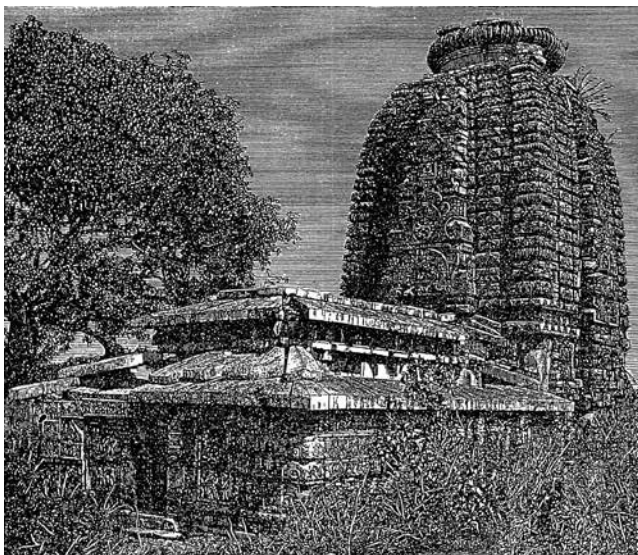
Akivaizdu, kad negalima ignoruoti modernių komparatyvistinių tyrinėjimo strategijų ir metodų, kuriuos praktiškai pritaikant konkrečių fenomenų analizei labai svarbi tampa tyrinėjimo subjekto ir objekto santykių problema arba, kitais žodžiais tariant, aktyvi paties tyrinėtojo pozicija, jo subjektyvios savybės ir konkrečių reiškinių analizei pasirenkami požiūrio aspektai bei pagalbiniai tyrimo instrumentai. Vadinas, analizės procese negalima ignoruoti ir tyrinėtojo asmenybės, su kuria tiesiogiai siejasi tyrinėjimo programos ir problemų lauko išskleidimo, analizės savitumas ir gaunamų rezultatų patikimumas.

Šioje monografijoje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į tradicinės, ypač sanskrito kalba sukurtos, indų estetikos plėtotę, todėl mažiau dėmesio skiriama vėlesniems, su indų kultūros islamizavimu ir britų kolonizacija susijusiems, etapams, taip pat po nepriklausomybės atgavimo prasidėjusiam naujausiam indų estetinės raidos etapui, kuriame indų estetikos tradicija jau aktyviai sąveikauja su Vakarų ir kitų civilizacinių pasaulių estetinėmis tradicijomis.

Autorius, puikiai suvokdamas *Hindustano pusiasalyje išsiskleidusių kultūros formų įvairovę, nevienalytiškumą, sudėtingumą, nesiekia aprėpti visų susiformavusių estetikos ir meno tradicijų, o sąmoningai apsiriboja tik, jo požiūriu, Lietuvos skaitytojui aktualiausių ir pagrindiniams indų civilizacijos periodams reprezentatyviausių krypčių, mokyklų, teorijų analize*. Šio tyrinėjimo geografinės ribos – Hindustano pusiasalio erdvė, o istorinės – nuo šios tradicijos ištakų iki Mogolų imperijos saulėlydžio ir kolonializmo epochos pradžios, kada indų kultūros tradicija pamažu įžengia į kokybiškai naują raidos etapą, tiesiogiai susijusį su prievartiniu Vakarų civilizacijos kultūros formų diegimu.

Leidinį sudaro septynios dalys, pirmose dviejose aptariamos bendriausios teorinės ir metodologinės indų kultūros, estetikos ir meno problemos, nuo trečiosios nuosekliai analizuojama indų teorinės minties ir meno raida nuo elementariausių ankstyvųjų estetinės sąmonės formavimosi ir meninės kūrybos formų iki Mogolų imperijos saulėlydžio. Knygos pabaigoje pateikiamos išvados ir išsamus literatūros sąrašas, pagrindinių sanskritiškų terminų ir svarbiausių estetines problemas gvildinančių sanskrito kalba parašytų traktatų sąvadas.

Pirma dalis. KULTŪROS, GROŽIO IR MENO METAFIZIKA



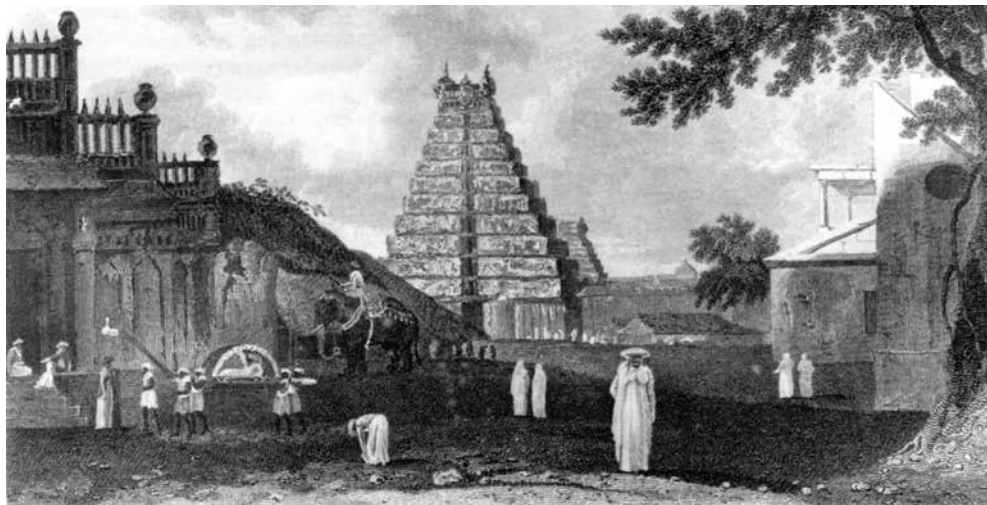
Šivos šventykla Parašuramešvare. VII a.

Indų kultūros estetikos ir meno ištakos

Hindustano pusiasalis – vienas seniausių pasaulinės civilizacijos židinių, aprėpiančių ilgą, apie 5000 metų, kultūros istoriją. Šiame regione sukurtos kultūros, estetikos ir meno vertybės – tai iškalbinga žmonijos istorija. Istorškai Hindustano subkontinentas buvo daugiau geografinis, kultūrinis, tiksliausiai sakant, civilizacinis, o ne politinis vienetas. Nėra indų „nacijos“, tačiau yra indų civilizacija“ (Masson-Oursel, 1933, p. IX), – rašė P. Massono Ourselio knygos *Inde Antique et le civilisation indienne* (1933) įvade žinomas istorikas Henri Berras. Iš tikrųjų Indija – tai didžiulė civilizacinė erdvė tarp Irano ir Kinijos, atskirta nuo išorinio pasaulio natūralių gamtinių kliūčių. Šiaurėje – tai Pamyro, Karakorumo ir Hindukušo kalnagūbrių grandinės, kurios rytuose pereina į neįveikiamą Himalajų kalnyno barjerą, o dar piečiau – į aukštutinės Birmos kalnyną. Vakarinę pusiasalio dalį nuo išorinio pasaulio skiria didžiulės dykumų ir pelkių teritorijos, pro kurias iš centrinės Azijos periodiškai skverbėsi nomadų gentys ir įvairūs užkariautojai. Pietinė pusiasalio dalis išsikiša į Indijos vandenyną, atskirdama Bengalijos įlanką nuo Arabijos jūros. Šri Lankos sala (buvęs Ceilonas) pietuose tarsi užsklendžia šio civilizacinio pasaulio pietines erdves. Pagrindinės Indijos upės – Indas, Ganga ir Brahmaputra – išteka iš šiaurėje ir rytuose esančių kalnynų. Ši civilizacinė erdvė skyla į tris reljefo požiūriu skirtingus regionus: daugiau nei pusę teritorijos užimančią Dekano plokštkalnę, Indo ir Gangos upių baseino derlingas lygumas ir Himalajų ir Karakorumo kalnų juostas.

Indų kultūros estetikos ir meno ištakų tyrinėjimas nukreipia mus į dar menkai tyrinėtus *priešistorės ir ankstyvosios istorijos laikus (maždaug iki VII a. pr. Kr.)*. Archeologijos duomenys rodo mezolito (nuo maždaug 9000 m. pr. Kr.) ir neolito periodais buvus kultūrinę pažangą, kuri akivaizdi keramikos dirbiniuose, įrankių gamyboje, žemės ūkio plėtotėje, prijaukinant gyvulius, įdiegiant varį. Toliausiai kultūriniu požiūriu buvo pažengusi šiaurės vakaruose esanti Hindustano pusiasalio dalis. Čia anksčiausiai, apie 8000 m. pr. Kr., atsirado kaimo tipo gyvenvietės, o pietinėje ar rytinėje pusiasalio dalyse šis procesas išryškėjo apie 3000 m. pr. Kr. Vadinasi, indų civilizacijos erdvei būdinga netolygi kultūros procesų raida. Žalvario amžiuje (maždaug nuo 5000 m. pr. Kr.) toliausiai kultūros požiūriu pažengusiose teritorijose grynas varis buvo apdirbamas, bet retai išlydomas į bronzą. Pietuose neolitinės kultūros formos išliko iki 1000 m. pr. Kr., kai geležies amžius jau buvo prasidėjęs šiaurinėje pusiasalio dalyje. Pirmosios meninės veiklos apraiškos Hindustano pusiasalyje aptinkamos mezolitininių ir neolitininių piešinių pavidalu ant uolų šlaitų centrinėje jo dalyje.

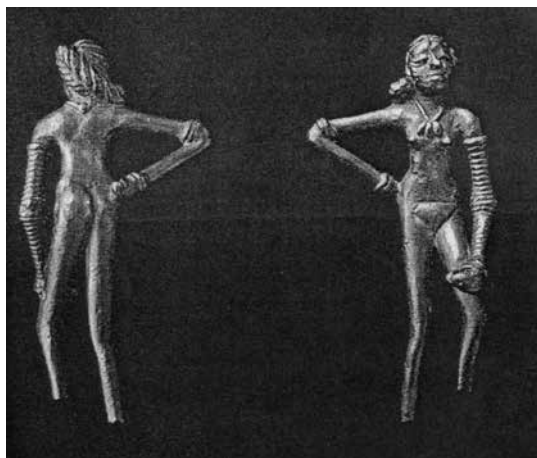
Lyginant Hindustano pusiasalio architektūros ir vaizduojamosios dailės tradiciją su kitomis didžiosiomis tradicijomis, akivaizdu, kad tiek naudojamomis medžiagomis, tiek



William Hodges. Didžiosios pagodos Tandžorėje vaizdas. Raižinys. 1793

ir stilių įvairovė ji yra viena seniausių ir turtingiausių. Jos ištakų tyrinėjimą galima pradėti nuo seniausios šiame regione miesto tipo protoindiškos civilizacijos, kuri išsiskleidė Indo slėnyje tikriausiai (kaip ir Egipte bei Mesopotamijoje) dėl pažangos auginant grūdines kultūras derlingose potvynių užliejamose paupio lygumose. Šio regiono gyventojai pradėjo naudoti keramiką ir varį maždaug 5000 m. pr. Kr. Jie išplėtojo prekybos kelius su vakarine Centrinės Azijos dalimi ir Arabų jūros pakrante. Laipsniškas urbanizacijos augimas gali būti atsektas nuo šios datos, o kulminaciją jis pasiekė jau subrendusioje civilizacijoje, apie 2550 m. pr. Kr. Apie šią civilizaciją stinga patikimų rašytinių šaltinių, todėl jos gyvavimas atskleidžiamas, pasitelkiant archeologinius tyrinėjimus. 1974 m. prancūzų archeologai, vadovaujami J.-F. Jarrigėo, padarė labai svarbių archeologinių atradimų apie šiaurės vakarų Hindustano pusiasalio dalyje 7000 m. pr. Kr. gyvavusią ikiistorinę kultūrą, kurios materialinės liekanos padeda geriau suprasti tuos civilizacinės raidos kelius, kurie vėliau atvedė šio regiono gyventojus į urbanizuotos protoindiškos (Indo slėnio) civilizacijos sukūrimą. Manoma, kad šios civilizacijos kūrėjai buvo dravidų, gyvenančių Hindustano pusiasalio pietuose, protėviai. Vienodi įrankiai ir materialinės kultūros dirbiniai, archeologų rasti didžiulėje Indo upės baseino teritorijoje, leidžia daryti prielaidą, kad šiame regione buvo sukurtos komunikacijų sistemos, kurios skatino prekybos plėtotę ir sudarė sąlygas formuoti vienalyčiams valstybiniais organizmams.

Pradžioje protoindiškos civilizacijos pėdsakai buvo aptikti tik dabartinio Pakistano teritorijoje – Indo upės slėnyje, tačiau archeologams atkasant vis naujų miestų ir gyvenviečių



Šokančios merginos bronzinė skulptūrėlė.
Mohendžo Daro civilizacija 2000 m. pr. Kr.

paaiškėjo, kad šių civilizacijų išplitimo arealas aprėpė ir daugybę kitų vietų, išsibarsčiusių Pakistane bei vakarinėje Indijoje. Remdamiesi naujausiais archeologiniais duomenimis, protoindiškos civilizacijos erdvę dydžiu galime prilyginti dabartinei Prancūzijos teritorijai.

Indų civilizacijos genezės ir estetiniu aspektais itin svarbios Harappos (gyvavo apie 2900–1300 m. pr. Kr.) prie Ravi upės Pandžabe ir geriau išlikusi Mohendžo Daro vietovės prie Indo Sinde. Protoindiškos Indo slėnio civilizacijos miestams būdingas kruopštus planavimas, sudėtingos maudymosi, drenažo, komunikacijos sistemos. Kiekvieną didesnę miestą supo sustiprintas žemutinis miestas, kuris atliko gynybinės tvirtovės funkcijas. Archeologų atkasti miestai išryškino kvadratinio išdėstymo gatves ir šalia gatvių išlenktus mūrinius namų fasadus (už žemutinio Indo slėnio taip pat buvo naudojamas akmuo), kurie turėjo netrukdyti judėti transportui. Paprastai pastatyti upės pakrantėse, miestai ir miesteliai didžiuliais pylimais buvo apsaugoti nuo potvynių ir galimų grobikų užpuolimų. Jie turėjo funkcionalias gėlo vandens tiekimo ir nuotekų sistemas. Kai kurie didesni pastatai, šalia kurių archeologai surado daugiausiai akmens, metalo skulptūrų ir terakotinių figūrėlių – buvo identifikuojami kaip šventyklos.

Protoindiškos civilizacijos religijos bruožai, sprendžiant iš archeologų radinių, turi panašumų su vėliau Hindustano pusiasalyje išsiskleidusiu hinduizmu. Šį spėjimą patvirtina atrasta raguota dievybė ant vieno antspaudo, kuri primena vėlesnius Šivos atvaizdus, panašumų regime ir įvairiuose moteriškuose vaizdiniuose. Didžiulės miestuose pastatytos maudyklos rodo ritualinę maudymąsi, o tualetų ir kanalizacijos patogumai atskleidžia panašumą su ritualiniais apsiplovimais, būdingais hinduizmui. Tačiau, kita vertus, ugnies

altorių paplitimas verčia galvoti ir apie su indo-arijų kultūros tradicijomis susijusią protoindiškos civilizacijos raidos fazę.

Šios civilizacijos žmonių kasdienės kultūros pėdsakai atsispindi išlikusiuose keramikos dirbiniuose, ištapytuose geometrinėmis figūromis, zoomorfiniais ir augalų motyvais, terakotinėse gyvūnų figūrėlėse (tikriausiai tai buvo sakralūs objektai, naudojami ritualinėje apeiginėje praktikoje) ir variniuose bei bronziniuose įrankiuose ir induose. Techniškai tai yra kokybiški dirbiniai, liudijantys pasiektą aukštą civilizacijos lygį.

Kita vertus, jau trečiajame tūkstantmetyje pr. Kr. iš įvairių akmens rūšių, bronzos, tauriųjų metalų ir kitų medžiagų čia buvo sukurtos nedidelės akmeninės ir metalinės aukšto meninio lygio žmonių skulptūros ir gyvūnų statulėlės. Tiesa, seniausios skulptū-

ros ištakos aptinkamos dar 5500 m. pr. Kr. ankstyvojo neolito eroje sukurtose terakotinėse žmonių ir gyvūnų statulėlėse, kurios surastos įvairiuose Hindustano pusiasalio regionuose. Tačiau kokybiškai naujas skulptūros raidos etapas išryškėjo būtent protoindiškos Indo slėnio civilizacijos klestėjimo metu. Išlikę negausūs skulptūros radiniai liudija aukštą meninės kultūros lygį. Apie 2550–2000 m. pr. Kr. datuojami kūriniai stebina įtaigiomis meninėmis formomis ir brandžiai meninei kultūrai būdingu vientisu stiliumi.

Iš negausių iki nūdienos išlikusių skulptūrų meniniu lygiu išsiskiria unikali archeologų surasta iš tamsiai raudono akmens nukaldinta vyriško torso figūra, kuriai trūksta kojų, galvos ir rankų. Šis protoindiškos skulptūros šedevras liudija apie žmogaus kūno anatomijos pažinimą. Meninių formų tobulumu jis gali konkuruoti su geriausiais graikų ir romėnų skulptūros pavyzdžiais. Netoli skulptūros aptikta dar viena šokančios figūros torso dalis, iškalta iš tamsiai pilko akmens.

Mohendžo Daro vietovėje, prie Indo upės Sinde, buvo aptiktos dvi nedidelės stilizuotos šokančių merginų bronzinės figūrėlės, kurias galima traktuoti kaip vėliau išsiskleidusio hinduistinio Šakti kulto ištakas. Ką vaizduoja kitas, sąlygiškai vadinamas „Šventikuvaldovu“, apibendrintas iš balto akmens sukurtas biustas, iki šiol tarp menotyrininkų



Vyro torsas. Harappos civilizacija
III tūkstantmetis pr. Kr.



Moters figūrėlės. Apie 3000 m. pr. Kr. Terakota

vyksta ginčai. Tikriausiai triveidis vyro portretas siejasi su vėliau Indijoje išsiskleidusiais šaivistiniais tikėjimais, tą patvirtina ir greta surasti fališkieji lingamai. Taip pat archeologai surado molyje išpaustas jogos pozoje sėdinčias vyrų figūras, įvairius moteriškų figūrų amuletus, skirtingus Motinos deivės skulptūrinius pavidalus, kurie primena vėlesnius hinduistinius Motinos deivės (*śakti*) kultus.

Estetiniu aspektu iš protoindiškos civilizacijos liekanų radinių itin svarbūs yra antspaudai ir moliniai sandarinimai (naudojami prekių ryšuliams ar krepšiams uždaryti), dekoruoti gyvūnų piešiniais. Jie rodo išplėtotą estetinį juslingumą ir meninį skonį. Šiuos dirbinius puošia trumpi įrašai dar galutinai neiššifruotu, tačiau tikriausiai, dravidiškos kilmės ideografiniu raštu.

Ko gero, būtent Indo upės slėnio protoindiškoje civilizacijoje reikia ieškoti daugelio indų civilizacijos erdvėje vėliau išsiskleidusių religijos, vaizduojamosios dailės estetikos ir meno ištakų. Nesileisdamas į detales, norėčiau pastebėti, kad šios ir negausios kitos išlikusios protoindiškos civilizacijos skulptūros liudijo apie aukštą skulptūros lygį, siužetų ir medžiagų įvairovę, nors monumentaliosios skulptūros kūrinių nebuvo.

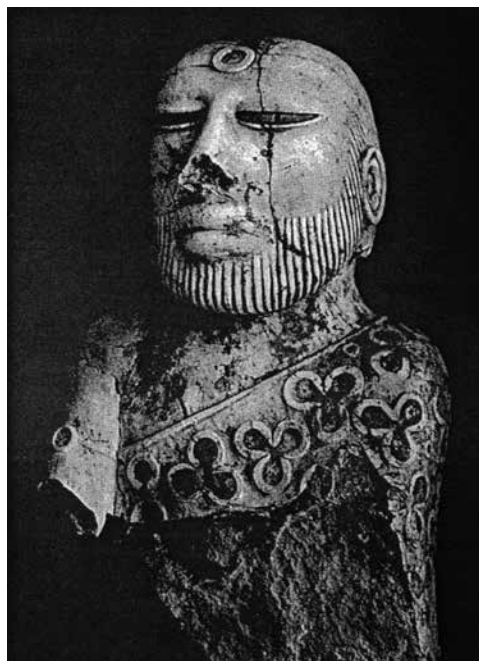
Apie 1500 m. pr. Kr. nuvilnijus klajoklių tautų įsiveržimų bangoms, protoindiškoji civilizacija nunyksta, o iš šiaurės naujomis bangomis besiveržiančios arijų (*ārya*) gentys sugriauna jos liekanas. Asimiliuodami vietinius gyventojus dravidus arijai stumia juos į centrinę, o vėliau ir pietinę Hindustano pusiasalio dalis. Pagal kilmę ir kalbą arijų gentys buvo artimiausios senovės iranėnams. Šį giminiškumą atskleidžia senovės iranėnų *Avestos*

ir seniausio indoarijų paminklo *Rigvedos* lyginamoji analizė, išryškinanti daugelio mitinių, kosmogoninių, estetinių požiūrių, tikėjimų, kalbos bendrumą.

Ikiistoriniais laikais, nurodo George'as Dumézilis, žodis *ari* asocijavosi su plačia arijų bendruomene arba bendriau reiškė ariją-individą. Ilgainiui ši sąvoka įgavo „svetimšalio“, o dar vėliau „kilmingo žmogaus“ prasmę (Dumézil, 1984, p. 174, 187). Skverbiantis arijų gentims į Hindustano pusiasalio gelmę ir suleidus šaknis šiaurinėje ir centrinėje jo dalyse, prasidėjo ateivių mitologijos, religijos, kalbos susiliejimas su senųjų šalies gyventojų dravidų kultūros tradicijomis. Taip *formavosi kokybiškai naujos sinkretiškos, jau indoarijų kultūros tradicijos, kurios pasklido ir įsigalėjo Hindustano pusiasalio erdvėje*.

Indų kultūros ir mitologijos tyrinėtojas Heinrichas Zimmeris ir jo sekėjai išplėtojo pagrįstos kritikos susilaukusią teoriją, kad du pagrindinius Indijos kultūros raidos polius nubrėžė dvi skirtingos Hindustano pusiasalyje įsivyravusios etninės kultūros tradicijos: 1) aktyvūs, veržlūs ir vitališki arijai, 2) asketiški, linkstantys į misticismą, šio pasaulio gėrybių išsižadėjimą vietiniai dravidai. Minėtų dviejų skirtingų kultūros srautų susiliejimas ir susipynimas, anot Zimmerio, suformavo indoarijų kultūrai būdingą filosofinio, estetinio pasaulio suvokimo ir meno formų įvairovę, suteikė naujos sinkretiškos kultūros subjektams plačią dvasinių polėkių sklaidos amplitudę (Zimmer, 1946, p. 116–120). Ši supaprastintai ir tendencingai traktuojanti dravidų kultūros ir sąmonės pobūdį teorija remiasi teze, *kad pavergtoms tautoms ir pažemintiems socialiniams sluoksniams būdingos rezignacijos, nusivylimo, pasaulio atmetimo nuostatos*.

Toks požiūris galėtų būti teisingas, tačiau, kai jis išplečiamas iki universalaus civilizacinio lygmens, virsta rasistine deformacija, nedaug bendro turinčia su realia indų kultūros, estetinės minties ir meno istorija. Rasistinių teorijų šalininkai savo požiūrius grindė Vakarų Europos kalbų artimumu indoiranėnų (tarp jų ir sanskrito) prokalbėms. Iš čia plaukė rasistiniams požiūriams būdinga artimų europiečiams arijų kaip tariamai „aukštesnės“ rasės priešstata „žemesnei“ dravidų rasei. Kai archeologai Pandžabo ir Sindo



Šventikas-valdovas. Mohendžo Daro civilizacija.
2600 m. pr. Kr.

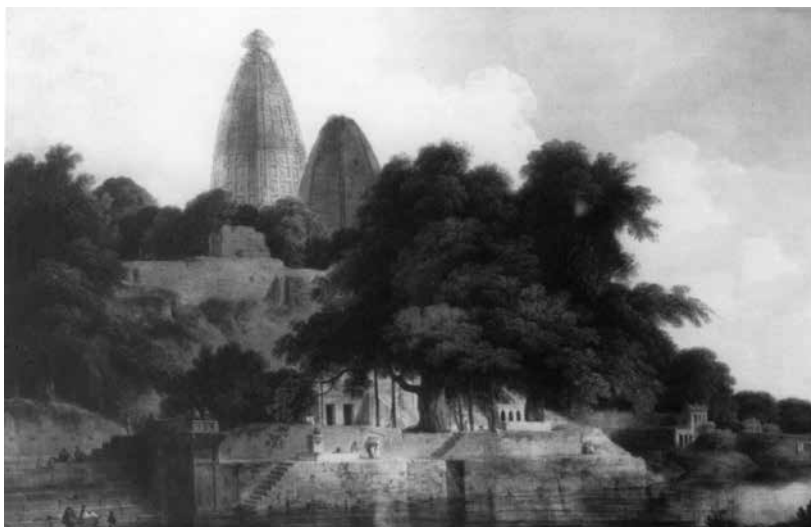
regionuose atrado aukštesnio nei arijų kultūros lygio protoindiškas dravidų sukurtas Harappos ir Mohendžo Daro civilizacijas, išryškėjo šių teorijų mokslinis nepagrįstumas. Didžiulių puikiai suplanuotų miestų su plačiomis gatvėmis, didingais mūriniais pastatais, sudėtingais švaraus geriamo vandens tiekimo ir naudoto nuleidimo mechanizmais atradimas, savita rašto sistema, įstabios skulptūros sužlugdė rasistines arijų menamo kultūrinio pranašumo teorijas. Archeologiniai kasinėjimai parodė, kad *tikrovėje arijų įsiveržimas ne tik pristabdė neabejotinai aukštesnio lygio protoindiškų civilizacijų kūrėjų socialinę, ekonominę, kultūrinę raidą, tačiau netgi ilgam nubloškė juos atgal.*

Kita vertus, Zimmeris tikriausiai buvo teisus, įžvalgiai iškėlęs prielaidą, kad dviejų skirtingų kultūros tradicijų susiliejimas, kaip dažnai atsitinka civilizacijos istorijoje, suteikia galingą impulsą kokybiškai naujų sinkretiškų indų civilizacijos kūrėjų *indoarijų* kultūros, religijos, estetikos ir meno formų atsiradimui. Pažymėtina, kad pastaraisiais dešimtmečiais indų civilizacijos genezės tyrinėjimuose vis tvirtesnes pozicijas įgauna požiūris, teigiantis dviejų lygiagrečiai gyvavusių kultūros klotų – *brahmanistinio* ir *šramaniškojo* – vaisingą sąveiką. Šramaniškoji kultūros tradicija, anot šio požiūrio šalininkų, daugiau atspindėjo autochtonišką pasaulėžiūrą ir vertybes, o brahmaniškasis, savo ruožtu, perėmė daug kultūros elementų iš šramaniškojo klotų.

Indų estetinio fenomeno pažinimo sunkumai

Gvildenant indų estetinės minties istoriją, itin svarbu kuo plačiau suvokti estetikos mokslo tyrinėjimo objektą ir suprasti, kad estetinė mintis, idealai, konkrečios civilizacijos ir epochos žmonių estetinis santykis su juos supančiu pasauliu *skleidžiasi ne tik konceptualių literatūrinio pavidalo užfiksuotuose tekstuose, tačiau ir konkrečių laikotarpių įvairiose meno praktikos formose, kurios suteikia įžvalgesniam tyrėjui galimybių rekonstruoti jį dominančius estetinius požiūrius.* Vadinasi, greta įprastos, gerai dokumentuotos šaltiniais akademinės estetikos, yra ir kita – *estetika implicite*, kuri tampa dabartiniam mokslininkui svarbiu ankstyvųjų įvairių civilizacijų estetinės minties tapimo etapų rekonstrukcijos ir pažinimo instrumentu, ypač kai pritrūksta estetinių reiškinių analizei rašytinių šaltinių.

Į šią pamatinę estetikos istorijos studijoms problemą jau beveik prieš pusimtį metų atkreipė dėmesį lenkų estetikas Władysławas Tatarkiewiczus, kuris rašė: „Ne visos estetikos idėjos iš karto rado sau žodinę išraišką, užtat jos buvo išsakytos meno kūriniuose, formoje, spalvoje, garsuose. Iš meno kūrinių galima išrutulioti estetikos tezes, kurios nėra parašytos, bet glūdi juose, nes sudaro jų išeities tašką ir prielaidą. Plačiai suprantamai estetikos istorijai priklauso ne tik teiginiai, išsakyti estetiką *explicite*, bet ir glūdintys *implicite* epochos skonyje arba meno kūriniuose“ (Tatarkiewicz, t.1, 1960, p. 13).



Thomas Daniell. Hinduistų šventyklos Brindabande. Aliejinė tapyba. 1797

Ši mintis yra programinė monografijos autoriaus metodologinė nuostata. Ji paaiškina, kodėl trūkstant atskirų periodų estetišės minties analizei neišlikusių estetišės problemų gvildenančių tekstų ar apskritai patikimų rašytinių šaltinių, autorius nuolatos pasitelkia turtingą meno kūrinių pasaulį. Tokiai metodologinei prieigai indų estetikos ir meno tradicija, dėl joje vyraujančio sinkretiškumo, emocionalumo, glaudaus ryšio su mitiniais, religiniais, filosofiniais požiūriais, yra paranki. Daugelyje ankstyvųjų analizei pasirinktų senovės ir viduramžių tekstų estatinė problematika neiškyla į pirmąjį planą kaip pagrindinis literatūrinių kūrinių ar įvairios paskirties teorinių traktatų tikslas, kadangi ji gyvuoja latentiniu, ne visai aiškiai artikuliuotu ar netgi užslėptu pavidalu. Iš čia plaukia *tyrinėtojo uždavinys – išlukštentis estatinis analizuojamų tekstų aspektas ir parodyti jų vietą indų estatinės minties istorijoje*. Juolab kad jie atveria svarbų kitų kultūrologinių, filosofinių, menotyrinių žinių kontekstą, kuris tampa antraeiliui itin specializuotuose literatūros, architektūros ir vaizduojamosios dailės traktatuose. Daugelis indų estatinų terminų, Vakarų mokslininkų akimis, yra neaiškūs, migloti, neapibrėžti ir kelia indų estatinų traktatų tyrinėtojams daug interpretacijos sunkumų.

Kita vertus, gvildenant Hindustano pusiasalyje susiformavusią estetikos ir meno tradiciją, kaip konkretaus kultūrinio, lingvistinio ir pan. arealo civilizacinę erdvę, taip pat reikia turėti omenyje šio arealo ribų neapibrėžtumą ir istorinį paslankumą, kadangi valstybių ir kultūrinės energetikos įtakos sienos nuolatos keitėsi.

Daug problemų tyrinėtojams iškyla ir lingvistikos srityje, kadangi Hindustano pusiasalio geografinėje erdvėje tyrinėjamu laikotarpiu gyvavo nemažai skirtingų kalbų, kurių išplitimo arealai keitėsi, priklausomai nuo užkariavimų, valstybių sienų konfigūracijų kaitos, religinių sistemų įtakos plitimo ir daugybės kitų vidinių bei išorinių veiksnių. Archajiškiausios vietinės tikriausiai dravidinės kilmės kalbos transformuotu pavidalu išliko mažiausiai islamizavimo paliestoje pietinėje Indijos dalyje. Labiausiai paplitusi ir seniausia nuo III a. pr. Kr. datuojamus rašytinius šaltinius bei gausią literatūrinių tekstų tradiciją turi tamilų kalba ir iš jos vėliau išsirutuliojusios maladžalam, kannada ir telugu kalbos.

Tačiau neabejotinai svarbiausia yra arijų atsinešta indoeuropietiškoji sanskritų kalba, kuri, skverbdamasi į dravidiškos civilizacijos erdves, patyrė vietinių įtakų. Seniausi vedų epochos poetiniai kūriniai buvo parašyti vediniu sanskritu, kuris buvo daugelio kartų anoniminių poetų kūrybinės dvasios išraiškos kalba, o vėliau klasikiniame periode sanskritu užrašyti tekstai jau buvo veikiami normatyvinių kanoniškų sanskritų gramatikos reikalavimų. Norminant klasikinį sanskritą V–VI a. pr. m. e. daug nuveikė Paninis, kurio sunormintos klasikinio sanskritų kalbos tradicija buvo stabili ir jos sferoje plėtojosi skirtingos intelektualinės veiklos formos, buvo rašomi įvairūs religiniai, moksliniai, filosofiniai, estetiniai, literatūriniai tekstai. Klasikinis sanskritas, nuo įsigalėjimo Hindustano pusiasalio kultūrinėje erdvėje nedaug pakitęs, išsaugojo amžiais puoselėtos mokslinės ir literatūrinės kalbos formas. *Šimtmečiais klasikinis sanskritas buvo svarbiausia literatūrinė ir mokslo kalba, kuri išsilavinusiems žmonėms buvo suprantama įvairiuose Hindustano pusiasalio regionuose. Todėl šiai kalbai teko išskirtinės svarbos misija, sulydant ir homogenizuojant regionines kultūros tradicijas, nepriklausomai nuo juose gyvavusių vietinių kalbų.* Neatsitiktinai maždaug nuo I a. ji įsivyrąja rašant valstybinius potvarkius, oficialius raštus, dedikacijas, užrašus prie architektūros ir meno paminklų. Vėliau vis labiau įsigali kaip pagrindinė literatūrinės estetikos ir architektūrai, ir vaizduojamajai dailei skirtų traktatų kalba. Tiesa, pastaruosiuose ji neretai vartojama su daugybe klaidų (kas nebūdinga poetikos ir dramos traktatams) arba tampa bendrinės kalbos (prakrito) ir sanskritų mišiniais, kurie vėliau perrašinėjant švarinami, prakrito žodžiams suteikiant kanoniškus sanskritų gramatikos reikalavimus atitinkančias formas.

Iš kitų kalbų svarbiausią indų civilizacijos istorijoje dėl savo sąsajų su budizmu buvo pali kalba, kuri nuo Ašokos laikų plačiai vartota budistinės literatūros tradicijoje, taip pat įvairiuose užrašuose. Kita svarbi kalba, tiesiogiai susijusi su įtakinga džainizmo filosofijos, religijos tradicija, yra sakralinė džainų kalba – *ardhamagadhi*, kuri vėliau transformavosi į plačiai vakarinės Indijos rašytojų kultivuojamą *apabramša* kalbą. Greta minėtų, neabejotinai viena svarbiausių ir labiausiai išplitusių yra didžiules tradicijas tu-



Jakša, jojanti ant grifono. Dramblio kaulas. I a.



Moterys po arkomis. Dramblio kaulas. I a.

rinti hindi kalba, kuri plačiai kultivuojama įvairiais dialektais Šiaurės Indijos regionuose. Arabų musulmoniškosios civilizacijos ekspansija lėmė laipsnišką arabų ir persų kalbų skverbimąsi. Arabų kalbos įtaka dėl glaudžių prekybinių ryšių buvo daugiau jaučiama tik Sindo ir Gudžarato regionuose, o iškilus galingai Mogolų imperijai, persų kalba kartu su persų kultūros, estetikos ir meno tradicijomis aktyviai skverbėsi į indų civilizacijos erdvę ir padėjo atsirasti naujoms sinkretiškoms kultūros ir meno formoms.

Dar vienas indų estetikos ir meno tradicijos tyrinėtojų laukiantis sunkumas – tai senojo indiškojo civilizacinio pasaulio, jo estetinių ir meno vertybių sistemos santykių su vėliau įsiskverbusia į Hindustano pusiasalį islamiškosios kultūros, estetikos, meno tradicija problema. Net iki nūdienos Indijoje surasime daugybę žmonių, kurie islamiškąją infiltratą į indų kultūrą traktuoja kaip svetimkūnį. Taip pat ir daugelis indiškos islamo bendruomenės narių traktuoja hinduistus kaip savo tikėjimo priešus. Tačiau, nepaisant šių kraštutinių požiūrių, norėdami būti objektyvūs, turime pripažinti, kad pradedant įstabia Mogolų dinastijos kultūra Hindustano pusiasalyje formavosi sinkretiškos specifiskai *indoislamiškos* kultūros, estetikos ir meno formos. Šiuo aspektu žvelgiant, netgi persų kalba kuriama estetikos ir meno tradicija yra neatsiejama „indų kultūros universumo“ dalis.

Ir pagaliau estetiškas indų civilizacijos aspektas kaip tik buvo viena iš tų „kitos“ civilizacijos kultūros pusių, kuri pradžioje Vakaruose buvo ne tik nesuprantama, ignoruojama, netgi sulaukė visai nepagrįstų išpuolių. *Tačiau tai buvo ne indų, o europiečių, nepajėgusių pakylėti iki kito civilizacinio pasaulio estetiškos tradicijos adekvačios hermeneutinės interpretacijos lygmens, problema.* „Praeityje didžioji dalis priešiško arba nedraugiško Vakarų kritikų atsiliepimų apie indų civilizaciją, – konstatuoja šį faktą Šri Aurobindo, – susitelkdavo ties estetinė puse. Jie įgaudavo paniekinantį arba akivaizdžiai žeminantį indų meną, architektūrą, skulptūrą ir tapybą pobūdį. <...> Kiekvienos tautos kultūros estetinė pusė yra nepaprastai svarbi ir reikalauja beveik tokio pat kruopštaus ir pasvėto įvertinimo, kaip ir filosofija, religija ir pagrindinės kūrybingos idėjos, kurios glūdi indų gyvenimo esmėje, kurios sąmoninga išraiška reikšmingose estetinėse formose yra didžioji meno ir literatūros dalis“ (Šri Aurobindo, 1995, p. 196).

Nuo XVI a. vis dažniau į indų civilizacijos erdvę pakliūnantys europiečiai atsainiai žvelgė į indų architektūros ir vaizduojamosios dailės tradiciją, kuri juos glumino neįprasta formų įvairove ir nepažįstamų egzotiškų mitinių motyvų gausa. Ilgainiui indų estetikos ir meno tradicija vis dažniau Vakaruose imta traktuoti kaip egzotiška etnologinė retybė. Tačiau vis dėlto ir šioje srityje galime surasti išimčių, pavyzdžiui, 1515 m. pietinėje Hindustano pusiasalio dalyje ir Goa apsilankė italų pirklys Andrea Corsalis, kuris laiške, iš Goa išsiųstame Gullio Mediciui, rašė apie puikią portugalų sugriautą seną indų šventyklą, kuri buvo išpuošta dailiais senoviniais vaizdiniais, atliktais tobulai (Dagens, 2005, p. 3). Šis laiškas atspindi europiečiams neįprastą gilią pagarbą indų architektūros ir vaizduojamosios dailės tradicijai, kuri estetinėmis nuostatomis labai skyrėsi nuo antikos ir Vakarų renesanso.

Iš tikrųjų europiečiai, išugdyti estetinių antikos ir renesanso idealų, pirmą kartą susidūrė su indų vaizduojamosios dailės, ypač hinduistinės tradicijos, kūriniais, nustebę, kad indų menininkai ignoruoja Vakarų estetikos ir meno tradicijoje sureikšmintus idealios jauno žmogaus kūno anatomijos ir klasikinės proporcijos dėsnius. Todėl indų dailės kūriniuose pabrėžiamas vyro kūno asketizmas, moters kūno jausmingumą ar vaisingumą simbolizuojančių detalių išryškinimas, nežinant indų filosofijos, religijos, estetikos principų, neretai buvo aiškinamas klaidingai.

Požiūris į indų architektūros ir vaizduojamosios dailės tradiciją Vakaruose ir, pirmiausia Prancūzijoje, kito XVIII a. pabaigoje, kai padaugėjo keliautojų, pirklių, misisionierių, tokių kaip Robert'as de Nobilis raštų, iš sanskrito į Vakarų kalbas pradėta versti pirmuosius reikšmingus indų civilizacijos tekstus, kurie padėjo europiečiams geriau suvokti indų kultūros vertybių bei simbolių sistemos, pasaulėžiūrinių ir estetinių idealų savitumą. Šioje Rytų tautų civilizacijų sukurtų vertybių bei simbolių suvokimo srityje,



Motina ir vaikas. Stela iš Gangarampuro. XII a. Smiltainis

greta misionierių, svarbus vaidmuo teko Apšvietos epochos mąstytojams, kurie ruošė dirvą tolerantiškesniam neeuropinių estetinių idealų ir meno formų suvokimui.

Vis dėlto objektyvumo dėlei reikia pripažinti, kad Johanno Winckelmanno ir gausių jo sekėjų aukštintos helenomanijos ir Vakarų renesanso meno tradicijos paveiktą tendenciją, kupiną kosminių ambicijų, vakarietišką skonį indų estetikos ir meno tradicijos *kitoniškumas* šokiravo, glumino neįprastumu ir sukėlė nepagarbią daugelio menkai išsilavinusių žmonių reakciją. Tokie požiūriai, sustiprinti tendencingų eurocentrinių Georgo Hegelio estetikos nuostatų, traktuojančių antikos meną „kaip tobulos harmonijos išikūnijimą“ ir „neprilygstamą idealą“, buvo labai gyvybingi visą XIX a. ir net pirmąjį XX a. pusę. Jie teoriškai grindė tokių snobų, koks buvo, pavyzdžiui, Williamas Archeris piktą reakciją į indų estetikos ir meno tradiciją. Jam ir į jį panašiems vienintelių galimų vakarietiškos dailės estetinių kriterijų neatitinkantis indų estetikos ir meno tradicijos *kitoniškumas* tapo pirmąsio nebrandumo, nemokšiško, vulgarus skonio, antrarūšiškumo išikūnijimu. *Kai šiandien lygini tikruosius indų estetikos ir meno tradicijos laimėjimus, jos stulbinančių mastų estetikos minties formų, meno stilių įvairovę, tarkim, su anglų estetikos minties ir meno tradicija, ankstesnis primitivus rasistinis požiūris kelia tik atlaidžią šypsena.*

Vėliau pažįstant pamatines indų mąstymo ir estetinio pasaulio suvokimo kategorijas, verčiant pagrindinius teorinius traktatus ir vis aktyviau į šį procesą įsijungiant indų mokslininkams, eurocentrinių nuostatų įtaka silpnėjo. Tam įtakos turėjo įvairių indų civilizacijos aspektų pažinimo pažanga, indologinių centrų, specialistų, mokančių



Išsekintas Šakjamunis. Gandhara. Kušanų periodas.
III a. Pilkasis skalūnas

vietines kalbas ir pajėgiančių dirbti su autentiškais tekstais, gausėjimas. Tai padėjo geriau atskleisti indų estetinę pasaulėvoką ir meno savitumą.

Apie būtinybę geriau pažinti indų estetikos ir meno tradicijas, išsivaduoti iš vakariečiams įprastų eurocentrinio mąstymo stereotipų ir priartėti prie indų estetinių ir meninių idealų, dar XX amžiaus pradžioje prabilo indologas E. B. Havellas (Havell, 1911, p. 111). Jis taikliai pastebėjo, kad Vakarų kultūros atstovas vargu ar gali autentiškai suvokti Rytų tautų meno psichologiją ir praktiką, nesigilindamas į jų idealus, filosofines, religines teorijas, psichinio ugdymo sistemas, nežinodamas, jog, sakysim, indų jogos praktika buvo derinama su nuodugniausia, moksliškai

pagrįsta mnemonikos (įsiminimo meno) sistema, kuri padėjo visą sanskrito literatūrą, pradedant vedų laikotarpiu ir baigiant viduramžiais, perduoti iš lūpų į lūpas, nesistengiant jos užfiksuoti raštu. Tačiau ne tik indų, bet ir kinų, japonų tapybos mokyklos taip pat rėmėsi mnemoninio ir psichinio ugdymo metodais, kurie Rytų šalyse buvo plačiai kultivuojami.

Nors indų estatinės minties istorijoje aptiksime spekuliatyvios filosofinės pakraipos mokyklų gausą, tačiau, lyginant su Vakarų estetikos tradicija, joje yra stipresnė menotyrinė kryptis, tiesiogiai susijusi su konkrečių meno rūšių praktikos teorinių apibendrinimų ir įvairių kanoniškų normatyvinių nuostatų visuma. Išsamesnės indų estetikos ir meno tradicijos studijos Vakaruose prasidėjo neseniai – tik XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje, kai pasirodė pirmieji sanskrito kalba rašytų estetikos traktatų vertimai, jų komentarai ir meno tyrinėjimai. Indologiniuose, kaip ir kitų civilizacijų tyrinėjimuose, tuomet viešpatavo eurocentrinės schemos, kadangi Vakarų mokslininkai, gilindamiesi į Indijos estetikos ir meno tradicijas, rėmėsi Vakarų civilizacijos istorinės raidos schemomis ir jų pagrindu susiklosčiusiomis metodologinėmis nuostatomis.

Skirtingai nei literatūrinės estetikos traktatai, kurie jau daugiau nei šimtmetį plačiai mokslininkų gvildenami ir komentuojami, *vāstu-vidyā* (mokslas apie architektūrinės erdvės planavimą) ir su juo susiję vaizduojamosios dailės (tapybos, skulptūros) estetiniai

veikalai – šilpašastros – dar menkai tyrinėti. Daugelis jų neišliko; išskyrus paskirus tekstus ar jų fragmentus, dar neišversti į europiečių kalbas.

Klasikinė graikų dailė pirmiausia orientavosi į gražaus atletiško, proporcingai sudėto vyro ar moters kūno išorinių harmoningų formų perteikimą, o indų menui buvo svarbiausia *ne išorinio kūno, o įvairiausių pavidalų vidinio dvasinio grožio išraiškos idėja*. Kaip liudija naujausios indų medicinos laimėjimus tyrinėjančios studijos, jie ne blogiau, o netgi daug geriau išmanė žmogaus kūno anatomiją, tik menininkų dėmesys buvo nukreiptas kita – dvasinių vertybių – prioriteto įtvirtinimo kryptimi. „Kiekvienas vaizdinys indų menininkams, – anot M. Delahautre'o, – alsavo *dhyāna* kontempliacijos dvasia“ (Delahautre, 1996, p. 39). Todėl šios asketiškos ir sutelktos į dvasinių vertybių pasaulį estetikos idealas galėjo būti deformuotas daugybės dvasinių ieškojimo metų ir gyvenimo negandų pėdsakų



Belvederio Apolonas IV a. pr. Kr. Marmuras

ženklintas išmintį pasiekusio ir neretai jau senyvo žmogaus kūnas. Kitais žodžiais tariant, aukščiausią grožį galėjo įkūnyti senas, sunkumų iškamuotas asketas ar jogas, kuriame svarbiausia dvasia, sąmonės sutelktumas, gebėjimas atsiriboti nuo išorinio grožio paviršutiniškumo. Ir pagaliau senatvė indų kultūros tradicijoje neatskiriama nuo išminties. O pastaroji daugelyje indų filosofijos ir religijos tradicijų traktuojama kaip išskirtinės svarbos vertybė, kuriai meno vaizdiniuose suteikiama estetinė vertė.

Kad indai puikiai suvokė žmogaus kūno harmonijos ir grožio svarbą, liudija ne tik įstabūs įvairių epochų ir skirtingos Harappos epochos, budistinės, džainistinės ir kitų tradicijų skulptūros kūriniai, bet ir indų klasikinės poezijos genijaus Kalidasos (Kālidāsa) žodžiai iš kūrinio „Kumaros gimimas“: „Kaip kad paveikslas atsiveria tapytojo teptuko judesiais, kaip atsiveria lotoso žiedas saulės spinduliuose, taip sklaidžiasi ir įstabaus jau-no harmoningo kūno visų sudedamųjų dalių pusiausvyra“ (Kālidāsa, 1958, I, šloka 42). Garsiam ankstyvųjų kanoninių budistinių tekstų rinkinyje *Dhammapada* teigiama, kad „tas, kas yra pagarbus ir visuomet gerbia senus žmones, įgyja keturias dharmas:



Parvatės torsas. 900 m. Bronza

gyvenimą, grožį, laimę ir jėgą“ (Dhammapada, 1980, p. 77).

Indų tradicinėje kultūroje pagrindinės kultūrinės vertybės, asmenybės būties ir motyvacijos nuostatos dažniausiai vertinamos pagal trijų pamatinių vertybių (*trivaga*) sistemą: *dharma*, *artha* ir *kama*. Estetinis, juslinis ir erotinis žmogaus gyvenimo aspektai yra priskiriami *kama* sričiai.

Pali kalbos terminas *dharma* yra adekvatus sanskritiškam *dharma*, kuris, kildamas iš šaknies *dhr* – „palaikyti“, reiškia tai, ant ko laikosi pasaulis, visuomenė, tai yra šią kontekstinę sąvoką galime išversti kaip taisyklę, pareigą, moralinę dėsnį, visuomeninio gyvenimo įstatymą, padedantį išlaikyti kosminę ir socialinę tvarką. *Artha* – sąvoka, čia siejama su materialine nauda, todėl kalbant apie dvasinius ir kūrybinius žmogaus gyvenimo aspektus, ji yra mažiau reikšminga nei *dharma*. Ši pamatinė indų mąstymo tradicijos sąvoka, greta

gyvenimiškos išminties, tvarkos, laimės, kaip būtiną universalios darnos elementą jungia ir grožį, kuriam būdingesnis vidinis nei išorinis graikų dailės aukštinamas pavidalas.

Kita vertus, paskirose įtakingose indų filosofijos, estetikos ir religijos kryptyse kaip aukščiausias žmogaus gyvenimo idealas buvo skelbiamas išsivadavimas (*mokša*), o estatinė ir meninė kūryba suvokiama kaip vienas iš būdų, padedančių šį tikslą pasiekti. Todėl kanoniniai konkrečių religijų idealus įprasminantys estetiniai idealai ir meniniai vaizdiniai, anot estetinių traktatų autorių, turėjo atskleisti aukščiausių būties principų bei idealų ieškojimą per įvairias sąmonės sukaupimo ar jos nušvitimo būsenas. Indų estetikos tradicijoje dažniausiai buvo pasitelkiamos dvi pagrindinės sąvokos aprašinėjant meditacijos, arba kontempliacijos, būsenas: pirmiausia – *dhyāna*, o antroji – *samādhi*. Pirmojoje pabrėžiamas toks sąmonės sutelktumo aktas, kuriame ji lieka konkrečiame objekte, o antruoju atveju, turima omenyje totali, tai yra visiška, psichikos koncentracija konkrečiame meditacijos objekte. Tačiau abiem aptartais atvejais susikaupimas ir išsivadavimas iš apgaulingų išorinio pasaulio džiaugsmų buvo suprantamas kaip gyvenimiškos

išminties raiška, kuriai buvo suteikiama estetinė vertė. Ši vidinį išminties spinduliavimą ir siekė jusliškai suvokiamų vaizdinių pavidalu perteikti konkrečios estetinės ar meninės tradicijos šalininkai. Tai itin ryšku budistinėje ir džainistinėje klasikinėje dailėje, kuri siekia perteikti dvasinę rimtį ir sukaupumą.

Ši indų estetikos ir meno tradicijai būdinga orientacija ne į išorinio grožio formas, vizualiai suvokiamus harmoningų formų santykius, o į kitas sunkiai europiečiams suprantamas estetines vertybes ir idealus, trukdė juos adekvačiai suvokti. Tai netgi buvo neįmanoma be indų filosofijos, religijos, pamatinių jų mąstymo bei pasaulėvaizdžio kategorijų supratimo. Todėl, pavyzdžiui, savita išoriškai negražaus asketo, seno išminčiaus „dvasinio grožio“ samprata, pirmą kartą susidūrus su asketiškų indų estetinių doktrinų suformuotomis meno formomis, galėjo sukelti helenomanijos mitologijos apžavėtų Vakarų reakciją. Tai natūralu, kadangi labai skyrėsi indų bei graikų estetikos tradicijų suformuoti estetinio grožio idealai ir jų paveikti kanonizuoti idealūs meninės kūrybos modeliai.



Miloso Venera

Kadangi indų vaizduojamosios dailės tradicijoje, išskyrus graikų paveiktą Gandharos budistinės skulptūros mokyklą, viešpatavo vadinio, dvasinio arba, priešingai – juslinio – grožio idealai, todėl ilgai dauguma Vakarų mokslininkų manė, kad indų budistinės Gandharos skulptūros mokyklos kūriniai yra vieninteliai tradicinės figūrinės dailės kūriniai Hindustano pusiasalio teritorijoje, kuriems būdinga neabejotina estetinė vertė. Toks požiūris buvo nulemtas akivaizdaus jų ir antikos skulptūros tradicijos panašumo.

Garsaus indologo Giuseppe's Tuccio mokinys Mario Bussaglis, tyrinėjęs Gandharos skulptūros recepcijos Vakaruose procesus, atkreipė dėmesį, kad tik ši mokykla, pagal Vakaruose šimtmečiais susiformavusius estetinius kriterijus, buvo suvokiama kaip savarankiškas ir formaliau požiūriu originalus bei savo estetinė verte lygus Vakarų dailei reiškinys, nes išsaugojo formalius panašumus su antikos skulptūros tradicija bei atskleidė glaudžius Azijos ir Europos estetikos bei meno tradicijų ryšius. „Nuo seno, – rašė jis, – Europos orientalistai vertino Gandharos skulptūras kaip Indijos teritorijoje vienintelius figūratyvaus meno kūrinius, turinčius tikrą estetinę vertę, visuomet pagal akivaizdų panašumą siedami juos su graikiškais ir romėniškais kūrinių. Indų skulptūra

tyrinėtojus labiausiai domino dėl savo egzotiško žavesio ir savo beveik nenormalios „įvairovės“, kuri visumoje išlikdavo svetima Vakarų skoniui“ (Bussagli, 1996, p. 31). Vadinas, be Gandharos mokyklos skulptūrų, visa kita indų tradicinės dailės, kuri netilpo į helenomanijos mitologijos apibrėžtas eurocentrinės Vakarų estetikos schemas, ilgai Vakarų orientalistikoje ir menotyroje buvo suvokiama tik kaip egzotiškas nevisavertis menas, kuriam svetima „tikroji“ estetinė vertė.

Tai buvo viena svarbiausių priežasčių, kodėl indų dailės estetinės vertės suvokimas Vakaruose sunkiai skynėsi kelią į pripažinimą. Tačiau tokio grynai eurocentrinio vertinimo paradoksas kaip tik ir buvo tas, kad Gandharos mokykla buvo mažiausia savo pamatiniais estetikos principais „indiškų“ šalies skulptūros mokyklų. Tai paaiškėjo tik tuomet, kai pirmoje XX a. pusėje buvo pradėta sistemingiau verstis filosofinius, religinius, estetinius indų traktatus ir pradėjo aiškėti juose skelbiamų estetinių idėjų bei idealų savitumas. Taip atsirado objektyvios prielaidos, padėjusios adekvačiau suvokti indų estetikos ir meno tradiciją.

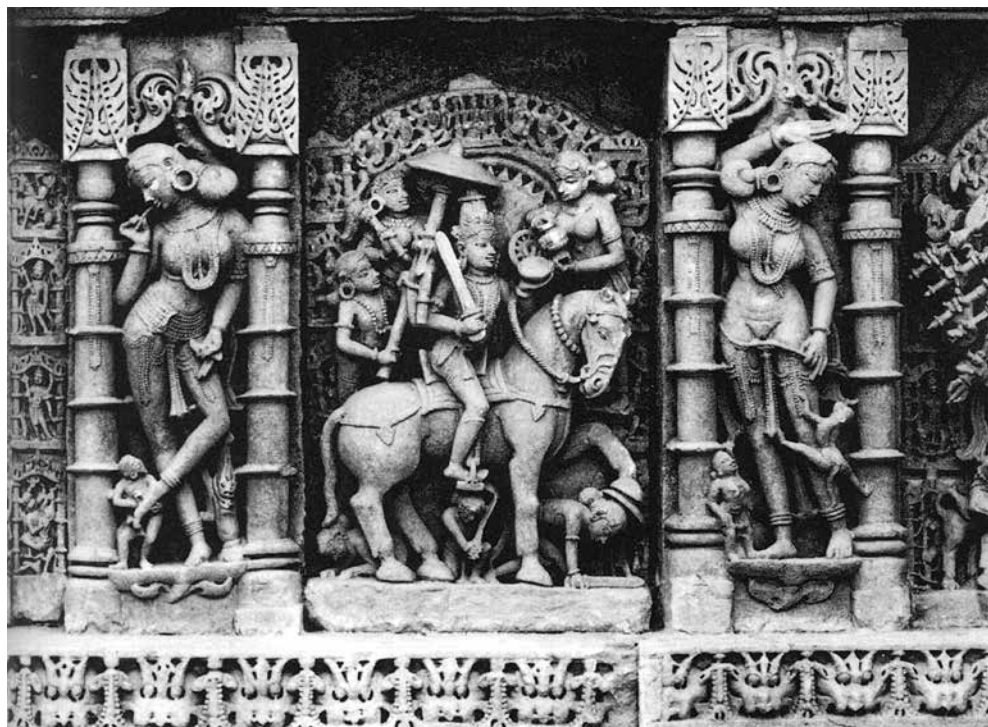
Tačiau, nepaisant šių poslinkių, plačiai Vakarų visuomenei turtinga indų estetikos ir meno tradicija dar ilgai liko marginaliu estetikos ir meno istorijos reiškiniu, vertinamu tik gana siauro rato intelektualų arba Rytų šalių estetikos ir meno istorijos specialistų. Prieš Antrąjį pasaulinį karą kiek geresnė padėtis buvo tik Prancūzijoje, turinčioje tvirtas pasaulinės kultūros ir meno recepcijos, taip pat orientalistikos, komparatyvistikos, estetikos ir menotyros tradicijas. Po Antrojo pasaulinio karo išsiskleidus daugybės komparatyvistikos ir orientalistinių studijų centrų veiklai, padaugėjus tekstų vertimų ir vizualinės produkcijos, padėtis keitėsi ir buvo sudarytos prielaidos galingai aštuntojo ir devintojo XX a. dešimtmečių postmodernistinio orientalizmo bangai, nuvilnijusiai per pasaulį. Ji įtvirtino požiūrį į indų, kinų, japonų, arabų estetikos ir meno tradicijas kaip savitas ir ne mažiau vertingas nei Vakarų.

Tačiau ne visi indologai entuziastingai vertina nuo pirmosios 1892 m. pasirodžiusios atvirai eurocentrinės britų mokslininko Bernardo Bosanqueto *A History of Aesthetics* į visuotinumą pretenduojančios estetikos istorijos per daugiau nei šimtmetį įvykusius poslinkius indų ir kitų neeuropinių estetikos tradicijų tyrinėjimų srityje. Žinomas indų estetikos specialistas Robertas Wilkinsonas pasirodžiusiame specialiai šiai problematikai skirtame straipsnyje „Apie indų estetikos suvokimą Vakaruose: skirtumų pagrindas“ solidžiam pagrindinems Rytų estetikos tradicijoms skirtame leidinyje *Azijos estetika* atvirai prabilo apie „pribloškiantį indiferentiškumą turtingai estetikos tradicijai, kuris bent Jungtinėse Valstijose gyvuoja ir dabar“ (Wilkinson, 2010, p. 211). Prisimindamas savo studijų metus ir lygindamas juos su dabartimi, jis neregį esminių poslinkių, kurie galėtų džiuginti Rytų tautų estetikos tradicijomis besidominančius žmones. „Man siekiant bakalauro ir magistro

laipsnių – 7–8 dešimtmetyje, – rašo Wilkinsonas, – skaitytinų knygų sąrašė nepasirodė niekas, kas būtų susiję su Indijos estetikos tradicija, taip pat to nebuvo jokiam kurse apie estetiką, ir ši padėtis iš esmės nuo tada nepasikeitė. Nepaisant kelių specifinių institucijų Jungtinėse Valstijose, estetika reiškia europietišką estetiką, nuo senovės graikų iki dabar. Taip pat dabar galime rasti daug mažiau pateisinimų tokiems požiūriams nei buvo galima pateikti grindžiant Bosanqueto teiginius, nes dabar jau yra jei ne daugybė, tai, blogiausiai atveju, pakankamas kiekis klasikinių ir modernios Indijos tekstų apie estetiką, prieinamų patikimose redakcijose anglų kalba ir suteikiančių galimybę tyrinėti šią svarbią tradiciją. Tačiau šios studijos nepasiekia tokių mastų, kokių būtų galima tikėtis“ (ten pat, p. 211).

Įvairių nacionalinių indologijos ir estetikos mokyklų autorių veikaluose, analizuojant indų estetikos tradiciją, pagrindinis dėmesys neretai buvo sutelkiamas į įvairius indų estetikos ir meno aspektus, remiamasi skirtingomis tyrinėjimo strategijomis ir metodais. Vieni mokslininkai daug dėmesio skyrė indų poetikos, architektūros ir vaizduojamosios dailės estetikos ir meno tradicijos savitumui, pagrindiniams estetiškos minties raidos etapams, kiti siekė išryškinti estetikos ryšius su indų civilizacijoje viešpatavusiomis filosofinėmis, religinėmis, mitinėmis sistemomis, dar kiti aptarinėjo tekstologines problemas, ketvirtai – pagrindines estetikos kryptis, mokyklas, joms būdingų estetinių kategorijų sistemas. Buvo tokių, kurie pirmumą teikė lyginamosioms studijoms arba indų estetikos ir meno, kultūriniam kontekstui ir stilistiniams bruožams pažinti ir pan. Pavyzdžiui, E. B. Havellas aiškinosi indų meno idealus, P. Masson-Ourselis lyginamuoju aspektu analizavo pagrindines indų, kinų ir Vakarų estetikos tradicijas, A. Coomaraswamy'is – indų ir Vakarų viduramžių estetikos bei meno tradicijų panašumus, K. Ch. Pandey'us, T. Burckhardt'as pasinėrė į lyginamuosius indų ir Vakarų estetiškos minties tyrinėjimus, P. A. Grinceris – į estetiško suvokimo teoriją, literatūrinės estetikos principus, S. N. Dasgupta nagrinėjo pagrindinius meno principus, M. Delahautre'as gilinosi į sakralines indų tradicinės estetikos ir meno ištakas ir pan.

Minėtas menkas indų civilizacijos kultūrinio kosmoso, religijos, mitologijos, pamatinių pasaulio suvokimo ir mąstymo kategorijų pažinimas Vakaruose buvo svarbiausios priežastys, kodėl savitai indų estetikai ir menui suvokti prireikė tiek daug pastangų ir laiko. Išsamios indų meno istoriografijai skirtos knygos *On The Study of Indian Art* („Tyrinėjant Indijos meną“, 1983) autorius P. Chandra taikliai pastebėjo, kad Indijos meninė kultūra pasiekė tokį raidos tašką, kai jis jau atspindi pats save. Indų meno tradicijos analizei jis kvietė, greta tradicinių, pasitelkti ir modernius Vakarų estetikoje bei menotyroje suformavusius metodus, kurie suteiktų galimybę išryškinti indų meno tradicijos savitumą, apibrėžti įvairių meno stilių ypatumus laiko ir erdvės atžvilgiu (Chandra, 1983, p. 7–19). Dabartiniais indų estetikos tradicijos tyrinėtojams svarbu susipažinti su įvairių tautų



Paskutinioji Višnaus inkarnacija – Kalkis, jojantis ant žirgo. XI a. Gudžaratas. Baltasis smiltainis

mokslininkų veikalais, skirtais ne tik specifinėms estetikos problemoms, tačiau ir daugybei kitų humanistikos ir meno sričių, kadangi tik geresnis pamatinių konkretaus periodo pasaulėvaizdžio, mąstymo kategorijų bei kūrybinės raiškos formų pažinimas gali padėti autentiškiau suvokti tyrinėjamų estetinių reiškinių savitumą.

Specifiniai indų estetinės tradicijos bruožai

Tyrinėdami Hindustano pusiasalyje susiformavusias estetikos ir meno tradicijas, bendrąją sąvoką „Indija“ vadiname ne kokį nors valstybinį darinį, o tūkstantmečiais gyvavusių, savo teritorijų ribas ir viena kitą nuolatos keitusių daugybės valstybių, giminingų tautų, genčių visumą, kurios sukurtos kultūros, estetikos ir meno vertybės įgavo Hindustano pusiasaliui būdingas regionines formas. Nors šiame pusiasalyje gyvavo *daugybė įvairaus dydžio valstybinių junginių, išskildavo galingos imperijos, tačiau niekuomet nebuvo vieno valstybinio organizmo, kurį galėtume sutapatinti su indų civilizacijos erdvės kultūrine tradicija.* Čia

ryškiau nei kituose civilizaciniuose pasauliuose reiškėsi *kultūrinis polimorfizmas*, kuris visada buvo svarbus indų civilizacijos kultūrinio, religinio, estetinio ir meninio potencialo elementas, paaiškinantis jos estetikos tradicijų gyvybingumą, tęstinumą, gebėjimą išgyventi sudėtingiausiomis ilgalaikio svetimšalių valdymo sąlygomis.

Ne taip kaip objektyviškesnė ekstravertiška Vakarų estetika, *besiremianti subjekto ir žmogų supančio pasaulio priešpriešos idėja, Indijos estetinė mintis nuolatos pabrėžia žmogaus ir jį supančio pasaulio pirmą pradžio vientisumo idėją*. „Žmonių ir gamtos santykis, – taikliai pastebi Hermannas Goetzas, – čia yra daug glaudesnis nei vėsių platumų regionuose. Kai žmogus yra priverstas saugotis saulės arba lietaus, jis privalo gyventi atvirose, gerai vėdinamose patalpose, kur jam nepageidaujamą kompaniją palaiko skruzdės, paukščiai, rupūžės, gyvatės ir beždžionės, ir kur gelės bei medžiai nuolatos yra jo akiratyje. Labiausiai reikalingas elementas yra vanduo, gyvybės teikėjas žmonėms, gyvūnams ir augalams, nešantis laimę ir šventas! Vandens indai, prausimasis ir gėrimų aukos atlieka išskirtinį vaidmenį religinėse ceremonijose. Vandens gelės, kaip antai įvairios lotoso rūšys, yra švenčiausios ir vartojamos emblemos. Natūralių kaip ir dirbtinių tvenkinių krantai ir paupiai yra tinkamiausios vietos šventykloms, religinėms maudykloms, kranto laiptams ir namams. Didelės upės čia yra palankios dievybės. Tačiau toks jautrus gamtos pojūtis dažnai būna nuslopinamas. Tik retai būna giedra. Didžiąją metų dalį oras tarsi vibruoja deginančiame karštyje arba sudaro garuojantį rūką, kuriame net arti esantys daiktai įgauna nerealų pavidalą, o tolimi apskritai yra nematomi. Per sausą kaitrą ore tvyro dulkės ir prastas kvapas; staiga pradeda lyti ir oras prisotinamas gaivaus gėlių aromato. Kas per priešingybė tyram kaip krištolas Graikijos salų orui arba maloniai Europos vasarai ir šaltoms pūgoms! Tik kur aukšti kalnai (ir jų nėra tiek daug) pakyla virš šios ūkanos į švarią atmosferą, plyti šventųjų, globėjų ir dievų pasaulis!“ (Goetz, 1974, p. 7). Šis glaudus žmogaus ir gamtos ryšys, gamtinės aplinkos minkštumas veikė indų estetikos tradiciją, formavo požiūrį į žmogų kaip neatsiejamą didingos gamtos procesų dalį. Iš čia kyla indų estetikos ir meno tradicijai būdingas pagarbus požiūris į įvairias gamtos apraiškas, daugybės su vandens stichija susijusių dievių, gamtos reiškinių, objektų garbinimas, floralinių, zoomorfinių vaizdinių bei stilizuotų struktūrų gausa indų meno kūriniuose. Daugelyje indų estetikos pakraipų, meno rūšių, ypač poezijoje ir muzikoje, kūrėjas tarsi sutapatina save su supančio gamtos pasaulio reiškiniais, jo ritmais, siekdamas perteikti harmoniją su Visatos ir gamtos pulsu. Glaudus žmogaus ir gamtos ryšys indų kultūros tradicijoje jau nuo seniausių laikų grindžiamas universaliu pirmą pradžia mikro ir makrokosmo sąveikos principu, kildinamu iš Rigvedos Purušos mito. Šiuo aspektu indų kosmogoninės kilmės estetikos ir meno tradicija artima Rytų Azijos tautų (kinų, korėjiečių, japonų) estetinėms tradicijoms.

Senovės Indijos estetišnės minties ir meno tradicija yra unikali savo turtingu idėjų ir meno formų pasauliu, tūkstantmečiais gyvavusių estetinių idealų ir meninės kūrybos nuostatų tęstinumu. Nuo neatmenamos senovės Indijos kultūra aktyviai sąveikauja su gretimų šalių, tautų kultūromis. Į indų civilizacijos erdvę nuolatos veržėsi arijai, hunai, persai, graikai, arabai, mongolai ir daugelis kitų nomadų užkariautojų. Kiekvienas priešų įsiveržimas ir jų skleidžiamos kultūrinės įtakos buvo amortizuojamos gamtinių ir kultūrinių saugiklių, kurie pristabdydavo šių įtakų įsigalėjimą indų civilizacijos erdvėje, kol neįvykdavo jų socialiai aktualių formų sugėrimas ir induizavimas. Daugelis įsiveržimų į indų civilizacijos erdvę paliko pėdsakus jos kultūros, estetišnės minties ir meno istorijoje, atnešė naujų mitų, estetinių idealų, mąstymo principų, meno stilius. Asimiliuodama išorines įtakas, galinga Indijos kultūrinė tradicija darėsi vis turtingesnė ir daugiabriaunė.

Gvildenant archajiškus tradicinės indų estetišnės minties sluoksnius, iškyla pagrįstų abejonių, ar tikslinga vartoti šiuolaikinį „estetikos“ terminą, kadangi, pavyzdžiui, vedose, upanišadose, didžiuose epiniuose paminkluose *Ramajanoje* ir *Mahabharatoje* neaptinkame aiškiai išsiskristalizavusių estetinių teorijų. Estetišnės pažiūros čia neatsiskyrusios nuo mitinio, religinio, meninio pasaulio suvokimo, estetišno ritualinio vyksmo apmąstymo. Todėl ankstyvąją indų estetinių idealų ir idėjų visumą tenka rekonstruoti estetišniu aspektu, lukštenant įvairius vedų himnus, upanišadų ar epų tekstus.

Kita vertus, estetikos mokslo samprata, jo objektas, struktūra, pagrindinės problemos bei jų nagrinėjimo aspektai tradicinėje sanskrito kalba išsiskleidusioje indų estetikoje skiriasi nuo vakarietiško. „Žodis *estetika*, – teigia fundamentalių indų estetikos tyrinėjimų autorius K. Ch. Pandey'us, – indų estetikos kontekste reiškia „dailių menų mokslą ir filosofiją“. Dailieji menai yra tokie, kurie, skirtingai nuo taikomiesiems būdingo praktinio Absoliuto suvokimo, išreiškia Absoliutą ir estetinį santykį jusliniais vaizdiniais“ (Pandey, 1959, p. 1).

Indų estetišnės tradicijos savitumas susijęs su minėtu ryškiu vyravimu literatūrinės estetikos formų ir konceptų, kurie susiklosto tyrinėjant poetinio meno ir ypač dramos estetišnus dėsningumus. Vėliau jie perkeliama ir į kitų meno rūšių estetikos sritis. Iš čia plaukia indų estetišnės minties sinkretiškumas, erdvinių ir laikinių struktūrų sąveikos ieškojimas, polinkis į sintetines kūrybos formas, įvairių meno rūšių meninės išraiškos priemonių suartėjimas, išskirtinis teoretikų ir menininkų dėmesys sinestezijos problematikai.

Erdvinių ir laikinių struktūrų susipynimas, polinkis į sintetines formas, būdingas to meto indų vaizduojamosios dailės estetikai, kurioje jaučiamas iš teatro meno perimtos sinchroniško laiko koncepcijos poveikis. Tie patys laikiniai estetišni principai, įsitvirtinę dramoje, vėliau perkeliama ir į vaizduojamosios dailės sritį, ypač į skulptūrą, kuri, būdama glaudžiai susijusi su teatro estetika, išskirtinį dėmesį kreipė į tam tikrų



Šiuoliuojantys žirgai su kariais. Džalakantešvaros
šventykloje Velorėje. XVI a.

kanonizuotų gestų ir pozų vaizdavimą. Čia vienus tarsi šokio judesyje laike sustingusius „kadrus“ nuosekliai keičia kiti. Reglamentacijos momentas ryškus ir skulptūros menui skirtose šilpašastrose, kuriose pedantiškai grindžiama sudėtinga gestų ir simbolių estetika. Estetinis kiekvienos dievybės įprasminimas turtingame Indijos dievų panteone siejamas su subtilia ikonografinių elementų, simbolių, ženklų visuma, paklūstančia griežtiems kanonų reikalavimams.

Lyginant su Vakarų estetikos tradicija, indų, kaip ir kinų, japonų, estetikai labiau būdingas holistinis požiūris į pasaulį, kuris aprėpia platų vaivorykštės spalvų spektrą, skirtingus atspalvius, sudėtingą, dangiškų ir žemiškų, fizinių ir jausminių, intelektualinių ir dvasinių, aistros ir rimties, grožio ir bjaurumo ir pan. pradų pusiausvyrą, vadinasi,

didžiajame būties sraute viena priešybė yra neatsiejama nuo kitos. Taikliu Kapilos Vatsy-ayan pastebėjimu, „gyvenimo ir meno pasidalijimas į skirtingas kategorijas, paremtas dvi-nare priešprieša, yra vienintelis svarbus užmojis indiškame pasaulio suvokime. Sakralus ir bedieviškas, dangiškas ir žemiškas, religinis ir pasaulietinis yra skirtingos kategorijos, tačiau visuomet labiau suvokiamos kaip papildančios viena kitą, o ne priešinančios. Vadinas, vienas elementas gali virsti kitu ir atvirkščiai. Geidulingas gali tapti religiniu, religinis dvasiniu bei metafiziniu“ (Vatsyayan, 1982, p. 91).

Tradicinėje indų estetikoje daug dėmesio kreipiamą į meno psichologijos problemati-ką, t. y. į meno poveikį asmenybei ir estetinį suvokimą. Šį savitą estetinės minties bruožą, skiriantį ją nuo Vakarų estetinės tradicijos, nulemia išskirtinis teoretikų *dėmesys estetinio suvokimo problemoms, asmenybės psichologijai, jautriausiems estetiniams išgyvenimams*. Traktatuose daug samprotaujama apie poezijos, dramos, muzikos, vaizduojamosios dailės, estetiškai atlikto ritualo poveikį žmogaus sąmonei, gebėjimą skatinti asmenybės dvasinį tobulėjimą nuo primityvaus juslingumo iki aukščiausių dvasingumo pakopų. Psichologinė indų estetinės minties orientacija atspindi pagrindinėse estetikos kate-gorijose (*rasa* – estetinis išgyvenimas arba estetinė nuotaika, *bhāva* – estetinis jausmas, *dhvani* – estetinė užuomina), kurios vyrauja daugelyje tradicinės indų estetikos traktatų. Tačiau čia reiktų atkreipti skaitytojų dėmesį į vieną specifinį indų estetinės tradicijos bruožą, kuris ją aiškiai skiria nuo moderniai, ypač poromantinei, Vakarų estetikos ir meno psichologijos tradicijai būdingo psichologinės problematikos subjektyvinimo. „Niekومت nebuvo pakankamai akcentuojama, – rašo Grazia Marchianas, – jog tra-dicinėje indų psichologijoje, kuriai estetinė teorija turėtų būti itin dėkinga, hierarchija tarp intelektualinių ir juslinių sugebėjimų yra paremta skirtimi ne tarp „aukštų“ ir „žemų“ funkcijų, kaip kad kūno–minties santykių kompleksas yra aiškinamas dekartiškojo po-žiūrio, bet greičiau tai yra skirtis tarp grubaus ir rafinuoto suvokimo, gebėjimo pažinti ir sąmoningumo. Indijos teorijos yra vieningos, kai sureikšmina įmantrius suvokimo lygmenis“ (Marchiano, 2010, 2. 180). Iš tikrųjų indų estetikos tradicijoje vyrauja kon-krečių estetinių išgyvenimų aprašomasis klasifikavimas ir struktūravimas, o ne individo asmeninio patyrimo aprašymas, kitaip tariant, nepaisant stipraus psychologizavimo, akivaizdus konkretaus žmogaus išgyvenimų nuvertinimas.

Ir pagaliau, skirtingai nei Rytų Azijoje, kur estetikos traktatai dažniausiai glausti, metaforiškai, apsiribojantys kelių, autorių akimis žvelgiant, svarbiausių estetinių problemų gvildenimu, Indijoje jie neretai iš upanišadų perima polinkį į abstraktų spekuliatyvų problemų gvildenimą. Filosofinės estetikos veikalai išsiskiria išplėta metafizika, pabrėž-tinu simboliškumu, vengiant kinų ir japonų veikalams būdingo estetinio intuityvizmo, metaforiškumo.

Literatūrocentrinė tradicinės indų estetinės minties atšaka iš esmės ją skiria nuo Rytų Azijos (Kinija, Japonija), kur dėl hieroglifų raštui būdingo vaizdinio asociatyvaus tikrovės suvokimo ir gamtos grožio kulto vyrauja peizažinei tapybai skirti veikalai. Jie yra kinų estetinės minties viršūnė. Japonijoje dėl išskirtinio *tanka*, *renga*, *haikai* poezijos vaidmens ir įtakingos Heian literatūros tradicijos vaizduojamosios dailės ir literatūros estetikos santykis tolygesnis.

Šaltinių ir periodizacijos problemos

Norint teisingai suvokti sanskrito kalba sukurtos Indijos tradicinės estetikos savitumą, būtina *ją tyrinėti ne kaip atskirą, nesusijusią monadų seką, o kaip vientisą organiškai besivystančią tam tikrų tarpusavyje polemizuojančių mokyklų, kryptų, tradicijų visumą*. Jau siekdami pateikti pradinę nuoseklesnę Indijos estetinės minties periodizacijos schemą, susiduriame su daugybe problemų, kadangi gvildenant atskirus, ypač seniausius, periodus, stinga patikimų archeologinių duomenų, istorinių dokumentų, rašytinių šaltinių, meno paminklų.

Ankstyvieji indų estetinės minties tapsmo etapai praktiškai nedokumentuoti patikimais rašytiniais šaltiniais, ir tyrinėtojams trūksta svarbių atsparos taškų. Siekiant rekonstruoti indų estetinės minties ištakas, daug dėmesio tenka skirti netiesioginių duomenų iš įvairių materialinės ir dvasinės kultūros sričių pažinimui, gretimoms mokslinio pažinimo sritims ir lyginamosioms strategijoms bei metodams. Įvairios kompleksinės metodologinės prieigos, pasitelkiant archeologijos, civilizacinės komparatyvistikos, antropologijos, lingvistikos ir kitų mokslinio pažinimo sričių duomenis atveria, galimybę atkurti daugelį trūkstamų estetinės minties istorijos grandžių.

Tyrinėjant ankstyvąjį indų estetinės minties raidos etapą mokslininkams dažnai tenka remtis netiesioginiais duomenimis, skverbtis į gretimas pažinimo sritis, kadangi daugybė svarbių ankstyvųjų estetinių tekstų neišliko, be to, dalis indų estetinės minties istorijos pažinimui būtinų tekstų nėra estetiniai siaurąja šios sąvokos prasme, o skirti poezijos, filosofijos, etikos, gramatikos, lingvistikos, retorikos, teisės ir kitų mokslinio pažinimo sričių bei religijos ir meno problemų aptarimui. O ankstyvieji estetinių idėjų šaltiniai – vedos, epai, brahmanistinė, budistinė, džainistinė literatūra, kurią gali pasitelkti indų estetinės minties ištakų tyrinėtojai, neretai buvo sakytinė. Tai dažniausiai mokslininkams pasitikėjimo nekeliantys naratyvinio pobūdžio fragmentai. Todėl jų duomenys reikalauja ir kitų mokslinio pažinimo sričių, pavyzdžiui, archeologijos, antropologijos, lingvistikos, retorikos patvirtinimo bei kruopščios lyginamosios analizės tiek viduje indų civilizacijos, tiek ir platesnėje tarpcivilizacinėje perspektyvoje.

Be minėtų literatūrinių šaltinių ir svarbių archeologijos duomenų, yra valdovų sąrašai ir kita istorinė medžiaga, glūdinti puranose (senoviniuose pasakojimuose ir kronikose), nors šių liudijimų aiškinimas dažnai taip pat yra tik numanomo pobūdžio. Rašytiniai indų civilizacijos paminklai mus pasiekė fiksuoti įvairiose medžiagose. Pagrindinis vidinės chronologijos šaltinis (išskyrus keletą periferinių zonų, kaip antai Kašmyras, kronikų) yra valdovų ediktai, įrašyti ant akmens ir metalo; pirmas dokumentuotas rašto panaudojimas įrašams įvyko III a. pr. Kr. Taip pat buvo naudojamos molinės lentelės, tačiau jų iki nūdienos išliko nedaug. Tekstai buvo užrašomi vašku ištrintose specialiose lentose nusmailintu bambukinės lazdelės galu. Kai kuriuose pietiniuose šalies regionuose raštui buvo naudojami specialiai tam tikslui parengti palmių lapai, o šiaurinėje ir centrinėje dalyje iki XV a. (kai išplito popieriaus gamyba) buvo pasitelkiami kruopščiai tam darbui dailiai nušlifuoti ir padengti riebalų sluoksniu beržo tošies gabalai, kuriuose pagamintu rašalu ir aštria iš bambuko, nendrių ar kitų medžiagų pagaminta plunksna rašydavo tekstus. Rečiau buvo naudojamos brangesnės medžiagos – oda ir pergamentas. Svarbūs valstybinės paskirties dokumentai buvo išgraviruojami ant varinių, sidabrinių ir auksinių metalo plokštelių.

Šie įrašai kartais pateikia vertingus pakankamai nuoseklius dinastijų, valdovų sąrašus, svarbiausių mūšių, politinių įvykių detales bei valdovų šeimų ryšius su kitais valdovais, pavaldiniais, mokslo, religijos veikėjais. Tačiau visiškai nėra tiksliai datuotų indiškų dokumentų; beveik visuose minėtuose tekstuose iškyla tikslaus datavimo problemos, kadangi aptinkame labai santykinės datas, kurias padeda koreguoti konkrečių valdovų leidžiamos monetos. Nepaprastai svarbūs indų kultūros, estietinės minties ir meno pažinimui yra pasakojimai, parašyti svetimšalių graikų, kinų, persų, arabų, kurie atveria naujas lyginamosios analizės perspektyvas ir konkrečius indų estietinės minties raidos periodus, susietus su kitų civilizacinių pasaulių istorija.

Galingos persų Achemenidų imperijos atsiradimas, kurios valdovų rūmuose ir kariuomenėje samdiniais tarnavo daug graikų, padėjo užsimegztį kultūriniais ryšiams tarp graikų ir indų civilizacinių pasaulių. Nors fragmentiškų žinių apie Indiją buvo Herodoto, Persijos valdovo Artakserkso Mnemono rūmuose gydytoju tarnavusio Ktesijo iš Knido ir įvairių kitų graikų mokslininkų bei mąstytojų veikaluose, tačiau tikrasis indų civilizacijos pasaulio atradimas išryškėjo tik po Aleksandro Makedoniečio žygių (327–325 m. pr. Kr.). Svariausią indėlių šioje srityje paliko persų valdovo Seleuko Nikatoro pasiuntinys Maurijų dinastijos valdovo Čandraguptos rūmuose (319–318 m. pr. Kr.) graikas Megasthenas. Skirtingai nei Aleksandro Makedoniečio žygio dalyviai, jis lankėsi ne tik Pandžabe, tačiau ir įvairiuose kituose Hindustano pusiasalio regionuose, gyveno sostinėje Pataliputroje, kur galėjo savo akimis išvysti didingus indų miestus, svarbius jų architektūros, meno paminklus.



Indų atversta religinė knyga. Palų stilius. Biharas. 1145

Todėl Megastheno veikalas „Indika“ yra vertingas šio civilizacinio pasaulio konkretaus periodo kultūros ir socialinio gyvenimo pažinimo šaltinis. Kitas svarbus tekstas apie Indiją iš antikos laikų yra stoiko Epikteto mokinio, garsaus II a. rašytojo Flavijaus Ariano Indijai skirta knyga, kuri tiesiogiai siejasi su jo pagrindiniu veikalu „Aleksandro žygis“.

Dar daugiau svarbių duomenų mus dominančiais klausimais pateikia „Paskliautės imperijos“, tai yra kinų keliautojai, budistai piligrimai, ambasadoriai. Jų buvo per du šimtus. Tačiau mus dominančiu aspektu itin svarbūs 15 metų nuo 399 iki 414 Indijoje klajojusio Faxiano (Fa Hsien), ambasadoriaus, dideles Šiaurės Indijos teritorijas užkariavusio baltųjų hunų valdovo Mihirakulos dvare Song Yun (Sung-yun 515–530 m.) ir įtakingo kinų budizmo veikėjo Xuanzango (Hsuan-tsang, VII a. antras ketvirtis), kuris atvyko į Indiją rinkti budistų rankraščių. Jų detalūs kelionių aprašymai ne tik atskleidžia analizės objektyvumui nepaprastai svarbų požiūrį iš šalies į įvairius indų civilizacijos aspektus, tačiau ir suteikia galimybę sugretinti geriau žinomus kinų ir indų civilizacijų istorinius faktus. Kitas šių liudijimų privalumas, kad kinų keliautojai pedantiškai fikso savo nuo vienos valstybės iki kitos ar nuo vieno iki kito kultūros centro nueitą kelią, aprašė įvairias tų valstybių, miestų įžomybes, pateikė išgirstų istorinių faktų ir legendų atpasakojimus.

Gvildenant šaltinių problemą vertėtų nepamiršti, kad tūkstantmečių tėkmėje Indija buvo susiskaldžiusi į daugybę neretai kovojusių tarpusavyje ir keitusių savo teritorijų ribas karalysčių ir kunigaikštysčių, kurių dinastijos ne visuomet turėjo metraščius, leidžiančius sujungti skirtingus kultūros procesus į vieną chronologinę sistemą. Klajoklių tautų atplūdžių metu ir atskirų Indijos valstybių tarpusavio karų sukuriuose negrįžamai prarasta daugybė svarbių rašytinių šaltinių, įstabių architektūros ir meno kūrinių.

Pagrindiniai indų filosofijos, estetikos ir menotyros šaltiniai nuo klasikinio periodo buvo sukurti sanskrito kalba, kuri Hindustano civilizacijos erdvėje įgavo universalios mokslinės kalbos statusą. Daug mažiau vertingų šaltinių išliko parašytų įvairiomis vietinėmis kalbomis. Sanskritu klasikiniame periode buvo rašoma dauguma epigrafijų, išgraviruotų ant varinių lentelių, įvairūs memorialiniai įrašai ant akmens stulpų ar paminklinių lentų, valdovų ediktai. Estetikos ir meno istorijai taip pat reikšmingi įrašai, atspindintys sakralinių architektūros paminklų, skulptūrų, tapinių dedikacijas. Šie išskirtinės svarbos indų estetinės minties ir meno raidą tyrinėjantiems mokslininkams tekstai paprastai buvo graviruojami ant statinių pagrindo ar skulptūrų pjedestalo. Jie, kas reta indų civilizacijos erdvėje, nusako kūrinio atsiradimo datą, konkretaus valdovo viešpatavimo metų, aukotoją ar dovanos tikslą. Kai kurie įrašai tiesiog neįkainojamas radinys tyrinėtojams, kadangi fiksuoja menininko pavardę ir dirbtuvės pavadinimą. Anksčiausi iki nūdienos išlikę įskaitomi tokie įrašai yra parašyti prakritais. Vėliau stiprėjant hinduistinės religijos įtakai pietinėje Indijoje išplito dravidų kalbos, kurios buvo vartojamos kartu arba vietoj sanskrito.

Klasikinės indų estetinės minties ir meninės kultūros tyrinėjimus sunkina ir tikslaus datavimo problemos. Netgi svarbiausi Indijos sanskrito kalba sukurti estetines problemas gvildenantys traktatai datuojami įvairiai, neretai kelių šimtmečių skirtumu. Šį Vakarų tyrinėtojus gluminantį reiškinį galima paaiškinti, kadangi indams svarbesnė buvo ne *istorinio laiko sąvoka*, o *tradicija*, t. y. nuoseklus mąstymo, kultūros formų tęstinumas, nuoseklus per amžius nusistovėjusių ritualizuotų kultūros, mąstymo formų perimamumas, išsirutuliojusios ir pripažinimą įgavusios tradicijos perdavimas iš mokytojo adeptams. Toks tradicionalizmo kultas laidavo anksčiau išsikristalizavusių estetinių principų, kategorijų išlikimą ir vienovę. Todėl indus daugiausia domino *belaikės, amžinos dvasinės vertybės, kurias įprasmindamas konkretus žmogus nedaug gali nuveikti*.

Kita vertus, istorinės chronologijos ir autorystės nuvertinimas nulemtas ir indiškos ciklinio laiko sampratos bei pažangai priešingos regreso sampratos, kuri teigė, kad visa tai, kas buvo geriausia, yra sukurta praeityje. Vadinasi, vėliau gyvenantiems belieka tik pagarbiai žvelgti į praeities aukso amžiaus kultūros laimėjimus ir juos komentuoti. Iš čia plaukia minėtas indų civilizacijos kultūros tradicijai būdingas individualumo ir autorystės sumenkinimas ir *abejingumas atskirų mąstytojų gyvenimo faktų fiksavimui*, apskritai tiksliai dokumentuotų datų fiksavimui. O kadangi įvykių chronologijai, datoms neskiriama dėmesio, todėl tik apytikriai galima atkurti daugelio žymiausių indų estetinės minties atstovų gyvenimo metus, įtakas, įvykių eigą. Išskyla daugybė sudėtingų netgi garsiausių estetikos traktatų ir kitų tekstų atribucijos problemų.

Todėl tyrinėtojams, norintiems rekonstruoti konkrečių šaltinių, tekstų, užrašų pasirodymo seką (kas svarbu estetikos ir metodų idėjų istorijai), tenka pasitelkti įvairias



Antspaudas su jaučiu. Harappos civilizacija.
3000–1500 m. pr. Kr. Steatitas

tyrinėjimo strategijas ir metodus, pirmiausia plačias tekstologinės bei lyginamosios analizės galimybes. Daug sunkumų taip pat iškyla gvildenant neįtikėtiną estetinių traktatų sąvokų (ypač muzikinių) gausą, jų polisemantiškumą, istorines metamorfozes, prasmines konotacijas įvairiais laikotarpiais ir skirtinguose regionuose.

Kita vertus, analizuojant indų estetinės minties šaltinių problemą, iškart į akis krinta daugelio meno sričių raidos ir jų teorinių principų estetinės recepcijos netolygumas. Nepaisant ryškaus vaizduojamųjų menų pakilimo III tūkstantmetyje pr. Kr. Indo slėnio Harappos ir Mohendžo Daro civilizacijose, vėliau jie išgyveno nuosmukį. Apie ilgą Hindustano pusiasalio kultūros raidos etapą nuo protoindiškos civilizacijos centrų nunykimo XV a. pr. Kr., arijų įsiveržimo iki VI a. pr. Kr. išryškėjusio vedų kultūros nuosmukio bei pirmųjų dokumentuotų III a. pr. Kr. šaltinių beveik nieko neturime patikimo, be vedose ir puranose išlikusių epizodinių pasakojimų fragmentų ir archeologų atrastų dar fragmentiškesnių architektūros ir vaizduojamosios dailės liekanų. Tokią padėtį lėmė daug skirtingų veiksnių, iš kurių pirmiausia galime išskirti medžiagiškoms kūrybos formoms sudėtingesnę estetinių bei meninių tradicijų akumuliaciją, išsaugojimo ir retransliacijos procesą. Joms buvo sunkiau išsaugoti savo potencialą intensyviais tautų kraustymosi periodais. Kitas ne mažiau svarbus veiksnys – tai architektūrai ir vaizduojamajai dalei būdingas su minėtu

medžiagiškumu susijęs konservatyvumas, kuris trukdė šioms meno rūšims taip dinamiškai plėtotis, kaip tai būdinga misijiniams menams. Apie kultūros, estetiškos minties ir meno raidos procesus nuo protoindiškosios civilizacijos žlugimo iki pirmųjų santykinai dokumentuotų klasikinio periodo estetinių tekstų beveik nieko neturime, be vedose ir puranose išlikusių epizodinių pasakojimų fragmentų.

Indų civilizacijos istorijoje, remiantis skirtingais išeities taškais ir turint omenyje minėtos implicitinės estetikos pažintines galimybes, galima išskirti skirtingas estetiškos minties raidos periodizacijos sistemas. Vieni indų estetikos tradiciją pradeda tyrinėti nuo Indo slėnio civilizacijos, kiti – nuo vedų kultūros periodo, dar kiti – nuo pagrindinių klasikinio periodo estetikos traktatų atsiradimo. Kiekvienas toks požiūris, jei jis konceptualiai pagrįstas, turi teisę egzistuoti. Šioje knygoje, siekdami išsaugoti vienodus klasifikacijos principus, pradėsime indų estetiškos tradicijos aptarimą nuo jos priešistorės. Tokia metodologinė nuostata padės geriau suvokti indų estetinio fenomeno savitumą.

Nepretenduodami į išsamumą pateiksime tik bendrą mūsų analizei parankesnę indų estetiškos minties priešistorės ir istorijos periodizacijos darbinę schemą, glaudžiai siedami ją su indų civilizacijos istorija, kadangi, mūsų požiūriu, *civilizacinė ir komparatyvistinė prieigos suteikia parankius pagalbinius instrumentus pagrindinių indų estetiškos minties etapų pažinimui*.

Ankstyviausias priešistorės periodas, kaip minėjome, prasidėjo IV ir III tūkstantmečio pr. Kr. sandūroje, tada Indo upės slėnyje pradėjo skleisti viena didžiųjų vadinamųjų upinių miesto tipo civilizacijų, mokslinėje literatūroje įgavusi Indo slėnio, arba *protoindiškosios* (Harappos ir Mohendžo Daro) vardą. Ji gyvavo iki 2000–1750 m. pr. Kr. Nors iš jos išliko puikaus meninio lygio skulptūros kūrinių, tačiau apie šio tarpsnio estetinių požiūrių raidą neturime jokių rašytinių šaltinių. Todėl mėginti rekonstruoti šio tarpsnio protoindiškos civilizacijos gyventojų estetines pažiūras galime tik remdamiesi implicitinės estetikos, archeologijos, menotyros ir kitų mokslinio pažinimo sričių teikiamomis galimybėmis.

Kitas vedų kultūros klestėjimo periodas aprėpia didžiulį laikotarpį (XVI–VI a. pr. Kr.) – nuo arijų genčių įsiveržimo į Hindustano pusiasalį iki pirmųjų vergovinių valstybių iškilimo. Šiame periode milžiniškame vedų literatūros kanone ryškėja indų literatūrinės ir filosofinės estetikos užuomazgos. Tačiau tyrinėjami šį laikotarpį susiduriame su sudėtingomis šaltinių problemomis, kadangi apie šį indų civilizacijos raidos tarpsnį, netgi apie jo pabaigą VIII–VI a. pr. Kr., beveik neturime patikimai dokumentuotų chronologijos duomenų. Nėra tokių svarbių tyrinėjimui archeologijos teikiamų materialios kultūros artefaktų. Indologijoje gyvuoja požiūris, jog senieji į Hindustano pusiasalį įsiveržę nomadai arijai neturėjo išplėtos materialinės kultūros ir dėl klajokliško gyvenimo būdo, ir dėl to, jog to meto nomadų

religinei praktikai nereikėjo nei šventyklų, nei su jomis susijusios išplėtos ikonografijos. Seniausi patikimiausi datuoti epigrafiniai užrašai atsiranda daug vėliau, imperatoriaus Ašokos valdymo laikais. Todėl gvildendami vedų kultūros klestėjimo tarpsnį galime remtis tik labai neapibrėžtais anoniminės poetinės ir epinės kultūros naratyviniais tektais.

Ilgainiui vedų periodą keičia klasikinis (nuo VI a. pr. Kr. iki VI a.), kurio kultūros ir meno pakilimas tiesiogiai siejasi su šramaniškų sąjūdžių, pirmiausia – budizmo ir džainizmo – įtakos augimu ir jų aštria vedų ritualizmo bei socialinės kastinės sistemos, brahmanų elitiškumo kritika. Tai sąlygojo kultūros demokratėjimą, meno plėtotę, filosofinės, estetinės minties pagyvėjimą bei specialių estetinių traktatų atsiradimą. Ilgainiui sinkretiškuose klasikinės epochos tekstuose teoriniai meno apmąstymai atsiskyrė nuo vaizdinio meninio pasaulio suvokimo. Estetinė mintis skilo į dvi kryptis: 1) filosofinę „estetiką iš viršaus“, kuri tęsė brahmanuose ir upanišadose susiformavusius metafizinius estetinių problemų ir estetinio ritualų apmąstymo principus; 2) menotyrinę „estetiką iš apačios“, kuriai būdingi tiesioginiai meno būties, funkcionavimo, kūrybos ir estetinio suvokimo dėsningumų apmąstymai. Pastaroji plėtojosi trimis pakraipomis: 1) literatūrinės estetikos, 2) muzikinės estetikos ir 3) architektūros bei su ja glaudžiai susijusių tapybos ir skulptūros estetinių principų teorinių apmąstymų linkme. Šias pagrindines klasikinio periodo menotyrinės estetikos šakas atitinka trys autoritetingiausi klasikinio laikotarpio traktatai: „Natjašastra“, „Gytaalankara“ ir „Čitalakšana“, kurie apibendrina jau nuo klasikinio periodo pradžios pagrindiniuose Hindustano pusiasalio kultūros ir meno centruose išsirutuliojusias profesionalaus meno formas: poeziją, dramą, architektūrą, skulptūrą, tapybą, muzikavimo meną, vokalą, šokį ir pan.

Vakarų ankstyvuosius viduramžius atitinkančiame tarpsnyje (VI–IX a.) iškilo skolastų ir ypač alamkarikų mokykla (Bhamaha, Dandinas, Vamana, Udbhata, Rudrata ir kiti). Pastaroji mokslininkų plejada taip pat vadinama Ankstyvąja sanskrito poetikos mokykla. Jos šalininkai daugiausia dėmesio skyrė meninės išraiškos priemonėms, t. y. poetinėms figūroms, arba pagražinimams (*alamkāra*), meniniam stiliui (*rīti*). Jų įsitikinimu, būtent poetinės figūros, pagražinimai ir meninio stiliaus ypatumai sudaro estetinio reiškinio esmę.

Greta literatūrinės estetikos, pakilimą išgyveno architektūros ir vaizduojamosios dailės estetika, kuri buvo glaudžiai susijusi su budistinės, džainistinės, hinduistinės ir tantrinės pakraipos šilpašastrų tradicijomis. Tai intensyvios, aprėpusios didžiulę Hindustano pusiasalio erdvę meninės kultūros raidos tarpsnis, kuriame plėtojasi įvairios poetinio meno, literatūros, muzikos, šokio, architektūros ir vaizduojamojo meno formos.

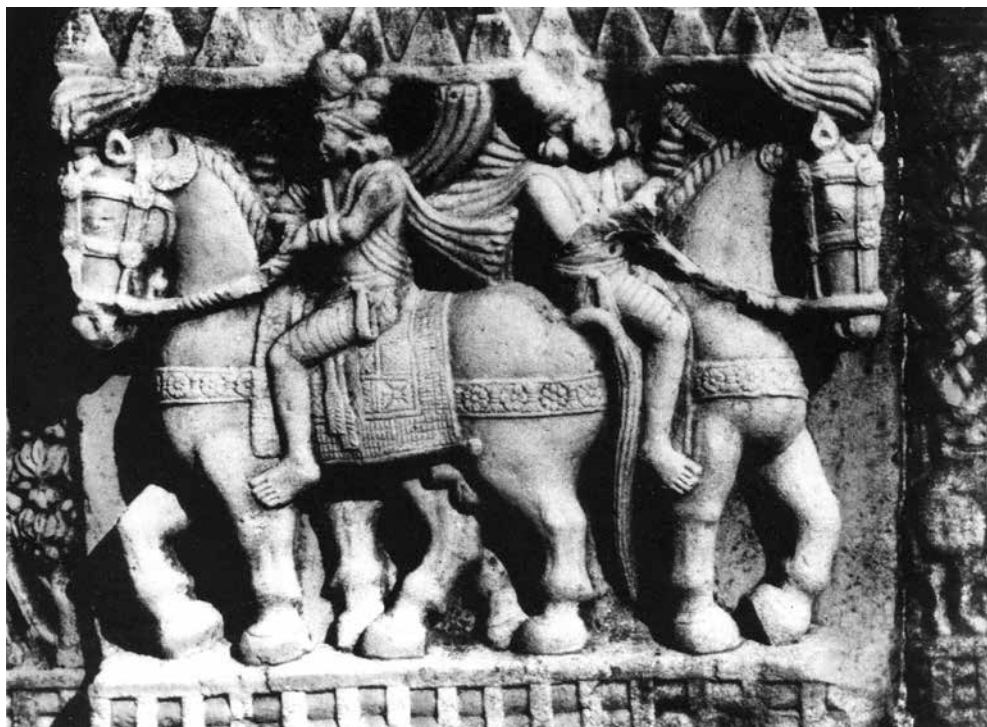
Ilgainiui šiaurinėje Hindustano pusiasalio dalyje išryškėjo naujas indų renesansinės kultūros pakilimo periodas, kuris siejasi su vadinamosios Naujosios simbolinės poetikos

mokyklos suklestėjimu indų renesansinės kultūros centre Kašmyre (Bhatta Lollata, Anandavardhana, Bhatta Nayaka, Bhatta Tauta, Abhinavagupta, Kuntaka, Mammata). Šis produktyviausias indų estetinės minties raidos periodas tęsėsi labai trumpai – nuo IX a. iki XII a. vidurio, kol Šiaurės Indija pakliuvo į islamo civilizacijos įtaką. Sanskrito kalba rašytos indų literatūros aukso amžius tuomet jau buvo praeityje, todėl daugiausia Kašmyre besiplėtojanti estetinė mintis siekė kritiškai apibendrinti ankstesnės meno teorijos ir praktikos pasiekimus. Dėl to simbolinės poetikos mokyklų atstovų veikaluose susiliejo natjašastrose ir alamkarašastrose rutuliojamos idėjos ir jų pagrindų formavosi kokybiškai nauja *rasa-dhvani* teorija, kurioje akademinis ir praktinis meno būties bei estetinio suvokimo problemų tyrinėjimas pakilo iki filosofinio lygmens.

Paneigę ankstyvesnę alamkarikų mokyklos tradiciją, Naujosios mokyklos šalininkai Anandavardhana, Bhatta, Najaka, Abhinavagupta teigė, kad alamkarai priklauso ne gelminei meno „dvasiai“, o tik „kūnui“ ir reiškiasi kaip antraeilės meno kūrinį puošiančios detalės. Estetikas Anandavardhana savo veikale „Dhvanjaloka“ (*Dhvanyāloka*) („Slaptų reikšmių pasaulis“ arba „Mėnulio šviesa“) išplėtojo meno kūrinio gelminės užslėptosios prasmės teoriją. Turint omenyje indų tekstų datavimo ir išlikimo problemas, šiandien sunku tiksliai pasakyti, kada į Indijos estetinių tradicijų polilogą įsitraukė erotika ir jurslingumą aukštinanti įtakinga ir Vakaruose menkai pažįstama tantrizmo estetikos tradicija. Seniausi išlikę tekstai ir lyginamoji įvairių šaltinių analizė leidžia spėti, kad ši kryptis susiformavo tikriausiai apie VI a. Tačiau kaip nauja, galinga, laiko poreikius atitinkanti tradicija ji išsiskleidė stiprios indų civilizacijos krizės, t. y. stiprėjančios arabų musulmonų ekspansijos, metu ir savo apogėjų pasiekė garsiausio šios mokyklos šalininko Abhinavaguptos veikaluose X a. pab.–XI a. pr.

Kitas – „eklektinis“ – indų estetinės minties raidos tarpsnis prasideda XII a. teoretiko Radžanakos Rujakos traktatu „Alamkarasarvasvā“ (*Alamkārasarvasva*) („Viskas apie pagražinimus“) ir baigiasi paskutinio XVII a. sanskrito poetikos atstovo traktato „Rasagaṅgadhara“ (*Rasagaṅgādhara*) („Rasa vandenynas“) autoriaus Džagannathos veikalais. Daug šiam literatūrinės estetikos raidos etapui artimų bruožų regime ir lygiagrečiai besiskleidžiančioje hinduistinėje, tantrinėje ir džainistinėje architektūros bei vaizduojamosios dailės estetikoje.

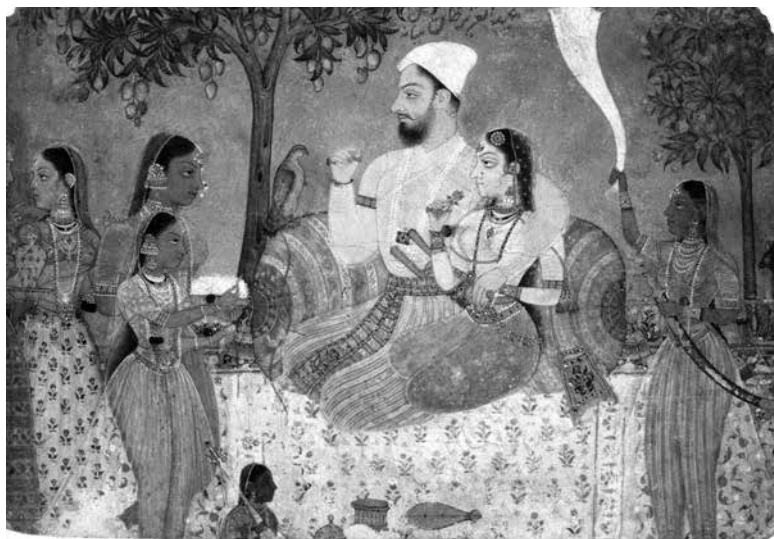
Naujas, ženklinęs esminį lūžį ne tik estetinės minties, bet apskritai indų civilizacijos raidoje *islamizacijos* periodas (apie 1000–1757 m.) siejosi su islamo ekspansija, kuri sąlygojo ne tik hinduistinio, budistinio, džainistinio paveldo, pirmiausia daugybės šventyklų griovimą, tačiau ir esminę šalies valdovų bei juos supusios aplinkos religinių, pasaulėžiūrinių ir estetinių idealų kaitą. Tuomet *politeistinį hinduizmą pradėjo ištūminėti nauja užkariautojų diegiama monoteistinė religija – islamas, kuris radikaliai atmetė hinduizmo diegtas kastinio visuomenės pasiskirstymo nuostatas*. Islamo adeptai vadovavosi draudimu vaizduoti žmogų ir kitus gyvus padarus. Tai sudavė smūgį hinduistinės vaizduojamosios dailės tradicijai,



Reljefai ant Didžiosios Sanči stupos Nr. 1 vakarinių vartų. I a. pr. Kr. Kalkakmenis

kurios šalininkai šimtmečiais aukštino žmogaus kūno ir gyvūnijos pasaulio grožį. Islamo religijos adeptų diegiamas menas pagrindinį dėmesį sutelkė į stilizuotas, geometrizuotas arabeskes ir ornamentines formas, kaligrafiškus architektūrinių eksterjerų ir interjerų detales puošiančius užrašus. Naujų islamiškų estetinių idealų sklaida užkariautoje Hindustano pusiasalio dalyje siejosi su mečečių, minaretų, mauzoliejų, medresių statyba, su sklaida naujų dekoratyvaus meno, kaligrafijos, miniatiūros, poezijos, muzikos formų, kurios sąveikavo su tradiciniais indų mene gyvavusiais stiliais. Šis prieštaringas kultūros raidos periodas apvainikuojamas hinduistinių ir islamiškųjų estetinių ir meninių idealų sinteze, išryškėjusia Mogolų dinastijos valdymo epochoje, kai išsiskleidžia unikalios indoislamiškos kultūros formos, tapusios neatsiejama dabartinės Indijos kultūrinio, estetinio ir meninio paveldo dalimi. Dažniausiai musulmonų viešpatavimo periodo pabaiga Indijoje datuojama 1757 m., kai juos pakeitė kolonijinė britų valdžia.

Nuo 1757 m. iki 1947 m. įvairiose estetikos ir meno srityse augo poveikis britų kolonizacijos, kurios ideologai sąmoningai griovė daugelį tradicinės indų kultūros,



Abd al-Aziz Khanas terasoje moterų aplinkoje. Bidžapuras. 1670–1675

išsilavinimo sistemos, mokslų formų ir siekė prievarta primesti europines. Prieš šiuos apribojimus XIX a. pabaigoje sukilo nacionalinio atgimimo ideologijos šalininkai, kurie, skelbdami tautinio atgimimo idėjas, 1948 m. atvedė šalį į nepriklausomybę. Nuo tol prasidėjo spartus nacionalinių estetikos tradicijų atgaivinimo, sisteminimo ir populiarinimo pasaulyje etapas. Pastaraisiais dešimtmečiais įsigalint postmodernizmo ideologijai, indų mokslininkai vis aktyviau įsitraukia į tarptautinę idėjų apyvartą ir įvairių komparatyvistinės estetikos centrų veiklą.

Estetikos santykiai su mitologija, religija ir filosofija

Lyginamuoju aspektu žvelgiant į indų estetikos tradiciją pirmas akivaizdus bruožas – itin glaudus estетinių idėjų susipynimas su mitologija, religija, menu, filosofija ir daugeliu kitų kultūros bei humanistikos sričių. Estetinės sąmonės *sinkretizmas* yra vienas ryškiausių ankstyvosios indų estetinės minties tradicijos bruožų. Skirtingų indų kultūros, mokslinio pažinimo ir meno sričių struktūrinė vienybė ir įvairių mokslinio pažinimo sričių „persismelkimas“ akivaizdus jau pagrindiniuose klasikinio ir ankstyvųjų viduramžių estetikos traktatuose. Ši indų pasaulėžiūra būdingą sinkretizmą suvokė ir indų estetinės minties kūrėjai, kurių traktatuose *aptinkame aliuzijų į gretutines mokslinio pažinimo ir meno sritis*. Estetinės, meno teorijos ir meno psichologijos idėjos čia glaudžiai siejasi su



Ganeša. Tamil Nadu regionas.
1050–1100. Bronza



Ganeša. Tamil Nadu regionas.
XII a. Bronza

filosofija, etika, lingvistika ir kitomis mokslinio pažinimo sričių žiniomis ir juose ieško konceptualaus savo požiūrio taškų pagrindimo.

Indų estetikos ir meno žinovas R. Mukerjee taikliai pastebėjo, kad „metafizika, religija, mitologija ir menas Indijos kultūros istorijoje tampa reikšmingesniais socialinio gyvenimo veiksniais nei valstybės institucijos, politika ir užkariavimai“ (Mukerjee, 1959, p. 9).

Akivaizdu, kad Indijos estetinės teorijos, būdamos itin glaudžiai susijusios su šalyje įsigalėjusiomis mitinėmis ir religinėmis tradicijomis, perėmė paskirus jų bruožus. Estetinės minties užuomazgų aptinkame daugelio indų civilizacijos erdvę apgyvenusių genčių, tautų mituose, įvairiuose ritualiniuose kultuose ir tikėjimuose. Senieji mitai, turtingas jų vaizdinių pasaulis nuolatos maitino indų estetikos ir meno tradiciją.

Vaizdiniu asociatyviu mąstymu besiremianti mitinė sąmonė yra universali ir nediferencijuota ta prasme, kad ji sulydo į vientisą visumą visas žmogaus dvasinio gyvenimo puses, visus kolektyvinės sąmonės lygmenis. Joje praktiškai neįmanoma išskirti atskirų estetinių, meninių, religinių, etinių ir kitų lygmenų. Tai ryškėja vėliau, kai mitinės sąmonės vientisumas pradeda skilinėti ir socialinio gyvenimo diferenciacija gimdo kitokį



Edward Moor. Višnus ir Lakšmi kosminėje begalybėje. XIX a. Raižinys

santykį su tikrove, šį sinkretizmą keičiant kryptingoms vaizdinio asociatyvaus mąstymo sistemoms ar loginiui, sąvokiniam tikrovės suvokimui.

Indijos ir Vakarų estetikos tradicijos, jų santykiai su mitine ir religine pasaulėžiūromis plėtojosi ir panašiais, ir skirtingais keliais, kuriuos koregavo konkretus civilizacinis kontekstas ir iš greta gyvavusių civilizacijų sklindančios įtakos. Tačiau indų estetikos tradicija buvo stipriau paveikta mitinių ir religinių vaizdinių įtakos. Kai tik iš abstrakčių estetinių teorijų lygmens pereiname į konkrečios meno rūšies estetinių problemų tyrinėjimą, iškart išryškėja į akis mitinio ir religinio tradicinės indų kultūros sluoksnio galia. Anot indų mitologijos žinovo Heinricho Zimmerio, Indijos mitinių ir simbolinių vaizdinių įvairovė yra tiesiog neišsemiamą. Per amžius gausėjantiuose estetinių traktatų tekstuose, poezijos, architektūros ir vaizduojamosios dailės paminkluose nuolatos atsiranda ir varijuoja gausybė mitinių motyvų, simbolių, kurie įsivyrąja skirtingų religinių tradicijų meno kūriniuose ir stipriai veikia įvairius indų estetinio pasaulio suvokimo aspektus (Zimmer, 1951, p. 19–20).

Tačiau gvildenant estetinės sąmonės santykį su kitomis visuomeninės sąmonės formomis, sunku atskirti vieną nuo kito mitinį ir religinį sluoksnį. Dar klasikiniame periode, kovodamos dėl įtakos, įvairios religinės kryptys siekė asimiliuoti vietinius



Nandinas priešais Šivos šventyklą Hanamkondoje. 1163. Bazaltas

pagoniškus kultus ir jiems suteikti estetiškai patrauklų religinį pavidalą. Teatralizuotos eisenos ir vaidinimai, kuriuose buvo svarbus estetiškas vizualumo aspektas, plačiai pasitelkiamas budistiniuose ir džainistiniuose ritualuose, o vėliau greta hinduistinių ir tantrinių šventyklų esančiose atvirose erdvėse rengiamose pompastiškose religinėse šventėse. Šiuose vyksmuose dalyvaudavo klajojantys aktoriai, šilpinai, kurie, nepaisant asketiškų budistinės ir džainistinės religijos nuostatų, išsaugojo ryšį su sinkretiška mitine sąmone, liaudies kultūroje dominavusiais požiūriais į grožį.

Šie estetinio pobūdžio, dažniausiai su epų ar religinių pasakojimų siužetais susiję teatralizuoti vaidinimai, turėjo didžiulį emocinį poveikį. Klajojantys aktoriai gerai išmanė savo funkcijas ir tą auditoriją, su kuria bendraudami siekė perteikti gyvenimo tiesas ir grožio idealus. Jų uždavinį lengvino palankiai emocionaliai veikianti estetinė vyksmą supančios sakralinės architektūros, skulptūros, muzikos aplinka. Ji neretai buvo ne mažiau svarbi nei pats teatralizuotas vaidinimas ar jo dramatinės kolizijos. Čia organizuojant vyksmą išryškėjo pagrindinis indų menų hierarchijos viršūnėje buvusios dramos vaidmuo, kadangi šis menas dėl jam būdingos sintetinės prigimties, meninės išraiškos priemonių gausos stiprina estetinio emocinio poveikio galią ir sistemiškai jungė kitų menų – muzikos,

poezijos, šokio ir kitų – galimybės. Ši sudėtinga estetikos, meno ir religijos sąveikos sistema pirmiausia buvo nukreipta į religinio gyvenimo nuostatų įtvirtinimą.

Vėliau formuojantis įtakingoms brahmanizmo, budizmo, džainizmo, sikhizmo, hinduizmo religinėms tradicijoms su išplėtota filosofine pasaulėžiūra ir religinių vaizdinių pasauliu, atsirado poreikis kurti religinį meną, simboliškai perteikti ar natūralistiškai atvaizduoti pamokomas religines legendas. Kartu sustiprėjo indų estetinės minties ir meno sakralizacija, simbolizmo ir kanoniškumo tendencijos. Plintant budistinių, džainistinių, hinduistinių religinių idealų įtakai ilgainiui architektūros ir vaizduojamosios dailės estetiniuose traktatuose įsivyravo ne tik nauji estetiniai idealai, tačiau ir daugelis religinės pasaulėžiūros nulemtų pasaulio suvokimo, gyvenimo ir kūrybos nuostatų, kurios amžių tėkmėje išgyvena esmines transformacijas. Pavyzdžiui, ankstyvasis budizmas ir džainizmas pirmiausia formavosi kaip vargingų klajojančių vienuolių bendrijos, kurios adeptams asketiškumas ir atsiribojimas nuo išorinio pasaulio buvo programinė nuostata.

Budizmo ir džainizmo šalininkai, atsisakydami pasaulietinio gyvenimo malonumų, turto, kastinės priklausomybės, būrėsi vienuolynuose ir pasiūfėsdavo asketiškam gyvenimo būdui. *Taip formavosi pirmosios žmonijos istorijoje vienuolynų institucijos su joms būdingu ritualizuotu gyvenimo būdu, vertybinėmis nuostatomis, estetiniais idealais.* Budistų ir džainistų vienuoliai, atmetantys visokias išorines būties formas, pradžioje iš religinės sąmonės siekė pašalinti prabangos ir juslinius estetinius elementus. Taip formavosi atsainus ankstyvųjų budizmo ir džainizmo ideologų požiūris į meną; daugelyje seniausių šių kryptų religinių tekstų menas buvo atvirai smerkiamas. Atskiruose tekstuose netgi aptinkame draudimų žvelgti į pagoniškas šventyklas ir paveikslus. Šią orientaciją atitiko ir budistų skelbiami asketiški mokymai apie žmogaus būties laikinumą, kančios vyravimą pasaulyje ir nirvaną.

Stiprėjant budizmo ir džainizmo sąjūdžiams filosofinis budizmas ir džainizmas virto religiniu; keitėsi daugelis programinių ankstyvųjų šių kryptų estetinių nuostatų. Dėl *perdėm asketiškos, kupinos sudėtingos filosofinės metafizikos ir sunkiai suprantamos ankstyvojo hinajanos budizmo idėjos grasino šiam judėjimui atskirtimi, nes mokymą galėjo paversti bevaise abstrakčia scholastine konstrukcija.* Todėl objektyviai besikeičiančios gyvenimo sąlygos, konkurencija su įtakingais brahmanizmo ir džainizmo oponentais, kova už savo įtakos išsaugojimą vertė įtakingiausius mahajanos budizmo hierarchus iš naujo įvertinti daugelį ankstesniųjų estetinių nuostatų. Čia ir atsiskleidė tas budistinių estetinių idealų ir požiūrių į estetiškumą bei grožį savitumas, kurį regime Mathuros, Gandharos, Amaravatės ir ypač Guptų epochos vaizduojamojoje dailėje.

Veikiant įtakingiausioms indų religijoms besivysčiusi meno kūryba ir su ja susiję sanskrito kalba rašyti estetikos problemas gvildenantys traktatai išsiskiria kanoniškumu

ir idėjų tolydumu, kurį galima paaiškinti jos kūrėjų orientavimusi į senuosius vedų epochos, brahmanizmo, budizmo, džainizmo, hinduizmo sakralinius šaltinius.

Tačiau įdėmiau pažvelgus į šią problemą pasirodo, kad indų religinės pasaulėžiūros ir estetikos, glaudžiai susijusios su meno praktika, santykis yra sudėtingesnis, nei tai dažniausiai vaizduojama daugumos tyrinėtojų veikaluose. Daugelis tradicinių indų estetikos krypčių, mokyklų, koncepcijų iš tikrųjų tiesiogiai susijusios su šalies ar atskirų jos regionų religijomis. Tačiau ši įtaka daugiau reiškiasi kanonizuota išorine forma, simbolika ir ikonografija, o ne giluminiu bendražmogišku meno kūrinių turiniu. Budizmo, džainizmo ir kitų religijų adeptai šilpinai siekė įtvirtinti socialiai reikšmingus religinius bei moralinius idealus konkre-

čiuose meniniuose vaizdiniuose. Kai tik estetinė mintis ir meno kultūra Indijoje pasiekdavo didžiųjų aukštumų, neišvengiamai išryškėdavo savaiminė jos vertė ir autonomija religijos atžvilgiu. Tuomet kūriniai natūraliai peržengdavo religinių ir etinių pamokymų ribas ir tapdavo universalesne juos supančio pasaulio, būties reiškinių estetinė interpretacija, kurio emocinio poveikio efektyvumas visuomeninei sąmonei priklausė nuo talento ir daugelio kitų veiksnių. Kita vertus, netgi griežčiausių nuostatų ir kanonų apibrėžta estetinė mintis ir menas nuolatos jautė gaivų turtingos pasaulietinės liaudies kultūros tradicijos poveikį. Tai vertė įtakingiausių religinių krypčių ideologus nuolatos ieškoti kompromisų su gyvomis liaudies kultūros tradicijomis.

Tačiau Indijos estetinė mintis glaudžiai susipina ne tik su mitologija, religija, bet ir su filosofijos principais. Louis Frédéricas netgi kategoriškai teigė, kad „visos Indijoje išsiskleidusios estetikos ir meno formos yra priklausomos nuo filosofijos“ (Frédéric, 1994, p. 9). Kaip liudija senieji indų tekstai, *filosofnijam pasaulio pažinimui dar senovės Indijoje buvo teikiama išskirtinė svarba, kadangi filosofija buvo traktuojama kaip mokslas, iš kurio kiti sėmėsi įkvėpimo ir teorinio savo teiginių patvirtinimo*. Pavyzdžiui, viename garsiausių kanoninių tekstų „Arthaśāstra“ (Arthaśāstra), rašoma: „Filosofija visuomet buvo visų mokslų švyturys, priemonė, padedanti atlikti įvairius darbus, visų nuostatų pagrindas“ (Arthaśāstra, 1959, p. 17).



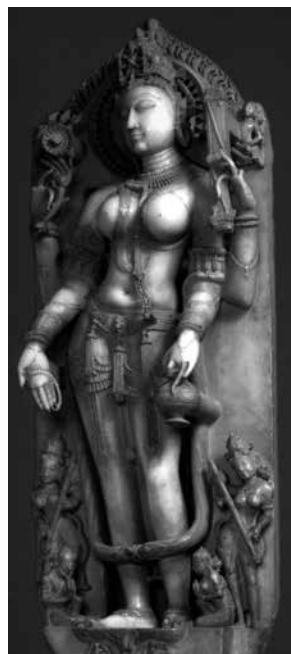
Didžiosios Sanči stupos rytinių vartų skulptūrinis dekoras. I a. pr. Kr.



Atėnė. Fidijaus pamėgdžiojimas.
II a. Marmuras



Jakša. Bharhutas
I a. pr. Kr.
Juodas chloritas



Deivė Sarasvatė. Radžasthanas.
XII a. Marmuras

Iš tikrųjų indams artimas metafizinis mąstymas, polinkis teorizuoti, ieškoti neregimosios reiškinių esmės. Estetikos, meno ir filosofinės metafizikos giminystę atskleidžia Ananda K. Coomaraswamy'is, nurodydamas bendrą simbolinį pamatą. „Menas ir metafizika yra panašūs, nes: 1) prigimtinė metafizikos kalba yra grynas simbolizmas, ir 2) tikrą meno kūrinį nuo natūralių daiktų skiria tik simbolinis jo pobūdis. Vadinasi, „estetinis patyrimas“ ir „tobulas suvokimas“ yra vieno ir to paties nediferencijuoto išbaigtumo siekimas, kuriame mūsų sąmonė tampa neatskiriama nuo suvokimo objekto“ (Coomaraswamy, 1981, p. 156–157). Metafizinis simbolizmas paliko ryškių pėdsakų indų filosofinės ir literatūrinės estetikos traktatų struktūroje, svarbiausių idėjų plėtojimo principuose.

Grožio metafizika

Nors sanskritu ir kitomis indų civilizacinės erdvės kalbomis sukurtoje estetikos tradicijoje pastebima nuolatinė įvairių estetinių sistemų bei teorijų polemika, tačiau kartu joms būdinga tolerancija, nuoseklus praeities tradicijų aukštinimas, tolesnis jų plėtojimas,



Buddhos galva. Sarnathas. V a. Smiltainis



Belvederio Apolonas IV a. pr. Kr. Marmuras

koregavimas, sintetinimas. Šis idėjų perimamumas aiškiai matomas tūkstantmečių tėkmėje žymiausių estetikų – Bharatos, Bhamahos, Dandino, Vamanos, Anandavardhanos, Bhattos Najakos, Abhinavaguptos, Džagannathos – estetikos veikaluose.

Per ilgus amžius Indijoje išsirutuliojo savitos estetiškumo ir grožio sampratos, kurios ženkliai skyrėsi nuo tų, kurios įsitvirtino Vakaruose, gyvuojant klasikinei XIX a. estetikai. Pastaroji, veikiant klasicizmo, švietėjų ir hegelizmo estetikai, buvo vienpusiškai nukreipta į meninę antikos ir renesanso kultūrą. Šios nuostatos, glūdėjusios klasikinės Vakarų estetikos ir menotyros esmėje, trukdė adekvačiai suvokti kitokiomis estetiškumo sampratomis besiremiančias neeuropines, vadinasi, ir indų estetikos bei meno tradicijas.

Senovės graikams dievybė buvo idealus žmogaus būties įsikūnijimas, kurį graikų menininkai siekė išreikšti kurdami idealizuotus aukščiausiu fiziniu grožiu pasižyminčius žmogaus vaizdinius (skulptūriškumas buvo klasikinės graikų estetikos esmė), o indų estetikos tradicijoje išorinis žmogaus kūno grožis nesureikšminamas, kadangi pagrindiniai estetiškumo akcentai daugumoje vyraujančių tradicinės estetikos ir meno krypčių yra perkeliama į dvasinių vertybių sritį. Todėl indų, skirtingai nei jaunesnėje graikų civilizacijoje, nuo seniausių laikų dažniausiai skelbiamas *dvasinio grožio prioritetą kūniškojo atžvilgiu*,

nors ir čia regime artimą graikiškajam kalokagatijos principui grožio ir gėrio vienybės bei gėrio gražumo teigimą. Pavyzdžiui, garsiajame Mahabharatos tekste aptinkame indų estetikos tradicijos savitumo suvokimui svarbų fragmentą, kuriame teigiama, kad, išnykus dvasiai, dingsta ir grožis, o bedvasis kūnas surambėja ir virsta bedvasiu kūnu (Mahabharata, 1969, p. 76). Kitas svarbus šio epo kūrėjų požiūrio į estetines vertybes aspektas – neatsiejamas grožio ir gėrio ryšys: „Gražūs yra tik tie, kurie nepiktos širdies“ arba „gėris yra visagalis, todėl ir gražus“ (Mahabharata, 1969, p. 76, 79).

Lyginant estetinius indų ir graikų žmogaus kūno idealus, greta panašumų, išsiskiria pastebimi ir skirtumai, pavyzdžiui, indai savo skulptūrose ar tapybos kūriniuose aukštindami moters grožį, dažniausiai pabrėžia jos erotinį juslingumą, žydingą kūniškumą ir vaisingumą simbolizuojančias moters vaizdinio detales. Todėl ir moteris čia pirmiausia aukštinama kaip motinystės, vaisingumo, erotinio juslingumo simbolis. Kita vertus, čia nebijoma negražumo, visi vaizdiniai siekia atkurti dvasinį idealą pagal konkrečios epochos, religinės tradicijos ar regioninės mokyklos estetinio kanono idealą. Tačiau daugiau skiriasi nuo antikos ar modernių laikų Vakarų tradicinis indų vyro grožio idealas. Pirmiausia atkreiptinas dėmesys, kad multikultūrinėje ir daugelio mąstymo, religijos, estetikos, mitologijos tradicijų įtaką paženklintoje Hindustano subkontinento erdvėje vyriško grožio idealai konkrečiuose regionuose labai keitėsi. Herojinių epų estetikos viešpatavimo laikais iškilo tokios savybės kaip narsa, galia, kilniaširdiškumas, asketiškų budizmo ir džainizmo religijų vyravimo laikais svarbesniu tapo dvasinės žmogaus, brandos ir netgi senatvės išminties asketiškas, santūrus, kupinas susikaupimo, vidinės rimties grožis, liberalesnių hinduistinių religijų klestėjimo laikais atgimė dėmesys įvairioms erotinį atspalvį turinčioms vyriško grožio apraiškoms. Tačiau lyginant su graikų ir Vakarų estetikos tradicijomis akivaizdu, kad tradicinė klasikinio periodo ir viduramžių indų estetika ir menas nesureikškina vyro kūno grožio, jo raumeningos ar taisyklingos figūros, o iškelia tokias vyro savybes kaip išmintis, susikaupimas, orumas, savigarbos jausmas, kilmingumas, aukštas socialinis rangas; tai buvo išreiškiama įvairiais simbolinė prasmę turinčiais atributais arba drabužių detalėmis.

Įtakingas Guptų epochos visuomenės veikėjas ir budistinio meno apologetas Šukračarja traktate „Šukranytisara“ (*Śukranītisāra*) aptarinėja teoriniu požiūriu svarbias estetinio skonio ir estetinio pažinimo būdų, vertinimo kriterijų (*pramāṇa*) ir stiliaus (*rīti*) problemas. Indų klasikinėje estetikoje skonis, jo rafinuotumo tobulinimas neatsiejamas nuo asmenybės išsilavinimo, estetinio imlumo jausmo plėtojimo. Kita vertus, Šukračarja pastebi, kad patikimumas ir skonis dar nėra pakankamas estetinio vertinimo kriterijus, kadangi skoniu, atspindinčiam patikimą, yra svetimas bešališkumas. Todėl meno kūriniuose skonis iškyla kaip veiksnys, lemiantis stiliaus savitumą, nepriklausomai nuo to, ar mes jį vadinsime „geru“



Višnus. IX a. Smiltainis



Šiva. Utar Pradešas. X a. Smiltainis



Džina Adžinatha. Gudžaratas.
1062. Marmuras

ar „blogu“, kadangi skonis atskleidžia menininko kaip individo charakterį arba konkrečios socialinės grupės, turinčios vienodą nuomonę, požiūrius.

Akivaizdu, kad vyraujančiomis estetinėmis nuostatomis indų tradicinė grožio samprata ženkliai skiriasi nuo senovės graikų ir modernios vakarietiškos. Pirmiausia grožį apskritai galima vertinti kaip tiesioginį indų laikysenos gyvenimo atžvilgiu atspindį. Jų santykį su gyvenimu geriausiai atskleidžia keturių pagrindinių dorybingam žmogui keliamų reikalavimų *arthapuruša* teorija. Iš čia plaukia išskirtinis Indijoje šimtmečiais vyravusių religijos, mitologijos poveikis indų tradicinei grožio sampratai. Daugelis mums geriau pažįstamų ir tvirtai įėjusių į pasaulinės kultūros istoriją indų tradicinio meno formų skleidžiasi religinės ir mitinės pasaulėžiūros vaizdinių, simbolių, siužetų apibrėžtoje erdvėje, todėl kontempliuojant juos lydi sunkiai žodžiais nusakomas „dalyvavimo“ religiniame vyksme jausmas, kuris nuolatos įžvalgesniam tyrinėtojiui primena, kad hermeneutiniam gelminių indų tradicinio grožio sampratos sluoksnių interpretavimui būtinas geras konkrečius estetinius reiškinius suformavusio konteksto išmanymas. Į šią problemą atkreipia dėmesį minėta tyrinėtoja Ch. Maillard. Ji pastebi, kad „nagrinėdami

tradicinį Indijos meną, mes kalbame tarsi apie religinį dalyvavimą, o ne apie statiską stebėtojo poziciją. Vakaruose žmonės painioja du dalykus: jie nori atskirti religinius kūrinius nuo konteksto ir perkelti juos į svetimą muziejų bei prekybos vietų aplinką. Iš to seka, jog darbai yra ontologiškai pakeičiami: religinio meno objektas tampa „meno kūriniu“ (Maillard, 2010, p. 195).

Kita vertus, remiantis klasikiniiais idealais susiformavusią Vakarų estetinę sąmonę pirmiausia *traukia ir žavi išorinis formos grožis*, jos sugebėjimas kurti harmoniją. Todėl *harmoninga forma čia tarsi tampa svarbiausiu estetinio kontakto tarp meno kūrinio ir suvokėjo veiksniu, kadangi būtent estetiš formos grožis suvokėjo sąmonėje gimdo estetinio pasitenkinimo jausmą, jis žavisi iš formos grožio sklindančiais emociniais ir intelektualiniais fluidais*. Indų estetinė ir meninė sąmonė atsiriboja nuo tokio estetinio fenomeno esmės suvokimo ir remiasi kitais principais. Estetinėje kontempliacijoje taip pat žavimasi dailiomis formomis, tačiau jos suvokiamos pirmiausia kaip *nepalyginamai aukštesnio dvasinio prado išraiška*. Vadinasi, forma čia traktuojama tik kaip *dvasios* vaisius, kadangi tik iš hierarchiškai aukštesnės dvasios gali išplaukti tas linijų, spalvų, muzikos garsų, dainavimo, šokio judesių, kompozicijos tobulumas, principinis neišsakomumas, kuris sukelia suvokėjo susižavėjimą. Taigi tikras grožis indų estetikos tradicijoje suvokiamas kaip *pirminio dvasinio prado išraiška, imlus estetiš simbolis, kurio gelminė esmė niekuomet negali būti išsakyta iki galo*.

Meno samprata

Menui Hindustano pusiasalio kultūros raidoje teko išskirtinė svarba. Jis skverbėsi į įvairias kultūros poras, nuolatos keitėsi priklausomai nuo daugybės išorinių ir vidinių veiksnių įtakos. Indų civilizacijos erdvėje susiduriame su stulbinančia istorinių stilių ir regioninių meno formų įvairove, kuriai, atrodo, neįmanoma surasti visą civilizacinę erdvę vienijančių estетinių ir meninės kūrybos principų. Tačiau tai yra tik pirmas išorinis įspūdis, kuris atsiranda dėl minėtos įvairovės. Kai tik pradėdame indų meno tradiciją lyginti su didžiųjų civilizacinių pasaulių tradicijomis, viskas pamažu ima aiškėti. Daugelis ankstyvųjų indų ypač poetinio meno, muzikos, dainavimo, šokio architektūros ir vaizduojamosios dailės pagrindinių estетinių ir stilistinių principų siejasi su kitomis senosiomis tradicinėmis civilizacijomis. Šis panašumas yra natūralus ir atspindi estетinės, meninės sąmonės formavimosi bei raidos dėsningumus, panašią meno sampratą.

Ankstyvosios indų estetikos ir meno tradicijos tyrinėtojas S. P. Gupta tyrinėjimuose išryškina esminius formalius ir stilistinius skirtumus tarp Harappos, premaurijų,



Skanda-Kartikēja. Orisa. XIII a. Smiltainis



Moters torsas. Pala periodas XI a.
Juodas chloritas

Maurijų, Šungų, Kušanų ir kitų architektūros bei vaizduojamosios dailės tradicijų ir pagrindai kelia klausimą: ką galime laikyti autentišku indų menu? Jis kelia ir kitus ne mažiau svarbius indų estetikos ir meno tradicijos specifiškumo pažinimui klausimus: kas jungia šią stulbinančią meno formų, istorinių bei regioninių stilių įvairovę ir kokie veiksniai nulėmė šiuos meno pokyčius? Gupta pagrindai atkreipia dėmesį į tarsi paradoksalų indų meno tradicijos tyrinėjimo padėtį, kai minėtoje istorinių meno formų įvairovėje atsiskleidžia „neregimas“ jas siejantis vidinis ryšys: „Harappos menas nėra Maurijų menas, Maurijų menas juo labiau nėra Šungų, indobaktrijos menas nepanašus į Kušanų. Guptų menas vėlgi yra visiškai kitas reiškinys. Ir vis dėlto visas šias meno formas amžių tėkmėje sieja neregimas ryšys: mes turime autentišką „indišką meną“. Kokie yra šio meno kaitos veiksniai? Prieš pradėdami tai analizuoti mes galime duoti tiesų atsakymą: valdovų valia ir visuomeninis mobilumas“ (Gupta, 1990, p. 5).

Klaidžiojant Paryžiuje, įstabaus Guimet ir kitų geras indų meno kolekcijas turinčių muziejų salėmis, iškart į akis krinta nepaprasta indų civilizacinės erdvės meno formų įvairovė, keisčiausias skirtingų civilizacinių įtakų, stilistinių formų, simbolių, ornamentų struktūrų ir daugybės kitų formalių elementų susipynimas, kuris paaiškinamas indų gamtinės aplinkos ir kultūros istorinės raidos ypatumais. Iš tikrųjų milžiniškoje indų



Mandapos kolonos Šrirangamo šventykloje. XV a.

civilizacijos erdvėje su jos neįtikėtina įvairiu kraštovaizdžiu, bekraštėmis lygumomis, snieguotais kalnais, neižengiamais miškais, galingais upių srautais, skurdžios augmenijos plokštikalnėmis, kalnų virtinėmis, egzotiška atogrąžų augalija ir gyvūnija formavosi skirtingi psichologiniai žmonių tipai, neįtikėtina skirtingų formų, linijų, spalvų įvairovė, kuri pasirodė esanti nepaprastai vaisinga meninės vaizduotės sklaidai.

Kita vertus, čia šimtmečiais gyvavo, viena kitą keitė, koegzistavo įvairios imperijos, karalystės, dinastijos, religinės tradicijos, šimtmečiais greta sugyveno skirtingos tautos, skleidėsi jų mitologijos, religijos, kalbos, filosofijos, estetikos tradicijos, daugybė architektūros, skulptūros, tapybos, muzikos, dainavimo, šokio, dramos, poezijos ir kitų meno rūšių stilių nuolatos maišėsi, veikė vienas kitą estetiniai ir grožio idealai. Jie tik su didelėmis išlygomis gali būti unifikuojami į tam tikras formules.

Akivaizdu, kad šalia pagrindines Rytų ir Vakarų civilizacijas jungusios prekybinės arterijos, Didžiojo šilko kelio, buvusi Indija patyrė ne tik prekybos keliais plintančias gretimų kraštų kultūrines įtakas, tačiau ir galingas svetimšalių užkariavimų ir antplū-

džių bangas, kurios irgi paliko pėdsakus indų kultūros, estetikos ir meno istorijoje. Čia reikėtų kalbėti apie įvairias mesopotamiškas, arijų, asiriečių, persų, graikų, bizantiečių, Centrinės Azijos, sirų, arabų musulmonų, tibetiečių, mongolų, kinų, britų kolonizatorių ir kitas įtakas.

Ankstyvąją protoindiškosios civilizacijos raidos tarpsnį stipriai veikė iš Mesopotamijos regiono sklidusios įtakos, kurios regimos protoistorinėse archajiškose Harappos ir Mohendžo Daro civilizacijose. Apie aukštą jų kultūros lygį liudija minėti archeologų atkasti išplėtosios infrastruktūros miestai ir 5000 metų senumo įstabaus grožio skulptūros, kurių formos panašios į tūkstantmečiais vėliau išsiskleidusias senovės graikų civilizacijoje.

Savitą Irano plokštikalnėje klestėjusių meno ir ornamanto formų bei simbolių skverbimasis į Hindustano subkontinentą itin sustiprėjo apie VI–IV a. pr. Kr. ir neišnyko vėlesniais laikais, kadangi Irano ir Indijos teritorijas apgyvenusius žmones tūkstantmečiais siejo glaudūs politiniai, prekybiniai ir kultūriniai ryšiai. Indijos valdovai perėmė daug Irano teritorijoje išsiskleidusių imperinių valdymo, reprezentacinės architektūros formų, kurios tapo vėlesnės indų kultūros savastimi. Graikų kultūros ir meno įtakos pėdsakus regime po Aleksandro Makedoniečio užkariaujamų žygių išplitusioje graikų-budistų Gandharos skulptūros mokykloje. Kitos, sirų, Centrinės Azijos, Tibeto, mongolų ir kinų įtakos, daugiau pastebimos tik konkrečiuose regionuose, atskirose kultūros ir meno srityse. Arabų kalifato – užkariautojų – atneštos islamiškos įtakos nuvilnijo per didžiąją Hindustano pusiasalio dalį ir paliko ryškius pėdsakus įvairiose kultūros srityse.

Visos įtakos tvirtai įaugo į indų kultūros, estetikos, meno tradiciją, kitos buvo mažiau pastebimos, netgi efemeriškos. Vadinas, indų meno tradicija patyrė daug stiprių ir mažiau pastebimų išorinių veiksnių, kurie ilgainiui įsišaknijo ir tapo neatsiejama indų meno tradicijos dalimi.

Indų estetikos kūrėjams būdingas skirtingų meno rūšių glaudaus sąryšingumo teigimas, sinkretiškos mąstysenos ir plėtojamų tezių universalumo iškėlimas. Visose darbinės ir kūrybinės veiklos sferose, tarpinėse menų, amatų, mokslų srityse įžvelgiami daugmaž panašūs kūrybos principai. Tokį požiūrį lemia jau vedų tekstuose, anot V. Ivanovo, besikristalizuojanti su amatais susijusi, tiesa, neįgavusi dar savarankiškos estetinės kategorijos pavidalo *takṣati* (Ivanov, 1999, p. 7) sąvoka, kurios prasmė artima graikų *technē* ir romėnų *ars*, ir apima įvairiausias darbinės ir kūrybinės veiklos formas. Kitas plačiau paplitęs vakariečių, dar neatsiskyrusios nuo amatininko veiklos, sąvokos menas atitikmuo, naudojamas kai kuriuose sanskritiškuose tekstuose, yra *kalā*. Pavyzdžiui, traktate „Kamasūtra“ (*Kāma-sūtra*) išvardijamos net 64 *kalā*, tai yra meno rūšys, kurias turi išmanyti subtili kurtizanė. Tarp jų minima muzika, dainavimas, šokis, piešimas, poezijos kūrimas. Kitoje šio traktato

dalyje teigiama, kad jaunas pasiturintis vyras kambaryje turėtų laikyti paruoštą darbui piešimo lentą, vietą drožybai ir kūrinių iš molio lipdymui. Tai liudija, kad tradicinėje indų kultūroje menai buvo natūrali pasiturinčių žmonių gyvenimo dalis.

Menai siaurąja prasme, amatai ir mokslai tradicinėje indų kultūroje traktuojami kaip kūrybinės veiklos formos, glaudžiai susijusios su mitologija, religiniais ritualais, filosofine metafizika ir kastine Indijos visuomenės struktūra. Senovės ir viduramžių Indijoje kulto dailė nebuvo laikoma kūryba šiuolaikine prasme. Tai buvo amatininkų, besirėmusių per amžius susiklosčiusiomis kanoniškais slaptosiomis tradicijomis, sukurti objektai, kurių funkcijos, kaip ir krikščioniškoje Europoje, dažniausiai siejosi su konkrečiais kulta ir religiniais ritualais. „Pirmiausia tradicinio kūrinio tikslas niekuomet nebuvo „meno darymas“, o siekis įkūnyti tuos kanonus, ritmus ir materialaus dvasinio gyvenimo apraiškas, iš kurių sukurta Visata, skirta artimam dalyvavimui tų, kurie kontempliuoja kūrinių. Iš to aiškėja, jog menininkas yra ne kas kitas, o darbininkas, išmanantis, kaip įgudusiai pritaikyti taisykles, sukurtas išmintingų mokytojų. Taigi darbas yra tarsi nuasmenintas, todėl čia nevertėtų kalbėti apie originalumą įprastine prasme – kaip išskirtinių ar naujų bruožų turėjimą, kaip kad mes, dabartiniai žmonės, į tai žvelgiame. Darbo originalumas skleidžiasi jo jungtyje su savo ištakomis. Todėl indų menas labiausiai yra artimas jogai: kitais žodžiais tariant, individo santykiui su absoliutu (kalbu apie hinduistinę tradiciją, o ne budistinį Gandharos meną, kuris yra graikiškojo formalizmo asimiliacija ar panašaus pobūdžio Mongolų dinastijos valdovų rūmų aplinkoje sukurtus paveikslus) susijungimo kelias (sąvoka *yoga* kilo iš šaknies *yuj*, kurios reikšmė – „pa(si)kinkyti“, „susijungti“) (Maillard, 2010, p. 190–191). Kita vertus, *lygindami indų ir Vakarų meno raidą turime pripažinti, kad Indijoje anksčiau nei Vakaruose ryškėja išimtinai su estetiniu meistriškumu susijusios meninės veiklos atsiskyrimas nuo praktinės utilitarinės sferos*.

Nepaisant daugybės Vakaruose nusistovėjusių stereotipų, turime pripažinti, kad tradicinės indų estetikos šalininkų požiūriai į meną, jo vietą ir paskirtį visuomenės gyvenime daug artimesni Vakarų Europos viduramžių kultūrai nei tiems, kuriuos regime Kinijoje ir Japonijoje. Šią giminystę tikriausiai nulėmė akivaizdžios hierarchinių visuomenės struktūrų paralelės ir panašus estetikos bei meno vertybių vaidmuo kultūros vertybių sistemoje. Subtilus indų estetikos ir meno žinovas A. K. Coomaraswamy'is savo garsiojoje esė „Indijos meno supratimas“ ne tik išryškino bendražmogišką tradicinės indų estetikos ir meno prasmę, tačiau ir atskleidė vidines sąsajas su krikščioniškąja Vakarų Europos estetika ir menu. „Žodis menas visur reiškia tą patį, t. y. teisingą daiktų gaminimą, *recta ratio factibilium*. Suprantantieji šį *recta ratio* buvo vadinami išsilavinusiais, o tie, kurie kūrybos produktais tik mėgaujasi, nesuvokia jų esmės – beraščiais: *docti rationem artis intelegant, indocti voluptatem* [išsilavinusieji meno teoriją išmano, neišsilavinusieji juo tik mėgaujasi] <...>. Čia



Kaljana mandapa Varadaradžos šventykloje Kančipurame. XVII a. pradžia

estetinis pasitenkinimas reiškia jausmą, analogišką matematiko, išgyvenančio lygties grožį, ar teologo, kontempliuojančio Dievo vaizdinį, jausmui <...>. Tai intelekto mėgavimasis protingais dalykais, besiskiriančiais nuo juslinio išorinės estetikos sukkelto mėgavimosi, kai bandome suvokti kūrinius, atsiedami juos nuo simbolinio turinio“ (Coomaraswamy, 1981, p. 141). Mokslininkas teisingai pastebi, kad tiek Indijoje, tiek viduramžių Europoje mėginimas apriboti meno sukliamą estetinį pasitenkinimą vien jausmais būtų, scholastų terminija kalbant, „estetinis neraštingumas“.

Ir pagaliau dar vienas specifinis indų meno bruožas, kuris itin akivaizdus vaizduojamojoje dailėje, yra *naratyvumas*. Gilles Béguinas teigdamas, kad „indų menas pirmiausia yra naratyvinis“ (*L'art indien est avant tout naratif*; Béguin, 1997, p. 10) neabejotinai yra teigus, kadangi indų estetikos ir meno tradicija yra stipriai paveikta indų civilizacijos istorijoje viešpatavusių literatūrinės estetikos formų, kurių poveikis buvo labai stiprus tiek pasaulietinės, tiek ir religinės dailės tradicijose, kuriose regime gausybę iš senųjų epų, religinės literatūros puranų ir džatakų perimtų motyvų. Tuo indų meno tradicija ženkliai skiriasi nuo Rytų Azijos. Priešingai plačiai paplitusioms stereotipinėms nuos-



Buddhos gyvenimo epizodus vaizduojantis reljefas. II–III a. Medis

tatoms, Indijoje jau nuo seno buvo plačiai kultivuojamos ir įvairios pasaulietinės meno formos, pasiekusios didžiųjų aukštumų muzikos, dainavimo, šokio, poezijos, architektūros, skulptūros, tapybos ir kitose meno rūšyse. Pasaulietiniai menai – portretinė tapyba ir skulptūra – dažnai minimi literatūriniuose tekstuose, epuose.

Rašant apie portreto meną, tekstuose nuolatos pabrėžiama ištikimybės tikrovei, netgi natūralistiniam panašumui į modelį svarba, reikalaujama, kad jie būtų pavaizduoti tikroviškai, atrodytų tarsi kvėpuojantys. Šiam natūralistiniam išpūdziumi išgauti buvo pateikiamos įvairios rekomendacijos meninės išraiškos priemonių srityje. Iš čia plaukė sudėtingiausios trijų dimensijų meno kūrimo taisyklės pasitelkiant lanksčios linijos, kontūro, modeliavimo, šviesos, tamsos ir perspektyvos teikiamas meninės išraiškos galimybes. Savo natūralistinėmis nuostatomis indų portretinė dailė ir ne tik ji daug artimesnė antikos ir Vakarų dailės tradicijai nei menininko kūrybinę laisvę ir sąlygiškumą aukštinančioms kinų ir japonų dailės tradicijoms.

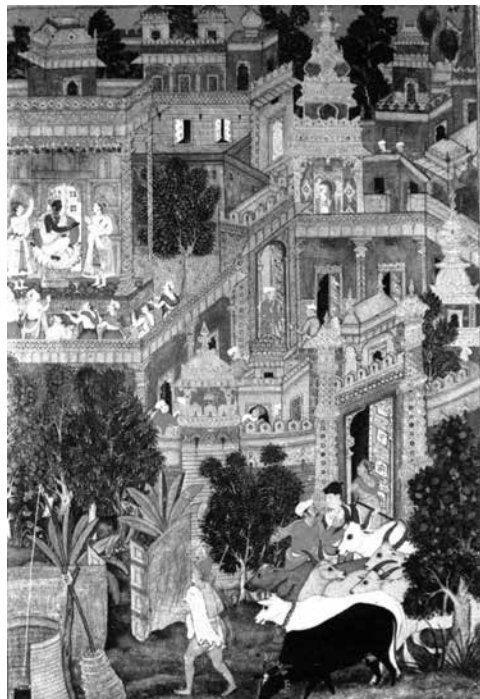
Estetika *versus* menas

Estetika, religija ir menas, kaip ypatingi dvasinės kultūros reiškiniai, emocinio funkcionavimo lygmenyje yra struktūriškai artimi ir kartu skirtingi reiškiniai. Skirtingai nei religijoje ir mene, kur emocionalus vertinamasis struktūrinis lygmuo nusveria pagal svarbą pažintinį informacinį, estetikos ir meno santykiuose išlieka kitoks ryšys. Tiek filosofinė, tiek ir mažiau konceptualumą pabrėžianti menotyrinė indų estetikos tradicija pirmiausia funkcionuoja analitiniame mokslinio pažinimo lygmenyje su visais šiai sferai būdingais ypatumais, o

menas, nors jame neretai išlieka svarbi pažintinė funkcija, yra kitokios prigimties, ne racionalios sąvokinės, o daugiau emocinės, jis pasitelkia vaizdinių ar garsų teikiamas meninės išraiškos galimybes. Šiuo aspektu žvelgiant į indų estetikos ir meno santykius, akivaizdu, kad filosofinė indų estetikos tradicijos pakraipa „uždedama“ menui daugiau „iš viršaus“, kaip abstraktus filosofinių nuostatų išeities taškas, neretai glaudžiai susijęs su religine sąmone, taip menui tarsi brėžiami keliai, siekiama parodyti jo vietą ir funkcijas indų civilizacijos vertybių sistemos ir mąstymo kategorijų erdvėje.

Menotyrinės estetikos pakraipos santykis su menu yra glaudesnis, kadangi dauguma architektūros, skulptūros, tapybos, dramos, poezijos, muzikos ir kitų meno rūšių estetikos principų tiesiogiai išauga „iš apačios“, tai yra meno teorinių principų apibendrinimo, kodavimo, kanonizavimo, norminimo ir pan. poreikių. Jei žvelgsime į menotyrinės estetikos ir meno santykius estetikos komunikacijos aspektu, šis estetikos ir meno ryšys čia yra glaudesnis nei religijos ir meno santykių atveju, nes giliau į šiuos santykius pažvelgus aiškėja, kad šie svarbūs kiekvieno civilizacinio pasaulio kultūrinio kosmoso komponentai tolesnėje perspektyvoje gali tolti vienas nuo kito, kadangi jau dėl savo tikslų ir prigimties gali orientuotis į skirtingas socialines, dvasines ir psichologines vertybes. Tai ir yra priežastis, kodėl dvasiškai artimų estetinių nuostatų, pavyzdžiui, budistinės tradicijos menas, siekdamas tobulai įgyvendinti menininko kūrybinės dvasios polėkius, neretai išsilaisvina ar konfrontuoja su jį tramdančiomis norminėmis asketiškos religinės pasaulėžiūros nuostatomis.

Skirtinguose indų civilizacinės erdvės regionuose atsiranda, kovoja dėl įtakos, maišosi, koegzistuoja, išgyvena nuostabaus pakilimo ir nuosmukio tarpsnius įvairios meno mokyklos, kryptys, srovės, kurios siekia užvaldyti kuo didesnę indų civilizacijos erdvę. Sakralinės architektūros ir vaizduojamosios dailės estetikos plotmėje socialinį aktualumą įgavus budistų ir džainistų estetiniams idealams, išsiskleidžia su jais susijusios galingos meno tradicijos. Viduramžiais atsirandant kitai sociokultūrinei atmosferai, klesti liberalesnės hinduistinės ir



Krišnos garbinimas Auksiniame mieste.
Mogolų stiliaus miniatiūra. 1600



Stela Buddhos gimimas. IX–IX a. Juodas skalūnas

tantristinės estetikos tradicijos ir jų estetinių idealų įkvėptas juslinis menas. Į indų civilizacijos erdvę iš šiaurės vakarų gilyn į pusiasalį besiskverbiantis kultūros islamizacijos procesas skatino kitos islamo civilizacijos estetinių idealų įsigalėjimą, jų adaptaciją ir sintezę su vietinės estetikos tradicijomis. To padarinys – unikali Mogolų epochos islamiizuota estetikos ir meno tradicija.

Vadinasi, istoriškai klostantis glaudiems estetikos ir meno santykiams indų civilizacijos erdvėje svarbus vaidmuo teko įvairių religijos pakraipų paveiktiems estetiniams idealams, kurie išreiškė konkretaus regiono ir istorinio tarpsnio visuomenėje vyraujančias socialines, kultūrines tendencijas, požiūrius į pamatines estetikos mokslo sąvokas: estetiškumą, grožį, harmoniją, meniškumą, didingumą, bjaurumą ir kitas. *Būtent įvairių religijų įtakos ženklinti estetiniai idealai konkrečiais indų civilizacijos raidos tarpsniais tampa visuomenės meninės sąmonės kelrodžiais, jie orientuoja teorinę mintį, meno kūrėjus į apibrėžtas estetinių vertybių, simbolių*

sistemas, tobulumo siekimą ir lemia sakramentinę religinę estetikos funkciją tradicinėje indų kultūroje, veikia vyraujančias konkretaus periodo sakralinio ar pasaulietinio meno raidos tendencijas. Šiuo aspektu žvelgiant, įvairių religijos tradicijų įtakos paveikti estetiniai idealai tampa efektingu kultūros procesų varikliu todėl, kad jie nėra bereikšmė socialinį aktualumą praradusi schema, o kiekviename istorinės raidos etape suranda raiškias ir emocionaliai įtaigias, kupinas simbolinės prasmės meninės išraiškos formas, kurios niuansuotai atspindi įvairių Hindustano pusiasalio regionų gyventojų grožio, harmonijos ir tobulumo siekius. Būtent tokie prisodrinti simbolikos yra tobuliausi indų civilizacijos erdvėje sukurti Mathuros, Gandharos, Amaravatės skulptūros, Adžantos sieninės tapybos ir kitų mokyklų, Guptų ir Mogolų epochos vaizduojamosios dailės kūriniai.

Indijos estetikos ir meno tradicijų tyrinėjimuose aptinkame daugybės skirtingų požiūrių į šios civilizacijos meną, jo pobūdį, funkcijas koegzistavimą. Tai nieko nuostabaus, nes skir-

tinguose šios milžiniškos civilizacinės erdvės regionuose ir įvairiais istoriniais tarpsniais aptinkame daugybę savitų formų. Indų tautos meninių genijų dvasinius polėkius Octavio Pazas apibūdino kaip meilę abstrakcijai ir kartu potraukį konkrečiam vaizdiniui. Kartais šis menas yra puošnus, prabangus, o kartais daugiakalbis. Jis hipnotizuoja, keri ir kartu vargina. Jis yra šviesiausio ir instinktyviausio meno ištakos. Abstraktus ir realistinis, seksualus ir intelektualus, pedantiškas ir didingas, jis gyvuoja tarp kraštutinumų, jis apgaubia ir įtraukia kraštutinumus į save, suleidžia šaknis į žemę ir kviečia anapus to, kas neregima. Viena vertus, tai yra formų pakartojimas, įvairių koncepcijų jungimas, sinkretizmas. Kita vertus, totalumo, vienybės geismas. Šiose aukščiausiose apraiškose, jis įkūnija totalumą, kuris kartu yra pilnuma ir tuštuma, kuris pakeičia kūną į formą, neprarasdamas nei sugebėjimo jausti, nei dvasingumo, nei kūniškumo (Paz, 1997, p. 187).

Todėl požiūriai į konkrečius indų civilizacinės erdvės estetikos ir meno reiškinius, jų interpretacijos tiesiogiai priklauso nuo pasirinkto tyrinėjimo objekto, jo atsiradimo vietos ir laiko ilgoje indų civilizacijos istorijoje. Pavyzdžiui, indų vaizduojamosios dailės žinovė Stella Kramrisch teigia, kad Indijos menas – nei religinis, nei sekuliarus, kadangi indų gyvenimo turinys nėra sujaukiamas vakarietiškos dichotomijos: religinio tikėjimo ir pasaulietinės praktikos. Visi gyvenimo aspektai yra įtraukti į bendrą vertybių hierarchiją fizinėje, psichologinėje ir metafizinėje plotmėse. Šiame darniame įvairių vertybių kūne kiekvienas narys savo dalinėmis funkcijomis darniai sąveikauja su anapusybės Norma (Kramrisch, 1955, p. 10). Iš čia plaukia kategoriška autorės išvada apie pabrėžtinai natūralistinį indų meno pobūdį.

Su šiuo požiūriu nesutinka autoritetinga prancūzų indologė ir meno istorikė Janine Auboyer, kuri atkreipia dėmesį, kad tradicinės indų estetinės ir meninės raiškos formos



Sūrja, Višnus saulės dievo pavidalu. Ganga Sagaras. XII a.
Poliruotas juodasis skalūnas

buvo glaudžiai susijusios su pasaulėžiūrinėmis nuostatomis. Todėl indams svetima tiek meno–menui, tiek perdėto natūralizmo koncepcija, jie taip pat atsiriboja ir nuo romantiškai Vakarų estetikos bei meno tradicijai būdingo perdėto jausmingumo, subjektyvizmo, kadangi indų menininkui nėra svarbiausias dalykas išreikšti savo slapčiausius jausmus, išgyvenimus. Meno kūrinio esmė yra tarsi užsklęsta utilitarinėje funkcijoje, pagrindinėje iš amatininkų sluoksnio dar neišsiskyrusiam menininkui, kuris darbinėje veikloje pirmiausia orientuojasi į konkrečios religinės ar estetiškos tradicijos nubrėžtus ir amžiais kultivuojamus kanonų reikalavimus. Todėl grožiui, romantinės ar klasikinės Vakarų estetikos požiūriu, tradicinėje indų estetikoje neskiriamas toks dėmesys kaip modernioje. Grožiui, anot J. Auboyer, netgi nėra vietos indų menininkų kanoninės kodifikacijos žodyne, nes pirmiausia griežtas kanonas aiškiai apibrėžia pagrindinius reikalavimus kūrybinei menininko veiklai (Auboyer, 1968, p. 15). Kita vertus, indų estetiškumo sampratą, kaip minėjome, stipriai veikė skirtingais istoriniais raidos tarpsniais ir konkrečiuose regionuose viešpatavę mitiniai vaizdiniai, religinės ir filosofinės idėjos.

Antikos ir modernios Vakarų civilizacijų žmogui grožis buvo tokia vertybė, kuri tarsi įprasminama objekte, o budizmo adeptui estetiškas yra jau pats gyvenimo tikslas, kurio vertė įžvelgiama, gebant tenkintis asketiško gyvenimo būdo teikiamais privalumais. Iš čia kyla daugelio neesminių dalykų atsisakymas, klajonių Visatos platybėje kultas ir nirvanos kaip estetiško budizmo tikslo siekimas. Žvelgiant šiuo aspektu, linija, forma, spalva, harmonija ir t. t. budistinėje grožio sampratoje praranda reikšmę, kadangi, norint jausti pasitenkinimą šiuo grožiu, visai nebūtina apsupti save konkrečiais meno kūriniais.

Akivaizdu, kad indų, kaip ir kitose tradicinėse Rytų civilizacijose, sakralinis menas tarnavo religijos poreikiams. Tuo akivaizdžiai galime įsitikinti analizuodami, pavyzdžiui, įtakingos budistinės estetikos ir meno tradicijos nueitą kelią Hindustano pusiasalyje. Ilgainiui dauguma budizmo šalininkų nuo vargingos piligrimystės perėjo prie sėslių vienuolynų bendruomenių, o ortodoksinį hinajanos budizmą daugelyje Indijos regionų pakeitė demokratiškesnis mahajanos mokymas, formavosi kokybiškai naujas, turtingas budistinių vienuolynų kultūros pasaulis, sudėtingi ritualai, konkretūs vaizdingi mokymai apie rojų, pragarą, kurie budistinėse legendose ir sūtrose įgavo spalvingą estetinį pavidalą. Rojus sūtrose vaizduojamas kaip aukštojo dieviško spindesio, šviesos, grožio sklaidos vieta, kur klesti įstabus gamtos, gyvūnijos pasaulis. Šiam pasaulėvaizdžio ir daugybės išsiskojusių budizmo religinių mokymų ir legendų autentiškumui įrodyti religijos hierarchams prireikė meno, kuris galėjo vaizduotės sukurtam pasauliui suteikti simbolinę prasmę, vaizdinį realumą ir kartu patvirtinti pagrindinius mahajanos šalininkų skelbiamus estetinius idealus.

Taigi, įgaudamas pasaulinės religijos bruožų, mahajanos budizmas ėmė remtis estetikos vertybių pasauliu ir, sukūręs vientisą menų sistemą, ne tik oficialiai pripažino meno



Stela, vaizduojanti Buddhą ir deives. Vakarų Bengalija. 1050–1100. Chlorito skalūnas

svarbą religijai, tačiau ir pradėjo efektyviai naudoti jo teikiamas galimybes religinėms tiesoms ir idealams iliustruoti. Taip klasikinėje indų kultūroje išryškėjo su budizmu ir jam artimo džainizmo augančia įtaka susijusi daugelio kultūros, filosofijos, estetikos, meno sričių sakralizacija, formavosi naujos sakralinės dailės formos, jų savita estetika ir ikonografija. Prasidėjo vienas didingiausių pasaulinės dailės istorijoje budistinės architektūros, skulptūros, tapybos klestėjimo laikotarpių, kai skleidėsi žavinčios įtaigumu ir harmonija kanoninės budistinio meno formos; Sančio, Elloros, Elefantos architektūra, Gandharos ir Mathuros skulptūra, Adžantos tapyba. Indijoje klestinčios budistinio meno formos vėliau išplito tolimiausiose Azijos žemyno dalyse ir tapo neatsiejama kinų ir japonų estetikos bei meninės kultūros dalimi. Vėliau išsisemiačias budistinio meno formas pakeitė įvairios su hinduizmu ir įvairiomis tantrizmo apraiškomis susijusios meno formos.

Todėl vieni Indijos menai didžiąja dalimi yra ištikimi grožiui ir jausminiam pasitenkinimui – tai toleruotinos, tačiau žemesnius žmogaus siekimus išreiškiančios kūrybos formos, o kiti stimuliuoja ekstazišką religinį išgyvenimą ir priklauso kur kas aukštesniam dvasios lygmeniui. Tarp pastarųjų pasitaiko įvairių formalizuotų diagramų – mandalų ir jantrų, kurios ir budizme simbolizuoja atsiskyrusios bei sutelktos sąmonės vienybę, „naują susiliejamą su nedaloma ir viską aplinkui nušviečiančią absoliuto sąmone, kurią joga priverčia vėl suspindėti mūsų būties gelmėse“ (Munro, 1965, p. 76). Vadinasi, indų estetika ir menas tiesiogiai siejosi su konkrečiame subkontinente regione adeptų garbinama religine tradicija arba kilo iš kanoninių reikalavimų. Konkrečios tradicijos traktatai dažniausiai varijuoja kelias tas pačias temas ir ragina vadovautis kanono nubrėžtais reikalavimais. Kita vertus, su konkrečia filosofine ir religine tradicija susijusi estetikos ir meno pakraipa, nepamiršdama kūrinių funkcijos, pabrėžia skirtingus estetiškumo ir harmonijos raiškos aspektus: budizmas išryškina rimtį, susikaupimą, asketiškumą;



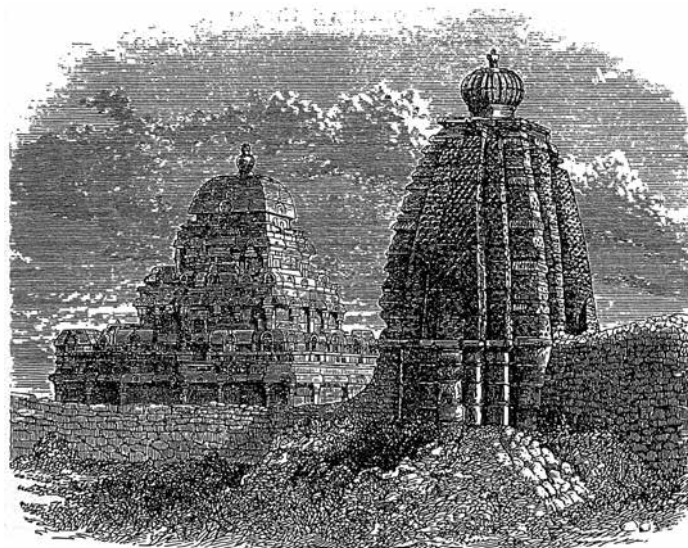
Bareljefai ant Didžiosios Sanči stupos rytinių vartų. I a. pr. Kr. Kalkakmenis

džainizmas – dvasinės žmogaus harmonijos su supančiu gamtos ir gyvūnijos pasauliu jausmą; hinduizmas – žemiškus žmogaus jausmus, kurie kanone leidžia įvairias neesmines žmogaus kūno deformacijas; tantrizmas atskleidžia žmogaus aistras, išryškina erotinį žmogaus dvasios ir kūno juslingumą. Tačiau, nepaisant skirtingos jų religinės orientacijos, *visos jos išpažino vidinio dvasinio grožio prioritetą išorinio, kūniškojo atžvilgiu*. Iš čia plaukė jų išskirtinis dėmesys dvasinių vertybių aukštinimui estetiniuose veikaluose, o dvasinis grožis brahmaniškoje ir budistinėje estetikos tradicijose pirmiausia siejami su konkrečiomis sąmonės būsenomis ir jos transformacijomis.

Siekiant kuo subtiliau perteikti dvasines žmogaus būsenas tradicinėje indų estetikoje iškeliama įvairiapusio menininko išsilavinimo, skonio tobulinimo, psichologinės treniruotės, gretimų meno rūšių išraiškos priemonių pažinimo svarba, formuluojami kanoniniai kūrybos, idealių proporcijų principai, aktualizuojama užslėptos, neišsakytos prasmės, nesuinteresuoto estetinio išgyvenimo svarba.

Grožio ir meno pasauliai indų estetikos tradicijoje taip pat siejami su vidiniu susikaupimu, emociniu išgyvenimu ir neatskiriama nuo dėmesio vidiniam *aš*, introspektyvaus suvokimo. Skirtingai nei Vakaruose, kaip teigia D. H. Ingallsas, kur grožis taip objektyvizuojamas, kad susvetimėja, nutolsta nuo individo, Indijoje grožis aiškinamas kaip kažkas didžiai subjektyvu (Ingalls, 1962, p. 19). Iš tikrųjų indų estetikos tradicijos kryptių grožis *pirmiausia suvokiamas kaip dvasios kūrinys, kuris tik vėliau įgauna savo konkrečias materialias formas, teikia malonumą ir padeda surasti kelius į tiesos pažinimą*. Jie siekė estetiniuose reiškiniuose ir meno kūriniuose įžvelgti gilesnę prasmę, vidinį gelminių dalykų regėjimą. Tai viena priežasčių, paaiškinančių brandžiai estetinei indų minčiai būdingą jautrų psichologiškumą, išskirtinį dėmesį estetinio suvokimo ir skonio problemoms.

Antra dalis. ESTETIKOS IR MENO TEORIJOS SAVITUMAS



Šventyklų kompleksas Paradakalyje. VIII a.

Estetiniai traktatai

Estetinės idėjos Indijoje dažniausiai buvo išsakomos traktatuose, vadinamuose šastromis (*śāstra*), tai tiesiogiai išvertus reiškė „pamokymą“, „nurodymą“, „taisyklių sąvadą“. Ilgainiui „śāstra“ kaip techninis terminas pradedamas indų kultūros tradicijoje vartoti įvardijant mokslinį tekstą, traktatą arba mokslinių tekstų visumą, išdėstančią konkrečią žinių sistemą. Visus senovės ir viduramžių Indijos sanskrito kalba rašytus estetinius traktatus, śāstras, galima suskirstyti į dvi pagrindines grupes: 1) natjaśāstras (*nāṭyaśāstra*) – poetikos traktatai, skirti estetiniams dramos ir poezijos principams tyrinėti, 2) śilpaśāstras (*śilpaśāstra*) – traktatai, skirti gvildinti estetiniams vaizduojamosios dailės (tapyba, skulptūra) ir architektūros principams. Kartais, ypač pastaraisiais dešimtmečiais, architektūros traktatai yra išskiriami į trečią sąlyginai savarankišką grupę vastuśāstras (*vāstuśāstra*). Šios traktatų grupės pirmiausia atspindi estetinius konkrečius indų civilizacijos istorijos tarpsnio požiūrius, kita vertus, ir teoriškai apmąsto meno praktikos raidą. Išlaikydamos iš sinkretiškos mąstymo sistemos traktatai jungia savyje daugelį archajiškos kultūros elementų. *Loginės kategorijos čia susipina su meniniais vaizdiniais*. Šiek tiek nuošalyje nuo mūsų išskirtų traktatų grupių dėl savo specifiskumo lieka muzikiniai traktatai, kuriuose daugiau dėmesio skiriama įvairių techninių subtilybių aprašinėjimui. Ilgainiui visos minėtos traktatų grupės suformuoja savas kanonines tradicijas su joms būdingų savitų idėjų bei problemų visuma.

Daugelis klasikinio periodo estetikos traktatų neabejotinai buvo kolektyvinės veiklos rezultatas, nes konkrečios meno tradicijos šalininkai pagrindinius teorinius principus iš mokytojo mokiniams ir iš kartos į kartą pagal amžių tradicijas perduodavo žodžiu. Nors mokytojai reikalaujavo savo mokinių atmintinai išmokti ir cituoti atskiras jų dalis, tačiau plėtojantis moksliniam pažinimui senieji tekstai neišvengiamai buvo redaguojami, tobulinami, suvedami į nuoseklesnes formules. Seniausių klasikinio periodo estetinių traktatų autorystės priskyrimas yra daugiau simbolinis dalykas. Neretai valdovai, sukvietę konkrečios srities specialistus, užsakydavo pateikti traktato pavidalu savo meto žinių sintezę. Todėl traktato autorystę vėlesnė tradicija neretai priskirdavo didžiausiam šiame procese dalyvavusiam autoritetui arba kokiai nors asociatyviniais ryšiais susijusiai simbolinei figūrai. Sudėtingėjant gvildenamai problematikai formavosi vientisas pagrindinių estetinių kategorijų ir pagalbinių sąvokų pasaulis, kuriame net specialistui nelengva susigaudyti. Todėl ir ši tekstą vengsime perkrauti sudėtinga terminija.

Nuo klasikinio periodo pradžios V–VI a. pr. Kr. iki paskutinio originalaus reikšmingo sanskrito kalba XVII a. viduryje parašyto Džagannathos traktato Rasagangadhara („Rasa vandenynas“) [nors, tiesą sakant, traktatai buvo rašomi ir kompiliuojami net ir XIX a.] turima duomenų apie daugiau nei 550 sanskrito kalba parašytų išlikusių ir neišlikusių

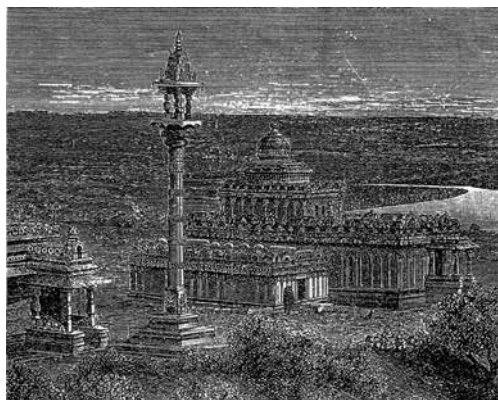


William Simpson. Džag Mandir. Udaipur, Radžasthanas. Akvarelė. 1862

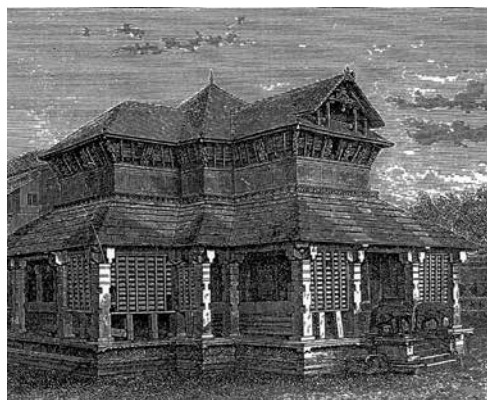
literatūrinės estetikos veikalų, iš kurių daugelio autorių vardai taip ir liko nežinomi. Tačiau tai tik dalis gausios estetinės problemoms skirtos literatūros. Greta literatūrinės estetikos tradicijos, Indijoje plėtojosi ir kitos, susijusios su architektūros ir vaizduojamosios dailės ir muzikos tradicijomis. Ir pagaliau svarbių estetinių idėjų aptinkame daugybėje kitokios paskirties filosofinių, religinių, istorinių ir pan. traktatų.

III a. pr. Kr. architektūra ir vaizduojamieji menai pasiekia aukštą lygį ir kartu stimuliuoja šios srities estetikos tyrinėjimams svarbios šastrinės literatūros gausėjimą. Architektūra ir vaizduojamoji dailė savo įtaka socialiniame gyvenime deramai konkuruoti su literatūrinėmis formomis pradeda vėliau, didžiųjų klasikinio periodo imperijų iškilimo metu. Tiesą sakant, šis procesas vaizduojamosios dailės srityje išryškėja tik „Guptų klasicizmo“ iškilimo laikotarpiu, kai mahajanos budizmo estetinių idealų klestėjimo epochoje atgimsta anksčiau gyvavusios klasikinės architektūros, dailės principai ir susiformuoja tvirta šastrinės literatūros tradicija.

Kitas architektūros ir vaizduojamųjų menų estetikos pakilimo tarpsnis siejasi su hinduistinės, tantristinės ir džainistinės architektūros ir skulptūros suklestėjimu brandžiaisiais viduramžiais ir Kašmyro bei kitų Indijos regionų renesansinių sąjūdžių pakilimo metu. Apie šiuos indų civilizacijos raidos tarpsnius turime daugiau patikimų šaltinių, kaip ir islamizuotos Mogolų kultūros klestėjimo epochą, kai islamizuota architektūra, kaligrafija, miniatiūrų tapyba, muzika ir jų estetinė recepcija traktatų pavidalu pasiekė svarių aukštumų.



Džainų šventykla Sravanoje. XV a.



Džainų šventykla Mudabidryje. 1462

Turtinga su architektūra ir vaizduojamąja daile susijusi šastrinė estetikos tradicija yra įvairi ir dar nepakankamai tyrinėta. Pagrindiniai šios estetinės tradicijos išlikę tekstai parašyti sanskrito kalba, o daugelis kitų – įvairiais vietiniais Hindustano pusiasalio dialektais. Daugelio svarbesnių traktatų autoriai yra legendinės arba anoniminės figūros. Galimas dalykas, kad jie yra išaugę iš anoniminių cechų tradicijų sąvadų. Neretai ir patys daugiau patyrę cechų meistrai ar ambicingesni skulptoriai, tapytojai mėgindavo apibendrinti savo sukauptą patirtį įvairiuose mokomojo pobūdžio tekstuose, kuriuose dėl menko mokslo kalbos sanskrito žinojimo įsiveldavo daug klaidų ir geriau jiems pažįstamų regioninių prakritų elementų.

Daugumoje šastrų svarbiausios trumpos tezės (*sūtra*), glaudžiai susijusios viena su kita. Toliau kyla šių tezių komentaras, tai yra meninė interpretacija (*vr̥tti*), kuri neretai išreiškiama spalvingais poetiniais įvaizdžiais, ir pagaliau tam tikros taisyklės arba poetinė forma apibendrintos išvados (*kārikā*); jų efektyvumą lemia traktato autoriaus įvestos bemaž stereotipinės problemos, kurios daugelį šimtmečių nuosekliai migruoja iš vieno traktato į kitą. Indijos viduramžių estetikų dėmesio centre yra meno ištakų, paskirties, funkcijų, estetinių kategorijų sistemos, atskirų meno rūšių bei žanrų specifiškumo, vaizduotės, meninės išraiškos priemonių, t. y. poetinių figūrų, arba pagražinimų (*alaṃkāra*), meninio stiliaus (*rīti*), meninių privalumų (*guṇa*), trūkumų (*doṣa*), estetinio suvokimo (*rasa*), užslėptosios meno kūrimo prasmės (*dhvani*), žaibiško intuicijos blykstelėjimo (*pratibhā*) ir kitos problemos.

Tai, kad estetinė viduramžių Indijos mintis rutuliojasi veikiant ankstesniems dramos, poezijos menui skirtiems traktatams, gramatikoms bei kalbos filosofijos veikalams, dėsninga. Literatūrinės formos Indijoje tradiciškai buvo laikomos „aukštesnėmis“. Tokį požiūrį

tikriausiai galima paaiškinti nenutrūkstama, daugiau kaip 3000 metų aprėpiančia turtinga epine bei literatūrine filosofine Indijos tradicija. Taip pat nereikia pamiršti, kad Indijoje literatūrinės formos nuo vedų periodo glaudžiai siejosi su kultiniais himnais, budistinių, hinduistinių, tantrinių ir kitų mažiau reikšmingų kryptų, išminčių, žynių bei adeptų kūrybine veikla. Anot daugelio šastrų autorių, būtent poetinis menas padeda žmogui tiesiogiai pasiekti pagrindinius įvairių hinduizmo kryptų skelbiamus tikslus: moralinį įstatymą (*dharma*), praktinę naudą (*artha*), jausminį pasitenkinimą (*kāma*) ir išsilaisvinimą (*mokṣa*). Todėl poetinis menas neretai buvo traktuojamas kaip sakralinis menas. Išskyrus Gupta epochą ir musulmoniškosios persų-arabų kultūros ekspansijos į Indijos subkontinentą laikotarpius, kai architektūra ir su ja glaudžiai susiję vaizduojamieji menai ne tik susilygino su literatūrine tradicija, bet ir aplenkė ją, daugumoje istorinių tarpsnių vis dėlto vyravo literatūriniai žanrai, ypač drama ir poezija. Netgi VIII a., kai dramų menas išgyveno krizę, vyraujančias pozicijas jis užleido artimai savo prigimtimi poezijai. Islamizuotoje Indijoje dėl stiprėjančios persų ir arabų musulmoniškosios estetikos tradicijų įtakos anksčiau viešpatavusios menų hierarchijos principai išgyveno esmines metamorfozes.

Poetika ilgame ikiislamiškame indų kultūros istorijos tarpsnyje ne tik glaudžiai susipynė su bendra estetinė problematika, bet ir pretendavo būti pagrindiniu mokslu apie estetinį pasaulio suvokimą ir meninę kūrybą. Būtent poezijos ir dramų menui skirtuose traktuose (natjašastrose) formuojasi svarbiausias viduramžių Indijos estetikos mokymas apie *rasą*. „Požiūris į *rasą* kaip į galutinį meno tikslą, meno kūrinio dvasią, – rašo A. K. Warderis, – ilgainiui perėjo į poezijos, muzikos, architektūros, skulptūros ir tapybos sritį“ (Warder, 1972, t. 1, p. 33).

Nors dvi pagrindinės klasikinio ir viduramžių periodų Indijos estetikos minties pakraipos – *poetika* ir su ja susijusi *natjašastrinė* ir *šilpašastrų* tradicija – remiasi skirtingomis nuostatomis ir turi skirtingą adresatą, tačiau *istorijoje jos neretai glaudžiai sąveikauja, papildo, praturtina, koreguoja viena kitą*. Gvildendamas ankstyvųjų viduramžių estetikos minties raidą, S. K. De teisingai pažymėjo, kad ankstyvoji alamkarikų mokyklos poetika pradėjo formotis kaip tam tikra meninės išraiškos priemonių, daugiau ar mažiau mechaniskų formulių teorija. „Buvo manoma, kad taip pat kaip yra tapybos teorija, susidedanti iš tam tikros sumos žinių apie temperos, aliejinių dažų, akvarelės ir pastelės panaudojimo techniką, apie žmogaus kūno proporcijas, perspektyvos dėsnius, gali būti sukurta ir poezijos teorija, jungianti tam tikrų rekomendacijų visumą, būdingą retorinėms figūroms, tačiau neliečianti teorinių iškilusių problemų aspektų“ (De, 1976, p. 34).

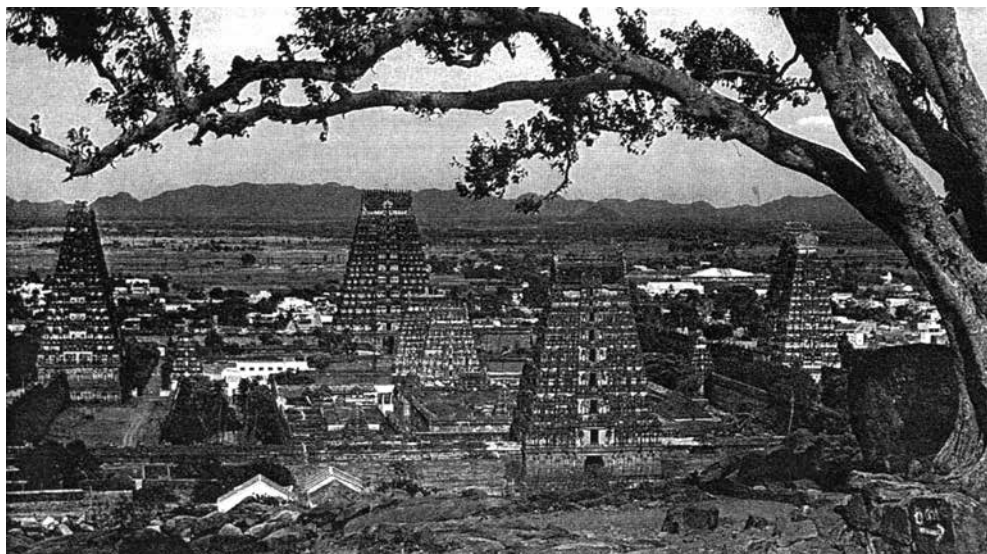
Kita vertus, dramai ir poezijai būdingos laikinės procesinės struktūros ir estetiški principai neretai perkelti į statiškos erdvinės pagal kilmę vaizduojamosios dailės sritį. Šis neįprastas erdvinių ir laikinių struktūrų susipynimas, polinkis į sintetines meno

formas apskritai būdingas indų estetinio reiškinių bruožas. Sinchroniška laiko samprata, kuriai svetima moderniai europinei kultūrai būdinga nuosekli įvykių kaita, lemia vieną pagrindinių savitų indų teatrinės estetikos bruožų, t. y. vienu, sustingusių laike, „kadru“ keitimą kitais. Tie patys laikiniai estetiški principai, įsitvirtinę dramoje, vėliau perkeliami ir į vaizduojamosios dailės sritį, ypač į skulptūrą, kuri, būdama glaudžiai susijusi su teatrine estetika, taip pat išskirtinį dėmesį kreipia į tam tikrų kanonizuotų gestų ir pozų vaizdavimą. Reglamentacija būdinga ir skulptūros menui bei simbolių estetikai. Estetinis kiekvienos dievybės įprasminimas turtingame Indijos dievų panteone siejamas su daugmaž stabilia ikonografinių elementų, simbolių, ženklų visuma, paklūstančia kanonų reikalavimams. Šios kanoninės ir normatyvinės tendencijos gan savitai reiškėsi ir ankstyvajame viduramžių Indijos estetikos raidos etape.

Architektūrinės estetikos problemas gvildenantys traktatai

Klasikiniame ir viduramžių periodais, greta tradiciškai vyravusios literatūrinės estetikos, iškilo architektūros estetika, kurios plėtotę skatino architektūros ir glaudžiai su ja susijusios vaizduojamosios ir taikomosios dailės raida. Dekoratyvinė dailė tuomet dar nebuvo atsišakojusi į savitą meninės veiklos sritį ir buvo suvokiama kaip organiška architektūros dalis. Pereinamuoju laikotarpiu iš vėlyvojo vedų į klasikinį periodą išryškėję poslinkiai menų hierarchijoje buvo nulemti stiprėjančių šalies centralizacijos tendencijų ir trijų pagrindinių ideologinių sistemų – brahmanizmo, budizmo ir džainizmo – įtakų augimo. Tai skatino sakralinės architektūros ir su ja glaudžiai susijusios vaizduojamosios dailės bei teorinės minties apie architektūrą plėtotę. Tradiciškai teigiama, jog dar vedų kultūros klestėjimo epochoje gyvavo *Sthapatya veda* – architektūros veda, priskiriama prie upavedų – mažųjų vedų.

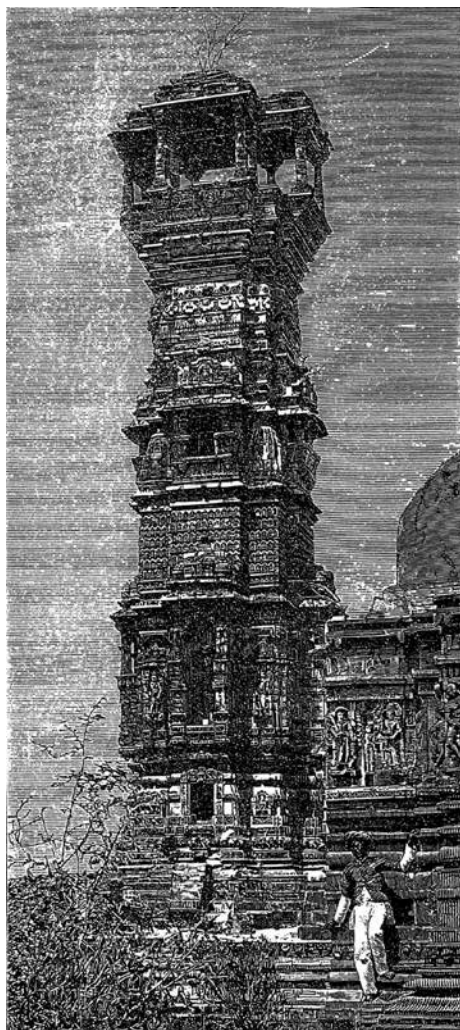
Svarų indėlių į indų architektūrinės estetikos tyrinėjimus padarė Johnas Fergussonas, Prasanna Kumar Acharya, Ananda Coomaraswamy'is, Henris Parmentieris, Stella Kramrisch, Swarajya Prakash Gupta, Michelis Delahautre'as, Louis Frédéricas, Kapila Vatsyayan, Bruno Dagensas, Vincentas Lefèvre ir kiti šios srities žinovai. Indų architektūros technines, estetines ir ikonografines problemas aptariančių traktatų tyrinėjimo srityje pastaraisiais dešimtmečiais itin daug nuveikė Danielio Schlumbergerio ir Jeano Filliozat mokiny, *Institut Français d'Indologie* mokslinis bendradarbis ir Paryžiaus universiteto III profesorius Bruno Dagensas, kuris daug metų dirbo minėto instituto filiale Indijoje, Pondišerio mieste. Jis dalyvavo daugelyje mokslinių ekspedicijų ir detalai aprašė nemažai indų civilizacinės erdvės įtakoje sukurtų šventyklų Indijoje, Afganistane, Kambodžoje, daugelį metų detalai tyrinėjo ir vertė sanskrito kalba parašytus teorinius architektūros problemas gvildenančius traktatus.



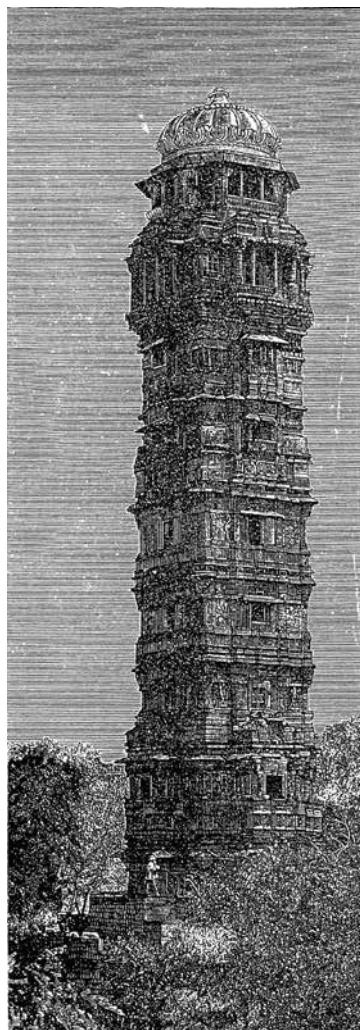
Arunašalešvaros šventyklų kompleksas. IX–XVI a.

Klasikiniame ir viduramžių periodais Indijoje plačiai paplitusių architektūrinių šventyklų, rūmų, tvirtovių ir kitų gynybinių kompleksų statyba reikalavo iš architekto įvairiapusių sugebėjimų ir žinių. Ši profesija Indijoje buvo suvokiama kaip atsakinga profesija, kurios klaidos, kaip ispėja daugelio garsių architektūros traktatų autoriai, gali būti fatališkos žmonių gyvybėms. Todėl architektams, skirtingai nei kitų profesijų atstovams, buvo keliami itin aukšti profesiniai, išsilavinimo ir darbo disciplinos reikalavimai. „Tas, kuris ryšis imtis architekto darbo nežinodamas architektūros mokslo ar kuris didžiulis apsimestiniu žinojimu, – rašoma viename architektūros problemas gvildenančiame traktate, – turi būti valdovo pasmerktas mirčiai, kadangi jis yra karalystės priešas“ (*Samarāṅgaṇasūtradhāra*, 446–8). Todėl darbui architektūros srityje pasišventęs žmogus privalėjo būti kilęs iš kilmingos brahmanų kastos, dorybingas, be tuščių ambicijų, puikiai išsilavinęs įvairiose tradicinių mokslų srityse, gerai išmanyti architektūrai skirtų traktatų tekstus, taip pat susipažinti su statybos technologijomis, medžiagomis ir statytojų, bei įvairių sričių meistrų ir amatininkų darbo subtilybėmis. Be šių tiesiogiai su architekto profesija ir darbu susijusių dalykų, jis privalėjo gerai išmanyti matematiką, senovės mitus, istorines knygas, pamatinius skulptūros ir tapybos kūrimo principus.

Architektūros teorinių traktatų *Vāstu-Brāhma-Vāda* ir *Vāstu-vidyā* pavadinimai kilo iš architektūrą globojančio Vastunaros (*Vāstu-nara*) dievo vardo. *Vāstu-vidyā* neretai yra sudedamoji platesnių tekstų dalis. Architektūriniai traktatai, dažniausiai



Džainų bokštas Čitore. XII a.



Džainų pergalės bokštas Čitore. XV a.

apibendrintai vadinami vastušastromis, pirmiausia susideda iš techninės literatūros, skirtos pastatų kūrimo principams, jų konstrukcijoms, sudėtiniais statinių ir jų aplinkos komponentams. Architektūros, architektūros estetikos ir su ja susijusios ikonografijos problemas gvildenančios sanskritiškos literatūros rinkinys, kaip galima spręsti pagal išlikusias nuorodas įvairiuose šaltiniuose, buvo tikrai įvairiapusis. Daugelis *architektūros estetikos, ikonografinės problemas gvildenančių traktatų negrižtamai žuvo, daugelio išliko*

tik vėlesniuose tekstuose cituojami fragmentai ar į vėlesnius traktatus įjungtos dalys. Ši sanskritiškos literatūros korpuso dalis menkai inventorizuota, susisteminta ir tik nedidelė jos dalis išversta į Vakarų kalbas. Be sanskrito kalba rašytų traktatų, dar menkliau tyrinėti pasklidę įvairiuose bibliotekose, archyvuose tekstai vietinėmis kalbomis.

Jau senieji vedų epochos brahmanų tekstai (VIII–V a. pr. Kr.), vėlesnės sūtros ir *gr̥hyasūtros* (V a. pr. Kr.) teikia duomenų apie ankstyvosios indų pasaulietinės ir religinės architektūros statybos, estetikos, ikonografijos principus. Daug žinių apie architektūrą yra Guptų imperijos valdovo Čandraguptos I dvare, priskiriamame ministrui Kautiljai, IV a. traktate „Arthaśāstra“. Vėlesnis anoniminis traktatas *Vāstu-vidyā* liudija, kad klasikinio periodo architektūrinės estetikos ir architektūros formavimasis tiesiogiai susijęs su seniausia indų kosmogonija ir archajiškais vedų epochos aukurų statybos principais. Šio teiginio teisingumu įsitikiname analizuodami ankstyvosios kultinės architektūros paminklų ištakas ir pavadinimus. Pavyzdžiui, budistų ir džainistų maldai skirtų koplyčių, o vėliau šventyklų *caitya* pavadinimas kilo iš *citi* – indiškojo ugnies altoriaus ir iš pradžių siejosi su sakraline erdve, kurioje buvo konkretus kulto objektas – altorius, šventasis medis, akmuo.

Architektūrinės estetikos problemas gvildenantys traktatai pagrindinį dėmesį sutelkia į „dievų namų“, tai yra šventyklų, kūrimo problemas. Kadangi šventyklos buvo traktuojamos kaip dievų buveinės, joms skirtuose traktatuose nuolatos iškyla įvairios kosmogoninės ir kosmologinės problemos, apmąstymai apie dangiškojo ir žemiškojo pasaulių vidinį sąryšingumą. Iš čia plaukia išskirtinė universalios kosminės simbolikos, susijusios su konkrečių dievų kuruojamomis žmogiškos veiklos sferomis, svarba. Taip viename iš ankstyvųjų šias problemas aptariančių traktatų rašoma: „Šventykla yra žmonių kūrinys, įšventinimas dieviškų formų. Kita vertus, tai yra ritmo atkūrimas, įgyvendinamas žmogaus jėgų ir galimybių ribose“ (Aitareya Brahmana, 6.5.27).

Statydami ankstyvąsias budistines, džainistines, brahmaniškas-hinduistines šventyklas, jų kūrėjai orientavosi į jau susiklosčiusias kanonizuotas senųjų vedinių aukurų-altorių architektūros estetikos tradicijas. Klasikinėje vedų altorių išdėstymo schemoje tiesiogiai atsiskleidžia vedų epochos Visatos samprata. Pagrindinėje Rytų–Vakarų orientacijos linijoje buvo du ugnies altoriai: rytinėje pusėje – kvadratinės formos, simbolizuojantis dangaus skliautą, o vakarinėje – apskritas, simbolizuojantis Žemę. Kvadratas senovės indų kosmologijoje yra tvarkos, stabilumo, dangaus sąrangos simbolis, o ratas susijęs su judėjimo, raidos, ciklinės kaitos, Žemės simbolika. Jau senovėje indai žemę įsivaizdavo kaip apskritą judantį kūną. Priešais du altorius jungiančią liniją buvo statomas trečias kompozicijos akcentas – aukojimų altorius, kuris *buvo traktuojamas kaip simbolinis pasaulio centras, sakralinė vieta, jungianti kosminį dievų ir žemiškąjį žmonių pasaulius.*

Šie altorių architektūroje išsirutulioję tikslaus statinių orientavimo į pagrindines pasaulio šalis principai vėliau buvo susieti su kosminėmis diagramomis, jantromis (*yantra*), mandalomis ir tapo tradicinės indų architektūrinės estetikos pagrindu. Visi šie trys aukurų tipai buvo naudojami aukojimams, tik skirtingomis progomis ir laiku.

Architektūros traktatuose, remiantis glaudžiai susijusiomis su kosminiais gamtos ciklais formalizuotomis jantrų, mandalų struktūromis, pateikiamos išsamios rekomendacijos architektams ir statybininkams, aprašoma, kokie turi būti pagrindiniai statinių orientavimo, komponavimo principai, funkcionalumas, proporcijos, detalės, dekorų ypatumai. Senesnės – mandukos – mandalos principai indų architektūroje pradedami naudoti apie V a. pr. Kr., vėliau juos keičia paramašajikos mandalos principai, kurie pritaikomi pasaulietinės architektūros reikalavimams, o mandukos mandalos diagramos naudojamos šventyklų planavimui ir statybai. Geometrinės mandalų struktūros tampa indų gyvenamojo namo, rūmų, kvartalo, kaimo ir ištiso miesto architektūrinio planavimo pagrindu. Taip, pavyzdžiui, šiaurinėje Hindustano pusiasalio dalyje parašytame traktate „Manasara šilpa šastroje“ (*Mānasāra-śilpaśāstra*) pateikiami detalūs aštuonių tipų miestų, kaimų ir tvirtovių statybos klasifikacijos modeliai, kuriuose priklausomai nuo jų funkcijų pateikiama architektui daugybė kitų iš jų paskirties išplaukiančių praktinių pasiūlymų. Architektūrinės kiekvieno statinio detalės traktatuose pajungiamos griežtiems modulio ir proporcijų principams, kurių kanoniškiems aprašinėjimams neretai skiriama didžioji architektūrinių traktatų dalis.

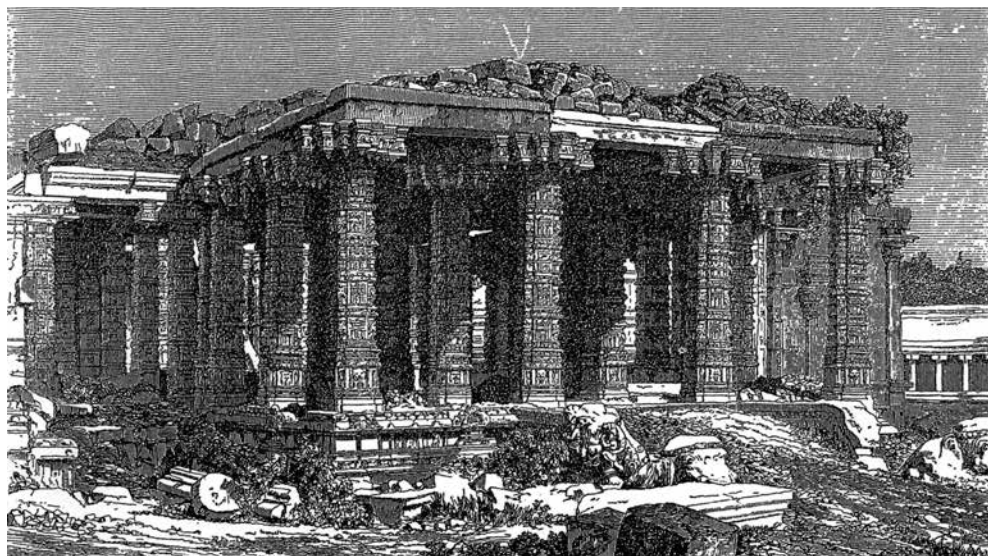
Indų architektūrinėje estetikoje išskirtinę svarbą įgavo glaudžiai su minėtų mandalų struktūromis susijęs jantrų simbolizmas, kuris formavo pagrindines pastato plėtotės kryptis (šiaurė–rytai–pietūs–vakarai), santykius tarp pagrindinių pastato erdvių, aukštų, daugybės kitų sudėtinių jo kompozicinės struktūros elementų. Tai buvo labai svarbu projektuojant pastato perimetrą, jo orientaciją į pasaulio šalis, eksterjero ir interjero padalijimų, aukštų, pagrindinių pastato tūrių ir jų sudėtinių elementų santykius. Jų esmė – aiškiems matematiniams santykiams paklustančios geometrinės simbolinės prasmę turinčios figūros. Pavyzdžiui, aštriuoju galu žemyn apverstas trikampis simbolizavo Agni ir Varunos, ugnies ir vandens, vyraujančio moteriškojo Šakti principo ir Višnaus santykius, smaigaliu į viršų nukreiptas trikampis – vėjo ir saulės santykius, vyriškąjį principą, įkūnytą Šivos vaizdinyje. Antra vertus, šių dviejų trikampių geometrinių figūrų užklojimas vienos ant kitos arba, kitais žodžiais tariant, sujungimas į vieną visumą gimdė kitą didžios simbolinės ir mistinės prasmės šešiakampę geometrinę figūrą, kuri simbolizavo priešybių vienybę, gelmines būties versmes ir seksualinį vyriškojo ir moteriškojo pradų susijungimą. Ir pagaliau mums gerai iš krikščioniškosios simbolikos pažįstamas kryžius, kaip ir daugelis kitų krikščioniškosios pasaulėžiūros komponentų, turi tas pačias archajiškas ištakas. Kryžiaus simboliuje jungiasi moteriškąjį pradą simbolizuojantis van-

duo (horizontali tiesė) su vyriškuoju – ugnimi (vertikali tiesė). Šis junginys simbolizuoja dviejų pirmapradžių pasaulių įvairovę ir gyvybės formas kuriančių pradų vienybę.

Hinduistinės pakraipos architektūros traktatuose, kuriuose išsaugojamas hinduizme pamatinis kastingis visuomenės pasiskirstymo principas, jis neretai persmelkia ir išėitinius konkrečiomis geometrinėmis figūromis ir griežtais matematiniais moduliais paremtus pastatų erdvės konkrečiai kastai planavimo principus. Pavyzdžiui, Malabaro pakrantėje netgi iki nūdienos išliko senovinė matematinė formulė, aiškiai reglamentuojanti skirtingų kastų gyvenamųjų pastatų ne ilgio, pločio, o būtent perimetro santykius, kurių esmę nusako įvairios geometrinės figūros: trikampiai, daugiakampiai ir pan. Šie santykiai apskaičiuojami pagal universalią matematinę formulę.

Indų architektūros technines, estetines ir ikonografines problemas aptariančiuose traktatuose yra rekomendacijų, teiginių, pastebėjimų, kuriuose menas natūraliai siejamas su matematiniais santykiais, geometrija, amatais ir gretimais menais, o architektūros funkcijos perauga į statybines ir susilieja su jomis. Čia kalbama ne tik apie šventyklų, namų projektavimą, statybą, tačiau ir apie stulpų, aptvarų, šviestuvų, eksterjerus ir interjerus puošiančių monumentalių skulptūrų, bareljefų kūrimą. Techniniuose, estetiniuose architektūros ir glaudžiai su ja susijusiose vaizduojamosios dailės traktatuose atsispindi indų meninui būdingas polinkis į menų sintezę, meninių formų hibridizaciją.

Technines ir estetines architektūros problemas gvildena įvairūs bendros enciklopedinės ir normatyvinės paskirties skirtingoms pažinimo sritims skirti traktatai, įvairūs religiniai, techniniai traktatai ir daugybė nedidelės apimties architektūrai skirtų dalių įvairios paskirties traktatuose, kuriuose daugiau ar mažiau išsamiai gvildenamos techninės, estetinės, ikonografinės ir kitos architektūros problemos. Kai kurie mažesni veikalai yra įvairių didesnės apimties traktatų dalys ar paskiri fragmentai. Pirmoji traktatų grupė ganėtinai gausi, o likusios daug retesnės, tačiau svarbesnės analizuojant indų architektūrinės estetikos savitumą. Šiame architektūros traktatų sraute reikšmingų, nuosekliai gvildenančių architektūrinės estetikos problemas veikalų yra labai nedaug. Universaliausi architektūrinės estetikos veikalai yra „Mrigendragama“ (*Mṛgendrāgama*), „Kamikagama“ (*Kāmikāgama*). Juos galima traktuoti kaip architektūros enciklopedijas. Antrąją traktatų grupę geriausiai reprezentuoja „Manasara“ (*Mānasāra*), o trečiąją – „Majamata“ (*Mayamata*) traktatai. Šių traktatų paskirtis ir tyrinėjamų problemų laukas yra įvairus – nuo praktinių statinių statybos klausimų, šaivistinės ikonografijos iki astrologinių problemų, kurios turi padėti architektui parinkti statiniui palankiausią vietą ir padėti funkcionaliai išdėstyti statinio erdves. Iš minėtų traktatų neabejotinai vieni svarbiausių yra prie seniausių pietų traktatų priskiriamas „Rauravagama“ (*Rauravāgama*) (VII–VIII a.) ir su vastušastrų tradicija siejamas „Majamata“ (IX–XII a.), kuris savo stiliumi artimiausias



Šventykla Čidambaram. XII a.

šaivistinių agama tekstams. Minėtam traktatui yra artimas „Kamikagama“, tačiau dėl periodizacijos sunkumų sudėtinga pasakyti, kuris iš jų yra senesnis. Galimas dalykas, kad abu jie išplaukia iš tų pačių senesnių neišlikusių šaltinių. Artimų minėtiems traktatams fragmentų aptinkame ir kitame tekste „Diptagama“ (*Diptāgama*). Kita tekstų grupė siejasi su didžiuliu baziniu 70 skyrių tekstu „Manasara“, kuriame daug dėmesio skiriama ikonografijos ir ikonometrijos problemoms. Prie šio bazinio traktato šliejasi daugelis kitų mažiau reikšmingų šilpašastrų, kuriuose epizodiškai aptariamos techninės ir estetiškos architektūros problemos.

„Apskritai svarbūs šios kategorijos veikalai yra gana reti: architektūra ir ikonografija dažniausiai juose susipina – retkarčiais labai detaliai arba pakiliai išdėstyti įvairiose daugiau ar mažiau ambicingose enciklopedinėse knygose arba specializuotuose įvairių sričių traktatuose, kuriuose architektūros ir ikonografijos problemoms taip pat skiriama dėmesio. Šios pakraipos kai kuriose didelės apimties puranose, enciklopedijose, sukurtose valdovų nurodymu, kaip „Manasolasa“ (*Mānasollāsa*) arba „Samaranganasūtradhara“ (*Samarāṅgaṇasūtradhāra*), šaivistinėse *āgama* arba įvairiuose vaišnavų pamokymuose, arba liturginiuose ritualiniuose „Grihjasūtra“ (*Gṛhyasūtra*) pobūdžio tekstuose arba „Art-haśastroje“ (Dagens, 2005, p. 38).

Minėti architektūros techninės ir estetiškos problemos gvildenantys traktatai siejami su dviem pagrindiniais Šiaurės ir Pietų tradicijos srautais, kurių savitumas nulemtas kli-

matinių sąlygų ir konkrečiame regione ir istoriniame laikotarpyje viešpatavusių religinių bei estetinių tradicijų.

Tačiau, be minėtų svarbiausių pažįstant indų architektūrinės estetikos savitumą traktatų, yra ir kiti, į kuriuos atkreipia dėmesį savo tyrinėjimuose Vincentas Lefèvre. Tai pirmiausia VI a. „Varahamihira“ (*Varāhamihira*), astrologijai skirtas traktatas „Bṛhatsamhita“ (*Bṛhatsamhitā*), kurio atskiros dalys yra numatytos miestų statybai (52 sk.), šventykloms (55 sk.), kanoniškų vaizdinių sistemų aptarimui (57 sk.). Šiame traktate griežtai yra apibrėžiami visų pagrindinių šventyklos sudėtinių dalių, durų aukščio, kultinės skulptūros pjedestalo, aukščio, skulptūros veido proporcijų ir daugybė kitų kanoniškiems estetikos reikalavimams paklūstančių išmatavimų.

Yra dar viena indų architektūrinės estetikos ypatumų pažinimui neabejotinai svarbi tekstų grupė – puranos. Šiame puraninės literatūros korpuse ne tiek daug dėmesio skiriama architektūrinės estetikos ir meninės kūrybos problemoms dėl jos enciklopedinio pobūdžio. Tačiau ir joje aptiksime vertingų žinių apie miestų ir šventyklų statybos principus, skulptūrinio ir tapybinio dekoru ypatumus, svarbiausius kanoniškus reikalavimus, kuriamų vaizdinių sistemas, ikonografinių elementų santykius ir pan. Iš svarbesnių puranų, kuriose gvildenamos minėtos problemos, pirmiausia reikėtų išskirti „Agnipurana“ (*Agnipurāṇa*) (104 sk.), „Matsjapurana“ (*Matsyapurāṇa*) (252, 257–270 sk.) ir „Višnudharmottarapurana“ (*Viṣṇudharmottarapurāṇa*) arba „Višnudharmottara“ (*Viṣṇudharmottara*) (34–38, 88 sk.). „Agnipurana“ geriausiai indų estetikos ir meno teorijos tyrinėtojams pažįstama iš savo ikonografinėms problemoms skirtų dalių (de Mallman, 1963), kaip ir panašias problemas gvildenanti „Manasolasa“. „Matsjapurana“ daug žinių teikia apie architektūrą, bendriausius šventyklų ir vaizdinių kūrimo principus, „Višnudharmottara“ – vienodai reikšmingas indų architektūros, skulptūros ir tapybos estetikos pažinimo tekstas, dažnai cituojamas indų tapybos estetikos tyrinėjimuose.

Vaizduojamosios dailės traktatai

Tapybos meno estetinės problemos dažniausiai buvo gvildenamos specializuotuose tapybai skirtuose traktatuose, o kadangi skulptūra buvo suvokiama kaip organiška architektūros eksterjero ir interjero dekoru dalis, estetinės skulptūros problemos dažniausiai aptariamoms architektūrinės estetikos problemų kontekste. Indų tapybai ir skulptūrai skirtos seniausios išlikusios šilpašastros išsiskiria ne tik kanoniškais reikalavimais, o pirmiausia griežtai formalizuota normatyvinių nuostatų ir meninės išraiškos priemonių visuma.

Iš daugiau nei pusantro šimto išlikusių tapybos menui skirtų šilpašastrų estetikos požiūriu svarbiausi „Čitralakšana“ („Būdingi tapybos bruožai“ I a.) ir „Čitrasūtra“

(*Citrasūtra* – „Tapybos taisyklių rinkinys“) iš „Viṣṇudharmottara purana“ („Dorybingi Višnaus įstatymai“), kuri, kaip ir daugelis indų rašytinių paminklų, datuojama labai įvairiai, tačiau dažniausiai apie VII amžių. Šių traktatų autoritetingumą liudija gausios nuorodos vėlesnėje estetinėje, menotyrinėje ir praktinėms vaizduojamojo meno problemoms skirtoje literatūroje.

Ne taip kaip poetiniai traktatai, pasižymintys aukštu teoriniu lygiu, sudėtingu kategorijų aparatu, išplėtotą argumentaciją, vaizduojamosios dailės traktatai – šilpašastros – labiau deklaratyvūs ir normatyviniai. Pastaruosius bruožus tikriausiai nulemia jų adresatas, t. y. sakralinio meno meistrai, kurių visas gyvenimas ir kūryba tiesiogiai įkūnija aukštus religinius idealus. Šilpašastros – tai savitas religinių, estetinių idėjų ir grynai profesionalių normatyvinių reikalavimų, amatininkų cechams būdingų, kūrybinių rekomendacijų ir praktinių pamokymų junginys. Didžiųjų imperijų, ypač Gupta, klestėjimo epochoje indų šilpašastrų tekstai pabrėždavo itin glaudų įvairių meno rūšių sąryšingumą, jų meninės išraiškos priemonių susipynimą ir panašumus. Architektūra pagal indų estetikos reikalavimus nulemdavo kitų vaizduojamųjų menų kanoninius principus. Kadangi tarp plastinio meno kūrinio sukūrimo ir jo suvokimo yra nemažas laikotarpis, todėl šilpašastrose menkėja pagrindinės poetinių traktatų meno kūrinio suvokimo problemos vaidmuo.

Kaip minėjome, pagrindiniai šilpašastrų adresatai buvo ne eruditai, o labiau kultinio meno poreikius tenkinantys meistrai, todėl ir šilpašastrų tekstai nepasižymi literatūrinės estetikos traktatams būdinga aukštąja taisyklinga klasikinio sanskrito kalba, stiliaus aiškumu, rafinuotumu, preciziškai vartojamomis sąvokomis. Daug sunkumų tyrinėtojams iškyla norint atgaminti, tiksliai interpretuoti netaisyklinga sanskrito kalba parašytų šilpašastrų kategorijų aparatą, autentiškai suvokti daugelio teiginių, idėjų prasmę, šifruoti miglotus tekstų fragmentus. Šilpašastrų tekstuose vartojama sinkretiška *takṣati* („tašyti“) sąvoka; ji apima amatus ir dailiai atliktus dirbinius, kuriuos dabar traktuojame kaip „meninius“, kaip meną šiuolaikine siaurąja prasme (žiūr. Ivanov, 1979, p. 7). Toks amatų ir dailiai atliktų dirbinių suartėjimas kalba apie glaudžiai susijusį su amatininko veikla šilpinų kūrybos pobūdį.

Saviti architektūros ir vaizduojamosios dailės traktatų bruožai iš dalies paaiškinami ir jų atsiradimo aplinkybėmis. Kaip teisingai nurodo S. Gunasinghe'as, „šilpašastrų tekstai formuojasi veikiami senųjų vėdiškųjų *smṛti*, t. y. žodine forma iš kartos į kartą perduodamų slaptųjų profesinių cechų tradicijų“ (Gunasinghe, 1957, 4). Gausėjant žodinių „slaptųjų tradicijų“ tekstų, augant jų apimčiai, iškyla grėsmė iškraipyti per amžius kurtas kanonizuotas kūrybos taisykles. Taigi natūraliai pribręsta būtinybė raštiškai koduoti žodines šilpinų cechų darbo tradicijas, ir taip atsiranda pirmieji anoniminiai norminiai šilpašastrų tekstai. Juose, remiantis tradicijomis, reglamentuojama daugelis bendriausių šilpinų gyvenimo,

kūrybos principų, apibrėžiami idealūs kompoziciniai sprendimai, proporcijos, kanonai, tradicijos sukurti, turintys konkrečią simbolinę prasmę ikonografiniai elementai.

Šilpašastrų autoriams svarbesnės ne tiesioginio meno kūrinio suvokimo ar žaibiškos intuicijos blykstelėjimo, o laiko tėkmei nepaklūstančių amžinų vertybių įprasminimo, meditacijos, vidinio dvasios disciplinuotumo problemos, kurios iškyla, norint autentiškai suvokti kanoninę kultinės kūrybos vaizdinį. Šiam tikslui pajungiami sudėtinga psichologinės treniruotės technika ir pats kūrėjo, konkrečios religinės filosofinės doktrinos adepto, gyvenimas, jo mąstymo, darbinės ir kūrybinės veiklos būdas. Šilpinai (*śilpin*) sąmoningai sieja amatininkiską darbinę ir kūrybinę veiklą su tam tikra mokykla, tradicija. Jie yra ta jungiamoji grandis, kuri materialių formų pavidalu išryškina įvairių konfesinių architektūros ir vaizduojamosios dailės tradicijų būdingus stilistinius bruožus. Šilpinų darbo procesui itin svarbios vidinės psichologinės nuostatos, griežtai reglamentuota budistinė, džainistinė, hinduistinė, tantrinė ir pan. ikonografija, kuri ilgainiui perteikiama iš kartos į kartą, iš mokytojų – jų sekėjams. Netgi menininko profesija, kadangi priklausė amatininkų sluoksniui, buvo įtraukta į griežtai reglamentuotą Indijos visuomenės kastų struktūrą, kurios narių darbinei ir kūrybinei veiklai būdingas anonimiškumas. Čia tikriausiai ir slypi atsakymas, kodėl žinome daugelio literatūrinių kūrinių ir poezijos autorių, o nuostabiausių skulptūrų, paveikslų, freskų ir vaizduojamajai dailei skirtų teorinių traktatų – šilpašastrų – autoriai prapuolė istorijos tėkmėje, kadangi buvo tapatinami su tam tikra nuasmeninta amatininkų mokykla ar tradicija. Todėl iki nūdienos išliko labai nedaug rašytiniais tekstaais fiksuotos medžiagos apie iškiliausius ikiislamiškojo periodo kūrėjus.

Tikro meno kūrimas indų estetikos tradicijoje neatsiejamas nuo nuolatinių kryptingų dvasinių pastangų, tiesiogiai susijusių su kūrėjo nuolatiniu praktinių uždavinių sprendimu, meniniu išsilavinimu ir asmenybės dvasiniu tobulėjimu. Todėl ir indų skulptorių darbo problemas gvildenantys traktatai reikalauja taip vaizduoti kuriamo skulptūrinio vaizdinio kūną, kaip kad jis yra išgyvenamas paties vaizduojamo žmogaus. Menininko įsijautimas į kuriamą vaizdinį indų vaizduojamosios dailės estetikoje skelbiamas viena svarbiausių autentiškos meninės kūrybos prielaidų.

„Čitalakšana“, „Čitrasūtra“ ir kiti tapybinės estetikos traktatai nuolatos pabrėžia tapybos meno reikšmingumą ir jo išskirtinę vietą visuomenės gyvenime. Traktate „Samaranganasūtradhara“ rašoma, kad „tapyba yra svarbiausia meno rūšis“ (Daldjit, 1987, p. 123). „Atthasalini“ teigiama, kad „pasaulyje nėra įvairesnio meno nei tapyba“. „Čitrasūtroje“ tapyba aiškinama kaip tobuliausias menas, padedantis pasiekti *dharmos*, *kāmos*, *arthos* ir *mokšos* idealus. Todėl būdama namuose ji „skleidžia aukščiausiąjį gėrį“. Tapybos kultivavimas, anot šio traktato autoriaus, padeda kiekvienam atlikti savo pareigą ir tapti geru piliečiu, kadangi tapydamas žmogus išsivaduoja iš jį pavergiančių žemų ais-

trų ir „išsiugdo aukščiausias savybes“. Taigi tapyba čia iškeliamą kaip menas, skatinantis asmenybės tobulėjimą, padedantis įtvirtinti aukštus etinius principus. „Tapyba, – rašoma „Viśnudharmottara purana“, – apvalo žmogaus dvasią, pašalina niūrias mintis, skleidžia gėrį ir suteikia didžiausią pasitenkinimą. Ji sunaikina blogų sapnų pabaisas ir padeda namus globojantiems dievams“ (Daldjit, 1987, p. 123).

Šilpašastrų tekstuose monumentalioji sieninė tapyba dažniausiai yra traktuojama kaip hierarchiškai aukštesnė, lyginant su pasaulietinių paveikslų rūmams, dailės galerijoms kūrimu. Toks požiūris tikriausiai gali būti paaiškinamas didesne religine ir socialine sieninės tapybos reikšme religingoje indų visuomenėje. Iš čia plaukia ir hierarchinis tapytojų klasifikavimas. Religiniams tikslams tarnaujantys sieninės tapybos meistrai traktuojami kaip savo amato subtilybių žinovai arba, kitais žodžiais tariant, profesionalai, o kuriantys pasaulietinių sužetų paveikslus ant audinio ar medžio vadinami mėgėjais.

„Viśnudharmottara puranoje“ pabrėžiama visų menų vidinė tarpusavio priklausomybė ir tarsi pateikiama laipsniška jų hierarchinė sistema, kurioje punktais pagal svarbą išvardijamos įvairios meno rūšys, kreipiantis į jas siejančius vidinius ryšius konkretaus meninio vaizdinio kūrybos procese. Šis požiūris, kaip dažnai pasitaiko klasikinio periodo estetiniuose traktatuose, perteikiamas dialogo forma:

„Valdovas: O, tobulasai! Nusizemink iki manęs ir išmokyk mane kurti skulptūrinius vaizdinius.

Išminčius: Tas, kuris nežino tapybos dėsnių, niekuomet nepažins skulptūrų kūrimo dėsnių.

Valdovas: Tuomet būk malonus ir paaiškink man tapybos dėsnius.

Išminčius: Tapybos dėsnius sunku suvokti nežinant šokio technikos.

Valdovas: Būk malonus, išmokyk mane šokio meno įmantrybių.

Išminčius: Šokio dėsnių neįmanoma suvokti be instrumentinės muzikos pažinimo.

Valdovas: Maldauju, išmokyk mane instrumentinės muzikos subtilybių.

Išminčius: Instrumentinės muzikos dėsniai yra nepavaldūs tiems, kam svetimos vokalinės muzikos subtilybės.

Valdovas: Jei vokalinė muzika yra visų menų pradžia ir viršūnė, atskleisk man, išminčiau, vokalinio meno dėsnius“ (cit. pagal, 1957, p. 61).

Cituotas fragmentas yra svarbus siekiant suvokti indų vaizduojamosios dailės estetikos savitumą. Pirmiausia jame atsiskleidžia indų estetinės minties tradicijai būdinga visų meno rūšių vidinio sąryšingumo idėja. Kita vertus, jame išryškėja indų tradicinei estetikai būdingos hierarchinio mąstymo nuostatos. Ir pagaliau čia skelbiamas kiekvienam tikram menininkui būtinas universalus išsilavinimo reikalavimas.

Vadinasi, tikras menas ir jo kūrėjas indų tapybinėje estetikoje visuomet vertinamas ne tik estetinių, tačiau ir plačios humanitarinės kultūros, etinių idealų plotmėje. Indų klasikinei estetikai artimas senovės graikų grožio ir gėrio vienybės principas. Todėl siekiantis sukurti tobulus meno kūrinius tapytojas, anot šilpašastrų reikalavimų, turi būti doras žmogus, rim-

tai žvelgiantis į gyvenimą, nepasiduodantis pykčiui, dievobaimingas, įvairiapusiškai išsilavinęs, valdantis savo jausmus ir gerą širdis. Kalbant apie tikrojo meno sukūrimo prielaidas, traktatuose išskirtinis dėmesys teikiamas menininko psichologiniam pasirėngimui, kuris padeda natūraliai atsiskleisti vidinėms kūrybinėms galioms. Tam buvo plačiai naudojami įvairūs skirtingose estetišė tradicijose susiformavę meditaciniai ir psichologinės treniruotės metodai.

Ankstyvosiose šilpašastrose ir purnose aiškiai apibrėžiamos tapybos kūrinių funkcijos, kurios tiesiogiai siejamos su jų panaudojimo sfera. Pagrindinė paskirtis – pirmiausia kulto poreikių tenkinimas šventyklose, toliau – valdovų rūmų puošimas, pagaliau – privačių namų dekoravimas. Tapybos tikslas – teikti malonumą ir dvasinį pasitenkinimą. Jau nuo seniausių laikų tapybai Indijoje priskiriama magiška galia, gebėjimas saugoti nuo blogio jėgų. Todėl estetišė traktatai rekomenduoja vengti namuose laikyti paveikslus, vaizduojančius tamsiąsias jėgas, destruktivius reiškinius, karus, smurtą, mirtį, liūdesį, ir siūlo kabinti ant sienų tik linksmus ir širdžiai malonius paveikslus.

Simbolizuojanti teisingumą religinė tapyba turi vaizdine jusline forma atspindėti pagrindinius religijos idealus, apvalyti žmonių sąmonę nuo žemiškų rūpesčių ir nukreipti ją į dangišką idealų pasaulį; rūmų tapyba turi teikti lyrišką estetinio pasitenkinimo nuotaikas, o privačius namus dekoruojanti tapyba turi atspindėti žemišką gamtos ir gyvūnų pasaulį. Tuo remiantis tradicinė tapyba skirstoma į „tikrąją“ (tarnaujančią religijos tikslams), lyrinę ir pasaulietinę.

Šilpašastrose atsainiai žvelgiama į realistinį pasaulio vaizdavimą. Religijai tarnaujantis, į dievų pasaulį nukreiptas menas pirmiausia pasižymėjo simboliškumu, lygiavosi į kanonus bei juose apibrėžtas idealias proporcijas. Tapybos ir skulptūros problemas gvildenančiuose traktatuose buvo aiškiai apibrėžiami dievų panteono, ypač pagrindinių



Stela, vaizduojanti Buddhą ir deives. Vakarų Bengalija.
1050–1100. Chlorito skalūnas

dievų vaizdavimo, principai, svarbiausios jų didžios simbolinės prasmės kupinos pozos, rankų, pirštų judesiai. Tos pozos į vaizduojamąją dailę dažnai skverbėsi iš kitų menų, ypač iš menų hierarchijoje viešpatavusio dramos meno.

Aukšto rango tapytojas ar skulptorius, siekiantis sukurti dievų vaizdinius, anot kanoninių vaizduojamosios dailės traktatų autorių, pirmiausia turėjo įvaldyti sudėtingus sąmoningos ir pasąmoninės meditacijos metodus, atlikti ritualus, kartoti mantrų tekstus, padedančius dvasiškai apsisvalyti ir išlaisvinti savo kūrybines galias. Suvokiant kuriamą dievo vaizdinį arba pasineriant į vizualinę meditaciją (*dhyāna*), įvairūs ritualiniai tekstai, mantros, kaip nurodo Coomaraswamy'is, suteikia kūrybinių impulsų apmąstymuose paskendusio dailininko vaizduotei, kuri suformuoja kuriamo vaizdinio modelį (Coomaraswamy, 1923, p. 76).

Taigi psichologinės treniruotės principų įvaldymas turėjo padėti menininkui natūraliai įžengti į kūrybos procesą, savo sielos gelmėse sukurti dievybės vaizdinį. Siekdamas išlaisvinti savo kūrybines galias ir susikurti ypatingą dvasios pakilimo būseną, menininkas kartodavo *bija* mantras (užuomazgines maldas), padedančias įžengti į meditacijos ir sąmonės praskaidrėjimo būseną. Išvydęs sielos gelmėse kuriamą dievybės vaizdinį, menininkas visą talento jėgą panaudodavo tam, kad akmens luite, medyje ar tapybos kūrinyje išryškintų aukštąjį dieviškąjį pradą.

Indų tapybos estetikos traktatuose gvildenami ne tik turiningieji tapytojo kūrybos aspektai, tačiau ir formalios meno kūrinio struktūros. Iš čia kyla *rūpa* (formos) sąvoka, kuri indų tapybinės estetikos traktatuose aiškinama ambivalentiškai: pirmiausia ji siejama su tam tikrų kanono reglamentuojamų išorinių formalių požymių visuma, kuri pasitelkiama vaizduojant konkretaus socialinio sluoksnio, psichologinio tipo žmones. Visi jie tapyboje skiriasi apranga, spalvine simbolika, daugybe charakteringų ikonografijos detalių. Kita vertus, „Višnudharmottaroje“ formos kategorija traktuojama ir kaip formalių meninės išraiškos priemonių visuma, jungianti tokius svarbius plastinius tapybos komponentus, kaip kontūro linija, spalva, modeliavimas, dekoras (Višn. III. 41, 10). Šiuos sudėtinius elementus tapybos estetiniuose traktatuose vienija bendra *bhūṣaṇa* (papuošimo) sąvoka.

Formos kategorija indų tapybinėje estetikoje traktuojama kaip pagrindinis menininko dvasios išraiškos elementas. Iš čia atsiranda teorija apie du pagrindinius panašumo, arba tapybinio vaizdinio ir provaizdžio atitikimo, principus: *anurūpa* (kanono atitikimas) ir *sadrśya* (tikrovės atitikimas). Pirmasis principas kviečia tapytoją kūryboje vadovautis išimtinai nuo tikrovės atsietų, kanono apibrėžtų išorinių formalių požymių visuma, o antrasis siejasi su tapytojo orientacija į realaus jį supančio pasaulio objektus (gyvūnus, namus, medžius), kurių vaizdavimo principų neriboją griežtos kanono taisyklės.

Palyginti su kitomis kultūrinėmis tradicijomis, indų tapybinėje estetikoje išskirtinis dėmesys teikiamas linijiniam piešiniui, kuris, taikliai S. Gunasinghe's pastebėjimu, tampa



Apsaras vaizduojantis Adžantos freskos fragmentas. Vihara Nr. 17. Adžanta. V a.

„nepaprastai svarbiu visas paveikslų struktūras jungiančiu elementu“ (Gunasinghe, 1957, p. 17). Linijinis piešinys (*lekhā* arba *rekhā*) šilpašastrose traktuojamas kaip pagrindinis kuriantis ir skaidantis paveikslų formas, reguliuojantis ritminių struktūrų pasiskirstymą meninės išraiškos elementas. *Minkšta, lanksti kontūro linija savo svarba indų tapybinėje estetikoje konkuruoja su spalva, o neretai netgi nustelbia jos reikšmę. Ji tampa universaliu meninės išraiškos elementu, padedančiu dailininkui teisingai paveiksle išdėstyti spalvinius plotus, išskirti svarbiausius paveiksle vaizduojamus objektus, žmonių figūras, detales.* Šis linijinio piešinio prioritetą sieja indų tapybinę estetiką su Egipto ir dalinai su Bizantijos tradicijomis. Šį ryšį aiškiai liudija indų freskos, kuriose linija niekuomet neišnyksta po spalvų skraiste, kadangi indų dailininkas pagal tapybinės estetikos reikalavimus užbaigdamas paveikslą vėl sugrįžta prie linijinio piešinio, kurį išryškindamas subalansuoja visus kuriamo paveikslų komponentus.

Skirtinguose estetiškuose traktuose įvairiai aiškinami linijinio piešinio principai. „Viśnūdharmottaroje“ pabrėžiamas pagrindinio spontaniško piešinio, eskizo reikšmingumas, kuris, šio traktato autorių nuomone, nulemia paveikslų visumą. Linijinis piešinys turi būti atliekamas kietu ir tamsiu pieštuku. Čia nieko nesakoma apie pakartotinį linijinio

kontūro paryškinimą. Anot kito traktato „Śilparatna“, piešinys, tapant freską, turi būti brėžiamas tiesiai ant paruoštos sienos, vėliau paveikslo linijos ir formos tol modeliuojamos, kol dailininkas išgauna siekiamą efektą.

Kontūrinis linijinis piešinys indų tapybinėje estetikoje buvo kompoziciją organizuojantis elementas. Tapytojas remiasi dviem pagrindiniais principais: proporcijų (*pramāṇa*) ir pozicijų (*sthāna*). *Pramāṇos* sistemos pagrindinis tikslas buvo išsaugoti kuriamo meninio vaizdinio vientisumą ir harmoniją. Ši sistema plačiai taikoma ne tik tapyboje, bet ir skulptūroje. Daugelyje estetikos traktatų, kalbant apie teisingos pramanos principus, apeliuojama į skulptūrą – medžiagišką dailės rūšį.

Tačiau indų tapybinei estetikai būdingas nuolatinis rėmimasis ne tik skulptūra, tačiau ir turinčiais solidų teorinį estetinį pagrindą dramos ir šokio menais. Siekiant efektingiau perteikti įvairias žmonių figūrų pozas, indų tapybinėje estetikoje plėtojama į dramos ir šokio meną besiorientuojanti sistema, t. y. *sthāna* teorija. Joje, remiantis šokio estetikos principais, detalai apibrėžiamos devynios pagrindinės vertikalios stovinčių žmonių figūrų posūkių pozicijos ir daugybė kitų mažiau reikšmingų, su įvairiais gestais, iš skirtingų regėjimo kampų. „Viśnudharmottaroje“ rekomenduojama vengti vaizduoti vieną figūrą priešais kitą (Višn. III, 43).

Be linijinio piešinio, svarbus vaidmuo šilpašastrose teikiamas spalvos (*varṇa* arba *raṅga*) fenomenui ir simbolikai. Traktatuose skiriamos dvi skirtingos spalvų rūšys: *mūlavarṇa*, arba *mūlaraṅga*, t. y. penkios grynosios arba pagrindinės spalvos, ir *miśravarṇa*, arba *miśraraṅga*, t. y. antraeilės spalvos, kurios atsiranda sumaišius dvi ar daugiau grynųjų spalvų. „Čītralakṣaṇoje“, „Viśnudharmotaroje“ ir kituose ankstyvuosiuose estetiniuose traktatuose spalvai skiriamas kuklesnis vaidmuo, tačiau vėlesniuose spalvos reikšmė pastebimai auga, vis didesnis dėmesys kreipiamas į emocinį spalvų, jų ryškumo poveikį, gvildenamos naujos tonų, atspalvių, pustonų gradacijos problemos.

Vėlyvosios klasikos laikotarpiu ir ankstyvaisiais viduramžiais spalva jau skelbiama pagrindine tapybos meninės išraiškos ir poveikio žiūrovams priemone. „Meistrai vertina kontūrą, žinovai – modeliavimą, o dauguma žmonių – spalvos turtingumą“ (Višn. III, 41. 9). Tapybinės estetikos traktatai, aprašinėję tapybos kūrimo procesą, nurodo, kad po to, kai remiantis proporcijų (*pramāṇa*) ir pozicijų (*sthāna*) sistemomis paveiksle galutinai išryškėja objektų ir figūrų kontūrai, prasideda tolesnis svarbus tapybos proceso etapas, t. y. magiškosios spalvų galios išryškinimas.

Sprendžiant pagal Adžantos freskų tapybos raidą, spalvos klojimo technika pastebimai keitėsi. Ankstyvosios II–I a. pr. Kr. Adžantos freskos tapomos spontaniškai klojant spalvas, vėliau, veikiant teatro estetikai, tapyboje kanonizuojami nauji spalvų klojimo principai, kurie primena aktorių grimavimo techniką. Indų kolorito sistemos esmę sudaro

lokalinė spalva, kurios savitumas ryškėdavo palaipsniui. Iš pradžių ant paruošto piešinio buvo klojamas lygus gelsvos spalvos sluoksniš. Vėliau pagal griežtai kanono apibrėžtus reikalavimus (*anurūpa*) buvo parenkamos spalvos, simbolizuojančios skirtingo rango dievus, valdovus, įvairių kastų, etninių grupių ir t. t. atstovus. Spalvų simbolika aprėpia tiek žmogaus kūno, tiek ir svarbių drabužių detalių vaizdavimą.

Padengus spalva galėjo būti atliekamas modeliavimas (*virtana*). Ši su spalva tiesiogiai susijusi tapybinės estetikos kategorija, kaip daugelis kitų tapybinės estetikos sąvokų, buvo perimta iš dramos estetikos. „Natjašastroje“ *virtana* reiškia grimo dėjimą ant aktoriaus veido ar kitų kūno dalių. Ilgainiui modeliavimas indų estetikoje įgauna svarbiausios, suteikiančios meno kūriniui tobulumą meninės išraiškos priemonės funkciją. „Tapyba be modeliavimo, – rašoma „Višnudharmotaroje“, – tradiciškai laikoma vidutine tapyba; kurios tik dalis modeliuota, o dalis – ne, laikoma bloga, o tapyba, besiremianti modeliavimu, laikoma geriausia“ (Višn. III, 42,83). Modeliavimas čia skelbiamas sudėtingiausia, aukščiausio tapytojo meistriškumo reikalaujančia, kūrybos procesą vainikuojančia faze. Su modeliavimo kategorija tiesiogiai siejosi sąvokos, kurios tapybinės estetikos traktatuose vartojamos kalbant apie šviesos kaitos, paviršiaus ir gelmės santykius bei objektų reljefiškumą.

„Višnudharmotaroje“ išskiriamos trys modeliavimo rūšys: 1) blankių išplautų lapų formos spalvų potėpiai, 2) jautrių smulkių taškų formos spalvų potėpiai ir 3) aukščiausioji modeliavimo forma, primenanti teatrinio grimo techniką, itin subtiliai perteikianti paveikslą vaizduojamų objektų reljefiškumą. Pastaroji modeliavimo rūšis šilpašastrose apibūdinama kaip tobuliausia, įkandama tik tikriems tapybos meistrams.

Taigi, kaip rodo modeliavimo kategorijos analizė, klasikinėje tapybos estetikoje atspindi indų menui būdingas nuolatinis estetinių principų ir meninės išraiškos priemonių migravimas iš vienos aukštą vietą menų hierarchijoje užimančios meno rūšies į kitą. Klasikinio laikotarpio estetikoje vyraujantis teatro meno vaidmuo tiesiogiai pasireiškia tapybos bei skulptūros estetikoje, į kurią skverbiasi ne tik dramai skirtuose traktatuose išplėtos kategorijos, universalesni meninės kūrybos principai, tačiau netgi dramos ir šokio menui būdingų pozų ir gestų vaizdavimas. Neatsitiktinai „Višnudharmotaros“ traktato pabaigoje, kalbant apie tapybos meno subtilybes, minimas ir techninių tapybos principų perėmimas iš teatro ir šokio meno.

Ilgainiui šilpašastrose išsikristalizuoja šeši pagrindiniai estetiniai indų klasikinės tapybos principai, kurie beveik atitinka šešis kinų tapybos estetikos principus, suformuluotus garsiajame Xie He veikale *Užrašai apie senovės tapybos sąvokas*. Tai vaizduojamų objektų ir formų išorinių požymių išryškinimas, rėmimasis kanonų ir proporcijų principais, tikslingas meninės išraiškos priemonių panaudojimas, perteikiant įvairias psichologines nuotaikas (*rasa*) ir jausmus (*bhāva*), sugebėjimas įžvelgti ir tapybinėmis

priemonėmis perteikti išorinio pasaulio reiškinių grožį, žavesį ir dailumą, adekvatus reiškinių ir objektų pavaizdavimas, paviršinio ir giluminio turinio perteikimas, meistriškas techninių meninės išraiškos priemonių ir spalvų santykių panaudojimas.

Vėlyvajame Vatsjajanos *Kamasūtros* komentare, kurio autorius yra Jašodhara (XII–XIII a.), minėtieji šeši indų tapybos principai perfrazuojami taip: tapybinių formų klasifikavimas, rėmimasis teisingomis proporcijomis ir kanonais, adekvati *rasa* (estetinių nuotaikų) išraiška, dailumo ir žavingumo perteikimas, objekto atitikimas, teisingas spalvų santykis.

Taigi klasikinio periodo šilpašastrose formuojami pamatiniai tradicinės indų tapybos ir estetikos teorijų principai. Pagrindinis šio periodo šilpašastrų nuopelnas – *savitų estetinių ir menotyrinių koncepcijų sukūrimas, gilus meno esmės, kanonizuotų kūrybos principų formulavimas, meninės kūrybos proceso dėsningumų apmąstymas*. Jose, kaip ir visoje tradicinėje indų estetikoje, iškeliamą įvairiapusio dailininko išsilavinimo, psichologinės treniruotės, gretimų meno rūšių išraiškos priemonių pažinimo svarba, formuojami kanoniniai kūrybos idealų proporcijų, ikonografijos principai, pabrėžiama linijinio piešinio, spalvos, modeliavimo reikšmė. Klasikinio periodo šilpašastrose išsikristalizavę estetiniai idealai ir meninės kūrybos principai stipriai paveikė vėlesnės viduramžių epochos estetiką ir meną, kur buvo plėtojami norma tapę klasikinės epochos estetiniai idealai.

Mecenatai, architektai ir amatininkai

Kultūros ir meno mecenatystė Hindustano pusiasalio civilizacinėje erdvėje – ilgalaikės tradicijos turintis reiškinys. Nuo Magadhos valstybės iškilimo laikų klasikiniame periode galingiausios valstybės, o vėliau ir Maurijų ir Kušanų imperijų valdovai telkė apie save žymiausius poetus, muzikantus, architektus, vaizduojamosios dailės ir kitų meno sričių specialistus. Šios mecenavimo tradicijos neišnyko ir suirus didžiosioms imperijoms, jos buvo tęsiamos ir feodalinio pusiasalio kultūrinės erdvės susiskaldymo metu, kai skirtinguose regionuose valdovų rūmų aplinkoje išsiskleidė daug skirtingų budizmo, džainizmo ir hinduizmo tradicijas plėtojančių architektūros ir vaizduojamosios dailės mokyklų.

Šias meno mecenavimo tradicijas tęsė ir iš Vidurinės Azijos kilę islamiškos Mogolų dinastijos valdovai, kurie buvo unikalūs meno fundatoriai net pasaulinės civilizacijos istorijos požiūriu. Mogolų dinastijos pradininkas Babūras išskirtinį dėmesį skyrė knyginei kultūrai, mokslo, architektūros ir įvairių meno rūšių plėtočiai. Imperijoje nusistovėjusią kultūros ir meno mecenavimo tradiciją tęsė ir Babūro palikuonys – imperatoriai Akbaras, Džahangyras, Šah Džahanas, Aurangzebas, kurie daug prisidėjo prie indų ir islamo kultūros



Narasimha. Sūrjos šventyklos Konarke
mecenatas. Orisa. XII a. vidurys.
Chlorito skalūnas



Saulės dievas Sūrya. Sūrjos šventykla
Konarke. Orisa. XII a. vidurys.
Chlorito skalūnas

bei meno tradicijų sintezės ir naujos *indoislamiškos* kultūros, estetikos ir meno tradicijos įsivyravimo. Jų pastangomis milžinišką teritoriją aprėpusi Mogolų imperija įžengė į naują kultūros, estetinės minties ir meno raidos etapą, kuris, išskyrus fanatiško ortodoksinio islamo adepto Aurangzebo valdymo metus, pasižymėjo religine tolerancija, pagarba įvairių religinių tradicijų menininkams. Mogolų imperatoriai milžiniškas lėšas ir daug energijos skyrė grandiozinių indoislamiškos architektūros ansamblių bei meno plėtros projektų finansavimui. Jie patys kūrė ir kuravo daugybės didingų architektūros ansamblių praktinio įgyvendinimo projektus. Daugybė išlikusių Mogolų dinastijos dokumentų vaizduoja valdovus kaip didžiuosius imperijos statytojus, kuriančius projektus ir įdėmiai stebinčius jų įgyvendinimo eigą. Šaltiniai liudija, kad daugelis didžiųjų Mogolų rūmų menininkų buvo artimi imperatorių šeimų draugai ir įtakingi valstybėje žmonės.

Įgyvendinant mecenatų sumanymus, reikšmingiausias vaidmuo teko architektams, kurie, kaip minėjome, paprastai buvo išsilavinusio kilmingo brahmanų, tai yra dvasininkų, luomo nariai, atliekantys jiems pavestas valdovo ar kokio kito aukštuomenės atstovo funkcijas. Todėl *svarbesnių architektūros ansamblių kūrimo nuopelnai dėl šios*



Džahangyras, sėdintis alegoriniame soste.
Mogolų stiliaus miniatiūra. 1625



Bičitras. Keturiasdešimtmečio Šaho Džahano portretas.
Mogolų stiliaus miniatiūra. 1632

priežasties neretai buvo priskiriami ne konkrečiam architektui, o būtent mecenatui, kuris siekė savo dorybes ar nuopelnus išaukštinti finansiškai remdamas konkretaus sakralinio ar pasaulietinio objekto statybos procesą. Architektas parengdavo šventyklos ar rūmų detalų projektą remdamasis mecenato pageidavimais, o praktinį jo įgyvendinimą pavesdavo jau konkrečioms žemesnių kastų akmentašių, raižytojų ir kitų sričių amatininkų brigadoms. Todėl šilpašastros skirtos ne intelektualiams žmonėms (kokiais, pavyzdžiui, buvo natjašastrų adresatai – poetai, dramaturgai, teatro režisieriai), tačiau pirmiausia paveldimų architektų, skulptorių, tapytojų cechų nariams šilpinams (*šilpin, rūpa-kāra, citra-kāra*), t. y. meistrams, kurie savo gyvenimo ir kūrybos principais labai priminė Vakarų Europos viduramžių amatininkų cechų narių kūrybinę veiklą, *daugiau traktuojamą kaip amatą, ne kaip meną*. Jų autoriams pirmiausia rūpėjo ne grožis, estetiškumas, o *funkcionalūs, praktiški dalykai: ar pastatas atitiks savo paskirtį, ar jo dekoras, įvairūs puošybos, skulptūriniai elementai tiks pasaulietinėms funkcijoms, ar bus pritaikomas sakraliniams tikslams*.



Ramačandros šventykla Vidžajanagare. 1406–1422

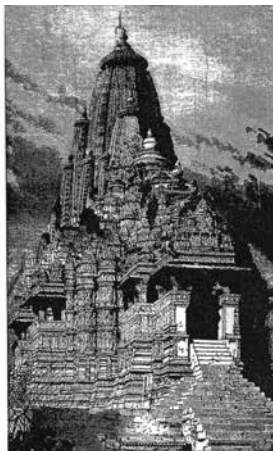
Todėl, pavyzdžiui, glaudžiai susijusios su architektūra skulptūros Indijoje suvokiamos ne kaip kūrybinės veiklos vaisiai, o pirmiausia kaip sakraliniai objektai, įvairių dievybių ar dieviškųjų kūrybinių jėgų išsikūnijimas, atskleidžiantis estetinius konkrečios religinės krypties idealus. Šilpašastrose dažniausiai išskiriamos aštuonios pagrindinės šilpinų profesijos: portretinė tapyba (*ālekhyā*), rašymas, medžio darbų meistro, altorių ir plytinių namų statyba, akmens apdorojimas, auksakalystė, dievų vaizdinių kūrimas (*devakarma*) ir tapyba (*citrakarma*). Architektūra čia gretinama su skulptūra, muzika, šokiu (Bhattachraya, 1963, p. 124).

Cechų meistrų kuriamuose kanoniniuose religinio meno kūriniuose svarbiausios savybės buvo *naudingumas*, *funkcionalumas* ir *grožis*. Šių trijų kategorijų išskyrimas aiškiai apibrėžia tarpinę architektūros ir vaizduojamosios dailės padėtį tarp amatų ir menų. Todėl kultinio meno objektų kūrėjas šilpinas atliko ir amatininko, ir menininko funkcijas. Jos aprėpė visas pagrindines sakralinės architektūros, skulptūros, tapybos ir taikomosios dailės sritis, išskyrus šventyklų projektų kūrimą, – tai buvo išimtinė religiniam kultui tarnaujančių brahmanų, t. y. žynių, kastos prerogatyva.

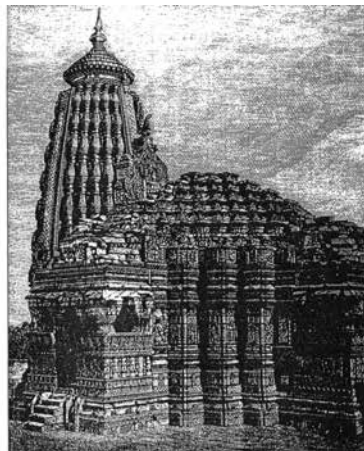
Siekimas vaizdine forma įprasminginti naujus religinius, filosofinius, estetinius idealus ir stiprėjanti kova dėl įtakos dvasinio gyvenimo srityse vertė įvairių kryptų ideologus



Lingaradžos šventykla Bhubanešvare.
Orisa. 1090–1104



Khandaryja Mahadevos
šivaistinė šventykla.
Khadžurahas. XI a. vidurys



Udaješvaros šventykla. Udaipuras.
1059–1082

atkreipti dėmesį į kultinę architektūrą ir su ja susijusius menus, plačiau panaudoti jų teikiamas galimybes religijos mokymams iliustruoti. Indų architektūros tradicija yra labai turtinga istorinių ir regioninių stilių. Čia sąveikauja ir konkuruoja tarpusavyje įvairios archajinės, budistinės, džainistinės, hinduistinės, islamiškos ir kitokios architektūros formos, stipriai paveiktos konkrečiuose Hindustano pusiasalio regionuose skirtingu istoriniu metu viešpatavusių architektūrinės estetikos principų bei griežtai apibrėžtų normatyvinių nuostatų, besiremiančių skirtingomis techninėmis konstrukcijomis ir naudojamomis statybos medžiagomis. Indijoje architektūros statinių kūrimo procesas buvo itin kruopščiai kodifikuojamas, pakluso griežtiems konkrečios religinės tradicijos ar regiono kanoninėms estetinės kodifikacijos sistemoms. Kiekvienas regionas turėjo savo specifinį tipologinį žodyną, pritaikytą konkrečioms klimato sąlygoms ir prieinamoms statybinėms medžiagoms. Tradicinėje indų architektūroje amatininkams po architekto skiriamas pagrindinis vaidmuo ir tai atsispindi architektūrai skirtuose traktatuose. „Sanskrito kalbos žodis *sthapati* pagal prasmę yra artimiausias architektui. Paraidžiui verčiant jis reiškia „erdvės žinovas“, „erdvės valdovas“ ir pabrėžia architekto vaidmenį, organizuojant ir tiksliai nustatant erdvės santykius su įvairiomis architektūrinio statinio funkcijomis. Indiškojo klimato šilumas sudarė palankias sąlygas gyvenimui siauriau atribojant statinio vidų ir išorę. Todėl indų architektai geriau išnaudojo įvairias kiemų, stogų–terasų ir viso statinio tūrio teikiamas galimybes“ (Raj Rewal, 1986, p. 12).

Šventyklos buvo statomos remiantis įvairiais motyvais: siekiu pamaloninti konkrečius dievus, pavaldinius, pagarbinti valdovų protėvius, pergalingus žygius, išsaugoti žuvusiųjų

atminimą statant šventyklas jų laidojimo ar žuvimo vietose. Ankstyviausios klasikinio periodo šventyklos, paskirtos Šivai, Višnui, Durgai, džainistiniams ir budistiniams dievams, iškilo tarp 300 m. ir 200 m. pr. Kr. Jos buvo statomos iš plytų ir medžio, todėl iki nūdienos neišliko. Seniausios liekanos datuojamos apie IV amžių. Pradėjus plačiau naudoti patvaresnes statybos medžiagas (įvairių rūšių smiltainius, granitą, marmurą) susiformavo savitos džainistinės, budistinės ir įvairių hinduizmo krypčių architektūros tradicijos, kurioms pagal statinių gausą, įvairovę ir meninę kokybę nedaug lygių surasime žmonijos istorijoje.

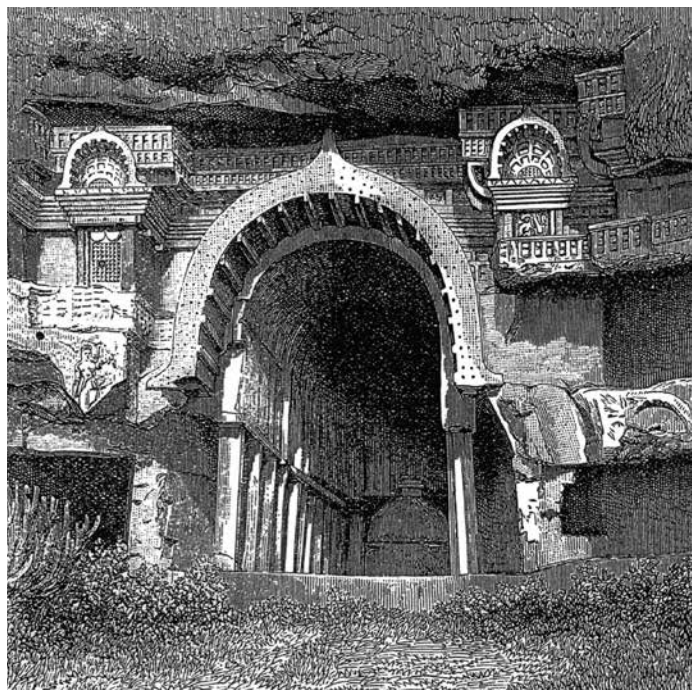
Didingos ir įvairių formų sakralinės architektūros iškilimas indų civilizacijoje skatino architektūros ir vaizduojamosios dailės estetikos plėtotę, ryškėjančią architektūros ir vaizduojamosios dailės sakralizaciją, ikonos formos meno su visapusiškai išplėto-

tų kanoninių vaizdinių sistemų atsiradimą. Stiprėjant galingų konsoliduojančių religinių sistemų įtakai, lokaliųjų Indijos architektūros ir dailės formų įvairovė tolydžio niveliavosi, veikiamą suvalstybintų religinių, filosofinių, estetinių idėjų, kurios, nustelbdamos regionines tradicijas, formavo savitą indų architektūrinės estetikos ir su ja tiesiogiai susijusios architektūros bei vaizduojamosios dailės stilių įvairovę. „Ši architektūra, – anot indų architektūrinės estetikos žinovo Henrio Parmantierio, – visais laikais išsiskyrė dviem pagrindiniais bruožais: konstrukcijos sistema ir komponavimo būdu. Konstrukcijos sistemos esmė – panaudojimas judėjimo iliuziją sudarančių konstruktyvių elementų sangrūdų, prioriteto teikimas smailiems strėliniams skliautams, kuriuos sudaro viršuje susiglaudžiančiais spinduliais susieinančios konstruktyvios linijos. Komponavimo būdas remiasi nuolatinių tų pačių elementų pakartojimu tarsi kylant aukštyn vis mažėjančiais laipteliais. Visa indų architektūra remiasi šiais dviem išeities taškais“ (Parmantier, 1948, p. 15).

Iš archajiškų vedų epochos aukurų išsirutuliojęs sakralinis simbolinis statinys – šventykla nuo žilos senovės buvo indų dvasinio ir visuomeninio gyvenimo centras, kuriame viskas buvo griežtai reglamentuota pagal amžiais susiklosčiusius kanonų reikalavimus.



Džainų šventyklos Dilvaroje vidus. Mount Abu.
Radžasthanas. XI a. Baltas marmuras



Olų šventyklos Bhadžoje, netoli Karle, fasadas II a. pr. Kr.

Todėl šventykla tradicinei indų architektūros estetikai yra tarsi pirmapradis modelis, savotiška pradžia visko, kas ši sakralinės energetikos centrą supa, pirmiausia tų statinių ir skulptūrų, kurios išsidėsto apie ją ir paklūsta harmoningų proporcijų dėsniams bei funkcinei logikai. Sakralinėje hinduistų, budistų, džainistų, tantristų architektūroje ilgainiui susiformavo savitos eksterjero, interjero, religinių ir ikonografinių simbolių sistemos. Vaizdiniai išorinėse šventyklų sienose ir interjeruose turėjo nukreipti suvokėjo dėmesį į pagrindinį sakralinio garbinimo objektą. Indų šventyklos architektūra, anot Stellos Kramrisch, savo besiskleidžiančių sandų gausa erdvinių elementų kalba atskleidė intelektualias ir gyvas Aukščiausiojo Principo apraiškas, kuriose dievybė iškildavo įvairių simbolių pavidalais. „Vaizdinys yra dievybės išraiška konkrečiame meno kūrinyje, o statinys yra vienu metu dievybės kūnas ir namai. Ji įgauna formą skulptūros ir tapybos kūriniais, kurie jungia linijų, proporcijų, spalvų, Absoliuto meilę (*bhakti*), kurioje dievai ir mitai suranda savo būtį“ (Kramrisch, 1955, p. 10).

Mūsų aptarti vastušastrose ir šilpašastrose išdėstyti estetiniai principai veikia klasikinės epochos architektūros raidą, kuri plėtojasi dviem pagrindinėmis kryptimis: *pasau-*

lietinė ir religinė. Ryškus ekonominis ir politinis šalies pakilimas, išryškėjęs IV a. pr. Kr., suteikė postūmį pasaulietinės architektūros plėtotei, miestų, valdovų ir aristokratų rūmų, tvirtovių, visuomeninės paskirties pastatų susirinkimų rūmų, muziejų, teatrų statybai. Šis procesas plačius mastus pasiekia Maurijų dinastijos epochoje, kai formuojasi saviti indų architektūros, vaizduojamosios dailės estetikos principai ir idealai, kurie vyrauja indų kultūroje daugelį šimtmečių.

Remiantis bendrais estetiniais mandalų diagramų principais, įvairiose milžiniškos imperijos dalyse statomi taisyklingo geometrinio planavimo miestai, tiksliai orientuojant juos į pasaulio šalis. Tai atkartojo kosmologinį visatos modelį, kurio centre mitinis kalnas Meru. Miestų centre – iškildavo ištaisingi valdovų rūmai, o apie juos taisyklingai išsidėstydavo aristokratijos ir privilegijuotųjų narių rūmai. Toliau nuo centro – žemesnių kastų ir paprastų miestiečių namai. Amatininkai dažniausiai gyvena už miesto ribų uždaruose cechų kvartaluose.

Atsižvelgiant į socialinę šeiminingo padėtį ir kastinę priklausomybę, skiriami penki pagrindiniai gyvenamųjų namų tipai. Visi jie buvo statomi remiantis griežtais architektūrinės estetikos traktatuose apibrėžtais kanoniniais reikalavimais ir modulio principais. Valdovų rūmai pasižymėjo didingumu ir ištaigingumu, buvo daugiaaukščiai, su daugybe vidinių sienų, iškilmingomis svečių priėmimo salėmis, paveikslų galerijomis, verandomis, vedančiomis į vidinius sodus, kuriuose buvo išsidėstę poilsio paviljonai. Pasiturinčių miestiečių namai pasižymėjo paprastesniais architektūrinės kompozicijos principais, buvo dviaukščiai arba triaukščiai, su dviem arba trimis vidiniais kiemais, išeinančiais į parką. Paprastų miestiečių namai buvo kuklesni. „Ašvalajana grihjasūtra“ (*Āśvalāyana-gr̥hyasūtra*) (II. 8) kalbama apie tradicinio gyvenamojo namo viduje esantį centrinį stulpą, kuris simbolizavo Pasaulio medžio ar vadinamojo Indros stulpo, jungiančio Žemės ir Dangaus pasaulius, idėją, be to, atliko ir labai svarbią konstrukcinę funkciją, kadangi rėmė namo stogą.

Svarbiausi klasikinio periodo pasaulietinės architektūros laimėjimai susiję su miestų, valdovų rūmų ir tvirtovių statyba. Reikšmingiausi Maurijų epochos pasaulietinės architektūros paminklai – III a. pr. Kr. graikų keliautojo Megasteno ir kinų vienuolio Faxiano aprašyta Radžagrihos tvirtovė šalia Nalandos ir didingi Maurijų dinastijos imperatorių rūmai Pataliputroje. Anot minėtų svetimšalių, pagrindinis pastarųjų nežemiško grožio rūmų interjero akcentas buvo milžiniška svečiams priimti skirta salė, kurią puošė daugybė dešimties metrų aukščio poliruoto granito kolonų su kapiteliais ir puikios skulptūros. Tačiau estetiniu ir meniniu požiūriu brandžiausi indų klasikinio periodo architektūros ir vaizduojamosios dailės kūriniai susiję ne su pasaulietiniu, o su intensyviai nuo III a. pr. Kr. besiplėtojančia kultine architektūra ir vaizduojamąja daile, kurioje vyraujančias

pozicijas įgauna budizmas, nedideliuose centrinės Indijos arealuose – džainizmas ir mažiau reikšminga brahmaniškoji hinduistinė tradicija, kurios pėdsakų išliko labai nedaug. III a. pr. Kr. indų architektūroje ryškėja svarbūs pokyčiai, kurie siejami su platesniu (greta tradicinių plytų ir medžio) kietų akmens rūšių pasitelkimu statybose.

Akmeninė architektūra išplinta meno mecenato imperatoriaus Ašokos valdymo metais, tada šalyje pastatoma daug budistinių šventyklų, vienuolynų, stupų, memorialinių stulpų. Rašytiniai šaltiniai teigia, kad valdant Ašokai buvo pastatyta tūkstančiai monumentalių akmeninių stulpų ir stupų, kuriose buvo laikomos Buddhos relikvijos. Svarbiausi šios epochos architektūros paminklai yra Vakarų Indijoje (Orisoje, Dekane) ir pietuose. Tai iš vientisų uolų iškalti budistiniai vienuolynai, šventyklos bei džainistų gyvenamieji ir kultiniai pastatai, iš kurių aukštu meniniu lygiu išsiskiria garsus džainistų uolų vienuolynas Bhubanešvare Orisoje ir budistinės Adžantos šventyklos bei vienuolynai Dekane.

Sakralinėje architektūroje išsirutulioja trys pagrindinės statinių formos: 1) *stupa* – seniausi pilkapio formos sakraliniai budistinės ir džainistinės architektūros paminklai, skirti sudievinutų pranašų palaikams ar kitoms relikvijoms saugoti, ir retkarčiais – šventyklos; 2) *caitya* – melstis skirtos nedidelės koplyčios, vėliau – šventyklos; 3) *vihāra* – savotiški klajojančių vienuolių bendrabučiai, vėliau uolų vienuolynai ir retkarčiais – šventyklos. Viharos dažniausiai atsirado klajojančių vienuolių susitikimo ir poilsio vietose (parkuose, grotuose, miškuose, tarpekliuose, atokiose vaizdingose gamtos vietose), kur liūčių laikotarpiu susitikdavo ir artimai bendraudavo klajojantys tos pačios religinės krypties adeptai.

Vėliau šios jau įvairiomis legendomis apipintos vietos įgavo sakralinę prasmę ir jose iškilo ištisi vienuolynų kompleksai su šventyklomis ir nuolatiniais gyventojais; 4) *harmya* – didžiuliai iškilingos paskirties daugiaaukščiai, gausiai dekoruoti pastatai; 5) *guha* – kuklūs, dažniausiai mediniai klajojantiems vienuoliams skirti nameliai, išsirutulioję iš piligrimams skirtų žeminių prie atokių kelių, kalnuose, tarpekliuose; 6) *ārāma* – užmiesčių rezidencijos, skirtos laikinam garbingų svečių gyvenimui. Tai savotiški viešbučiai, kurių architektūra primena užmiesčių vilas, apjuostas gynybinėmis sienomis ir apaugusiais grioviais; 7) *stambha* – memorialiniai stulpai, skirti žymioms asmenybėms ar įvykiams pažymėti. Iš visų minėtų kultinių pastatų ir architektūrinių objektų svarbiausi indų klasikinio periodo meninei kultūrai pažinti yra stupos, čaitjos, viharos ir stambhos.

Vaizduojamojo meno koncepcija ir socialinis dailininko statusas

Skirtingai nei indų poezijai ir dramai skirta estetiškos minties tradicija, kuriai daug dėmesio skyrė įvairūs rafinuota ir išpuoselėta, taisyklinga sanskrito kalba rašę teoretikai, vizualiųjų menų srityje, kaip minėjome, buvo kita padėtis. Čia buvo stipriau jaučiamas religinės minties

poveikis, kuris lėmė įvairių kanoninių nuostatų bei sudėtingų ikonografinių sistemų išsigalėjimą. Į šį aspektą atkreipia dėmesį subtilus indų estetikos žinovas, sanskritologas V. Ivanovas: „Indų vaizduojamojo meno istorija yra glaudžiai susijusi su indų religinės, filosofinės minties istorija. Pastaroji ne tik nulėmė vaizdavimo pobūdį (dauguma meno kūrinių, tarp jų ir tie, apie kuriuos kalbama minėtuose traktatuose, vaizduoja dievus), tačiau ir vaizdavimo galimybes, kadangi ilgai tokios tradicijos kaip, pavyzdžiui, budistinė apskritai neigė antropomorfinio pateikimo galimybę. Dėl to augo kitų tradicinių simbolių (tokių kaip jau minėtas pasaulio medis – *bodhi* budistiniame mene) vaidmuo; todėl ta ikoninė tradicija, kuri atsispindėjo brahmaniškoje literatūroje, veikiant budizmui, stipriai susilpnėjo ir naujai atgimė daug vėliau. Šiai problemai skirtas traktato „Divjavadānos“ (*Divyāvadāna*) skyrius padeda apčiuopti kelią, vedusį nuo šio ankstyvojo „antikanoninio“ budistinio meno istorijos etapo prie vėlesnio“ (Ivanov, 1979, p. 26). Todėl indų vaizduojamojo meno estetika neišvengiamai turėjo reaguoti į tuos poslinkius, kurie ryškėjo įtakingiausiose sakralinio meno tradicijose, evoliucionuojančiose nuo abstrakčios į antropomorfinę simboliką.

Kita vertus, šastrinės tradicijos traktatų autoriai dažniausiai imasi ne sudėtingų estetikos ir meno filosofijos problemų gvildinimo, o apsiriboja daugiau įvairiomis techninėmis jų veiklos problemomis, kurios tiesiogiai siejasi su kanoniškais architektūros pastatų statybos ir įvairių vaizduojamosios dailės įvaizdžių kūrimo principais. Todėl lyginant su iš brahmanų kastos kilusiais architektais, skulptoriai ir pastatų interjerus dekoruojantys tapytojai buvo traktuojami kaip mažiau reikšmingi kūrėjai. Daugeliui indų kultūros mylėtojų tikriausiai atrodys paradoksalu, kad *tradicinėje indų kultūroje pagal religinius dharmašastrų normatyvinius reikalavimus įvairios su amatininkų ir menininkų darbine ir kūrybine veikla susijusios profesijos buvo vertinamos kaip „nešvarios“ ir brahmanams nederamos. Toks požiūris lėmė tai, kad menininkai privalėjo griežtai laikytis aukštesnėje hierarchinėje pakopoje esančio ir atsakingo už architektūrinio objekto visumą architekto keliamų reikalavimų.*

Labai retai galime surasti patikimai dokumentuotas net nuostabiausių indų skulptūros ar tapybos šedevrų autorių pavardes, kadangi tai buvo daugiau anoniminė tradicija.



Hinduistų dievas drambliagalvis Ganeša.
Plokštė iš Khadžuraho. XI a. Smiltainis

Tačiau teigti, kad indų dailininkai buvo daugiau beveidžiai kūrėjai nei Vakarų viduramžių skulptoriai ar tapytojai, būtų rizikinga. Anot paskirų tyrinėtojų, Maurijų ir Kušanų imperijų gyvavimo metu universitetinės studijos buvo privalomos ne tik profesionaliems mokslininkams, bet ir poetams, dramaturgams, architektams, tapytojams, skulptoriams. Apie tai liudija savo VII a. kelionių po Indiją aprašymuose Huanzangas, praleidęs kelerius metus budistiniuose vienuolynuose ir aplankęs Guptų imperatorių rūmus.

Neatsitiktinai prie tam tikrų Kušanų imperijos laikotarpio kūrinių aptinkame įrašytus individualių menininkų ar cechų vardus ar akmentašių skiriamuosius ženklus. Tiesa, tai greičiau išimtis nei taisyklė. Vėliau iškiliausiems menininkams buvo suteikiama teisė pasirašyti savo skulptūros kūrinius ir tapybos paveikslus ne tik cecho, bet ir savo individualiais ženklais, liudijančiais apie socialinio statuso pokyčius. Kai kurie išlikę tapybos ir skulptūros kūriniai turi patikimus ženklus, leidžiančius juos tiksliau dokumentuoti. Garsūs skulptoriai ir tapytojai, tiesa, neabejotinai menkliau nei poetai, dramaturgai, buvo valdovų rūmų pasididžiavimo objektas, todėl rūmuose neretai būdavo įkuriamos jų studijos ir suteikiama galimybė ruošti sau pamainą. Tačiau paprastai jie būdavo priklausomi nuo valdovų ar mecenatų, kurie suteikdavo užsakymus ir galimybes praktiškai įgyvendinti savo kūrybinės ambicijas. Menininkų dirbtuvės, kuriose jie kūrė savo kūrinius, buvo vadovaujamos meistro, bet nebūtinai menininko. Jose dirbo įvairūs pameistrai ir mokiniai, kurie atlikdami vien pagalbinius darbus palaipsniui įsisavindavo kūrybos proceso subtilybes.

Sprendžiant pagal negausius rašytinius ir vėlyvus, tik nuo VIII a. išlikusius, rašytinius šaltinius, skulptoriai ir metalo metalo raizytojai bei apdirbėjai sudarė atskirą nuo seniausių laikų amatininkams artimą socialinį sluoksnį, kuriame įsitvirtino saviti amatininkų ir menininkų gildijų gyvenimo principai bei cechų tradicijos. Ilgainiui šios gildijos transformavosi į paveldimas kastas, kurių nariai tęsdavo protėvių pasirinktą profesiją, nes nuo vaikystės būdavo apmokomi jos subtilybių. Nors rankų darbas Indijoje buvo menkliau vertinamas nei kitos dvasinės kūrybos sritys, ir amatininkų bei menininkų profesijai buvo būdingas žemesnis nei architekto socialinis statusas, tačiau indų kultūroje veikė savi dėsniai. Įvairios kūrybos sferos, nepaisant kastinės visuomenės struktūros, realioje meninėje praktikoje nuolatos sąveikavo, todėl ir dailininkus veikė tiek iš dvasinės, tiek iš materialinės kultūros sklindančios įtakos. Tradicijų puoselėjimas ir perimamumas ilgainiui sąlygojo Hindustano pusiasalyje aukštą profesinių paslapčių, meistrystės lygį, kuris vienodai būdingas daugybei skulptorių, tapytojų, muzikantų, šokėjų ir kitų meno sričių atstovams. Tačiau, kita vertus, puikūs skulptūros ir tapybos kūriniai buvo ypatingo estetinio susižavėjimo objektu. Šis skulptoriaus ir tapytojo darbą lydintis prieštaraivimas atsispindėjo ir vaizduojamajai dailei skirtuose traktatuose.

Vadinasi, skulptoriaus ir tapytojo profesinės paslaptys dažniausiai būdavo paveldimos ir perduodamos iš kartos į kartą. Jų darbinė veikla jau senovėje buvo pasiekusi tam



„Valdovo muzikantai“. Udaipuras. Mogolų stiliaus miniatiūra. 1720–1723

tikrą diferenciacijos ir specializacijos lygį. Žemiausios kvalifikacijos darbuotojai atlikdavo mažiausiai techninių profesinių įgūdžių reikalaujantį darbą, pavyzdžiui, akmens skaldykloje, kur iškirsdavo iš bendros masės ir ruošdavo skulptūroms skirtus akmens blokus, vieni atlikdavo pirminį darbą, kiti iškaldavo juose būsimo kūrinio kontūrus, įvairias ornamentines detales, šlifudavo akmens luitus, o labiausiai kvalifikuoti meistrai išbaigdavo ir išdailindavo svarbiausius skulptūros elementus. Apie architektūros ir darbų seką, pobūdį liudija archeologų atkasti dėl nežinomų priežasčių nebaigti architektūriniai ansambliai. Greta jų aptinkama daug neišbaigtų blokų, kirstukų, tik kontūrais nužymėtų piešinių linijų, kurios taip ir liko tik projektuose.

Skirtingai nei architektai, kurie keliaudavo po įvairių regionų valdovų rūmus siūlydami savo paslaugas, skulptorių cechai arba gildijos dažniausiai lokalizuodavosi konkrečiose dinastijų sostinėse, politiniuose, kultūriniuose ir religiniuose centruose, kur buvo didžiausias jų veiklos socialinis užsakymas ir poreikiai. Apie ankstyvuosius Šiaurės Indijoje gyvavusius dinastinius ir kūrybos centrus – Dharą, Tripurį – žinome labai nedaug. O štai apie išskirtinį Mathuros vaidmenį indų vaizduojamosios dailės istorijoje yra daug daugiau dokumentuotų žinių. Čidambaramo, Khadžuracho ir kiti milžiniški architektūriniai ir skulptūriniai ansambliai, piligrimystės centrai Varanasyje ir daugelis

kitų panašių tikriausiai iškildavo dėl konkrečių vietovių šventumo ar glaudaus ryšio su greta funkcionavusiais konkrečios religinės tradicijos ideologiniais centrais.

Ne tik vietinės kilmės, bet ir iš Samarkando kilusios islamiškos Mogolų dinastijos atstovai itin daug nuveikė keliant socialinį menininkų statusą, kadangi garsiausi menininkai oficialių priėmimų ir švenčių metu būdavo greta aukštuomenės. Valdovai statė specialias materialiai aprūpinamas menininkų dirbtuves, negailėjo lėšų brangioms medžiagoms, telkė apie save žymiausius imperijos ir gretimų kraštų menininkus, daug nuveikė imperatorių rūmuose tvirtinant socialinį menininkų statusą. Žymiausieji menininkai turėjo teisę pasirašinėti savo kūrinius, jų nuopelnai ir kūriniai buvo fiksuojami įvairiuose rūmų raštuose. Hindustano pusiasalio erdvėje daugelis rūmuose susispietusių menininkų turėjo tvirtą socialinę padėtį, nepaisant šį regioną nuolatos draskančių politinių kivirčų ir pilietinių karų. Silpstant vienam meninių iniciatyvų centrui žymiausi menininkai dažniausiai nesunkiai surasdavo mecenatų kituose.

Hierarchijos principas indų estetikoje ir mene

Indų estetikos tradicijos savitumą rodo požiūris į menų hierarchiją. Ji skiriasi ne tik nuo klasikinėje Vakarų Friedricho Schellingo, Georgo Hegelio ar Arthuro Schopenhauerio estetikoje, tačiau ir Rytų Azijos šalyse (Kinija, Japonija) įtvirtintų menų hierarchijos principų. Hindustano pusiasalio civilizacinėje erdvėje estetinės minties raidą stipriai veikė įvairių menų iškilimas. Amžių tėkmėje ir įvairiuose regionuose tas poveikis buvo skirtingas. „Hierarchijos sąvoka persmelkia visą indų estetiką, kur: a) įtvirtinant kylančios tvarkos struktūrą, vienoms meno rūšims, žanrams teikiama daugiau reikšmės negu kitoms; b) vienos estetinio išgyvenimo formos yra aukštinamos, sudvasinamos, suasmeninamos ir universalizuojamos labiau negu kitos. Aukščiausiam lygmenyje išnyksta įsivaizduojami subjekto ir objekto skirtumai, ir jiems suvokti nebereikia jokių išorinių, jausminių paskatų“ (Munro, 1965, p. 76).

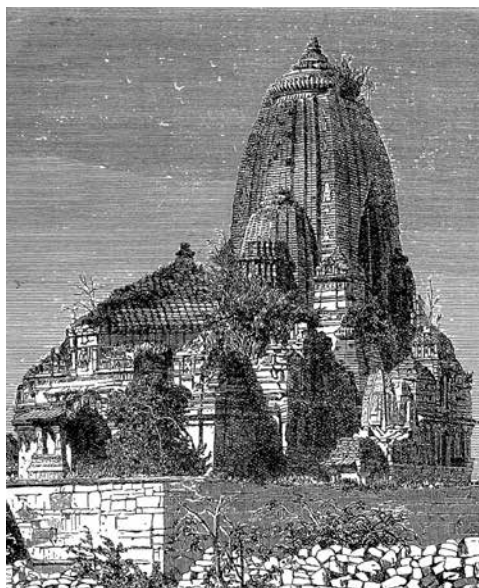
Indų tradicinės estetikos nustatyta menų hierarchija svarbiausiais ir savarankiškiausiais menais laiko poeziją, muziką ir architektūrą. Tapyba ir skulptūra suvokiamos kaip pavaldžios architektūrai. Vadinasi, tradicinė indų estetika pirmiausia gvildena šias tris meno rūšis: poeziją, muziką ir architektūrą. Todėl „estetika, kaip dailių menų filosofija, tiesiogiai siejasi su šių menų, žinomų kaip *Rasa-Brāhma Vāda*, *Nāda-Brāhma Vāda* ir *Vāstu-Brāhma Vāda*, filosofiniais aspektais. Estetika, aiškinama kaip dailių menų mokslas, tiesiogiai siejasi su kiekvieno iš jų meninės išraiškos priemonėmis“ (Pandey, 1965, p. 1–2).

Vediniame raidos etape besąlygiškai viešpatavo literatūrinės formos, kurios gana jautriai reagavo į estetinės sąmonės poslinkius. Glaudus vedinės poezijos ryšys su gy-

ventojų kultivuojama muzika, šokiu, drama atspindėjo pagreitį įgaunantį meno raidos ir jo estetinio apmąstymo procesą, kuris išryškėjo svarbiausiuose klasikinio periodo dramai, muzikai ir tapybai skirtuose estetiškuose traktatuose.

Su archajiškiausia poetine tradicija tiesiogiai susijusi literatūra Indijoje tradiciškai laikoma aukštesniu menu. Tokį požiūrį tikriausiai galima paaiškinti nenutrūkstančia, daugiau kaip 5000 metų aprėpiančia, turtinga epine bei filosofine tradicija. Taip pat nereikia pamiršti, kad literatūra jau nuo vedų laikų glaudžiai siejosi su kulto himnais, poezija neretai buvo laikoma sakraliniu menu. Todėl nuo vedų laikotarpio menų hierarchijoje besąlygiškai vyrauja poezija, kurios tobuliausia forma yra drama. „Poezija yra aukščiausia meno rūšis, o drama – aukščiausia poezijos meno forma. Todėl estetika, kaip dailių menų filosofija, Indijoje analizuojama ne remiantis muzika, skulptūra ar tapyba, bet daugiausia kreipiantis į dramos meno kontekstą. Muzika ir regimasis spektaklio pavidalas buvo laikomi antriniais dramos elementais. Tokio požiūrio priežastys yra akivaizdžios. Įvairiausias gyvenimo situacijas daug lengviau atkurti dramoje nei kitose meno rūšyse. Mat drama kreipiasi iš karto į du jutimo organus, kuriems yra suteikiamas aukštesnysis estetiškumo lygmuo. Todėl drama pajungia sau kitus menus, įskaitant ir poeziją“ (Pandey, 1965, p. 1–2). Poezijos iškilimas menų hierarchijoje stimuliuoja poezijai ir dramai skirtų teorinių traktatų kūrimą. Neatsitiktinai Indijoje poetikos ir dramos meno traktatai ne tik glaudžiai susipina su bendrąja estetikos problematika, bet ir pretenduoja į aukščiausio ir pagrindinio mokslo apie estetinį pasaulio suvokimą ir meninę kūrybą vietą. Taigi estetika, kaip „dailių menų filosofija“, Indijoje pirmiausia apmąsto sintetinio dramos meno dėsningumus. Sukurti svarbiausi dramos estetiški principai ir kategorijos vėliau taikomi kitiems menams.

Būtent poetikos ir dramos menui skirtuose traktatuose (natjašastrose) skleidžiasi svarbiausias mokymas apie *rasą* (estetinį išgyvenimą). Vedų epochoje menų hierarchijoje besąlygiškai viešpatavo dialogą su dievų pasauliu užmezgusi poezija, todėl ankstyvajame indų estetinės minties ir meno raidos etape estetiškus kitų meno rūšių principus ypač veikė išskirtinė poetinio



Krišnos šventykla. Čitoras. XIII a.



Hinduistinės deivės. Kanandžio šventykla. X a.

meno ir iš jo išsirutuliojusios dramos svarba menų gradacijoje. Vėliau atsiradus religinių idealų vaizdinio įkūnijimo poreikiams suklestėjo architektūra ir su ja susijusios skulptūra, tapyba. Ankstyvojoje klasikinio periodo vaizduojamosios dailės estetikoje jaučiamas dramos meno, o vėliau ir muzikos poveikis. Šiuos pokyčius puikiai iliustruoja senieji estetiški indų traktatai, kuriuose aptinkame daugybę aliuzijų į estetinius įvairių meno rūšių principus.

Hindustano pusiasalyje viduramžiais įsigalėjusioje menų hierarchijoje, skirtingai nei Vakarų ar Rytų Azijos, tapybai, palyginus su architektūra ir skulptūra, teko antraeilis vaidmuo. Tai galima paaiškinti menkesnėmis tapybos kultinėmis reikšmėmis. Skulptūrai įvairių religinių konfesijų šventyklose teko svarbesnis interjero puošimo ir religinių siužetų iliustravimo vaidmuo. Kodėl taip atsitiko, galime tik spėlioti. Tačiau tikriausiai tvirtas amatininkystės tradicijas turinčiame subkontinente ir dažniausiai kultiniams poreikiams tarnaujanti skulptūra atrodė parankesnė ir ilgaamžiškesnė lyginant su daugybės technologinių dalykų reikalaujančia tapyba. Kita vertus, skulptūros kūriniai dėl medžiagos, iš kurios buvo kuriami, lengviau išliko po daugybės invazijų ir pilietinių karų tuomet, kai drėgname subtropiniame klimato tapybos kūriniai, tiesiog veikiami aplinkos sąlygų, greičiau nyko. Tai viena priežasčių, kodėl lyginant su skulptūra turime mažiau ir vėlesnių tapybos kūrinių.



Mahadžanaka džatakos iliustracija. Adžanta. Adžantos uolų šventykla I. Freska. 477

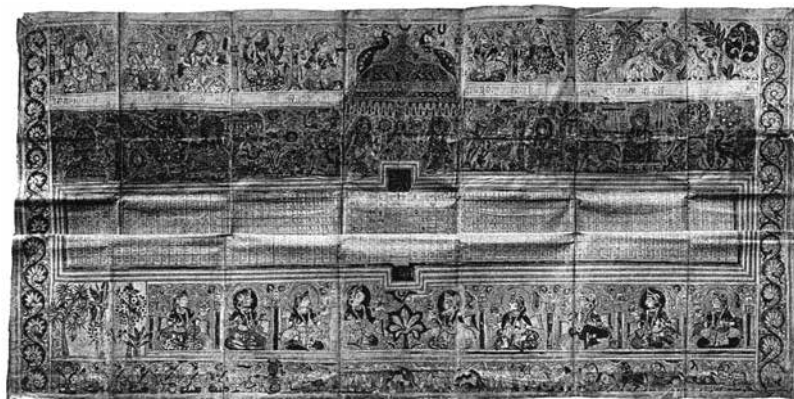
Tapyba Hindustano pusiasalio civilizacinėje erdvėje buvo žinoma jau nuo seniausių laikų. Iki nūdienos paskirose vietovėse, dažniausiai olose ir akmens priedangose yra aptinkami išlikę įvairūs sieninės tapybos pavyzdžių fragmentai. Ankstyviausi Hindustano pusiasalio geografinėje erdvėje aptinkami uolų tapybos kūriniai, vaizduojantys gyvūnus ir žmones, surasti Madhja Pradešo valstijoje, datuojami vėlyvojo paleolito epocha. Tai įvairiais mineraliniais dažniausiai žalsvos ir rusvos spalvos pigmentais nupieštos gyvūnų medžiojimo scenos. Mezolite – greta medžioklinių scenų, elnių, antilopių, raganosių, panterų ir kitų gyvūnų vaizdinių – vis didesnis vaidmuo teko įvairiems moters vaisin-gumo kultams, buvo vaizduojamos paryškintu kūniškumu išsiskiriančios gimdančių ir su mažais vaikais moterų figūros. Neretai uolose aptinkami ir ekspresyvių šokio judesių moters figūrų vaizdiniai.

Apie tolesnę tapybos raidą trūksta patikimų duomenų, kadangi informacijos semiamės tik iš įvairių literatūros šaltinių, nes seniausių tapybos pavyzdžių neišliko. Kokybiškai naujas tapybos raidos etapas prasideda apie V a. pr. Kr., kada iškyla pasaulietinė rūmų

kultūra ir prasideda įtakingų antvedinių religinių antireforminių sistemų plėtotė. Nors dievų vaizdiniai buvo tapomi molbertinės tapybos kūrinuose, tačiau dėl jų neilgaamžiškumo ir nepatvarumo jie neįgavo didžiulės reikšmės religinių idealų sklaidoje ir ritualinio vyksmo estetiniame apipavidalinime. Apie ankstyvosios ikibudistinės tapybos raidą fragmentiškų žinių pasisemiame iš ankstyvųjų tapybinės estetikos traktatų. Dėl nežinomų priežasčių nuo V a. pr. Kr. intensyviai besiplėtojusi molbertinė tapyba III a. sunyko ir vėliau atgimusi pasiekė savo klestėjimo apogėjų Guptų epochoje.

Apie neišlikusios pasaulietinės molbertinės tapybos raidą klasikiniame periode galime spręsti tik iš rašytinių šaltinių ir keliautojų, pavyzdžiui, Huanzango, liudijimų. „Ramajanos“ tekstas, žymūs indų kultūros atstovai Bhasa, Kalidasa, Bhavabhūti, Dandinas ir Indiją lankę svetimšaliai liudija, kad ant medžio lentų ir audinių tapomi molbertinės tapybos paveikslai puošė rūmų ir turtingų miestiečių namų interjerus. Vatsjajanos „Kamasūtroje“ rašoma, kad „kiekviename name galime surasti tapybai skirtų lentų ir puodą su teptukais“ (KS. II, 35). Iš rašytinių šaltinių žinoma, kad švenčių metu gatvėje buvo statomos specialios paveikslų disponavimui skirtos galerijos. Traktate „Naradašilpa“ (*Nāradaśilpa*) surandame detalų molbertinės tapybos galerijų (*citraśālā*) aprašymą, kurios dažniausiai buvo statomos pačiame miesto centre priešais valdovų rūmus. Tai įspūdingi pastatai su daugybe vestibulių, terasų, vidinių kiemų, apgaubtų galerijomis (Nšp. III, 10). Portretus, kabančius ant rūmų interjero sienų, regime nutapytus Adžantos freskose. Portretinė tapyba taip pat dažnai minima įvairiuose literatūros kūriniuose ir teoriniuose traktatuose pabrėžiant, kad jie turėtų būti natūralistiniai ir kad juose vaizduojami žmonės turėtų atrodyti tarsi kvėpuojantys. Bhasos dramoje „Dūtavakja“ (*Dūtavākya*) vienas iš jos herojų detalai gvildena molbertinės tapybos kūrimo specifinius bruožus.

Būdama neatsiejama rūmų kultūros, aukštuomenės ir turtingų miestiečių buities dalimi, molbertinė tapyba buvo plačiai paplitusi. Jos kultivavimas klasikiniame periode buvo būtinas išsilavinusiai asmenybei. Ankstyviausi iki nūdienos išlikę paveikslai buvo surasti Kailasanathos šventyklų komplekse Kančipurame, pastatytame karaliaujant Palavų dinastijos valdovams. Kiti maždaug tuo pačiu metu sukurti, laiko stipriai pažeisti paveikslai aptikti Talagirišvaro šventykloje Pietų Arkoto regione. Tačiau labiausiai žinomi šio periodo paveikslai yra apie VIII a. datuojami Tamil Nadu tapiniai iš džainistų Sitana-vasalos uolų šventyklos, sukurti ankstyvuju Pandijų periodu. Paveiksluose vaizduojami tradiciniai indų tapybos motyvai, valdovai, vienuolis, šokių scenos. Vėliau tematika tapo įvairesnė ir tapyba atspindėjo kasdienį žmonių gyvenimą, šeimos gyvenimo scenas, moteris su kūdikiais, laidojimo ceremonijas, įvairius gyvūnus: antilopes, jaučius, raganosius, panteras, epų siužetus, dievų ir pusdievių pasaulį. Vėlesnių paveikslų aptinkama daugelyje skirtingų Indijos regionų šventyklų.



Tapyba ant medvilninio audeklo su yantra diagramomis. Vakarų Indijos stilius. 1447

Įvairių sričių literatūriniai šaltiniai, epai, dramos ir poetiniai kūriniai pateikia daug fragmentiškų žinių ir apie viduramžiais gyvavusias įvairias tapybos formas, miestuose ir rūmuose išplitusius nedidelio formato tapybos kūrinius. Indų tapyboje vyraavo keli pamėgti siužetai ir temos, ankstyvajame jos raidos etape dažniausiai buvo vaizduojami įvairūs kasdienio žmonių gyvenimo siužetai: gimimas, šeimos šventės, šokiai, laidojimo, valdovų ir karių pagerbimo ceremonijos. Plėtojantis religinėms sistemoms ir siekiant vaizdiniu pavidalu įtvirtinti savo idealus, svarbi vieta taip pat teko įvairiems mitiniams ir religiniams siužetams, įvairių dievų, deivių, apsarų vaizdiniais. Daug dėmesio tapyboje buvo skiriama religijų legendų iliustravimui. Jose buvo vaizduojami ir liaudies pamėgti didžiųjų indų epų „Ramajanos“ ir „Mahabharatos“ herojai, o plintant islamo religijai suklestėjo ir miniatiūros bei kaligrafijos menai.

Tačiau kalbant apie viduramžiais išsigalėjusią menų hierarchiją galime pastebėti išskirtinę sakralinės architektūros padėtį, kuri plėtojantis džainizmui ir įvairioms hinduizmo pakraipoms – vaišnavizmui, šaivizmui, šaktizmui ir tantrizmui – išskyla menų gradacijoje ir jungia po savo stogu daugybę kitų menų. Todėl hinduistinėje estetikoje ir mene sustiprėja hierarchinio mąstymo principų poveikis. Toks mąstymas skleidžiasi įvairiomis kryptimis ir rodo neobrahmanizmo ideologijos siekius hinduizmo estetikoje atspindėti kastinius visuomenės pasidalijimo principus. Todėl, pavyzdžiui, viduramžių architektūros traktatuose valdovų rūmai pagal jų hierarchinius rangus yra skirstomi į devynias pakopas. Garsiaame architektūros problemoms skirtame traktate „Manasaraśil-paśastra“ pateikiami aštuonių tipų miestų ir gyvenviečių aprašymai, kuriuose kvartalų, namų planavimo bei statybos principai taip pat paklūsta griežtiems kastinės ir socialinės gradacijos principams.

Kitas hierarchinio mąstymo principų aspektas atsiskleidžia sakralinei architektūrai ir vaizduojamajai dailei skirtuose estetiniuose traktatuose, kur hinduistinių šventyklų kompoziciniai principai ir pagrindinės konstruktyvios detalės simboliškai atspindi dangiškąją ir žemiškąją viduramžių žmogaus hierarchinės pasaulio struktūros sampratą. Šiems griežtiems principams paklūsta ir šventyklose patalpinami aukščiausio rango dievų vaizdiniai, po kurių seka kiti dievų ir pusdievių panteono personažai. Neretai aukščiausio rango dievai šventyklose yra apsupami jiems patarnaujančių dievų.

Pavyzdžiui, hinduistinės šventyklos traktuojamos ne kaip vieno, o kaip daugelio dievų ar įvairių to paties dievo persikūnijimų apgyvendinta vieta ir čia kiekvienam pagal jo hierarchinį rangą surandama jo vieta. Todėl hierarchijos principas neabejotinai turi poveikį netgi interjero architektūrinės erdvės planavimui. Šventyklose, greta pagrindiniam dievui skirto centrinio altoriaus, yra projektuojama daugybė mažesnių altorių, nišų, įvairios formos įdubimų sienose, kuriuose talpinami antraeiliai dievai ir pusdieviai. Šios dangiškos hierarchijos principais yra pagrįstos visos sudėtingiausios konkrečių religijos krypčių ikonografinės sistemos, kur daug kas estetiniuose traktatuose smulkiausiai reglamentuojama remiantis hierarchijos principais.

Aptariant menų hierarchijos problemas būtina paminėti išskirtinę muzikos ir šokio svarbą, kadangi šios meno sritys nuo žilos senovės atliko svarbų vaidmenį indų visuomenės gyvenime. Muzikai buvo teikiama mistinė prasmė, ji neretai buvo traktuojama kaip sakralinis menas, vienas iš būdų bendrauti su dievų pasauliu. Buvo tikima, kad Dievas yra muzikos garsas, užliejantis Visatą, o vibracijos ir garsai sukūrė visą pasaulio įvairovę. Indų mitai teigė, kad visa, kas gyva, yra kilę iš pirmapradės vibracijos, tai yra garso *nada*, kuri visatos kūrėjas Brahma išgavo grodamas cimbolais. Iš čia plaukė legenda apie Brahmos sukurtą penktąją *Natya* arba *Gandharva Veda*, gvildenančią muzikos, šokio ir dramos problemas. Indų muzikos estetika plėtojosi glaudžiai sąveikaudama su ritualine praktika, mitologija, religija ir filosofine metafizika, o turtinga ir įvairi indų muzikos tradicija formavosi glaudžiai sąveikaudama su arijų, persų, graikų, hunų, mongolų, tiurkų, arabų ir kitų tautų muzikos tradicijomis. Kiekvienas svarbus šeimos ir bendruomenės gyvenimo įvykis, nuo vaiko gimimo iki laidojimo apeigų, jau nuo senovės buvo lydimas muzikos. Įvairios klasikinės muzikos mokyklos ilgainiui išsirutuliojo iš ritualinės ir liaudies muzikos sąveikos. Palaipsniui susiklostė griežtai reglamentuoti muzikinės pedagogikos principai ir išplėtos muzikinės sistemos, kurios pavertė Indiją vienu svarbiausių pasaulio muzikinės kultūros centrų su originalia muzikos estetika, muzikos teorijos ir muzikantų rengimo bei muzikavimo tradicija.

Lyginant su kitomis civilizacijomis, greta muzikos, išskirtinė vieta indų menų hierarchijoje teko šokio menui, kurio ištakos tikriausiai siejasi su archajiškiausiais medžioklės,



Šiva ir Parvatė sėdi ant buliaus Nandino. Plokštė iš Hingladžgaro.
X a. Smiltainis



Dangiškoji šokėja (apsarė) X a.
Smiltainis

maginiai ir pirmųjų bendruomenių šventiniais ritualais, kurių metu spontaniškai vizualizuojant emocinius išgyvenimus impulsyviais kūno judesiais ir rankų gestais formuojasi indų šokio užuomazgos. Nenuostabu, kad sprendžiant pagal seniausių protoindiškų civilizacijų artefaktus ir vedų epochos poetinius paminklus šokis jau nuo seniausių laikų įgavo išskirtinę svarbą įvairiuose magiškuose ir religiniuose ritualuose. Todėl ir klasikinio šokio tradicija Indijoje turi kelių tūkstančių metų įvairiais tekstais, tarp kurių yra ir „Natjašastra“, pagrįstą estetiką ir meno raidos istoriją. Minėtame autoritetingiausiame klasikinės indų estetikos tekste detalios aptariamos šokio funkcijos, estetinio poveikio galimybės, daugelyje skyrių smulkiai analizuojami įvairūs pirštų ir rankų gestai, skirtingų kūno dalių judesiai ir daugybė kitų svarbių šokio meno estетinių komponentų.

Amžių tėkmėje įvairios šokio tradicijos formavosi skirtinguose šalies regionuose ir glaudžiai siejosi su juose gyvavusiomis folklorinėmis ir religinėmis tradicijomis, kadangi šokio menas buvo plačiai kultivuojamas ne tik liaudies šventėse, tačiau ir atliekant įvairias iškilmingas ceremonijas, ypač hinduistinėse ir tantristinėse šventyklose, kur jaunos gražios merginos šokio ritualo metu buvo simboliškai sutuokiamos su įvairiais dievais. Jos ilgai ir kruopščiai

buvo rengiamos ritualiniams šokiams greta šventyklų gyvavusiose šokių mokyklose. Jos neretai buvo traktuojamos kaip *devadāsī*, tai yra „dievų tarnaitės“, arba apsaros (skr. *ap-sarā* – „debesų ar vandens dvasia“), plačiau žinomos kaip vadinamosios „dangiškos šokėjos“. Tantrinėje tradicijoje šokėjos neretai atlikdavo ir padedančių pasiekti aukščiausią palaimą indikatorių ar netgi kurtizanių funkcijas. Vėliau islamizuotoje Hindustano pusiasalio dalyje šokio menas, kaip ir muzikinė kultūra, patyrė musulmoniškojo rigorizmo ir islamizuotų kraštų muzikos ir šokio tradicijų įtaką. Indų šokio meno tradicijoje, lyginant su kitomis Vakarų ir Rytų tautų tradicijomis, išskirtinę svarbą įgavo simbolinę prasmę turintys rankų gestai, veido išraiškos, ritmiški rankų, kojų, kitų kūno dalių judesiai, šokčiojimai, apsisukimai, aprangos detalių spalvos ir pan., kurių simbolika dėl išskirtinės šokio svarbos indų menų hierarchijoje savitai atsispindėjo ir kitose meno rūšyse, ypač indų skulptūros tradicijoje. Vadinasi, šokio estetikos įtaka persmelkia ne tik indų skulptūrą, tačiau ir muziką, dramą, kostiumą, poeziją, tapybą, islamizuotą kaligrafiją ir miniatiūrų tapybą. Šiuo aspektu žvelgiant, galima teigti, kad *šokis tampa ne tik visa persmelkiančio indų estetinio fenomeno, tačiau ir jo savitumo dalimi*. Norėčiau priminti, kad vienas svarbiausių hinduistų panteono dievų Šiva dažniausiai vaizduojamas šokio judesyje. Ilgainiui indų civilizacijos erdvėje išryškėjo keturios iki nūdienos gyvuojančios pagrindinės indų klasikinio šokio mokyklos – Bharatanatjam, Kathakali, Kathak, Manipuri ir daugybė kitų mažiau reikšmingų regioninių klasikinio ir liaudies šokio mokyklų, kurios tęsia tūkstantmetes indų šokio meno tradicijas.

Šilpašastros apie meistrą ir meninę kūrybą

Jau nuo senovės Indijoje meistrų gyvenimas ir kūryba glaudžiai siejosi su uždaru amatininkų cechų gyvenimo principais. Todėl tarp dailininkų (*sādhaka, mantrin*), dažniausiai kuriančių religinę skulptūrą, tapybą, ir įvairių amatininkų (*śilpin*) – akmentašių, statybinių, auksakalių – nebuvo esminio skirtumo. Visi jie priklausė tam pačiam amatininkų luomui, kurį, anot šilpašastrų, globoja amatų dievas Višvakarmanas ir jo penki auksarankiai sūnūs, davę pradžią amatams ir menams. Vieningas indų menininkų ir amatininkų sluoksniš, stipriai paveiktas konkrečioje epochoje ir Hindustano pusiasalio geografinėje erdvėje gyvuojančių kultūrinių tradicijų, ilgainiui suformavo savitą socialinį sluoksnį, kuriame buvo kultivuojamas tiesiogiai su jų amato subtilybėmis susijusių šilpašastrų, besiremiančių kanoninėmis tradicijomis, rašymas.

Nors kai kuriose šilpašastrose pripažįstama, kad paveiksle „išryškėja tapytojo asmenybės bruožai“, tačiau dėl kultinei indų tradicijai būdingo neigiamo požiūrio į *as* iškelimą jų kūryba dažniausiai tapatinama su kanono tradicija. Menininko anonimiškumas tradicinėje indų visuomenėje buvo norma. Todėl daugybės tekstų ir kūrinių autorystė dažniausiai



Šventykloje besimeldžianti karališkoji pora. Khadžurahas. XI a. Chlorito skalūnas

priskiriama konkrečiai dievybei arba jo sukūrimą mecenavusiam valdovui. Indų, kaip ir viduramžių Vakarų Europos, dailininkai dažniausiai skiriasi ne tiek individualaus stiliaus ypatumais, kiek gabumais, padedančiais savičiau reikštis kanono apibrėžtose ribose.

Minėtos normatyvinės ir kanoninės nuostatos šilpinui buvo diegiamos jo terpėje nuo pirmųjų sąmoningo gyvenimo dienų, kadangi kultinės dailės meistrai, dominavę senovės ir viduramžių dailėje, gyveno griežtai reglamentuotą gyvenimą. Jau nuo vaikystės būsimasis meistras augo prižiūrimas tėvo, amatininkų gildijos nario ar konkrečios religinės tradicijos meistro, iš kurio kasdienėje gyvenimo veikloje sėmėsi būsimos profesijos paslapčių. Jis natūraliai perimdavo konkrečioje meno tradicijoje viešpatavusias pasaulėžiūrines ir estetines nuostatas, nuosekliai pereinavo visas profesinio meistriškumo tobulinimo pakopas nuo mokinio, meistro padėjėjo iki pripažinto meistro. Jaunuolis, pasirinkęs sakralinio meno kūrėjo profesiją, pagal šilpašastrose apibrėžtus reikalavimus turėjo sąmoningai atsisakyti daugelio pasaulietinio gyvenimo malonumų, pramogų, moterų draugijos, vergų, prisirišimo prie nuosavybės. Tik įvaldęs meistrui būtinas menines priemones ir daugiamete praktine kūrybine veikla įrodęs profesionalumą, pameistrystis būdavo įšventinamas į mokyklos ar gildijos narius.

Dailininkų mokymo ir kūrybos metu itin plačiai buvo taikomi įvairūs tradiciniai meditacijos ir susitelkimo metodai, kurie laikyti svarbiais dailininko kūrybinio potencialo dėmenimis, padedančiais jam panaikinti atotrūkį tarp meninės kontempliacijos objekto ir subjekto, pasiekti dvasinę harmoniją ir sąmonės koncentraciją (Coomaraswamy, 1983, p. 51).

Rengiant skulptorius ir tapytojus daug dėmesio buvo kreipiama ne tik į profesines paslaptis, tačiau ir į humanitarinę kultūrą, išsilavinimą įvairių mokslų ir menų srityse, techninių pasirinktos profesijos subtilybių įsisavinimą ir sudėtingus psichologinės treniruotės metodus. Todėl pradedant ankstyvaisiais estetiniais traktatais „Čitralakšana“ ir „Viśnudharmottara“, indų estetikoje nuolatos pabrėžiama menininko kūrybai būtino įvairiapusio išsilavinimo ir subtilaus skirtingų menų išraiškos priemonių pažinimo svarba. Anot šilpašastrų autorių, būsimas meistras turi gerai susipažinti su „Atharvaveda“, 32 pagrindinėmis šilpašastromis, vedų mantromis, padedančiomis pelnyti dievų palankumą, įvairiomis susitelkimą ir kūrybingumą skatinančiomis priemonėmis. Jau Maurijų ir Guptų epochose, kinų keliautojo Huanzango liudijimu, universitetinės studijos buvo privalomos ne vien profesionaliems mokslininkams, vienuoliams, tačiau ir tapytojams, skulptoriams, poetams, dramaturgams.

Gvildenant meninės kūrybos problemas, tradicinėje indų estetikoje išskiriami du iš esmės skirtingi lygmenys: *išorinis*, arba *formalusis*, aprėpiantis grynai technines kūrybos problemas, ir *gelminis*, susijęs su kūrybiniu menininko pajėgumu, fantazija, vaizduote, intuicija, kūrybos fazėmis bei meno kūrinio atsiradimu. Kalbant apie pirmąjį, formalųjį, lygmenį, „Samaranganasūtradharoje“ išskiriamos aštuonios techninės tapytojo kūrybinio proceso dalys: 1) tapymo priemonių pasirinkimas, 2) grunto dėjimas, 3) kontūrinio piešinio sukūrimas, 4) charakteringų elementų išryškinimas, 5) laipsniškas spalvų klojimas, 6) reljefiškumo išgavimas modeliavimo priemonėmis, 7) koregavimas, 8) galutinis kontūrų pataisymas ir paveikslas suvedimas.

Tačiau indų estetines problemas gvildenančių traktatų autoriams ir dailininkams daug svarbesnis ne formalusis, o antrasis, gelminis kūrybos lygmuo, kuriame ypatingas dėmesys kreipiamas į psichologinius kūrybos aspektus. Kūrybos procese dažniausiai išskiriamos trys pagrindinės fazės: įžanginė, kuriama vaizdinio gimimo, jo plastinio įprasminimo. Įžanginė, menininko psichologinio pasirengimo ir meninio sumanymo fazė, skirtinguose traktatuose aprašoma labai įvairiai. Jai pasitelkiami visokie psichologinio pasirengimo kūrybai ir pagalbiniai sąmonės, energijos kaupimo, meditacijos metodai, skatinantys sąmonės kryptingumą ir asmenybės kūrybiškumą. Jau nuo vedų laikų poetai, šalia meditacinės psichologinės treniruotės, vartojo sakralinę somos gėrimą, kurstantį poeto vaizduotę ir gaivališką kūrybingumą. Skirtingi budistinės, džainistinės, hinduistinės, tantrinės pakraipos traktatai pradedantiems kurti rekomenduoja atlikti sudėtingus parengiamuosius ritualus ir imtis pagalbinių priemonių:

apsirengti šviesiais švariais drabužiais, pagarbinti dievus, uždegti malonius smilkalus, ilgai medituoti prieš Buddhos, Mahavyros, Višnaus, Šaktės ar kitos dievybės vaizdinį ir susikurti savyje kūrybinio alkio, dvasios švarumo, tuštumos (*śūnyatā*) būseną.

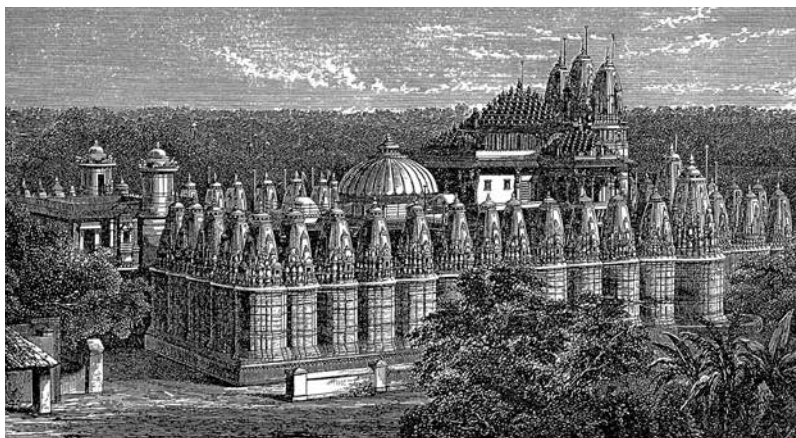
Panaikinęs išorinius sąmonę kaustančius dirgiklius, meistras pamažu įžengia į antrąją kūrybos vyksmo pakopą, kurioje sąmonės susitelkimas, arba visiškas jos „išlaisvinimas“, gimdo vadinamąją *dhvani-mantra*, t. y. būseną, kai vaizduotėje išryškėja kuriamo vaizdinio kontūrai. Ši kūrybos vyksmo pakopa, kada sąmonėje atsiranda kuriamo paveikslo vaizdinys (*citta-sanna*), jo formos ir sukūrimo būdas, aprašytas „Athasalini“ traktate.

Trečioji, baigiamoji, kūrybos proceso ir meno kūrinio įkūnijimo pakopa aiškinama kaip meistro įgyto profesionalaus meistriškumo, jo talento galios praktinio įgyvendinimo rezultatas. Ji aprašinėjama „Višnudharmotaroje“ ir daugelyje vėlesnių traktatų. Dailininkas, anot Coomaraswamy'io, niekada nesiekia originalumo, tik tikslumo. Šia procedūra jis panašus į besimeldžiantį, kuris, pašalindamas iš savo sąmonės visą nereikalingą turinį, dėmesį išskirtinai nukreipia į sąmonę užvaldžiusios temos detales, kurios daug gyvesnės ir įtikinamesnės nei tikrovėje. Tada laiko šį vaizdinį savo sąmonėje, kiek tai būtina, kol sąmonė nebeišskiria jo kaip priešais esančio objekto, bet pati ištirpsta jame; taip identifikacija prilygsta tobulo suvokimo būsenai. Vėliau menininkui telieka įkūnyti savo būseną reikiama forma. Vienintelis jo, kaip unikalios asmenybės, įnašas į kūrybinės veiklos rezultatą – jo paties meniniai gabumai, nes, susitapatindamas su tema, jis dirba laisvai ir iš vidaus išorėn, ir jo kūrinys, kad ir kaip mažai savitas, vis dėlto yra originalus tikrąja prasme, t. y. tiesiogiai kylantis iš pirminio šaltinio (Coomaraswamy, 1981, p. 143).

Indų estetikoje, gvildenant meninės kūrybos proceso problemas, išskirtinis dėmesys kreipiamas į fizinį ir psichologinį kūrėjo pasirengimą. Kūrėjas turi būti ne tik dvasiškai apsivalęs, švariai apsirengęs, sutvarkęs savo darbinę aplinką, tačiau autentiškai kūrybai ne mažiau svarbus yra minties sutelktumas arba, kitais žodžiais tariant, vidinė dvasinė



Hamunda. X a. Juodasis skalūnas



Džainų Hathisingho šventykla. Ahmadabadas. XV a.

koncentracija, jausminis menininko pasirengimas. Čia nuolatos pabrėžiama mintis, kad autentiškai kūrybai profesionalaus meninės išraiškos priemonių įvaldymo nepakanka, nes tai tik būtina pirminė kūrybos prielaida. Iš čia plaukia indų estetikos tradicijai būdingas meninės kūrybos procesų problemų psychologizavimas, gilesnių meninio lavinimo, estetinio suvokimo aspektų pabrėžimas, kuris tiesiogiai siejasi su meno kūrinių kūrėjui būtinu gebėjimu paliesti jautriausias suvokėjo dvasios ir širdies gelmes, padedančias jam emocionaliai išgyventi estetinio patyrimo pilnatvę.

Aprašinėjant kūrybos proceso sklaidą, tradicinėje indų estetikoje aptinkama skirtingų požiūrių į emocionalių ir racionalių pradų vaidmenį kūrybos procese. Pavyzdžiui, minėtame „Athasalini“ traktate, pabrėžiant racionalių pradų svarbą, teigiama, kad „visos meno formos pirmiausia gimsta žmogaus prote“, tačiau kartu dievų vaizdiniai gyvuoja ir kaip intuityvios koncepcijos, pabrėžiančios emocinių pradų svarbą. Pastarasis požiūris atsiskleidžia traktatuose, plėtojančiuose mokymą apie trijų pagrindinių kokybių (*guṇa*) vaidmenį meninės kūrybos procese: *tamas* (minkštumas, pasyvumas, inertiškumas), *rajas* (aistringumas, siautulingumas, gaivališkumas) ir *sattva* (vidinė rimtis, harmonija, dvasinis apsisvalymas). Šios trys pagrindinės savybės padeda dailininkui sukurti tokius kūrinius, kuriuose būtų atskleistos tikrovėje neregimos „paslaptingosios duotybės“, sudarančios tikrojo meno esmę ir suvokėjui sukeliančios subtilių estetinių nuotaikų (*rasa*) gamą.

Sakralinės dailės meistrams meno kūrimo aktas reiškia ekstazišką susiliejamą su dieviškuoju pradų. Tikrovė indų dailininkui gali būti jo kūrybos impulsas, tačiau savo kūriniuose jis dažniausiai siekia ne realistiškai atspindėti tikrovę, o išryškinti vaizduojamųjų reiškinių esmėje slypintį neregimą dieviškąjį pradą, Absoliutą, aukščiausiąją tiesą.

„Indų menininkas išreiškia tiesą. Jis sukuria savo sąmonėje vaizdinį, kuris nėra priešingas jo požiūriui į pasaulį, tačiau dar tikslesnis ir jautresnis. Tai nėra tikrovės iliuzijos atmetimas, kadangi ji menininkui reikalinga judėti į jį žavinčios, viliojančios tiesos atskleidimą. <...> Jo kūrybos objektas yra ne kas kita kaip Absoliuto raiškos formos“ (Fouchet, 1967, p. 12). Ši tiesa indų mene susijusi su simboliškumu ir idealizacija, kurie skleidžiasi ne tik sakralinio, bet ir pasaulietinio meno plotmėje.

Tradicinei indų vaizduojamosios dailės estetikai būdingą požiūrį į idealizaciją vaizdžiai išsako garsus Gupta epochos meno teoretikas Šukračarja, kuris teigia, kad, norint paveikslą pavaizduoti arklį, pirmiausia reikia prisiminti tikrą arklį ir sukurti jo vaizdinį savo sąmonėje, o jei tai nepavyksta, nereikia jo piešti. Sąmonėje atsiradus arklio vaizdinui, išryškėjus svarbiausioms detalėms, dailininkas turi kibti į darbą ir „įkūnyti visas arklio proporcijas (*māna*), atskleidžiančias jo grožį ir taurumą“ (Commarswamy, 1956, p. 116).

Šilpašastrose atsainiai žvelgiama į realistinį pasaulio vaizdavimą. Religiniams poreikiams tarnaujantis ir į dievų pasaulį besiorientuojantis menas į pirmą vietą kėlė meno simboliškumo aspektą ir lygiavimąsi į kanonus bei juose apibrėžtas idealias proporcijas. Tai lėmė savitą indų estetines problemas gvildenančių autorių ir dailininkų požiūrį į meno kūrinio kompozicijos problemas. Tiesą sakant, kompozicijos terminas vargu ar gali būti vartojamas kalbant apie ankstyvąjį indų klasikinio periodo tapybinės estetikos ir tapybos raidos etapą, kadangi indų mene santykinis erdvinis kūrinio detalių ir dalių išdėstymas yra *nulemtas ne vizualinės, o intelektualinės būtinybės*, iš kurios kyla kompozicija, objektų komponavimo tvarka ir jų tarpusavio santykiai. Būtent „intelektualinė prasmų hierarchija“ lemia kompozicinę kiekvienos religinės krypties šventyklų struktūrą, eksterjerą, interjerą ir netgi šventyklą supančią erdvę, jos prieigų, skulptūrinių akcentų ir detalių sąveiką. Šis „prasmų hierarchijos“ principas itin ryškus vidinės erdvės akcentų – tapytų frizų, skulptūrinių grupių, bareljefų išdėstyme, kur viskas paklūsta griežtai kanonizuotiems konkrečios religinės krypties dievų, pusdievių, pagrindinių mokymo idėjų tvarkai.

Kanonas ir kūrybinės laisvės problema

Tradicijos ir kanono sąvokos įgauna išskirtinę reikšmę indų estetikos ir meno tradicijoje bei šilpinų kūryboje. Daugiausia reiškdamiesi kultinio budistinio, džainistinio, hinduistinio meno srityje, jie nuolatos rėmėsi tradiciniais norminiais šilpašastrų ir juose griežtai reglamentuotų ikonografinių elementų reikalavimais. Kanonas itin griežtai reglamentavo pagrindinių kultinio meno objektų – dievų – vaizdavimo principus. Kiekvienos tradicijos



Šiva, puošiantis Čandేశą. Brihadyšvaros šventykla.
Čola periodas. XI a.

šilpašastros, agamos – teologiniai traktatai ir su jais susiję įvairūs „praktiniai vadovai“, nurodantys, kaip garbinti dievybes, puranos, nagrinėjančios istoriją, kosmologiją, pasaulio kūrimo, vedų ir upanišadų tekstus, detaliai apibrėždavo pagrindinius dievų vaizdavimo principus, pozas, skiriamuosius atributus ir daugybę smulkesnių ikonografinių elementų.

Visi anksčiau minėti įvairios paskirties traktatai, juose plėtojamos idėjos, taisyklės, norminiai reikalavimai buvo savotiškas pagrindas indų meno kanono, kurio įtaka skleidėsi visoje Hindustano pusiasalio indų civilizacijos geografinėje erdvėje, todėl šio kanono principai priklausomai nuo konkrečios tradicijos buvo taikomi visoje jos išplitimo erdvėje. Kadangi menininkai ir amatininkai dažniausiai beveik nuosekliai laikėsi traktatuose diegiamų normatyvinių nuostatų, todėl ir visoje indų civilizacijos erdvėje meninės kūrybos rezul-

tatai, tai yra sukurti kūriniai, turėjo daug artimų konkrečioms tradicijoms, mokykloms, cechams būdingų stilistinių bruožų.

Šukračarja traktate „Šukranītisara“ skelbė, kad neturintys žavesio dievų atvaizdai neteikia suvokėjui džiaugsmo ir laimės, kadangi žavūs pasaulietiniai žmonių buitį vaizduojantys kūriniai daug efektyviau skleidžia bedievybę. „Puikias skulptūras ir tapybos kūrinius reikia vertinti vadovaujantis kanonais, o ne asmeniniu skoniu ir fantazija“ (cit. pagal Coomaraswamy, 1927, p. 76). Jis kviečia dievų grožį (*vapu*) perteikiančius menininkus juos visuomet nerodyti jaunais, retai vaikystėje ir niekuomet nevaizduoti senais (Šukranītisāra, IV, 4, 403–404). Iš čia plaukia ir kitas reikalavimas išmokti kiekvienoje vaizduojamo kūno dalyje išgauti grakštumą.

Kanonas kaip stabili istoriškai susiklosčiusia taisyklių, normų, vaizdinių ir estetinių principų sistema atliko svarbias socialinio, religinio, meninio gyvenimo, ritualinio vyksmo, meno kūrimo reguliavimo ir organizavimo funkcijas. Kanoniškumas yra neatsiejama indų kultinės dailės savybė, kuriai išskirtinis dėmesys teikiamas architektūrai ir vaizduo-

jamai dailei skirtuose estetiniuose traktatuose, kuriuose ilgainiui įsitvirtino sudėtingos ikonografinių kanonų sistemos. „Kanonuose, – teigia Šri Aurobindo, – atsispindi visas indų meninės kūrybos pagrindas, kuris yra dvasingas ir intuityvus“ (Šri Aurobindo, 1995, p. 198).

Budistinių, džainistinių, hinduistinių ir kitų religijos krypčių kanonai formavosi vientisos mitinės sąmonės diferenciacijos procese, kai holistinį mitinį pasaulio suvokimą keitė religinei sąmonei būdingas dogminis, su aiškiais religiniais tikslais, suvokimas, kuris kėlė estetikai ir menui religinių idealų įtvirtinimo reikalavimus.

Kita vertus, kanono raidoje ilgainiui ryškėja skirtumai tarp religinės ir estetinės sąmonės poreikių. Šis kanonas remiasi konkrečių religinių nuostatų visuma. Čia visi turiningieji kūrybos aspektai yra norminių nuostatų ir taisyklių sistema susieti su formaliais ir turi griežtą konkrečiai kryptį būdingą kanoninių reikalavimų rinkinį, kurio kaip normos šilpašastros reikalauja laikytis. Estetinis yra dažniausiai meninių pavidalą įgavęs kanonas. *Nors ir dažnai susijęs su konkrečiaus religinio kulto reikmėmis, jis savo prigimtimi yra liberalesnis; jam svarbesnės ne ideologinės nuostatos, o įvairūs estetiniu požiūriu svarbūs formalūs ir erdviniai struktūriniai kūrybos modeliai.* Čia normatyvinės kanono nuostatos neturėjo tokios galios, kad suformuotų konkrečiaus menininko estetiško pasaulio suvokimo ir meninio mąstymo pobūdį, kuris neatsiejamas nuo kūrybingos vaizduotės ir fantazijos prigimtės. Akivaizdu, kad normatyvinės kanono nuostatos brėžia išankstinių taisyklių ir nuostatų rėmus, kurie neišvengiamai veikia menininko sąmonę, įvairius meninės kūrybos proceso aspektus ir rodo jo sukurtų meno kūrinių stilistinę priklausymą konkrečiai epochai, religinei ar pasaulietinei mokyklai, kryptiai. Čia norėtume atkreipti dėmesį dar į vieną svarbų kanoninės kūrybos savitumą. Nors mūsų aptarta kanono funkcija ir jos brėžiami rėmai, atrodo, turėjo apriboti konkrečiaus kūrėjo meninio mąstymo savitumą, tačiau tikrovėje ne visuomet buvo taip, kadangi itin talentingi menininkai *neretai savo talento jėgą pajungdavo kanono riboms plėsti ir transformuoti.*



Varunanė, jojanti ant makaros.
Orisa. XI a. Juodasis skalūnas



Stela Aštuoni didieji įvykiai ir Tara. Biharas.
Palų periodas. X a. Juodas chloritas

Kita vertus, gvildenant šilpašastrose išryškėjusį požiūrį į menininko kūrybinės laisvės problemas, negalima ignoruoti ir tradicinės menininko ir meno kūrinio santykių sampratos, šilpašastrų autorius veikiančių konkrečiu metu viešpatavusių filosofinių, religinių, estetinių teorijų įtakos. Anot klasikiniu periodu ir viduramžiais viešpatavusių šilpašastrų estetikos nuostatų (nevertėtų pamiršti, kad šilpinai pirmiausia reikėsi kultinės dailės srityje), tokios Vakarų moderniai estetikai ir meno filosofijai svarbios sąvokos kaip meninio stiliaus *individualumas* ir *originalumas*, lyginant su indų tradicinės kanoninės šastrinės estetikos nubrėžtais reikalavimais, buvo suvokiamos kaip antraielės ir nereikšmingos. Tik tas menas, „kuris atitinka kanoninius kriterijus, yra iš tikrųjų nuostabus, ir joks kitas, mano įsitikinimu“ (*Śukranītisāra*, IV, 4, p. 105–106). Todėl šilpinai dažniausiai nepretenduoja į originalumą, individualią saviraišką. Taip pat nevertėtų pamiršti, kad, pavyzdžiui, anot *budistinės estetikos*, *individualybė yra visiškai fiktyvus, laikinas karminis dalykas, lyginant*

su amžinaisiais dalykais. Todėl tikras kūrėjas, išpažįstantis budistinės estetikos principus, skatinamas žvelgti plačiau ir giliau, anapus savo asmeninių nuostatų, peržengti egoistinių savigarbos interesų ribas. Iš čia, anot budistinės estetikos, ryškėja pagrindinis kūrybos tikslas: siekti, kad per kanonais nubrėžtą ir amžiais patikrintą tradiciją būtų atskleisti ne laikini, individualūs, o belaikę amžiną prasmę turintys dalykai. Individualios meninės saviraiškos problemos tokių estetinių nuostatų kontekste yra nereikšmingos.

Nepaisant aptartos vyraujančios normatyvinės estetinės nuostatos, griežtai reglamentuojančios menininko kūrybos proceso pobūdį, šilpašastrose neaptiksime vieno požiūrio į menininko kūrybinės laisvės problemas. Skirtingai nei „Citralakṣaṇas“ teksto autorius, kuris liberaliai traktuoja menininko kūrybinę laisvę ir jo pasirinkimą vaizduoti kasdienio žmonių gyvenimo temas, kitame traktate „Śukranītisāra“ rekomenduojama menininkui apskritai vengti buitinių temų. „Dievų vaizdavimas, – rašoma jame, – atneša žmonėms laimę ir nukreipia juos į padangę. Žmonių gi [vaizdiniai] nutolina nuo dangaus ir iššaukia nelaimės... Dievų vaizdiniai, netgi negrabiiai atlikti, gimdo laimę. Priešingai žmonių vaizdiniai, netgi gerai atlikti, niekuomet neatneša laimės“ (cit. pagal Bose, 1926, p. 32). Apie sąlyginę indų

menininkų laisvę liudija tai, kad nepaisant „Šukranyti-saroje“ išsakytos griežtos nuostatos už dievų vaizdavimą užmerktomis akimis menininką bausti mirties bausme, skulptorius išdrįso Šivos šventykloje, Elefantos saloje, šį dievą ir kitus vaizduoti užmerktomis akimis.

Kurdami konkrečius dievų, pusdievių ar žmonių vaizdinius, skulptoriai ir tapytojai privalėjo laikytis griežtų traktatuose aiškiai reglamentuotų dydžio, proporcijų, figūros pozos, pasilenkimo ar pasisukimo kampo, aprangos, būtinų simbolių, atributų ir daugybės kitų su konkrečios krypties, mokyklos ikonografijos subtilybėmis susijusių kanoninių reikalavimų. Pagal traktatuose suformuotus kanoniškus reikalavimus, žmogaus figūros aukštis, priklausomai nuo personažo pobūdžio, rango ir dvasinių charakteristikų, buvo skaidomas į septynias, aštuonias ar devynias lygias dalis, vadinamąsias *tala*, kurios atliko kūrybos procese savotiško pirminio modulio funkciją. Dievų, pusdievių taurios ir gražios galvos turėjo sudaryti vieną devintąją jų kūno ilgio dalį, didingų herojų – aštuntąją, o žemos kilmės žmonių ir moterų galvos – tik vieną septintąją jų kūno.

Anot kai kurių liberalesnių estetinių traktatų, rėmimasis kanonais ir tradicijomis turi ne apriboti kūrėjo laisvę, o tik nubrėžti pagrindinius kūrybos orientyrus, padėti natūraliai šilpino saviraiškai. Todėl, nepaisant taisyklių šilpašastrų autoriams, jų tekstuose pirmiausia pateikiamos bendrosios kūrybos nuostatos, pagrindiniai proporcijų, ikonografijos reikalavimai, kurių nužymėtoje erdvėje galėjo skleisti menininko kūrybinės dvasios polėkiai. Netgi vadovaujantis tuo pačiu kanonu, skrupulingai atsižvelgiant į jo reikalavimus, buvo galima pateikti skirtingas menines interpretacijas, trukdančias atsirasti dviem vienodiems kūriniams. Kita vertus, net kanono apibrėžtoje erdvėje šilpinas meninės kūrybos procese neišvengiamai rėmėsi jį supančio pasaulio stebėjimu, siekė atrinkti, grupuoti, išryškinti, kas yra esmingiausia.

Simbolinio mąstymo principai

Simbolis, kaip savita meninė struktūra, užgimsta mitinės sąmonės stichijoje ir glaudžiai siejasi su archajiškiausiais indų estetinės sąmonės lygmenimis, kuriuose formuojasi



Agnis, ugnies dievas. Plokštė iš Bhubanešvaros šventyklos Orisoje. XI a. Juodasis skalūnas

konkrečios ženklų, meninių vaizdinių sistemos, susijusios su įvairių religijų meno tradicijų ikonografinėse sistemose įtvirtinta globa, draudimais ir pan. Simbolis indų, kaip ir kitose meno tradicijose, slepia savyje prasmę, idėją ir kitus svarbius dvasinius dalykus. Todėl vaizduodami dievus indų menininkai nekelia tikslo imituoti žmogiškų formų grožio, kaip kad elgiasi graikų menininkai, tačiau pirmiausia siekia išreikšti ir perteikti tą gelminį dvasinį turinį, kuriuo šios dieviškos formos yra pripildytos. Kita vertus, kai siekia atspindėti žmogaus grožį, jie pirmiausia pabrėžia jo idėją, o ne, kaip graikų ir Vakarų estetikos tradicijoje, idealizuoja gražias žmogiškas formas. Jie apeliuoja arba į abstrakčiai suvokiamą grožio idėją, arba į tas grožio formas, kurias suranda žmogų supančios didingos Gamtos įvairovėje. Tačiau netgi paprasčiausioms iš gamtos perimamoms formoms indų menininkas suteikia universalesnę simbolinę prasmę.

Kita vertus, nevertėtų pamiršti, kad simbolis indų meno tradicijoje neretai įgauna tokio ženkliškumo bruožus, kuriems būdingas neišsemiamas vaizdinio daugiareikšmiškumas. Daugelio indų meno simbolių gelminės prasmės negalima pažinti racionaliai, į juos reikia „įsijauti“, pajusti jų projekciją į amžinybę. Ir pagaliau, simbolis indų sakraliniame mene savo komunikacinėmis galimybėmis yra glaudžiai susijęs ne tik su religine, tačiau ir su vientisa archajiška mitine sąmone, kadangi siekia pateikti vientisą pasaulio vaizdą.

Aptariant indų meno simboliškumo problemą negalima pamiršti ir išskirtinės literatūrinių meno formų, ypač dramos meno svarbos, kurio poveikis įvairioms estetiškumo ir meno apraiškoms buvo milžiniškas. Šis indų estetikai ir menui būdingas simboliškumas tiesiogiai siejasi su išskirtine sanskrito kalbos reikšme ir jai būdingu semiotiškumu. Sanskrito kalba išsiskiria itin išplėtotą sinonimiką, sąvokų konotacijų įvairovę, stilistiniu variantiškumu, daugybe paralelinių ir vieną kitą papildančių įvairiausių meninės išraiškos formų, vadinasi, ir užslėptų simbolinių prasmų. Chantalė Maillard, daug dėmesio skyrusi įvairių indų meno simboliškumo aspektų analizei, pabrėžia, kad indų meno esmė formuojama ne tik iš sanskrito literatūrinės tradicijos, mitologijos ir religijos išplaukiančiais naratyviniais, tai yra atpasakojamais, aspektais. „Pirmiausia, – teigia ji, – simbolio funkcija yra pavaduoti informaciją, kurios neišreiškiamumas reikalauja ko nors vizualaus, kad galėtume ją pasiekti taip, kaip kad prieiname prie žemiškųjų dalykų. Be to, simbolis, kitaip nei ženklas, nėra paprastos konvencijos produktas, o greičiau dalyvauja tame, ką simbolizuoja. Simbolis yra svarbi vienovės, sukurtos simbolio, ir to, kas simbolizuojama, dalis. Todėl kūrinys ar simbolinis objektas nėra paprasta reprezentacinė kompozicija. Simbolinis menas turi konfigūracinę vertę, tai reiškia, jog jis paverčia tam tikrą tikrovę esama ją įkūnydamas. Kiekviena konfigūracija reiškia įkūnijimą. Taip menas atlieka ne tik paprastą tarpininkavimo funkciją. Menas perteikia daugybės jėgų trajektorijas, jų kontūrus tam, kad jomis būtų galima naudotis“ (Maillard, 2010, p. 194–195).



Šivapuramas. 950–975. Bronza



Buddha Šakjamunis. Tamil Nadu regionas. 1100. Granitas

Mūsų anksčiau minėto subtiliai, niuansuoti, su daugybe konotacijų būdingai sanskrito kalbai būdingo semiotiškumo, simboliškumo ekspansija akivaizdi ir į kitas nežodines, ypač vizualiai suvokiamas meninės kūrybos formas, kuriose buvo ieškoma kitokių simbolinių sukauptos patirties vizualinio perteikimo formų. Todėl auganti simboliškumo įtaka buvo jaučiama ne tik literatūrinėje ir dramos estetikoje, tačiau ir daugybėje kitų su kalba, poetika ir dramos menu vienaip ar kitaip susijusių vizualinių meno rūšių. Taip atsirado turtingas simbolinių kodų ir gestų (*mudra*) pasaulis, iki tobulybės išplėtotas įvairiose teatrinio ir šokio meno formose. Tą simboliškumo ekspansiją akivaizdžiai regime daugybės simbolinių prasmų prisodrintoje skulptūros, tapybos, miniatiūros ikonografijoje, šokyje, muzikoje, architektūros statinių dekore.

Klasikinio periodo budizmo, džainizmo, hinduizmo tradicijų estetiniuose traktatuose, o vėliau, jau viduramžiais, hinduizmo, tantrizmo ir įvairių islamizuotų estetikos ir meno krypčių šalininkų traktatuose susiklostė sudėtingos simbolių sistemos, kurių tikslas perteikti užslėptą didžiųjų religijų kūrėjų mokymų prasmę ir svarbiausius jų gyvenimo įvykius. Tokie yra būties ratas, simbolizuojantis Buddhos mokymą, pėdų atspaudai, šventojo medžio *Bodhi*, daugybės hinduistinėje ikonografijoje pamėgtų gyvūnų – jaučio, liūto, arklio ir kiti vizualiai suvokiami simboliai, kurie simbolizuoja konkrečius dievus.

Priklausomai nuo konkrečios emocinės dievo, pusdievio ar herojaus emocinės būsenos indų vaizduojamojoje dailėje gyvavo keturios pagrindinės figūros pozos. Susikaupimo ir psichinės pusiausvyros būseną simbolizavo stovinti arba sėdinti rimties ir kontempliacijos būsenoje figūra, ekspresyviai palinkusi į priekį sėdinti figūra simbolizavo

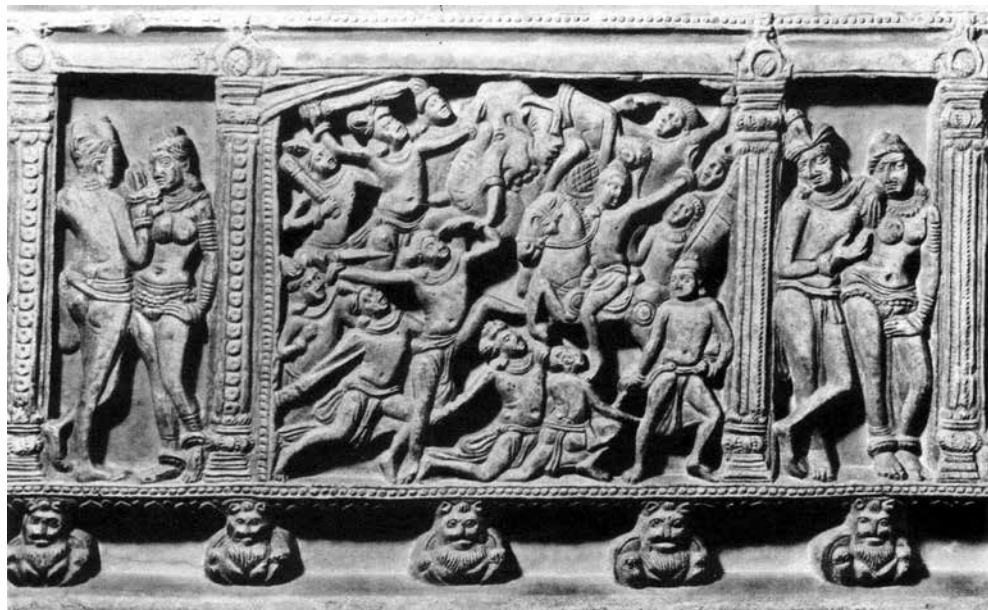
energijos sklaidą ir pan. Ne tik figūros pasilenkimas, bet ir galvos, plaukų forma, rankų, pirštų judesiai, antakių kanoniškos formos turėjo didžiulę simbolinę prasmę, kurią meistras turėjo perteikti suvokėjams. Tačiau jei vaizduojant dievus ir pusdievius, kitus svarbesnius konkrečios religijos panteono personažus šių normatyvinių nuostatų buvo laikomasi, kai menininkai vaizduodavo paprastus mirtinguosius, jų kūrybinės nuostatos neretai buvo daug laisvesnės.

Didžiulę simbolinę prasmę indų estetikoje reiškė spalva, spindesys, simbolizuojantys dievišką prigimtį, tyrumą, aukščiausią grožį, ir daugybė kitų konkrečios religijos adeptui savaime suprantamų ne tik religinę, tačiau ir estetinę prasmę turinčių dalykų. Tai konkrečiais pavyzdžiais parodysime analizuodami estetinius didžiųjų epų „Mahabharatos“ ir „Ramajanos“ aspektus. Šios sudėtingos glaudžiai susijusios su konkrečios estetikos ar meno krypties idealais simbolių sistemos formuoja indų meno tradicijos savitumą, suteikia jai nepakartojamą aurą.

Estetika *Kāmos* ir *Tantros* energetiniame lauke

Jokioje iš mums žinomų didžiųjų civilizacijų meilės ir erotinių motyvų sureikšminimas neįgavo tokios svarbos ir mastų kaip indų, nors panašius dalykus regime analizuodami Ozirio kultą Egipte, minotauro Kretoje, dievo Dionizo ir Pano – Graikijoje, Bakcho – Romoje, *dhekar* ir įvairias kitas sufijų praktikas arabų musulmoniškame kalifate. Per kraštus besiliejančią kūniškumą, erotiškumą, aistringą meilę aukštinančiai Hindustano pusiasalio kultūrai svetimas gilias šaknis Vakaruose suleidęs krikščioniškasis puritinizmas, besiremiantis pirmąją nuodėmės nuostata. Indijos ir Vakarų estetika iš esmės skiriasi požiūriu į juslinį grožio suvokimą ir erotinių motyvų vaidmenį mene. Skirtingai nei į asketiškumą linkstanti krikščioniškoji ir budistinė estetika, viduramžių Indijoje įsivyravusios įvairios hinduistinės religijos, estetikos ir meno kryptys yra kupinos gyvenimo meilės, jausmingo grožio suvokimo, hedonizmo, jausmingumo, erotikos. „Jokios kitos šalies religinis menas neteikia tokios svarbos erotikai, kaip indų menas, kuriame kūniškos aistros traktuojamos kaip religinių jausmų išraiška“ (Munsterberg, 1979, p. 293).

Erotiniai motyvai gaivališkai užvaldo daugelį tradicinės indų kultūros sferų, jie akivaizdūs kosmologijoje, mitologijoje, religijose, filosofijoje, mene. Erotiškumas įgauna išskirtinę svarbą ir persmelkia ne tik kultūrą, kasdienį gyvenimą, bet ir mokslą. Skirtingi jo aspektai aptarinėjami teisei, papročiams, magijai, astrologijai, filosofijai, etikai, estetikai, poetikai, retorikai, architektūrai, dramai, muzikai, šokiui, aktoriaus menui, literatūrai ir daugybei kitų mokslinio pažinimo sričių skirtuose traktatuose. Erotiniai meilės motyvai įgauna išskirtinę svarbą archajiškuose vedų, brahmanų, upanišadų, aranijų, puranų, natjašastrų,



Budistinių legendų vaizdai ir įsimylėlių poros. Atbrailos reljefas. Nagardžunakonda. II a. Marmuro smiltainis

vastušastrų, šilpašastrų, tantrų, agama tekstuose, „Ramajanoje“, „Mahabharatoje“, dramose, lyrinėje poezijoje, dailėje, muzikoje, šokyje ir savo gaivališkos aistros kupiniais vaizdiniais simbolizuoja nuolatos atgimstančias vitališkas gamtos jėgas. „Oficialusis hinduizmas atlaidžiai ir supratingai žvelgė į erotinio meno sensualizmą. Skulptūrinių meninės išraiškos priemonių kalba šis erotinis „sensualizmas“ taip išpūdingai buvo perteikiamas akmenyje, kad net žodžiai atrodė silpni ir bejėgiai“ (Fouchet, 1967, p. 23).

Kita vertus, indų estetikoje ir mene aktualizuojamas emocionalumas, pasaulio suvokimas aprėpia plačią estetinių išgyvenimų skalę – nuo ankstyvajam hinduizmui būdingo santūrumo iki atviro erotinės meilės motyvų aukštinimo brandžiuoju hinduizmo laikotarpiu. „Žmogaus meilė simbolizuoja individualų Absoliuto siekimą ir simboliškai įkūnijama erotiniame mene. Vadinasi, sutaikydamas ir susiedamas fizinės meilės malonumus su religinėmis aspiracijomis bei atsisakydamas nuodėmių išganytojo vaidmens, hinduizmas panaikino konfliktą tarp juslinio ir dvasinio pradų, kuris taip sunkiai slėgė hebrajų bei krikščionių sąžinę“ (Munro, 1965, p. 38–39).

Indų hedonistinius erotinius motyvus aukštinančioje estetikoje ir jai veikiant besiskleidžiančiose meno formose savitai reiškiasi klasikinio periodo estetikoje išplėtos *rasa* teorijos poveikis, kuris stiprėjančių šaivų, vaišnavų, šaktų ir tantristų idėjoms veikiant įgauna vis



Erotinės skulptūros Khandaryja Mahadevos šventykloje.
Khadžurachas. XI a. vidurys

ryškesnį erotinį atspalvį. Netgi vėliau redaguoti hinduistiniai sakraliniai tekstai yra kupini aistringos dievų ir žmonių meilės nuotaikų motyvų. Jie turi ryškų poveikį tolesnės hinduistinės estetinės minties raidai, kurioje formuojasi stipri „meilės meno“ reikšmingumą aukštinanti tendencija. „Vatsjanai ir kitiems mažiau asketiškiems teoretikams „meilės menas“ – *ars amatoria* – atrodo menas ir kaip toksai gali būti ugdomas. „Žemesniais lytėjimo, uoslės ir skonio jutimais irgi galima patirti estetinį pasitenkinimą plačiąja šio žodžio prasme. Apskritai indų estetika toleruoja realistinį erotiškumą mene su sąlyga, kad jis būtų saikingas, rafinuotas ir gero tono. Tai pasiekti padeda meno ištikimybė religiniam bei kosminiam simbolizmui, kuris neskatina jokio vidinio konflikto, gėdos ar nuodėmės jausmo“ (Munro, 1965, p. 43–44). Erotinės meilės kultas įgauna plačius mastus viduramžiais klestėjusiose pasaulietinio ir religinio meno formose. Šis hinduistinei estetikai ir menui būdingas tolerantiškumas paaiškinamas tuo, kad intymių žmogaus jausmų pasauliui ir erotinei žmogaus gyvenimo pusei jau nuo žilos senovės Indijoje teikiama kitokia prasmė nei krikščionybėje.

Viduramžių estetikoje ir jos paveiktose meno formose savitai reiškėsi klasikinio periodo estetikoje išplėtos *rasa* teorijos poveikis, kuris, stiprėjant šaivų, vaišnavų, šaktų ir tantristų idėjų įtakai, įgavo vis ryškesnį erotinį atspalvį. Netgi vėliau redaguoti hinduistiniai sakraliniai tekstai yra kupini aistringos dievų ir žmonių meilės motyvų. Šių kryptų šventyklų eksterjerų ir interjerų skulptūriniame dekore nepaprastą populiarumą įgavo *mithuna* motyvas – vaizduojantis besimylinčias poras.

Erotiniai motyvai išplaukia iš įvairių archajiškų Hindustano pusiasalyje gyvavusių vaisingumo kultų ir kosmogoninių pasaulio gimimo teorijų. Kaip liudija išlikę protoindiskųjų civilizacijų skulptūros artefaktai, jau bemaž 3 tūkstančiai metų iki Kristaus gyvavo archajiški



Rūmų damos ir tarnaitė. Dramblio kaulas. I a. pradžia

šaišams artimi liaudiški vaisingumo, vyriškos lyties erotinę energiją simbolizuojantys lingamo (falo), jaučio ir deivės – moters, pasaulio motinos ir kiti kultai, kurie *sureikšmintoje erotinėje energijoje regėjo universalų pasaulio ir gyvybės kūrimo principo analogą*. Vyriškas ir moteriški pradai čia buvo traktuojami kaip lygiaverčiai ir vienodai svarbūs. Lingamas buvo suvokiamas kaip abstrakčiausias ir gryniausias vyriškas pasaulio įvairovės ir būties pilnatvės kūrimo simbolis, todėl jis buvo patalpinamas garbingiausioje ankstyvųjų šventyklų vietoje. Pasaulio gimimas indų kaip ir kinų kosmologijoje yra traktuojamas kaip dviejų skirtingų *moteriškojo* ir *vyriškojo* pradų sąveikos rezultatas. Kinijoje tai *yin* ir *yang*, o Indijoje gyvenimo esmės (*Puruša*) ir gamtinės energijos (*Prakṛti*) sąveikos rezultatas.

Moteriškas *śakti* principas indų kultūros tradicijoje buvo suvokiamas kaip pagrindinis universalus visa persmelkiantis pasaulio energetinės būties principas. Jis simbolizavo tylią tuštumą, pirmąpradę didžiosios universalios kosminės dvasios perpildytą potencialią energijos jėgą. *Śakti* principas yra visur ir skleidžiasi įvairiais pavidalais, o priklausomai nuo konkrečių raiškos formų jis įvardijamas skirtingai: Didžioji motina, Devi, Uma, Durga, Parvati, Kaili ir kitais dažniausiai Šivos antrosioms pusėms priskiriamais vardais.

Galingą vyro erotinę energiją simbolizavo lingamas ir bulius, kurio aukojimo ritualas senovės Indijoje buvo traktuojamas kaip mistinis Šivos vyriškos lyties energijos perdavimo ir transformacijos procesas. Todėl pavasarį per gamtos atgimimo šventės ritualus – aukojant bulių ar šlovinant lingamą – neretai buvo pasitelkiamos rafinuočiau-



Įsimylėjęlių pora. Brahmos šventykla. Alampuras
688–689. Rusvas smiltainis



Bareljefas, vaizduojantis įsimylėjęlių porą, prie įėjimo į
Karlo šventyklos salę. Andhra. I–II a. pradžia

sios jogų psichologinių treniruočių technikos, padedančios transformuoti seksualinę energiją į dvasinę ir intelektualiai kūrybingą jėgą. Vadinasi, jau senovės indai puikiai suvokė Schopenhauerio pastebėtą ir vėliau Freudo ir kitų psichoanalitikų sureikšmintą glaudų seksualinės ir kūrybinės energijos ryšį.

Ankstyvojoje indų civilizacijos raidos fazėje atvirai erotiniai meilės motyvai buvo plačiai paplitę. Senovėje į erotinę meilę buvo žvelgiama kaip į visiškai natūralų ir išskirtinės svarbos žmogaus gyvenimo aspektą, kuris garantuoja ne tik žmonių giminės tęstinumą, bet ir būties harmonijos jausmą. „Kai mes teigiame, kad Indijos kultūra yra dvasinga, – rašo Coomaraswamy'is, knygoje „Šivos šokis“ – mes negalvojame, jog ji nėra jausminga. Galbūt tai labiau jausminga nei kaip kada nors buvo suprasta – nes toks emocionalumas, kuris gali klasifikuoti tris šimtus ir šešiasdešimt rūšių mylimojo širdies jausminių polėkių ir sustoti skaičiuodamas švelnius įkandimus, paliktus ant mylimosios odos, ar papuošti jos krūtinę žaviomis gėlėmis – perduodamą idealų švelnumą per erotiškiausią meno išraišką – yra nesuvokiama tiems, kurie yra tikrai geidulingi arba kur antžmogiškos pastangos turi sa-

vaiminę kontrolę. Indų temperamentas suteikia galimybę kalbėti apie abstrakčius dalykus netgi karštligiškai laikant žmogų gniaužtuose“ (Coomaraswamy, 1971, p. 133). Todėl kai kuriuose Hindustano pusiasalio regionuose išplitusiuose liaudies kultuose kūnišką meilę šlovinantis erotiškumas įgavo mistinę dvasinio religinio pasitenkinimo prasmę. „Visas indų liaudies menas yra prisodrintas per kraštus besiliejančių seksualinių motyvų; nuo bengališkų metale ir medyje įkūnytų vaizdinių iki ceremonijoms skirtų medinių skulptūrų *rathas* (dangiškų karietų, kurių yra visose šventyklose). Visur surandame daugybę sudėtingiausių ir graudžiausių žmogiškos meilės temų leitmotyvų, jų Indijoje yra daugiau nei bet kurioje kitoje senovinės pasaulio meno tradicijoje“ (Anand, 1958, p. 11).

Erotinės problemos, kaip minėjome, buvo aptarinėjamos ir seniausiuose brahmanų, upanišadų ir puranų tekstuose, iš kurių galima paminėti „Śatapatha Brahmana“ (*Śatapatha Brāhmaṇa*), „Čandogja upanišada“ (*Chāndogya-upaniṣad*), „Brihad aranjaka upanišada“ (*Bṛihad-āranyaka-upaniṣad*), „Agnipurana“, „Matsja purana“, „Višnudharmottara purana“ ir kitus. Seniausiuose filosofiniuose upanišadų tekstuose patetiškai kalbama apie dviejų priešingų lyčių jungimąsi šventoje gyvybėje gimdančioje vienybėje. Pavyzdžiui, „Čandogja upanišadoje“ rašoma: „Iš tikrųjų, o Gautama, moteris – tai ugnis. Iščios – jos degalai. Aistra – dūmai. Gimdančios kūno dalys – liepsna. Įvedimas vidun – įkaitusios anglys. Malonumas – kibirkštys. Šioje ugnyje dievai pateikia maistą. Iš šio pateikimo gimsta sėkla“ (Chandogya Upanisad, 5.8.1–2).

Todėl erotinės meilės kaip gyvybės ir pasaulio įvairovę gimdančio principo svarbos supratimas ilgainiui tampa neatsiejamu indų religinės, filosofinės ir estetinės pasaulėžiūros dalis. Erotiniai motyvai nuolatos išnyra įvairiose su senosiomis liaudies tradicijomis susijusiose religinėse, filosofinėse, estetinėse ir meno teorijose. Jos išplaukė iš minėtų lingamo, jaučio, senųjų vaisingumo deivių, deivės-moters ir kitų kultų, kurie buvo prisodrinti erotinių motyvų. Brahmanai, hinduistų ir įvairių šaivų, vaišnavų, šaktų šventikai, erotinei meilei teikė



Įsimylėlių pora. Madhja Pradešas. XI a. Smiltainis



Šiva ir Parvatė. XI a. Smiltainis

mistinę prasmę, kadangi ją aiškino kaip vieną iš daugybės dviejų dieviškų pasaulį kuriančių principų – gyvenimo esmės (*Puruṣa*) ir gamtinės energijos (*Prakṛti*) jungimosi būdų. Pavasarį, gyvybės atgimimo ar vaisingumo deives šlovinančias šventes ir su jomis susijusius kūnišką meilę aukštinančius įvairius vaisingumo kultus neretai lydėjo erotiškai šokėjų ir rafinuotų kurtizanių į orgijas panašūs pasirodymai.

Daug aistringų erotinės meilės motyvų skamba „Rigvedoje“ ir kituose seniausiuose vedų epochos tekstuose. Pavyzdžiui, „Rigvedos“ himne X.95 „Pururavas ir Urvašė“ vaizdingai aprašoma mitinio valdovo Pururavo, įsimylėjusio apsarę Urvašę, meilės jausmai: „Ji suspindėjo tarsi krintantis žaibas, / gimusi iš vandens ir atnešanti man meilės malonumus“ (Rgv. X.95.10).

Indų epiniuose tekstuose taip pat nuolatos įvairiais pavidalais iškyla erotinės meilės dievo Kamos vaizdinys.

Jis indų epuose, o vėliau ir estetikos bei meno tradicijoje, dažniausiai traktuojamas kaip aistringos dievų meilės vaisius, tai yra laimės ir grožio deivės Lakšmės ir jos vyro Rati („meilės aistra“) sūnus. Erotinės meilės motyvai įgavo išskirtinę svarbą lyrinėje poezijoje ir „Mahabharatoje“ (VI.31.11, XII.167.33 ir kt.), kur kalbant apie šią Kamos globojamą sritį vartojamos spalvingos nepasotinamas žmogaus aistras simbolizuojančios metaforos. Ignoruoti aistringą moters meilės šauksmą vyrui indų kultūros tradicijoje neretai buvo laikoma griežtos bausmės reikalaujančia nuodėme. Neatsitiktinai vienas pagrindinių „Mahabharatos“ herojų Ardžūna, atsiribojęs nuo padangių devos Urvašės meilės, buvo dievų griežtai už tai nubaustas.

Didžiuosiuose indų epuose *aptinkame daugybę estetinių fragmentų, kuriuose pamatinė estetikoje grožio kategorija asocijuojasi ne tik su spalva, šviesa, spindesiu, ryškumu, švarumu, tačiau ir su akivaizdžiais erotiniais motyvais, kurie pateikiami kaip gilaus dorybingo grožio suvokimo pavyzdžiai*. Čia nuolatos iškeliama kaip didžiule estetinė verte pasižyminti geidulingumą skatinančios, patrauklios, nepriekaištingos moters kūno formos, veido žavumas, gražus balsas, grakštumas, kūno kalbos šokis. Kalbant apie moters grožį, jos veidas palyginamas su mėnuliu (Mhb. III.250.9) arba lotoso žiedu (Mhb. III.119.4). Apskritai aukštinant moters grožį, jos estetiškos savybės, meilės jausmus, nuolatos vartojamos erotinį atspalvį turinčios metaforos. Šiuo aspektu indų epiniai kūriniai asocijuojasi su hebrajiškais „Giesmių giesmės“ jausminiais motyvais. Taip viename iš tekstų Šiva palinkęs maldai vandens atspindžiuose išvysta panašų į lotoso žiedą savo žmonos Gauri vaizdinį ir apimtas meilės aistros užmiršta viską pasaulyje.

Netgi klastingas Ravana sumano pagrobti gražuolę Sitą sužavėdamas ją stebuklingu persikūnijimu į įstabų elnią, kurio grožį aprašant pasitelkiamas žvaigždžių, nuostabių lotoso žiedų, taurių metalų vaizdingos metaforos. „Ramajanos“ tekstui būdingą moters grožio aprašinėjimo rafinuotumą puikiai iliustruoja Hanumano (beždžionių karaliaus), slapta naktį patekusio į Ravanos haremą, jame išvystų daugybės gražių jį sužavėjusių moterų emocionalūs aprašinėjimai, kuriuose moterys palyginamos su didele pieva lotosų ar išsiskleidusiomis vandens lelijomis, prie kurių apsvaigusios aistra, lekia bitės... (Ram. V.9.37–39; 40–42).

Daugybę meilės ir erotinių motyvų aptiksime klasikinio periodo ir ankstyvųjų viduramžių literatūrinėje estetikoje ir su ja susijusioje dramoje, poezijoje, kur nuolat iškeliamas meilės ir erotinės *rasos* svarba. Meilės *rasa* čia dažnai traktuojama kaip centrinė ašis, apie kurią sukasi pagrindinės poezijos ir dramos kolizijos. Erotinės meilės emocinių aspektų sureikšminimas indų kultūros tradicijoje galingai išsiskleidė įvairiuose hinduistiniuose (ypač dievų Šivos ir Višnaus) kultuose. Iš čia indų vaizduojamojoje dailėje išplito erotinius kūniškos meilės aspektus aukštinanti falo simbolika. „Pamatiniai šivaistinio kulto aspektai, – teigia šivaizmo estetikos ir meno žinovas Alainas Danielou, – yra faliniai kultai, gyvenimo meilę šlovinantis priešybų jungimas seksualiniame akte yra svarbiausi kūrimo principo vaizdiniai. Jie tiesiogiai susiję su erotinio malonumo sudievinimu, malonumo, kuris atspindi dievišką palaimą“ (Danielou, 1973, p. 15).

Klasikinė literatūra ir vaizduojamoji dailė plačiai eksploatuoja erotinės meilės temas, neretai suteikdama joms europiečius šokiruojančius atvirai erotinius *mithuna* – tai yra susijungusius aistros polėkyje paukščių, gyvūnų, žmonių, dievų ir žmonių priešingų lyčių porų pavidalus. Šie gerai žinomi iš tantristinius architektūrinius ansamblius puošiančių skulptūrų, bareljefų motyvai, *senovės indų įsitikinimu, neša į namus laimę, garantuoja gausios laimingos šeimos gyvavimą, todėl dažnai jie buvo naudojami ne tik šventyklų dekore, tačiau ir puošiant viršutines durų ir įvairių koridorių praejimų dalis*. Toks hedonistinis erotinius motyvus aukštinantis požiūris į pasaulį buvo kruopščiai teoriškai grindžiamas įvairiuose šaivų, vaišnavų, šaktų ir tantristinės atšakos traktatuose, pirmiausia priskiriamiems tantrų ir agamų tekstų tradicijoms. Šių traktatų yra labai daug, tačiau jų labai mažai išversta į kitas kalbas ir iki šiol jie yra menkai tyrinėti. Iš tantra ir agama tradicijos



Kolonoje išskaptuotas lingamas, vaizduojantis Šivą. Šunga periodas. I a. Smiltainis

veikalų svarbiausi yra „Śakti Sangama Tantra“ (*Śakti Sangama Tantra*), „Bṛihat Samhita“ (*Bṛhat-Samhita*), „Gandharva Tantra“ (*Gandharva-Tantra*), prie erotines problemas gvildenančių architektūros traktatų pirmiausia reikėtų priskirti „Manasaraśilpaśastra“ ir „Samaranganasūtradhara“. Tačiau iš šių tekstų korpuso bene geriausiai vakariečiams žinomi erotiniai traktatai – *Ananga-ranga*, „Kāmasūtra“, *Kandarpa-cudamani*, *Rati-rahasya*, *Smara-dipika* ir kiti.

Neabejotinai garsiausias iš šių erotinių indų meilės fenomenui skirtų traktatų buvo Vatsjajanai Malanagai (Vātsyāyana Mallanāga) priskiriamas didaktinis proza su nedideliais poetiniais tarpais parašytas IV–VI a. traktatas „Kamasūtra“, kuris turėjo stiprų poveikį estetinės minties ir meno raidai. „Kamasūtra“ – tiesiogiai išvertus „Pamokymai *kāmos* srityje“, tai yra žmogaus jausminių potraukių srityje. Šios knygos pirmojoje dalyje rašoma: *Kāma* – tai malonumas, kuris užvaldo dvasią dėl poveikio atitinkamiems jutimo organams: malonaus garso, prisilietimo, išvaizdos, skonio arba kvapo. Tačiau, svarbiausia, *kāma* – tai potraukių patenkinimas ypatingais prisilietimais. Pažinti ją reikia remiantis „Kamasūtra“ ir bendraujant su aukštuomenės žmonėmis“ (KS. I. 11–13). Skirtingai nei Ovidijaus „Meilės menas“, tai ne meninis, o savo pagrindinėmis nuostatomis daugiau mokslinis, didaktinis įvairius etinius, pedagoginius, terapinius ir estetinius aspektus jungiantis veikalas, kurio priklausymą mokslinei tradicijai patvirtina glaustas, akademiškas, be pagražinimų ir įvairių retorinių figūrų minčių dėstymo stilius, indų teoriniams traktatams būdingas struktūriškumas ir sudėtingiausios teksto klasifikacinės sistemos.

Etinių, erotinių ir psichologinių meilės aspektų aptarimu veikalas neabejotinai gilesnis, nei dauguma Vakaruose netgi iki XX a. pradžios pasirodžiusių šiai problematikai skirtų knygų. Itin subtilus čia daugybės užslėptų žmogaus jausmų, natūralių fiziologinių potraukių bei įvairiausių emocinių vyro ir moters psichologinių aspektų supratimas. Traktato autorius tarp kitko jau pradžioje skaitytojus įspėja, kad „neverta perdėm siekti *kāmos*, kadangi ji prieštarauja pagrindiniams tikslams – *dharmai* ir *art-hai*, taip pat [gyvenimo būdai] garbingų žmonių. Juk jausminiai pasitenkinimai veda į bendravimą su nevertais žmonėmis, nereikšmingais dalykais, gimdo nešvarumą ir nešlovę“ (KS. I. 32–33). Tačiau greta pateikiama ir kita mintis: „Jausminiai malonumai yra panašūs į valgį, kadangi nuo jų priklauso fizinė būseną. Jie taip pat yra apdovanojimas už *dharmos* ir *arthos* laikymąsi. O apie [su tuo susijusius] trūkumus reikia galvoti taip pat, kaip ir visais kitais atvejais. Niekas juk neatsisako nuo maisto gaminimo [iš baimės], kad [jį atims] vargetos, arba nuo kviečių sodinimo todėl, kad [juos gali ištrypti] laukiniai žvėrys“ (KS. I. 37–38). Indų kultūros tradicijoje paprastai jau dvylikos metų berniukai buvo detalai teoriškai supažindinami su lytiniu gyvenimu, nes jis traktuojamas kaip itin svarbi žmogaus gyvenimo dalis.



Khandarija Mahadevos šventyklos eksterjeras. Khadžurachas. XI a. vidurys

Ilgainiui kartu su mokslu apie meilę formuojasi ir kamašastrų tradicija, tęsianti ir plėtojanti „Kamasūtros“ motyvus. Ji itin sustiprėja tantrizmo idėjų pakilimo metu, kai atsiranda daug garsių traktatų, kurie plačiai komentuojami vėlesnėje kamašastrų tradicijoje.

Budizmo ir džainizmo ideologai siekė apriboti šias kūniškojo hedonizmo apraiškas ir daugybės vietinių archajinių meilės kultų erotinius mistinius motyvus. Tačiau indų kultūros tradicijoje visuomet gyvybingai skleidėsi tendencijos, siekusios harmoningai subalansuoti bet kokius kraštutinumus. Todėl siekis apriboti tokią svarbią žmogaus emocinio gyvenimo pusę natūraliai sukėlė galingą įvairių hinduizmo ir tantrizmo kryptių reakciją. Jų šalininkai asketizmą ir atsisakymą nuo juslinio pasaulio grožybių propaguojančioms budizmo ir džainizmo teorijoms priešpriešino erotinės meilės motyvus. Atgaivindami senuosius vaisingumo kultų erotinius motyvus, hinduizmo ir tantrizmo estetikos ir meno šalininkai suteikė meilės aktui ne tik erotinę, bet ir išaukštintą estetinę bei mistinę prasmę. Tai liudija minėtų tradicijų tekstai, vaizduojamosios dailės pavyzdžiai, estetiniai traktatai ir gausūs literatūros, poezijos, muzikos kūriniai, kuriuose *erotiškumas traktuojamas kaip viena iš svarbiausių emocionaliai pa-*



Vakeśvaraśvetykla. Bhubaneśvaraś

veikaus meno savybių. Tantrinis erotinės meilės kultas išsirutuliojo iš ankstyvųjų moteriškųjų vaisingumo kultūr ir maginių ritualų, kurie transformavosi į kokybiškai naują estetinį pavidalą įgavusių ritualų sistemą, kurios tikslas – įgauti antžmogiškų galių. Tantrinėje praktikoje šios pakraipos adeptai išskirtinį dėmesį teikia įvairioms mantroms, meditacijoms ir kvėpavimo pratimų technikoms bei žmogaus kūno fizinių galimybių tobulinimui, kadangi kūnas čia traktuojamas kaip itin svarbus priartėjimo prie dieviškos palaimos jausmo instrumentas.

Dauguma klasikinio ir praktiškai visos viduramžių epochos hinduistinės ir tantristinės šventyklos buvo išpuoštos įvairiais erotiškais skulptūriniais vaizdiniais, kurie buvo neatsiejama šventyklos dekoru ir ikonografijos dalis. Daugelis senųjų architektūrinių estetikos traktatų teigė, kad *šventyklos, kurių dekore nėra erotinių vaizdinių, yra nevisavertės, neveiksmingos saugojant žmones nuo pavojingų jų gyvybei kerų ir apžavų, todėl neišvengiamai jos bus sugriautos dievų rūstybės siunčiamų žaibų ir griausmų.* Kita vertus, ne tik šventyklos, tačiau valdovų, aristokratų rūmai, pasiturinčių žmonių namai, visuomeniniai pastatai buvo puošiami erotinėmis skulptūromis ir paveikslais, kuriems buvo priskiriama mistinė galia – šeimininkus apsaugoti nuo piktos akies ir nelaimių.

Vaizduojamojoje dailėje erotiniai motyvai, pradedant protoindiškais civilizacijomis, regimi visuose klasikinės architektūros ir vaizduojamosios dailės plėtojimosi židiniuose: Pataliputroje, Bhadžoje, Barhute, Bodgajoje, Sanchi, Karli, Mathuroje, Gandharoje, Amaravati ir kitose vietovėse. Tačiau įstabiausi erotiškumą šlovinantys Hindustano pusiasalio kūriniai siejami su šivaizmo ir tantrizmo meno tradicijomis, išsiskleidusiomis plintant islamiškos ekspansijos grėsmei nuo IX iki XIII a. Iš daugybės kažkada daugiausiai

Centrinėje Indijoje nuo Orisos, Bengalijos iki Radžputano pastatytų erotinėmis skulptūromis papuoštų šventyklų iki nūdienos išliko tik per šimtą, kadangi daugelį sugriovė ir apnaikino musulmonai, o vėliau aršūs „aukštos moralės“ gynėjai britų kolonizatoriai, kuriuos šokiravo indų šventyklų erotinių motyvų pateikimo skulptūriniuose vaizdiniuose atvirumas. Iš išlikusių šventyklų estetiniu požiūriu vertingiausi erotiniai vaizdiniai yra Bhuvanešvaros ir Konarako Orisoje ir Khadžuracho centrinėje Indijoje

Tantrinių šventyklų eksterjeruose kruopščiai vaizduojamos gyvūnų, žmonių, pusdievių ir dievų porų erotiškos meilės scenos, kaip ir analogiškas erotines problemas aptariantys traktatai, neabejotinai turėjo daug skirtingų funkcijų: šviečiamąją, auklėjamąją, magišką, socialinę, terapinę ir kitas, kadangi neraštingus žmones meninių vaizdinių kalba supažindino su šia itin svarbia ir jautria žmogaus emocinio gyvenimo puse. Todėl šventyklų vaizdinių seka nemokantiems skaityti buvo tarsi atversta įvairius seksualinio gyvenimo aspektus vaizdinių ir simbolių kalba aptarianti knyga, kurioje, sekdami viena kitą keičiančias vaizdinių sistemas, jie galėjo geriau susipažinti su seksualinio gyvenimo subtilybėmis, įvairiausiais erotiškumo skatinimo ir sužadinimo aspektais.

Kontempliuodamas šiuos audrinančius vaizduotę ir jaudulį sukeliančius vaizdinius suvokėjas galėjo nutolti nuo realaus gyvenimo negandų, emociniai išsikrauti nuo įvairių asmenybę slegiančių kompleksų. Erotinis išgyvenimas šiuos vaizdinius suvokiančius žmones harmonizuodavo, pripildydavo gyvenimo džiaugsmo pilnatvės, palaimos jausmo, padėdavo atitrūkti nuo gyvenimiškų rūpesčių ir svajingai skrajoti kitame meilės aromato pripildytame prarastojo rojaus su spindinčia saule, įstabiais paukščiais, gėlėmis, nerūpestingai padangėje skriejančiais debesimis irealiame svajų pasaulyje.

Kita vertus, nederėtų pamiršti, kad indų kultūroje kaip saugikliai nuo religinio rigorizmo visuomet veikė ir vidiniai estetiškos minties ir meno raidos dėsniai. Jie atvėrė galimybes reikštis estetikoje ir mene su įvairiomis dvasinės ir kūniškos meilės apraiškomis susijusiai emocinei žmogaus prigimčiai, padėjo spontaniškai skleisti gelminiems mitiniams pasąmonės sluoksniams. Todėl *net budistinės estetikos nuostatų asketiškumą ir santūrumą įvairių šios tradicijos mokyklų skulptūroje ir tapyboje nuolatos harmonizuodavo greta kanonizuotų Buddhos vaizdinių išnyrantys, tarsi kito estetinių vertybių pasaulio palydovai, gyvi, jusliški, kupini žemiškų aistrų bajaderių, jakšinių ir įvairių vaisingumo deivių bei pusdievių vaizdiniai*. Indų hedonizmui oponuojančių asketiškų religijų kūrėjai ir ideologai kėlė griežtus erotinio žmogaus gyvenimo apribojimus, o realus gyvenimas vyko amžiais pramintais keliais, nepajėgdamas kūrėjų išvaduoti iš priklausomybės nuo jiems tokių natūralių ir suprantamų dvasinės ir žemiškos, kūniškos meilės aistrų.

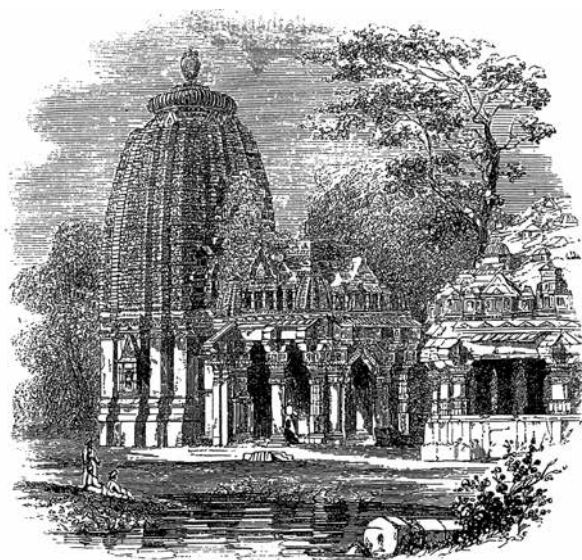
Akivaizdu, kad tikrovėje tarp estetinių, religinių ir meninių konkretaus žmogaus polėkių nusistovėdavo sudėtingesni santykiai nei griežtuose tekstuose. Todėl dirbiniai, besąlygiškai

paklūstantys kanoniškoms kulto nuostatomis ir eliminuojantys visas meilės apraiškas, dažniausiai nepajėgia virsti gyvybingais meno kūriniais ir miršta su savo laikotarpiu. Tai suprantama, nes *jiems svetima svarbiausia estetiškos komunikacijos galimybė, estetišką aurą, estetišką energiką ir su natūraliais meilės jausmais, erotiniais geismais susijusi emocinio poveikio galia*, kuri jaudina suvokėją ir padeda dirbiniui virsti kūriniumi, išlaikančiu laiko išbandymus. Kita vertus, tikrame meno kūrinyje meilės jausmų įkvėptas vaizdinys estetine emocinio poveikio jėga įveikia religinių ar kitokių apribojimų nubrėžtas ribas ir transformuojasi į nepriklausomą nuo tikrovės galingo geismo emocinio užtaiso kupiną vientisą estetišką tikrovę. Šiame religiniame estetiniame santykiyje svarbus sunkiai apčiuopiamas emocinis pradai, nes kūrinys suvokėją veikia pirmiausia savo formų, spalvų, garsų energetika.

Talentingo menininko sukurtas, meilės dvasios kupinas meno kūrinys pateikia estetiškai vientisesnę, harmoningesnę pasaulio suvokimą nei tas, kurį suvaržo griežtos religijos nuostatos ar kanonai. Vadinasi, natūralaus geismo ir erotinio užtaiso kupinas menas sutaiko išskylančius prieštaravimus tarp meilės grožį jaučiančio kūrėjo dvasinių polėkių ir išorinės schemos; todėl jis meninės kūrybos procese koreguoja bet kokias negyvybingas religines dogmas. Iš čia plaukia indų poezijoje, tapyboje, skulptūroje atsiskleidusios meilės temos perteikimo įvairiapusiškumas, jos platus traktavimas nuo atvirai juslinių erotinių scenų iki įstabios dvasingai meilei suteikiamos rimties ir harmonijos.

Vadinasi, skirtingai interpretuojamas erotinės meilės kultas, galingai išsiskleidęs įvairiose archajinio, klasikinio ir viduramžių periodų Hindustano pusiasalio religijos, filosofijos, estetikos ir meno kryptyse, neabejotinai atspindėjo svarbius specifinius indų estetiškos sąmonės raidos aspektus. Erotinės meilės kulto vizualiai regimi motyvai pilniausiai atsiskleidė įstabiuose hinduizmo ir tantrizmo hedonistinės estetikos įkvėptuose Khadžuracho, Bhuvanešvaros, Konarako, Puri ir daugybės kitų tantrinių, šaivistinių šventyklų skulptūriniuose vaizdiniuose, didinguose bareljefuose, gausiai vaizduojančiuose vyrų ir moterų meilės scenas. Indiškai estetikos ir dailės tradicijai visiškai svetimas Vakarų krikščioniškosios ir islamiškosios kultūros tradicijų diegiamas drovumas vaizduojant šią žmogaus emocinių santykių sritį. Indų estetikoje ir dailėje erotiškumas suvokiamas kaip natūrali žmogaus gyvenimo pilnatvės raiškos sritis. Todėl tantristinės ir šaivistinės tradicijos vaizduojamosios dailės kūrinuose suvokėjų dėmesys natūraliai prikaustomas prie anapus perdėto drovumo besiskleidžiančių gausių, estetiškai įtaigių moteriškų ir vyriškų apnuoginto kūno formų. Indų dalei charakteringas *mithuna* pozose susipynusių besimylinčių porų motyvas, kuris meniškuose skulptūrose ir bareljefuose drąsiai šlovina estetiškus erotinio meno aspektus. Šiuos tantrizmo estetikos ir meno aspektus išsamiau aptarsime vėlesnėse tantrizmo estetikai, architektūrai ir skulptūrai skirtose knygos dalyse.

Trečia dalis. ESTETINĖS MINTIES UŽUOMAZGOS SENOVĖJE



Hinduistinė šventykla Barolyje. IX a.

Vedų kanono formavimasis ir struktūra

Norint geriau suvokti Hindustano pusiasalio civilizacinės erdvės estetinio pasaulio suvokimo ištakas ir savitumą, būtina gilintis į dvi pagrindines sritis: 1) su literatūrinės estetikos tradicija susijusią archajišką vedinės literatūros korpusą; 2) mėginti rekonstruoti indų estetinius idealus, grožio principus analizuojant išlikusius seniausius artefaktus. Turint omenyje minėtą išskirtinį poetinės ir epinės tradicijos vaidmenį indų estetinės minties istorijoje, tiksliausia šį pažinimą pradėti nuo milžiniškos apimties vedų literatūros (vedos, brahmanai, aranjakai, upanišados, sūtros), kurių vienija *śruti* (apreiskimas, tiesos atsivėrimas), arba vedų kanono sąvoka. Georges'as Dumézilis taikliai pastebėjo, kad būtent vedų šaltiniai, jų teikiama sena ir turtinga informacija leidžia pažinti esminius pirmąsias Indijos kultūros bruožus (Dumézil, 1971, p. 6).

Vedų literatūros korpusą sukūrė indoarijai, indoeuropiečių tautų, pasiekusių Hindustano pusiasalį II tūkst. pr. Kr., atšaka. Vedos (*veda* – žinojimas, šventasis žinojimas, šventoji išminties knyga) yra seniausi senovės Indijos filosofinės religinės minties ir poezijos kanoniniai paminklai, sukurti vedinio sanskrito kalba arijų („tauriųjų“, „kilniųjų“) apgyventoje šiaurės vakarų Indijoje. Šios turtingos literatūros tradicijos atsiradimas tiesiogiai siejosi su indoeuropiečių genčių ekspansija į Hindustano pusiasalį. Manoma, kad vedos ėmė formuotis dar prieš arijams apsigyvenant Hindustano pusiasalyje. Kai kurie mokslininkai atskirus vedų tekstus datuoja VI–IV tūkstantmečiu pr. Kr., kiti – 1500 m. ar IV a. pr. Kr.

Vedų tekstuose užsimenama apie *dāsy*, apibūdinamą kaip tamsiaodžiai falo garbintojai, sutvirtintų miestų sunaikinimą ugnimi ir kardu. Kai kurie mokslininkai buvo linkę identifikuoti šiuos sutvirtintus miestus su Indo slėnio civilizacijos miestais; iš tikrųjų kai kuriuose vedų himnuose kalbama apie sugriuvusius miestus. Tačiau daugiau nėra jokių patikimų įrodymų, kad kalbantieji vedų kalba – archajiškiausia sanskrito forma – užvaldė protoindiškos civilizacijos miestus. Taip pat kyla pagrįstų abejonių dėl tokio šio indų civilizacijos istorijos tarpsnio interpretacijos chronologinio nuoseklumo, kadangi, anot kai kurių autoritetingų specialistų, protoindiškos civilizacijos urbanistinių centrų smukimas atrodo įvykęs prieš indoarijams įsiveržiant į Hindustano pusiasalį. Ir pagaliau kyla pagrįstų abejonių dėl lingvistinių įrodymų patikimumo, gvildenant istorines tautų judėjimo bangas.

Per Irano ir vidurio Azijos teritorijas atkeliavusios į Hindustano pusiasalį gentys buvo vadovaujamos radžų (karalių), jos garbino saulės ir gamtos dievus, vadovaujamus griaustinio dievo Indros ir ugnies dievo Agnio, išpažino šventa sanskrito kalba sukurtą vedų autoritetą, sudėtingą aukojimo ritualų sistemą ir kastinės visuomenės diferenciacijos principus. Prijaukinusios žirgus ir turėdamos kovos vežimus su stipinų ratais, arijų gentys greitai išplėtė savo valdžią šiaurinėje Hindustano pusiasalio dalyje ir judėjo į Rytus bei Pietus įtvirtindamos savo valdančią padėtį tenykštėse miškingų Gangos lygumų bendruomenėse. Geležinių įrankių



Višnaus inkarnacija Narasimha (žmogus-liūtas). Višnuistinė ola šventykloje Karnatakoje.
Čalukjų periodas. Smiltainis. 578

paplitimas padarė ši plotą tinkama gyventi aktyvios kultūrinės veiklos erdve. Arijai Hindustano pusiasalyje suformavo klasinę visuomenę, kuri vedų periode pasidalijo į keturias klases – žynius, karijus, žemdirbius ir prekybininkus, taip pat pavergtų vargingųjų vietinių gyventojų klasę – šudras (ne arijus ir nepriklausančius jokiai kastai) – tai rodo, kad pastarieji atstovavo tenykščiams gyventojams. Arijų ekspansija sulėtėjo skverbiantis į pietinius Hindustano pusiasalio regionus, kur jie tirpo tarp užkariautų gyventojų. Būtent kalbančiųjų vedų kalba skaičius buvo nepakankamas išstumti pietuose viešpatavusias gentis ir jų kalbas.

Kol susiklostė rašytinė sanskrito tradicija, sakraliniai vedų tekstai buvo perduodami iš kartos į kartą žodžiu. Vedų, t. y. senųjų šventų išminties knygų tekstai ir pagrindiniai mokymai, sukurti archajiška sanskrito kalba, formavosi per didžiulį istorinį laikotarpį, veikiami skirtingų kultūros tradicijų. Šių tekstų ir idėjų visuma išryškėjo apie XVI–VI a. pr. Kr., o įvairūs pagalbiniai tekstai buvo kuriami net iki mūsų eros pradžios (Renou, Filliozat, 1947, t. 1, p. 190–193, 291–298). Nepaisant ilgos vedų literatūros tradicijos raidos ir funkcinės šių tekstų įvairovės, tai gana vientisas senosios indų dvasinės kultūros reiškis.

nys, atliekantis autoritetingų kanoninių sakralinių tekstų vaidmenį, kurių poveikis indų religinėms, kosmogoninėms, filosofinėms ir estetinėms idėjoms yra svarbus.

Kanoninis vedų mokymas buvo ne tik šventa, bet ir ezoterinė (slapta) elitinė doktrina, kadangi buvo skirta tik išrinktiesiems. Vedų kanoniniai tekstai „horizontaliajame“ morfologinės klasifikacijos lygmenyje skirstomi į keturis sakralinių tekstų rinkinius (*Rgveda*, *Sāmaveda*, *Yajurveda*, *Atharvaveda*), o pagalbinė vedų literatūra – brahmanus (brahmanų aiškinimas) ir mantras (magiškos eilės, formulės); prie pastarųjų kartais ne visai pagrįstai prijungiamos poverdinės glaudžiai susijusios su vedų kanonu sūtros (glausti aforistiniai komentarai). „Vertikaliai“ vedų kanonas skirstomas į samhitas (*saṃhitā*), brahmanus (*brāhmaṇa*), aranjakas (*āraṇyaka*), upanišadas (*upaniṣad*). Šių skirtingų tekstų visuma vienijama *śruti* (atsivėrimo to, kas išgirsta, kas yra gauta dieviškosios apreiškities keliu) sąvokos ir sudaro vientisą vedų kanoną.“

Svarbiausias ankstyvosios vedų periodo estinės minties pažinimo šaltinis – „Rigveda“, kurioje aptinkama seniausių estinių idėjų ir sąvokų visuma, susiformavusi dar iki arijų įsiveržimo į Hindustano pusiasalį. „Turtingas ir įvairialypis „Rigvedos“ turinys liudija aukštą literatūros lygį, sunkiai pasiekiamą gentinėje visuomenėje. Tai, kas slypi „Rigvedoje“, gali būti tik menkas fragmentas anksčiau Indo upės baseino miestuose klestėjusios turtingos literatūros, perimtos ateivių, kuriems reikėjo specifinių paaiškinimų ir komentarų. Ši literatūra tapo ateiviams sakralinio pažinimo šaltiniu“ (Serebryakov, 1971, p. 68).

Kai kurie mokslininkai atskirus vedų tekstus datuoja tūkstantmečiu pr. Kr. Iki susiformuojant sanskrito rašytinei tradicijai jie buvo perduodami iš kartos į kartą žodine forma. Vedos – tai savotiškos seniausios religinės ir pasaulietinės literatūros bei poezijos antologijos, kuriose susiduriame su puikiais filosofinės poezijos, lyrikos, epo, dramaturgijos, satyrinės literatūros pavyzdžiais. Filosofiniai pagrindinių pasaulio sandaros, gamtos, žmogaus būties, problemų apmąstymai, daugmaž autonomiški, skirtingų literatūrinių formų fragmentai ir tarpai eilėmis parašytose vedose liudija aukštą šio laikotarpio filosofinės ir literatūrinės kūrybos lygį. Nors atskiri filosofiniai fragmentai, himnai priskiriami konkretiems asmenims, tačiau kūryba buvo anoniminė, kadangi vedų epochoje dar neišryškėjo autorius, kūrėjas.

Seniausi šios epochos paminklai sukurti „vediniu sanskritu“, iš kurio išsirutuliojo garsiųjų „Mahabharatos“ ir „Ramajanos“ „epinis sanskritas“, o vėliau „klasikinio sanskrito“ kalba, kuria buvo sukurta gausi filosofinė, religinė, estinė ir grožinė literatūra.

Vedų kanono knygos turėjo ne tik šventos, tačiau ir ezoterinės (užslaptintos) elitinės doktrinos pobūdį, kadangi jos ir jose plėtojamas mokymas buvo skirtas tik išrinktiesiems. Vėlyvųjų *Rgvedos* himnų sukūrimo epochoje visuomenėje išryškėjo kastinė diferenciacija. Visuomenė suskyla į keturias uždaras kastas, arba *varṇas* (spalva). Stiprėjanti visuomenės

diferenciacija atsispindi visose gyvenimo sferose, kur didėja perskyra tarp kilmingų arijų (*kṣatriya* arba *rājanya*, *brahman*) ir trečios – žemdirbių, amatininkų, prekybinių (*vaiśya*) – kastos, kurios nariai išsaugojo socialinį statusą tik palyginus su beteisiais šudromis (*śudra*). Nors brahmanų kastos nariai neturėjo realios pasaulietinės valdžios, tačiau jų įtaka vedų epochos dvasiniame gyvenime buvo milžiniška. Jie ne tik vadovavo sudėtingai religinių ritualų sistemai, tačiau buvo pagrindiniai ideologai, ezoterinių (slaptųjų) vedinių tradicijų saugotojai ir kanoninių tekstų kūrėjai. Gilindamiesi į seniausią vedų kanono šaltinį „Rigvedą“ su nuostaba konstatuojame, kad nepaisant didžiulės 1028 himnų sukurto 10 didelių skyrių (mandalų) sudarančios apimties jo tekstas yra neįtikėtinai tiksliai fiksuotas. Visos išlikusios „Rigvedos“ redakcijos tekstologiškai yra labai artimos. Tikriausiai griežtai kanonizuotos ritualinės „Rigvedos“ himnų funkcijos reikalavo itin tikslaus jų turinio fiksavimo. Siekiant išlaikyti autentišką sakralinių tekstų turinį, „slaptųjų tradicijų“ saugotojai brahmanai perima ir savitai, senovės indų įsitikinimu, netgi menkiausia klaida bendraujant su dievais galėjo sukelti jų nepasitenkinimą ir nelaimės. Šio žurno funkcijos siejamos su „Atharvaveda“. Šių keturių rituale dalyvaujančių žurnų funkcijų pasiskirstymas sąlygojo ir jas atitinkančių keturių pagrindinių kanoniškų vedų tekstų „Rigvedos“, „Samavedos“, „Jadžurvedos“ ir „Atharavedos“ atsiradimą. Taigi aiškėja vedų kanono dalijimas „horizontaliajame“ lygmenyje į keturis pagrindinius sakralinius tekstus. Seniausias ir vertingiausias kanono paminklas yra „Rigveda“ (*R̥gveda* – „himnų veda“), kurios turinį sudaro įvairių religinių, filosofinių ir poetinių himnų rinkinys. Jo ištakos yra labai senos, o galutinė redakcija datuojama apie XII–X a. pr. Kr. Tai pagrindinis ankstyvajame vedų laikotarpyje besiformuojančios filosofinės metafizikos ir sinkretiškų arijų estetinių pažiūrų pažinimo šaltinis.

Antra pagal senumą yra „Atharvaveda“ – „Užkeikimų veda“. *Atharvan* – legendinio pirmojo „ugnies žurno“ vardas – magiškų formulių, užkeikimų, užkerėjimų, burtazodžių rinkinys. Atskiri jos tekstai tikriausiai susiformavo jau III–II tūkstantmetyje pr. Kr., o galutinė redakcija datuojama apie X–VII a. pr. Kr. Šiame rinkinyje aptinkame daugybę su archajiškais šamanizmo ritualais susijusių magiškų formulių, užkeikimų, padedančių pasiekti konkretų tekstą. Viename iš šio teksto fragmentų (Ath. v. X.2) ryškėja indų antropologijos užuomazgos.

Vėlesnė yra „Samaveda“ – „Dainų veda“ (*sāman* – dainavimas) – seniausias muzikinės kultūros paminklas, susiformavęs iš „Rigvedos“ himnų, giesmių, dainų. Sudėtingėjant „Rigvedos“ tekstų dainavimo ritualui ir evoliucionuojant muzikinei kultūrai, iškilo autentiško senųjų himnų tikslaus atlikimo problema. Iš to gimė „Samaveda“, kuri perėmė senovinių dainavimo ritualų fiksavimo, notacijos, reglamentavimo ir autentiškos muzikinės kultūros tradicijų išsaugojimo funkciją. Šios knygos teksto atsiradimo aplinkybės

aiškina, kodėl iš 1603 į jį einančių kūrinių tik 99 originalūs, o kiti kartoja „Rigvedos“ tekstą (pagal siauresnę redakciją, iš 1549 tik 75 originalūs). „Samaveda“ – labai svarbus indų estetinės minties ištakų pažinimo šaltinis, kadangi čia formuojasi muzikinės estetikos užuomazgos.

Ir pagaliau „Jadžurveda“ – „Aukojimo formulių veda“ (*yajus* – aukojimo formulė) – aukojimo tekstų rinkinys, skirtas žyniams, aptarnaujantiems kultinio aukojimo ritualus. Dauguma šio paminklo tekstų yra perimti iš „Rigvedos“, tačiau „Jadžurvedoje“ aptinkame daugiau originalių prozos ir poezijos tekstų. „Jadžurvedos“ tekstas išliko dvejomis pagrindinėmis redakcijomis: Juodoji (*kṛṣṇa*) „Jadžurveda“ ir Baltoji (*śukla*) „Jadžurveda“. Pirmoji, be aukojimo formulių jadžusų (*yajus*) ir mantrų, jungia prozos forma parašytus komentarus – brahmanus, o antroji susideda iš jadžusų ir mantrų. Iš čia kyla ir jos pavadinimas. Baltosios „Jadžurvedos“ tekstui būdinga vientisesnė struktūra. Ją sudaro 200 himnų ir aukojimo formulių, suskirstytų į 40 skyrių.

Soma ritualui vadovaujantis aukščiausias žynys brahmanas galėjo sėkmingai atlikti savo pareigas tik labai tiksliai žinodamas visų ritualinio vyksmo dalyvių funkcijas ir jų atliekamą medžiagą, tai yra visų keturių vedų turinį. Tačiau atskiros senųjų vedinių tekstų dalys praslinkus šimtmečiams nuo jų sukūrimo ir evoliucionuojant kalbai, ritualams, tapo sunkiai suprantamos, todėl, siekiant įtvirtinti brahmanizmo ideologiją, reikėjo pateikti naujus filosofinius, religinius ir filologinius vedų komentarus. Taip gimė naujas vedų kanono komponentas *brāhmaṇa* (vedų paaiškinimai). Tai ortodoksiški prozos forma parašyti vedų komentarai, simboliškai aiškinantys ezoterinį vedų turinį, mįslingus teksto fragmentus ir specifines ritualinio vyksmo problemas. Juose galime išreikšti tam tikrus nurodymus (*vidhi*) ir paaiškinimus (*arthavāda*). Pagrindinė brahmanų paskirtis tiesiogiai siejasi su kulto reikmėmis. Jie komentavo miglotus tekstų aspektus ir kartu nurodinėjo, kokie himnai ir kaip turėjo būti atliekami konkrečių ritualų ir aukojimų metu. Kiekvienai vedai skirtuose brahmanuose aptinkame skirtingas vedų tekstų aiškinimo kryptis, šakas (*śākhā*). Brahmanai buvo ne tik vyriausiojo žynio, bet ir visų kitų žynių pagalbiniai tekstai arba teksto instrumentai.

Tačiau, be garsiai žynių skaitomų tekstų, buvo ir tam tikrų taisyklių, nurodymų visuma – mantros, „eiliuotos maldos“, „užkeikimai“, „magiškos formulės“, kuriomis vadovaudamiesi specialia metodika naudojosi rituale dalyvaujantys žyniai. Visose vedose, išskyrus „Jadžurvedą“, mantrų tekstai sutampa su jų samhitomis. O „Jadžurvedos“ tekstas jungia brahmanus ir mantras. Taip priartėjome prie antro vedinės literatūros kanono morfologinės klasifikacijos lygmens į brahmanus ir mantras. Kai kurie vedų literatūros tyrinėtojai į šį klasifikacijos lygmenį įjungia ir specifinę poveidiniame periode susiformavusią sūtrų (siūlo) literatūrą – trumpus, viena kitą keičiančius pamokymus įvairiais filosofiniais, metafiziniais, religiniais klausimais, kurie glausta forma, minimaliu žodžių

skaičiumi turėjo aiškinti vedų turinį. Griežtai žvelgiant, sūtros neįeina į pagrindinio vedų literatūros kanono korpusą, kadangi pagrindinis šios literatūros srautas formuojasi nuo poverdinio iki budistinės literatūros iškilimo (VII a.pr.m.e.–II a.m.e.). Ilgainiui vedų kanonuose iš visų sudėtingų brahmanų išsiskiria trečioji vedinių tekstų grupė – aranjakos ir upanišados, kurios neretai įjungiamos į brahmanų sudėtį, nors dažniausiai funkcionuoja kaip savarankiški tekstai. Jiems būdingas ne praktinis, o daugiau spekuliatyvus metafizinis teorinis pobūdis. Šių tekstų pavadinimas *āraṇyaka* („miško knyga“) liudija ypatingą jų sakrališkumą ir ezoteriškumą, kadangi jie buvo skirti dvasiškai subrendusiems asketams, sąmoningai nusišalinusiems nuo išorinio pasaulio šurmilio į miškus ir pasišventusiems apmąstymams. Paskiri autoriai teigia, kad aranjakos yra numatytos vedizmo adeptams ir mokiniams, kaskart pasitraukiantiems į miškus atlikti specialių ritualų ir suvokti slaptą mokymą. *Miškas vedų pasaulėžiūroje buvo traktuojamas kaip itin „švari“ vieta, gamtos kūrybinėmis galiomis apvalanti žmogaus dvasią. Viena miške nuo aušros iki saulėlydžio praleista diena asmenybę taurinančia galia buvo prilyginama trims kryptingoms meditacijos paroms namuose.* Aranjakos – tai tekstai, jungiantys sudėtingus metafizinius apmąstymus, filosofines doktrinas, ezoterinių samhitų mokymų interpretaciją, įvairias glaudžiai susijusias su brahmanais legendas, mitus apie pasaulio gimimą, dievus, tvaną.

Išsiskiriantys abstrakčia mąstysena ir ryškiais filosofinio pasaulio suvokimo elementais aranjakos glaudžiai siejasi su vedų kanono filosofinės metafizikos tektais – upanišadomis. Pagrindinė jų paskirtis siejama su slaptosios vedų mokymų išminties metafiziniu aiškinimu. Ankstyvieji upanišadų tekstai taip glaudžiai susiję su brahmanais ir aranjakomis, kad ne tik įeina į jų sudėtį, bet ir išsaugo pastarųjų pavadinimus. Tačiau didžioji dauguma upanišadų egzistuoja kaip savarankiški tekstai. Daugelyje upanišadų tekstų ryškėja išsivadavimas iš religinės tradicijos simbolizmo ir polinkio į filosofinės metafizikos problemas. Atskiruose upanišadų tekstuose aptinkame originalių estetinių teorijų, mokymų užuomazgų, paveikusių vėlesnės indų filosofinės estetikos raidą.

Sudarydamos paskutinę vedinės literatūros kanono dalį, upanišados ženklina vedų metafizikos pabaigą, vadinamą *vedānta* („vedų pabaiga“). Upanišadose plėtojamas vedantos mokymas jungia filosofinius senųjų vedinių kosmogoninių, ontologinių mokymų apie *brahman*, *ātman*, pasaulio pradus, moteriškąją *Prakṛti* ir vyriškąją *Puruṣa* kuriamąjį pradus, *māyā*, išsivadavimą ir kitus aspektus, ir ši filosofinė sintezė formuoja daugmaž vientisą filosofinę metafiziką. Vedantos metafizikos centre yra mokymas apie individualios sielos atmano pažinimą absoliutaus dieviškojo prado Brahmano ir dvasinį išsilaisvinimą iš realybės pasaulio įtakos. Tikrasis Brahmano pažinimas, anot upanišadų, atsiskleidžia tik tuomet, kai asmenybė suvokia prarają tarp amžinosios ir laikinosios būties pasaulyje, atsisako materialių vertybių ir yra išsiugdžiusi šešias savybes (dvasios

rimtį, saikingumą, atsiribojimą, kantrybę, sugebėjimą susikaupti, tikėjimą) ir taip pasiekia dvasinį išsilaisvinimą.

Vėliau Vedantos pavadinimą perima įtakinga filosofinė kryptis, išpažįstanti besąlygišką vedų, kaip aukščiausios išminties kanono, autoritetą ir siekianti sujungti daugelį įvairių ortodoksinės orientacijos mokyklų, vystančių upanišadų mokymą apie absoliuto *Brahman* susiliejamą su jį pažįstančia individualia siela *ātman*, kuris pasiekiamas per pažinimą ir atveria asmenybės kelią į išsilaisvinimą. Tolesnė Vedantos filosofinės sistemos vedų periodo literatūra baigiasi plačiu įvairialypių sūtrų srautu, vadinamuoju sumarniu *vedāṅga* („vedų dalys“) vardu. Šie iš brahmanų išsirutulioję kūriniai, priešingai jų pavadinimui, nėra vedų kanono (*śruti*) dalis, o sudaro įvairių pagalbinių konkrečios krypties žinių, fonetikos, metrikos, gramatikos, astrologijos, astronomijos, etnologijos traktatus, priskiriamus konkrečioms vedoms. Iš šių glaustų konkrečių pažinimo sričių sąvadų vėliau išsivystė savarankiškos mokslo kryptys.

Jau ankstyvųjų upanišadų epochoje konkrečios vedų kanono dalys pradedamos tiesiogiai sieti su tam tikru žmogaus dvasinio gyvenimo etapu arba dvasinio asmenybės tobulėjimo pakopa. Pagal senovės Indijoje nusistovėjusias tradicijas ir dharmasūtrų reikalavimus, trijų pagrindinių kastų berniukai, sulaukę 7 metų, buvo atvedami į mokytojo namus, kur mokydavosi dažniausiai 12 metų, o kartais 24 arba 36 metus ar net visą gyvenimą. Jaunystėje mokinys, gyvendamas kartu su mokytoju, jo priežiūroje turėjo įsisavinti samhitų turinį. Baigęs mokyklą jis grįždavo į namus, vesdavo ir šiame antrajame savo gyvenimo etape jis pereidavo prie brahmanų ir juos plėtojančių sūtrų turinio įsisavinimo, kurios turėjo suteikti asmenybei bendriausių gyvenimą reglamentuojančių etinių orientacijų visumą. Trečioje savo dvasinės evoliucijos pakopoje asmenybė privalėjo periodiškai nusišalinti į miškus, kur, pasinėrusi į apmąstymus mokytojų priežiūroje siekdavo suvokti aranjakų turinį. Ir pagaliau ketvirtoji asmenybės dvasinės evoliucijos pakopa, kuri dažniausiai simbolizavo nebe jauną, dvasiškai subrendusį žmogų, buvo siejama su sąmoningu atsiribojimu nuo išorinio pasaulio ir vienišam piligrimui pritinkančios upanišadų išminties įsisavinimu.

„Sakralinis tekstas, nepaisant beribės pagarbos jam, mokymo metu atliko daugiau pagalbinį, instrumentinį vaidmenį, kadangi pagrindinis tikslas buvo ne teksto, o mokytojo asmenybės atgaivinimas – iš jo naujo dvasinio mokinio gimimas. Būtent ši – gyva mokytojo asmenybė kaip dvasinė esybė – ir buvo tas turinys, kuris sakraliniu tekstu buvo perteikiamas iš kartos į kartą vedinės kultūros raidoje. Šis principas būdingas ne tik vedinei Indijai <...>. Tradicinės kultūros transliacijos esmė reiškiasi tuo, kad tam tikromis priemonėmis dvasinė mokytojo asmenybė atgimsta mokinio asmenybėje. Kai šis asmenybių atsigaminimas funkcionuoja, kultūra atsigamina, o priešingu atveju – ne“ (Serebryakov, 1988, p. 8).



Brahma. Elora. VI a. Smiltainis



Triveidis Šiva. Elefanta. VI a. Smiltainis

Taigi tradicinėje indų kultūroje asmenybei dvasiškai tobulėjant, išskirtinis dėmesys teikiamas įvairių sakralinių tekstų turinio įsisavinimui. Šių tekstų kultūrinė misija siejosi ne tiek su ezoterinės išminties, konkrečių žinių komplekso ar dvasinės patirties perteikimu, tačiau pirmiausia su Mokytojo asmenybės atkūrimu ir išskirtinės svarbos tradicijos tęstinumo įtvirtinimu visuomenės gyvenime.

Vedų mitologijos pasaulis

Svarbus tradicinės indų estetikos ir meno pažinimo elementas buvo spalvingas ir įvairialypis vedų mitologijos pasaulis. Jo vaizdinių sistemos, pagrindiniai dievai, pusdieviai, demonai, herojai per istoriją, veikiant naujoms kultūrinėms tradicijoms, religijoms, tikėjimams, patyrė esminių metamorfozių. Vieni personažai nublanko, antri perdavė savo funkcijas kitiems mitinio pasaulio herojams, tretieji be pėdsakų išnyko. Vediniame dievų panteone keitėsi pagrindinių ir antraeilių dievų hierarchija, atributai, funkcijos, neretai du ar daugiau dievų susiliedavo į vieno sudėtinio dievo vaizdinį, perimantį ankstesnių Dangaus valdovų požymius bei funkcijas. Taip, pavyzdžiui, pirmas vedinio dievų panteono valdovas Djauses, perdavęs savo



Višnus ant Ananta, plūduriuojantis kosminiame vandenynne. Reljefas iš Dašavatara šventyklos Deogarhe. VI a. Smiltainis

funkcijas rūšiam Varunai, nepastebimai išnyko, pastarasis vėliau užleido savo vietą karingam Indrai. Įsigalėjus brahmanizmo ideologijai (VIII–VI a. pr. Kr.), Dangaus pasaulio hierarchinėje viršūnėje iškilo Pradžapati, budizme ji pakeitė Buddha, hinduizme atsirado sintetinis vyriausiojo dievo Trimūrti vaizdinys, jungiantis Visatos kūrėjo Brahmos, jos saugotojo Višnaus ir griovėjo Šivos funkcijas. Pagrindiniu archajiškų vadinės mitologijos sluoksnių pažinimo šaltiniu tampa „Rigveda“, kurios seniausi sluoksniai atspindi ankstyvąją mitų kūrimo stadiją, kuriai būdingas iš animistinių tikėjimų ir kultų perėjęs gamtos stichijų sudievinimas. Vėlesnės kilmės mituose pastebimai stiprėja antropomorfizmo tendencijos. „Rigveda“, būdama vedų kultūros ir mitologijos „pradžią pradžiai“ ir, anot L. Renou, „neturėdama ankstesnių literatūrinių šaltinių, pati tampa

visų vedizmo rašytinių paminklų pagrindine ištaka“ (Renou, 1953, p. 277). Nors „Rigvedoje“ ir kituose vedų laikotarpio paminkluose vyrauja ateivių arijų mitologijos substratas, tačiau joje jaučiami ir asimiliuotos protoindiškos (Harappos ir Mohendžo Daro) civilizacijos kūrėjų mitinių įvaizdžių, ir vėlesnių vietinių dravidų liaudies kultų, tikėjimų pėdsakai.

Vedų mitologijos šerdimi tampa kosmogoniniai mitai apie pasaulio kūrimą, kurių „Rigvedoje“ ir kituose šios epochos šaltiniuose aptinkame daugybę įvairių versijų, neretai netgi su priešingomis detalėmis. Pastarajam mitui, F. B. J. Köiperio pastebėjimu, išskirtinę svarbą „teikė tas faktas, kad kiekvienas reikšmingas gyvenimo momentas čia suvokiamas kaip šio pirmąpradžio proceso pakartojimas. Vadinasi, mitas buvo ne paprastas pasakojimas apie tai, kas įvyko seniai, ir ne spekuliatyvus paaiškinimas, kaip šis pasaulis tapo tuo, kas jis yra. Pasaulio gimimas tapo nuolatos pasikartojančio gyvenimo ir pasaulio atsinaujinimo proceso prototipu“ (Köiper, 1986, p. 28).

Kosmogoninis pasaulio gimimo modelis vedų mitologijoje formuojamas organizuotoms kosmoso struktūroms priešpriešinant pirmąpradę neorganizuotą būties stichiją, kuomet nebuvo nieko, nei saulės, nei mėnulio, nei žvaigždžių. Pradžią pradžios būseną „Rigvedoje“ apibūdinama kaip visišką Visatą organizuojančių elementų, struktūrų nebuvimą, Tuštumą



Agnis – senovės indų ugnies dievas. Bronza



Šiva. Gvalioras. VIII a. Rudas smiltainis

(*śūnyatā*). „Tuomet nebuvo nei esaties (*sat*), nei nebūties (*asat*). Nebuvo nei oro erdvės, nei dangaus virš jų. <...> Tuomet nebuvo nei mirties, nei ne mirties. Nebuvo kas skiria dieną ir naktį“ (Rg.v. X. 129. 1–2). Pirmasis kosmogoninio mito variantas pasakoja, kad kūrybinio akto pradžia tapo vanduo, kurio bekraščiuose tyruose, jam sutirštėjus, iškilo žemės lopinėlis. Kitas, vėlesnės kilmės, šio mito variantas kalba apie vandens stichijoje iškilusį Aukso Kiaušinį, iš kurio po metų atsirado demiurgas Brahma. Jam perskėlus kiaušinį pusiau, atsirado Dangus ir Žemė. Nuo šiol neorganizuotame chaoso pasaulyje prasideda kūrybinis Visatos raidos procesas. Jame atsiranda poliarinių kategorijų: šviesos ir tamsos, gėrio ir blogio, grožio ir bjaurumo, gyvenimo ir mirties priešprieša, skatinanti intensyvėjančių pasaulio struktūrų organizaciją. Pasibodėjęs vienatvė Brahma minties jėga sukuria sūnus, iš kurių vėliau atsiranda dievai, demonai, žvėrys, paukščiai ir visi kiti padarai, užpildę pasaulį. Vedų tekstuose pateikiamas ir kitas – Visatos gimimo iš pirmo sukurto žmogaus Purušos mitas.

Anot šio mito, dievai, paaukoję Purušą, iš jo kūno dalių sukuria visus pagrindinius Visatos struktūrų ir socialinės organizacijos elementus. Iš Purušos lūpų atsiranda žyniai (*brahman*), iš rankų – valdovai karvedžiai (*kṣatriya* arba *rājanya*), iš klubų – žemdirbiai,

amatininkai, prekybininkai (*vaišya*), iš kojų – žemiausios kastos (*śudra*) nariai, turintys tarnauti aukštesnėms kastoms (Rg.v. X. 90). Iš pirmojo žmogaus proto gimsta mėnulis, iš akies – saulė, iš burnos – ugnis, iš kvėpavimo – vėjas, iš ausų – pasaulio šalys ir pan. Atlikęs kūrybinę demiurgo misiją Brahma pasitraukia poilsui perduodamas valdžios prerogatyvas savo palikuonims asurams ir devams (dievams). Seniausiuose „Rigvedos“ tekstuose asurai traktuojami kaip vyresnieji devų broliai, išsiskiriantys didžia išmintimi, galia, antgamtiškomis savybėmis, gebėjimu įgauti norimą formą.

Vėliau besididžiuodami savo galia jie išpuiko, išsigimė ir palinko į blogį. Tuomet nuo jų nusisuko laimė, kuri pradėjo globoti jų jaunesniusius brolius devus. Kitas mitas kosmogoninio pasaulio formavimosi posūkio tašku skelbia stebuklingą Danguos ir Žemės sūnaus dievo Indros gimimą. Vos gimęs jis taip greit įgauna grėsmingą karo pavidalą ir milžiniškus mastus, kad visam laikui išskiria išgąsdintus tėvus. Indra ne tik užpildo išsilaisvinusią erdvę, bet ir tampa vedų mitologijoje simboliniu *arbor mundi*, jungiančiu dualistiniu tapusį dangaus ir žemės pasaulį, taigi jau mitologinės vedų kultūros ištakose ryškėja sakralinė skaičiaus 3 ir įvairių jo modifikacijų 9, 12, 33 reikšmė (tridalė Visatos struktūra, trys Višnaus žingsniai, trys dievų grupės ir pan.), trejetas savo magiška kūrybine galia nustelbia du kitus vedų sakralinius skaičius 4 ir 7. Naujų dievų su Indra priešakyje iškilimas ir jų pretenzijos į hegemoniją dievų pasaulyje formuoja neišvengiamą konfliktą su anksčiau viešpatavusiais jų vyresniaisiais broliais asurais. Jo kulminaciniu tašku tampa Indros kova su drakonu Vritra, kurį pirmasis nugalėjęs įsiviešpatauja dievų pasaulyje.

Po Indros pergalės devų ir asurų partijos susitaiko. Tai, kas vyksta toliau, yra svarbiausias kosmogonijos momentas. Pasirodo, kad visus asurus patalpinti tvarkingame kosmose neįmanoma. Todėl tik kai kurie pagrindiniai iš jų, tokie kaip valdovas Varuna, pereina į kitą pusę ir susijungia su devais. Kiti išginami iš žemės ir slepiasi požemio pasaulyje. Prisišliejęs prie Indros Varuna tampa vienu garbingiausių vedinio panteono dievų (tiesa, pasižyminčių drastiškais, netikėtais veiksmais), o jo buvę bendražygiai asurai vėlesniuose vedų laikotarpio tekstuose įgauna daug negatyvių bruožų. Jie pradedami vaizduoti kaip į gyvates panašios pabaisos, tapusios žmogui priešišku, destruktivių gamtos jėgų įsikūnijimu. Asurai tęsia savo gyvenimą vedų epochos ir vėlesnėje indų mitologijoje už kosmoso ribų ir nuolatos grasina savo destruktiviais įsibrovimais tikslingai organizuotam pasauliui.

Ilgainiui vedų mitologijoje susiklosto savitas griežtai hierarchizuotas dievų panteonas. Kiekvienas iš dievų čia glaudžiai siejasi su gamtos stichija ar konkrečia žmogiškos veiklos sfera. Daugeliui iš jų būdingi ryškūs antropomorfizmo (žmonių) ir teriomorfizmo (gyvūnų) bruožai. Taip, pavyzdžiui, centrinė vedinio dievų panteono figūra Indra (jam skirta daugiausia, net 250 „Rigvedos“ himnų) pasižymi visomis žmogiškosiomis savybėmis, nors lygia-grečiau yra vaizduojamas buliaus pavidalu, o kitas įtakingas dievas Agnis – arklio pavidalu.

Sudievinas augalas Soma turi kelias persikūnijimo formas. Jis daugiau augalų nei antropomorfinis dievas, nors vienoje iš savo ipostacijų vaizduojamas kaip saulės dievo Sūrjos dukters jaunikis. Vedinių dievų panteoną sudaro 33 aukščiausio rango ir gausybė antraeilių ir mažiau reikšmingų pusdievių. Jie patalpunami trijose skirtingose sferose, kurios tiesiogiai siejasi su vedų kosmogonijoje plėtojama tridalės pasaulio struktūros koncepcija: 1) dangaus, 2) atmosferos (erdvė tarp Dangaus ir Žemės) ir 3) Žemės. Dangaus dievų grupėje savo reikšmingumu išsiskiria Djauseus – dangaus dievas, Varuna – pasaulinės tvarkos dievas, Sūrja, Mitra, saulės dievai, Ušas – aušros, Višnus – simbolizuojantis priešingų pasaulio dalių vienybę. Atmosferos dievų grupėje, greta besąlygiškai prieštaraujančio Indros, svarbus yra tūkstantakis Rudra – brahmanizme ir hinduizme plačiai žinomas Šivos vardu griaustinio dievas ir Vajus – vėjo dievas. Žemės dievų grupėje svarbiausi yra Agnis – ugnies ir aukojimo dievas ir Soma – sudvasintas ritualinis gėrimas. Dievų pasaulyje atsispindi ir kastinis arijų visuomenės pasidalijimas, kur yra karo dievai (Indra, Marutai), žynių dievai (Agnis, Brihaspatis) ir žemdirbių, amatininkų, prekybininkų (Pušanas, Raka).

Vedų mitologijoje formuojasi svarbūs indų religijai, filosofinei metafizikai, estetikai mokymai apie pirmąjį žmogų Purušą, pasaulinę dvasią, sielos nemirtingumą, jos persikūnijimą, individualios sielos susiliejimą su amžinąja siela, karmos dėsniu užuomazgas.

Paskutinėse „Rigvedos“ dalyse plėtojamas mokymas apie po žmogaus mirties ir kūno suirimo išliekančią dvasią, kuri kartu su aukuro laužo dūmais pakylėjo į dangų dievo Jamos karalystę, o ten švyti amžina šviesa ir gyvena protėvių sielos. Mokyme apie teisingą elgesį, orientuotą į kiekvienai kastai būtiną sekimą ritualais, formuojasi karmos dėsniu ir „amžinojo grįžimo“ mito užuomazgos, kadangi užuominomis kalbama apie žmogaus sielos grįžimą naujiems gyvenimams ir mirtims, kad būtų vėl pakartotas naujas periodiško ciklinio būties atsinaujinimo ratas.

„Amžinojo grįžimo“ mitas ir mokymas apie sielos persikūnijimą bei Jamos karalystės skilimas į rojus (*svarga*) ir pragaro pasaulius galutinai išplėtojamas brahmanuose. Vėdiškoji „amžinojo prado“ mitologija, nurodo M. Eliade, turi lemiamą poveikį Indijos kultūroje,



Sūrja, saulės dievas. Orisa. XIII a.
Juodasis skalūnas



Višnus ant Garudos. Bareljefas Dašavataros šventykloje.
Guptų periodas. VI a. Smiltainis

filosofijoje, estetikoje, mene įsivyravusiai ne linijinės, o ciklinės laiko kaitos sampratai“ (Eliade, 1959, p. 146, 153). Ilgainiui yrant vientisai mitinei sąmonei, aranjakose ir upanišadose formuojasi ankstyvoji indoarijų metafizika su jai būdinga kosmogoninių, ontologinių, gnoseologinių problemų visu- ma, ryškėja pagrindinių sąvokų – *śunya*, *sat*, *asat*, *brahman*, *ātman*, *Puruṣa*, *prakṛti*, *dharma*, *karma*, *mokṣa*, *bhava*, *avidyā* – prasmė. Svarbiausiomis aranjakų ir upanišadų autoriams tampa Visatos gimimo, jos funkcionavimo dėsningumų, pasaulinės dvasios, sąmonės, *aš* ir absoliuto santykių, žmogiškosios būties prasmės, jo vietos gamtos pasaulyje problemos. Jie gvildena būties realumo ir regimybės teoriją, kalba apie prisirišimo prie apgaulingo regimybės pasaulio (*māyā*) menkavertiškumą, asmenybės dvasinio tobulėjimo kelius, savęs

įveikimo būtinybę. Taigi čia formuojasi tas pagrindinių filosofinės metafizikos idėjų ir problemų kompleksas, kurį daugelį šimtmečių gvildens įvairių klasikinės filosofijos ir estetikos kryptių, mokyklų šalininkai.

Vedinės pasaulėžiūros krizė ir brahmanizmo ideologijos sklaida

Stiprėjant visuomenės socialinei diferenciacijai vis didesnę įtaką įgavo brahmanizmas, kuriame, lyginant su vedine pasaulėžiūra, formuojasi sudėtingesnis filosofinių, etinių, estetinių idėjų kompleksas. Brahmanizmas nebuvo ideologiškai vienalytis reiškiny, evoliucionuojant visuomenei, formuojantis naujoms filosofinėms, religinėms kryptims, jis keitėsi. Ankstyvajame šios ideologijos raidos etape išryškėjo konservatyvūs ortodoksiniai, asketiški motyvai. Ankstyvoji brahmanizmo ideologija išskirtinį dėmesį skyrė askezei, kadangi joje buvo įžvelgiamas instrumentas, padedantis asmenybei įgyti ypatingą proto skaidrumą, įžvalgumą, valios discipliną, vos ne mistinę užslėptos reiškinių esmės pažinimo galią. Tobulai įvaldę ezoterinį (slaptą) vedinių ritualų turinį, daugelį sudėtingų ezoterinės praktikos elementų, ilgainiui brahmanai pradėjo reikšti pretenzijas į visas

socialinio gyvenimo ir kultūros sritis. Jie netgi siekia perimti vyravusio vedų epochoje dievų panteono funkcijas. Iš čia kyla ir teisingai atliekamo magiško ritualo brahmanizme kultas, kuriam priversti paklusti dievai. Kai kuriuose brahmanizmo sakraliniuose tekstuose (brahmanuose, aranjakuose) siekiama įteigti, kad dvasios valdovai žemėje yra viršesni ir įtakingesni už dangiškuosius dievus.

Brahmanistinėje doktrinoje pastebimi esminiai poslinkiai. Centrine brahmaniškos ideologijos grandimi tampa mokymas apie visų pasaulio reiškinių esmėje slypintį absoliutų objektyviai egzistuojantį dvasinį pradą *Brahman*. Šis substancionalus pradas gimdo viską, kas egzistuoja mus supančiame pasaulyje. Jis nepaklūsta aprašinėjimui ir neišreiškiamas įprastine kalba. *Brahmanas* rašytiniuose šaltiniuose apibūdinamas neigiamomis kategorijomis, kaip *neregima, negirdima, nepažįstama, nekintama, neturinti ribų ir pan. absoliuti realybė, pažįstama ne racionalaus proto, o tiesioginės intuicijos keliu*.

Brahmano esmėje slypintis absoliutus kūrybinis pradas lemia periodišką pasaulio žuvimą ir atgimimą. Brahmanizmo šalininkų įsitikinimu, amžina individuali siela Atmanas siekia susilieti su pasauline siela Brahmanu. Šiam susiliejimui trukdo nuolatos besikeičiantis būties *Prakṛti* apraiškų srautas. Iš jo kyla kitas svarbus brahmanizmo mokymas apie nuolatinę sielų persikūnijimą, kuris vėlyvuosiuose brahmanizmo tekstuose virsta karmos mokymu, skelbiančiu žmogaus atsakomybę už savo žemiško gyvenimo veiksmus. Anot šio seniausiose upanišadose suformuluoto reinkarnacijos (punarjanma) mokymo, jei žmogus nugyveno žemišką gyvenimą dorybingai, po mirties jam suteikiamas atpildas ir jo dvasia pakliūna į šviesią dangaus karalystę, o jei nuodėmingai – tuomet į Jamos tamsos karalystę – pragarą. Jama vedose yra pirmasis žmogus, miręs žemėje ir atvėręs kitiems kelią į pomirtinę karalystę. Vėliau brahmanuose jis tampa mirties dievu, požeminiame pasaulyje esančio pragaro valdovu, baudžiančiu nusidėjėlius. Taigi nuo paskutinėje inkarnacijoje nugyvento gyvenimo tiesiogiai priklauso, koku pavidalu atgims žmogus. Sielos išsigelbėjimas brahmanuose siejamas su mokša, t. y. su išsivadavimu iš tolesnės inkarnacijų (persikūnijimų) grandinės ir susiliejimu su amžinuoju dvasiniu pradą Brahmanu, kuris pasiekiamas askeze, meditacija, atsiribojimu nuo išorinio pasaulio beprasmybės. Toks požiūris į gyvenimiškus idealus paaiškina askezės ir atsiribojimo nuo pasaulinio gyvenimo populiarumą brahmanizmo idėjų klestėjimo epochoje.

Vėliau plintant demokratiškesnėms budizmo ir džainizmo religijoms, paveikusioms arijų išskirtinumo idėją, tradicinė vedų ideologija išgyveno krizę, kadangi jau nebepajėgė patenkinti mažiau arijų kultūros paliestų rytinių ir pietinių Hindustano pusiasalio gyventojų dvasinių poreikių. Siekiančius išsaugoti savo įtaką ideologus tai verčia ieškoti kompromisų su vietiniais dravidų gyventojų mitiniais, religiniais, etiniais, estetiniais požiūriais.

Siekdami įveikti vedų ideologijos amorfiškumą ir suteikti jai labiau epochos reikavimus atitinkančias formas, brahmanai pradėjo aktyviai įjunginėti į perrašinėjamus vedų sakralinius tekstus, brahmanus, aranjakas, „Mahabharatos“ fragmentus ir daugelį kitų nearijietiškos kilmės kultūros elementų. Dėl šios ortodoksinių požiūrių revizijos prie tradicinio vedų dievų panteono prijungti įtakingiausi vietinių gyventojų dravidų garbinami dievai. *Stiprėjant ankstyvųjų brahmaniškų idealų asimiliacijai vis didesnę įtaką įgaunančiuose naujuose mokymuose dravidiškas substratas ne tik integruojamas, tačiau ir brahmaniškas vis labiau nustelbiamas vietiniu dravidišku substratu.* Kita vertus, arijų ir dravidų tikėjimų sintezė lemia esminius poslinkius brahmaniškoje dievų hierarchijoje. Anksčiau vediniame panteone viešpatavusius Indrą, Varuną, Agnį, Somą pakeičia į pirmą eilę iškilusių trijų pagrindinių dievų (*trimūrti*) grupė Brahma – pasaulio kūrėjas, Mahadeva („Didysis dievas“) arba Šiva – dievas griovėjas, Narajana arba Višnu – dievas globėjas ir pasaulinės harmonijos saugotojas. Vedų dievai brahmaniškoje dievų hierarchijoje neišnyksta, tik keičia pavidalą, funkcijas. Apie tris pagrindinius brahmanizmo panteono dievus formuojasi įvairaus rango sinkretiškas vedinių ir dravidų dievų panteonas. Taigi vėlyvojoje brahmanizmo ideologijoje ryškėja laipsniška jos transformacija į hinduistinę, kuri perima daugelį brahmanizme išplėtotų mokymų.

Specifiniai vedų estetikos bruožai

Senieji vedų himnai, pabrėždami realaus žmogų supančio pasaulio iliuziškumą, kartu atkreipia dėmesį, kad jis yra dieviškos kūrybinės galios pagimdytas, kupinas grožio ir harmonijos kūrinys, visų žmogaus kūrybinės veiklos formų provaizdis. Vedų himnuose aptinkama *kalyāṇa* ir graikiška *kalos* kategorijos, reiškiančios grožį, mokslininkų nuomone, yra identiškos indoeuropietiškos kilmės. „Rigvedos“ himnuose kosmoso ir gamtos reiškinių grožis tampa savotišku kulto objektu. „Grožį apdainuokite, grožį aukštinkite, kurkite maldas grožiui“ (Rg. v. VIII. 36. 17). Greta gamtos grožį aukštinančių motyvų vedų tekstuose randama daug fragmentų, iškeliančių harmoningą dvasinį ir fizinį žmogaus grožį. Vienas „Rigvedos“ himnų, šlovindamas moters grožį, pabrėžia jos kūno ir veido dailumą (Rg. v. X. 86). Gamtos reiškinių, daiktų, žmogaus ir jo kūrybinės veiklos estetinėms savybėms apibūdinti pasitelkiamos grožio, įstabumo, dailumo, spindesio, ryškumo ir kitos sąvokos, vėliau tapusios tradicinės indų estetikos kategorijomis.

Gvildenant indų estetinės minties ištakas, ypatingos reikšmės įgauna vedose plėtojamos pažiūros į žmogaus kūrybinę veiklą, meno vaidmenį indoarijų gyvenime, meno rūšių hierarchiją. Vedose menai sąvoka glaudžiai siejama su kitomis žmogaus kūrybinės veiklos sferomis, pirmiausia amatais. Tai liudija ir paties meno termino etimologija ir

net poezijos meninės išraiškos priemonių apibūdinimas iš audėjo amato perimtais terminais. Tradicinė indiškoji *kalā* sąvoka jungė 64 menus ir amatus. Ji aiškinama plačiai: kaip žinojimas ir sugebėjimas meistriškai kurti. Taigi ši sąvoka aprėpia ne tik estetiškes, tačiau ir visas kitas žmogaus kūrybinės veiklos sferas, iš esmės neskiriant meistriškai kuriančio poeto, puodžiaus, statytojo, kalvio, auksakalio. Vedinio meno sąvokos platumą ir sinkretizmą tiesiogiai atspindi estetikos ir menų sferą globojančių dievų funkcijos. Tarp jų iškyla Tvaštaras – visų pasaulio formų kūrėjas, „neprilygstamas auksarankis meistras“, sukūręs nuostabią taurę dieviškam gėrimui somai, Bharatis – kalbos, maldų dievas, Ribhus – mitinis kalvis, meistriškumo pusdievis, Sarasvatė (Šarada) – iškalbingumo, mokslo ir menų deivė.

Žvelgdami į vedų kultūrą šiuolaikinės siauresnės meno sąvokos aspektu, pastebime aukštą daugelio menų rūšių lygį. Nors vedose aptinkame nuorodų į neišlikusius architektūros, vaizduojamosios ir taikomosios dailės kūrinius, tačiau neabejotinai vedų epochos meno hierarchijoje svarbiausias vaidmuo teko poezijai, muzikai, šokiui, pantomimai ir kitoms sintetinėms meno formoms, kurios buvo plačiai taikomos ritualuose. Ankstyvajam vedų kultūros laikotarpiui būdinga itin glaudi skirtingų menų sąveika.

„Rigvedos“ ir „Samavedos“ turinys liudija aukštą poetinės ir muzikinės kultūros lygį. „Rigvedoje“ slypi daugelio tradicinės indų literatūros žanrų – iškilmingų himnų, epinės literatūros, filosofinės poezijos, intymiosios lyrikos, satyrinės literatūros ištakos. Joje taip pat aptinkame 15 dviejų ir daugiau asmenų dialogų, kurie ritualų metu buvo teatralizuotai vaidinami žynių, persikūnijusių į „Rigvedos“ aprašytus dievus ir įvairius legendų personažus. Šios ritualinės dramos, misterijos, lydimos šokių, dainų, pantomimos ir instrumentinės muzikos, anot Friedricho Maxo Müllerio, Sylvaino Lévi'o ir Franciscuso Bernardo Jacobo Kōiperio, tapo indų dramos ištakomis. Pastarąją hipotezę patvirtina „Natjašastroje“ aprašytas Brahmos ir asurų susidūrimas pirmojo spektaklio metu ir aiškiai pastebimas dramos estetinių principų ryšys su vedų mitologija ir ritualais.

Vedų epochos estetinių pažiūrų savitumas ryškiausiai atsiskleidžia ritualinėje poezijoje, kuri besąlygiškai vyrauja meno hierarchijoje. Nors „Rigvedos“, „Samavedos“ himnų autorystė priskiriama dievui Brahmai ir įvairiems legendiniams autoriams, tačiau archajiškiausias šių tekstų sluoksnis siejasi su anonimine liaudies, o vėlesnis – su talentingiausių genčių poetų dainių kūryba. Jau žiloje senovėje buvo apdainuojamas kiekvienas reikšmingas genties gyvenimo įvykis (žygis, vestuvės, pavasario sutikimas, gamtos reiškinių pagarbinimas) ir spontaniškai formavosi seniausiųjų meilės poezijos, gamtos grožį, stichijas aukštinančių eilių visuma. Slenkant šimtmečiams jos šlifuojamos, papildomos naujais motyvais, improvizacijomis. Ilgainiui geriausi liaudies poetiniai kūriniai naujai redaguojami, kanonizuojami ir, ritualams įgaunant išskirtinį vaidmenį

visuomenės gyvenime, nepastebimai virsta ritualiniais himnais. Taigi vedų užuomazgas ir vėlesnių griežtai kanonizuotų „Rigvedos“, „Samavedos“ himnų redakcijas skiria ne tik didžiulis istorinis atstumas, tačiau ir esminiai poetikos pokyčiai, kadangi senovinius pasaulietinius meilės, gamtos, žmogaus grožį aukštinančius motyvus neretai nustelbia kanonizuotos ritualinės poezijos elementai.

Ankstyvajai liaudies poezijai transformuojantis į ritualinę, socialinėje hierarchijoje iškyla himnų kūrėjai ir atlikėjai rišiai (*ṛṣi*) arba kaviai (*kavi*), bhatai (*bhaṭṭa*). Poeto (*ṛṣi*, *kavi*) samprata senovės Indijoje glaudžiai susijusi su išminčiaus ir žynio sąvokomis. Vedų ritualuose poetai gretinami su brahmanų kastos nariais, kadangi ir vieni, ir kiti atlieka mediumų vaidmenį. Ši dvasinį artumą pabrėžė ir rišių, kavių bei bhatų profesijos paveldimumas. Antra vertus, griežtai reglamentuojančioje socialinius santykius vedų epochos visuomenėje išskirtiniais poetiniais gabumais pasižymintys jaunuoliai galėjo net įžengti į uždarą brahmanams artimą poetų kastą, kurios nariai savo gyvenime ir kūryboje rėmėsi griežtais norminiais principais.

Siejantys žmonių ir dievų pasaulius poetai vedų epochoje traktuojami kaip dieviškojo pasaulio pasiuntiniai, išminties simboliai, aiškiaregiai. Jie įkūnija pranašo, filosofo ir menininko pašaukimą. Dėl to į poetą žiūrima ne kaip į kūrėją, o kaip į pasyvų universalios nepažįstamos dieviškos kūrybinės galios perteikėją, vizionierių, regintį kitiems neregimą daiktų, reiškinių esmę. Šis poeto ryšys su dievų pasauliu ir vedų ritualais teikė poezijai beveik mistinės galios. Poetiniai himnai laikomi svarbiausiomis priemonėmis paveikti dievus; meistriškai naudojantis himnais galima pelnyti dievų palankumą ir malones. Toks požiūris lemia vedų tekstams būdingą *magiškos poetinio žodžio galios aukštinimą, įsitikinimą, kad himnai gali tapti tiltu tarp žmonių ir dievų pasaulio*. „Ką dievas pamils, tam suteiks galybę, vieną padarys brahmanu, kitą poetu, trečią išminčiumi“ (Rg. v. X. 125, 5). „Rigvedos“ estetikoje suabsoliutinama sakralinės dieviškos kalbos (*vāc*) reikšmė. *Tikėjimas begaline žodžio galia, jo dieviškąją prigimtį būdingas visai vedų kultūrai*. Šis vedų estetikos leitmotyvas ryškus specialiai kalbai skirtame himne „Pažinimas“. Jame pabrėžiamas kalbos sakralumas ir ezoteriškumas, jos orientavimasis į išrinktųjų kastą. „Kažkas nemato Kalbos žiūrėdamas, / Kažkas negirdi Kalbos klausydamas, / O kažkam ji atveria kūną, – / Kaip mylinti puošni žmona savam sutuoktiniui“ (Rg v. X.71). Čia iškeliami ne tiek estetiniai, kiek pirmiausia sakraliniai, magiški kalbos aspektai, kadangi pagrindinis jos uždavinys palaikyti gyvą ryšį su dievais ir išsaugoti pasaulio darną.

Išaukštiniais poetiniais žodžiais maldaudami dievus ir gerdami haliucinogeninį sakralinį somos gėrimą, poetai atkakliai siekia nušvitimo. Tikima, kad dvasinio nuskaidėjimo, svaigulio ar transo būsenoje esančio poeto lūpomis atsiskleidžia dieviškoji išmintis, atsiveria paprastiems žmonėms nepasiekiamą reiškinių gelmę. Ji, anot vedų

tekstų, per akimirsnį atsiveria kaip regėjimas, pranokstantis visą kosminę laiko tėkmę. Todėl vedų tekstuose poetai nuolatos kreipiasi į dievus prašydamai padėti „išvysti regėjimą“ (Rg. v.VII.88, 2).

Vedų estetika, nukreipta į aukštesnes už atskiro asmens būtį, amžinas, laiko ne liečiamas estetiškos vertybės, skatino poetus išreikšti savo dvasios polėkius sąlygiškais simboliais, metaforomis. Vedų estetikos objektas – neaprepiamas kosminės harmonijos pasaulis, gamtos grožis, žmogaus ir dievų santykių laukas, griežtai atribotas nuo vulgarios buities. Dėl to vedų poetinė kalba yra pakylėta, ritualizuota. Meninės išraiškos priemonių išteklius sudaro kanonizuotų įvaizdžių visumą. Vedų poetikoje svarbūs metų laikų įvaizdžiai, estatinė užuomina, asociacijos. Glaudų vedų poetikos ryšį su ritualine kultūra aiškiai rodo „Rigvedos“, „Jadžurvedos“, „Samavedos“, „Atharvavedos“ tekstų turinys, stilius, forma, pagrindinių temų plėtotė. Svarbiausias meniškumo kriterijus vedų estetikoje – sekimas per amžius nusistovėjusiais kanonais.

Upaniśadų estatinės idėjos

Filosofinės vedų interpretacijos tradiciją, pradėtą brahmanų ir aranjakų, plėtojo aforistine prozos ir poezijos forma parašyti metafiziniai traktatai upaniśados. Jų pavadinimas kilo iš *upa-ni-sad* („sėdėti šalia“), t. y. sėdėti šalia mokytojo ir tiesiogiai iš jo sąmonės perimti pamokymus. Čia itin svarbus „slaptas“, vidinis šio pažinimo pobūdis. Tradiciškai į šių tekstų sąvadą įtraukiamos 108 kanonizuotos upaniśados, nors iš tiesų tame sąvade daugiau kaip 200 įvairios apimtys tekstų; didžiausi jų – daugiau nei šimto puslapių, o trumpiausi – tik kelių. Upaniśadų tekstai – anoniminiai, kadangi jie suvokiami kaip užslėptos dieviškosios tiesos „apreiškimas“, „atsivėrimas“. Svarbiausia jų paskirtis – paaiškinti slaptąją vedų išmintį. Todėl upaniśados dar vadinamos „slaptuoju mokymu“. Iš bendro upaniśadų srauto, remiantis autoritetingo jų interpretatoriaus ir tyrinėtojo Šankaros (VIII a.) idėjomis, indų filosofinėje tradicijoje išskiriama 10–14 pagrindinių seniausių VIII–V a. pr. K. sukurtų upaniśadų. Coomaraswamy'is nurodo „upaniśadų epochą“ buvus apie 800 m. prieš Kristų.

Upaniśadų tekstuose pirmą kartą indų estatinės minties istorijoje ryškėja filosofinės estetikos užuomazgos ir specifiniai estatiniai terminai. Religinės pasaulėžiūros virtimas filosofine metafizika su filosofinės estetikos požymiais ryškus „Mandūkja upaniśadoje“ (*Māṇḍūkya-upaniśad*), kurioje pateikiama estetizuota „AUM“ interpretacija. Iš trijų garsų (a, u, m) kilęs žodis AUM indų kultūroje įgavo sakralizuotą estatinę prasmę ir buvo plačiai vartojamas ezoteriniuose mokymuose, ritualinėse apeigose, atverdavo šventus tekstus. Jis *atspindėjo vedų kultūros tradicijai būdingą beribį tikėjimą įstabia Žodžio galia*,

jo šventumu ir simbolizavo tris sakralinės vedų išminties šaltinius („Rigvedą“, „Jadžurvedą“, „Samavedą“).

Plėtodamos pagrindinius vedų filosofijos estetinius motyvus, upanišados rutuliojosi monoteistinės pasaulėžiūros link. Svarbiausi estetiški upanišadų mokymo aspektai išryškėja gvildenant ne kosmogoninius, gamtos pasaulio reiškinius, o aktualias žmogaus būties, gyvenimo, kūrybos problemas. Upanišadose keliama esminių filosofinių klausimų: iš kur mes atsiradome, kokia mūsų būties prasmė, koks turi būti žmogaus gyvenimas ir kas jame svarbiausia?

Estetinės ankstyvųjų upanišadų idėjos glaudžiai susijusios su filosofiniais, religiniais, etiniais idealais, būdingais pereinamajai epochai – nuo vedų iki klasikinės indų kultūros. Ankstyvųjų upanišadų formavimosi laikotarpiu (VIII–V a. pr. K.) galingiausiose Šiaurinės Hindustano pusiasalio dalies karalystėse Magadhoje, Kogaloje, Pančaloje suklestėjo poezija, muzika, architektūra, vaizduojamoji ir taikomoji dailė. Tačiau šis meninės kultūros pakilimas dar neveikia asketiškų upanišadų autorių, kurie atsainiai žvelgia į meną kaip į priemonę „pažinti gyvenimą“, gauti trumpalaikių „apgaulingų“ jausminių malonumų, o išminčius turįs siekti „amžinų“ nekintamų tiesų ir tobulo grožio. Toks upanišadų autorių požiūris į gražius išorinio pasaulio objektus ir meno kūrinius vaizdingai išsakomas „Katha upanišadoje“ (*Kaṭha-upaniṣad*). Čia kalbama apie atkakliai pažinimo tiesos ieškančią žmogų, kuris sąmoningai atsisako laikinų jausmų, įstabių gražuolių, meno kūrinių teikiamo pasitenkinimo. Šie, upanišados herojaus žodžiais tariant, „laikini mirtingųjų [malonumai] <...> išsekina jausmų jėgą. Žmogaus gyvenimas yra trumpas, todėl [nereikalingos] jam kariatės, šokiai, dainavimas“. Tobuliausias grožis upanišadų autoriams yra spinduliuojantis šviesą simbolinis grožis. *Kaṭha*, *Māṇḍūkya* ir *Śvetāśvatara* upanišadose vaizduojamas žmogų supantis pasaulis kupinas spindesio ir šviesos. Taigi čia plėtojama analogiška vėliau paplitusiai Vakarų krikščionybės kultūrai „šviesos ir spindesio estetika“. Šviesa ir spindesys čia aiškinama kaip gryniausios tobiliausio Brahmano grožio apraiškos. Dievybė yra aukščiausia šviesa, giluminis šviesos ir grožio šaltinis, „šviesų šviesa“ (Mu. II. 2. 10), kuri, sklisdama pasaulyje, pripildo gamtos reiškinius, daiktus ir žmones grožio ir harmonijos.

Pažinimo nuostatų persmelkta upanišadų estetika aukština savistabą, atidą savo dvasios pasauliui. *Kaṭha* upanišadoje, sakoma: „Didis išminčius užmerkęs akis žvelgia į savo vidinį pasaulį.“ Vadinasi, čia iškeliamas taip svarbus vėlesnei indų estetikos raidai introvertiškumo, gilinimosi į žmogaus vidinį pasaulį leitmotyvas. Šią svarbią upanišadų pasaulėžiūrai mintį pratęsia *Śvetāśvatara* upanišadoje, kurioje kviečiama Dievo ieškoti savo dvasioje: „Tik tiems išminčiams, kurie regi jį savyje, pasiekama amžinoji laimė.“ Upanišadose plėtojama žmogaus vidinio pasaulio pažinimo teorija neretai, pavyzdžiui,

Kauṣītākī upanišadoje, įgauna estetinę atspalvį. Joje rašoma: „Tenesiekia [žmogus] pažinti kalbos, o tepažįsta kalbantį. Tenesiekia pažinti kvapo, o tepažįsta uostantį. Tenesiekia pažinti garso, o tepažįsta girdintį. Tenesiekia pažinti skonio, o tepažįsta besiskonėjantį. Tenesiekia pažinti veiksmo, o tepažįsta veikiantį. Tenesiekia pažinti malonumo, o tepažįsta besimėgaujantį. Tenesiekia jis pažinti palaimos, meilės aistros, gimdymo, tepažįsta jis šiuos jausmus išgyvenantį. Tenesiekia pažinti judėjimo, o tepažįsta judantį. Tenesiekia jis pažinti proto, o tepažįsta protaujantį. Tokie šie dešimt esminių elementų, tiesiogiai susijusių su pažinimu“ (Kš. III. 8).

Kita vertus, upanišadose aptinkame teoriškai pagrįstą, tradicinei indų estetikai ir menui būdingą sinestezijos principą, t. y. kelių skirtingų pojūčių, pavyzdžiui, regėjimo ir klausos susijungimą meninės kūrybos ar estetinio suvokimo metu. Šis principas savitai atskleidžiamas *Brhadāranyaka* upanišadoje („Didžioji miško knyga“), pasakojančioje apie brahmaną, kuris ruošiasi palikti namus ir pasitraukti į mišką. Išvykdamas jis aiškina žmonai, kad Dievo pažinimas suteikia žmogui galimybę daug giliau ir plačiau pažvelgti į reiškinių esmę. Norėdamas vaizdžiai perteikti mintį, jis sako:

„Negalime suvokti [savaime] išorinių garsų, [kylančių] sudavus į būgną, tačiau regėdami būgną arba mušantįjį, suvokiame ir garsus.

Negalime suvokti [savaime] išorinių garsų, kylančių pučiant kriauklę, tačiau regėdami ją arba pučiantįjį, suvokiame ir garsus.

Negalime suvokti [savaime] išorinių garsų, [kylančių] grojant liutnia, tačiau regėdami ją arba ją grojantįjį, suvokiame ir garsus“ (Bhr.TV. 5. 8–10).

Šiuose apmąstymuose pirmiausia pabrėžiama, kad muzikos garsai neegzistuoja atsietai nuo juos sukeliančių muzikos instrumentų ir atlikėjų, kurie, kaip ir visi pasaulio reiškiniai, tėra skirtingos absoliučios dieviškos kūrybinės galios apraiškos. Kita vertus, – ir tai svarbiausia šiame fragmente, – upanišados autorius *atkreipia dėmesį ne į juslinį „girdimąjį“ ar „regimąjį“, o į mentalinį „išmąstomąjį“ garsų pasaulio suvokimą*, kadangi aukščiausią pirmąją garsus sukeliančią substanciją – Dievą, anot upanišadų, galime suvokti ne klausia ar regėjimu, o tik protu. *Brhadāranyaka* upanišadoje išplėtotą viena-laikio sinestezinio tikrovės suvokimo keliais skirtingais organais teorija įgauna ypatingą populiarumą tradicinėje indų estetikoje ir mene.

Taigi jau ankstyvuosiuose vedų epochos tekstuose užuomazgų pavidalu ryškėja daugelis specifinių indų estetikos bruožų, pirmiausia jai būdinga introvertiškumo ir vidinio grožio sureikšminimo tendencija. Kita vertus plėtojant vedų leitmotyvus, ryškėja sinestezijos svarba, formuojasi pagrindinių estetikos sąvokų – grožio, įstabumo, spindesio, meno ir pan. – pasaulis, kurį stipriai veikia upanišadų filosofinė metafizika. Vėliau šie pradai palaipsniui įsitvirtino tradicinėje indų estetikoje ir lėmė jos savitumą. Ilgainiui

vedų epochos estetišiai idealai, požiūriai į estetikos problemas tampa svarbiu teorinių apmąstymų objektu ir meninės kūrybos šaltiniu.

Estetinių idealų karta „Mahabharatoje“ ir „Ramajanoje“

Pereinamajame etape iš vedų epochos į klasikinę indų kultūros raidos fazę vyraujančias pozicijas menų hierarchijoje išsaugojo anksčiau klestėjusios poetinės kūrybos formos. Tačiau, kita vertus, veikiant stiprėjančiai pasaulietinei rūmų kultūrai, poezija keitė savo pavidalą. Prarasdama anksčiau būdingą sakralumą, ji vis daugiau orientavosi ne į brahmanų kastos estetinius idealus, o į platesnių indų visuomenės sluoksnių estetinius poreikius. Minėti poslinkiai, susiję su ortodoksinės brahmanų ideologijos krize, pastebimi tuo metu besiformuojančioje epinėje ir rūmų poezijoje.

Svarbūs šios *pereinamosios* epochos estetinių idealų transformacijos pažinimo šaltiniai yra garsieji indų epai „Mahabharata“ (priklausomai nuo redakcijos nuo 78 000 iki 100 000 dvielių sloka) ir „Ramajana“ (24 000 sloka). „Mahabharata“ tradiciškai laikoma *itihasa*, o „Ramajana“ – laikoma pirmuoju savito kavja žanro tekstu. Pagrindinių šių tekstų korpusų formavimasis tikriausiai vyko apie IV a. pr. Kr.–II a. (Winternitz, 1959). Nors „Mahabharatos“ teksto autorystė neretai siejama su Vjasos (*Vyāsa*), o „Ramajanos“ su Valmikio (*Vālmiki*) vardais, tačiau tikrasis jų kūrėjas ir atlikėjas tikriausiai buvo brahmanų kastai priskiriamas įtakingas poetų bhatų arba rishių sluoksnius, kuris pagal Senovės Indijos mnemonines tradicijas perdavinėjo jų turinį iš kartos į kartą. Tačiau P. Masson-Ourselio pastebėjimas, kad skirtingai nei „Mahabharata“, kuri yra dar liaudinės literatūros (*la littérature populaire*), o ne mokslinės literatūros (*la littérature savante*) kūrinys (Masson-Oursel, 1933, p. 34) yra teisingas ta prasme, kad „Ramajanos“ tekstas yra nepalyginamai vientisesnis, nes jame, tikriausiai, vyrauja vieno autoriaus Valmiki senųjų epų redakcija ar perpasakojimas ir išskirtinis dėmesys teikiamas kalbinės išraiškos subtilybėms.

Indų epams būdingas žvilgsnis į pasaulį maštabiškumas, požiūrio, gyvenimo spalvų įvairovė, siekimas aprėpti tai, kas neaprepiama, noras pažvelgti į pasaulį tarsi iš nutolusio, kosmose esančio taško. „Mahabharata“ – tai rūstus didingos herojiškos dvasios kupinas epas, milžiniško Indijos kultūros istorijos periodo metraštis, savotiška indų civilizacijos pasaulio archajinio periodo enciklopedija, iš kurios mokslininkai seniai siekia „perskaityti“ indų kultūros istoriją.

Milžiniškos apimties „Mahabharatos“ tekstas yra sukonstruotas kaip sudėtingas daugiasluoksnius organizmas, kurį sudaro 18 skirtingo turinio knygų. Jų apimtis aštuonis kartus viršija „Iliados“ ir „Odisejos“ epus sudėtus į vieną. Šie du epai turėjo didžiulę įtaką indų kultūros, estetikos ir meno raidai. Jie *pirmiausia atspindi indų civilizacinės erdvės kultūrinės*

integracijos procesus, antra vertus, milžiniškoje jos teritorijoje padeda formuoti vientisą estetinių vaizdinių sistemą, kadangi jų siužetai, personažai, motyvai ir įvaizdžiai nuolatos išnyra įvairiuose estetiniuose traktatuose ir šimtmečiais maitina siužetais įvairių meno rūšių raidą.

Neabejotina, kad šių epų, ypač „Mahabharatos“, tekstai buvo kuriami ilgai, todėl jų sudėtinės dalys atspindi skirtingas indų kultūros epochas. Ankstyvosios vedų epochoje sukurtos „Mahabharatos“ dalys iš esmės skiriasi savo ideologinėmis nuostatomis, mitiniu sluoksniu, estetiniais požiūriais nuo vėlyvųjų, kuriuose įsigali jau bhagavatizmo ir užgimstančio hinduizmo estetika, o Indros vaizdinį ilgainiui užgožia vėliau išpopuliarėję Višnus ir Šiva. Šiose knygose vaizduojami reikšmingi arijų įsiveržimo į indų civilizacijos erdvę ir jų judėjimo į Dekano plokštikalnį, pietų Indiją ir Šri Lanką epizodai. Pagrindinė „Mahabharatos“ herojų veiklos arena indoarijų genčių užgrobtas miškingų Gangos lygumų netoli Delio regionas (pirmo tūkstantmečio prieš Kristų pradžia), kuriame įtrauktos į nuožmią kovą dėl aukščiausios valdžios susiduria dvi karališkos Bharatų giminės atšakos Kauravai ir Pandavai. Pirmoji valdė Hastinapuro mieste, o antroji siekė atimti iš jos valdžią. Per šį tragišką konfliktą kilo kautynės, kuriose žuvo daug žmonių.

„Ramajana“, lyginant su „Mahabharata“, yra paprastesnės kompozicinės struktūros, joje ryškesnis poetinis pradas, stilius švelnesnis, šiltesnis, rafinuotesnis. Šiame septynių dalių epe pasakojama istorija apie pamotės ištremtą karalaitį Ramą, kurio gražuolę žmoną Sytą pagrobia demonas Ravana. Po daugybės žygių nugalėjęs demoną Rama įsiviešpatauja savo karalystėje. Epe iškeliamos tokios jo savybės: narsa, jėga, ištikimybė, švelnumas. Kadangi Rama indų kultūros tradicijoje buvo traktuojamas kaip žemiškasis dievo Višnaus įsikūnijimas, šie siužetai įgavo milžinišką populiarumą vaišnavų atšakos literatūroje, poezijoje, dramoje ir vaizduojamojoje dailėje.

Atskirose „herojinę epochą“ vaizduojančiose epų dalyse, ypač į „Mahabharatos“ tekstą įjungtoje „Bhagavadgytoje“ (*Bhagavadgītā*), regimas brahmanų kastos siekis paversti herojišką, kupiną daugybės estetinių elementų liaudies epą religine knyga. Šiame tekste viešpatauja *herojiškumo, didingumo, šviesos, spindesio* estetinės kategorijos, kurių interpretacijoje jaučiama brahmanų ir ypač upanišadų estetinių idėjų įtaka. Neatsitiktinai indų mąstymo tradicijoje „Bhagavadgyta“ kartais vadinama upanišada.

Bhagavadgītā (Bhagavadgyta, Bhavatos giesmė, Dievo giesmė, t. y. Krišnos giesmė) – pagrindinis įtakingos krypties bhagavatizmo arba besiformuojančio hinduizmo sakralinis šaltinis, kurio šalininkai aukština tokius dievo Višnaus persikūnijimus žemėje kaip karalaitis Rama arba dieviškojo ganytojo simbolis Krišna. „Bhagavadgyta“ – tai vienas įstabiausių pasaulinės filosofinės poezijos šedevrų, kuriame, kaip ir hebrajiškoje „Giesmių giesmėje“, ryškus jausminis estetinis pasaulio suvokimas. Tikriausiai „Bhagavadgyta“, kaip ir „Giesmių giesmė“ pradžioje buvo savarankiškas literatūros kūrinys, o

vėliau buvo įtraukta į „Mahabharatos“ epo korpusą, kuriame sudaro šeštosios knygos *Bhiṣmaparvan* („Knygos apie Bhiṣmą“) 23–40 kritinio leidinio skyrius.

Kanonizuotą „Bhagavadgytos“ teksto korpusą sudaro 700 dvielių (*śloka*), suskirstytų į 18 skyrių. Knygos sukūrimas skirtingų specialistų datuojamas įvairiai nuo VII a. pr. Kr. iki III amžiaus. Tyrinėtojai, remdamiesi lingvistine, mitų, filosofinių idėjų analize bei bhavagatų krypties idėjų evoliucija, datuoja pagrindinio šio paminklo teksto korpuso sukūrimo ir fiksavimo laiką III–II a. pr. Kr. „Bhagavadgyta“ savo turiniu artima ankstyvosioms upanišadoms, kadangi *poetine forma perteikia slaptą sakralinės tiesos pažinimą*. Iš čia kyla indų tradicijai būdingas požiūris į šį tekstą kaip sakralinį. Tačiau skirtingai nei ezoteriniai, išrinktiesiems skirti upanišadų tekstai, „Bhagavadgyta“ yra skirta plačiosioms liaudies masėms ir ženklinta stipriu bhakti užtaisu.

Kita vertus, „Bhagavadgytoje“ daug nuosekliau nei upanišadose pabrėžiamas emocionalus grožio suvokimo aspektas, aukštinamas asmenybės santykio (*bhakti*) su dieviškuoju grožiu reikšmingumas. Čia pirmą kartą aptinkame vieną pagrindinių hinduizmo estetikos sąvokų *bhakti* („vidinis ryšys“), kuri aiškinama kaip didžios meilės dievui Krišnai išraiška. Ši sąvoka kilo iš žodžio *bhagavat*, kuris reiškė „naudotis tam tikra dalimi“, o vėliau transformavosi į *bhakti* kategoriją, tapusią aistringos meilės dievui simboliu.

Ir pagaliau, tradicinėje indų kultūroje sakralinis „Bhagavadgytos“ tekstas atliko ritualinę ir meditacinę psichinės treniruotės instrumento vaidmenį. Bhagavatizmo ritualai kėlė šios krypties adeptams reikalavimą ne „suvokti“, „išmąstyti“, o išmokti mintinai šios šventos knygos tekstą, o paskui garsiai arba tyliai jį kartoti. Bhagavatų doktrinos šalininkai teigė, kad *teksto kartojimas padeda adeptui įžengti į tokią meditacinę būseną, kurioje sąmonė palaipsniui išsivaduoja jį iš prieštaringų poemos vaizdinių ir jų konkretaus turinio poveikio ir pasiekia ypatingą visa apimančio grožio ir harmonijos pažinimo būseną, kurioje nuosekliai skleidžiasi gelminis būties tiesos pažinimas*.

Čia vertėtų priminti, kad „Mahabharatos“ ir „Ramajanos“ tekstų kūrimo ir redagavimo epochoje rigoristinė griežtai reglamentuota vedų epochos estetikos tradicija jau buvo paveikta demokratiškų budizmo, džainizmo ir bhagavatizmo forma besiformuojančių hinduizmo idėjų, orientuotų į plačius Indijos visuomenės sluoksnius. Todėl epinėje literatūroje „Bhagavadgytos“ ir kituose „Mahabharatos“ bei „Ramajanos“ tekstuose, vietoj brahmanų ideologijai būdingų metafizinių, teologinių spekuliacijų, ritualinės praktikos teorinių problemų gvildinimo, iškyla jau kitokios, demokratiškesnės, etinės ir estetinės idėjos.

Palyginus su vedomis epinėje Indijos poezijoje aptinkame įvairesnių estetinių reiškinių apmąstymų. Joje aiškiai pastebimas autorių siekimas išsivaduoti iš asketiškos vedų estetikos įtakos. Epinėje *poezijoje plėtojamos ne tik „Rigvedoje“ išsikristalizavusios estetinės idėjos, temos, įvaizdžių sistemos, tačiau ir įnešama daug gyvos pasaulietinės liaudies poezi-*



Žinia Ramai apie tėvo mirtį. „Ramajanos“ iliustracija. Mevaras. 1650

jos gamtos ir žmogaus grožį aukštinančių motyvų. Čia jau nėra tokių griežtų vedų tradicijos estetiniais kanonais apibrėžtų temų, kadangi vyrauja herojiškos liaudies epinės poezijos, o neretai ir meilės poezijos įvaizdžiai. Konfliktas tarp stiprėjančių indų epų estetikoje pasaulietinių hedonistinių tendencijų ir respektabilios religinės ideologijos, siekiančios primesti asketiškos estetikos reikalavimus, itin ryškus tuose epų fragmentuose, kuriuose skleidžiasi erotiniai motyvai ir aukštinamas jausminis grožio suvokimas.

Jau „Rigvedoje“ grožio suvokimas neretai siejosi su fizinio ir dvasinio žmogaus grožio ir meilės jausmo išaukštinimu. Nenuostabu, kad šie motyvai, susilpnėjęs asketiškos brahmaniškos ideologijos įtakai, atgimė epinėje kūryboje, glaudžiai susijusioje su liaudies kultūros sluoksniais. Jau vedose meilės jausmas neretai įgaudavo ryškų estetinį atspalvį: jis traktuojamas kosmogeniniu aspektu ir turi du skirtingus prasmės polių – jausminės meilės (*kāma*) ir dvasinės meilės (*preman*). Abi šios meilės formos siejasi su grožio stichija ir turi kuriamąją kosmogoninę galią.

Estetiškumas čia siejamas su grožiu, spindesiu, brangumu, dailia išorine išvaizda, harmoninga forma, o neharmoninga forma, negražus kūnas, negražus veidas, triukšmingas vežimų dundėjimas, strėlių švilpimas kaip neestetiškas. *Estetiškumas, grožis* „Mahabharatoje“ bei „Ramajanoje“ taip pat dažnai sutapatinamas su išmintimi, dvasios didybe. Jis išreiškiamas pasitelkiant vaizdingus palyginimus, efektingas metaforas, tokius objektus kaip estetiškas, gražias, harmoningas ir didingas savybes įkūnijantys dievai ir deivės.

Estetiškumas, harmonija, grožis ir kitos estetinės savybės čia pirmiausia priskiriamos herojams ir dievams. Jie yra vaizduojami gražūs, kupini didingų minčių, dvasios polėkių,

žygdarbių. Taip, pavyzdžiui, Bhimasena yra malonios išvaizdos (Mhb. 157.47), jo visos kūno dalys yra žavingos (Mhb. 157.28).

Pirmiausia „Mahabharatoje“ bei „Ramajanoje“ aprašant didingus herojų žygdarbius, vyrų ar moterų grožį pasitelkiamas hierarchinis estetinių kategorijų pasaulis ir nuolatos kreipiamasi į žmogų supančios gamtos pirmąją ir absoliutų dievų grožį. Kalbant apie žmogaus estetiškes savybes, grožį čia regime simbolinės upanišados suformuotos „šviesos“ ir „spindesio“ estetikos elementus. „Mahabharatoje“ „spindesys“ pirmiausia iškyla kaip aukščiausio universalios dieviškojo grožio išraiška, kita vertus, kaip dievams ir didvyriams būdingos galios ir didingumo pasireiškimas. Tikras estetiškumas ar grožis – tai ne fizinė, o universali savybė, kadangi visuomet jungia *aukščiausio dieviškojo spindesio elementus, kita vertus, ir vidinio grožio aspektą, kuris reiškiasi per išorinę grožio formą*. Vadinasi, tikrasis grožis turi daug skirtingų estetinių savybių kokybes atspindinčių pakopų, kurios išreiškiamos specifinėmis estetinėmis kategorijomis.

Antra vertus, kalbant apie estetiškumo apraiškas čia nepaprastai svarbus yra estetinis spalvos suvokimas arba, kitais žodžiais tariant, spalvinė simbolika. Apskritai spalvos simbolikos estetika turėjo didžiulį poveikį epinei Indijos literatūrai, kurioje nuolatos pabrėžiamas spalvos ir grožio ryšys. Vidinė spalvos ir grožio vienybė čia regima visuose mus supančio pasaulio, gamtos reiškiniuose, žmogaus dvasinio gyvenimo apraiškose. Šviesos estetika „Ramajanoje“ remiasi ne tik tradiciniais jau Artimųjų Rytų estetikai būdingais principais, tačiau ir dėmesio perkėlimu į introvertiškus aspektus, kadangi ieškoma vidinio grožio šaltinio, kuris priverčia grožį skleisti per įvairias išorines apraiškas. *Tas gelminis grožio šaltinis slypi giliau nei vidinis dvasinis žmogaus grožis. Jo ištakos aptinkamos dieviškame grožyje*.

Daug dėmesio epuose skiriama įvairiomis spalvomis spindinčių daiktų, kuriais žavisi epų herojai, aprašinėjimui tiesioginiuose spalvos, spindesio ir grožio sugretinimuose. Pavyzdžiui, daugybėje „Ramajos“ epo fragmentų raudona ir balta spalvos traktuojamos kaip grožio ir bjaurumo, blogio ir gėrio priešprieša. Tyrumo simbolis balta spalva yra teigiamo herojaus Ramos, jo bičiulio Vibhišanos ir šventojo kalno įvaizdžio spalva (Ram. 264.66,67), bjaurumą ir blogį įkūnijantį demoną Ravana (Ram. 264.65) simbolizuoja raudona spalva. Grožis, kalbant apie vyriškos giminės atstovus, siejamas su sąvokomis galia (Ram. 155.1; 157.29), drąsa (Ram. 158.10; 193.6), santūrumu (Ram. 155.19; 299.9), švarumu (Ram. 162.11). Epinės literatūros estetikai, kaip ir klasikinei graikų estetikai, būdingas grožio ir gėrio, tai yra estatinės ir etinės sferų suartinimas.

Jau didžiuosiuose indų epuose aptinkame nemažai estetinių fragmentų, kuriuose grožis asocijuojasi ne tik su spalva, šviesa, spindesiu, ryškumu, švarumu, tačiau netgi su akivaizdžiais erotiniais motyvais, kurie pateikiami kaip gilaus dorybingo grožio suvokimo pavyzdžiai. Čia nuolatos iškeliamos didžiule estetinė verte pasižyminčios gražios ir geidu-



Sahibdino mokykla. Antrosios „Ramajanos“ knygos iliustracija (detalė). Mevaras (?). 1650

lingumą skatinančios patrauklios (184.19), nepriekaištingos (Mhb. 248.17) moters kūno formos, veido žavumas (265.7), gražus balsas, grakštumas (Mhb. 251.20), kūno kalbos šokis. Kalbant apie moters grožį, jos veidas lyginamas su mėnuliu (Mhb. III.250.9) arba lotoso žiedu (Mhb. III.119.4). Apskritai moters estetiškos savybės nuolatos lyginamos su meilės dievui Kamai būdingomis erotinių atspalvį turinčiomis metaforomis. Šiuo aspektu indų epiniai kūriniai asocijuojasi su hebrajiškais „Giesmių giesmės“ jausminiais motyvais. Taip viename iš tekstų Šiva palinkęs maldai vandens atspindžiuose išvysta panašų į lotoso žiedą savo žmonos Gauri vaizdinį ir, apimtas meilės aistros, užmiršta viską.

Netgi klastingas Ravana sumano pagrobti gražuolę Sytą sužavėdamas ją užkerėtu įstabaus grožio elniu, kurio grožį aprašant pasitelkiamas žvaigždžių, įstabių lotoso žiedų, tauriųjų metalų vaizdingos metaforos. „Ramajanos“ tekstui būdingą moters grožio aprašinėjimo rafinuotumą puikiai iliustruoja Hanumano (beždžionių karaliaus), slapta naktį patekusio į Ravanos haremą, ten išvystų daugybės gražių jį sužavėjusių moterų emocionalūs aprašinėjimai, kuriuose moterys palyginamos su didele pieva lotosų ar išsiskleidusiomis vandens lelijomis, prie kurių apsvaigusios aistra, lekia bitės... (Ram. V.9.37–39; 40–42).

Akivaizdu, kad „Mahabharatoje“ bei „Ramajanoje“ daug dėmesio skiriama įvairių gražių gamtos reiškinių aprašymams. Jie yra labai platūs ir neretai autonomiški. Juos netgi galima pavadinti gamtos lyriniais peizažais. Vienas įstabiausių tokios peizažinės lyrikos pavyzdžių yra trečiojoje „Mahabharatos“ knygoje esantis vaizdingas liūčių sezono



Sahibdinās. Rama ir beždžionės kaunasi. „Ramajanos“ iliustracija. 1652

aprašymas (Mhb. III.179.1–9), kuriame yra daugybė gamtos grožį šlovinančių subtilių metaforų. Žmogaus ir jį supančios gamtos grožis čia yra neatsiejami. Itin pamėgtas indų epinėje poezijoje gamtos reiškinių grožio aukštinimo simbolis yra mėnulis, kuris savo tyliai besiskleidžiančiu spindesiu, šviesa užpildo nakties peizažą ir žmonių sielas įstabiu grožiu. Šio slėpiningo mėnuliui būdingo grožio požymiai suteikiami įstabios moters veido grožiui, kuriame išvelgiamas mėnuliui būdingas skaistumas, švelnumas ir slėpiningumas.

Būtent turtinga epinė indų literatūra ir jos savita juslinė estetika, daugybės dievų ir mitinių herojų pasaulis tampa pagrindine viduramžių epochos meninę kūrybą maitinančia versme, kuri tarsi styguoja estetinių vaizdinių sistemą. Peržvelgdami indų viduramžių skulptūros ir tapybos raidą nesunkiai pastebėsime, kad daugybė hinduistinių šventyklų puošiančių skulptūros ir tapybos kūrinių iliustruoja įvairius „Mahabharatos“ bei „Ramajanos“ epizodus. Vaizduojamosios dailės tradicijoje „Ramajanos“ poveikis buvo nepalyginamai stipresnis dėl spalvingų herojų ir aiškių siužetinių linijų. „Mahabharatos“ siužetai šiuo požiūriu yra mažiau populiarūs ir išplinta vėlai, pirmiausia Mogolų epochos miniatiūrų tapyboje.

Ketvirta dalis. KLASIKINIS PERIODAS



Anvos šventykla Adžantos apylinkėse. XII a.

Pagrindiniai klasikinės kultūros, estetinės minties ir meno bruožai

I tūkstantmečio pr. Kr. viduryje Hindustano pusiasalyje prasidėjo kokybiškai naujas kultūros raidos tarpsnis – kaip ir Kinijoje – buvo pakloti pamatai įvairioms filosofijos, estetikos, meno kryptims, suformuotos teisės, etikos normos, ryškėjo vientisas anapusinio pasaulio vaizdas, būdingas pusiasalio intelektualinei ir religijų tradicijoms. Klasikinio periodo kultūros tyrinėjimuose iki nūdienos vyrauja dvi skirtingos pozicijos: pirmosios šalininkų požiūriu, vadinamojo „ašinio“ laiko viduryje (VI–V a. pr. Kr.) išryškėjo esminis indų civilizacijos lūžis, susijęs su perėjimu nuo archajinio į indų klasikinės kultūros tapsmo tarpsnį. Antrosios šalininkai teigia, kad visi pagrindiniai klasikinės ir ankstyvųjų viduramžių kultūros, estetinės minties ir meno bruožai (išskyrus vėlesnį islamiškosios estetikos ir meno infiltratą) šiaurinės Hindustano pusiasalio dalies teritorijoje susiklostė dar senovėje, o vėliau įvairiu laiku skirtinguose regionuose natūraliai peraugo į naujas kultūros formas.

Iš tikrųjų išsiseimiančią vedų epochos kultūrą ašiniame laike keitė nauja sinkretiška šiaurės Indijos indoarijų ir dravidų kultūra, aprėpianti didžiulį vienijamos šalies regioną nuo Pandžabo ir Gangos upės žemupio iki pat dravidiškųjų pietų. Pagrindinės šio reikšmingo kultūros pakilimo priežastys tiesiogiai susijusios su arijų ir dravidų kultūros tradicijų sinteze, naujų ideologinių budizmo ir džainizmo sistemų formavimusi ir politiniu Hindustano pusiasalio valstybių vienijimusi, skatinančiu valdžios centralizaciją. Čia viena kitą keitė Magadhos valstybė ir galingos Maurijų, Šungų, Kušanų, Guptų imperijos.

Visos minėtos galingos valstybinės organizacijos, besiremiančios **brahmanizmo**, **džainizmo** ir **budizmo** religijomis, stipriai paveikė skirtingų Indijos regionų kultūros ir meno tradicijų konsolidaciją į vientisą organizmą. Taip prasidėjo naujas indų intelektualinės ir meninės kultūros pakilimo tarpsnis – augo miestai, plėtojosi jų infrastruktūra, įvairios dvasinės ir materialios kultūros formos, kristalizavosi specifinės indų religijos su anapusiniais pasaulio vaizdiniais, filosofijos, etikos, estetikos, teisės, literatūros, architektūros, dailės, muzikos ir kitos tradicijos.

Tęsdami vedų ir brahmanizmo ideologijos tradicijas, ankstyvojo budizmo ir džainizmo šalininkai, atsisakydami pasaulietinio gyvenimo malonumų, turto, kastinės priklausomybės, būrėsi į bendruomenes, kurios kultivavo asketišką gyvenimo būdą. Ankstyvasis budizmas ir džainizmas pirmausia formavosi kaip klajojančių vienuolių ordina, kurių adeptams asketiškumas ir atsiribojimas nuo išorinio pasaulio buvo programinė nuostata. Plėtojantis budizmo ir džainizmo religiniams sąjūdžiams, dauguma jų adeptų ilgainiui nuo vargingos piligrimystės perėjo prie sėslių vienuolynų bendruomenių, formavosi turtingas vienuolynų kultūros pasaulis; ankstyvasis filosofinis budizmas palaipsniui

transformavosi į religinį. Taip pirmą kartą žmonijos kultūros istorijoje susiformavo vienuolynų institucijos ir skleidėsi specifinės vienuolynų kultūros užuomazgos.

Vis didesnę įtaką įgaunantys visuomenės gyvenime budistinės atšakos vienuoliai pradžioje buvo nusiteikę prieš išorines būties formas, prabangą, todėl siekė pašalinti iš religinės sąmonės juslinius, vizualiai suvokiamus estetinius elementus. Iš čia kyla atsainus ankstyvųjų budizmo ideologų požiūris į meną, smerkiamą daugelyje seniausių budistinių sūtrų. Kai kuriuose to meto tekstuose netgi aptinkame draudimų žvelgti į pagoniškas šventyklas, paveikslus, skulptūras. Šią orientaciją atitiko ir pagrindiniai budistų skelbiami mokymai apie žmogaus būties laikinumą, kančios vyravimą pasaulyje ir nirvaną.

Kita vertus, perdėm sudėtingos filosofinės ir sunkiai suprantamos ankstyvojo budizmo idėjos grasino budizmo religiniam sąjūdžiui izoliacija, o jo paties vos nepavertė bevaise abstrakčia scholastine teorija. Todėl stiprėjanti konkurencija su įtakingomis brahmanizmo ir džainizmo religijomis, kova už savo įtakos išsaugojimą visuomenėje vertė budizmo hierarchus pasitelkti savo religinių idealų propagavimui estetikos ir meno teikiamas galimybes.

Stiprėjant galingų konsoliduojančių religinių sistemų įtakai, lokalinių Indijos architektūros ir dailės formų įvairovė palaipsniui niveliavosi veikiamą suvalstybintų religinių, filosofinių, estetinių idėjų, kurios, palaipsniui nustumdamos regionines tradicijas, formavo specifinę indų architektūros ir vaizduojamosios dailės fenomeną. Klasikinės architektūros ir su ja glaudžiai susijusios vaizduojamosios dailės estetikoje palaipsniui įsivyravo budizmo estetiški idealai, kurie išgyveno įvairių transformacijų.

Ilgainiui budizme formavosi sudėtingi ritualai, konkretūs mokymai apie rojų, pragarą, kurie budistinėse legendose ir sūtrose įgavo vaizdingą estetinį pavidalą. Rojus sūtrose vaizduojamas kaip dieviško spindesio, šviesos, grožio sklaidos vieta, kur klesti įstabus gamtos, gyvūnijos pasaulis. Šiam pasaulėvaizdžio ir daugybės išsišakojusių budizmo religinių mokymų ir legendų autentiškumui įrodyti prireikė meno, kuris galėjo vaizduotės sukurtam pasauliui suteikti religines tiesas įkūnijančią simbolinę prasmę, vaizdinį realumą ir kartu patvirtinti pagrindinius mahajanos šalininkų skelbiamus estetinius idealus.

Tačiau grįžkime prie klasikinės estetikos pakilimą skatinusių sociokultūrinių prielaidų. Budistiniai ir džainistiniai šaltiniai rodo, kad klasikiniame indų civilizacijos raidos etape tarp 16 skirtingų valstybinių darinių VI a. pr. Kr. pietrytinėje Hindustano pusiasalio dalyje, Gangos upės slėnyje, palaipsniui iškyla galinga **Magadhos** valstybė, kurios galia tolydžio auga. Šalyje ryškėja esminiai ekonomikos pokyčiai, intensyvėja gyvenimas miestuose, auga pirklių sluoksnis, buriasi amatininkai, kurie aptarnauja valdovus ir diduomenę. Siekdami įtvirtinti savo galią, valdovai skatina mokslo, filosofijos, architektūros, vaizduojamosios dailės, literatūros, poezijos, muzikos ir kitų kultūros sričių plėtrą. Ateina naujas indų kultūros pakilimo metas – Magadhos valstybės valdo-



Bodhisatva Maitrėja. Gandhara.
II–III a. Juodasis skalūnas

vų ir jų vasalų rūmuose formuojasi pasaulietinės rūmų kultūros formos. Apie kiekvienos žymesnės valstybės ar kunigaikštystės rūmus spiečiasi jų valdovus šlovinantys poetai, muzikantai, kurių titulai ir rangai neretai buvo paveldimi. Be jų, gyvavo nemenkas klajojančių amatininkų ir menininkų sluoksnis, kurie laikinai apsistodavo valdovų ar mecenatų rūmuose.

Kita vertus, Magadhos valstybė tapo pagrindiniu židiniu, skleidusiu ankstyvąją budizmo ideologiją, kadangi dar esant gyvam Buddhai šios šalies valdovai Bimbisara ir Adžatasatra tapo budizmo šalininkais. Faxianis, lankydamasis Magadhos valdovo Bimbisaros (545–493 m. pr. Kr.) sostinėje, konstatuoja, kad „griuvėsiai dar išliko, tačiau miestas apleistas, jame jau nėra gyventojų“ (*Indija*, 1984, p. 82).

Valdant Adžatasatrai 477 m. pr. Kr. sušaukiamas pirmasis budizmo šalininkų visuotinis susirinkimas, o antrasis įvyko 367 m. pr. Kr. Iki IV a. pr. Kr. nors Magadhos valstybė ilgai vyravo šiaurės Indijoje, tačiau iš buvusios jos didybės, be randamų juodo poliruoto akmens dirbinių, išliko mažai materialinių kultūros liekanų, iš kurių svarbiausios Magadhos sostinės Radžgiro sienos.

Nedaug turime žinių ir apie kitus to meto Hindustano pusiasalio regionus, išskyrus šiaurės vakarinę dalį, kurioje buvo dvi persų Achemenidų imperijos valdovams duoklę mokėjusios teritorijos, būtent Gandhara ir žemesnysis Indo upės baseino regionas. Persų dokumentuose užfiksuotos žinios apie 500 m. pr. Kr. reikalautos iš jų duoklės kiekį rodo, kad šios provincijos buvo turtingos. Aleksandro Didžiojo invazijos metu 326–325 m. pr. Kr., jos buvo atgavusios nepriklausomybę ir buvo valdomos arba monarchinių santvarkų, arba gentinių konfederacijų.

Papildomą impulsą šiaurės Indijos valstybių susijungimui ir kultūros tradicijų integracijai suteikė Aleksandro Makedoniečio vadovaujamas graikų ir jų sąjungininkų įsiveržimas 327 m. pr. Kr. Jų kariuomenė įžengė tik į Pandžabą, įėjusį į persų imperijos sudėtį, o susidūrę su Magadhos valstybės vadovaujamos koalicijos pajėgomis graikai patyrė galingą kontrsmūgį (anot graikų šaltinių, Magadhos kariuomenę sudarė apie 600 000 pėstininkų, 30 000 raitelių ir 9 000 kovos dramblių) ir pasuko atgal.

Pasipriešinimas užkariautojams ne tik sustiprino nacionalinę konsolidaciją, tačiau ir padėjo antigraikiškai koalicijai vadovavusiam Čandraguptai (valdė 317–293 m. pr. Kr.),

praslinkus apie 1200 m. po Indo upės slėnio (Harappos ir Mohendžo Daro) civilizacijos, įkurti galingą **Maurijų** imperiją (320–185 m. pr. Kr.), aprėpiančią didžiąją Hindustano pusiasalio dalį. Išstūmęs graikus ir jų sąjungininkus Čandragupta nubrėžia natūralią savo imperijos ribą per Hindikušo kalnagūbrį. Magadhos valdovai Čandragupta ir Bindusara (valdė 293–268 m. pr. Kr.), sujungę daugelio greta esančių valstybių ir smulkesnių kunigaikštysčių teritorijas, galutinai įsiviešpatavo Šiaurės Indijoje. Čandraguptos valdymo laikais prie Gangos upės suklesti didinga imperijos sostinė Pataliputra, kuri anot graikų pasiuntinio Megasteno buvo didžiausias to meto miestas. Ekonominį pakilimą išgyveno ir kiti miestai, kurie prekiaavo su įvairiais Rytų ir Vakarų kraštais, turtėjo iš prekybos prabangos dalykais: auksu, brangakmeniais, ginklais, stiklo dirbiniais, audiniais, dramblio kaulo, sandalo medžio, stiklo, unikalaus plieno dirbiniais.

Maurijų epochos kultūra pasiekė apogėjų trečiojo dinastijos imperatoriaus Čandraguptos anūko Ašokos valdymo metu (272?–232 m. pr. Kr.), kuomet imperijos teritorijos išplito iki Orisos. Naujasis imperatorius daug dėmesio skyrė kelių ir irigacinių sistemų statybai, sukūrė funkcionalią karavanų kelius aptarnaujančią sistemą, o tai padėjo ne tik stiprinti sostinės ryšius su atokiausiais šalies regionais, tačiau ir išplėtoti prekybą su tolimomis šalimis. Ašokos viešpatavimo laikais budizmas tapo oficialia valstybine religija. Tuomet Pataliputroje sušauktas trečiasis visuotinis budizmo hierarchų susirinkimas, kurio nutarimai skatino filosofinio Buddhos mokymo transformaciją į įtakingą religinę pasaulėžiūrą. Valdant Ašokai oficialia valstybės kalba tapo sanskritas, plėtojosi vietinės kalbos, kuriomis kūrė imperatoriaus ir aukštuomenės remiami poetai, plėtojosi budistinė filosofinė ir religinė literatūra. Iš Ašokos valdymo laikų išlikę daug įvairiose Hindustano pusiasalio vietovėse iškalėtų ediktų ir kitų užrašų liudija, kad raštingumas tuomet buvo plačiai paplitęs. Komunikacinių sistemų plėtotė, budizmo religijos ir sanskrito kalbos sklaida padėjo homogenizuoti indų civilizacijos erdvę. Tačiau Ašoka nepasitenkino tuo, kas pasiekta, ir siuntė misionierius į Šri Lanką bei helenistines karalystes rytinėse Viduržemio jūros pakrantėse, kad atverstų jų valdovus į gyventojus į budizmą.

Šalyje iškyla daug miestų, didingų architektūros statinių, klesti skulptūra, tapyba, taikomoji dailė, reikšmingais kultūros ir meno centrais tampa Pataliputra, Teksila, Mathura. Megastenas aprašinėdamas savo akimis matytą Pataliputrą nurodo, kad milžiniškas miestas buvo apsuptas galinga siena ir giliais apsauginiais grioviais. Jį saugojo 570 gynybinių bokštų, o sienoje buvo 64 vartai. Kitas II a. antikos autorius Flavijus Arianas X savo knygos *Indija* skyriuje apie indų miestus rašė: „Neįmanoma tiksliai nurodyti indų miestų skaičiaus, tiek jų yra daug. Miestus, išsidėsčiusius upių ir jūros krantuose, jie stato iš medienos, kadangi statiniai iš plytų dėl gausių liūčių ir upių potvynių yra neilgaamžiai“ (*Istorija*, 1990, p. 282). Ašokos valdymo pabaigoje nustelbusi pasaulietinę rūmų

architektūrą ir vaizduojamąją dailę įsivyrąja iš tvirtų akmens rūšių kultinės architektūros bei vaizduojamosios dailės tradicija; statoma tūkstančiai budistinių stupų – pilkapio formos architektūrinių statinių, be vidinių patalpų, skirtų Buddhos palaikams saugoti.

Kitas jau išsamesnis kinų keliautojo tekstas išraiškingai byloja apie išnykusių Ašokos rūmų Pataliputroje didybę. „Persikėlę per upę (Gangą) ir perėję vieno jodžano atstumą į pietus, – rašė kinų keliautojas Faxianis, – mes pasiekėmė Pataliputros miestą Magadhos šalyje. Pataliputra buvo valdovo Ašokos sostinė. Valdovo rūmus mieste pastatė dvasios. Sienos ir arkos sukurtos iš akmens ir dekoruotos raizininiais ir skulptūriniais vaizdiniais, sukurtais ne žmonių rankomis. Griuvėsius dar galima matyti... Pataliputra – didingiausias miestas visoje Vidurio karalystėje. Žmonės čia turtingi ir varžosi vienas su kitu darydami gerus darbus“ (*Indija*, 1984, p. 81). Ši citata mus sudomino keliais aspektais. Pirmiausia kinų keliautojas, tarsi pabrėždamas regimų Ašokos rūmų didybę, net du kartus pakartoja, kad tai ne žmonių darbas sukurti tokius meno paminklus. Kitas ne mažiau įdomus ir netipiškas kinams požiūris, kurie didžiuodamiesi savo neprilygstamos civilizacijos didybe Kiniją vadino „Paskliautės imperija“ arba „Vidurio šalimi“. Šiame fragmente Faxianis šią pasaulio centro funkciją suteikia budizmo gimtinei Šiaurės Indijai, o Kiniją traktuoja kaip periferinę valstybę. Tai liudija ir įspūdį, kurį jam paliko apsilankymas Pataliputroje. Tokio neįprasto kinams požiūrio tikrųjų šaknų, ko gero, reikia ieškoti ištikimybės budistiniams idealams, su kuriais lankydamasis Indijoje jis galutinai susigyveno.

Nors Ašoka rėmė budizmą, tačiau sprendžiant pagal jo paskleistus ediktus, jam būdinga ir tolerancija kitų tikėjimų atžvilgiu. Tai liudija uoloje iškaltas jo ediktas nr. 12, kuriame rašoma: „Kad ir kaip būtų, reikia gerbti svetimą tikėjimą. Elgdamasis taip, [žmogus] padeda savo tikėjimo sėkmei ir paremia svetimą. Elgdamasis kitaip, jis griauja savo tikėjimo pamatus ir kenkia svetimam. Juk kiekvienas, kuris, gerbdamas savo tikėjimą arba niekindamas kitą dėl polinkio savo tikėjimui, mano: „Pateiksiu ją geresnėje šviesoje!“ – iš tikrųjų tik dar daugiau kenkia savo tikėjimui“ (*Istorija*, 1990, p. 223).

Probudistinė Ašokos orientacija paskutiniaisiais valdymo metais sukelia ortodoksinės pakraipos brahmanizmo ir džainizmo šalininkų reakciją, kurie susilpnina imperatoriaus valdžią. Po Ašokos mirties Maurijų imperija gyvavo neilgai. 180 m. pr. Kr. nužudžius paskutinį šios dinastijos imperatorių Brihadrathą, valdžią perima antibudistinės orientacijos Šungų dinastija (185–75 m. pr. Kr.) ir buvusios imperijos griuvėsiuose iškyla dvi karalystės: šiaurėje Šungų (II–I a. pr. Kr.), kuriuos sužlugdė indopartų invazijos iš šiaurės vakarų, ir pietuose Satavahanų (I a. pr. Kr. pabaiga–III a. pradžia.). Kurį laiką šioje civilizacinėje erdvėje vyrauja brahmanizmo ir džainizmo ideologija, tačiau netrukus, įsiviešpatavus Pandžabo ir Pešavaro valdovui Milindai (apie 166–145 m. pr. Kr.), prasižieda naujas reikšmingas budistinės filosofijos, estetikos, meno klestėjimo periodas, kuris



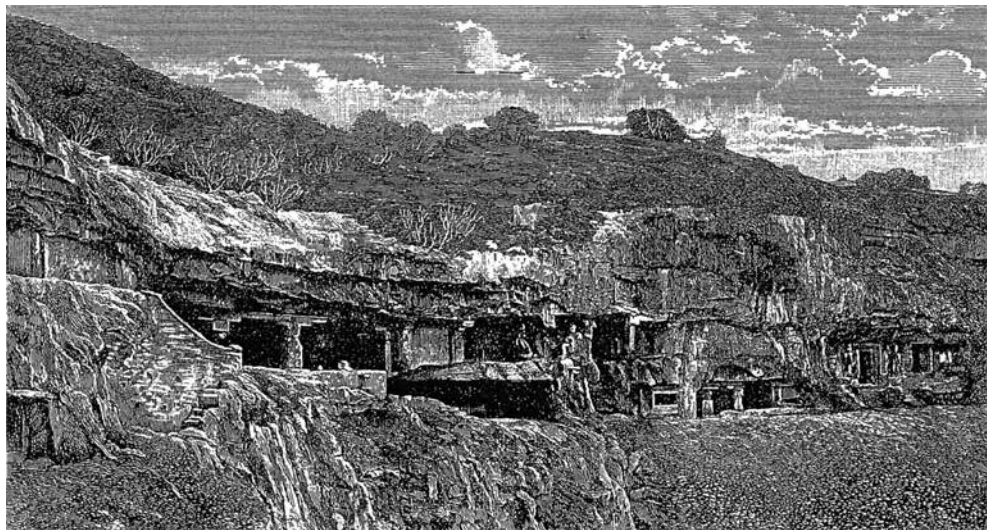
Buddhos gyvenimą vaizduojantis reljefas. II–III a. Medis

ryškėja Bharhute, Sančyje, Amaravatėje įvairiuose Dekano plokštikalnėje besikuriančių uolose išskobtuose vienuolynuose.

Klasikinėje indų kultūroje stiprėja su budizmo ir jam artimo su džainizmo įtaka susijęs daugelio kultūros, filosofijos, estetikos, meno sričių sakralizacijos procesas, formuojasi naujos religinės dailės formos su savita estetika ir ikonografija. Prasideda vienas didingiausių pasaulinės dailės istorijoje budistinės ir džainistinės sakralinės architektūros, skulptūros, tapybos klestėjimo laikotarpis. Skleidžiasi įvairios meno formos, žavinčios įtaigumu ir harmonija – Sančio, Elloros, Elefantos, Gandharos, Mathuros, Amarvatės architektūra ir skulptūra, Adžantos sienų tapyba. Šios Hindustano pusiasalyje susiformavusios meno formos vėliau plintant budizmo įtakai pasklinda ir tolimiausiose Azijos žemyno dalyse.

Istorinis ekskursas į budistinės ir džainistinės estetikos ištakas

Klasikinio periodo pradžioje iš daugelio krypčių, siekiančių reformuoti tradicinius krizę išgyvenančius vedų kultūros idealus savo sudėtingumu, intelektualine orientacija, poveikiu klasikinės estetikos ir meno tradicijų raidai, išsiskyrė ortodoksinės (brahmaniškos) mokyklos, o vėliau *budizmas* ir *džainizmas*, kurių ideologai neigė vedų autoritetą. Tačiau šis



Budistinės viharos pietinėje Eloros šventyklų grupės dalyje

neigimas netrukdyt budizmo ir džainizmo vadams tęsti vedų kultūros, estetikos tradicijų ir praslinkus vos keletui amžių po šių krypčių įkūrėjų mirties, sisteminti vedų kanono idėjas bei suformuoti savarankiškas filosofines sistemas (*daršana*), taip pat savus sakralinių tekstų korpusus, estetinius idealus ir meninės kūrybos principų kanonus. Tikriausiai neatsitiktinis reiškinys, kad galingi reformatoriški budizmo ir džainizmo religiniai sąjūdžiai formavosi tuomet, kai vedų epochos estatinė mintis užbaigė ekstensyvų savo raidos etapą, kurio pabaigoje išryškėjo tradicinės brahmaniškos elitinės ideologijos krizė.

Ankstyvasis budizmas ir džainizmas – tai ne religinės, o daugiau filosofinės su visapusiškai išplėtotais metafiziniais principais teorijos, kurios turėjo didžiulį poveikį klasikinio periodo estetikos ir meno raidai. Budizmo ir džainizmo kūrėjams būdingas atsisakymas kastinės brahmaniškos ideologijos ir orientavimosi į platesnį Indijos visuomenės sluoksnių dvasinius, vadinasi, ir estetinius poreikius. Vietoj brahmanų kastinio visuomenės pasidalijimo principo, budizmo ir džainizmo ideologai skelbė principinę visų žmonių lygybės idėją dvasios srityje ir teigė, kad *kiekvienas gali surasti asmeninį kelią į dvasinį tobulėjimą*. Jie perkėlė vedų mokymo akcentus nuo ritualų ir dievų garbinimo į žmogiškos būties problemų gvildenimo plotmę, tarnavusią individui, jo etinių, estetinių ir kitų nuostatų tobulinimui. Atsisakę plačiosioms liaudies masėms sunkiai suprantamos sanskrito kalbos, budizmo ir džainizmo ideologai kreipėsi į savo šalininkus visiems suprantamomis vietinėmis kalbomis, vadinamomis prakritais, – seniausias ir labiausiai paplitęs buvo pali kalba, kurią plačiai

vartoto rašte ir propaguodami idėjas budizmo ir džainizmo idėjų skleidėjai. Demokratinė šių antibrahmaniškų krypčių orientacija atitiko esminius socialinius, etinius, estetinius ir meninius indų civilizacijos poslinkius, pereinant nuo smulkių gimininių valstybių ir kuni-gaikštysčių į dideles centralizuotas absoliutines valstybines organizacijas.

Budizme, kaip ir daugelyje kitų Senovės Indijoje susiformavusių ideologinių krypčių, estetika itin glaudžiai susipina su mitologija, religija ir filosofija. Ši nauja filosofinė doktrina formavosi ilgoje polemikėje kovoje su ankstesne ortodoksine brahmanizmo tradicija. Daugelis budizmo tyrinėtojų nekritiškai pervertina budizmo originalumą ir tiesmukai priešpriešina jį ankstesnei ortodoksinei vedų ir brahmanizmo tradicijai. Tačiau gvildenant budistinių estetinių idėjų genezę galime aiškiai pastebėti jų ryšį su upanišadų estetinių idėjų pasauliu. *Budizmo filosofinė-estetinė tradicija perėmė ir toliau išplėtojo daugelį upanišadų teorijų, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti mokymus apie Visatos gimimą, pasaulio sandarą, požiūrį į Tuštumą kaip visos būties išeities tašką, sąmoningą asmenybės atsiribojimą nuo išorinio pasaulio šurmulio, palaimos siekimą įvairiais asketiškais psichologinės treniruotės metodais.*

Budizmo adeptai sukūrė turtinę budistinių vienuolynų kultūros pasaulį, kuriame plėtojosi įvairūs mokslai, menai, buvo kaupiamos didžiulės bibliotekos ir meno kūrinių kolekcijos. Budistinė estetika ir meninė kultūra formavosi remdamasi Buddhos relikvijų kultu. Tai akivaizdžiai regime ankstyvosiose budistinės architektūros formose (pavyzdžiui, stupose). Svarbus šio proceso elementas buvo sudėtingas skulptūros ir tapybos ikonografijos formavimosi procesas, kuris skleidėsi lygiagrečiai su džainistine ir brahmanistine. Anot liudijimų, viskas – architektūra, menas, mokymo formos – harmoningai sąveikavo rafinuotos ir intelektualios budistinės kultūros pasaulyje, kuriame ryškėjo asketiškos estetikos principai. „Budistiniai vienuolynai pastatyti itin meniškai. Triaukščiai bokštai iškyla kiekviename iš trijų kampų. Sijos ir išsikišančios viršutinės dalys didžiai meistriškai papuošti įvairių pavidalų raižiniais. Durys, langai ir žemos sienos gausiai ištapytos, vienuolių celės išpuoštos viduje ir paprastos išorėje. Pastato viduje yra aukšta ir erdvi salė. Įvairios patalpos išdėstytos aukštais, o bokšteliai skiriasi aukščiu ir forma, statomi nesilaikant jokių griežtų taisyklių. Durys atsidaro į Rytus. Karališkas sostas taip pat nukreiptas į Rytus“ (*Indija*, 1984, p. 94).

Apie milžinišką Nalandos budistinį vienuolyną-universitetą kinų keliautojas Xuanzangas pasakojo, kad jame „iš viso buvo, skaičiuojant nuolatinius gyventojus ir atvykėlius, 10.000 vienuolių, kurie studijavo mahajanos mokymą, hinajanos mokyklas bei pasaulietines knygas, tokias kaip vedos ir kiti klasikiniai kūriniai. Jie taip pat mokėsi logikos, gramatikos, medicinos ir matematikos. <...> Kasdien vienuolyne vyko užsiėmimai daugiau nei šimte mokymuisi skirtų klasių, ir studentai mokėsi kruopščiai, neprarasdami nei vienos akimirkos“ (*Indija*, 1984, p. 163–164).



Stovintis Buddha. Mathura.
Guptų periodas. V a. Smiltainis

Taigi Hindustano pusiasalyje, *ryškėjant naujos pasaulinės religijos bruožams mahajanos budizmo ideologai jau sąmoningai renkasi estetinių vertybių pasaulį ir sukuria vientisą religijos tikslams tarnaujančią sakralinių menų sistemą. Vadinasi, jie ne tik oficialiai pripažįsta meno svarbą religijai, tačiau ir pradeda efektyviai pasinaudoti jo teikiamomis galimybėmis religinėms tiesoms ir idealams iliustruoti.* Vakarų žmogui, anot komparatyvisto A. Bahmo, grožis yra tokia vertybė, kuri tarsi įprasminama objekte, o budizmo adeptui estetiškas yra jau pats gyvenimo tikslas, kurio vertė įžvelgiama sugebėjime tenkintis gyvenimu. Iš čia kyla neesminių dalykų atsakymas ir nirvanos kaip estetinio budizmo tikslo siekimas. Žvelgiant šiuo aspektu, linija, forma, spalva, harmonija ir pan. budistinėje grožio sampratoje praranda reikšmę, kadangi, norint jausti pasitenkinimą šiuo grožiu, visai nebūtina apsupti save meno kūriniais.

Greta budizmo, kita filosofinė-religinė kryptis, turėjusi stiprų poveikį tolesnės indų estetikos ir meno raidai, buvo **džainizmas**, kurio adeptai sukūrė daugybę aukšto meninio lygio architektūros, skulptūros ir taikomosios

dailės kūrinių. Ankstyvasis džainizmas buvo ateistinės pakraipos mokymas, neigiantis bet kokio dieviškojo prado egzistavimą. Jo, kaip ir dvasiškai artimo budizmo, šalininkai neigė vedų bei brahmaniškos pasaulėžiūros šalininkų perdėtą polinkį į ritualų, dogmų sureikšminimą ir perkėlė akcentus į etines ir estetines problemas.

Džainizmas kaip savarankiška filosofinė kryptis susiformuoja tikriausiai anksčiau nei budizmas centrinėje Hindustano pusiasalio dalyje, kuri ir išliko pagrindiniu šios ideologijos paplitimo arealu. Jos pradininku laikomas VI a. pr. Kr. gyvenęs aristokratų giminės palikuonis Vardhamana (*Vardhamāna*) (599–527), plačiau žinomas Mahavyra (Mahāvīra – „Didžiavyris“) vardu. Anot legendų, dvylika metų praleidęs askeze jis pasiekė tiesos pažinimą ir tapo Džina (*Jina* – „nugalėtojas“). Toliau, kaip ir Buddha, tęsdamas klajojančio asketo gyvenimą, įvairiuose šalies regionuose skleidė savo mokymą.

Po Mahavyros mirties jo filosofinės ir religinės idėjos buvo saugomos mokinių ir sekėjų kolektyvinėje atmintyje. Taip formavosi daugybė skirtingų jo gyvenimo ir mokymo interpretacijų, todėl itin aktuali tapo kanonizavimo problema. Tam IV a. buvo sušaukta džainizmo autoritetingiausių vienuolių taryba, kurios uždavinys buvo surinkti, užrašyti ir



Ranakpuro ir Mount Abu džainų šventyklų komplekso vaizdas. XV a.

išsaugoti ateities kartoms autentišką Mahavyros tikėjimą. Šis mokymas užrašytas prakritais, sudarančiais įvairius kanoniškų tekstų sąvadás, iš kurių svarbiausias IV a. pr. Kr. susiformavęs įtakingos džainistinės švetambarų („baltai apsirengusių“) mokyklos šalininkų sudarytas kanonas. Jame išdėstomi 24 pagrindinių džainizmo mokytojų tirthankarų („mokytojų“, „gelbėtojų“, „pranašų“) mokymo principai. Vėliau atsirado ir kita gausi panašaus pobūdžio pagrindinius džainizmo mokymo principus plėtojanti ir komentuojanti literatūra, kuri buvo saugoma nuo VI a. plačiai paplitusiose džainistinių šventyklų rankraščių bibliotekose. Jos tapo svarbiu džainistinės metafizikos, religinio mokymo, literatūros ir miniatiūrinių tapybos pažinimo šaltiniu, kadangi tarp kitų buvo ir puikiai iliustruotų rankraščių.

Dvasine orientacija ir esminiais mokymo principais džianizmas artimas budizmui. Džainistinės pasaulėžiūros esmė yra mokymas apie dvi amžinas, nesukuriamas ir neišnykstančias substancines realybes – džiya (*jīva* – dvasia, apskritai gyvas padaras) ir adžiya (*ajīva* – ne dvasia, negyvas pradas), besireiškiantis negyvos materijos, erdvinių, laikinių ar įvairių eterio struktūrų forma, suteikiančių prielaidas judėjimui ir jo sustabdymui. Priklausomai nuo džiynos santykių su įvairiomis negyvos materijos formomis, ji gali skleisti dviejose iš esmės skirtingose būties formose: netobuloje ir tobuloje. Pirmojoje iš jų *jīva*, sąveikaudama su materija, praranda savo potencialią kūrybinę galią ir skleidžiasi neautentiškos būties arba kančios lygmenyje.

Kelias iš žemesnės, neautentiškos būties formos, į aukštesnę tobulos, autentiškos būties pakopą siejasi ir elgesio principų pakeitimu. Pasirinkęs aukštesnę tobulos būties formą džainizmo adeptas turėjo vadovautis trimis pagrindinėmis Mahavyros nužymėtomis nuostatomis: tobulu tikėjimu, tobulu žmogumi ir tobulu elgesiu. Išskirtinis dėmesys džai-



Tirthankaro torsas iš Lohanipuro. Maurijų periodas.
III a. pr. Kr. Poliruotas smiltainis

nizmo mokyme yra kreipiamas į asketiškas etines gyvenimo ir elgesio normas (teisingas elgesys, tiesos sakymas, nevogimas, skaisnumas, neprisirišimas), kurių džainizmo adeptai itin griežtai laikosi. Vienas svarbiausių jų elgesio principų – *neskriausti jokių, netgi primityviausių, gyvų padarų*. Štai kodėl džainizmo adeptai iki šiol ignoruoja daugelį profesijų ir veiklos formų, kurios gali kelti grėsmę padarų gyvybei.

Asmenybė, pajėgianti gyvenime vadovautis pagrindinėmis Mahavyros iškeltomis nuostatomis, pakyla į aukštesnę tobulos būties pakopą, kurioje išsivadavusi iš materijos vergijos gali formuoti savo autentiškos būties perspektyvą, t. y. pereiti į mokšai arba nirvanai būdingą dvasinės palaimos būseną, kurios aprašinėjimuose džainizmo adeptai atsisako budistams būdingų rezignacijos motyvų ir aukština begalinės palaimos aspektus. Dvi džainizmo filosofijoje plėtojamos būties formos atitinka ir dvi kokybiškai skirtingas pažinimo formas: netobulos netiesioginės,

kai pažįstama tik išorinė daiktų ir reiškinių forma, ir aukščiausio, tobulo, intuityvaus, kuris pavaldus tik skaidriai išsilaisvinusiai iš materijos priklausomybės dvasiai.

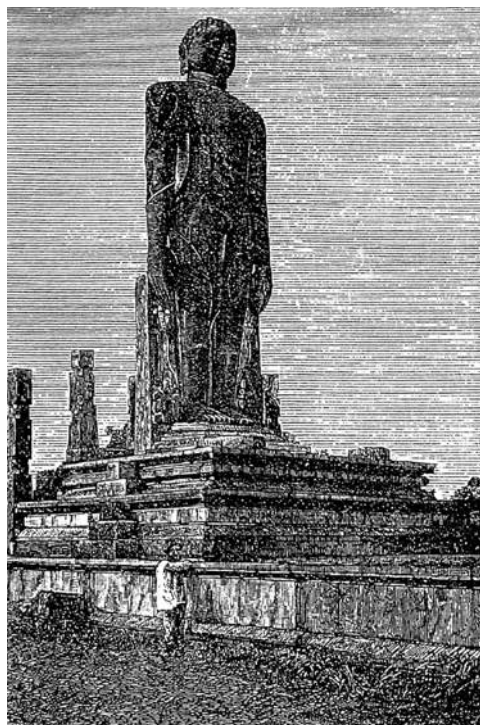
Nors džainizmo ideologai laikė save ateistinio mokymo šalininkais, nepripažino jokių dievybių ir netgi atmetė savo mokytojų sudievinimo galimybę, tačiau ilgainiui džainizmas perėmė daugelį religijoms būdingų bruožų. Pavertę pagrindiniu pagarbos objektu 24 didžiuosius mokytojus, tirthankarus, t. y. žmones, pasiekusius askezės keliu sąmonės nuskaidrėjimo ir gyvenimo pabaigoje išsivadavusius iš persikūnijimų grandinės ir tapusius didžiais žmonijos mokytojais. Paskutiniu 24-ju tirthankaru džainistai skelbė Mahavyrą. Ilgainiui džainistai pradeda literatūriniuose paminkluose ir vaizduojamosios dailės kūriniuose tirthankarus traktuoti kanoniškai. Manoma, kad jie buvo realūs personažai, nes jų vardai minimi netgi brahmanistinėje literatūroje. Kiekvieno iš jų gyvenimas vaizduojamas kaip sudėtingų dvasinių ieškojimų kelias, vedantis per daugelį išbandymų, konfliktų į tobulėjimą, sąmonės nuskaidrėjimą, išsivadavimą iš inkarnacijos grandinės.

Ankstyvuosiuose džainistiniuose tekstuose teigiama, kad medinė Mahavyros portretinė skulptūra buvo sukurta dar jam esant gyvam. Joje džainizmo pradininkas vaizduojamas gilioje meditacijos būsenoje, papuoštas karūna ir strėnų juosta. Šis vaizdinys vėliau tapo džainizmo pradininko vaizdavimo ikonografinio kanono ištaka. Remiantis juo, buvo sukurta iš medžio, marmuro, akmens, išlieta iš įvairių metalų lydinų daugybė jo vaizdinių, kurie puošė gausias ir turtingas dekoru džainistų šventyklas.

Dar ankstyvajame raidos etape džainizmas skilo į dvi pagrindines kryptis: šiaurės Vakarų Indijoje įsigalėjo švetambarai („baltai apsirengę“) o pietų Indijoje – digambarai („apsidengę dangumi, arba nuogi“), kurie teigė, kad nuogumas yra didelė dorybė, tačiau viešumoje jie dėvėjo drabužius. Šios dvi atšakos gyvavo visoje Indijos teritorijoje, o skirtumai tarp jų buvo doktrininio ir praktinio pobūdžio. Vėliau šios dvi atšakos suskilo į daugybę smulkesnių krypčių ir mokyklų.

Filosofinio džainizmo mokymo transformacijos į religinę sistemą pėdsakai aiškiai pastebimi estetiniu požiūriu aukšto lygio džainistinės tradicijos architektūroje, skulptūroje, knygineje miniatiūroje, kur džainizmo mokytojų vaizdavimas menkai skiriasi nuo kitų religijų dievų panteono vaizdavimo. Šį išpūdį pabrėžia ir tai, kad šventyklose džainistų mokytojų vaizdinius sieja kitų indų dievų ir deivių vaizdiniai. Kita vertus, džainizmą su brahmaniška hinduistine estetika ir meno tradicija sieja daug iš ankstesnių laikų perimtų sėkmę nešančių ženklų ir simbolių, pavyzdžiui, svastika, pilnas sąotis, žuvų pora, medžiai. Jie irgi garbina mokslus globojančią deivę Sarasvatę, grožio ir turtingumo deivę Šri Lakšmę ir daugelį kitų šias tradicijas siejančių archajiškos kilmės dalykų.

Kadangi, anot džainistų mokymo, tirthankarai įgyja aukščiausią pažinimą tik tuomet, kai atsiriboja nuo visų išorinių pasaulietinių daiktų, taip pat ir drabužių, todėl iki skilimo ankstyvieji džainistinės meno tradicijos ir digambarų šalininkų vaizdiniai yra apnuoginto kūno. Vėliau švetambarų tradicijos šalininkai džainizmo mokytojus dažniausiai vaizduoja



Milžiniška Digambaro statula. Venure. 1604

jaunus, estetiškai apnuogintus arba kukliais apatinę kūno dalį pridengiančiais asketų drabužiais. Paprastai jie vaizduojami stovintys sustingę arba sėdintys paskendę meditacijoje.

Specifiniai klasikinės estetikos bruožai

Miestų kultūros, filosofinės minties bei meno pakilimas klasikiniu laikotarpiu skatino estetinės minties plėtotę. Indijos miestai su valdovų rūmais ir daugiau ar mažiau išplėtotą kultūros, meno, amatininkų cechų infrastruktūrą, o vėliau didžiuliai su puikiais bibliotekomis universitetiniai vienuolynų centrai buvo svarbiausi elitinės kultūros židiniai, kuriuose formavosi pagrindinės estetikos ir meno kryptys.

Neatsitiktinai sinkretiškuose šios epochos tekstuose teoriniai meno apmąstymai atsiskiria nuo vaizdinio meninio pasaulio suvokimo. Estetinė mintis skyla į dvi tendencijas: filosofinę „estetiką iš viršaus“, kuri tęsia brahmanuose ir upanišadose susiformavusius metafizinius estetinių problemų ir estetinio ritualų apmąstymo principus; menotyrinę „estetiką iš apačios“, kuriai būdingi tiesioginiai meno būties, funkcionavimo, kūrybos ir estetinio suvokimo dėsningumų apmąstymai. Pastaroji plėtojasi trimis pakraipomis: literatūrinės estetikos, muzikinės estetikos ir architektūros bei su ja glaudžiai susijusių tapybos ir skulptūros estetinių principų teorinių apmąstymų linkme.

Žymaus indų estetikos tyrinėtojo K. Ch. Pandey'aus pastaba, kad „ankstyvieji indų meno analizės traktatai daugiau gvildena technines meno kūrinio sukūrimo problemas, o vėlesnieji pakrypo į filosofines ir psichologines gelmes“ (Pandey, 1950, p. 2), tinka visiems pagrindiniams klasikinio laikotarpio estetikos traktatams, išskyrus „Natjašastrą“, nes čia pamatinių teorinių meno tyrinėjimų gelmė neabejotinai išskiria šį veikalą iš ankstyvųjų pasaulinės estetinės minties paminklų.

Iš menotyrinės pakraipos estetinių traktatų savičiausi muzikinės estetikos veikalai, kuriuose susiduriame su daugeliu indų estetikai būdingų problemų. „Samavedoje“ išryškėję muzikinės estetikos principai toliau plėtojami seniausiuose klasikinio laikotarpio muzikinės estetikos paminkle, Bharatai priskiriamame traktate „Gytalamkara“ (*gīta* – giesmė, daina, *alamkāra* – pagražinimas). Jame ryškėja tolydus perėjimas nuo sinkretiško mitologinio, kosmogoninio ir ritualinio ankstyvųjų Vedų epochos rašytinių paminklų muzikos interpretavimo prie vientisos muzikinės estetikos teorijos. Dėmesys sutelkiamas į daugelį pamatinių muzikinės estetikos problemų, pavyzdžiui, aptariama auklėjamoji, šviečiamoji, komunikacinė, hedonistinė meno paskirtis, estetiškas suvokimas, meninės kūrybos subjektas, jo kūrybinės galios, talento ugdymas, daugybė muzikavimo technikos problemų.

Iš visų su konkrečios meno rūšies praktika susijusių estetinių teorijų klasikiniame indų estetinės minties raidos etape vyrauja literatūrinė estetika, kurios iškilimas, tikriau-

siai, paaiškinamas stipria Vedų epochos poetinės ir filosofinės literatūros tradicijos įtaka, iškeliančia žodžio svarbą ir visoje vėlesnėje indų estetinės minties raidoje įtvirtinančia literatūrocentrinę tendenciją. Literatūrinė estetika plėtojasi trimis kryptimis: 1) metrikos, 2) poetikos ir 3) dramos meno estetikos. Poetinės kalbos intonacijų ir metrikos tyrinėjimų užuomazgos, išryškėjusios vedų epochos brahmanuose apie V a. pr. Kr., išsirutulioja į savarankišką mokslo sritį. Svarbiausi teoriniai šios krypties veikalai – garsaus V a. pr. Kr. teoretiko Panini veikalai ir Pingalos „Metrų Sūtra“, kuriuose gvildenami estetiniai skirtingais metrais besiremiančių eilių kūrimo principai.

Antrosios poetikos krypties formavimasis susijęs su ankstyvaisiais gramatikos traktatais, kuriuose S. K. De išvelgia vieną pagrindinių indų poetikos ištakų (De, 1923, p. 4). Indų poetikos (*adī-kavi*) pradininku tradiciškai laikomas Valmiki, kuriam priskiriama garsaus indų epo „Ramajanos“ autorystė. Poetikos veikaluose eiliuotas tekstas dažniausiai susipina su proza rašytais komentarais. Sanskrito poetika plačiai žinoma *alaṃkāraśāstra* („mokymo apie pagražinimus“) arba *sāhitya-vidyā* („mokymo apie poeziją“) pavadinimais. Sanskrito poetikos tyrinėtojas S. N. Dasgupta nurodo, kad kaip „savarankiško mokslo sritis indų poetika formuojasi itin glaudžiai sąveikaudama su dramos teorijos raida“ (Dasgupta, t. 1, 1947, p. 513).

Klasikinio laikotarpio literatūrinės estetikos raidoje neabejotinai reikšmingi sintetiniam dramos menui skirti estetiniai traktatai; tai galima paaiškinti dramos svarba klasikinio periodo menų hierarchijoje: nors vyravo poezija, tačiau aukščiausia poetinio meno forma dažniausiai buvo laikoma drama, kuriai Indijoje priskiriamas sugebėjimas geriausiai atskleisti įvairias gyvenimo situacijas ir neprilygstama emocinio poveikio galia.

Estetinių idealų kaita ryškėja klasikiniu periodu formavusioje sanskrito autorinėje poezijoje ir pagrindiniuose poetiniuose stiliuose. Nors paskirus individualizuotos poezijos tekstus, jų fragmentus, rašytus sanskrito kalba, regime iškaltus akmeninėse stelose, tačiau jų autoriai nenurodomi ir tikriausiai šių originalių pasaulietinės poezijos kūrėjų vardai jau negrižtamai prarasti.

Ankstyvoji klasikinio periodo indų poezija plėtojosi trimis pagrindinėmis kryptimis: šiaurės Indijoje vyravo sanskrito kalba rašoma poezija, vidurio Indijoje, kur vyko intensyvus arijų ir dravidų kultūrų susilieėjimas, įsivyravo savita sinkretiška prakrito kalba, kurioje susipina sanskrito ir vietinių dravidų leksikos elementai. Šios krypties poezija pasiekė klestėjimo apogėjų Satavahanų dinastijos valdovų rūmuose, kur susitelkė daug menininkų, buvo leidžiami įvairios poezijos rinkiniai. Vėliau III a. žlugus Satavahanų dinastijai prakrito poezijos centras persikėlė į Vidarbhą, kur iki VIII a. klestėjo milžiniškos apimties vietinio stiliaus poezija. Trečiasis klasikinio periodo poezijos židiny formavosi pietinėje Hindustano pusiasalio dalyje (II a. pr. Kr.–III a.), kur skleidėsi senąja tamilų kalba rašoma

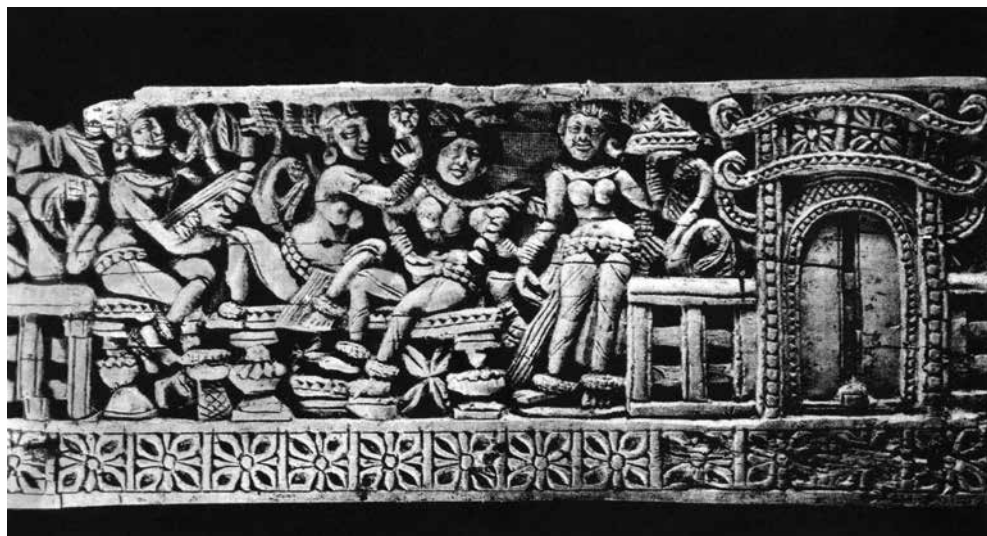
poetinė tradicija. Šiaurės ir Rytų Indijoje, įėjusioje į Maurijų imperijos sudėtį paskutiniuosius keturis amžius pr. Kr., vyravo įmantrus *gaudīyā* poetinis stilius, išsiskiriantis formos imponavimu ir manieringumu. Kaip reakcija į jį pietuose formavosi *vidarbha* stilius, pasižymintis klasikiniu santūrumu, griežtomis poetinėmis taisyklėmis. Senąja tamilų kalba sukurta poetinė tradicija yra visiškai savarankiška šiaurės ir centrinėje Indijoje besiplėtojančių poetinių tradicijų atžvilgiu. Joje daug ryškesnė liaudies poetinių tradicijų ir meilės lyrikos elementai. Apie IV a. pr. Kr. šios trys Indijoje vyraujančios poetinės tradicijos sąveikavo ir skatino jų savitumą apmąstančių estetikos mokyklų plėtotę

Teatro menas klasikinio periodo menų hierarchijoje

Stiprėjant pasaulietinėms tendencijoms ir demokratėjant meninei kultūrai, palaipsniui įsivyravo aukščiausia poetinio meno forma drama, kuri, kaip minėjome, indų estetikoje buvo traktuojama kaip tobuliausiai įvairias gyvenimiškas situacijas perteikiantis menas. Sintetinis dramos menas ne tik sujungė daugelio kitų menų pasiekimus, tačiau ir kreipėsi į skirtingus suvokimo organus. Pasak autoritetingo indų teatrinio meno tyrinėtojo Silviano Lévi'o, „Indijos meno originalumas ryškiausiai atsiskleidžia dramos mene“ (Lévi, 1980, p. 417).

Aukštas dramos meno ir teatrinės estetikos lygis bei daugelis paralelių tarp Indijos ir senovės Graikijos teatrinio meno formų XIX a. lėmė eurocentrinės teorijos apie vakarietišką indų teatrinio meno kilmę gimimą. Tačiau detalesnis indų teatrinio meno ištakų ir formavimosi ypatumų tyrinėjimas greitai atskleidė šios teorijos nepagrįstumą. Šiuolaikiniame moksle vyrauja S. Lévi'o iškelta hipotezė, siejanti Indijos teatro meno gimimą su senaisiais teatralizuotais vediniais ritualais, kultinėmis misterijomis ir teatralizuotomis religinėmis procesijomis. Britų indologas A. Keithas, kalbėdamas apie sanskrito dramaturgijos kilmę, pabrėžia įvairių švenčių metu atliekamų krišnaistinių misterijų svarbą, ypač mito, pasakojančio apie Krišnos kovą su demonu. F. Kōiperis atkreipia dėmesį į kosmogoninius mitus ir ypač į mitinį siužetą, pasakojantį apie dievo Indros kovą su asurais. Pastarajai hipotezei svarumo teikia „Natjašastros“ teksto pradžios epizodas, kuris pasakoja, kaip Indra pirmojo dramos spektaklio metu išvaikė siekusius sužlugdyti vaidinimą asurus.

Šaivistinės koncepcijos šalininkai indų dramos meno gimimą sieja su įtakingais kulta, skirtais dievui Šivai (*Śiva*), kuris, be kitų dieviškų funkcijų, buvo šokio dievas (Indijoje randamos apie 5000 m. senumo šokėjus vaizduojančios figūros). Kitos įtakingos epinės teorijos šalininkai sanskrito dramaturgijos kilmę sieja su viešu ritualizuotu epų „Mahabharata“ ir „Ramajana“ skaitymu. Ši požiūrį galima paremti pr. Kr. sukurtais skulp-



Rūmų gyvenimo vaizdai. I a. Dramblio kaulas.

tūriniais bareljefais, vaizduojančiais teatralizuotas epų viešo skaitymo scenas. Tikriausiai visos šios trys viena kitą papildančios teorijos atskleidžia indų teatrinio meno ištakas.

Indijos teatro meno ir sanskrito dramaturgijos užuomazgos pradėjo kristalizuotis apie VI–III a. pr. Kristų. Ankstyviausius liudijimus apie teatrinio meno ir jam skirtus estetinius traktatus aptinkame Paninio (V a. pr. Kr.) veikaluose, o ryškiausiu šio meno brandos simboliu ir pagrindiniu pažinimo šaltiniu tampa „Natjašastros“ tekstas. Remdamiesi juo galime rekonstruoti daugelį teatrinio meno komponentų: režisūros, dramaturgijos, repertuaro, spektaklių struktūros, dramatinio vyksmo, muzikos, šokio, aktorių vaidybos ir pan. principus.

Perėmęs nemažai ritualinio vyksmo, teatralizuotų misterijų ir ritualinių šokių elementų besiformuojantis teatro menas greitai įgavo indų visuomenėje svarbias auklėjamąsias, etines ir estetiškes funkcijas. Tai liudija III a. pr. Kr. akmenyje iškaltas imperatoriaus Ašokos ketvirtas ediktas, kuriame rašoma: „Pastaraisiais šimtmečiais žudynės ir gyvų padarų skriaudimas <...> brahmanų ir šramanų ignoravimas nuolatos stiprėjo. Dėl valdovo Piadasio pastangų dabar būgnų garsai tapo dharmos garsais ir liaudžiai buvo parodyti vaidinimai su iškilmingais dangiškais vežimais, drambliais, gaisrais ir kitais stebuklingais reginiais“ (cit. pagal *Indija*, 1984, p. 45).

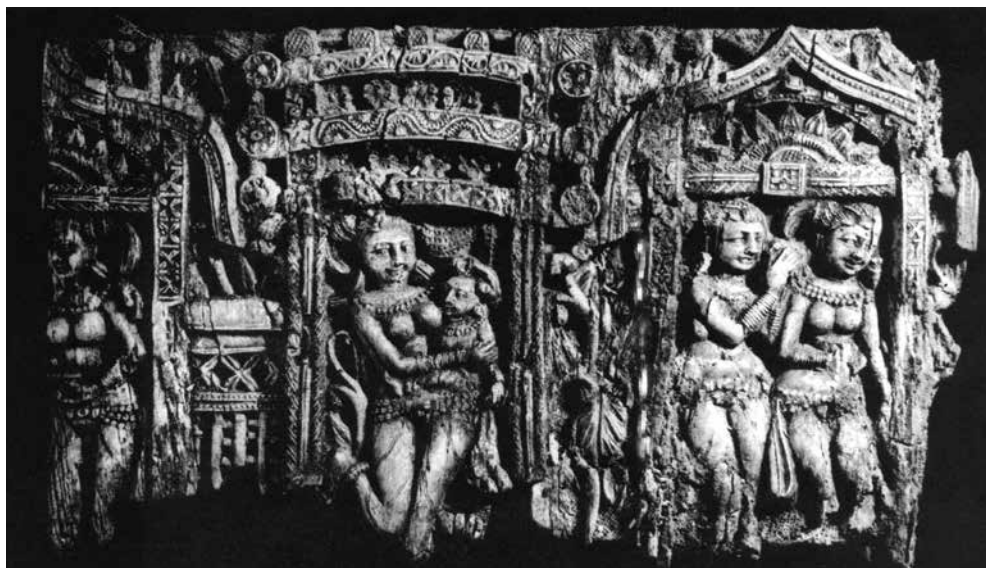
Naujausi tyrinėjimai rodo, kad S. Lévi's perdėm kategoriškai pabrėžė elitinį indų teatrinio meno pobūdį. „Indų menas neišvengiamai yra aristokratiškas, kastų sistema rezervavo elitui intelektualinės kultūros sritį ir atribojo ją nuo daugumos“ (Lévi, 1980,

p. 417). Šio populiaraus teiginio pagrįstumu verčia abejoti indų teatrinio meno estetikos idėjos, teatrų atvirumas visų kastų nariams ir išlikę dramų tekstai, kuriuose, be aukštosios aristokratijos literatūrinės sanskrito kalbos, tose pačiose pjesėse lygiagrečiai vartojami septyni skirtingi prakritai, tai yra vietinės kalbos ir dialektai. Taigi vienas specifinių indų klasikinės dramaturgijos bruožų siejasi su jos „daugiakalbiškumu“. Greta išaukštinta sanskrito kalba kalbančių aukštos kilmės personažų čia veikia liaudies personažai ir moterys, kalbančios prakritais (N. S. XVII. 31).

Nors „Natjašastroje“ išskiriama net dešimt dramos tipų, tačiau ilgainiui indų teatriniam mene išsikristalizuoja šie keturi pagrindiniai žanrai: 1) *nāṭaka*, mitologinės dramos arba ritualiniai šokių spektakliai, kuriuose vyrauja religinių misterijų ir mitologinių siužetų motyvai; 2) *prakcina*, arba buitinė drama, vaizduojanti pasaulietines miestiečių gyvenimo scenas, įvairias istorijas apie prekybininkus, amatininkus ir kitus miestų gyventojus; 3) *istorinė drama*, pasakojanti apie reikšmingus Indijos istorijos įvykius, kuriuose realių didvyrių, epų herojų, valdovų žygiai natūraliai susipina su dievų žygdarbiais; 4) *bhāṇa* (pamėgdžiojimas) – satyriniai humoristiniai spektakliai, kuriems būdingi ryškūs groteskiško pamėgdžiojimo, klounados ir bufonados elementai. Seniausių dramos tekstų ir „Natjašastos“ estetinių idėjų analizė sudaro rimtas prielaidas teigti, kad Indijoje gyvavo ir buvo glaudžiai susijęs su istorine drama tragedijos žanras, kuris vėliau, veikiamas griežtų brahmaniškų religinių ir etinių apribojimų, išnyko.

Jau senovės Indijoje teatro menas buvo pasiekęs tokį lygį ir socialinį statusą, kad iš plytų buvo statomi sudėtingos architektūros stačiakampio formos teatrai, kuriuos sudarė trys funkcionaliai skirtingos dalys: žiūrovų salė, scena ir už jos užkulisuose esantys aktorių kambariai. Išilgai scenos, skiriančios giluminę scenos dalį nuo užkulisų, buvo muzikantai. Viename archeologų atkastame II a. pr. Kr. teatre regime panašią į „Natjašastos“ tekste detaliai aprašytą architektūrinę teatro kompoziciją struktūrą. Tokiame teatre tilpo apie 500 žiūrovų. Žiūrovų salės priekyje, pačioje garbingiausioje dalyje, buvo, vietos skirtos valdovui ir jo palydai. Priekinėje salės dalyje sėdėjo aukštesnių kšatrijų ir brahmanų kastų nariai, o toliau žemesnių – vaišių ir šudrų.

Spektakliai ir įvairių teatrinų trupių konkursai buvo rengiami ne tik specialiuose teatrų pastatuose, tačiau ir gamtos prieglobstyje, parkuose, aikštelėse, prie šventyklų su-
ręstose laikinose scenose. Populiariose teatrinų trupių varžybose paprastai dalyvaudavo daug žiūrovų, o spektaklius vertino speciali komisija, sudaryta iš ritualinių ceremonijų, šokio, muzikos, kalbos, dailės žinovų, kurie rūpestingai fiksuodavo konkurse dalyvaujančių trupių spektaklių teigiamybes ir trūkumus, vertindavo juos balais. Vėliau komisijai vadovaujantis valdovas viešai paskelbdavo konkurso rezultatus ir apdovanodavo pjesių autorius, aktorius, režisierius, trupes.



Moterys po arkomis. I a. Dramblio kaulas.

Suvokdami emocinę teatrinio meno poveikio galią, jo gebėjimą skatinti pozityvių ir negatyvių žmogaus poelgių sklaidą, indų teatrinės estetikos kūrėjai įvedė daug apribojimų ir normatyvinių reikalavimų. Normatyvinės teatrinės estetikos nuostatos draudė spektakliuose vaizduoti mūšius, valdovo valdžios nuvertimą, mirtį, miestų apsiaustį, apie šiuos įvykius buvo informuojama intermedijose tarp veiksmų (N. S. XVIII. 19). Vėliau stiprėjant konservatyvios brahmanų ideologijos įtakai, šių draudimų skaičius pastebimai išaugo ir aprėpė ne tik valstybinių struktūrų funkcionavimo, tačiau ir žmogaus emocijų, netgi tokią svarbią indų menui meilės sferą. Dėl griežtų etinių ir religinių brahmanų nuostatų išnyko tragedijos žanras, švelnėjo dramatiški siužetai.

Iš ankstyvųjų indų dramaturgijos pavyzdžių iki nūdienos nieko neišliko. Itin svarbus klasikinės dramaturgijos klestėjimo periodas išryškėja apie II–V a. pr. Kr., kada kūrė imperatoriaus Kaniškos (II a.) amžininkas, budistinės literatūros korifėjus Ašvaghōša (Ašvaghos poemos „Buddhos gyvenimas“ ir dramos „Sariputros pasikeitimas“ autorius ir dvi kitos įžymybės Bhasa (Bhāsa) (II–III a.) ir Śūdraka (Śūdraka) (II–III a.). Vėliau IV–V a. iškyla indų dramaturgijos korifėjus, garsus rūmų poetas, meno teoretikas Kalidasa, kuris, manoma, kūrė imperatoriaus Čandraguptos II (380–414 m.) valdymo laikais.

Šis dramaturgas, gamtos grožio ir meilės dainius išvelgė dramos mene daug galingesnei nei kituose žmonių sąmonės ir gyvenimiškų, etinių, estetinių nuostatų poveikio instru-

mentą, kadangi jam pavaldi tokia menininko vaizduotės sukurta dramatiškų įvykių ir idėjų koncentracija, kurios nėra tikrovėje. Pagrindinis dramaturgo tikslas, anot Kalidasos, harmoningos asmenybės formavimas ir išaukštinto grožio idealo įprasminimas, kuris skleidžiasi intelektualinių ir emocinių pradų pusiausvyroje. Kalidasos plėtojamos dramos teorijos esmė – „užslėpto efekto“ arba „antrojo neišsakyto plano“ principas, kuris vėliau išplėtojoje indų estetinėje teorijoje Anandavardhanos dėka įgavo *dhvani* vardą. „Užslėpto efekto“, arba gelminės kūrinio esmės, atskleidimas, anot Kalidasos, reikalauja iš menininko ypatingo meistriškumo, gebėjimo pakylėti į kitą tikrovės suvokimo ir meninės kūrybos lygmenį. Todėl šio principo meistriškas įvaldymas padeda kurti itin įtaigų ir rafinuotą meną.

Po Kalidasos, ženklinusio epochą indų dramaturgijos ir poezijos raidoje, užsibaigia indų klasikinio periodo dramaturgijos klestėjimo periodas ir joje palaipsniui įsivyrąja didaktinės bei religinės pjesės mitologiniais motyvais. Tolesnis indų dramaturgijos pakilimo periodas išryškėja jau viduramžių epochoje VIII–IX a., kuomet veikiami hinduistinės ir tantrinės estetikos dramaturgai atsisuka į žmogaus gyvenimą ir pagrindinį dėmesį sutelkia į rūmų ir miestų gyvenimo temas, meilės intrigas, liberalius religinius bei meilės siužetus.

Klasikinis indų teatro menas savo sintetiniais siekiais, formomis, siužetais, požiūriu į dramatinio veiksmo plėtotės dėsningumus skiriasi nuo senovės graikų dramaturgijos, kuri, kaip ir apskritai graikų menas, yra kiek „skaidresnė“ ir aiškesnė, ypač siužetinių linijų raidos atžvilgiu. Tačiau visgi reikia pripažinti, kad rafinuotumu indų teatrinė estetika ir dramaturgija nenusileido graikų tradicijai. Ji ženkliai evoliucionavo ir išplėtojo daugelį graikams nepažįstamų šio sintetinio meno principų. Visi šie savitos indų dramos tradicijos aspektai atsispindėjo estetiniuose traktatuose.

„Natjašastos“ estetinių idėjų pasaulis

Klasikinio periodo literatūrinės estetikos raidoje neabejotinai svarbiausi sintetiniam dramos menui skirti estetiniai traktatai. Tai galėtų paaiškinti klasikinio periodo menų hierarchija, kur, kaip minėjome, dominavo poezija, o aukščiausia poetinio meno forma buvo skelbiama drama, kuriai Indijoje priskiriamas sugebėjimas *geriausiai atspindėti įvairias gyvenimo situacijas ir neprilygstama emocinio poveikio galia*.

Žymaus indų estetikos tyrinėtojo K. Ch. Pandey'aus pastaba, kad „ankstyvieji indų menui skirti traktatai daugiausia gvildeno technines meno kūrinio sukūrimo problemas, o vėlesnieji pakrupo į filosofines ir psichologines gelmes“ (Pandey, Varanasi, 1959, p. 2), yra teisinga, kalbant apie pagrindinius klasikinio periodo estetinius traktatus, išskyrus legendiniam išminčiui Bharatai priskiriamą veikalą „Natjašastra“, kuris pamatinių teori-

nių meno problemų tyrinėjimo gelme neabejotinai yra vienas reikšmingiausių ankstyvųjų pasaulinės estetišės minties veikalų. Jis indų estetišės minties istorijoje turėjo svarbesnį poveikį nei Aristotelio „Poetika“ Vakaruose.

„Natjašastra“ yra daugiasluoksnius ne tik dramai, tačiau ir apskritai meno teorijai skirtas veikalas. Jis stebina mąstysenos brandumu, visapusiškai išplėtotų estetinių teorijų, gvildenamų problemų, idėjų gausa. Tai tikra dramos ir kitų artimai su ja susijusių menų, literatūros, muzikos, šokio enciklopedija. „Natjašastos“ pavadinimas susideda iš dviejų sanskrito kalbos žodžių: *nāṭya*, reiškiančio teatrinį veiksmą, teatrą, dramą, ir *śāstra* – šventą knygą arba traktatą, gvildenantį konkrečią pažinimo sritį ir pateikiantį tam tikrų norminių nuostatų, pamokymų visumą. Taigi tiksliausias „Natjašastos“ pavadinimo vertimas į lietuvių kalbą būtų „Apie teatro meną“, nors Indijoje jis dažniausiai verčiamas kiek plačiau, atsižvelgiant į jo turinį: „Apie dramą, muziką ir šokį“.

„Natjašastos“ teksto autorystė, sukūrimo laikas, aplinkybės plačiai diskutuojamos mokslinėje literatūroje daugiau nei šimtmetį, tačiau ir šiandieną šie klausimai lieka atviri. Jau pirmasis autoritetingas teksto tyrinėtojas ir atskirų skyrių vertėjas į prancūzų kalbą P. Regnaud savo 1880–1884 m. tyrinėjimuose iškėlė daugelį tebegyvuojančių hipotezių apie „Natjašastos“ gimimo laiką, autorystę, istorines aplinkybes. Dauguma šiuolaikinių „Natjašastos“ tyrinėtojų mano, kad seniausia šio teksto dalis susiformavo apie VI–V a. pr. Kr., o pagrindinis trumposios redakcijos tekstas – erų sandūroje arba pačioje mūsų eros pradžioje. Atlikęs kruopščius tekstologinius tyrinėjimus, šią hipotezę patvirtino ir vienas autoritetingiausių „Natjašastos“ žinovų M. Ghoshas, geriausiai moksliškai argumentuoto kritinio teksto vertimo su plačiais komentarais autorius (*The Nāṭyaśāstra*, 1961–1967).

Seniausias užuominas apie „Natjašastrą“ aptinkame Paninio (V a. pr. m. e.) veikaluose. Žinoma, kad jau senovėje vienu metu gyvavo skirtingos „Natjašastos“ teksto redakcijos, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti seniausią „placiąją“, iš 12000 dvielių šlokų, kurios autoriumi tradicija skelbia Bharata Muni. Antrąją, vėlesnės kilmės „siaurąją“ redakciją sudaro 5000 poetinių dvielių – šlokų, sudarančių 36 savarankiškus skyrius su įvairios apimties prozos intarpais. Pastaroji redakcija daugelio šimtmečių šlifuota, perrašinėta vėliau buvo kanonizuota. Tekstologinius abiejų redakcijų skirtumus ir specifinius jų bruožus detalai tyrinėjo P. Regnaud mokinys J. Grosset.

Krishnamoorthy'is „Natjašastos“ autorių sieja su garsiąja Bharatų gimine, kuri miniama „Rigvedoje“ (Krishnamoorthy, 1983, p. 2). Tyrinėtojus glumina dvi su teksto autoryste susijusios aplinkybės. Pirmiausia, žodis *bharata* „Natjašastos“ tekste retkarčiais vartojamas ir kaip bendrinis daiktavardis, reiškiantis aktorių arba režisierių. Kita vertus, „Natjašastos“ pradžioje pasakojama legenda apie dievišką dramos meno ir paties Bharatai priskiriamo traktato kilmę, kurios tikslas tikriausiai yra pabrėžti plėtojamų idėjų reikšmingumą.

Geriau susipažinus su polistilistiniu, daugiasluoksniu „Natjašastros“ tekstu, nekyla abejonų, kad jis formavosi ilgą laiką ir buvo redaguojamas, papildomas įvairių autorių. X a. indų estetikos korifėjus, autoritetingiausias „Natjašastros“ komentatorius Abhivanagupta teigė, kad ankstyvoji traktato redakcija vadinosi *Bharatasūtra* („Aktoriaus meno vadovas“) ir tik vėliau pavadinta „Natjašastros“ vardu. Turbūt seniausias šio teksto variantas buvo sukurtas vieno ar kelių žmonių, išlikusių istorijoje legendinio išminčiaus Bharatos vardu, o vėliau perredaguotas ir papildytas kitų vėlesnių autorių.

Tokio enciklopedinio apibendrinamojo veikalo gimimas, idėjų dėstymo principai, formuluočių pobūdis liudija aukštą senovės indų estetinės minties ir teatro meno lygį: jau buvo išsikristalizavusios pagrindinės meno formos, stiliai, žanrai. Tai patvirtina „Natjašastros“ skyriai, kuriuose pateikiamos praktinės rekomendacijos spektaklių režisieriams, dramaturgams, aktoriams, teatro pastatų statytojams, teatro konkursų organizatoriams, spektaklių apipavidalintojams, kostiumų kūrėjams, muzikos ir šokio meistrams. Idėjų dėstymo pobūdis, aliuzijos į kitus šaltinius leidžia spėti, kad „Natjašastra“ formavosi ankstesnių norminių poetikos, dramos, muzikos, šokio meno traktatų pagrindu, nors vargu ar juose teorinės problemos buvo gvildenamos taip universaliai, tokiu aukštu teorinio mąstymo lygiu.

V a. pr. Kr. teoretiko Paninio gramatikoje minimos pripažintų autoritetų Silalinio ir Krisasvos sukurtos aktoriaus menui skirtos *Nāṭasūtros*, kurių pavadinimas kilo iš žodžio *naṭa*, reiškiančio šokėją, aktorių, o vėliau dramą. Analizuodami senuosius indų rašytinius šaltinius ir „Natjašastros“ tekstą, aptinkame neginčijamų faktų, liudijančių, kad ir anksčiau egzistavo estetiniai traktatai apie dramos meną. Iki „Natjašastros“, manoma, kad galėjo būti mažiausiai trys mums žinomi neišlikę dramos meno traktatai „Brahmabharata“, „Sadaśivabharata“ ir „Ādibharata“. Tai liudija ir „Natjašastros“ tekstas, kuriame ankstesni šaltiniai cituojami proza ir eilėmis. Kitų šaltinių citatose K. Krishnamoorthy'is įžvelgia nuorodas „į skirtingus minčių sluoksnius, t. y. tekstas galėjo būti redaguojamas skirtingų asmenų ir įvairiu laiku“ (Krishnamoorthy, 1983, p. 1).

Traktatas neturi vientisos kompozicijos, aiškos struktūros, nepasižymi nuosekliu minties dėstymu. Atskiruose skyriuose plėtojamos idėjos neretai peržengia jų pavadinimų apibrėžtas temas. Traktate gvildenamos dramaturgijos, režisūros, sceninės erdvės organizavimo, scenos apipavidalinimo, muzikos, teatrų statybos, teatro meno žanrų, sceninio veiksmo, aktoriaus darbo, jo meninės išraiškos priemonių ir daugelis kitų problemų.

„Natjašastroje“ aukštu teoriniu lygiu nagrinėjama daugelis fundamentalių estetikos ir meno filosofijos problemų, kurios peržengia specifinės teatrinės estetikos problemas. Šiame tekste plėtojami grožio ir meno apmąstymai primena ankstesnius vedų, brahmanų, upanišadų, „Ramajanos“ ir „Mahabharatos“ epuose plėtojamus estetinius idealus. Iš tikrųjų klasikinėje indų teatrinėje estetikoje drama suvokiama kaip herojinis, aukščiausius

dangiškojo grožio ir harmonijos idealus įkūnijantis spektaklis, kuriame veikia didingų žygdarbių įkvėpti dievai ir didvyriai. Šiuo aspektu klasikinė indų drama artima graikų ir japonų klasikinės dramos tradicijoms. Ši dvasinė giminystė išryškėja ne tik iškeliant herojišką pradą, tačiau ir paties dramos meno funkcijoje. Dramos paskirtis visose mūsų palygintose tradicijose yra moralinė, didaktinė, tačiau neatsiejama nuo estetinio pasitenkinimo.

Aptarti teatrinės estetikos bruožai akivaizdūs ir „Natjašastros“ tekste, kuriame ryškėja daugelis vėlesnei indų estetikai būdingų etinių ir didaktinių motyvų, aukštinančių socialinę dramos paskirtį, jos gebėjimą aktyviai veikti žmonių sąmonę, jausmus. Pirmajame traktato skyriuje rašoma: „Drama yra žmonių veiksmų išraiška – dorybingi joje randa dorą, įsimylėję – meilę, nepaklusnūs – sutramdymą, paklusnūs atskleidžia savo paklusnumą. Ji padrąsina silpną, paakina drąsų, apšviečia neišmanėlį ir perteikia žinias mokytiems. Ji pramoga valdovams ir parama prislėgtiems nelaimės, ji palaiko gyvenančius materialia nauda ir suteikia tvirtybės pasimetusiems protams“ (NS. I. 10–11). Pagrindiniai dramos tikslai, anot Bharatos, įgyvendinami vaizduojant spektaklyje dievų, valdovų, išminčių ir paprastų žmonių poelgius ir visus jiems būdingus džiaugsmus bei kitas dvasios būsenas, turinčias pamokomos prasmės. Centrinė traktate plėtojama *rasa* „estetinio pasitenkinimo“ teorija organiškai apima tiek išstobulintą dvasingumą, tiek ir hedonistinius aspektus. Taigi susiduriame su didaktine, humanistiniais ir etiniais idealais pagrįsta dramos meno koncepcija.

Bharatos traktate pirmą kartą indų estetikos minties istorijoje susiduriame su kompleksiniu daugybės teatro meno problemų gvildinimu. Pirmajame skyriuje kalbama apie teatro meno ir paties traktato atsiradimo aplinkybes, antrajame nagrinėjamos teatro pastatų architektūros problemos, nuo trečiojo iki penktojo apžvelgiami religiniai ritualai, iš kurių išsirutuliojo dramos spektakliai, šeštajame ir septintajame skyriuose analizuojama vientiso scenos veiksmo teorija, tyrinėjamos pagrindinės estetikos kategorijos – *rasa* ir *bhāva*, nuo aštuntojo skyriaus visapusiškai gvildinama aktoriaus vaidyba, bendroji poetika, dramos žanrai, amplua pobūdis, muzika, šokis, techniniai scenos įrenginiai, įvairiausios meninės išraiškos priemonės ir daugelis kitų problemų.

Centrinė „Natjašastroje“ plėtojamos estetikos koncepcijos dalis ir pagrindinis Bharatos indėlis į pasaulinės estetikos ir meno teoriją yra mokymas apie nuotaikas (*rasa*), gimusias meno kūrinio kūrimo ar suvokimo metu, ir vaizdinę meno kalbą (*dhvani*). Coomaraswamy'is teigia, kad *rasa* (estetinės nuotaikos) ir *dhvani* (užslėptos meno kūrinio prasmės, obertono) teorijos yra „metafizinės vedinės kilmės, kadangi jose slypi užuomina apie transcendentinę ir nematerialią būties kilmę ir prielaidas, aiškinant menininko, meninės kūrybos proceso, meno kūrinio ir jo suvokimo prigimtį“ (Coomaraswamy, 1922, p. 39).

Pagrindinės „Natjašastroje“ plėtojamos estetišės *rasa* kategorijos semantinis prasmų laukas yra platus. Vedų epochos tekstuose *rasa* sąvoka reiškė „sultis“, „gyvybės sultis“, „pieną“, vėliau „skonį“, „uoslę“. Paninio (V a. pr. m. e.) veikaluose *rasa* terminas dar naudojamas grynai technine prasme. Daugumoje klasikinio periodo estetinių tekstų *rasa* kategorija reiškia „estetinį išgyvenimą“, „estetinį pasitenkinimą“, „estetines nuotaikas“, o artimai su ja susijusi *rasavat* ženklina skoningai atliktą kūrinį ar daiktą, kita giminiška sąvoka *rasika* – žmogų, pasižymintį rafinuotu estetiniu skoniu. Prancūzų ir anglų estetinėje literatūroje *rasa* kategorija dažniausiai verčiama žodžiu *sentiment*, vokiečių *stimmung*, o rusų – *настроение, эстетическое переживание*.

Pabrėždama giluminį *rasos* sąvokos ryšį su senaisiais vedų epochos ritualais ir aktorių persikūnijimu J. Alichanova pastebi, kad vėlyvuosiuose vedų tekstuose *rasa* „pirmiausia reiškia „sultis“, „gyvenimo sultis“, „esmę“ (palyginkite garsų fragmentą iš *Čhandogja upanišados* (Ch I. 1.2), kur kalbama apie gyvų esybių, žemės, vandens, augalų, žmogaus ir pan. *rasą*). Gerai žinoma, kad ritualinio vyksmo atlikėjai save laiko ne aktoriais, atliekančiais vieną ar kitą vaidmenį, tačiau demonais, dievais ar kitokiais herojais, kuriais jie tarsi tampa spektaklio metu. Tai, ką mes vadiname „amplua“, senovės aktoriams, vaidinantiesiems Indros garbei skirtose misterijose, buvo gyvenimo šaltinis įvairių esybių, kurios įsiliedavo į aktorius dėl dievų malonės ir padėdavo aktoriams atkurti šventąjį mitų realumą. Todėl kalbant apie *rasas* sakoma, kad jas sukūrė Brahma ir kiekviena iš jų turi savo dievą globėją. Visa, kas padėjo aktoriui persikūnyti (tiesiogine žodžio prasme) į kuriamą personažą – kostiumas, grimas, gestai, eiseną ir pan. – visa tai priskiriama *rasai* arba suvokiama kaip jų gimimą stimuliuojantys veiksniai“ (Alichanova, 1988, p. 179–180).

Rasa „Natjašastroje“ iš tikrųjų dažniausiai traktuojama kaip neišdildoma nuotaika, estetišės išgyvenimas, svarbiausia kiekvieno spektaklio sudėtinio komponento gyvybinė jėga, savotiška kvintesencija, lemianti spektaklio nuotaiką, draminio veiksmo charakterį, aktorių vaidybą, muzikos, šokio ypatumus ir daugelį kitų šio sintetinio meno komponentų. Estetišės išgyvenimas (mėgavimasis, pasitenkinimas, malonumas), kaip ir Aristotelio estetikoje, skelbiamas pagrindiniu meno tikslu. „Estetišės patyrimas [*aesthetic experience*] grindžiamas pagrindinės emocijos išgyvenimu. Deindividualizacijos procesas sąlygoja savęs pamiršimą, kurį suteikia muzika įžanginėje dramos dalyje, identifikavimąsi su herojumi, persikūnijimą į kitą asmenybę, pasaulio regėjimą herojaus akimis, visišką estetišės situacijos išgyvenimą kartu su herojumi, asmenybės, į kurią buvai persikūnijęs, pamiršimą, kai pagrindinė emocija pasiekia aukščiausią intensyvumą“ (Pandey, 1959, t. 1, p. 12).

Bharatos apmąstymuose apie *rasą* ir meno kūrimo autentišką suvokimą akivaizdžiai skamba elitiniai motyvai. Suvokti meno subtilybės ir visavertiškai mėgautis *rasa* gali ne

visi, o tik pasižymintys kilniomis manieromis, kilmingi, kupini rimties, darbštūs, siekiantys gero vardo, doros, nešališki, gerai pažįstantys muziką, tikrovę, sugebantys įžvelgti tiesą, jaučiantys dramos meno subtilybes, skiriantys *rasas* ir *bhāvas*, žinantys kalbos, metrikos taisykles, besiorientuojantys įvairiose meno srityse. Todėl subtilūs meno suvokėjai čia vaizdžiai palyginami su rafinuotais gurmanais, kurie „valgydami maistą, gamintą su skirtingais prieskoniais, patiria įvairius skonio ir malonumo pojūčius, taip ir rafinuoti žiūrovai jaučia malonumą, mėgaudamiesi pastoviomis nuotaikomis, išryškėjusiomis suvokiant draminių veiksmą, žodžius, gestus, nevaldomus jausmų protrūkius“ (NS. VI. 37, 38.)

Traktate pabrėžiami du estetišio išgyvenimo aspektai, kurie siejasi su Aristotelio veikaluose „Politika“ ir „Poetika“ plėtojama *katharsis* (dvasinio taurinimo) teorija. Tikras meno kūrinys pirmiausia dvasiškai išgrynina suvokiančiuosius, o kita vertus, estetišio išgyvenimas suteikia jiems dvasinį apvalymą ir palengvėjimą. Tačiau indų estetinėje teorijoje akcentai perkeliama ne į natūralią, o į sukurtą estetinę emociją. *Rasa* kategorija čia tiesiogiai siejama su žmogaus dvasią harmonizuojančia meno funkcija. Iškeldamas „Natjašastroje“ *rasos* problemos reikšmingumą, Bharata *pasuka klasikinę indų estetiką jautrių meno psichologijos problemų gvildenimo linkme. Jo tyrinėjimų centre atsideria sudėtingas meno kūrinio suvokėjo estetinių išgyvenimų pasaulis.*

Rasa čia aiškinama kaip trijų skirtingų veiksmų sąveikos rezultatas: jausmų sukėlėjų (*vibhāva*), simptomų (*anubhāva*) ir laikinų jausmų (*vyabhicāribhāva*). „Kaip skonio pojūtis atsiranda iš įvairių prieskonių ir medžiagų derinio, – rašo Bharata, – taip ir *rasa* gimsta iš įvairių jausmų sąveikos“ (N.S. VI. 33).

„Natjašastroje“ išskiriamos aštuonios pagrindinės *rasos* (estetinių nuotaikų – rūšys: meilė (*rati*), linksmumas (*hāsa*), širdgėla, sielvartas (*śoka*), pyktis (*krodha*), didvyriškumas (*utsāha*), baimė (*bhaya*), pasišlykštėjimas (*jugupsā*), nuostaba (*vismaya*). Kiekviena *rasa* (nuotaika) atitinka tam tikrą *bhāvą* (jausmą). *Bhāvos* traktate yra aiškinamos kaip gyvybinga dvasinė jėga, kuri remiasi žodžių, gestų ir dvasios būsenų išraiškos (aktoriaus vaidyboje) galimybėmis atskleidžia žiūrovams dramos prasmę (N.S. VIII. 6).

Jausmai yra skirstomi į tris pagrindines grupes: nuolatinis (*sthayi*), laikinus arba antrinius (*vyabhicāri*) ir spontaniškus arba natūralius (*sāttvika*). Svarbiausi iš jų yra 8 nuolatiniai jausmai, kurie tiesiogiai siejasi ir atitinka aštuonias anksčiau minėtas pagrindines *rasas*. Meilės *rasą* atitinka erotinis, linksmumą – komiškas, liūdesį – patetiškas, piklą – grėsmingas, didvyriškumą – herojiškas, baimę – baimės, pasišlykštėjimą – nemalonius, nuostabą – stebuklingas jausmas. Nuolatinis jausmus formuoja žmogaus pasąmonės gelmėse slypinčių pirmąpradžių emocijų kompleksai, kurie, atsiradus išoriniams dirgikliams, aktyviai reiškiasi įvairiomis emocinėmis reakcijomis. Be minėtų aštuonių nuolatinis jausmų, „Natjašastroje“ išskiriama 33 laikinų jausmų gama, susijusi

su trumpalaikėmis, greitai išnykstančiomis psichologinėmis ir fiziologinėmis būsenomis (snaudulys, apsvaigimas ir pan.).

Trečioji spontaniškų jausmų grupė jungia dar aštuonis stiprius su natūraliais emociniais išgyvenimais susijusius jausmus. Skirtingai nei nuolatiniai jausmai, jie yra atsitiktiniai ir „spontaniškai gimsta jautrioje suvokėjo dvasioje“ (N.S. VII. 91). Šie aštuoni spontaniški jausmai yra apstulbimas, išprakitavimas, pašiurpimas, balso pasikeitimas, virpulis, veido spalvos pasikeitimas, ašaros, sugniužimas.

Bharatos plėtojamos meno psichologijos centre yra *rasos* ir *bhāvos* santykių problema. *Rasa* čia įgauna prasmę tik sąveikoje su *bhāva*. „Tik tuomet, kai objektas arba *bhāva* sukelia atgarsį paties žiūrovo asmenybėje, ji pakinta į *rasa*“ (N.S. VII. 7). Kita vertus, *rasa* ir *bhāva* sąvokų pora pasitelkiama Bharatos estetikoje, gvildenant skirtingus dramos žanrus, aptariant dramatinio veiksmo sklaidą, plastikos, deklamavimo, muzikos dėsninumus. *Rasa* kategorijos prioritetas *bhāvos* ir kitų estetinių kategorijų atžvilgiu čia yra absoliutus ir neginčytinas. Hierarchiniu aspektu visi jausmai (*bhāvos*) yra besąlygiškai pavaldūs nuotakoms (*rasoms*) ir šiuo atžvilgiu „kaip kad radža vadovauja savo pavaldiniams, o mokytojas mokiniams, taip ir pagrindinė nuotaika vyrauja tarp jausmų“. *Rasa* „Natjašastroje“ yra ne tik aukščiausias titulas, kurį galima suteikti tik nedaugeliui *bhāvų*, tačiau ir pagrindinis teatrinio meno komponentas, lemiantis esminius dramos komponentus.

Taigi Bharatos meno psichologijos centre yra kūrėjo ir suvokėjo psichikos pasaulis, kūrybos ar estetinio suvokimo procese apaugantis subtiliais estetiniais išgyvenimais, jausmais, emocijomis, nuolatos stimuliuojančiomis veiklai. Tačiau akivaizdu, kad natūralūs jausmai nėra savąja prigimtimi estetiški, kadangi psichinės būsenos realiame žmogaus gyvenime lydi malonumai, skausmai ir daugybė kitų emocinių išgyvenimų. Todėl, kai menininkas atkreipia dėmesį į jas ir subalansuoja remdamasis savo sugebėjimais, vaizduotės modeliais, gimsta tokios apvaldytos anksčiau nebuvusios emocinės būsenos, kurios vadinamos *bhāvomis*.

„Natjašastroje“ plėtojama estetinė teorija skelbia kanonišką vienovės reikalavimą. atskirame dramos spektaklyje galėjo būti įprasminama plati jausmų skalė, tačiau visumoje turėjo vyrauti viena nuotaika (*rasa*), kuri nulemia dramatinio veiksmo pobūdį, organizuoja pagrindinius jo komponentus. Todėl vyraujančiai *rasai* ir su ja susijusiam nuolatiniam jausmui privalėjo paklusti visi kiti jausmai (*bhāvos*). Daugumoje išlikusių klasikinio periodo sanskrito dramų vyrauja trys nuolatiniai jausmai: erotinis (labiausiai paplitęs), herojinis ir komiškas. Meilės intriga ir su ja susijusi erotinė *rasa* (*śṛṅgāra-rasa*) – tai varomoji indų klasikinės dramaturgijos jėga. Erotinė *rasa* čia ne tik nustelbia kitus jausmus, tačiau neretai įgauna beveik sakralinę prasmę, kadangi, be specifinio juslinio grožio suvokimo, ji siejama su dievų simbolikai būdinga šviesa, spindesiu, ryškumu, tyrumu.

Meilės nuotaikos esmė slypi dviejų mylinčių širdžių susijungimo arba išsiskyrimo dramatiškose kolizijose, kurios spektaklyje atskleidžiamos pasitelkiant daugybę išorinių veiksnių, pradedant herojus supančio gamtos grožio aprašinėjimu ir baigiant grynai psichologiniais meilės jausmus aukštinančiais artimų herojų bendravimo aspektais. Kulminacinėse ir finalinėse dramų scenose Bharata rekomenduoja įvesti stebuklingumo jausmą (N.S. VII. 36).

Kiekvieną iš 8 *rasų* ir nuolatinių jausmų Bharatos koncepcijoje globoja konkreti dvasiškai artima šiai nuotaikai dievybė: erotinį – Višnus, komišką – Pramatha, patetišką – Jama, grėsmingą – Rudra, herojišką – Indra, baimės – Kamadeva, nemalonų – Mahakala, stebuklingą – Brahma (N.S. VI. 44–45). Kita vertus, jų apibūdinime regime indų estetikai būdingo simbolizmo apraiškas. Kiekviena *rasa* ir su ja susijęs nuolatinis jausmas išsiskiria specifine simboline spalva: erotinis – ruda, komiškas – balta, patetiškas – pilka, grėsmingas – raudona, herojiškas – oranžinė, baimingas – juoda, nemalonus – mėlyna, stebuklingas – geltona (N.S. VI. 42–43).

„Natjašastros“ tekste pirmą kartą indų estetinės minties istorijoje regime visapusiškai išplėtotą dramatinio veiksmo koncepciją. Ankstyvieji šio teksto tyrinėtojai, tarp kurių buvo ir S. Lévi's, veikiami XIX a. pabaigoje vyrausių teorijų, tiesmukai priešpriešinęsi „indiskąją neveiklumą“ ir polinkį į nirvaną europiečių dinamizmui, nepagrįstai sumenkino dramatinio veiksmo reikšmę klasikiniame indų teatro estetikoje. Gilinantis į „Natjašastroje“ plėtojamą dramatinio veiksmo koncepciją, kurioje dramos menas apibūdinamas artima Aristoteliui dvasia kaip „veiksmo pamėgdžiojimas“ (N.S. XXVI. 122), ryškėja šių pažiūrų paviršutiniškumas.

Traktate išskiriami keturi pagrindiniai dramatinio veiksmo plėtotės stiliai: 1) aktorių (*bharati vṛtti*), kuris dažniausiai vyrauja prologe, kai reiškiasi kalbos galimybes panaudojantis aktorius; 2) didingąjį stilių (*sāttvati vṛtti*), kuriame išryškėja energija, drąsa, herojiškumas, pasireiškiantis aktorių kalbos maniera, gestais, judesiais; 3) švelnųjį (*kaiśikī vṛtti*), kuris dažniausiai skleidžiasi erotinėmis nuotaikomis; šio stiliaus kūrėjos yra moterys, išsiskiriančios scenoje dailiais judesiais, subtiliu šokiu, dainavimu; 4) padūkusį stilių (*ārabhaṭi vṛtti*), kuris prasiveržia kaip siautulingas drastiškumas, klausa, jėgos panaudojimas.

Visi šie meniniai stiliai „Natjašastroje“ tiesiogiai siejami su intriguojančiu dramos siužetu, muzikiniu akompanimentu, jautriai išreiškiančiu dramatinio veiksmo kolizijas. Efektingas siužetas, Bharatos nuomone, gali dalinai kompensuoti kitus trūkumus ir suteikti žiūrovams visavertę estetinį pasitenkinimą. Dramos siužetas pagal traktate formuojamus kanoniškus reikalavimus susideda iš penkių skirtingų stadijų (*avastha*), penkių sąsajų (*saṁdhi*) ir penkių dramatinio veiksmo motyvų (*arthaprakṛti*). Šioje penkianarėje

draminio veiksmo koncepcijoje daugiausiai dėmesio kreipama į tokias viena kitą keičiančias stadijas kaip: 1) pradžia, 2) pastangos, 3) viltis siekiant tikslo, 4) tikėjimas sėkme ir 5) tikslo pasiekimas. Be stadijų, apibūdinant draminio veiksmo plėtotę, pabrėžiamas išskirtinis penkių sąsajų vaidmuo: užuomazgos (*mukha*), intrigos plėtotės (*pratimukha*), kolizijos subrendimo (*garbha*), pauzės (*vimarśa*) ir atomazgos (*nirvahaṇa*).

Dramatinio veiksmo plėtotė „Natjašastroje“ siejama ir su penkių veiksmo motyvų laipsniška sklaida, jie įvardijami šiais metaforiškais terminais: sėkla (*bīja*), lašas (*bindu*), vėliava (*patākā*), epizodas (*prakārī*) ir objektas (*kārya*). „Sėklos“ metafora čia įvardijamas pradinis draminio veiksmo impulsus, tapęs užsimezagusios intrigos varomąja jėga. „Lašu“ – atgaivinantis pagrindinės siužetinės linijos plėtotę motyvas. „Vėliava“ čia aiškinama kaip pašalinis motyvas arba veiksmas, stimuliuojantis pagrindinio veiksmo raidą. „Objektas“ – tai draminio veiksmo atomazga, apvainikuota galutinio tikslo pasiekimu.

„Meno kūrinio užuomazga, – rašoma „Natjašastroje“, – vadinama sąsaja, kurioje sėklos (*bīja*) užgimimas suteikia impulsą įvairioms sąvokoms ir nuotaikoms. Plėtotė yra tokia [sąsaja], kurioje sėkla slypi užuomazgoje, pradeda skleisti visame kame, išryškėdama ir visai išnykdamą nežinioje. Pauzė yra tokia [sąsaja], kurioje [veiksmas] nutrūksta ir šio nutrūkimo priežastys yra pasekmė pykčio, aistros arba pagundos, subrendusioje sėkloje. Tai, kas veda į skirtingų įvykių ir sąsajų, slepiančių savyje sėklą, išsprendimą, vadinama atomazga“ (N.S. XXI. 38–42).

Išskirtinį vaidmenį Bharatos plėtojamoje draminio veiksmo teorijoje įgauna pjesės herojus (*nāyaka*), kuris yra vienas pagrindinių draminį veiksmą organizuojančių elementų. „Natjašastroje“ yra išskiriami keturi pagrindiniai herojų tipai: linksmas, kupinas nedrumsčiamos rimties, išaukštintas ir padūkęs. Kiekvienas minėtų herojų tipų pasižymi charakteringų bruožų visuma, kurie tiesiogiai siejasi su jų socialine padėtimi. Šiuo aspektu visi herojai skirstomi į tris socialines hierarchines pakopas: aukščiausią (*uttama*), vidurinę (*madhyama*) ir žemiausią (*adhama*) (N.S. XXIV. 85). „Natjašastroje“ yra išskiriami 48 herojų tipai, iš kurių kiekvienas yra detalizuojamas. Pagal „Natjašastros“ apibrėžtus kanonus, itin svarbus vaidmuo draminėje linijoje, intrigoje, perėjime nuo vienos siužetinės linijos į kitą buvo teikiamas liaudiškam, kupinam grotesko, išmonės personažui, kurį rekomenduojama vaizduoti kaip kuprotą, neūžaugą, šlubą, aprengtą skarmalais. Juokdario veiklos stichija – juokingos ir beprasmės kalbos, nesamo mokslingumo demonstravimas, pagiežingumas, o pagrindinis rūpestis – daug ir skaniai pavalgyti (N.S. XII. 121–126).

Siekiant imituoti dekoracijas, spektakliuose išskirtinis dėmesys buvo teikiamas kostiumams, grimui ir daugybei kitų sudėtingiausių spektaklio vizualumą formuojančių detalių, ikonografinių elementų. Ypatingas dėmesys čia sutelkiamas į spalvų simboliką, kuri teikia žiūrovams papildomą informaciją apie herojų socialinę padėtį, gyvenimo

principus, mąstymo būdą, psichologiją, charakterio bruožus. Valdovus vaidinantys aktoriai dėvėjo purpuriniais, rūmų aukštuomenė – įvairiaspalviais, brahmanai – baltais, o vienuoliai – geltonais drabužiais. Organizuojant spektaklio dramatinį vyksmą svarbus vaidmuo teko muzikai, kuri, pradedant prologu, formavo visą spektaklio atmosferą, jo intrigas, draminių kolizijų, nuotaikų kaitą. Skirtingai nei Vakarų muzikiniame teatre, klasikinėje indų dramoje nėra nei kompozitoriaus, rašančio muzikos kūrinį, nei dirigento, nei režisieriaus, kuris reguliuotų šį spontanišką ir kartu griežtai reglamentuotą procesą. Visas šias funkcijas perėmė muzikos ansamblis, kurį sudarė nedidelė atlikėjų grupė: įėjo vokalas (dainininkas arba dainininkė) ir nedidelė styginių, pučiamųjų ir mušamųjų instrumentų grupė. Puikus bendrumo pojūtis ir išplėtoti improvizaciniai sugebėjimai padėdavo sukurti vientisos struktūros spektaklius.

Spektaklyje atliekama muzika tiesiogiai siejosi su dramos pobūdžiu, religinius siužetus lydėdavo iškilinga, dangiška muzika, herojiškus – aistringa, patetiška, komiškus – žaisminga, humoristinių intonacijų kupina muzika. Kiekvieno veiksmo pabaigą vainikuodavo personažo įjungimas į dramatinį vyksmą, jo charakterį ir išgyvenamas nuotaikas sustiprindavo atitinkantis vokalinis akompanimentas.

Spektaklis (*sūtradhāra*), pagal „Natjašastroje“ apibrėžtus kanoniškus reikalavimus, prasidėdavo prologu (*pūrvaraṅga*), kuris buvo ilga detaliai struktūruota įžanginė dramatinio veiksmo dalis. Prologą sudarydavo dvi skirtingos dalys: pirmoji buvo daugiau techninė parengiamoji, kuri skleidėsi už užuolaidos vidinėje, žiūrovams neregimoje scenos dalyje, o antroji, vėlesnė, vyko žiūrovų akivaizdoje.

Spektaklio prologas prasidėdavo griežtai ritualizuota *pratyāhāra* dalimi, paskui užkulisuose nustatyta tvarka išsidėstydavo muzikantai su instrumentais, dainininkai, kurie iš pradžių kruopščiai derindavo stygas, balsus, repetuodavo, kartodavo sudėtingiausius gestus, šokio elementus, o po pertraukėlės suskambėdavo himnai įvairiems demonams ir žemesnio rango dievams pagarbinti.

Antroji prologo dalis vyko jau žiūrovų akivaizdoje, ji buvo griežtai ritualizuota ir susidėjo iš dešimties pagrindinių pakopų. Kulminacinis šios dalies momentas buvo būtinas scenos pašventinimas ir pagrindinių dievų panteono pagarbinimas, kurio svarbiausia dalis – dievo Somos garbei deklamuojamas glaustas *nāṇḍī* eilėraštis, kuriame dažniausiai užuominomis išsakomos mintys apie būsimos pjesės siužetą. Prologą lydėdavo vokalinis ir instrumentinės muzikos akompanimentas, tiksliai atspindintis ritualinio dievų pagarbinimo veiksmo įtampos bangavimą. „Dievų pagarbinimas gimdo darną (*dharmā*)“, šlovę ir ilgaamžiškumą“ (N.S. V. 57).

„Natjašastroje“ apibrėžiamos dvi skirtingos prologo formos: *pasakojamoji* ir *vaidinamoji*. Pirmoji – tai anksčiau susiformavusi, kai pagrindinis aktorius monologu įveda

žiūrovus į vaidinamos pjesės dramatinį koalizijų pasaulį. Antroji – būdama vėlesnės kilmės, yra dialoginės formos. Kalbėdamas apie ją Bharata rekomenduoja dramaturgui „neperkrauti prologo veikiančių asmenų kalbomis“ (N.S. XXII. 35). Vaidinamajame prologe dažniausiai dalyvauja trupės režisierius ir vedantysis aktorius arba du pagrindinių vaidmenų atlikėjai, kurie paprastai pradeda eilėmis, aprašinėjančiomis konkretų metų laiką. Šios eilės nepastebimai perauga į dialogą su pagrindiniu aktoriumi, aktore šokėja *inat* arba juokdariu – *akavidūs* apie vaidintojų trupės gyvenimą, rūpesčius, buitį.

Taigi prologe dalyvaujantys asmenys pradžioje gyvuoja toje pačioje erdvinėje ir laikinėje pasaulio suvokimo plotmėje, kaip ir žiūrovai, o vėliau, pereidami prie apmąstymų apie būsimo spektaklio siužetą, jie nepastebimai įžengia į kitą erdvinę ir laikinę būties plotmę, kurioje gyvena vaidinamos pjesės personažai. Šis lankstus perėjimas iš realios gyvenimiškos būties pjūvio į „meninę erdvę“ ir dviejų skirtingų erdvių ir laikinių struktūrų susipynimas sukėlė didžiulį susidomėjimą postmodernistinėje teatrinėje estetikoje, siekiančioje atspindėti šiuolaikinės sąmonės dinamiškumą.

Perėjimas nuo prologo į dramatinio veiksmo plotmę praktiškai įgyvendinamas trimis skirtingais teatro estetikoje nužymėtais keliais. Pirmiausia režisierius arba vedantysis aktorius nuo eilių apie konkretų metų laiką keliomis vykusiai parinktomis metaforomis nepastebimai pereina prie pjesės veiksmo, kita vertus, susiejęs prologo pabaigą su pradžia, paskelbia jos herojaus pasirodymą ir pagaliau pjesės pradžioje į sceną išėjęs aktorius pasigauna prologo pabaigoje nuskambėjusią frazę, metaforą, mintį ar repliką ir tiesiogiai ją susieja su pradžios siužetu. Prologe dalyvaujantiems asmenims pasitraukus iš scenos, suskamba speciali muzikinė įžanga ir pasirodo režisieriaus asistentas, šokantis ritualinį šokį. Pagarbinęs dievus ir brahmanus, jis paskelbia žiūrovams pjesės autorių ir pavadinimą, kuriame pagal kanono reikalavimus turi būti aliuzija į jos turinį.

Spektaklio veiksmų (*aṅka*) skaičius nebuvo apibrėžtas. Jis svyravo nuo vieno iki keturiolikos. Veiksmo personažų skaičius paprastai neviršydavo keturių asmenų, be to, kiekviename veiksmo turėjo pasirodyti pagrindinis pjesės herojus. Simbolinis scenos dalijimas į dvi svarbiausias erdves – vidinę, kuri ir be dekoracijų simbolizuoja namo interjerą, ir išorinę, kuri atspindi kasdienio gatvės, miesto gyvenimo stichiją, – tiesiogiai siejasi su indų teatro estetikoje plėtojama menine erdve ir laiko koncepcija. Dvi erdves skiriančių ribų peržengimas scenoje reiškia aktoriaus perėjimą į kitą psichologinę atmosferą. Spektaklio metu vykstančius erdvinius ir laikinius perėjimus stiprina glaudi vaidybos meno, deklamacijos, plastikos, mimikos, muzikos sąveika, padedanti išsaugoti dramatinio veiksmo vienovę ir nuoseklumą. Norminiai teatro estetikos reikalavimai skelbė, kad vieno veiksmo trukmė neturi viršyti vienos dienos įvykių. Veiksmas privalėjo pasibaigti nuoseklia plėtojamo motyvo atomazga.

Skirtingų žanrų pjesėje siužetinių linijų, intrigos plėtotė, aktorių vaidybos stilistika pasižymėjo specifiniais bruožais. Spektaklio gyvumui, natūraliam veiksmo perėjimui nuo vieno siužeto prie kito turėjo padėti dinamiškas naujų motyvų, siužetinių linijų įsiliejimas. Laikas tarp įvykių, vykstančių atskiruose pjesės veiksmuose, negalėdavo viršyti metų.

Apie įvykius, kurie skleidžiasi tarp veiksmų, arba kuriuos draudė vaizduoti teatrinė etika, buvo informuojama intermedijose, atliekamose pertraukose tarp veiksmų. Intermedijos buvo dviejų rūšių: „grynos“, kuriose kalbama „aukštąja“ aristokratiška sanskrito kalba, ir „mišrios“, kuriose dalyvaudavo žemesnių socialinių sluoksnių personažai, kalbantys įvairiais dialektais. Vadinas, intermedijos atliko reglamentuojančio, ir organizuojančio dramatinį veiksmą pagalbinio instrumento vaidmenį skirtinguose veiksmuose, herojų, charakterių, siužetinių linijų tėkmę nukreipdavo pageidaujama dramaturgiu kryptimi.

„Natjašastroje“ plėtojama dramatinio veiksmo teorija pasižymi detaliu dramos meno komponentų, herojų tipų, charakterių, veiksmų sekos, meninės išraiškos priemonių ir daugybės kitų sudėtinųjų elementų reglamentavimu.

Kita vertus, šios nuostatos pagrindžia požiūrį, kad dramos meno įvairovėje turi sleistis tiek pat atspalvių, kiek jų esti realiame gyvenime. Charakteriai gali būti herojiški ir dorybingi, pasipūtę ir niekšiški. Visiškai natūralu, kad jie konfliktuoja tarpusavyje, tačiau Bharata laikosi principinės nuostatos, jog galų gale dorybingumas turi triumfuoti“ (Krishnamoorthy, 1983, p. 5). Spektaklis pasibaigdavo ritualiniu palaiminimu visiems, laimės ir gerovės linkėjimais, kuriuos išsakydavo pagrindinio vaidmens atlikėjas.

„Natjašastroje“ skleidžiasi daugelis specifinių tradicinės indų estetikos tendencijų, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti pabrėžtiną dėmesį meno psichologijos problematikai, orientaciją į subjektyvius emocinius meninės kūrybos ir estetinio suvokimo aspektus. Minėtas polinkis į estetiškos problematikos psychologizavimą tiesiogiai siejasi su psychologizuotų *rasa* ir *bhāva* kategorijų iškilimu klasikinio periodo estetinių kategorijų sistemoje ir traktate pateiktas klasikinių tapusių dramos meno apibrėžimu: „Drama vadinamas dievų, pranašų, valdovų, šeimoje gyvenančių žmonių ir realių pasaulietinių įvykių atkūrimas scenoje, besiremiant juos atitinkančių dvasios būsenų perteikimu“ (N.S. XXVI. 114–115).

„Natjašastroje“ išplėtotą „dramatinio veiksmo sistema, – rašo A. Keithas, – buvo perimta vėlesnių tyrinėtojų faktiškai be pakeitimų“ (Keith, 1954, p. 355). Pagrindinis Bharatos įnašas į pasaulinės estetikos ir indų estetikos minties istoriją siejasi su originalaus *rasa* ir *bhāva* mokymo sukūrimu ir subtiliu meninės kūrybos ir estetinio suvokimo problemų gvildinimu. *Rasos* ir *bhāvos* santykių problema tampa pagrindiniu indų estetikų polemikos ir teorinių apmąstymų objektu. Vėliau išryškėja daugybė naujų *rasos* teorijos interpretacijų, stiprėja šios kategorijos anapusiškėjimas ir sudvasinimas, kuris pasiekia

savo apogėjų Kašmyro „simbolinės poetikos“ mokyklos autoritetų Anandavardhanos ir Abhivanaguptos koncepcijose.

Aliuzijos į „Natjašastros“ estetinius principus regimos tokių sanskrito dramos kūrėjų kaip Ašvagošos (II a.), Bhasos (II–III a.), Šūdrakos (II–III a.), Kalidasos (IV–V a.) veikaluose. Komentarus šiam traktatui rašė daugelis garsių indų estetikų: Bhatta Lollata, Bhatta Najaka, Anandavardhana, Abhinavagupta, Kirtidhara, Udbhata ir kiti teoretikai. „Natjašastroje“ iškelti pagrindiniai teiginiai ir tezės tapo norma, į kurią nuolatos orientuojasi žymiausi tradicinės indų estetikos kūrėjai.

Ilgainiui „Natjašastra“ tapo autoritetingiausiu, kanonišku indų klasikinės estetikos tekstu, o jos autorius Bharata paskelbtas *muni* (šventuoju), neginčijamu autoritetu dramaturgijos, poezijos, šokio ir muzikos srityje. Šis reikšmingiausias klasikinės estetikos paminklas programuoja visos tolesnės indų estetikos minties raidos perspektyvas. „Natjašastros“ normatyvizmas, didaktiškumas, kanoniškumas, polinkis ne į reiškinių aprašinėjimą, o į vientisos hierarchinės sistemos formavimą tampa tipiškais vėlesnių indų estetikos traktatų bruožais.

„Gytaalankara“ ir muzikinės estetikos principai

Iš menotyrinės šakos estetinių traktatų savičiausi yra muzikinės estetikos traktatai, kurie apibendrina vieną seniausių ir sudėtingiausių pasaulyje savitai išplėtotų klasikinės muzikos tradicijų. Muzika įsiskverbė į įvairias kultūros ir socialinio bei religinio gyvenimo sritis, pradėta traktuoti kaip svarbiausia iš visų menų, nuo ištakų iki aukščiausios formos. Išplaukusi iš žilų liaudies meno tradicijų ji lydėjo indus nuo pat gimimo visus gyvenimo etapus. „Daugiau nei penkiolika šimtmečių, – rašė A. Bhattacharya, – muzika buvo neatsiejama indų socialinio gyvenimo dalis, be jos nebuvo nei vieno įvykio, nei vienos ceremonijos, nei šventės. Nuo „Ramajanos“ laikų mes nuolatos randame rašytinius liudijimus apie tą išskirtinį vaidmenį, kuris jai teko indų gyvenime“ (Bhattacharya, 1971, nr. 19, p. 40).

Ji remiasi rafinuota per tūkstantmečius išsikristalizavusia muzikine sistema, kurios esmė – sudėtingų melodinių, ritmo, ornamentikos ir mikrotonikos struktūrų bei daugybės kitų komponentų sąveika, padedanti išreikšti kosminių stichijų ir plačią jausmų bei emocijų išgyvenimų skalę. Indų klasikinės muzikos kūrėjai, suvokdami įvairių meno rūšių vidinį sąryšingumą, plačiai pasitelkia sinestezinės kūrybos galimybes. Todėl vienos meno rūšies meninės išraiškos priemonės nuolatos susipina su kitos, ir kosminę bei metafizinę prasmę turintis garsų pasaulis estetinio suvokimo procese transformuojasi į spalvas ir vizualias formas. Indų klasikinės muzikos tradicijai būdingas ypatingas jausmingumas, gelminis gar-



Plokštė, vaizduojanti šokėjus ir muzikantus. Sikaras. Radžasthanas. Smiltainis. 973

sinių ir vaizdinių struktūrų sąryšingumas, kuris atspindi netgi pamatinės indų muzikinės estetikos sąvokos *rāga* semantiniame prasmų lauke. Kalbant apie indų muzikinės kultūros savitumą būtina pabrėžti garso svarbą indų civilizacijoje („girdimoji“ civilizacija), ir iš čia kylantį poreikį sisteminti žinias apie garsą, perteikti jas muzikologiniais traktatais.

Muzikinė estetika Indijoje jau nuo seniausių laikų glaudžiai siejosi su senovės indų kosmogoniniais, religiniais ir filosofiniais požiūriais ir natūralia muzikinės kultūros raida, kuri plėtojosi trimis pagrindinėmis kryptimis – vokalinės, instrumentinės ir šokio muzikos. Pastarosios vaidmens formuojantis indų muzikinės estetikos raidai nereikėtų nuvertinti, kadangi būtent ji, tikriausiai, geriausiai atspindi indų muzikinės estetikos tradicijos ir muzikos meno raidos savitumą. Šokis indų kultūros tradicijoje nuo seniausių laikų buvo svarbi įvairių religijos tradicijų ritualinio vyksmo dalis ir turėjo visai kitokią nei daugelyje kitų civilizacinių pasaulių metafizinę prasmę. Pavyzdžiui, anot hinduizmo estetinės tradicijos, *dievo Šivos šokis atspindi pasaulinės harmonijos ir kosminių stichijų garsus. Todėl per šokio muziką reiškiasi kosminių ritmų dvasia*. Esmė ta, kad indų *sangīta* (=muzika) apima *gīta* (vokalinę), *vadya* (instrumentinę) ir *nrita* (šokį). Vadinasi, šokis įeina į indų muzikos sąvoką ir jo estetika indų civilizacijos sistemoje yra atskira plati ir įdomi tema, kurią galima išsamiai nagrinėti įvairiais klasikinės Vakarų estetikos aspektais. Tačiau šią intriguojančią temą dabar palikime nuošalyje ir grįžkime prie klasikinės muzikinės estetikos ištakų.

Jų reikia ieškoti seniausiuose vedų epochos šaltiniuose ir pirmiausia garsiojoje „Rigvedoje“, kurioje yra per tūkstantį himnų, rečituojamų trimis skirtingais tonais. Vedinė poetinio rečitavimo – *vaidika* tradicija neabejotinai yra viena seniausių pasaulyje. „Rigvedos“ tradiciją perėmė ir išplėtojo kitas vedinės kultūros paminklas „Samaveda“ („giesmių vedos“), kuris atspindi jau brandesnę senovės indų muzikinės kultūros raidos etapą. Jame atsiranda



Dangaus muzikantė XI a. Smiltainis

giedojimas septyniais tonais ir daug sudėtingesnis muzikinis audinys, kuris tampa klasikinės indų muzikos sistemos pagrindu. Vadinasi, tarp „Rigvedos“ ir „Samavedos“ yra esminiai skirtumai, todėl būtina aiškiai atskirti *prozodiją* nuo *giedojimo*, arba kitais žodžiais tariant, *poeziją* nuo *muzikos*. „Rigveda“ yra poetinė (rišių) veda, ji yra ne giedama, bet recituojama trimis tonais (*udatta, anudatta, svarita*, manoma, kad tai – priegaidės, arba akcentai); pabrėžiant ir išryškinant skiemenų trukmę. Tuo tarpu giedojimas ir seniausia vokalinė tradicija išsiskleidžia tik *Sāmavedoje*, kurioje poezija jau perauga į muziką.

Apie muzikinės ir su ja susijusios šokio kultūros plėtotę Hindustano pusiasalio erdvėje liudija Harappos ir Mohendžo Daro civilizacijų archeologiniai radiniai, tačiau jie yra tokie skurdūs, kad nepakanka duomenų siekiant rekonstruoti tuo metu viešpatavusius muzikinės estetikos principus. Indų muzikinės estetikos tradicijos savitumas, lyginant su Vakarų, buvo tas, kad tūkstantmečiais ši tradicija buvo perduodama tiesiogiai iš mokytojo mokiniams, kadangi vyravo įsitikinimas, kad muzikavimo subtilybių neįmanoma perteikti knygomis ir jokiais kitomis komunikacijos formomis, tik tiesiogiai bendraujant su mokytoju. Todėl indų muzikos kūriniai pradėti notacijos priemonėmis užrašinėti visai neseniai, veikiant Vakarų muzikinei tradicijai. Šis indų muzikinės tradicijos bruožas apsunkina archajiškiausių jo sluoksnių ir praeitų raidos etapų tyrinėjimą.

Kokybiškai naujas indų muzikinės kultūros raidos etapas, kaip ir kitose kultūros bei meno srityse, išryškėja klasikinio periodo pradžioje apie (600–500 m. pr. Kr.). Šiaurės Indijos teritorijoje plėtojantis miestų kultūrai greta tradicinio vedų himnų giedojimo (*vaidika*) tradicijos susiklosto nauja pasaulietinė *gāndharva* muzikos tradicija. Jos pavadinimas kilęs iš mitinių pusdievių – gandharvų, kurie, anot senųjų tekstų, ją sukūrė. Vėlesniuose rašytiniuose šaltiniuose yra nuorodos į ganharvos muzikos tradiciją apibendrinantį traktatą *Gāndharvaveda* (arba *Nāṭyaveda*), kurio atsiradimas datuojamas apie VI a. pr. Kr. Tai įvairių muzikavimo taisyklių, nuorodų rinkinys, padedantis kurti septinių melodinių modelių muzikines kompozicijas.

Nauja *gāndharva* muzikavimo atšaka plinta Magadhos ir kitų valdovų rūmuose, teatruose, skverbiasi į ritualinį vyksmą ir įvairias pasaulietinio gyvenimo formas. Šis

akivaizdus muzikinės kultūros plėtotės ir demokratėjimo procesas skatina specialių sanskrito kalba sukurtų, dažniausiai anoniminės kilmės, muzikinės estetikos traktatų atsiradimą, kurie greta bendresnių pasaulėžiūrinių bei pedagoginių nuostatų pagrindinį dėmesį kreipė į technines muzikavimo subtilybes. Kita vertus, jie turėjo ne tik aiškiai išreikštą cechinį, tačiau ir elitinį slaptųjų estetinių tradicijų perdavimo pobūdį. Todėl jie dažniausiai buvo ne aprašomi, o daugiau skirti selektyviai muzikos srityje išsilavinusiems žmonėms, kurie per lakoniškas traktatuose užfiksuotas ar ezoteriniams traktatams būdingas koduotas formules, turėjo atgaivinti pagrindinės žodinės tradicijos iš mokytojo mokiniams perduodamas žinias konkrečiomis svarbiausiomis muzikos temomis.

Muzika Indijoje jau nuo žilos senovės buvo suvokiama kaip Visatos kosminių ritmų atspindys, vadinasi, ne izoliuotas nuo pasaulio reiškiny, o menas, kuris reikalauja ne tik ypatingos savidisciplinos, dėmesio, įvairių muzikavimo subtilybių įsisavinimo, tačiau ir gero išsilavinimo filosofijos, konkrečių menų, mitologijos ir religinių mokymų srityse. Ir pagaliau, muzikos garsams buvo teikiama vos ne mistinė prasmė, kadangi jie buvo traktuojami kaip paslaptingos vibracijos *nāda*, kurias, anot indų mitologijos, Visatos kūrėjas Brahma išgavo grodamas cimbolais. Garsas čia suvokiamas kosmogoniškai, kaip pasaulio ir gyvybės atsiradimo jame simbolis. Todėl ir muzikinio garso šlovinimas indų muzikinės estetikos tradicijoje yra neatsiejamas nuo dievų ir juos supančių dangiškųjų muzikančių pagarbinimo. Toks požiūris glaudžiai siejasi su archajiškiausiais mitiniais ir kosmogoniniais vedų estetinės tradicijos aspektais. Muzika ir šokis yra neatsiejama ritualinio vyksmo ir pasaulietinio socialinio gyvenimo dalis, kadangi garsas AUM (OM) padeda priartėti prie pačios būties šerdies. Todėl ir muzika indų estetikos tradicijoje suvokiama kaip aukščiausios palaimos, priartėjimo prie absoliuto forma. Iš čia plaukia indų kultūros tradicijai būdingas itin pagarbus požiūris į muzikantą, kuris traktuojamas beveik kaip šventasis, kadangi, kaip ir rišiai, atlieka tarpininko tarp dievų ir žmonių pasaulių funkciją.

Vedų epochoje išryškėję muzikinės estetikos principai toliau plėtojami seniausiam išlikusiam klasikinio laikotarpio muzikinės estetikos paminkle, Bharatai priskiriamame traktate „Gytalamkara“ (*gīta* – giesmė, daina, *alaṃkāra* – pagražinimas), kuris yra glaudžiai susijęs su mitologija, kosmologija, filosofinės metafizikos idėjomis. Pastarojo pavadinimą galima išversti taip: „Apie muzikos pagražinimus“. Manoma, kad pagrindinės traktato idėjos pradėjo formuotis apie V a. pr. Kr., o jo tekstas buvo galutinai suredaguotas apie I a. pr. Kr. Jame plėtojamos muzikinės estetikos idėjos susipynusios su kito Bharatai priskiriamo veikalo, „Natjašastros“, muzikos teorijai skirtais skyriais. Nuolatinės traktato nuorodos į esamų muzikinės estetikos darbų turinį liudija, kad „Gytalamkaros“ autorius remiasi ankstesniais muzikinės estetikos traktatais.

„Gytalamkaroje“ ryškėja laipsniškas perėjimas nuo ankstyvųjų vedų epochos rašytinių paminklų sinkretiško mitologinio kosmogoninio ir ritualinio muzikos interpretavimo prie gana vientisos muzikinės estetikos koncepcijos. Dėmesys sutelkiamas į daugelį pamatinių muzikinės estetikos problemų, pvz., aptariama auklėjamoji, šviečiamoji, komunikacinė, hedonistinė meno paskirtis, estetiškas suvokimas, meninės kūrybos subjektas, jo kūrybinės galios, talento ugdymas, daugybė muzikavimo technikos problemų.

Traktate aukštinama magiška muzikos galia, jos priešingumas praktiniams poreikiams, sugebėjimas harmonizuoti pasaulinius procesus, žmonių gyvenimą, pakilti virš tikrovės prieštaravimų, aktyviai veikti žmonių dvasią, formuoti jų idealus, sukelti gryną pasitenkinimą. „Juk muzika, – rašoma „Gytalamkaroje“, – naikina visas pasaulio nelaimes ir kančias, netgi negandų metu ji sušvinta skleidama palaimą, ji padeda pasiekti dorą [*dharmą*], naudą [*arthą*] ir galutinį išsivadavimą [*mokṣą*]“ (Git. I. 2, 4.) Taigi muzika, anot traktato, padeda pasiekti pagrindinius klasikinės indų filosofijos skelbiamus idealus.

Muzika traktate iškeliama į kitiems menams nepasiekiamas aukštumas, ji tampa valdovo šlovės simboliu. Jei valdovo nesupa muzikos meistrai ir žinovai – nublinksta ir jo šlovės spindesys. Muzikai ir dainavimui traktate priskiriama magiška galia: pasakojama, kaip raupsuotas atstumtųjų šudrų kastos atstovas savo puikiu dainavimu sužadino aistringą įstabaus grožio moters meilę (Git. I. 11).

Traktate taip pat gvildenamos meninio talento, jo ugdymo ir nuoseklios sklaidos problemos. Kalbėdamas apie muzikos meno subtilybes, Bharata rašo: „Traktatuose apie muziką specialistai išskiria tokius tris būtinus dainavimui duomenis: talentą, žinojimą ir praktinius įgūdžius“ (Git. II. 1). Čia itin pabrėžiamas visiško vokalistų atsivadavimo pasirinktai meninės kūrybos sričiai, atkaklaus sistemingo darbo, plačios humanitarinės kultūros, teorinių traktatų ir vietinių dainavimo stilių įvaldymo svarba.

Apibūdindamas gerą vokalistą, Bharata išskiria penkias savybes: visų būtinų kalbų, gramatikos mokslo išmanymą, gražų ir malonų balsą, poetinį talentą ir puikius išorinius duomenis (Git. II. 8). Gvildenant jaunų muzikos kūrėjų rengimo problemas, „Gytalamkaroje“ atkreipiamas dėmesys į muzikinės teorijos pagrindų įsisavinimą ir prityrusių pedagogų patyrimo perėmimą. Jei nepakankamai brandi asmenybė, „kurdamas dainas, ignoruos teoriją ir mokytojus, kūriniai bus panašūs į neteisėtai gimusius pavainikius“ (Git. III. 2).

Be tradicinių indų klasikinei estetikai būdingų problemų, daugelyje traktato skyrių tyrinėjamos specifinės muzikavimo, dainavimo, vokalo formavimo, *rasos* santykių su muzikinėmis dermėmis, besiformuojančios *rāgos* (melodija) teorijos ir nemažai grynai techninių muzikos teorijos problemų.

„Gytalamkaroje“, kaip ir visoje ankstesnėje indų muzikinėje kultūroje, ypatingas dėmesys skiriamas dainuojamai muzikai ir įvairioms vokalo subtilybėms. Traktate teigiama,

kad tikrieji muzikos meno žinovai mini devynias dainos savybes. Ji būna išraiškinga, tiksli, aiški; tobula; apibrėžta; suprantama; tyra; vokalinė; melodinga; ritmiška ir subtili (Git. I. 21–22). Trečiajame skyriuje kalbama apie keturiolika dainavimo trūkumų: nerūžtingas, baikštus, rėksmingas, neaiškus, nosinis, užkimęs, kaip varnos krankimas, iš galvos, nelygaus tono, dirbtinis, neišraiškingas, be takto, nesilaikant registro, neramus, be ritmiško stiliaus (Git. III. 1–2).

Tai, kad daina buvo vertinama klasikiniame indų kultūros raidos etape, liudija dainų vogimo prilyginimas didžiausiems nusikaltimams: brahmano nužudymui, prievartai prieš mokytojo žmoną (arba tėvą), karvės ar dar negimusio kūdikio nužudymą, kaimo išniekinimą. Kalbant apie dainų atlikimą, rekomenduojama „vengti dainose nemeilių palyginimų ir posakių, grubių užuominų, vulgarių žodžių“ (Git. III. 10). Čia, kaip ir Platono estetikoje, nerekomenduojama kilmingos ir taurios dvasios žmonėms klausytis nepadorios prasmės, nepagarbių, įžeidžiančias protėvius dainų. Tryliktas traktato skyrius skirtas vienos svarbiausių klasikinės indų estetikos sąvokos *rasa* apibrėžimui. Čia pasitelkiant poezijos estetikos galimybės minimos devynios *rasos*, apibrėžiami svarbiausi jų bruožai. Išskirtinis „Gytaalmaros“ autoriaus dėmesys įvairiems jusliniams ir psichologiniams muzikinės estetikos aspektams neturėtų stebinti, kadangi tai visuomet buvo svarbi indų muzikinės kultūros dalis. „Gytaalmaroje“ iškeltos muzikinės estetikos idėjos turėjo stiprų poveikį tolesnės indų muzikinės estetikos raidai.

Specifiniai klasikinio periodo architektūrinės estetikos bruožai

Klasikiniame indų estetinės minties raidos etape, greta tradiciškai dominavusios literatūrinės estetikos, skleidžiasi architektūros estetika, kuri plėtojasi drauge su architektūros ir glaudžiai su ja susijusios vaizduojamosios bei taikomosios dailės iškilimu. Dekoratyvinė dailė tuomet dar nebuvo specifinė meninės veiklos sritis. Pereinamuoju laikotarpiu iš vėlyvojo vedų į klasikinę išryškėję poslinkiai menų hierarchijoje buvo nulemti stiprėjančių šalies centralizacijos tendencijų ir trijų pagrindinių ideologinių sistemų – brahmanizmo, džainizmo ir budizmo įtakos augimo.

Skirtingai nei literatūrinės estetikos traktatai, kurie jau daugiau nei šimtmetis plačiai mokslininkų gvildenami ir komentuojami *vāstu-vidyā* (mokslas apie architektūrinės erdvės planavimą) ir su juo susiję vaizduojamosios dailės (tapybos, skulptūros) estetiniai veikalai – šilpašastros – dar menkai tyrinėti. Daugelis jų neišliko, išskyrus paskirus tekstus ar jų fragmentus dar neišversti į Europos kalbas. Architektūros teorinių traktatų *Vāstu-Brāhma-Vāda* (architektūros meno filosofija) ir *vāstu-vidyā* pavadinimai kilo iš architektūrą globojančio *Vāstu-nara* dievo vardo. *Vāstu-vidyā* neretai yra platesnių šilpasastrų sudėtinė

dalį. Šilpasastros skirtos ne intelektualiams poetams, dramaturgams, teatrų režisieriams, tačiau pirmiausia paveldimų architektų, skulptorių, tapytojų cechų nariams šilpinams (*śilpin, rūpa-kāra*, t. y. meistras, kurių gyvenimo ir kūrybos principai priminė Vakarų Europos viduramžių amatininkų cechų narių kūrybinę veiklą, labiau traktuojamą kaip amatą nei kaip meną. Pavyzdžiui, skulptūros Indijoje suvokiamos ne kaip kūrybinės veiklos vaisiai, o pirmiausia kaip sakraliniai objektai, įvairių dievybių ar dieviškųjų kūrybinių jėgų išsikūnijimas, atspindintis konkrečios religinės krypties estetiškus idealus. Šilpasastrose dažniausiai išskiriamos aštuonios pagrindinės šilpinų profesijos: portretinė tapyba (*ālekhya*), rašymas, medžio darbų meistro, altorių ir plytinių namų statyba, akmens apdorojimas, auksakalystė, dievų vaizdinių kūrimas (*devakarma*) ir tapyba (*citrakarma*). Architektūra čia gretinama su skulptūra, muzika, šokiu (Bhattacharya T., 1963, p. 124).

Kadangi šilpinai nebuvo eruditai, o daugiau kultinio meno poreikius tenkinantys meistrai, šilpasastrų tekstai nepasižymi literatūrinės estetikos traktatams būdinga aukštąja taisyklinga klasikinio sanskrito kalba, stiliaus aiškumu, korektiškai vartojamomis estetinėmis kategorijomis. Nemaža rimtų sunkumų teoretikams iškyla norint atgaminti netaisyklinga sanskrito kalba parašytų šilpasastrų kategorijų aparatą, suvokti daugelio teiginių, idėjų prasmę, šifruoti miglotus tekstų fragmentus. Šilpasastrų tekstuose vartojama sinkretiška *takṣati* (menas) sąvoka, apimanti amatus ir menus šiuolaikine siaurąja šio žodžio prasme, kalbanti apie šilpinų kūrybos pobūdį. Cechiniais principais kuriamuose kanoniniuose religinio meno kanoniškuose kūriniuose svarbiausios savybės buvo naudingumas, funkcionalumas ir grožis. Šių trijų kategorijų išskyrimas aiškiai apibrėžia tarpinę architektūros ir vaizduojamosios dailės padėtį tarp amatų ir menų. Todėl kultinio meno objektų kūrėjas šilpinas atliko ir amatininko, ir menininko funkcijas. Jos apėmė visas pagrindines sakralinės architektūros, skulptūros, tapybos ir taikomosios dailės sritis, išskyrus šventyklų projektų kūrimą, kadangi tai buvo išimtinė religiniam kultui tarnaujančių brahmanų, t. y. žynių kastos prerogatyva.

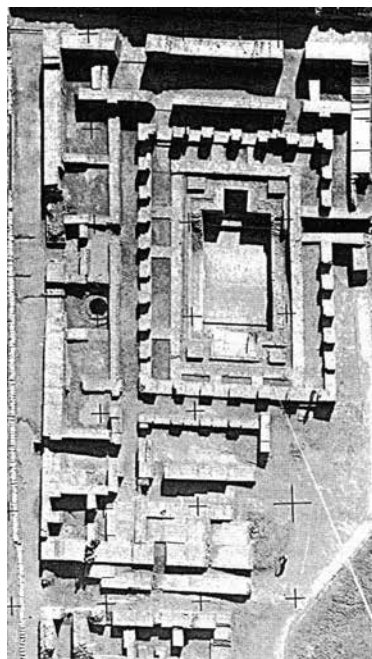
Architektūros ir vaizduojamosios dailės traktatų specifiniai bruožai iš dalies paaiškunami ir jų gimimo aplinkybėmis. Kaip teisingai nurodo S. Gunasinghe, šilpasastrų tekstai formuojasi „veikiami senųjų vediniųjų *smṛti*, t. y. žodine forma iš kartos į kartą perduodamų slaptųjų profesinių cechų tradicijų“ (Gunasinghe, 1957, p. 4). Gausėjant „slaptųjų tradicijų“ žodinių tekstų, augant jų apimčiai, iškyla reali grėsmė iškraipyti per amžius išsikristalizavusias kanonizuotas kūrybos taisykles. Taigi visiškai natūraliai pribręsta būtinybė raštiškai koduoti šilpinų cechų žodines „slaptąsias tradicijas“ ir taip atsiranda pirmieji anoniminiai norminiai šilpasastrų tekstai. Juose, remiantis per amžius nusistovėjusiomis tradicijomis, reglamentuojama daugelis bendriausių šilpinų gyvenimo, kūrybos principų, apibrėžiami idealūs kompoziciniai sprendimai, proporcijos, kanonai, tradicijoje išsikristalizavę, turintys konkrečią simbolinę prasmę ikonografiniai elementai.

Taigi „tradicijos“ ir „kanono“ sąvokos įgauna išskirtinę reikšmę šilpinų kūryboje, kurie, daugiausia reikšdamiesi kultinio budistinio, džainistinio, hinduistinio meno srityje, nuolatos orientuojasi į tradicijoje išsikristalizavusius norminius šilpasastrų reikalavimus. Kanonas griežtai reglamentavo pagrindinių kultinio meno objektų – dievų vaizdavimo principus. Kiekvienos tradicijos šilpasatros detalai apibrėždavo pagrindines jų vaizdavimo pozas, skiriamuosius atributus ir daugybę smulkesnių ikonografinių elementų.

Žymus Gupta epochos visuomenės veikėjas ir budistinio meno apologetas Šukračarja skelbė, kad neturintys žavesio dievų atvaizdai neteikia suvokėjui džiaugsmo ir laimės, kadangi žavūs pasaulietiniai žmonių buitį vaizduojantys kūriniai daug efektyviau skleidžia bedievybę. „Puikias skulptūras ir tapybos kūrinius, – pabrėžia jis, – reikia vertinti vadovaujantis kanonais, o ne asmeniniu skoniu ir fantazija“ (cit. iš Coomaraswamy, 1927, p. 76).

Anot daugelio estetinių traktatų, rėmimasis kanonais ir tradicijomis neturi apriboti kūrėjo laisvės, o tik nužymėti pagrindinius kūrybos orientyrus, padėti natūraliai menininko saviraiškiai. Todėl, nepaisant ryškios norminės šilpasastrų autorių orientacijos, jų tekstuose pirmiausia pateikiamos bendrosios kūrybos nuostatos, pagrindiniai proporcijų, ikonografijos reikalavimai, kurių nužymėtoje erdvėje turi laisvai skleistis menininko kūrybinės dvasios polėkis. Netgi vadovaujantis tuo pačiu kanonu, skrupulingai atsižvelgiant į jo reikalavimus, galima pateikti skirtingas interpretacijas, neleidžiančias gimti dviem vienodiems kūriniams. Kurdamas kanono apibrėžtoje erdvėje šilpinas rėmėsi jį supančio pasaulio stebėjimu, siekė atrinkti, grupuoti, išryškinti tai, kas yra esmingiausia.

Jau senieji vedų epochos brahmanai (VIII–V a. pr. Kr), vėlesnės *śulbasūtros* ir *gr̥hyasūtros* (V a. pr. Kr.) teikia duomenų apie ankstyvosios indų pasaulietinės ir religinės architektūrinės estetikos principus. Daug žinių apie architektūrą semiamės iš Maurijų imperijos valdovo Čandraguptos pirmojo ministro traktato „Arthaśāstra“, sukurto IV a. pr. Kr. Vėlesnis anoniminis traktatas *Vāstu-vidyā* liudija, kad klasikinio periodo architektūrinės estetikos ir architektūros formavimasis tiesiogiai susijęs su seniausiais indų kosmogoniniais požiūriais ir archajiškais vedų epochos aukurų statybos principais. Šio teiginio teisingumu



Didžiosios pirties statinių liekanos.
Mohenžo Daro. 2400–2200 m. pr. Kr.

įsitikiname analizuodami ankstyvosios kultinės architektūros paminklus. Pavyzdžiui, budistinių ir džainistinių maldai skirtų koplyčių, o vėliau šventyklų *caitya* pavadinimas kilo iš *citi* – indiškojo ugnies altoriaus ir iš pradžių asocijavosi su sakraline erdve, kurioje buvo konkretus kulto objektas – altorius, šventas medis, akmuo.

Indijos subkontinente aptinkame vieną seniausių pasaulyje architektūrinės estetikos tradicijų. Ji formuluoja pagrindinius architektūros statinių kūrimo principus ir teoriškai apibendrina įvairių architektūros stilių konglomeratą, kuriam būdingi daugelis specifinių šio regiono architektūros tradicijas siejančių bruožų. Architektūros estetikoje, kaip ir daugelyje kitų šios civilizacinės erdvės kultūros formų, atsispindėjo įvairių regioninių kultūros formų, funkcionalumo ir grožio sampratų įvairovė. Šiame regione besiformuojančios architektūrinės estetikos principus veikė įvairios religinės tradicijos ir gretimuose kraštuose klestėjusios medinės ir akmeninės architektūros pastatų formos bei stiliai. Indų architektūrinės estetikos raidą taip pat paveikė istorinės raidos ypatumai, ypač invazijos ir užkariautojų diegiamos architektūrinių statinių formos, statybos technologijos, požūriai į įvairių medžiagų panaudojimo galimybes.

Indų architektūra turi senas ištakas. Čia dar trečiame tūkstantmetyje pr. Kr. iškilo tais laikais didžiuliai, apie 40 000 gyventojų, pažangios infrastruktūros, išplėtotų kanalizacijos sistemų su puikiai įrengtomis pirtimis miestai. Tipologiniai panašumai leidžia teigti, kad šių civilizacijų kūrėjai daug savo kultūros bruožų perėmė iš Mesopotamijos regiono civilizacijų. Yra išlikę negausių piktografinio rašto pavyzdžių, kurie, atrodo, galėtų mums suteikti papildomų duomenų, tačiau jie dar iki galo neiššifruoti. Atrodo, kad šis raštas nėra giminiškas sanskritui.

Indų architektūros estetikos ištakų tyrinėjimai dažniausiai prasideda nuo aiškinimosi seniausių aukurų arba konstruktyvių bei estetinių principų protoindiškųjų Harappos ir Mohendžo Daro civilizacijų architektūros statinių, iš kurių iki nūdienos išliko tik pamatai ir paskirų sienų fragmentai. Kadangi trūksta to laikotarpio architektūros statinių eksterjero ir visumos, indų architektūrinės estetikos ir architektūrai skirtuose tekstuose daugiau kalbama apie gyvenamųjų rajonų įtvirtintus namų tipus, privačias vonias, miestų kanalizacijos sistemas, skulptūros raidą ir pan.

Dar skurdesnės dabartinės žinios apie ilgą indų istorinį tarpsnį nuo protoindiškų civilizacijų žlugimo iki klasikinio periodo, kadangi tuomet viešpatavo greit nykstančios medinės architektūros formos. Apie šio laikotarpio architektūrą ir vaizduojamąją dailę dažniausiai sužinome iš galingų tvirtovių ir didingų rūmų fragmentiškų paminėjimų vediniuose tekstuose. Pavyzdžiui, „Rigvedoje“ užsimenama apie milžiniškus rūmus su 1000 durų, kitoje vietoje apie statinį su 1000 kolonų. Tačiau tokie įspūdingi skaičiai galėjo būti ir poetinė didingumo metafora. Greta šių paminėjimų, vediniuose tekstuose aptinkame ir įvairių funkcijų bei tipų

statinių užfiksuotų, pavyzdžiui, *harmya*, *gotra* ir pan. Iš daugybės indų rašytiniuose šaltiniuose aprašomų senovės pasaulietinės architektūros paminklų, didingų valdovų rūmų, tvirtovių, susirinkimų pastatų, galerijų, teatrų, įvairios paskirties administracinių pastatų iki nūdienos išliko labai nedaug, kiek daugiau iš tvirtų medžiagų sukurtų sakralinės architektūros paminklų, kurie yra tik menkutė kažkada klestėjusios sakralinės architektūros dalis. Indų šventykloms, nepriklausomai nuo religinės krypties, būdingas vos ne mistinis belaikiškumo ir amžinybės siekis. Iš čia plaukia jų žvilgsnis aukštyn, į amžinas vertybes, gelminę dieviškąją esmę, kuri suvokiama kaip aukščiausios kosminės harmonijos įsikūnijimas.

Išsamesnės yra literatūriniais šaltiniais paremtos žinios apie indų architektūros raidą klasikiniame periode. Tada plėtojosi įvairios neišlikusios pasaulietinės ir religinės iš plytų bei medžio pastatytos architektūros formos, susijusios su didžiųjų klasikinio periodo religijų sklaida. Čia reikėtų kalbėti pirmiausia apie rašytiniuose šaltiniuose minimus Magadhos ir Patliputros architektūros ansamblius. Ši tradicija išsiskleidė Maurijų, Guptų dinastijų valdymo laikais. Tuomet regimas svarbus budistinės ir džainistinės architektūros pakilimo tarpsnis, apie kurį turime daugiau ne tik literatūriniais šaltiniais dokumentuotų duomenų, tačiau ir išlikusių jau akmeninės ir uolų skaptavimo architektūros ansamblių ar jų fragmentų, pagal kuriuos galima rekonstruoti architektūrinės estetikos principus ir specifinius statinių stilistinius principus. Tačiau iš reikšmingų ankstyvosios budistinės ir džainistinės architektūros paminklų iki nūdienos išliko tik menka dalis, kadangi jie buvo niokojami įvairių užkariotojų. Vadinasi, vėliau greta įvairiais stiliais išsiskleidusios hinduistinės gyvavo rafinuotos ir nepakankamai įvertintos džainistinės architektūros estetikos tradicijos palikimas.

Džainizmo adeptai išskirtinį dėmesį teikė estetiškumui, gražioms meno formoms, kas lėmė išskirtinę džainistinės architektūros ir skulptūros tradicijos vietą indų civilizacijos kultūriniame pavelde. Džainizmo šalininkai nesukūrė savitos architektūros ar skulptūros estetikos, o plėtojo tiek universalias, tiek ir lokalias indų estetinės minties raidos tendencijas, pritaikydami jas savo pasaulėžiūrinėms ir religinėms nuostatoms. Vienas ryškiausių jų architektūrinės estetikos bruožų – išskirtinis dėmesys didingumo, harmonijos ir pagražinimo kategorijoms, eksterjero ir ypač interjero detalių puošnumui, išdailinimui. Turtinga džainistų bendruomenė, siekdama apsaugoti šventyklose kaupiamus turtus, jas statė patogiose gynybai vietovėse, suteikdami šventykloms gynybiniais architektūros statiniams būdingus didingumo ir monumentalumo bruožus. Daugelis didingų džainistinių šventyklų ansamblių buvo apsaugomi sutvirtintomis sienomis, gynybiniais fortais ir vartais.

Pirmasis džainistinės architektūros ir vaizduojamosios dailės pakilimo tarpsnis išryškėjo klasikiniu periodu, kai viešpatavo medinė ir plytinė architektūra, tačiau nuo I a. ji patyrė nuosmukį. Iš to periodo iki nūdienos išliko tik statinių fragmentai. Antroji

džainistinės architektūros ir skulptūros pakilimo banga nuvilnijo viduramžiais, kuomet ši architektūros tradicija sąveikavo su hinduistine. Tuomet džainistinėje architektūroje statybai plytos jau nebuvo naudojamos, dažniausiai tai buvo iš vientisų uolų iškalamos aukštesnėse vietose arba ant kalvų iš akmens pastatytos šventyklos. Be šventyklų, jie statė ištisus sutvirtintus miestus šventyklas, pavyzdžiui, Šatrundžaja, Girnar, arba šventyklas grotus, Udajagiri ir Khandagiri Orisoje.

Lygiagrečiai budizmo ir džainizmo religinės architektūros tradicijoms formavosi ir vėliau viduramžiais išsiskleidusi hinduistinės architektūros tradicija, kurios seniausios šventyklos minimos rašytiniuose šaltiniuose nuo V a. pr. Kr. Paninio ir Patandžalio veikaluose, aprašančiuose hinduistines šventyklas. Joms būdingas silueto, konstrukcijų, dekorų detalių masyvumas, kurių tikslas perteikti begalybės, kosmiškumo pojūtį. Greta masyvaus pagrindinio bokšto silueto regime daugybę rafinuotų meistriškai atliktų skulptūrų ir ornamentinių dekorų detalių. Indų architektūros suvokimo procesas reikalauja susitapatinimo su suvokimo objektu, požiūrio į jį tarsi iš vidaus.

Statydami ankstyvuosius džainistinės, budistinės, brahmaniškos-hinduistinės architektūros paminklus, jų kūrėjai natūraliai orientavosi į senųjų vedų aukurų-altorių architektūros estetikos tradicijas. Klasikinėje vedų altorių išdėstymo schemoje tiesiogiai atsispindi vedų epochos visatos samprata. Centriniam Rytų–Vakarų vektoriui buvo du ugnies altoriai: rytinėje pusėje – kvadratinės formos, simbolizuojantis dangaus skliautą, o vakarinėje – apskritas, simbolizuojantis žemę. Kvadratas senovės indų kosmologijoje buvo tvarkos, stabilumo, dangaus sąrangos simbolis, o ratas siejosi su judėjimu, vystymosi, ciklinės kaitos, žemės simbolika. Jau senovėje indai žemę įsivaizdavo kaip apskritą judantį kūną. Priešais du altorius jungiančią liniją buvo trečias ir kompozicijos akcentas – aukojimui skirtas altorius, kuris buvo traktuojamas kaip simbolinis pasaulio centras, sakrali vieta, jungianti kosminį dievų ir žemiškąjį žmonių pasaulį. Šie altorių architektūroje išsikristalizavę tikslaus statinių orientavimo į pagrindines pasaulio šalis principai vėliau buvo susieti su kosminėmis diagramomis – mandalomis ir tapo tradicinės indų architektūrinės estetikos išeities tašku.

Norint teisingai įvertinti indų klasikinės architektūrinės estetikos principus, būtina trumpai išsiaiškinti kosminėse diagramose mandalose išsikristalizavusių formalizuotų struktūrų reikšmę architektūrai.

Žodis *maṇḍala* (skr. „saulės ratas“, „diskas“, „apskritimas“, „esmės įvaldymas“) – vienas pagrindinių sakralinių budistinės, hinduistinės, tantrinės, lamaistinės mitologijos simbolių. Jau senovės Indijoje mandala asocijavosi su universaliomis kosmogoninėmis struktūromis ir „giluminės esmės“ suvokimu. „Rigvedoje“ žodžiu „mandala“ žymima kiekviena iš 10 sudėtinių šio grandiozinio epo dalių, o visos jos sudaro uždarą ciklą, t. y. ratą, tarsi apibrėžiantį būties ribas. Vėliau mandalos sąvoka pradėjo asocijuotis su apva-

liomis ikonomis ir apvaliais altoriais. C. G. Jungas traktuoja mandalą, arba „saulės ratą“, kaip „archajišką, galbūt netgi seniausią archetipinę religinę idėją“, archetipinio mąstymo lygmenyje vienijančią visų rasių žmones (Jung, 1980, p. 355).

Mandalos jau nuo seniausių laikų Indijoje atliko specifinę užslaptintų budistinių mokymų simbolinio kodavimo funkciją. Kiekvienos ezoterinės krypties šalininkai, „pašvęstieji“, slaptosioms tradicijoms taikė specifinę simbolių „kodą“. Ši unikalų teisingo ezoterinio mokymo interpretavimo „raktą“ rūpestingai slėpė nuo kitų tai kryptčiai nepriklausančių asmenų. Vadinas, sudėtingais kanonizuotais simboliais, geometrinėmis ir ornamentinėmis struktūromis tapybinėse ir grafinėse mandalose buvo šifruojami pagrindiniai konkrečios religinės krypties mokymai apie pasaulio sandarą, karmą, dharmą, nirvaną, žmogaus dvasinį tobulėjimą nuo gyvuliško geidulingumo iki dvasinio nuskaidrėjimo ir daugelis kitų mokymų. Mįslingas mandalų struktūros, be sakralinių, magiškų ikonos funkcijų, kartu atliko ir slaptųjų tradicijų taisyklių, kanonizuotų mokymų sąvado vaidmenį, kadangi turėjo vizualiai rodyti pašvęstiesiems ezoterinį kelią, kuriuo turi sekti mokymas ir jo adeptai. Ilgalaikė mandalos kontempliacija, ankstyvųjų budizmo kryptčių šalininkų įsitikinimu, atveria asmenybei dvasinio nuskaidrėjimo ir aukščiausios tiesos pažinimo kelią.

Tradicinėse budistinėse, hinduistinėse mandalose išsikristalizuoja du pagrindiniai prasmų sluoksniai: pirmasis siejasi su kosmologija, o antrasis – su magiška, ritualine mandalų funkcija. Pirmasis sluoksnis savitai atspindi mandalų figūrose įkūnytą pasaulio sandaros koncepciją. Tradicinės mandalos struktūra susideda iš išorinio žemės judėjimo, ciklinės kaitos stichiją simbolizuojančio rato ir jo viduje patalpinto dangaus, tvarkos, stabilumo simbolio kvadrato, kuriame paprastai piešiamas dar vienas vidinis ratas, o jo išorėje – aštuonlapijo lotoso žiedo struktūra (*yantra*), skaidanti ratą į aštuonias lygias dalis.

Indų architektūros estetika pirmiausia orientuojasi į kvadratinės mandalų struktūras, kurios simbolizuoja dangaus sferas. Į saulės patekėjimo ir nusileidimo taškus orientuota dangaus erdvės kvadratinė struktūra tampa dviejų pagrindinių Indijos kosminių *māṇḍūkā* ir *paramaśaiika* mandalų modeliais, kuriais remiasi indų architektūrinės estetikos kūrėjai. *Māṇḍūkā* mandalose dangaus erdvės kvadratas skaidomas į aštuonias vertikales ir horizontales, iš kurių kiekviena simbolizuoja su cikline laiko tėkmės samprata susijusį saulės judėjimą dieną ir mėnulio judėjimą per mėnesį. Dangaus sferai skirtingame kvadrato susikertančios 8 horizontalės ir vertikalės sudaro 64 kvadratus, ir kiekvienas iš jų siejasi su kuria nors dangaus kūnų judėjimo faze. Taigi *māṇḍūkā* mandalos struktūra architektūros estetikoje nulemia pastatų orientavimą į saulės ir mėnulio judėjimo ciklus bei patogiausią jų statymo vietą.

Be *māṇḍūkā* mandalos, indų architektūros estetika remiasi ir kitos, vėlesnės kilmės kosminės diagramos paramaśaiikos mandalos principais, kurios esmę sudaro kvadratas, suskaidytas į devynias horizontales ir vertikales, sudarančias 81 smulkesnį kvadratą. Ji

simbolizuoja mitologinio kosminio žmogaus Purušos sudėtinės kūno dalis. Abiejų tipų mandalų centrinėje dalyje, aprėpiančioje 8 vidinius *māṇḍūkā* mandalos ir 9 paramašiikos mandalos kvadratus, indų įsitikinimu, yra itin jautri, lengvai pažeidžiama zona, vadina-moji „Brahmano erdvė“, kuri siejama su gyvybiškai svarbiausiais visatos žmogaus Purušos kūno centrais. „Todėl kiekviename architektūriniame statinyje, norint išvengti nelaimių, žmonės šią jautriausią erdvę turėjo itin saugoti nuo užteršimo, pažeidimų.

Architektūros estetikos traktatuose, remiantis glaudžiai susijusiomis su kosminiais gamtos ciklais, formalizuotomis mandalų struktūromis, pateikiamos detalios rekomenda-cijos architektams ir statybininkams, aprašoma, kokie turi būti pagrindiniai statinių orien-tavimo, komponavimo principai, funkcionalumas, proporcijos, detalės, dekorų ypatumai. Senesnės *māṇḍūkā* mandalos principai indų architektūroje pradedami naudoti apie V a. pr. Kr. Vėliau juos keičia paramašiikos mandalos principai, kurie pritaikomi pasaulietinės architektūros reikalavimams, o *māṇḍūkā* mandalos diagramos naudojamos šventyklų pla-navimui ir statybai. Geometrinės mandalų struktūros tampa indų gyvenamojo namo, rūmų, kvartalo, kaimo ir ištiso miesto architektūrinio planavimo išeities tašku. Kiekvieno statinio architektūrinės detalės pajungiamos griežtiems modulio ir proporcijų principams, kurių kanoniškiems aprašinėjimams neretai skiriama didžioji architektūrinių traktatų dalis.

Indų architektūros traktatuose, *vāstu-vidyā* (mokslas apie architektūrines erdvės planavimą) aptinkame daugybę rekomendacijų, teiginių, pastebėjimų, kuriuose meno sfera natūraliai susipina su amatų ir gretimų menų sferomis, o architektūros funkcijos perauga į statybines ir susilieja su jomis, kadangi kalbama ne tik apie šventyklų, namų projektavimą, statybą, tačiau ir apie stulpų, aptvarų, šviestuvų, eksterjerus ir interjerus puošiančių monumentalių skulptūrų, bareljefų kūrimą. Indų architektūros ir glaudžiai su ja susijusiuose vaizduojamosios dailės estetiniuose traktatuose aiškiai pastebimas ir meninei kultūrai būdingas polinkis į menų sintezę, meninių formų hibridizaciją.

Maurijų epochos architektūra ir skulptūra

Ankstesniais istoriniais tarpniais išsikristalizavę estetiniai požiūriai veikia Maurijų epochos architektūros raidą, kuri plėtojasi dviem pagrindinėmis kryptimis – pasaulietinės ir religinės. Ryškus ekonominis ir politinis šalies pakilimas, išryškėjęs IV a. pr. Kr., suteikia postūmį pa-saulietinės architektūros plėtotei, miestų, valdovų ir aristokratų rūmų bei tvirtovių statybai, kuri plačius mastus pasiekia Maurijų dinastijos epochoje. III a. pr. Kr. Pataliputroje, Bhadžoje, Barhute, Bodhgajoje, Sančyje, Mathuroje ir kituose kultūros centruose formuojasi specifiniai klasikinio periodo indų architektūros, vaizduojamosios dailės estetikos principai ir idealai, kurie vyrauja indų kultūroje daugelį šimtmečių.

Remiantis bendrais mandalų diagramų estetiniais principais, įvairiose milžiniškos imperijos dalyse statomi taisyklingo geometrinio planavimo miestai, tiksliai orientuojant juos į pasaulio šalis. Miestų centre projektuojami ištaigingi valdovų rūmai, o apie juos taisyklingai išsidėsto aristokratijos ir privilegijuotųjų kastų narių rūmai. Toliau nuo centro – žemesnių kastų ir paprastų miestiečių namai. Amatininkai dažniausiai gyvena už miesto ribų, uždaruose cechiniuose kvartaluose.

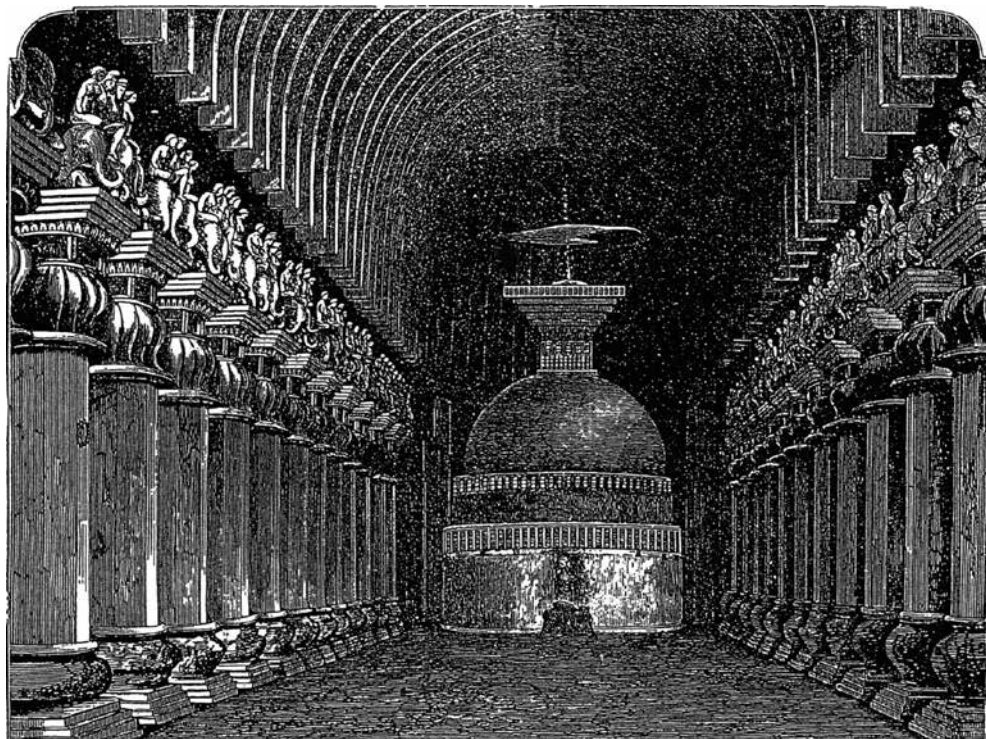
Priklausomai nuo šeimininko socialinės padėties ir kastos, skiriami penki pagrindiniai gyvenamųjų namų tipai. Visi jie buvo statomi remiantis griežtais architektūriniuose traktatuose apibrėžtais kanono reikalavimais ir modulio principais. Valdovų rūmai pasižymėjo didingumu ir ištaigingumu, buvo daugiaaukščiai, su daugybe vidinių sienų, iškilmingomis svečių priėmimo salėmis, paveikslų galerijomis, verandomis, vedančiomis į vidinius sodus, kuriuose buvo išsidėstę poilsio paviljonai. Pasiturinčių žmonių namai išsiskyrė paprastesniais architektūrinės kompozicijos principais, buvo dviaukščiai arba triaukščiai, su dviem arba trimis vidiniais kiemais, išėinančiais į sodą. Paprastų miestiečių namai buvo dar kuklesni. *Āśvalāyana gṛhyasūtroje* (II. 8) kalbama apie tradicinio gyvenamojo namo viduje esantį centrinį stulpą, kuris simbolizavo pasaulio medžio ir Indros stulpo, jungiančio žemės ir dangaus pasaulius, idėją bei atliko svarbią konstrukcinę funkciją – rėmė namo stogą.

Svarbiausi klasikinio periodo pasaulietinės architektūros laimėjimai susiję su miestų, valdovų rūmų ir tvirtovių statyba. Reikšmingiausi Maurijų epochos pasaulietinės architektūros paminklai – III a. pr. Kr. graikų keliautojo Megasteno ir kinų vienuolio Faxiano aprašyta Radžagrihos tvirtovė šalia Nalandos ir didingi Maurijų dinastijos imperatorių rūmai Pataliputroje. Anot minėtų svetimšalių, pagrindinis šių rūmų interjero akcentas buvo milžiniška svečiams priimti skirta salė, kurią puošė daugybė dešimties metrų aukščio poliruoto granito kolonų su kapiteliais ir puikiomis skulptūromis.

Tačiau estetiniu požiūriu brandžiausi indų klasikinio periodo architektūros ir vaizduojamosios dailės kūriniai susiję ne su pasaulietine, o su nuo III a. pr. Kr. besiplėtojančia sakraline architektūra ir vaizduojamąja daile, kurioje vyraujančias pozicijas įgauna budizmas, nedideliuose centrinės Indijos arealuose džainizmas ir mažiau reikšminga



Ašokos kolonos kapitelis.
Maurijų periodas. III a. pr. Kr. Granitas

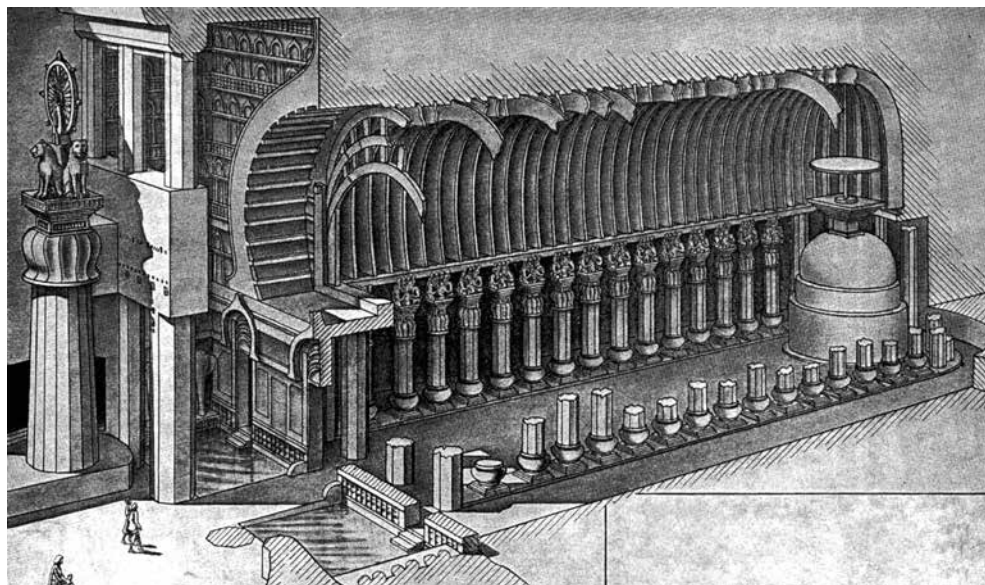


Olų šventyklos Karle vidus. I a. pr. Kr.

brahmaniškoji hinduistinė tradicija, kurios paminklų išliko nedaug. III a. pr. Kr. indų architektūroje ryškėja svarbūs poslinkiai, kurie siejasi su, greta tradicinių plytų ir medžio, vis didesniu akmens statybose panaudojimu.

Akmeninės pasaulietinės ir religinės architektūros formos suklesti imperatoriaus Ašokos valdymo metais, kai maždaug nuo 225 m. pr. Kr. šalyje statoma daugybė rūmų, tvirtovių, budistinių šventyklų, vienuolynų, stupų, memorialinių stulpų. Budizmas paskatina akmeninių stulpų, viharų ir stupų architektūros statinių tipų plėtotę. Rašytiniuose šaltiniuose teigiama, kad valdant Ašokai, buvo pastatyta tūkstančiai monumntalių akmeninių stulpų ir stupų, kuriose buvo saugojamos Buddhos relikvijos.

Maurijų epochos budistinės architektūros ir skulptūros plėtotė trumpam nutrūksta, kai imperatorius Ašoka nušalinamas nuo valdžios ir 185 m. pr. Kr. nužudomas paskutinis šios dinastijos imperatorius. Valdžiai perėjus į ortodoksaliai brahmaniškos orientacijos Šungų dinastijos (185–75 m. pr. Kr.) valdovų rankas, Maurijų epochos architektūrai ir skulptūrai būdingą formos rafinuotumą, stilistinę grynumą, anatominių tikslumą keičia



Olų šventyklos Karle interjero pjūvis. I a. pr. Kr.

žemiškesnis Šungų epochos menas, kuriame į pirmą eilę iškyla stupų ir uolų šventyklų bei vienuolynų architektūra bei skulptūra, kadangi skulptūros galimybės plačiai naudojamos stupų ir šventyklų aptvėrimų, vartų, stulpų puošimui.

Ilgainiui religinėje architektūroje išsikristalizuoja šios pagrindinės statinių formos: 1) *stupa* – seniausi pilkapių formos sakraliniai budistinės ir džainistinės architektūros paminklai, skirti sudievinčių pranašų palaikų ar kitų relikvijų saugojimui, retkarčiais šventyklos; 2) *caitya* – maldai skirtos nedidelės koplyčios, vėliau šventyklos; 3) *vihāra* – savotiški klajojančių vienuolių bendrabučiai, vėliau uolų vienuolynai ir retkarčiais šventyklos; 4) *harmya* – didžiuliai iškilmingos paskirties daugiaaukščiai, gausiai dekoruoti pastatai; 5) *guha* – kuklūs, dažniausiai mediniai klajojantiems vienuoliams skirti nameliai, atsiradę iš piligrimams skirtų žeminių prie atokių kelių, kalnuose, tarpekliuose; 6) *ārāma* – užmiesčių rezidencijos, skirtos laikinam garbingų svečių gyvenimui. Tai savotiški viešbučiai, kurių architektūra primena vilas, apjuostas gynybinėmis sienomis ir apaugusiais grioviais; 7) *stambha* – memorialiniai stulpai, skirti žymioms asmenybėms ar įvykiams pažymėti. Iš visų minėtų kultinių pastatų ir architektūrinių objektų svarbiausi indų klasikinio periodo meninei kultūrai pažinti yra *stupa*, *caitya*, *vihāra* ir *stambha*.

Iš minėtų architektūros formų vėlesnei indų tradicinės architektūros raidai itin svarbios yra dvi: *vihāra* ir *stupa*. Viharos pradžioje buvo laikinos medinės pastogės, kuriose lietingo



Bareljefas iš olų šventyklos Karlyje. I a. pr. Kr.

sezono metu slėpdavosi klajojantys vienuoliai. Jos dažniausiai buvo statomos klajojančių vienuolių susitikimo ir poilsio vietose (parkuose, grotose, miškuose, tarpekliuose, atokiose vaizdingose gamtos vietose), kur liūčių laikotarpio metu susitikdavo ir artimai bendraudavo klajojantys tos pačios religinės krypties adeptai. Vėliau šios legendomis apipintos vietos įgavo sakralinę prasmę ir juose iškilo vienuolynų kompleksai su šventyklomis ir nuolatiniais gyventojais. Ilgainiui jos virto savitomis akmeninėmis viharomis ir su jomis susijusiomis vienuolynų architektūros formomis. Svarbiausi šios epochos (III–IV a. pr. Kr.) architektūros paminklai yra Vakarų Indijoje (Orisoje, Dekane) ir pietuose. Tai iš vientisų uolų iškalti budistiniai vienuolynai ir šventyklos bei džainistų gyvenamieji ir kultiniai pastatai, iš kurių aukštu meniniu lygiu išsiskiria garsus džainistų uolų vienuolynas Bhubanešvare Orisoje ir Adžantos šventyklos bei vienuolynai Dekane.

Populiariausios ankstyvosios klasikinio periodo architektūrinių statinių formos stupos kilmė nėra visiškai aiški. Dauguma indų architektūros tyrinėtojų mano, kad ši architektūrinė forma išsirutuliojo iš anksčiau plačiai paplitusių laidojimo pilkapių, kurie dažniausiai buvo supilami ant kieto monolito, kiti – jų ištakas sieja su vedų epochos ugnies altorių statybos

principais. Tikriausiai stupų architektūros formavimąsi veikė abi minėtos tradicijos. Iš pirmosios buvo perimtas memorialinių apskritos formos kalvų pylimas, vėliau apmūrytas plytomis ir akmenimis. Ankstyvosios stupos buvo paprasčiausias kupolo formos statinys, statomas ant plokščio fundamento. Statinio viršūnėje iškildavo kolona, kuri tarsi simbolizuodavo *axis mundi*. Stupos erdvę supo užtvara, kuri lyg apibrėždavo sakralinės erdvės ribas. Jos centre garbingiausioje vietoje buvo saugojamos su Buddhos kultu susijusios relikvijos, jo kūno ar aprangos dalys ir pan. Stupos viršūnėje statydavo į seniausius aukurus panašią kubo formos kamerą, skirtą Buddhos, Mahavyros ar kitų sudievinčių pranašų relikvijų saugojimui. Ši kamera ir sferinis kupolas simbolizavo dangaus, kosmoso erdvę. Taigi architektūrine konstrukcija stupa buvo simbolinė Visatos modelio išraiška.



Bharhuto stupos aptvaras II a. pr. Kr.

Siekiant pabrėžti sakralinę stupų paskirtį ir didingumą aplink jas buvo statomi sakralinę erdvę apribojantys aptvarai su stulpais ir masyviais vartais, gausiai dekoruotais skulptūriniais bareljefais, goreljefais ir apvaliąja skulptūra. Pastarieji stupų supantys architektūriniai akcentai įgauna svarbų vaidmenį klasikinės architektūros ir jai pajungtos skulptūros raidoje. Žymiausi šios kultinės architektūros paminklai – Bharhuto, Sančio ir Amaravatės stupos. Nepaisant kultinės šių statinių paskirties juose regime daug pasaulietiniam menui būdingų elementų. Stupų dekoras kupinas daugybės pasaulietinių motyvų, aistringos gyvenimo meilės, žavėjimosi žmogų supančia gamtos pasaulio įvairove ir grožiu.

Šimtmečiais stupų architektūra plėtojosi, sudėtingėjo, gausėjo dekoru detalių, atsirado stupų salės. Seniausi išlikę stupų architektūros pavyzdžiai yra Sančio vietovėje. Nuo II a. pr. Kr. stupos vis dažniau buvo skobiamos olose, neretai greta buvo išskobiamos didžiulės Buddhos skulptūros. Vienas įspūdingiausių (apie 53 m aukščio) tokių statinių yra Afganistane. Ilgainiui iš stupų išsirutuliojo kitas populiarius budistinės architektūros statinys – pagoda, viena garsiausių yra Adžantoje ir Elloros uolose. Pagodų architektūros tipas, patyręs esminių pokyčių, išplito daugelyje Rytų kraštų kartu su budizmo religijos sklaida.



Patarnautojas vyras. Bareljefinė skulptūra ant Didžiosios Sančio stupos šiaurinių vartų. I a. pr. Kr. Kalkakmenis

Garsioji Bharhutos stupa (II a. pr. Kr.) yra apjuosta aptvaru ir stulpais su puikiais skulptūriniais reljefais, iliustruojančiais Buddhos gyvenimo epizodus. Juose aptinkame daug Egipto ir Artimųjų Rytų skulptūrinės tradicijos būdingų stilistinių bruožų. Gyvūnus, žmones ir dvarus vaizduojantys skulptūriniai reljefai išsiskiria polinkiu į stilizaciją ir išsaugoja daug ankstesnei medinei architektūrai ir skulptūrai būdingų bruožų. Aukšto meninio lygio šiuose sudėtinguose architektūrinių ir skulptūrinių formų junginiuose atrodo plastiška dievės Šri Lakšmės figūra.

Estetiniu požiūriu brandžiausias išlikęs stupų tipo architektūros paminklas yra garsiųjų Sančio Didžiosios stupos N1 ir stupos N3 masyvūs, gausiai dekoruoti vartai, sukurti Šungų periode (I–II a. pr. Kr.) Dekane. Lyginant su Bharhuto aptvarais, Sančio vartų dekore regime tobulesnę akmens apdorojimo techniką ir gaivališkesnes kompozicines idėjas. Čia akivaizdus budistinių legendų iliustravimas populiariais indų skulptūroje jakšinių ir gyvūnų vaizdiniais, kurie išsiskiria įtaigiu formos medžiagiškumu ir meistrišku detalių išryškinimu.

Reikšmingi Maurijų epochos architektūros ir skulptūros pasiekimai taip pat siejasi su savito čaitija (*caitya*) šventyklų stiliumi. Ši kultinės architektūros forma išsivysto iš virš sakralinių objektų, altorių statomų specialių paviljonų, apribojančių sakralinės erdvės zoną. Ilgainiui iš medinių *caitya* paviljonų formuojasi iš vientisų uolų skaptuojamos šventyklos, kurių daug sukurama Kandane, Karle, Bhadžoje, Nasike, Adžantoje ir kituose regionuose. Šių šventyklų interjero pagrindiniais komponentais tampa pailgos formos erdvė su išsikišusia pusapvalės formos apside. Šventyklos erdvė trimis išilginėmis masyvių kolonų eilėmis suskaldoma į centrinę erdvę ir du šiauresnius šoninius nefus. Klasikiniu *caitya* architektūros pavyzdžiu, išsiskiriančiu aukštu meniniu lygiu tampa Satavahanų dinastijos valdomoje valstybėje I a. pr. Kr. sukurta didinga Karle šventykla, kurios salės ilgis 38 m, o plotis ir aukštis 14 metrų. Ši šventykla gausiai dekoruota puikiais skulptūriniais kūrinių, bareljefais ir interjere regimais neišlikusios tapybos pėdsakais. Karle šventykla – puikus indų klasikinei architektūrai būdingos architektūros ir skulptūros harmoningos sintezės pavyzdys. Tai ne tik brandžiausias ankstyvosios olų šventyklų architektūros kūrinys, tačiau

ir paskutinis stambių mastų uolinės kultinės architektūros paminklas.

Bharhuto, Sančio architektūros ir reliefinės skulptūros tradicijas perima ir toliau plėtoja Dekano plokštikalnės rytinėje dalyje nuo II a. pr. Kr. iki III m. e. a. viešpatavusi galinga Andhros dinastijos įkurta imperija su sostine Amaravati. Ji ir kiti imperijos miestai, Ghantasala, Goli, Nagardžukonda, tampa svarbiais klasikinės architektūros ir skulptūros centrais, kurių meistrai sukuria daugybę puikių stupų, uolų šventyklų, vienuolynų, paminklinių stulpų. Iš anksčiau šio regiono klasikinės architektūros paminklų aukštu meniniu lygiu išsiskiria Amaravatės stupų supantys statiniai, kuriuos dekoruojančios skulptūrinės formos tampa minkštos, vientisos ir suranda harmoningą santykį su architektūrinėmis masėmis. Amaravatės architektūros ir skulptūros tradicija išsiskiria ypatingu formos tobulumu, kas itin būdinga puikiems bareljefams.

Apie III a. pr. Kr., Maurijų dinastijos valdymo laikais, indų skulptūros raida sustiprėja, ji stebina įvairių regioninių mokyklų ir užsimezgančių stilių įvairove. Šiame amžiuje skulptūra greitai ne tik suklestėjo, bet ir pasiekė stebėtinų aukštumų, todėl kai kurie autoriai šio laikotarpio skulptūros pakilimą sieja su persų ir graikų meno įtaka. Tačiau toks požiūris yra vienpusiškas, nes atskiruose regioniniuose skulptūros stiliuose regime akivaizdžią anksčiau Hindustano pusiasalyje gyvavusių skulptūros tradicijų tąsą. Tačiau neabejotina, kad klasikiniu laikotarpiu, greta indiškos kilmės mokyklų, gyvavo ir iš svetur, pirmiausia persų bei graikų, perimtos skulptūros tradicijos, turėjusios įtakos vietinėms.

Įvairiuose Hindustano pusiasalio regionuose formuojasi skirtingų formų ir stilių skulptūros mokyklos, kurios intensyviai plėtojasi imperatoriaus Ašokos valdymo metais (apie 269–232 m. pr. Kr.). Tuomet budizmą pavertus oficialia valstybės religija, įsiviešpatauja budistinės vaizduojamosios dailės tradicija, statoma daug pavienių iš akmens monolito iškirstų ir kruopščiai nušlifuoatų apie 50 tonų ir iki 15 metrų aukščio kolonų, skirtų šventoms budistų vietoms pažymėti. Priešingai nei persų ir graikų kolonos, kurios buvo suneriamos iš atskirų dalių, indiškos Maurijų epochos kolonos buvo iškalamos iš vientiso akmens monolito.



Sanča. Didžios stupos reljefas. Kalkakmenis



Amaravalės stupos bareljefo grafinis piešinys. II a.

Suklesti ir imperatoriaus remiama budistinė dekoratyvinė bei apvalioji skulptūra. Nežinomų autorių šios epochos skulptūrų kūriniais būdingas stilistinis vientisumas, monumentalumas, meistriškumas ir puikus žmonių ir gyvūnų anatomijos pažinimas.

Maurijų ir Šungų epochų kultūros tradicijas tęsia ir daug naujų stilistinių elementų palieka indo-skitiškos Kušanų dinastijos (64–320 m.) kultūra, kuri po naujos galingos nomadų invazijos bangos paplinta didžiulėje imperijoje, aprėpiančioje teritoriją nuo Aralo jūros iki Indo ir Gangos upių baseinų. Šios imperijos kūrėjai buvo iš šiaurės Kinijos teritorijos hunų išstumtos nomadų gentys. Kušanų imperija palaikė nuolatinį prekybinius ir kultūrinius ryšius su Kinija, Artimaisiais Rytai, Indonezija, Roma. Šios imperijos kultūra ir menas suklestėjo Kaniškos (apie 78–123? arba 120–160? m.) valdymo laikais, kuomet valstybės ribos išsiplėtė iki Mathuros ir jungė seniausią universitetinio išsilavinimo centrą Hindustano pusiasalyje Teksilą. Tuomet valstybės sostinė Parušapura (Pešavaras), Teksila ir Mathura tapo svarbiais meno centrais. Kušanų imperijos kultūroje susiliejo indų, skitų, persų, graikų meno elementai. Kaniška buvo išmintingas ir tolerantiškas valdovas. Jam viešpataujant skirtinguose imperijos regionuose, greta budizmo, klestėjo džainizmas, bhagavatizmo forma skleidėsi hinduizmas.

Kaniška paskelbė budizmą oficialia valstybine ideologija, savo rūmuose apgyvendino daugybę garsių to meto poetų, menininkų, filosofų, tarp jų – budistinės filosofijos ir literatūros korifėjus Ašvagošą ir Nagardžuną. Klesti filosofija, poezija, dramaturgija, aukštą lygį pasiekia architektūra, vaizduojamoji dailė, ypač budistinė skulptūra, kuri įgauna klasikines formas, atgimsta bronzinės skulptūros liejimo tradicijos. Iš šlovingos Kušanų epochos meno kultūros mažai išliko architektūros statinių, todėl kalbėdami apie ją tyrinėtojai dėmesį sutelkia į geriau išlikusius budistinės skulptūros paminklus.

Remiant imperatoriui, sušaukiamas IV budizmo hierarchų susirinkimas, kuris lėmė mahajanos krypties budizmo išsigalėjimą, skatino budistinės architektūros ir vaizduojamosios dailės plėtotę. Pakito šventyklų interjerai, kurie, pagal hinajanos krypties budizmo asketiškos estetikos reikalavimus, buvo santūrūs. Buddha, kaip ir Bharhute, Sančyje, Amaravatėje, juose nebuvo vaizduojamas, jo atvaizdas pakeistas abstrakčiu simboliu (tuščio sosto, basų kojų pėdsakų, būties posūkio rato, žirgo be raitelio), kurie turėjo išreikšti neregimosios dievybės buvimo idėją.

Ilgainiui šiuos abstrakčius simbolius, veikiant mahajanos krypties budizmo estetikai, išstūmė antropomorfiniai skulptūriniai ir tapybiniai Buddhos atvaizdai, tapę pagrindiniais budizmo sekėjų garbinimo simboliais. Pirmaisiais metais po Kristaus imperijos teritorijoje naudotos monetos, ant kurių yra antropomorfiniai Buddhos ir Šivos su keturiomis rankomis atvaizdai. Plintant mahajanos krypties budizmui pradeda formuotis Buddhos atvaizdo ikonografinė sistema. Kur ir kokioms kultūrinėms tradicijoms veikiant anksčiausiai gimė šis atvaizdas, mokslininkai neturi bendros nuomonės. Dauguma teoretikų (A. Foucheris, B. Roulendas, M. Wheeleris) mano, kad Gandharos mokykloje. O A. Coomaraswamy'is teigia, kad jis susiklostė tradiciniame indų meninės kultūros centre Mathuroje, o vėliau paplito Gandharoje, kur įgavo eklektiškas helenistinės dailės įtakos „ženklintas“ formas. Šiandien turimi archeologiniai duomenys paremia Gandharos mokyklos pirmumą.



Begalvė Kaniškos skulptūra. I a. Rusvas smiltainis.

Mathuros ir Gandharos skulptūros mokyklų iškilimas

Garsiųjų Mathuros ir Gandharos mokyklų iškilimas neatsiejamas nuo ankstesnių didingų skulptūros ir jos estetinių principų apmąstymo tradicijų. Indijoje išsiskleidė viena reikšmingiausių žmonijos istorijoje skulptūros tradicijų, su kuria formų įvairove, brandumu ir aukštu meniniu lygiu nedaug kas gali konkuruoti. Ši skulptūros tradicija



Buddha Šakjamunis. Mathura. Kušanų periodas. I–II a. Rusvas smiltainis

sukūrė savo unikalius estetinius kanonus, kurie savitai perteikė Hindustano pusiasalyje gyvenusių žmonių dvasią ir idealus.

Po protoindiškų Harappos ir Mohendžo Daro civilizacijų klestėjimo ilgą laiką iki klasikinio laikotarpio neturime žinių apie reikšmingesnius skulptūros laimėjimus Hindustano pusiasalio teritorijoje. Kaip liudija archeologiniai radiniai, VI–IV a. pr. Kr. indų skulptūroje paplinta iš mitologijos perimtas deivės motinos vaizdinys, įgavęs skulptūroje moteriškos lyties pusiau deivės jakšinės (*yakṣinī*) vardą. Jos statulos simbolizuoja gyvybės ir kūrybines jėgas, saugančias žmogų ir jam padedančias. Šios jėgos dažniausiai siejamos su vandens ir žemės stichijomis ir traktuojamos kaip vandens, motinystės, gausos, energijos, gyvenimo formų įvairovės deivės, t. y. įkūnyja *Prakṛti*, arba moterišką gamtos pradą. Jakšinių skulptūros buvo statomos prie vandens telkinių, upių, kaimų, nes manyta, kad jos skleidžia gėrį, saugo žmonių turtą nuo nelaimių. Ilgainiui jakšinių skulptūrose išryškėjo pastovi ikonografinių požymių visuma. Dažniausia tai frontalinės stovinčios figūros,

kurių dešinė ranka vaizduojama sulenкта, o kairė liečia šlaunį arba drabužių klostes. Su jakšinių skulptūriniais vaizdiniais, patekusiais į budistinę, džainistinę ir hinduistinę dailę, glaudžiai siejasi ir kiti produktyviausias gamtos moteriškąsias jėgas simbolizuojantys Gangos, Jamunos, Šri Lakšmės ir kiti vaizdiniai. Vyriškasis kuriamasis pradas Puruša (*Puruṣa*) ankstyvosiose klasikinio laikotarpio skulptūrose vaizduojamas mažiau populiaraus vyriškos giminės pusdievio jakšos (*yakṣa*) pavidalu. Be vyriškų ir moteriškų figūrų, aptinkama ir realistinių, apvalios formos, vaikų ir vyrų skulptūrinių portretų.

Naujas svarbus skulptūros pakilimas vyko III a. pr. Kr. Tada Pataliputroje, Bhadžoje, Barhute, Bodhgajoje, Sančyje, Karle, Mathuroje ir kituose kultūros centruose sparčiai gausėjo skulptūros kūrinių, vyravo persiško stiliaus kolonos, apvalioji skulptūra, reljefai ir uolose išskaptuoti skulptūriniai vaizdiniai. Nuo šio amžiaus monumentalioji skulptūra plėtojosi glaudžiai susijusi su architektūra ir vyravusiomis religijos kryptimis. Tačiau nereikia indų architektūros ir vaizduojamosios dailės sieti vien tik su Hindustano pusiasalyje išsiskleidiusiomis religijos kryptimis, kaip elgiasi daugelis apie Indijos dailę rašančių Vakarų autorių, kadangi tuo pačiu metu gyvavo ir daugelis kitų pasaulietinės architektūros ir vaizduoja-

mosios dailės formų. Todėl toks požiūris yra vienpusiškas ir ne visai teisingas. Tiesa, akivaizdu, kad indų civilizacijos kultūriniame pavelde su kulto reikmėmis susijusios skulptūros ir tapybos vertė reikšminga ir dėl reprezentacinio kūrinų, sukurtų svarbiose erdvėse, pobūdžio bei stilistinių ypatumų yra labiau pastebima. Tačiau netgi religinėje dailėje pastebima senųjų animistinių tikėjimų ir pasaulietinės kultūros tradicijų įtaka, kuri atspindi akivaizdžiose natūralistinėse ir erotinėse to meto skulptūros tendencijose (tikriausiai panašios stilistinės tendencijos skleidėsi ir iki mūsų dienų neišlikusioje tapyboje). Šiam menui būdingas jaunoms, galingos energijos kupinoms meno formoms įprastas gaivališkumas, per kraštus besiliejantis kūniškumas ir dėl meistriškumo trūkumo dar tam tikras formos negrąbumas, kuris reiškėsi šių vitališkų figūrų kiek sustingusiose kūno detalėse.



Višnus šerno pavidalu. Mathura. III a. Smiltainis

Klasikiniu laikotarpiu keičiantis pagrindinių religijos tradicijų įtakai, jų skelbiamoms doktrinoms, estetiniams idealams, keitėsi ir su jomis susiję architektūros ir vaizduojamosios dailės estetinių traktatų kanoniniai reikalavimai, architektūros stilių ypatumai, jų sąsaja su skulptūriniais ir tapybiniais vaizdiniais, jų funkcijomis konkrečioje architektūrinėje erdvėje. Ne mažiau svarbius pokyčius indų civilizacijos istorijoje patyrė skulptūros ir tapybos kanoninės vaizdinių sistemos, dekorų, ikonografijos ypatumai.

Kita vertus, klasikiniu laikotarpiu skulptūros ir su ja glaudžiai susijusios tapybos raišdai įtakos turėjo valdovų, mecenatų estetiniai skoniai, kurie „pataisydavo“ su konkrečiomis religijos tradicijomis susijusius estetinius idealus, pagrindines skulptūroje ir tapyboje vaizduojamas temas. Senovėje, viešpataujant vedų epochos literatūrinėms formoms ir abstraktiems estetiniams idealams, dievai buvo garbinami per įvairius estetinių pavidalų įgavusius kanonizuotus ritualus, tačiau jie nebuvo suvokiami kaip konkrečios asmenybės. Tai viena svarbiausių priežasčių, kodėl šiuo laikotarpiu indoarijų genčių užimtame Hindustano pusiasalio regione neaptinkame monumentalių antropomorfinio pobūdžio skulptūros vaizdinių. Klasikiniu laikotarpiu plintant su budizmo, džainizmo ir hinduizmo



Jakša. Kušanų periodas. I a. pr. Kr.
Smiltainis

religijomis susijusiai naujai į antropomorfinius vaizdinius nukreiptai vaizduojamosios dailės estetikai ryškėjo nauji vaizduojamosios dailės ikonografijos ypatumai ir grožio bei harmonijos sampratos.

Iš daugybės skirtingų Kušanų imperijoje besiplėtojančių architektūros ir skulptūros mokyklų reikšmingumu bei įtaka vėlesnei indų meno raidai išsiskiria dvi pagrindinės mokyklos: senesnioji Mathuros, arba *perso-indiškoji*, taip pavadinta A. Grünwedelio, kuri išplito Gangos upės baseine ir šiauriniame Dekane, ir kita – *graikų-budistinė*, vadinamoji Gandharos mokykla, kurią pirmasis visapusiškai ištyrė A. Foucheris. Pastaroji išplito šiaurės rytų Indijoje nuo Pešvaro iki Kabulo.

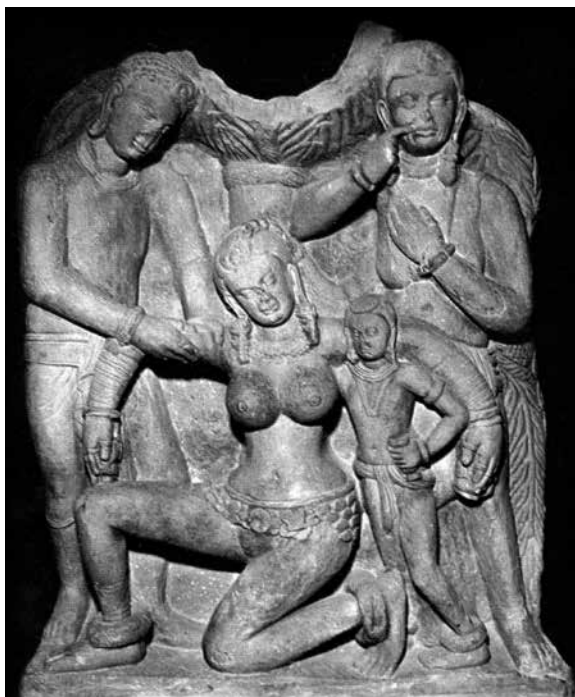
Perso-indiškosios mokyklos pagrindinis židinys – senas indų meninės kultūros centras Mathura šiaurės centrinėje Indijoje, greta dabartinio Delio ir Agros. Šios mokyklos architektūros ir skulptūros paplitimo arealas aprėpia Gangos upės baseino, Dekano ir pietų Indijos meno centrus, iš jų svarbiausi – Sančis, Bharhutas, Sarnathas, Amaravatė. Centrinėje Hindustano pusiasalio dalyje esančioje Mathuroje kirtosi daug Indijos kelių, vedančių į Gandharą, Persiją, Ti-

betą, Kiniją, Pietryčių Aziją, Ceiloną. Kita vertus, tai buvo vienas pagrindinių indų akmeninės architektūros ir skulptūros centrų, kuriame šimtmečiais formavosi įvairūs stiliai. Greta buvo įtakingi džainizmo ir bhagavatizmo idėjų sklaidos židiniai, kurie skatino įvairių, tačiau ne tokių reikšmingų, vaizduojamosios dailės stilių sklaidą. Ir, pagaliau, nepaisant įvairių kultūrinių tradicijų ir religinių kryptų įtakos, skirtingų estetinių idealų, čia buvo stiprios indų Magadhos valstybės, Maurių imperijos ir Šungų dinastijos meno tradicijos, kurios Mathuros mokyklos kūriniams turėjo daugiau įtakos, nei Gandharos menui, lėmė didesnę jų gaivališkumą, medžiagiškumą, vitališkumą, jėgą, kylančią iš gyvybingų liaudies meno tradicijų.

Gilinantį į pagrindinių klasikinio laikotarpio indų skulptūros mokyklų savitumą ir siekiant atskleisti jų estetinius principus, kanonines vaizdinių sistemas bei stilių bruožus, iškyla su konkrečių religinių tradicijų estetiniais idealais tiesiogiai susijusios ikonografijos problemos. Jos itin svarbios aptarinėjant kupinus didžios simbolinės ir alegorinės prasmės budistinės, džainistinės bei hinduistinės dailės kanonų ypatumus.

Klasikiniu laikotarpiu šiaurinėje Hindustano pusiasalio dalyje, varžydamosi su džainistine ir hinduistine tradicijomis, pamažu įsivyravo budistinės skulptūros tradicija, kuri

plėtodamasi formavo sudėtingą kanoninių vaizdinių sistemą. Ši savita tradicija, susijusi su džainizmo skulptūros tradicija, buvo ne trumpalaikis reiškinys, o ilgos, sudėtingos ir nuoseklios indų skulptūros raidos pasekmė, pagimdžiusi daugybę skirtingų regioninių ir įvairiais laikotarpiais susiformavusių kanoninių vaizdinių sistemų bei stilių su kruopščiai išplėtotą ikonografiją, kuri, patyrusi istorinių ir regioninių metamorfozių, vėliau išplito toli už Indijos ribų. Tiesa, ankstyvuojų budistinės skulptūros raidos laikotarpiu dar *išliko iš vedų epochos perimta mitopoetinė neregimų, skleidžiančių galingus energetinius impulsus dievų metaforiško vaizdavimo tradicija*, kai atspindint konkrečius religinius ir estetinius idealus buvo pasitelkiama,



Reljefinė kompozicija. Mathuros mokykla. II a. Smiltainis

pavyzdžiui, visiškai tuščia erdvė šventykloje arba dievą Šivą simbolizavo lingamas, Saulės dievą Sūrją – diskas, Buddhą – basų pėdų atspaudai. Tačiau šie metafizinės simbolinės prasmės abstraktūs religiniai estetiški simboliai buvo skirti daugiausia negausiam sluoksniui intelektualių žmonių, suaugusių su indų civilizacijos kultūriniu kosmosu ir suvokiančių jo sudėtingas simbolines prasmes.

Pirmieji Mahavyros, Buddhos ir bodhisatvų skulptūriniai vaizdiniai tikriausiai buvo sukurti šiaurės centrinėje Indijoje dviejuose pagrindiniuose ankstyvosios budistinės skulptūros centruose – Mathuroje ir dabartinio Pakistano teritorijoje esančioje Gandharoje. Į budistinių dievų panteoną ilgainiui „įaugo“ ir hinduistų dievai (Brahma, Šiva, Indra). Buddhos ir bodhisatvos bei kitos dievybės buvo vaizduojamos apgaubtos aureolių, simbolizuojančių jų dievišką prigimtį. Šiame panteone atsispindi aštuonių pakopų įvairių būtybių hierarchija: dievai, pusdieviai, žmonės, įvairios mitinės būtybės, žalčiai, ereliai žmogaus rankomis, demonai, dangaus muzikantai ir pusiau žmonės, pusiau paukščiai.

Turint omenyje, kad pamatinė budistinės estetikos nuostata buvo visų mus supančio pasaulio reiškinių grožio ir meno formų laikinumas, efemerškumas nenuostabu, jog



Buddhos sukurtas Šravastėje stebuklas. Gandhara. Kušanų periodas. I–II a. Pilkasis skalūnas

ankstyvoji budizmo tradicija atsainiai žvelgė į atvaizdų kūrimą. Tačiau ilgainiui ir tai, matyt, jau po Buddhos mirties, budizmo sekėjams tapo reikalinga, vis aktualesnė tapo ne tik didžiojo mokytojo atminimo išsaugojimo, tačiau ir jo mokymo sklaidos problema. Todėl vis didesnis dėmesys buvo skiriamas su jo gyvenimu ir mokymu susijusių relikvijų bei vietovių garbinimui. Taip, greta seniausių kitų stupų, atsirado ir budistinės, kurios tapo ritualinio garbinimo objektais. Pirmieji, neikoniniai, Buddhos atvaizdai plėtojosi ir sudėtingėjo ieškant kompromisų su pamatinėmis budistinės estetikos nuostatomis.

Siekiant pagrįsti Buddhos žemėje paliktų pėdsakų svarbą atsirado įvairūs didžios metafizinės prasmės kupini simboliai: žemėje išpaustų pėdų pora, tuščia vieta, su sąmonės nuskaidrėjimo būseną ir prieglobstį nuo žaros teikiančio šventojo medžio *bodhi* simbolis, skėtis, karūna, turbanas, trijų brangenybų ženklas, siejantis didį Mokytoją (Buddha), įstatymo dėsni (dharma) ir budistų vienuolių bendriją (*sangha*). Ilgainiui

budizmo tradicijos vaizduojamojoje dailėje išskirtinę svarbą įgavo Įstatymo, arba *Dharmos* rato vaizdavimas. Nuo Maurijų imperijos laikų vis dažniau Buddhą simbolizavo legendose apie jo gyvenimą išskirtinę svarbą įgavę keturių gyvūnų – dramblio, liūto, jaučio ir arklio vaizdiniai, kurie puikuojausi daugelyje to meto architektūros ir skulptūros paminklų. Iki I a. pr. Kr., ką liudija Bharhuto, Sančio, Amaravatės, Mathuros, Gandharos ir kitų regionų išlikusios skulptūros, dar nebuvo antropomorfinių Buddhos vaizdinių. Stiprėjant brahmanizmo, budizmo ir džainizmo konkurencijai, o dviem pastarosioms kryptims jau sąmoningai orientuojantis į plačiuosius liaudies sluoksnius, ryškėjo kitos, sąlygiškai vadinamos demokratiškesnėmis, religinės pasaulėžiūros ženklintos estetinės tradicijos, kurių šalininkai suvokė dievų panteono antropomorfinių atvaizdų estetinius privalumus skleidžiant liaudžiai savo idėjas. Taip klasikiniu laikotarpiu pradėjo formuotis antropomorfiniai įvairių religijų dievų vaizdavimo kanonai. Juose, išsaugant kompromisą su ankstesne tradicija, buvo išsaugomi ir naujiems estetiniams poreikiams pritaikomi ankstesni su konkrečia religija bei su konkrečiais dievais susiję simboliai. Jie buvo vis labiau formalizuojami ir kanonizuojami.

Daugelis meno istorikų ginčijasi, kur, Mathuroje ar Gandharoje, atsirado pirmieji antropomorfiniai Buddhos atvaizdai. Anksčiausia dokumentuota begalvio Buddhos skulptūra iš Kausambhio (Alahabado muziejus), manoma, buvo sukurta antraisiais Kaniškos valdymo metais. Jos stilistiniai ypatumai ir medžiaga, iš kurios ji pagaminta, leidžia spėti, kad tai Mathuros meistrų kūrinys. Tuo pat metu Mathuroje atsiranda ir pirmieji džainistiniai Mahavyros ir tirthankarų bei II–I a. pr. Kr. Šiaurės Indijoje hinduistiniai antropomorfiniai dievų Brahmos, Višnaus ir Šivos vaizdiniai.

Kušanų dinastijos valdymo metu greta žiemos sostinės Purašpuro, esančio netoli dabartinio Pešavaro, suklestėjo Mathura, kuri tapo svarbiausiu šiaurės Indijos kultūros ir meno centru. Čia ėjo daugelis svarbiausių prekybos kelių į vidurinę Aziją, Kiniją, Persiją, Magadhą, Gandharą, Dekano plokštikalnės miestus ir pajūrio uostus. Šio miesto ekonominės ir politinės galios stiprėjimas buvo lydimas tokio ryškaus kultūros ir meno pakilimo, kad šis miestas netrukus užgožė visus kitus Hindustano pusiasalio kultūros centrus. Čia buvo gausu skulptorių dirbtuvių, kuriose dirbo daug meistrų. Skulptūros buvo kuriamos iš raudono smiltainio su įvairaus dydžio geltonomis dėmėmis. Mathuros skulptorių dirbtuvėse sukurti kūriniai buvo eksportuojami kaip vertinga prekė, skirta įvairiems imperijos regionams. Jų paplitimo arealą nesunku nustatyti pagal skulptūrų stilistinius bruožus ir šiam regionui būdingus akmenis.

Ilgainiui ryškėjo naujos, estetiniu požiūriu labiau rafinuotos, antropomorfinio Buddhos vaizdinio tendencijos, kurios tiesiogiai siejosi su budizmo doktrinos estetinių idealų kaita bei mecenatų skoniais. Užrašai ant ankstyvųjų antropomorfinių Buddhos

vaizdinių pjedestalų liudija, kad pagrindiniai skulptūrų mecenatai buvo ne imperatorius ir jo aplinka, o įvairūs turtingi budizmo sekėjai, neretai netgi pasirinkę vienuolystės kelią. Tuo pat metu pastebimas ir gausėjantis džainistinių antropomorfinių šventųjų skaičius. Pirmieji antropomorfiniai Mathuroje sukurti dievų vaizdiniai tikriausiai buvo skirti džainistinio panteono dievams. Seniausios išlikusios džainistinės Džinos figūros dažniausiai buvo vaizduojamos jogo poza, sukryžiuotomis kojomis. Manoma, kad džainistinis skulptūros kanonas, kaip vientisa estetinių vaizdinių sistema, susiformavo taip pat anksčiau ir veikė budistinio kanono raidą. Tiesa, yra tyrinėtojų, kurie pirmuosius antropomorfinius dievų atvaizdus laiko budistiniais. Išlikę kūriniai liudija, kad nuo I a. pr. Kr. Buddha pradėdamas vaizduoti žmogaus pavidalu, pabrėžiant įvairius rankų gestus, kurie ilgainiui tampa svarbia budistinės ikonografijos dalimi.

Pirmieji antropomorfiniai Buddhos vaizdiniai buvo kuriami remiantis indų skulptūroje anksčiau vyravusia jaksų kūrimo tradicija, išsaugant daug jai būdingų žmogaus figūros vaizdavimo bruožų. Buddha, remiantis asketiška budistine estetika, dažniausiai buvo vaizduojamas dėvintis vargano vienuolio drabužiais, susuktais plaukais ir simbolinėmis rankų pozomis. Ikonografijoje pedantiškai išskiriami trisdešimt du pagrindiniai ir šešiasdešimt keturi šalutiniai Buddhos ikonografinio kanono požymiai, tačiau kuriant atvaizdus visų jų nebuvo laikomasi.

Buddha taip pat vaizduojamas sėdintis ant lotoso ar pjedestalo, sukryžiuotomis kojomis arba viena koja uždėjęs ant kitos. Dažniausiai jis rankoje laiko elgetos dubenį arba savo drabužio dalį. Išskirtinę svarbą budistinėje ikonografinėje sistemoje įgauna mudrų, arba rankų gestų, kalba, kuri turi didžiulę budizmo sekėjams suprantamą simbolinę prasmę. Labiausiai paplitusios iš jų yra, pavyzdžiui, *žemės lytėjimo mudra*, simbolizuojanti Buddhos sąmonės nušvitimą, kuomet sukryžiuotų kojų pirštų galiukais paliečiama žemė, kuri kviečiama paliudyti šį išskirtinės svarbos faktą dešinės rankos delną nukreipiant į žemę, o kairę padedant ant kelių. Kita ne mažiau svarbi *baimės išsklaidymo mudra*, kai kairė ranka ištiesiama delnu į viršų. Aukštyl rodantys pirštai simbolizuoja apsaugą nuo blogio jėgų. Iš čia kyla požiūris į esminį indų vaizduojamosios dailės tradicijos skirtumą, lyginant su modernia vakarietiška, kuri *daugiau siekia perteikti pabrėžtinai asmeninį tikrovės suvokimą šią konkrečią akimirką, o tradicinis indų menas daugiau orientuotas į būsenų perteikimą*.

Tuo pat metu Mathuroje, Amaravatėje, Andra Pradešo regione ir kituose indų kultūros centruose formuojasi įvairios skulptūros mokyklos, kurių šalininkai, išskyrus konkrečiai religijos tradicijai priskiriamą dievų panteoną, kūryboje naudoja tradicinės indų mitologijos motyvus, atsiranda daugybė įvairių mitinių dievų ir deivių vaizdinių, tarp jų vyrauja įmantrios beveik apvalios reljefinės jaksinių figūros, kurioms būdingas

žemiškumas ir juslingumas. Su Mathuros mokykla ne tik konkuravo, tačiau ir formos rafinuotumu ją dažnai nustelbdavo Amaravatės mokyklos kūriniai.

Plėtojančioje Maurijų ir Šungų epochų tradicijas Mathuros budistinio meno mokykloje mūsų eros pradžioje ryškėja antropomorfiniai Buddhos skulptūriniai portretai, kurie savo reikšmingumu greitai nustelbia tradicinius jakšinių, moterų deivių, paprastų žmonių ir gyvūnų skulptūrinius vaizdinius. Menininkai linksta į apibendrintas medžiagiškas formas, sukurtas aiškiai pagal apibrėžtus siužetinius reikalavimus.

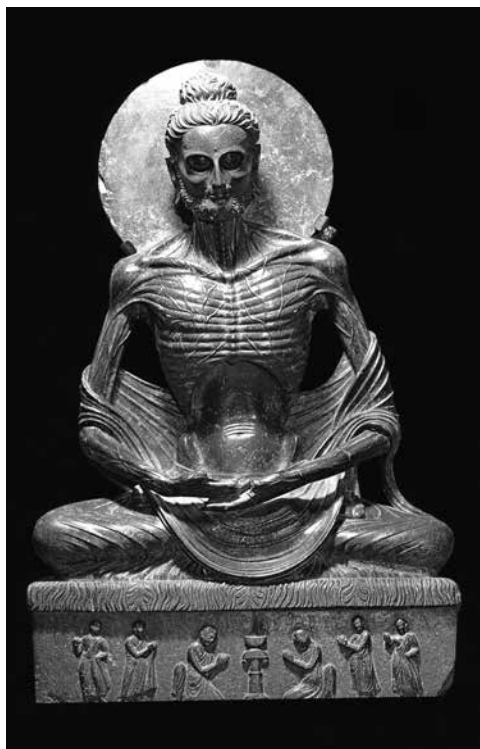
Mathuros mokyklos skulptorių kūryboje skleidžiasi dvi vyraujančios pakraipos: pirmoji liaudiška su ryškiais hinduistinės estetikos elementais. Ji siejasi su žemiškų, pasaulietinių, juslinių motyvų aukštiniu, kuris įtaigiai atsiskleidžia šios mokyklos skulptorių pamėgtose moterų figūrose, plėtojančiose anksčiau jakšinių skulptūrų tradicijas. Tai dažniausiai goreljefinės deivių, šokėjų, kurtizanių figūros šokio, gaivališkų judesių pozose, demonstruojančios savo kūno grožį. Kurdami moters vaizdinius Mathuros mokyklos meistrai pirmiausia išryškina jos žemišką jusliškumą, stambias medžiagiškas moters kūno formas, kartu pabrėždami vakhanalijos ir erotikos elementus.

Tipiškas šios pakraipos kūrinys, išsiskiriantis meninių formų brandumu, yra goreljefinė šokančios jakšinės figūra (II a.) iš Viktorijos ir Alberto muziejaus Londone. Stiprėjančios Mathuros regione hinduistinio bhagavatizmo estetikos įtakoje viename stupos bareljefe (II a.), vaizduojančiame tradicines Buddhos gyvenimo scenas, religiniai motyvai natūraliai susipina su atvirai erotiniais, vaizduojančiais koketiškas kurtizanas ar įsimylėlių poras. Taigi liaudiškoje Mathuros skulptūros pakraipoje ryškėja tos hinduistinės skulptūros tendencijos, kurios pilna jėga vėliau atsiskleis žmonių meilę ir atvirai erotinius motyvus aukštinančiame vaišnavistinės, šaktistinės ir ypač tantrinės atšakos mene.

Kita vertus, Mathuros mokyklos skulptūros tradicija atspindi specifinio šiai mokyklai būdingo Buddhos portretinio kanono tapsmą, kuris ryškėja mūsų eros pradžioje, tikriausiai nepriklausomai nuo Gandharos mokyklos. Ankstyvieji antropomorfiniai Mathuros mokykloje sukurti Buddhos vaizdiniai liudija, kad šis kanonas pradžioje formuojasi stipriai veikiamas vietinių liaudies dievų skulptūrų kūrimo tradicijos. Iš čia kyla ankstyvųjų



Stovintis Buddha. Mathuros mokykla.
Guptų epocha IV–V a. Rusvas smiltainis



Badajantis Buddha. Gandhara. II a.
Pilkasis skalūnas

kresnų skulptūrinių Buddhos vaizdinių žemiškumas, pabrėžtinai jo traktavimo, aprangos paprastumas. Vėliau ryškėja dvi pagrindinės kanoniško Buddhos vaizdinio traktavimo tendencijos: pirmoji vaizduoja sėdintį nirvanos būsenoje, o antroji – stovintį. Abi tendencijas jungia vidinė rimtis ir išraiškingi simboliniai rankos gestai.

Ilgainiui apie III a. Mathuros mokykloje įsivyrąja saviti skulptūrinio Buddhos vaizdavimo kanono principai, kurių specifiškumas ryškiausiai atsiskleidžia stovinčio ir sėdinčio Buddhos statulose. Jo traktavimas yra žemiškas, kupinas vidinės šilumos. Veidas vaizduojamas dailios apvalios formos, pilnais skruostais, išryškinama stambi juslinė apatinė lūpa, aiškiai nubrėžta antakių linija, ramiai nuleistos akys. Portretai yra apibendrinti, alsuojantys vidiniu grožiu, rimtimi. Klasikiniu tokios kanonizuotos skulptūros pavyzdžiu tampa soste sėdintis Buddha Katros steloje (II a. pradžia).

Greta Mathuros ir jos įtakoje buvusių indų skulptūros centrų, kitas svarbus Kušanų imperijos budistinio meno židinytis buvo šiaurės vakarinėje Hindustano pusiasalio dalyje Gandharoje, aprėpiančioje šiuolaikinę Pakistano, rytinę Afganistano, Persijos teritorijas, besiribojančias rytuose su Kašmyru, o pietuose su Sindu. Vadinasi, Gandharos mokyklos architektūra ir skulptūra, lyginant su Mathuros, paplinta lokaliame areale. Jos centrai buvo imperijos sostinė Parušapura, Teksila (nuo VI iki I a. pr. Kr. Bhir-Maundas), Kabulas, Pandžabo ir vėliau Kašmyro miestai. Pasienio zonoje esantis Gandharos regionas nuolatos buvo puolamas ir niokojamas užkariautojų, iš šiaurės ir vakarų besiveržiančių į Indiją ir siekiančių užvaldyti pagrindinius prekybos kelius, vedančius į turtingą Indiją.

Daugelio šimtmečių tėkmėje Gandharoje susipina ir jungiasi įvairios kultūrinės, estetiškos, meno tradicijos. Nuo 558 iki 327 m. pr. Kr. ši teritorija įeina į Irano achemenidų imperijos sudėtį. Vėliau Aleksandro Makedoniečio žygis čia palieka graikų kultūros pėdsakų. Nuo 305 iki 190 m. pr. Kr. Gandhara tampa Maurijų imperijos dalis. Po šios imperijos žlugimo

Gandharą valdo Vidurinės Azijos, Baktrijos graikų, skitų kilmės dinastijų valdovai. Įėjusi į Kušanų, o vėliau į Guptų imperijų teritoriją, Gandhara jau svarbus pasienio zonos indų kultūros židinys, stipriai paveiktas persų, Baktrijos ir heleniškųjų skulptūros tradicijų.

Gandharos kultūra ir menas pasiekia klestėjimo viršūnę imperatoriaus Kaniškos valdymo metu, tada statoma daugybė budistinių šventyklų, vienuolynų, tūkstančiai stupų, kurių architektūra Gandharos regione skiriasi nuo Maurijų epochoje vyravusių ankstyvųjų pilkapio formos statinių. Stupos Gandharoje statomos ant aukšto kvadrato ar stačiakampio formos pjedestalo su laiptais, vedančiais į centrinę kupolo formos dalį su kamera, skirta relikvijų saugojimui. Jas vainikuodavo aukšta stulpo formos metalinė viršūnė. Gandharos stupos išsiskyrė gausiu architektūriniu ir skulptūriniu dekoru. Iš daugybės Gandharos stupų didingumu ypatinga Parušapuroje pastatyta 195 m aukščio stupa, kurios penkių pakopų pjedestalas siekė 46 m, o ant jo pastatytas 13 aukštų, 122 m pastatas, kurį vainikavo 27 m metalinė viršūnė. Ši stupa VII a. buvo sugriauta griaustinio. Dauguma Gandharos budistinės kultūros paminklų buvo nuniokoti V a. įsiveržusių hunų ir vėliau į Indiją bangomis plūdusių arabų musulmonų užkariautojų. Kadangi Gandharos budistinės architektūros paminklų dažniausiai aptinkamos tik fundamentų liekanos bei architektūrinio ir skulptūrinio jų dekoru dalys, kalbant apie Gandharos meninę kultūrą pagrindinis dėmesys kreipiamas į daugybės išlikusių budistinės skulptūros paminklų analizę.

Gandharos stiliaus budistinė skulptūra formavosi sąveikaudama su išgyvenančia pakilimą architektūra. Kultiniai budistinės architektūros paminklai tuomet buvo gausiai dekoruojami simbolinėmis ir alegorinėmis skulptūromis, kurios ilgainiui išsivadavo iš architektūrinio konteksto ir įgavo santykinį autonomiškumą. Svariausi Gandharos mokyklos skulptorių pasiekimai siejasi su ilgu ir sudėtingu kanoniškų Buddhos ir budistinių vaizdinių ikonografinių sistemų formavimusi. Archeologų surastos I a. pr. Kr. skulptūros liudija apie ankstyvųjų Buddhos vaizdavimo formų įvairovę.

Skirtingai nei į juslingumą, formos medžiagiškumą linkstantys Mathuros mokyklos meistrai, Gandharos skulptoriai, veikiami mahajanos budizmo estetinių idealų, pagrindinį dėmesį sutelkia į dvasinio budizmo pradininko portreto perteikimą. Ilgainiui Gandharos mokykloje išsikristalizuoja kanoniškos simbolinės formos, paklūstančios aiškiai apibrėžtiems budistinės estetikos reikalavimams. Čia įsivyrąja kupini vidinės rimties, kontempliatyvūs, beaistriai Buddhos ir bodhisatvų skulptūriniai vaizdiniai, kurie savo išraiškingumu, povyžomis, į togas panašiais apdarais ir drapiruotėmis, polinkiu į formų aiškumą, linijų išraiškingumą, dailiomis proporcijomis primena helenistines skulptūras, tačiau pagrindiniai ikonografiniai bruožai akivaizdžiai rodo jų indiską kilmę.

Pirmasis autoritetingas Gandharos budistinės mokyklos skulptūros tyrinėtojas Alfredas Foucheris savo puikiai dokumentuotais veikalais daug nuveikė įvairių šios

mokyklos genezės ir stilistinių bruožų tyrinėjimuose. Po jo mirties svariausias įnašas pažįstant Gandharos skulptūrą teko Giuseppe's Tucci'o mokiniui Mario Bussagli. Jau Fouchet išplėtojo teoriją, kad šios mokyklos kanoniškų vaizdinių sistema formuojasi veikiamą helenistinės skulptūros tradicijų, kurių skleidėjai buvo graikai, likę Gandharoje po Aleksandro Makedoniečio žygių. Buddhos skulptūrų provaizdžiu jis skelbė graikiškas Apolono skulptūras. B. Rowlandas ir M. Whellenris vyraujančia laiko Romos imperijos skulptūrinės tradicijos įtaką, kuri plito per nuolatinį prekybinius Indijos kontaktus su Roma. A. Coomaraswamy'is, kaip minėjome, teigė, kad Gandharos budistinės skulptūros kanonas susiformavo veikiant Mathuros mokyklos kanoniškoms tradicijoms, kurios Gandharoje buvo transformuotos helenistinio meno. Bussagli tarp daugybės šios skulptūros tradicijos ištakų išskyrė šiame regione labai gyvybingą archajišką achemenidų persiškos skulptūros tradicijos sluoksnį. Jis įsitikinęs, kad čia giliai šaknis suleido helenistinė ir budistinė skulptūros tradicijos. Kita vertus, M. Bussagli pagrįstai teigia, kad tyrinėjant Gandharos skulptūrą reikia kalbėti apie daug platesnį užsienio kultūrų poveikį. Jo požiūriu, helenistinis įnašas neabejotinai buvo ankstesnis nei budistinis“ (Bussagli, 1996, p. 453).

Dabartiniai archeologiniai duomenys leidžia manyti, kad formuojantis Gandharos budistinės skulptūros kanonams, be graikų ir Romos skulptorių tradicijų įtakos, reikšmingą vaidmenį atliko ir keletą šimtmečių ryškėjančios sintetinės Baktrijos graikų skulptūros formos, jungiančios savyje persiškos ir indiškos skulptūrinių tradicijų elementus. Neatsitiktinai gyvenimo pabaigoje, apibendrinamas daugelio dešimtmečių tyrinėjimus, A. Foucheris reziumuoja, kad Gandharos skulptūra yra budistinio turinio ir indo-graikiškos formos, o jos kūrėjai buvo vietiniai Gandharos meistrai (Foucher, 1947, p. 309–310).

Svarbiausias Gandharos mokyklos skulptūroje buvo kanoniškas budizmo pradininko vaizdinys. Šioje mokykloje išsikristalizavo trys pagrindiniai Buddhos vaizdavimo ikonografiniai kanonai: sėdinčio, stovinčio ir gulinio, kurie aptinkami apvaliojoje skulptūroje ir reljefinėse kompozicijose. Pirmojoje kanoniškoje pozoje Buddha dažniausiai vaizduojamas vidinės kontempliacijos būsenoje, sukryžiuotomis „jogo pozoje“ kojomis, kartais pridengtomis drabužiais. Sėdinčio Buddhos kanoniškame vaizdinyje svarbūs simboliniai rankų gestai (tada vyrauja rankų pozicija) arba įvairiose mudrose (*mudrā* – „ženklas“, „simbolis“) delnų ir pirštų pozicijoje, iš kurių kiekviena turi konkrečią simbolinę prasmę. Sėdinčio Buddhos kanonizuotose statulose vyrauja trys skirtingos mudros pozicijos: *dhyāna-mudrā* (delnai sudėti vienas į kitą), simbolizuojanti meditaciją, apmąstymus, vidinį prašviesėjimą; *bhūmi-sparśa-mudrā* (dešinė ranka nuleista ant dešinio kelio ir liečia žemę), priesaika žeme, kviečianti paliudyti sakomų teiginių teisingumą; *dharmacakra-mudrā* (rankos grakščiai suglaudžiamos prie krūtinės) simbolizuoja būties rato posūkį.

Antroji kanoniška poza vaizduoja Buddhą, ramiai einantį arba stovintį ir skleidžiantį per praregėjimą suvoktas tiesas. Ši poza aptinkama tiek apvaliojoje skulptūroje, tiek ir įvairiose grupinėse bareljefinėse kompozicijose. Tai dažniausiai frontalinė figūra su išskleistomis basomis kojomis, aprengta ilgais klostėmis krintančiais drabužiais. Rankos paprastai vaizduojamos *abhaya-mudrā* pozicijoje (dešinė ranka pakelta į viršų ir delnu atsukta į žiūrovus, o nuleista kairė liečia drabužių klostes), simbolizuojančioje geraširdišką nusiteikimą ir paramą.

Trečioji mažiausiai paplitusi kanoniška pozicija vaizduoja Buddhą, gulintį priešmirtiniame patale ant dešinio šono, padėtu po galva dešinės rankos delnu. Visose minėtose kanoniškose pozose Buddha vaizduojamas su nimbu, aureole aplink galvą, simbolizuojančia šlovę. Brandaus Gandharos mokyklos periodo kanonizuoti Buddhos vaizdiniai išsiskiria tobula kompozicija ir aukštu meniniu, techniniu meistriškumu.

Be kanonizuotų trijų pagrindinių Buddhos pozų, Gandharos mokykloje išplėtojamas sudėtingas įvairaus rango budistinio panteono dievų ir bodhisatvų (*bodhisattva* – sanskr. siekianti sąmonės nuskaidrėjimo asmenybė) kanonas, į kurį įjungiami daugelis tradicinių indų dievų (Brahma, Indra), Vidurinės Azijos ir Irano dievybių. Žemesnio rango dievų hierarchijoje regime iš hinduistinės mitologijos išplaukiančių devatų – dangaus deivių, miškų nimfų, jakšinių, gandharvų – dangiškų muzikos deivių, sparnuotų genijų vaizdinius, kuriuose Gandharos skulptoriai siekia išryškinti jauno žmogaus kūno grožį. Be minėto dievų ir pusdievių pasaulio, svarbus vaidmuo Gandharos skulptorių kūryboje tenka bodhisatvoms, kurių reikšmingumas demokratiškame mahajanos mokyme itin iškeliamas. Bodhisatvos dažniausiai vaizduojamos jaunesnės nei Buddha su ūsais, vos besišypsančios, kanoniškais gestais. Jų veidus puošiančios šypsenos liudija palaimą. Greta šio įspūdingo dievų, pusdievių, bodhistavų panteono, Gandharos skulptūroje aptinkame daugybę žemiškų, eilinių budistinio ordino vienuolių, asketų, pasauliečių vaizdinių, kuriuose pabrėžiama budistinei estetikai būdinga rimtis, vidinis susikaupimas, beaistriškumas. Gandharos mokyklos Kušanų epochos meistrų kūryboje formuojasi tų



Nusileidimas iš dangaus. Gandhara.
Kušanų periodas. III a. Pilkas skalūnas

stilistinių bruožų visuma, kurie visa jėga atsiskleidžia III–V a. meno raidoje ir klasikines formas įgauna Guptų epochoje.

Vadinasi, helenistinių, Irano ir stipriai paveiktų mahajanos budizmo indų estetinių idealų įtakų susidūrimo zonoje dabartinio Afganistano ir Indijos paribių teritorijose gimsta vienas įstabiausių kupinas galingos dvasinės galios pasaulinės skulptūros istorijos reiškinių, kuris ryškiausiai atsiskleidžia klasikiniu periodu iškilusiose Mathuros ir Gandharos mokyklose. Pirmojoje jaučiamas daug stipresnis vietinių skulptūros tradicijų poveikis, o antrojoje – persų, graikų ir kitų skulptūros tradicijų poveikis, kuris indų civilizacijos erdvėje susilydo į vientisą jau indų kultūros fenomeną. Dėl meninės formos tobulumo ir kruopščiai išplėtotų ikonografinių sistemų įtaigesne tapo Gandharos budistinė skulptūra, kuri, patyrusi kai kurias transformacijas Guptų epochoje, plačiai pasklinda už indų civilizacijos ribų, ženklindama net Kinijos, Korėjos, Japonijos ir kitų kraštų skulptūros raidą.

Kitas svarbus klasikinės epochos skulptūros centras buvo pietų Indijoje tamilų apgyvendintoje teritorijoje Gudimallame. Čia archeologai aptiko vieną įstabiausių Indijos skulptūros istorijoje goreljefinį dievo Šivos (II a. pr. Kr.) vaizdinį. Ši poliruoto akmens lingamo formos skulptūra liudija, kad Šiva, kuris buvo suvokiamas kaip visatos kūrybinės galios dievas, palaipsniui įgauna vėlesniems šivaistiniams kultams būdingą ezoterinę prasmę. Skulptūroje estetiniu požiūriu vertingiausia yra meistriškai atlikta stovinčio ant neūžaugos pečių dievo Šivos figūra. Apnuogintas Šivos kūnas išsiskiria indų skulptūroje tobulomis proporcijomis ir meninių formų harmoningumu. Originalios kompozicijos skulptūra spinduliuoja gyvybinę energiją, aktyvias kūrybines gamtos jėgas, būties džiaugsmingumą. Šis skulptūros šedevras patvirtina spėjimą, kad indų skulptoriai, kurdami meno kūrinį, skverbiasi į vidų, siekia perteikti ne išorinę, o vidinę vaizdinio esmę.

Guptų epochos estetika ir menas

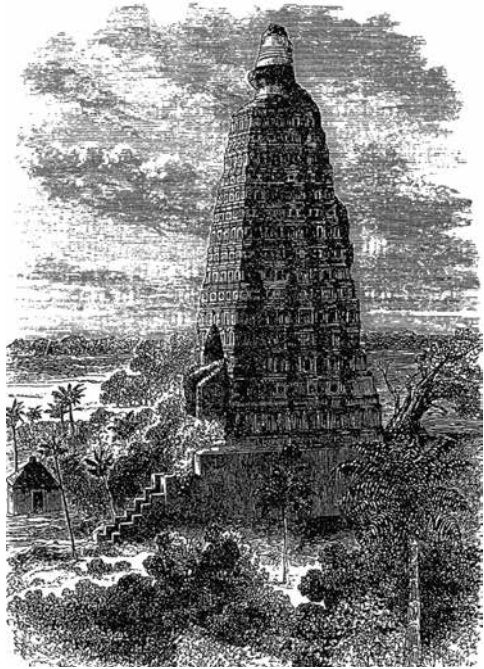
III a. stiprėjant vergovinių santykių krizei beveik tuo pačiu metu žlunga dvi Hindustano pusiasalio imperijos Kušanų šiaurėje ir Andhra pietuose, o jų teritorijos suskyla į daugybę smulkių feodalinių valstybių. Ryškėjantį feodalinio susiskaldymo procesą laikinai pristabdo IV a. pradžioje iškilusi galinga Guptų imperija, kurios valdoma Magadha ir senoji sostinė Pataliputra tampa paskutinės didžiulės besiformuojančios vergovinės imperijos centrais. Guptų dinastijos valdovai pajungia savo valdžiai šiaurės ir centrinę Hindustano pusiasalio dalį nuo dešiniojo Indo upės kranto vakaruose iki Gangos upės baseino rytuose. Pietuose Dekane jos sienos ribojasi su galinga Vakatanų valstybe. Taip atsiranda galinga Guptų imperija (320–470 m.), kuri, nepaisant karų, atveria pusanatro amžiaus indų kultūros ir meno

pakilimo tarpsnį, kai kultūra ir menas tampa daugiausiai pasaulietiniai, atviri įvairioms išorinėms įtakoms. Mokslininkų veikaluose Guptų epochos ribos išplėtojamos iki 520, 535 ar net 540 metų.

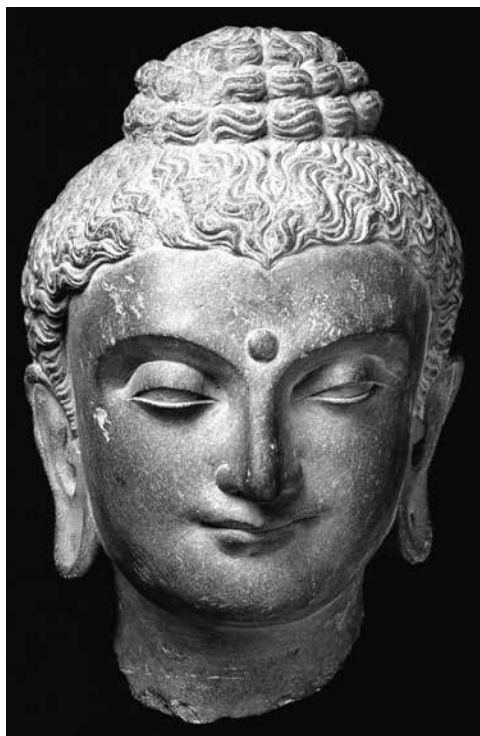
Savo klestėjimo apogėjų Guptų imperija pasiekia Čandraguptos II viešpatavimo metu (380–414 m.), tada imperijos vasalai – Kušanų ir daugelio kitų gretimų valstybių valdovai, o su pietų Dekane viešpataujanti Vakatanų dinastija susieja dinastijų vedybiniai saitai. Po ekonominės suirutės ryškėja naujas šalies ekonominio ir kultūrinio pakilimo periodas, klesti prekyba su Kinija, Persija, Bizantija, Indonezija ir kitais kraštais, iškyla turtinga pirklių klasė. Iš imperijos į tolimus kraštus sklinda prekių srautai: audiniai, metalo, dramblio kaulo dirbiniai, ginklai, brangakmeniai, prieskoniai, dažikliai, egzotiški gyvūnai ir paukščiai. Maurijų, Šungų ir Kušanų kultūros tradicijas plėtojantys Guptų imperijos valdovai suteikia indų civilizacijai klasikines formas ir paverčia ją vienu svarbiausių pasaulinės kultūros ir meno židinių. Guptų dinastijos valdymo epocha, tai indų klasikinės civilizacijos aukso amžius, kuomet klesti architektūra, vaizduojamoji ir taikomoji dailė, filosofija, estetika, logika, astronomija, matematika, medicina, muzika, literatūra, sukuriamas puranų korpusas.

Guptų epocha – klasikinės indų kultūros ir meno istorijos aukso amžius, kuriame atgimsta ir naujų pavidalų išsiskleidžia klasikinėje indų kultūroje gyvavusios meno formos. Iš čia plaukia kiek kontroversiškas pavadinimas „Guptų neoklasicizmas“. Tai epocha, kuriai būdingas tolerantiško brahmanizmo atgimimas; greta senųjų vėdiškųjų ritualų atgimimo, bhakti kultų išplitimo, klesti įvairios budistinės, džainų kultūros ir meno formos. Apie Guptų epochoje gyvavusią religinę toleranciją liudija daugybė epigrafinių užrašų, literatūros paminklų, šaltiniuose minima daugybė valdovų dovanojimo budistiniams vienuolynams, džainų šventykloms.

Guptų epochos kultūroje ryškėja dvi skirtingos tendencijos. Pirmiausia atgimsta pasaulietinė miestų kultūra ir nuostabiai besiskleidžiančios klasikinio meno formos



Bodh Gaja. Mahabodi šventykla VI a.
po XIX a. restauracijos. Raižinys



Buddhos galva. Šiaurės vakarų Indija. III–V a.
Smiltainis

įžengia į naują „klasicistinį“ raidos etapą. Ryškėja aukštą lygį pasiekusios meninės kultūros išsivadavimas iš griežtų normatyvinių kanonų nuostatų, atsisukimas į plačiuosius pasaulietinės indų liaudies kultūros sluoksnius bei demokratėjimas. Kita vertus, religinės kultūros plotmėje taip pat pastebimas posūkis į nacionalinės kultūros tradicijas, senuosius religinius idealus, mitologiją, kas skatina senųjų brahmaniškų mokymų atgimimą nauju hinduizmo pavidalu. *Tai iš tikrųjų savotiškas pereinamasis indų kultūros raidos tarpsnis, susijęs su neseniai klestėjusios klasikinės kultūros ir meno saulėlydžiu ir jos viduje naujos viduramžių kultūros formavimusi, kurios ideologine šerdimi tampa sparčiai skleidžiantis savo įtaką hinduizmas ir su juo susijusios įvairios architektūros ir vaizduojamųjų menų formos.*

Šiuos naujus su religinių ir estetinių idealų kaita susijusius poslinkius regime dar III a. sukurtoje penktoje hinduistinėje šventy-

kloje Nagardžunikondoje. Apie V a. jau ryškėja laipsniškas mahajanos budizmo ir hinduizmo susilieėjimas. Brahmanai hinduistinių idėjų populiarinimui pasitelkia įvairias epinės literatūros formas, puranų teikiamas galimybes. Daugelis džatakų siužetų, vaizduojančių Buddhos ankstesnius gyvenimus, yra identiški puraniškai mitologijai. Budistinių džatakų (*jātaka*) vaizdiniai palaipsniui susipina ir susilieja su nepaprastą populiarumą liaudyje įgavusių didžiųjų indų epų „Mahabharatos“ ir „Ramajanos“ vaizdiniais, formuojasi „Pančatantra“ (*Pañcatantra*) („Penkios knygos“) galutinė redakcija. Vadinasi, čia galime kalbėti apie stiprėjantį skirtingų kultūrinių, estetinių, meninių idėjų integracijos procesą, kuris tampa svarbiu postūmiu naujam estetinės ir meninės kultūros pakilimo procesui. Valdant Čandraguptai I prasideda sanskrito pasaulietinės ir religinės literatūros „aukso amžius“, iškyla sanskrito literatūros ir filosofijos korifėjai Kalidasa, Asanga, Vasubandhus, klesti drama, meilės ir gamtos lyrika. Statoma daugybė rūmų, šventyklų, vienuolynų, aukštą meninį lygį pasiekia monumentalioji akmens, terakotos ir bronzos skulptūra, molbertinė ir freskų tapyba.



Stovintis Buddha. Sarnathas. 435.
Tamsiai geltonas smiltainis

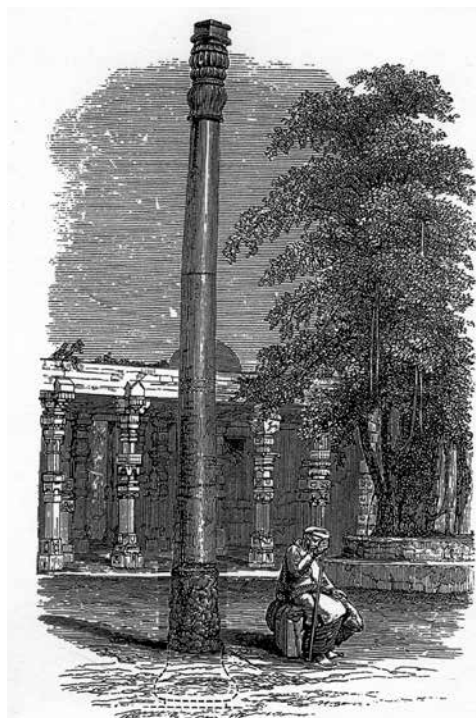


Sédintis Buddha. Sarnathas. 478.
Smiltainis

Ryškūs poslinkiai regimi ir vienuolynų kultūroje. V a. iškyla dideli budistiniai universitetiniai centrai Teksiloje, Nalandoje, Vikramasiloje, Vailabhyje ir kitose vietovėse. Kinų budizmo adeptas Huijen Tsangas 630–643 m. aplankęs ir mokęsis pagrindiniuose budistiniuose vienuolynų kultūros centruose su nuostaba rašo apie Nalandos budistinių vienuolynų kompleksą, kur buvo apie 10 000 studentų ir 1510 dėstytojų turintis budistinis universitetas. Iš šimtų to meto Indijos budistinių vienuolynų jis išsiskyrė savo mastais. Čia buvo sukaupotos didžiulė budistinės ir mokslinės literatūros biblioteka, meno kūrinių kolekcijos. Studentai studijavo filosofiją, klasikinę literatūrą, gramatiką, logiką, matematiką, mediciną, meditacinės praktikos principus, menus.

Anot minėto kinų piligrimo, garsusis Adžantos vienuolynų kompleksas netoli Bombėjaus Dekano plokštikalnėje tuo metu buvo didesnis ir turtingesnis nei išliko iki mūsų dienų. Potvyniai, uolų griovimai, užkariautojų puolimai, gaisrai ir stichinės nelaimės sunaikino daugybę įstabių architektūros ir vaizduojamosios dailės paminklų.

Architektūra ir stambių formų vaizduojamoji dailė Guptų epochoje įžengia į „klasicizmo“ tarpsnį, kuriame iš esmės nieko naujo nesukuriama, tačiau plėtojamos



Nerūdijančio plieno kolona. Delyje IV a.

ir tobulinamos anksčiau sukurtos meno formos. Pagrindiniuose meninės kultūros centruose (Mathura, Pataldžaitra, Magadha, Bharhutas, Aihola, Sančis, Besnagaras, Adžanta) jaučiama stipri ankstesniais amžiais gyvavusių meninių stilių įtaka. Šios epochos estetinių idealų savitumas pirmiausia atsiskleidžia architektūroje, skulptūroje ir sienų tapyboje, ką liudija skirtingų epochų Mathuros skulptūros mokyklos ir Adžantos tapybos lyginamoji analizė.

Guptų epochoje viešpatauja dvi pagrindinės skulptūros mokyklos: senoji Mathuros, tęsianti Kušanų epochoje išryškėjusias tendencijas, ir nauja Sarnatho, savitai plėtojanti Mathuros ir Gandharos mokyklose išsikristalizavusius principus. Stilistiniai šių mokyklų skirtumai neesminiai, kadangi abi remiasi tomis pačiomis kanoniškomis tradicijomis, tik Mathuros skulptorių kūriniuose vyrauja šios mokyklos meistrams būdingas žemiškumas, o Sarnatho skulptūroje ryš-

kesnis simbolizmas ir santykiškumas. Abi šias V a. brandą pasiekusias mokyklas jungia anksčiau neregėtas formos grynumas, dvasinio prado sureikšminimas.

Gandharos mokyklos tradicijoje išsikristalizavę kanoniško Buddhos vaizdavimo principai Sarnatho mokyklos meistrų kūryboje keičiasi; vaizdinys simbolinis, idealizuotas, išsiskiria tobulomis proporcijomis. Pagal šios mokyklos kanono reikalavimus, Buddhos veidas vaizduojamas minkštos ovalo formos, su storomis juslingomis lūpomis. Ryškus šios „klasicistinės“ pakraipos skulptūros pavyzdys yra „Sėdintis Sarnatho Buddha“ (V a.); čia vyrauja sudvasinto, kupino santykiškumo, abstraktaus grožio idealas.

Guptų epochoje išpopuliarėjo stovinčio kupino vidinės rimties Buddhos vaizdinys. Klasikiniais šios krypties kūriniiais tampa „Stovintis Buddha“ (V a. iš Sarnatho). Skulptūra išsiskiria formų minkštumu, kas pabrėžiama meistriškai perteikta drabužių drapiruote. Veidas skulptūriškas, kupinas vidinės rimties ir palaimos, plaukai supinti smulkiais garbanomis. Mathuros mokykloje išsikristalizavę kanoniški principai savitai atsiskleidžia didžiulėje 2,29 m aukščio ir beveik toną sveriančioje „stovinčio Buddhos iš Sultangandžo“ statuloje (V a.

Bengalija), kuri yra vientisa ir dvasinga. Pastaroji skulptūra ir milžiniška monolitinė daugiau nei 7 m aukščio iš nerūdijančio plieno kolona Delyje liudija išaugusį Gupta epochos skulptūros technologijos ir menininkų meistriškumą. Šį įstabaus indų kultūros pakilimo tarpą nutraukia įsiveržusios hunų ir kitų barbarų gentys, kurios sugriauna žydinčius imperijos miestus, komunikacines sistemas ir nuskurdina pasiturinčią pirklių klasę.

Vadinasi, aukščiausią klestėjimą budistinės tradicijos dailė pasiekia Gupta epochoje, kuomet galutinai susiformuoja pagrindiniai Buddhos vaizdavimo kanonai ir jie įgauna savo klasikinės formas. Daugumoje skulptūrų iki VII a. Buddha vaizduojamas kaip vienuolis, o vėliau vis dažniau atsiranda jo kaip princo su karūna vaizdinys. Plintant mahajanos budizmo idėjoms išskirtinę svarbą šios tradicijos dailėje įgavo bodhisatvos (taip vadinamos visos, išskyrus Buddhą, vyriškos lyties dievybės). Pagrindiniai šio budistinio panteono personažai yra keturios vadinamosios nepriklausomos bodhisatvos – Vadžrapanis,

Avalokitešvara, Mandžušris ir Maitreja, o visos kitos yra traktuojamos kaip įvairių pavidalų jų apraiškos. Kiekvienai jų būdinga konkreti funkcija ir ikonografinių elementų visuma. Skleidžiantis naujoms įtakingoms budizmo apraiškoms budistinio panteono figūrų gausėjo, keitėsi jų hierarchinė padėtis. Pavyzdžiui, VI a. sparčiai plėtojantis tantriniam budizmui, iškilo Adi Buddhos arba Vadžradharos vaizdinys, kuris tapo tantrizmo adeptų garbinimo objektu. Be minėtų dievybių buvo daugybė kitų žemesnio rango budistinio panteono personažų.

Guptų epochos estetiški idealai ir meninė kultūra tampa vienu reikšmingiausių pereinamųjų indų kultūros ir meno raidos periodų iš klasikos į viduramžius, tad vadinamajame „Guptų klasicizme“ ryškiai atsiskleidžia ankstesniais amžiais išsikristalizavusios estetinės ir meninės tradicijos. Gupta epochoje buvo sukurta daugybė reikšmingų filosofinių, estetinių, literatūrinių kūrinių, aukštą meninį lygį pasiekė architektūra ir vaizduojamoji dailė. Šioje epochoje išsikristalizavus estetinių idėjų, meno stilių ir kanonizuotų formų poveikis išlieka praslinkus daugiau nei dviem šimtams



Parvati. Sieninės tapybos detalė. Talagišvana šventykla. Panamalai, VII–VIII a.

metų po Guptų imperijos žlugimo 470 m. Neatsitiktinai du vėlesni Pandijų, Chalukjų ir Palavų dinastijų valdymo amžiai pietų Indijoje kultūros ir meno istorikų vadinami „post-Guptų“ epocha, nors Guptų dinastijos palikuonys dar karaliavo nedidelėje Magadhos valstybės teritorijoje iki 647 m. Po pirmųjų VII a. arabų musulmonų antpuolių Gandharos skulptūros tradicijos iki VIII a. gyvuoja Kašmyre, o vėliau transformuotu pavidalu išplinta Tibete, Mongolijoje, Buriatijoje, Kinijoje, Japonijoje.

Guptų epochos architektūra ir vaizduojamoji dailė, plintant jos kultūros tradicijų, ypač budizmo įtakai, stipriai paveikė daugelio kitų Rytų, ypač pietryčių Azijos šalių, architektūros ir dailės raidą, kur indiški stilių šventyklos, stupos, pagodos, skulptūros išplito iki Indonezijos salų.

„Čitralakšana“ ir klasikinės tapybinės estetikos sklaida

Sprendžiant iš rašytinių šaltinių, Indija turėjo ilgą ir turtingą tapybos tradiciją, kuri dėl tapybos kūriniams būdingo nepatvarumo nukentėjo nuo, suiručių, užkariautojų antplūdžių, vidaus karų ir gamtos sąlygų poveikio. Tai, kad jau klasikiniame periode yra parašyti tapybinei estetikai skirti traktatai, liudija indų tapybą turėjus labai senas tradicijas ir buvus išplitusią įvairiuose regionuose. Ji perėjo skirtingus pakilimo ir nuosmukio etapus. Tragiškas indų tapybos likimas regimas netgi garsiosios Adžantos tapybos istorijoje. Dar palyginti neseniai, XX a. pradžioje, anot liudijimų, šios tapybos liekanų pavyzdžiai buvo regimi 29 olose, o šiandien tokių liko tik šešios.

Seniausios ir autoritetingiausios iš išlikusių tapybai skirtų klasikinio periodo šilpašastrų yra „Čitralakšana“ („Būdingi tapybos bruožai“) ir „Višnudharmottara“ („Dorybingi Višnaus įstatymai“, arba „Tapybos traktatas“). Tibeto kalba išlikusio tapybinės estetikos traktato „Čitralakšanos“ autorius nežinomas, nors tekste rašoma, kad anoniminis autorius perteikia legendinio menų mokytojo Nagnadžito mokymą. Vėliau tekste iškyla dievų valdovas Brahma ir jo žodžius perteikiantis legendinis dangaus architektas Višvakarmanas, visų menų ir amatų globėjas. Be šių dviejų minėtų asmenybių, „Čitralakšanos“ autoriumi skelbiamas ir legendinis Pralada.

Dėl „Čitralakšanos“ sukūrimo laiko tebėra diskutuojama. Atskirų traktato fragmentų citavimas vėlesnėje budistinėje literatūroje ir ikibudistiniams traktatams būdingas vedinių dievų pagarbinimas traktato pradžioje bei tiesioginių aliuzijų į budistinių dievų panteoną nebuvimas leidžia manyti, kad archajiškiausias jo sluoksnius siekia apie V a. pr. Kr., t. y., kad jis sukurtas anksčiau nei šalyje įsigalėjo budizmas ir išryškėjo galingas šios krypties literatūros srautas. Analizuodami „Čitralakšanos“ tekstą, aiškiai pastebime ankstyvosios ikibudistinės mitologinės ir estetinės tradicijos pėdsakus. Kita vertus, traktato tekste išsakyta užuomina

apie kastų susimaišymą liudija, kad jis susiformavo, kai ortodoksio brahmanizmo idėjas jau buvo paveikusias demokratiškos budizmo ir džainizmo ideologijos, teigiančios visų žmonių dvasinę lygybę. Tai, kad traktate pirmiausia kreipiamasi į poveidinio dievų panteono triadą Brahma, Šivą, Višną, leidžia spėti, kad pagrindinė teksto dalis suredaguota apie I amžių.

Vienas pirmųjų autoritetinių „Čitralakšanos“ teksto tyrinėtojų vokiečių indologas Bertholdas Lauferis, 1913 m. paskelbęs jo vokišką vertimą iš tibetiečių kalbos su komentarais (Laufer, 1913) parašė didžiulį įvadinį straipsnį, kuriame aiškinosi teksto atsiradimo aplinkybes ir autorystę. Lyginamuoju aspektu analizuodamas jo struktūrą, stilistinius ypatumus priskyrė jį džainistinės estetikos tradicijai ir manė, kad tibetiečių kalba išlikusi versija turėjo bent tris skirtingus autorius. Budistinių motyvų atsiradimą jis siejo su vėlesnėmis teksto redakcijomis, kurios atsirado šiai kryptčiai tapus viešpatuojančia to regiono, kuriame gimė tekstas, religine tradicija. Iš čia plaukė ir kita svarbi šio mokslininko hipotezė, kad daugelis traktate su budizmo estetinė tradicija siejamų motyvų yra archajiškesnės, ikibudistinės kilmės, apskritai būdingos ankstesnei indų filosofijos, filologijos, estetikos, dailės ir dievų vaizdavimo tradicijoms.

Aiškliai struktūruota „Čitralakšanos“ teksto kompozicija, plėtojamų idėjų vientisumas liudija, kad ji apibendrina amžiais susiklosčiusias tapybinės estetikos tradicijas. Tekstą sudaro trys skyriai. Pirmajame pasakojama legenda apie „Čitralakšanos“ teksto gimimą ir pirmojo paveiklo sukūrimą, antrajame kalbama apie tapybos paskirtį ir vaidmenį visuomenės gyvenime, trečiajame detalai gvildenamos specifinės dievų, žmonių, gyvūnų tapymo problemos, aptariamos meninės išraiškos priemonės, įvairūs kanoniniai reikalavimai ir daugybė grynai techninių tapybos principų bei detalių.

„Čitralakšana“ prasideda pagrindinių dievų pagarbinimu. Toliau pasakojama legenda, kaip išmintingą karalių aplanko nevilties kupinas brahmanas ir prašo atgaivinti jo mirusį vienturtį sūnų. Karaliui padeda dievų valdovas Brahma, kuris paprašo sukurti mirusiojo atvaizdą tam, kad galėtų jį atgaivinti. „Per mano malonę, – sakoma traktate karaliui Brahmos vardu, – tu nutapei brahmano sūnų ir kartu sukūrei pirmąjį žemėje paveikslą <...>. Dabar ir ateityje šiam paveiksliui iškilmingai aukokite dovanas. Te jis visuomet žavi žmones, skleidžia jiems džiaugsmą ir laimę. Te jis amžiams būna palaimos ir sėkmės šaltinis, apvalo nuo nuodėmių. Te jis naikina demonus ir nugali priešus! Dabar paklausyk apie tai, kas pirmą kartą tavo yra nutapyta. Tai, ką tu nutapei, vadinasi paveikslas [*citra*]“ (Citr. I. 339–346.)

Vėliau traktate pasakojama, kaip karalius vyksta į Brahmos rezidenciją ir prašo jį atskleisti tapybos meno paslaptis, išmokyti, kaip ir ką reikia vaizduoti paveiksluose. Į tai dangaus valdovas atsako: „Iš pradžių pasaulyje atsirado vedos ir aukojimai. Kuomet buvo pastatytos *caitya* (šventovė arba koplyčia, skirta kuriam nors dievui garbinti – A. A.), tuomet radosi būtinybė tapyti paveikslus. Tapybą reikia garbinti lygiai kaip ir vedas“

(Citr. I. 340–344). Nuolatinės traktato autorių aliuzijos į dievų pasaulį ir pagrindinių tezių perteikimas jų lūpomis turi pabrėžti traktate plėtojamų idėjų reikšmingumą, išskelti tapybą menų hierarchijoje ir traktuoti kaip kitų menų kelrodę žvaigždę. Traktate teigiama, kad kaip karalius yra aukščiausias tarp žmonių, taip ir tapyba – svarbiausia tarp menų. Kaip visos upės teka į vandenyną, o iš vandenyno gaunamos brangenybės, taip ir „visos meno rūšys paklūsta tapybai“ (Citr. I. 366–370).

Vykdydamas Brahmos priesakus, karalius vyksta pas meistrystės ir menų dievą Višvakarmaną, kuris detalai paaiškina įvairių siužetų paveikslų tapymo, proporcijų ir t. t. ypatumus. Šie pamokymai išdėstomi dievų pagerbtame „Čitralakšanos“ tekste, kuris skelbiamas pagrindiniu veikalu, atskleidžiančiu įvairias tapybos meno subtilybes, kompozicijos, proporcijų, spalvų panaudojimo ir daugelį kitų dėsnių.

„Čitralakšanoje“ apibūdinamos skirtingos paveikslų rūšys su joms būdingais bruožais, daug kalbama apie tikram tapybos meistriui ir žinovui būtinas išmanyti proporcijas, formas, kontūrinio piešimo dėsnius. Traktate plėtojamos rekomendacijos ir norminės nuostatos remiasi įdėmiu gamtos, žmogaus veido, kūno proporcijų stebėjimu. Dievų, žmonių, gyvūnų ir gamtos pasaulio reiškinių vaizdavime išskiriami specifiniai kانونiniai principai, kurių tikslas – pabrėžti aukščiausiąją dievų prigimtį ir atskirų žmonių tipų ar specifinių socialinių sluoksnių bruožus. Išskirtinis dėmesys čia skiriamas grynai techniniams kompozicijos principams, proporcijoms, formų santykiams, piešinio, spalvų dėsniams. Pagrindiniu proporcijų matavimo vienetu, arba moduliu, skelbiama *aṅgula*, t. y. piršto plotis, prilygintas aštuonių miežio grūdų pločiui. Idealaus veido proporcijos, anot traktato autorių, susideda iš trijų lygių dalių: kaktos, nosies ir žemutinės veido dalies, kurių kiekviena lygi keturioms *aṅguloms*. Traktate tiksliai apibrėžiamos pagrindinių žmogaus kūno, veido dalių proporcijos, nurodoma ideali jų spalva.

Adžantos monumentaliosios tapybos iškilimas

Freskos Indijoje buvo tapomos ne ant šlapio tinko, o ant pagal specialią technologiją paruošto kruopščiai nupoliruoto grunto sluoksnio, kuris tikriausiai prieš tapant buvo sušlapinamas silpnu kalkių skiediniu. Jis suteikdavo mineraliniams dažams savitą spalvų spindesį, kuris buvo regimas net prietemoje. Tamsiose olų salių sienose tapantys meistrai vietoj apšvietimo naudojos pagal specialią sistemą sustatytais metaliniais veidrodžiais.

Skirtingai nei molbertinė tapyba, kurios raida siejasi su pasaulietine rūmų ir miestų kultūra, monumentalioji tapyba įgauna svarbių funkcijų budistinėje ir džainistinėje religinių menų sistemoje. Ji aktyviai reiškiasi freskų tapybos plotmėje. Monumentalioji ir dekoratyvinė freskų tapyba ne tik puošia budistinių ir džainų šventyklų ir vienuolynų



Adžantos olų šventyklų vaizdas I a. pr. Kr.–V a.

interjerus, tačiau ir vaidina svarbų vaidmenį vienuolynų kultūros sistemoje, kur šimtmečių tėkmėje formuojasi savitos monumentalios sakralinės tapybos tradicijos. Iš daugybės skirtingų monumentalios sakralinės tapybos centrų šiandieną, remdamiesi išlikusiais paminklais, galime kalbėti apie specifinius Surgudžos, Adžantos, Baghos ir Sitanavasalos mokyklų stilistinius bruožus. Seniausios iš išlikusių Surgudžos freskų datuojamos (III a. pr. Kr.), o Adžantos (II a. pr. Kr.). I a. religinės poezijos antologijoje kalbama apie Madurai vietovėje esantį paviljoną Subrahmanjos šventykloje, kurio lubose nutapyti hinduistinių dievų Kamos, Ratės, Indros ir kiti vaizdiniai.

Klasikinė indų freskų tapyba, tęsianti amžiais išsikristalizavusios molbertinės tapybos tradicijas, skyla į 1) žanrinę arba siužetinę, tapomą *caityų* ir *vihārų* sienose ir dažniausiai iliustruojančią tradicines budistines ir džainistines legendas ir 2) dekoratyvinę ornamentiką, dominuojančią lubų ir plafonų puošime. Pastarojoje vyrauja augalų motyvai, stilizuoti gėlių, medžių, vaisių, paukščių, gyvūnų vaizdiniai. Tačiau estetiniu požiūriu vertingiausia yra perėmusi paskiras molbertinės tapybos tradicijas monumentalioji freskų tapyba. Brandžiausioms indų klasikinio periodo monumentaliosios dailės mokykloms jau IV–VI a. būdingas toks meninio apibendrinimo ir santykinio vientisumo lygis, kuris Vakarų Europoje pasiekiamas tik XIV a. „Jokia šios epochos tapyba nei Europos, nei Azijos kontinente neprilygsta meistriškumo lygiu Adžantos meistrų kūriniams“ (Munsterberg, 1979, p. 215).



Džataka. Freska. Adžantos olų šventykla I. Adžanta, V a.

Iš tikrųjų reikšmingiausi indų monumentaliosios tapybos pasiekimai siejasi su budistinių vienuolynų kultūros suklestėjimu Adžantoje. Šio vienuolynų ir šventyklų komplekso statyba greta strategiškai svarbių prekybinių kelių tęsėsi su pertraukomis devynis šimtmečius. Jis buvo statomas vaizdingame tarpeklio Vaghoros (Baghora – „Tigro upė“) pakrantėje. 75 m aukščio kanjone nuo II a. pr. Kr. iki 700 m. iškilo apie 550 m ilgio vienas paskui kitą sekančių iš uolų išskobtų vienuolynų (*vihāra*) ir šventyklų (*caitya*) kompleksas. Nepriklausomai nuo šių architektūrinių ansamblių sukūrimo laiko šiuolaikinėje mokslinėje literatūroje jie numeruojami pagal išsidėstymą iš dešinės į kairę prieš Vaghoros upės tėkmę.

Adžantos olas ir jose nutapytas freskas atsitiktinai 1819 m. aptiko britų kariai. Pasklidus žinioms apie jų grožį 1844 m. čia atvyko tapytojas Robertas Gillas, kuris, sužavėtas nežinomų praeities meistrų sukurtų kūrinių grožio, siekdamas išstudijuoti ir užkonservuoti išvystas freskas, čia su nedidelėmis pertraukomis praleido 27 metus. Šios freskos buvo kuriamos daug amžių, tačiau estetiniu požiūriu vertingiausios buvo vėlyvosios sukurtos Guptų imperatoriaus vasalo Vakataka dinastijos valdovo budizmo

adepto Harisenos ir jo ministro Varahadevos valdymo laikais. Siekdami įtvirtinti budizmo idealus jie gausiai mecenavo olų skobimo ir sieninės tapybos kūrimo darbus. Tiesiogiai prižiūrint ministrui vyko didžiuliai daugybės pali kalba parašytų literatūrinių džatakų (kurių korpusą sudarė apie 500 traktatų) iliustravimo darbai.

Šios monumentaliosios tapybos tradicijos meninio stiliaus sklaidoje galime išskirti du pagrindinius periodus: *ankstyvąjį* (II a. pr. Kr.–II a.) ir *vėlyvąjį* (450–700 m.). Nuo II a. iki 450 m. Adžantoje statyba buvo apimusi. Savo suklestėjimą Adžantos budistinės tapybos mokykla pasiekia Guptų epochoje ir postGuptų epochos pradžioje, t. y. V–VI a., o nuo VII a. ryškėja šios mokyklos saulėlydis, kuris itin akivaizdus po arabų musulmonų ekspansijos. Ankstyvieji Adžantos tapybos kūriniai – tai freskos technika nutapyti frizai (II–I a. pr. Kr.), o vėlyvosios (V–VI a.) freskos jau dengia visą sienų erdvę.

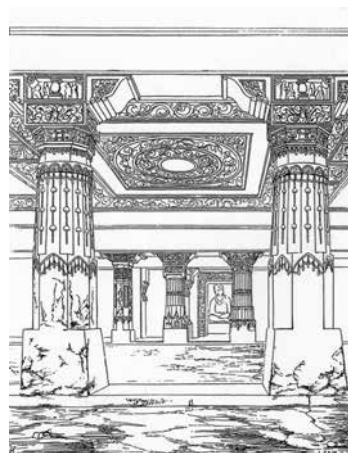
Nors sprendžiant iš VI–VII a. rašytinių šaltinių ir svetimšalių keliautojų liudijimų, iš milžiniško Adžantos architektūrinių pastatų komplekso iki mūsų dienų išliko tik 29 ansambliai, iš kurių šešiolikoje yra sieninės tapybos kūrinių, tačiau ir jie sudaro vieną įstabiausių ankstyvųjų monumentaliosios tapybos muziejų pasaulyje. Vien šventykloje Nr. 1 yra daugiau nei tūkstantis kvadratinių metrų sienų ir plafonų tapybos. Ankstyviausiuose II–I a. pr. Kr. sukurtuose architektūriniuose ansambliuose daugelis freskų yra stipriai pažeistos laiko tėkmės. Iš daugelio puikių freskų liko tik paskiri fragmentai, spalvos stipriai išblėso, apatinė jų dalis apie 1,5 m nuo grindų dėl liūčių sezonais susikaupusios drėgmės ir vandens atskilo kartu su grunto sluoksniu. Geriausia freskų būklė yra ansambliuose Nr. 1, 2, 10, 11, 16, 17, 19, 21.

Adžantos monumentaliosios budistinės tapybos tradicija formuojasi daugelį šimtmečių. Sprendžiant pagal ankstyviausias blogai išlikusias freskas šventykloje Nr. 10 (II a. pr. Kr.), ji remiasi senomis tapybos tradicijomis. Šiose amžių tekmeje besikeičiančiose įvairiuose monumentaliosios tapybos mokyklose kūrė daug skirtingo meistriškumo tapytojų, kuriuos vienija tam tikrų stilistinių požymių visuma. Adžantos freskose vyrauja siužetinė tapyba, kuri stebina savo temų ir motyvų įvairove.

Adžantos monumentaliosios tapybos meistrai, nors ir buvo vienuoliai, tačiau į savo poetišką meną jie įnešė pasaulietinio gyvenimo patirtį, kadangi kūrybinio įkvėpimo sėmėsi ne tik iš budistinių sūtrų ir džatakų, tačiau ir iš realaus, už vienuolyno sienų pulsuojančio gyvenimo, spalvingo gamtos pasaulio, populiariųjų liaudies epų. Iš čia kyla tapybos temų ir motyvų įvairovė, jos giluminis ryšys su liaudies kultūros tradicijomis. Freskose regime įvairių tautybių ir socialinių sluoksnių personažus, atspindinčius tuometinę Indijos socialinę struktūrą, gamtos pasaulio vaizdinius, gyvūniją. Siužetai, vaizduojantys tradicinius Buddhos ir bodhistavų gyvenimo epizodus, čia susipina su rūmų ir miestiečių gyvenimo vaizdais, meilės motyvais, dramatiškais psichologiniais



Padmapamē. Freska. Adžantos olų šventyklos Nr. 1 prieškambario siena.
Adžanta. 477



Vihara Nr. 16 interjeras.
Adžanta. Schema

siužetais, milžiniškomis batalinėmis scenomis, vaizduojančiomis arijų užkariavimo pietų Indijos epizodus. Freskose vaizduojamos didžiulės kariuomenės, ginkluotos koviniais drambliais, aitali su apnuogintais kardais, susirėmę žūtibūtiname mūšyje.

Adžantos tapyboje jaučiamas stiprus literatūrinės estetikos poveikis. Nors pagrindiniai siužetai siejasi su tradicinių budistinių legendų didaktiniu traktavimu, tačiau čia regime ir anksčiau klestėjusios pasaulietinės rūmų tapybos poetinių tekstų ir dramų siužetų įtaką. Todėl freskose akivaizdus poezijos ir dramos meno estetikos principų skverbimasis į tapybos estetiką. Į šį bruožą dėmesį atkreipia komparatyvistinės estetikos pradininkas, subtilus indų estetikos ir meno tradicijos žinovas P. Massonas Ourselis. „Mes galime išryškinti ryšius, kurie yra tarp Adžantos freskų ir poezijos, taip pat ir sanskritiškos tradicijos teatro. Ši poezija ir teatras yra labiausiai susiję su tapyba, epochos, vadinamos „klasikine“, pradžioje ir ši vienybė atrodo ypač akivaizdi, tačiau ji gyvuoja tikrai“ (Masson Oursel, 1933, p. 449). Tapytojai savo idėjas plėtoja remdamiesi naratyvinės estetikos principais; plačiuose tapybiniuose cikluose, vienas epizodas, kaip ir literatūriniame kūrinyje, keičia kitą. Tiesa, šis ryšys tarp atskirų epizodų ne visuomet yra sąlygojamas nuoseklios įvykių kaitos, neretai jis yra asociatyvinis.

Adžantos tapybos meistrai netapo siužeto vergais. Jų kūrybos neužgožė didaktinėms budistinės estetikos nuostatoms būdingas „literatūriškumas“. Jie savo idėjas išsako plastiškesnėmis tapybinėmis meninės išraiškos priemonėmis. Brandžiausios Adžantos freskos išsiskiria aukšta kompozicine kultūra, puikiu linijiniu piešiniu, raiškia tapyimo maniera, gyva spalvų gama, meninių formų muzikalumu. Čia vyrauja harmoningi spalviniai sprendimai,

nors tapytojai ir nevengia kontrastiškų emocionalių spalvinių santykių. Freskose dominuoja tamsiai raudoni, rudi, ochros ir prisopinti indigo ir žali tonai.

Nors Adžantos tapytojams dar nepažįstami linijinės perspektyvos principai, tačiau jie meistriškai perteikia skirtingų planų sąveiką, kuria efektingas panoraminės kompozicijas, kurių erdviškumą pabrėžia antrame ir trečiame plane esantys gamtos objektai, žmonių ir gyvūnų figūros. Kaip ir kinų peizažinės tapybos meistrų kūriniuose, Adžantos freskose susiduriame su atvirkštinės perspektyvos ir „daugiataškio“ panoraminio vaizdavimo principais, kuomet viename paveiksle suderinama keletas skirtingų regėjimo taškų. Iš čia kyla daugeliui Adžantos freskų būdingas siužetinių linijų daugiasluksniškumas, ypatingas įtaigumas.



Besimeldžiantis Buddha, apsuptas moterų. Freska. Adžantos olų šventykla I. Adžanta. VI a. vidurys

Ankstyviesiems Adžantos mokyklos meistrams būdingas imlus žvilgsnis į juos supantį pasaulį ir tikroviškas jo perteikimas. Pagrindiniai siužetai siejami su Buddhos ir bodhisatvų gyvenimo epizodų vaizdavimu. Charakteringi ankstyvosios tapybos bruožai – iliustratyvumas ir didaktiškumas. Tapyimo stiliui būdingas tikslus sausas linijinis piešinys, aiškiai išpieštos detalės, santūrios spalvos. Minėti stilistiniai bruožai aiškiai pastebimi seniausiose *caityose* Nr. 10 (II a. pr. Kr.) ir Nr. 9 (I a. pr. Kr.) sienų freskose. Didžiulę *caityą* Nr. 10 29 m ilgio ir 12 m pločio vidinės salės erdvę į platų centrinį ir du šoninius nefus skaido trisdešimt devynios kolonos. Priešingame fasadui salės gale yra nuolatinė pusiau apskritos formos stupa, o didžiulės šoninės sienos gausiai dekoruotos freskomis, iliustruojančiomis džatakų siužetus.

Vienas kitą keičiantys epizodai tapybinėmis priemonėmis pasakoja budistinę legendą apie bodhisatvos persikūnijusios į didingą baltą dramblių tragišką likimą. Nežinomo dailininko nutapytose freskose jautriu linijiniu piešiniu meistriškai perteikiami žmonių ir gyvūnų vaizdiniai. Žmonių figūros, lyginant su grakščiais gyvūnų judesiais, atrodo statiškesnės, atskiros detalės dar neišpiešiamos. Šios freskos išsiskiria kompozicinių sumanymų įvairove, mąstymo vientisumu, dekoratyviniu linijiniu piešiniu, gaivališkais spalviniais santykiais. Freskų kūrėjai neabejotinai remiasi ankstesnėmis turtingomis



Scena iš Mahadžanataka džatakos. Vichara nr. 1. Adžanta. V a. Freska

monumentaliosios tapybos tradicijomis. Itin aukštu meistriškumu išsiskiria siužetai, vaizduojantys grupines žmonių, dramblių kompozicijas, puikius peizažų ir vandens telkinių vaizdinius.

Ankstyvieji Adžantos tapybos meistrai suformuoja pagrindinius šios mokyklos stilistinius bruožus ir kloja pamatą tolesniam raidos etapui – III a. ji atgimsta Guptų epochoje. Kokybiškai naują raidos pakopą Adžantos mokyklos tapyba pasiekia V–VI a., tada šios mokyklos meistrų kūryba įgauna ypatingą vientisą stiliaus, linijinio piešinio muzikalumą, plastišką formą, potėpio minkštumą ir spalvinių sprendimų įvairovę. Ypatingu jautrumu ir tragiškumu dvelkia V a. Viharoje Nr. 16 sukurta freska „Princesės mirtis“, kurios siužetas siejamas su populiaria budistine legenda, pasakojančia apie jaunesnio Buddhos brolio Nandžio žmoną, kuri jos vyrui pasirinkus asketo gyvenimą, neįveikusi išsiskyrimo skausmo miršta iš sielvarto. Kaip ir daugumai šio tarpsnio kūrinių, minėtajam, būdinga aukšta kompozicinė piešinio ir spalvos panaudojimo kultūra. Visas kūrinys nutapytas naudojant vientisą gelsvų žalsvų tonų gamą. Meistriškai freskos kompozicijoje išdėstytos



Scena iš Viśvāntara džatakos. Freska. Vihara Nr. 17. Adžanta. V a.

princesės ir ją supančių tarnaičių figūros, puikus piešinys ir emocionalios spalvos vykusiai perteikia šio tragiško siužeto esmę.

Kitokia, kupina gyvenimo džiaugsmo, muzikalių linijų ir tapymo jėgos, yra V a. Viharoje Nr. 17 nutapyta freska, iliustruojanti *Viśvāntara-jātakos* siužetus. Jos dešinėje pusėje regime meilės sceną, o kairėje – procesiją su daugeliu spontaniškai nutaptų moteriškų ir vyriškų figūrų. Figūrų išdėstymas šiame kūrinyje tarsi paklūsta ritmingam lanksčių muzikalių linijų judėjimui. Brandžiam Adžantos meistrų stiliui būdingas meninio mąstymo vientisumas dar ryškiau atsiskleidžia viharoje Nr. 1 nutapytame „Bodhisattva Pamappai“ (V a.) cikle, freskoje „Besimeldžiantis Buddha, apsuptas moterų“, kuriai būdingas ypatingas piešinio linijų muzikalumas, meistriški kompoziciniai sprendimai ir subtili žalsvų, rausvų, rudų tonų gradacija.

Kitaip nei daugelio šimtmečių tėkmėje besiplėtojusi Adžantos monumentaliosios tapybos tradicija, Baghos mokyklos freskos, išlikusios budistinėje olų šventykloje Nr. 4, yra atliktos pagal vientisą planą, per trumpą laiką ir išsiskiria pabrėžtinai dekoratyviu stiliumi. Freskų „Raitelių procesija“ ir „Šokėjos ir dainininkės“ tapybos stilius, lyginant su Adžantos meistrų kūriniiais, yra daug santūresnis. Siužetai traktuojami nuosaikiai, idėjos išsakomos santūriais dekoratyviniais tonais, paskirstant spalvas į lokalines spalvines zonas, kurioms svetimas tapymo spontaniškumas, spalvos emocionalumas. Freskoms būdingas plastiškas linijinis piešinys, vientisa toninė struktūra, kurioje vyrauja rudų, rusvų, gelsvų su prislopintais melsvais ir žalsvais tonais harmonija. Visai kitokia daug

emocionalesnė spalvų atžvilgiu yra džainų Sitanavasalos šventykloje, Palavų dinastijos valdomoje tamilų apgyvendintoje pietų Indijoje, išlikusi freskų tapyba. Joje vaizduojamas spalvingas džainų legendų, gyvūnų, gamtos, dangiškų šokėjų apsarų pasaulis.

Adžantos freskų tapyba – tai ne tik indų monumentaliosios tapybos raidos viršūnė, tačiau greta Egipto, kinų, japonų ir Vakarų tapybos tradicijų vienas – reikšmingiausių ankstyvųjų pasaulinės tapybos reiškinių. Meninės išraiškos priemonių, kompozicinių sprendimų įvairovė, stiliaus brandumu Adžantos budistinės tapybos mokykla buvo pažengusi gerokai toliau nei ankstyvosios Vakarų Europos tapybos mokyklos. Šioje tradicijoje išsikristalizavę kanonai, ženklinti Rytų Azijos estetikos principų, vėliau savitai transformavosi kinų ir japonų budistinėje tapyboje.

Puikių indų sieninės tapybos pavyzdžių aptinkame ne tik visame pasaulyje išgarsėjusioje Adžantoje, tačiau ir kitose Indijos vietovėse. Pagrindiniai monumentaliosios religinės tapybos centrai buvo Himalajų prieškalnių, Dekano plokštikalnio ir tamilų apgyvendintuose pietuose. Ryškiausiai sieninės tapybos raida atsiskleidžia Šungų, Kušanų, Guptų, Čalukjų ir Palavų dinastijų valdymo epochose. Sieninės tapybos liekanos pastebimos Mamalapuramo vadinamoje Adi Varahos oloje. VII a. faktiškai pasibaigus klasikiniam indų monumentaliosios tapybos raidos etapui ji dar daugelį šimtmečių gyvuoja vakarų ir rytų Indijos pajūrio regionuose. Apie vėlesnės indų monumentaliosios freskų tapybos laimėjimus galime susidaryti įspūdį pagal Baghos, Sitanavasalos (IX a.) Talagirisvara (VIII a.), Radžaradžesvara (XI a.) šventyklų kompleksuose išlikusius kūrinius. *Caitya* tipo šventyklų interjerų puošime dominuoja skulptūra, o vienuolynų ir didžiųjų kvadratinų maldų salių (vėliau tapusių vihara šventyklomis) dekore vyrauja tapyba. Didžiulės kolonų eilėmis atskirtos caitya ir vihara šoninių sienų ir lubų erdvės budistiniuose ir džainistiniuose architektūriniuose ansambliuose suteikė galimybę išsiskleisti religinių tapytojų kūrybiniais dvasios polėkiais.



Jautis antspaudas. Indo slėnio civilizacija.
Mohendžo Daro (2500–1500 pr. m. e.).
Steatitas. Nacionalinis muziejus. Karaėis



Karle šventyklos reljefas. Satvahana periodas. I a. pr. m. e.



Maha džataka. Freska viharoje Nr. 1. Adžantos olos. VI a.



Rūmų scena. Freska viharoje Nr. 1. Adžantos olos. VI a.



Stovintis Buddha. Gandhara. I–II a. Tokijo nacionalinis muziejus



Sarasvati. Radžastanas. XII a. Baltas marmuras.
Naujojo Delio nacionalinis muziejus



Mahabodi šventykla. Guptų periodas. Bod Gaya. 526



Lakšman šventykla, Sirpuras. VII a.



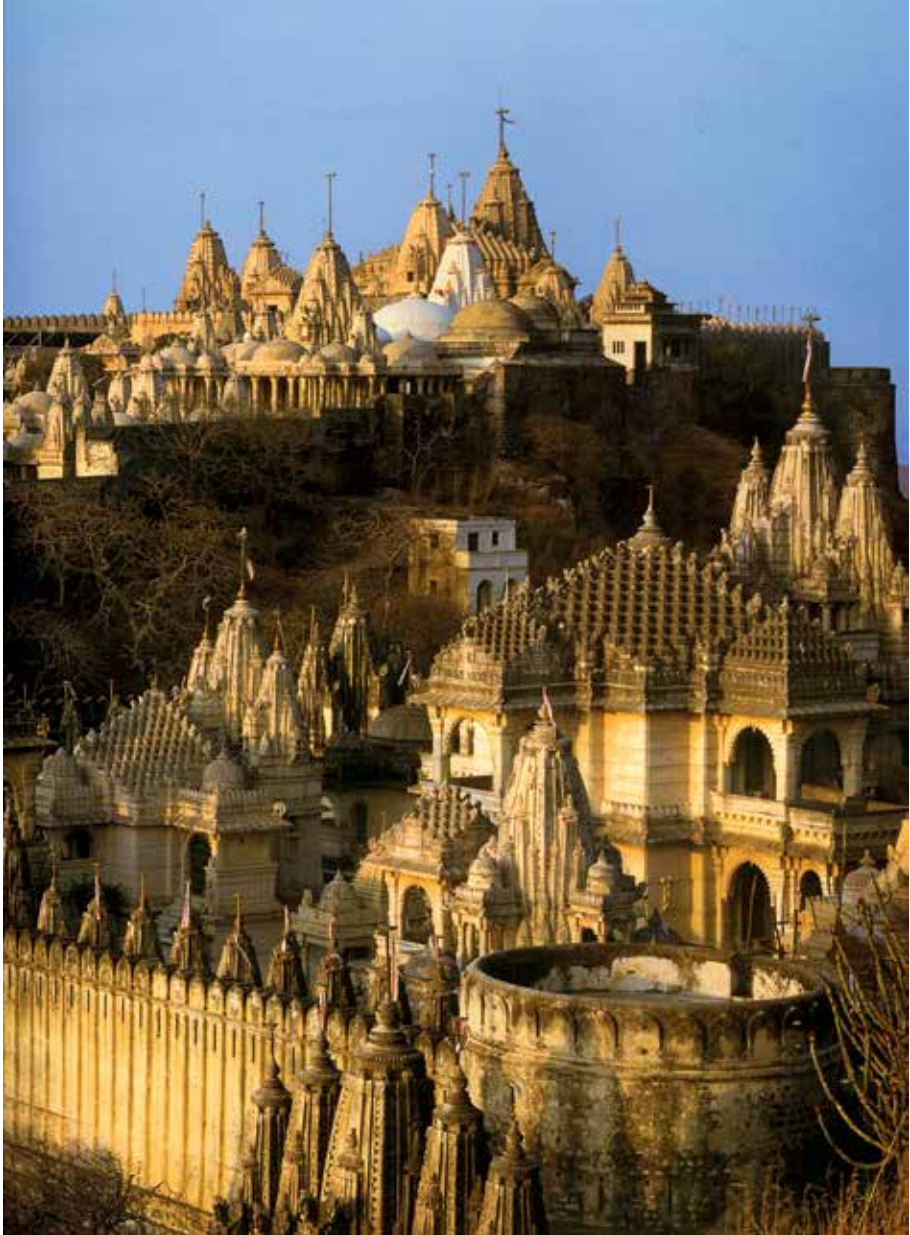
Kandarija Mhadevos šivaistinė šventykla. Khadžurachas. XI a. vidurys



Lingaradzhos šventyklų kompleksas Bhubanešvare. Orisa. 1090–1104



Čitrakarini šventykla. Bhubanešvare. Orisa. XIII a.



Džainų šventyklų kompleksas Saturndžajoje. XI–XV a.



Ananta Vasudeva šventykla. Bhubanešvaras. Orisa. XIII a.



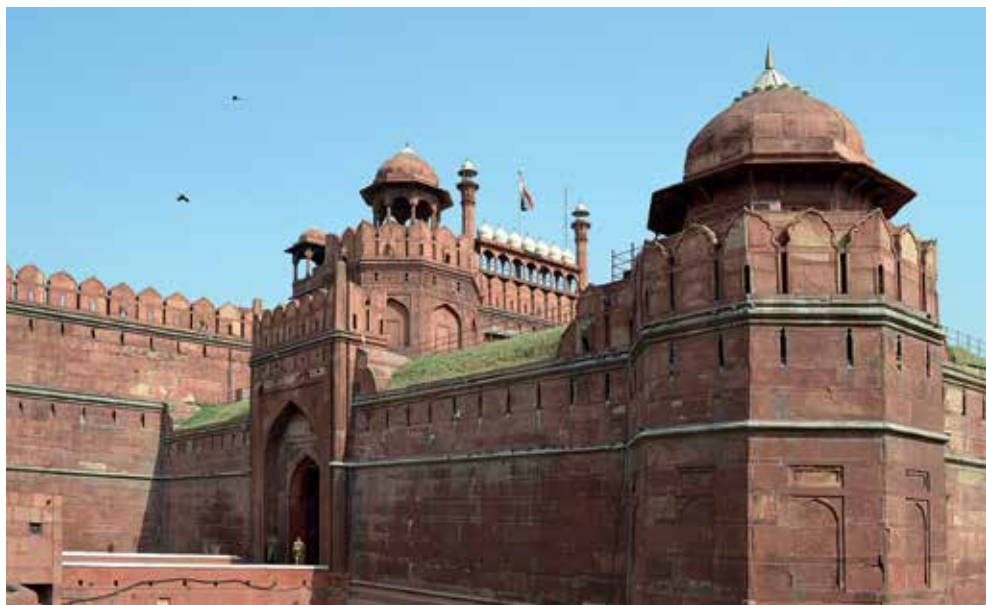
Sringamo šventykla ir portalas. XV a.



Kutab Minaro minaretas. Mogolų periodas. Delis. 1193–1236



Tadž Mahalas. Mogolų periodas. Agra. 1631–1654

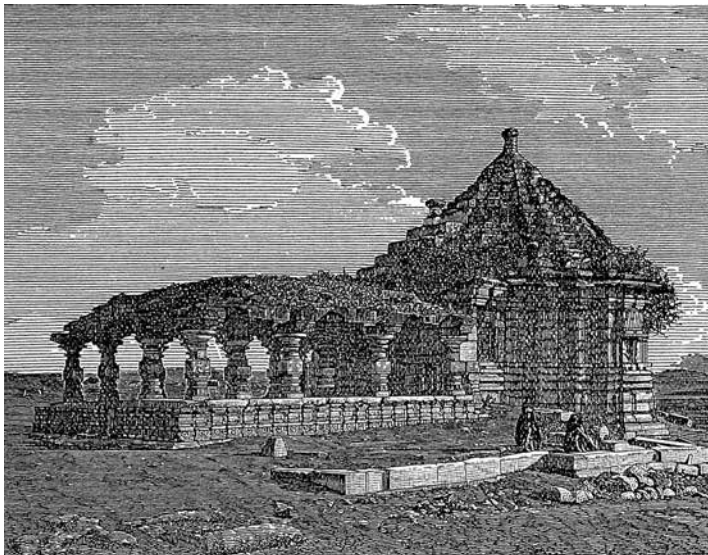


Raudonasis fortas. Mogolų periodas. Delis. 1638–1648



Priskiriama tapytojui ir kaligrafui Payag (?). Raitas Šachas Džėchanas. Šacho Džėchano albumo iliustracija.
Apie 1628 m. Akvarelė ir auksas popieriuje

Penkta dalis. ANKSTYVIEJI VIDURAMŽIAI



Hinduistinė šventykla Buchropulyje. XII a.

Viduramžių kultūros savitumas

Viduramžių Indijos kultūra glaudžiai siejasi su ankstesnėmis kultūros estetikos ir meno tradicijomis. Lyginant ją su klasikinio periodo raida, matyti analogiškas mąstymo sinkretiškumas ir nuoseklus idėjų tęstinumas. Klasikinės indų kultūros klestėjimo periodas siejosi su absoliutizmo tendencijų įsigalėjimu. Bendras šalies ekonominis pakilimas ir centralizuojančios jėgos sudarė palankias sąlygas į universalumą pretenduojančioms religijų – brahmanizmo, budizmo, džainizmo – estetikos ekspansijai į įvairias dvasinės kultūros sritis ir lėmė architektūros, skulptūros, tapybos, muzikos, dramos, poezijos suklestėjimą. Tačiau ilgainiui ryškėja nauja nerami, kupina daugybės istorinių sukrėtimų artima Vakarų viduramžiams epocha, kuri keičia tolesnę indų estetinės minties ir meno raidą.

Po hunų antplūdžių ir šiaurės Indijos kultūros centrų užgrobumo 470 m. žlunga Guptų imperijos galia ir, suskilusi į daugybę feodalinių karalysčių ir kunigaikštysčių, valdomų vietinių dinastijų, šalis pamažu žengia į su feodalizmu įsigalėjimu susijusią viduramžių epochą. Šiaurės Indija nustoja dominavusi Hindustano pusiasalio kultūros raidoje. Kultūrinis gyvenimas atgimsta tik 540 m., kuomet, išsivadavus iš hunų priespaudos, prasideda paskutinis reikšmingas budistinės vienuolynų kultūros klestėjimo periodas. Jis pasiekia savo apogėjų viešpataujant retos išminties ir humanitarinės kultūros imperatoriui Haršavardhanui arba Haršai (606–648 m.), kuris pajungė savo valdžiai didžiules šiaurės Indijos teritorijas. Tai buvo paskutinis galingas valdovas, aktyviai rėmęs mahajanos budizmą. Jo valdoma valstybė atgauna beveik visas Guptos imperijos teritorijas ir tampa viena galingiausių to meto pasaulio valstybių. Tuomet atgimsta budistinių universitetų veikla, plėtojasi budistinė literatūra, filosofija, architektūra ir vaizduojamoji dailė. Šią nuostabią budistinės kultūros sklaidos epochą nutraukia 712 m. į šiaurės Indiją įsiveržę arabų musulmonų užkariautojai, o mahajanos budizmo mokymas ir su juo susijusi kultūra suklesti Kinijoje ir Japonijoje. Po Haršos mirties šalis ilgam suskilo į daugybę konkuruojančių feodalinių valstybių.

Žlugus didžiosioms Indijos subkontinento Guptų ir Haršos imperijoms, kultūrinis gyvenimas ir estetinės iniciatyvos palaipsniui persikelia į ekonomiškai klestinčią centrinę ir pietinę Hindustano pusiasalio dalį. Todėl klasikinės epochos estetikos, meno palikimą ankstyvaisiais viduramžiais perima ir toliau plėtoja įvairių šiaurėje, Dekano plokštikalnėje ir pietuose iškilusių feodalinių dinastijų valdomos valstybės. Byrant imperijai į mažus valstybinius darinius, asketiškas budizmo ir džainizmo ideologijas pradeda išstumti vietinės liberalesnės hinduistinės pakraipos religijos bei kultai. Šis procesas jau ryškėjo Guptų imperijos saulėlydyje.

Gilėjant politinės ir kultūrinės diferenciacijos procesams, Hindustano pusiasalyje anksčiau būdingas šios civilizacinės erdvės vienijimo funkcijas iš budizmo perima hinduizmo kryptys, kurioms veikiant plėtojasi regioninės filosofijos, estetikos, literatūros, poezijos, architektūros, skulptūros, tapybos ir kitos kryptys. Apie daugelio jų raidos dėsningumus žinome nedaug, nes atskirų valstybių teritorijos keitėsi, dėl karų žuvo daug artefaktų, dokumentuotų rašytinių šaltinių, kurie padėtų nustatyti ryšius tarp skirtingų regioninių mokyklų stilių, jų tarpusavio įtakas, santykius tarp mecenatų ir kūrėjų. Greta estetinių traktatų, kiti svarbūs šios epochos estetinių idealų rekonstrukcijos šaltiniai yra įvairios dinastinės vedybas lydintys tekstai, įvairūs įrašai, atspindintys poetų, pirklių, piligrimų keliones po įvairius regionus. Nepaisant valdančių dinastijų ir valstybių teritorijų kaitos, gyvybingi išliko daugelis tų pačių dar klasikiniame periode klestėjusių kūrybinio aktyvumo centrų. Juose lygiagrečiai skleidėsi ir konkuravo skirtingų religijos tradicijų bei estetinių idealų įkvėptos mokyklos ir menininkai. Nepriklausomai nuo valdovų ir karalysčių teritorijų kaitos šimtmečiais plėtojosi skirtingų estetinių ir meninės kūrybos principų mokyklos, tarp kurių išliko akivaizdus stilistinis perimamumas. Kalbėdami apie pagrindinių viduramžių estetikos, literatūros, poezijos, architektūros, skulptūros, tapybos, miniatiūros krypčių ir mokyklų raidą, dauguma dabartinių tyrinėtojų, nustumdami į antrą eilę dinastijų kaitos problemas, pirmiausia analizuoja atskirų feodalizmo laikais iškilusių estetikos mokyklų ir meno rūšių regionines tradicijas bei joms būdingus tipologinius bruožus.

Tiesioginis Indijos viduramžių epochos siejimas su feodalinėmis santykių įsigalėjimu, kaip skiriamuoju požymiu, kelia pagrįstų abejonių, kadangi remiasi eurocentrinėmis schemomis ir vulgariu sociologizmu. Kita vertus, Vakarų kultūros tyrinėjimų kontekste susiformavusi viduramžių sąvoka ne visuomet gali būti tiksliai taikoma Indijos, Kinijos, Bizantijos ir arabų kultūros tyrinėjimuose. Apie daugelį viduramžiškais laikomų fenomenų, pavyzdžiui, bažnytinių hierarchinių struktūrų formavimąsi ar teocentrinės pasaulėžiūros įsigalėjimą, reikia kalbėti su išlygomis, kadangi šios institucijos ir pasaulėžiūriniai elementai tiek Indijoje, tiek ir Vakaruose yra ikifeodalinės kilmės.

Vartodami Vakarų civilizacijos tyrinėjimuose išsikristalizavusią sąvoką „viduramžiai“ indų kultūros, estetikos ir meno tyrinėjimams, susiduriame su dviprasmiškumu, kadangi Vakarų civilizacijos raidos schemas perkeliame į kitą civilizacinę erdvę. Tačiau apie IV–VII a., anot daugelio civilizacijos teoretikų, Hindustano civilizacijos erdvėje regime daug tipologiškai artimų Vakarų viduramžių kultūrai bruožų. Tiesa, lyginant indiškojo feodalizmo sklaidą su Vakarų ir kinų, Hindustano pusiasalio erdvėje regimas dar margesnis feodalinis susiskaldymas, stipresnė vietos religijos, kultūros tradicijų įtaka, valstiečių ūkių didesnė reikšmė, natūralios rentos vyravimas, kaimo bendruomenių stabilumas, išplėtoti

amatininkystė. Čia lyginant su Vakaraais ir Kinija regime stiprią kastinės visuomenės įtaką ir silpnesnį valstybinį ūkio ir socialinių santykių reguliavimą.

Viduramžių Indijos estetiškos teorijos, būdamos glaudžiai susijusios su šalyje vyraujančiomis filosofinėmis, religinėmis ir meninėmis tradicijomis, neišvengiamai perima pagrindinius jų bruožus: nuo asketiškų budistinių idealų, skelbiančių atsisakymą nuo išorinio pasaulio, iki atvirai hedonistinių tantrizmo (višnaizmas, šaktizmas, šaivizmas) atšakų, sutapatinančių estetinį suvokimą ir meninę kūrybą su erotiniais motyvais. Viduramžių Indijos filosofinės estetikos sistemos rutuliojasi glaudžiai sąveikaudamos su įvairiomis hinduizmo apraiškomis ir pagrindinėmis filosofinėmis mokyklomis, pirmiausia su *Vedānta*, *sāṃkhya* ir įtakinga tantrizmo pakraipa *trika*.

Nepaisant daugybės stereotipų, turime pripažinti, kad indų viduramžių estetikoje rutuliojami požiūriai į estetiškes vertybes, meną, jo vietą ir funkcijas visuomenės gyvenime yra daug artimesni Vakarų Europos viduramžių kultūroje išsikristalizavusiems požiūriams nei tiems, kuriuos regime Kinijoje ir Japonijoje. Šią giminystę tikriausiai nulėmė akivaizdžios hierarchinių visuomenės struktūrų paralelės ir panašus estetikos ir meno vertybių vaidmuo. „Hierarchinė indų civilizacijos struktūra iš dalies priminė viduramžių Europą. Indija turėjo griežtą kastų sistemą, Europa – feodalinę santvarką su paraleline bažnyčios ir valstybės hierarchija, pradedant žemiausią padėtį užimančiu baudžiauninku bei vienuoliu, baigiant didžiuoju Romos imperatoriumi ir popiežiumi. Viduramžių hierarchija reiškėsi veikiau teoriškai nei realiai, ir visą laiką ją lydėjo neišsprendžiamas konfliktas: kuri valdžia, pasaulietinė ar bažnytinė, aukščiausia. Iš kartos į kartą paveldima klasinė struktūra nebuvo tokia griežta, kaip kastų sistema: turėta daug kelių iškilti arba sužlugti. Tačiau abi kultūras siejo hierarchinis mąstymas ir panaši meno pasaulio organizacijos struktūra“ (Munro, 1965, p. 75).

Indijos ir Vakarų Europos viduramžiai – sudėtingas naujų dvasinių idealų ieškojimo laikotarpis, kai įsivyrąja teocentrinė filosofijos, estetikos ir meno paradigma, o dominuojančiu teorinio mąstymo tipu tampa scholastika. Tiek Vakaruose, tiek ir Indijoje atskirų religijos kryptų ideologams iškilo ta pati vizualinio meno teikiamų galimybių skleisti savos religijos idealus reikšmė. Tai skatino religinę estetinę minties ir meno plėtotę.

Dieviškumo perteikimo vaizdu problema indų viduramžių estetikoje, mene yra ne tik svarbi, bet ir komplikauta, kadangi Hindustano pusiasalyje išsiskleidusių skirtingų religinių tradicijų sandaupoje susiduriame su gausybe personažų ir juos simbolizuojančių ikonografinių elementų bei atributų. Šios religinės estetikos ir meno tradicijos su kiekvienu iš jų būdinga savita dievų, pusdievių panteonų ikonografija formavosi šimtmečiais. Juose iš praeities perimti dievų pavidalai, jų atributai nuolat keitėsi, buvo papildomi naujais vizualiniais bruožais, motyvais, atributais, kitaip suvoktais vaizdais. Kai kurių

viduramžiais kanonizuotų dievų panteonų ir jų simbolinių atributų ištakas galime aptikti net ikivediniu periodu, dar III tūkstantmetyje pr. Kr. protoindiškosiose civilizacijose. Kasinėdami Harappos ir Mohendžo Daro civilizacijų gyvenvietėse archeologai aptiko *yonī* ir *liṅga* archetipinius skulptūrinius ir akmenyje išraižytus vaizdinius, kurie simbolizavo moters ir vyro lytinius organus. Manoma, kad jie įkūnijo tą pirmųjų protėvių idėją, kuri vėliau hinduizme virto vaisingumo dievų Šivos ir Šakti kultais.

Vediniame periode *Rgvedos* tekstuose jau minimi vėliau hinduistinio dievų panteono personažai Indra, Varuna, Mitra, Rudra, kuriems suteikiama žmogiškų bruožų ir elgesio formų. Vadinas, jau vediniuose tekstuose galime apčiuopti antropomorfinių hinduistinių dievų pavidalų formavimosi ištakas. Jų gyvavimo faktas dokumentaliai patvirtinamas V a. pr. Kr. Paninio tekstuose ir II a. pr. Kr. datuotoje Vasudevės (dievo Vaišnaus pavidalas) garbei skirtos kolonos, archeologų rastos Besnagare, įrašė. Šie archajinės kilmės religiniai vaizdiniai per daugybę tarpinių grandžių atkeliavo ir į viduramžių estetiką bei meną.

Skirtingai nei Vakarų viduramžių estetikoje, kurios problemų lauką apibrėžia vyraujanti monoteistinė religija, Indijos viduramžių estetikoje susiduriame su didesne išeities pozicijų įvairove ir ryškesne estetinės problematikos autonomija religinės atžvilgiu. Tai sąlygojo Indijos kultūroje vyraujantis politeizmas ir įvairių tiek ortodoksinių, tiek ir liberalių hinduistinių religinių krypčių koegzistavimas. Čia aptinkame Vakarų realistų ir nominalistų diskusijas primenančių motyvų, vedantos estetinėje tradicijoje gimsta rafinuoti proto ir tikėjimo santykių svarstymai. Nors paskiros estetinės teorijos plėtojasi stipriai veikiant religiniams idealams, tačiau estetika viduramžių Indijoje nebuvo „teologijos tarnaitė“ ir išsaugojo problematikos savarankiškumą.

Viduramžių kultūros, estetikos ir meno raida tiesiogiai siejosi su esminiais poslinkiais religinės pasaulėžiūros ir socialinio gyvenimo srityse. Suirus centralizuotoms imperijoms pamažu blėso džainizmo ir budizmo ideologijos įtakos, kurias išstūminėjo vietinės hinduistinės religijos ir kultai.



Revatė gyvačių deivė, Mathura. IV a. Smiltainis

Vakarų viduramžių epochos pradžią atitinkančiam indų kultūros, estetikos ir meno raidos tarpsniui būdingas laipsniškas pasyvų požiūrį į išorinį pasaulį skelbusių budizmo ir džainizmo ideologijų įtakos silpnėjimas ir, priešingai, tvirtai suaugusio su lokalinėmis liaudies kultūros tradicijomis hinduizmo įtakos augimas. Viena svarbiausių priežasčių, kodėl *daug žadanti budistinė ir džainistinė estetika, menas patyrė nuosmukį ir tarsi ištirpo universalesniame hinduistinės estetikos ir meno sraute*, buvo ta, kad demokratiška antikastinė ir antibrahmanistinė budizmo ideologija nepajėgė sugriauti kastinės indų visuomenės struktūros ir įveikti su ja susijusios senosios brahmaniškos ideologijos. Praradusi pirmąją gyvybingumą, budizmo estetika buvo *priversta taikytis prie viduramžiais atgimusios hinduizmo pavidalo senosios brahmaniškos ideologijos. Tai galiausiai lėmė budizmo estetikos ir meno tradicijos ištęsimą polimorfiškoje hinduizmo estetikos ir meno tradicijoje*.

Hinduistinės pasaulėžiūros įsigalėjimas

Hinduizmo genezė – sudėtingas reiškinys, glaudžiai susijęs su maždaug nuo 600 m. pr. Kr. iki 300 m. viešpatavusia vadinamąja *brahmaniškąja-šramaniškąja* tradicija. „Hinduizmas, arba tiksliau sakant, klasikinis brahmanizmas pirmiausia gali būti apibūdinamas kaip religinių horizontų išplėtimas <...>. Daugiau nei religija, tai yra totalus visuomenės ir mąstymo sutvarkymas ir suderinimas“ (Renou, 1981, p. 12). Iš tikrųjų hinduizmo, kaip įvairių religinių, etinių, estetinių požiūrių sistemos konsolidacija, vyko ilgą periodą nuo 200 m. pr. Kr. iki 400 m., polemizuojant su įtakingomis budizmo ir džainizmo sistemomis. Šiame procese išskirtinę svarbą įgavo „Mahabharatos“ tekstas, kuris tapo vienu iš pamatinių hinduistinės pasaulėžiūros ir religijos tekstu, paveikusių šios margos krypties estetinių ir meninių idealų konsolidacijos procesus. Kita vertus, „Mahabharata“ yra ir meniškas literatūrinis kūrinys, kuris nestokoja estetinių idealų ir įvairių įvairovės. Klasikinio hinduizmo ir su juo susijusių įvairių intelektualinių, estetikos ir meno tradicijų klestėjimas datuojamas nuo 300 iki 1200 metų. Nuo XIII a. pradžios kartu su regiono islamizavimu ryškėja hinduizmo ir islamo estetikos bei meno sąveikos procesas, kurį nutraukia britų kolonizacija 1757 metais. Nuo tol iki nūdienos tęsiasi vadinamasis neohinduizmo periodas.

Hinduizmo įtakos augimo procesas itin sustiprėja iškilus arabų musulmoniškosios ekspansijos ir šalies pavergimo grėsmei. Pasikeitusioje kultūrinėje situacijoje perdėm intelektualios ir atsietos nuo kasdienio paprasto žmogaus gyvenimo vėlyvosios budizmo ir džainizmo ideologijos jau nebeatitiko naujų dvasinių epochos poreikių, todėl prarado įtaką. Dvasinio indų kultūros vedlio vėliavą perėmė polimorfizmu ir pliuralistinėmis

nuostatomis išsiskiriantis įvairiaspalvis hinduizmo sąjūdis. Dvasinė diferenciacija hinduizme glaudžiai siejosi su tradicinėje indų kultūroje gyvavusia socialine kastų sistema. Kita vertus, hinduizmas yra labai nevienalytis ir daugybe kitų aspektų, kadangi kiekviena milžiniškos šalies regione jis remiasi savo vietinėmis kultūros, religijos tradicijomis. Ir pagaliau, nevertėtų pamiršti, kad kiekvienas žmogaus amžius indų tradicinėje visuomenėje turėjo skirtingus idealus bei dvasinius orientyrus.

Šis hinduizmo pliuralizmas buvo subalansuojamas visai indų civilizacijos erdvei būdingomis konsoliduojančiomis nuo kitų civilizacinių erdvių besiskiriančiomis kultūros tendencijomis. Akivaizdu, kad jo pliuralistines nuostatas atsėrė ir cementavo stiprėjantis indų civilizacinės erdvės religinės patirties unifikavimas, diegiamas įvairių religinių tradicijų brahmanizavimo nuostatų. Vietinių Hindustano pusiasalio gyventojų kultūrinės saviidentifikacijos stiprėjimas itin išryškėjo iškilus islamo civilizacijos agresijos grėsmei. *Naujoje kultūrinėje ir ideologinėje situacijoje visas lokalines religijas, nepaisant jų įvairovės, vienijo vedų autoritetas, ypatingo brahmanų elito statuso pripažinimas, mokymai apie karmą, samsarą, mokšą.*

D. R. Kinsley'us, detalai tyrinėjęs hinduizmo ištakas, išskiria mažiausiai keturias pagrindines šią religijos tradiciją maitinusias versmes. Pirmiausia „vedų tradiciją“ (funkcionavusią „ortodoksinio brahmanizmo“ terpėje ir saugojusią vedų ritualizmą ir dharmašastrų studijavimo tradiciją); antrą – *bhakti* tradiciją, išsiskleidusią trimis pagrindinėmis kryptimis – šaivizmas, vaišnavizmas ir šaktizmas; trečią – asketiškąją tradiciją ir pagaliau, ketvirtą – liaudies tradiciją, susijusią su gyvūnų, augalų garbinimu, „švara“ ir „nešvara“ maisto atskyrimu, įvairiais prietaisais ir maginiais ritualais. Pagrindiniu hinduizmo, kaip religinio kultūrinio fenomeno, bruožu čia tampa seno išsaugojimas nauju pavidalu (Kinsley, 1982, p. 9).

Greta teoretikų, kurie žvelgia į hinduizmą kaip pagrindinę nacionalinę indų religiją ir pabrėždami išskirtinį hinduizmo vaidmenį indų civilizacijos istorijoje traktuoja šią civilizaciją kaip „hinduistinę“, yra ir tokių, kurie atsiriboja nuo šios XVI a. katalikų misionierių įvestos neapibrėžtos sąvokos sureikšminimo, o indų civilizaciją traktuoja kaip „dharmos civilizaciją“, kadangi, jų požiūriu, šioje civilizacijoje kitus kultūrinio kosmoso elementus sistemiskai organizuojanti ašis yra ne neapibrėžtas religinis pliuralizmas, o visuotinis „natūralios tvarkos“ dėsnis. Hinduizmui svetimos neortodoksinės religinės tradicijos – budizmui, džainizmui, vėliau besiskverbiančioms abraomiškoms religijoms islamui ir krikščionybei – būdingos prozelitinės ir universalistinės tendencijos. Neginčijamo vedų autoriteto iškėlimas padėjo hinduizmui atsiriboti nuo neortodoksinių religinių tradicijų „erezijų“.

Pagrindiniu hinduizmo ideologijos plitimo centru tampa galingos Palavų dinastijos (325–897 m.) valdoma pietų Indija, kur tradiciškai stiprūs buvo vietiniai šaivų ir kiek

mažiau įtakingi vaišnavų kultai, itin išplitę šiaurės Indijoje. Remiamas brahmanų šios dinastijos valdovas Mahendravarmanas I pradeda aktyvią antibudistinę kampaniją, siekdamas apriboti valstybei nepavaldžių budistinių vienuolynų galią ir pasisavinti juose per amžius sukauptus turtus. Po įnirtingo budistinių vienuolių karinio pasipriešinimo ši kampanija pasibaigia daugelio šventyklų ir vienuolynų kompleksų sugriovimu, jų turtų užgrobimu ir milžiniško vienuolių ordino išvaikymu. Ši pergalingai pasibaigusi antibudistinė reakcija, įkvėpusi ir kitus budizmo priešininkus, paaiškina, kodėl Indijos pietuose, išskyrus nedaugelį monolitinių uolų šventyklų ir stupų, beveik nieko neišliko iš anksčiau čia klestėjusios budistinės architektūros ir dailės paminklų.

Įsivyraujanti hinduistinė pasaulėžiūra ne tik atgaivina brahmanizmo tradicijas, tačiau ir integruoja budizmo ir džainizmo elementus, kurie transformuodamiesi įsilieja į sinkretiško hinduizmo idėjų srautą. Hinduizmas – tai feodalizmo epochos sąlygomis pasikeitęs ir daugelio anksčiau gyvavusių idėjų transformuotas brahmanizmas. Jis yra platesnis sinkretiškos kultūros reiškiny, nei paprasta religija. Tai vientisa gyvenimo ir pasaulio suvokimo filosofija, jungianti savitą pasaulėžiūrą, mitologiją, glaudų žmogaus santykį su gamta, gyvūnijos pasauliu, specifine tikėjimo, elgesio normų, estetinių idealų sistema. Hinduizmas išsiskiria liberalumu, pakantumu įvairiems požiūriams. Šis hinduistinės pasaulėžiūros nevienalytiškumas, amorfiškumas, pliuralistinė jo struktūra tiesiogiai atspindi lokalinių Indijos kultūrinių tradicijų įvairovę.

Senieji vedų, brahmaniškosios, budistinės, džainų, vietinės dravidų liaudies kultūros elementai, prieš įjungiant juos į kompromisinės hinduistinės kultūros idėjų visumą, buvo rūpestingai brahmanų redaguojami ir pritaikomi naujos viduramžių epochos dvasiniams poreikiams. Visi, kas pripažino vedų, hinduistinių puranų autoritetą, kastinį visuomenės pasiskirstymą, buvo brahmanų pašventinami hinduizmo adeptais.

Taigi, skirtingai nei budizmas, pasižymintis išplėta teorine sistema, hinduizmas yra amorfiškas, nevienalytis reiškiny, jungiantis tiek senųjų religijų, intelektualinės filosofijos elementus, tiek ir daugybę skirtingų lokalių šventų gyvūnų, medžių, vietinių dievų garbinimo kultų. Jam būdingas atsainus požiūris į religinius dogmatinius ritualus, griežtų hierarchinių religinių struktūrų organizavimą, politeizmas ir išskirtinė lokalių kultūros, estetikos ir meno tradicijų svarba. Hinduizmo ideologijos lankstumas ir orientavimasis į giluminius indų liaudies kultūros ir meno sluoksnius lėmė hinduizmo idėjų gyvybingumą ir greitą jų išplitimą Hindustano pusiasalyje.

Šios religijos ir pasaulėžiūros bruožai formavosi žiloje senovėje ir su nežymiais pokyčiais išliko iki nūdienos. Svarbiausios hinduistų šventos knygos – vedos. Hinduizmo adeptai įsitikinę, kad religinė tiesa yra anapusinė, neišreiškiama žodžiais. Jie perima vedų mokymą, kad Dievas potencialiai yra kiekviename žmoguje, gerbia visą gyvūniją, ypač

karves, nevalgo mėsos, tuokiasi tik su savo kastos nariais. Antra vertus, dvasinis gyvenimas čia suvokiamas kaip kažkas glaudžiai susijusio su dvasine konkretaus individo struktūra, priklausoma nuo *psichologinių* konkretaus žmogaus savybių. Todėl tai, kas yra natūralu vienam, yra visiškai svetima kitam. Šį santykiškai vadinamą *dvasiniu* visuomenės narių diferenciacijos lygmenį hinduizme atitiko iš brahmanizmo paveldėta griežtai reglamentuota kastinių požiūrių sistema. Trečia vertus, principinė *psichologinės* ir *socialinės* diferenciacijos nuostata perkeliama ir į *laikinių-erdvinių* struktūrų lygmenį. Todėl hinduizmo adeptų gyvenimas tarsi suskaldomas į įvairius *gyvenimo kelio etapus*, iš kurių kiekvienam būdinga savita pareigybių ir etinių vertybių sistema. Todėl tai, kas tinka tiesos ieškančiam jaunuoliui, netinka atsiskyrėliui išminčiui, namų šeimininkei, karžygiui ar valdovui.

Ir pagaliau kiekvienas Indijos regionas turi savo vietines tradicijas, dievus ir deives, ypatingus ritualus ir religinius papročius. Šventumo simboliai ir garbinimo objektai yra gyvatė, augalas – lotosas, upė – Ganga. Hinduistai įsitikinę, kad po apgaulinga *māya* skraiste yra nekintama amžina būtis. Iš čia kyla ir siekis išsivaduoti iš inkarnacijų rato (*samsāra*) į įžengtį į amžinos būties stichiją.

Kita vertus, hinduizmo negalima traktuoti vien kaip religijos, ritualų, mitinių, teologinių požiūrių amorfiškos sistemos ar įvairių idėjų, tikėjimų, sektų krypčių konglomerato, kadangi jis jungia daugybę kitų socialinių institutų, valdymo, teisės normų, sudėtingą hierarchinę visuomenės struktūrą ir daug kitų socialinių bei kultūrinių elementų. Šis kultūrinis polimorfiškumas atspindi ne tik tikėjimų ir kultūros formų įvairovę, tačiau ir gausiam vietinių dievų, pusdievių ir mitinių herojų panteone. Kadangi hinduizme nėra bendros bažnytinės organizacijos, vieno pranašo ar įkūrėjo, jokios aiškiai apibrėžtos vyraujančios doktrinos, nei vieno visų tikinčiųjų garbinamo dievo, todėl pripažįstama principinė kiekvieno regioninio kulto, religijos, estetinių idealų etinė vertė. Hinduistinės tradicijos brahmanai atlikdami šventiko funkcijas, gyvena kaip ir kiti bendruomenės nariai įprastą kasdienį gyvenimą, turi šeimą, rūpinasi ūkiu. Ir pagaliau hinduizmui svetimas prozelitizmas, kadangi hinduistų *gimstama, o ne tampama*.

Pagrindiniu besiformuojančios hinduistinės pasaulėžiūros pažinimo šaltiniu yra puranos („senovinės“, „iš praeities“), t. y. seniausios kanoniškos sanskrito kalba parašyti hinduistiniai tekstai, jungiantys metafizines, teologines, mokslines, poetikos koncepcijas, legendas apie kosmologinę pasaulio sandarą, valdovų dinastijas, įvairių dievų, pusdievių žygius ir gyvenimą. Tai daugiau filosofiniai, religiniai, literatūriniai nei istoriniai šaltiniai. Išskiriama 18 didžiųjų puranų (*Višnu-purāṇa*, *Brahma-purāṇa* ir kt.) ir daugiau nei 70 mažųjų puranų. Senosios puranos datuojamos apie V–IV a. pr. m. e. Jų turinys tiesiogiai siejasi su konkrečios hinduizmo krypties skelbiamų idealų, mokymų visuma, konkretaus panteono dievų aukštinimu. *Puranos laikomos viena iš svarbiausių hinduizmo sakralinių tekstų*.



Višnus Vaikuntha. X a. Juodasis skalūnas

Skirtingai nei budistiniuose ir džainistiniuose sakraliniuose tekstuose, hinduistinėse puranose, tęsiančiose brahmanizmo tradiciją, pripažįstamas vedų, kaip aukščiausios išminties šaltinio, autoritetas. Jose plėtojamas jau brahmanizme išryškėjęs mokymas apie trijų (*Trimūrti*) pagrindinių dievų Brahmos – Visatos kūrėjo, Šivos – dievo griovėjo ir Višnaus – dievo globėjo ir pasaulietinės harmonijos saugotojo visagališkumą. Puranose šių trijų dievų funkcijos griežtai neišskiriamos ir kiekvienas iš jų gali atlikti visų trijų vaidmenis. Kita vertus, visi jie yra apibendrinti vaizdiniai, jungiantys ir kitų dievų, moteriškų deivių vaizdinius ir vardus (Gonda, 1970). Tačiau kadangi Brahmos kultas menkiau plėtojosi nei kiti, ilgainiui jį nustelbė Šivos, Višnaus ir Šakti arba Devi kultai. Priklausomai nuo prioriteto, teikiamo vienam iš šių trijų pagrindinių hinduistinio dievų panteono figūrų, ryškėja jo skilimas į tris pagrindines kryptis: višnaizmą, šaivizmą

ir šaktizmą (Šakti yra moteriška Brahmos apraiška).

Ryškiausiai naujų hinduistinės estetikos ir meno idealų ieškojimai pasireiškia vaišnavizme arba bhagavatizme, kuriame per šimtmečius ryškėja senųjų brahmaninių mokymų susiliejimas su gyvais liaudies kultais. Jau vėlyvuosiuose vedų himnuose regime augantį Indros pagalbininko kovoje su drakonu Vritra Višnaus reikšmingumą. Jo pragmatinė funkcija vedų tekstuose siejama su „trimis žingsniais vardan gyvenimo“. Mitologijoje ir vaizduojamojoje dailėje jis iškyla karingo dievų valdovo pavidalu. Pagrindiniai Višnaus *ikonografiniai atributai yra diskas, kovinė kuoka, kriauklė ir lotoso žiedas (Lakšmės-Višnaus santuokinės sėkmės ir turto deivės simbolis)*. Jo rankų kanoniški gestai simbolizuoja saugojimą, globą ir apdovanojimą. Šis dievas kontroliuoja aukščiausiąją kosminę harmoniją, globoja, atkuria universalią pasaulyje viešpataujančią tvarką, saugoja pasaulį nuo periodiškai pasikartojančių katastrofų, apdovanoja nusipelnčius.

Neretai Višnus vaizduojamas gulintis ant susirangiusios į žiedus pasaulinės gyvatės Šešos (*Šeša*), simbolizuojančios laiko tėkmę ir amžinybę. Brahmanuose ir puranose Višnus siejamas

su aukojimo apeigomis ir saulės mitologija. Vaišnavizmo šalininkai, pabrėždami išskirtinį šio dievo vaidmenį, suteikia jam vietą dievų panteono centre tarp Brahmos ir Šivos.

Vaišnavistinėse puranose plėtojamas mitinės kilmės mokymas apie dievo gelbėtojo Višnaus persikūnijimą į kitus dievus, žmones, gyvūnus ir nužengimą į žemę, kaskart, kai joje persipildo blogio taurė. Šios persikūnijusios esybės, anot puranų, gyvuoja lygiagrečiai tikrajam pirmapradžiam dievui. Legendose pasakojama, kad Višnus jau devynis kartus persikūnijęs įvairiais zoomorfiniais ir žmogiškais pavidalais, nusileido iš dangaus į žemę ir ateityje įgis dar vieną – dešimtąjį. Simbolinės žuvies pavidalu jis saugoja vedas, vėžlio – paremia Žemę, šerno – pakelia iltimis iš vandenyno gelmių žemę, žmogaus-liūto – nukauna blogio įsikūnijimą – demoną, liliputo – „trimis žingsniais išmatuoja Visatą“. Višnus gimsta žemėje žmogiškais Ramos, Krišnos, Buddhos ir kitais pavidalais, padedančiais žmonijai vaduotis nuo nelaimių ir atkurti harmoniją pasaulyje. Visuose šiuose persikūnijimuose Višnus atlieka tik dievams pasiekiamą žygdarbį, padedantį išsaugoti būties harmoniją ir pasaulį nuo sunaikinimo. Ši dieviškoji Višnaus misija pirmiausia ir išryškinama įvairiuose vizualiniuose pavidaluose vaizduojamosios dailės kūriniuose, jų atributuose, greta antropomorfinio pavidalo, neretai pateikiant ir avatarų, kurie vaizduojami grupėmis arba pavieniui. Višnus dailės kūriniuose dažniausiai vaizduojamas žydros veido spalvos, geltonais drabužiais, pasipuošęs gėlių girlianda, brangakmenių karūna, su sėkmės ženklu ant krūtinės. Jo keliavimo priemonė arba palydovas yra Garuda ir dažnai greta glaudžiasi žmona Lakšmė. Tarp Višnaus ir Lakšmės, kurie *simbolizuoja Gėrio ir Grožio santykius, nusistovi visiškos vienybės ir harmonijos santykiai*.

Višnus keliauja ant panašaus į erelį mitinio paukščio Garudos nugaros tarp dviejų žmonių. Rytinės Indijos viduramžių vaizdiniuose šalia Višnaus neretai būna Bhūdevi (žemės deivė), Śridevi (sėkmės deivė) arba abi jo žmonos Lakšmė ir Sarasvatė (turto ir išminties deivės). Sarasvatė vaišnavų mitologijoje įgauna daugybę įvairių pavidalų, ji atspindi galingos upės rimtį, todėl yra visus mokslus ir menus globojanti deivė. Dvi kitos labai svarbios su vandens simbolika susijusios upių deivės yra Ganga ir Jamuna, kurios po Guptų epochos pastatytose vaišnavų šventyklose vaizduojamos abiejose įėjimo pusėse. Ganga sėdi ant krokodilo, o Jamuna ant vėžlio.

Ilgainiui puranose ryškėja Višnaus vaizdinio susilieėjimas su *Bhagavadgītoje* išaukštintu avataro Krišnos sudievinu vaizdiniu, kuris palaipsniui perima pagrindines Višnaus funkcijas. Taip iš vaišnavizmo išsirutulioja kita įtakinga pakraipa – krišnaizmas. Krišna tampa įtakingiausia šios hinduizmo pakraipos dievų panteono figūra, kuri perima ne tik tradicines Višnaus funkcijas, tačiau ir meilės dievo pareigas.

Kitos įtakingos hinduizmo krypties šaivizmo formavimasis siejasi su senaisiais vaisingu mo, ypač dievo Šivos (*Śiva*), kultais. Vedų tekstuose šis dievas žinomas Rudros vardu ir tik vėliau



Piliastrai, vaizduojantys iš lingos atsirandantį Šivą.
Kailašanathos šventykla Kančipurame.
VIII a. pradžia. Smiltainis

hinduistinėse puranose galutinai įgauna Šivos vardą. Šaivizmo formavimuisi neabejotiną poveikį turėjo archajiniai vaisingumo kultai, ypač falo simbolika, senosios vyriškąją erotinę energiją aukštinančios misterijos. Šaivistinėse puranose, estetiniuose traktatuose ir meno kūrinuose Šiva vaizduojamas skirtingose persikūnijimo formose. Dažniausiai tai šokio dievas, beastris išmintingas asketas, varganas elgeta ar galingas, siaubą keliantis Bhairava. Jį lydi žmonos Parvatė (kalnų duktė) arba Uma (dienos grožis, šviesos spindesio grožis) ir Gauri (įstabi, žavinga) ir du sūnūs Ganešas, turintis žmogaus kūną ir dramblio galvą. Jis yra laimės dievas, saugojantis žmoniją nuo piktų jėgų. Nuolatinis Šivos palydovas yra bulius Nandis.

Skiriamieji ikonografiniai vaizduojamosios dailės kūrinuose aptinkami Šivos bruožai yra trečioji akis kaktoje, pusmėnulis susivėlusiuose plaukuose, jautis, ant kurio

jis gali joti, didžios simbolinės prasmės yra kupinas jo apdaras – tigro kailis, kuris simbolizuoja narsą ir galią, o gyvatės yra tarsi jo papuošalai. Rankose jis laiko trišakį ir mažą būgnelį. Meno kūrinuose jis neretai vaizduojamas įvairiais faliniais pavidalais, tarsi siekiančiais išaukštinti šį dievą kaip galingos vyriškos erotinės energijos ir galios simbolį. Šiva įvairiuose rašytiniuose tekstuose vadinamas *Pañcānana* (Penkiagalviu) vaizduojamosios dailės kūrinuose perteikiamas su penkiais skirtingais veidais. Pirmoji išraiška yra romi, šone dešinėje – nuožmi, kairėje – susikaupusi, užpakalinėje dalyje – rūsti, viršutinis veidas simbolizuoja ezoterinę, mistinę šio dievo prigimtį.

Pagrindinė Šivos veiklos sfera siejama su galinga kuriamąja ir griaujamąja energija. Šaivistiniuose sakraliniuose tekstuose plėtojamas mokymas apie kupiną kuriamosios ir griauamosios galios Visatos ir sielų valdovą Šivą, kuris sujungia moterišką, vyrišką ir belytį pradus. Šis dievas traktuojamas kaip regimas ir neregimas pasaulio centras, jis egzistuoja žemiškoje būtyje ir už jos ribų, paklūsta aistringam jausmų polėkiui ir kartu yra beastris, visagalis. Šiva nugali įvairius demonus, o vėliau kilniaširdiškai dovanoja jiems gyvybę. Puranose ir meno kūrinuose jis vaizduojamas ne tik kaip galingas Visatos

valdovas, tačiau ir kaip šokio dievas, puikus muzikantas, tobulai grojantis fleita. Jo šokis *simbolizuoja kūrybiškus Visatos procesus, sudvasinančią kosmosą kūrybinę Šivos galią*. Greta Šivos vaizduojamosios dailės kūriniuose neretai būna jo gyvenimo draugė žmona Parvatė. Kartu jie yra laikomi pagrindiniais Kosmoso kūrėjais. Jau nuo gilių senovės pagrindiniu abstrakčiu Šivos simboliu buvo skulptūrinis *linga* arba *šivalingam*, t. y. falas, kuris užima garbingiausią vietą kiekvienoje šaivų šventykloje, simbolizuoja neregimą transcendentalią Šivos esmę. Toks skulptūrinio simbolio suvokimas dėl jos idėjų šaivizme traktuojamas kaip sąmonės koncentracijos instrumentas. Pailgas vertikalus *linga* dailės kūriniuose yra vyriško lytinio organo atitikmuo, o ovalioji žemesnioji dalis simbolizuoja *yoni* (moters išorinius lytinius organus). Kartais greta lingamo vaizduojamas trikampis *yoni*, kurį simbolizuoja Šiva ir Šakti.

Šaivų puranos Šivai pavaldžiomis skelbia visų gyvų padarų sielas, kurioms šis dievas suteikia materialų pavidalą. Karmos dėsno realizavimas puranose nesiejamas su šaivizmo adepto gyvenimo principų ir moralinių poelgių visuma, o nulemiamas tik dieviškosios Šivos valios, malonės, kurią šaivizmo sekėjui būtina pelnyti. Šaivizmo šalininkams būdingas ištikimybės ir ekstaziškos meilės (*bhakti*) aukštinimas, kas šaivizmo doktrinoje vertinama daugiau nei sekimas visuomenėje nusistovėjusiomis moralinėmis normomis.

Ilgainiui hinduizme išryškėja ir trečioji pagrindinė kryptis šaktizmas, kuri išsirutuliojo iš archajiškų mitų ir kultų, susijusių su moteriškos Brahmos apraiškos, Šakti (jėga, energija) kuriamosios erotinės energijos sureikšminimu. Hinduistinėse puranose ir mitologijoje Šakti traktuojama ne tik kaip Brahmos žmona, karalienė, tačiau pirmiausia kaip deivė-motina kūrėja, dieviška skaisti mergelė, galingiausia moteriška forma besireiškianti pirminė kūrybinė erotinė energija, pasaulio pramatė, pirmapradis gyvybės ir įvairovės šaltinis. Šaktizme ji šlovinama kaip aukščiausia dievybė, perimanti visas pagrindines Brahmos funkcijas. Ryškiausiu Šakti skiriamuoju požymiu čia skelbiama pasaulio įvairovę ir gyvybę kurianti erotinės meilės energija.

Jau vedose kosmogoniniu aspektu traktuojama meilė turi du skirtingus prasmių polius – jausminės meilės (*kāma*) ir dvasinės (*preman*). Abiem šioms glaudžiai su erotine energija susijusioms meilės formoms suteikiama vos ne mistinė kuriamoji kosmogoninė galia. Vėliau indų epuose („Mahabharata“, „Ramajana“) ankstyvųjų liaudiškų šaktistinių erotinių kultų motyvai niveliuojami šių tekstų redagavimo metu vyravusios asketiškos brahmanizmo ideologijos. Liaudiškos šaktistinės ir brahmaniškos pasaulėžiūros susidūrimo ir susipynimo pėdsakus aiškiai regime „Bhagavadgitos“ tekste, kur dėl asketiškos brahmaniškosios ideologijos Šakti aiškinama, kaip spontaniškai besiskleidžianti Visatos kūrybinė energija, jungianti *Brahman* būdingą amžinumą ir dėl Šakti energijos nuolatos keičiančias savo pavidalą gamtos apraiškas.

Iš erotinių, mistinių ir jogų meditacinių šaktizmo ir šaivizmo motyvų vėliau išsirutuliojo tantrizmas, kurio šalininkai sujungė minėtus motyvus su senaisiais hinduistinių šventyklų, bajaderių, artimų kurtizanėms, kultais. Tantrizmas, savo idealų skelbimui ir iliustravimui panaudojęs estetikos ir plastinių menų teikiamas galimybes, stipriai paveikė vėlyvojo budizmo evoliuciją. Coomaraswamy'is šiuo aspektu pastebi, kad didžioji indų viduramžių meninės kultūros dalis „glaudžiau siejasi su hinduizmu nei budizmu ir sudėtingiausiose savo raiškos formose tiksliausiai gali būti kvalifikuojama kaip tantristinė“ (Coomaraswamy, 1926, p. 66).

Margame hinduistinių krypčių ir kultų sraute, stiprėjant monoteistinėms tendencijoms, įtakingiausios stiprėjančios hinduizmo kryptys pajungia savo įtakai brahmanizmo, budizmo, džainizmo dievus ir įtakingiausio dravidų dievo Narajanos kultą, kuris vėlyvajame budizme jau susilieja su Buddhos vaizdiniu. Dėl šios viduramžių pasaulėžiūroje įvykusios sintezės hinduizmas nustelbė kitas religijas ir palaipsniui įsivyravo daugelyje Hindustano pusiasalio dvasinės kultūros sričių.

Nepaisant įtakingiausioms hinduizmo kryptims būdingo pasaulėžiūrinio nevienalytiškumo ir amorfiškumo, hinduizme ryškėja ir tam tikrų visas kryptis cementuojančių bendrų mokymų visuma. Svarbiausiais iš jų tampa mokymai apie individualią sielą *ātman*, siekiančią susilieti su amžina universalia siela *Brahman*, karmos teorija, teigianti, kad vėlesnių sielos persikūnijimų seka ir kastinė priklausomybė yra nulemiama paskutinėje inkarnacijoje padarytų gerų ir blogų poelgių visumos.

Hinduizme plėtojamas mokymas apie tris pagrindinius pažinimo kelius: 1) žinojimo kelias (*jñāna mārga*), 2) veiklos kelias (*karma mārga*) ir 3) emocinis kelias (*bhakti mārga*). Kelias į reiškinių esmės pažinimą, vainikuojantį žmogaus gyvenimą, hinduizme tiesiogiai siejamas su pagrindinių šios krypties idealų įgyvendinimu: dorybingumu, etinių normų laikymusi, dora (*dharma*); įvairiomis visuomeninės veiklos formomis, materialine nauda (*artha*); meile arba jusliniais malonumais (*kāma*) ir atsiribojimu nuo visuomeninės veiklos ir nukreiptumu į galutinio išsivadavimo (*mokṣa*) pasiekimą, vainikuojantį žmogaus gyvenimą. Mokša čia aiškinama kaip pirmųjų trijų hinduizmo skelbiamų idealų sėkmingo įgyvendinimo rezultatas.

Vienas ryškiausių hinduistinės estetikos ir meno bruožų yra *panteizmas*, skelbiantis, kad dievas egzistuoja gamtoje imanentiškai. „Gamta nereiškė, kaip kad dabar mums, aplinkos ar aplink mus esančių daiktų panašumo, bet kažką daugiau nei mūsų abstrakti Gyvenimo samprata. <...> Mūsų jūslėms gamta susideda iš daiktų, kurie tampa tuo, kuo jie yra dėl juos įkūnijančių formų, šios formos siejasi su Aristotelio idėjomis ar sanskritiškais vardais. Mūsų kūriniai taip pat tampa tuo, kuo jie yra, dėl juos išreiškiančių formų, kurios skiriasi nuo natūralių daiktų paslaptinomis duotybėmis ir meno

kūriniuose dailininkas apdairiai ir sąmoningai įkūnija šias formas apčiuopiamybę“ (Coomaraswamy, 1981, p. 142). Čia taikliai atskleidžiamas hinduistinei estetikai būdingas beasmenio dievo sutapatinimas su gamta, pabrėžiamas glaudus žmogaus ir jį supančios gamtos pasaulio sąryšingumas, kuris išsirutulioja iš ankstyvųjų gimininių patriarchalinių santykių pagimdytos panteistinės pasaulėžiūros. Iš tikrųjų gamta hinduizmo adeptui nereiškia, kaip dabar mums, tik supančios ir žmogų apgaubiančios dvasinės erdvės, aplink mus esančių daiktų panašumo, bet pirmiausia yra viena iš dievybės įsikūnijimo, išsiliejimo gamtos reiškiniuose formų.

Šios pasaulėžiūros pėdsakus regime daugelyje hinduistinės architektūros paminklus puošiančių vaizduojamosios dailės kūrinių, kurie prisodrinti iš senųjų mitų, epų atkeltavusių gyvačių, vėžlių, šernų, liūtų, dramblių, demonų, pikto mitologinio žvėries violos, skaistaus lotoso žiedo, įvairių medžių vaizdinių. Zoomorfinių ir augalinių formų pasaulis, suvešėjęs hinduistiniame mene, išreiškia šiai pasaulėjautai būdingą žmogaus, kosmoso, gyvūnijos ir augalijos pasaulių vienybės ir harmonijos idėją. Panteizmas švelnino daugelį dramatiškų asmenybės santykių su dievų pasauliu ir gamtos jėgomis kolizijų.

Kitas charakteringas hinduistinės estetikos ir jai veikiant besiformavusio meno bruožas – *simboliškumas*, kuris glaudžiai siejasi su šioje epochoje vyravusios pasaulėžiūros šalininkų pastangomis išreikšti vidinius siekius, religinę patirtį, neregimo pasaulio įvaizdžius. Dėl to daugelis kosmoso, gamtos pasaulio, žmogaus gyvenimo reiškinių hinduistinėje estetikoje ir mene įgyja simbolines išraiškos formas. Šis simbolizmas, keičiantis socialiniams visuomenės poreikiams ir hinduistinės estetikos idealams, ypač dėl rafinuotų Šankaros estetinių idėjų, pastebimai evoliucionuoja. Ankstyvojoje hinduistinės dailės ikonografijoje dominuoja konkretūs, žemiški, hinduistinės legendas iliustruojantys, „moralizuojantys“ siužetai ir jusliški žmonių, mitologinių ir realių gyvūnų vaizdiniai. Vėliau stiprėjant abstrakčių simbolių scholastinių konstrukcijų įtakai hinduistinėje ikonografijoje išaugo simbolio, metaforos, alegorijos reikšmė, ir alegorinių bei mitologinių gyvūnų pasaulį palaipsniui išstumia simboliniai dievų vaizdiniai, kupini gilios filosofinės prasmės. Tačiau paprastiems žmonėms sunkiai suprantamas rafinuotas hinduistinis scholastinės estetikos simbolizmas, sustiprėjęs konservatyvioms indų kultūros tendencijoms, sukelia reakciją.



Gyvačių deivė Revatė, IV a.
Mathura. Smiltainis



Moteris su šviestuvu. XI a. Smiltainis

Atgimstant moralizuojančių alegorinių pasakojimų įtakai, simboliniai vaizdiniai praranda abstraktumą, metaforiškumą, daugiareikšmiškumą. Laipsniška simbolio transformacija į alegoriją ir alegorinio mąstymo įsivyravimas tampa savotiška indų scholastinės metafizinės estetikos tradicijos nuolaida stiprėjančiai konservatyvaus natūralizmo tendencijai. Dėl šios transformacijos griežtai hierarchizuotas simbolinis, alegorinis mąstymas išplečia savo įtakos sferą architektūros ir dailės srityse. S. Kramrisch, detaliam tyrinėjusi hinduistinės architektūros ir skulptūros estetinius principus, pabrėžia jų simbolinę prasmę ir vidinį ryšį su hierarchine anapusinių metafizinių vertybių sistema. Šiuo aspektu bendra šventyklos konstrukcija, jos sudėtiniai komponentai, proporcijų santykiai turi aiškiai apibrėžtą simbolinę prasmę (Kramrisch, 1955, p. 15–16).

Mūsų glaustai aptarto *hinduistinių religijų telkinio santykiai su estetika ir menu neretai buvo painūs, kadangi amorfiškoje religinių požiūrių sistemoje estetika ir menas daugiau atliko deklaratyvias, auklėjimo ir estetiškos komunikacijos funkcijas. Pirmiausia religinis mąstymas brėžė estetinio pasaulio suvokimo pagrindines gaires, taip pat formavo indų viduramžių architektūros, vaizduojamosios ir taikomosios dailės pobūdį, skatino poezijos, dramos ir muzikos estetikoje tiek dvasinių, tiek ir formalių meno bei estetinio suvokimo aspektų sureikšminimą. Iš čia plaukė pagrindinės hinduistinės estetikos kategorijos: *alamkāra* (pagražinimas), *dhvani* (užslėptoji prasmė) ir *bhakti* (pasišventimas, atsidavimas).*

Dėl budistinių ir džainų estetinių idealų hinduistinėje estetikoje ir mene kartais silpnėja hinduistinei pasaulėjautai būdingas juslingumas ir ryškėja atsiribojimas nuo įprastinių žmogaus jausmų, stiprėja polinkis į abstrakčių, amžinų religinių idealų įprasminimą. Kita vertus, hinduizmas, įsisavindamas kai kuriuos ankstyvojo budizmo bruožus, perima ir pagarbą švelniems meditacijos metodams siekiant prašviesėjimo, pagarbą, kuri buvo visiškai priešprieša griežtam senojo brahmanizmo asketizmui bei perdėm ritualizuotoms apeigoms. Kartu viduramžiais pagarbiau pradėta žvelgti į estetinių vertybių pasaulį, ypač į įvairias sakralinio meno formas, kurios suvokiamos kaip priemonė, padedanti pasiekti dvasinį prašviesėjimą.

Hinduizmo estetikos principų tapsmą veikė brahmanai, turėję stiprią įtaką viduramžių estetiškos minties raidai; būtent jie perkėlė savo socialinę pasaulėžiūrą į

estetikos ir meno sritį. Poezijoje, dramoje ir vaizduojamojoje dailėje auga dėmesys įvairiems religiniams siužetams, ypatingą populiarumą įgauna pasaulio kūrimo ir griovimo motyvai, kuriuos simbolizuoja Višnus ir Brahma. Greta atgimsta didžiųjų indų epų motyvai ir su ortodoksiniu brahmanizmu estetiniais idealais polemizuojantys liberalios pakraipos erotinius motyvus, kūnišką grožį, geidulingumą aukštinantys tantristiniai estetiški idealai.

Vadinasi, viduramžių epochos pradžioje Hindustano pusiasalio erdvėje išsiskleidusios hinduizmo kryptys buvo spalvingas įvairių mitų, liaudiškų religinių sistemų telkinys, stipriai paveikęs vėlesnę indų estetikos ir meno tradiciją. Ši giminingų mitinių ir religinių požiūrių, archajiškos kilmės kultų sistema, išsiskyrė tolerancija, sugebėjimu jungti įvairius vietinius tikėjimus ir dievus. Todėl hinduizmo mitologija, religija, filosofija, estetika, meno teorija viduramžiais ne tik įgauna svarbią kultūrinę, socialinę prasmę, tačiau ir palaipsniui įsivysto. Glaustai tariant, hinduizmas tampa pagrindinė sistemiskai organizuojanti indų viduramžių kultūrinį kosmosą, estetikos ir meno teorijas ašis. *Apie hinduistinių idėjų kompleksą formavosi daugelis kitų kultūros formų, kurioms jis suteikė universalius regionines kultūros, estetikos minties ir meno tradicijas vienijančius bruožus.*

Scholastinės estetikos principai

Viduramžių Indijos estetikos minties raidoje vyrauja trys pagrindinės hinduizmo paveiktos kryptys: pirmoji, *scholastinė*, kuri reiškiasi komentatuojamosios pakraipos filosofinės metafizikos traktatuose. Nors šios pakraipos estetikos mintis neretai plėtojosi veikiamą stiprios hinduistinių religinių idealų įtakos, tačiau ji nebuvo vien „teologijos tarnaitė“. Scholastinės estetikos tradicija neretai susipina ir stipriai veikia viduramžiais vyravusią antrąją, *natjašastrų*, arba *poetikos* tradiciją, kuri daugiausia dėmesio skyrė klasikiniame periode išsikristalizavusioms literatūrinės estetikos problemoms gvildinti. Trečioji, architektūrai ir vaizduojamajai dailei skirtų *Vāstu-vidyā* ir *śilpaśastrų* pakraipa daugiausia apsiriboja empirinių menotyrinių problemų tyrinėjimu, norminių kūrybos nuostatų formulavimu ir ikonografinių sistemų aprašinėjimu.

Scholastinės pakraipos estetika orientuojasi į sakralinius praeities tekstus (*āgama*). Jie traktuojami kaip išskirtinės svarbos pažinimo šaltiniai, kuriuose simboliškai užkoduota aukščiausia išmintis ir būties procesus valdantys įstatymai. Toks kanoniškų tekstų autoriteto, jų pamokomosios, didaktinės galios iškėlimas paaiškina, kodėl viduramžių estetikoje išskirtinę svarbą įgauna pažinimo šaltinių problema. Kita vertus, iš čia radosi interpretacinis, hermeneutinis, komentatuojamasis viduramžių estetikos pobūdis ir scholastinis mąstymo stilius.

Iš tiesų vienas esminių skirtumų tarp klasikinės ir viduramžių estetikos yra susijęs su perėjimu nuo originalių estetinių koncepcijų prie komentavimo veiklos, kai ideologija ir kanoniškos mąstymo schemas pradeda užgožti gyvos estetinės minties raidą. Viduramžiais stiprėjantis scholastinis mąstymas – tai tipiškas komentatuojamosios kultūros padarinys. Tačiau nereikia jo pernelyg sumenkinti, kadangi ir scholastinės minties epochose būta savų galingų kūrybinės minties protrūkio periodų, tada kaip, pavyzdžiui, Bhamahos, Vamanos, Šankaros veikaluose Indijoje ar brandžios Vakarų scholastikos (Albertas Didysis, Bonaventūra, Tomas Akvinietis) laikotarpiais išryškėjo svarbūs ateičiai konstruktyvūs sintetinio mąstymo principai.

Gilesnė pažintis su indų viduramžių estetikos geneze liudija, kad scholastinio mąstymo užuomazgos čia skleidžiasi daug anksčiau nei Vakaruose. Jų reikia ieškoti V a., brahmaniškos orientacijos filosofinėje metafizikoje, kurioje pastebimas naujų hinduistinių estetinių idealų formavimasis. Nuo tada indų viduramžių kultūroje iškyla naujo tipo mokslininkas – scholastas komentatorius, kuris *neapsiriboja vien anksčiau išsakytų tezių ir idėjų pakartojimu, jų hermeneutine analize, o, remdamasis klasikiniiais kanoniškais tektais, naujame intelektualinės kultūros lygmenyje kuria filosofines ir estetiškes sistemas*. Taigi net komentuojamuose veikaluose, hermeneutiškai aiškinant ir interpretuojant kanoniškus sūtrų, natjašastrų, *Vāstu-vidyā*, šilpašastrų tekstus, vyksta gyva estetinės minties sklaida, jos problemų lauko plėtimasis, žinių apimties augimas. Tokia scholastinės estetikos šalininkų orientacija paaiškina, kodėl daugelis viduramžių estetinių traktatų įgauna mokomųjų sąvadų ir kompendiumų su plačiais komentarais pavidalą.

Įsidėmėtina, kad besiformuojančios alamkarikų mokyklos pradininkas Bhamaha penktąjį savo traktato *Kāvya-lamkāra* („Poetiniai pagražinimai“) skyrių paskiria teisingų mokslinės analizės prielaidų, indukcinių išprotavimų, korektiškos mokslinės polemikos taisyklių, tiesos įrodymo metodų ir logiškai pagrįstų išvadų analizei. Remdamasis *nyāyos* mokymu, Bhamaha iškelia keturių savarankiško pažinimo šaltinių – suvokimo, indukcinių išprotavimų, palyginimų ir įrodymų, arba patikimų liudijimų, svarbą mokslinei analizei. Jis išskiria du pagrindinius tikrovės ir meno pasaulio pažinimo kelius: tiesioginį intuityvųjį ir netiesioginį deduktyvųjį. „Kiekvienas jų turi savo [pažinimo] objektą, vienatinį ir visuotinį pradus“ (Kavl. V. 5).

Pagrindinio *sāṃkhya* filosofinės sistemos teksto *Sāṃkhya-kārikā* komentaro *Yuktidīpikā* (VII–VIII a.) autorius, pradėdamas dėstyti savąsias teorines konstrukcijas, cituoja tekstą, kuriame išvardijama 11 būtinų moksliskai pagrįstos teorinės sistemos konstravimo komponentų: glaustos aforistinės tezės (*sūtra*), disputas apie pažinimo šaltinius, visapusiški svarstymai apie gvildenamo objekto sudėtinius komponentus,



Kailaśanathos šventykla Kančipurame. VII a.

teiginys, apibrėžiantis visus struktūrinius sistemos dalykus, kritiniai debatai apie bendruosius principus, polemika apie specialias technines problemas, trumpi apibrėžimai, „išplėsti“ apibrėžimai, nuoseklūs svarstymai apie pamatinius filosofinės sistemos principus, disputas apie techninius terminus, debatai apie sekimo šia sistema praktinius rezultatus. Taigi jau ankstyvajame indų scholastinės minties raidos etape regime aiškiai išsikristalizavusią metodologiją, savotišką „metateoriją“, nubrėžiančią pavyzdinės teorinės sistemos kūrimo principus.

Stiprią įtaką scholastinės estetinės minties raidai turėjo žymus advaita-vedantos (nedualistinės vedantos) mokyklos mąstytojas Šankara (788–820 m.). Šis 32 metus tegyvenęs filosofas, estetikas, poetas, puikus polemikas sukūrė daugybę klasikinės komentuojamosios pakraipos teorinių veikalų, kuriuose atsiskleidžia nuoseklios scholastinės metodologijos praktinio taikymo galimybės. Garsiuose Šankaros komentaruose Bada-*rajanos* *Brahma-sūtrai* (*Vedānta-sūtra*), pagrindinėms upanišadoms ir *Bhagavadgītai* ryškėja skirtingų hinduizmo krypčių idėjų sintezės ieškojimas ir rafinuotas aukštosios scholastinės estetikos teorinių principų formulavimas.

Šankaros estetinėse pažiūrose jaučiamas stiprus budistinėse sūtrose išplėtos scholastinės metafizikos poveikis. Neatsitiktinai kitas įtakingas vedantos šalininkas Ramanudža (Rāmānuja, g. 1027) traktuoja Šankarą kaip „užsimaskavusį budistą“. Ch. Eliotas, gvildendamas Šankaros mokymo santykį su budistinės metafizikos idėjomis,

šmaikščiai pastebėjo, kad „jo polemika su budizmu ne tik nulėmė pastarojo saulėlydį; jei apie mokymo efektyvumą spręsimė iš idėjų tęstinumo, tai galime teigti, kad įveiktasis budizmas pavergė nugalėtoją“ (Eliot, 1954, p. 312).

Šankara tęsia klasikinio periodo estetikos tradiciją, kurioje vyravo *rasa* (estetinės nuotaikos) teorija, ir plėtoja hinduistinei estetikai būdingus glaudaus estetinių ir religinių pradų susipynimo principus. „Brahma, – teigia jis, – yra *rasa*, o *rasa* – tai palaima.“ Iš čia kyla, kad „*rasa-vidyā* (mokslas apie *rasą*) yra *Brahma-vidyā*“. Vadinasi, subtiliai pažinti estetinių nuotaikų ir išgyvenimų sferą tolygu pažinti dievybę.

Plėtodamas mokymą apie tris pažinimo kelius: žinojimo (*jñāna mārṅga*), veiklos (*karma mārṅga*) ir meilės (*bhakti mārṅga*), Šankara skelbia žinojimo kelio prioritetą. Jis atmeta natūralistinę ir atvirai erotinę šaktizmo bei tantrizmo orientaciją ir iškelia asmenybės išsivadavimo (*mokṣa*) iš išorinių būties formų būtinybę. Pagrindinė kliūtis į absoliučios būties pažinimą Šankaros koncepcijoje, kaip ir budizme, siejama su nežinojimu (*avidyā*), kuris advaitos-vedantos mokyme traktuojamas ne kaip kokio nors žmogaus savybė, o kaip objektyvus kosminis veiksnys, slepiantis po regimybės (*māyā*) skraiste tikrovę.

Taigi Šankara, savo mokyme sujungęs skirtingus brahmanizmo, upanišadų, Bada-rajanos ir budizmo elementus, suteikė amorfiškam hinduizmui vientisos, visapusiškai išplėtos filosofinės ir estetinės doktrinos pavidalą. Šankaros veikaluose išplėtoti estetišiai principai turėjo didelį poveikį tolesnei hinduistinės estetikos, dailės ikonografijos raidai. Dėl rafinuotos Šankaros estetinės metafizikos įtakos ankstyvuoju hinduistinės skulptūros raidos laikotarpiu vyravusius žemiškus vandens deivių, zoomorfinius gyvūnų vaizdinius vėlyvojoje hinduistinėje skulptūroje keičia kupini reikšmingos simbolikos šokančio Šivos Nataradžos, arba triveidžio Šivos, vaizdiniai.

Veikiami Šankaros autoriteto viduramžių scholastinės pakraipos estetikai vis didesnę dėmesį kreipia į metodologiniu požiūriu neprieštaringą pagrindinių problemų ir kategorijų analizę. Ilgainiui, apibendrinant alamkarikų poetikos mokyklos teoretikų (Bhamahos, Dandino, Vamanos, Udbhatos) patirtį, išsikristalizuoja norminiai teisingos scholastinės polemikos principai, kuriais remiantis pirmiausia yra iškeliama tezė, reikalaujanti oponento prieštaravimo arba paneigimo. Tada pradinė tezė jau gali būti laikoma aprobuota doktrina. Šios scholastiniam mąstymo stiliui būdingos poleminės metodologijos principai visapusiškai išplėtoti garsaus X a. estetiko Radžašekharos traktate „Apmąstymai apie poeziją“, kurį išsamiau aptarsime vėliau.

Taigi skirtingai nei architektūrai ir vaizduojamajai dailei skirti estetišiai traktatai (šilpašastros, *vāstu-vidyā*), apsiribojantys normatyviniu aprašomuoju pobūdžiu ir ikonografijos reikšmės pabrėžimu, viduramžių estetinės minties raidoje vyraujantys poetikos veikalai (*alaṃkāraśāstros*) dažniausiai yra konstruojami remiantis scholastinio mąstymo



Kasinatha šventykla Čalukjų sostinėje Patadakalyje. VIII a.

principais. Juose ryškėja savitos kanoniškos tradicijos su būdingais specifiniais metodologiniais teksto konstravimo, problemų kėlimo ir jų gvildinimo principais.

Daugumoje estetikos traktatų jungiamąjį vaidmenį atlieka lakoniškai suformuluotos tezės (*sūtra*), glaudžiai tekste susijusios viena su kita. Toliau kyla šių tezių meninė interpretacija, kuri neretai išreiškiama spalvingais poetiniais įvaizdžiais, ir pagaliau tam tikros taisyklės arba poetine forma išsakytos apibendrintos išvados (*kārikā*), kurių efektyvumą lemia traktato autoriaus sintetinis mąstymas. Visose šastrose susiduriame su daugmaž stabilių, beveik stereotipinių problemų visuma, kurios daugelį šimtmečių nuosekliai migruoja iš vieno traktato į kitą. Tradicinės Indijos estetikos dėmesio centre yra meno ištakų, paskirties, funkcijų, estetinių kategorijų sistemos, atskirų meno rūšių bei žanrų savitumo, menininko vaizduotės, intuicijos, meninės kūrybos proceso, meninės išraiškos priemonių, poetinių figūrų arba pagražinimų (*alamkāra*), meninio stiliaus (*rīti*), meninių privalumų (*guna*), trūkumų, (*doṣa*), estetinių nuotaikų (*rasa*), užslėptos meno kūrinio prasmės (*dhvani*), žaibiško intuicijos blykstelėjimo (*pratibhā*) ir kitos problemos.

Bhamaha ir alamkarikų mokyklos estetikos tapsmas

Klasikinio ir viduramžių periodų sandūroje susiformavusi įtakinga alamkarikų mokyklos estetika rutuliojasi kaip norminė disciplina, kurios atstovai siekė nustatyti bendriausius meninės kūrybos dėsningumus. Šis estetinės minties raidos tarpsnis, kai daugiausia

buvo tyrinėjama meninės išraiškos priemonės ir stiliaus ypatumai, mažai domino mokslininkus. Jau vienas pirmųjų indų estetikos tyrinėtojų H. Jacobis pernelyg kategoriškai vertina šios mokyklos teorijas ir didžiausiu jų trūkumu laiko „empirinę orientaciją ir apsiribojimą neesminėmis, grynai formaliomis techninėmis kūrybos problemomis“ (Jacobi, 1910, p. 1385). Toks požiūris buvo svarbus vėlesniuose indų estetikos minties tyrinėjimuose, kadangi daugelis vėlesnių Vakarų šalių indų estetikos tradicijos tyrinėtojų pabrėždavo pedantiškai išsakomų alamkarikų mokyklos šalininkų normatyvinių estetikos nuostatų menką poveikį vėlesnei indų estetikos minties raidai.

Iš tikrųjų alamkarikų mokyklos estetika rutuliojasi kaip normatyvinė disciplina, bandanti nustatyti bendriausius poetinės kūrybos dėsningumus. Šis estetikos minties raidos etapas, kurio centre yra meninės išraiškos priemonių ir meninio stiliaus ypatumų tyrinėjimai, anksčiau mažai domino tyrinėtojus, tačiau pastaraisiais dešimtmečiais šis požiūris keičiasi, vis dažniau verčiami ir komentuojami šios mokyklos šalininkų traktatai, o kaupiantis žinioms apie indų estetikos tradicijos raidą, labiau suvokiama šios mokyklos idėjų svarba indų estetikos minties, ypač poetikos, istorijai. Alamkarikų mokyklos atstovai, pradedant Bhamaha ir baigiant Vamana, pagražinimus laikė svarbiausia meninės išraiškos priemone.

Gvildendamas ankstyvųjų viduramžių estetikos minties raidą S. K. De pastebėjo, kad ankstyvoji alamkarikų mokyklos poetika pradėjo formuotis kaip tam tikra meninės išraiškos priemonių, beveik mechaninių formulių, teorija. „Buvo manoma, kad kaip ir tapybos teorija, susidedanti iš tam tikrų žinių apie temperos, aliejinių dažų, akvarelės ir pastelės panaudojimo techniką, apie žmogaus kūno proporcijas, perspektyvos dėsnius, gali būti sukurta ir poezijos teorija, vienijanti tam tikras rekomendacijas apie meninės išraiškos formų, jų struktūrinio tobulumo, trūkumų, būdingų retorinėms figūroms, neličiant teorinių iškilusių problemų aspektų“ (De, 1976, p. 33–34).

Alamkarikų mokyklos pradininkas yra Bhamaha, dėl kurio gyvenimo metų daugelį dešimtmečių indologai smarkiai diskutavo. Daug ginčų kilo aiškinantis Bhamahos ir Dandino gyvenimo metus. Remdamiesi skirtingais duomenimis ir požiūrio taškais, autoriai įrodinėjo tai vieno, tai kito ankstesnius gimimo metus. Tačiau naujausi moksliniai lyginamosios tekstologinės analizės pagrindiniai šiems autoriams priskiriami traktatų duomenys, anot kai kurių įtakingų indų estetikos žinovų, leidžia teigti, kad jis gyveno apie IV a. pabaigą ir V a. pirmąją pusę, tačiau ne vėliau nei V amžiuje. Šią jau anksčiau žymių indologų A. K. Warderio ir C. Tucci iškeltą hipotezę patvirtina Bhamahos, Vasubandhaus (IV a.) ir Dignagos (V a.) tekstų lyginamoji analizė. Kita vertus, lyginant Bhamahos ir Dandino tekstus sanskrito poetikos žinovas P. V. Kane pastebėjo, kad viename savo traktate Dandinas, neįvardydamas autoriaus, ironiškai cituoja Bhamahos



Sangameśvara šventykla Čalukjų sostinėje Patadakalyje. Apie 725

teksto fragmentą, kurio analogų neaptinkama jokiam kitame indų estetikos traktate. Ši prielaida suteikė svarių argumentų autoriams teigti, kad Bhamaha gyveno anksčiau nei Dandinas. Kiti teoretikai remdamiesi įvairiais argumentais nukelia Bhamahos gyvenimo metus į vėlesnius laikus ir teigia, kad jis gyveno apie VII amžių.

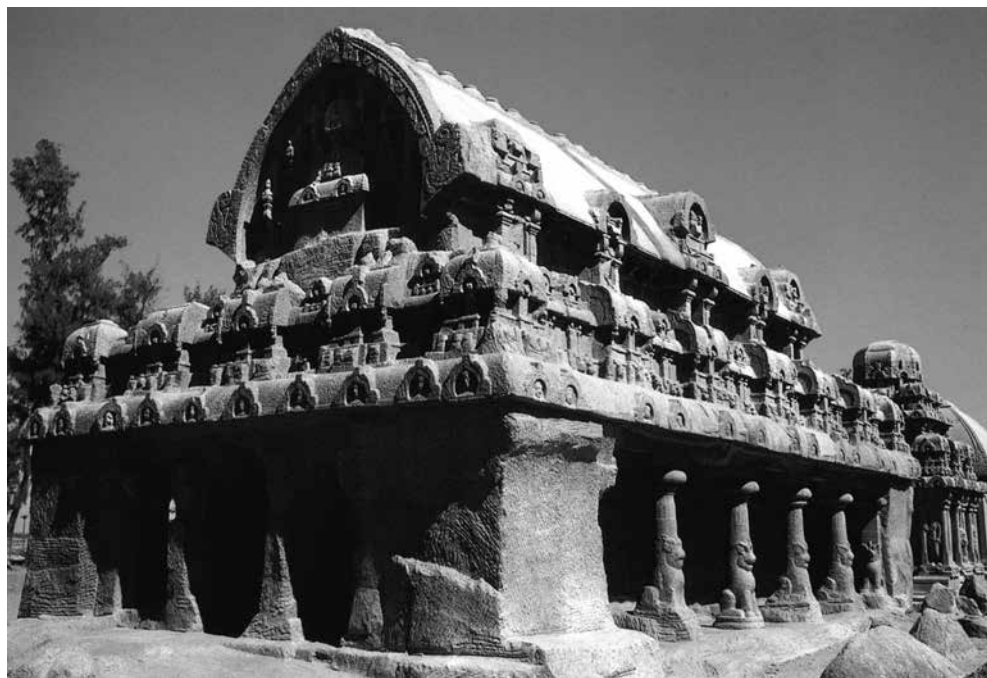
Bhamahos „Kavjalamkara“ (*Kāvyaḷamkāra*) („Poetiniai pagražinimai“) – tai ankstesnės literatūrinės estetikos laimėjimus apibendrinantis veikalas, kuriame komentuojamos anksčiau gyvenusių teoretikų idėjos ir pateikiami požiūriai į poetinių figūrų klasifikaciją ir aprašinėjimus. Iki XX a. pradžios šis veikalas indų estetikos tyrinėtojams buvo žinomas iš vėlesnių paminėjimų Vamanos, Mammatos ir kitų autorių veikaluose. Tik 1906 m. buvo aptiktas ir po kelerių metų paskelbtas tekstas sukėlė didžiulį mokslininkų susidomėjimą, nes užpildė svarbias indų literatūrinės estetikos tyrinėjimų spragas.

Šis 400 posmų apimties poetikos traktatas skyla į šešias dalis. Pirmoje aptariamos bendriausios literatūros, meninės kūrybos subjekto, įvairių literatūros formų, žanrų, jų stilistinių ypatumų ir 10 poetinės kalbos trūkumų problemos. Antroje ir trečioje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į labiausiai alamkarikų mokyklos šalininkus dominančius poetinių pagražinimų klausimus, ketvirtoje – dėmesys perkeliamas į poetinių meno kūrinių trūkumų analizę, penktoje – apibūdinami esminiai mokslinio ir meninio pasaulio suvokimo principai, o paskutinėje, šeštojoje – gvildenamos gramatinės poetinės kalbos taisyklės.

Traktato autorius prisipažįsta, kad remiasi kalbos pagražinimų, poetinių figūrų tyrinėjimais, suformuluotais kitų mokslininkų veikaluose, taip pat ir savo asmeniniais apmąstymais. „Tebus mano teisėjai tie tikri žinovai, kurie pasišventė poetinės kalbos tyrinėjimams. [Juk] netobuli sprendimai nepatenkins tų išminčių, kurių protas yra iškilesnis“ (Kavl. V. 69). Teksto pradžioje Bhamaha samprotauja apie auklėjamąją poezijos ir meno galią, sugebėjimą veikti žmonių sąmonę ir veiksmus. Čia kalbama apie kiekvienam poetui būtiną įvairių mokslų – gramatikos, leksikografijos, prozodijos, žmogų supančių pasaulio dėsnių, savo pirmtakų kūrinių, logikos ir visų menų pažinimo svarbą (Kavl. I. 3). Tikro meistriškumo aukštumų siekiantis menininkas, anot Bhamahos, turi būti gerai susipažinęs su visais indų traktatuose vardinamais 64 menais.

Bhamaha priskiria *kāvya* literatūrai (parašytai metrais ir proza) sugebėjimą pasiekti visus hinduizmo skelbiamus gyvenimo idealus. Čia kalbant apie Bhamahos traktatą įprastas *kāvya* literatūros siejimas vien su poezija ar poema nėra teisingas, kadangi traktate ši savoka vartojama daug plačiau dviem pagrindinėmis prasmėmis: kaip žodinė kūryba apskritai, įjungiant ir mokslinę, tai yra visa tai, kas reikalauja meistriškumo minties išraiškoje; siauresne prasme, kaip meninė kūryba (poetinė, prozinė) visose specifinėse jos žanrinėse apraiškose. Tačiau Bhamahos, kaip vėliau ir kitų alamkarikų mokyklos šalininkų, veikaluose pagrindinis dėmesys sutelkiamas į poezijos analizę. „Tikras poezijos meno kūrinys teikia *dharmos*, *arthos*, *karmos* ir *mokšos* pažinimą, o taip pat malonumą ir šlovę“ (Kavl. 1.2). Estetikas išskiria du pagrindinius poetinius stilius: *vaidarbhi* (paprastas ir skambus) ir *gaudija* (pompastiškas ir įmantrus). Kalbėdamas apie poetinio meno privalumus jis, skirtingai nei „Natjašastroje“, kurioje išvardijama dešimt, išskiria tik tris pagrindinius privalumus: *aīśkumq*, *saldumq* ir *jēgq*. Aptardamas trūkumus jis tęsia Bharatos tradiciją, kadangi kalbėdamas apie stilistinius trūkumus, kaip ir „Natjašastroje“, priskaičiuoja dešimt. Bhamahos traktate taip pat ryškėja mokymas apie estetinės kalbos ypatybes, nors dar neaptinkame *guna* (privalumas, esminė ypatybė) kategorijos.

Svarbiausias Bhamahos estetinės koncepcijos objektas yra meninės išraiškos priemonės ir meninės kalbos elementai, o centrinė jo estetikos kategorija – *alamkara*, t. y. poetinė figūra arba pagražinimas. „Dėl alamkarų [poezijos] kūrinys, – sako Bhamaha, – tampa nekasdieniškas“ (Kavl. I. 35). Alamkaros, jo nuomone, padeda sužavėti suvokėją poetinės kalbos neįprastumu, grožiu, gelme ir įtaigiu grakštumu. Tarsi apibendrindamas savo pirmtakų apmąstymus apie poetinės kalbos ypatybes ir poetinio kūrinio struktūrai svarbias meninės išraiškos priemones, Bhamaha šias priemones skirsto į formalias, susijusias su žodžių formos pagražinimais (*śabda-alamkara*), ir turiningąsias, susijusias su prasmės pagražinimais (*artha-alamkara*), kas tiesiogiai siejasi su Bhamahos pateiktu poezijos kaip „glaudžios žodžio formos ir prasmės sąveikos“ (Kavl. I. 13), apibrėžimu.



Monolitinė Bhima Ratha šventykla Mamalampure. VII a.

Vadinasi, su žodžio forma ir prasme susiję dailinimai ne tik sudaro poetinio meno esmę, tačiau ir nulemia jo specifiką ir magišką poveikį žmonėms. Iš čia kyla Bhamahos traktato „Poetiniai pagražinimai“ pavadinimas ir išskirtinis dėmesys alamkaroms, jų specifinių bruožų skrupulingai klasifikacijai, detaliu kiekvieno pagražinimo aprašinėjimui, kurių jis priskaičiuoja apie 30. Priešingai nusistovėjusiems estetinėje literatūroje požiūriams Bhamahą labiausiai domino ne įvairios loginės klaidos ir išryškinimas poetiniame tekste, ne aiškiai apibrėžtų norminių reikalavimų įtvirtinimas, o meninių išsakymų savitumo išryškinimas, lyginant poetinio ir mokslinio tikrovės aprašymo galimybes.

Bhamaha supranta, kad patys pagražinimai be įgimtų menininko sugebėjimų, vaizduotės neturi prasmės. „Netgi neturintis talento gali perprasti mokslus, vadovaujamas mokytojų, tačiau eiles gali kurti tik toks žmogus, kuris turi vaizduotę“ (Kavl. 1.5). Vadinasi, tik talentas arba ankstesnėse inkarnacijose įgytų dvasinių sugebėjimų visuma, kurią apibūdina budistinis terminas *pratibhā* (sąmonės aiškumas), padeda menininkui pajungti vaizduotės galią, kuriant prasmingą meno kūrinį. Bhamahos tezė, kad poezija

yra tikslingas žodžių formos ir prasmės junginys, atsirandantis dėl sąmonės nušvitimo, taip pat mokymas apie du poetinės kalbos sudėtinius komponentus – *formalyjį* (išorinį) ir *turiningąjį* (prasminį) tapo vėlesnių poetikos koncepcijų atsparos tašku. Pradedant Bhamahos traktatu „Poetiniai pagražinimai“, sanskrito poetikos raida dėl šio mąstytojo idėjų įtaigumo ilgam sutampa su mokymu apie alamkaras, o poetikos traktatai įgauna *alamkaraśastry* pavadinimą. Bhamahos traktato struktūra ir pagrindinių tezių plėtojimo metodai tolesnėje indų estetikoje tarsi programuoja polemisko scholastinio mąstymo ir pagrindinių pagražinimų problemų gvildinimo principus.

Dandinas apie poetinės kalbos ypatumus

Bhamahos iškeltas mokymo apie pagražinimus idėjas toliau savitai plėtoja Dandinas, kurio gyvenimo laikas datuojamas nuo VI iki VIII a., tačiau tikriausiai jo kūrybingiausi gyvenimo metai skleidėsi antroje VII a. pusėje. Tai – viena ryškiausių, labiausiai išsilavinusių savo epochos asmenybių. Gyvendamas daugiausiai pietų Indijoje ir lankydamasis įvairiuose kultūros centruose, jis nuo vaikystės gavo įvairiapusį išsilavinimą; buvo gerai susipažinęs su budizmo, džainizmo, brahmanizmo idėjomis, įvairių menų laimėjimais. Iš prologo traktatui *Avantisundarikathā* sužinome kai kuriuos paties autoriaus pateiktus autobiografinius duomenis. Tekste teigiama, kad Dandino šeima buvo kilusi iš garbingos brahmanų giminės Gudžerate, iš kur vėliau persikėlė gyventi į galingos pietinės Indijos Palavų dinastijos valdomą miestą Kanči. Čia valdovų rūmuose, išskyrus suiručių laikotarpiu trukusius klajonių po šalių metus, jis praleido didžiąją savo gyvenimo dalį. Indų kultūros istorijoje Dandinas iškyla ne tik kaip sanskrito grožinės literatūros korifėjus, puikus žodžio meistras, tačiau ir įtakingas estetikas. „Dandinas yra originalesnis nei Bhamaha. Kaip ir Bhamaha, jis vertina *vakrokti* išraiškingą kalbą, pastebi, kad visos alamkaros kyla iš noro apibrėžti kažką neįprasta. Tam, kad šis noras peržengtų žmogaus psichikos ribas, jis pasitelkia hiperbolę. Dandino nuomone, alamkaros yra tokios poezijos meninės išraiškos priemonės, kurios suteikia jai grožį, o estetinės nuotaikos (*rasa*) lemia poezijos subtilumą“ (Ratnam, 1983, p. 20).

Dandinui priskiriami trys estetiniai traktatai: *Daśakumāracarita*, *Avantisundarikathā* ir *Kāvyādarśa*, iš kurių neabejotinai brandžiausias ir įtakingiausias yra pastarasis. Alamkarikų mokyklos tradicijas įtvirtinantis poetikos traktatas „Kavjadarśa“ („Poezijos veidrodis“) parašytas eilių forma. Jis susideda iš trijų skirtingų dalių: pirmoje „Apie stilių“ aptariami poetinio meno specifiniai ypatumai ir meninio stiliaus problemos. Antroje – ilgiausioje „Apie prasminius pagražinimus“ skirtingos apimtys poskyriuose su daugiau ar mažiau konkrečių pavyzdžių pedantiškai aptariamomis trisdešimt devynių pagražinimų



Muketešvara šventyklų kompleksas Bhubanešvare. Nagara stilius Orisoje. IX a.

ypatybės ir skiriamieji bruožai. Trečioje dalyje „Apie garsinius pagražinimus ir trūkumus“ pagrindinis dėmesys perkeliamas į konkrečių garsinių figūrų ir trūkumų apibūdinimą.

Dandino traktate, kaip ir daugumoje alamkarikų mokyklos šalininkų tekstų, pagrindinis dėmesys sutelkiamas į išsamų ir įvairiapusišką daugybės poetinių pagražinimų apibūdinimą, jų klasifikavimą remiantis įvairiais pavyzdžiais, kuriuos išmoningai pateikia teksto autorius. Be poetinių figūrų, į jo dėmesio lauką pakliūna ir daugybė kitų pamatinių tradicinės indų estetikos problemų: poezijos meno prigimtys, uždavinių, formų, stilių, meninės kūrybos privalumų, trūkumų, estetinių emocijų, gelminės, užslėptos poetinio kūrinio prasmės ir pan. Tačiau prie Vakarų estetikos tradicijos tekstų įpratusį skaitytoją šiame traktate glumina potraukis itin pedantiškam gausybės, net trisdešimt devynių, skirtingų pagražinimų aprašinėjimui. Tiesa, iškart reikia pastebėti, kad autorius laisvai traktuoja savo pasirinktą tyrinėjimo objektą, vienų poetinių figūrų apibūdinimui skirdamas daug dėmesio, kitas aptardamas epizodiškai. Toks požiūris tikriausiai siejasi su paties autoriaus, garsaus literatūros meistro, praktiniais įgūdžiais ir prioritetais poetikos srityje.

Traktatas prasideda vėliau tradiciniu tapusiu pagarbinimu kalbos deivės, globojančios poeziją, menus ir mokslus, Sarasvati, kuri hinduistinėje mitologijoje vaizduojama kaip dievo kūrėjo Brahmos žmona. Ši apeliacija į aukščiausio hinduistinio dievų panteono dievo antrąją pusę liudija pirmiausia apie hinduizmo įsigalėjimą traktato sukūrimo

vietovėje, kita vertus, ir apie aukštą poetinio meno ir jo teorijos statusą tradicinėje hinduizmo religiją išpažįstančioje indų visuomenėje.

Apeliuodamas į ankstesnės poetikos tradicijos ir Bhamahos idėjas, Dandinas šiame traktate gvildena daug tradicinių indų estetikos problemų. Po poeziją globojančios deivės Sarasvati pagarbinimo jis iškart pereina prie Kalbos ir su ja tiesiogiai susijusio Žodžio pasaulį kuriančios galios šlovinimo. „Remdamasis ankstesniais mokymais, išstudijavęs kūrinius [poetų], aš – kiek leidžia mano jėgos pereinu prie poezijos savybių tyrinėjimo. Čia, šiame pasaulyje, visi žmonių darbai amžiais yra nulemiami Kalbos, kurios taisyklės nustatė išminčiai. Visas šis tridalis pasaulis pasinertų į aklą tamsą, jei nešvytėtų šviesa, vadinama Žodžiu (Kavd. I. 2–4).

Jau pirmajame savo traktato skyriuje „Apie stilius“ jis retoriškai kelia klausimą: „Ar gali žmogus, nepažįstantis poezijos dėsnių, išskirti joje privalumus ir trūkumus? Iš kur aklame žmoguje gali atsirasti spalvų pažinimo sugebėjimas“ (Kavd. I. 8). Apeliuodamas į praeities autoritetus ir išminčius jis teigia, kad pastarieji, kalbėdami apie poetinio meno esmę, išskyrė jame „kūną“ ir „pagražinimus“. Kūnas čia apibūdinamas kaip žodžių, kuriems suteikiama norima prasmė, seka. „Jis [kūnas] būna trijų rūšių: proza, eilės ir mišri [kalba]. Eilės sudaro keturi puseiliai [kiekviename posme] ir eilės būna dviejų rūšių: skaičiuojančios skiemenis ir metrus. Visa aprėpiantį eiliavimo esmės suvokimą suteikia metrikos taisyklės. Jų žinojimas – tarsi laivas tiems, kurie nori perplaukti bekraštį poezijos vandenyną“ (Kavd. I. 11–12).

Apeliuodamas į poezijos žinovų mintis Dandinas, kalbinės saviraiškos požiūriu, išskiria keturias skirtingomis kalbomis kuriamas poezijos formas: sanskritu, prakritais, *apabhraṇṣe* ir mišrias. „Iš tikrųjų sanskritas yra dieviška kalba, išpuoselėta didžių išminčių. Prakritai susideda iš kelių [kalbinių] sluoksnių: paklusnių ir panašių į sanskritą ir vietinio...“ (Kavd. I.33).

Poetinių žanrų įvairovėje Dandinas išskiria „atskirus posmus“, „eiles iš kelių posmų“, „posmų rinkinius“, „vieno metro poemą“ ir visas šias eiliavimo formas jungiančią „poemą iš [daugelio] dainų“. Pastaroji poetinio meno forma, traktato autoriaus nuomone, visuomet remiasi senoviniais ir kitais pasakojimais, ji padeda įgyvendinti keturis gyvenimo tikslus, o jos herojus protingas ir kilniadvasis. Svarbiu poetinio meno elementu čia skelbiami pagražinimai, kurie gali sietis su pačiais įvairiausiais realiai gyvuojančiais žmogų supančio pasaulio objektais ir reiškiniiais. Tai gali būti padailinimai miestų, jūrų, kalnų, metų laikų, mėnulio ir saulės patekėjimų, linksmybių parkuose, vandens platybėse, meilės pasimatymų, meilės išsiskyrimų ir kituose aprašymuose, persmelkti *rasa* ir jausmais. Tačiau poetinės kūrybos ištakas Dandinas sieja ne tik su realiais žmogų supančio pasaulio reiškiniiais, bet ir prabyla apie vaizduotės ir poetinės išmonės svarbą. „Negalima smerkti, – sako jis, – ir tuos [kūrinio] ypatumus, kuriuos gimdo poetinė



Brahmeśvara šventyklų kompleksas Bhubanešvare. Apie 1075

vaizduotė. Kodėl pasitikinčiam savimi poetui savo tikslui pasiekti nesiremti [savomis] priemonėmis“ (Kavd. I. 30).

Gvildendamas poetikos problemas *žodį* ir *prasmę* Dandinas suvienija šiuos du poetinio meno komponentus į sintetinę poezijos „kūno“ (*śarīra*) sąvoką. Jis, kaip ir Bhamaha, siedamas meno kūrinio esmę su poetiniais pagražinimais, papildo pirmtako teoriją *formas* ir *prasmės* privalumų kategorijomis. Dandinas taip pat gvildena meninės kūrybos subjekto ir kūrybos proceso problemas. Svarbiausiomis meninės kūrybos prielaidomis jis laiko įgimtą vaizduotę, visapusišką išsilavinimą ir nuolatinį įgūdžių tobulinimą. Vaizduotė čia aiškinama kaip svarbus menininko kūrybinio potencialo elementas, kuris padeda savo jėgomis pasitikinčiam poetui įgyvendinti užsibrėžtus tikslus (Kavd. I. 31). Dandino įsitikinimu, mokslingumas ir per nuolatinės pratybas įgyti įgūdžiai gali kompensuoti talento trūkumus. Jis kviečia menininkus įdėmiai studijuoti mokslus, ypač gramatiką, padedančią atskirti poetinės kalbos privalumus nuo trūkumų, ugdyti stiliaus aiškumą ir išraiškingumą.

Dandino koncepcijoje poetinių privalumų kategorija pajungiama universalesnei poetinės kalbos stiliaus (*marga*) kategorijai. Pastaroji tampa svarbiausia tikrojo meno kūrinio gimimo prielaida, kadangi remiantis griežtais stiliaus principais visi sudėtiniai kūrinio komponentai organizuojami į nedalomą visumą. Visą individualių meninių manierų aibę Dandinas suveda į du pagrindinius stilius: pietinei šalies daliai būdingą

vidarbhišką, pasižymintį aiškumu, paprastumu, saikingumu, ir šiaurinei – *gaudišką* – manieringą, imponantišką, kupiną miglotos prasmės. Toliau antroje traktato dalyje aptariami privalumai, sudarantys šių stilių esmę.

Jau antros traktato dalies pradžioje Dandinas pereina prie išsamaus prasminių poetinių pagražinimų aptarimo. „Kokybės, suteikiančios poezijai grožį, – teigia jis, – vadinamos „pagražinimais“ Apie juos ginčijamasi iki šiol. Kas gali išsamiai juos aprašyti? (Kavd. II. 1). Mėgindamas įgyvendinti šį uždavinį jis atsisuka į prasminius poetinių figūrų aspektus ir įveda į indų estetikos tradiciją skirtingas klasifikacines sistemas; skirsto pagražinimus į besiremiančius natūraliu aprašinėjimu, palyginimu, sutapatinimu, pakartojimu, priešgyniavimu, patvirtinimu, išskyrimu, išryškinimu, glaustu aprašymu, subtilumu, netiesioginiu išsakymu, išraiškingumu ir pan. Apsistosis tik ties trimis pastaraisiais, kadangi jie geriau nei kiti iliustruoja Dandino mąstysenos lankstumą ir rafinuotą estetinių kokybių jausmą.

Jo plėtojamos subtilumo, netiesioginio išsakymo ir išraiškingumo teorijos artimos atskiriems Anandavardhanos *dhvani*, tai yra užslėptos meno kūrinio esmės, teorijoms. Subtilumu jis vadina tokią poetinę figūrą, kuriai būdingas rafinuotas prasmės perteikimas pasitelkiant gestų ir mimikos išraiškos galimybes. Norėdamas paaiškinti savo požiūrį, Dandinas pasitelkia moters pavyzdį, kuri žvelgdama į mylimąjį, kuris kitų žmonių apsuptyje nesiryzta paklausti: „Kuomet galėsime susitikti?“ – moteris suspaudžia rankose laikomo lotoso žiedo lapelius ir šiuo gestu subtiliai užsimena apie naktinį pasimatymą. „Čia, – aiškina Dandinas, – kalbama apie ilgesingą meilės troškimą, kuris, nors ir neišsakomas tiesiogiai, tačiau išreikštas subtiliu būdu“ (Kavd. II. 264). Su mūsų tik ką aptarta subtilaus išsakymo figūra glaudžiai siejasi ir netiesioginio išsakymo, kuriai irgi būdingas ypatingas prasmės išsakymo rafinuotumas. Netiesioginiu išsakymu traktato autorius vadina tokį užslėptos prasmės meninio išsakymo būdą, kai kūrėjas tiesiogiai neatskleisdamas to, ką nori pasakyti, pasitelkia aprašymą ko nors kito. Kaip vaizdingą savo minties pavyzdį jis pateikia šią siužetinę liniją: „Štai gegutė drasko žiedus mango medyje, – taria viena iš dviejų moterų. – Nueisiu ir ją parginsiu. O jūs likite čia, kiek jums norisi“ (Kavd. II. 296). Tokią pasitraukimo priežastį pasitelkia moteris, nenorėdama trukdyti draugės pasimatymui, palikdama ją kartu su mylimuoju susitikimo vietoje.

Trečioje vainikuojančioje traktato dalyje autorius dėmesį perkelia į trūkumus, kuriuos jis aptaria papunkčiui aiškindamasis jų pasekmes poeto kūrybai ir ragindamas jų vengti. Tarp poetinių kūrinių trūkumų pirmiausia pakliūna poetinės kalbos beprasmiškumas, neatitikimas, tuščiažodžiavimas, neapibrėžtumas, nenuoseklumas, žodžių netikslumas, cezūros neprisilaikymas, metro iškraipymas, ryšių [žodžių]



Didžioji Lingaradža šventykla Bhubanešvare. XI a.

pažeidimas, klaidos apibūdinant vaizduojamų įvykių vietą, laiką, žmogiškąją patirtį, dėstymo logiką. Daugiau ar mažiau detaliai aptardamas minėtų trūkumų konkrečius pavyzdžius Dandinas nesusieja su trūkumų svarbos ir teigia, kad kartais netikslumas, jei jis išmoningai panaudojamas poeto, „nustoja būti trūkumu ir virsta privalumu“ (Kavd. III. 179). Savo traktatą jis užbaigia pakilia gaida, teigdamas, kad tie, kurie praturtino savo protą traktate išsakytais nurodymais, paaiškinančiais, kas yra gera ir bloga [poezijoje], įsisavinę poetinės kalbos subtilybes, gali džiaugtis ja ir pasiekti šlovę. Reziumuojant atliktą Dandino estetinės doktrinos analizę, galime teigti, kad tai buvo vienas reikšmingiausių sanskrito poetinės tradicijos atstovų, kurio brandžiausiame teoriniame veikale „Poezijos veidrodis“ atsiskleidė jo puikus gebėjimas pažinti poetinio meno subtilybės, išvalgų taiklumas, gelmė ir sintetinio mąstymo galia.

Vamanos poetinių pagražinimų ir stiliaus teorijos

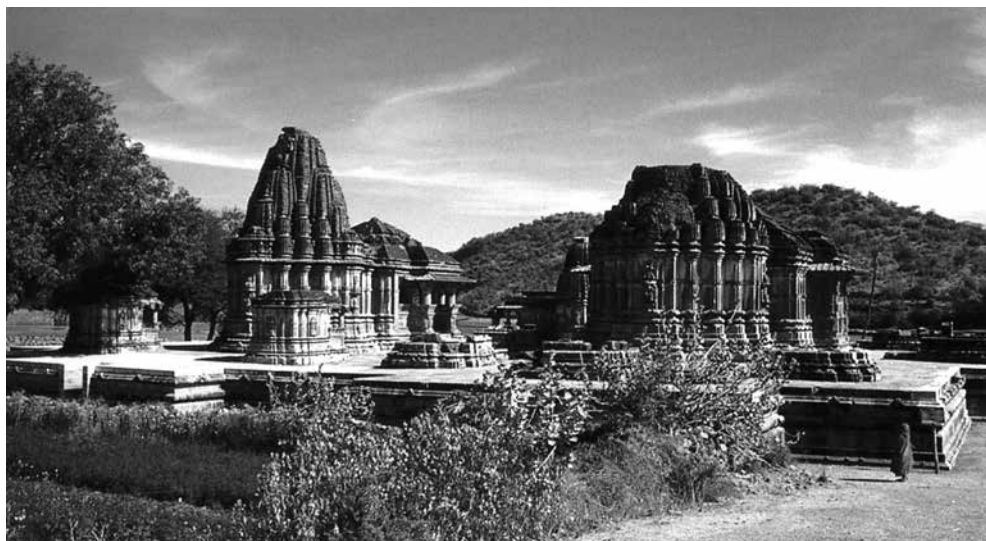
Trečiasis žymiausias alamkarikų mokyklos atstovas Vamana (VIII–IX a.), kaip manoma, buvo Kašmyro valdovo Džajapidos (779–813 m.) ministras. Būdamas įvairiapusiškai

išsilavinęs, jis, be poezijos ir estetikos, aktyviai reikėsi tapyboje. Tuo paaiškinamas šio teoretiko potraukis gvildinti poetikos problemas pasitelkiant tapybos principus ir įvaizdžius. Vamana buvo originalus ir sistemingas mąstytojas, įnešęs daug naujovių į indų estetinės minties raidą. „Iš poetų, – nurodo jo kūrybos tyrinėtojas S. S. Janaki's, – gvildenusių poetikos problemas, Vamana pirmasis pradėjo traktatus rašyti sūtrų forma. Šios glaustos sūtros gyva kalba aiškinamos jo paties parašytuose komentaruose. Savo sūtrose ir komentaruose jis visada lieka tikslus ir nesileidžia į tuščias diskusijas ar prieštaravimus“ (*Aestheticians*, 1983, p. 47).

Vamanai priklauso prioritetas plėtojant poezijos dvasios (*ātman*) koncepciją, jis pirmasis prabilo apie grožį (*saundarya*) kaip vieną esmingiausių meno kūrinio vertės kriterijų, iškėlė metaforos (*rūpaka*) ir asociatyvaus mąstymo reikšmę, pradėjo kalbėti apie estetinės užuominos, nutylėjimo, neįvardijimo emocinę įtaigą meno kūrinių suvokimo procese.

Savo penkių dalių traktatą „Kavjalamkara sūtra“ (*Kāvyaśālmkārasūtra*) („Poetinių pagražinimų sūtra“), susidedantį iš 317 glaustų tezių ir jas aiškinančių komentarų, Vamana pradeda tradiciniu kreipimusi į dievus ir tuoj pat pereina prie poetinio meno svarbos aukštinimo. Gelminių poezijos sluoksnių suvokimą ir jos emocinio poveikio galią jis sieja su gražiomis kalbos formomis. „Poezija tampa mūsų dvasine savastimi dėl gražių kalbos formų. Sąvoka „poezija“ vartojama ženklo ir prasmės požiūriu kaip kažkas pasižyminčio dvilypiu grožiu – garsiniu ir prasminiu. Tačiau šioje aplinkoje, dėl po šio žodžio sekančio apibrėžimo, ji vartojama tik siaurąja prasme – kaip „prasmingas garsų derinys“. Kas tai yra gražios kalbos formos?“ (KAS, I, 1). Ieškodamas atsakymo į šį retorinį klausimą Vamana pereina prie poezijos žavesio priežasčių aiškinimosi, jas sieja su gražiomis kalbos formomis, pašalintais trūkumais, išryškintu stiliumi.

Vadinasi, tęsdamas Bhamahos ir Dandino tradiciją, poezijos vertę Vamana sieja su pagražinimais, kurie itin efektingi, kai pavyksta išvengti trūkumų ir meistriškai įpinti į poetinio kūrinio audinį. Pirmojoje traktato sūtroje jis teigia, kad „poezija yra suvokiama pagražinimų dėka“ (KAS 1.1). Toliau savo mintį jis paaiškina: „Pagražinimai – tai [poezijos] grožis“ (KAS 1.1). Kalbos figūras jis skirsto į dvi skirtingas rūšis: 1) kurioms grožį suteikia žodis ir 2) kurios gražios tampa dėl savo prasmės. Poetinės kalbos figūros ir privalumai, Vamanos nuomone, pastebimai skiriasi savo estetinio poveikio galia. Gunos, jo nuomone, yra svarbesnės, būtinos meno kūrinio savybės, suteikiančios poezijai ypatingą žavesį, o alamkaros yra tik antriniai elementai, padidinantys grožį. Pastarąją savo mintį estetikas vaizdžiai paaiškina kalbėdamas apie jauną, įgimto grožio moterį, kuri tampa dar žavingesnė, kai pasipuošia papuošalais. Vamana atskiria pagražinimo principą (*alamkāras*) apskritai ir konkrečias pagražinančias figūras (*alamkāras*). Vadinasi, skirtingai nei Bhamahai ir Dandinui, kuriems konkreti poetinė figūra sudarė meno



Sasbahu džainų šventyklų kompleksas Nagdoje. Radžastanas. X a.

esmę, Vamanai ji tampa antraeiliu išoriniu dalyku, nekeičiančiu substancialios meno kūrinio esmės. Šią išvadą patvirtina Vamanos pateiktas poezijos apibūdinimas, kuriame apie meno kūrinio privalumus ir pagražinimus kalbama tik bendriausia prasme, o visas dėmesys sutelkiamas į meninį stilių.

Antroje traktato dalyje Vamana aptaria poetų tipus ir plėtoja stiliaus teoriją. Pirmiausia jis išskiria du skirtingus poetų tipus, kuriuos metaforiškai įvardija persisotinusiems ir abejingais „gurmanus“ arba „smaližiais“ ir neišrankiais, neturinčiais skonio jausmo, „žoliaėdžiais“. Šios skirties pagrindas yra konkrečios asmenybės sugebėjimas teisingai, kritiškai vertinti poetinių kūrinių savybes. Pirmuosius gurmanus, kuriems būdingi įgimti gebėjimai mokytis ir kritiškai vertinti poetinius kūrinius būtina toliau lavinti, o antruosius – neverta, kadangi jiems svetimas kritinis mąstymas ir gebėjimas perimti būtinas žinias ir suvokti poetinio stiliaus ypatumus.

Iš Dandino perėmęs meninio stiliaus sampratą Vamana aiškino stilių kaip kryptingai organizuotą tam tikrų meninės išraiškos priemonių visumą, sudarančią meno esmę. „Stilius yra poezijos dvasia. Būtent stilius poezijoje yra tai, kas dvasia yra kūne“ (KAS, II. 6). Stilių Vamana traktuoja kaip ypatingą žodžių santykį, tobulą meninių struktūrų kompoziciją. Dandino išskirtus du stilius jis papildė trečiuoju – *pāñcāla* ir kiekvieno stiliaus bruožus apibūdina savybėmis, kurių priskaičiuoja dešimt. Visi trys stiliai – *vidarbhiškasis*, *gaudiškasis* ir *pañcāla*, kaip ir Dandino koncepcijoje, siejami su trijuose skirtinguose Indijos regionuose vyraujančių

poetinių tradicijų specifiniais bruožais. Vidarbhiškąjį stilių paskelbia tobuliausiu, kadangi jis įkūnija 10 privalomų skaičių. Gaudiškojo stiliaus išskirtinis bruožas yra jėga ir įstabumas, o pančala stiliaus – saldumas ir meilumas.

Meninio stiliaus trūkumų pašalinimą ir jo tobulinimo galimybes Vamana sieja su pažinimu poetikos ir kitų mokslų dėsnių, kurių aptarimui jis skiria trečią savo traktato dalį. Jis yra mokslinio meninės kūrybos dėsningumų pažinimo šalininkas. Gramatika, žodynas, metrika ir kiti menai, poetika – štai „mokslai“, kurie, anot Vamanos, būtini kiekvienam poetui (KAS, III. 3). Būtent poeto įvairiapusiame moksliniame išsilavinime jis regi būtiną autentiškos ir visavertės kūrybos prielaidą, kadangi žinios, pasisemtos iš minėtų mokslų, yra būtinos kuriant poetinius kūrinius. Ypatingas dėmesys čia kreipiamas į išsilavinimo įvairiapusiškumą. Kadangi visi minėti mokslai yra glaudžiai susiję, todėl iš vieno pasisemtos žinios reikalauja papildymo iš kitų, ne mažiau reikšmingų. Kiekvienas iš minėtų mokslų Vamanos koncepcijoje sąlygoja kitų išmanymą, o iš visų jų svarbiausias ir pagrindinė atrama poetui tampa mokslas apie kalbos dėsnius, tai yra gramatika.

Kitas svarbus poetinio meno subtilybių pažinimo veiksnys yra metrikos dėsnių pažinimas. „Metrikos studijomis pašalinamas bet koks nepasitikėjimas ritmo apvaldymo srityje“ (KAS, III. 7). Tam reikalingos nuolatinės pratybos poezijos kūrybos srityje, kadangi sistemingas darbas padeda geriau suvokti kūrybinių uždavinių specifiškumą, geriau įvaldyti būtinas užsibrėžtų tikslų įgyvendinimui priemones. Metrikos dėsningumų žinojimas padeda poetui neklystamai jausti skirtingų eiliavimo ritmų galimybes.

Dar vieną svarbią kūrybinę sėkmės prielaidą Vamana sieja su skirtingų meninės veiklos sričių – šokio, dainavimo, tapybos bei kitų – specifiškumo ir dėsnių pažinimu. Iš šioms meno rūšims skirtų traktatų galima geriau pažinti jų esmę. „Poetas, neišvaldęs šioms meno rūšims skirtų žinytų, negali nieko prasmingo parašyti apie tai, kas siejasi su menais“ (KAS, III. 8).

Kadangi vyraujanti poezijos tema yra įvairiausi meilės nuotyčiai, tai menininkui būtina žinoti meilės teorijos, taktikos, intrigos užmezgimo dėsnius. Čia Vamana iškyla kaip budistinio asketizmo oponentas ir hinduistinei estetikos tradicijai būdingo hedonistinio požiūrio į pasaulį aukštintojas. Jausminės gyvenimo pusės, susijusios su įvairiais žmogaus meilės ir emocinių išgyvenimų aspektais, iškėlimas, jam, kaip ir daugeliui kitų jo amžininkų, yra visiškai natūralus dalykas, kurio negali ignoruoti joks poetas.

Analizuodamas meninės kūrybos proceso problemas Vamana atkreipia dėmesį į poetinio kūrinio siužetinių intrigų problemas. Pavyzdžių intrigos kūrimui jis ieško politikos moksle, kuriame analizuojamos šešios pagrindinės elgesio strategijos: taikaus ir priešiško, puolamojo ir ginamojo, separatiškojo ir jungiančiojo. Vienos iš minėtų elgesio strategijų gali garantuoti sėkmingas, o kitos pragaištingas pasekmes. Todėl ap-



Ranganatha šventykla-miestas Srirangame. XVII a.

tartos pagrindinės elgesio strategijos gali būti sėkmingai kūrėjo perkeltos ir į meninio kūrinio intrigą vaizduojant herojaus ir jo priešininkų veiksmus. „Vyksmo eiga poezijos kūnas, jo sudėtingas piešinys išplaukia iš politikos, kadangi siužeto kūrimas visuomet yra daugiau ar mažiau sėkmingas pasisemtų iš mokslo apie elgesį žinių panaudojimas“ (KAS, III. 11). Čia nepaprastai svarbus tampa vaizdinių žinojimas, įkvėpimas, vyresniųjų vadovavimas, akylas koreguojantis žvilgsnis, skaidri vaizduotė, susitelkimas, kitų poetų kūrybos išmanymas.

Gvildendamas meninės kūrybos ištakas, Vamana vadina vaizduotę „poezijos užuomazga“ ir patikslina, kad jeigu be jos ir galima sukurti poetinį kūrinį, tik visuotinei pajuokai. Tarsi tęsdamas budizmo adeptų apmąstymus, jis aukština kontempliaciją, menininko sugebėjimą savo dvasios galias nukreipti į kūrybos tikslą. Atsiribojimas nuo išorinio pasaulio tėkmės čia suvokiamas kaip svarbiausia kūrybos proceso prielaida. Tik paskendęs savyje mąstytojas gali suvokti daiktų esmę. Iš čia kyla ir budistinis vienišumo kultas, padedantis menininkui susikaupti ir natūraliai išlieti giluminius dvasios impulsus. Vamanos manymu, kūrybai palankiausias metas yra paskutinės nakties valandos prieš auštant. Tuomet mintis, lengviausiai atitrūkdama nuo kasdienybės rūpesčių, išorinio pasaulio šurmulio, susitelkia darbui, nukreiptam į meno kūrinio gimimą. Ši meno kūrinio

gimimo ir paties kūrėjo asmenybės sąsaja Vamanos koncepcijoje dar nenulemia menininko individualybės ir jo savito kūrybos stiliaus. Vienu svarbiausiu kūrybinės veiklos veiksmų Vamana skelbia įkvėpimą ir įtemptą darbą. Šiuo keliu jis ir kviečia eiti poetus. Traktatas užbaigiamas kvietimu vadovautis vyresniųjų nurodymais, kadangi įsiklausymas padeda geriau suvokti poetinio meno esmę ir perimti jo šviesą iš mokytojo mokiniui.

Vamanos ir jo amžininkų koncepcijoms būdinga objektyvi meninių, dažniausiai literatūros formų, analizė, siekimas apibrėžti meniškumo (literatūrinės vertės) kriterijus. Ankstyvoji sanskrito poetikos teorija iš esmės buvo lingvistinė. Ji, kaip ir Benedetto Croce's koncepcija, rėmėsi įsitikinimu, kad visi svarbiausi meninės kalbos ypatumai glūdi lingvistinėse žodžio formos ir prasmės struktūrose. Vadinas, išmanantis kalbos dėsnius menininkas gali sėkmingai išvengti kūrybos trūkumų, subtiliai naudotis alamkaromis ir sukurti tobulą meninį stilių. Kitaip negu Bhamaha ir Dandinas, anot kurių, alamkaros lemia esmingiausius meno bruožus („nes tik dėl pagražinimų poezija tampa poezija“), Vamanos koncepcijoje alamkaros nuvainikuojamos ir atlieka tik išorinę funkciją. Vamanos ir jo artimiausių sekėjų veikaluose estetinės problemos gvildenamos plačiau, giliau tyrinėjamos meninės kūrybos subjekto, jo kūrybinės nuostatos, kūrybos proceso, meninės vaizduotės, meno kūrinio suvokimo problemos.

Radžasekharos iššūkis estetikos tradicijai

Radžasekhara buvo garsus IX a. pabaigos ir X a. pradžios alamkarikų mokyklos atstovas, pripažintas dramaturgas ir literatūros žinovas. Kūrybos požiūriu vaisingiausi jo gyvenimo metai tikriausiai praslinko glaudžiantis šiaurės Indijos valdovų Mahindrapalos ir Mahipalos rūmų aplinkoje. Išgarsėjo sanskrito kalba ir prakritu rašytomis dramomis „Ramajanos“ siužetais, rūmų gyvenimo intrigas vaizduojančiomis pjesėmis ir estetiniu traktatu *Kāvya-mīmāṃsā* („Apmąstymai apie poeziją“). Nors pagrindiniai Radžasekharos literatūrinio įkvėpimo šaltiniai buvo klasikinės sanskrito dramos kūrėjai, ypač Bhasa, Harša, tačiau jo kūryboje jau atsispindėjo sanskrito dramaturgijos nuosmukis, kuris išryškėjo amorfiškoje kūrinių formoje, bespalviuose herojų charakteriuose. Perdėtas siužetinių linijų gausumas, formos manieringumas, sudėtingas santykiškas stilius pavertė jį vienu ryškiausių dekadentinių tendencijų atstovų sanskrito klasikinėje dramaturgijoje. Kita vertus, puikus literatūrinio darbo subtilybių išmanymas padėjo jam sukurti vieną reikšmingiausių ir įvairapusiausių indų estetikos tradicijos poezijos meno subtilybių analizei skirtų veikalų. Tiesa, tenka pripažinti, kad jo poveikis dėl literatūrinės formos ir plėtojamų teiginių neįprastumo vėlesnių kartų teoretikams ne visuomet buvo adekvatus traktate aptariamų idėjų svarbai.



Didžioji Minakši Sundarešvara šivaistinė šventykla Madurajuje. 1623–1656

Radžasekharos traktatas „Apmąstymai apie poeziją“ priklauso vėlyvajai sanskritiškai alamkarašastrų estetikos tradicijai, kurios daugumai mūsų anksčiau aptartų šalininkų būdingas išskirtinis dėmesys pagražinimų ir meninio stiliaus problemoms. Radžasekharos veikale išryškėjo esminiai estetinės problematikos poslinkiai, kurie tiesiogiai siejosi su pasikeitusia indų kultūros situacija – islamo ekspansija. *Pagrindinis traktato autoriaus dėmesys perkeliamas nuo formalių poetinio meninio kūrinio aspektų analizės prie meninės kūrybos proceso problemų pažinimo, gilinimasi į tų meninės kūrybos prielaidų, normatyvinių nuostatų, aspektų tyrinėjimą, kurie tiesiogiai siejasi su pačiu kūrėju, jo kūrybiniu potencialu.* Toks neįprastas tradicijai požiūris į poetinės kūrybos problemas tikriausiai buvo viena iš priežasčių, lėmusių šio teksto išstūmimą į aktualių vėlesnei indų estetikos tradicijai diskusijų paribius.

Kavyamimansos tekstas ilgai tyrinėtojams buvo žinomas tik iš fragmentiškų paminėjimų vėlesniuose traktatuose. Pirmą kartą jis buvo paskelbtas tik XX a. pradžioje, remiantis dviem skirtingais XIII ir XV a. jo nuorašais. Klasikiniu šio teksto vertimu į europines kalbas yra laikomas žymaus prancūzų sanskritologo Louis Renou ir N. Stchoupak 1946 m. paskelbtas vertimas į prancūzų kalbą. Dėl plėtojamų idėjų visumos Renou nelaikė Radžasekharos traktato originaliu veikalu, tačiau iškart atkreipė dėmesį į labai neįprastą šiai tradicijai minčių dėstymo formą (*Kāvyamīmāṃsā*, de Rājaśekhara, Paris, 1946, p. 4–5).

Iš tikrųjų analizuojamam veikalui svetimas ankstesniems alamkarikų mokyklos traktatams būdingas beastris normatyvinių nuostatų dėstymo būdas, aptariamų teiginių pedantiškas iliustravimas ir pagrindimas konkrečiais pavyzdžiais. Jis aiškiai skiriasi nuo ankstesnių šios mokyklos traktatų gyva autoriaus minčių dėstymo maniera. Tekstui būdingas nuolatinis polemiskasis proza išsakomų teiginių susipynimas su įvairaus ilgio poetiniais intarpais. Svarstant konkrečias estetines problemas čia paprastai užaštrintų kontroversiškų diskusijų pavidalu pirmiausia pateikiami skirtingi autoritetų, o vėliau sumuojantis paties autoriaus požiūris. Pabrėžtinai teksto polemiskumas, ankstesnių kanonų ignoravimas, autoriaus pozicijos sureikšminimas, savo savigarbos, socialinio statuso aistringas gynimas yra akivaizdus iššūkis tradicijai ir vienas ryškiausių, neįprastų literatūrinės formos požiūriu šio novatoriško traktato bruožų.

Pradžioje kalbėdamas apie „slaptą poeto doktriną“ autorius prisipažįsta, kad jo apibendrinančio veikalo tikslas tai sutrumpinant, tai išplėtojant anksčiau gyvavusių išminčių ir autoritetų poezijos subtilybių srityje mintis įkvėpti gyvybę poetikos mokslui ir mokyti poetinio meno subtilybių. Sukauptos šioje srityje patirties perteikimą amžininkams ir vėlesnių kartų poetams bei poetinio meno mylėtojams jis laikė pagrindiniu savo uždaviniu.

Ketvirtoje pamokoje „Mokiniai ir įkvėpimas“ Radžasekhara išskiria dvi skirtingas mokinių grupes: tuos, kurie sugeba suvokti reiškinių esmę, ir tuos, kurie šį suvokimą gauna iš šalies. Pirmųjų grupei priskiria tuos, kurie perpranta traktatuose išsakytas mintis savaime, o antrieji suvokimą perima gilindamiesi į išdėstytus nurodymus. Toliau analizuojamo teksto autorius pereina prie trijų skirtingų suvokimo formų aptarimo: *atminties*, *mąstymo* ir *pažinimo*. Kiekvienai iš jų suteikiamos skirtingos funkcijos meninės kūrybos metu. Atmintis čia aiškinama kaip pagalbinis instrumentas, padedantis kūrėjui prisiminti praeities dalykus, mąstymas – dabarčiai apmąstyti, o pažinimas – ateičiai nuspėti (Radžasekhara, 1996, p. 167).

Suvokimas, jungiantis į vientisą visumą, Radžasekharos estetikoje traktuojamas kaip svarbus poeto padėjėjas meninės kūrybos procese. Toks mokinio tipas, kuris savarankiškai suvokia, klauso, įsimena, atskiria, sugeba atmesti nereikalingus dalykus, pats pažįsta reiškinių esmę, o kitas tipas – suvokimą perimantis iš išorės, nors ir pasižymi panašiomis savybėmis, tačiau norėdamas kryptingai tobulėti ir suvokti poetinės kūrybos subtilybes turi būti prižiūrimas mokytojo ir remtis jo nurodymais. Apskritai buvimą greta gero mokytojo Radžasekhara aiškina kaip labai svarbią tobulėjimo savybę. *Uolumas ir sugebėjimas iš mokytojo perimti žinias, patirtį čia traktuojamas kaip gausybės ragas, iš kurio išplaukia reiškinių esmės ir meninės kūrybos subtilybių pažinimas* (ten pat, p. 168).

Kalbėdamas apie poeto kūrybą Radžasekhara lemiamą vaidmenį teikia itin svarbiam jo kūrybinio potencialo elementui susikaupimui (*samādhi*) ties konkrečiu dėmesio objektu ar veiklos forma. „Sukaupta mintis, – teigia jis, – regi daiktus.“ Patikimas kelias

į gilesnį daiktų esmės pažinimą čia siejamas su vidinėmis pastangomis ir nuolatinėmis pratybomis. Pažymėtina, kad *Radžasekhara* yra pirmasis *alamkarikų mokyklos ir apskritai indų estetikos tradicijos atstovas, kuris kryptingai jungia į vientisą visumą šias dvi nepaprastai svarbias meninės kūrybos procesui menininko kūrybinio potencialo ypatybes*. Neatsitiktinai būtent šie menininko kūrybinio potencialo elementai arba, tiksliau sakant, „kūrybiniai sugebėjimai“ (*śakti*), susijungę jo koncepcijoje, padeda švytėti talentui, kuris *atsiskleidžia įkvėpimo ir patirties sąveikoje*. Įkvėpimas čia aiškinamas kaip toks menininko kūrybinio potencialo elementas, kuris padeda suspindėti naujomis gaiviomis spalvomis daugybei išraiškingų žodžių, gimdo ištikus idėjų karavanus, sudėtingiausias poetinių pagražinimų virtines, naujus meninės išraiškos būdus. Priešingai, tokio kūrėjo, kuriam svetimas įkvėpimas, žodžių ir minčių karavanai juda aklai.

Toliau *Radžasekhara* pereina prie išskirtinės vaizduotės (*pratibhā* – apskritai šios sanskritiškos sąvokos prasmų laukas yra daug platesnis) svarbos meninės kūrybos procese aukštinimo; vaizduotė čia iškyla kaip pagrindinė tikro, gyvybingo poetinio meno ištaka. Jis išskiria dvi skirtingas vaizduotės formas: „kuriančiąją“, kuri padeda poetui meninės kūrybos procese, ir „suvokiančiąją“, kuri atkuria poeto sumanymus ir kūrybinės dvasios polėkius (ten pat, p. 169).

Iš čia plaukia mokymas apie tris skirtingus poetų tipus: susiformavusius per nuolatinės pratybas; iškilusius per mokslą ir iš prigimties apdovanotus išskirtiniu suvokimu arba, kitaip tariant, tokius, kurių paslaptingas reiškinių esmės suvokimas, senovės indų įsitikinimu, išplaukia iš ankstesniuose gimimuose sukauptos unikalios patirties. Pirmo tipo poetai turi ribotą saviraiškos lauką, antro – kūryboje patrauklūs dalykai susipina su tuščiažodžiavimu. Prigimtinės kilmės tobulumas čia traktuojamas kaip vertingiausia kūrėjo savybė, kurioje susikerta daugybė kitų savybių. *Radžasekhara* taikliai pastebi, kad realiame gyvenime daugelį svarbiausių tobulam kūrėjui savybių labai sunku surasti viename žmoguje. Išvada būtų tokia, kad jei kūrėjas vienu metu pajėgia sėkmingai reikštis tokiose svarbiose poetinio meno dalyse kaip kūryba ir mokslas, jei jis apdovanotas išmintimi ir ryžtingai laikosi kūrėjui būtinų nuostatų, tuomet jis tampa „tarsi kunigaikščiu tarp poetų“.

Dešimtame traktato skyriuje *Radžasekhara* tarsi susumuoja ankstesnius apmąstymus ir samprotauja apie poeto gyvenimo būdą lygindamas jį su kilmingų žmonių gyvenimo įpročiais. Pirmiausia aptardamas būdingiausius poeto asmenybės bruožus jis prieina išvados, kad tik „įvaldęs visus būtinus pagrindinius ir 64 pagalbinius mokslus poetas gali išbandyti savo jėgas poezijos kūrime“ (ten pat, p. 184) [KM, X. 1]. Kita vertus, tikro laiko išbandymus pakeliančio meno kūrimui yra paranki draugystė su poetais, kuriuos globoja kilnūs žmonės, pokalbiai su žinovais, bendravimas su išmintingais žmonėmis ir

anksčiau gyvenusių poetų kūriniais (ten pat, p. 184) [KM, X. 2]. Tarp kitų autentišką kūrybą skatinančių veiksnių traktate minimi kalbos, mąstymo ir kūno švarumas, erudicija, galinga atmintis, tikėjimas savo jėgomis. Iš čia plaukia ir styguojančios apmąstymus apie menininko kūrybinį potencialą ir jo kūrybinės veiklos produktus mintys: „kokia poeto prigimtis, tokia jo ir poezija“ ar „koks dailininkas, toks ir jo paveikslas“.

Tekste daug dėmesio skiriama ir palankios poeto kūrybai aplinkos kūrimui. Anot traktato autoriaus, poeto gyvenamas būstas turi turėti įvairių patalpų, pritaikytų gyvenimui įvairiais metų laikais, sodą poilsiui, gyvūnų ir paukščių, patogią prausimuisi vietą, sūpynes ir hamaką. Patogesniam darbui pageidautini tylūs tarnai, geras tekstų perrašinėtojas, mokantis įvairias kalbas, pasižymintis gražiu raštu, suprantantis gestus, mimiką, pažįstantis įvairias rašto sistemas.

Gvildendamas poezijos suvokimo problemas Radžasekhara pateikia poetui įvairių rekomendacijų: Poetas turi žinoti, kas yra artima ir klausti savęs apie asmeninę poziciją konkrečiais klausimais, nejausti pasibjaurėjimo savimi dėl žmonių piktžodžiavimo, žinoti savo vertę, neturi garsiai skaityti neužbaigtų kūrinių, perdėm aukštai vertinti savo kūrinių, būti perdėm išpuikęs, sirgti didybės manija, kadangi net nereikšmingas išpuikimas sugriauna visus nuopelnus, reikia atsižvelgti į savo kūrybos vertinimus kitų neangažuotų žmonių, kurie dažnai išvysta tai, ko pats autorius neregį (ten pat, p. 187–188).

Ne mažiau įdomūs yra Radžasekharos apmąstymai apie sistemingą ir griežtai reglamentuotą poeto darbotvarkę. Šioje srityje jis tęsia Vamanos tradiciją, tačiau dar griežčiau reglamentuoja darbo tvarką, joje regėdamas reikšmingą efektingo poeto kūrybinio darbo prielaidą. Jei tik kūrėjas nesilaiko tvarkingos, aiškiai laike išdėstytos darbotvarkės, tuomet jo veiksmas praranda prasmę ir jis tuščiai iššvaisto laiką. Todėl jis siūlo aiškiai parą skirstyti į dieną ir naktį, o darbo dieną savo ruožtu skirstyti į keturias skirtingas dalis, kuomet prie miesto vartų keičiasi sargybų pamainos. Ryte atsikėlus rekomenduoja atlikti visus poetui būtinus ritualus ir garsiai pagarbinti poeziją globojančią deivę Sarasvati. Vėliau patogiai įsikūrus savo darbo kambaryje, susitelkti ties pagrindinių ir pagalbinių poezijos mokslų studijomis, kurios turi užtrukti iki pirmosios pamainos pabaigos, kadangi pagrindinės kūrybinės vaizduotės versmės glūdi šiuose rytiniuose užsiėmimuose.

Antrosios sargybos metu poetas pasišvenčia poetinei kūrybai. Vidurdienį apsiprausią ir vienatvėje pavalgo. Po valgio bendraudamas su draugais aptarinėja poetinio meno subtilybes, sprendžia įvairias šio meno keliamas mįsles, mokosi mintinai eiles, piešia įvairius kaligrafiškus raidžių audinius ir taip iki trečios sargybos pamainos pabaigos. Ketvirtajame tarpsnyje jis vienas arba kartu su artimais bičiuliais sugrįža prie tų eilių, kurios buvo sukurtos iki pusiaudienio, jas tobulina, kas nereikalinga – nuima, kas būtina – prideda. Taip plušant praslenka ketvirtasis tarpsnis.

Vakare jis vėl atlieka būtinus ritualus ir nusilenkia Sarasvati malonei, vėliau tai, kas sukurta dieną, perrašoma švariai iki nakties. Dar vėliau priklausomai nuo poreikių mėgaujasi moterų teikiama malonumais ir antrą bei trečią naktinės sargybos pamainą ramiai miega. Teisingas miegas skatina geriausią kūno sveikatą. Ryte jis ryžtingai atsibunda ir pradeda naują dienos ir nakties kaitos ciklą (ten pat, p. 188–189). Čia pateikiame detalų Radžasekharos apmąstymų apie griežtai reglamentuotą poeto ir bet kokios kitos meno srities atstovo gyvenimo ir kūrybinio darbo ciklą norėdami parodyti, kaip giliai ir įvairiapusiškai jau prieš daugelį šimtmečių indų estetikos atstovai mąstė apie šias labai svarbias ir šiandieną neprarandančias aktualumo meninį kūrybos procesą lydincias problemas.

Sumuodami Radžasekharos estetinių idėjų analizę norėtume dar glaustai aptarti jo skirtingų poetų klasifikacijos problemas. Analizuojamo traktato pabaigoje jis išskiria ke turias skirtingas poetų rūšis, kurias įvardija labai vaizdingai ir taikliai: (1) saulės neregintys, (2) uolūs (stropūs) poetai, (3) poetai prabėgomis ir (4) priklausantys nuo aplinkybių. Tam, kuris kuria visiškai atsiribojęs, tarsi būdamas gilioje oloje ar požemyje, neregėdamas saulės, kūrybai tinka bet kuris laikas. Tas, kuris yra susižavėjęs kūryba, tačiau ne iki visiško atsiribojimo nuo išorinio pasaulio, yra vadinamas uoliu arba stropiu poetu. Ir jam kūrybai yra parankus bet kuris laiko tarpsnis. O tam, kuris poetinei kūrybai skiria tik tą laiką, kada nėra užimtas tarnyba ar kitais reikalais, vadinamas poetų prabėgomis. Jo kūrybai yra parankūs tik tam tikri tarpsniai, pavyzdžiui, po valgio, po meilės malonumų, kelionių palankine metu, kai susidaro prielaidos sąmonės sutelktumui. Ir pagaliau ketvirtasis poetų tipas – jų kūrybos laikas priklauso nuo konkrečių aplinkybių.

Aptartose Radžasekharos įžvalgose atsiskleidžia indų estetikos tradicijai būdingas išskirtinis dėmesys įvairiems meninės kūrybos procesų psichologijos aspektams, kurie Vakarų estetikos tradicijoje paprastai nesusilaukdavo didesnio teoretikų dėmesio. Radžasekhara, kaip liudija mūsų atlikta pagrindinių jo estetinių idėjų analizė, buvo universalus aukšto rango estetikos specialistas, kurio koncepcija ne tik vainikuoja svarbų su alamkarikų mokyklos idėjomis susijusį indų poetikos raidos etapą, tačiau ir gvildenamų problemų gausa ir jų traktavimo įvairiapusiškumu kloja pamatus naujam indų estetinės minties raidos etapui, kuris siejosi su galingu Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos iškilimu.

Hinduistinės architektūros ir skulptūros estetikos tapsmas

Hinduistinėje mitologijoje, religijoje, filosofijoje išryškėjusios kosmogoninės ir panteistinės idėjos turėjo poveikį ankstyvaisiais viduramžiais besiskleidžiančiai hinduistinei architektūrinei ir vaizduojamosios dailės estetikai, kuriose regime siekimą simbolių kalba perteikti pagrindinius hinduistinės pasaulėžiūros idealus. Naujų estetikos principų iškili-

mui postūmį davė Guptų epochos pabaigoje išryškėjusi budizmo ir džainizmo krizė bei socialinių ir religinių idealų kaita. Pietvakarinėje Guptų imperijos dalyje ir greta esančiose už imperijos ribų teritorijose pradėjo ryškėti nauji hinduistinės religijos, estetikos, architektūros ir skulptūros bruožai. Daugelis šios imperijos valdovų nors siekdami konsoliduoti valstybę rėmė budizmą, tačiau patys dažniausiai buvo Šivos ir Višnu garbintojai.

Klasikinei *budistinei ir džainų estetikai bei menui būdingą vidinį susikaupimą, formų grynumą, linijų aiškumą, harmonijos jausmą pereinamuoju laikotarpiu iš klasikos į viduramžius keičia abstraktus simboliškumas, akademizmas ir šaltas aristokratizmas*. Kaip reakcija į šį vėlyvosios budistinės ir džainų estetikos, meno akademizmą atgimsta senieji brahmaniškosios estetikos motyvai, besireiškiantys demokratiškesne, susijusia su giluminiais liaudies kultūros sluoksniais, hinduistinės estetikos forma. Jos įtakos stiprėjimas atsispindi ir naujuose, veikiant hinduistinių kosmogoninių, mitologinių, panteistinių pažiūrų įtakai, parašytuose architektūros ir vaizduojamosios dailės problemoms skirtuose traktatuose, kuriuose išlieka daug klasikiniame periode išsikristalizavusių teorinių konstrukcijų, klasifikacijos principų, praktinių rekomendacijų, pedantiškai apibrėžiančių norminės estetikos reikalavimus. Kita vertus, juose ryškėja ir daugelis naujų estetinių idėjų, principų, kanonų, ikonografinių elementų sistemų, tiesiogiai susijusių su atgimstančiais epų „Mahabharatos“, „Ramajanos“ skelbiamais estetiniais idealais.

Hinduistinės estetikos posūkis į senuosius liaudies tikėjimus nulėmė sakralumo centro žemėje šventyklos svarbą. *Todėl hinduistinių menų hierarchijoje iškyla religijai tarnaujanti šventyklų architektūra*. Ženkliai didėja architektūrinės estetikos problemas gvildenančių religinių, estetinių, praktinių, techninių traktatų: *Mṛgendrāgama, Kāmikāgama, Rauravāgama, Mānasāra, Mayamata*. Juose aptarinėjama daugybė įvairių teorinių, praktinių ir grynai techninių architektūros problemų, pradedant architektų atrinkimo, jų profesinio rengimo ir baigiant grynai techninėmis pastatų statybos problemomis. Daugelio traktatų autoriai skelbia architektūrą aukščiausiu menu, kuris po hinduistinės šventyklos stogu vienija visų kitų menų pasiekimus. Kalbant apie architektą pabrėžiama jo garbinga kilmė, atsakingas požiūris į savo profesiją; jis turi būti įvairiapusiškai išsilavinęs, puikiai įvaldęs savo amato subtilybes, pažįstantis muzikos, šokio, skulptūros, tapybos ir daugybės pagalbinių bei techninių mokslų, matematikos ir geometrijos pasiekimus.

Šventykla hinduizmo architektūrinėje estetikoje iškyla *ne kaip paprasta tikinčiųjų susirinkimo vieta, o kaip kruopščiai, pagal sudėtingus astrologinius ir maginius ritualus atrinkta bendravimo tarp dviejų, žemiško ir dangiško, pasaulių vieta, kurioje statoma šventykla traktuojama kaip dievybės buvimo namai ir kartu dangiškojo pasaulio įvaizdis, simbolinis tiltas, siejantis žmogų su dievais*. Todėl ir šventyklų statybos menas artimai siejamas su astrologiniais ir maginiais požiūriais, šventykla, primindama pasaulio

struktūrą, orientavo visus pagrindinius savo kompozicijos sudėtinius komponentus į dangaus kūnus ir pagrindines erdves kryptis.

Skirtingai nei budistinių vienuolynų ir šventyklų kūrėjai, kurie, siekdami sukurti vienvietę ir atsiribojimo nuo išorinio pasaulio atmosferą, savo architektūrinius ansamblius statė atokiose vietovėse, hinduistinių šventyklų kūrėjai, brahmanų kastos nariai, sąmoningai skverbėsi į viduramžių pasaulietinio ir kultūrinio gyvenimo sūkurius, projektavo šventyklas tose vietovėse, kur sakralinis menas susiliejo su kasdienio gyvenimo stichija ir natūraliai skleidė naujus plačiosioms liaudies masėms geriau suprantamus estetinius idealus. Iš čia išsirutuliojo daugelis specifinių hinduistinės architektūrinės ir su ja glaudžiai susijusios vaizduojamosios dailės estetikos specifinių bruožų, šventyklų komponavimo, dekorų principų, paprastiems žmonėms gerai suprantamų mitologinių ir epinių motyvų vaizdavimas.

Budistinėje ar Vakarų Europos viduramžių romaniškoje ir gotikinėje architektūros estetikoje pagrindinė ritualinio vyksmo vieta yra bažnyčios viduje esantis altorius, o šil-tame klimato statomose hinduistinėse šventyklose religinio ritualo centras perkliamas iš šventyklos interjero į ją supančią, nuo kasdienio gyvenimo įvairiais aptvarais ar kitokiais architektūriniais elementais apribotą sakralinę erdvę. Dėl to hinduistinės architektūros estetika tarsi išplečia savo įtaką į sakralinį pastatą supančią aplinką, kurioje nuo seniau-sių laikų pietinėje Hindustano pusiasalio dalyje vykdavo įvairūs ritualiniai vyksmai, procesijos, spektakliai, šokiai, religinių ir epinių tekstų skaitymai.

Nauja, žemiškesnė ir jusliška hinduistinė estetika tiesiogiai veikia architektūrą ir vaizduojamąją dailę, neretai eksterjeras ir šventyklą supančių architektūrinių akcen-tų skulptūrinė puošyba tampa svarbesnė nei interjero dekoras. Čia itin akivaizdžios architektūros ir skulptūros estetikos principų susipynimo ir netgi suaugimo tendencijos. „Didžioji hinduistinės skulptūros dalis yra kanoniška, <...> jos formos yra simbolinės, o ne realistinės; atvaizduose nesiekama išryškinti siužeto svarbos“ (Coomaraswamy, 1926, p. 75–76).

Šiuo aspektu hinduistinėje tradicijoje reprezentatyvūs didžiulį populiarumą budistinėje dailėje įgavę reljefai ir apvalioji skulptūra, o džainistinėje, greta apvaliosios skulptūros, gareljefai. Populiariausia skulptūrų kūrimo medžiaga buvo dažniausiai tam tikruose šalies regionuose randami įvairios struktūros ir spalvos smiltainiai, bazaltas, skirtingų atspalvių marmuras ir kitos akmens rūšys. Daugelis hinduistinės skulptūros formų, išsiskleidusių Dekano plokštikalnėje, Elefantoje, Elloroje, Mamallapurame ir kituose indų skulptūros centruose, savo bruožais artimos Asirijos ir senovės persų skulptūros tradicijoms. Šis artimumas pirmiausia pasireiškė jaučio, šerno, liūto ir pan. vaizdiniuose, taip pat jis atpažįstamas iš potraukio perteikti įvairias gamtos dvasias, jakšes (moteriškas) ir jakšus (vyriškas), pabrėžiant jų erotinį juslingumą. Jautis, kaip žinomas, buvo Šivos

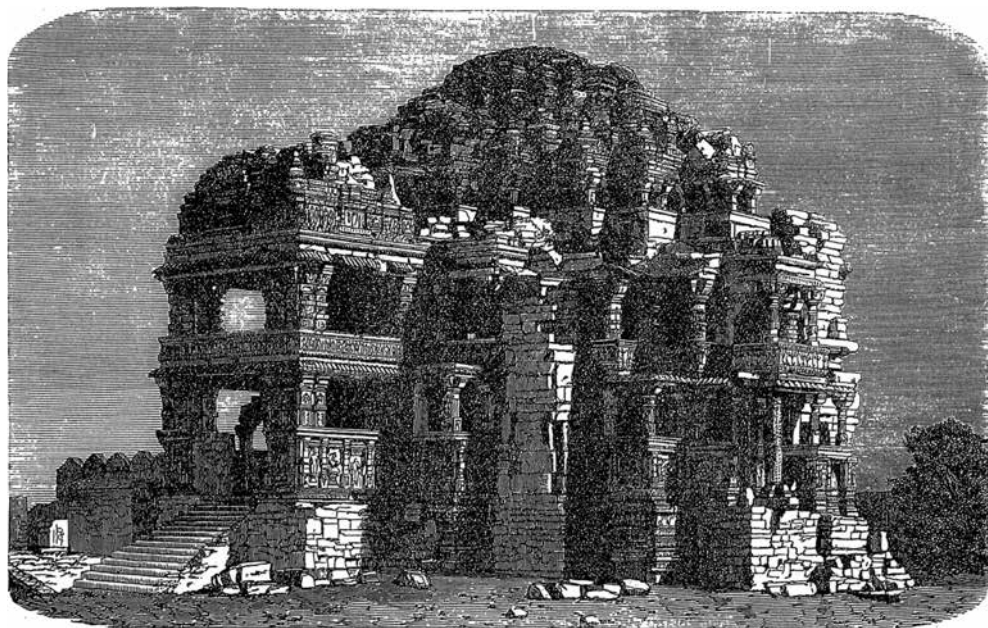


Ambikos (Durgos) šventykla, pietų pusė. Džagatas. 960–961

simbolis (Nandis buvo jaučio, ant kurio keliaudavo dievas Šiva, kanoniškas skulptūrinis vaizdiny), o Varaha – Višnaus reinkarnacija į šerną. Šie skulptūriniai vaizdiniai išplito hinduizmui sklindant įvairiuose Hindustano pusiasalio regionuose.

Ankstyvųjų hinduistinių architektūrinių ansamblių eksterjerai yra prisodrinti daugybės skulptūrinių vaizdinių – tai tarsi atverstos hinduistinės mitologijos knygos, kuriose skulptūriniai dievų, pusdievių, žmonių, realių ir mitinių gyvūnų atvaizdai išreiškė juos kūrusių žmonių estetinius idealus, tikėjimus, siekimus, džiaugsmus ir viltis. Čia vietoj vidinio susikaupimo ir budistinių bei džainistinių šventyklų rimties atmosferos atsiranda daug naujų gyvenimiškų temų ir siužetų, susipinančių su mitiniais pagrindinių hinduistinių dievų ir epų herojų žygdarbiais. Plintant įtakingiems Šivos ir Višnaus kultams Pietų Indijoje ir Dekane praradęs įtaką budistinis menas palaipsniui transformuojamas šaivistinių ir vaišnavistinių estetinių idealų, o Bengalijoje ir Kašmyre jį stipriai veikia tantrizmo estetika, šiaurės Indijoje – Višnaus ir saulės dievo Surjos kultai.

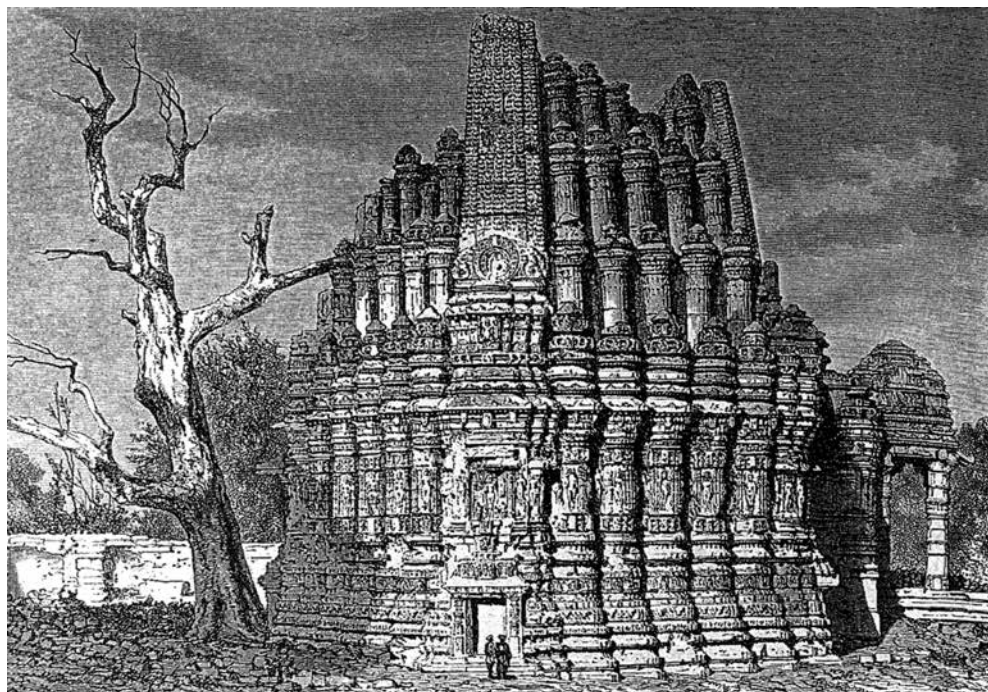
Ilgainiui populiarumą įgavo hinduistiniams dievams, ypač Višnui ir Šivai, skirti antropomorfiniai vaizdiniai, kuriuos supo daugybė kitų hinduistinio panteono dievų figūrų. Ant skulptūrų pjedestalų kartais buvo graviruojami įvairūs dekoratyvūs formalizuoti raštai ar užrašai, teikiantys informaciją apie kūrinio atsiradimo prielaidas, mecenatus, įkūnytą dievybę atvaizdo neapčiuopiamas galias bei funkcijas.



Sas Bahu šventykla. Gvalioras. 1092

Lyginant klasikiniame periode klestėjusias budistines ir džainistines skulptūros tradicijas su viduramžiais sparčiai plitusia įvairių hinduizmo ir tantrizmo kryptų tradicija, iškart į akis krinta pastarajai būdingas didesnis gaivališkumas ir siekimas aprėpti kuo daugiau ne tik su dievų pasauliu, tačiau ir su konkrečių žmonių gyvenimu susijusių temų. Šios nuostatos veikia ir skulptūrinės estetikos principus, kadangi klasikiniame periode vyravusias negausias figūrines kompozicijas, pagrindinių dievų rimtyje paskendusius vaizdinius ar jų simbolines apraiškas viduramžių kultūroje keičia pasaulio beribiškumo koncepciją atspindinčios daugiafigūrės kompozicijos. Tai tarsi iš milžiniškų indų epų atkeliavęs neapbrėpiamai gausus dievų, pusdievių, herojų, demonų ir įvairių realių ir mitinių gyvūnų įvaizdžių pasaulis, kuris užtvindo hinduistinių ir Tantrinių šventyklų eksterjerus ir interjerus. Tarp šių įvaizdžių sistemų neretai gyvuoja tik asociatyvinis mitų ir legendų nubrėžtas ryšys. Šis hinduistinių vaizduojamosios dailės vaizdinių chaotiškumas ir amorfiškumas netrukus tapo didžiule problema dailininkams.

Kaipgi ši problema buvo sprendžiama hinduistinėje skulptūros ir tapybos tradicijoje? Suvokdami visumos perteikimo svarbą dailininkai netrukus surado kelis šios problemos sprendimo kelius. Pirmiausia pradėjo vis aiškiau išskirti pagrindines juos dominančių siužetų linijas, savotiškus pagrindinius meninės formos sudėtinius vienetus ar kom-



Rytinė Ambaranathos šventyklos pusė. 1060

ponentus. Kitas šios problemos sprendimo kelias, vėliau itin akivaizdžiai atsiskleidęs Khadžuraho šventyklų skulptūriniame dekore, rėmėsi vientiso skulptūrinio pasakojimo skaidymu į autonomiškus viena ar keliomis temomis susijusius grupinius skulptūrinius segmentus. Toks „pasakojimo“ skaldymas į atskirus prasminius blokus ar dalis labai palengvindavo meno suvokėjo darbą, padėdavo jam susitelkti ties konkrečių skulptūrinių vaizdinių detalėmis ir „perskaityti“ skulptūrinį pasakojimą.

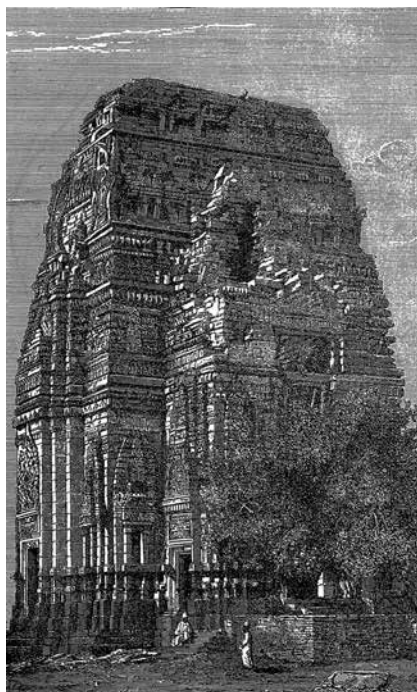
Kita vertus, hinduistiniame kultiniame mene buvo toliau plėtojama *glaudžios skirtingų menų sąveikos* tradicija, išryškėjusi ankstesnėje brahmanistinėje, budistinėje, džainistinėje architektūroje ir skulptūroje. Visos hinduistinės šventyklos kuriamos remiantis analogiškais architektūrinės estetikos principais, skiriasi tik pagrindinių dievų vaizdiniai ir su jais susijusios ikonografinės detalės. Žymus ankstyvųjų viduramžių estetikas Šukračarja išskiria trijų rūšių menininkų kuriamus dievų atvaizdus: vieni yra grynai (*sāttvika*, t. y. tokie, kokie yra), kiti – aktyvūs (*rājasika*, ekspansyviai veikiantys) ir tretieji – tamsūs (*tāmasika*, kurių poveikis inertiškas, kadangi jie skirti klampiai kasdienybei). Hinduistinės šventyklos architektūrinės kompozicijos atspara dažniausiai tampa

kvadratinės formos fasadas, kuris yra taisyklingai sutvarkyto, neaprėpiamo kosmoso pasaulio simbolis. Į statinio kompozicijos pagrindą – kvadratą orientuojamos ir kitos geometrinės stačiakampių, apskritimų, trikampių figūros, kurios formuoja vientisą hinduistinės šventyklos planą ir aiškų pagrindinių erdvių paiskirstymą.

Hinduistinių šventyklų eksterjerai išsiskiria architektūrinių formų masyvumu ir skulptūriškumu, gausiu reljefiniu dekoru. Šventyklos kompozicijos centras asocijuojasi su Brahmanu, o šį centrą supanti apskritimo formos erdvė simbolizuoja žmogiškos būties stichiją. Iš neregimo architektūrinės kompozicijos centro į periferiją besiskleidžiančios linijos simbolizuoja painius *māyā* pasaulio labirintus.

Altoriuje yra galingiausio konkrečios hinduizmo krypties dievo figūra arba jį simbolizuojantis kulto objektas, apie kurį hierarchiškai pagal reikšmingumą, religinių vertybių skalę išsidėsto tos krypties dievų panteono figūros su joms būdingais ikonografiniais elementais. Šventyklų prieigas, eksterjerą ir interjerą puošia skulptūrinės grupės, bareljefai, goreljefai, iliustruojantys įvairius hinduistinių puranų, legendų ir liaudies epų siužetus. Taigi hinduistinė šventykla, *išsiskirianti itin glaudžia architektūrinių ir skulptūrinių formų sinteze, virsta hierarchizuota simboliškai konstrukcija, kurios kiekvienas vizualiai reikšmingas komponentas turi simbolinę prasmę.*

Įtakingiausių hinduizmo krypčių šventyklose išsikristalizuoja savi kanoniški dievų vaizdavimo, jų išdėstymo principai, sudėtingos simbolių ir ikonografijos sistemos. Šukračarja teigia, kad vadovaujantis kanoniškais principais sukurti dievų atvaizdai yra vertingi ir malonūs akiai, o sukurtieji šių principų nepaisant destruktiviai veikia gyvenimą, dorą ir gimdo sielvartą. Todėl kuriant dievų atvaizdus nereikia pamiršti, kad jie skleidžia „gėrį ir užtikrina dangaus globą“. Viduramžių estetišiuose traktatuose detalai apibrėžiami kanoniški reikalavimai, kaip turi būti vaizduojami pagrindiniai hinduistinio panteono dievai kontempliacijos, rimties, herojiškoje ir kitose būsenose, kartu smulkiai aprašant jų aprangą, gestus, pagrindinius skiriamuosius atributus ir daugybę kitų smulkiausių detalių. Kontempliuojantis dievų valdovas Višnus, anot hinduistinių



Telika mandir šventykla. Gvalioras. XI a.

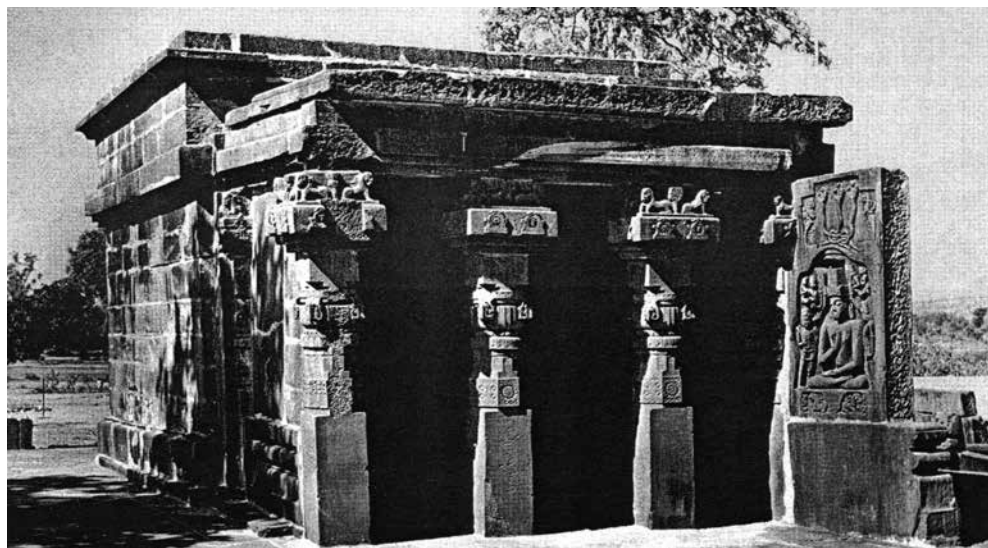
traktatų, vaizduojamas keturrankis, baltos kūno spalvos, su geltonais drabužiais ir su baltu apsiaustu. Jo galvą vainikuoja susukta kasa. Jis sėdi baltame lotoso žiede sukryžiuotomis kojomis. Dešinė koja iškelta virš kairės, o rankos virš sukryžiuotų kojų sudėtos jogamudros poza.

Skirtingai nei trys pagrindiniai hinduistinio panteono dievai Brahma, Višnus, Šiva, kurie dažniausiai išsaugo tradiciniams indų dievams būdingą iškilmingumą, didingumą, respektabilumą, kiti svarbūs hinduistinio panteono dievai, pavyzdžiui, iš senųjų liaudies epų atsiradęs Krišna dažniausiai vaizduojamas žemiškoje aplinkoje, svajingai grojantis fleita žavingų jaunų piemenaičių draugijoje. Neretai, be tradicinių lyriškų savo hipostazių, šis nuožmaus drakono nugalėtojas, kaip rašoma *Agni-purāna*, vaizduojamas šokantis pergales šokį ant nugalėto drakono galvos. Šis pabrėžtinas hinduistinės architektūros ir skulptūros estetikos normatyvizmas, kanono reikšmės iškėlimas lėmė tradicijų stabilumą ir nuoseklią stilistinę raidą.

Ankstyvųjų viduramžių architektūra. Aicholos, čalukijų ir palavų stilių sklaida

Ankstyvosios hinduistinės architektūros ir dailės pagrindiniais formavimosi židiniais IV–VII a. tampa vakarinė Dekano plokštikalnės dalis ir Pietryčių Indija. Skirtingai nei Adžantoje, kurios architektūroje vyrauja budistinės architektūrinės estetikos ir vaizduojamosios dailės ikonografijos tradicijos, kituose žymiausiuose šios epochos hinduistinio meno sklaidos centruose – Badami, Patadakalyje, Tigovoje, Aiholoje, Mahabalipurame, Kančipure, Natalamoje, Tiručirapalyje, Undavalyje, Palavaram, Eloroje ir Elefantos saloje – ryškėja senųjų budistinių, džainų ir naujų hinduistinių estetinių idealų sintezės ieškojimas. Prasideda nauja daugybės įvairių hinduistinių ir džainų šventyklų statybos epocha, kuri stulbina mastais. „Statant visuomeninius statinius, – rašė Huanzangas, – verčia, kai tai būtina, gyventojus dirbti privaloma tvarka, tačiau toks darbas apmokamas. Atlyginimo išmokėjimas tiesiogiai priklauso nuo atlikto darbo“ (*Indija v literaturnych pamiatnikach*, 1984, p. 93).

Guptų ir Vakatonų dinastijų valdomose paribių teritorijose, plėtojant per amžius išryškėjusias architektūros tradicijas, palaipsniui įsivyrąja nedidelės šventyklos ir vienuolynai, kurie kaip ir anksčiau iškalami kaip vientisos uolos. Žymiausi šios epochos hinduistiniai architektūriniai ansambliai, mažoji šventykla Aicholoje (V a.), Kankali Devi šventykloje, Hučimaligudi šventykla (VI a.), Durgos šventykla Aiholoje (VI a. pirma pusė) ir Adžantos (V–VI a.) šventyklos), išsiskiria kompozicinių sprendimų aiškumu, įvairove ir puikiomis proporcijomis. Klasikinių formų grynumas ir

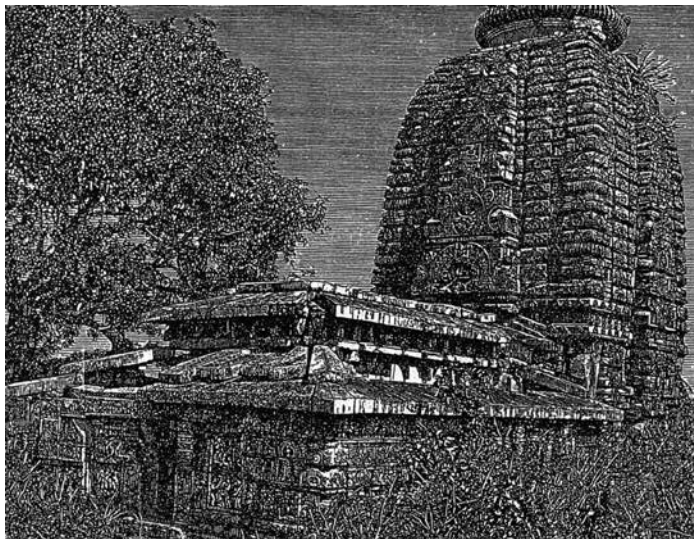


Kankali Devi šventykla. Tigova. Pirmoji V a. pusė. Smiltainis

lakoniškumas taip pat būdingas ir nedidelei iš akmens blokų pastatytai kvadratinės formos Sančio Nr.17 šventykloi. Jos priekinį fasadą puošia aukštas portikas su keturiomis masyviomis kolonomis, kurių aplinkoje išsiskiria puikios stilizuotos liūtų figūros.

Architektūrinių formų sudėtingumas ir augantis interjero dekoravimo turtingumas aiškiai pastebimas po kelių amžių pertraukos V a. viduryje atsinaujinusioje Adžantos budistinių uolų šventyklų Nr. 6, 7, 11, 19 statyboje. Jų eksterjero priekiniai fasadai yra išraiškingi, saikingi, vykusiai įjungti į atšiaurios gamtos kontekstą, o interjerams būdingas smulkus skulptūrinis dekoras. Čia, kaip ir daugelyje kitų šios pereinančios epochos architektūros paminklų, ryškėja naujos viduramžių estetikos kontūrai, pastebimas aktyvus hinduistinės mitologijos temų, personažų ir ikonografijos skverbimasis ir budistinės bei hinduistinės estetikos principų suartėjimas.

Plintant įtakingiems hinduistiniams kultams su savais dievų vaizdiniais ir ikonografiniais elementais, prarandantis įtaką budistinis menas palaipsniui tirpsta įvairiuose besiformuojančiuose hinduistinio meno stiliuose. Nepaisant ryškios hinduistinės estetikos ir meno reakcijos prieš budizmo skelbiamus idealus, ši reakcija, kaip tai dažnai buvo kultūros ir meno istorijoje, turi ir teigiamų bruožų, kadangi, silpstant klasikiniame periode vyraavusioms budistinės architektūros ir vaizduojamosios dailės tradicijoms, jų pagrindinius pasiekimus, šventyklų statybos, komponavimo ir dekoru srityse perima hinduistinis menas. Reikšmingiausi ankstyvojo hinduistinio meno laimėjimai



Parašuramešvaros šventykla. Orisa. 650

yra susiję su plintančios hinduizmo religijos poreikiams tarnaujančiu architektūros ir skulptūros menu.

Ankstyvuosiuose išlikusiuose hinduistinės sakralinės architektūros paminkluose (IV–VI a.), kuriuose pastebima klasikiniu laikotarpiu išsikristalizavusių architektūros tradicijų įtaka, regime įvairių geometrinių formų šventykla: stačiakampio pavidalo su gale esančia apside; kvadratinio plano; pusiau apskritas su labai skirtingais stogų siluetais – nuo plokščių iki piramidės formos vertikalių. Ilgainiui pagal bokšto ir jo viršūnės siluetą susiklostė du pagrindiniai viduramžių šventyklų architektūros tipai: šiaurinis, arba indoariškasis *nāgara*, ir pietinis *drāviḍa*. Galima išskirti ir trečiąją, tarpinį, mažiau reikšmingą ir amorfiškesnį – *vesara* stilių.

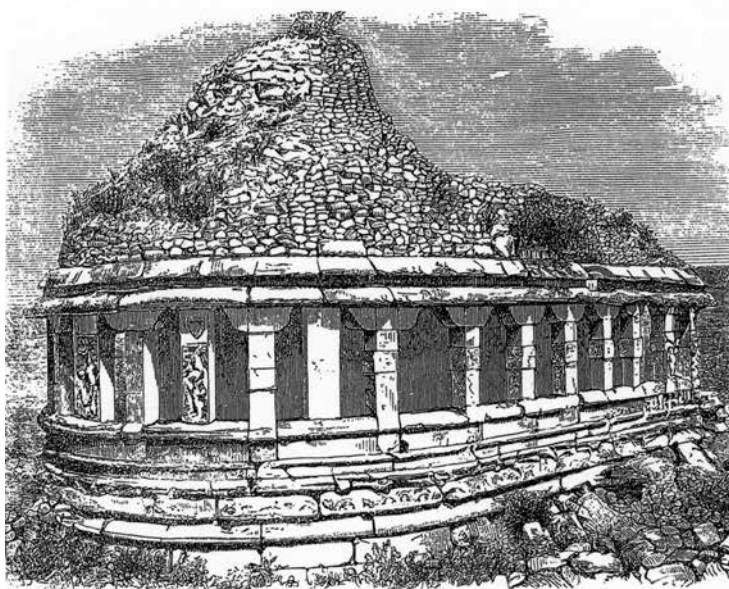
Pagrindinės šventyklos architektūrinės formos organizuojamos aplink aukščiausią sakralinę prasmę turinčią erdvę – altorių, kuriame yra pagrindinio dievo atvaizdas. Ši svarbiausia šventyklos dalis pietuose vadinama *vimāna*, o Orisoje – *deul* arba *śri-mandir*. Tai kvadratinės arba stačiakampio formos erdvė, apribota masyviomis akmeninėmis sienomis. Ant vimanos yra svarbiausias šventyklos architektūrinis akcentas – bokšto ar piramidės formos masyvus statinys. Šventykla hinduizmo estetikoje ir religijoje traktuojama kaip Visatos simbolis, o bokštinė jos silueto dalis simbolizuoja šventąjį Meru kalną, kuriame, anot puranų, gyvena dievai. Šventyklos vieta, ypač ta *vimānos* arba *deul* dalis, kurioje yra dievo atvaizdas ar jo simbolis, asocijuojasi su pasaulio centru.

Šventyklos pastato vertikalusis pjūvis dažniausiai skaidomas į tris dalis: apatinę šventyklos dalį – cokolį, architektūrinės kompozicijos pagrindą; viduriniąją dalį, kur įgyvendinamas sienų kompozicinis sumanymas ir baigiamąją, viršutinę kūginę bokštinę dalį (*śikhara*) šiaurėje ir piramidinę pietuose. Tiesa, daugelyje regioninių stilių šventyklų pastato skirstymas į tris zonas, siekiant formos monumentalumo ar meninio išraiškingumo, gerokai suniveliuojamas. Tuomet šventyklos pastato siluetas, žvelgiant iš įvairių regėjimo taškų, yra vientisas nuo apatinės dalies iki pačios viršūnės. Toks šventyklos silueto traktavimas tiesiogiai siejasi su požiūriu į ją ne tik kaip į dieviškojo prado simbolį, bet pirmiausia kaip į dievų apgyvento švento kalno įvaizdį. Iš čia atsiranda išskirtinis šventyklų kūrėjų dėmesys išorinėms šventyklų formoms, ypač bokšto dekoru elementams. Neatsitiktinai būtent viršutinė šventyklos dalis ir jos viršūnė tampa skiriamuoju stilistiniu požymiu.

Apie ankstyvųjų šiaurės stiliaus šventyklų kompozicinių principų formavimosi ypatumus kalbėti sunkiau, kadangi pirmiausia šiame regione pastebima didesnė stilistinių ieškojimų įvairovė. Kita vertus, didžioji dauguma ankstyvųjų šiame regione sukurtų hinduistinės architektūros paminklų buvo sunaikinta užkariautojų arabų. Tačiau vertingų vėlesnio periodo šiaurės stiliaus šventyklų išliko mažiau nukentėjusioje nuo musulmonų, mongolų ir kitų užkariautojų rytinėje Hindustano pusiasalio dalyje. Ryškiausi šiaurės Indijos hinduistinės architektūros stilistiniai bruožai, nepaisant regioninių elementų įvairovės, yra aukštas parabolinis bokšto (*śikhara*) silueto kontūras su kiek suplota žiedo formos viršūne (*āmalaka*).

Daugelio šios epochos hinduistinių šventyklų architektūrinės kompozicijos išeities taškas – iš budistinės architektūros tradicijos perimtas stačiakampio arba kvadratinės formos fasadas, kuris yra taisyklingai surėdytas neapbrėptam dangiškojo pasaulio simbolis. Apie centrinę šventyklos architektūrinės kompozicijos tašką išsidėsto jos erdvę organizuojančios kolonų eilės ir skulptūriniai akcentai. Geriausiose tos epochos šventyklose ryškėja glaudi architektūros, skulptūros ir tapybos sąveika. Greta specifinių motyvų ir simbolių būdingų kiekvienai iš vyravusių religinių sistemų vaizduojamojoje dailėje svarbų vaidmenį įgauna bendri kosmogoniniai vaizdiniai ir simboliai (lotosas, gyvatė, krokodilas, medis, saulės ratas). Taip, pavyzdžiui, kosmosą simbolizuoja žmogus, stovintis rate, kuris savo ruožtu dalijamas į keturias ar aštuonias dalis, simbolizuojančias pagrindines pasaulio šalis.

Šventyklų dekore dominuojanti skulptūra, lyginant su Kušanų epochos kūriniiais, įgauja ryškesnį formos rafinuotumą, aiškumą, linijų išraiškingumą. Menininkai, toldami nuo julinio pasaulio suvokimo, kreipia savo žvilgsnį į dvasinių vertybių pasaulį. Nors didžioji budistinės skulptūros dalis yra griežtai kanoniška, formos yra ne realistinės, o simbolinės, siužeto vaidmuo čia nereikšmingas. Taigi vienas specifinių indų klasicistinės skulptūros bruožų siejasi su menininkų siekimu ne tiek įprasminti realaus juos supančio pasaulio

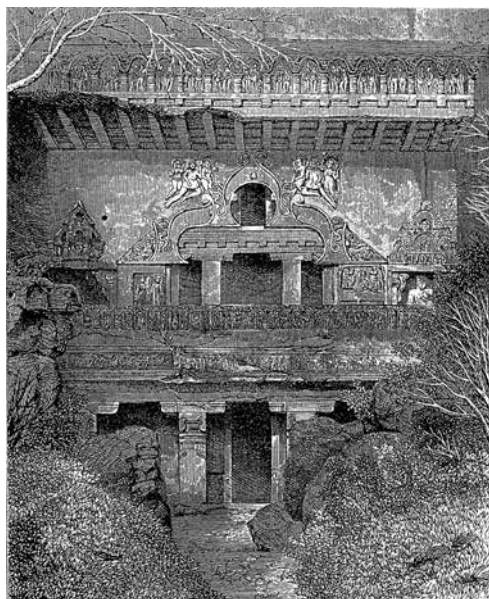


Durgos šventykla Aiholoje. VI a.

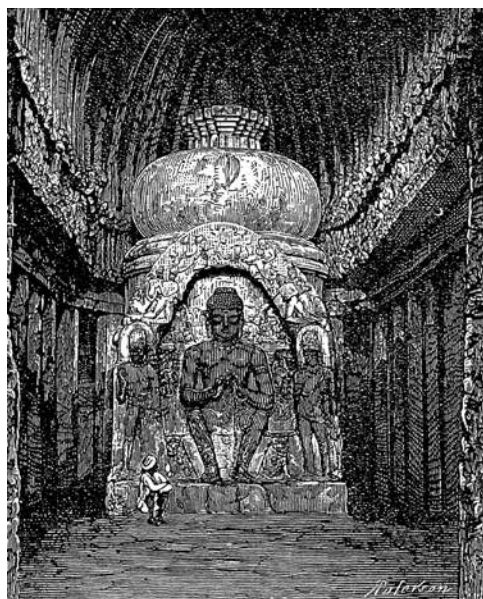
vaizdinius, kiek išreikšti amžinus, nekintamus grožio idealus, idealizuotus ir kanono apibrėžtus gyvūnų, žmogaus, dievų, mitų pasaulių vaizdinius ir nerealius simbolius.

Svarbus architektūros ir skulptūros raidos centras buvo Čalukjų ir Raštrakūtų dinastijų valdomose teritorijose vakarinėje Dekano plokštikalnės dalyje. Šios paribio teritorijos buvo tarsi jungiamoji grandis tarp šiaurinėje ir pietinėje Hindustano pusiasalio dalyje išsiskleidusių feodalinių valstybių. Ši strategiškai svarbi didžiųjų pusiasalio prekybos kelių susikirtimo vieta, tikriausiai ir buvo viena pagrindinių priežasčių, lėmusių greitą šio regiono architektūros ir skulptūros stilių difuziją ir ilgalaikį poveikį vėlesnei viduramžių epochos architektūros raidai. Būtent čia užgimę du pagrindiniai ankstyvieji hinduistinės architektūros stiliai: *šiaurietiškas*, arba vadinamasis *indoariškasis*, ir *pietietiškas*, arba *dravidiškas*, tapo kitų Hindustano pusiasalio erdvėje išsiskleidusių hinduistinės architektūros stilių formavimosi išeities tašku.

Čalukju dinastijos valdoma valstybė savo klestėjimo apogėjų pasiekė valdant kultūros ir meno mecenatams Pulakešinui I (535–566 m.), Mangalešai ir Pulakešinui II (609–642 m.). Tuomet iš prekybos pralobusi valstybė stipriai išplėtė savo geopolitinę galią ir teritorijas. Ji aprėpė Ghatų kalnų ir daugybės įstabių architektūros paminklų prisodrintus Eloros ir Elefantos regionus. Pagrindiniai šio regiono politiniai ir religiniai centrai



Višvakarmano olų šventykla. Elora. VI a.



Višvakarmano olų šventyklos 10 interjeras. Elora. VI a.

buvo sostinės Badami, Patadakalas ir Aihola, kurios ir anksčiau buvo svarbūs Dekano meninio aktyvumo centrai. Ankstyvaisiais viduramžiais šis regionas tapo pagrindiniu viduramžių hinduistinės architektūros formų ir stilių formavimosi lopšiu. Pradžioje čia vyravo iš uolų išskobtų šventyklų ir iš stambių tašytų akmens luitų statomi pastatai. Seniausios Čalukjų uolose išskobtos šventyklos buvo sukurtos apie 450 m., tačiau jų formos sparčiai tobulėjo.

Čia suklesti įvairūs šventyklų architektūriniai stiliai, kurie vėliau patiria esminių stilistinių metamorfozių. Aicholoje V a. iškilo vienas iš nedidelių šventyklų tipo architektūros šedevrų, vadinamoji mažoji šventykla, kurioje išryškėjusios architektūrinės formos vėliau suras tąsą Sanchi 17 šventykloje. Šis statinys turi daug Guptų epochos statiniams būdingų bruožų, tačiau jame jau ryškėja vėlesniems viduramžių hinduistiniams statiniams būdingas architektūrinių formų masyvumas, skulptūrinis dekoras.

Kitas Aicholoje iškilęs svarbus statinys – nedidelė Hučimaligudi šventykla (VI a.), kuri, nors ir nedidelė, sukuria architektūrinių formų monumentalumo ir harmoningumo įspūdį. Iš toliau žvelgiant į šventyklos siluetus, ji savo aptakiomis formomis atrodo tarsi jūros platybes skrodžiantis laivas. Šį įspūdį sustiprina dideliu kampu aukštyt kylantys laiptai, kurie veda į keturkampio formos ant keturių masyvių keturkampių kolonų

pastatytą portiką, atliekantį prieangio į šventyklą funkcijas. Virš plokščio iš kelių aukščių kaskadų stogo iškyla minkštų lenktų linijų parabolinės formos bokštas, gausiai dekoruotas įvairiomis horizontaliomis linijomis, tarsi siekiančiomis sudaryti atskirų aukštų buvimo iliuziją. Šios šventyklos interjero erdvė skyla į tris nefus, tarp kurių aukščiausias centrinis. Šventyklos eksterjerui būdingas saikingas dekoras, kadangi svarbiausia čia stambių tašytų akmens luitų sąveikos kuriama harmonija.

Trečias Aicholos architektūros šedevras buvo garsioji hinduistinė Durgos šventykla (VI a. pirmoji pusė). Jos architektūroje ryškėja laipsniškas perėjimas nuo senųjų klasikinėje epochoje vyravusių budistinių šventyklų santūrių formų prie viduramžių hinduistinei architektūrai būdingų gaivališkų ir neretai perkrautų formų bei interjero dekoravimo principų. Šį gaivališkumo įspūdį sustiprina minkštų linijų apsidė, virš kurios iškyla turtingo dekoru elementų prisodrintas piramidinės formos bokštas. Čia vyrauja viduramžių hinduistinei architektūrai būdingos masyvios, neaukštos, plačios, erdvę kaustančios kolonos ir interjero bei eksterjero skulptūrinio dekoru elementų gausumas. Durgos šventykla daugeliu savo architektūrinio stiliaus elementų yra panaši į Hučimaligudi šventyklą, tačiau, lyginant su pastarąja, jos eksterjere suvokėją daug stipriau emociškai veikia kone per visą perimetrą šonuose tarp kolonų pasikartojančios skirtingo pločio erdvės, kurios puikiai sąveikauja su bokšto vertikalėmis ir visą ansamblį žiedais juosiančiomis horizontalėmis.

Daug artimų Čalukjų architektūros stiliui bruožų regime kaimyninės Raštrakūtų dinastijos valdomose teritorijose, apie 100 km į vakarus nuo Adžantos uolų komplekso esančioje Eloroje ir Elefantos saloje, kur išsiskleidė savitas hinduistinio meno stilius. Jis išryškėjo šiose vietovėse išskobtose ir gausiu akmens raižinių, skulptūros, goreljefu dekoru išpuoštose raižytose uolų šventyklose. Anksčiau čia buvo stiprios budistinio ir džainistinio meno tradicijos, kurias perėmė ir toliau plėtojo hinduizmo šalininkai. Šalies sostinėje Eloroje, kalvotose vietovėse jau anksčiau buvo įrengtos budistinės ir džainų uolos, kurių funkcijas pakeitė ir praplėtė naujais statiniais Raštrakūtų dinastijos valdovai. Šiame regione formuojasi naujas didingų kvadratinio perimetro, ištašytų iš vientisos uolos šventyklų stilius, kuriam būdingos verandos, erdvios salės su kolonomis.

Iš daugybės šio tipo architektūrinių paminklų meninių formų brandumu ir puišku skulptūriniu dekoru išsiskiria garsioji Kailašanathos (apie 725–750 m.) šventykla Eloroje. Tai vienas įstabiausių hinduistinės architektūros šedevrų, skirtų šventam Himalajų Kailašo kalnui pagarbinti. Šios šventyklos statybą po Raštrakūtų dinastijos užkariaujanų žygių Dekano plokštikalnėje gausiai rėmė valdovas Krišna I. Ši šventykla ryškiai skiriasi nuo kitų pietinėje Hindustano pusiasalio dalyje statytų hinduistinių monolitinių šventyklų, kurios dažniausiai būdavo įrengiamos atskirose nuskilusiose



Kailašanathos šventykla Eloroje. 725–750

nuo pagrindinio kalno masyvo uolose arba buvo skobiamos uolų viduje. Toks architektūrinis ir techninis sprendimas labai palengvindavo statytojų darbą, kadangi lengviau būdavo pašalinti didžiulius kiekius iškirsto akmens nuolaužų. Kailašanathos kūrėjai pasielgė kitaip: jie iš didžiulio kalno masyvo iškirsto tarsi giliu grioviu apribotą uolų masę, kuri kaip supantis kiemas atiboja nuo kalno erdvės šventyklos ansamblį.

Greta Egipto Naujosios karalystės uolų šventyklų, tai yra vienas nuostabiausių dravidų stiliaus monolitinės uolų architektūros šedevrų su didžiulėmis vidinėmis galerijomis, portikais, didingomis, daugybe kolonų papuoštomis salėmis, puikiais skulptūriniais reljefais. Hindustano pusiasalio erdvėje yra sukurta apie 1200 uolų šventyklų ir vienuolynų, iškalėtų tvirtose akmens struktūrose. Iš gausybės kitų panašaus tipo šventyklų ji išsiskiria didžiuliais mastais. Ši monolitinėje uoloje išskobta stačiakampio formos (55 × 36 m) šventykla išpūdingai atrodo tarp nutašytų apie 30 m aukščio kalno šlaitų, ją supančių iš trijų pusių. Šventyklos priekinį fasadą puošia milžiniškos dramblių figūros, puikios kolonos ir meistriški reljefai: šokėjai, muzikantai, erotinės scenos, hinduistų garbinami gyvūnai. Šventyklos interjero pagrindinė erdvė yra didžiulė kolonų salė, greta kurios yra ir sakralinė kameros pavidalo erdvė, skirta šventoms relikvijoms, iš kurių svarbiasia –



Kailaśanathos šventykla iš vakarų pusės. Kanĉipuramas. 700–727

pagrindinis Šivos simbolis – lingamas. Šią sakralią erdvę vainikuoja neaukštas piramidinis, laiptuotas pietų stiliaus bokštas. Šis viršutinėje dalyje esantis piramidės formos stogas, kaip ir Mamalapuramo Dharmaradžo šventykloje, užsibaigia kupolu.

Glaustai tariant, Kailaśanathos šventykla – tai tobuliausias, vainikuojantis anks-tyvosios viduramžių hinduistinę uolų šventyklų architektūrą statinys, kurio stiliaus ir skulptūrinio dekoro ypatumai turėjo stiprų poveikį vėlyvosios hinduistinės architektūros raidai.

Eloros uolų šventyklų dravidų stiliui artimų bruožų regime ir šalia Bombėjaus esančios Elefantos salos paminkluose. Čia iškyla įstabaus grožio architektūros ir skulptūros šedevrai. Daugiausia Šivai skirtose šventyklose aukštą meninį lygį pasiekia skulptūra, kuri savo meninių formų įtaigumu nustelbia architektūrą. Tai akivaizdu išoriniame Ramešvaros uolų šventyklos fasado Eloroje skulptūriniame dekore (VII a.), kur moterų gorejefiniai skulptūriniai vaizdiniai žavi harmonija ir rimtimi. Savitu skulptūrinės formos traktavimu žavi ir neužbaigti skulptūriniai reljefai kitoje, jau VIII a. Eloroje išskobtoje uolų šventykloje.

Vienoje iš šaivistinių uolų šventyklų Elefantos saloje randame didingą triveidžio Šivos Mahadevos biustą (VI a.), kuriame daug klasikinės budistinės skulptūros elementų, tačiau, skirtingai nei budistinėje skulptūroje, šiame įtaigumu žavinčiame vaizdinyje skleidžiasi visa vaisingumo pasaulio įvairovę gimdančiam dievui būdinga galia. Šis galios

aspektas perteikiamas monumentalioomis iš muzikalių biusto silueto linijų suaustų šio dievo vaizdinii būdingų formų.

Lygindami Elefantos, Eloros, Kančipuramo ir Mamalapuramo monumentaliosios ir dekoratyvinės skulptūros raidą, iš karto pastebime, kad skulptūra dekore išstumia į antrą eilę tapybą. Išryškėja daug šių regionų hinduistinei skulptūrai bendrų stilistinių bruožų, kurie daugiausia susiklosto kaip reakcija į šaltoką vėlyvosios budistinės skulptūros akademizmą. *Klasikinių budistinės skulptūros formų grynumą hinduistinėje skulptūroje keičia pabrėžtinai medžiagiškumas, juslingumas, liaudiški gyvenimo meile trykštantys vaizdiniai, kuriems būdingas ekspresyvumas, emocionalumas, formos monumentalumas.* Naujų įvaizdžių ir neįprastų gaivališkų formų hinduistinė skulptūra – dažniausiai monumentalūs apvaliosios skulptūros kūriniai ir bareljefai.

Reikšmingiausiuose šios epochos šedevruose Mamalapurame, Eloroje, Elefantoje, Kančipūre monumentalioji skulptūra plėtojosi itin glaudžiai sąveikaudama su architektūra ir taip veikdama jos raidą. VI–VIII a. kuriamos didingos hinduistinių dievų, garbinamų gyvūnų skulptūros, reljefai, kurių stambios skulptūrinės masės ir ekspresyvios formos galinėjasi su architektūra.

Šis skulptūros polinkis „stelbti“ architektūrą yra vienas būdingiausių analizuojamo periodo hinduistinės architektūros ir skulptūros raidos bruožų. Po ryškaus skulptūros iškilimo VII–VIII a. vėliau ji palaipsniui praranda savo vaidmenį, užleisdama pozicijas architektūrai. Iš šios šlovingos indų meno raidos epochos išliko kai kurių garsių skulptorių vardai.

Savitiems pietinės Indijos hinduistinės architektūros ir dailės principams formuotis stiprų poveikį turėjo būtent Palavų dinastijos (325–897 m.) valdomoje tamilų valstybėje (Pietų Indija) apie 600 m. išsikristalizavusios vadinamojo dravidinio stiliaus meno formos. Šios dinastijos atstovai buvo hinduizmo rėmėjai, dauguma jų išpažino šaivismą. Praturtėję iš užsienio prekybos ir budistinių vienuolynų, šventyklų turto konfiskavimo, valdovai buvo dosnūs mecenatai, jie daug dėmesio skyrė kultūros, architektūros, meno plėtotei, rėmė pasaulietinių ir religinių pastatų statybą. Nuo VII a. pradžios šiame krašte sparčiai plėtojasi iš Šiaurės Indijos perimta akmens tašymo technologija bei monolitinės architektūros ir skulptūros skobimo uolose principai, kurie, veikiami vietinių medinės ir plytinės architektūros tradicijų, įgauna unikalias menines formas.

Iš daugybės Palavų valstybės teritorijoje išlikusių architektūros ir vaizduojamosios dailės centrų reikšmingiausias buvo Hindustano pusiasalio pietryčiuose (netoli Madraso) valdovo Narasimhavarmano Mamalos įkurtas uostas ir miestas Mamalapuramas (dab. Mahabalipuramas), kurį su sostine Kančipuramu jungė dirbtinių kanalų sistema. Greta miesto esančios kalvos viršūnėje kitas galingas Palavų dinastijos valdovas Mahendravarmanas I įkūrė vasaros rezidenciją su puikiais rūmais, tvirtove,

daugybe kanalų, baseinų ir fontanų. Mamalapuramas pasaulyje išgarsėjo unikaliomis iš monolitinių uolų luitų ištašytomis šventyklomis ir didingu devynių metrų aukščio ir dvidešimt septynių metrų ilgio iš vientisos uolos sukurtu skulptūriniu reljefu „Gangos nusileidimas žemėn“. Šie 630–715 m. sukurti paminklai paminklai, anot užrašo Šivai skirtose šventyklose, buvo pastatyti siekiant išpildyti pavaldinių norus. Šis šventyklų ir skulptūrų kompleksas stipriai paveikė besiformuojantį hinduistinės architektūros ir monumentaliosios skulptūros stilių.

Mamalapuramo monolitinės architektūros ansamblį sudaro penkios nedidelės apimties (didžiausios šventyklos ilgis ir plotis apie 8 m, aukštis – 14 m) šventyklos su greta esančiomis didžiulėmis skulptūromis, vaizduojančiomis įvairius gyvūnus. Šie kūriniai byloja apie gyvenimo meilės kupiną indų estetiką ir mitologiją. Jų kūrėjai buvo šaivizmo šalininkai, savo kūrinius traktavę ne kaip maldai sukurtas šventyklas, o kaip konkrečių šaivistinių dievų buveines arba dievo namus. Statydami šį ansamblį, jie orientavosi į tradicines Pietų Indijos architektūros formas.

Mamalapuramo šventyklų siluetai primena Pietų Indijos gyvenamuosius namus. Jos įgalina geriau pažinti iki mūsų dienų neišlikusios Pietų Indijos medinės ir plytinės architektūros pastatų konstrukcijos principus. Daugumoje šventyklų nėra vidinės erdvės, kadangi ansamblio statytojai daugiausia dėmesio skyrė skulptūriškam pastatų eksterjerui. Šventyklos, masyvių formų modeliavimu daro daugiau skulptūrų nei architektūros kūrinių įspūdį. Jį sustiprina greta šventyklų stovinčios įstabios monolitinės gyvūnų skulptūros, tarsi nurodančios, kuriam iš šaivistinių dievų yra skirta šventykla. Mažiausią vienai iš Šivos žmonių deivei Durgai skirtą Draupadės šventyklą (3,4 × 5,5 m) puošia deivę nuolat lydinčio liūto statula. Šios šventyklos architektūrinė konstrukcija su kūgio formos stogu primena paprastą valstiečių trobelę. Jaučio statula greta daugiapakopės bokšto tipo Dharmaradžos šventyklos byloja, jog ji skirta Šivos sūnui Ganešui. Šių šventyklų kūginės formos stogai simbolizuoja Dangiškąjį kalną, kurio viršūnėje gyvena galingasis Šiva.

Apie 700 m. Mamalapurame prie pat jūros kranto pastatyta Šivai skirta šventykla ženklina posūkį pietų Indijos architektūroje nuo nedidelės apimties monolitinių šventyklų prie stambių daugiapakopių piramidinės formos šventyklų, statomų iš didelių tašyto akmens luitų.

Šio naujo, vėliau išsiskleidusio architektūros stiliaus esmę sudaro kvadratinės formos fasadas, vainikuojamas kaskadiniu piramidės formos stogu, užsibaigiančiu stupų architektūrai būdinga pusapvale viršūne, iš kurios į dangų šauna smaigalys. Visas didžiosios pajūrio šventyklos ansamblis susideda iš keturių pastatų, kurių du yra plokščiais stogais. Šventykla gausiai dekoruota ankstyvajai hinduistinei architektūrai būdingomis masyviomis žmonių ir gyvūnų bareljefinėmis figūromis, vaizduojančiomis epizodus iš puranų ir liaudies epų. „Nepaisant visų VIII a. šventyklų skirtumų joms būdingas vienas bendras

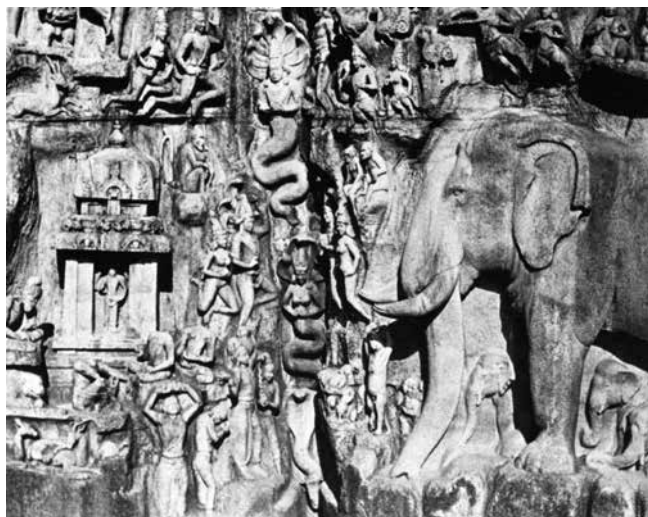


Gangos nusileidimas žemėn (kairinė dalis). Mamalapuramas VII–VIII a.

bruožas, išliekantis iki IX a., o šiaurėje – iki XIII a.: pagrindinė šventykla (*vimāna*), turinti masyvų akmeninį apvalkalą ir gausiai išpuošta plastinio dekoru daugiafigūrėmis skulptūrinėmis kompozicijomis, sudarytomis iš stabilių ikonografinių vaizdinių bei religinių, mitologinių scenų, yra panaši į skulptūrinį monumentą, o visa vidinė kiemo erdvė, kurioje jis yra, suvokiama kaip milžiniška, akinančiai balta parodinė skulptūros salė su skaisčiai mėlyno dangaus skliautu“ (Korockaja, 1966, p. 210).

Specifiniai ankstyvosios indų reljefinės ir apvaliosios skulptūros bruožai ryškiausiai atsiskleidžia monumentaliose Mamalapuramo architektūrinio ansamblio skulptūrose ir už pusės kilometro nuo jo esančiame didingame reljefe „Gangos nusileidimas žemėn“. Šis tarsi specialiai žmonių susirinkimams skirtoje, gerai apžvelgiamoje vietoje iš monolitinio uolos luito sukurtas reljefas stebina sumanymo didingumu. Jame įspūdingai plastine kalba perteikiamas mitologinis siužetas apie Gangos upės nusileidimą iš dangaus į žemę.

Šiame šedevre gaivališkai reiškiasi gyvybingumas, pranokstantis liaudies meno tradicijų šaltą vėlyvosios budistinės skulptūros akademizmą. Prie bevardžių autorių pavaizduoto gaivinančio vandens srauto regime susirinkusius natūralaus dydžio dramblius ir kitus gyvūnus, kurie kaitaliojasi su dievų, pusdievių, dangiškujų muzikantų – gandharvų,



Gangos nusileidimas žemėn (centrinė dalis). Mamalapuramas. VII–VIII a.

išminčių, asketų, paprastų žmonių atvaizdais. Jie pateikiami labai medžiagiškai, jusliškai, išsiskiria formų reljefiškumu ir aptakumu.

Gyvūnų ir žmonių figūros vaizduojamos monumentaliai, kupinos ekspresyvių formų ir judesių, kūrėjai nesileidžia į detales, siekdami aprėpti didžiulę reljefo erdvę. Medžiagiškos formos ir ekspresyvūs žmonių figūrų judesiai sukuria panoraminės kompozicijos formų judėjimo išpūdį. Nors čia išreikštas ankstyvajai indų skulptūrai būdingas medžiagiškumas, jusliškumas, ekspresyvumas, regime ir anksčiau Pietų Indijoje klestėjusios Amaravatės skulptūros mokyklos tradicijų poveikį: būdingų griežtų formų architektoniką, puikų linijinį bareljefų komponavimą bei vaizdinių taurumą.

Pietuose susiformavusiam hinduistinių šventyklų stiliui būdingas aukštas, tarsi iš pakopų arba aukštų susidedantis piramidės formos stogas, užsibaigiantis kupolo arba varpo formos viršūne su trumpu smaigaliu. Greta šių dviejų vyraujančių šventyklų stilių, hinduistinės sakralinės architektūros raidoje, ypač apie X a., ryškėja daugybė regioninių stilių, kuriuose akivaizdi vietinių architektūros tradicijų įtaka: aukšti bokštiniai ir piramidiniai siluetai čia savitai susipina su horizontaliomis architektūrinėmis formomis.

Šešta dalis. KAŠMYRO RENESANSAS IR VĖLYVIEJI VIDURAMŽIAI



Džainų šventykla Ranakapure. 1525

Tantrizmas ir Kašmyro simbolinės poetikos mokykla

Aptariant Hindustano pusiasalio šiaurėje sparčiai besiplėtojančią miestų kultūrą, prekybinių santykių aktyvėjimą, estetinės minties, literatūros, poezijos, dailės pakilimą, menininkų atsiskirkimą į praeities kultūros ir meno tradicijas, iškyla sudėtinga viduramžių ir renesanso epochų ribų problema, kuri tiesiogiai siejasi su dabartinėje humanistikoje diskutuojama Rytų renesanso tema. Pastaraisiais dešimtmečiais įvairiose šalyse pasirodo tyrinėjimų, kurių autoriai skiriamąją ribą tarp viduramžių ir renesanso Kinijoje laiko VIII a., šiaurės Indijos–Irano–Vidurinės Azijos kultūriniame komplekse – IX–X a., Armėnijoje – X–XI a., Gruzijoje – XI–XII a., t. y. tuos periodus, kai šiuose senos kultūros regionuose ryškėja analogiški procesai kaip XIV a. Italijoje.

IX–X a. sandūra Hindustano pusiasalio kultūros istorijoje yra iš tikrųjų svarbus posūkio taškas. Tuomet šalies ekonomikoje, miestų kultūroje, moksle, filosofijoje, estetikoje, įvairiose meno srityse skleidžiasi nauji *renesansiniai* procesai, kuriuos XII a. pabaigoje nutraukia arabų ekspansija, pagrindinių kultūros centrų šiaurės ir vidurio Indijoje nuniokojimas bei okupavimas.

Pagrindiniai Hindustano pusiasalio brandžiųjų viduramžių estetinės minties ir meninės kultūros sklaidos ir meninės produkcijos vartojimo centrai buvo galingiausių feodalų rūmai ir didžiulius materialinius išteklius, šalies intelektualinį ir meninį elitą sukaupę įvairių religinių konfesijų vienuolynų ir šventyklų kompleksai. Žlugus didžiosioms imperijoms atgimė šalies feodalinio susiskaldymo tendencijos ir kartu su stambesniais valstybiniais dariniais daugybė smulkesnių nuolatos keičiančių savo sienų konfigūracijas feodaliųjų valstybių. Jų valdovai pagal šimtmečiais gyvavusias kultūros ir meno mecenavimo tradicijas daug lėšų skyrė žymiausių poetų, architektų, dailininkų, muzikantų, amatininkų telkimui, įgyvendindavo ambicingus šventyklų, rūmų ir kitų objektų statybos projektus.

Vakarų Europos viduramžių estetika formuojasi kaip reakcija į vėlyvosios antikinės kultūros hedonizmą, atvirą meno ryšį su žmogaus aistromis, antikinę erotikos kultą. Iš čia kyla krikščioniškųjų viduramžių estetikos asketiškumas, dvasinio prado pirmumo prieš kūnišką, emocijų apvaldymo teigimas, ieškoma psichologinės vidinės tiesos ir idealų, paklūstančių nežemiškoms vertybėms. IX a. Kašmyre ryškėja galinga reakcija prieš ortodoksinio budizmo skelbiamą asketiškumą, šio pasaulio teikiamų žemiškų džiaugsmų atsisakymą. „Kašmyro karalystė, – pasakoja kinų keliautojas Xuanzangas, – turi apie 7000 li perimetre ir iš visų pusių yra apsupta kalnų. Šie kalnai labai aukšti. Nors per kalnus ir yra praėjimai, tačiau jie yra labai siauri. Kaimyninės šalys puolė šią karalystę, tačiau joms niekad nepavykdavo jos pajungti savo valdžiai“ (*Indija v literaturnych pamiatnikach*, 1984, p. 100).

Kašmyras tampa vienu svarbiausių Indijos renesansinės kultūros centrų. Čia ryškėja naujas kultūros pakilimas, kuris siejasi su senų ortodoksinių scholastinių sistemų krize ir naujų humanistinės miestietiškos kultūros idealų pažymėtos filosofijos, estetikos, meno formų plėtote. Stiprėjant islamiško pasaulio agresijai, mąstytojai ir menininkai grįžta prie nacionalinių kultūros tradicijų. Estetikoje stiprėja retrospekcijos, archaizacijos tendencijos, siekimas naujai apmąstyti praeities teorijas ir pritaikyti jas pasikeitusiems epochos reikalavimams. Renkami, naujai redaguojami, sisteminami ir su išsamiais komentarais leidžiami senieji tekstai.

Estetinėse teorijose stipriau pabrėžiamas meno ryšys su tikru žmogaus gyvenimu. Estetika ir menas vertinami ne tik kaip intelektualinės veiklos, bet pirmiausia kaip jausminės žmogaus prigimties rezultatas.

Grožis suvokiamas ne kaip objektyvizuota vertybė, o kaip subjektyvi realybė, neat-siejama nuo individo jausmų pasaulio. Iš čia kyla ir didelis dėmesys introspekcijai, subtiliausiems jausmų, nuotaikų pokyčiams. Didėjantis domėjimasis asmenybės psichologija, jausmų pasauliu pastebimai keičia ir pačią estetikos problematiką, suteikia emocionalumui aukštesnę vietą dvasinių vertybių hierarchijoje. Emocinio prado stiprėjimas indų estetikoje siejasi su augančia tantrizmo įtaka.

Dabartiniame moksle sugyvena skirtingi požiūrių į tantrizmą ir jo vaidmenį Indijos ir kitų Azijos tautų istorijoje. Paminėsime tik keletą svarbesnių. Dalis dabartinių indų kultūros tyrinėtojų jį traktuoja tik kaip savitą „antsluoksnį“ ar tendenciją įtakingiausių indų filosofijos ir religijos krypčių raidoje, tačiau yra ir tokių, kurie aiškina tantrizmą kaip daugmaž savarankišką greta budizmo, džainizmo ir hinduizmo ryškų pėdsaką kultūros istorijoje palikusių kryptį. Tačiau vis daugiau dabartinių indų kultūros tyrinėtojų mano, kad *tantrizmas nėra atskira religinė tradicija, gretinama pagal svarbą su budizmu, džainizmu, hinduizmu, o tik kurios nors indiškos religinės tradicijos praktikos forma, ir kaip svarus tokio požiūrio argumentas pateikiamas hinduistų, džainų ir budistų tantrizmas*.

Šios įtakingos krypties pavadinimas kilo iš sanskrito žodžio *tantra*, reiškiančio užšifruotą, magišką, ezoterinį tekstą, tradiciją. Tantrizmu pirmiausia vadinama daugelis hinduizmo krypčių ir sektų (šaivizmas, vaišnavizmas, šaktizmas, trika, lingajata ir pan.), kurios sąmoningai neigia visuotinai pripažintas moralės normas, ignoruoja kastinių skirtumų suabsoliutinimą. Tantrizmas formavosi įvairiuose Hindustano pusialio regionuose ir pirmiausia tai buvo hindų, siddhų tantrizmas, kurį vėliau perėmė budistinės tantros šalininkai. Tačiau esama daug esminių skirtumų tarp hinduizmo ir budizmo adeptų tantros ir tai verta turėti omenyje analizuojant įvairias tantrizmo formas..

Didėjančią tantrizmo ideologijos įtaką lėmė ir nerami epocha, tarpusavio karai, stiprėjanti musulmonų arabų civilizacijos ekspansija. Šis suirutės laikas tūkstančius

žymių menininkų nubloškė toli nuo gimtųjų vietų, vertė taikytis prie naujų sąlygų, kitokių dvasinių vertybių, katastrofiškai nuvertino žmogaus gyvenimą. Tradicijų, per amžius nusistovėjusių kultūros ir gyvenimo normų griuvimas, užkariautojų antplūdžio grėsmė nulėmė intelektualų bei menininkų sąmonės lūžį. Iškilus šaknų, ištakų praradimo pavojui, klasikinė indų civilizacija, tarsi sutelkusi savo intelektualines pajėgas Kašmyre, skuba apibendrinti amžiais kauptas vertybes. Iš čia kyla kondensuota, fundamentali Kašmyro dailė, poezija bei enciklopedinė estetinė mintis. Kita vertus, peržvelgus žmonijos kultūros istoriją, galima pastebėti įdomų dėsnį: tragiškiausių civilizacijos lūžių periodais (prisiminkime vėlyvąją antiką, manierizmo epochą, XIX a. pabaigą Vakarų Europoje, Pietų Šungų dinastijos saulėlydį Kinijoje, musulmonų arabų civilizacijos krizę po niokojančių mongolų užkariavimų XIII–XIV a.) pasaulis suvokiamas aštriau ir stiprėja jausminių erotinių motyvų vaidmuo visuomenės gyvenime. Taip atsitinka ir Kašmyre. Žvilgtelėjus mirčiai į akis ir itin jautriai suvokus žmogaus būties laikinumą, bręstant klasikinės indų civilizacijos lūžiui, estetinėje sąmonėje atbunda gyvas dėmesys toms jausminio gyvenimo grožybėms, kurios kiekvieną nestabilios visuomenės būties akimirką gali išnykti. Bėgdami nuo niūrios tikrovės žmonės ieškojo prieglobsčio jausmų pasaulyje, skubėjo mėgautis kiekviena gyvenimo akimirka. Neigdami asketiškus silpnėjančio ortodoksio budizmo leitmotyvus tantrizmo ideologai aukštino ankstesniųjų ikibudistinių liaudies tikėjimų erotinius motyvus ir suteikė jiems vos ne kosminę reikšmę. Taip budistų pastangos išvaduoti žmogų iš žemiškų jausmų vergijos ilgainiui įvairiose hinduizmo kryptyse, ypač tantrizme transformavosi į savo dialektinę priešybę. O kadangi žmogaus neįmanoma atplėsti nuo jausmų, tantrizmas suteikė intymiai meilei ne tik mistinę prasmę, bet ir taurų estetinį atspalvį. Meilės aktą ir erotinę energiją hinduistinės tantras šalininkai tapatina su aukščiausiu dvasiniu pradū.

Tantrizmo estetika remiasi gan komplikuoja žmogaus paskirties ir jo santykių su išoriniu pasauliu koncepcija. Atskiras individas, jo kūno sandara čia aiškinami kaip mikrokosmas, pakartojantis Visatos anatomiją. Žmogaus būtis nukreipta į aukščiausios išminties, savo prigimties ir Absoliuto pažinimą. Pažinimo kelias leidžia pašalinti didžiausią kliūtį – dvasios užtemimą ir pasiekti absoliutų skaidrumą (*bodhicitta*), aukščiausią palaimą. Skirtingai nuo judėjiškosios–krikščioniškosios tradicijos, kančios šaltiniu laikanti pirmąją nuodėmę, tantrizmas kančią sieja su pirmąja nežinojimu, kuris įveikiamas „žaibiškojo kelio“ (*vajrayāna*), erotinės meilės aktu. Kuo intensyvesnis dvasinis pasitenkinimas, tuo trumpesniu keliu susiliejiama su Absoliutu. Anot tantristų, penki pojūčiai (regėjimas, klausa, lytėjimas, uoslė, skonis) tvirtai susieja žmogų su išorinių reiškinių pasauliu ir trukdo jam pasiekti šį pažinimą. Prasiveržti pro fenomenų pasaulio skraistę ir išsilaisvinti iš paviršinių pojūčių vergijos padeda Šiva su



Erotinės skulptūros Khandarijos Mahadevos šventykloje. Khadžurahas. XI a. vidurys

jo galioje esančiu aukščiausios meilės jausmu, ypatingais emociniais ir psichologiniais, energetiniais impulsais. Sakraliniam meilės aktui, susiliejimui su dievybe žmogus, anot tantristų, turi psichologiškai ruoštis. Jis privalo idealiai valdyti savo mintis, emocijas, kūną, kuris traktuojamas kaip instrumentas, padedantis pasiekti absoliučią išmintį ir aukščiausios palaimos būseną.

Šis sakralizuotas erotinės meilės kultas turi senas tradicijas ankstesnėje indų estetikoje. Jau klasikinėje indų estetikoje pagrindine emocija teoretikai dažniausiai skelbia meilės jausmą, kuris, įvairiai modifikuotas, aiškinamas kaip svarbiausias tikrojo meno šaltinis. Dandino, Bhamahos, Udbhatos veikaluose samprotaujama apie itin malonų aukščiausios meilės alamkarą, kuri atskleidžia begalinę palaimą ir džiaugsmą, išreiškiamą sąvokomis „labai malonu“ ir „aistringa“. Skirtingai nuo alamkarikų koncepcijų, kuriose meilės *rasa* aiškinama kaip antrinė *alamkāroms* paklūstanti kategorija, tantrizmo įtakai stiprėjant, Anandavardhanos ir ypač Abhinavaguptos veikaluose ji jau perkeliama į *rasa-dhvani*, arba poezijos dvasios, lygmenį. Šis sakralizuotas meilės kultas toliau teoriškai grindžiamas Rudrabhatos (XI–XII a.) traktate „Meilės tilaka“, Saradantanagos (XII–XIII a.) veikale „Jausmų šviesa“, Rupa Gosvamio (XIV a.) „Meilės safyras“ ir daugelio kitų teoretikų veikaluose, kuriuose meilės *rasa* aiškinama kaip pagrindinė ir net vienintelė tikroji.

Meilės kultas turėjo milžinišką įtaką įvairioms viduramžių Indijos meno rūšims. Veikiant tantrizmo estetikos įtakai pastatytos šventovės kupinos skulptūrų, freskų,

vaizduojančių aistringą dievų ir žmonių meilę. Taip indų estetikoje ir mene įsigali geismu ir aistra persmelktos meilės temos, aukštinančios erotinės meilės grožį ir dvasingumą. Tantrinėje architektūroje, skulptūroje ir tapyboje išplinta vadinamasis *mithuna* motyvas, kuris vaizduoja sėdinčią, stovinčią ir dažniausiai apsikabinusią įsimylėjėlių porą, kuri dažnai laiko rankose taures vyno arba geria iš jų. Neretai moteris vaizduojama kartu su jausmingumo simboliu papūga. Vyraujanti šio vaizdinio nuotaika – geidulingumas.

Šimtuose viduramžių estetikos traktatų, o taip pat žymiausių Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos atstovų veikaluose vyrauja jausminiai erotiniai motyvai. Tantrinėje estetikoje meilės ir jausmingumo kultas stiprino teoretikų ir menininkų dėmesį asmenybei, vidiniams psichologiniams žmogaus dvasinio gyvenimo aspektams. Estetinėse teorijose ir meno kūrinuose pastebimai vyrauja jausmai. Klasikinėje *rasos* teorijoje prie 8 tradicinių jausmų pridedamas dar vienas, aukščiausias – beprasmiškas išorinio pasaulio atsisakymas ir jį atitinkanti rami *rasa*. Šio jausmo įvedimas tiesiogiai siejasi su tantristų mokymu apie aukščiausią *bhakti rasą*, pasiekiamą palaipsniui peržengiant penkis dvasinio tobulėjimo pakopas, vedančias į aukščiausią palaimą, kuri skelbiama pagrindiniu *bhakti rasos* idealu.

Mokymas apie *bhakti rasą* sąlygojantį aukščiausios palaimos jausmą atlieka itin svarbų vaidmenį naujosios Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos atstovų veikaluose. Šioje mokykloje estetika, kaip ir kitos meną tiriančios disciplinos, anksčiau dažniausiai turėjusios antraeilę profesionalaus meistriškumo ugdymo funkciją, Anandavardhanos ir jo artimiausių pasekėjų veikaluose pakyla į kokybiškai naują estetinių problemų sprendimo lygmenį. X–XII a. yra neregėtas Indijos estetiškos minties suklestėjimo laikas. Didėjantis Kašmyro mokyklos atstovų dėmesys emociniams ir dvasiniams meninės veiklos aspektams labai praplečia anksčiau vyravusią estetinę problematiką; gilėja meninės kūrybos subjekto, vaizduotės, kūrybos proceso, estetinio suvokimo problemų analizė. Kašmyro mokyklos šalininkų koncepcijose abstrakti metafizinė estetinė pakraipa, itin veikiami religinių mokymų, susilieja su sensualistine, kurioje vyrauja juslinis, neretai atvirai erotinis estetiškas pasaulio suvokimas.

Anandavardhanos *dhvani* teorija

Reikšmingiausias, kokybiškai nauja linkme pasukęs ankstesnės indų estetiškos minties raidą, mokymas apie *dhvani* buvo išplėtotas IX a. pabaigoje žymaus Kašmyro mokyklos teoretiko Anandavardhanos veikale *Dhvanyāloka* („Slaptų reikšmių pasaulis“, arba „Mėnulio šviesa“). Anandavardhana taip pat buvo žinomas filosofas, dviejų filosofinių traktatų autorius, poetas, kūręs poetas ir poetinius ciklus. Tačiau į indų kultūros istoriją

jis pirmiausia įėjo kaip *Dhvanyāloka*s autorius. Šis veikalas susideda iš trumpų lengvai įsimenamų dveilių tezių (*kārikā*), kurios buvo sukurtos anksčiau nežinomų autorių, ir platesnių komentarų (*vṛtti*), kurių autorius buvo Anandavardhana. *Dhvanyāloka*s tekstas atsirado kaip savotiškas ankstesnio anoniminio traktato apie *dhvani* komentaras. Šis veikalas dėl savo naujumo iš pradžių sukėlė neigiamą reakciją, tačiau jau X a. požiūris į jį keičiasi ir ilgainiui jis tampa visuotinai pripažintu klasikiniu tekstu, kuriuo rėmėsi daugelis vėlesnių traktatų autorių. *Dhvanyāloka*s autoritetą įvertina didysis Kašmyro filosofas tantristas Abhinavagupta, kuris parašė Anandavardhanos traktato komentarą *Locana* („Akių atvėrimas“). Amžių tėkmėje Anandavardhanos autoritetas nustelbia anoniminius *kārikā* autorius, ir abu tekstai, įgavę kanonizuotą formą, galutinai susilieja. Vėliau *dhvani* teorijos gimimas jau siejamas tik su Anandavardhanos vardu. *Dhvanyālokoje* ne tik keičiama daugelio tradicinių mokymų ir sąvokų prasmė (jausmų, meninės mąstysenos savitumo, meno kūrinio užslėptosios prasmės atskleidimo funkcijos), bet ir suteikiamas naujas konceptualus pavidalas. Šių teorijų konstravimo schema, idėjų rutuliojimo seka ir netgi konkretūs pavyzdžiai kartojami daugelyje vėliau pasirodžiusių traktatų.

Anandavardhana, kaip ir senosios alamkarikų mokyklos atstovai, remiasi tradicine jausmų teorija bei *žodžio* ir jo *prasmės* analize. Apskritai visai ankstesnei indų sanskrito poetikos tradicijai, stipriai paveiktai lingvistinių teorijų, būdingas dviejų pamatinių žodžio funkcijų išskyrimas: pirmoji *išraiškos* – teigia, kad žodis išreiškia prasmę, kuri yra nulemta visuomeninio susitarimo ir kalbos raidos. Antroji *nuorodos* – suteikiama žodžiui tais atvejais, kai jo išreiškiama prasmė nesutampa su konkrečiu kontekstu, į kurį jis nardinamas. Tuomet išsakytas žodis netiesiogiai kreipiasi jau į kitą semantinę prasmę, priklausomai nuo konkrečių jį vartojančio asmens nuostatų. Anandavardhana, nepasitenkindamas minėtomis anksčiau indų poetikoje gyvavusiomis dviem žodžio funkcijomis, įveda trečiąją – *išryškėjimo*, tai yra pasirodančios, aiškėjančios, besiskleidžiančios, išnyrančios iš nebūties tamsumos žodžio prasmės. Paprastuose išsakymuose, anot Anandavardhanos, kalbančiojo tikslai yra akivaizdūs, todėl ir prasmės ryškėjimas čia nesiskiria nuo išsakymo formos. Tik kai užslėptosios prasmės *išryškėjimas* tampa pagrindiniu išsakymo tikslu, tuomet prasmės aiškėjimas įgauna jau kokybiškai naują *dhvani* lygmenį, o užslėptai prasmei pasidaro būdingas ypatingas žavesys. Šis intelektualinis Anandavardhanos judesys, susijęs su naujos prasmės *išryškėjimo* funkcijos išskyrimu, paliko gilų rėžį ne tik Anandavardhanos, bet ir visos vėlesnės indų estetikos istorijoje.

Gilioji meno dvasia *Dhvanyālokoje* tradiciškai aiškinama kaip kūno emanacija. Kita vertus, polemizuodamas su senosios mokyklos atstovais (Bhamaha, Dandinu) traktato autorius paneigia poetinius pagražinimus, metaforas, stilių kaip galutinį meno kūrėjo tikslą, traktuodamas juos tik kaip išorinius meno elementus, neliečiančius jo substancinės

esmės. Esminiu tikro meno požymiu, šerdimi Anandavardhana skelbia meno sugebėjimą jungti tokią išraišką ir turinį, „kurie suteikia pasitenkinimo jausmą vertintojų širdžiai“ (*Anandavardhana*, 1974, p. 64).

Jis aukština kūrybinę meno prigimtį, menininko fantazijos ir vaizduotės reikšmę. Vaizduotė čia aiškinama kaip paprastiems žmonėms nebūdingas skiriamasis didžiųjų poetų bruožas, kūryboje įgaunantis išskirtinę svarbą. Kitu svarbiu talento bruožu filosofas laiko turiningą vaizduotę ir menininko sugebėjimą naujai „išvysti“ ir interpretuoti tikrovę. Iš čia plaukia kvietimas, pasitelkus fantazijos, vaizduotės, autentiškų jausmų galimybes, kurti įsivaizduojamą tikrovę taip, tarsi ji būtų reali. „Išgalvotas siužetas, – rašo filosofas, – reikalauja iš poeto kur kas daugiau kūrybinių pastangų negu tradicinis. Jeigu poetas apsiriks praradęs būtiną dėmesį, jam gresia pavojus sukurti neskoningus kūrinius“ (ten pat, p. 131).

Anandavardhana perima ir plėtoja Bhamahos, Dandino, Vamanos mokymus apie sugestyvias alamkaras, naudojamas žodžio skambesiui ir kuriai nors neišreikštai, užslėptai prasmei apibūdinti. Jis įžvelgia esminį skirtumą ir skirtingą emocinį poveikį tarp visiems poetinio meno žinovams ir mylėtojams gerai pažįstamos *aiškiai išreikštos* (*vācya*) ir *neišreikštos* (*patiyamana*), *užslėptosios* ar *neišsakytos* prasmės. Pirmoji yra skaidri ir nekelia suvokėjui ypatingų problemų, daug sudėtingiau, kai susiduriame su antrąja didžiųjų poetų kūriniuose, kadangi juose slypi kažkas visiškai kito, lyginant su aiškiai išreikštomis prasmėmis, kažkas aiškiai nesuvokiama, tik nuspėjama. Šį gelminį meno kūrinio sluoksnį, anot Anandavardhanos, gali suvokti tik išsilavinę ir jautrūs grožiui poezijos mylėtojai.

Be šio vidinio užslėpto neišsakyto dvasinio turinio, kurį jis pavadino *dhvani* (tiesiogine prasme – „skambesys“, „atgarsis“), neįmanomas tikrasis menas. *Dhvani* čia aiškinama kaip tokia ypatinga sunkiai apčiuopiama poezijos dvasia (*ātman*), kurioje prasme ir žodis apima svarbiausią neišsakytą turinį. „*Dhvani* – tai toks [išsakymas], kai ryškėja dar viena [neišsakyta] reikšmė arba šiai reikšmei paklūstantis turinys, arba pastarajam pajungta išraiška“ (ten pat, p. 72). *Dhvani*, Anandavardhanos įsitikinimu, sudaro giliausią poetinio meno esmę, tai yra aprėpia tą poezijos sluoksnį, kuris suvokėjo sąmonėje sukelia stipriausią emocinį pasitenkinimą. Todėl tie iškiliausi praeities poetinio meno žinovai, kurie skverbėsi į poetinio meno subtilybių pažinimą, neišvengiamai prisiliedavo prie šios substancinės meno esmės. Ji neabejotinai skleidėsi didžiuosiuose poetinio meno kūriniuose, pradedant „Mahabharata“ ir „Ramajana“.

Skirdamas poetinio vaizdinio arba poetinės figūros *dhvani* (*alamkāra-dhvani*), prasmės *dhvani* (*vastu-dhvani*) ir nuotaikos *dhvani* (*rasa-dhvani*) reikšmę, Anandavardhana nurodo, kad svarbiausia yra nuotaikos *dhvani*, kadangi ji tiesiogiai siejasi su turtingu

sugestyvių emocijų (*rasa*) pasauliu. *Dhvani* interpretuojama kaip substancinė meno dvasia, o *rasa* – kaip *dhvani* šerdis (*aṅgin*). Vadinas, tam tikros jausmų (*rasa*) įvairovės gimimas tampa svarbiausiu tikslu pasireikšti užslėptajai meno kūrinio prasmėi.

„Dhvanyālokoje“, kaip ir daugelyje kitų VI–IX a. traktatų, *rasa* – neapibrėžtas terminas, nusakantis stiprias, visa jėga atsiskleidusias emocijas. Be 8 tradicinių jausmų (meilė, linksmumas, liūdesys, didvyriškumas, pyktis, laimė, pasišlykštėjimas, nuostaba), galinčių tapti ilgalaike, stabilia emocine būseną, Anandavardhana išskyrė devintąjį, aukščiausios palaimos jausmą ir jį atitinkančią aukščiausią *bhakti rasā*. Visus kitus jausmus taip pat atitinka analogiški *rasų* pavadinimai. Kita vertus, kiekviena *rasa* Anandavardhanos koncepcijoje atitinka ir tam tikrą aistrų šaltinį, pasireiškimo formų ir nestabilių dvasios būsenų skaičių.

Kaip ir XIX a. psichologinės *Einführung* estetikos atstovai (G. Fechneris, T. Lippsas), Anandavardhana teigia, kad bet kuriame tikrovės reiškinyje slypi emocijų antplūdžio galimybė ir todėl emocija mene (ypač poezijoje) nepaklūsta jokiems apribojimams. Emocija čia suvokiama kaip neobjektyvizuota dvasios būseną, kuri meno kūrinys aprašinėjama ne pati, o tik jos požymiai arba ją sukeliantys veiksniai, t. y. žmonės, juos supanti aplinka, konkretūs įvykiai, dažniausiai meilės situacija. Jausmų visuma, įkūnyta šioje situacijoje, atspėjama pagal vaizduojamuosius požymius ir todėl ryškėja kaip tam tikra aprašomosios situacijos prasmė.

Iš *rasa-dhvani* teorijos tiesiogiai išsirutulioja minėtas mokymas apie du skirtingus meninės išraiškos lygmenis: aiškiai išreikštos prasmės ir neišreikštos, arba tik atspėjamos prasmės sluoksnį, kuris meno kūrinys tiesiogiai neišsakomas, tačiau nužymimas. Aukštindamas *non finito* (neiškakymo, estetinės užuominos) principą, Anandavardhana tikrąją meno esmę sieja su užslėptąja prasmė. Šis mokymas tiesiogiai susijęs su fundamentaliu budistinės filosofijos postulatu, kad išsakyti žmogaus ir daiktų esmę iš principo neįmanoma. Asmenybė yra unikali ir neišreiškiama esybė, vadinas, ir visi jos kūriniai iš principo neišsakomi. Neiškakta meno kūrinio prasmė, anot Anandavardhanos, panaši į moters grožį, „kadangi būdama kažkuo gerai pažįstama vertintojams, ji kartu skiriasi nuo visuotinai priimtų daugeliui pažįstamų, t. y. pagražintų ir visiems suprantamų išsakymo formų. Kaip moters grožis, jeigu jį vertini atskirai, yra kažkas ypatinga, esmiška, skirtinga nuo visų jos kūno sudėtinių dalių, taip ir ši [neiškakta] prasmė“ (ten pat, p. 66). Aiškindamas užslėptos, neiškakytos prasmės pasireiškimo formas, Anandavardhana pasitelkia siužetą apie namuose triūsiančią moterį, kuri, išgirdusi prie bambuko paviljono išbaidytų paukščių triukšmą, pajunta silpnumą. Čia užslėptoji prasmė yra ta, kad moteris suvokia atvykus mylimąjį. Vadinas, neišreišktoji meno kūrinio prasmė yra bendrosios prasmės dalis, liekanti už išsakymo ribų. Ši neiškakta prasmė ir gauna *dhvani* vardą.

Anandavardhanos estetinė teorija, *aukštinanti neišsakytos meno kūrinio esmės svarbą, ne iškart įgavo pripažinimą, atsirado autorių, kurie remdamiesi įvairiais argumentais kritikavo, ignoravo ar siekė poleminkiniais traktatais apriboti jo „erezijų“ įtaką, tačiau laikas ėjo ir dhvani teorijos sėklos suleido šaknis sanskrito poetikos dirvoje. Ši teorija skatino vėlesnių kartų teoretikus ir menininkus kitaip, giliau pažvelgti į estetinio fenomeno esmę. Nors perdėm drąsu būtų kategoriškai teigti, kad dhvani teorija pakeitė tolesnę sanskrito poetikos raidos kryptį, tačiau neabejotinai ją ženkliai pakoregavo ir perstūmė pagrindinius akcentus iš išorinių pagražinimų sferos į vidinę meno kūrinio esmę.*

Polemikoje su Anandavardhanos iškeltomis idėjomis formuojasi *sankhya* mokyklos pasekėjo, neišlikusio traktato *Hridayadarpana* („Širdies veidrodis“) autoriaus Bhatta Najakos (IX a. pab.–X a. pr.) estetinė koncepcija. Apie šį mąstytoją, kuris paliko ryškų pėdsaką indų estinės minties istorijoje, žinome labai nedaug iš vėlesnių autorių, ypač iš Abhinavaguptos veikalų. Paneigęs *dhvani* principą, Bhatta Najaka savo estetikos šerdimi skelbia *rasą*, kurią aiškina kaip svarbiausią meno tikslą ir vienintelį dėmesio vertą objektą.

Atmetęs tikrovės imitacijos teoriją, Bhatta Najaka atriboja *rasą* nuo įprastinio pažinimo. Jeigu *rasa* būtų suvokimo objektas, aiškina jis, tai subjektas, suvokdamas liūdną *rasą*, išgyventų skausmą, liūdesį. *Rasa*, arba estetiškas išgyvenimas, atsiskleidžia kaip malonumas, neturintis nieko bendra su mūsų „aš“ ir kasdieninio gyvenimo tėkme. Vadinasi, meninės išraiškos priemonėmis sukuriamą tokią jausminių vaizdinių visumą, kuri suvokimo metu pereina į visiškai kitą, tikrovei svetimą dvasinių išgyvenimų plotmę, suteikiančią suvokėjui gryną pasitenkinimą.

Bhatta Najaka išskiria tris pagrindinius *rasos* sklaidos lygmenis:

1) įvardijimo, dėl kurio suvokiama meno kūrinio reikšmė, 2) sugestinę, t. y. sugebėjimą sukelti jausmus (*bhāvana*) ir 3) pasitenkinimo. Estetinis pasitenkinimas čia traktuojamas kaip galutinis meno tikslas. *Rasos* išskirtinumą Bhatta Najaka sieja su gebėjimu peržengti siauram individualiam suvokimui būdingas ribas. Meninio vaizdinio visuotinumą kūrybos ir estetinio suvokimo metu pašalina tą tikrovės suvokimo siaurumą, kuris siejasi su ribota individualia sąmone. Todėl meno kūrinyje įkūnyta emocija įgauna universalių vertybių požymių ir tampa suprantama daugeliui žmonių. Vadinasi, meninės emocijos specifika Bhatta Najakos koncepcijoje siejama ne su panašumu į tikrovę, o su tais bruožais, kurie šią emociją skiria nuo tikrovės. Estetinių išgyvenimų patiriantis meno suvokėjas tarsi iškrinta iš jį supančio fenomenų pasaulio ir pasineria į visiškai kitą, dvasinės rimties, užmaršumo, aukščiausios dvasinės palaimos būseną. Estetinio išgyvenimo aktas, kaip ir budistinėje meditacijoje, sugretinamas su ekstaze – aukščiausios dvasinės palaimos būseną, analogiškai aukščiausiojo Brahmano suvokimui.

Tantrizmo idėjų sintezė Abhinavaguptos estetišio išgyvenimo koncepcijoje

Ir Anandavardhanos, ir Bhatta Najakos idėjas plėtoja reikšmingiausias tradicinės Indijos estetikos atstovas Abhinavagupta (X a. pab.–XI a. pr.). Šis garsus tantrizmo teoretikas, poetas, filosofas ir jogos praktikos mokovas originaliai sujungia savo pirmtakų požiūrius. Iš plačios erudicijos autoriaus traktatų *Abhinavabhāratī* (Bharatos traktato „Natjašastra“ komentaras) ir *Locana* (Anandavardhanos „Dhvanyāloka“ komentaras) pasisemiame vertingų žinių apie daugelį reikšmingų, iki mūsų laikų neišlikusių Indijos estetikos veikalų, kadangi Abhinavagupta ne tik dėsto savo požiūrį, bet ir gausiai cituoja, komentuoja pirmtakų koncepcijas.

Kritiškai jas permaštydamas, Abhinavagupta tantrizmo veikiamas kartu transformuoja jų prasmę. Pirmiausia jis pasitelkia Bharatos „Natjašastroje“ išplėtotą mokymą apie visuotinį estetišio išgyvenimo pobūdį, kurį papildė nauja universalioji „visuotinės harmonijos“ sąvoka, padedanti atskleisti suvokėjui ekstazės kupiną aukščiausios palaimos būseną. Ši mokymą Abhinavagupta susieja su Bhatta Najakos teiginiu apie estetišio išgyvenimo giminybę su jogų kontempliacijos metodu ir aukščiausio Brahmano pasiekimu. Palygindamas estetinį suvokimą su jogų kontempliacijos metodu Abhinavagupta pažymi pirmojo pranašumą. Kitaip negu jogų meditacijos metodas, kuriam reikia ilgų metodiškų pratybų, padedančių išsilaisvinti iš inkarnacijų grandinės, estetišio pažinimo aktas pasižymi visišku spontaniškumu ir nesuinteresuotumu.

Abhinavaguptai, kaip ir apskritai brandžiai indų estetikos tradicijai, būdingas išskirtinis dėmesys psichologiniams estetišio suvokimo aspektams, įvairioms suvokimo proceso fazėms. Estetišio suvokimo sklaidos procese jis išskiria skirtingos svarbos fazes, tačiau pagrindinį dėmesį sutelkia į kulminacinius momentus. Jei estetišio suvokimo procesas skleidžiasi normaliai, tuomet kulminacinėje jo sklaidos fazėje, emocijai susiformavus, suvokėjo sąmonė tarsi apmiršta rimtyje ir pradeda mėgautis suvokiamuoju objektu ir patiria malonumo jausmą. Šį suvokėjo malonumo jausmą jis aprašinėja kaip savimonės aktą. Suvokimas, išsivadavęs nuo įvairių kliūčių, čia vadinamas pasitenkinimu, pasinėrimu, gardžiavimusi, apvaldymu, užbaigimu, nusiraminimu ir pan.

Abhinavagupta suteikia estetiniam išgyvenimui pažintinės prasmės, vertindamas jį kaip specifinę meno plotmėje realizuojamą introspekcijos formą. Kaip ir Kantas Vakarų estetikos istorijoje, Abhinavagupta subjektyvina estetinę problematiką. Jis vertina estetinę emociją (*rasa*) ne kaip kažką objektyvaus, kas slypi pačiame meno kūrinyje, o gvildena estetišio suvokimo problemas išimtinai subjektyvioje plotmėje. Iš čia kyla teiginys, kad meno kūrinys tik tuomet tampa *rasa*, kai jis yra suvokiamas. Abhinavagupta domisi, kaip meno kūrinyje įprasmini vaizdiniai formuoja suvokėjo sąmonėje emocijų

visumą. Jis išskiria 7 pagrindines kliūtis, trukdančias meno suvokėjui pasinerti į meno kūrinį: 1) išgyvenimo ir estetiškos distancijos nebuvimas; 2) susitelkimas į veikimo vietą ir laiką; 3) paskendimas savų džiaugsmų ir liūdesių stichijoje; 4) vaizduotės ribotumas; 5) mąstymo aiškumo trūkumas; 6) reiškinių esmės neskyrimas; 7) abejonės. „Taigi *rasa* yra ne kas kita, kaip jausmas, sustiprintas suklėlėjų, simptomų ir t. t. Jausmas yra *rasa*, nepasiekęs aukšto intensyvumo lygmens. *Rasa* pirmiausia glūdi pačiame pamėgdžiojimo objekte (Ramoje ir pan.) ir kartu pamėgdžiojančiame subjekte, t. y. aktoriuje, įkūnijančiame Ramos vaizdinį“ (Abhinavagupta, 1962, t. 1, p. 405–406). Skirtingai nuo ankstesnės estetiškos tradicijos, kurioje *rasa* (estetinis pasitenkinimas) ir *bhāva* (jausmas) neretai buvo tapatinami, Abhinavagupta išryškina *rasos* specifiškumą ir galutinai atriboja šių sąvokų kompetencijos sritį. Analizuodamas šį Abhinavaguptos koncepcijos bruožą, I. S. Valimba rašo: „Jie [*bhāva*] randasi sudarydami vienybę ir harmoniją su žiūrovų protais, ir toji nežemiško jausmo būseną bei absoliuti sąmonės laisvė, – tai *rasa* arba estetiškoji emocija. Jos esmė – *rasa*, slypinti pasitenkinime, nors jis ir ne vienos prigimties. Jis yra laikinas ir gerokai skiriasi nuo laikui nepaklūstančio jausmo (*sthāyi bhāva*)“ (Walimba, 1980, p. 60).

Tęsdamas Anandavardhanos mokymą, Abhinavagupta pirmiausia perima 9 *rasų* klasifikaciją, kurioje prie 8 tradicinių pridedama devintoji, aukščiausioji – rimties *rasa*. Antra, jis taip pat išskiria 3 *dhvani* rūšis: poetinio vaizdinio, prasmės, nuotaikos – ir pabrėžia nuotaikos (*rasa-dhvani*) prioritetą, kartu išplėsdamas jos įtakos sritį ir suteikdamas šiam jausmui universalią prasmę. Abhinavaguptos koncepcijoje visos *dhvani* rūšys taip pat susilieja aukščiausioje – nuotaikos *dhvani*. Pastarąją jis aiškina kaip substancinę meno dvasią. Meno kūrinys sukelia suvokėjo sąmonėje universalių emocijų visumą, kurioje jungiasi erotinė, liūdesio, džiaugsmo ir t. t. *rasos*, atitinkančios meno kūrinį įkūnytus jausmus. Giliausi jausmai niekuomet tiesiogiai neišreiškiami ir skleidžiasi užslėptos prasmės pavidalu. Jų sklaidą estetinio suvokimo akte skatina įvairūs emocijų suklėėjai, audrintojai, kurie tampa pagrindiniais *rasos* perteikėjais. Palyginti su kitomis pasaulietinėmis emocijomis, estetiškoji emocija (*rasa*) labiausiai skiriasi savo dvasine prigimtimi. „Estetinio pasaulio veiklos sferoje emocijos įgauna apibendrintą, universalų pobūdį. Jos veikia suvokėją visiškai kitaip negu jo paties arba jo kaimynų jausmai. Būtent todėl tragiškas išgyvenimas (suvokėjui – A. A.) gali sukelti pasitenkinimą. Išgyvenamas liūdesys – tai dvasinis, o ne realus liūdesys. Būtent dvasinis liūdesys tampa aukščiausio estetinio pasitenkinimo forma“ (Katz, Scharma, 1977, p. 262). Savo *rasos* teorijoje Abhinavagupta siekia paneigti požiūrį į *rasą* kaip jausmų imitaciją.

Palygindamas dramos spektaklio suvokimą su vaizduojamosios dailės kūrinio suvokimu, jis konstatuoja, kad paveiksle vaizduojama karvė susideda iš skirtingų spalvinių

struktūrų. „Jeigu žodį „susideda“, – rašo Abhinavagupta, – naudosome sąvokų „išryškinti“, „parodyti“ prasme, tada šis teiginys klaidingas. Spalvos niekuomet negali kaip šviestuvas parodyti mums realios karvės. Spalvos tik sukuria tam tikrą visumą, panašią į realią karvę. <...> Tikslingai išdėstytos spalvos gimdo mūsų suvokimo objektą, kuris formuoja vaizdinį: „tai panašu į karvę“. <...> Vadinas, teiginys, kad *rasa* yra jausmų imitacija, nepagrįstas“ (Abhinavagupta, 1962, t. I, p. 411).

Gvildendamas meno kūrinų suvokimo problemas Abhinavagupta iškelia ir žavingo siužeto, motyvo ar kitais žodžiais tariant, kūrinyje vaizduojamo objekto svarbą. Žavingumas jam yra estetiniu požiūriu itin svarbi meno kūrinio savybė, kuri turi būti būdinga visumai, o ne atskiroms dalims. Pastarosios gali būti be jokių trūkumų ir gausiai išgražintos, tačiau tai visiškai nereiškia, kad visumai būdingas žavingumas. Norėdamas geriau paaiškinti savo požiūrį, jis pasitelkia moters vaizdinį, kurios kiekviena atskirai paimta kūno dalis atrodo neturinti trūkumų ir gali būti išdabinta papuošalais, tačiau ne visuomet moteris mums atrodys žavinga, ir priešingai, moteris, kuri netgi turi kokių nors fizinių trūkumų ir neturi jokių pagražinimų, yra kupina vidinio žavesio ir patrauklumo. Vadinas, visuma čia yra svarbiausia ir ji suvokimo metu detales nustumia į antrą eilę.

Nuolatos lygindamas emocinį meno poveikį su meilės jausmu, Abhinavagupta įrodo, kad menininko sukurtas dvasinis estetinių iliuzijų pasaulis mažiau efemeriškas nei realių būties reiškinių pasaulis, kurio substancialumas ir verčia žmogų skverbtis į meninių vertybių sritį, į tikrąją daiktų esmę, dvasiškai tobulėjant išsilaisvinti iš netikrųjų vertybių. Šis išsilaisvinimas – tai aukščiausia jausminė palaima, apimanti estetinio išgyvenimo, jausminio (erotinio) malonumo ir joga kontempliacijos metodo elementus.

Nors Abhinavagupta dažnai savo tekste vartoja joga teoretikams būdingą terminiją, ypač terminą „pasinėrimas“, tačiau jis nubrėžia aiškią takoskyrą tarp estetinio išgyvenimo akto ir joga požiūrių į kontempliaciją. Skirtingai nei joga kontempliacijos metodas ir sąmonės „pasinėrimo“ praktika, kuri, būdama svetima gyvenimiškiems tikslams, pirmiausia yra nukreipta į išsivadavimą iš inkarnacijų grandinės, estetiniam suvokimui svetimos šios perspektyvistinės nuostatos. Jos pagrindinis tikslas – šios sąlyčio su estetiškos kontempliacijos objektu būties akimirkos išgyvenimas. Vadinas, joginė kontempliacija yra ilgų treniruočių vaisius, o estetinio išgyvenimo aktas skleidžiasi žaibiškai, be jokio parengiamojo darbo. Ir pagaliau jogas, atsiribodamas nuo išorinio pasaulio, susitelkia tik į save, o estetiškos kontempliacijos aktui būtinas tiesioginis ryšys su išoriniame pasaulyje gyvuojančiu suvokimo objektu, kuris sukelia estetinių išgyvenimų gamą ir teikia malonumo jausmą.

Nors apibūdindamas estetinį išgyvenimą Abhinavagupta nuolatos kalba apie jausminį erotinį malonumą, vis dėlto *rasa* čia turi ne tiek fiziologinę, kiek dvasinę

prasmę. Kita vertus, nors *rasa* siejama su emocijų pasauliu, jos negalima apriboti vien tik sugestine emocijų sfera. Ši sąvoka organiškai apima tiek emocinius, tiek intelektualinius (apmąstymai, prisiminimai) elementus. Iš čia plaukia *rasos* traktavimas ne kaip paprastos emocijos, o kaip ypatingos dvasios būsenos, pasižyminčios rimtimi, dvasine pusiausvyra, nutolimu nuo išorinio pasaulio tekamumo ir daugeliu kitų bruožų, artimų antikinei katarsio sąvokai.

Estetinio išgyvenimo (*rasa*) aktas Abhivanaguptos veikaluose aprašinėjamas kaip sudėtingas daugialypis reiškiny, susidedantis iš 3 skirtingų pakopų, apibūdintų kaip: širdies palinkimas, suvokiančiojo subjekto susitapatinimas su suvokimo objektu, mėgavimasis *rasa*. Pirmosios pakopos pobūdį lemia neaiški pradinė nuostata, besiformuojanti po pirmo emocinio kontakto su meno kūrinium. Šioje pakopoje gimsta emocinis suvokiančio subjekto potraukis meno kūrinijje slypinčiam grožiui, nes sąmonė, nuplėšusi ją temdantį šydą, įžengia į naują aukščiausią mėgavimosi *rasa* pakopą, kuri iš esmės skiriasi nuo visų kitų suvokimo formų. Mėgavimosi *rasa* pakopai būdinga ypatinga sąmonės tėkmė, jos ribų plėtimasis. Savojo nekintamo universalus vidinio „aš“ suvokimas estetiškos kontempliacijos akte yra susijęs su apsisvalymu nuo išorinių būties atributų, trukdančių skleisti meno kūrinijje įprasmintoms emocijoms, dvasinėms vertybėms. Aukščiausioje estetinio suvokimo, t. y. dvasios universalumo pakopoje išnyksta įprastas laiko, erdvės, vietos suvokimas, asmenybė tarsi išsiveržia į kitą būties plotmę. „Šiam mėgavimuisi, – rašo Abhinavagupta, – būdinga visiška rimtis, gimstanti suvokiant savąjį „aš“, kuris dėl *sattvos* vyravimo paskęsta šviesos ir palaimos būsenoje. Ji panaši į aukščiausiojo Brahmano kontempliaciją“ (ten pat, p. 412) Estetinių *rasos* išgyvenimą filosofas prilygina ekstazės kupinam meilės aktui bei nuostabiausio vyno skonio pilnatvei. Jį domina, kokia estetinio grožio, suvokimo atspalvių visuma adekvati aukščiausios palaimos arba amžinybės suvokimui. Atsakydamas į šį klausimą Abhinavagupta laikosi panestetizmo pozicijos. Estetinių išgyvenimą jis skelbia aukščiausią išgyvenimo ir žmogiškosios būties forma, suteikdamas jam tantrinę atspalvį. Vadinas, juslingumo kultas Abhinavaguptos koncepcijoje estetinamas ir jam suteikiama sakralinė prasmė. Jis perauga į susiliejo su aukščiausią realybe leitmotyvą ir perkeliamas iš erotinės į estetiinę-religinę plotmę.

Abhinavaguptos koncepcija buvo paskutinė didinga enciklopedinės Indijos estetiškos minties apraiška. Ji ne tik vainikavo vieną vaisingiausių pasaulinės estetiškos minties raidos etapų, bet ir integravo daugelį svarbiausių epochos idėjų. Neatsitiktinai jo *rasa* teorija ilgam įsivyravo sanskrito poetikos tradicijoje. Šis mąstytojas vėlesnių amžių teoretikams tampa vienu didžiausių autoritetų sprendžiant pamatines indų tradicinės estetikos problemas.

Kūrybinių gebėjimų išaukštinimas Mammatos estetinėje teorijoje

Artimas Anandavardhanos *dhvani* teorijos estetiškos idėjas plėtojo kitas įtakingas XI a. Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos atstovas Mammata, kurio koncepcijoje, kaip ir kitų jo aplinkos teoretikų veikaluose, regimas nepasitenkinimas alamkarikų mokykloje išryškėjusiu vienuopiu pagražinimų sureikšminimu. Mammatos poezijos menui skirtas traktatas *Kavyaprakša* („Poezijos šviesa“) yra vienas svarbiausių sanskrito poetikos tekstų, kuriame plėtojama Anandavardhanai artima *dhvani* teorija. Traktatas išsiskiria universalumu ir aukštu teoriniu estetinių problemų lygiu. Jį sudaro dešimt skyrių, kuriuose pagrindinis dėmesys sutelkiamas į meno kūrinio esmę lemiančių veiksnių tyrinėjimą. Juos aptardamas autorius juda Anandavardhanos nubrėžtais keliais.

Mammata buvo įvairiapusiškai išsilavinęs, universalių mokslinių interesų teoretikas, kuris siekė ne tik apibendrinti pirmtakų estetinių teorijų laimėjimus, tačiau ir pateikti savo požiūrį į to meto mąstytojus dominusias poetinio meno kūrimo problemas. Minėtame programiniame veikale jis plačiai rėmėsi Bhamahos, Dandino, Vamanos, Rudratos, Anandavardhanos ir Abhivanaguptos idėjomis. Traktatas prisodrintas daugybės aluzijų į pirmtakų idėjas, gausu citatų iš žymiausių indų klasikinės poezijos meistrų kūrinių, kas liudija apie puikų autoriaus savo tyrinėjamų problemų lauko ir su juo susijusios meno praktikos pažinimą.

Minėtame traktate Mammata gieda himnus poezijai, kurią traktuoja kaip aukščiausią meną, suteikiantį kūrėjui palaimos ir meilės jausmą, mokantį dorybingumo. Poezija, anot šio teoretiko, gyvuoja „vardan šlovės, turto, žinojimo, kaip teisingai elgtis, blogio pašalinimo. Ji neatsiejama nuo didaus malonumo, kuris neatsiejamas nuo pamokymų, artimų tiems, kurie sklinda iš mylimosios“ (KP. I. 2). Tęsdamas savo pirmtakų Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos idėjas poezijos meną jis apibūdina gana abstrakčiai. „Ji yra žodis ir prasmė, kuriems svetimi trūkumai ir būdingi privalumai, kartais net ir be pagražinimų“ (KP. I. 4). Šis privalumų sąvokos iškėlimas apibūdinant poeziją išoriškai primena Vamanos pažiūras, tačiau, kaip parodysime vėliau, tai yra tik regimybė, kadangi Mammata, sukonkretindamas svarbiausius poetinio meno estetiškos vertės bruožus, pasuka visai kita Anandavardhanos nubrėžta *dhvani* teorijos linkme.

Į poezijos esmės problemų aptarimą Mammata įveda hierarchinius principus. Poezija čia skirstoma į tris kokybiškai skirtingas pakopas: *aukštąją*, *viduriniąją* ir *žemąją*. Šis skirstymas savo ruožtu susiejamas su trimis kokybiškai skirtingomis minėtas pakopas atspindinčiomis žodinėmis prasminėmis išraiškomis: tiesiogine prasme, prasme, kurią suteikia poetinio kūrinio autorius ir sugestyviaja, užslėpta prasme, kuri slypi žodyje ar kūrėjo tiesiogiai neišsakytoje mintyje. Iš čia plaukia kai kuriems Kašmyro simbolinės

poetikos mokyklos šalininkams būdingas užslėptosios meno kūrinio esmės, jame slypinčios estetiškos užuominos, siejamos su *dhvani* sąvoka, aiškinimas kaip aukščiausios poetinio meno formos.

Apibūdindamas poetinio meno esmę Mammata išskirtinį dėmesį sutelkia į trijų pagalbinių estetinių kategorijų: trūkumų, pagražinimų ir privalumų aiškinimą. Trūkumai čia iškyla kaip poetinio kūrinio formą, pagrindinę prasmę ir estetinio išgyvenimo proceso vientisumą griaunantis veiksnys. Pagražinimai „Poezijos šviesoje“ aiškinami tik kaip antrinis, *išorinis* poezijos kūną tarsi gražių karolių puošiantis kūną vėrinys, tačiau neliečiantis jo giluminės esmės. Kadangi trūkumai (*doṣa*) iškreipia grakščias ir turiningas meno kūrinio formas, trukdo efektingai perteikti gelmines prasmes, įneša sumaištį į *rasa* suvokimo procesą, todėl poetas, anot Mammatos, meninės kūrybos procese visomis jam prieinamomis priemonėmis turi siekti jų pašalinimo. Iš čia plaukia išskirtinė privalumų (*guna*) estetiškos kategorijos svarba, kadangi būtent privalumai yra instrumentai, padedantys kūrėjui išreikšti *rasa* esmę. Todėl privalumai Mammatos estatinėje teorijoje traktuojami kaip esminės *rasa* savybės. „Privalumai yra savybės, kurios priskiriamos *rasai* – poezijos meno dvasiai, panašiai kaip narsa ir panašūs dalykai priklauso dvasiai, padeda jos tobulėjimui ir nuo jos yra neatskiriami“ (KP. VIII. 66).

Nors Mammata apibūdindamas poetinio meno esmę daug dėmesio skyrė trims mūsų anksčiau aptartoms estatinėms kategorijoms, tačiau jas traktavo daugiau kaip pirmaprades ir būtinas poetinio kūrinio savybes, o giliausią estetinio fenomeno esmę siejo su *dhvani* ir *rasa* teorijomis. Jis išskyrė net 62 skirtingas meno kūrinio prasmes.

Skirtingai nei alamkarikų mokyklos atstovai, kurie analizuodami meninės kūrybos procesų psichologijos problemas iškėlė išskirtinę „vaizduotės“ (*pratibha*) svarbą, Mammata daug svarbesniu meninės kūrybos veiksmu laiko menininko „kūrybinius sugebėjimus“ (*śakti*), kuriuos skelbia pagrindine tikro meno kūrinio sukūrimo prielaida. Šis kūrybinės vaizduotės svarbos meninės kūrybos procese nepakankamas įvertinimas neabejotinai buvo vienas svarbiausių jo estatinės teorijos trūkumų. Toks požiūris į antrąjį planą nustūmė itin svarbų, indų tradicinės poetikos teorijos nuolatos pabrėžiamą vaizduotės kaip vidinio poeto pasaulio, jo intymiausių dvasinių išgyvenimų kaip pagrindinės autentiškos poezijos versmės didžiai individualios išraiškos svarbą.

Jis, kaip ir Anandavardhana, yra *non finito*, tai yra estatinės užuominos, neišsakymo koncepcijos šalininkas. Jo požiūriu, užslėptoji meno kūrinio prasmė yra kupina grožio tik tuomet, kai ji vos atskleista, tarsi moters krūtinė. O kai tik ji atsiskleidžia perdėm atvirai, tuomet ji praranda savo žavesį.

Vadinasi, jis nesureikšmina alamkarikų mokyklos atstovams būdingo poetinio kūrinio pagražinimų ir meninio stiliaus ypatumų iškėlimo, o, paveiktas Anandavardhanos,

gelminę estetiškumo esmę sieja su jam atrodančiomis daug svarbesnėmis nei pagražinimų *dhvani* ir *rasa* teorijomis. Iškeldamas *dhvani* kategorijos išskirtinę svarbą poetikoje ir gramatikoje Mammata teigia, kad „išminčiai-gramatikai *dhvani* sąvoką sieja su žodžio skambesiu, atskleidžiančiu jo užslėptą formą pagrindinės esmės pavidalu“. Iš čia plaukia požiūris į *rasa* kategoriją kaip į svarbiausio gelminio meno kūrinio esmę sudarančio *dhvani* turinio išraišką.

Višvanathos poetinio meno kūrinio esmės samprata

Tolesnė tradicinės indų estetikos raida glaudžiai susijusi su Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos šalininkų teorijomis, kurias perėmė ir toliau plėtojo daugelis vėlesniojo eklektinio periodo teoretikų, iš kurių reikšmingiausi – Višvanatha Kaviradža (XIV a.) ir Džagannatha (XVII a.). Šių mąstytojų veikaluose pagrindinis dėmesys sutelkiamas ne į originalių idėjų kūrimą, o dažniausiai į anksčiau sukurtų poetinių traktatų, juose išsakytų minčių kritinę analizę ir apibendrinimą.

Įtakingiausias XIV a. literatūrinės estetikos atstovas Višvanatha – tai Orisos aristokratų ir intelektualų šeimos, iš kurios kilo daug garsių indų poezijos, literatūros ir meno teorijos kūrėjų, atstovas. Nuo vaikystės augęs intelektualioje aplinkoje, jis gavo įvairiapusį humanitarinį išsilavinimą ir anksti pradėjo reikštis poezijoje, dramaturgijoje, retorikoje, pedagogikoje, teatro režisūroje ir estetinėje teorijoje. Rašytiniai šaltiniai teigia, kad jis mokėjo 18 kalbų. Šis enciklopedinės erudicijos menininkas ir mąstytojas indų estetikos istorijoje žinomas kaip panteistinės Vedantos estetinės tradicijos sekėjas, 1384 m. paskelbto vieno brandžiausių poetikos traktatų *Sāhityadarpana* autorius.

Tai buvo vienas pirmųjų traktatų, patraukusių garsių sanskrito poetikos tyrinėtojų dėmesį. Pirmasis P. V. Kanėo šio traktato vertimas į Vakarų kalbas išvydo dienos šviesą 1923 m.; darbą lydėjo ir išsamus įvadas *The Sāhityadarpana of Vicvanatha and History of Alamkara Literature* („Višvanathos *Sāhityadarpana* ir traktatų apie pagražinimus tyrinėjimų istorija“), kuriame glaustai aptarti įvairūs sanskrito poetikos autoriai, jų veikalai, tekstų pasirodymo chronologija ir pagrindinės traktatuose gvildenamos problemos. Višvanathos traktatą *Sāhityadarpana* jis laikė vienu autoritetingiausių ir įvairiapusiškiausių sanskrito poetikos tekstų.

Šis Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos idėjų paveiktas veikalas susideda iš 10 skyrių, kuriuose, pagal ankstesnę scholastinę estetikos tradiciją, polemizuojant su pirmųjų idėjomis, plačiai gvildenamos meno kūrinio formos, turinio, kompozicijos, meninės išraiškos priemonių, privalumų, trūkumų, *dhvani*, *rasos* ir daugelis kitų problemų. Višvanatha savo estetinėje teorijoje linkęs suartinti dramos ir poetinio meno principus.

Jis pirmasis apibūdina dramos meną kaip *kāvya*, t. y. poeziją. „Manoma, kad poezija gali būti dviejų rūšių – regimoji ir girdimoji. Regimoji yra ta, kurią galima suvaidinti [scenoje]“ (SD VI. 1).

Gvildendamas poetinio meno prigimties ir esmės problemas, Višvanatha teigia, kad poezijos ir dramos kūrinuose daug svarbesnis vaidmuo tenka efektingai estetinės nuotaikos (*rasa*) išraiškai nei formalioms meno kūrinio struktūroms, t. y. žodžio formai, prasmei, retorinėms figūroms. Višvanathos koncepcijoje ryškėja siekis autentišką poeziją susieti su *rasa* išraiška. Poezija jam yra tokia kalba, kurios dvasia yra *rasa*. Kita vertus,meisterišką *rasa* išraišką jis aiškino kaip tikros poezijos aukščiausią vertybę ir siekė šiai centrinei savo estetikos kategorijai pajungti visas kitas. Pašalinęs iš poezijos esmės apibūdinimo privalumų (*guna*) ir trūkumų (*doṣa*) kategorijas, Višvanatha savo koncepcijoje grįžta prie senos alamkarikų mokyklos atstovo Bhamahos formulės: „Poezija – tai žodžio formos ir prasmės sąveika.“ Tačiau analizuodamas poetinio meno kūrinio prigimtį, jis prieina išvadą, kad toks apibrėžimas yra nepakankamas, kadangi iš jo „išslysta“ pagrindinis dvasinio poezijos turinio elementas.

Tęsdamas Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos atstovų (Anandavardhanos, Abhinavaguptos, Radžasekharos, Mammatos) tradicijas, Višvanatha kritikuoja perdėtą alamkarikų mokyklos šalininkų dėmesį išorinei meno kūrinio formai ir iškelia užslėptos meno kūrinio prasmės (*dhvani*) kategorijos reikšmę. Perėmęs iš Anandavardhanos *dhvani* skirstymą į tris tipus (*vastu dhvani*, *alamkāra dhvani* ir *rasa dhvani*), svarbiausiu tikrojo meno kūrinio komponentu jis skelbia *rasa dhvani*. Iš čia kyla Višvanathos poezijos meno esmės apibrėžimas. Poezija jam yra „kalba, kurios dvasią sudaro *rasa*“. Taigi meno kūrinio „kūną“ jis sieja su kalba, įvairiais jos privalumais ir trūkumais, o gelminę jo „dvasią“ – su estetinėmis savybėmis ir *rasa dhvani* išraiška. Geriausia jam yra ta poezija, kurioje užslėpta prasmė yra įstabesnė nei išsakyta. Subtilus rusų sanskrito poetikos žinovas Pavelas Grinceris, komentuoamas Višvanathai būdingą visos poezijos esmės suvedimą į *rasa dhvani*, rašė: „Netgi eilės, kurių užslėptoji prasmė, anot Anandavardhanos, glūdėjo *dhvani* turinyje arba *dhvani* pagražinime, įgavo jo [Višvanathos – A. A.] poetikoje pateisinimą tik todėl, kad vienu ar kitu laipsniu stimuliuavo *rasa*. Višvanathos pozicija buvo tam tikra prasme *rasa* teorijos plėtotės kulminacija, tačiau ji grasino atitrūkimu nuo šios teorijos, nuo realios literatūros praktikos ir nuo kai kurių pagrindinių sanskrito lingvistinės poezijos koncepcijos postulatų“ (Grincer, 1987, p. 187).

Višvanatha, lyginant su ankstesniais sanskrito poetikos atstovais, daug aukščiau iškelia kūrėjo vaizduotės galią, kalba apie netikėtą ir neįprastą poetinės minties polėkių svarbą. Iš čia kyla įsitikinimas, kad trūkumai, susiję su žodžių ypatybėmis ir reikšmėmis, ne visuomet trukdo poetui subtiliai išreikšti nuotaikas ir nesumenkina tikros poezijos vertės. Jis atmeta

Mammatos koncepcijoje išryškėjusį polinkį pernelyg tiesmukai sieti *rasa* su žodžiais ir prasme ir juos aiškinti kaip *rasos* savybes. Trūkumai, pasak Višvanathos, yra tik priežastys, dėl kurių susilpnėja meno kūrinio poveikio efektas, o privalumai – retorinės figūros ir meninio stiliaus įmantrybės – yra priežastys, dėl kurių šis efektas sustiprėja, tačiau gelminės, su *rasa-dhvani* išraiška susijusios struktūros iš esmės nesikeičia. Vadinasi, poetinio meno hierarchijoje Višvanatha aukščiausia skelbia kūrybą, pajėgiančią suteikti aukščiausio susižavėjimo jausmą, t. y. *rasa dhvani* poeziją su užslėptąja prasme. Tačiau šalia tokios aukščiausią susižavėjimą sukeliančios poezijos jis pripažįsta ir prasminių alamkarų poeziją, kuri, remdamasi pagražinimais, meninio stiliaus įmantrybėmis, pajėgia „suteikti susižavėjimą“.

Poetines figūras arba alamkarus Višvanatha aiškino kaip tokias pagalbines grynai kalbines figūras, kurios gali suvokėjui atskleisti *rasa* esmę. „Tos antraeilės nestabilios žodžio ir prasmės savybės, – rašo jis, – kurios gali išskleisti grožį, paremti *rasa* ir pan., yra pagražinimai, panašūs į [puošnias] apyrankes“ (SD. X. 1). Kalbėdamas apie pagražinimų vaidmenį poetinio kūrinio struktūroje, Višvanatha pabrėžia, kad, kai ateina laikas įvertinti prasmės pagražinimus, tuomet svarbiausias tampa palyginimas, nuo kurio visi kiti pagražinimai yra priklausomi.

Gvildendamas dramos meną poetinės tradicijos plotmėje, Višvanatha jos savitumą sieja su regimuoju ir vaidybiniu aspektu. Iš čia kyla dramos kaip „regimosios poezijos“ traktavimas. Višvanatha teisingai pabrėžia dramos meno vaizdinių sąlygiškumą. Tai, kas tikrovėje sužadina pasibjaurėjimą, kančią, sielvartą, dramos kūrinuose suvokėjui sukelia estetinį pasitenkinimą. Kalbėdamas apie dramatinį vyksmą, teoretikas tęsia jau „Natjašastroje“ išryškėjusią tradiciją ir pateikia tam tikrų apribojimų, rekomendacijų: anot jo, per spektaklį netinka vaizduoti religinius ritualus, miegą, pernelyg jusliškų erotinio glamonėjimosi, kandžiojimosi ir pan. reginius (SD VI. p. 16–18).

Svarbiausiu tikro dramos meno kūrinio efektu Višvanatha skelbia emocinio poveikio galią. Tikro meno kūrinio sukeliamą estetinį išgyvenimą, teoretiko nuomone, pasiekia tik tas, kam įgimtas idealaus grožio pažinimo jausmas. Jis yra pasiekiamas dvasinės ekstazės metu aukščiausiam intelektui sąmoningumo lygmenyje, kai gyvenimas atsiskleidžia suvokėjo akyse tarsi žemiškos kilmės šviesos spindulys, kuris mums padeda išvysti tikrąją savo esmę. Emocinė nuotaika (*rasa*) estetinio suvokimo akto metu Višvanathos koncepcijoje tampa tokia reikšminga, kad net nustelbia mirties reikšmę. „Mintis, – rašo jis, – poemoje arba dramoje neturi būti aprašinėjama, kadangi ji griaua nuotaiką. Apie ją galima kalbėti tik kaip apie galimą pavojų, kaip apie kažką laukiama. Ją galima aprašyti tik tuomet, jei po jos seka grįžimas į gyvenimą, atgimimas“ (SD III. p. 193–194).

Višvanathos aprašytame menininko dvasios polėkio ir estetinio suvokimo akte ryškūs Abhinavaguptos koncepcijai būdingi ekstaziškumo ir transcendentalizmo motyvai.

Poetinės dvasios polėkyje menininkas, anot Višvanathos, regi dieviškosios idėjos ir Visatos dvasios pasireiškimą, kita vertus, suvokiančiojo tikrą meno kūrinį dvasios būseną palyginama su dieviškojo grožio kontempliacija.

Sanskrito poetikos tradicijų apibendrinimas Džagannathos koncepcijoje

Višvanathos estetiškes idėjas pratęsia Džagannatha (Jagannatha), vienas paskutiniųjų sanskrito poetikos korifėjų. Jis gimė apie 1600 m. garsaus įvairiapusio intelektualo šeimoje, kuris nuo vaikystės daug dėmesio skyrė sūnaus auklėjimui. Gavęs puikų išsilavinimą, Džagannatha tapo viena ryškiausių savo laiko asmenybių, genialiai pasireiškusių poezijoje, dramaturgijoje, muzikoje ir estetinėje teorijoje. Palaikomas vieno iš Delio imperatoriaus favoritų, jis iškilo galingos Mogolų dinastijos rūmuose ir stipriai paveikė savo laiko poeziją, literatūrą, estetinės minties raidą. Nors Džagannatha yra daugybės įvairaus žanro kūrinių autorius, tačiau pasaulinę šlovę įgijo savo estetiniu traktatu „Rasagangadhara“ (*Rasagaṅgādhara*) („Rasos vandenynas“), kuris greta „Natjašastros“, „Dhvanjalokos“ (*Dhvanyālokos*), „Ločanos“ ir „Sahitjadarpanos“ (*Sāhityadarpanos*) yra vienas reikšmingiausių sanskrito poetikos veikalų. Jame aptinkame „nesuinteresuoto“ estetinio pasitenkinimo teoriją, daugeliu bruožų stebėtinai artimą Kanto teorijai.

Džagannathos veikale atgimsta ankstyvųjų viduramžių sanskrito poetikos traktatams būdingi scholastinio mąstymo ir polemikos principai. Jo koncepcija formuojasi polemikoje su alamkarikų ir Kašmyro simbolinės poetikos mokyklų idėjomis, kurias jis daugeliu atžvilgių naujai pakoreguoja. „Rasos vandenyne“ nagrinėjama daugelis tradicinės indų estetikos problemų, iš kurių reikšmingiausios – *rasa* teorijos, meno esmės, vertinimo kriterijų, estetinio suvokimo nesuinteresuotumo, menininko individualybės, vaizduotės analizė.

Džagannatha, tęsdamas Višvanathos pradėtą Mammatos koncepcijos kritiką, kaip ir pirmtakas, poeziją apibūdina ignoruodamas poetinių trūkumų ir privalumų kategorijas. Poezija jam yra „žodis, turintis malonumą teikiančios prasmės“ (Jagannatha, 1888, p. 4). Tačiau ne bet koks garsas čia aiškinamas kaip turintis estetinę vertę, bet tik toks, kurio pavidalas byloja apie ryšį su prasme. Būtent žodžio ryšys su prasme jam yra nepaprastai svarbus poetinio kūrinio estetinės vertės kriterijus, nes jei būtų kitaip, tuomet galima būtų poetinio meno sričiai priskirti beprasmes eiles, muzikos garsų skambesį, išraiškingus teatriniame mene naudojamus gestus, kurie taip pat pajėgia išaukti suvokėjo sąmonėje įvairias nuotakas. Vadinasi, savo poezijos apibrėžime Džagannatha pirmiausia akcentuoja jau ankstyvajame sanskrito poetinės teorijos raidos etape Bhamahos išryškintą glaudų žodžio ir juo išreiškiamos prasmės ryšį. Kita vertus, tęsdamas Abhinavaguptos estetikos tradici-

jas poezijos prasmę jis įžvelgia ne paprastame, o daug aukštesniame, *nesuinteresuotame* transcendentinės prigimties estetiniame pasitenkinime. Iš čia plaukia ir keturių kokybiškai skirtingų poetinio meno pakopų išskyrimas į: visų aukščiausiąją, tobuliausiai išreiškiančią gelminę *dhvani* poezijos dvasią; aukštąją, susijusią su poezijai pavaldžios užslėptos prasmės išraiška; viduriniąją, besiremiančią prasminiais alamkarais; žemiausiąją – garsinių alamkarų poeziją, išliekančią poetinio meno kriterijų lygmenyje.

Pagrindinis Džagannathos dėmesys krypta į aukščiausias meno formas ir jų poveikį suvokėjo sąmonei. Gvildendamas meno kūrinio poveikio subtilybes, jis iškelia meninės formos prioritetą ir teigia, kad poezijoje svarbiausia yra meistriška ir įtaigi forma, kuri užgožia ir nustumia į antrąją vietą prasmę. Teoretiko nuomone, meno kūrinys gali žavėti tik tuomet, kai jo prasmė dar nesuvokta. Vadinas, Džagannatha atmeta Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos teoretikams būdingą *rasos* kaip poezijos dvasios traktavimą ir grįžta prie alamkarikų teorijų. Jis skelbia, kad į meno vardą gali pretenduoti ir kūriniai, kuriems svetimos emocijos, tačiau jie meistriška menine forma ar stiliaus įmantrybėmis sukelia estetinį pasitenkinimą. Iš čia ir kyla poezijos kaip „žodžio, turinčio malonumą teikiančios prasmės“, apibrėžimas.

Teigdamas, kad poetinio meno kūrinio esmę sudaro žodžio forma ir prasmė ir kad jo suvokimas kelia malonumo jausmą, susidedantį iš mėgavimosi *rasa* ir užslėptosios prasmės (*dhvani*) suvokimo, Džagannatha kartu artėja prie Kašmyro simbolinės mokyklos teoretikų, skelbiančių, kad *dhvani* yra poezijos dvasia. Tačiau, skirtingai nei Anadavardhana ir Abhinavagupta, jis itin pabrėžia iš ilgos meno kūrinio kontempliacijos gimstantį nesuinteresuotą estetinį malonumą, nepriklausomą nuo visų etinių, praktinių asmenybės interesų. Sąvoka „malonumas“ tampa kita nepaprastai svarbia jo estetiškos sistemos dalimi. „Šis malonumas, – aiškina jis, – yra tokia pažinimo ypatybė, kuri sužadina peržengiantį įprastines ribas džiaugsmingumą. Neįprastas [džiaugsmas] – tai savo ruožtu tokia ypatinga dvasios būseną, kurią galima pavadinti pasitenkinimu. [Šios būsenos] priežastis yra specifinis jausmas, kuris atsiranda ilgai kontemplanuojant objektą, užsisklendusį savyje. Todėl nėra jokio neįprastumo tokiam malonumui, kuris atsiranda dėl suvokimo tokių pasakymų kaip, pavyzdžiui, „tau gimė sūnus“ arba „aš tau duosiu pinigų“. Tokie išsakymai yra svetimi poezijos menui. Vadinas, poezija yra žodis, jungiantis savyje prasmę, kuri būdama suvokimo objektas, sukelia malonumą“ (RG, p. 4–5).

Estetinio malonumo sąvoką Džaganatha išplečia ne tik į *rasa-dhvani* poeziją, tačiau ir į Kašmyro simbolinės poetikos šalininkų aukštinamą poeziją, kurioje užslėptoji meno kūrinio prasmė tiesiogiai siejasi su turiniu ir pagražinimais, taip pat ir į poeziją, kurioje pastarieji priklauso išreikštai sričiai, o ne užslėptai meno kūrinio prasmei. Aptardamas naujosios poezijos specifinius bruožus jis pastebi jai būdingą išskirtinį dėmesį sugestyvumo



Udaješvaros šventykla Udajapuras. XI a.

jėgai, kuri sukelia jau ne tiek malonumo, kiek atsiribojimo nuo išorinio pasaulio jausmus. Aprašant estetinės kontempliacijos aktą, Džaganathos apmąstymai apie psichologinius mėgavimosi *rasa* aspektus priartėja prie Abhinavaguptos požiūrio, tačiau vis dėlto, lyginant su savo didžiuoju pirmtaku, jam daugiau būdingas aiškiau išreikštas objektyvistinis požiūris tiek į poetinio meno kūrimo, tiek ir į jo suvokimo procesus. Todėl vargu ar galima teigti, kad Džaganatha nutolo nuo sanskrito poetikos tradicijos, tiksliau būtų pasakyti, kad jis ją apibendrino. Apie jo universalistines ir sumuojančias teorines nuostatas liudija ir tai, kad savo traktate apie poetinio meno ypatumus jis siekė aprėpti visas poetinio meno formas, o ne tik tas, kurių pagrindinis tikslas yra *rasa* nuotaikų išraiška.

Taigi Džagannathos estetinė koncepcija tarsi užbaigia daugelį šimtmečių trukusią sanskrito poetikos tradicijos raidą. Savo estetinėje teorijoje jis sujungia pozityvius alamkarikų ir Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos teorijų elementus ir sugrįžta prie aiškesnių lingvistinių meniškumo kriterijų. Dėl to atgimsta indų estetikų dėmesys formalioms meno kūrinio struktūroms.

Apibendrindami indų klasikinės poetikos laimėjimus galime teigti, kad su šia poetinio meno subtilybių teorinio apmąstymo tradicija siejosi vienas svarbiausių indų

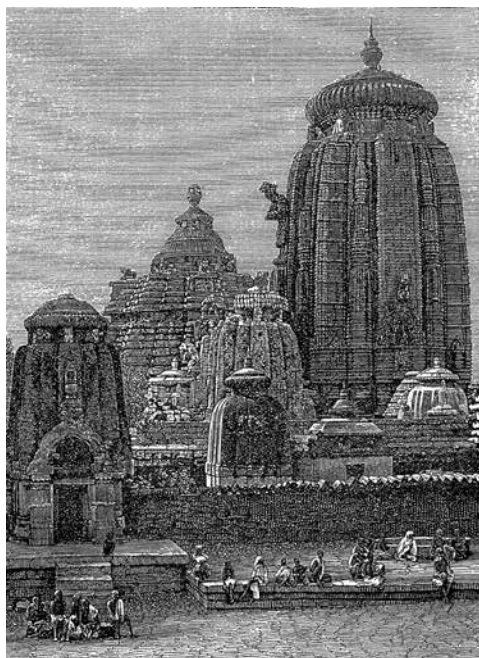
klasikinės estetinės minties raidos etapų, kurio viršūnės buvo Anandavardhanos, Abhinavaguptos ir Mammatos koncepcijos. Po Abhinavaguptos veikalų pasirodymo Indijos estetinė mintis palaipsniui nyko. Užsitęsę karai, suirutės pažeidė nuoseklią estetinės minties raidą. Nors vėlesniais amžiais dar pasirodė nemažai eklektinių veikalų, gvil-denančių tradicinės estetinės problemas, tačiau netgi reikšmingiausių vėlesnių amžių teoretikų, Rujakos (XII a.), Višvanathos (XIV a.), Džagannathos (XVII a.), veikaluose jau nebeaptinkame teorijų, savo reikšmingumu prilygstančių Anandavardhanos ir Abhinavaguptos koncepcijoms.

Vėlyvajam indų sanskrito poetikos raidos etapui, kaip ir ankstyvajam bei viduriniam, pirmiausia būdingas vyraujančių filosofinių ir religinių idėjų poveikis. Antra, išskirtinis dėmesys gnoseologinėms ir psichologinėms problemoms. Tai lėmė psichologinės estetikos ir meno psichologijos problematikos iškilimą; estetiškas pradas sanskrito poetikoje, kaip ir japonų literatūrinės estetikos tradicijoje, itin glaudžiai susijęs su emoci-niu ir neretai remiantis būtent juo teoriškai grindžiamas. Emocija čia dažniausiai tampa pagrindiniu styguojančiu visus kitus meno kūrinio aspektus veiksnys. Ji pirmiausia yra pagrindinis meno kūrinio tikslas, kita vertus, ir poetinio kūrinio struktūrą bei teorinę re-cepciją formuojantis veiksnys. Iš čia plaukia ir kitas specifinis sanskrito poetikos bruožas, tai yra psichologinės ir gnoseologinės problematikos dominavimas ontologinės atžvilgiu. Ši sanskrito poetikos savybė stipriai paveikė ir kitas tradicinės indų estetikos sritis.

Hinduistinės architektūros ir skulptūros renesansas

Atrėmus pirmuosius arabų musulmonų užkariautojų, užgrobusių Sindą ir Pandžabą, smūgius, Hindustano pusiasalyje ryškėja savotiškas kultūrinio gyvenimo atoslūgis. Laikinais nutrūksta stambių architektūrinių ansamblių statyba, o mažesniuose aiškiai pastebimas anksčiau išsikristalizavusių architektūros ir vaizduojamosios dailės stilių plėtojimas, techninio meistriškumo augimas. X a. Hindustano pusiasalyje, kaip ir Ki-nijoje, Japonijoje, Vidurinėje Azijoje, Armėnijoje, Gruzijoje, po ilgo indų civilizacijos intelektualinės bei kūrybinės energijos kaupimo ir brendimo laikotarpio seka daugelis su brandaus feodalizmo transformacija ir turtingo prekybininkų bei amatininkų sluoksnio iškilimu susijusių kokybiškai naujų kultūros, intelektualinio gyvenimo, mokslo, estetinės minties, architektūros ir įvairių menų pagyvėjimo procesų, kurie tipologiškai artimi renesanso kultūrai.

Amatų, ekonomikos, užsienio prekybos su galingiausiomis šio laikotarpio imperi-jomis, Kinija, Bizantija, arabų musulmonų kalifatu, pietryčių Azijos šalimis, Indonezija, intensyvėjimas skatina ekonomiškai stiprių valstybių Kašmyre, Bengalijoje, Dekane,



Lingaradža šventykla Bhubanešvare (apie 1000)

Orisoje, Tailandė iškilimą, greitą pasaulietinės miestų kultūros augimą ir per amžius susiklosčiusių visuomeninio gyvenimo sanklodų kaitą. Iškilus įtakingiems prekybininkų, mokslinės, humanitarinės ir meninės inteligentijos sluoksniams, pastebimai keičiasi indų kultūros ir meno pobūdis. Plintant humanistinėms miestų kultūros idėjoms, visuomenė demokratėja, kultūra darosi atviresnė išorinėms įtakoms ir kartu atsakingiau žvelgia į savo kultūros tradicijų puoselėjimą. Hindustano pusiasalyje prasideda anksčiau neregėtų mastų tūkstančių didingų rūmų, pilių, hinduistinių šventyklų statybos epocha, tada aktyviai reiškiasi brahmanų architektų kontroliuojami profesionalių statytojų, skulptorių, dekoruotojų amatininkų cechai.

Architektūros iškilimas ir kitų menų pasiekimų besąlygiškas pajungimas sau tie-

siogiai siejasi su sustiprėjusių feodalinių valstybių valdovų siekimu mecenuojant didingus projektus pademonstruoti politinę, ekonominę galią ir turtingumą. Svariausi X–XII a. architektūros ir su ja glaudžiai susijusios vaizduojamosios dailės laimėjimai siejasi su tūkstančių naujų hinduistinių ir džainų šventyklų iškilimu, kurių statyboje pagrindinis dėmesys kreipiamas į išorinį siluetą ir dekorą turtingumą. Didingų šventyklų statyba pirmiausia asocijuojasi su jų rėmėjų galios, dorybių įtvirtinimu, kita vertus, tai turėjo garantuoti dievų globą ir valstybės klestėjimą. *Aukštose ir gerai apžvelgiamose vietose statomos šventyklos traktuojamos kaip grandioziniai skulptūriniai monumentai, kurių visos, netgi smulkiausios architektūrinės, skulptūrinės, ornamentinės detalės pajungiamos vieno tikslo įgyvendinimui. Jų, kaip ir gotikinių katedrų, aukšti siluetai ryškiausiai dominuoja supančios gamtos ar erdvės kontekste. Tik skirtingai nei gotikos katedrose, kuriose išskirtinė svarba tenka milžiniškoms ažūrinėms interjero erdvėms, įvairių hinduizmo krypčių ir džainų šventyklose dominuoja masyvus eksterjeras. Aukštyn kylančiais masyviais bokštais išsiskiriančios brandžios hinduistinės šventyklos tarsi siekia simboliškai įprasmiti mitinio pasaulinio kalno Meros idėją, kalno, kuris simbolizuoja Visatos šerdį, dievų buveinę. Šventykla, būdama simbolinis Visatos įvairovės ir grožio atspindys, po savo stogu telkia*

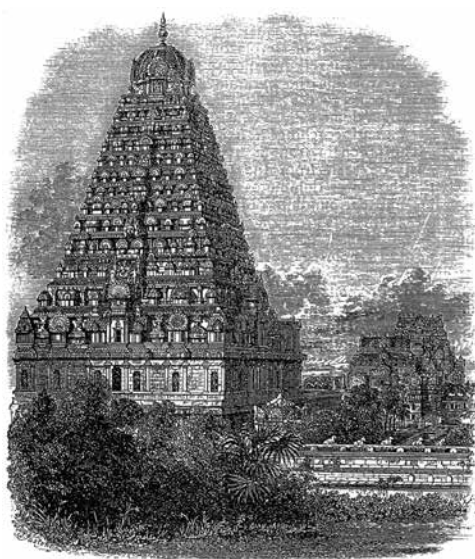
įvairias gyvybės formas, skirtingo rango dievus, pusdievius, žmonės, gyvūnus.

Filosofijoje ir estetikoje ryškėja naujos racionalizmo ir intelektualizmo tendencijos. Estetinė mintis, išsivaduodama iš scholastinės filosofijos ir teologijos įtakos, daugiausiai plėtojasi ne filosofinio mąstymo plotmėje, o kaip atskirų meno rūšių teorija. Ryškėja nuostabus Kašmyro simbolinės poetikos mokyklos korifėjų estetinių teorijų iškilimo periodas. Hinduizmo estetikos sudėtingėjimas, komplikuoatų Šankaros ir jo pasekėjų aukštosios metafizikos simbolių konstrukcijų skverbimasis į hinduistinį meną lemia didesnę šventyklų architektūrinės kompozicijos bei meninio dekoru sprendimų, stilių įvairovę.

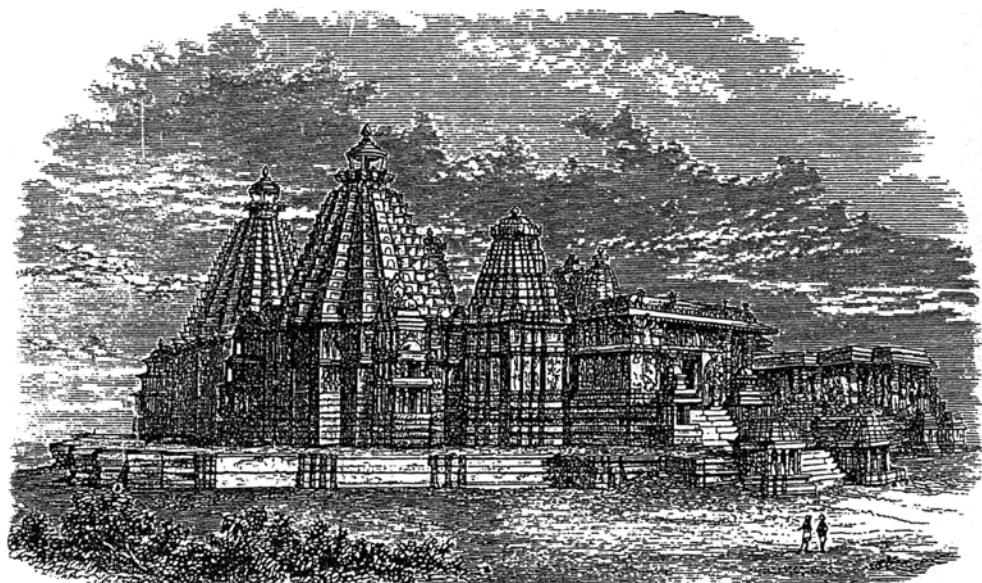
Dėl Šankaros estetinių idėjų įtakos, vietoj IV–VIII a. ankstyvose hinduistinėse šventyklose vyravusių jusliškų, žemiškų vaizdinių šventyklų eksterjero ir interjero, dekore atsiranda daugiau sąlygiškų simbolių, įsivyrąja abstraktesni ir liberalesni siužetai. Pagrindiniams hinduistinio panteono dievams, Brahmai, Višnui, Šivai, Krišnui, vis dažniau suteikiami išskirtiniai dieviškumo ir transcendentalumo požymiai. Vaizduojamojoje dailėje jie traktuojami itin sąlygiškai, prislopinant jų konkrečius, individualizuotus bruožus arba pakeičiant juos, kupiniais užslėptos prasmės simboliais, ženklais, skiriamaisiais atributais, pabrėžiant įvairius idealizacijos aspektus.

Skirtinguose šalies regionuose ankstyvaisiais viduramžiais išryškėję architektūrinių kompozicijų ir skulptūrinio dekoru principai X a. architektūroje kanonizuojami. Šiaurės ir pietiniuose Hindustano pusiasalio regionuose jungiami į savitas sistemas ir tarnauja vientiso architektūrinio sumanymo įgyvendinimui.

X–XI a. įstabaus indų šventyklų architektūros pakilimo epocha, kada beveik tuo pačiu metu įvairiuose Hindustano pusiasalio regionuose iškyla daugybė skirtingo stiliaus įstabių šventyklų ansamblių, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti Khadžuracho šventyklų kompleksus, didžiąją šventyklą Tandžore, Lingaradžos šventyklą Bhubanešvare, šventyklą Kalingoje ir daugybę kitų. Lyginant šiuos ir daugybę kitų tame pačiame istoriniame tarpsnyje sukurtų šventyklų ansamblių, iškart į akis krinta stulbinanti architektūros stilių ir formų įvairovė.



Didžiosios šventyklos Tandžore vaizdas. XI–XII a.



Katešvaros šventyklos vaizdas. Hulabidas. Hojsalų stilius. XIII a.

X–XIII a. glaudžiai su architektūra susijusi skulptūra plėtojasi dviem pagrindinėmis kryptimis: stambių formų *monumentaliosios* ir *smulkesnių formų dekoratyvinės*. Pirmoji iš jų tiesiogiai siejasi su brandžioje hinduizmo ir džainizmo dailėje vyraujančia monumentaliosios architektūros tradicija. Greta šventyklų ansamblių jas supančioje erdvėje statomos įspūdingos monumentalios dievų ir gyvūnų skulptūros. Stambių formų apvalioji ir pusiau apvalioji hinduistinė ir džainistinė skulptūra pasiekia formas ir kompozicinių sprendimų funkcionalumą, virtuoziškumą, tačiau kanonizuojant praranda ankstesnės epochos monumentaliosioms skulptūroms būdingą spontaniškumą, gyvybingumą, įtaigumą ir tampa šaltesnė, akademiškesnė. Smulkių formų dekoratyvinė, pusiau apvalioji reljefinė skulptūra, nepaisant brandžios hinduistinės ir džainų architektūros stilistinės įvairovės, vis griežčiau apribojama architektūros reikalavimais ir neretai architektūriniuose ansambliuose atlieka ornamentinėms struktūroms analogišką dekoratyvinį vaidmenį. Be akmens, skulptūroje buvo plačiai naudojamos įvairių metalų lydimo ir apdirbimo technologijos, kurios Hindustano pusiasalyje turėjo senas tradicijas. Metalų skulptūros klestėjimo epocha buvo pietinėje Indijoje tarp IX ir XII amžiaus.

Per suirutės ir karus stipriai nukentėjo hinduistinis ir džainistinis paveldas, kadangi tik du hinduistinių šventyklų miestai išliko iš šio periodo Khadžurache ir Bhubanešvare bei atskiri džainų šventyklų kompleksai, kurie padeda suvokti tuometinės epochos

miestų, sakralinės ir pasaulietinės architektūros bei vaizduojamosios dailės mastų įspūdingumą.

Galingiausiose Indijos valstybėse X–XII a. toliau skleidžiasi ankstyvaisiais viduramžiais susiformavę šiaurės ir pietų hinduistinės architektūros stiliai, kurie pastebimai transformuojami vietinių meno tradicijų. Iš didžiulio *šiaurės parabolinės bokštinės architektūros stiliaus* paplitimo arealo iki mūsų dienų geriau išliko tik toliau nuo užkariautojų nuniokotos šiaurinės Khadžuraho ir vakarinės Hindustano pusiasalio dalies esantis Gangos upės baseino ir rytinės Orisos regionas. *Piramidinio pietų stiliaus* centrai, esantys pietinėje ir pietrytinėje Čolų, Hojsalos, Pandjų dinastijų valdomoje pietinėje ir pietrytinėje subkontinento dalyje, leidžia nuosekliau pažinti tolesnę šio stiliaus raidą.

Tantrinių estetikų idealų sklaida Khadžuraho šventyklose

Kitas svarbus šiaurės stiliaus brandžios hinduistinės architektūros ir skulptūros centras išsiskleidė Haršos ir Pratiharos kultūrinės tradicijas tęsiančioje galingos Čandelų (831–1308 m.) valstybės sostinėje Khadžurahe (jis taip pat buvo vadinamas Khardžuravahaka arba Khardžurapura, tai yra „finikų palmių miestu“). Šis valdovo Haršos ir jo sūnaus Jošavarmano laikais klestėjęs šiaurės Indijos politinis ir kultūrinis centras ilgą laiką buvo vienas svarbiausių pasipriešinimo arabų ekspansijai centrų. Čia remiant tantrizmo šalininkui valdovui Dhangai per palyginti trumpą laiką, nuo 950 iki 1002? m., iškilo daugiau nei 80 aukšto meninio lygio tantrinių, šaivistinių ir džainų šventyklų.

Tantrizmui Dhangos valdymo laikais tapus valstybine religija šventyklose buvo atliekami įvairūs erotines orgijas primenantys religiniai ritualai, kuriuose gausiai buvo vartojami įvairūs svaigieji gėrimai ir išskirtinis vaidmuo teko garsiausioms šokėjoms ir kurtizanėms. Jos ritualų metu vadovavosi rafinuotomis erotinio meno subtilybėmis, kurių jas mokydavo tantrizmo estetikos žinovai ir ritualus kuruojantys tantrizmo adeptai. Kai kuriuose tantrizmo tekstuose, kuriuose aptariamos ištakos, apeliuojama į vedų epochos tekstus, dažniausiai į „Atharva Veda“ erotinius motyvus. Tačiau šios krypties ištakų buvo daug ir įvairių, ženklintų svarbiausių vėlesnių religinių tradicijų poveikio. Svarbiausios iš tantrizmo pakraipų yra hinduistinės, budistinės, džainistinės ir tibetietiškos. Kiekviena iš jų savitai atsiskleidė ne tik tekstuose, tačiau ir architektūros statiniuose, ypač juos dekoruojančiuose vaizduojamosios dailės kūriniuose.

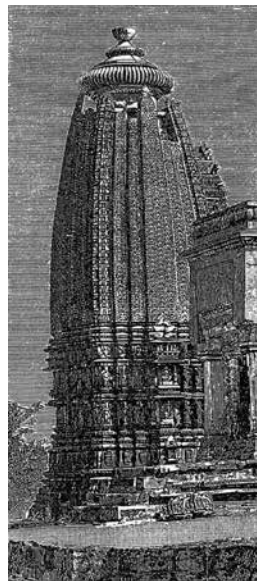
Dalis tantrinių šventyklų, kuriose buvo atliekami įvairūs erotinius aspektus aukštinantys ritualai, dėl laimingo aplinkybių sutapimo išliko iki nūdienos. Prieš



Katešvaros šventyklos fasado fragmentas. Hojsalų stilius. XIII a.



Khandarija Mahadevos šivaistinė šventykla. Khadžurahas. XI a. vidurys



Adinathos šventykla, Khadžurahas. 950–1150

įsiveržiant į šalį arabų kariuomenei, sostinę valdovo įsakymu paliko kariuomenė ir gyventojai. Taip šis architektūros šedevrų prisodrintas ir gyventojų apleistas miestas liko nuošalyje nuo aršių mūsų ir išvengė daugelio kitų šiaurės Indijos miestų likimo. Jis per pagrindinę musulmonų invazijos bangą nebuvo sugriautas, o vėliau, kariuomenei skverbiantis gilyn į Hindustano pusiasalio teritorijas, pamirštas.

Iš didžiulio Khadžuraho šventyklų skaičiaus gerai išliko daugiau nei 20 šio savi-to šiaurės Indijos architektūros stiliaus statinių, kurie suvokėją žavi architektūros ir skulptūros formų sąveikos harmonija. Lygioje vietovėje milžiniški į dangų besistiebiančios monumentalios architektūrinių formų ansambliai, susidūrus su jais spindinčios saulės nušviestoje gamtinėje aplinkoje, ilgam palieka neišdildomą įspūdį ir žavi architektūrinių ir skulptūrinių formų harmonija. „Khadžuraho šventyklų architektūros originalumas ir skulptūrinių formų turtingumas, – pagrįstai teigia tantrinio meno žinovas M.-P. Fouchet, – yra vertingiausias indėlis į hinduistinio meno raidą“ (Fouchet M.-P. *L'Art amoureux des Indes*, Paris, 1967, p. 128).

Tik keliose pasaulio vietovėse, Luksore, Ispahane, Samarkande, Pekine, Naroje, Kamakuroje, teko regėti tokius harmoningus ir vientisus architektūrinius ansamblius. Kadangi daugelis svarbiausių ritualų ir švenčių tuomet vykdavo atviroje erdvėje greta

šventyklų, Khadžuraho architektūros ansambliuose išskirtinę svarbą įgavo ne tik į dangų besistiebiantis šventyklos siluetas, priartinantis žmogų prie dievų pasaulio, tačiau ir šventyklą supančios aplinkos sutvarkymas. Taip atsirado savitas šventyklų bruožas – jos turėjo būti vienodai išbaigtos ir harmoningos, žvelgiant į jas iš bet kurio supančios aplinkos regėjimo taško, ir savo harmoningomis aukštyn smailėjančiomis formomis simbolizuoti laipsnišką pakilimą nuo žemiško į dangišką pasaulį.

Khadžuraho architektūros stilius pagrindiniais konstruktyviais principais yra artimas Orisos stiliui. Šventyklų ansambliai taip pat susideda iš kelių pastatų, sudarančių vienalytę architektūrinę kompoziciją, kurioje ryškiai dominuoja kūgio formos bokštai aukštais stogais, kurių siluetai pastebimai įvairuoja. Architektūrinės Khadžuraho šventyklų kompozicijos esmė yra dvigubo kryžiaus forma. Iš daugybės Khadžuraho šventyklų aukštu meniniu lygiu ir skulptūrinio dekoru grožiu išsiskiria Kandarijos, Adinathos, Lakšmano, Santinathos architektūriniai ir skulptūriniai ansambliai. Kai kurių šventyklų, pavyzdžiui, Adinathos, su pagrindiniu bokštu sujungta priekinė fasado dalis savo architektūrine konstrukcija primena romėniškas triumfo arkas. Specifiniai Khadžuraho architektūrinio stiliaus bruožai – *ilgesnis nei Orisos šventyklų fasadas, grakščios neretai kelių aukštų kolonos, trijų skirtingų tipų portikai ir gausybė meistriškų meilės scenas vaizduojančių žmonių ir dievų skulptūrinių figūrų*.

Daugelis garbingiausiose Khadžuraho šventyklų vietose intymias meilės scenas atkuriančių skulptūrinių vaizdinių – tai tarsi garsiųjų indų meilės traktatų vaizdinės iliustracijos. Khadžuraho skulptūroje atsispindi ir toliau plėtojami su tantriniais estetiniais idealais susiję erotiniai motyvai, kurių pėdsakus regime priešistoriniame Sančio, Adžantos, Malapuramo, Eloros, Elefantos, Orisos ir kituose meno centruose. Tantrinis misticizmas teoriškai pagrįstas Abhinavaguptos estetinėje koncepcijoje, suteikusiame erotinei meilei išaukštintą sakralinę prasmę, pakylėja Khadžuraho skulptūroje indų erotinį meną į anksčiau neregėtą meniškumo lygmenį.

Klasikinis Khadžuraho architektūrinio stiliaus pavyzdys yra garsioji 35 m aukščio Kandarijos šventykla (apie 1000 m.), kurios fasadas turi šio regiono statiniams būdingą dvigubo kryžiaus formą. Architektūrinėje ansamblio kompozicijoje išskirtinis vaidmuo teikiamas terasų ir galerijų sąveikai su šventyklą supančia erdve. Šventyklos architektūrinėje konstrukcijoje dominuoja šiaurės stiliui būdingas aukštas kūgio formos bokštas, kuris taip puikiai įkomponuotas į gamtos landšaftą, kad sukuria sklendimo erdvėje iliuziją. Skirtingai nei Orisos šventyklų architektūroje, kur pagrindinė šventyklos dalis, gaubianti sakralinę erdvę *deul*, yra atskirta nuo maldų salės, Kandarijos šventyklos ansamblyje jos jungiasi į vientisą organizmą. Maldų salė ir dvi šoninės terasos yra žemų plokščių stogų, o virš sakralinės altoriaus erdvės iškyla parabolinio bokšto siluetas. Jo fasade imituojami

skirtingi aukštai. Fasadas papuoštas taisyklingomis kolonomis, remiančiomis masyvų stogą su daugybe skirtingo dydžio bokštelių. Šios, kaip ir kitų Khadžuraho šventyklų, pasididžiavimas yra aukšto meninio lygio reljefinės meilės scenas vaizduojančios skulptūros ir horizontalios bei vertikalios puikiais ornamentais dekoruotos juostos, frizai, organizuojantys šventyklos architektūrines plokštumas. Šventyklos iki tobulybės išplėtotas erotiškumą šlovinančių skulptūrinių grupių harmoningas plastiškumas ir kompozicijos požiūriu nepriekaištingas išsidėstymas, žvelgiant į jos eksterjerą iš toliau, sudaro architektūrą puošiančio ornamentinių struktūrų audinio įspūdį. Iš viso šioje šventykloje yra apie devyni šimtai goreljefinių vaizdinių, iš kurių daugiau nei du trečdaliai puošia šventyklos eksterjerą. Didžiąją jų dalį sudaro besiliejančių per kraštus erotiškumą demonstruojančios moteriškos ir įvairių įstabaus kūno grožio dangiškųjų deivių figūros, kurios aistringos meilės polėkyje susipina su vyriškomis ir įvairiomis mitinėmis figūromis.

Šie erotiniai vaizdiniai, puošę Kandarijos ir kitas tantristines šventyklas, neabejotinai turėjo ir magišką prasmę. Iš tikrųjų išdėstant skirtingas priešingų lyčių paukščių, gyvūnų, žmonių, pusdievių, dievų gyvybės gimdymo akte susijungusias poras, *išryškinant šių vaizdinių erotinius aspektus jautriausiuose šventyklų eksterjero apžvalgos taškuose, kartu šiems vaizdiniams buvo suteikiama ne tik estetinė, tačiau ir ypatinga magiška prasmė*. Šie erotiškumą aukštinantys *mithuna* vaizdiniai sakralinio pastato vaizdinių sistemoje tarsi įgaudavo mediumo funkcijų, kadangi tapdavo savotiškais energijų sklaidos ir ryšių kanalais, siejančiais juos suvokiančius žmonės su makrokosmosu, tai yra su galingomis kosminėmis pasaulio įvairovę gimdančiomis energijomis. Taip erotiniai vaizdiniai neišvengiamai peržengdavo savo estetinę ir komunikacinę funkcijas, kadangi simbolizavo pirmapradžius, mitinius pasaulį kuriančius principus – gyvenimo esmės (*Puruša*) ir gamtinės energijos (*Prakṛti*) jungimosi būdą. Tai paaiškina ir kitą svarbų šventyklų dekoro erotiniais vaizdiniais aspektą: jie buvo išdėstomi šventyklos eksterjero erdvėje pagal griežtai reglamentuotos geometrinės diagramos *yantra* tvarkos principus.

Todėl suvokėjas, judėdamas akimis šventykloje išdėstyta vaizdinių seka, galėjo nuosekliai „skaityti“ šią jo suvokimui atvertą erotinės meilės paslapčių pažinimo knygą. Šios tekstas pagal diagramos kanoniškus reikalavimus buvo „užrašomas“ akmenyje iškaltais besimylinčių porų vaizdiniais, kurių proporcijos ir santykiai su kitomis „užrašo“ erotinių skulptūrų teksto linijomis buvo aiškiai apibrėžiamos harmoningos architektūrinės kompozicijos kanonais. Tokiai vizualinio „seksualumo teorijos“ teksto pateikimo žiūrovams strategijai buvo itin parankūs įvairūs skulptūriniai reljefai ir bareljefai, kurie padėjo architektams aiškiai skaidyti į harmoningus ir vizualiai apibrėžtus struktūrinius santykius šventyklos eksterjero ir interjero erdves.



Erotinės skulptūros Khandarijos Mahadevos šventykloje. Khadžurahas. XI a. vidurys

Kita vertus, erotiškais vaizdiniais dekoruojant šventyklą skulptūriniai vaizdiniai buvo architektų rengiamuose šventyklų planuose išdėstomi ne tik eilėmis, tačiau ir grupėmis, kadangi, be visų kitų anksčiau minėtų tokio komponavimo ypatumų (tiksliau būtų sakyti, pranašumų), vizualinio vientiso meninio teksto „skaitymo“ procese natūraliai atsirasdavo itin svarbios estetinio suvokimo procesui „pauzės“ (o indai buvo subtilūs suvokimo ir meno psichologijos žinovai), kurių metu suvokėjo akys galėjo pailsėti, o suvokimo organai turėjo daugiau laiko „suvirškinti“ įvairiais jauslės kanalais suvokiamą erotinio teksto medžiagą, joje slypinčias simbolines, užslėptas ar tik užuominos forma išsakomas prasmes.

Nuosekloje šventyklos eksterjero skulptūrinių vaizdinių sekoje palaipsniui atsiskleidžia skirtingi erotiškumo aspektai ir stulbinanti žmonių jausmų bei seksualinio gyvenimo apraiškų įvairovė. Aistringus įsimylėlių bučinius šiame žmogiškų aistrų ir polėkių parade keičia rankų glamonių judesiai, erotiškumą skatinančių apnuogintų kūno dalių, lanksčios moteriškos ir vyriškos rankos, švelniai slysdamos jautriomis kūno dalimis tarsi provokuoja partnerį aktyviems veiksams. Judėdamas vaizdinių sistemų nubrėžtais keliais šventyklų eksterjeruose suvokėjas regi atsiskleidžiančias vis naujas erotiškumo vaizdinių sistemas. Jo akyse viena kitą keičia įvairiausios žmonių kūnų pozos, kai kurios iš jų yra tarsi „Kamasūtros“ tekstų vaizdinės iliustracijos, stulbinančios pozų ir



Khandarijos Mahadevos šivaistinė šventykla. Khadžurahas. XI a. vidurys

gestų neįprastumu. Daugelis jų, būdamos atvirai erotinio pobūdžio, reikalauja ypatingo kūno lankstumo ir neeilinių akrobatinių sugebėjimų.

Toliau įvairiausiais pavidalais demonstruojama plati erotiškumo ir meilės jausmų sklaidos gama. Erotiškumas, aistringa meilė, liepsnojantis jausmingumas, karštas, degantis, ugningas žvilgsnis čia skleidžiasi kaip moteriško *śakti* principo karštų norų, troškimų išraiška. Erotinius moteriškumo aspektus taip pat apibūdina tokios skulptūriniuose vaizdiniuose ryškėjančios subtilios sąvokos kaip švelnumas, meilumas, prisirišimas, prielankumas, atsidavimas, glamonės. Pasaulį kuriantis moteriškas *śakti* principas susipynusių geismo aistroje kūnų pavidalų tuo pačiu metu reiškiasi kaip gyvenimo džiaugsmo, aukščiausios palaimos ir skausmo bei širdgėlos, kylančio nerimo ir nusiramino palaimos bei daugybės kitų žmonių gyvenimą lydinčių priešybių sutarimo, darnos išsikūnijimas.

Tačiau, greta įprastų žmonių emocijų santykių sklaidos formų, čia regime ir moteriško bei vyriško homoseksualumo apraiškų, įtaigiai išryškinami keisčiausi sadomazochistiniai vakariečius šokiruojantys suartėjimai. Šalia žmonių bareljefuose iškyla karūnuoti besi-

mylintys dievai ir pusdieviai. Glaustai tariant, prieš griežtus indų visuomenės hierarchijos principus maištaujantys tantrizmo adeptai, sudievindami erotinės meilės svarbą, suteikdami jai kone kosminę prasmę, pajungia jos galingai stichijai daug kitų žmogiškosios būties aspektų. Visa tantrinių meninių vaizdinių sistema, kurios centre yra įvairiais pavidalais išskylantis ir nuolatos kitus pavidalus įgaunantis besimylinčių porų (*mithuna*) motyvas, *paklūsta vientisam aistrų generuojamam energetiniam būties srautui, kuriame vyraujantis gyvybės gimdymo leitmotyvas sąmoningai griauja bet kokios hierarchijos principus.*

Tantrizmo estetinių idealų įkvėptomis erotinėmis skulptūromis, vaizduojančiomis aistringas dievų ir žmonių meilės scenas Khadžuraho menas išgarsėjo toli už Indijos ribų. Šį įstabų šiaurės ir centrinės Indijos tantrinio meno pakilimo periodą XII a. pabaigoje nutraukia nauja destruktivi musulmonų invazija ir regiono įjungimas į arabų musulmonų kalifato teritoriją. Tai radikaliai keičia kultūrinę situaciją, kadangi nauji islamiškųjų dinastijų valdovai griežtai smerkė tantrinės pasaulėžiūros erotinį sensualizmą.

Pietų Indijos architektūros ir skulptūros raida. Orisos, čolų ir hojsalos stiliai

Kitas reikšmingiausias brandžios hinduistinės architektūros centras iškilo rytinėje Hindustano pusiasalio dalyje Orisoje, klestinčioje galingoje jūrų prekybos valstybėje Kalingoje, kur, veikiamas vietinių architektūros tradicijų, formuojasi savitas šiaurės stilius. Šioje lietingo tropinio klimato zonoje įsivyrąja originalus architektūros stilius. Vien Kalingos sostinėje Bhubanešvare VII–XII a. sukuriama daugiau nei 7000 iš tašytų akmens blokų hinduistinių ir džainų šventyklų. Ankstyvosios Orisos regiono hinduistinės šventyklos – tai aukštas masyvus parabolinės formos bokštas (*śikhara*), pastatytas virš altoriaus. Bokšto viršūnė pasibaigia apskritu suplotu stogu. Vėliau VIII a. plėtojantis Orisos šventyklų stiliui, greta pagrindinio vertikalaus bokšto, atsiranda ir pailgas stačiakampio formos pastatas (*maṇḍapa*), po kurio stogu yra kolonų eilėmis papuošta maldų salė.

Iš daugybės čia X–XII a. sukurtų ir iki nūdienos išlikusių hinduistinių šventyklų stiliaus vientisumu ir meninio dekorų formų brandumu išsiskiria Muktešvaros (X a.) ir ypač įstabi Lingaradžos (apie 1000 m.) šventyklos Bhubanešvare. Pastarajai 55 m aukščio šventyklai būdingas stebėtinai formų monumentalumas, architektūrinio ansamblio vientisumas. Vyrauja gausus skulptūrinis ir ornamentinis išorės dekoras, aiškiai skaidantis eksterjerą į daugelį ritmiškai pasikartojančių horizontalių linijų. Eksterjere nerandame jokios didesnės skulptūrinėmis ir ornamentinėmis formomis nedekoruotos erdvės, o interjeras, priešingai, yra gan asketiškas. Vėliau greta pagrindinio bokšto pastatoma *maṇḍapa* ir šalia išauga daugybė mažesnių įvairių formų bokštinių šventyklų.



Mukteśvaros šventykla Bhubanešvare. Orisos stiliaus pavyzdys. X a.

Orisos architektūros stiliuje nėra daugybės pietų hinduistinei architektūrai būdingų ir iškart į akis krintančių įprastų architektūrinės kompozicijos elementų: kolonų, stulpų, atvirų terasų, galerijų, paviljonų, kurie suteikdavo pietų ansambliams architektūrinių formų žaismingumą ir padėdavo surasti jautresnį santykį su ansamblių supančiu gamtiniu ar architektūriniu kontekstu. Šią „pririšimo“ pagrindinės šventyklos milžiniško silueto funkciją prie supančios aplinkos Lingaradžos ansamblyje atlieka daugybė žaismingai komponuojamų mažyčių skirtingo dydžio, tačiau panašios formos bokštinių šventyklų, kurios funkcionuoja ansamblyje kaip pagalbiniai skulptūriniai akcentai. Lingaradžos ansamblyje akivaizdžiai dominuoja milžiniškas parabolinis bokštas, į kurį žvelgiant iš netolimo atstumo aukštyn, pirmiausia į akis krinta nepaprastai intensyviai įvairiomis architektūrinėmis formomis ir dekoru elementais užpildytas beveik visas bokšto plotas. Dekore aiškiai regimos skirtingo vaizdinio intensyvumo zonos, kurios fokusuojamos centrinėje geriausiai regimoje eksterjero dalyje, kurioje harmoningai sąveikauja semantiškai svarbūs gorejefiniai skulptūriniai akcentai su ne tokiais reikšmingomis tik dekoratyvines funkcijas atliekančiomis zonomis. Dekore vyrauja lanksčių vertikalųjų linijų nukreiptumas į viršuje esantį dangiškąjį pasaulį. Orisos stiliuje itin aukštą meninį lygį pasiekia architektūros ansamblius puošianti gorejefinė skulptūra.



Sūryos šventykla Konarake. Orisa. XIII a. vidurys

Bhubanešvare išryškėjusio stiliaus poveikis jaučiamas ir į pietus nuo sostinės toli nuo gyvenviečių esančiame kitame Orisos architektūros centre Konarake, kur yra chronologiškai paskutinis reikšmingas šiaurės stiliaus hinduistinės architektūros šedevras – saulės dievo Sūryos šventykla (1241 m.). Tai didžiausių mastų ir sudėtingiausios kompozicijos penkių dalių šiaurės stiliaus hinduistinės šventyklos pavyzdys. Ji išliko apgriauta, be pagrindinės bokštinės dalies. Tačiau išlikę detalės šios šventyklos brėžiniai leidžia susidaryti šio grandiozinio architektūros ansamblio vaizdą. Visą šios šventyklos postamento perimetrą puošia 24 trijų metrų aukščio simboliniai ratai smulkaus skulptūrinio ir ornamentinio dekoro fone. Šventyklos fasadas gausiai dekoruotas puikiais muzikantes, šokėjas, erotines scenas vaizduojančiais skulptūriniais reljefais. Greta šventyklos iškyla didingos monumentalios skulptūros kompozicijos „Karys su arkliu“ ir „Dramblys nešantis sužeistą karį“. Šiame ansamblyje itin žavi meistriškai išskobti įvairių gyvūnų vaizdiniai. Čia regime ir daug hinduistinei skulptūrai būdingų erotinių motyvų.

Skirtingai nei šiaurėje, pietinėje Hindustano pusiasalio dalyje plėtojosi kiti su vietinės architektūros tradicijomis ir klimato ypatumais susiję architektūros ir skulptūros stiliai. Kritus ilgai pietuose viešpatavusiai Čandelų valstybei, pagrindiniais brandaus pietų sti-



Sūrjos šventykla. Detalė. Konarake XIII a. vidurys

liaus hinduistinės architektūros ir skulptūros plėtotės židiniais tapo Palavų meno tradicijas tęsiantys dar nepriklausomybę išsaugoję Čolų, Hojsalos, Pandjų dinastijų valdomų valstybių kultūriniai centrai, kuriuose kristalizavosi saviti stiliai.

Iš šių valstybių savo svarba tolesnei pietų Indijos architektūros raidai išsiskiria pusiasalio pietuose tamilų apgyvendinta buvusių Palavų vasalų valdoma Čolų valstybė, kuri tapo pagrindiniu ortodoksinio hinduizmo bastionu. Čolų dinastijos valdovai (894–1574 m.) po pergalingų žygių į kaimyninius kraštus paverčia šią dėl jūrų prekybos klestinčią šalį viena galingiausių to meto Hindustano pusiasalio valstybių, kuri išplečia savo politinės ir kultūrinės įtakos sferą Ceilone, Kambodžoje, Malajos pusiasalyje ir Indonezijoje. Čolų dinastijos valdoma pietų Indija X–XII a. tampa pagrindiniu ortodoksalaus hinduizmo centru, kur uoliai puoselėjami ir kanonizuojami Palavų dinastijos valdymo metu Mamalapuramo, Kančipuramo, Natalamos, Tiručirapalio architektūroje ir skulptūroje išryškėję stilistiniai principai. X a. Čolų valstybėje prasideda nauja hinduistinių šventyklų statybos epocha. Orientuojantis į Malapuramo Dharmaradžos ir Didžiąją pajūrio Šivai skirtą šventyklą, kuriami piramidės formos, tarsi iš pakopų susidedantys rūmai ir šventyklos, kurių viršūnė pasibaigia apvaliu kupolu. Skirtingai

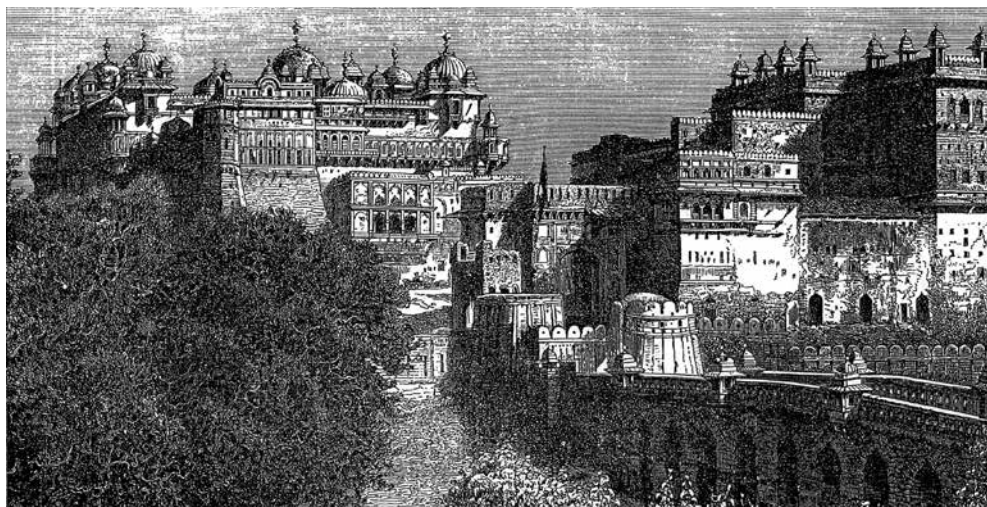


Kešavos šventykla Somnathpure. Hojsalų stilius. XIII a.

nei rūmai, kurie iš tiesų buvo daugiaaukščiai gyvenami pastatai, šventyklų kaskadinis eksterjero siluetas tik imitavo aukštus.

Iš daugybės Čolų dinastijos valdymo metu sukurtų šventyklų klasikiniu brandaus pietų stiliaus sakralinės hinduistinės architektūros pavyzdžiu galima laikyti Didžiąją Šivos Brihadešvaros šventyklą Tandžore (1000–1012 m.), pastatytą pažymint Čolų valstybės pergalę prieš Čalukjų dinastijos valdomą valstybę. Šią didingą 13 pakopų šventyklą išskiria pabrėžtinai formų monumentalumas ir atšiaurumas, greta pagrindinio piramidės formos bokšto, apvainikuoto masyviu kupolu, yra taisyklingų geometrinių formų portikai ir galerijos, papuoštos kolonomis. Vimanos viršuje esantis kupolas iškaltas iš vientiso 80 tonų akmens bloko ir iškeltas į šventyklos viršų. Tai liudija apie laimėjimus technologijų srityje. Lyginant su šiaurės stiliaus šventykloms būdingu skulptūrinio dekoru perkroviimu, Brihadešvaros eksterjeras ir interjeras yra daug saikingesnis. Žvelgiant į šventyklos ansamblį iš toliau, jame ryškiai dominuoja masyvus bokštas, kuris savo erdviniais parametrais užgožia kitas statinio dalis.

Kitas svarbus hinduistinės architektūros centras išsiskleidė kaimyninėje Hojsalos dinastijos valdomoje valstybėje pietvakarių Indijoje. Klestinčiuose amatais ir prekyba šios



Rūmai Bundelkunde. Radžputų stilius. XVI a.

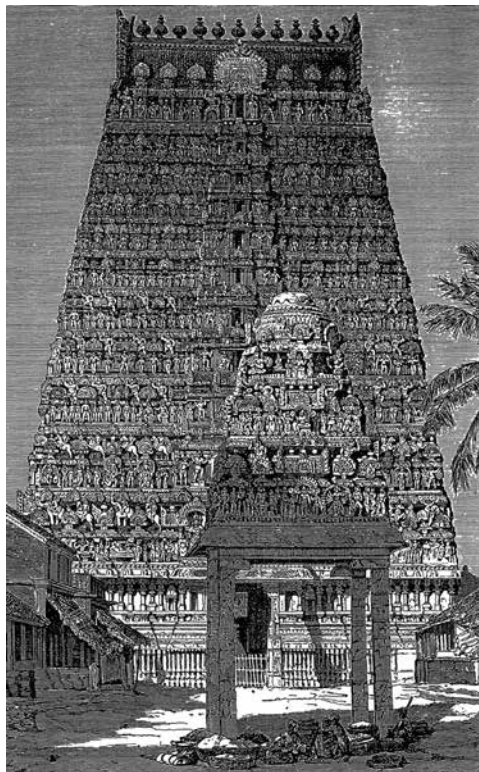
valstybės miestuose Belure, Halebide ir Somnathpure XII–XIII a. formuojasi specifinė horizontalių formų architektūra, pastebimai besiskirianti nuo šiaurėje ir pietuose vyraujančių stilistinių tendencijų. Čia savitai susipina hinduistinių ir džainų šventyklų ansamblių statybos ir dekoravimo principai. Ryškiausias specifinis Hojsalos stiliaus hinduistinių šventyklų bruožas – horizontalus jų siluetas su plokščiais stogais ir daugybė pasižyminčių aiškiomis konstruktyviomis linijomis portikų, terasų. Neturėdamos aukštų stogų, šios šventyklos skleidžiasi į įvairias puses ir siekia užvaldyti jas supančią erdvę. Tipiškas šio architektūrinio stiliaus pavyzdys – 1111–1142 m. pastatyta ir XIII a. rekonstruota Hojsalėsvaros šventykla Halebide ir XIII a. Kešava šventykla Somnathpure. Pagrindinį jos įėjimą puošia 4 nedidelės, dekoratyvinės bokštinio tipo šventyklos ir apvalios skulptūrinės kompozicijos. Terasos, portikai ir šventyklos fasadai dekoruoti reljefinėmis skulptūromis ir smulkiais aukšto meninio lygio reljefais bei ornamentais.

XIII a. pietuose įsigalėjusi Pandjų dinastijos valdoma valstybė perima vaidmenį pagrindinio ortodoksalaus hinduizmo centro, kovojančio su Hindustano pusiasalyje plintančia islamo kultūros ir meno įtaka. Todėl keičiasi hinduistinės ideologijos, estetikos, meno pobūdis, stiprėja konservatyvios tendencijos. Gausėjant pabėgėlių iš šiaurės, sparčiai auga pietų miestai. Pagrindines miesto šventyklas supančios aikštės yra visuo-meninio ir prekybinio miestų gyvenimo šerdis.

Augant užkariavimo grėsmei, pastebimai keičiasi ir hinduistinės architektūros pobūdis, kadangi svarbesnį vaidmenį įgauna gynybinė architektūra. Daugelis pietų Indijos

šventyklų ir miestų apjuosiamos galingomis gynybinėmis sienomis, su didžiuliais įėjimo ir apžvalgos gynybiniais bokštais (*gopura*), neretai siekiančiais daugiau nei 50 m aukštį. Augant miestams gynybinių sienų eilių skaičius didėjo.

Projektuodami gynybinius bokštus (*gopura*) jų statytojai Pandjai valstybėje orientavosi į vietinių šventyklų architektūros principus. Savotišku *gopuros* prototipu galima laikyti Šivos Nataradžos šventyklą Čidambarame (XII a.), kurios pagrindinis bokštas skiriasi nuo Čolų valstybėje pastatytos Brihadešvaros šventyklos savo pailgu fundamento planu, todėl jos siluetas ir viršūnė yra ištempta į šonus. Stogas yra pusiau perpjauto cilindro formos su daugybe neaukštų jo paviršiuje išsikišusių viršūnių. Nuo XIII a. per kelis šimtmečius šis *gopuros* stilius plačiai paplito visoje pietinėje pusiasalio dalyje. Šie bokštai išsaugojo Šivos Nataradžos šventyklos formą ir daugelį išorinio dekoro principų, tik jų siluete išryškėjo kūginės linijos ir, nepaisant gynybinės funkcijos, jie tapo dar grakštesni. Tipiškas vėlyvas šios gynybinės architektūros pavyzdys yra Didžiąją Madurajaus šventyklą saugojantis bokštas (XVII a.).



Vartų bokštas (*gopura*) Kumbakoname XIII–XVII a.

Paribio zonose tarp islamo ir hindų valdomų teritorijų ir toliau abiem kryptimis vyko sudėtingi kultūrinės asimiliacijos, akultūracijos ir adaptacijos procesai. Islamiškų ir hinduistinių dinastijų valdomos valstybės ne tik bendravo, palaikė prekybinius ryšius, tačiau ir giminiavosi. Todėl nepriklausomybę išsaugojusių pietuose esančių valstybių gyventojai daug šimtmečių bendraudami su Mogolų imperijos pavaldiniais natūraliai perėmė kai kuriuos islamiškosios kultūros principus. Kita vertus, svarbiuose prekybos centruose augo ir islamo adeptų skaičius, o kartu su jais skverbėsi ir islamiškos kultūros bei meno formos. Todėl paribio zonose ilgainiui lygiagrečiai plėtojosi ne tik hindų, bet ir vis didesnę įtaką įgaunanti islamiškos architektūros bei vaizduojamosios dailės tradicijos.

Šios tezės pagrįstumu įsitikiname įdėmiau pažvelgę į visą XV a. klestėjusių nepriklausomų dinastijų Džaunpure (vidurinis Gangos regionas), Manduje (Malva ir

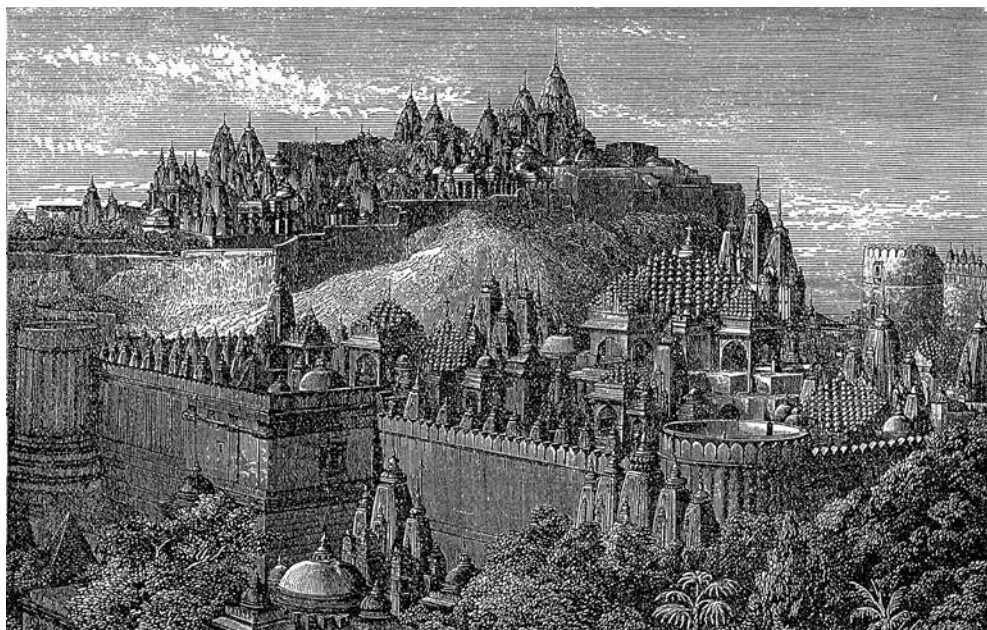
vakarinė vidurio Indija), Bengalijoje ir Gudžarate valdomų teritorijų architektūrinį paveldą. Šių regioninių dinastijų valdomi miestai buvo išgražinti didingais gynybiniais statiniais, rūmais, mečetėmis, medresėmis ir mauzoliejais, pastatytais tenykštės architektūros tradicijų paveiktais stiliais. Kai musulmonų užkariavimo grėsmė sumenko, hinduistų ir džainų meno tradicijos atgimė, nors didelių šių religijų adeptų šventyklų kompleksų tuomet buvo pastatyta nedaug.

Čolų valstybės karinė galia ilgai stabdė musulmonų ekspansiją į Hindustano pusiasalio pietus. Tačiau jai silpstant pietinė pusiasalio dalis XVI a. pabaigoje praranda ilgai ją gynusį skydą. Tuomet tamilų apgyvendinta pietų Indija išliko vienintelis regionas, kuris, nepaisant nuolatinio musulmonų karinio spaudimo, išsaugojo nepriklausomybę iki XVIII amžiaus.

Džainų architektūros ir skulptūros iškilimas

Greta hinduistinės architektūros tradicijos XI–XV a. regimas naujas įstabus džainų architektūros, skulptūros ir kitų meno sričių pakilimo tarpsnis. Jis akivaizdžiausias Radžastane, Hojsaloje, kaip ir į šiaurę nuo jos esančiame Gudžarate, kuris Solonki dinastijos valdymo laiku valdė ir didžiules dabartinio Radžastano teritorijas. Visų šių regionų teritorijose išliko gyvybingos ankstesnės džainų architektūros, vaizduojamojo ir dekoratyvinio meno tradicijos, kurios viduramžiais toliau plėtojamos ir suteikia šio regiono šventyklų, vienuolynų, tvirtovių, rūmų architektūrai ir dekorui ypatingą estetinį sterilumą, architektūrinių formų harmoningos sąveikos grožį. Didžiųjų meninių aukštumų pasiekęs budistinės architektūros ir skulptūros menas neabejotinai toliau veikia džainų šventyklų, vienuolynų eksterjero ir interjero dekoravimo formas, o džainizmo meninė tradicija savo aukšto meninio lygio, primenančio dramblio kaulo raizinius, minkštu ornamentiniu skulptūriniu dekoru veikia tolesnę prarandančio įtaką budizmo ir naują pagreitį išgyvenančią hinduizmo architektūros plėtotę.

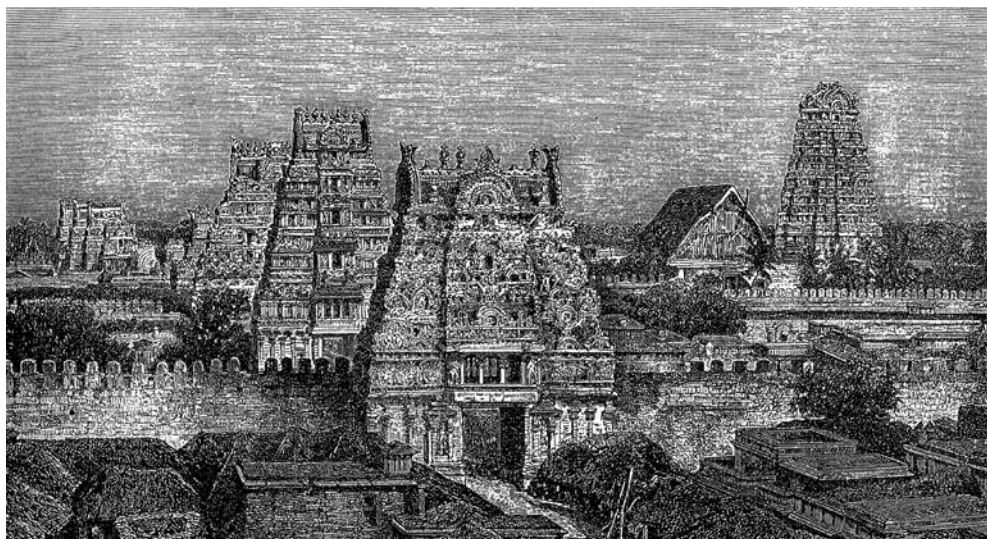
Itin reikšmingas džainų architektūrinis paveldas išliko Gudžarate, Radžputano, Kandaragiro ir Orisos regionuose, kur daug šimtmečių gyvavo turtingos džainų prekybininkų ir amatininkų bendruomenės. Turtingos Gudžarato džainų bankininkų bendruomenės sugebėjo pastatyti net prašmatnius gynybinio stiliaus šventyklų miestus. Džainų akmens, metalo, medžio, odos, tekstilės, ginklų meistrai, akmens raižytojai, kalviai, juvelyrai garsėjo visame Hindustano pusiasalyje. Būdami puikūs akmens apdorojimo meistrai, jie sukūrė daug įstabių grotose išskobtų vienuolynų ir šventyklų. Iš daugiau nei 1200 Hindustano pusiasalio erdvėje žinomų grotuose iškaltų šventyklų ir vienuolynų apie 900 sudarė budistiniai, 200 džainistiniai ir apie 100 brahmanistinio hinduizmo pakraipos. Džainai dažniausiai statė savo kvartalus, šventyklas ir tvirtoves netoli pagrindinių prekybos kelių, aukštose gynybai patogiose vietovėse.



Džainų šventyklų kompleksai Satrudžajoje. XI–XV a.

Lyginamoji šių pagrindinių indų viduramžių architektūros tradicijų analizė liudija, kad nuo XI a. itin artimai sąveikauja budizmo, hinduizmo ir džainų architektūrinės estetikos tradicijos, kurios remiasi panašiais konstruktyviais ir dekorų principais. Džainų vienuolynai ir šventyklos tuomet išsiskyrė siluetų ir architektūrinių eksterjero formų įvairove, neretai artima konkrečiuose regionuose viešpatavusiems budistinės ir hinduistinės architektūros stiliams. Tačiau jas nuo daugelio hinduistinių šventyklų skiria stiliaus estetiškas sterilumas, nuoseklesnis daugybės skulptūrinio dekorų detalių išbaigtumas ir nepasidavimas vis tvirčiau hinduistinėje architektūroje įsigalinčiam masyvių apimtinių formų tendencijai. Čia tikriausiai įtakos turėjo ir konkrečiuose regionuose statomų pastatų funkcijos, statiniams parenkamos statybinės medžiagos ir džainų akmens apdirbimo ir dekorų meistrams būdingas itin atsakingas požiūris į savo amatą. Labiausiai paplitęs specifinis džainų architektūros stilius buvo vadinamosios keturių veidų šventyklos, kuriose džainų dievas Tirthankara yra atsisukęs į visas keturias puses, kuriose yra pasaulio puses simbolizuojančios durys.

Nuo XI a. indų kultūroje ryškėja naujos tendencijos, kurios pirmiausia siejasi su stiprėjančiu islamo ekspansijos pavojumi į dar nepajungtus Delio sultonato įtakai Dekano plokštikalnės ir pietinės Hindustano pusiasalio dalies regionus. Nepriklausomybė



Šrirangamo šventyklų komplekso vaizdas. IX–XVI a.

išsaugojusių karalysčių ir kunigaikštysčių skaičius tolydžio mažėjo. Tokiomis sąlygomis džainų apgyvendinti miestai buvo sparčiai apjuosinėjami naujais sutvirtinimais ir gynybinėmis sienomis. Pavyzdžiui, Šrirangamo miestas nuo XII iki XVII amžiaus buvo apjuostas septyniais gynybiniais žiedais su puikiais gausiai dekoruotais gynybiniais bokštais. Naujai statomi džainistinių ir hinduistinių šventyklų kompleksai neretai buvo panašesni į tvirtoves nei į šventyklas. Ši tendencija buvo itin akivaizdi tuose miestuose, kuriuose tradiciškai buvo gausios, iš prekybos praturtėjusios, džainų bendruomenės, siekusios apsaugoti šimtmečiais kauptus turtus.

Todėl džainų architektai vis dažniau statė savo vienuolynus, šventyklas, atskirus kvartalus miestuose kaip gerai įtvirtintus gynybinius kompleksus, išsiskyrusius iš panašių hinduistinio stiliaus statinių eksterjero ir interjero dekoru grožiu. Iš daugybės džainų šventyklų grožiu išsiskiria dvi marmurinės esančios Abu kalnuose ir Radžastane šventyklos, kurios stebina interjero, ornamentinių detalių išbaigtumu ir skulptūrų grožiu. Tikras džainų brandžios architektūros šedevras yra ant aukšto 1150 m plato Dilivaroje pastatyta šventykla Abu kalne (XI a.), su kuria interjero dekoru grožiu, apvaliosios skulptūros gorėlėfais gali konkuruoti nedaug iš visuose pasaulio kraštuose pastatytų šventyklų. Džainų šventykloms dažniausiai būdingas pabrėžtinai paprastas eksterjeras ir, priešingai, turtingas, su rafinuotu skoniu gausiai dekoruotas, smulkiausiomis, neretai juvelyro darbą primenčiomis detalėmis interjeras. Pastato interjero erdvę padalija kruopščiai dekoruotos kolonų eilės. Lygioms



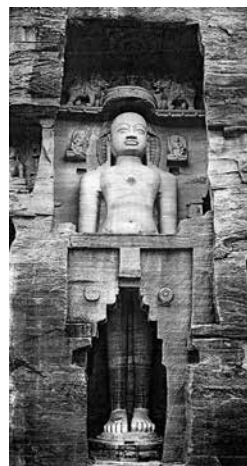
Džainų šventyklos Dilvaroje vidus. Abu kalnas. Radžasthanas. XI a. Baltas marmuras

grindims kontrastuoja gausiai apvaliosios skulptūros gorejefais dekoruotos kolonos, arkos, lubos. Pagrindinis šventyklos architektūrinis akcentas yra centrinės kolonų eilės pabaigoje esantis skulptūrinis altorius, tarsi tapybinė ikona „įrėminęs“ tuščioje erdvėje patalpintą Tirthankaro skulptūrinį vaizdinį jogos pozoje. Visą architektūrinį ansamblį sudarė dar trys (XI–XIII a.) pastatytos šventyklos. Iš jų savo marmurinių plafonų dekoro grožiu išsiskiria 1238 m. pastatyta Tedžapala Bemnatho šventykla.

Kitas džainistinės architektūros šedevras, Ranakpuro šventykla, Radžastane pastatyta vėliau, apie 1440 m. Ši iš puikaus balto marmuro išskobta šventykla turi 1444 išraižytas kolonas. J. Fergussonas laikė ją vienu įstabiausių indų architektūros šedevrų. Dar vienas puikus džainų architektūros pavyzdys, Paršvanatho šventykla, yra Madja Pradešo valstijoje. Būdingas džainų architektūros bruožas – interjero erdvės dalijimas kolonų eilėmis, kurios atveda lankytoją į centrinę šventyklos salę. Visas interjeras yra išpuoštas daugybe



Džainų dievų bareljefai olų šventykloje. Gvalioras. 1440–1480



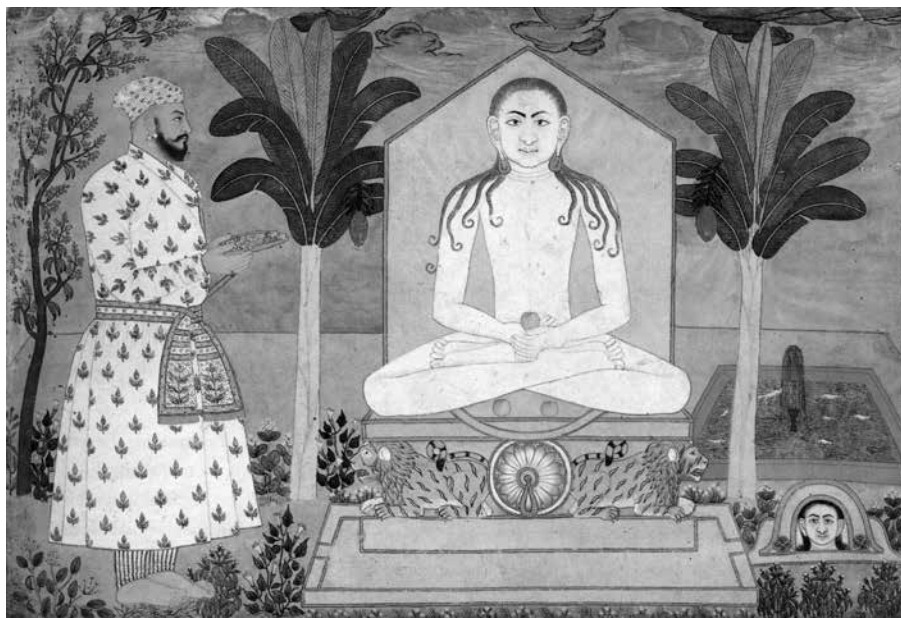
Džainų olų šventyklos
fasado fragmentas.
Gvalioras. 1440–1480

meistriškai išraižytų skulptūrinių ir ornamentinių detalių. Džainistų sukurti architektūriniai ansambliai pirmiausia išsiskiria įstabių skulptūrų olų šventyklų, pavyzdžiui, Gvaliore eksterjere ir interjere gausa. Antropomorfinių dievų vaizdinių kūrimo srityje taip pat itin svarbi dėl savo aukšto meninio lygio dažnai menotyrininkų nepakankamai įvertinama džainų skulptūros tradicija, kuriai tenka neproporcingai didelė pagal adeptų skaičių skulptūrų gausa. Džainizmo šalininkai sukūrė apie ketvirtadalį visų Hindustano pusiasalyje surinktų skulptūrų, nors daugybė nuostabių džainų architektūros ir skulptūros šedevrų buvo sunaikinta per invazijas ir pilietinius karus. Jų skulptūrinis palikimas stebina medžiagos apdorojimo profesionalumu. Skulptūros, lyginant su budistinėmis ir hinduistinėmis, yra vientisesnės, monumentalios, dekoratyvios, estetiniu požiūriu tobuliau išbaigtos.

XVI–XVII a. džainistinės architektūra nepasiūlo esminių stilistinių naujovių, kadangi plėtojasi veikiamą ankstesniais amžiais susiformavusių kanoniškų tradicijų. Gausėja šventyklų gynybinių bokštų, miestų tvirtovių išorinis dekoras, jame atsiranda vis daugiau įmantraus manierizmo elementų. Prie anksčiau statytų džainų architektūrinių ansamblių Šrirangame, Ramešvarame, Madurajuje atsiranda nauji, vėliau statyti pastatai ir monumentalios skulptūrinės kompozicijos, kurios išsaugoja džainų tradicijai būdingą aukštą meninį lygį.

Džainų miniatiūros estetišiai principai

Pagrindinius indų tradicinės miniatiūrų tapybos stilius reprezentuoja Radžastano, Gudžarato, Delio, Dekano, Palavų ir Mogolų mokyklų. Dar iki Mogolų dinastijos valdymo laikų



Džinos pagarbinimas. Golkonda. 1675–1700

tradicines indų tapybos formas pradėjo išstumti iš islamizuoto Irano sklindančios persų miniatiūrinės tapybos tradicijos. Islamiškai miniatiūrų tapybos tradicijai Indijoje oponuojanti džainų miniatiūrinė tapyba išsiskyrė ypatingu formos tobulumu, stiliaus grynumu. Kaip ir kitose tapybos tradicijose, čia buvo vaizduojami džainų mitologijos ir religijos siužetai, bendruomenių kasdienio gyvenimo scenos, valdovų, karžygių ir kilmingų žmonių portretai.

Apie džainų miniatiūrinės tapybos ištakas ir ankstyviausią jos raidos etapą detaliau kalbėti sunku, kadangi trūksta patikimų duomenų. Jos ištakos ir ankstyviausi pavyzdžiai skęsta istorijos miglose, tačiau tikriausiai siejasi su nuo VIII a. Eloroje kultivuojama sieninės tapybos tradicija. Iki nūdienos išlikę seniausi pavyzdžiai yra datuojami X–XII a. Tai iš palmės lapų tekstūrinio, nelygaus paviršiaus pagaminti rankraščiai mediniais knygų viršeliais, kurie neretai buvo tapomi rytų Indijos vadinamuoju Pala stiliumi, kuriam būdingas realistinis tikrovės traktavimas, formos ir linijų minkštumas, sodri spalvinė gama. Beveik tuo pačiu metu vakarų Indijoje formavosi turtinga džainų miniatiūros tradicija. Dėl kruopščiai saugotų džainų šventyklų bibliotekose senųjų knygų kolekcijų patikimai galime kalbėti, remdamiesi išlikusiomis knygomis, apie vakarinėje Indijos dalyje sukurtas džainų knygines iliustracijas ir miniatiūras, kurios buvo kuriamos maždaug nuo XI a. iki 1600 metų. Ankstyviausiuose išlikusiuose rankraščiuose iliustracijų skaičius buvo labai



Mahavyros išvykimas su Indra. Fragmentas džainų iš „Kalpasūtros“ rankraščio. Džaunpuras. 1465

įvairus, kai kuriuose tik po kelias, kitur daug daugiau ir aukštesnio meninio lygio. Daugiau nei penkis šimtmečius gyvavusi savita džainų miniatiūros tradicija viršūnę pasiekė apie 1350–1450 metus. Šiai tradicijai būdingi nedidelio formato dekoratyvūs paveikslai, kuriuose buvo vaizduojama daugybė smulkių žmonių figūrų siaurais veidais, aštriomis nosimis ir išvirtusiomis akimis. Kitas charakteringas džainų miniatiūros bruožas – kruopštus dekoratyvių detalių ištapymas, gausybės juvelyrinių papuošalų vaizdavimas.

Tikriausiai pirmasis darbo etapas priklausė teksto perrašinėtojiui, kuris palikdavo tuščias vietas iliustracijoms. Po šio darbo proceso dalies įsijungdavo dailininkas, kuris dažniausiai, kaip ir pagal džainų šventyklose nusistovėjusią hierarchijos sistemą, vaizduodavo džainų dievų panteono herojus, vienuolius, maldininkus, aukotojus. Atskirose iliustracijose daug dėmesio skiriama įvairių džainų legendų siužetams, gamtos ir gyvūnijos pasauliui. Specifinis šios miniatiūrinės tapybos bruožas – vaizduojami iš džainų kanoniškų tekstų ir mitologijos perimti siužetai nepriklausomi nuo konkretaus teksto paskirties. Jie funkcionavo kaip visiškai autonomiškos, tarsi „ritualinė“, magišką funkciją atliekančios detalės, kurių tikslas pašventinti ir apsaugoti nuo negandų šiuos sakralinę ir liturginę prasmę turinčius objektus. Todėl šios knygos buvo traktuojamos kaip ypatingos pagarbos verti aukojimo objektai ir buvo kruopščiai tarsi brangenybės saugojamos specialiose bibliotekos patalpose ir garbingiausiose vietose.

Ilgainiui su knygos kultūros pasauliu suaugusioje džainų miniatiūrų tradicijoje vis stiprėjo naratyvinis su populiariausių legendų siužetų atpasakojimu susijęs pradas, kuris lėmė kitokius kompozicinius sprendimus ir naratyvinių epizodų vizualinio perpasakojimo principus. Šis procesas vyko siekiant įveikti tapybai būdingą statiškumą. Todėl nuo XIII a. ne tik atsirado daugiau istoriškai „pririšančių“ prie legendų siužetų ikonografinių detalių,



Džainų Kalpasūtros rankraščio fragmentas. XVI a.

peizažų, architektūrinių elementų, tačiau pasikeitė pats vizualinės medžiagos traktavimo principas. Čia, kaip ir japonų *monogatari* ar Vakarų šventųjų gyvenimo epizodus atkuriančiose tapybos tradicijose, keli visiškai skirtingame laike besiskleidžiantys įvykiai, epizodai atkuriami vienos miniatiūros erdvėje. Ilgainiui džainų miniatiūrų atlikimo meninis lygis akivaizdžiai tobulėjo piešinio, kompozicinių sprendimų, spalvinių aspektais. Džainų knyginė miniatiūra, kaip ir kitos džainų kultivuojamos meno sritys, visuomet išsiskyrė itin atsakingu požiūriu į atlikimo objektą.

Nuo XIII a. šiaurės Indijoje stiprėjant islamiškos kultūros įtakai indų miniatiūroje stiprėjo ir didžias miniatiūros tapybos tradicijas turinčios persiškos miniatiūros įtaka. XIV ir XV a. iliustruotų džainų, hinduistinių ir tantrinių rankraščių skaičius sparčiai didėjo, tai ypač akivaizdu buvo Gudžarato ir Radžastano regionuose, iš kurių išlikę šimtai iliustruotų rankraščių. Tapybos meninio lygio augimui turėjo įtakos ne tik menininkų meistriškumo augimas, tačiau ir iš kinų perimtos geros kokybės popieriaus gamybos technologijos tobulėjimas bei didėjantis miniatiūrų formatas. Dabar neretai miniatiūros užimdavo visą rankraščio lapo lauką. Ant lygesnės faktūros specialiai miniatiūrų tapybai pritaikyto ir patvaresnio didesnio popieriaus formato jau buvo galima miniatiūros erdvėje preciziškiau ištaipyti norimus siužetus. Tai neabejotinai turėjo poveikį subtilesnių ir rafinuotesnių įvairių regioninių knygos miniatiūros stilių įsigalėjimui. Šias naujas miniatiūrų tapybos tendencijas atspindi 1413 m. datuojamas vakarų Indijos miniatiūrinės tapybos tendencijas plėtojantis Supasanahacharian rankraštis, kuriame jau regimos visą lapą užimančios meistriškai nutapytos iliustracijos. Čia jau regima akivaizdi persų miniatiūros tradicijos įtaka, kuri išryškėja kompozicijoje, būdinguose šokinėjančių taškuotų žirgų motyvuose, spalvinėje gamoje ir gausaus persų miniatiūros meistrų pamėgto aukso panaudojime. Nuo XVI a. pastebimas šios



Džinos pašlovinimas. Radžasthanas. 1670

aukštą meninį lygį pasiekusios miniatiūrinės tapybos tradicijos nuosmukis.

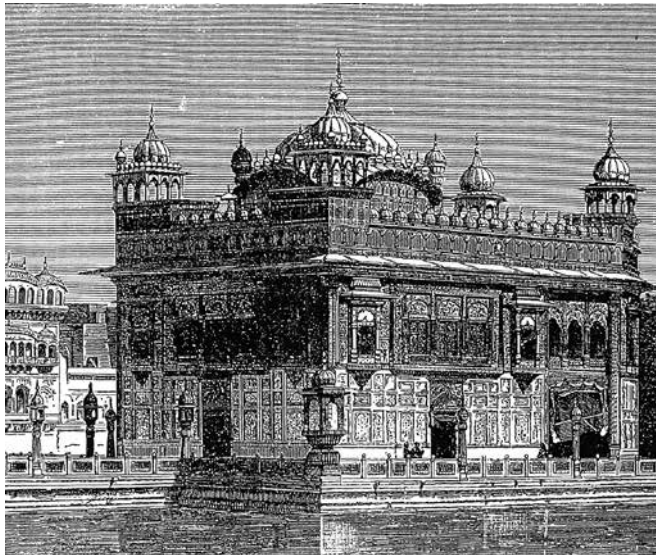
Be pagrindinių tapybinės miniatiūros centrų Gudžarato ir Radžastano, jiems dažnai savo stiliumi artimų, o kartais ir savitų aukšto meninio lygio miniatiūrinės tapybos tradicijų tapsmą XIV–XVI a. regime Delio regione. Čia pirmiausia reikėtų paminėti miniatiūrų tapybos iliustracijas trijuose popieriniuose rankraščiuose *Kalakacaryakatha* (1366 m.), džainistiniame *Mahāpurāṇa* (1420 m.) ir *Kalpasūtra* (1466 m.). Kitas svarbus XV a. miniatiūrų tapybos centras buvo vidurio Indijoje, Malvoje, sultonų sostinėje, kur klestėjo turtinga džainizmo adeptų bankininkų ir prekybininkų bendruomenė, kuri užsakė unikalų *Kalpasūtros* (1439 m.) leidinį, išpuoštą nuostabiomis miniatiūromis. Čia regime daug meistriškai

nutapytų žmonių figūrų, drapiruočių, kraštovaizdžio fragmentų ir architektūrinių detalių. Tapybos manieros rafinuotumu Delio regiono miniatiūrų tapyba aiškiai skiriasi nuo kito svarbaus džainų miniatiūrų tapybos centro Gvaliore, kuriame išlikę keturi miniatiūromis iliustruoti XV a. rankraščiai yra daug grubesnio stiliaus.

Radžastano miniatiūros mokykla siejosi su šiame regione klestėjusia sena meno tradicija. Visiškai ji išsiskleidė palyginti vėlai, XVI–XVIII a., o aukščiausio lygio tarpsnis buvo XVII amžius. Šios mokyklos meistrų kūrybai būdinga meilė gamtai. Miniatiūrose vyrauja šilti žalsvi, rusvi ir gelsvi tonai.

Kitos artimos Radžastano tradicijai pietuose išsiskleidusios Palava miniatiūros tradicijos meistrams taip pat būdingas išskirtinis dėmesys gamtos pasauliui. Jie vaizdavo įstabius peizažus su kalnais, upėmis, ganyklomis, gyvūnais. Tai lyriška gamtos meilės, vientisumo su gamta svarbą išpažįstanti meno tradicija. Charakteringas pietų miniatiūros mokyklų bruožas – išskirtinis dėmesys indų kultūros istorijai. Siužetus dailininkai dažniausiai perima iš didžiųjų indų epų ir vaizduoja įvairius legendinius Krišnos, Šivos, Parvatės, Ramos ir Sytos gyvenimo epizodus. Dėmesiu istorijai ši miniatiūrinės tapybos mokykla yra artima kitai, jau Mogolų imperatorių dvaruose išsiskleidusiai, islamiškai miniatiūros tradicijai, kurios stilistinius bruožus aptarsime vėliau.

Septinta dalis. ISLAMIZACIJOS PERIODAS



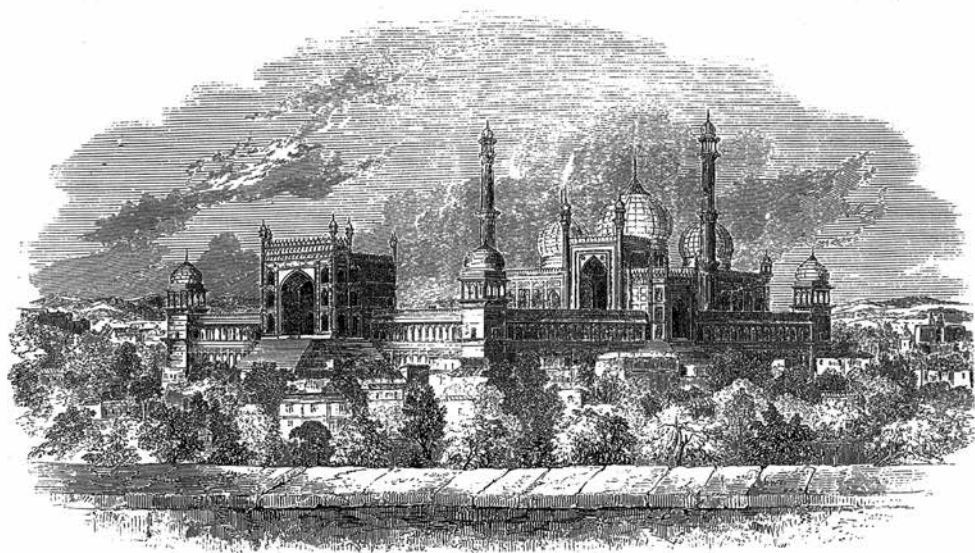
Auksinė šventykla Amritsare. 1764

Islamizacijos kultūriniai iššūkiai

Gilų rėžį indų kultūros estetinės minties ir meno raidoje paliko islamo civilizacijos ekspansija į Hindustano pusiasalio erdvę. Ji vyko palaipsniui plečiant islamiškos kultūros įtakos erdvę nuolatos pasikartojančiais užkariavimais. Pirmieji arabų puolimai indų civilizacijos teritorijoje prasidėjo 711–712 m., kai jie užgrobė pasienio regioną dabartinio Pakistano teritorijoje Sindą, o iš Pandžabo buvo išstumti. Naujas musulmonų ekspansijos etapas siejamas su karingo Afganistaną valdžiusio sultono Mahmudo Ghazni (Gaznevi) septyniolika užkariaujamų žygių tarp 999 ir 1027 m. į įvairius šiaurės Indijos regionus iki Dekano plokštikalnės. Jis sugriovė ir nuniokojo daug indų architektūros šedevrų, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti pagrindines Mathuros, Benareso, Kathjavados, Gvalioro šventyklas. Tolesnis šiaurės Indijos užkariavimas vyko keliais etapais: 1193 m. kitos musulmoniškos Ghuridų dinastijos spaudžiamas pasidavė Delis, po metų – Varanasis, o netrukus buvo užkariauta ir visa šiaurės Indija ir Dekano plokštikalnės dalis. 1206 m. musulmonai, palaužę pagrindinius pasipriešinimo židinius Indo ir Gangos upės baseinuose, įkūrė galingą sultonatą su naujų valdovų rezidencija Delyje.

Tenka pripažinti, kad nuo XIII a. šiaurės Indiją užkariavusių musulmonų Delio sultonų sukurta pajungtų islamo civilizacijos erdvei teritorijų valdymo ir integracijos į islamo civilizacijos erdvę pastangos turėjo poveikį užkariautų teritorijų kultūrinei homogenizacijai, kuri pirmiausia siejosi su kultūros, socialinio gyvenimo ir meno sričių islamizavimu. Šioje teritorijoje, kurioje iš pradžių gyveno negausi musulmonų bendruomenė, valdė išimtinai musulmoniškos kilmės karinė ir feodalinė aukštuomenė. Ji per administracines struktūras skleidė naujas arabų, persų, tiurkiškos Vidurinės Azijos kultūros, estetikos bei meno tradicijas. Nuo šiol tradicinės arabų, persų, tiurkų, Vidurinės Azijos tautų šimtmečiais kultivuotos estetikos ir meno formos intensyviai jungiasi su ikiislamiškais indiškais.

Tikriausiai jokiame kitame islamiškos kultūros tradicijos sklaidos regione ateivių islamo religijos šalininkų kultūra, estetinė mintis ir menas nesusidūrė su tokiu galingu pasipriešinimu kaip Hindustano pusiasalio erdvėje. Tam buvo daug objektyvių priežasčių, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti pasaulėžiūrinių, religinių nuostatų, estetinių ir meninių idealų skirtingumą. Kita vertus, greitam šalies kultūros islamizavimui trukdė galingos vietinės, seniai susiformavusios ir daug šimtmečių kultivuotos, kultūros, religijos, estetinės minties, meno tradicijos. Todėl nauja į Hindustano pusiasalį besiskverbianti islamiška kultūra susidūrė su tūkstantmečiais šiame regione gyvavusių pasaulėžiūrinių, religinių, etinių, estetinių ir meno tradicijų suformuotomis nuostato-



Didžioji mečetė. Delis. 1656. XIX a. Raižinys

mis. Trečias ne mažiau svarbus stabdantis kultūros islamizavimą veiksnys buvo politinės padėties nestabilumas, kadangi 1297–1307 m. vienas po kito sekė penki puikiai ginkluotų ir mobilių mongolų dalinių puolimai. Aršūs gynybiniai Delio sultonato kariuomenės mūšiai su karingais mongolais sekino šiaurės Indijos musulmoniškųjų valdovų materialinius ir gyvybinius išteklius. Užgrobtų Indijos regionų padėtį XIII a. pradžioje destabilizavo ne tik galinga mongolų ekspansija, tačiau ir iš jų užkariautų teritorijų plūstelėję pabėgėlių srautai, kurie sukėlė chaosą nusistovėjusių gyvenimo normų srityje ir reikalavo iš Delio valdovų daug papildomų išteklių gyvenimo normalizavimui.

Sultonatui iškilusiais sunkumais netruko pasinaudoti daugelio užkariautų provincijų valdovai, kurie tapo nepriklausomais nuo Delio sultonato ir įkūrė savas dinastijas. Nors sustiprėjęs Delio sultonatas 1313 m., mėgindamas sugrąžinti prarastą valdžią, vėl užgrobė didžiulę Dekano plokštikalnės dalį, tačiau politinės šiaurės ir centrinės Indijos dezintegracijos procesų jau nepajėgė pažaboti. Po 1325 m. Delio sultonato karinės galios atgimimą nutraukė galingas Timūro įsiveržimas 1398–99 m. ir daugelio miestų sugriovimas. Delis buvo išplėstas, nuniokotas ir patyrė geopolitinės galios nuosmukį, po kurio neatsigavo šimtmetį. Po Timūro žygių Delio sultonatas suiro, o Hindustano pusiasalyje dar labiau sustiprėjo kultūrinės ir politinės dezintegracijos procesai.

Islamo civilizacijos ekspansija į indų civilizacijos erdvę neabejotinai pakenkė regione gyvavusioms kultūros, religijos, estetikos, meno tradicijoms, pakirto viešpataujančias tradicinėje indų visuomenėje brahmanų pozicijas, hinduizmas ne tik prarado valdančiųjų paramą, tačiau ir pats tapo persekiojimo objektu. Daugelis nuostabių hinduistinių, budistinių, džainų šventyklų buvo nušluotos nuo žemės paviršiaus, kitos, perstačius atskiras jų dalis, paverstos islamiškomis mečetėmis ar kitais musulmoniškos paskirties pastatais. Šiomis sąlygomis hinduizmas paskirose užkariautose teritorijose įžengė į krizės ir net degradacijos fazę, kas skatino brahmanus islamo religijos šalininkų spaudimo sąlygomis keistis, atsiriboti nuo daugelio perdėm ritualizuotų, praradusių pirmąją prasmę apeigų. Užkariautojai atnešė į Indiją savo begalinę pagarbą islamo religijai, islamiškai teisei, visų islamo adeptų lygybės principams. Atmesdami stabmeldystę, kastinę sistemą, jie aktyviai skleidė savo vienintelio tikro tikėjimo, vieno dievo Alacho ir visuotinės žmonių brolybės idėjas, kurios neabejotinai veikė kai kuriuos liberalesnės pasaulejautos vietinius gyventojus. Suvokę realius pavojus, kylančius konfrontuojant su šalį valdančiu politiniu islamišku elitu, tam tikra indų visuomenės dalis, susitaikiusi su esama padėtimi, ieškojo kompromisų su negausiu islamišku valdančiu sluoksniu. Šis kompromisas buvo naudingas abiem pusėms, kadangi garantavo ramesnį gyvenimą. Minėti veiksniai, kaip ir pranašumai, teikiami priklausomybės islamiškai religijai, skatino į kompromisus linkstančius indus, remiantis įvairiais motyvais, perimti islamo religiją ir, vadinasi, plėte negausaus islamiškojo gyventojų sluoksnio gretas.

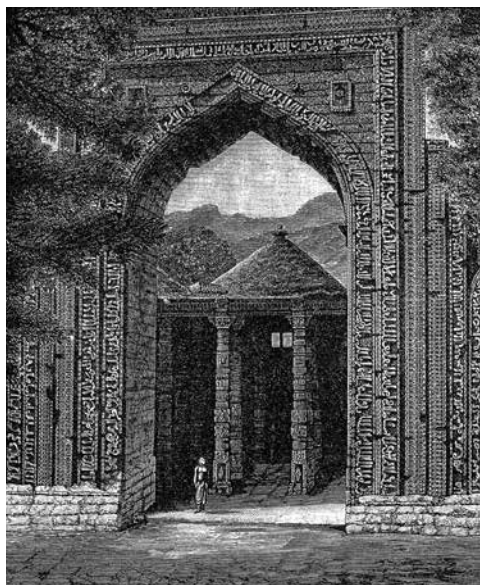
Kita vertus, suirus centralizuotoms Delio sultonato valdžios struktūroms, skirtingų regionų musulmonų valdovai, siekdami išsaugoti savo politinę įtaką, buvo priversti ieškoti vietinių indų paramos paaštrėjusių musulmonų valdovų kariniuose konfliktuose. Suvokusi kultūrinio dialogo teikiamus privalumus, karų ir kitatikių persekiojimo visuomenės gyvavimui keliamus pavojus, dalis islamiškos ir indiškos kilmės kultūrinio elito atstovų, pradėjo kryptingiau domėtis vieni kitų kultūriniais laimėjimais. Tai buvo pirmos religinės ir kultūrinės tolerancijos apraiškos, kurios pamažu skatino islamišką religiją išpažįstančius valdovus taikytis prie vietinių kultūros, toleruoti jų meno formas, o vėliau netgi jas mecenuoti. Ilgainiui valdančiame šalies elite radosi vis daugiau iš tikrųjų ar formaliai islamo religiją priėmusių ar netgi vietines religijas išpažįstančių mišrių šeimų, todėl užkariautojai natūraliai perimdavo šalyje įprastas gyvenimo formas, aprangos, buities elementus. Vadinasi, islamiškosios kultūros elitas, kuris valdė pagrindinius šiaurės ir kai kuriuos vidurio Indijos politinius centrus, kontroliavo karinės jėgos svertus, savinosi pagrindinius užgrobtų pusiasalio regionų materialinius išteklius, vis dėlto nepajėgė iki galo pavergti Indijos dvasinės kultūros bei religijos srityse ir galutinai pasukti jos kultūros raidą islamizacijos kryptimi.

Ankstyvoji islamiška architektūra

Arabai, persai, o vėliau tiurkai į užgrobtas Hindustano pusiasalio teritorijas atsinešė savo architektūros tradicijų laimėjimus, naujus konstruktyvius kompozicijos ir statybos principus, architektūroje įsivyravo geometriškai aiškesnės linijos ir formos. Todėl lygia-grečiai su hinduistine ir džainistine architektūros tradicija nuo XII a. šiaurinėje Indijoje jau plėtojasi arabų ir persų architektūros tradicijas tęsianti *islamiška* architektūra, kuri, pakliuvusi į galingos indų civilizacijos įtakos lauką, patiria esminių transformacijų ir palaipsniui virsta *indoislamiška*. Joje tradicinės arabų, persų, tiurkų architektūros formos jungiasi su ikiislamiškomis indiškomis. Tai naujas galingas indų architektūros ir kitų menų srautas, kuris naujomis formomis paturtina indų meno tradiciją. Mūsų pavartotas terminas „indoislamiška architektūra“ yra gana santykinis.

Islamizuota indų architektūra pereina du skirtingus evoliucijos etapus – *ankstyvąją* ir *brandųją*. Ankstyvajame užkariautojai sąmoningai griovė didingas indų šventyklas ir iš puikiai apdirbtų akmens luitų kolonų skubėjo statyti naujas islamo ginklo galią ir „vienintelės tikros“ religijos viešpatiją įtvirtinančias mečetes, medreses, minaretus. Statyboms neretai buvo panaudojami didžiuliai indų šventyklų blokai, tradiciniai architektūrinių konstrukcijų principai. Vėliau, kai atsirado daugiau iš islamiškųjų kraštų atvykusių architektų ir dekoru meistrų sakralinės architektūros pastatuose buvo siekiama nuosekliau įdiegti tradicinės islamiškosios architektūros formas. Ryškūs poslinkiai tuomet pastebimi architektūros, kaligrafijos, miniatiūrų tapybos, taikomosios dailės, poezijos, muzikos ir kitose srityse, kur senąsias indų meno formas keičia naujos, ženklintos islamizavimo antspaudu. Architektūra patiria esminių pokyčių, o su ja susijusi ir indų menų hierarchijoje išskirtinę vietą užėmusi skulptūra apskritai paranda savo vaidmenį.

Kaip pamatysime vėliau, Delio sultanato valdovų siekių taip ir nepavyko nuosekliai įgyvendinti, kadangi architektūros formų plėtotę neišvengiamai veikė su vietinėmis klimato sąlygomis ir konkrečiame regione viešpatavusiomis tradicijomis susiję daugybė skirtingų veiksnių. Todėl vėlesnė architektūros raida siejasi su savita Mogolų dinastijos valdymo laikais susiformavusia charakteringų sinkretiškų stilistinių bruožų indoislamiška architektūros tradicija (Sivaramamurti, 1999, p. 316–318). Šioms stilistinėms metamorfozėms neabejotinai turėjo įtakos ne tik anksčiau gyvavusios ir šimtmečiais puoselėjamos vietinės architektūros tradicijos, tačiau ir statybinės medžiagos, kadangi, skirtingai nei Artimuosiuose Rytuose, Vidurinėje Azijoje, Irane, statiniai užkariautoje Hindustano pusiasalio teritorijoje statomi ne iš plytų, o iš indų civilizacinėje erdvėje įprastų tvirtų tašytų akmens luitų. Jau pati darbo medžiaga, nusistovėjusios vietinių akmens tašymo



Didžioji mečetės arka Adžmire. XI a.

meistrų, akmens ir medžio raižytojų darbo tradicijos įnešė esminių pokyčių į islamo adeptų tvirtovių, mečečių, medresių, minaretų, mauzoliejų, rūmų architektūrą.

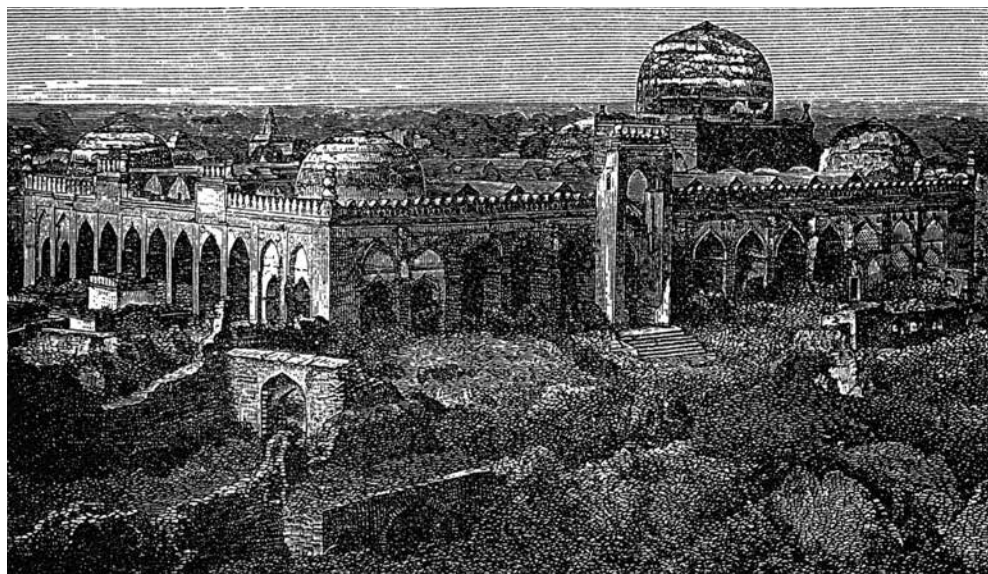
Ankstyvųjų islamiškųjų dinastijų valdymo laikais įvairių regioninių valdovų sostinės ir kiti karvedžių bei feodalų giminių valdomi miestai buvo statomi strateginiu požiūriu svarbiose vietovėse – tarsi galingos karinės tvirtovės-miestai, su daugybe gynybinės paskirties samdinių kariuomenei skirtų pastatų. Žvelgiant į juos, susidaro įspūdis, kad įvairaus rango šiaurės Indijos valdovai dar ilgai savo sostinėse ir miestuose gyveno slegiami užkariautojams būdingų „apsiausties“ ir būties laikinumo svetimoje kultūrinėje erdvėje kompleksų. Tokią psichologiją formavo karti daugelio ekspansi-

jos amžių patirtis, kai klestintys didžiuliai miestai po eilinių invazijų buvo sugriauunami ar net nušluojami nuo žemės paviršiaus, žmonės išblaškomi, o neseniai klestėję kultūros ir ekonomikos centrai sunykdamo ar virtę griuvėsių krūvomis ilgai merdėdavo.

Todėl ne tik tvirtovės miestai, tačiau net ir religinio kulto objektai, mauzoliejai neretai buvo statomi kaip gynybinių kompleksų ir tvirtovių sudėtinės dalys, kaip, pavyzdžiui, 1325 m. pastatytas mauzoliejus Tuglako tvirtovėje Delyje funkcionuoja kaip organiška galingų sienų gynybinio komplekso dalis.

Į Hindustano pusiasalį besiskverbianti islamo architektūra ir vaizduojamoji dailė labai skyrėsi nuo neseniai klestėjusios indų architektūros stilių. Populiariausi pastatai buvo šventyklos, tvirtovės, rūmai, mečetės, medresės, minaretai ir ypač mauzoliejai, kurių pagrindas dažniausiai buvo kubo formos, o pastatus dengė pusrutulio arba kupolo formos stogų konstrukcijos. Interjere skulptūrinius vaizdinius pakeitė abstrakčios arabeskos ir dekoratyvūs kaligrafiniai užrašai. Mečetėse ir mauzoliejuose buvo naudojamos arkos ir aukšti bokštai. Pastatus dažniausiai supo atviri sodai arba vienuolynų statiniai.

Nors persų ir Vidurinės Azijos architektus pasikvietę įvairūs valdovai statė mečetas, medreses, mauzoliejus ir rūmus orientuodamiesi į islamo pasaulyje susiklosčiusius architektūrinės estetikos principus, tačiau kadangi dauguma statytojų buvo



Mečetė Kulbargoje XIV a. XIX a. raizinytis

vietos gyventojai, jie neišvengiamai į statinius perkeldavo jiems įprastus konstrukcijos, medžiagų apdorojimo ir akmenų luitų tašymo, raizymo ir dekorų principus. Statydami pastatus gausiai liūčių plaunamose teritorijose architektai privalėjo atsižvelgti į visai kitas nei sausringoje zonoje buvusias klimato sąlygas, kokiose formavosi islamiškoji architektūra. Tai buvo antras veiksnys, kuris lėmė stilistinio eklektiškumo tendencijų Hindustano pusiasalyje išsigalėjimą naujų musulmonų valdovų proteguojamuose didinguose statiniuose, kurie turėjo pavaldiniams sukelti pagarbaus susižavėjimo jausmus.

Statydami pirmąsias mečetas, kaip minėjome, islamo adeptai dažnai pasitelkdavo daugybės nugriautų kruopščiai nušlifotų hinduistinių šventyklų architektūros detalių, kadangi toks statybos būdas gerokai pagreitino mečečių statybą ir natūraliai skatino hinduistinių ir islamiškų architektūrinių formų hibridiškumą. Tai akivaizdu įdėmiau pažvelgus į daugelio pirmųjų mečečių, pastatytų vakarinėje Indijos dalyje ir Delyje, siluetus. Vienas ryškiausių to meto indoislamiškosios architektūros pavyzdžių yra Kutb Minaro minaretas, pastatytas 1193–1236 m. greta mečetės ir mauzoliejus Delyje, kuris tuomet buvo galingo Delio sultonato sostinė. Šio pastato architektūroje jaučiama stipri Vidurinės ir Mažosios Azijos architektūros tradicijų įtaka. Tai nieko nuostabaus, kadangi tuo metu Delio sultonatas artimai kultūriškai bendravo su šių regionų islamiškais



Robert Smith. Kutb mečetė Delyje iš šiaurės rytų pusės. Aliėjinė tapyba. 1830

valdovais. Delio sultono rūmuose dirbo daug iš šių regionų pakviestų meistrų. Didingos aukštyl kylančios Kutb Minaro minareto ir jį supančių architektūros pastatų turi hinduistinei architektūrai būdingų masyvių formų ir dekoro elementų, kadangi juos statė vietos meistrai, panaudodami čia įprastą horizontalių tašytų vietinio granito luitų klojimo technologiją. Šis bokštas, be minaretams įprastos kvietimo tikintiesiems maldai funkcijos, buvo ir strategiškai svarbus apžvalgos bokštas, kadangi iš jo viršūnės buvo gerai regimos tolimos teritorijos.

Grakštus aukštyl besistiebiančias minaretas visiškai užgožia jį supančias mečetes ir kitų pagalbinių ansamblio statinių pastatus. Iš toliau žvelgiant jis visiškai dominuoja kraštovaizdyje. Pradžioje minaretas buvo keturių aukštų, apsuptas apžvalgai skirtais balkonais bokštas, kurio viršuje buvo iškeltas ant kolonų tiurkiško stiliaus kupolas. Į visus bokšto balkonus vedė jo viduje įrengti sraigto pavidalo laiptai. Tačiau kai 1369 m. viršutinę Kutb Minaro minareto dalį sugriovė griaustinis, jis buvo pakeistas dviem aukštais. Taip vietoj keturių pradžioje projektuotų aukštų atsirado penki. Vėliau XIX a. pradžioje minaretas nukentėjo nuo žemės drebėjimų ir vėl buvo perstatytas. Iki nūdienos išliko penkių aukštų keturiais žiediniais balkonais apsuptas 72,6 m aukščio pastatas. Šio pastato diametras



Kutb Minaro minaretas. Delis. 1193–1236

apačioje yra 14,74 m, o pačiame viršuje jis susiaurėja iki 3,05 m pločio. Šis siaurėjimas sukuria lengvumo ir sklendimo erdvėje iliuziją.

Taurus, puikiai apdorotas vietinis granitas minareto architektūrai suteikia ypatingą didingumą ir iškilmingumą, dekorui buvo plačiai naudojamas vietos rusvas smiltainis, o bokštui ypatingą grožį suteikia viršutinių aukštų dekorui panaudotas baltas marmuras. Šiame statinyje labiausiai žavi silueto linijų grakštumas, proporcijų ir ritminių struktūrų jausmas, balkonų skulptūriškumas. Tai ne tik vienas gražiausių iš man žinomų minaretų, tačiau harmoningos islamiškos ir indiškos architektūros sintezės pavyzdys, kurio poveikis buvo ryškus tolesnei Mogolų epochos indoislamiškosios architektūros raidai.

Mogolų kultūros iškilimas

Naujas šiaurinės Hindustano pusiasalio dalies indoislamiškosios kultūros pakilimas išryškėjo valdant Čingischano palikuonims timuridams, kurių atstovas talentingas karvedys ir politikas, išeivis iš Vidurinės Azijos kultūros centro Samarkando Babūras, 1526 m. sutriuškinęs sultono Lodžio kariuomenę, įkūrė vadinamąją Didžiųjų Mogolų dinastiją.

Šios dinastijos pradininkas, augęs garsiuose kultūros centruose Samarkande ir Bucharoje, visokeriopa skatino kultūros, mokslo, meno raidą. Šias mecenatystės tradicijas perėmė ir išplėtojo palikuonys, kurie daug nuveikė paverčiant mogolų dinastijos valdovų rūmus svarbiu tarptautiniu intelektualų ir menininkų traukos centru.

Babūro sūnus Humajunas, susidūręs su aršiu užkariautų teritorijų pasipriešinimu, kurį laiką netgi buvo ištumtas iš Delio ir pasitraukė su šeima į Iraną. Tačiau vėliau remiant Irano šacho kariuomenei jis susigrąžino Mogolų dinastijos valdžią dviejuose pagrindiniuose imperijos miestuose Delyje, Agroje ir kai kuriose kitose šiaurės Indijos teritorijose. Jis ir vėlesni imperatoriai skatino persų kalbos ir įvairių Irane klestėjusių meno formų sklaidą savo imperijoje. Jiems mecenuojant, valstybine tapusia persų kalba buvo sukurta daug svarbių mokslo, literatūros ir poezijos kūrinių.

Mogolų imperijos galią atkūrė Babūro vaikaičiai imperatoriai Akbaras. Jis įžengė į sostą 1556 m. vos keturiolikos metų po tragiškos tėvo Humajuno mirties (žuvo iš aukštai nukritęs savo bibliotekoje). Iki 1560 m. Akbaras, globojamas išvalgaus regento Bairam Khano, atgavo Džaunpurą ir Adžmerą. Jis pradėjo naują užkariavimų epochą, per kurią visa Indija į šiaurę nuo Vindhjos – nuo Gudžarato iki Bengalijos, įskaitant Kašmyrą, Kabulą ir Kandaharą – buvo įtraukta į imperijos ribas. 1600 m. imperatorius išplėtė valstybės ribas pietų kryptimi pajungdamas savo valdžiai ir Ahmadnagarą.

Perėmęs valstybės valdymą iš savo pirmtakų ambicingas Akbaras jau nebesitenkino Mogolų sultono, kaip jo tėvas Humajunas, statusu, o siekė tapti didžiulės ir etniškai margos imperijos valdovu, vienodai teisingai valdančiu ne tik į jo valstybės sudėtį įėjusius islamo adeptus persus, arabus, tiurkus, afganus, tačiau ir įvairioms etninėms grupėms priklausančius vietinius gyventojus. Akbaras valdė pusę šimtmečio tuo metu, kai augant Vakarų civilizacijos galiai Prancūzijoje viešpatavo Henrikas IV, o Anglijoje skleidėsi Elžbietos „aukso epocha“.

Šis trečiasis Mogolų dinastijos atstovas, greta Ašokos, Kaniškos ir Haršos, buvo vienas galingiausių Indijos valdovų. Jam buvo svetimas religinis fanatizmas, valdovas suprato, kad sudėtingiausia yra ne prievarta, pasitelkiant pavaldžią kariuomenę, sujungti įvairias Hindustano pusiasalio karalystes, kunigaikštystes, o išmintingu valdymu harmonizuoti įvairių tikėjimų, kultūros tradicijų pavaldinius, tarp kurių dažniausiai dėl religinių požiūrių skirtumų nuolatos išsiplieskdavo lokalūs konfliktai. Pasižymėjęs ypatinga tolerancija Akbaras įkūrė efektyvią milžiniškos Mogolų imperijos administracinę sistemą, kurioje pagrindinė rūmų kalba buvo persų. Jis sąmoningai skyrė į vadovaujančius postus įvairių religijų atstovus. Paskyręs ministrus, provincijų vietininkais ir kitais aukšto rango valdininkais indų kilmės žmones, Akbaras užsitarnavo vietinių gyventojų paramą ir ištikimybę. Nors buvo talentingas karvedys, laimėjęs visus mūšius, karo nemėgo ir valstybės problemas bei

santykius su gretimomis valstybėmis siekė derinti taikiomis priemonėmis.

Įkvėptas sufijų mistinių idealų, rėmė naujo sinkretiško, jungiančio islamo, hinduizmo ir kitų religijų idealus, tikėjimo *Din-e-Ilahi* (dieviškas tikėjimas) sklaidą. Imperatorius labai mėgo kaligrafiją, poeziją, gražius pastatus, žavėjosi sodų menu. Iš čia kilo rūpinimasis kultūros, mokslo ir meno plėtote; savo rūmuose jis telkė garsius mokslininkus, poetus, architektus, dailininkus, kaligrafus, muzikantus, skatino tyrimus religijos, filosofijos ir meno srityse. Akbaras inicijavo svarbiausių indų tekstų, „Mahabharatos“, „Ramajanos“, „Harivamšos“ ir kitų, vertimo į persų kalbą programą, siekdamas paskatinti socialinių, kultūrinių ir meninių idėjų apykaitą tarp skirtingų religinių konfesijų pavaldinių. Jis įgyvendino daug didingų architektūrinių ansamblių statybos projektų Agroje, Delyje, Lahore, Sikandroje ir kituose miestuose.

Akbaro vyriausias sūnus Selimas, pasisavinęs Džahangiro (pasaulio užkariautojo) vardą, nesėkmingai mėgino užkariauti Dekano plokštikalnę. Jo valdymo laikais (1605–1627 m.) Mogolų imperijos kultūra ir menas iškilo į naujas aukštumas. Savo aplinkoje Džahangiras sutelkė daug garsių mokslininkų ir menininkų, buvo aistringas knygų kolekcionininkas, daug dėmesio skyręs imperatoriškųjų rūmų bibliotekos komplektavimui. Jis išsiskyrė subtiliu literatūriniu skoniu, buvo islamiškosios kaligrafijos mėgėjas, jo autobiografinė knyga iki šiol žavi skaitytojus meistriška minčių dėstymo forma, jautriu psychologizmu, originaliomis įžvalgomis ir vertinimais.

Šah Džahanas (vald. 1628–1658 m.) užkariavo Dekaną, jo viešpatavimo pradžioje Ahmadnagaras galiausiai buvo inkorporuotas į imperiją, o Bidžapuras ir Golkonda paversti kone vasalais. Šio imperatoriaus valdymo laikais Mogolų imperija pasiekė savo galios apogėjų, valdovo rūmai stulbino atvykėlius iš kitų kraštų turtais, prabanga, kultūros ir meno mecenavimo mastais. Tuomet Mogolų imperija, greta Kinijos, buvo turtingiausia ir galinčiausia pasaulio imperija, kuri vykdė grandiozinius miestų, tvirtovių ir šventyklų statybų



„Humajuno dvariškiai“. Iš: Hamida Banu Begam
„Akbarname“. Mogolų stiliaus miniatiūra.
1595–1600



„Akbaras“. Iš: Athanasius Kircher,
China Illustrata. 1665.

planus. Didžiausi Šah Džahano darbai – rūmų Agroje atnaujinimas ir Tadž Mahalo (jo žmonos mauzoliejus) statymas bei nauji rūmai ir miestas Delyje (Šahdžahanabade), kuris tapo sostine.

Trečiasis imperatoriaus sūnus Aurangzebas įvykdė valstybės perversmą ir įkalino tėvą. Jis, pasivadinęs Alangiru (Visatos valdovu), dar labiau išplėtė savo imperijos, kurią valdė beveik pusimtį metų, nuo 1658 iki 1707 m., žemes. Puikiai išsilavinęs islamo teologijos srityje šis religinis fanatikas, atstūmė savo indiškios kilmės pavaldinius tiek šiaurinėje, tiek ir pietinėje imperijos dalyje.

Ketvirtojo Mogolų dinastijos valdovo asketiškų pažiūrų Aurangzebo grįžimas prie islamiškųjų vertybių hierarchijos iškėlimo lėmė jo atsiribojimą nuo taip kitiems šios dinastijos valdovams įprasto architektūros ir meno mecenavimo. Jo asketizmas ir ištikimybė ankstyvojo islamo griežtam etikos ir

gyvenimo kodeksui iškart sukėlė prie demokratiškų valdymo principų jau įpratusių hinduisų pasipriešinimą ir stiprino imperijos politinės ir kultūrinės dezintegracijos tendencijas. Provincijų valdovai, kurių postai iki tol buvo Delio valdžioje, dabar kūrė savarankiškas dinastijas, o atskiri anksčiau musulmonų užkariauti regionai, valdomi galingų vietinių feodalinių giminių, atgavo politinį autonomiškumą. Tačiau buvo ir tokių, kaip, pavyzdžiui, Džaunpuras, Mandus, Bengalija, Gudžaratas, Orisa, kurie išsaugojo nepriklausomybę iki XVI a., o atkakliai priešinęs Radžastanas net iki XVII amžiaus.

Mogolų dinastijos valdovai skatino atsineštos islamiškos arabų, islamizuotos persų, Vidurinės Azijos kultūros ir meno formų suartėjimą su tradicinėmis indų kultūros ir meno formomis. Mogolų valdovų rūmuose įvairių menų globėjai ir mecenatai buvo ne tik imperatoriai, tačiau ir jų žmonos, šeimos nariai. Imperatorių rūmuose gyvavo savotiškas knyginės kultūros kultas, kuris paskatino valdovus sukurti turtingą imperatoriškųjų rūmų biblioteką, į kurią buvo kryptingai superkamos unikalios viso musulmoniškojo pasaulio erdvėje pasirodžiusios knygos. Greta įvairių žanrų literatūros kūrinių, čia sistemingai buvo komplektuojamos istorijos, filosofijos, religijos, geografijos, įvairių gamtos mokslų, senovės



Džahangiras ir liūtas su savo viziriu. Mogolų stiliaus miniatiūra. 1640



Princas Aurangzebas ir Muradas Bakšas. Dviejų dalių sukomponuoti portretai. Mogolų stiliaus miniatiūra. 1618–1624

autorių knygos. Akbaro valdymo laikais biblioteką sudarė apie 24 000 perrašytų knygų, iš kurių daugelis buvo specialiai iliustruojamos ir perrašomos ant brangių iš užsienio atvežtų medžiagų pačių imperatorių ar jų šeimos narių nurodymais. Panašių bibliotekų komplektavimo tradicija pasklido ir kituose imperiją valdančio elito rūmuose. Knygos kultūra tapo neatsiejama klestinčios Mogolų imperijos kultūros pasaulio dalis. Svarbias asmeninių apmąstymų ir prisiminimų knygas paliko imperatoriai Babūras ir Džahangiras.

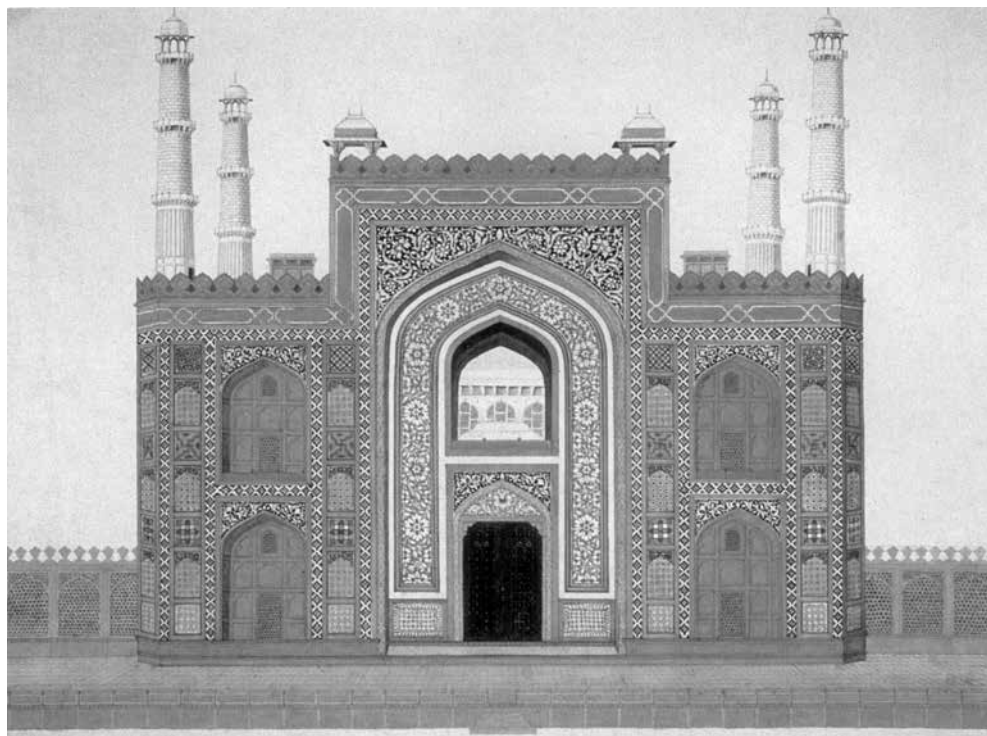
Pagrindinis Mogolų dinastijos valdymo epochos menininkų architektų, kaligrafų, tapytojų, dekoratyvinės dailės šalininkų įkvėpimo šaltinis buvo persų meno tradicijos, pirmiausia timuridų, o vėliau sefevidų. Iš Irano ir Vidurinės Azijos sklidusios meninės įtakos surado palankią dirvą islamizuotos indų kultūros terpėje ir pagimdė naujas originalias sinkretiškas meno formas bei stilius. Įvairių tautinių tradicijų menininkų kūrybinių pastangų rezultatas – *ilgai lygiagrečiai koegzistavusių islamiškos ir hinduistinės kultūros tradicijų sintezė, atsispindėjusi įvairiose estetinės kultūros ir meno srityse*. Patys imperatoriai buvo ne tik meno mecenatai, tačiau ir konkrečiose meno srityse pasiekę



Muhammadas Šahas rūko kaljaną savo apartamentuose. Mogolų stiliaus miniatiūra. 1719–1748

aukštumų. Pavyzdžiui, Džahangiras buvo pripažintas miniatiūros meistras, o jo vaikaitis Šah Džahanas – architektūros žinovas, kuris aktyviai dalyvaudavo savo remiamų architektūros objektų planų ir statymo darbuose.

Akivaizdu, kad mūsų glaustai aptartas islamiškosios civilizacijos įtakos stiprėjimas Mogolų dinastijos valdymo laikais paveikia įvairias indų kultūros, estetikos ir meno sritis. Islamo kraštuose, ypač Irane, jau seniai kultivuojamos labiau struktūruotos estetikos skverbimasis į Hindustano pusiasalyje anksčiau gyvavusias meno formas skatino esminius poslinkius estetinių idealų kaitoje. Mogolų dinastijos valdymo metu *architektūros, poezijos, muzikos, miniatiūros ir taikomosios dailės plėtotė, nors ir ne visiškai sinchroniškai, tačiau skleidėsi viena magistraline dekoratyvėjimo kryptimi*. Spalvingai ir perkrautai detalių anksčiau viešpatavusiai įvairių hinduizmo pakraipų estetikai kaip priešprieša pradžioje Delio sultonato valdymo laikais oponavo ankstyvosios islamiškosios estetikos pabrėžtinas asketiškumas, persmelktas tikėjimo, kad *Dievo atvaizdas iš esmės yra neišreiškiamas meninėmis priemonėmis*. Iš čia kilo *Delio sultonato architektūrai būdingas islamo estetikos adeptų diegiamas pabrėžtinas paprastumas ir ornamentinių struktūrų dekoratyvumas*. Šie islamo religijos estetišiai idealai pirmiausia



Thomas Daniell. Hinduistų šventyklos Brindabande. Aliejinė tapyba. 1797

išryškėjo kultinių pastatų mečečių, medresių, mauzoliejų architektūroje ir interjeruose, o vėliau pradėjo skleisti tokiose naujos estetikos įprasminimui parankiausiose meno formose kaip į ornamentalumą ir dekoratyvumą linkstančioje poezijoje, muzikoje, kaligrafijoje, miniatiūroje, rankraščių ir ypač Korano manuskriptų puošyboje.

Mogolų dinastijos valdymo laikais, išryškėjus islamiškos ir vietinės indiškos kultūros tradicijų estetinių idealų suartėjimui, stiprėjant persų meninės kultūros įtakai, gimė kokybiškai naujos sintetinės estetinės rigorizmą atmetančios meninės kūrybos formos. Šios galingos ir savitos kultūros bei meno tradicijos veikė viena kitą. Jų natūralus sąveikavimas buvo žingsnis į skirtingų kultūros tradicijų tapimą atviresnėmis ir vaisingą sintezę Mogolų dinastijos valdymo laikais. Todėl, pavyzdžiui, architektūroje ir kituose menuose dėl lemiamos persų kultūros tradicijos įtakos anksčiau vyravusį estetinį griežtumą ir asketizmą palaipsniui keičia įmantrus pompastiškumas ir prabangus puošnumas. Šis skirtingų tradicijų susiliejimas skatino naujo, vadinamojo Mogolų stiliaus, įvairių meno formų iškilimą.

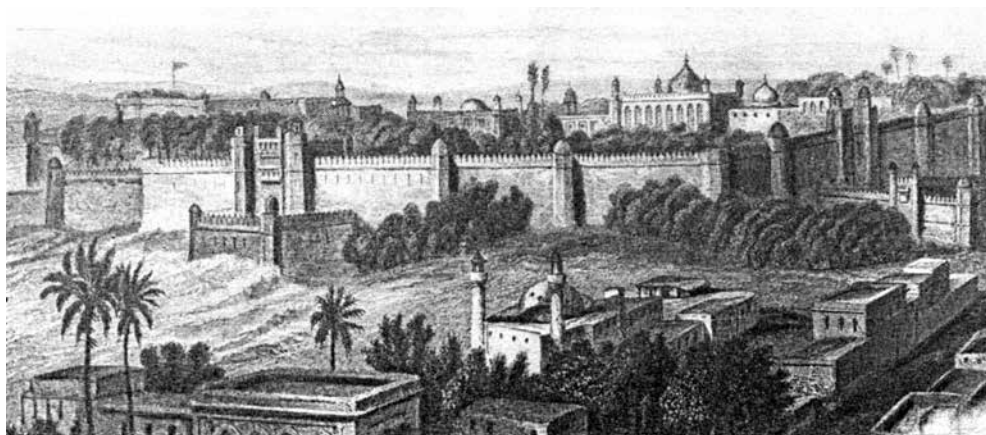
Mogolų architektūros tradicijos savitumas

Dauguma svarbiausių islamiškos architektūros paminklų buvo sukurti valdant galingai Mogolų dinastijai. Tada išryškėjo arabų, persų, Vidurinės Azijos tiurkų ir indų architektūros tradicijų suartėjimas, tuomet buvo tęsiama anksčiau užgimusi miestų tvirtovių statybos tradicija. Pavyzdžiui, Akbaro valdymo laikais strategiškai svarbiose imperijos vietovėse buvo pastatyti penki gynybiniai kompleksai su daugybės pastatų infrastruktūromis. Tai fortas ir valdovų rūmai Agroje, naujas miestas ir imperatorių rezidencija Fatehpur-Sikri, didžiuliai gynybiniai kompleksai Adžmere, Lahore ir Alachabade, kurių statybai buvo pasitelkiami geriausi to meto architektai, fortifikacijos specialistai, akmens raižytojai, dekorų meistrai. Akbaro parėdymu iškyla didingas valdovo tėvui skirtas Humajuno mauzoliejus Delyje. Valdant Akbaro sūnui Džahangirui, statybos mastai mažėja, tačiau iškyla trys didingi mauzoliejai: Akbaro, greta Agros, Džahangiro Lahore ir Itimad-ud-Daulo Agroje. Akbaro vaikaičio Šach Džahano valdymo laikais iškilo Raudonasis fortas ir valdovų rūmai Delyje, didingos didžiosios mečetės Delyje, Agroje ir Lahore. Tačiau garsiausias to meto architektūros šedevras buvo jo mylimai žmonai skirtas mauzoliejus Agroje, plačiau žinomas Tadž Mahalo vardu.

Akbaro valdymo laikais islamizuotoje Hindustano pusiasalio erdvėje formuojasi naujo daug griežtesnio ir funkcionalesnio stiliaus labai įvairių formų ir funkcijų architektūros tradicija. Joje regima akivaizdi per moterišką liniją suartėjusių galingų Radžputų valdovų proteguojama hinduistinė didingų ir masyvių formų architektūros tradicija, kurioje labai svarbiais elementais tapo ištaigingumą ir galią demonstruojantys išorinio statinių dekorų ir interjero elementai.

Nors šiame architektūros raidos etape nauja jėga atgimsta senos indų tvirtovių, rūmų, šventyklų statymo tradicijos, tačiau architektūros ansamblių statyboje vis daugiau atsiranda arkų, kupolų, skliautų, naudojamos stiprios akmens blokų rišančios medžiagos. Islamo ir indų architektūros tradicijoms sąveikaujant radosi stiliaus požiūriu įvairios neretai didingumą su pretenzingumu derinančios, hibridinės indoislamiškos architektūros formos. Šis senųjų indų ir naujų islamiškosios architektūros tradicijų susiliejimas pagimdė naują brandžios Mogolų indoislamiškos architektūros tradiciją. Vis labiau jaučiama persiškų ir indiškių architektūros tradicijų įtaka pasaulietinių pastatų, tvirtovių ir rūmų statyboje.

Garsiausiais Mogolų indoislamiškos architektūros pavyzdžiais tapo Gol Gumbazo, Bidžapuro ansambliai, Raudonasis fortas Delyje, Humajuno mauzoliejus Delyje (XVI a. antroji pusė), Akbaro mauzoliejus Sikandre (1613 m.), Divani-Am priėmimų salė Delyje (1627–1658 m.), Didžioji mečetė Delyje (1644–1658 m.), Agros rūmai ir fortas

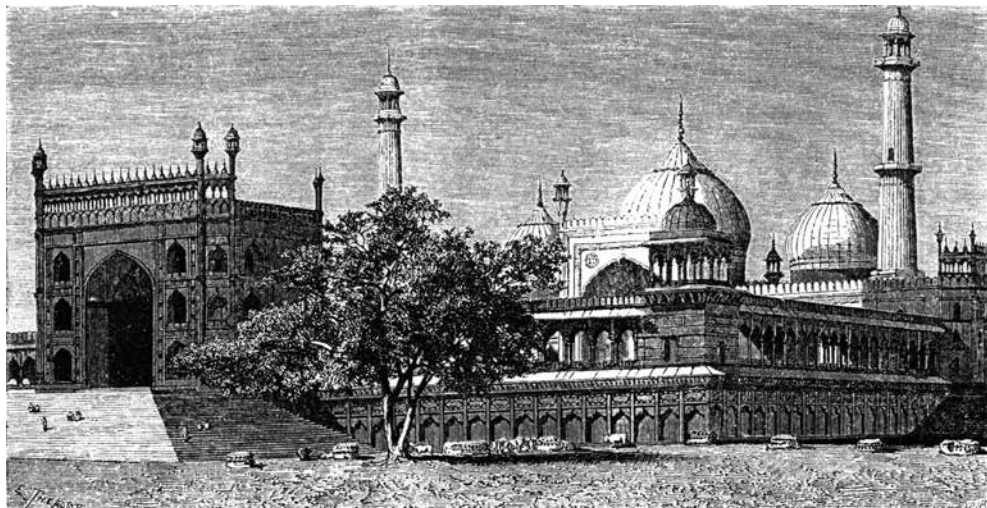


Raudonasis fortas. Delis. 1638–1648. XIX a. litografija

bei Tadž Mahalo mauzoliejus Agroje (1648–1653 m.), Birk Singh Deo rūmai Datijoje (apie 1620 m.).

Tačiau turtinga indų architektūros tradicija, įkūnyta daugybėje islamo ekspansijos metu nesugriautų pastatų, praslinkus pirmajai aktyvios islamizacijos bangai, daugelyje Indijos regionų atgimė, kadangi ankstesnė indų civilizacijos tradicija buvo dar gyvybinga, ji laikėsi mitų, legendų, herojinių epų pavidalu, todėl *šis archajinių kultūros sluoksnių atgaivinimas įvairiais pavidalais atgimė kaip būdas suvokti savo „indiškumą“, prisiminti savo herojišką praeitį*. Šiuos estetiškesnės sąmonės poslinkius vis labiau toleravo suaugantys su nauja savo tėvyne, jos kultūrine aplinka ir Mogolų dinastijos valdovai. Todėl naujų tikrąja šio žodžio prasme *indoislamiškų* estetinių idealų kaita neišvengiamai atsispindėjo persų ir indų architektūros tradicijų įkvėptuose minkštesnių architektūrinių formų stiluose, kuriuose anksčiau vyravusį formų paprastumą, asketiškumą išstūmė pretenzingas didingumas ir puošnumas. Milžiniški imperijoje sukaupiti turtai tarsi išsiliejo naujuose architektūros principuose, kurių tikslas buvo pademonstruoti valdovų galią ir didingumą. Tad greta svarbiausių architektūrinių ansamblių, kaip ir Irane, buvo kuriami kruopščiai suplanuoti parkai, pasivaikščiojimams skirtos ir dekoratyvines funkcijas atliekančios alėjos, dirbtiniai vandens telkiniai, kuriami išties miestai su savitais architektūriniais ansambliais.

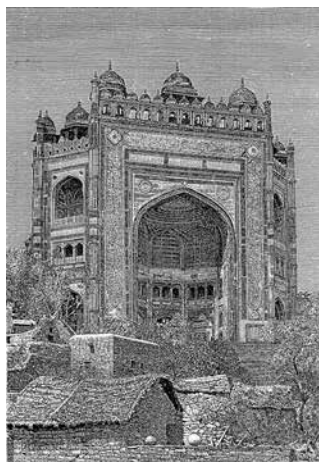
Didingiausias Akbaro sumanymas buvo 1569 m. subrendęs noras perkelti sostinę į naują sufijų pamėgtą vaizdingą susitikimo vietą, apie 30 kilometrų į pietvakarius nuo Agros. Čia imperatorius nutarė pastatyti naują fantastinio grožio miestą savo senelio, kuris įtvirtino Mogolų dinastijos viešpatavimą Indijoje, pergalių pagerbimui. Taip prasidėjo vieno svarbiausių Mogolų architektūros pavyzdžių, naujo „pergalės miesto“,



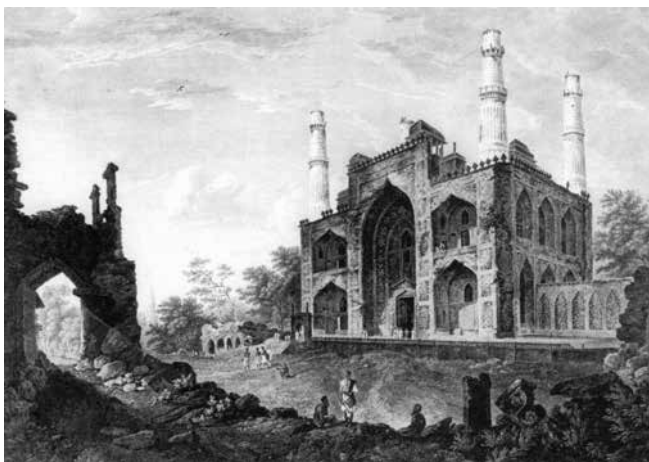
Didžioji mečetė. Delis. 1656. XIX a. raizinytis

valdovų rezidencijos – Fatehpur Sikri statybos. Projektuojant ir vykdant statybos darbus aktyviai dalyvavo Akbaras. Sutelkęs daugybę lėšų, jis miesto statybai pakvietė daug garsių architektų ir dekoru meistrų iš įvairių kraštų. Miesto pastatai tikriausiai buvo statomi turint tik bendrą jo formavimo idėją, ne visuomet nuosekliai vienas po kito, o lygiagrečiai vienu metu architektams ir meistrams plušant prie skirtingų ansamblių. Per 10 metų (1570–1580 m.) čia buvo pristatyta daugybė eklektiškų su Gudžarato, Gvalioro, Radžastano ir kitų regionų stiliaus elementais rūmų, iš kurių ištaigingumu išsiskyrė miesto centre pastatytas didingas 90 × 130 m imperatorių rūmų Mahal-i-Khas rūmų ansamblis su iškilmingų priėmimų sale Divan-i-Khas, kurioje buvo brangiausiomis medžiagomis išpuoštas valdovo sostas. Valdovų rezidenciją supo daugybė kitų pagalbinių pastatų. Mieste atsirado masyvių formų indiško stiliaus gynybinių įrengimų, Triumfo arka, šventyklų, visuomeninės paskirties pastatų ir kitų architektūros ansamblių. Iš jų savo svarba išsiskyrė milžiniška su trimis kupolais didžioji mečetė ir greta du Selimui Čiši ir Islam Khanui skirti mauzoliejai. Pagal imperatoriaus sumanymą, miestą apsupo galingos gynybinės sienos, jame vienas po kito kilo daug įstabių skirtingo stiliaus didingų architektūrinių ansamblių.

Daugelio šio miesto architektūros ansamblių statyboje buvo naudojamos senosios indų šventyklų statybos technologijos, didžiulės sudėtinės architektūrinių ansamblių dalys: kvadratiniai akmeniniai stulpai, apskritos formos kolonos, atraminės sijos, kronšteinai, kapiteliai, raizinių dekoru išmarginti vartai buvo iš anksto parengiami įvairiose



Fatehpur Sikri mečetė, pietinis
įėjimas. 1556–1605

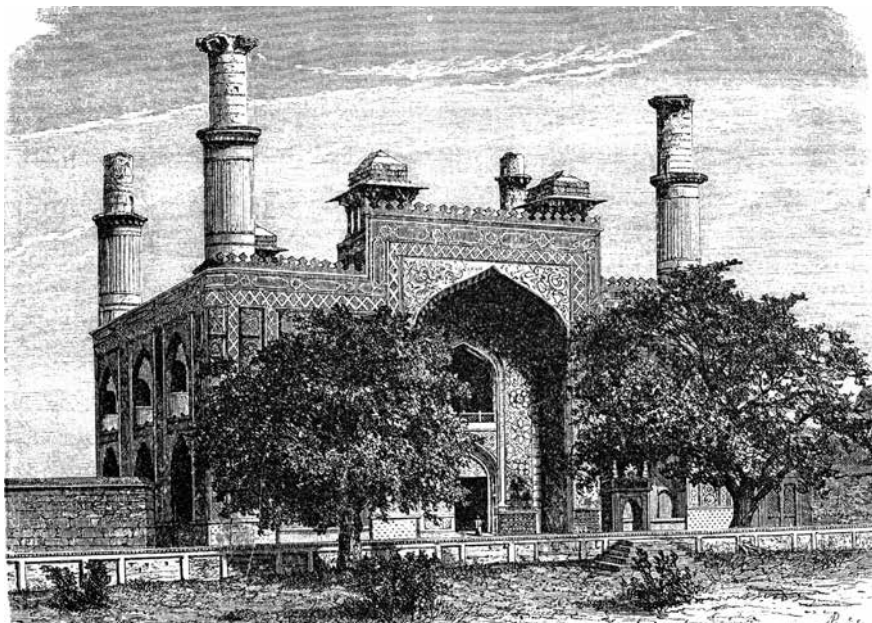


William Hodges. Imperatoriaus Akbaro mauzoliejiaus vartų vaizdas
Sekundroje. Raižinys. 1786

akmens skaldyklose, o vėliau sudėtingais mechaniniais įrengimais atgabenami ir surenkami jų statybos vietose. Tokios statymo technologijos spartino didžiulių architektūrinių ansamblių statybą.

Sparčiai išaugęs į daugybės architektūros paminklų prisodrintą miestą Fatihpur-Sikri taip pat greitai buvo ir apleistas gausybės statytojų, kadangi neturėjo kitiems miestams būdingos infrastruktūros ir netapo, kaip buvo planuota Akbaro, svarbiu su Deliu ir Agra pajėgiančiu konkuruoti, valstybės administraciniu ir kultūros centru, todėl šis įstabaus grožio tarsi parodinis valdovų ištaigingumą ir galią pabrėžtinai demonstruojantis miestas greit sunyko. Šiandien tai turistų pamėgtas miestas vaiduoklis, kuris žavi daugybe įstabių skirtingo stiliaus architektūrinių ansamblių, tačiau jame nėra įprasto Indijos miestams gyvenimo šurmulio.

Po Akbaro epochoje išryškėjusių islamiškų architektūros formų hinduizacijos tendencijų jo sūnaus Šach Džahano valdymo laikais vienuose svarbiuose architektūriniuose statiniuose galime regėti tėvo įtvirtintų architektūros tradicijų tąsą, o kitose – atsisukimą į ankstesnes islamiškosios architektūros tradicijas. Pirmąją tendenciją simbolizuoja apie 1638–1648 m. Delyje iš raudono smiltainio pastatytas vadinamasis Raudonasis fortas, kuris yra tarsi klasikinis Mogolų epochos architektūrai būdingos musulmonų ir indų architektūros tradicijų sintezės pavyzdys. Masyvios ir imponantiškos su daugybe dekoratyvių detalių valdovo rezidenciją juosiančios gynybinės sienos primena pietinėje Indijoje ir Dekano plokštikalnėje išplitusias masyvias hinduistinės architektūros formas.



Akbaro mauzoliejus Sekundroje. 1605–1613

Kitas svarbus Šach Džahano valdymo laikais pastatytas baltu marmuru spindintis indoislamiškos architektūros šedevras Tadž Mahalas (1648–1653 m.) yra grakštesnių, ažūrinių, tarsi sklendinčių erdvėje formų ir artimesnis islamiškai architektūros tradicijai. Šis artimumas iš dalies gali būti paaiškinamas projekto konkursą laimėjusio architekto kilme, kuris perkėlė į Indiją savo tėvynėje gyvavusias architektūrines formas. Tačiau ir jos, kadangi dirbo daugybė vietinių meistrų, patyrė stiprų indiškiosios architektūrinės estetikos tradicijų poveikį. Tadž Mahalo ansamblis buvo mylimos imperatoriaus žmonos Mumtaz Mahal atminimui skirtas mauzoliejus. Ši reto proto ir talento moteris, kilusi iš kilmingos persų giminės, buvo vadinama imperatorių „rūmų žiedu“. Iš čia ir plaukė persiškas vardas *Tadž-i Mahal*, kuris ir buvo suteiktas jos atminimui skirtam mauzoliejiui. Kaip visuomet lydėjusi vyrą žygių metu, imperatorienė netikėtai mirė gimdydama. Šis praradimas sukrėtė valdovą ir jis, nusišalinęs nuo valstybės reikalų, sutelkė dėmesį į žmonos atminimui skirtą mauzoliejaus statybą. Šio sumanymo įgyvendinimui jis skyrė milžiniškas lėšas ir pasitelkė daug garsių meistrų iš įvairių musulmoniškų kraštų.

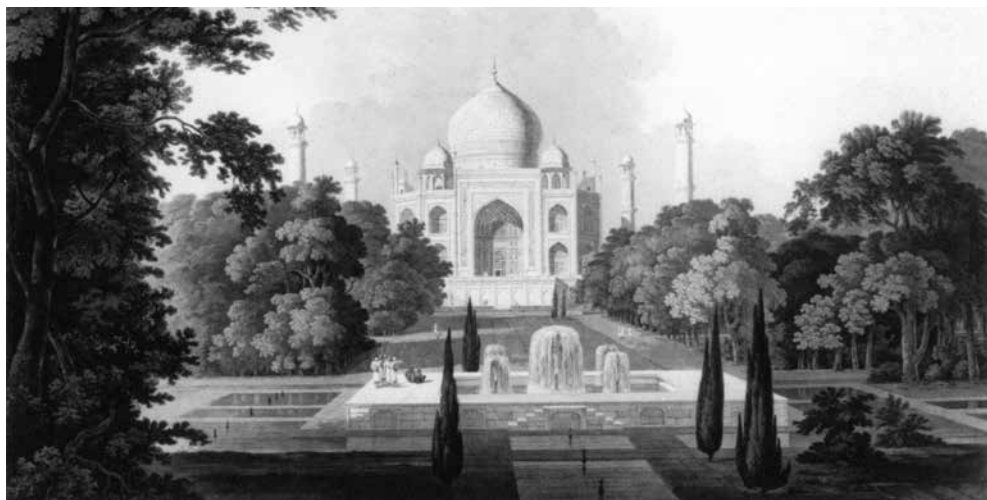
Nors mauzoliejaus projekto kūrimo ir statybos darbuose, be vietinių gyventojų hinduistų, aktyviai dalyvavo daugybė garsių meistrų iš arabiškų kraštų, Irano, Turkijos, Samarkando, šis architektūros paminklas glaudžiai siejasi su ankstesne Mogolų archi-

tektūros tradicija, pirmiausia su Delyje 1565 m. pastatytu Humajuno mauzoliejumi. Dėl pagrindinio architekto vardo mokslinėje literatūroje vyksta diskusijos; skirtingi autoriai išskiria vis kitų architektų pavardes, kadangi tokio ilgo ir sudėtingo projekto įgyvendinimo metu, suprantama, galėjo keistis projekto įgyvendinimo eigą kontroliuojantys pagrindiniai architektai. Tačiau rašytiniuose šaltiniuose kaip projekto konkurso laimėtojas ir pagrindinių meistrų mėnesinio mokymo sąrašė kaip ansamblio projekto ir pastato brėžinių atlikimo autorius užrašytas iš Turkijos atvykęs Mohamadas Isa Efendi, kuriam, greta kitų dviejų kaligrafų Satar Khano ir Amanat Khano, raižytojo iš Samarkando Mohamado Šarifo ir akmens meistrų prižiūrėtojo Mohamado Hanifo, išskirtas didžiausias 1000 rupijų mėnesinis atlyginimas. Su turkiška architekto kilme asocijuojasi keturi aukštyn kraštuose kylantys minaretai, kurie primena Turkijoje anksčiau statytus minaretus, tačiau jų išdėstymo ir statybos principai skiriasi.

Ansamblio erdvė aprėpė didžiulę apie 580×305 m iš šiaurės į pietus orientuotą stačiakampio formos netoli Džamnos upės esančią vaizdingą teritoriją. Joje pagal persų parkų tradiciją buvo sukurtas kvadratinės formos parkas, kurį į keturias dalis dalijo dvi susikertančios alėjos ir nuo pietinių vartų pagrindinis kanalas orientuotas į mauzoliejaus centrinę įėjimą. Jų susikirtimo viduje iškilo centrinis mauzoliejaus pastatas, o aplink kiek toliau už parko želdinių mečetė ir daugybė pagalbinių pastatų – rūmų, viešbučių, prekybos galerijų ir pan., iš kurių daugelis iki nūdienos neišliko.

Ant tvirtos rudai rusvos marmurinės platformos šio parkinio ir architektūrinio ansamblio centre iš baltai rusvo marmuro iškilo didingas mauzoliejaus ansamblis, kurio aukštis nuo platformos pagrindo iki kupolo viršuje esančio špiliaus ir plotis yra beveik vienodas apie 57 m, sienų aukštis – 33 m, kupolo – 24 m, arkų 20 m, o keturi šonuose esantys minaretai iškyla beveik į 42 m aukštį. Visas ansamblis buvo sukurtas remiantis griežtais geometrijos ir simetriškų formų bei erdvių santykių principais. Estetiniu požiūriu itin sėkmingai architekto buvo parinkti aukščio ir erdvės santykiai tarp pagrindinių ansamblio architektūrinių akcentų didžiojo kupolo mauzoliejaus centre ir kraštuose iškylančių pusės kupolo aukštyje keturių šoninių bokštelių bei už jų toliau esančių minėtų keturių grakščių minaretų.

Pagrindinis pastato architektūrinis akcentas – milžiniškas tarsi lengvai sklendžiantis erdvėje kupolas, kuris, žvelgiant iš toliau, žavi savo lenktų linijų ir greta esančių statiskų dekoratyvių architektūrinių formų ir supančios prieigų aplinkos harmonija. Iš Irano ir Vidurinės Azijos pakviesti akmens raižymo meistrai iš balto ir švelniai rusvo marmuro sukūrė įstabią architektūrinių formų harmoniją. Pastatas itin stiprų įspūdį palieka žvelgiant iš toliau, kai vaizkaus indiško dangaus fone išnyra skaidrių, kartais tarsi miraže „perregimų“ ansamblio detalių elementai.



Thomas ir William Daniel. Tadž Mahalas iš sodo pusės. Agra. Akvatinta. 1801

Tadž Mahalas žavi suvokėją ne tik architektūrinių formų, tačiau ir raižinių dekorų, inkrustacijų bei kaligrafinių užrašų atlikimo meistriškumu. Šių itin atsakingų uždavinių vykdymą kuravo garsus iš Širazo atvykęs kaligrafas Amanat Khanas, kuris buvo atsakingas už visų kaligrafinių užrašų ir Korano citatų atlikimą. Ornamentais ir kaligrafiniais užrašais yra dekoruotos visos pagrindinio pastato viršutinės ir įėjimus į jį puošiančios dalys. Ansamblui nepaprastą grožį suteikia kraštuose išskylančios graakščių formų į viršų besistiebiančios minaretai.

Islamiškos kaligrafijos ir miniatiūrinės tapybos estetika

Lygiagrečiai molbertinės ir sieninės tapybos tradicijoms Hindustano pusiasalyje plėtojosi iš Irano, Vidurinės Azijos ir kitų arabų musulmoniškosios civilizacijos kraštų pasklidusi kaligrafijos, miniatiūrinės tapybos bei knyginės iliustracijos tradicijos. Islamas buvo dieviškojo žodžio ir rašto religija, todėl nenuostabu, kad jo idėjine ašimi tapęs Korano tekstas skatino ypatingą pagarbą kone mistinei rašytinio žodžio galiai. Kita vertus, Irane, kuris stipriausiai veikė Indijos kultūros islamizavimo procesus, neišgalėjo su antruoju Dievo įsakymu susijusi semitiška ikonofobijos tradicija, nors analogiški požiūriai priskiriami ir pranašo lūpoms, kuris teigė, kad nelaimė tam, kuris vaizduos gyvas būtybes, nes paskutiniojo teismo dieną asmenys, kuriuos menininkas atvaizdavo, išlips iš paveikslo ir pareikalaus atiduoti sielą. Todėl islamo religiniame mene atvaizdus dažniausiai keitė

kaligrafiški tekstiniai Dievą šlovinantys užrašai ir arabeskinės bei ornamentinės, dekoratyvios struktūros.

Glaudžiai su islamiškosios miniatiūrinės tapybos tradicija susijęs kaligrafijos menas buvo vienintelė ortodoksinio islamo šalininkų pripažįstama ir aukštinama vaizduojamojo meno forma. Kaligrafų menas islamiškuose kraštuose asocijavosi su dieviškojo žodžio gelminės esmės perteikimu, todėl buvo didžiai vertinamas ir gerai apmokamas. Kaligrafijai buvo teikiama išskirtinė svarba ne tik apipavidalinant, puošiant rankraščius, tačiau ir dekoruojant Dievo namų eksterjerą ir ypač interjerą. Mečečių portalai, sienos, matomiausios interjerų erdvės vietos buvo puošiamos Korano teksto ištraukomis ir kaligrafiškais devyniasdešimt devynių šventųjų vardų užrašais.

Su kaligrafija glaudžiai susijusi miniatiūrų tapyba, kuri Irane buvo suvokiama kaip rankraštinių tekstų iliustravimo menas, sugebėjo apeiti musulmoniškos religijos draudimus ir perimti tas estetines funkcijas, kurias Vakarų kultūroje atliko ne tik miniatiūrų, tačiau ir staliūginė tapyba.

Naujas islamiškos miniatiūrų tapybos raidos etapas siejasi su šlovingos Mogolų dinastijos meno stilių sklaida, kai itin sustiprėja iš Irano, vidurio Azijos ir Kinijos sklindančių estetinių skonių ir idealų įtaka. Babūras, Humajunas, Akbaras ir jų palikuonys, kaip minėjome, buvo kultūrą ir meną globoję valdovai, kurie vertino kaligrafiją, miniatiūrų tapybą, aistringai kolekcionavo knygas ir iliustruotus rankraščius. Šie buvo kuriami specialiose dirbtuvėse, kuriose valdovai neretai užsakydavo pagaminti dešimtys analogiškų egzempliorių, kuriuos išsiuntinėdavo kaip brangias dovanas kitiems valdovams, artimiems žmonėms ar bibliotekų funkcijas atlikusioms rankraščių saugykloms. Tekstus kopijavo specialiais trafaretais – mediniais rėmais. Užbaigtus rankraščius dažniausiai suvyniodavo į audeklą arba susegdavo dviem tvirtais raisčiais, perversais per dvi medines plokšteles, kurios atliko tekstą saugojančių viršelių funkcijas. Brangesni rankraščiai buvo saugojami specialiose medinėse dėžėse.

Pradžioje Babūro rūmuose, kaip ir kituose islamiškuose ir Rytų Azijos kraštuose, kaligrafija taip pat buvo traktuojama kaip aukščiausias ir giliausiai jautriausias žmogaus dvasios polėkius išreiškiantis menas, todėl ir kaligrafai jo rūmuose buvo gerbiami kaip aukščiausias menininkų sluoksnis. Iš tikrųjų iki XVI a. knygų iliustravimo srityje svarbiausias asmuo neabejotinai buvo kaligrafas, kuriam, rengiant rankraščio ar knygos tekstą, perrašytojai palikdavo tuščius iliustravimui skirtus plotus. Juos vėliau kaligrafai užpildydavo įvairiais dekoratyviais ornamentiniais ar floraliniais motyvais.

Plėtojantis knygos menui, gausėjant įvairių mokslinių, ypač astronomijos, geografijos, medicinos, traktatų poreikiui, iliustracijos vaidmuo augo, o ilgainiui rengiant itin ištaigingus leidinius iliustracijų estetinė vertė netgi nustelbė tekstinę rankraščio dalį. Vadinasi, naujo

užgimstančio knyginės miniatiūros meno estetika išsirutuliojo iš svarbiuose tekstuose iškilusio vizualinio aptariamos medžiagos iliustravimo ar netgi teksto puošimo poreikio. Iliustracijos turėjo vizualumo teikiamomis galimybėmis išplėsti teksto emocinio poveikio ribas, vaizdinių kalba aiškinti turinį arba vaizduoti tuos įvykius, kurie buvo aprašomi iliustruojamame tekste. Rankraščių iliustravimo kanonas susiformavo Irane apie 1370 m., tačiau *augant iš kinų perimtų technologijų gero popieriaus gaminimo ir dažų kokybei, miniatiūros menui vėrėsi naujos meninės išraiškos galimybės*.

Taip su kaligrafija tiesiogiai susijusi vaizduojamosios dailės sritis tapyba patiria esminę transformaciją, vietoj tradicinių indų tapybos formų plėtojasi iš persų, arabų perimta kaligrafijos ir rankraščius bei knygas iliustruojančių miniatiūrų tapybos tradicija. Jei iki Akbaro laikų, šiaurės Indijoje, kaip ir visame islamiškosios meno tradicijos pasaulyje, viešpatavo dieviškasis menas kaligrafija, Akbarui tapus imperatoriumi, tapytojai ėgavo lygiavertį pripažinimą.

Akbaro ir Džahangiro valdymo laikais iškyla daug garsių architektų, kaligrafų ir dailininkų, nors rašytiniuose šaltiniuose išliko vos per dešimtį architektų pavardžių. Į rūmus buvo kviečiami garsūs kaligrafai, tapytojai, knygų meistrai iš įvairių kraštų, kuriuos Mogolų imperatoriai vertino, o su kai kuriais net artimai bendravo. Tuomet socialinis menininko statusas Indijoje ir valdovų rūmuose nepaprastai išaugo. Jie buvo laukiami oficialių priėmimų svečiai, buvo artimi imperatorių rato žmonės, kuriems talentas kartais atverdavo kelius į aukštas valstybines pareigas ir didikų rangus. Dailininkai Abu' l-Hasanas ir Bichitras buvo artimi Džahangiro patikėtiniai ir bičiuliai, su kuriais jis dalindavosi slapčiausiomis mintimis.

Ankstyvajame indų islamiškosios miniatiūros raidos etape, kai Akbaro ir Humajuno rūmuose dirbo daugiausiai iš Irano pakviesti meistrai buvo jaučiama stipri garsių Tebrizo, Širazo ir Herato miniatiūrų mokyklų įtaka, kadangi pirmųjų Mogolų imperatorių rūmų dirbtuvių steigimui vadovavo tebrizietis Mir Sayyid Ali ir širazietis Abd us-Samadas. Mogolų imperatorių rūmų miniatiūros mokykloje pradžioje vyravo į rūmus pakviesti persų miniatiūros meistrai. Tačiau ilgainiui į miniatiūros kūrėjų gretas įsiliejant hindų kilmės menininkams vis labiau jautėsi anksčiau dar iki islamizacijos gyvavusių vietinių mokyklų įtakos, dėl kurių susiformavo savita indiškų miniatiūrinės tapybos tradicija. Pažymėtina, kad imperatorių rūmų miniatiūros mokykla tuo metu nebuvo vienintelė Mogolų imperijoje, kadangi panašias mokyklas, kaip parodysime vėliau, turėjo ir daugelio kitų galingiausių vasalinių karalysčių, kunigaikštysčių atstovai bei už imperijos ribų gyvavusių valstybių valdovai. Tai lėmė nuolatinę garsiausių menininkų, kūrinių migraciją, idėjų ir meninės kūrybos principų apykaitą, o per juos ir vis naujų miniatiūrinės tapybos elementų bei stilių kaitą. Nevertėtų pamiršti ir to, kad lygiagrečiai Mogolų miniatiūrinės tapybos mokykloms Radžastane ir



Basavanas. Miniatiūra „Tamarusia ir Šapuras atvyksta į Nigaro salą“ ir kaligrafinis tekstas iš rankraščio Darab-name. 1585



Miniatiūra „Huseino mauzoliejaus sugriovimas“ ir kaligrafinis tekstas iš rankraščio „Tūkstantmečio istorija“. 1590



Miniatiūra „Arklių girdymas“, iliustruojanti „Mahabharatos“ epo vertimą ir kaligrafinis tekstas. 1616–1617

Pahari skleidėsi savitos su hinduistinės tapybos tradicijomis, o Gudžarate su džainistinėmis suaugusios vietinės mokyklos, kurios taip pat per menininkų ir meno kūrinių cirkuliaciją veikė Mogolų imperatorių rūmų miniatiūrinės tapybos raidą.

Dažai ir popierius į Mogolų imperatorių dailininkų dirbtuves buvo atvežami iš svarbiausių jų gamybos centrų Samarkando, Tebrizo, Širazo ir kitų vietovių. XV a., valdant timuridams, knygų iliustravimo menas pasiekė savo apogėjų pagrindiniuose Irano rankraščių ir knygų iliustravimo centruose Samarkande, Herate, Širaze, Ispahane, iš kur naujovės plito į Mogolų imperatorių ir kitų vasalinių valdovų bei didikų rūmus.

Daugelis Mogolų dinastijos atstovų buvo ne tik subtilūs kaligrafijos žinovai, vertintojai, tačiau ir patys, kaip ir dauguma kitų islamiškojo pasaulio valdovų, kultivavo kaligrafijos meną, meniškai perrašinėjo Korano tekstą. Subtilus vaizduojamosios dailės žinovas ir globėjas imperatorius Džahangiras teigė, kad nežiūrėdamas į parašą gali pasakyti dailininko, kuris nutapė konkretų kūrinių ar netgi kas prie jo prisidėjo kaip pagalbininkas, pavardę. Mogolų imperatorių dirbtuvių iškiliausių meistrų individualūs ženklai regimi beveik visų tuo metu sukurtų paveikslų kampuose. Rūmuose buvo sukurta sudėtinga jų kūrinių apmokėjimo sistema, atsižvelgiant į menininko talentą, kūrinių meistriškumą, produktyvumą ir kitus veiksnius.



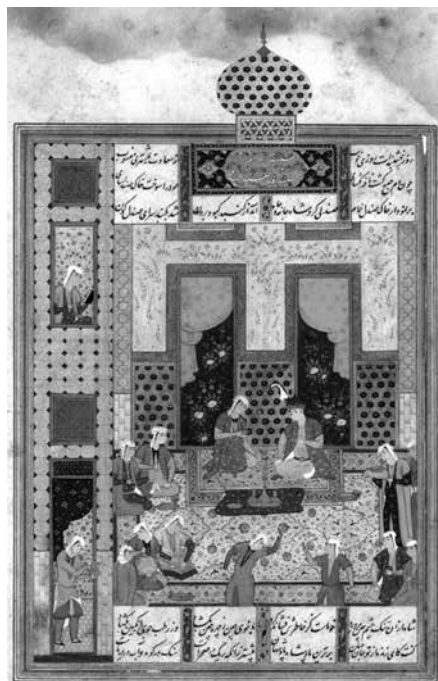
Malasri ragini. Radžputų stiliaus miniatiūra.
Radžasthanas. 1591



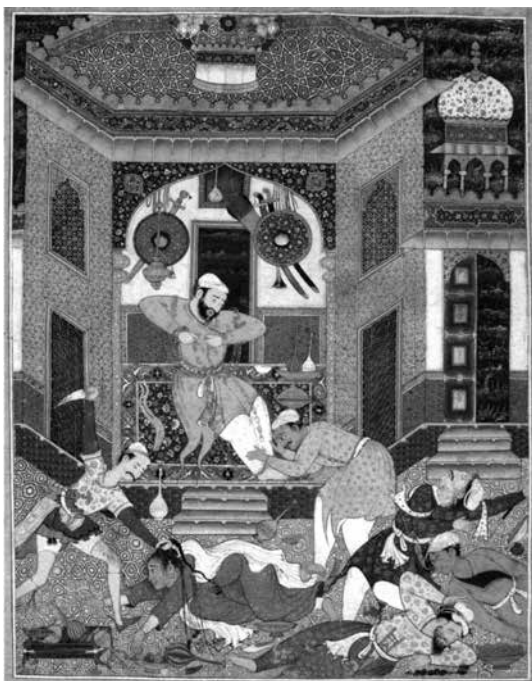
Suddhalara ragini. Radžputų stiliaus miniatiūra. Radžasthanas. XVII a.

Mogolų imperatorių remiamoje miniatiūrinėje tapyboje buvo vaizduojamos rūmų gyvenimo, medžioklės, mūšių, haremo gyvenimo scenos, žymių valdovų, aristokratų, šventikų, karžygių, kilmingų moterų portretai. Greta plėtojosi ir paukščius bei gyvūnus vaizduojanti tapyba. Miniatiūrų tapybai būdingas dekoratyvumas, stiliaus glaustumas, sodrios šventiškos, dainuojančios spalvos, piešinio rafinuotumas.

Mogolų dinastijos kūrėjas Babūras, kuris, anot A. Toynbee, buvo vienas iškiliausių to meto pasaulio valdovų, daug dėmesio skyrė mokslui, menui, iliustruotų knygų kolekcionavimui. Jo prisiminimų knygoje *Baburnama* aptinkame apmąstymus apie dailės svarbą valstybės gyvenime ir įžvalgią garsių dailininkų Bihzad ir Shah Muzaffar kūrybos analizei. Babūro sūnus Humajunas, kaip minėjome, daug laiko praleidęs tremtyje Irane (1540–1555 m.), kur artimai bendravo su Safavidų dinastijos valdovų globojamais rūmų dailininkais, talentingiausius iš jų vėliau pakvietė svečiuotis ir dirbti savo rūmuose. Miniatiūros ir kaligrafijos meistrams jis savo rūmuose įkūrė specialias dirbtuves, kuriose darbavosi rankraščius iliustruojantys dailininkai, kaligrafai, o amatininkai gamino knygas. Reikšmingiausias Humajuno valdymo laikais (1530–1540,



Karalius Bahramas ir kinų princesė sandalmedžio paviljone. Nizami „Khamzanane“ iliustracija. Miniatiūra. Širazas. 1560 (persų)



Hamza sutrauko savo pančius „Hamzanama“ iliustracija. Mogolų stiliaus miniatiūra. 1570

1555–1556 m.) sukurtas meno kūrinys buvo garsaus persų poeto Nizami iliustruotas rankraštis *Khamse* („Penkios poemos“) su 34 puikiomis sodrių spalvų miniatiūromis. Tai tikras šedevras, kurį, manoma, kūrė dešimt žymiausių to meto iš Bucharos, Samarkando miestų, vidurio Irano ir Indijos kilusių įvairaus stiliaus mokyklų miniatiūros meistrų. Nors prie miniatiūrų dailininkų parašų nėra, tačiau pagal stiliaus bruožus manoma, kad dviejų iš šio ciklo miniatiūrų autorius yra didis meistras Mir Musaviras.

Akbaro valdymo laikais (1556–1605 m.) kaligrafijos, tapybos ir miniatiūros menas išgyveno pakilimą, kadangi pasižymėjusio religine tolerancija imperatoriaus rūmuose suburiama daugybė įvairių musulmoniškų kraštų ir hindų kaligrafų, tapytojų, miniatiūros meistrų, kurie įgyvendina daugybę valdovų rūmų užsakymų. Nuo šiol Mogolų dvare būtent menininkai tampa artimais imperatorių šeimų aplinkos nariais, kadangi meno kūrėjai įgauna dvare aukštą socialinį statusą.

Tuomet Akbaro dvare sukuriamas garsus sodrių spalvų miniatiūrų ciklas *Tūtinama* („Papūgos pasakojimai“) ir iliustruotas milžiniškas 14 tomų, tikriausiai 1562–1577 m. kurtas, leidinių ciklas *Hamzanama* („Hamzos pasakojimai“), kuriame detalai aprašomi



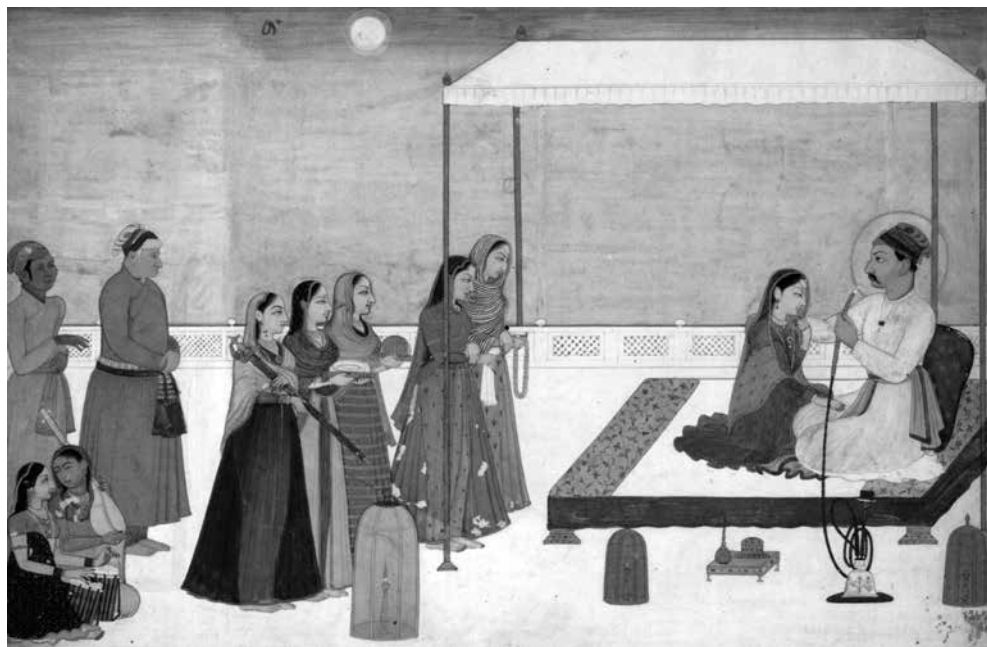
„Humajunas nustebina savo tėvus“.
Iš: *Hamida Banu Begam „Akbarname“*.
Mogolų stiliaus miniatiūra. 1595–1600



„Žaidimas bėgimas nuo vilko Tebrize“.
Iš: *Hamida Banu Begam „Akbarname“*. Mogolų
stiliaus miniatiūra. 1595–1600

pranašo Muhamedo dėdės Hamzos patirti legendiniai nuotykių klajonėse po įvairius kraštus. Kiekvienas iš minėtų tomų turėjo po 100 iliustracijų. Nors įvairių Mogolų valdovų dirbtuvėse sukurtame cikle jaučiama stipri didžiųjų persų miniatiūrų tapybos meistrų Mir Sayyid Ali ir Abd al-Samado stilių įtaka, tačiau šis ciklas vis dėlto buvo jau specifinio Mogolų meno stiliaus kūrinys, kuriam būdingas savitas spalvų harmonijos suvokimas, subtiliausi tonų susipynimai, galinga emocinio poveikio jėga, pavertusi šį kūrinį tikra to meto indų miniatiūros meno pažinimo enciklopedija.

Vėliau Akbaras daug dėmesio skyrė istorijai, poezijai ir religinės tolerancijos problemoms, siekdamas suartinti islamiškos ir indų religijų adeptus. Todėl ir jo socialiniai užsakymai buvo formuojami šia kryptimi. Svarbūs išleisti istorinio pobūdžio rankraščiai yra *Darabnama* su 157 įvairių dailininkų iliustracijomis ir *Razmanama* („Kovų knyga“, apie 1582–1586 m.) indų epo „Mahabharatos“ vertimas į persų kalbą, kurio daugelį iliustracijų kūrė dailininkas Dasvantas. Kiti svarbūs leidiniai *Ta'rikh-alfi* („Tūkstantmečio istorija“, apie 1580 m.), *Timūrnama* („Timūro istorija“), skirti Mogolų dinastijos pirmtako



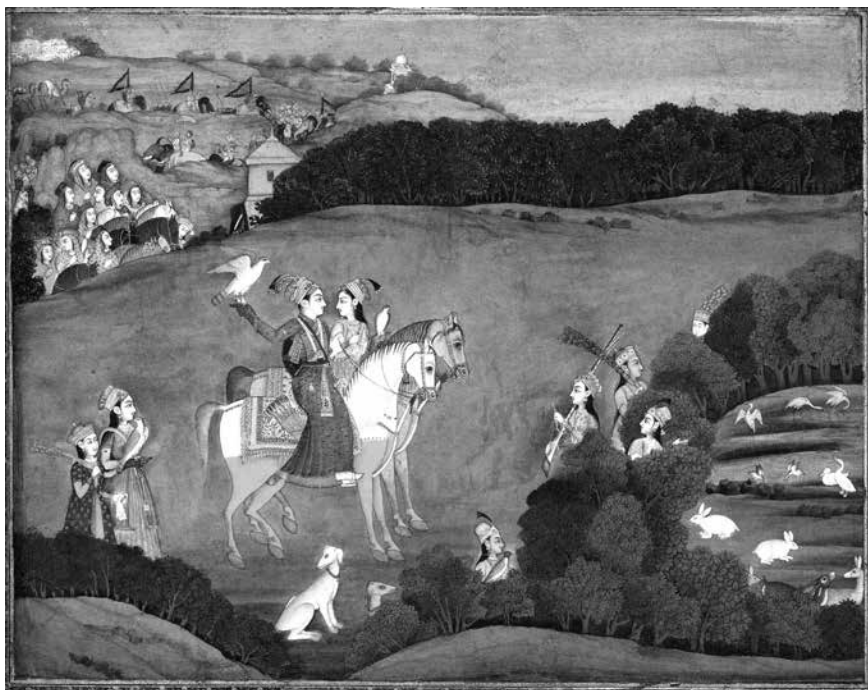
Imperatorius Muhamadas Šahas moterų aplinkoje. Mogolų stiliaus miniatiūra. 1735–1740

tiesioginio didžiojo Čingischano palikuonio žygdarbiams pažymėti, ir *Babūrnama* („Babūro istorija“).

Minėti paveikslų ciklai yra naratyvinio pobūdžio, išsiskiria aiškiais ir nuosekliais kompoziciniais sprendimais, subtilia tapymo maniera, savitu piešiniu ir ypatingu ritmo jausmu. Akbaro valdymo laikais buvo sukurta puikių valdovų, rūmų gyvenimo scenas, medžioklės epizodus vaizduojančių miniatiūrų, taip pat valdovo ir kitų kilmingų žmonių portretų. Dėl persų miniatiūros tradicijų poveikio ir šiuose paveiksluose ypatingas dėmesys kreipiamas į įvairių aprangos detalių perteikimą, žirgus ir ginkluotę.

Paskutiniaisiais Akbaro gyvenimo metais Lahore buvo išleista prabangių didžiųjų persų poetų kūrinius iliustruojančių knygų ant aukštos kokybės popieriaus. Tai Divanas su garsiausių Akbaro rūmų dailininkų 15 iliustracijų, Nizami *Khamisa* („Penkios poemos“), Džami (Jami) *Baharistan* („Pavasario sodas“), Amyro Khusro Dihlavo *Khamisa* („Penkios poemos“) ir kitos. Tai jau visai kito stiliaus rafinuoto skonio estetinius reikalavimus atitinkantys leidiniai, liudijantys apie harmoningą indų ir persų miniatiūros meno tradicijų sintezę.

Akbaro laikais ypatingą pakilimą išgyvenęs miniatiūrų tapybos menas toliau buvo plėtojamas Džahangiro valdymo laikais. Šis valdovas buvo ne tik didis meno mecenatas,



Mir Kalan Khanas. Medžioklė su sakalu. Mogolų stiliaus miniatiūra. Delis. Apie 1760

tačiau ir subtilus tapybos ir kaligrafijos žinovas. Jis didžiavosi, kad nežiūrėdamas į parašą gali pasakyti, kas yra ne tik konkrečios miniatiūros ar kaligrafijos autorius, tačiau netgi kas iš mokinių padėjo įgyvendinti meistro kūrybinius siekius. Džahangiras subūrė apie save daug didžių menininkų, tapytojų, kaligrafų, knygos meno meistrų, daug dėmesio skyrė rūmų kolekcijų sutvarkymui ir katalogizavimui. Savo artimiesiems draugams menininkams jis netgi suteikdavo didikų titulus, dalijosi su jais slapčiausiomis mintimis ir išgyvenimais. Žymiausių Mogolų mokyklos miniatiūrų meistrų autoritetas buvo toks didelis, kad garsiausi jų kūriniai ar atskiri jų motyvai buvo nuolatos perpiešiami, kartais pasirašant savo pavarde, o neretai netgi klastojant autorystę, kadangi didžiųjų meistrų darbai buvo labai vertinami kolekcionininkų ir kainavo didžiules pinigų sumas.

Nuo XVII a. vis didesnę svarbą Mogolų miniatiūros mokyklos tradicijoje įgauna rūmų gyvenimo scenų, įvairių ceremonijų, haremo gyvenimą vaizduojantys paveikslai. Greta vyraujančios polichrominės miniatiūros tradicijos, tikriausiai dėl kinų meno tradicijų poveikio skleidžiasi ir monochrominės miniatiūrų tapymo technika. Meistrai pirmiausia juodu tušu nupiešdavo būsimą kūrinių kontūrus, o vėliau pereidavo prie

paveikslų detalių konkretizavimo. Mogolų monochrominės miniatiūrų tapybos tradicijai svetimas didiesiems kinų, korėjiečių ir japonų meistrams būdingas tapymo manieros laisvumas ir spontaniškumas. Ir apskritai Rytų Azijos monochrominės tapybos tradicija savo tapymo manieros ir estetinio skonio rafinuotumu yra neprilygstama. Kitas funkcijas atlikusi miniatiūrų tapyba, suprantama, šiuo aspektu su turtingomis Rytų Azijos spontaniškos tapybos tradicijomis negalėjo konkuruoti. XVII a. paskutiniaisiais dešimtmečiais Mogolų miniatiūros tradicijoje ryškėja nuosmukio tendencijos, kurios tiesiogiai siejasi su imperijos krize.

Šah Džahano sūnaus Aurangzebo (1658–1707 m.) atsisukimas į islamiškąjį religinį puritonizmą ir mėginimas atgaivinti musulmonų hegemoniją turėjo pragaištingų pasekmių Mogolų meninės kultūros raidai bei pačios imperijos egzistencijai. Išvarginta nuožmių kovų Mogolų dinastijos valdoma imperija išgyveno nuosmukį ir joje išryškėjo politinės dezintegracijos tendencijos. Po Aurangzebo valdymo laikų iš Mogolų imperijos centrų Delio ir Agros kultūrinės bei meninės iniciatyvos palaipsniui persikėlė į kitas galingiausias radžputų (skr. *Radžputra* – karaliaus sūnus) iš Indijos hinduistų kšatrijų varnos kilusios diduomenės valdomas) karalystes ir kunigaikštystes.

Radžputo tapybos mokyklos

Lygiagrečiai mūsų aptartai Mogolų rūmų ir jiems artimų kitų imperijos miniatiūrinės tapybos mokyklų tradicijai skleidžiasi ir savitos indiškos dar iki islamizavimo periodo klestėjusios hinduistinės ir džainistinės miniatiūrinės tapybos mokyklos, vadinamos bendrinium „radžputo (*rājput*) tapybos“ terminu. Šios hindų ir džainų mecenatų globojamos mokyklos iškilo XVI a. plačioje Radžastano, Centrinės Indijos, Šiaurės priekalnių, Pendžabo teritorijų erdvėje ir jungė daugelio anksčiau čia gyvavusių regioninių Gudžarato (žinomų nuo XII a.), Radžastano, Dekano ir Palavų mokyklų tapybinio stiliaus bruožus. Vienas pagrindinių šios meno tradicijos sklaidos centrų buvo su Mogolų imperija savo galia ilgai konkuravęs Radžastanas (Radžputanas), kurio valdovai atkakliai iki XVII a. priešinosi musulmonų galiai. Šis regionas tapo svarbiu to meto hindų ir džainistinių meninių iniciatyvų, vadinasi, ir savitos architektūros, skulptūros, miniatiūros tradicijų plėtotės centru. Čia nuo seno gyvavo turtingos hinduistinės ir džainų meno tradicijos, kuriose ryškūs buvo ir vietiniai liaudies meno elementai. Radžastane iškilo didingi rūmų ansambliai Čit-Mandir Gvaliore, Bikanere, Ambere, Bir Singh Deo rūmai Datijoje (apie 1620 m.), gausiai išpuošti vaizduojamosios dailės kūriniais. XVIII a. svarbiausiu Radžastano meno plėtotės centru tapo 1728 m. įkurta nauja sostinė – Džaiपुरas, kuris buvo statomas pagal vieną gerai apgalvotą planą su daugybe visuomeninių kulto pastatų,

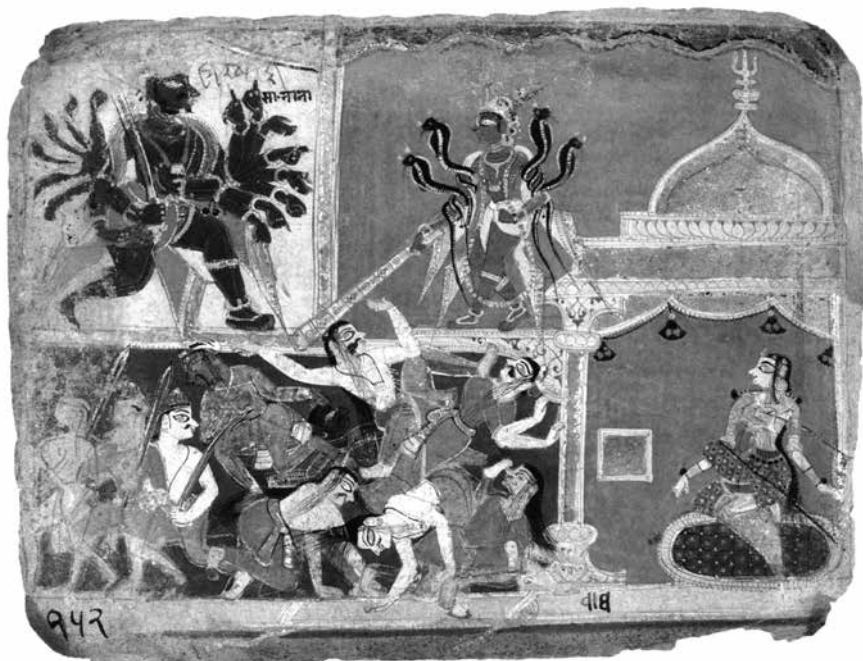


Anirudhos ir Ročanos vedybos. Bhavagata puranos iliustracija. Radžputų stiliaus miniatiūra. 1525–1530

aikščių, didingų rūmų. Tai buvo paskutinis po Mogolų imperijos nuosmukio išlikęs klestintis indų civilizacijos centras, kuris savo spindinčiais prabanga rūmais, gausybe vaizduojamosios ir taikomosios dailės kūrinių stebino į Hindustano pusiasalio gilumą besiskverbiančius britų kolonizatorius.

„Radžputo tapybos“ ir knygų iliustravimo mokyklose buvo plėtojamos mūsų anksčiau aptartos džainų, hinduistinių ir tantrinių iliustruotų rankraščių tradicijos, į kurias vėliau, išgyvenant nuosmukį karų nuniokotai Mogolų dinastijai, papildomos ir iš imperijos centro per pabėgėlius plitusių įtakomis. Nuo šiose teritorijose gyvavusių sakralinės tapybos tradicijų radžputo tapyba skiriasi akivaizdžia liaudine, o neretai ir pasaulietine pakraipa.

Radžputų valdovų rūmuose gyvavusi tapybos tradicija išgyvena esmines stilistines metamorfozes. Jos raidą galima suskirstyti į du pagrindinius etapus: *ankstyvąjį* ir *brandųjį*. Ankstyvajame etape vyrauja Radžastano ir Džammos regionuose kūrę meistrai, kurie, netgi būdami imperatoriaus vasalais, savo estetinėmis nuostatomis daugiau orientavosi į Adžantos ir ankstesnės hinduistinės ir džainistinės tapybos tradicijas. Iš čia plaukia ankstyvojo radžputo tapybos stiliaus meistrų pamėgti šaivistiniai ir krišnaistiniai mitiniai, religiniai,



„Bhagavata Puranos“ iliustracija. Delio ir Agros regionas. 1525–1540

herojiniai siužetai, kurių jie semiasi iš poetinių kūrinių, šlovingų senųjų epų ir įvairių legendų. Išskirtinę svarbą čia įgauna įvairūs Radžastano regione klestėję hinduistiniai kultai, iš kurių svarba išsiskiria dievo Višnu inkarnacijai, piemenų dievaičio Krišnos šlovinimui skirti motyvai, kurie įsivyrėja ankstyvajame radžputo tapybos tradicijos raidos etape.

Čia vertėtų priminti, kad tikriausiai todėl, jog Radžastane ir kitose pietinėse Hindustano dalyse brahmanizmo diegiamos asketiškos nuostatos, asmenybės emocinių išgyvenimų pasaulį niveliuojantys griežti kastinio visuomenės pasiskirstymo principai buvo diegiami vėliau nei šiaurinėje pusiasalio dalyje, todėl ir menkliau išsiskynė. Visose Radžastano regiono socialinio gyvenimo, kultūros ir meno srityse, lyginant su šiaure, buvo stipresnis žmonių socialumas, sugebėjimas džiaugtis kasdienio gyvenimo grožybėmis, vadinasi, ir stipresnis emocinio prado vaidmuo žmonių gyvenime. Todėl ir hinduistinės doktrinos lankstumas Radžastane ir pietinėje Hindustano pusiasalio dalyje turėjo kiek kitokių pasekmių kultūros ir meno raidai nei šiaurėje. Vienas svarbiausių greito hinduizmo išplitimo etniniu ir kalbiniu požiūriu margame Radžastano regione buvo kastinės visuomenės sistemos ir gyvenimiškosios žmogaus pareigos išpažinimas.



Mahabharatos siužetas Krišna ir Ardžuna kovos vežime. Kangros miniatiūros mokykla. Pahari. XVIII a.

Kita vertus, šios ortodoksinio brahmanizmo diegiamos ritualais pasaulėžiūrinės nuostatos nepajėgė giliau įsiskverbti į žmonių buitį ir kasdienį gyvenimą, įveikti vietinių plačiųjų liaudies masių tikėjimų ir kultų, kuriuose, žvelgiant į gamtos reiškinius, šventus medžius, gyvūnus, akmenis ir pan., pirmiausia buvo išryškinamas emocinis santykis su įvairiomis „pasaulinės dvasios“ apraiškomis. Šis liaudiško emocinio požiūrio į gamtos reiškinius ir pasaulį savitumas paveikė visas Radžastano ir kitų mažiau brahmanistinio rigorizmo apimtų pietinių regionų meno sritis. Tad spontaniško emocionalaus prado vyravimas santykiuose su žmonėmis ir supančiu pasauliu toks akivaizdus ir Radžastano miniatiūrinės tapybos mokyklų autorių kūriniuose. Čia paveiksluose dažniausiai vaizduojamas jaunas fleita grojantis Krišna su savo mylima žmona Radha. Meilės motyvas šio stiliaus spalvinguose žmogaus jausmų ir gamtos grožį aukštinančiuose kūriniuose yra pateikiamas paprastiems žmonėms suprantama meninių vaizdinių kalba kaip laimingo ir dorybingo žmogaus gyvenimo pavyzdys. Šio stiliaus kūriniams būdingas minkštas kontūrinis piešinys, linijų muzikalumas, raiškus koloritas, ornamentinių ir ritminių struktūrų žaismas, fone subtilūs gamtos motyvai.

Vakaruose geriau žinomi vėlyvojo arba brandžiojo XVIII a. suklestėjusio radžputų tapybos stiliaus vadinamos *pahāri* („kalnų“) mokyklos kūriniai. Jų atsiradimo vie-



Kelias pas Krišną. Pahari. Garhvalas. 1780

ta – kalnuoti šiaurės Indijos priekalnių regionai, kuriuose vyrauja ypatingas dienos apšvietimas, dažnai keičiasi dangaus ir gamtos spalvos. Šio stiliaus tapyba jungia per 30 skirtingų regioninių mokyklų, iš kurių svarbiausios buvo Basoli, Džamma (Jammu), Guleiros, Narpuro, Kangra ir daugybė kitų mažiau reikšmingų, kurias sieja dėmesys ankstesnėms indų kultūros tradicijoms, liaudiški motyvai ir panašios meninės išraiškos priemonės.

Šios tapybos tradicijos iškilimas siejamas su 1675 m. Basoli valdovo savo rūmuose įkurtomis miniatiūrinės tapybos dirbtuvėmis, kuriose dirbę meistrai skatino daugybės kitų vėlesnių Pendžabo priekalnių regione iškilusių mokyklų atsiradimą. Basoli mokykloje išryškėjo savitas miniatiūrinės tapybos stilius, kuriame, vaizduojant įvairius indų epų herojus, buvo pasitelkiamas stilizuotas linijinis piešinys, subtilūs spalviniai santykiai, apibendrinti herojų vaizdiniai, gausios ornamentinio dekoru detalės. Tipišku šios pakraipos kūriniu galima laikyti garsaus miniatiūrinės tapybos meistro Devidaso vieno XV a. poeto Bhanudatos rankraščiu „Rasamandžara“ apie 1690 m. sukurtą iliustracijų ciklą. Jose vaizduojamos įvairios rūmų gyvenimo scenos. Paveikslams būdingas stiliaus glaustumas, dekoratyvumas, saviti kompoziciniai sprendimai.



Šerno medžioklė. Radžputų stiliaus miniatiūra. Radžasthanas. 1784

1739 m., po Irano valdovo Nadir šacho žygio ir sostinės Delio nuniokojimo, Mogolų imperija po kelių įstabaus klestėjimo amžių išgyvena agoniją; išplėstą ir nukraujavusią imperiją pradeda draskyti gretimos karalystės ir buvusios vasalinės kunigaikštystės. Šiuo suirutės laikotarpiu daugelis dailininkų, dirbusių imperatorių rūmų dirbtuvėse, ieškodami stabilumo pasklido po įvairius kraštus. Ženkli jų dalis atvyko į gretimą šiaurės Indijos valdovų rūmus, kur įvairiuose *pahāri* tapybos centruose prasidėjo naujas mogolų ir senųjų indų tapybos tradicijų sąveikos etapas.

Tuo suiručių metu tarp daugybės radžputo tapybos mokyklų iškyla Guleros miniatiūros mokykla, kurioje išryškėję stilistiniai bruožai turėjo stiprų poveikį vėliau išsiskleidusios garsiausios Kangros meniniam stiliui. Guleros kunigaikštystės valdovas Dalip Singhas buvo aistringas miniatiūrų mylėtojas ir kolekcininkas. Jis savo rūmuose įkūrė didžiules dirbtuves miniatiūros meistrams, kuriose XVIII a. viduryje prasideda įstabaus pakilimo tarpsnis. Tuomet išryškėjo šiai mokyklai būdingi siužetai ir meninės išraiškos elementai. Lyginant su Basoli mokyklos meistrų kūrinių, Guleros mokykloje regimas potraukis vaizduoti gamtos, sodų motyvus, švelnesnis piešinys, intensyvių raudonų, mėlynų, baltų spalvų santykiai, didesnis muzikalumas, neužpildytų erdvių, smulkaus ornamentinio dekoru elementų pomėgis. Miniatiūrose dažnai susiduriame su grakščiais moterų vaizdiniais, kurių veiduose pastebimas šios mokyklos meistrams būdingas migdolų formos akių piešinys.

Iš minėtų mokyklų vėliau išsirutuliojusi Kangros slėnyje iškilusi vadinamoji Kangros tapyba išsiskleidė atokiuose šiaurės Indijos Pendžabo priekalnių regionuose. Jau

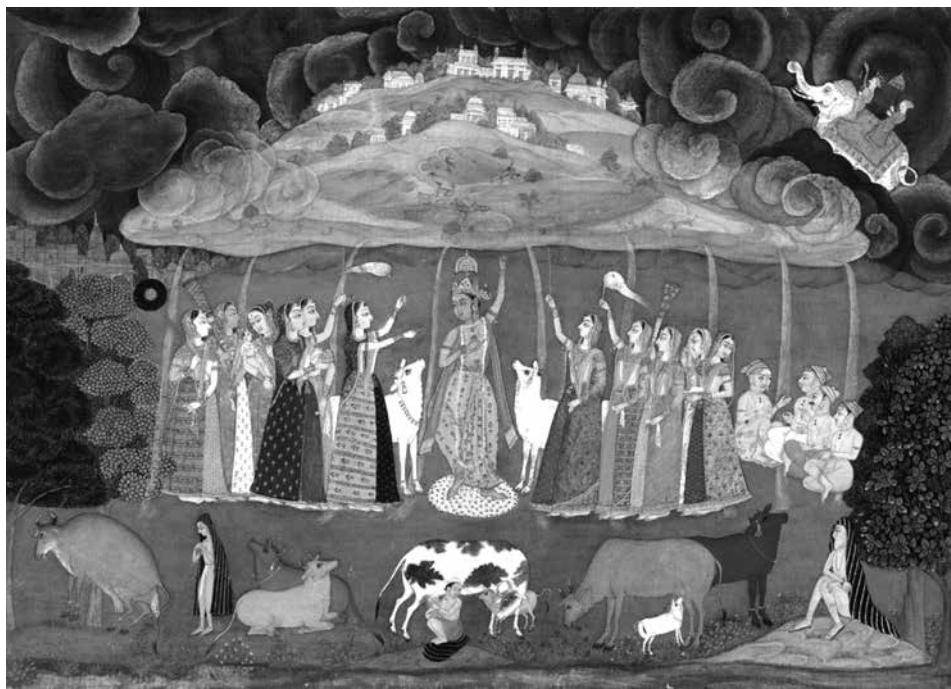
nuo senovės svarbiuose prekybos keliuose įsikūrusi Kangros valstybė buvo vienas svarbiausių šiaurės Indijos kultūros centrų, kuriame, anot 635 m. čia du kartus keliausio Huanzango, buvo per 50 budistinių vienuolynų ir daug šventyklų. Kangros slėnyje, ypač šio regiono centre, Kangros ir kituose miestuose vėliau iškilo daug puikių hinduistinės architektūros ansamblių, kuriuose buvo itin gyva didingos praeities dvasia. Neatsitiktinai šis turtingų indų kultūros ir meno tradicijų prisodrintas regionas tapo vienu svarbiausių vėlyvosios indų miniatiūrų tapybos atgimimo centrų. Pažymėtina, kad garsioji Kangros tapybos mokykla Vakaruose iki XX a. pradžios buvo visiškai nežinoma. Jos „atradimas“ Vakaruose prasidėjo tik po 1910 m., kai indų meno tradicijos žinovas, vienas didžiųjų komparatyvistinės menotyros atstovų



Šiva ir Parvati su Ganeša. Kangros stilius. XIX a.

A. K. Coomaraswamy'is Alachabade surengė pirmą jos parodą. Pasirodžius šios mokyklos meistrams skirtoms publikacijoms su greta pateikta iliustracine medžiaga, požiūris į indų miniatiūrinės tapybos raidą pradėjo stipriai keistis. Buvo suvokta, kad jos ištakos ir stilistinių formų įvairovė buvo sudėtingesnės nei buvo manoma anksčiau. Tuomet įvairių kraštų menotyrininkai pradėjo domėtis šios ir kitų Radžputo tapybos mokyklų laimėjimais, atkreipė dėmesį į jos sąsajas su ankstesnėmis indų tapybos tradicijomis ir specifinius meninio stiliaus bruožus, kuriems būdingas poetiškumas, harmoningi spalvų santykiai, jautrūs tonų atspalviai, galingas emocinis poveikis, linijos muzikalumas, subtilus ornamentinis vaizdinių sistemą supančių erdvių kaligrafiškas dekoras.

Kangros tapybos mokyklos iškilimas siejamas su meno mecenato valdovo Sansara Čandos valdymo laikais (1775–1825 m.), kai šis valdovas subūrė savo rūmuose daugelį iškiliausių to meto šiaurės Indijos dailininkų, kurie artimai bendraudami tarpusavyje natūraliai sujungė įvairių tapybos tradicijų laimėjimus. Ši mokykla tapo tuo savitu indų miniatiūrinės tapybos reiškiniu, kuriame susiliejo įvairios Hindustano pusiasalio erdvėje gyvavusios ikiislamiškos, per islamizavimą sklidusios persų, Vidurinės Azijos ir Mogolų imperijos indoislamiškos tapybos tradicijos. Vietinių hinduistinių kultūros tradicijų atgi-



Krišna pakelia kalną. Bhavagata puranos iliustracija. Radžputų stiliaus miniatiūra. Radžasthanas. 1690

mimas šiame regione ir potraukis hinduistiniams estetiniams idealams suteikė šiai įvairių tapybos tradicijų sintezei ypač rafinuotą estetinių ir stilistinių formų pavidalą. Kangros mokykloje, lyginant su ankstesnėmis miniatiūrinės tapybos tradicijomis, regimi esminiai žanriniai poslinkiai. Skirtingai nei Mogolų valdovai, kurie pirmiausia rėmė istorinį, mokslinių leidinių iliustravimo ir rūmų diduomenės portretų žanrą, Kangros mokykloje regimas akivaizdus tautinių idealų atgimimas, kuris lėmė išskirtinį dėmesį klasikinės indų literatūros vaizdinių „Mahabharatos“, „Ramajanos“, „Gytagovindos“, „Šakuntalos“ vaizdinių iliustravimui. Itin populiarius čia tampa Krišnos ir Radhi meilę šlovinantys motyvai.

Kangros mokyklos meistrai, naujame meninės sintezės lygmenyje išnaudodami poetinio meno ir muzikalios lanksčios linijos teikiamas galimybes, plėtojo ankstesnes tautines indų miniatiūrinės tapybos tradicijas. Iš čia plaukia šios mokyklos meistrų kūriniams būdingas poetiškumas ir formos muzikalumas, dėmesys tradiciniams indų epų ir legendų siužetams, kasdienio žmogaus gyvenimo problemoms, nepaprastas formos glaustumas ir dekoratyvumas, minkštas linijinis piešinys, subtilūs spalvų deriniai. Kangros miniatiūrų tapytojai prioritetą teikia vertikalaus stačiakampio formatui, į kurį dažniausiai įpiešdavo

ovalinės formos vaizduojamąją miniatiūros dalį, už kurios rėmų būdavo įvairūs floralinio dekoro kaligrafiškai atlikti audiniai. Juos į stačiakampį dažniausiai įrėmindavo auksinės spalvos linijos. Pagrindinis miniatiūros kūrėjo dėmesys buvo sutelkiamas į centrinę ovalo formos erdvę, kurioje dažniausiai būdavo vaizduojami keli pagrindiniai herojai gamtos fone. Neretai į meninių vaizdinių sistemą patekdavo gyvūnai, paukščiai, gėlės. Platus sąlygiškai traktuojamų plokštuminiu pavidalu perteikiamų gamtos, peizažo elementų įjungimas į meninių vaizdinių sistemą – vienas būdingiausių skiriamųjų šios mokyklos meistrų kūrybos bruožų.

Kangros mokyklai priklausė trys didieji brandaus tarpsnio radžputų tapybos meistrai – Manakas, Ramlalas ir Mola Ramas. Jų kūriniuose savitai susilieja ankstesnės indų, islamizuotos Mogolų ir netgi Vakarų dailės stiliaus elementai. Tačiau vis dėlto šios mokyklos stiliuje ir meninių vaizdinių sistemose akivaizdžiai vyrauja tradicinė tautinės indiškiosios tapybos linija, kurios savitumas ne tik atsiskleidžia anksčiau minėtuose stiliaus bruožuose ir meninės išraiškos priemonėse, tačiau pirmiausia moteriškojo *šakti* principo iškėlime, kuris matomas įstabaus grožio Kangros mokyklos meistrų moteriškuose apibendrinto stiliaus vaizdiniuose.

Beje, miniatiūros iliustruoja ne tik poetinius, tačiau ir simbolinę vaizdinių kalbą „ragos“ žanro muzikinius kūrinius. Ši pakraipa ypatingą populiarumą įgauna *rāgamāla* žanro kūriniuose, kuriuose didžiulės miniatiūrų tapybos kūrinių serijos perteikia įvairių metų laikų, paskirų mėnesių emocines sąsajas su konkrečiomis muzikos temomis. Čia išskirtine tampa jau nuo vedų ir upanišadų laikų išryškinama *sinestezinė* problematika, kadangi miniatiūrose vyraujančios vaizdinių sistemos tiesiogiai siejasi ne tik su metų laikų ar mėnesių kaita, tačiau svarbiausia su muzikos garsų pasauliu ir emociniais atlikėjo bei suvokėjo išgyvenimais. Tapytojas ieško tokių vizualinių meninės išraiškos priemonių, kurios, nesibraudamos į kito laikinio meno stichiją, išryškina vaizdinių, linijų, spalvų, formų muzikalumą. Todėl šios miniatiūrinės tapybos tradicijos kūriniuose, greta linijinio piešinio, kaligrafiškų linijų audinio ir arabeskinų, geometrinių formų dekoratyvumo, labiausiai suvokėją žavi emocionaliai skambančios spalvos.

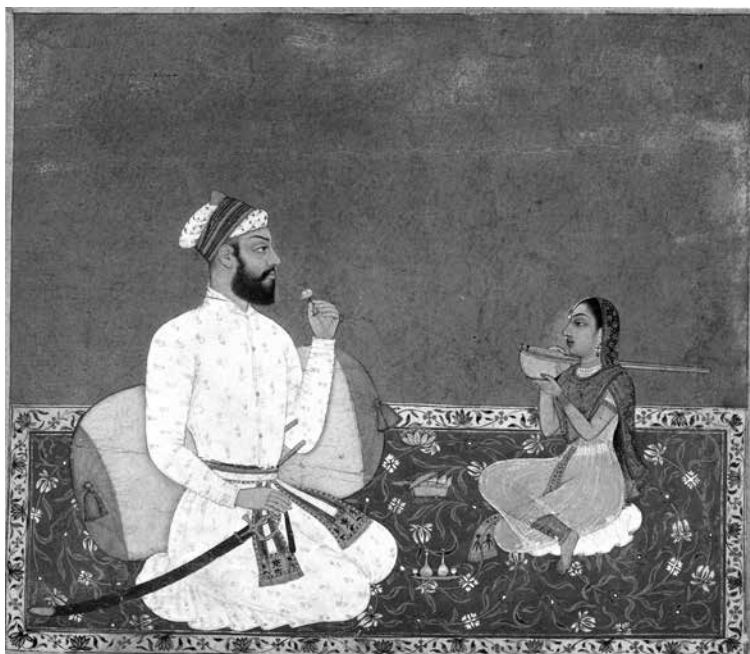
Hindustani ir karnataka muzikos tradicijų išsiskyrimas

Meno islamizavimo procesai, išryškėję architektūroje, taikomojoje dailėje, kaligrafijoje ir miniatiūrų tapyboje, nuo VIII a., plintant arabų musulmonų ekspansijai, veikė ir okupuotų Hindustano pusiasalio regionų muzikinės kultūros raidą. Ankstyvajame Delio sultanato gyvavimo tarpsnyje dėl griežtų islamo religijos reikalavimų ir musulmonų užkariautojų religinio konservatyvumo valdovų rūmų ir karinio elito rezidencijose pro-

vincijose muzika buvo tarsi išstumta iš socialinio ir kultūrinio gyvenimo. Tačiau ilgainiui, valdovams artimiau bendraujant su vietos valdančiu elitu, šis požiūris keitėsi ir turtinga indų muzikinė kultūra palaipsniui skverbėsi į valdančio pusiasalio šiaurę – islamiško elito rūmų gyvenimo ir kultūros pasaulį. Tam įtakos turėjo ne tik supanti muzikos garsų prisodrinta indiška aplinka, bet ir musulmoniškos civilizacijos erdvėje įsivyravjančios naujos pacifistinės tendencijos, „gražaus gyvenimo stiliaus“ sklaida, kurioje išskirtinis dėmesys buvo teikiamas kaligrafijai, poezijai ir muzikavimui. Muzikinės kultūros plėtotė taip pat tiesiogiai siejosi ir su sufijų estetikos, jų gyvenimo būdo nuostatų, religinių šokių, muzikos garsų įtaka, kuri per gausius sufizmo centrus Irano teritorijoje plito ir islamiizuotos Indijos dalyje. Ir pagaliau į islamizuotos muzikinės kultūros plėtotę ilgainiui svarų įnašą darė islamą priėmę indai, kurie, kaip ir buvo įpratę savo aplinkoje, toliau giedojo savo tradicinius, kiek modernizuotus himnus.

Šie muzikinės kultūros pagyvėjimo ir kaitos procesai tapo akivaizdūs musulmonų užkariautoje šiaurės Indijoje, valdovų ir aukštuomenės rūmuose, kuriuose grojo daug pakviestų persų kilmės muzikantų; čia palaipsniui plito naujos persų ir arabų muzikos tradicijos. Jos pradžioje valdančiojo elito, o vėliau praslinkus keliems šimtmečiams ir tarp miestų gyventojų; tai skatino laipsnišką anksčiau viešpatavusių vietinės muzikos tradicijų išstūmimą. Šis skirtingų muzikos tradicijų sąveikavimo ir asimiliacijos procesas buvo ilgas ir sudėtingas, jis pagimdė daug sinkretiškų šiaurės Indijos muzikinės estetikos reiškinių bei naujų muzikavimo stilių, kadangi vietiniai muzikantai buvo priversti taikytis prie persų kultūros tradicijoje susiformavusių valdovų estetinių skonių. Tai lėmė laipsnišką indiškųjų ir islamiškųjų muzikavimo tradicijų susipynimą, kuris itin išryškėjo tolerantiškų Mogolų dinastijos imperatorių valdymo metu.

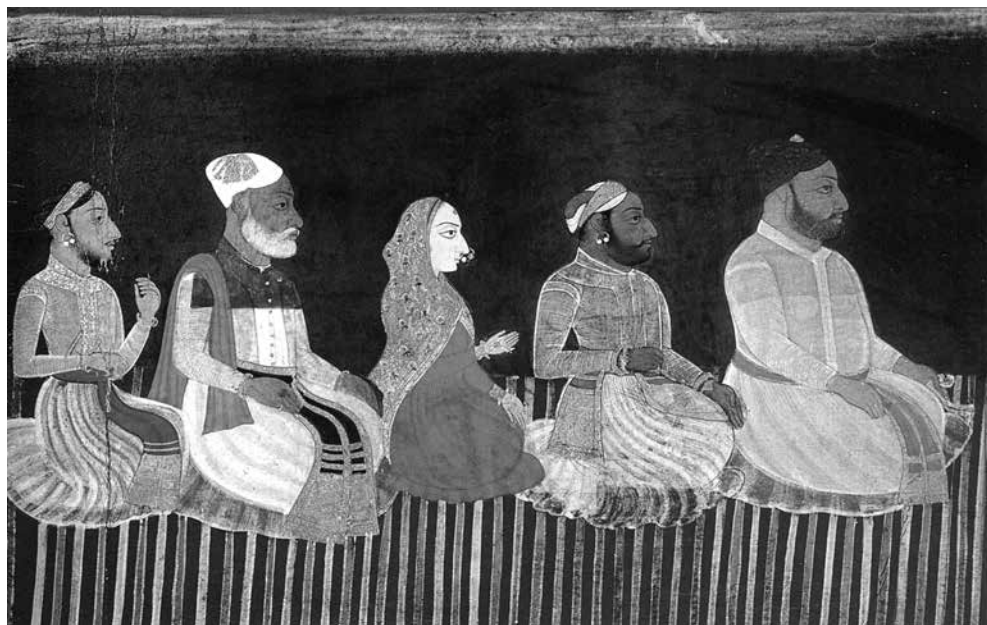
VIII–XIII a. Hindustano pusiasalio erdvėje, nepaisant musulmonų valdovų užkariauotose teritorijose skleidžiamos islamiškos muzikos tradicijos, dar ilgai viešpatavo indų klasikinė muzika ir toliau plėtojosi įvairūs vietiniai jos stiliai. Musulmonų invazija sudavė stiprų smūgį indų kultūros raidai, tačiau muzikinės estetikos srityje klasikiniame periode išryškėjusios idėjos natūraliai perėjo į viduramžių estetinius tyrinėjimus ir buvo toliau plėtojamose tokiuose etapiniuose veikaluose, kaip Matangos „Apie skirtingų regionų muziką“ (VII a.), kur plėtojama tantristinė muzikinių garsų prigimties teorija, Narados „Muzikos nektaras“ (VIII–IX a.), Abhinavaguptos „Tantraloka“ (X–XI a.) ir pagaliau atsiranda svarbiausias sumuojantis tuometinius indų muzikinės estetikos raidos laimėjimus Šarangadevos (1175–127) „Muzikos vandenynas“, kuriame glaustai aptariamos svarbiausios ankstesnių muzikinės estetikos traktatų teigiamybės, nuodugnai aptariamos istoriškai susklosčiusios muzikos rūšys, tipai, pagrindinės indų muzikinės estetikos sąvokos, plačiai gvildinama garsioji indų *rāga*s teorija.



Kilmingas vyras su muzikante. Bidžapuras.1660

Po VIII a. išsiskleidusioje indų muzikinės estetikos tradicijoje, ženkliai augant emocinio prado vaidmeniui įvairiuose meno srityse, muzika vis dažniau yra suvokiama kaip sistema, sudaryta iš jausminių ir intuityvių garsų, – garsų, kurie išreiškia plačią žmogiškų jausmų gamą: džiaugsmą, pyktį, meilę, palaimą ir pan. Toks požiūris atspindi paskirų alamkarikų ir Kašmyro simbolinės poetikos mokyklų šalininkų, ypač Abhinavaguptos koncepcijoje, kur savitai buvo plėtojama teorija apie estetinių jausmų prigimtį ir rūšis. Šie jausmai, anot indų muzikinės estetikos kūrėjų, kyla žmogaus psichikos pasaulio gelmėse ir sukelia įvairius pojūčius ar nuotaikas. Minėti emociniai dvasios virpesiai muzikos mene pasireiškia toniniu skambesiu.

Vadinasi, muzika čia iškyla ir kaip emocinis garsų, garsaeilių arba tonų perteikimas, pasitelkiant atlikėją ir jausminę žmogaus vidinių gelmių simbolika. Iš čia kyla įsitikinimas, kad subtilia muzikos garsų kalba, įvairiomis ritminėmis ir improvizacinėmis meninės išraiškos priemonėmis perteikiami įvairiausi spalvingi muzikiniai tonai, tiesiogiai veikiantys žmogaus psichiką ir emocines reakcijas. Todėl tiek muzikos atlikėjai, tiek ir klausytojai spontaniškai galvos ir galūnių judesiais išreiškia savo jausmus. Kita vertus, pasižymintys unikalia intuicija ir išlavintais improvizaciniais įgūdžiais muzikos atlikėjai



„Grojantys muzikantai“. Udaipuras. Mogolų stiliaus miniatiūra. 1720–1723

savo sinestezinėse vizijose matydavo emocines *ragų* formas atitinkančias konkrečias spalvas, judesius bei emocinius išgyvenimus. Ragų klausimasis ir suvokimas indų muzikinės estetikos tradicijoje buvo nemažiau sudėtingas dalykas kaip ir praktinių muzikavimo subtilių mokymasis. Neatsitiktinai muzikos ir šokio problemas aptariančiuose traktatuose išskiriamos trys pagrindinės kokybiškai skirtingos suvokėjų kategorijos. Pirmojo *sattvika puruša* tipo atstovas jungia savyje tris skirtingus suvokimo sugebėjimus – intelektualų, emocionalų ir grynai fizinį. Kadangi visi jie yra harmoningai išplėtoti, todėl toks suvokėjas muziką suvokia visuose minėtuose žmogaus asmenybei būdinguose lygmenyse. Antrasis *rajas puruša* tipas suvokimo eigoje remiasi tik emocijomis, todėl atliekamus kūrinius jis suvokia tik kaip pasilinksminimo, pasitenkinimo ir atsiribojimo nuo išorinio pasaulio apraiškas. Trečiasis *tamasa puruša* tipas įkūnija prasčiausią klausytojų kategoriją, tokio, kurį domina ne vidinė meno kūrinio esmė, o išoriniai atributai, scena, dekoracijos, atlikėjų išvaizda, apranga, instrumentų forma ir pan.

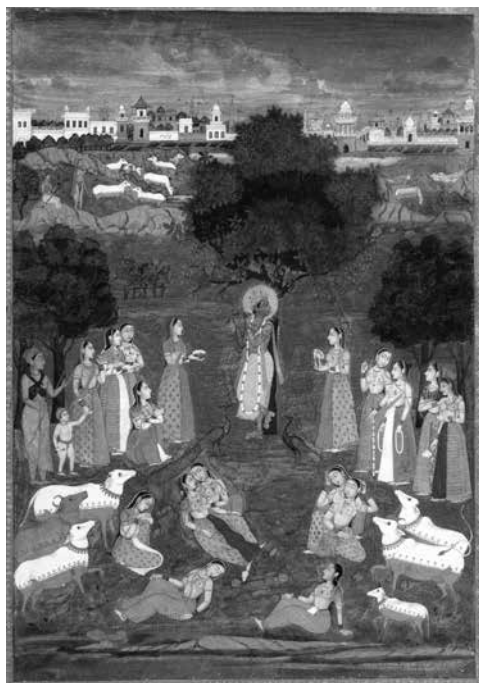
Laipsniškas Hindustano pusiasalio šiaurinės, o vėliau ir vidurinės pusiasalio dalies, islamizacijos procesas sąlygojo ne tik vietinių ir užkariautojų muzikos tradicijų sintezę, tačiau ir naujų muzikinės estetikos tendencijų bei muzikavimo stilių atsiradimą. Poslinkiai išryškėja įvairiose srityse ir skleidžiasi įvairiomis kryptimis. Pirmiausia anksčiau indų muzikinės

estetikos tradicijoje viešpatavusius sanskrito kalba parašytus scholastinius traktatus keičia artimiau su meno praktika suaugę jau hindi kalba sukurti muzikinės estetikos veikalai. Jų skaičius pradedant Amyru Chusro Dehlavi *Sarangadhara – paddhati* (1363) ir legendinio Akbaro rūmų muzikanto Miyano Tanseno (1506–1589), kuriam priskiriama *Rāgamala* (1549), sparčiai augo, o XVII–XVIII a. jų pasirodė jau ženklus skaičius.

Taigi musulmoniškosios kultūros ekspansija į Hindustano pusiasalio erdvę lėmė vieną svarbiausių lūžių indų muzikinės kultūros istorijoje ir išsiskyrimą į dvi skirtingas muzikinės raidos linijas. Taip apie XIII a. indų klasikinės muzikos ir muzikinės estetikos raidoje ryškėja skilimas į dvi pagrindines tradicijas: islamizuotą *hindustānī* (šiaurės Indijos) ir tęsiančią vietinės muzikos tradicijas *karnataka* (pietų Indijos). Pirmoji yra paveikta iš svetur atsklidusios ir užkariautojų atsineštos persų ir arabų, savitos sufijų muzikos tradicijų įtakos, o antroji – išplitusi Dekano plokštikalnėje ir pietinėje Indijoje tęsė ir toliau plėtojo senąsias indų muzikos tradicijas. Tarpinėje šių tradicijų susidūrimo zonoje neretai lygiagrečiai skleidėsi ir viena kitą veikė abi šios tradicijos. Kiekviena iš minėtų muzikos tradicijų išplėtojo savitas muzikinės estetikos teorijas, specifines muzikavimo sistemas, mokyklas, atlikimo stilius, ritmines ir poliritmines struktūras, požiūrius į ornamentikos, griežtos reglamentacijos ir improvizacijos vaidmenį konkrečių muzikos elementų atlikimo procese.

Dauguma Mogolų imperatorių globojo muziką ir telkė savo dvare garsius vietinius ir gretimų kraštų muzikantus. Rašytiniai šaltiniai liudija, kad Babūras ne tik mėgo muziką, tačiau ir pats kūrė dainas. Humajunas buvo aistringas muzikos mėgėjas, kuris daug laisvalaikio praleisdavo muzikantų aplinkoje ir mėgavimuisi muzikos garsais skirdavo dvi savaitės dienas. Akbaras garsėjo kaip geras muzikavimo subtilybių žinovas, kuris pats kūrė muzikos kūrinius ir meistriškai grojo indišku instrumentu *nakara*. Savo rūmuose jis sutelkė daug įvairių kraštų muzikantų, kuriuos padalijo į septynias skirtingas muzikantų grupes, kurios muzikavo skirtingomis savaitės dienomis. Jo muzikinės aplinkos pažiba buvo legendinę šlovę pelnęs neprilygstamas virtuožas Tansenas iš Gvalioro. Muzikos globėjas buvo ir Džahangiras, kuris vienodai rėmė tiek islamiškosios, tiek tradicinės indų muzikinės kultūros šalininkus. Po jo valdymo laikų muzikinė kultūra imperatorių rūmuose išgyveno nuosmukį.

Nepaisant Mogolų imperatorių dėmesio muzikinei kultūrai, jų rūmuose muzikantų socialinis statusas ženkliai pasikeitė lyginant su tuo, kurį regime ikiislamiškoje Indijoje arba dar islamizacijos poveikio nepatyrusiuose pietiniuose pusiasalio regionuose. Tradicinės indų kultūros viešpatavimo vietose muzikantai buvo traktuojami kaip sakralinio meno, susijusio su konkrečia religine tradicija, atstovai, todėl buvo brahmanų kastos atstovai ir naudojami jai priskiriama pagarba bei aukštu socialiniu statusu. Mogolų rūmuose, nepaisant imperatorių ir jų šeimos narių globos, muzikantai buvo traktuojami



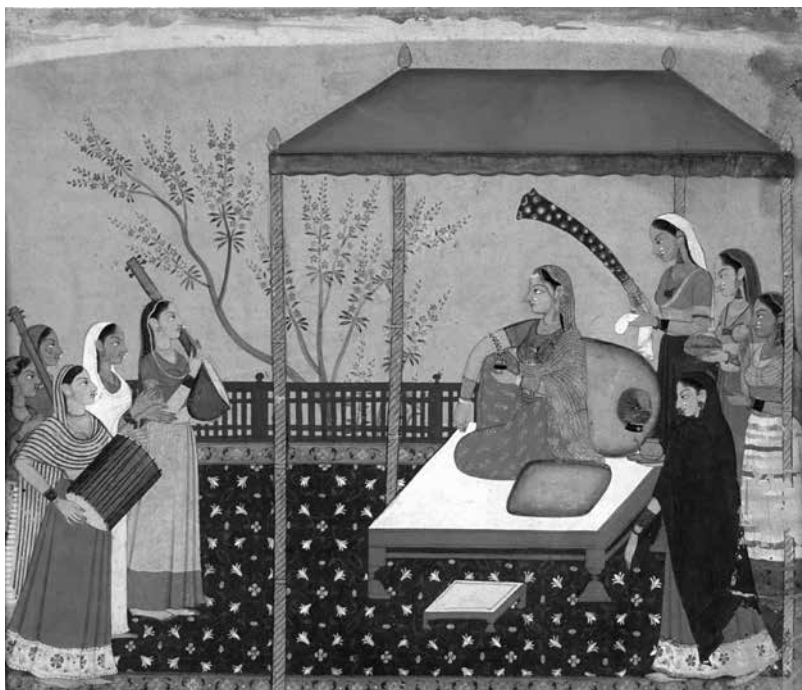
Krišna, grojantis fleita. Mogolų stiliaus miniatiūra. 1765

kaip žemesnio socialinio rango atstovai, kadangi jų funkcijos dvaro gyvenime dažniausiai buvo pramoginės ir gretinamos su menkos reputacijos šokėjų funkcijomis. Tik išskirtinis talentas ir šlovė minkštino šį rūmuose vyravusį atsainų požiūrį į muzikantus.

Vienas svarbiausių dar XIV a. šiaurės Indijoje susiformavusių islamizacijos įtaką patyrusių klasikinės vokalinės muzikos stilių, gyvuojančių iki nūdienos, įgavo *dhrupad* vardą. Jis plėtojosi veikiamas religinės estetikos įtakos. Šio lėto tempo, aiškiai struktūruoto didingo stiliaus kūrinius atlikinėjo vyrai, akomponuojant styginiams (*tampurai*) ir perkusiniams (*pakchavadžui*) klasikiniams instrumentams. Su *dhrupad* stiliaus raida tiesiogiai siejasi daugelio legendų apipintų indų klasikinės muzikos korifėjų Svami Haridaso (XV a. pab.) ir Tanseno (XVI a. pr.)

iškilimas. Pastarojo kūryba, jungianti indiškus ir islamiškus muzikavimo bruožus, padėjo pagrindus įtakingiausiai islamizuotos *hindustani* muzikos tradicijai, kurioje atsirado daug naujų indų klasikinės muzikos tradicijai nebūdingų su improvizacijos galimybėmis tiesiogiai susijusių įmantrių stilistinių figūrų, ornamentavimo, kas liudijo apie naujos indiškos muzikinės tradicijos formavimąsi. Šiame stiliuje išskirtinę svarbą įgauna atsiribojimas nuo išorinio pasaulio ir gilus įsijautimas į laisvos improvizacijos kupiną muzikavimo procesą.

Taip indų muzika, pakliuvusi į persų ir arabų muzikinės tradicijų įtaką, gimdė naujus sinkretiškos muzikinės kultūros reiškinius, kurių žymiausi atstovai buvo persų kilmės indų poetas ir muzikas Amyras Chusro Dehlavi (XIII pab.–XIV a. pradžia), Kabyras (XV a.), Tulsidasas (XVI a.), Surdasas (XVII a.) ir kiti. Hindustani muzika pasiekė savo klestėjimo viršūnę tolerantiško Mogolų imperatoriaus Akbaro valdymo laikais, kuomet iškilo žymiausias jos kūrėjas Tansenas. Ši muzikos tradicija su naujais instrumentais pagimdo daugybę nebūdingų ankstesnei klasikinei naujų muzikos stilių, garsų sistemų, ritminių ir melodinių struktūrų.



Princesę linksmina muzikantės. Gulero stiliaus miniatiūra. Pendžabas. 1755–1760

Kitas ryškų pėdsaką indų kultūros tradicijoje palikęs XVI–XVII a. susiformavęs islamiškos vokalinės muzikos stilius įgavo *khayāl* (iš urdų kalbos išvertus „vaizduotė“, „fantazija“) vardą. Šiam stiliui būdingas ypatingas jausmingumas ir polinkis į spontanišką improvizaciją. Atlikėjai tarsi iškrinta iš juos supančio pasaulio įtakos sferos ir skrajoja jų kūrybinės dvasios polėkiams paklūstančių garsų pasaulyje.

Dar vienas plačiai paplitęs islamizuotos vokalinės muzikos stilius buvo *tarānā*. Šio stiliaus muzikantai pagrindinį dėmesį sutelkdavo į garso moduliacijas, ornamentumą, todėl jo esmė buvo prasmės neturinčių garsų neskubus melodingas su ritmo ir tempo kaita kartojimas. Dažniausiai muzikavimui pasitelkiamais soliniais ir akomponuojančiais klasikinės muzikos instrumentais pamažu tapo *sitaras*, *sarodas*, *tabla*, *santūras* (indiški cimbolai) ir kiti.

Minėtų ir daugybės kitų musulmoniškosios muzikos stilių įtaka išplito tik jų valdomoje šiaurinėje ir vakarinėje nuo Dekano plokštikalnės Hindustano pusiasalio dalyje, o pietinėje jo teritorijoje plėtojosi vietinių valdovų remiama glaudžiai su įvairiais hinduistiniais ritualais susijusi *karnataka* (iš tamilų kalbos verčiant, ši sąvoka reiškia

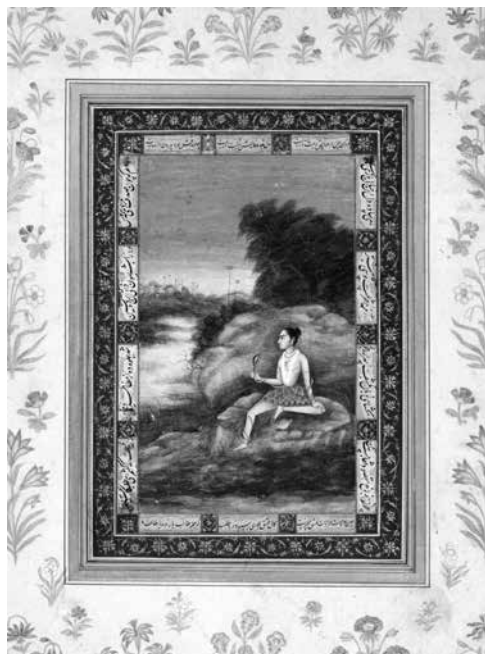
„tradicinis“, „senas“ muzikavimo būdas) muzikos tradicija. Ji išsaugojo daug archajiškų senovės Indijos muzikavimo bruožų. Šios tradicijos pradininkais ir žymiausiais atstovais laikomi Purandaradasa (XVI a. pirmoji pusė) ir Venkateswara Dikshitas (XVII a.), kurie kanonizavo pagrindinius muzikavimo principus. Muzikos esmė yra septynių pagrindinių garsų (*tāla*) sistema, kuri jungia dar ir skirtingų trukmių garsus. Pats muzikavimo procesas lydimas ritmą palaikančių plojimų, rankų ir pirštų mostų, kurie keičiasi atliekant skirtingų muzikinių formų kūrinis. Gestų svarba šioje muzikavimo sistemoje liudija apie jos ryšį su senosiomis ritualinėmis praktikomis, kuriose greta muzikos išskirtinė vieta tekdavo ir šokiui.

Pagrindinis skiriamasis tradicinės klasikinės indų muzikos bruožas – horizontalus linijinis vienbalsių muzikinių melodinių struktūrų plėtojimas. Kadangi vienbalsė melodinė linija skleidžiasi laike, išskirtinę svarbą įgauna įvairios melodinės ir ritminės struktūros. *Rāga* yra pamatinė tradicinės indų muzikinės estetikos kategorija, kuri vartojama trimis pagrindinėmis prasmėmis: kaip abstrakti estetinė kategorija; konkrečia derme pagrįstas melodinis modelis ir kaip muzikinė kompozicija. Žodis *rāga* turi daug skirtingų reikšmių, iš kurių svarbiausios yra „spalva“, „atspalvis“, „dažymas“, „meilė“, „aistra“, „liūdesys“, „melodija“, „jausmas“, „aistra“ ir pan. Pagrindinis estetiškas *rāgos* kompozicijos tikslas – sužavėti klausytoją, užkrėsti jį tam tikrų emocijų visuma. Iš čia kyla įvairių estetinio suvokimo ir meno psichologijos problemų išskirtinė svarba indų tradicinėje muzikinėje estetikoje. Dažniausiai indų muzikinėje estetikoje šia sąvoka žymimos įvairios emocinės nuotaikos, perteikiančios skirtingus melodingų garsų, derminių melodinių modelių sistemų atspalvius. Taigi *rāgos* teorija glaudžiai susijusi su klasikinėje indų dramos teorijoje išplėta *rasos* koncepcija. Klasikinėje indų muzikos estetikoje yra išskiriamos 7 pagrindinės *rāgos*, o kiekvienoje jų – po penkias *rāgini*. Be to, dar išskiriama iki 60 smulkesnių muzikinių struktūrų. Indų muzikinės estetikos atstovai, aiškindami *rāgą* kaip psichoemocinę muzikos interpretatoriaus ir suvokėjo būseną (*rasa*), išreiškiamą įvairiais melodijų atspalviais, ypatingą dėmesį skiria improvizacinei kūrybai.

Nedaug perdadant, galima teigti, kad būtent *rāga* yra vienas tų pamatinių tradicinės muzikos elementų, kurie sudaro giliausią jos dvasią ir lemia savitą improvizacinį jos pobūdį. Tačiau kalbant apie improvizaciją indų muzikinės estetikos kontekste būtina atsiriboti nuo Vakarų meninės kūrybos procesų psichologijai būdingos sąvokos „improvizacija“ sampratos, kuri tarsi oponuoja konstruktyviam kompoziciniam mąstymui meninės kūrybos procese. Indų muzikinės estetikos tradicijai tokia tiesmuka priešprieša yra visiškai nepriimtina, kadangi improvizacija čia skleidžiasi kaip aktyvaus ir konstruktyvaus kūrybos proceso dalis. Muzikantas, skirtingai nei griežtai reglamentuotoje šiuo požiūriu Vakarų muzikos tradicijoje, ne atlikinėja kompozitoriaus sukurtą ir natomis užrašytą muzikos



Gurdžari ragini iš Ragamala ciklo.
Mogolų stiliaus miniatiūra. XVIII a.



Asvari ragini iš Ragamala ciklo.
Mogolų stiliaus miniatiūra. 1790–1800

kūrinių, o pasirenka konkrečią jo dvasios būseną atitinkančią improvizacijos temą. Būtent ji ir tampa klausytojų akyse gimstančios ir ausyse skambančios muzikos išeities tašku. Muzikuojant, priklausomai nuo konkrečios mokyklos tradicijų, savitai panaudojami improvizaciniai elementai, įvairios ritminės struktūros, vyraujančios temos plėtojimo linijos. Muzikavimo procesas čia atskleidžia ir kai kuriuos dramos menui būdingus estetišio emocinio poveikio suvokėjui elementus, kadangi muzikinėmis melodijomis, ryškių vaizdinių kalba siekia perteikti suvokėjui savo emocijas.

Indų muzikinėje kultūroje viešpatuojančioje improvizacinėje kūryboje ypatingą svarbą įgauna ritminių struktūrų ciklas – *tāla* (sansk. „paviršius“, „plokštuma“), kuris yra tarsi „gyvybinis polėkis“, padedantis išgauti konkrečią emociją ar jų skalę. Vadinasi, *tāla* čia atlieka išskirtinės svarbos muzikos ritmikos organizavimo sistemos funkciją; ji padeda išskirti svarbiausius klasikinės muzikos stilius ir apibūdinti jų specifinius bruožus. Su *tāla* sąvoka taip pat tiesiogiai siejami svarbų vaidmenį muzikinio audinio konstravimo sistemoje atliekantys gausūs mušamieji instrumentai, kurie yra įvairių didžiųjų, formų ir pavidalų.

Ragų atlikimo metu visas klausytojo dėmesys turi būti sutelktas į atlikimo eigą, jautriausius muzikinės minties ir melodinių linijų posūkius. „Taigi rągai būtinas klausymas, tai yra sąmoningai kvalifikuotame klausime, kuriam būdingas nuoseklus dėmesio sutelktumas. Kadangi rąga reikalauja tokios jėgų įtampos, ji negali tik elementariai linksminti klausytoją ar teikti jam malonumą. Ji teikia jam pranešimą. Vadinasi, rągos malonumo ir žavesio pojūtis – nėra svarbiausias dalykas indų muzikos suvokime o tik šalutinis veiksnys, lydintis jos prasmų aiškinimąsi ir jos supratimo procesą“ (Raghava R. Menon, 1982, p. 12).

Tai paaiškina, kodėl muzika indų viduramžių estetikos tradicijoje buvo suvokiama kaip tiesioginė jos atlikėjo giliausių vidinių dvasios poslinkių, proto intuícijų ir vaizduotės išraiška muzikos garsų pavidalu. Vadinasi, muzikavimas – tai vienu ir tuo pačiu metu vykstantis dvigubas procesas, viena vertus, vienos formos transformacija į kitą, o kita vertus, abstrakčių intuícijų, idealų perkėlimas į realiai besiskleidžiančias garsines tonines formas. Indų muzikinės estetikos savitumas lyginant su Vakarų muzikinės estetikos tradicija pirmiausia skleidžiasi minėta išskirtine sinestezinio tikrovės suvokimo svarba, kadangi muzikinių garsų pasaulio suvokimas itin glaudžiai siejasi su vaizduojamajai dailei būdingu tikrovės suvokimu per vaizdinį. Ši analogija išryškėja derinant spalvą, garso aukštumą, harmoniją, melodiją bei tonų ir mikrotonų sekas, įvairias jų sąveikas. Iš čia plaukia ir specifinis indų viduramžių muzikinės estetikos bruožas: muzika suvokiama kaip psichinis-materialus arba idealus-tikras objektas, todėl intuítyvūs muzikos atlikėjai kultivuoja muziką, vertindami abi jos formas – tiek idealią, tiek medžiagišką, susijusią su konkrečių muzikalių formų architektonika.

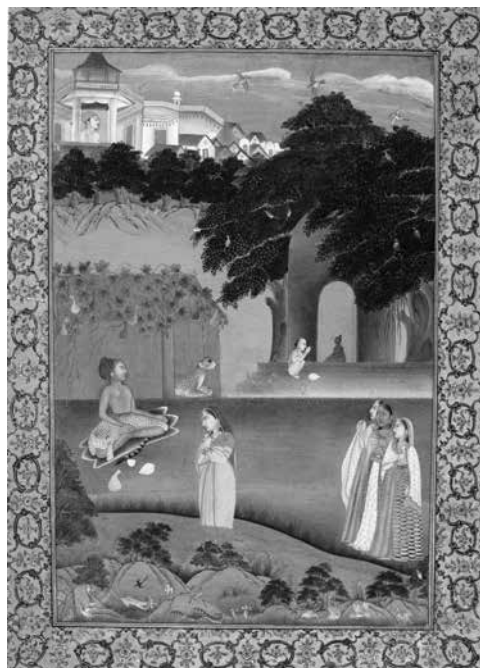
Todėl atlikėjas iš savo kūrybos arba muzikos projekcijos patiria dvigubą malonumą: pirmiausia, savo meistriškumo parodymas, tuomet mėgavimasis savimi bei atsakomasis auditorijos įvertinimas. Taip pat yra ir su vaizduojamuosius menus kultivuojančiais menininkais, t. y., muzikantai, skulptoriai ir tapytojai atlieka tą patį savo motyvų ar temų konstravimo ir projekcijos kūrybinį darbą, nors technikos ir konkrečios meno rūšies meninės išraiškos priemonės viena nuo kitos skiriasi.

Ir pagaliau akivaizdu, kad emocionaliai įtaigus muzikos garsų pasaulis turi galingą poveikį tiek atlikėjo, tiek ir suvokėjo psichikai, kadangi žmogui išjudina vaizduotę, emocijas, skatina mėgautis muzikos garsų pasaulio teikiamu grožiu ir harmonija. Tai remiasi emociniu muzikos poveikiu, malonumu, kuris kyla iš ypatingos muzikinės intelektualinės meno kūrimo formos, kuri muzikaliems žmonėms gali pažadinti atsakomuosius jausmus ir sukurti ypatingą harmonizuojantį dvasią, jausmus estetinį potyrį.

Apibendrinant apmąstymus apie indų muzikinės estetikos ir muzikinės kultūros savitumą, lyginant su kitomis didžiosiomis muzikos tradicijomis, norėtusi atkreipti skaitytojų dėmesį, kad tai neabejotinai viena rafinučiausių žmonijos kultūros istorijoje



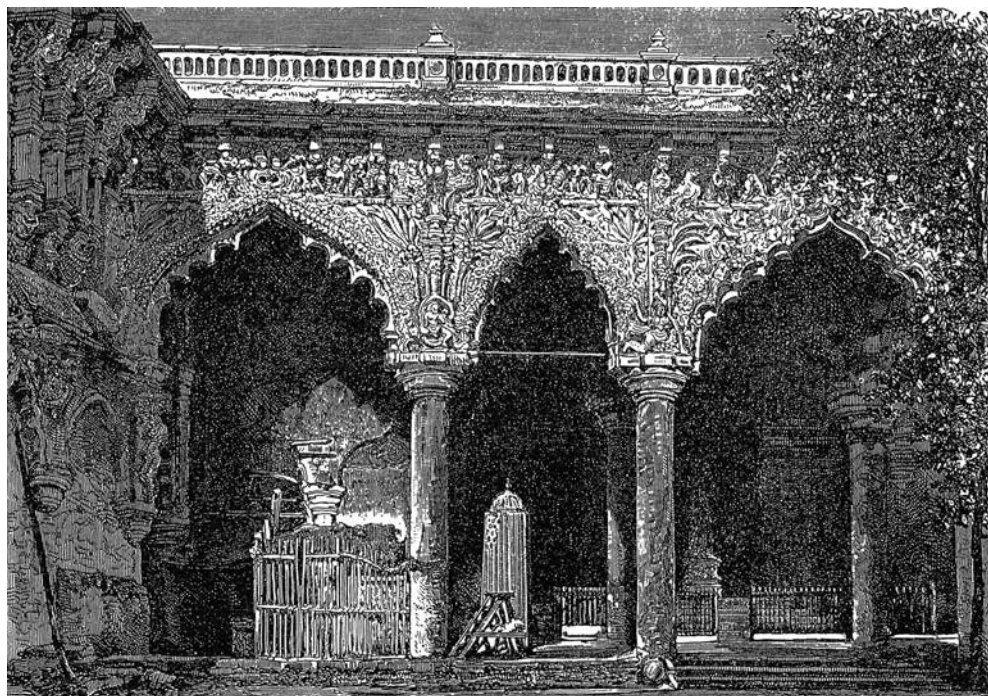
Bangal ragini iš Ragamala ciklo.
Radžputų stiliaus miniatiūra. 1765



Gudžari ragini iš Ragamala ciklo.
Radžputų stiliaus miniatiūra. 1765

sukurtų muzikinių sistemų. Tačiau muzika indų civilizacijos erdvėje buvo šis tas nepalyginamai daugiau nei paprasta meno rūšis. Čia pirmiausia norėtume atkreipti dėmesį į labai svarbų genetinį ir pasaulėžiūrinį jos bruožą: įvairiausios indų tradicinės muzikos formos savo giliausioje esmėje konkrečiomis meninės išraiškos priemonėmis siekia perteikti vientisą Visatos pasaulėvaizdį. Tam pasitelkiama sudėtingiausia tonų, pustonių, jais išreiškiamų subtiliausių nuotaikų atspalvių gama. Todėl ir indų kultūros tradicijoje, skirtingai nei racionalizuotuose Vakaruose, muzika buvo suvokiama ne tik kaip viena iš meno rūšių, atliekančių įvairias kultūrinės ir socialines funkcijas, tačiau ir kaip dieviškos kilmės kosminis reiškiny. Šio teiginio apie kosminį indų muzikos pobūdį pagrįstumą patvirtina ir pagrindinių muzikos komponentų – tonų, gamų, dermių – sąsajos su makro ir mikrokosmo elementais ir įvairiais kosminiais reiškiniais.

Vadinasi, nors arabų ekspansija į Hindustano pusiasalį prasidėjo VIII a. pradžioje, tačiau prireikė beveik penkių šimtmečių, kol ateivių kultūra suleido tvirtas šaknis indų civilizacinėje erdvėje ir atsirado naujos islamizavimo antspaudu ženklintos *indoislamiškos* kultūros, estetikos ir meno formos. *Islamo civilizacijos ekspansija į šiaurės ir vidurio*



Marathos valdovų rūmų kiemas Tandžore. 1550

Hindustano pusiasalio teritorijas įnešė esminių korekcijų į tolesnę indų kultūros, estetišės minties ir meno raidą. Po niokojančių karų palaipsniui ryškėjo naujos kultūros raidos tendencijos, susijusios su islamo religijos, estetikos, meno idealų sklaida indų civilizacijos erdvėje.

Dėl islamo religijai ir estetikai būdingų draudimų vaizduoti gyvus padarus ryškėjo esminiai poslinkiai šiaurinės ir centrinės Hindustano pusiasalio dalies architektūroje ir vaizduojamojoje dailėje, skverbėsi islamiškos estetikos principai. Vaizduojamojoje ir taikomojoje dailėje ryškėjo dekoratyvinės tendencijos, ornamentinis struktūriškumas, stilizuotame dekore įsivyravo floralinės ir geometrinės struktūros, suklestėjo islamiškoji kaligrafija, knygos miniatiūros menas, skleidėsi naujos poezijos ir muzikos formos, kurioms taip pat būdingas ornamentalumas. Tolesnė indų civilizacijos raida iki Mogolų kultūros iškilimo tiesiogiai siejosi su islamiškojo substrato įtakos augimu indų kultūroje, estetikoje ir mene.

Naujos islamizuotos indų kultūros, estetikos ir meno raidos tendencijos išsiskleidė Mogolų epochos architektūroje, dekoratyvinėje dailėje, kaligrafijoje, miniatiūrų tapyboje, muzikoje, poezijoje. Nors šiose sinkretiškose meno formose su indų estetikos ir meno tradicijomis savitai susiliejo indų, persų, arabų, afganistaniečių ir mogolų meno tradi-

cijos, tačiau tai jau iš esmės naujas *indoislamiškos* estetikos ir meno reiškiny su islamo kultūroms būdingu koloritu. Akivaizdu, kad galingo islamiškos kultūros, estetikos ir meno srauto įsiliejimas į indų kultūros tradiciją stipriai paveikė įvairias indų kultūros sritis ir ilgainiui islamiškasis substratas tapo neatsiejama dabartinės indų kultūros dalimi.

Nuolatiniai feodaliniai karai, išplisę šiaurės Indijoje ir Dekano plokštikalnėje, keitė galios centrų išsidėstymą Hindustano pusiasalyje. Aurangzebo valdymas, prasidėjęs nenutrūkstamais karais prieš Dekano karalystes, kurios buvo aneksuotos 1686–1687 m., ir Radžastano princus, su kuriais jo protėviai palaikė gerus santykius ir giminiavosi, galutinai suardė netvirtą pusiausvyrą tarp hinduistų ir musulmonų, o Aurangzebas įsigijo nuožmių priešų Radžastane ir Dekane, kur sparčiai augo Marathos klanų galia. Marathos valdovai tapo aršiais islamo priešininkais ir nuožmūs permainingi karai su jais sekino Mogolų imperijos materialinius ir karinius išteklius. 1677 m. nuo imperijos atskilo karingi radžputai, kurie tęsė imperijos griovimo darbą.

Po kelių bangų vienas po kito sekusių nomadų antpuolių Irano valdovo Nadir Šaho kariuomenė 1739 m. išplėšė sostinę Delį ir išgrobstė per du šimtmečius sukauptus turtus. Vėliau įvairios afganų, marathų, nomadų ir britų kolonstų kariuomenės pratęsė Mogolų kultūrinio paveldo niokojimą.

Vadinasi, nepaisant pradžioje atrodžiusių svarių karinių laimėjimų, Aurangzebo religinis fanatizmas pasmerkė šalį įsivelti į nuožmius lokalinius karus, kurie atvedė neseniai klestėjusią imperiją prie geopolitinės galios ir kultūros nuosmukio. Po jo valdę Delio valdovai iki 1858 m., kai Delis pakliuvo į britų kolonistų valdžią, funkcionavo daugiau kaip simbolinės figūros, nepajėgios stabdyti įsibėgėjusių politinės ir kultūrinės dezintegracijos tendencijų.

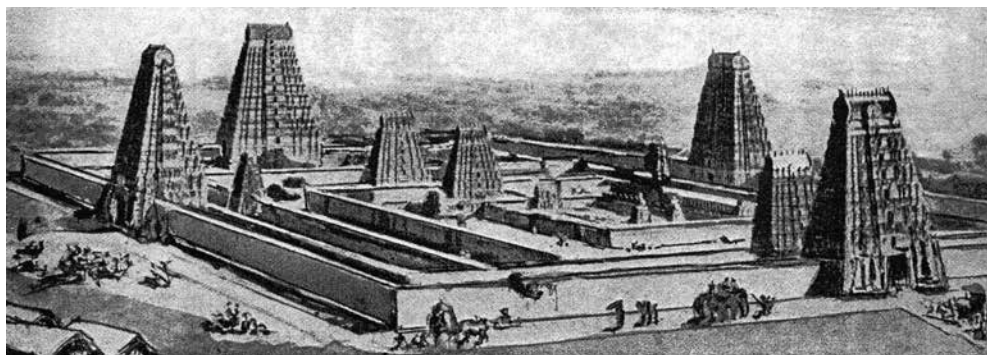
Savitos kelis šimtmečius klestėjusios indoislamiškos Mogolų kultūros, vadinasi, ir tradicinės indų estetikos ir meno saulėlydį, paspartino britų ekspansija ir sparčiai plintanti Hindustano pusiasalio kolonizacija. Po mūšių ties Plassey (1757 m.) ir Buxaro (1764 m.) britų užkariautojai, prisidengdami rytų Indijos bendrovės ekonominių interesų gynimu ir sumaniai supriešindami skirtingus Hindustano pusiasalio valdovus, nuosekliai įgyvendino Indijos kolonizacijos ir joje sukauptų milžiniškų turtų plėšimo politiką, kuri tiesiogiai siejosi su vietinių kultūros tradicijų griovimu. Maždaug iki 1774 m. kolonizuotose Indijos teritorijose buvo atvirai grobstomi vietiniai ištekliai, kurie ilgainiui tapo rafinuotesni, „komerciniai“. Kultūros srityje britų kolonijinė politika buvo aiškiai orientuota į vakarietiško kultūros įtvirtinimą ir tai buvo skaudus smūgis tradicinės indų kultūros, estetinės minties ir meno formų plėtotei.

Išvados

Taigi kompleksiškai ir lyginamuoju aspektu aptarę Hindustano pusiasalyje išsiskleidusios tradicinės indų kultūros estetikos ir meno ištakas, pagrindinius raidos etapus, iškiliausias mokyklas, koncepcijas, sąvokas, išryškinę pagrindinius tipologinius bruožus, santykius su kitų didžiųjų civilizacijų kultūros tradicijomis, galime konstatuoti, kad indiškiosios savitumas pirmiausia *atsiskleidžia jos sąsajomis su praktiniais konkrečios istorinės epochos poreikiais, tuo metu viešpatavusiomis filosofinėmis, religinėmis, etinėmis, estetinėmis idėjomis, pagrindinėmis kultūros raidos tendencijomis*. Akivaizdu, kad, nepaisant išorinių įtakų, istorinių raidos formų įvairovės, tradicinė indų kultūra, estetika ir menas pasižymi kai kuriais specifiniais bruožais, skiriančiais ją nuo antikos, Vakarų, Artimųjų Rytų ir kitų didžiųjų Rytų Azijos tradicijų. Pirmiausia, lyginant su antikos, Vakarų, Artimųjų Rytų ir Rytų Azijos, *Hindustano pusiasalyje išsiskleidusi tradicinė indų estetika ir menas išsiskiria didesne regioninių formų įvairove, ryškesne literatūrocentrine orientacija, semiotiškumu, akivaizdesniu mitologijos, religijos, filosofinės metafizikos poveikiu estetikos ir meno raidai*.

Kita vertus, tradicinėje indų kultūroje ryškesni simbolinio mąstymo principai, užslėptos metafizinės reiškinių esmės, neišsakyto grožio apraiškų ieškojimas. Ir pagaliau jai būdingas jautrus psychologizmas, persmelktas plačios emocinių išgyvenimų gamos, kurios viename poliuje – beastris asketiškas rigorizmas, atsiribojimas nuo išorinio pasaulio beprasmybės, o kitame – aistringas hedonistinis gyvenimo džiaugsmo ir būties pilnatvės pojūtis. Aišku, antikos ir Vakarų estetikos ir meno tradicijose galima įžvelgti daugiau racionalumo, o Rytų Azijoje – artistiško, rafinuotumo, tačiau subrendusi *indoarijų* estetikos ir meno tradicija pirmiausia pavergia skelbiamų estetinių ir meninių idealų įvairovę, jų hipnotizuojančia būties pilnatvės kupina išgyvenimų galia, plačiu ir įvairiapusiu požiūriu į pasaulį, gyvenimą, kūrybą, meną. Šie ir kiti indų estetikos ir meno tradicijos bruožai pasklido ne tik Hindustano pusiasalio erdvėje, tačiau ir kituose Azijos regionuose. Jie patyrė esminių pokyčių indų civilizacijos idėjų, vertybių ir simbolių įtakų veikiamoje pietryčių Azijoje, Kinijoje, Korėjoje, Japonijoje, kur daugelio indų kultūros, religijos, filosofijos, estetikos, meno idėjų ir principų poveikis buvo ryškus.

Ir pagaliau, tradicinė indų kultūra, estetika ir menas, nepaisant daugybės apokaliptinių istorinių sukrėtimų, stebina estetinių idealų, formų, kanonų stabilumu ir meninės kūrybos principų tęstinumu. Daugelis pamatinių indų civilizacijos kultūros tradicijos bruožų išryškėjo maždaug prieš 5000 – metų seniausių upių civilizacijų formavimosi metu. Protoindiškųjų Indo upės baseino (Harappos ir Mohendžo Daro) civilizacijų atsiradimas Hindustano pusiasalio geografinėje erdvėje, jų pasiektas aukštas



Tiravuluro šventyklos kompleksas IX–XVI a.

urbanizacijos, architektūros, meninės kultūros lygis paneigia plačiai paplitusį stereotipinį požiūrį, kad arijai, įsiveržę į Hindustano pusiasalio civilizacinę erdvę, susidūrė su daug žemesnio lygio kultūros ir meno tradicija. Priešingai šiam požiūriui, remdamiesi patikimais archeologijos duomenimis, galime teigti, kad užkariautojų arijų gentys čia susidūrė su aukštesne kultūra. Minėtų protoindiškųjų civilizacijų žlugimas tikriausiai yra tiesiogiai susijęs su arijų įsiveržimu į Hindustano pusiasalį ir naujos atvykėlių kultūros sklaida. Tai paveikė tolesnę Hindustano pusiasalio kultūros raidą ir formavo naujos sinkretiškos, jau *indoarijų* kultūros, estetinės minties ir meno specifinius bruožus.

Vedų epochos kultūra, išsiskleidusi poetinėje kūryboje, *lėmė ne tik naujų literatūrinių formų iškilmą ir dominavimą menų hierarchijoje, tačiau ir besiformuojančios indų estetinės tradicijos literatūrocentrinę orientaciją*. Vėlesniuose brahmanų, aranijakų ir upanišadų tekstuose išryškėjo indams būdingas juos supančio gamtos pasaulio ir žmogaus pažinimas, dvasinių bei etinių pradų iškėlimas vertybių hierarchijoje. Kita vertus, *ankstyvųjų upanišadų tekstai simbolizuoja naują indų filosofinės ir estetinės minties užuomazgų tapsmo etapą, kuriame atspindi anksčiau vyravusio pasaulėžiūrinio sinkretizmo irimas ir skleidžiasi filosofinio mąstymo principai, ryškėja pamatinės indų filosofijos bei estetikos kategorijos*.

Naujas svarbus indų kultūros, estetinės minties ir meno raidos etapas prasidėjo klasiiniame periode (nuo maždaug VI–V a. pr. Kr. iki VI a.), kuriame, formuojantis indoarijų miestų kultūrai, centralizuotiems valstybiniais organizmams, paspartėjo socialinės ir kultūrinės diferenciacijos procesai, griovė pirminį sąmonės sinkretiškumą. Mitinės ir religinės sąmonės skilinėjimas, filosofinio mąstymo pradmenų atsiradimas (išryškėjęs jau ankstyvosiose upanišadose), didėjanti properša tarp liaudies ir elitinės kultūros, folklorinio ir profesionalaus meno poveikė tolesnę estetinės minties ir meno raidą.

Klasikiniame periode, plintant Hindustano pusiasalyje indoarijų kultūrai, apie V a. pr. Kr. natūralią kalbos plėtotę paveikė lingvistiniai pokyčiai, susiję su intensyvia sanskrito gramatikos raida ir joje išryškėjusiais naujais kanoniškais reikalavimais. Nuo I amžiaus sanskritas jau buvo plačiai vartojamas rašant įvairius valstybinius raštus, dedikacijas, ritualinių vyksmų metu. Jis taip pat vyravo (nors neretai tekstuose būdavo daugybė klaidų – kas apsunkina tekstuose išsakomų minčių ir teiginių interpretaciją) įvairiuose architektūrai, skulptūrai ir tapybai skirtuose tekstuose.

Sanskritas tuomet buvo vartojamas kartu su kalbomis, kurios neatitiko griežtai kanonizuotų gramatikos reikalavimų; jos vadinamos prakritais, kurio įvairių formų ir dialektų aptinkame įvairiuose indų civilizacinės erdvės regionuose. Tarp daugybės bendrosios kalbos formų savo svarba išsiskyrė pali kalba, kuri klasikiniame periode ilgai išsaugojo tvirtas pozicijas dėl sąsajų su budizmu. Kita svarbi klasikinio periodo kalba buvo *magadhi*, kurios atmaina *ardmagadhi* tapo šventąja džainizmo adeptų kalba.

Tačiau neabejotinai tolesnei indų kultūros, filosofijos, estetinės minties raidai svarbiausia buvo sanskritas, kurio išplitimas Hindustano pusiasalio erdvėje buvo išskirtinės svarbos reiškiny. *Jis, greta didžiųjų religijų, brahmanizmo, budizmo ir džainizmo, buvo svarbiausias klasikinės indų civilizacijos erdvę vienijantis veiksnys*, kadangi buvo universali Hindustano pusiasalio mokslo ir literatūros kalba. *Ši kalba šimtmečiais buvo suprantama išsimokslinusiems žmonėms kiekviename aptariamos civilizacinės erdvės regione, nepriklausomai nuo vietinių, neretai didžias tradicijas turinčių kalbų.* Žodžio ir kalbos kultas anksčiau vyko vedistiniame ir klasikiniame indų kultūros raidos etape ne tik sąlygojo poezijos ir dramos iškilimą menų hierarchijoje, tačiau ir literatūrinės estetikos įsivyravimą.

Tačiau siekimas vaizdiniu pavidalu įprasminti naujus religinius, estetinius idealus, stiprėjanti kova dėl įtakos dvasinio gyvenimo sferose vertė klasikiniame periode vis didesnę įtaką įgaunančius brahmanizmo, džainizmo ir budizmo ideologus atkreipti dėmesį į kultinę architektūrą ir su ja susijusius vaizduojamuosius menus, plačiau panaudoti jų teikiamas galimybes savo mokymams, iliustruoti. Šia kryptimi pasukę ideologai siekė ne tik priartinti savo mokymus prie platesnių liaudies sluoksnių, tačiau ir išnaudoti grožio ir įvairių menų teikiamas galimybes savo religinių idealų sklaidai. Nuo šiol estetiškas aspektas budistinėje ir džainistinėje kultūros tradicijose įgavo išskirtinę svarbą. Tai skatino architektūros ir vaizduojamosios dailės sakralizaciją, ikonos formos meno su visapusiškai išplėtotu kanoninių vaizdinių pasauliu atsiradimą, architektūros ir vaizduojamosios dailės estetikos formavimąsi. Klasikiniame periode ypatingas aukštumas pasiekė architektūros, skulptūros, tapybos plėtotė, kuri rėmėsi svariais šių meno sričių dėsningumus apibendrinančiais estetinės minties laimėjimais. Lygiagrečiai besiformuojančioje rūmų kultūroje vyraujančias pozicijas išsaugojo vedų epochoje

viešpatavusios literatūrinės formos. Tai atsispindėjo poetų socialiniame statuse, kuris, lyginant su skulptorių, tapytojų, šokėjų, buvo aukštesnis. Architektūros ir vaizduojamųjų menų santykinį atsilikimą nuo literatūrinių formų plėtotės tuometinėje indų kultūroje galime paaiškinti ne tik antraeile vieta menų hierarchijoje, tačiau ir menkiausiai paslankia pastarųjų medžiagiška prigimtimi.

Tiesą sakant, indų estetikos ir meno tyrinėjimuose dažnai pabrėžiamas architektūros ir vaizduojamųjų menų estetinės recepcijos menamas „atsilikimas“ ne visuomet buvo toks akivaizdus realioje indų civilizacijos istorijoje. Įvairių poetikos, literatūrinės, architektūros ir vaizduojamosios dailės estetikos koncepcijų iškilimas neabejotinai daugybe gijų siejosi su kokybiniais estetinės ir meninės sąmonės poslinkiais, netolygia atskirų meno sričių, kaip savarankiškų kūrybinės veiklos sferų, plėtote.

Estetinė mintis ir menas, nepaisant jų glaudaus sąryšingumo, plėtojosi savais keliais, skirtingomis pakilimų ir nuosmukių sinusoidėmis. Pavyzdžiui, Indo slėnio (Harappos ir Mohendžo Daro) civilizacijose, vėliau *klasikiniame periode*, kuris tiesiogiai siejosi su Magadhos valstybės bei didžiųjų imperijų iškilimu, regime įstabų architektūros, vaizduojamosios dailės, ypač skulptūros pakilimą, kurį apvainikuoja, vertinant plačiame pasaulinės estetinės minties raidos kontekste, unikalių estetinių traktatų „Natjašastra“, „Gytaalankara“ ir „Čitralakšana“ atsiradimas.

Didžiųjų imperijų klestėjimo laikais skulptūra ir tapyba savo meninių formų, įvaizdžių įtaigumu, įvairove ir aukštu meniniu lygiu vėl konkuruoja su literatūrinėmis formomis, kurios po Guptų imperijos žlugimo ir ypač nuo VII a. vėl susigrąžina vyraujančias pozicijas. Tai liudija šlovingos alamkarikų mokyklos estetikų plejados atsiradimas. Po Kašmyro X–XI a. renesanso, kuris *simbolizuoja aukščiausią sanskritiškos natjašastrinės estetinės tradicijos pakilimo tarpsnį*, vėl regimas įstabus hinduistinės, džainistinės architektūros ir skulptūros pakilimo tarpsnis, kuris siejasi su įvairiausių regioninių meno formų plėtote. Jis *paverčia Hindustano pusiasalį vienu svarbiausių pasaulyje architektūros ir su ja susijusios architektūrinės ir skulptūrinės estetikos centrų*. Šis įstabus meninės kultūros pakilimas, kuris skirtinguose regionuose skleidėsi savais ritmais, buvo paremtas ne mažiau svariais estetinės minties laimėjimais. Tiesa, sanskrito ir įvairiomis vietinėmis tarmėmis rašomi traktatai buvo ne tiek teorinio, kiek praktinio ir pagalbinio techninio pobūdžio, nors negalime neigti, kad juose nėra vertingų estetinių išvalgų.

Vadinasi, indų estetinės minties plėtotėje išsikristalizavo trys pagrindinės su skirtingomis meno rūšimis tiesiogiai susijusios tradicijos: vaizduojamojo meno dėsningumus apmąstanti šilpašastrinė, architektūros – vastušastrinė ir literatūrinė – natjašastrinė. Šilpašastrinė ir vastušastrinė estetikos tradicija, lyginant su natjašastrine, buvo glaudžiau susijusi su konkrečia meno praktika, todėl pirmiausia apsiribojo konkrečių praktinių

rekomendacijų visuma. Joms svarbios buvo griežtai apibrėžtos, konkrečios estetiškos tradicijos nubrėžtos kanoninės nuostatos. Minėti ypatumai lėmė ryškesnę praktinę architektūros ir vaizduojamosios dailės problemas gvildenančių traktatų pakraipą, atsiribojimą nuo sudėtingesnių menininko kūrybinio potencialo ir meninės kūrybos procesų psichologijos problemų tyrinėjimo.

Akivaizdu, kad žvelgiant plačiau sinkretiškos prigimties dramos vyravimas klasikinio periodo menų hierarchijoje paveikė tolesnę indų estetiškos minties raidą ir lėmė pirmiausia su drama susijusios vadinamosios natjašastrinės estetiškos tradicijos įsivyravimą. Ji pirmiausia rėmėsi konkrečių literatūrinių dramos, poetinių formų analize, siekė jas sisteminti, struktūruoti, ieškoti perspektyviausių praktinių kūrybos modelių, formuluoti įvairias „idealaus“ kūrinio normatyvines estetiškas nuostatas. Šis vyraujantis dramos estetikos vaidmuo paaiškina jos estetinių principų ir kategorijų skverbimąsi į poetikos, muzikos, šokio teorijos ir vaizduojamosios dailės estetiškus traktatus. Taip, pavyzdžiui, į muzikinę estetiką perėjusi *rasa* sąvoka, siejama su įvairiais emocinio išgyvenimo atspalviais, buvo plačiai naudojama apibūdinant daugelį svarbiausių muzikos garsų ir melodijos bruožų, tapybos ir architektūros traktatuose aprašinėjant meninių vaizdinių pobūdį, poetikoje išraiškos priemonės ir herojų emocinius išgyvenimus. Čia ir išryškėjo esminis skirtumas tarp natjašastrinės ir architektūros bei vaizduojamosios dailės dėsningumus apibendrinančių estetinių tradicijų. Pastarųjų šalininkams mažiau nei natjašastrinės ir muzikinės estetikos tradicijoms buvo svarbios menininko kūrybinio potencialo, įvairiapusio menininko išsilavinimo, kūrybinių jausmų plėtojimo, meninės intuicijos, vaizduotės ir apskritai meninės kūrybos procesų psichologijos problemos.

Viduramžių epochoje anksčiau išryškėjusios estetiškos minties ir meno raidos tendencijos įžengia į naują raidos pakopą, *kai vis didesnę įtaką įgauna perėjimas nuo originalių koncepcijų kūrimo prie jau sukurtų reinterpretacijos. Dėl to stiprėjo scholastinio mąstymo ir spekuliatyvios, linkstančios į šaltą akademinį intelektualizmą estetiškos minties įtaka*. Ji išsiskleidė ortodoksinės pakraipos neobrahmanistinėje ir įvairių hinduizmo bei tantrizmo kryptų estetikoje ir kultiniame mene, kuris plėtojamas konkrečių konfesijų vienuolynuose. Jai oponuoja liberalesnė valdovų rūmų ir ypač miestų bei nedidelių kaimų bendruomeninė kultūra, kurioje dar gyva liaudiška dvasia. Šios dvi opozicinės ir viena kitą praturtinančios estetiškos minties ir meno raidos tradicijos lygiagrečiai skleidėsi feodalų rūmų ir vienuolynų bei šventyklų kompleksų kultūrose. Pasaulietinės kultūros tendencijų stiprėjimas palankiausiai vyko miestų kultūroje, o vienuolynų ir šventyklų kultūra suteikė naują postūmį sakralinės architektūros ir su ja glaudžiai susijusios skulptūros pakilimui.

Kita vertus, būtent feodalų rūmai ir šventyklų kompleksai viduramžiais tapo pagrindiniais grandiozinių meno iniciatyvų sklaidos centrais, kuriuose darbavosi garsūs mąstytojai, poetai, meno teoretikai, aukštu profesionalumu išsiskiriantys įvairių meno sričių meistrai. Intensyvi užsienio prekyba, amatų plėtotė tuomet lėmė turtingo aukščiausio ir vidurinio socialinio sluoksnio gausėjimą, kuris vis daugiau laiko galėjo skirti savo kultūrinių ir estetinių poreikių tenkinimui. Tai buvo ta socialinė bazė, kuri sudarė objektyvias prielaidas estetinės minties ir meno pakilimui ir suaktualinio gausėjančios išsilavinusios indų visuomenės dalies estetinius poreikius. Ekonominės padėties santykių stabilumas buvo papildomas veiksnys, sąlygojęs estetinės minties pakilimą ir aukštą poezijos, dramaturgijos, muzikos, šokio, architektūros, skulptūros, tapybos ir kitų menų lygį, daugmaž stabilių tradicijų susiformavimą.

Ištikimybės tradicijai akcentas, pradedant scholastinių ir vėlesniais indų tradicinės estetikos raidos periodais, tapo tarsi savotiška norma. Tačiau ir tarsi neesminiai poslinkiai, susiję su naujomis į feodalinius viduramžius įžengusios indų kultūros raidos realijomis, liudijo apie tradicinėmis tapusių estetinių teorijų, sąvokų, probleminių laukų plėtojimąsi, naują senų, jau pripažinimą pasiekusių estetinių koncepcijų ir sąvokų interpretaciją, kuri akivaizdi alamkarikų mokyklos šalininkų Bhamahos, Dandino, Vamanos, Radžasekharos estetinėse teorijose.

Klasikiniame ir ankstyvųjų viduramžių periodais *susiformavusios pagrindinės estetinės minties pakraipos su joms būdingų problemų visuma, estetinių kategorijų hierarchija ilgainiui tapo savotiška norma, gaivia tradicijos versme, maitinančia tolesnę indų estetinės minties raidą*. Todėl vėlesniuose estetiniuose traktatuose regime nuolatinį atsiskimimą į ankstesnių epochų klasikiniams tapusius tekstus, nesibaigiantį „Natjašastroje“, „Gytalamkaroje“, „Čitralakšanoje“, Bhamahos, Dandino, Vamanos, Radžasekharos ir kituose to periodo tekstuose suformuotų temų varijavimą.

Iškilus musulmonų ekspansijos grėsmei, indų estetikoje ir mene ryškėja naujos intravertiškumo tendencijos, atsiskimimas į žmogaus vidinį pasaulį, jautriausius jo išgyvenimus. Estetinėse teorijose daug dėmesio skiriama estetinio suvokimo ir estetinio išgyvenimo problematikai, tai yra nuotaikoms, emocionaliems vidinės sielos atgarsiams, kuriais galima priartėti prie meno kūrinio esmės suvokimo. Iš čia plaukia išskirtinė meno psichologijos problematikos svarba. Kaip iškalbingą šios tezės teisingumo patvirtinimo pavyzdį galime pateikti perėjimą nuo ankstyvųjų alamkarikų mokyklos teorijų prie kokybiškai naujos Kašmyro simbolinės mokyklos atstovo Anandavardhanos plėtojamos *dhvani*, tai yra „užslėptosios“, „neiškakytos“ estetinio fenomeno esmės, teorijos. Nors lygiagrečiai skleidėsi daugybė kitų tarpusavyje polemizuojančių ar mėginančių viena kitą paneigti estetinių teorijų, tačiau ši tradicija dėl Abhinavaguptos, Mammatos, Kuntakos, Rujakos,

Višvanathos ir kitų autoritetų įtakos išliko gyvybinga iki pat sanskrito literatūrinės estetikos tradicijos saulėlydžio Džaganathos koncepcijoje.

Natjašastrinės tradicijos šalininkai plėsdami savo tyrinėjimų lauką nuolatos aiškinosi *estetiškumo* prigimties problemas arba, kitais žodžiais tariant: *koks estetiškas meno kūrinio bruožas išreiškia estetinio fenomeno esmę, gali jį paversti visuotinio estetinio susižavėjimo objektu?* Teoretikai šią problemą sprendė skirtingai. Bhamaha estetiškumo substanciją įžvelgė poetinėms figūroms būdinguose pagražinimuose, Vamana – meninio stiliaus ypatybėse, Anandavardhana – užslėptoje, neišsakytoje esmėje, kurią jis įvardijo *dhvani* estetinė kategorija, Abhinavagupta įžvelgė naujai interpretuojamoje *rasos* kategorijoje, kurią susiejo su tantrine emocionalaus suvokimo estetinė koncepcija. Čia norėtume pabrėžti, kad estetiškas išgyvenimas Abhinavaguptos veikaluose traktuojamas *kaip savęs pažinimo procesas*, artimas jogų pažinimo teorijoms. Buvo ir daugybė kitų mažiau reikšmingų intravertiškumo kryptimi besiplėtojančių estetiškumo esmės interpretacijų. Glaustai tariant, *natjašastrinei estetikos tradicijai būdingas nuoseklus idėjų tęstinumas; vieną kartą joje pripažinimą pasiekusios estetiškos teorijos ilgai išlieka gyvybingos. Jos periodiškai skirtingais pavidalais atgimsta įvairiais indų estetiškos minties raidos tarpsniais palaipsniui plėsdamos ir gilindamos estetinių problemų pažinimo laukus.*

Akivaizdu, kad kalbant apie svariausius indų estetiškos tradicijos laimėjimus, greta unikalaus „Natjašastros“ traktato, išskirtinę reikšmę vėlesnei indų estetiškos tradicijos raidai turėjo Bhamahos, Vamanos, Radžasekharos, Anandavardhanos, Abhinavaguptos, Mammatos ir Džaganathos estetiškos teorijos. Bhamaha klojo šios poetikos ypatumus gvildenančios tradicijos pamatus, Vamana ją praturtino naujomis įžvalgomis, Radžasekhara įvedė naujus požiūrius į meninės kūrybos problemas. Anandavardhana daug nuveikė plėsdamas *rasa*, meninio vaizdinio savitumo ir užslėptosios meno kūrinio esmės teorijų sampratą, suteikdamas šioms sąvokoms daug naujų subtilesnių konotacijų, o Abhinavagupta ne tik pateikė glaustą ankstesnių estetiškių teorijų sintezę, tačiau ir remdamasis tradicine *rasa* teorija suteikė jai naujų tantrinių atspalvių, išplėtė tradicinę estetinio išgyvenimo sampratą.

Klasikinėje *rasa* teorijoje buvo išskiriamos aštuonios pagrindinės nuotaikos: erotiška, humoro, herojinė, gaudumo, nuostabos, bauginanti ir sukelianti pasišlykštėjimo jausmą. Tačiau, greta pagrindinės vyraujančios konkrečiame kūrinyje nuotaikos, privalėjo būti ir kita, antraeilė, ją lydinti nuotaika, kuri per įvairias kombinacijas su kitomis turėjo plėsti suvokėjo emocinius išgyvenimus. Toks *rasa* teorijos sureikšminimas literatūrinės estetikos tradicijoje patvirtina anksčiau išsakytą teiginį, kad *brandžioje indų estetikoje, skirtingai nei kinų, antikos ir iki XIX a. antrosios pusės Vakarų estetikos tradicijoje, išryškėja itin glaudus estetinio ir emocinio pradų ryšys. Estetiškumo giliausia prigimtis čia neretai*

tiesiogiai siejama su emocija, iš jos išrutuliojama ir emocionalaus prado sureikšminimu grindžiama. Emocija skelbiama pagrindiniu meno kūrinį struktūruojančiu elementu, viešinteliu ir galutiniu meno kūrinio ir meninės kūrybos proceso tikslu. Todėl vyraujančioje natjašastrinėje ir su ja glaudžiai susijusioje muzikinės estetikos ir meno teorijos tradicijoje įsivyrąja psychologizavimo tendencijos. Jos itin akivaizdžios dramai, poezijai, muzikai, šokiui skirtuose teoriniuose traktatuose. Indų teoretikus domino įvairiausi estetinio išgyvenimo atspalviai, nuotaikos, kurios atsiskleidžia centrinėse brandžios indų estetikos rasa ir dhvani kategorijose, apmąstymuose apie menininko kūrybinį potencialą, autentiškos meninės kūrybos prielaidas, rafinuoto meninio stiliaus ypatumus, skonį ir kitas svarbiausias į jų tyrinėjimų lauką pakliuvusias problemas.

Indų estetinės minties ir meno pobūdis keičiasi plečiantis islamo civilizacijos ekspansijai, kuri atneša į indų civilizacijos erdvę naujų estetinių ir meninių idealų, kitokių požiūrių į menų hierarchiją, skatina naujų estetinių principų ir meno formų iškilimą. Ankstesniam indų estetinės minties ir meno raidos etapui būdingas estetiškas sinkretizmas, lingvocentrizmas, semiotiškumas plintant asketiškai islamo estetikai patiria esminius pokyčius. Anksčiau poezijoje, dramoje, teatre, muzikoje, šokyje, tapyboje ir kituose menuose vyravusį gaivališkumą, formų įvairovę keičia griežtesni estetiški principai, ornamentalumas, formų ir dekorų saikingumas. Šokio ir muzikos menas praranda jo neatsiejama savastimi buvusį turtingą simbolinį gestų kodą. Tas stiliaus griežtėjimas, jo suvedimas į aiškias pirmaprades formas dar ryškesnis indoislamiškoje architektūroje ir taikomojoje dekoratyvinėje dailėje, parkų mene. Tiesa, vėliau Mogolų imperijos iškilimo laikais išsiskleidusios *indoislamiškosios* meno formos surado gilesnį estetinį kompromisą tarp rigoristinių ir asketiškų islamiškosios estetikos reikalavimų ir tūkstantmečius Hindustano pusiasalyje gyvavusių hedonizmo kupinų meno tradicijų ir pagimdė kokybiškai naujas indoislamiškos architektūros, kaligrafijos, miniatiūrų tapybos, muzikos, šokio ir kitas meno formas.

Vadinasi, Hindustano pusiasalyje išsiskleidusi estetinė mintis nuo seniausių vedų epochos tekstų iki paskutinių didžiųjų sanskrito, persų kalbomis ir prakritais rašiusių autorių, o vėliau ir indoislamiškos kultūros atstovų gyvai reagavo į socialinius, kultūrinius, meninius iššūkius, siekė teoriškai juos apmąstyti ir formuoti perspektyviausias estetinės sąmonės ir meno raidos programas. Akivaizdu, kad indų estetinė mintis rutuliojosi veikiamą klasikiniiais tapusių dramos, poetikos, architektūros, skulptūros, tapybos, muzikos traktatų nubrėžtų probleminių laukų bei scholastinės metafizikos, šis orientacijos daugiakryptingumas neretai sudaro įspūdį, kad indų estetikos tradicija periodiškai ieško pusiausvyros tarp religijos, filosofijos, menotyros, literatūrologijos ir utilitarinės techninės pakraipos nuostatų. Visos minėtos kultūros ir mokslo sritys turi savitas sklaidos istorijas, pasižymi

skirtinga struktūra, todėl vėliau jų raidos linijos ilgainiui išsiskiria ir formuoja santykinai autonomiškas tradicijas.

Apibendrindami turime pripažinti, kad tradicinės indų kultūros kūrėjai savo estetiškes išvalgas dažniausiai grindė konkrečiais kanoniniais tektais, o ne abstrakčiomis estetinėmis idėjomis „iš viršaus“, kaip kad scholastinė, budistinė ar džainų estetikos tradicijos, kurioms svarbios buvo pamatinės filosofinės ar religinės nuostatos.

THE POETICS OF ETERNITY: TRADITIONAL INDIAN AESTHETICS AND ART

Summary

The Characteristics of Traditional Indian Aesthetics

India is one of the oldest cradles of world civilization with a long cultural history that encompasses about five thousand years. The cultural values created in this country have left a distinct imprint on human history. When researching the philosophical, aesthetic, and artistic traditions that have formed on the Indian subcontinent, we use the general concept of *India* to denote not some political formation, but the totality of a multitude of states, of related nations and tribes that have existed for millennia, constantly shifting their territorial boundaries and replacing one another – a totality that created cultural, aesthetic, and artistic values that acquired forms characteristic of the Indian subcontinent.

Since time immemorial, the culture of India has interacted with those of neighboring countries and peoples. The Indian subcontinent was constantly invaded by Aryans, Persians, Greeks, Huns, Arabs, Mongols, and many other conquerors, all of whom left their mark on Indian cultural history by bringing new myths, principles of thought, and styles of art. By assimilating these external influences, the powerful cultural tradition of India became increasingly rich and multifaceted.

The connoisseur of Indian aesthetics and art Radhakamal Mukerjee observes that metaphysics, religion, mythology, and art have become, in the cultural history of India, more significant factors in the life of society than state institutions, politics, and conquests (Mukerjee, 1959, p. 9). A distinctive feature in the development of traditional Indian culture and aesthetics is the extremely close interweaving of aesthetic ideas, mythology, art, religion, and philosophical metaphysics. We encounter rudiments of Indian aesthetic thought in the mythology of the Indian subcontinent, in the cults and beliefs of the various nations and tribes that settled in this region. Old myths and the rich world of their images constantly nourish Indian aesthetics and art. Later, with the formation of the influential traditions of Brahmanism, Buddhism, Jainism, and Hinduism with their developed philosophical metaphysics and world of religious images, there appeared the need to create religious art, to symbolically render or naturalistically depict didactic religious legends. At the same time, there was a growth in the sacralization of Indian aesthetic thought and art and in tendencies toward symbolism and canonicity.

Indian aesthetic thought is closely interwoven not only with mythology but also with principles of philosophical metaphysics. Indians generally tend toward metaphysical thinking and theorizing, toward seeking the invisible essence behind phenomena. The relationship between aesthetics, art, and philosophical metaphysics is revealed by Ananda K. Coomaraswamy, who indicates their shared symbolical basis. "According to the common understanding of humanity," he emphasizes:

art and metaphysics are alike: for observe (1) that on the one hand, the natural language of metaphysics is precisely symbolism and (2) on the other, that it is just the symbolic character of art which distinguishes the work of art from natural species. So what is meant by "aesthetic experience" and by "perfect understanding" are one and the same; each being the consummation of an act of non-differentiation, in which our consciousness identifies itself with an intelligible form. (Coomaraswamy, 1981, pp. 156–157)

In comparison to the aesthetic traditions of the West, India, like China and Japan, has a more holistic worldview – one that encompasses the totality of a multitude of different principles and in which, in the great torrent of existence, one opposite is inseparable from another. Linda Leach aptly observes:

The division of life and art into categories based on binary opposites is only one dimension of the Indian world-view. Sacred and profane, celestial and terrestrial, religious and mundane, are differentiated categories, but are always viewed in a relationship of complementarity rather than polarities. Thus, one element can be transmuted into the other, and vice versa. The sensuous can become devotional, the devotional spiritual, and the physical metaphysical. (quoted from Vatsyayan, 1982, p. 91)

The relationship between the religious worldview of the Indians and their aesthetics is far more complex than is usually depicted in the works of many Western researchers. Many of the traditional movements, schools, and conceptions of Indian aesthetics are actually directly connected with the religions of the country or its individual regions. This influence is expressed more in a canonized outer form, symbolism, and iconography than in a deep, universally human content. Whenever aesthetic thought and the artistic culture closely connected with it achieved great heights in India, their independent value and autonomy in regard to religion inevitably became clear. Even the aesthetic thought and art defined by the strictest rules and canons feel the refreshing influence of secular folk culture. This impulse forces the ideologues of all the most influential religious movements to constantly seek compromises with the traditions of living folk culture.

When we examine the archaic strata of traditional Indian aesthetic thought, well-founded doubts arise about whether it is correct to use the modern term *aesthetics* because in monuments of the Vedic Period we do not encounter clearly crystallized aesthetic theories. Aesthetic views were not separate from the Vedic worldview – from a mythological, religious, artistic understanding of the world, from reflection on the ritual process.

When Sanskrit treatises on aesthetics later evolved under the influence of Indian mythology, religion, and philosophical metaphysics, they stood out for their surprising canonicity and continuity of ideas – characteristics which can be explained by the orientation of their authors toward the old sacred sources of the Vedic Period and of Brahmanism, Buddhism, Jainism, and Hinduism.

Traditional Indian aesthetics devotes much attention to the psychology of art, i.e. to the effect of art on a person and to aesthetic understanding. This distinctive feature, which separates Indian aesthetic thought from that of the West, is due to the tremendous attention theoreticians devote to personal psychology and to the subtlest experiences. Treatises deal at length with the effect of poetry, drama, music, the fine arts, and aesthetically performed ritual on human consciousness and with their ability to promote personal growth from primitive sensuality to the highest stages of spirituality. The psychological orientation of Indian aesthetic thought is reflected in the main categories (*rasa* – aesthetic experience or aesthetic mood, *bhava* – aesthetic feeling, *dhvani* – aesthetic suggestion) that dominate many treatises on traditional Indian aesthetics. “It is never stressed sufficiently that in the traditional Indian psychology,” writes Grazia Marchianò:

to which the theory of aesthetic enjoyment owes so much, a hierarchy between intellectual and sensory faculties is based on a distinction not between *high* and *low* functions, as has been characteristic in the dualistic Cartesian approach to the body-mind complex, but between gross and subtle levels of perception, cognition and insight. Indian doctrines are of one mind about the fact that at subtler levels of perception, the entire apprehension of the world picture changes and that the path to sensual refinement passes through an intensification of feeling. (Marchianò, 2010, p. 180)

Indeed, the Indian aesthetic tradition is dominated by the classification and analysis of aesthetic experiences in general and not by the description of specific personal experiences. In other words, despite a strong psychological element, the devaluation of the individual is manifest.

In essence, this emphasis on literature separates the traditional aesthetic thought of India from that of the Far East (China, Japan), where, because of the visual associative

understanding of reality characteristic of pictographic writing and because of the cult of natural beauty, works devoted to landscape painting predominate. They are the pinnacle of Chinese aesthetic thought. In Japan, because of the special role of *tanka*, *renga*, and *haikai* poetry and because of the influential Heian literary tradition, there is a more nearly equal relationship between the aesthetics of the fine arts and that of literature.

Unlike the Far East, where treatises on aesthetics are usually succinct and metaphorical, limiting themselves to dealing with a few of the most important (as seen by the authors) aesthetic problems, in India they often acquire from the *Upaniṣads* a tendency toward the abstract speculative treatment of problems. Works on philosophical aesthetics stand out for their elaborate metaphysics and emphatic symbolism, while they avoid the aesthetic intuitivism and metaphoricity characteristic of Chinese and Japanese works.

A Look at Research Into Indian Aesthetics and Art

Now, we will briefly discuss the history of Western knowledge of the Indian aesthetic tradition created in Sanskrit – a history that, because of the lack of reliable written records and archaeological data and because of problems in accurate dating, has been complicated and has until now encountered many difficulties.

In traditional Indian aesthetics as developed in Sanskrit, the concept of aesthetics as a branch of learning and its object, structure, and fundamental problems as well as aspects of their study differ noticeably from their Western counterparts. Kanti Chandra Pandey, who has done fundamental research into Indian aesthetics, writes:

The word “aesthetics” in the context of Indian Aesthetics means “science and philosophy of fine art”. And fine art is the art, which presents the Absolute in sensuous garb, and aesthetical relation, as distinct from the utilitarian, with a work of which gives rise or leads to the experience of the Absolute. (Pandey, 1959, vol. I, p. 1)

All Sanskrit aesthetic treatises, or *śāstras*, can be classified into two main groups: the first consists of *nāṭyaśāstras* – treatises on poetics devoted to the aesthetic principles of drama and poetry, and the second – of *śilpaśāstras*, which deal with the aesthetic principles of architecture and the fine arts (painting, sculpture). Because of their specific features, treatises on music stand somewhat apart from these two groups. Eventually, *nāṭyaśāstras* and *śilpaśāstras* formed their own canonical traditions with their own distinctive ideas and problems.

The early stage of Indological studies was dominated by works on rhetoric and literary aesthetics. It began comparatively recently, when Paul Regnaud published, in 1884

in French, the work *La rhétorique sanscrite* (Sanskrit Rhetoric), which deals with several important treatises on poetics. The work begun by Regnaud was continued by the noted German Sanskritologist Hermann Jacobi, who in the early 20th century translated works by Ānandavardhana and Ruyyaka into German and later published significant research on medieval Indian aesthetics.

Soon afterward, there appeared Hari Chand Sastri's study *Kalidasa et l'art poétique de l'Inde* (Kālidāsa and the Poetic Art of India, 1917), which reveals the world of this Indian literary colossus' aesthetic ideas. In the systematization of the results of early research much was accomplished by Pandurang Vaman Kane, whose introduction on the history of *alaṃkāra* literature in *The Sāhityadarpaṇa of Viśvanātha* (1923), the first work on Sanskrit aesthetics and poetics, clarified complicated problems of chronology. This research was continued by Sushil Kumar De in his fundamental two-volume work *Studies in the History of Sanskrit Poetics* (1923, 1925), Subodh Chandra Mukerjee in *Le rasa, essai sur l'esthétique indienne* (Rasa: An Essay on Indian Aesthetics, 1928), and Hari-Ramchandra Diwekar in *Les Fleurs de rhétorique dans l'Inde* (The Flowers of Rhetoric in India, 1930). In the West, however, undoubtedly the most important scholar was the famous French Indologist and propagator of terms in comparative philosophy and aesthetics Paul Masson-Oursel, who devoted his most important methodological work to comparative research in general and to Indian aesthetics. Works by these scholars provided an important basis for further research.

A qualitatively new period of research began to emerge about three decades ago, when many significant works appeared, one after the other, by Raniero Gnoli, Daniel H. H. Ingalls, Kanti Chandra Pandey, Louis Renou, J. L. Masson and M. V. Patwardhan, A. K. Warder, Marie-Claude Porcher, Sneh Pandit, T. N. Ramachandran, Y. S. Walimbe, K. Krishnamoorthy, S. N. Ghoshal Sastri, Padma Sudhi, Pabitrakumar Roy, Pothukuchi Subrahmanya Sastri, Devendra Nātha Shukla, Rekha Jhanji, Kapila Vatsyayan, Surendra Sheodas Barlingay, Shyamala Gupta, Arindam Chakrabarti, R. Raj Singh, Richard McCarty, Robert Wilkinson, Louis Frédéric, Jean Deloche, Jeannine Auboyer, Michel Delahoutre, Gilles Béguin, Bruno Dagens, Vincent Lefèvre, Chantal Maillard, Grazia Marchianò, E. N. Temkin, Vyacheslav Ivanov, Yulia M. Alikhanova, Pavel Grintser, Irina Sheptunova, and other eminent Indologists. Research being performed in various countries of the world is revealing many new aspects and historical details in the development of Indian aesthetic thought. The publication, in India and other countries, of the main Sanskrit sources on aesthetics with adjacent translations and extensive commentaries gives researchers the opportunity to "cleanse" these texts on Indian aesthetic thought of various later interpolations and to interpret them in a scholarly fashion.

Despite significant new research on Indian aesthetics, especially using the comparativist approach, cooperation is difficult for the French, English, Russian, German, American, and even Indian schools, which are often dominated by different traditions for studying aesthetic monuments, different methodological principles, and different value systems. Sometimes, the impression is created that many of the followers of different schools, even when they know about alternative concepts, ideas, and positions on questions of aesthetic principle, avoid polemicizing with their opponents and instead cite and quote only authors whose views are close to their own.

When analyzing the Indian tradition of aesthetics and art, authors from various countries have often devoted most of their attention to different aspects. For this reason, it is very important for today's researchers into Indian aesthetics to become acquainted with the works of scholars from various nations. Some scholars have devoted great attention to revealing the distinctive aesthetic and artistic tradition of Indian poetics, architecture, and fine arts and the main stages of their historical development. Others have sought to uncover the connections between this tradition and the philosophical, religious, and mythic systems dominant in Indian civilization. Yet others have discussed textual problems, and a fourth group – the principal movements and schools along with their systems of categories. Some have given priority to comparative studies or to the cultural context and stylistic features of Indian aesthetics and art. For example, E. B. Havell explicated the ideals of Indian art. Paul Masson-Oursel analyzed the main traditions of Eastern and Western aesthetics in their comparative aspect, and Ananda K. Coomaraswamy – the similarities between the Indian and Western medieval traditions of aesthetics and art, while Kanti Chandra Pandey delved into the comparative study of Indian and Western aesthetic thought. S. N. Dasgupta researched the basic principles of art, and Michel Delahoutre studied the sacred sources of Indian traditional aesthetics and art.

When Western specialists in aesthetics and the philosophy and history of art, people formed by the ideals of Classical Antiquity and the Renaissance, first encountered Indian art, especially of the Hindu tradition, they were amazed that Indian artists ignore what is emphasized in the Western tradition – the ideal anatomy of the young human body and the laws of classical proportion. What is often highlighted in Indian art – asceticism in a man's body, details symbolizing sensuality or fertility in a woman's body – was, out of ignorance of the principles of Indian philosophy, religion, and aesthetics, given a false interpretation.

In the early 20th century, the Indologist E. B. Havell already began to speak about the vital need to become better acquainted with the distinctive features of Indian aesthetic and artistic traditions and to be liberated from Western stereotypes when reconstructing

ideals and worldviews (Havell, 1911, p. 111). He aptly observed that a representative of Western culture can hardly achieve a true understanding of the psychology and practice of the art of Eastern peoples without delving into their ideals, their philosophical and religious theories, and their systems for psychological growth and without knowing, for example, that the practice of Indian *yoga* was coordinated with a most thorough, scientifically founded system of mnemonics (the art of memorizing), which helped transmit all of Sanskrit literature from mouth to mouth, beginning with the Vedic Period and ending with the Middle Ages, without attempting to record it in writing. However, not only Indian but also Chinese and Japanese schools of painting relied on mnemonic and psychological methods that were widely cultivated in Eastern countries.

A poor knowledge of the cultural cosmos of Indian civilization, of its fundamental categories of world consciousness and thought, was precisely one of the reasons why understanding the distinctive features of Indian aesthetics and art required so much time and effort. In his recent article “On the Western Reception of Indian Aesthetics: The Grounds of Difference,” the well-known specialist in Indian aesthetics Robert Wilkinson frankly states that “the absence of any widespread interest, in the UK at least, in the extremely rich Indian tradition is striking, and by and large, continues to this day” (Wilkinson, 2010, p. 211). Recalling his own student years and comparing them with the present, he does not see any essential changes toward integrating the Indian aesthetic tradition:

During my own under- and postgraduate education in the late 1960s and early 1970s, no item of Indian aesthetics appeared on any reading list; nor was any such item included in any course on aesthetics; and this situation has not materially altered since. Outside a few specialist institutions in the UK, aesthetics means European aesthetics, from the ancient Greeks to the present. (Wilkinson, 2010, p. 211)

It is obvious that Indian aesthetic theories assume the basic features of the philosophical, religious, mythic, and artistic traditions to which they are so closely related. As in the West, these theories developed along diverse lines, but the Indian aesthetic tradition was undoubtedly more powerfully influenced by religious and mythic images. Louis Frédéric has even categorically maintained that “all Indian artistic forms are dependent on philosophy and mythology” (Frédéric, 1994, p. 9).

As is attested by old texts, *even ancient India gave exceptional importance to a philosophical knowledge of the world, because philosophy (ānvīkṣakī) was regarded as the highest branch of learning, from which all the others drew inspiration and theoretical confirmation of their propositions.* For example, one of the famous canonical texts, the *Arthaśāstra*, states: “Light to all kinds of knowledge, easy means to accomplish all kinds

of acts and receptacle of all kinds of virtues, is the Science of *Anvikshaki* ever held to be” (*Arthaśāstra*, 1915, Book I, Chapter 2).

On the other hand, whenever we pass from the level of abstract theory to research into the aesthetics of a specific branch of art, we are immediately struck by the power of the mythic stratum in traditional Indian culture. According to a great authority on traditional Indian culture and mythology, Heinrich Zimmer, the diversity of Indian mythic and symbolic images is simply inexhaustible. Growing in number over the centuries, aesthetic treatises and monuments of poetry, architecture, and the fine arts constantly reveal a diverse abundance of mythic motifs and symbols that come to dominate works of art in different religious traditions and greatly influence various aspects of understanding in the Indian aesthetic world (Zimmer, 1951, pp. 19–20).

The Main Stages in the Development of Indian Aesthetic Thought

In order to correctly understand the distinctive nature of the traditional Indian aesthetics created in Sanskrit, it is essential *to study it not as a series of separate disconnected monads, but as an integral, organically developing whole of certain schools, movements, and traditions that polemicize among themselves*. As soon as we try to periodize Indian aesthetic thought in a more consistent fashion, we encounter a multitude of problems because, when dealing with individual periods, especially the oldest ones, we lack reliable archaeological data, historical documents, written records, and artistic monuments. Furthermore, over the course of millennia India was divided into many kingdoms and dukedoms that often fought among themselves and changed their borders and whose dynasties did not always have chronicles that allow us to link different cultural processes into a unified chronological system. During invasions by nomadic peoples and in the vortices of internecine wars between separate Indian states, many important written records and wonderful works of architecture and art were irrevocably lost.

What mattered for Indian philosophers, aestheticians, and artists was not *history* in the European sense of the word, but rather *tradition*, i.e. the uninterrupted transmission of evolving forms of culture and thought. Indian thinkers were mainly interested in *eternal spiritual values, whose meaning an individual person cannot much enhance*. This attitude explains the indifference to dates and chronologies, to the biographies of artists and theoreticians, and even to the authorship of works. Thus, even the most important aesthetic treatises are dated very diversely, often over a range of several centuries, and many problems of textual attribution arise. We can only approximately reconstruct when many of the most eminent Indian aestheticians lived, what influenced them, and when the events in their lives occurred.

From the Classical Period to the last Sanskrit treatise, Jagannātha's *Rasagaṅgādhara* (Ocean of *Rasa*), written in the mid-17th century, we have information about more than 550 works on aesthetics, of which many of the authors are unknown. However, these works are only part of the very abundant literature devoted to aesthetic problems. The history of Indian aesthetic thought is full of many upheavals and dramatic breaks. In it, by relying on different principles of classification, we can distinguish more or less clearly defined periods. In the orally transmitted texts of the Vedic Period, the *Brāhmaṇas* (8th–5th century B.C.) and the philosophical *Upaniṣads*, some distinctive rudiments of Indian aesthetic thought already emerge. The great upsurge in culture, philosophical thought, and art during the Classical Period promoted the development of aesthetic thought.

In the syncretic texts of this period, theoretical reflections on art were eventually separated from a visual-artistic perception of the world. Aesthetic thought split into two tendencies: 1) philosophical “aesthetics from above,” which continued the metaphysical principles formed in the *Brāhmaṇas* and *Upaniṣads* of reflection on aesthetic problems and ritual, and 2) art-historical “aesthetics from below,” which was characterized by direct reflections on patterns in the existence, functioning, and creation of art and in aesthetic understanding. This latter tendency developed into theoretical reflection along three lines: 1) literary aesthetics, 2) musical aesthetics, and 3) the aesthetic principles of architecture and the closely allied fields of painting and sculpture. These basic lines of art-historical aesthetics are reflected in the three most authoritative treatises of the Classical Period: the *Nāṭyaśāstra*, the *Gītālaṃkāra*, and the *Citrakalā*.

Kanti Chandra Pandey's comment that early treatises on Indian art deal more with the technical problems involved in artistic creation, while the later ones tend toward philosophical and psychological profundities applies to all the main aesthetic treatises of the Classical Period with the exception of the *Nāṭyaśāstra*, whose profound fundamental research into the theory of art undoubtedly separates this work from other early monuments of world aesthetic thought.

Of the art-historical treatises, the most distinctive are the ones on music, in which we encounter many of the problems characteristic of Indian aesthetics. The principles of musical aesthetics that emerge in the *Sāmaveda* are further developed in the oldest monument of musical aesthetics from the Classical Period, a treatise attributed to Bharata – the *Gītālaṃkāra* (*gītā* – song, hymn, *alaṃkāra* – ornament). This work exhibits a continuous movement from the syncretic, mythological, cosmogonic, and ritual interpretation of the music of the early written monuments of the Vedic Period to a unified theory of musical aesthetics. Its attention is focused on many of the fundamental problems of musical aesthetics: it discusses, for example, the purpose of art (to teach, to communicate, to please),

aesthetic understanding, the creator of art, the nurturance of creative power and talent, and many of the technical problems involved in making music.

Among all the art-historical theories in the classical development of Indian aesthetic thought, literary aesthetics is dominant. Its rise can probably be explained by the strong influence during the Vedic Period of a poetic and philosophical literary tradition that exalted the importance of the word and, throughout the later development of Indian aesthetic thought, entrenched an emphasis on literature. Literary aesthetics developed along three basic lines: 1) metrics, 2) poetics, and 3) the aesthetics of dramatic art. The rudiments of research into the intonations and metrics of poetic language emerged during the Vedic Period in the *Brāhmaṇas* around the 5th century B.C. and evolved into an independent field of learning. The most important theoretical works along this line are those by a famous theoretician of the 5th century B.C., Pāṇini, and Piṅgala's *Chandaḥśūtra* (*Sūtra on Metrics*), all of which deal with the aesthetic principles of versification based on different meters.

The formation of the second focus, that of poetics, is connected with early grammar treatises. The first poet (*ādikavi*) of Indian poetry is traditionally considered to be Vālmiki, to whom authorship of the famous Indian epic the *Rāmāyaṇa* is attributed. In works on poetics, a text written in verse is usually interwoven with commentaries in prose. Sanskrit poetics is widely known by the names of *alaṃkāraśāstra* (teachings about ornament) or *sāhitya vidyā* (teachings about poetry). As an independent field of learning, Indian poetics was formed through extremely close interaction with the development of dramatic theory.

In the development of literary aesthetics during the Classical Period, the aesthetic treatises on the synthetic art of drama are undoubtedly the most important. This fact can be explained by the importance of drama in the artistic hierarchy of the Classical Period: although poetry was dominant, drama was usually considered the highest form of poetic art – one to which Indians attributed the greatest ability to reveal the various situations of life and an incomparable power of emotional effect. Of the surviving aesthetic treatises devoted to dramatic art, the oldest is the *Nāṭyaśāstra*, which is attributed to the legendary sage Bharata. It is one of the most significant early works of world aesthetics and has played a more important role in the history of Indian aesthetic thought than Aristotle's *Poetics* has in the West.

During the Classical Period, the *śilpaśāstras* on painting and sculpture stood out not only for their canonical requirements but also for the strictly formalized totality of their means of artistic expression. Of more than 150 surviving *śilpaśāstras* from this time, the most important ones aesthetically are the *Citrakakṣaṇa*, the *Viṣṇudharmottara*, the

Abhilāṣitā, the *Aṭṭhasālīnī*, the *Citrasūtra*, the *Kāśyapaśilpa*, the *Samarāṅgaṇa*, and the *Śilparatna*.

During the period corresponding to the Early Middle Ages in the West (6th-9th century), there arose the scholastic and especially the alamkaric schools (Bhāmaha, Daṇḍin, Vāmana, Udbhaṭa, Rudraṭa, and others). This pleiad of scholars is also called the Early School of Sanskrit Poetics. Its followers devoted most of their attention to the means of artistic expression, i.e. to poetic figures, or ornaments (*alaṃkāra*), and to artistic style (*rīti*). They believed that poetic figures, ornaments, and the qualities of artistic style comprise the essence of an aesthetic phenomenon.

The aesthetics of the early Alamkaric School unfolds as a normative discipline that attempts to determine the most general patterns of poetic creation. In the development of aesthetic thought, this stage, which focuses on studying the means of artistic expression and the qualities of artistic style, was of little interest to researchers. The representatives of the Alamkaric School, beginning with Bhāmaha and ending with Vāmana, considered ornament the most important means of artistic expression.

In his study of the development of aesthetic thought during the Early Middle Ages, Sushil Kumar De observes that the early poetics of the Alamkaric School began as a certain theory of the means of artistic expression, almost of mechanical formulas:

Just as there may be a theory of painting consisting of a collection of information regarding the techniques of tempera, of oil-painting, of water-colour, of pastel, on the proportion of the human body and on the laws of perspective, the art of poetry was supposed to comprise a collection of precepts relating to the forms of expression, its structural beauty, its damaging faults and its rhetorical ornaments, without going further into the speculative aspects of the problems involved. (De, 1976, vol. I, pp. 33–34)

On the other hand, the temporal, processual structures and aesthetic principles characteristic of drama and poetry are often carried over into the static and spatial field of the fine arts. This interweaving of spatial and temporal structures, this inclination toward synthetic art forms is generally characteristic of Indian aesthetics. A synchronic concept of time determined one more distinctive aesthetic feature of Indian theater and fine arts: one scene, frozen in time, is replaced by another. The same temporal aesthetic principles that had been established in drama were later carried over into the field of the fine arts, especially sculpture, which because of its close connection to theatrical aesthetics also devoted special attention to the portrayal of certain canonized gestures and poses. This type of stylization also stands out in the *śilpaśāstras* that are devoted to the art of sculpture and pedantically lay out a complicated aesthetics of gestures and

symbols. Giving aesthetic meaning to each deity in the rich pantheon of Indian gods is connected with a subtle totality of iconographic elements, symbols, and signs, all of them subject to canonical requirements.

Another period was connected with the rise of the so-called New School of Symbolic Poetics in Kashmir (Bhaṭṭa Lollaṭa, Ānandavardhana, Bhaṭṭa Nāyaka, Bhaṭṭa Tauta, Abhinavagupta, Kuntaka, Mammaṭa). This highly productive period in the development of Indian aesthetic thought lasted for a very short time – from the 9th to the middle of the 12th century, when Northern India fell under the influence of Islamic civilization. By then, the golden age of Indian literature written in Sanskrit was already in the past; therefore, aesthetic thought, which was mainly developing in Kashmir, sought to critically summarize the achievements of earlier artistic theory and practice. For this reason, works by representatives of the schools of symbolic poetics fused the ideas developed in the *nāṭyaśāstras* and *alaṃkāraśāstras*, and on this basis there formed a qualitatively new theory of *rasa-dhvani*, in which the academic and practical study of problems concerning the nature of art and aesthetic understanding rose to a philosophical level.

After negating the earlier tradition of the Alamkaric School, the followers of the New School – Ānandavardhana, Bhaṭṭa Nāyaka, and Abhinavagupta – maintained that *alaṃkāras* belong not to the substantial “spirit” of art, but only to the “body” and function as secondary details adorning a work of art. In the *Dhvanyāloka* (The World of Secret Meanings, or Moonlight), the subtle aesthetician Ānandavardhana developed a theory of the deep meaning hidden in a work of art. In view of the problems involved in the dating and survival of Indian texts, today it is difficult to state exactly when the polylog of Indian aesthetic traditions came to include the erotic and sensual tradition of Tantric aesthetics, which is influential but little known in the West. The oldest surviving texts and a comparative analysis of various sources allow us to guess that this movement probably took shape around the 6th century. As a powerful new tradition that met the needs of its times, however, it blossomed during a great crisis in Indian civilization, i.e. growing Arab Muslim expansion, and reached its apogee in the works of the most famous follower of this school, Abhinavagupta, during the late 10th and early 11th century.

Another – eclectic – period in the development of Indian aesthetic thought begins with the treatise *Alaṃkārasarvasva* (Everything About Ornaments), by the 12th-century theoretician Rājānaka Ruyyaka, and ends with the works of Jagannātha, the last representative of 17th century Sanskrit poetics and author of the treatise *Rasagaṇādhara* (Ocean of *Rasa*). A sharp blow was dealt to the systematic development of Indian aesthetic thought by British colonization and its ideologues, who consciously destroyed many of the traditional forms of Indian culture, education, and learning and sought to forcibly replace them with

European models. In the late 19th century, supporters of an ideology of national rebirth rose up against these restrictions, and in 1948 they led the country to independence. Afterwards, there began a rapid period of reviving, systematizing, and popularizing national aesthetic traditions throughout the world. In recent decades, with the spread of postmodern ideology, Indian scholars have become increasingly involved in the international marketplace of ideas and in the activities of various centers for comparative aesthetics.

The Concept of Beauty and Art

Although the Sanskrit aesthetic tradition contains constant polemics between various aesthetic systems and theories, at the same time it is characterized by tolerance, a consistent exaltation of past traditions, and their further development, correction, and synthesis. In the course of millennia, this receptiveness to ideas can be clearly seen in the works of the most eminent aestheticians, such as Bharata, Bhāmaha, Daṇḍin, Vāmana, Ānandavardhana, Bhaṭṭa Nāyaka, Abhinavagupta, Jagannātha, and many other leading figures in Indian aesthetics.

Metaphysical symbolism left a distinct imprint on the structure of Indian treatises on aesthetics and on the principles for the development of their most important ideas. When discussing symbolism in Indian aesthetics and art, we should not forget the exceptional importance of literature, especially drama, which exerted a tremendous influence on various manifestations of aestheticism and art. The symbolism of Indian aesthetics and art is directly related to the special significance of Sanskrit and its semiotics. Sanskrit stands out for its abundant synonyms with varied connotations, its stylistic versatility, and its multitude of diverse parallel and complementary forms of artistic expression and, therefore, of hidden symbolical meanings. Chantal Maillard, who has devoted much attention to analyzing various aspects of symbolism in Indian art, emphasizes that Indian art does not merely consist of narratives derived from the Sanskrit literary tradition, mythology, and religion. “Firstly,” she maintains:

the function of the symbol is to substitute a reference whose ineffability makes it require something visible to allow us to access it as we access worldly things. Nevertheless, the symbol, unlike the sign, is not the product of a simple convention, but rather participates in what it symbolises. The symbol is an essential part of a unity formed by the symbol and the symbolised. Therefore, the work, or the symbolic object, is not a mere representational composition. [...] Art presents the trajectories or lines of power of a number of forces, so as to be used. (Chantal Maillard, 2010, pp. 194–195)

Over many centuries, India developed distinctive concepts of aestheticism and beauty that differ markedly from what became established in the West under the influence of classical 19th-century aesthetics, which was influenced, in turn, by the aesthetics of Classicism, the Enlightenment, and Hegelianism and was one-sidedly focused on the artistic culture of Classical Antiquity and the Renaissance. These attitudes, which were inherent in classical Western aesthetics and art history, interfered with an adequate grasp of non-European artistic traditions, including Indian ones, based on different aesthetic concepts.

For the ancient Greeks, divinity was the ideal embodiment of human existence, which their artists sought to express by creating idealized human images of supreme physical beauty (the sculpturesque was the essence of classical Greek aesthetics), but in the Indian aesthetic tradition the outward beauty of the human body is not given great significance because the main accents of aestheticism in most of the dominant movements of traditional aesthetics and art are transferred to the area of spiritual values. Unlike the younger civilization of the Greeks, therefore, India has since remote antiquity usually proclaimed *the unconditional primacy of spiritual beauty over that of the body*, although even here we see something close to the Greek principle of *kalokagathia* – an affirmation of the unity of beauty and goodness and of the beauty of goodness. For example, in a famous text of the *Mahābhārata* we encounter fragments, important for understanding what is distinctive in the Indian aesthetic tradition, that affirm that, when the spirit disappears, so does beauty, and a body without spirit becomes its opposite – ugliness: “beautiful are only those who are pure of heart” or “goodness is all-powerful and, therefore, beautiful” (*Mahābhārata*, 1969, pp. 76, 79).

When we compare Indian and Greek aesthetic ideals regarding the human body, we immediately see, in addition to the similarities, essential differences. For example, when Indians exalt a woman's beauty in their works of sculpture and painting, they usually emphasize her fertility or physical details symbolizing ideal erotic sensuality. Thus, too, woman is celebrated here, primarily in sculpture, as a symbol of motherhood, fertility, and erotic sensuality. Moreover, there is no room here for ugliness; all images seek to recreate a spiritual ideal based on the canonical ideal created by a specific period, religious tradition, or regional school. However, the traditional Indian ideal of manly beauty differs even more from that of the ancient or modern West. First of all, we should note here that in the multicultural space of a huge subcontinent influenced by many traditions of thought, religion, aesthetics, and mythology ideals of manly beauty have changed rather much in the course of history and in specific regions. When ascetic religions were dominant, there emerged the spiritual beauty of human asceticism, moderation, tranquility, and

concentration. More liberal forms of Hinduism brought a rebirth of attention to earthly sensuality, which was spread especially by various Tantric movements.

In general, however, traditional Indian aesthetics and art do not attach significance to the beauty of a man's body or to a muscular or regular figure. What is emphasized instead are such qualities as wisdom, concentration, dignity, pride, nobility, and high social rank. These were expressed through various trappings with a symbolical meaning or through details in clothing.

It should be remembered that the diverse and influential philosophical, aesthetic, and religious movements of India proclaimed liberation (*mokṣa*) the highest ideal of human life and that they understood aesthetic and artistic creation as one of the ways of achieving this goal. Thus, according to the authors of aesthetic treatises, the various canonical artistic images that gave meaning to the ideals of specific religions were supposed to reveal the search for the highest principles and ideals of existence through various states of consciousness, of concentration or enlightenment. The Indian aesthetic tradition usually relied on two basic concepts in the description of states of meditation, or contemplation: first of all – *dhyāna*, and second – *śamādhi*. The first term emphasizes an act of concentration such that consciousness remains focused on a specific object, while the second refers to total, or complete, concentration of the mind on the specific object of meditation. In both of these instances, however, concentration and liberation from the deceptive joys of the outer world were understood as an expression of life-wisdom, to which a special aesthetic value was given. This inner radiation of wisdom is what the followers of a specific aesthetic or artistic tradition sought to convey in the form of sensory images. This goal is especially clear in Buddhist and Jain classical art, which seeks to convey spiritual tranquility and concentration.

In order to convey human spiritual states as subtly as possible, traditional Indian aesthetics elevates the importance for the artist of a multifaceted education, of psychological training, and of a knowledge of the means of expression in allied art forms. It also formulates the canonical principles of artistic creation and of ideal proportions and actualizes the importance of hidden, ineffable meaning and of disinterested aesthetic experience. Here, the worlds of beauty and art are mainly connected with inner concentration and emotional experience and are inseparable from attention to the inner self and introspective understanding. Unlike the West, where beauty is so objectified that it becomes alien and distant from the individual, in India it is interpreted as something highly subjective. This difference is one of the reasons that explain the subtle psychologism of Indian aesthetic thought and the special attention given to aesthetic understanding and taste.

A researcher into the early tradition of Indian aesthetics and art, Swarajya Prakash Gupta, correctly notes the fundamental formal and stylistic differences between the Harappan civilization, the Pre-Maurya Period, the Maurya and Śuṅga dynasties, and the traditions of Kuṣāṇa architecture and fine arts and raises a well-founded question: “What can we consider authentic ‘Indian art’?” He raises other, no less important questions that are also relevant to the study of an extended period in the cultural development of Indian civilization: “What factors unite this obvious diversity? Let us begin with the diversity: what are the factors involved in artistic change?” (Gupta, 1990, p. 5)

When wandering about in Paris through the halls of the marvelous Guimet and other museums with good collections of Indian art, one is immediately struck by the extraordinary diversity of the artistic forms of Indian civilization, by the strangest interweaving of influences, stylistic forms, symbols, ornamental structures, and a multitude of other formal elements from different civilizations – an interweaving that can be explained by the special historical development of Indian culture. Indeed, for centuries on the huge Indian subcontinent, various empires, kingdoms, dynasties, and religious traditions existed, coexisted, and supplanted one another. Different peoples lived side by side, and their mythologies, religions, languages, philosophies, and aesthetic traditions spread. Many of the most varied styles of architecture, sculpture, painting, music, drama, poetry, and other art forms constantly intermingled, and different ideals of aesthetics and beauty influenced one another. Only with great qualifications can this diversity be reduced to more or less unified formulas.

Obviously, by being near the trade route that linked the main Eastern and Western civilizations, the Great Silk Road, India experienced not only the cultural influences that spread from neighboring countries but also powerful waves of foreign conquests and invasions that left deep marks on the history of her culture, aesthetics, and art. Here, one should speak about the most varied influences: Mesopotamian, Aryan, Assyrian, Persian, Greek, Byzantine, Central Asian, Syrian, Arab Muslim, Tibetan, Mongolian, Chinese, British colonial, etc.

The early period in the development of proto-Indian civilization was strongly marked by Mesopotamian influences, which can be seen in the protohistoric archaic civilizations of Harappa and Mohenjo Daro. Their high level of culture is attested by what archaeologists have discovered: cities with a developed infrastructure and marvelously beautiful 5000-year-old sculptures whose forms resemble those that blossomed 2500 years later in ancient Greek civilization.

The penetration into the Indian subcontinent of distinctive artistic and ornamental forms and symbols that flourished on the Iranian plateau increased especially around the

6th–4th century B.C. and did not disappear in later times because the peoples who had settled in Iran and India were connected for millennia by close political, commercial, and cultural ties. Indian rulers absorbed many of the forms of imperial rule, architecture, and the fine arts that had developed in Iran and became the property of later Indian culture. Traces of Greek cultural and artistic influence can be seen in the Gandhāra sculpture of the Greco-Buddhist School, which blossomed after Alexander the Macedonian's campaigns of conquest. Other influences – Syrian, Central Asian, Tibetan, Mongolian, and Chinese – are more noticeable only in specific regions, in individual fields of culture and art. Influences brought by the Arab caliphate – by conquerors – rippled across the greater part of the Indian subcontinent and left clear traces in various fields of culture.

Over the centuries, all these influences commingled in Indian civilization: some of them left clear traces and took firm root in the tradition of Indian culture, aesthetics, and art, while others were less noticeable, even ephemeral. Thus, Indian aesthetics and art experienced and absorbed many powerful and less noticeable external influences, which were eventually assimilated and became part of the Indian aesthetic and artistic tradition.

Characteristic of the creators of traditional Indian aesthetics are an affirmation of the close interconnection between different art forms and the exaltation of a syncretic mentality and of the universality of the themes being developed. In all spheres of creative activity, in the intermediate fields of arts, crafts, and learning, they discerned unified creative principles. This view arose from the concept – crystallized, according to the authoritative Russian Indologist Vyacheslav Ivanov, in the oldest Vedic texts – of *takṣati* ('he fashions [a work of art]'), the meaning of which is identical to that of the Greek *tekhnē* and the Roman *ars* and encompasses the most diverse forms of human creative activity (Ivanov, 1979, P. 7–8).

Arts in the narrow sense, crafts, and learning are regarded as various forms of a single creative activity closely connected with the mythology, religious ritual, philosophical metaphysics, and caste structure of Indian society. In ancient and medieval India, cultic art was not considered creative work in the modern sense. It consisted of objects created by artisans who relied on secret canonical traditions formed over the centuries – objects whose functions, as in Christian Europe, were usually connected with specific cults and religious rituals:

To begin with, the purpose of traditional work is never “to do art” but to embody the canons, rhythms and matter-spirit life lines of which the universe is made for the intimate participation of those who contemplate the object. From all this, it follows that the artist is nothing but a worker who knows how to skilfully

apply the rules which have been taught by wise seers. Consequently, the work is commonly anonymous, a reason why it is not fit to speak here of originality, at least not in the sense we moderns do, that is, as the possession of special or new characteristics. (Chantal Maillard, 2010, pp. 190–191)

Despite the many established stereotypes in the West, we must acknowledge that the way followers of traditional Indian aesthetics view art and its place and purpose in society is much closer to the medieval culture of Western Europe than to what we see in China and Japan. This relationship was probably determined by the obvious parallels between hierarchical social structures and by the similar role of aesthetics and artistic values. In his essay “Understanding Indian Art,” Ananda K. Coomaraswamy not only highlights the universal meaning of traditional Indian aesthetics and art but also reveals their inner connections with the Christian aesthetics and art of Western Europe. As he explains:

What the world then understood by “art” was everywhere the same, *viz.* a right way of making things, *recta ratio factibilium*, literally the “right reason of things required to be made”. Those who understood this “right reason” were called “educated”, those who merely found a specific pleasure in the product without knowing what it was all about, “illiterate”: *docti rationem artis intelligunt indocti voluptatem*.... This is the pleasure of the intellect, felt in the presence of intelligible things, and quite distinct from the pleasures of sensation which may be occasioned by the aesthetic surfaces when these are considered apart from their symbolic content. (Coomaraswamy, 1981, p. 141)

This scholar correctly observes that in both India and medieval Europe any attempt to limit the aesthetic pleasure caused by art to feelings alone would be, in Scholastic terms, “aesthetic illiteracy.”

When leafing through books devoted to the Indian tradition of aesthetics and art, we find many different coexisting views on this country’s art, its nature, and its functions. This is not surprising, for in different regions of this huge country and during various historical periods we encounter a multiplicity of distinctive forms.

For this reason, views and interpretations directly depend on the object chosen for study, on when and where it appeared in the long history of Indian civilization. For example, a famous connoisseur of Indian art, Stella Kramrisch, maintains that Indian art is neither religious nor secular because the content of Indian life is not entangled in the Western dichotomy between religious faith and worldly practice. All aspects of life are included in a single hierarchy of values on a physical, psychological, and metaphysical level. In this harmonious body of diverse values, each member with its partial functions

harmoniously interacts with the Norm of the Beyond (Kramrisch, 1955, p. 10). Hence follows the conclusion about the emphatically naturalistic character of Indian art.

This view is opposed by the eminent French Indologist and art historian Jeannine Auboyer, who for her part points out that traditional forms of aesthetic and artistic expression were closely connected with the Indian worldview. Thus, art for art's sake is foreign to Indians – as well as the concept of exaggerated naturalism. They also dissociate themselves from the exaggerated emotionality and subjectivism of the Romantic tradition in Western aesthetics and art because for the Indian artist expressing his own innermost feelings and experiences is not the most important thing. The essence of a work of art is, as it were, enclosed in its utilitarian function – the main one for the artist, who has not yet been differentiated from the artisan and who in his work is primarily oriented toward canonical requirements defined by a specific religious or aesthetic tradition and cultivated for centuries. Thus, beauty as understood in the Romantic or Classical aesthetics of the West does not receive the same sort of attention in traditional Indian aesthetics as in modern. According to Jeannine Auboyer, beauty does not even have a place in the canonical code of Indian art because this strict canon primarily gives a clear definition of the main requirements for creative artistic activity (Auboyer, 1968, p. 15). Moreover, the Indian concept of aestheticism, as we have mentioned, was powerfully influenced by the mythic images and the religious and philosophical ideas dominant during different periods of historical development and in specific regions.

With the rapid spread of Buddhist influence, architecture and art eventually adopted the aesthetic ideals of Buddhism – ideals that in the course of centuries underwent a dramatic transformation. Early Buddhism was primarily shaped by a community of poor wandering monks for whom asceticism and seclusion from the outer world were programmatic provisions. Continuing the ideological traditions of the *Vedas* and Brahmanism, the followers of early Buddhism renounced worldly pleasure, property, and caste membership, joined monasteries, and devoted themselves to an ascetic way of life. In this way, the first monastic institutions in human history were established with their characteristic ritualized way of life and value systems. Set against any and all forms of outer existence, Buddhist monks sought to eliminate aesthetic elements of luxury and sensuality from religious consciousness, and early Buddhist ideologues viewed art with detachment; many of the oldest Buddhist *sūtras* openly condemned art. In different texts we even encounter prohibitions against looking at pagan temples and pictures. This orientation also reflected the ascetic teachings proclaimed by Buddhists about the transitoriness of human existence, the prevalence of suffering in the world, and *nirvāṇa*.

As the Buddhist movement grew stronger, philosophical Buddhism became religious, and many of the programmatic provisions of early Buddhism changed. There were many diverse reasons for this change, but it is obvious that *the ideas of early Hīnayāna Buddhism – highly ascetic, full of complex philosophical metaphysics, and difficult to understand – threatened this movement with isolation because they could have turned this teaching into a barren abstract scholastic construction*. For this reason, objectively changing conditions of life, competition with influential Brahman and Jain opponents, and the struggle to preserve their own influence forced the leading Buddhist hierarchs to reassess many earlier attitudes. This move highlighted the distinctive nature of Buddhist aesthetic ideals and attitudes toward beauty.

In ancient and modern Western civilization, *beauty is a value that, as it were, is given meaning in an object, but in Buddhism the goal of life is itself already aesthetic, and its value is discerned in the ability to be satisfied with the advantages of an ascetic way of life*. This position leads to *the renunciation of many nonessential things, the cult of wandering in the boundless universe, and the pursuit of nirvāṇa as the aesthetic goal of Buddhism*. Seen from this aspect, line, form, color, harmony, etc. lose their meaning in the Buddhist concept of beauty because, in order to feel pleasure in this beauty, it is completely unnecessary to surround oneself with works of art. Eventually, most followers of Buddhism switched from the hardship of pilgrimage to settled monastic communities, and orthodox Hīnayāna Buddhism was replaced in many regions of India by the more democratic teachings of Mahāyāna. A qualitatively new, rich world of Buddhist monastic culture took shape with complex rituals and concrete vivid teachings about paradise and hell, which in Buddhist legends and *sūtras* acquired a colorful aesthetic form. In the *sūtras*, paradise is depicted as a place emanating high divine radiance, light, and beauty, where a wonderful world of nature and animal life thrives. In order to show the authenticity of this image of the world and of the many Buddhist religious teachings and legends that sprang from it, there was a need for art that could give symbolical meaning and visual reality to this world created by the imagination and at the same time validate the basic aesthetic ideals proclaimed by the followers of Mahāyāna.

Thus, as Mahāyāna Buddhism acquired the features of a world religion, it began to appeal to a world of aesthetic values, and after creating a unified system of arts, it not only officially acknowledged the importance of art for religion but also began to effectively use the opportunities it provided to illustrate religious truths and ideals. In this way, in classical Indian culture, there emerged in connection with the growing influence of Buddhism and closely related Jainism the sacralization of many fields of culture, philosophy, aesthetics, and art, and new forms of sacred art took shape with

their own distinctive aesthetics and iconography. There began one of the greatest periods in the history of world art, that of Buddhist architecture, sculpture, and painting, in which the canonical forms of Buddhist art with their amazing suggestiveness and harmony flourished: the architecture of Sanchi, Ellora, and Elephanta, the sculpture of Gandhāra and Mathurā, and the painting of Ajanta. Later, the Buddhist art forms that were flourishing in India spread to the farthest corners of the Asian continent and became an inseparable part of the aesthetic and artistic culture of China and Japan. Still later, exhausted Buddhist art forms were replaced by others connected with Hinduism and various Tantric movements.

Thus, some Indian arts are in large part faithful to beauty and emotional pleasure (these creative forms are tolerated but express lower human strivings), while others stimulate ecstatic religious experience and belong to a much higher spiritual level. Among the latter, there occur various formalized diagrams – *maṇḍalas* and *yantras*, which in Buddhism, too, symbolize the unity of the detached and concentrated consciousness: “reintegration from the many to the One, to that Absolute Consciousness, entire and luminous, which Yoga causes to shine once more in the depths of our being” (Tucci, 1961, p. 25). Thus, Indian aesthetics and art were directly connected with a specific tradition worshipped by its followers or arose from the canonical requirements of treatises. The treatises of a specific tradition usually contain variations on several of the same themes and urge following canonically defined requirements. On the other hand, however, without forgetting the function of works of art, each aesthetic and artistic movement connected with a specific philosophical and religious tradition emphasizes different aspects of aestheticism and the expression of harmony: Buddhism stresses tranquility, concentration, and asceticism; Jainism – a feeling of human spiritual harmony with the surrounding world of nature and animal life; Hinduism – earthly human feelings, which in the canon allow various nonessential deformations of the human body; Tantrism – human passions with an emphasis on the erotic sensuality of the human spirit and body.

This distinctive feature of Indian aesthetics and art explains why, for example, classical Greek sculpture was primarily oriented toward conveying the harmonious outer form of a beautiful, athletic, well-proportioned man’s or woman’s body, while for Indian art the most important idea was to express not outer physical, but inner spiritual beauty. As the latest research into Indian medical achievements attests, the Indians understood human anatomy no worse, in fact, far better, but their artists’ attention was directed toward something else – entrenching the priority of spiritual values. For Indian artists, according to Michel Delahoutre, “every image breathes an air of *dhyāna*, or contemplation” (Delahoutre, 1996, p. 39). Thus, the ideal of this ascetic aesthetics concentrated in a world of spiritual values

could be a human body, deformed by many years of spiritual searching and marked by the hardships of life, that had achieved wisdom and was often already old. In other words, the highest beauty could be embodied in an old, life-weary ascetic or *yogin*, in whom the most important things are spirit, concentration of consciousness, and the ability to dissociate oneself from the superficiality of outward beauty. And finally, in the cultural tradition of India old age was firmly connected with wisdom, to which many philosophical and religious traditions attached great importance and to which special aesthetic value was given in artistic images.

That the Indians understood very well the importance of a harmonious and beautiful human body is attested not only by wonderful sculptures from various periods dating back to Harappa and from the Buddhist, Jain, and other traditions but also by Kālidāsa's words in his work *Kumārasambhava* (The Birth of Kumāra):

Like a picture brought to life by a brush,
like a lotus opened by the rays of the sun,
her body, symmetrical and beautiful,
was made manifest by fresh youth. (Smith, 2005, Canto I:32)

A famous collection of early canonical Buddhist texts, the *Dhammapada*, maintains that "if a man has the habit of reverence and ever respects the aged, four things will increase to him: life, beauty, happiness, power" (*Dhammapada*, 1936, no. 109). The Pali term *dhamma* is the equivalent of the Sanskrit *dharma*, which is derived from the root *dhār* 'to hold' and means that which supports the world and society. Thus, this contextual concept can be translated as 'rule, duty, moral law, public statute,' all of which help maintain cosmic and social order. Alongside life-wisdom, order, and happiness, this fundamental concept of Indian speculative tradition also includes, as a necessary element of universal harmony, beauty – which was characterized more by its inner form than by the outer one exalted in Greek art. When art forms shaped by ascetic Indian aesthetic doctrines were first encountered, this special concept of outwardly ugly "spiritual beauty" could not fail to provoke a reaction in the West, which was under the spell of Hellenomaniac mythology. Such is the difference between the ideals formed by the Indian and the Greek aesthetic traditions and, under this influence, between their canonized models of artistic creation.

Because the Indian tradition of art, with the exception of the Greek-influenced Gandhāra School of Buddhist sculpture, was dominated by the ideal of inner spiritual beauty or its sensual opposite, Western Orientalists and specialists in aesthetics and art thought for a long time that on the Indian subcontinent only the Buddhist school of Gandhāra sculpture produced works of traditional figure art that have undoubted aest-

hetic value. This opinion was due to their obvious similarity to the tradition of sculpture in Classical Antiquity.

After studying how the sculptures of Gandhāra were received in the West, Mario Bussagli, a disciple of the famous Indologist Giuseppe Tucci, pointed out that this school was usually understood on the basis of aesthetic criteria formed in the West over centuries as a completely autonomous and formally original phenomenon equal to Western art in its aesthetic value because it had preserved formal similarities to the tradition of Greek sculpture and had revealed close connections between the aesthetic and artistic traditions of Asia and Europe (Bussagli, 1996, pp. 31–38). The rest of traditional Indian art with all its diversity did not fit into the Eurocentric aesthetic schemes of the West, which had been defined under the strong influence of Hellenomaniac mythology and emphasized the special importance of ancient and Renaissance art. The West, therefore, long understood these other works as consisting merely of exotic and inferior art forms to which “true” aesthetic value was alien.

This was one of the most important reasons why Indian art had such difficulty achieving recognition in the West. However, the paradox of such a purely Eurocentric assessment was precisely that the Gandhāra School was one of the least “Indian” in its fundamental aesthetic principles of all the schools of sculpture in this country. This fact became clear only when the systematic translation of Indian philosophical, religious, and aesthetic treatises was begun during the first half of the 20th century. The nature of the aesthetic ideas and ideals proclaimed in these treatises began to emerge, and the preconditions were created for a better understanding of the distinctive character of Indian aesthetics and art.

Despite these changes, however, for most of Western society the rich tradition of Indian aesthetics and art still remained for a long time a marginal phenomenon, one valued only by a rather narrow circle of intellectuals and specialists in the aesthetics and art history of Eastern countries. Before World War II, the situation was somewhat better only in France, which had strong traditions of receptiveness to world culture and art as well as of Oriental, comparative, aesthetic, and art-historical studies. After World War II, when the activities of many centers for comparative and Oriental studies blossomed, when more texts were translated and more reproductions of works of art became available, the situation changed rapidly, and the preconditions were created for the powerful wave of Postmodern Orientalism that spread throughout the world during the 1970s and 1980s. Ultimately, this wave entrenched the view that Indian, Chinese, Japanese, and Arab traditions of aesthetics and art have their own distinctive features and are no less valuable than that of the West.

The Principle of Hierarchy in Indian Aesthetics

The distinctive nature of Indian aesthetics is shown by the Indian attitude toward the hierarchy of the arts. The development of aesthetic thought was strongly influenced by the rise of various arts in the artistic hierarchy. This influence was different during different centuries and in different regions. "The hierarchical conception," writes Thomas Munro:

pervades Indian aesthetics also in that (a) some kinds of art are more valuable than others in aiding this ascent and (b) some kinds of aesthetic experience are more advanced, spiritual, de-individualized, and universalized than others. On the highest level, awareness of the difference between subject and object disappears and no external, sensory stimulus is needed. (Munro, 1965, p. 76)

In the artistic hierarchy of traditional Indian aesthetics, the most important and most independent arts are poetry, music, and architecture. Painting and sculpture are understood as subordinate to architecture. "Thus," Kanti Chandra Pandey states:

Indian Aesthetics is primarily concerned with three arts, poetry, music and architecture. Aesthetics, therefore, as philosophy of fine art, has to deal with the philosophic views of these arts, known as Rasa-Brahma Vāda, Nāda-Brahma Vāda and Vāstu-Brahma Vāda. And similarly aesthetics as science of fine art has to concern itself with the technique of each of them. (Pandey, 1959, vol. I, p. 1)

In India, the literature directly connected with the most archaic poetic tradition is traditionally considered a higher art. This view can probably be explained by a rich, unbroken epic and philosophical tradition that encompasses more than five thousand years. We should not forget either that since the times of the *Vedas* literature has been closely connected with cultic hymns and that poetry has often been considered a sacred art. Therefore, since ancient times the hierarchy of the arts has been unconditionally dominated by poetry, the most perfect form of which is drama. "Poetry," writes Kanti Chandra Pandey:

is the highest of all arts. And drama is the highest of all forms of poetry. The problem of aesthetics as philosophy of fine art in India, therefore, has been studied, not with reference to music, or plastic or pictorial representation, but mainly in the context of the dramatic presentation. In the main, music and scenic representations have been regarded as auxiliaries to the drama. The reason is obvious. The varied situations of life, which Art makes its province to depict, lend themselves to a more successful representation in drama than in any other class of art. For, drama appeals to the eye and the ear, the senses,

which are regarded as pre-eminently 'aesthetic'. Drama marshals all other arts, including that of poetry, to its aid. (Pandey, 1959, pp. 1–2)

The rise of poetry in the artistic hierarchy determined and stimulated the creation of theoretical treatises devoted to poetry and drama. It is no accident that in India the treatises devoted to poetics and dramatic art are not only closely interwoven with the general problems of aesthetics but also pretend to the role of the highest and fundamental science about an aesthetic understanding of the world and about artistic creation. Thus, in India aesthetics, as "the philosophy of fine arts," primarily reflects on the patterns in the synthetic art of drama. The main aesthetic principles and categories created for drama were later applied to other arts.

It is precisely in the treatises devoted to poetic and dramatic art (the *nāṭyaśāstras*) that the most important teachings about *rasa* (aesthetic experience) unfold. During the Vedic Period, the hierarchy of the arts was unconditionally dominated by poetry, which had begun a dialogue with the world of the gods; therefore, in the early stage of development of Indian aesthetic thought and art, the aesthetic principles of other kinds of art were greatly influenced by the special importance in the artistic hierarchy of poetry and of drama, which had developed from it. Later, with the appearance of the need for the visual embodiment of religious ideals, architecture flourished along with the closely allied fields of sculpture and painting. In the early aesthetics of the fine arts during the Classical Period, we can feel the strong influence of dramatic art and, later, of music. These changes are abundantly illustrated by old Indian aesthetic treatises, in which we encounter many references to the aesthetic principles of various kinds of art.

Indian Aesthetic Treatises

All the Sanskrit treatises, or *śāstras*, written in ancient and medieval India about aesthetics can be classified into two basic groups: 1) *nāṭyaśāstras* – treatises on the aesthetic principles of drama and poetry and 2) *śilpaśāstras* – treatises on the aesthetic principles of the fine arts (painting, sculpture) and architecture. Because of their special nature, treatises on music stand somewhat apart. Eventually, these *nāṭyaśāstras* and *śilpaśāstras* formed their own canonical traditions with their own characteristic ideas and problems.

The most important part of most *śāstras* consists of short theses (*sūtras*) that are closely interconnected. These theses are then followed by an artistic interpretation (*vṛtti*), which is often expressed through colorful poetic images, and finally, there are certain rules or summarized conclusions (*kārikās*) in poetic form – their effectiveness limited by their author's almost stereotypical problems, which for many centuries migrated from

one treatise to another. At the center of interest for medieval Indian aestheticians are problems concerning the sources, purpose, and functions of art, systems of aesthetic categories, the specific nature of different kinds of art and genres, imagination, the means of artistic expression, i.e. poetic figures, or ornaments (*alaṃkāras*), artistic style (*rīti*), artistic excellences (*guṇas*) and defects (*doṣas*), aesthetic understanding (*rasa*), the hidden meaning (*dhvani*) in a work of art, the lightning flash of intuition (*prātibhā*), etc.

There is a pattern in how the aesthetic thought of medieval India developed under the great influence of earlier treatises devoted to the art of drama and poetry and of works on grammar and the philosophy of language. In India, literary forms were traditionally considered higher. This view can probably be explained by India's rich, unbroken epic and literary-philosophical tradition, which encompasses more than three thousand years. We should not forget either that in India, since the Vedic Period, literary forms have been closely connected with cultic hymns and with Buddhist, Hindu, Tantric, and other, less significant movements, with the creative activities of their sages, priests, and followers. According to the authors of many *śāstras*, it is precisely poetic art that helps a person achieve the four goals of life proclaimed by the various Hindu movements: pleasure (*kāma*), prosperity (*artha*), righteousness (*dharma*), and liberation (*mokṣa*). For this reason, poetic art has often been regarded as a sacred art. Except for two periods, that of the Gupta dynasty and that of Muslim Persian-Arabic cultural expansion into the Indian subcontinent, when the fine arts not only achieved the same level as literary tradition but even surpassed it, all other periods were dominated by literary genres, especially drama and poetry. Even in the 8th century, when dramatic art was passing through a deep crisis, it yielded its dominant position only to the closely allied genre of poetry.

In medieval India, poetics was not only closely interwoven with the general problems of aesthetics but also pretended to the role of the highest and fundamental science about an aesthetic understanding of the world and about artistic creation. It is precisely the treatises devoted to dramatic art (*nāṭyaśāstras*) that in medieval India developed the most important aesthetic doctrines about *rasa*. The view of *rasa* as the ultimate goal of art, as the spirit of a work of art, eventually passed into the fields of poetry, music, architecture, sculpture, and painting.

Unlike poetic treatises, which are noteworthy for their high theoretical level, complex apparatus of categories, and well-developed argumentation, treatises on the fine arts – *śilpaśāstras* – are more declarative and normative. These features are probably determined by their audience, i.e. masters of sacred art, whose entire lives and creative work embody high religious ideals. *Śilpaśāstras* are a distinctive blend of religious and aesthetic ideas and of the purely professional normative requirements, creative recommendations, and

practical instructions characteristic of artisans' guilds. During the period when the great empires flourished, especially that of the Guptas, the texts of Indian *śilpaśāstras* emphasized that the various art forms are very closely interconnected, that their means of artistic expression are intertwined and similar. According to the requirements of Indian aesthetics, architecture determined the canonical principles of the other fine arts. Because there is a considerable time span between the conception and creation of a work of plastic art, the *śilpaśāstras* lessen the role that is played in the poetic treatises by the basic problem of conceiving a work of art.

For the authors of the *śilpaśāstras*, what are more important are not the problems of the immediate conception of a work of art or of a lightning flash of intuition, but rather those of giving meaning to eternal values that defy the course of time, of "leaving the soul empty," of meditation, and of the artist's inner discipline – problems that arise from the wish to authentically understand a canonical image of cultic creation. Harnessed to this goal are a complex technique of psychotraining and the life of the artist himself, the follower of a specific religious-philosophical doctrine, with his own style of thinking and creating. *Śilpīns* (artisans, artists) consciously connect their work with a certain school or tradition. For their work process, inner psychological attitudes are extremely important as well as a strictly regulated Buddhist, Jain, Hindu, Tantric, etc. iconography that is eventually passed on from generation to generation, from teachers to their followers. Even the profession of artist, because it belonged to the artisan caste, was included in the strictly regulated, characteristically anonymous caste structure of Indian society. Here, in all probability, lies the answer to why we know the authors of many literary works and treatises on poetics, while the authors of the most wonderful theoretical treatises (*śilpaśāstras*) devoted to sculpture, painting, and the other fine arts have passed into oblivion because they were identified with a certain impersonal artisan school or tradition.

Although the two main bodies of aesthetic thought in medieval India – *poetics* and the *śilpaśāstra* tradition – are based on different attitudes and have different audiences, *in the course of history they often closely interact and supplement, enrich, and correct each other*. Analyzing the development of aesthetic thought during the early Middle Ages, Sushil Kumar De correctly notes that the early poetics of the Alamkaric School began to form as a certain theory of means of artistic expression, of more or less mechanical formulas. He writes:

Just as there may be a theory of painting consisting of a collection of information regarding the techniques of tempera, of oil-painting, of water-colour, of pastel, on the proportion of the human body and on the laws of perspective, the art of poetry was supposed to comprise a collection of precepts relating to the

forms of expression, its structural beauty, its damaging faults and its rhetorical ornaments, without going further into the speculative aspects of the problems involved. (De, 1976, vol. I, pp. 33–34)

On the other hand, the timebound processual structures and aesthetic principles characteristic of drama and poetry are often transferred to the field of the static, by nature spatial fine arts. In general, this unusual intertwining of spatial and temporal structures, this tendency toward synthetic art forms, is a characteristic feature of the Indian aesthetic phenomenon. A synchronic concept of time, to which is foreign the modern sequential order of events characteristic of European culture, determines one of the main distinctive features of Indian theatrical aesthetics, i.e. the alternation of some “scenes,” frozen in time, with others. The same timebound aesthetic principles that had been established in drama were later transferred to the field of the fine arts, especially sculpture, which, being closely connected to theatrical aesthetics, also devotes special attention to the portrayal of certain canonized gestures and poses. Regulation is also characteristic of sculpture and the aesthetics of symbols. In the rich pantheon of Indian gods, giving aesthetic meaning to each deity is connected with a more or less stable totality of iconographic elements, symbols, and signs, all of which are subject to canonical requirements. These canonical and normative tendencies were also rather distinctively expressed in the early stage of the development of aesthetics in medieval India.

The Principles of Architectural Aesthetics

The goal of giving visual meaning to new religious, philosophical, and aesthetic ideals and the growing struggle for influence in the field of spiritual life compelled the ideologues of various movements to turn their attention to cultic architecture and allied arts and to make more extensive use of the opportunities they presented to illustrate religious teachings. The emergence in Indian civilization of various kinds of magnificent sacred architecture promoted the formation of an aesthetics of architecture and the fine arts, their increasing sacralization, and the appearance of iconic art with a comprehensively developed world of canonical images. With the consolidation and growing influence of powerful religious systems, the diversity of local forms of Indian architecture and art was constantly flattened under the impact of state-supported religious, philosophical, and aesthetic ideas that overwhelmed regional traditions and formed the distinctive phenomenon of Indian architectural aesthetics and of the architecture and fine arts connected with it.

Thus, in the classical and medieval stages of the development of Indian aesthetic thought, alongside traditionally dominant literary aesthetics, there arose architectural

aesthetics, which developed together with the rise in the artistic hierarchy of architecture and the closely allied fields of the fine and applied arts. At that time, decorative art had not yet been distinguished as a separate field of artistic activity and was understood as an organic part of architecture. These shifts, which emerged in the artistic hierarchy during the transitional period from late Vedism to Classicism, were determined by the growing tendencies toward centralization in the country and by the increasing influence of the three main ideological systems – Brahmanism, Buddhism, and Jainism.

The sacred nature of Indian architectural aesthetics has been discussed by Ananda K. Coomaraswamy, Stella Kramrisch, Michel Delahoutre, and other experts in this field. Since remote antiquity, the sacred-symbolic structure-temple that had developed from the archaic altars of the Vedic Period had been a center of Indian spiritual and public life – one in which everything was strictly regulated according to canonical requirements formed over the centuries. For this reason, for traditional Indian architectural aesthetics the temple is, as it were, a protomodel, a peculiar beginning of everything that surrounds this center of sacred energy, primarily of those structures and sculptures that are arranged around it and conform to the laws of harmonious proportion and functional logic. The sacred architecture of Hindus, Buddhists, Jains, Tantrists, and other influential religious movements eventually developed distinctive systems of exteriors, interiors, and religious and iconographic symbols. The images on the outer walls of temples and on their interiors were supposed to direct the attention of the follower of a specific religious tradition or of a visitor toward the main object of sacred worship. According to Stella Kramrisch, Indian temple architecture, through the abundance of its components and the language of its spatial elements, revealed intellectual and living manifestations of the Supreme Principle – manifestations from which divinity emerged in the form of various symbols. The image, she explains, is a manifestation (*arcāvatāra*) of divinity through a concrete work of art (*mūrti*), and this monument is at the same time its body and its home. Images are given form by sculpture and painting, the connection of which expresses in lines, proportions, and colors that love of the Absolute (*bhakti*) to which gods and myths owe their existence. (Kramrisch, 1955, p. 10).

Unlike aesthetic treatises on literature, which have already been extensively analyzed and annotated by scholars for more than a century, the *śilpāśāstras* (aesthetic works) on *vāstuvidyā* (the science of planning architectural space) and on allied arts (painting, sculpture) have not yet received much attention. Many of them have not survived; the rest, with the exception of individual texts or passages, have not yet been translated into European languages.

The title of the theoretical treatise on architecture *Vāstu-Brahma-Vāda* (The Philosophy of the Art of Architecture) and *vāstuvidyā* are derived from Vāstunara, the god who

is the patron of architecture. A *vāstuvidyā* is often part of a more extensive *śilpaśāstra*. *Śilpaśāstras* were intended not for intellectual poets, dramatists, and theater directors, but primarily for *śilpins*, members of hereditary guilds for architects, sculptors, and painters (*śilpin* ‘artisan, artist,’ *rūpakāra* ‘sculptor,’ *citrakara* ‘painter’), i.e. artisans who lived and worked in a way reminiscent of Western European medieval guilds, whose members’ creative activity was regarded more as a craft than an art. For example, in India sculptures were understood not as the fruits of creative activity, but primarily as sacred objects that embody various deities or divine creative forces and reveal the aesthetic ideals of a specific religious movement. The *śilpaśāstras* usually distinguish eight basic *śilpin* professions: portrait painting (*ālekhyā*), writing, woodworking, building altars and brick houses, stoneworking, goldsmithing, making images of the gods (*devakarma*), and painting (*citrakarma*). Here, architecture is placed alongside sculpture, music, and dance.

Because *śilpins*, to whom *śilpaśāstras* were mainly addressed, were not men of learning, but rather artisans who supplied the need for cultic art, the texts of *śilpaśāstras* are not noted for what is characteristic of literary treatises on aesthetics: the lofty, correct language of classical Sanskrit, clarity of style, and the correct use of aesthetic categories. Many difficulties arise for theoreticians when they try to restore the categorical apparatus of *śilpaśāstras* written in incorrect Sanskrit, to understand the meaning of many assertions and ideas, and to decipher obscure passages in these texts. The syncretic concepts employed in *śilpaśāstra* texts of *takṣati* (he fashions) and *kalā* (art), which embrace both arts and crafts in the modern, narrow sense of these words, bespeak the nature of the *śilpins*’ creative work. In canonical works of religious art created according to guild principles, the most important qualities were usefulness, functionality, and beauty. The singling out of these three categories clearly delineates the intermediate status of architecture and the fine arts between arts and crafts. Thus, the *śilpin*, who created objects of cultic art, performed the functions of both artist and craftsman. These functions encompassed all the basic fields of sacred architecture, sculpture, painting, and applied art – with the exception of temple design, which was the exclusive prerogative of the Brahman caste, i.e. the priests who served the religious cult.

The distinctive features of treatises on architecture and the fine arts can also be explained, in part, by the circumstances of their origin. Siri Gunasinghe aptly observes that “the texts of the *śilpaśāstras*, as they themselves state, are only the codification of ancient disciplines (*smṛta*) that are part of a vast oral tradition transmitted from generation to generation” (Gunasinghe, 1957, p. 4). As secret oral traditions became more numerous, and their scope grew, the danger arose of distorting the canonized rules for creative work established over the centuries. Thus, in an entirely natural way, the need arose to

encode in writing the secret oral traditions of the *śilpin* guilds, and thus, there appeared the first anonymous normative texts of the *śilpaśāstras*. On the basis of tradition, they regulated many of the most general principles of *śilpin* life and creative work, and they defined ideal compositional solutions, proportions, canons, and iconographic elements created by tradition and having a specific symbolical meaning.

Thus, the concepts of tradition and canon acquired a special meaning for the *śilpins*, who mainly worked in the field of cultic Buddhist, Jain, and Hindu art and constantly relied on the traditional normative requirements of the *śilpaśāstras*. The canon very strictly regulated the principles for depicting the main objects of cultic art – the gods. The *śilpaśāstras* of each tradition described in detail the main poses to be depicted, the distinguishing attributes, and a multitude of the most minute iconographic elements.

An eminent public figure of the Gupta Period and apologist for Buddhist art, Śu-krācārya, taught that unappealing images of the gods do not give the viewer joy and happiness because appealing secular works that depict everyday human life are much more effective at spreading godlessness. Excellent sculptures and paintings, he emphasized, should be appreciated on the basis of canons, not of personal taste and fantasy.

According to many aesthetic treatises, relying on canons and traditions is not supposed to limit creative freedom but only to define basic guidelines and assist the *śilpin*'s natural self-expression. For this reason, despite the clearly normative orientation of the authors of the *śilpaśāstras*, their texts primarily present general rules for creation and the basic requirements of proportion and iconography, in the delineated space of which the flights of the artist's creative spirit can find expression. Even when the same canon was followed, and its requirements were scrupulously adhered to, it was possible to have different artistic interpretations that prevented the creation of two identical works. Within the space defined by the canon, the *śilpin* inevitably relied on observation of the world around him and sought to select, group, and highlight what was most essential for the temple.

The ancient Brahman texts of the Vedic Period (8th–5th century B.C.) and the later *sūtras* and *gr̥hyasūtras* (5th century B.C.) already give information about the aesthetic principles of early Indian secular and religious architecture. There is much information about architecture in the *Arthaśāstra*, written during the 4th century B.C. by the first minister of Candragupta, the ruler of the Maurya Empire. A later anonymous treatise, the *Vāstuvidyā*, attests that the formation of architectural aesthetics and architecture during the Classical Period is directly connected with the most ancient Indian cosmogonic views and the archaic principles of altar building during the Vedic Period. The correctness of this assertion is established when we analyze the monuments of early cultic architecture.

For example, *caitya*, the word for a Buddhist or Jain prayer chapel or, later, temple, is derived from the archaism *citi* ‘fire altar’ and was originally connected with a sacred space in which there was a specific cultic object – an altar, a sacred tree, or a stone.

When building early Buddhist, Jain, or Brahman-Hindu architectural monuments, their creators naturally oriented themselves to the aesthetic traditions of ancient Vedic altars. The design of these classical altars reveals the concept of the universe during the Vedic Period. On the main line of orientation, between east and west, there were two fire altars: on the eastern side – a square one symbolizing the vault of heaven, and on the western side – a round one symbolizing the earth. In ancient Indian cosmology, the square is a symbol of order, stability, and the structure of the heavens, while the wheel is connected with the symbolism of movement, development, cyclical change, and the earth. In ancient times, the Indians already imagined the earth as a round moving body. Facing the line joining these two altars, there was a third compositional accent – a sacrificial altar that was regarded as the symbolic center of the world, a sacred place joining the cosmic world of the gods and the earthly one of people. Developed from the architecture of altars, these principles for precisely orienting buildings to the four quarters of the world were later connected with the cosmic diagrams called *maṇḍalas* and became the aesthetic basis for traditional Indian architecture.

On the basis of the formalized structures of *maṇḍalas*, which are closely connected with the cosmic cycles of nature, treatises on architectural aesthetics make exhaustive recommendations for architects and builders. They describe what the basic principles should be for the orientation and design of buildings as well as for their functionality, proportions, components, and the characteristics of their décor. In Indian architecture, use of the older *māṇḍūkya maṇḍala* principles began around the 5th century B.C.; later, they were replaced by *paramā śāyikā maṇḍala* principles, which were adapted to the requirements of secular architecture, while *māṇḍūkya maṇḍala* diagrams were used for planning and building temples. Geometric *maṇḍala* structures became the basis for the architectural planning of Indian dwellings, palaces, town quarters, villages, and entire cities. The architectural components of every building were subject to strict principles of module and proportion, whose canonical descriptions often encompass the greater part of an architectural treatise.

In Indian architectural treatises, we encounter many recommendations, assertions, and observations in which architecture is naturally connected with crafts and allied arts, and the functions of architecture extend over into those of construction and fuse with them, for these treatises speak not only about the design and construction of temples and homes but also about the creation of pillars, enclosures, lamps, and monumental

sculptures and bas-reliefs adorning exteriors and interiors. In aesthetic treatises on Indian architecture and the closely allied fine arts, we can also clearly see something else characteristic of this artistic culture – a tendency toward a synthesis of the arts, a hybridization of art forms.

The aesthetic principles enunciated in the *Vāstuvīdyā* and the *śilpaśāstras* greatly influenced architecture during the Maurya Period, when two basic trends developed: secular and religious. The dramatic economic and political rise of the country in the 4th century B.C. gave a powerful impulse to the development of secular architecture, to the construction of cities and of the palaces and fortresses of rulers and aristocrats. This process achieved an especially great scale during the period of the Maurya dynasty, when Indian architecture and fine arts formed distinctive aesthetic principles and ideals that dominated Indian culture for many centuries.

In various parts of this huge empire, on the basis of the general aesthetic principles of *maṇḍala* diagrams, regular geometrically planned cities were built, precisely oriented to the four corners of the world. In the centers of these cities were the sumptuous palaces of rulers, and around them, regularly arranged – the palaces of members of the aristocracy and of the privileged castes. Farther from the center were the homes of the lower castes and of ordinary citizens. The craftsmen usually lived outside the city in closed quarters for guilds.

On the basis of the owner's social status and caste membership, five basic types of dwellings can be distinguished. All of them were built following strict canonical requirements and modular principles defined in architectural treatises. The palaces of rulers were notable for their magnificence and sumptuousness: they had many storeys and many inner walls, stately rooms for receiving guests, picture galleries, and verandas leading to internal gardens with rest pavilions. The homes of prosperous city dwellers exhibited simpler principles of architectural composition: they had two or three storeys and two or three internal yards leading to a park. The homes of ordinary city dwellers were still more modest. The *Āśvalāyana Gṛhyasūtra* (Book II, Chapter 8) speaks about the central pillar within a traditional dwelling, which symbolizes the Tree of the World and the Pillar of Indra, which unites the worlds of earth and heaven, and additionally performs a very important constructional function because it supports the roof of the house.

During the Classical Period, the most important achievements in secular architecture were connected with the building of cities, rulers' palaces, and fortresses. The most significant monuments of secular architecture during the Maurya Period are the Rājagṛha fortress near Nālandā (described by the Greek traveler Megasthenes in the 3rd century B.C. and by the Chinese monk Faxian) and the magnificent imperial palace of

the Maurya dynasty in Pāṭaliputra. According to these foreigners, the main accent in the interior of this wonderful, unearthly palace was the huge hall for receiving guests: it was adorned with beautiful sculptures and many ten-meter-high polished granite columns with capitals. Aesthetically and artistically, however, the most mature works of architecture and the fine arts during the Indian Classical Period are not secular, but cultic. They developed intensively from the 3rd century B.C. onward and were dominated by Buddhism, Jainism (in small parts of central India), and the less significant Brahman Hindu tradition, very few of whose monuments have survived. During the 3rd century B.C., Indian architecture underwent important changes connected with the use of stone, alongside traditional brick and wood, as a building material.

Stone architecture spread especially under the rule of the emperor Aśoka, when many Buddhist temples, monasteries, *stupas*, and memorial steles were built in the country. Legends relate that under Aśoka's rule thousands of monumental stone steles and *stupas* were built, in which relics of the Buddha were kept. The most important architectural monuments of this period (3rd–4th century B.C.) are in eastern and southern India (in Orissa and Deccan). These are Buddhist monasteries and temples cut from a single rock and Jain homes and cultic buildings, of which the famous Jain rock-cut monastery at Bhuvaneśvara in Orissa and the Ajanta temples and monasteries in Deccan stand out for their high artistic level.

In religious architecture, seven basic types of building developed: 1) the *stupa* – the oldest barrowlike sacred monument of Buddhist and Jain architecture, intended for keeping the remains of deified prophets or other relics, occasionally – a temple; 2) the *caitya* – a small chapel intended for prayer, later – a temple; 3) the *vihāra* (*saṃgharama*) – a type of hostel for wandering monks, later – a rock-cut monastery, occasionally – a temple (*vihāras* usually appeared in places – parks, grottoes, forests, gorges, secluded and picturesque parts of the countryside – where wandering monks met and rested, where during the rainy season wandering members of the same religious movement met and associated with one another; entwined with legends, these places later acquired a sacred meaning, and entire complexes of monasteries arose in them with temples and permanent residents); 4) the *harmya* – a huge multistorey building, stately and profusely decorated; 5) the *guhā* – a modest, usually wooden house for wandering monks, developed from an earthen one for pilgrims near remote roads, on mountains, and in gorges; 6) the *ārāma* – a country residence for the temporary housing of honored guests (this was a kind of hotel whose architecture recalled that of a country villa surrounded by defensive walls and overgrown ditches); and lastly, 7) the *stambha* – a stele to commemorate an eminent person or an important event. Of all these cultic buildings and architectural objects, the

most important for a knowledge of the artistic culture of the Indian Classical Period are the *stupa*, the *caitya*, the *vihāra*, and the *stambha*.

The *Śilpaśāstras* About the Craftsman and Artistic Creation

Since antiquity, the creative work of Indian craftsmen had been intimately connected with their way of life in closed guilds. There was no essential difference between artists (*sādhakas*, *mantrins*), who usually created religious sculptures and paintings, and various craftsmen (*śilpīns*) – stonecutters, builders, goldsmiths. All of them belonged to the same class of craftsmen, who according to the *śilpaśāstras* were protected by the god of crafts, Viśvakarmā, and his five golden-handed sons, who originated the arts and crafts. Powerfully influenced by cultural traditions that existed during a specific period on the Indian subcontinent, Indian artists and craftsmen eventually formed a distinctive, unified social stratum that cultivated the writing of *śilpaśāstras*, which were directly connected with the subtleties of their craft and were based on canonical traditions.

Although individual *śilpaśāstras* recognize that “personal features of the artist emerge” in a picture, creative work was usually identified with the canonical tradition because of the negative view, characteristic of the Indian cultic tradition, of the exaltation of the ego. As in medieval Western Europe, Indian artists usually differed from one another not so much in the characteristics of their individual style as in the abilities that helped them express themselves more distinctively within the bounds defined by tradition. Starting in childhood, the future craftsman grew up under the supervision of his father, who belonged to a craftsmen’s guild or was the master of a specific religious tradition, and from whom in the activities of everyday life he absorbed the secrets of his future profession. He methodically passed through all the stages of professional training from apprentice to recognized master craftsman. Masters of cultic art, who dominated ancient and medieval art, lived a strictly regulated life.

According to the requirements defined in the *śilpaśāstras*, a youth who chose the profession of creator of sacred art had to consciously renounce many worldly pleasures, entertainments, the company of women, the ownership of slaves, and attachment to property. In the preparation of artists, much attention was given not only to professional secrets but also to humanitarian culture, clear aesthetic principles, and complex methods of psychological training. Only after mastering the necessary artistic media and proving his professionalism through many years of practical creative activity was an apprentice admitted to the membership of a school or guild. While an artist studied and worked, there was an especially extensive application of various traditional methods of medita-

tion and concentration, which were considered important components of his creative potential: they helped him bridge the gulf between the object and subject of artistic contemplation and achieve spiritual harmony and mental concentration.

Starting with early aesthetic treatises devoted to the fine arts, the *Citralakṣaṇa* and the *Viṣṇudharmottara*, Indian aesthetics constantly emphasized the importance of what was necessary for the creative work of an artist: a multifaceted education and subtle knowledge of the different means of artistic expression. According to the authors of the *śilpaśāstras*, the future craftsman had to become well acquainted with the *Atharvaveda*, the 32 main *śilpaśāstras*, the Vedic *mantras*, which would help him earn the favor of the gods, and the various means that promoted concentration and creativity. During the Maurya and Gupta periods, as the Chinese traveler Huiyen Tsang attested, university study was already compulsory not only for professional scholars and monks but also for painters, sculptors, poets, and dramatists.

In its analysis of artistic creation, traditional Indian aesthetics distinguishes two essentially different levels: 1) the outer, or formal, one, which encompasses the purely technical problems of creation, and 2) the deep one, which is connected with the creative powers of the artist, the phases of creative work, and the emergence of the work of art. In speaking about the first, or formal, level, the *Samarāṅgaṇa Sūtradhāra* distinguishes eight technical stages in the creative process of the mural painter: 1) selecting the painting tools (*vartikā*), 2) applying the first, rough plaster (*bhūmibandhana*), 3) applying the second, final plaster (*lepyakarma*), 4) sketching (*rekhākarma*), 5) applying the colors (*varṇakarma*), 6) achieving relief by means of shading (*vartanā*), 7) outlining (*lekha karaṇa*), and finally 8) the second or final outlining and filling in the picture (*dvikakarma*).

For Indian aestheticians and artists, however, what is much more important is not the formal, but the second, the deep level of creation, in which special attention is directed toward the psychological aspects of the creative process. Here, three basic stages are usually distinguished: 1) the introductory stage, 2) the birth of the image being created, and 3) giving it plastic meaning. The introductory stage, that of the artist's psychological preparation and artistic conception, is in different treatises described very diversely. This stage draws on all sorts of methods of preparing psychologically for creative work and on auxiliary ones of concentrating consciousness and energy and of meditating – all of which promote the focusing of consciousness and personal creativity. Alongside meditational psychological training, since Vedic times poets had also used the sacred drink *soma*, which kindled their imagination and ecstatic creativity. Different Buddhist, Jain, Hindu, and Tantric treatises recommend that anyone beginning to create perform complex preparatory rituals and take auxiliary measures: dress in light-colored, clean

clothes, worship the gods, burn pleasant incense, meditate for a long time before an image of the Buddha, Mahāvīra, Viṣṇu, Śakti, or some other deity, and create in himself a state of creative hunger, spiritual cleanliness, and emptiness (*śūnyatā*).

After extinguishing the external stimuli that bind consciousness, the craftsman gradually enters the second stage of the creative process, in which concentration, or complete liberation, of the mind begets what is called *dhvani-mantra*, i.e. the outlines of the image being created emerge in the imagination. This stage of the creative process – when in the consciousness there appear the image (*citta-sanna*) of the picture being created, its forms, and the manner of creation – is described in the *Aṭṭhasālīnī*.

The third and final stage of this process and of the embodiment of a work of art is interpreted as the result of the professional mastery acquired by the craftsman and of the practical implementation of his creative powers. This stage is described in the *Viṣṇudharmottara* and in many later treatises. The artist never seeks originality, only correctness. In this procedure, he is like someone at prayer, who eliminates all unnecessary content from his consciousness and directs his attention exclusively toward the details of the theme that has overpowered him, details that are much more vivid and convincing than in reality. Then, he keeps this image in his consciousness as long as necessary, until his consciousness no longer distinguishes it as an object before him but itself dissolves in it. In this way, identification becomes equal to a state of perfect understanding. Later, it remains only for the artist to embody this state in the necessary form. The only contribution he makes as a unique personality to the result of his creative activity consists of his own artistic abilities, for by identifying with his theme he works freely and from within himself outward, and his work of art, however lacking it may be in distinctiveness, is nevertheless original in the true sense of the word, i.e. it emerges directly from a primary source.

In describing the unfolding of the creative process, traditional Indian aesthetics provides different views of the role of the emotional and of the rational. For example, the above-mentioned *Aṭṭhasālīnī* emphasizes the importance of rational principles and maintains that “all art forms are primarily born in the human mind,” but there are also intuitivist conceptions that emphasize the importance of emotional principles. This latter view is revealed in treatises that develop the role of the three basic qualities (*guṇas*) in the creative process: 1) *tamas* (softness, passivity, inertia), 2) *rajas* (passion, frenzy, elemental force), and 3) *sattva* (inner tranquility, harmony, spiritual cleansing). These three basic qualities help the artist create works which reveal “mysterious givens” that cannot be seen in reality but that make up the essence of true art and elicit in the viewer a gamut of subtle aesthetic moods (*rasas*).

For masters of sacred art, the act of artistic creation means an ecstatic fusion with the divine first principle. For the Indian artist, reality can be a stimulus to creation; however, in his works he usually seeks not to realistically reflect reality, but to highlight the invisible divine principle hidden in the essence of the phenomena being depicted – the supreme truth of the Absolute. “The Indian artist,” emphasizes Max-Pol Fouchet:

expresses truth. In his consciousness, he creates not an image opposed to his vision of the world, but one that is even more accurate and sensitive. This is not a rejection of the illusion of reality, because he needs reality in order to move toward a revelation of the truth that enchants and allures him. [...] His creative object is nothing other than forms of expressing the Absolute. (Fouchet, 1967, p. 12)

This truth is always connected with symbolism and idealization, which unfold in all Indian art, both sacred and secular.

In the traditional aesthetics of Indian fine arts, the characteristic view of idealization is colorfully stated by a famous aesthetic theoretician of the Gupta Period, Śukrācārya, who says that, in order to portray a horse in a picture, one should first remember a real horse and create its image in one’s consciousness, but if one is unable to do so, one should not draw a horse. Once the image of a horse has appeared in his consciousness, and the most important details have emerged, the artist should plunge into his work and embody all the proportions (*mānas*) of a horse, revealing its beauty and nobility (Coomaraswamy, 1956, p. 116).

The *śilpaśāstras* regard the realistic depiction of the world with indifference. For art that served religious needs and was oriented toward the world of the gods, first place was occupied by the aspect of artistic symbolism and by adherence to the canons and the ideal proportions defined in them. These factors determined the distinctive attitude of Indian aestheticians and artists toward the problems involved in the composition of a work of art. To tell the truth, the term *composition* can hardly be used when speaking about the early stage in the development of Classical Indian painting and the aesthetics of painting. The reason is that in Indian art the proportional and spatial arrangement of the details and parts of a work of art in relation to one another is completely determined not by visual, but by intellectual necessity. For the temples of each religious movement, the “intellectual hierarchy of meanings” is precisely what determines the compositional structure, the exterior, the interior, and even the space surrounding the temple as well as the interaction of its approaches, sculptural accents, and details. This principle of a “hierarchy of meanings” is especially clear in the arrangement of accents in inner space – painted friezes, sculptural groups, bas-reliefs – where everything is subject to

the strictly canonized hierarchy of the gods, demigods, and main doctrinal ideas of a specific religious movement.

Vedic Aesthetics

In order to better grasp the sources and distinctive nature of the ancient Indian aesthetic understanding of the world, we can take two basic approaches: we can delve into the Vedic literature connected with the tradition of literary aesthetics, or we can try to reconstruct Indian aesthetic ideals and principles of beauty by analyzing surviving works of fine art.

In view of the above-mentioned exceptional role of literary aesthetics in the history of Indian aesthetic thought, it is important to know the sheer extent of Vedic literature, which includes the *Vedas*, *Brāhmaṇas*, *Āraṇyakas*, *Upaniṣads*, and various *sūtras* and which is unified by *śruti* (revelation, the disclosure of truth), or the concept of the Vedic canon. Georges Dumézil aptly observes that it is precisely the Vedic sources, with the old and rich information they provide, that allow us to know the essential primordial features of Indian culture (Dumézil, 1971, p. 6).

The *Vedas* (*veda* – ‘knowledge, sacred knowledge, holy book of wisdom’) are the oldest canonical monuments of ancient Indian philosophico-religious thought and poetry and were created in Vedic Sanskrit by the Aryans (*ārya* – ‘noble’) who had settled in northwestern India. It is thought that they began to form before the Aryans settled on the Indian subcontinent. Some scholars date individual Vedic texts to the 6th–4th millennium B.C. Before written Sanskrit took shape, these texts were transmitted orally from generation to generation. The appearance of this rich literary tradition is directly connected with the expansion of Indo-European tribes into the Indian subcontinent. The tribes that had come after passing through Iran and Central Asia worshiped sun and nature gods led by the thunder god Indra and the fire god Agni and believed in the sacred authority of the Sanskrit *Vedas*, a complex system of sacrificial rituals, and the differentiation of society by caste. Possessing domesticated horses and battle chariots with spoked wheels, these Aryan tribes quickly spread their rule over the northern part of the Indian subcontinent and formed a class society. It consisted of four basic classes: priests, warriors, peasants, and merchants, while the lowest class, that of the *śūdras*, consisted of the enslaved local population.

Created in archaic Sanskrit, the texts and basic teachings of the *Vedas*, i.e. the old holy books of wisdom, were formed over a long historical period and influenced by different cultural traditions. These texts and ideas all emerged roughly during the 16th–6th century B.C.,

while various auxiliary texts were still being created at the beginning of our era (Renou, Filliozat, 1947, vol. I, pp. 190–193, 291–298). Despite the long development of Vedic literature and the functional diversity of these texts, they are a rather unified expression of ancient Indian spiritual culture and perform the role of authoritative canonical sacred texts whose influence on Indian religious, cosmogonic, philosophical, and aesthetic ideas is important.

The canonical teachings of the *Vedas* were not merely holy; they were also an esoteric (secret) elite doctrine because they were intended only for the chosen. On the “horizontal” level of morphology, the canonical texts of the *Vedas* are classified into four collections of sacred texts (the *Rgveda*, *Sāmaveda*, *Yajurveda*, and *Atharvaveda*), and the auxiliary works of Vedic literature – into the *Brāhmaṇas* (Brahman interpretation) and *mantras* (magic poems, formulas); somewhat incorrectly, the latter are sometimes taken to include post-Vedic *sūtras* (brief aphoristic commentaries) closely connected to the Vedic canon. “Vertically,” the Vedic canon is classified into the *Samhitās*, *Brāhmaṇas*, *Āraṇyakas*, and *Upaniṣads*. All these different texts are unified by the concept of *śruti* (disclosure, that which has been heard, has been received by way of divine revelation) and comprise a single Vedic canon.

The most important source for our knowledge of the aesthetic thought of the early Vedic Period is the *Rgveda*, in which we encounter all the oldest aesthetic ideas and concepts, ones that had formed even before the Aryan invasion of the Indian subcontinent:

The rich and diverse content of the *Rgveda* attests to a high literary level that is difficult to achieve in a tribal society. What the *Rgveda* contains may be only a small fragment of a rich literature that had flourished earlier in the cities of the Indus River basin and had been taken over by newcomers who needed specific interpretations and commentaries. For these newcomers, this literature became a source of sacred knowledge. (Serebryakov, 1971, p. 68)

While emphasizing the illusory nature of the real world surrounding man, the old Vedic hymns at the same time make us aware that he is a creature born of divine creative power, full of beauty and harmony, the prototype of all forms of human creative activity. In the opinion of scholars, the categories of *kalyāṇa*, which is found in the Vedic hymns, and of the Greek *kalos*, both of which mean ‘beautiful,’ are of the same Indo-European origin. In the hymns of the *Rgveda*, the beauty of the cosmos and of natural phenomena becomes the object of a cult. Alongside motifs celebrating the beauty of nature, some of the hymns in the *Rgveda* glorify the bravery of men and the beauty of steeds (*Rgveda*, Book VIII, Hymn 12:33), while other Vedic texts contain many fragments exalting the

harmonious spiritual and physical beauty of human beings. However, a great many verses celebrate the beauty of a woman and of each part of her body. For example, a passionate woman declares, “No woman has more beautiful loins nor gives greater pleasure in love than I!” (*Ṛgveda*, Book X, Hymn 86:6) Another verse celebrates the beauty of a woman with lovely arms, thick braids, and broad hips (*Ṛgveda*, Book X, Hymn 86:8). The description of the aesthetic qualities of natural phenomena, things, man, and his creative activity relies on beauty, wonder, splendor, and other concepts that later became part of traditional Indian aesthetics.

When the sources of Indian aesthetic thought are examined, a special significance falls to the views developed in the *Vedas* toward human creative activity, the role of art in Indo-Aryan life, and the hierarchy of art forms. In the *Vedas*, the verb *takṣati* (he fashions) is closely related to other spheres of human creative activity – primarily crafts. This fact is attested by the etymology of the verb *takṣati* itself and even by the description of the means of artistic expression in poetry in terms taken over from the weaver’s craft. The traditional Indian verb *takṣati* included 64 arts and crafts. It was interpreted broadly: as knowledge and as the ability to create skillfully. Thus, this concept embraces not only the aesthetic but also all other spheres of human creative activity without seeing any essential difference between a skillfully creating poet, potter, builder, blacksmith, and goldsmith. The breadth and syncretism of the Vedic concept of art are directly reflected by the functions of the gods who were the patrons of the aesthetic and artistic sphere. Among them there emerge Tvaṣṭā – the creator of all the forms of the world, “the matchless golden-handed master,” who created the wonderful goblet for the divine drink *soma*, Bhārati – the goddess of speech and prayer, Ṛbhu – the mythical blacksmith, the demigod of craftsmanship, and Sarasvatī (Śārādā) – the goddess of eloquence, learning, and art.

When we look at Vedic culture from the aspect of the modern, narrower concept of art, we see the high level of many art forms. Although we encounter references in the *Vedas* to works of architecture, of fine and applied art that have not survived, the most important role in the artistic hierarchy of the Vedic Period undoubtedly fell to poetry, music, dance, pantomime, and other synthetic art forms that were widely employed in rituals. Characteristic of the early period in Vedic culture was an extremely close interaction between different arts.

The content of the *Ṛgveda* and the *Sāmaveda* attests to a high level of poetic and musical culture. The *Ṛgveda* contains the sources of many of the genres of traditional Indian literature – solemn hymns, epic literature, philosophical poetry, intimate lyrics, satirical literature. Here, we also encounter fifteen dialogues involving two or more

persons; during rituals these dialogues were theatrically enacted by priests who portrayed the gods and various legendary characters described in the *Ṛgveda*. According to Max Müller, Sylvain Lévi, and F. B. J. Kuiper, these ritual dramas and mysteries, accompanied by dance, song, pantomime, and instrumental music, became the sources of Indian drama. This hypothesis is confirmed by the conflict described in the *Nāṭyaśāstra* between Brahmā and the *āsuras* during the first performance of a drama, and the connection is clearly noticeable between the aesthetic principles of drama and Vedic mythology and rituals.

The distinctive character of the aesthetic views of the Vedic Period is most clearly revealed in ritual poetry, which unconditionally dominates the hierarchy of arts. Although the authorship of the hymns of the *Ṛgveda* and the *Sāmaveda* is attributed to the god Brahmā and to various legendary authors, the most archaic stratum of these texts is connected with anonymous folk poetry, and the later ones – with the works of highly talented tribal poets. In remote antiquity, all the significant events in tribal life (military feats, weddings, rites of spring, the worship of natural phenomena) were already being celebrated in song, and all the oldest love poetry and verses exalting the beauty and forces of nature were spontaneously forming. With the passage of centuries, these hymns were polished and supplemented with new motifs and improvisations. In the course of time, the best works of folk poetry were redacted anew, canonized, and – as these rituals acquired a special role in the life of society – imperceptibly made into ritual hymns. Thus, the beginnings of the *Vedas* and the redactions of the later, rigidly canonized hymns of the *Ṛgveda* and the *Sāmaveda* are separated not only by a huge historical distance but also by essential changes in poetics, because ancient secular motifs exalting the beauty of love, nature, and human beings are often overwhelmed by elements of canonized ritual poetry.

As early folk poetry was being transformed into ritual poetry, the creator and performer of hymns – the *ṛṣi* or *kavi* – rose in the social hierarchy. In ancient India, the concept of the poet (*ṛṣi*, *kavi*) was closely related to those of the sage and the priest. In Vedic rituals, poets were compared to members of the Brahman caste because both performed the role of medium. This spiritual kinship was also emphasized by the fact that the professions of *ṛṣi*, *kavi* were hereditary – although, the strict regulation of social relations notwithstanding, youths who showed special poetic talent could enter the closed caste of poets, which was close to that of the Brahmans, and whose members followed strict normative principles in their life and work.

Linking the worlds of men and gods, poets were regarded during the Vedic Period as emissaries from the divine world, symbols of wisdom, seers. They embodied the

vocation of prophet, philosopher, and artist. For this reason, the poet was looked upon not as a creator, but as a passive vehicle of universal unknown divine creative power, as a visionary who saw the nature, invisible to others, of things and phenomena. This connection between the poet and the world of the gods and Vedic rituals gave poetry an almost mystical power. Poetic hymns were considered the most important means of influencing the gods; through the skillful use of these hymns the favor and mercy of the gods could be merited. This view determines what is characteristic of Vedic texts: *the exaltation of the magic power of the poetic word, the conviction that hymns can become a bridge between men and the world of the gods*. “I make the man I love exceeding mighty, make him a sage, a Ṛṣi, and a Brahman” (*Rgveda*, Book X, Hymn 125:5). The aesthetics of the *Rgveda* absolutizes the meaning of sacred, divine speech (*vāk*). *Belief in the infinite power of the word and in its divine nature is characteristic of all Vedic culture*. This leitmotif in Vedic aesthetics stands out in a special hymn to language entitled “Knowledge.” This hymn emphasizes the sacred and esoteric nature of language and its orientation to the caste of the chosen. “One man hath ne’er seen Vāk, and yet he seeth: one man hath hearing but hath never heard her. / But to another hath she shown her beauty as a fond well-dressed woman to her husband.” (*Rgveda*, Book X, Hymn 71:4)

Imploring the gods with exalted poetic words and drinking the hallucinogenic sacred drink *soma*, the poets intently sought enlightenment. It was believed that, through the lips of a poet in a state of spiritual illumination or intoxication or in a trance, divine wisdom is revealed, and the inaccessible depths of phenomena open up for simple people. According to the texts of the *Vedas*, these depths open up in an instant, like a vision surpassing the entire cosmic flow of time. Thus, in the Vedic texts the poets constantly appeal to the gods with requests to help them “see its beauty” (*Rgveda*, Book VII, Hymn 88:2).

Directed toward aesthetic values higher than the existence of the individual person, toward eternal values untouched by time, the aesthetics of the *Vedas* encouraged poets to express their spiritual flights through conventional symbols and metaphors. The object of Vedic aesthetics was the boundless world of cosmic harmony, the beauty of nature, and the field of relations between man and the gods, all of which were sharply marked off from vulgar everyday life. This fact determined the elevated, ritualized poetic language of the *Vedas*. The supply of means of artistic expression consists of this totality of canonized images. Important in Vedic poetics are images of the seasons, aesthetic suggestion, and associations. The close connection between Vedic poetics and ritual culture is clearly shown by the content, style, form, and development of basic themes in the texts of the *Rgveda*, *Yajurveda*, and *Sāmaveda*. The most important goal of artistry in Vedic aesthetics was to follow canons established over the centuries.

The Aesthetic Ideas of the *Upaniṣads*

Begun in the *Brāhmaṇas* and *Āraṇyakas*, the tradition of philosophically interpreting the *Vedas* was developed in the *Upaniṣads*, metaphysical treatises written in aphoristic prose and poetry. This name is derived from *upa-ni-sad* ‘to sit beside,’ i.e. ‘to sit beside the teacher and receive instruction directly from his consciousness.’ Especially important here is the “secret,” inward nature of this knowledge. Traditionally, this digest of texts includes 108 canonized *Upaniṣads*, even though it actually contains more than 200 texts of various scope; the longest ones consist of more than a hundred pages, and the shortest – of only a few pages. The texts of the *Upaniṣads* are anonymous because they are understood as a “manifestation” or “revelation” of hidden divine truth. Their most important purpose is to explain the secret wisdom of the *Vedas*. For this reason, the *Upaniṣads* are often called “the secret teaching.” Of the total number of *Upaniṣads*, according to their authoritative interpreter and student Śaṅkara (8th century), Indian philosophical tradition distinguishes between ten and fourteen of them that are the most important and oldest ones, created during the 8th–5th century B.C. Ananda K. Coomaraswamy indicates that the “Period of the *Upaniṣads*” was around 800 B.C.

The transformation of a religious worldview into philosophical metaphysics is clear in the *Māṇḍūkya Upaniṣad*, which provides an aestheticized interpretation of *aum̐*. Derived from three sounds (*a, u, m̐*), the word *aum̐* acquired a sacralized aesthetic meaning in Indian culture and was widely used in esoteric teachings and in rituals and opened up holy texts. It reflected the boundless faith of Vedic cultural tradition in the wonderful power of the Word and in its holiness and symbolized the three sources of sacred Vedic wisdom (the *R̥gveda*, *Sāmaveda*, and *Yajurveda*).

As the *Upaniṣads* developed the main aesthetic motifs of Vedic philosophy, they evolved toward a monotheistic worldview. The most important aesthetic matters emerge not from treating the cosmogonic phenomena of the natural world, but from dealing with problems relevant to human existence, life, and creative work. The *Upaniṣads* raise many essential philosophical questions: where do we come from, what is the meaning of our existence, what should human life be like, and what is most important in it?

The aesthetic ideas of the early *Upaniṣads* are closely related to the philosophical, religious, and ethical ideals characteristic of the transitional period from Vedic to Classical Indian culture. While the early *Upaniṣads* were being formed (8th–5th century B.C.), poetry, music, architecture, and the fine and applied arts flourished in the most powerful Northern Indian kingdoms of Magadha, Kosala, and the Pāñcālās. However, this rise of artistic culture did not yet influence the ascetic authors of the *Upaniṣads*, who were

indifferent toward art as a means of “knowing life,” of deriving transitory, “deceptive” sensory pleasure because a sage was supposed to seek “eternal” unchanging truths and perfect beauty.

This attitude of the authors of the *Upaniṣads* toward beautiful objects of the outer world and works of art is vividly expressed in the *Kaṭha Upaniṣad*. This work speaks of a youth who persists in his search for truth and consciously refuses the fleeting pleasures offered him – “fair maidens with their chariots and musical instruments.” The hero of this *Upaniṣad* answers: “These things last till tomorrow, O Death, for they wear out this vigour of all the senses. Even the whole of life is short. Keep thou thy horses, keep dance and song for thyself.” (*Kaṭha Upaniṣad*, Book I, Chapter 1:25–26)

For the authors of the *Upaniṣads*, the most truly perfect beauty is the radiant, symbolical beauty of God. As depicted in the *Kaṭha*, *Muṇḍaka*, and *Śvetāśvatara Upaniṣads*, the world around man is full of divine splendor and light. Thus, what developed here is an “aesthetics of light and splendor” analogous to what spread later in Western Christian culture. *Jyotis* ‘light’ and *bhāti* ‘splendor’ are interpreted as the purest manifestations of the most perfect beauty of Brahman. Divinity is the highest light, the profound source of light and beauty, *jyotiṣām jyotiḥ* ‘the light of lights’ (*Muṇḍaka Upaniṣad*, Book II, Chapter 2:10), which, flying through the world, fills natural phenomena, things, and people with beauty and harmony.

The gnoseologized aesthetics of the *Upaniṣads* exalts introspection, attention to one’s own spiritual world. The *Kaṭha Upaniṣad* states: “Some wise man, however, with his eyes closed and wishing for immortality, saw the Self behind” (*Kaṭha Upaniṣad*, Book II, Chapter 4:1). Thus, this passage puts forward what is so important for the later development of Indian aesthetics – the leitmotif of introversion, of delving into man’s inner world. This thought, important for the worldview of the *Upaniṣads*, is extended in the *Śvetāśvatara Upaniṣad*, which invites one to search for God within one’s own spirit: “The wise who perceive him within their self, to them belongs eternal happiness, not to others” (*Śvetāśvatara Upaniṣad*, Chapter 6:12). The theory often developed in the *Upaniṣads* for knowing man’s inner world – for example, in the *Kauṣītaki Upaniṣad* – acquires an aesthetic coloring. Here, it is written:

Let no man try to find out what speech is, let him know the speaker. Let no man try to find out what odour is, let him know him who smells. Let no man try to find out what form is, let him know the seer. Let no man try to find out what sound is, let him know the hearer. Let no man try to find out the tastes of food, let him know the knower of tastes. Let no man try to find out what action is, let him know the agent. Let no man try to find out what pleasure and pain

are, let him know the knower of pleasure and pain. Let no man try to find out what happiness, joy, and offspring are, let him know the knower of happiness, joy, and offspring. Let no man try to find out what movement is, let him know the mover. Let no man try to find out what mind is, let him know the thinker. These ten objects (what is spoken, smelled, seen, &c.) have reference to *pragñā* (self-consciousness), the ten subjects (speech, the senses, mind) have reference to objects. (*Kauṣītaki Upaniṣad*, Chapter 3:8)

Moreover, in the *Upaniṣads* we encounter something else characteristic of traditional Indian aesthetics and art – a theoretically based principle of synesthesia, i.e. the joining together of several different senses, for example, vision and hearing, during artistic creation or an aesthetic experience. This principle is distinctively revealed in the *Bṛhadāraṇyaka* (Great Forest Book) *Upaniṣad*, which tells about a Brahman who is preparing to leave home and withdraw to the forest. As he leaves, he explains to his wife that knowing God gives a person the opportunity to gaze much more profoundly and broadly into the nature of phenomena. In order to convey his thought vividly, he says:

8. 'Now as the sounds of a drum, when beaten, cannot be seized externally (by themselves), but the sound is seized, when the drum is seized, or the beater of the drum;

9. 'And as the sounds of a conch-shell, when blown, cannot be seized externally (by themselves), but the sound is seized, when the shell is seized, or the blower of the shell;

10. 'And as the sounds of a lute, when played, cannot be seized externally (by themselves), but the sound is seized, when the lute is seized, or the player of the lute;

11. 'As clouds of smoke proceed by themselves out of lighted fire kindled with damp fuel, thus verily, O Maitreyī, has been breathed forth from this great Being what we have as Rig-veda, Yagur-veda, Sâma-veda, Atharvâṅgirasas, Itihâsa, Purâna, Vidyâ, the Upanishads, Slokas, Sûtras, Anuvyâkhyânas, Vyâkhyânas, what is sacrificed, what is poured out, food, drink, this world and the other world, and all creatures. From him alone all these were breathed forth. (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, Book IV, Chapter 5:8–11)

These reflections primarily emphasize that musical sounds do not exist apart from the instruments and performers that cause them and that, like all earthly phenomena, they are only different manifestations of absolute divine creative power. What is most important about this passage, however, is that *the Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad draws attention not to a sensory – audible or visible – understanding of the world of sound, but to a mental one*

derived from thought, because the supreme primordial substance that causes sounds – God – can be grasped, according to the *Upaniṣads*, not through hearing or vision, but only through the mind. Developed in the *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, the theory of a simultaneous synesthetic grasp of reality through several different organs acquired a special popularity in traditional Indian aesthetics and art.

Thus, in the early texts of the Vedic Period many of the specific features of Indian aesthetics already emerge in rudimentary form – primarily, the characteristic tendency toward introversion and the emphasis on inner beauty. In addition, with the development of Vedic leitmotifs, the importance of synesthesia emerges, and a world of basic aesthetic concepts is formed – one of beauty, wonder, splendor, art, etc. that is greatly influenced by the philosophical metaphysics of the *Upaniṣads*. Later, these beginnings gradually became established in traditional Indian aesthetics and determined its distinctive character. Eventually, the aesthetic ideals and attitudes of the Vedic Period became an important object of theoretical reflection and a source of artistic creation.

Aesthetic Ideals in the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa*

During the transitional stage of Indian cultural development from the Vedic to the Classical Period, those literary forms that had flourished earlier preserved their dominant position in the hierarchy of arts. Under the growing influence of secular palace culture, poetry changed its form because, as it lost its former sacred nature, it became increasingly oriented not toward the aesthetic ideals of the Brahman caste, but toward the aesthetic needs of broader strata of Indian society. These changes in connection with the crisis in orthodox Brahman ideology are clearly noticeable in the epic and palace poetry being created at this time.

Important sources for learning about the transformation in aesthetic and artistic ideals during this transitional period are the famous Indian epics the *Mahābhārata* (depending on the redaction, from 78,000 to 100,000 two-verse *ślokas*) and the *Rāmāyaṇa* (24,000 *ślokas*). The main bodies of these texts were probably formed from about the 4th century B.C. to the 2nd century A.D. (Winternitz, 1959, vols. I–III). Although the authorship of the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa* is often connected with the names of Vyāsa and Vālmiki respectively, these epics were actually created and performed by an influential class of poets (*bhaṭṭas* or *ṛṣis*), who belonged to the Brahman caste and, following the mnemonic traditions of ancient India, transmitted their content from generation to generation.

Indian epics are *characterized by the sheer scale of their portrait of the world, their diversity of viewpoints and colors of life, their effort to encompass the unencompassable, and their desire to look at the world from, as it were, a distant point in the cosmos*. The *Mahābhārata* is an epic of rigorous tonal structure and grand spiritual scale, the chronicle of a long period of time, and a kind of encyclopedia from which scholars have long since sought to read the history of Indian culture.

Of huge scope, the *Mahābhārata* is constructed like a complex, multilayered organism that consists of eighteen books of diverse content. Its total length is eight times greater than that of the *Iliad* and the *Odyssey* combined. Along with the *Rāmāyaṇa*, it has had a tremendous influence on the development of Indian culture, aesthetics, and art. These two epics *primarily reflect the processes of cultural integration in Indian civilizational space, but additionally, in this huge territory, they help form a more or less single system of artistic material, for their subjects, characters, motifs, and images constantly appear in various aesthetic treatises, and for centuries they nourished the development of various art forms with their subject-matter*.

These epics, especially the *Mahābhārata*, were undoubtedly created over a long time; for this reason, their individual parts reflect different periods in the development of Indian culture. The early parts of the *Mahābhārata*, those created during the Vedic Period, are essentially different in their ideological attitudes, mythical stratum, and aesthetic views from the later ones, in which the aesthetics of Bhagavatism and nascent Hinduism is already becoming entrenched, and the image of Indra is eventually overshadowed by those of Viṣṇu and Śiva, who became popular later on. These books depict significant episodes in the Aryans' invasion of Indian civilizational space and in their movement into the Deccan Plateau, Southern India, and Sri Lanka. The main field of action of the heroes of the *Mahābhārata* is the region of forested Ganges plains near Delhi: this region was seized by Indo-Aryan tribes during the early 1st millennium B.C., and here, there is a conflict, with a fierce struggle for supreme power, between the two branches of the royal house of Bharata – the Kauravās and the Pāṇḍavās. The former rule in the city of Hastināpūra, and the latter seek to take away their power. This tragic conflict leads to a battle in which many warring people are killed.

In comparison to the *Mahābhārata*, the *Rāmāyaṇa* has a simpler structure; here, the poetic principles are clearer, and the style – gentler, warmer, and more refined. This seven-part epic relates the story of the prince Rāma, who is exiled by his stepmother and whose beautiful wife, Sītā, is abducted by the demon Rāvaṇa. After many exploits, Rāma defeats the demon and comes to power in his kingdom. This epic exalts him for being brave, strong, faithful, and gentle. Because Indian cultural tradition considered Rāma

the earthly incarnation of the god Viṣṇu, these stories acquired tremendous popularity in Vaishnavist literature, poetry, drama, and fine arts.

In individual parts of these epics depicting an heroic age, especially in the *Bhagavadgītā*, which is included in the *Mahābhārata*, we can see the efforts of the Brahman caste to turn an heroic folk epic full of many aesthetic elements into a religious book. This text is dominated by the aesthetic categories of heroism, grandeur, light, and radiance, in the interpretation of which we can feel the influence of Brahmanic and especially Upanishadic aesthetic ideas. It is no accident that in the tradition of Indian thought the *Bhagavadgītā* is sometimes called an *Upaniṣad*.

The *Bhagavadgītā* (Song of Bhagavān, Song of God, i.e. Song of Kṛṣṇa) is the main sacred source for the influential movement of Bhagavatism and for Hinduism in its formative stage, and its followers exalt earthly incarnations of the god Viṣṇu, such as the prince Rāma and the divine cowherd Kṛṣṇa. The *Bhagavadgītā* is one of the most wonderful masterpieces of world philosophical poetry – one in which, as in the Hebrew *Song of Songs*, there is a clear-cut emotional-aesthetic grasp of the world. Like the *Song of Songs*, the *Bhagavadgītā* was probably at first an independent literary work that was later included in the *Mahābhārata*, where it comprises sections 23–40 of the critical edition of its sixth book – the *Bhīṣmaparva* (Book of Bhīṣma).

The canonical text of the *Bhagavadgītā* consists of seven hundred distichs (*ślokas*) divided into eighteen sections. Different specialists variously date the creation of this book from the 7th century B.C. to the 3rd century A.D. An analysis of its language, myths, and philosophical ideas as well as of the evolution of the ideas of the Bhagavat movement led the researcher W. D. P. Hill to conclude that the main body of this text was created and recorded during the 3rd–2nd century B.C. (Hill, 1928). The content of the *Bhagavadgītā* is close to that of the early *Upaniṣads* because *its poetic form transmits secret knowledge of sacred truth*. For this reason, Indian tradition regards this text as sacred.

Moreover, the *Bhagavadgītā* is more consistent than the *Upaniṣads* in emphasizing an emotional understanding of beauty and in exalting the significance of a personal relationship (*bhakti*) with divine beauty. Here, for the first time, we encounter one of the fundamental aesthetic concepts of Hinduism: *bhakti* (inner connection), which is interpreted as an expression of great love for the god Kṛṣṇa. This concept is derived from the verb *bhajati*, which means 'he apportions.' It was later transformed into the category of *bhakti*, which became a symbol of passionate love for this god.

And finally, in traditional Indian culture the sacred text of the *Bhagavadgītā* performed a ritual and meditational role as an instrument of psychic training. The rituals of Bhagavatism required that followers of this movement not understand or explicate, but

memorize the text of this holy book and later recite it aloud or silently. Disciples of the Bhagavat doctrine maintained that *reciting this text helped them enter such a meditational state that their consciousness gradually liberated itself from the contradictory images of the poem and the effect of its specific content and they achieved a special knowledge of all-embracing beauty and harmony, a state in which there consistently emanates a profound knowledge of the truth of existence.*

Here, it is worth mentioning that during the period in which the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa* were being created and edited the strict aesthetics of the Vedic Period had already been loosened up by the democratic aesthetic ideas of Hinduism, which were taking shape in the form of Buddhism, Jainism, and Bhagavatism, and which were oriented toward the broad strata of Indian society. For this reason, in the *Bhagavadgītā* and in other texts of the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa*, instead of the metaphysical and theological speculations and discussions of theoretical problems of ritual practice characteristic of Brahman ideology, first place is occupied by ethical and aesthetic ideas.

In comparison to the *Vedas*, in epic Indian poetry we encounter a broader scale of reflection on aesthetic phenomena. Here, there is a clearly noticeable effort by the authors to liberate themselves from the influence of the ascetic aesthetics of the *Vedas*. This epic poetry not only develops the aesthetic ideas, themes, and systems of imagery that had crystallized in the *Rgveda* but also includes from living secular folk poetry many motifs exalting natural and human beauty. Here, there are no longer any themes rigorously defined by the aesthetic canons of Vedic tradition because heroic folk epic poetry predominates, often along with the images of love poetry. The conflict between the increasingly secular hedonistic tendencies in the aesthetics of Indian epics and a respectable religious ideology that sought to impose the requirements of its own ascetic aesthetics is especially clear in those parts of these epics in which erotic motifs unfold and an emotional understanding of beauty is exalted.

In the *Rgveda*, an understanding of beauty is already often connected with the exaltation of physical and spiritual human beauty and of feelings of love. It is no wonder that with the weakening of the influence of ascetic Brahman ideology these motifs were reborn in epics closely related to strata of folk culture. In the *Vedas*, feelings of love often already acquire a clear aesthetic shading: they are approached in their cosmogonic aspect and have two different poles of meaning – sensual love (*kāma*) and spiritual love (*preman*). Both of these forms of love are related to the natural force of beauty and have a creative cosmogonic power.

Here, aestheticism is connected with beauty, radiance, costliness, a lovely outward appearance, and a harmonious form, while an unharmonious form, an ugly body, an

ugly face, the noisy rumble of wagons, and the whistle of arrows are seen as unaesthetic. In the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa* beauty is also often identified with wisdom and spiritual grandeur. It is expressed through picturesque similes, striking metaphors, and objects such as gods and goddesses embodying beautiful, magnificent qualities.

Here, beauty and other aesthetic qualities are primarily attributed to heroes and gods. They are portrayed as handsome and abounding in lofty thoughts, spiritual flights, and noble exploits. Thus, for example, Bhīmasena is of pleasant appearance (*priyadarśanam* – *Mahābhārata*, Book III, Chapter 157:47), and every part of his body is charming (*cārusarvāṅgaḥ* – *Mahābhārata*, Book III, Chapter 157:28).

When describing great heroic deeds and masculine and feminine beauty, the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa* primarily rely on a hierarchy of aesthetic categories and constantly invoke the primeval natural world around man and the absolute beauty of the gods. As for human beauty, here we see elements of the symbolic aesthetics developed in the *Upaniṣads* of light and radiance. In the *Mahābhārata*, radiance primarily appears as an expression of supreme universal divine beauty and, moreover, as a manifestation of the power and grandeur of gods and heroes. True beauty is not a physical but a universal quality because it always unites within itself *elements of supreme divine radiance as well as of an aspect of inner beauty that manifests itself through its outer forms*. Thus, true beauty has many different levels reflecting different aesthetic qualities that are expressed through specific categories.

Also extremely important here, in any discussion of aestheticism, is the aesthetic understanding of color or, in other words, color symbolism. In general, the aesthetics of color symbolism had a huge influence on Indian epic literature, which constantly emphasizes the connection between color and beauty. Here, the inner unity between color and beauty can be seen in all the natural phenomena of the world around us and in the manifestations of human spiritual life. In the *Rāmāyaṇa*, the aesthetics of light is based not only on traditional principles already characteristic of Near Eastern aesthetics but also on the shifting of attention inward because the inner source of beauty is being sought which forces this beauty to reveal itself through various outward manifestations. This source lies more deeply hidden than inner spiritual human beauty. It is to be found in divine beauty.

These epics devote great attention to the description of things that their heroes admire – things that shine with various colors in direct juxtapositions of color, radiance, and beauty. For example, many passages in the *Rāmāyaṇa* treat the colors red and white as opposites signifying beauty and ugliness, good and evil. Characteristic of the aesthetics of Indian epic literature, as of that of Classical Greece, is the bringing together of the beautiful and the good, i.e. of the aesthetic and ethical spheres.

In these great Indian epics, we already encounter many aesthetic passages in which beauty is associated not only with color, light, radiance, splendor, and cleanliness but even with obvious erotic motifs, which are presented as examples of a deep understanding of moral beauty. Here, great aesthetic value is constantly attached to the beautiful and the desirable, to the well-formed (*rūpavatī* – *Mahābhārata*, Book III, Chapter 184:19), flawless (*anavadyāṅgī* – *Mahābhārata*, Book III, Chapter 61:92) shape of a woman's body and to her gracefulness (*sumadhyamā* – *Mahābhārata*, Book III, Chapter 251:20). In general, the aesthetic qualities of a woman are constantly described in erotic metaphors characteristic of the love god Kāma. In this respect, Indian epics share the emotional motifs of the Hebrew *Song of Songs*. Thus, in one text Śiva, while bowed in prayer, catches sight of his wife Gaurī's image reflected in the water like a lotus blossom, and seized by the passion of love, he forgets everything else.

Even the treacherous Rāvaṇa schemes to abduct the lovely Sītā by charming her with an enchanted stag of great beauty – one whose description employs vivid metaphors of stars, wonderful lotus blossoms, and noble metals. An excellent example of the refined description of feminine beauty in the *Rāmāyaṇa* is provided by Hanumān (the king of the monkeys), who secretly enters Rāvaṇa's harem at night and with great feeling describes the many ravishingly beautiful women he sees there: they are compared to lotuses, to which bees swarm, drunk with passion (*Rāmāyaṇa*, Book V, Chapter 9:37–39, 40–42).

Obviously, the *Rāmāyaṇa* and the *Mahābhārata* devote great attention to the description of various beautiful natural phenomena. These descriptions are extensive and often autonomous. They could even be compared to lyrical landscape paintings. One of the most wonderful examples of such landscape lyricism is the vivid description of the rainy season in the third book of the *Mahābhārata* (*Mahābhārata*, Book III, Chapter 179:1–9); this passage contains many subtle metaphors glorifying the beauty of nature. Here, human beauty and that of nature are inseparable from each other. In Indian epic poetry, an especially popular symbol used to celebrate the beauty of natural phenomena is the moon, which through its radiance and light silently fills the nocturnal landscape and human souls with its wonderful beauty. The mysterious beauty of the moon is used to describe a beautiful woman's face, in which the admirer discerns the radiance, gentleness, and mystery of the moon.

It is precisely the rich epic literature of India, with its distinctive sensual aesthetics and with its world inhabited by a multitude of gods and mythical heroes, that becomes a wellspring nourishing the artistic creation of the Medieval Period and that provides, as it were, a coherent system of aesthetic images. When surveying the development of sculpture and painting during the Indian Middle Ages, we will notice without dif-

ficulty that the works adorning many Hindu temples illustrate various episodes from the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa*. In the tradition of the fine arts, the influence of the *Rāmāyaṇa* was incomparably greater, probably because of its colorful heroes and clear-cut story line. In this respect, the stories of the *Mahābhārata* are less popular and are relatively late in spreading; they appear primarily in miniature painting during the Mughal (Mogul) Period.

The Development of Aesthetic Thought and Art During the Classical Period

The classical stage in Indian culture, philosophy, aesthetics, and art began in the middle of the 1st millennium B.C. At this time, as Buddhist, Jain, and Hindu sources make clear, there began in intellectual terms a qualitatively new period in the development of Indian civilization. The foundations were laid for various schools of Indian philosophy and aesthetics and for various artistic movements. Indian legal and ethical norms were established, and there emerged the coherent otherworldly view of the world characteristic of the intellectual tradition of Indian religions.

Research into the classical stage in the development of Indian aesthetic thought and art is dominated by two main methodological positions. According to the first theory, in the middle of the 1st millennium B.C., i.e. in the middle of the so-called Axial Age, there occurred an essential break in Indian civilization – one connected with the transformation of a slavery-based system into a feudal one. According to the other theory (held also by the author of this book), all the main features of classical and early medieval aesthetics and art in the northern part of the Indian subcontinent (except for those of the later Islamic infiltration) had already formed in Antiquity and later, at different times in different regions, naturally grew into the Middle Ages.

Indeed, during the Axial Age the exhausted culture of the Vedic Period was replaced in Northern India by a new, syncretic (Indo-Aryan and Dravidian) culture that, as the country was being united, embraced a huge region from Punjab to the lower Ganges River all the way to the Dravidian south. *The main reasons for this significant cultural flowering are directly connected with the synthesis of Aryan and Dravidian cultural traditions, the formation of the new ideological systems of Buddhism and Jainism, and the political unification of the Indian subcontinent – a process that promoted state centralization.* Here, there arose, one after the other, the state of Magadha and the powerful Maurya, Śuṅga, Kuṣāṇa, and Gupta empires.

Each of these powerful state organizations, based on the ideology of Brahmanism, Jainism, or Buddhism, had a strong influence on the consolidation of the local cultural

and artistic traditions of different Indian regions into a single organism. This was an important period for the flowering of Indian intellectual and artistic culture. At this time, cities grew, and their infrastructure developed as well as various forms of spiritual and material culture. Specific Indian traditions crystallized in religion with its otherworldly views of the world as well as in philosophy, ethics, aesthetics, law, literature, architecture, art, music, etc.

Continuing the ideological traditions of the *Vedas* and Brahmanism, the followers of early Buddhism and Jainism renounced worldly pleasures, property, and caste membership and formed communities that cultivated an ascetic way of life. Early Buddhism and Jainism continued the traditions of their moving spirits by first forming mendicant orders of wandering monks, for whom asceticism and seclusion from the outside world were a programmatic provision. With the development of the Buddhist and Jain movements, most of their followers eventually abandoned their wearying pilgrimages for settled monastic communities, a rich world of monastic culture formed, philosophical Buddhism was transformed into religious, and many of the programmatic provisions of early Buddhism changed. In this way, human culture formed the first monastic institutions and the specific beginnings of monastic culture.

Buddhist monks, who were acquiring an ever-greater influence in the life of society, were negatively disposed toward any form of outward existence or luxury, and they sought to eliminate sensory aesthetic elements from religious consciousness. This attitude led to the indifference of the early ideologues of Hinayāna Buddhism toward art; in many of the oldest Buddhist sūtras, art is openly condemned. In individual texts from this movement we even encounter prohibitions against looking at pagan temples and pictures. This orientation also reflected the ascetic teachings of Buddhism about the transitoriness of human existence, the dominance of suffering in the world, and *nirvāṇa*.

Highly ascetic, full of complicated philosophical metaphysics, and difficult to understand, the ideas of early Hinayāna Buddhism threatened to isolate this movement and turn Buddhism itself, at least in part, into a sterile, abstract, scholastic construct. Thus, changing living conditions, competition with influential Brahman and Jain opponents, and the struggle to retain influence forced Buddhist hierarchs to reassess many of their earlier attitudes.

The need to give visual meaning to new religious, philosophical, and aesthetic ideals and the growing struggle for influence in the sphere of spiritual life forced Brahman, Jain, and Buddhist ideologues to turn their attention to cultic architecture and the fine arts connected with it and to make more extensive use of the opportunities they provided to illustrate religious teachings. Buddhist and Jain hierarchs moved in this direction; they sought not only

to bring their teachings closer to broader strata of the common people but also to exploit the opportunities provided by beauty and the various arts to propagate their religious ideals. From then on, the aesthetic aspect acquired ever-greater importance in the world of Buddhist and Jain culture. In architecture and the fine arts, this situation promoted sacralization, the appearance of iconic art with a comprehensively developed world of canonical images, and the formation of an aesthetics in these fields. As these religious systems were consolidated, and their influence grew, the diversity of local Indian architecture and art was reduced by state-sanctioned religious, philosophical, and aesthetic ideas that gradually overshadowed these regional traditions and formed the specific phenomenon of Indian architecture and fine arts. The aesthetics of classical architecture and of the closely allied fine arts gradually came to dominate Buddhist aesthetic ideals, which in the course of centuries experienced various transformations.

For Western man, according to the comparativist Archie J. Bahm, beauty is a value that is given meaning, as it were, in an object, while for the Buddhist the goal itself of life is already aesthetic – a goal whose value is discerned in the ability to be satisfied with life. Hence follow the renunciation of nonessential matters and the pursuit of *nirvāṇa* as the aesthetic goal of Buddhism. Seen from this aspect, line, form, color, harmony, etc. lose their meaning in the Buddhist concept of beauty because, in order to feel pleasure in this beauty, it is not at all necessary to surround oneself with works of art.

Eventually, orthodox Hīnayāna Buddhism was replaced by more democratic Mahāyāna doctrine, and complicated rituals were developed along with specific teachings about paradise and hell, which in Buddhist legends and *sūtras* acquired a vivid aesthetic form. In the *sūtras*, paradise is depicted as a place where divine radiance, light, and beauty emanate and where a wonderful world of nature and animal life thrives. In order to demonstrate the authenticity of this worldview and of the multitude of resulting Buddhist teachings and legends, there was a need for art that could give this imaginary world a symbolical meaning embodying religious truths, that could give it a visual reality and at the same time affirm the basic aesthetic ideals proclaimed by the followers of Mahāyāna Buddhism.

Thus, as the features of a new world religion were emerging in India, the ideologues of Mahāyāna Buddhism had already consciously turned to a world of aesthetic values and created a unified system of sacred arts that served religious purposes. They not only officially acknowledged the importance of art for religion but also began to make effective use of the opportunities it provided to illustrate religious truths and ideals. In classical Indian culture, there emerged a process of sacralization, in connection with Buddhist and related Jain influence, of many fields of culture, philosophy, aesthetics, and art, and there developed

new forms of religious art with their own distinctive aesthetics and iconography. One of the most magnificent periods in the history of world art began – one in which Buddhist and Jain and later also Hindu and Tantric sacred architecture, sculpture, and painting flourished. During this period, various art forms blossomed, fascinating in their suggestiveness and harmony: the architecture of Sanchi, Ellora, Elephanta, and Khajuraho, the sculpture of Gandhāra, Mathurā, Amarāvati, and Gwalior, the painting of Ajanta. The art forms that developed in India later spread to the farthest quarters of Asia.

The oldest Vedic texts, as we have mentioned, were created in archaic Sanskrit. Later, during the Classical Period, as Indo-Aryan culture was spreading on the Indian subcontinent, around the 5th century B.C., the natural development of the language was markedly affected by linguistic changes connected with the codification of Sanskrit grammar and the canonical requirements that emerged from this process. From the 1st century onward, Sanskrit was already widely used in various state documents, in dedications, and in rituals. It was also dominant in various texts on architecture, sculpture, and painting (although these texts often contain many errors – something that makes interpreting their thoughts and assertions difficult).

Sanskrit was used together with a language that did not meet the rigidly canonized requirements of grammar; it is called Prakrit, whose various forms and dialects we encounter in various regions of Indian civilizational space. Among the many forms of the common language, Pali stood out in importance; for a long time it maintained a strong position because of its connection with Buddhism. Another important language of the Classical Period was Māgadhī, a form of which, Ardhamāgadhī, became the sacred language of the Jains.

Undoubtedly, however, the most important language for the development of Indian aesthetic thought was Sanskrit. *Along with the great religions of Brahmanism, Buddhism, and Jainism, it was the most important factor unifying classical Indian civilizational space* because it was the universal language of learning and literature on the Indian subcontinent. For centuries, this language was understood by educated people in every region of this civilizational space regardless of what vernaculars were spoken, often ones with great traditions of their own. Sanskrit was used in most epigraphs engraved on copper plaques as well as in various memorial inscriptions on stone pillars or memorial plaques and in the edicts of rulers. Also significant for the history of aesthetics and art are the inscriptions containing dedications on various sacred architectural monuments, sculptures, and paintings. These texts, which are of exceptional importance for scholars researching the development of Indian aesthetic thought and art, were usually engraved at the base of a structure or on the pedestal of a sculpture. What is rare in Indian civilizational space is

that they give the date when the work was created, the time during the reign of a specific ruler, the person who paid for the work, or the purpose of the gift. Some inscriptions are positively priceless finds for researchers because they identify the name of the artist and of his workshop. The earliest decipherable inscriptions to survive until today are written in Prakrits. From the 7th century onward, as the religious influence of Hinduism grew, the Dravidian languages spread in Southern India; they were used alongside Sanskrit or instead of it.

Research into classical Indian aesthetic thought is primarily hampered by the above-mentioned problems of precise dating: even the dates for the most important works on aesthetics during the Classical Period vary by about five hundred years. For this reason, researchers who want to reconstruct the sequence in which texts appeared (something important for the history of aesthetics) have to rely on various research strategies and methods – primarily the extensive possibilities provided by textological and comparative analysis. Moreover, many difficulties arise when we consider the unbelievable abundance of concepts (especially musical ones) in aesthetic treatises as well as their polysemy, historical metamorphoses, and connotations during various periods and in different regions. And finally, many of the aesthetic treatises of the Classical Period were undoubtedly the result of collective activity, for the followers of a specific artistic school transmitted their basic theoretical principles orally – from teacher to pupils and from generation to generation according to traditions established over the centuries. Although teachers demanded that their pupils memorize these treatises and be able to quote individual parts of them, as learning developed, the old texts were inevitably edited, refined, and summarized in more consistent formulas. For this reason, attribution of the authorship of the oldest treatises is mainly a symbolic matter. Rulers often brought together specialists in a specific field and commissioned them to provide, in the form of a treatise, a synthesis of the knowledge of their time. Thus, later tradition often attributed the authorship of a treatise to the greatest authority who participated in this process or to some purely symbolic figure associated with it. As the problems dealt with in aesthetic treatises became more complicated, there developed a complex world of basic aesthetic categories and auxiliary concepts – one which even a specialist has difficulty understanding. For this reason, we will avoid burdening this text with complicated terminology.

The Rise of City Culture and the Specific Features of Classical Aesthetics

Let us return, however, to the socio-cultural preconditions that promoted the rise of classical aesthetics. First of all, Buddhist and Jain records show that during the

6th–5th century B.C., during the classical stage in the development of Indian civilization, among the sixteen different states that had formed, in the northeastern part of the Indian subcontinent, in the valley of the Ganges River, there gradually arose the great state of Magadha. Its constantly growing power was accompanied by fundamental economic changes. As city life intensified, the merchant class expanded, and craftsmen appeared who served the royal palace and the aristocracy. In order to establish its power, the elite encouraged the development of science, philosophy, architecture, the fine arts, literature, poetry, music, and other fields of culture. A new period arrived – one in which Indian culture flourished, in which forms of secular palace culture developed among the rulers of Magadha and their vassals. The palace of every significant kingdom or dukedom drew swarms of poets and musicians, who glorified their rulers, and whose titles and ranks were often inherited. In addition to them, there was a substantial class of wandering craftsmen and artists who stayed temporarily at the palaces of rulers and patrons.

Moreover, the state of Magadha became the main center for the propagation of early Buddhism, for while the Buddha was still alive, the rulers of this country, Bimbisāra and Ajātaśatru, became followers of this religion. Under the rule of Ajātaśatru, in 477 B.C., the first general council was convened for the followers of Buddhism, and the second took place in 367 B.C. Although the Magadhan state dominated Northern India for a long time, apart from artefacts of black polished stone very few remnants have survived of its former greatness and material culture; the most important are the walls of the Magadhan capital Rājagṛha (today's Rajgir).

We do not have much information about the other regions of the Indian subcontinent at that time either, with the exception of the northwestern part, where there were two territories that paid tribute to the rulers of the Achaemenid Persian Empire, namely, Gandhāra and the lower region of the Indus River basin. Information recorded in Persian documents about the amount of tribute demanded from these provinces in 500 B.C. shows that they were rich. At the time of Alexander the Great's invasion in 326–325 B.C., they had regained their independence and were ruled either by monarchical systems or by tribal confederations.

An additional impulse for the consolidation of the states of Northern India and the integration of their cultural traditions was provided by the Greek and allied invasion led by Alexander of Macedon in 327 B.C. This army entered only Punjab, which was part of the Persian Empire; when it encountered the forces of a coalition led by the Magadhan state, the Greeks experienced a powerful counterblow and turned back (according to Greek sources, the Magadhan army consisted of about 600,000 foot soldiers, 30,000 horsemen,

and 9000 battle elephants). Resisting the conquerors not only strengthened national consolidation but also helped the leader of the anti-Greek coalition, Candragupta (ruled 317–293 B.C.), found, about 1200 years after the proto-Indian civilization of Harappa and Mohenjo Daro, the powerful Maurya Empire (320–185 B.C.), which spanned the greater part of the Indian subcontinent. After expelling the Greeks and their allies, Candragupta drew a natural border for his empire along the Hindu Kush mountain range. The Magadhan rulers Candragupta and Bindusāra (ruled 293–268 B.C.) united the territories of many neighboring kingdoms and dukedoms and finally gained control of Northern India. During Candragupta's reign, there flourished on the Ganges River the magnificent imperial capital of Pāṭaliputra; according to the Greek envoy Megasthenes, it was the largest city of that time. Other cities also rose economically; they traded with various Eastern and Western lands and prospered from dealing in luxuries: gold, jewels, weapons, cloth, and artefacts made of ivory, sandalwood, glass, and steel.

The culture of the Maurya Period reached its apogee under the third ruler of this empire, Candragupta's grandson Aśoka (272?–231 B.C.), when the territories of the empire spread as far as Orissa. This new emperor devoted great attention to building roads and irrigation systems and created a functional system serving caravan roads – achievements that helped not only strengthen the ties of the capital with the remotest regions of the country but also develop trade with distant foreign countries. During Aśoka's reign, Buddhism became an official state ideology. At this time, in Pāṭaliputra, the Third General Council for Buddhist hierarchs was convened, and its decisions fostered the transformation of the Buddha's philosophical teachings into an influential religious worldview. Under Aśoka's rule, Sanskrit became the official state language, and vernacular languages were developed, in which verses were written by poets supported by the emperor and the aristocracy, and Buddhist philosophical and religious literature was created. The many edicts and other inscriptions that were carved in various parts of the Indian subcontinent and survive from when Aśoka ruled attest that literacy was widespread in those times. The development of systems of communication and the spread of the Buddhist religion and the Sanskrit language helped homogenize Indian civilizational space. However, Aśoka was not satisfied with his achievements and sent missionaries to Sri Lanka and to the Hellenistic kingdoms on the eastern shores of the Mediterranean Sea to convert their rulers and people to Buddhism, but only in the first instance did this mission end successfully.

Many cities and magnificent architectural structures rose in this country; sculpture, painting, and applied art flourished; Pāṭaliputra, Takṣaśilā (Takṣilā, Taxila), and Mathurā became significant centers of culture and art. Megasthenes, when describing the

Pāṭaliputra he saw with his own eyes, indicates that this huge city was surrounded by a powerful wall and deep defensive ditches. It was guarded by 570 defensive towers, and the wall had 64 gates. In the 2nd century, another ancient author, Flavius Arrianus, wrote the following about the cities of India:

As for the cities of India, one could not record their number accurately by reason of their multitude; but those of them which are near rivers or near the sea, they build of wood; for if they were built of brick, they could not last long because of the rain, and also because their rivers overflow their banks and fill the plains with water. (Arrian, 1933, vol. II, Book 8, Section 10)

At the end of Aśoka's reign, secular palace architecture and fine arts were overshadowed by a new tradition of cultic architecture and fine arts from different kinds of hard stone. Thousands of Buddhist *stupas* were built – architectural structures shaped like burial mounds, without rooms inside, intended for holding the Buddha's remains.

Another, much more detailed text by the Chinese traveler Fa-Hsien (Faxian) tells of the grandeur of Aśoka's no longer extant palace in Pāṭaliputra:

Having crossed the river [the Ganges], and descended south for a yojana, (the travellers) came to the town of Pataliputra, in the kingdom of Magadha, the city where king Asoka ruled. The royal palace and halls in the midst of the city, which exist now as of old, were all made by spirits which he employed, and which piled up the stones, reared the walls and gates, and executed the elegant carving and inlaid sculpture-work,—in a way which no human hands of this world could accomplish.

[...]

The cities and towns of this country are the greatest of all in the Middle Kingdom. The inhabitants are rich and prosperous, and vie with one another in the practice of benevolence and righteousness. (Legge, 1886, Chapter 27)

This quotation is interesting in several respects. First of all, this Chinese traveler, as if emphasizing the still visible grandeur of Aśoka's palace, even states that human labor did not create such artistic monuments. No less interesting is the expression of a viewpoint untypical of the Chinese, who took pride in the grandeur of their unparalleled civilization and called China itself the Celestial Empire or the Middle Kingdom. In this passage, Fa-Hsien bestows the status of center of the world on the birthplace of Buddhism in Northern India and regards China as a peripheral state. His doing so attests to the impression that his visit to Pāṭaliputra left on him. The roots of this viewpoint, so unaccustomed for the Chinese, should probably be sought in his adherence to Buddhist ideals, to which he finally became attached during his visit to India.

Although Aśoka supported Buddhism in every way, at the same time, if we may judge from the edicts he issued, he was also tolerant toward other religions. This fact is attested by Rock Edict No. 12, which states:

But it is better to honor other religions for this reason. By so doing, one's own religion benefits, and so do other religions, while doing otherwise harms one's own religion and the religions of others. Whoever praises his own religion, due to excessive devotion, and condemns others with the thought "Let me glorify my own religion," only harms his own religion. (Dhammika, 1993, "The Fourteen Rock Edicts," 12)

During the last year of Aśoka's rule, his pro-Buddhist orientation provoked a reaction from orthodox Brahmins and Jains, who took steps to limit his powers. After Aśoka's death, the Maurya Empire did not exist much longer. In 185 B.C., after the murder of the last emperor of this dynasty, Br̥hadratha, power was taken by the anti-Buddhist Śuṅga dynasty (185-75 B.C.), and two kingdoms arose from the ruins of this former empire: in the north that of the Śuṅgās (2nd–1st century B.C.), who were destroyed by Indo-Parthian invaders from the northwest, and in the south that of the Sātavāhanās (late 1st century B.C. – early 3rd century A.D.). For a while, this civilizational space was dominated by the ideologies of Brahmanism and Jainism. Soon, however, during the reign of Milinda, the ruler of Punjab and Peshawar (ca. 166–145 B.C.), a significant new period began in which Buddhist philosophy, aesthetics, and art flourished at Bharhut, Sanchi, and Amarāvati in various rock-cut monasteries established on the Deccan Plateau, of which the most important are the Bhaja and Karla caves.

The rise of city culture, philosophy, and art during the Classical Period promoted the development of aesthetic thought. Indian cities with their rulers' palaces, their more or less developed infrastructure of culture, art, and craft guilds, and later their huge monastic university centers with excellent libraries were the main hearths of elite culture: they were where the leading aesthetic and artistic movements developed.

A change in aesthetic ideals emerged in the Sanskrit authorial poetry developing during the Classical Period and in the formation of the main poetic styles. Although we can see texts, both complete and fragmentary, of individualized Sanskrit poetry carved on stone steles, the authors of these texts are not indicated, and the names of these original creators of secular poetry have probably been irrevocably lost.

Indian poetry of the early Classical Period developed along three main lines. In Northern India, poetry written in Sanskrit was dominant. In Central India, where intense cultural contact took place between Aryans and Dravidians, there arose a distinctive syncretic Prakrit, which interwove elements of the Sanskrit and local Dravidian lexis.

This type of poetry reached the apogee of its flowering in the palace of the rulers of the Sātavāhana dynasty, where many artists gathered, and various collections of poetry were published. Later, after the Sātavāhana dynasty fell in the 3rd century, the center for Prakrit poetry moved to Vidarbha, where a local style of poetry, enormous in scope, flourished until the 8th century. The third poetic hearth of the Classical Period developed in the southern part of the Indian subcontinent (2nd century B.C. – 3rd century A.D.), where a tradition of poetry written in Old Tamil spread. Northern and eastern India, which had been part of the Maurya Empire, was dominated during the last four centuries B.C. by the ornate Gaudīya poetic style, which stood out for its imposing and manneristic form. In reaction to it, the south developed the Vidarbha style, which was noted for its classical restraint and adherence to strict poetical rules. The tradition of poetry created in Old Tamil is completely independent of the poetical traditions that developed in Northern and Central India. Here, elements of folk poetry and of love lyrics are much more prominent. Around the 4th century B.C., these three dominant Indian poetic traditions interacted and promoted the development of aesthetic schools with distinctive features.

The Place of Theatrical Art in the Artistic Hierarchy of the Classical Period

As secular tendencies grew stronger, and artistic culture became more democratic, the highest form of poetic art – drama – gradually became dominant; as we have mentioned, Indian aesthetics regarded it as the art that most perfectly rendered various situations from real life. The synthetic art of drama not only combined within itself the achievements of many other arts but also appealed to different organs of perception. According to one authority on Indian theatrical art, Sylvain Lévi, “The originality of Indian art reveals itself most clearly in dramatic art” (Lévi, 1980, p. 417).

The high level of Indian dramatic art and theatrical aesthetics and the many parallels with ancient Greek theatrical art forms led to the birth in the 19th century of a Eurocentric theory about the Western origin of Indian theatrical art. A closer study, however, of the sources of Indian theatrical art and of the characteristics of its development quickly revealed that this theory was unfounded. Present-day scholarship is dominated by Sylvain Lévi’s hypothesis, which connects the birth of Indian theatrical art with old theatricized Vedic rituals, cultic mysteries, and religious processions. When speaking about the origin of Sanskrit dramaturgy, the English Indologist Arthur Berriedale Keith emphasizes the importance of the Krishnaist mysteries performed during various holidays, especially the myth that tells about Kṛṣṇa’s struggle with a demon. F. B. J. Kuiper draws attention to the cosmogonic myths and especially to the mythic story that tells about the god Indra’s

struggle with the *asuras*. This latter hypothesis gains weight from the *Nāṭyaśāstra*, in which the opening episode relates how Indra, at the time of the first dramatic performance, dispersed the *asuras* who sought to disrupt the play.

The followers of Shivaism connect the birth of Indian dramatic art with influential cults devoted to the god Śiva, who apart from other divine functions was also the god of dance (figures about 5000 years old depicting dancers have been found in India). The proponents of another influential theory connect the origin of Sanskrit dramaturgy with the ritualized public reading of epics – the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa*. This view can be supported by bas-relief sculptures, created before the time of Christ, which depict theatricized scenes of the public reading of epics. These three theories most probably supplement one another in revealing the sources of Indian theatrical art.

The rudiments of Indian theatrical art and Sanskrit dramaturgy began to crystallize around the 6th–3rd century B.C. The earliest attestations to the existence of theatrical art and of aesthetic treatises devoted to it are found in the works of Pāṇini (5th century B.C.), and the clearest token of the maturity of this art and main source of knowledge about it is the *Nāṭyaśāstra*. On the basis of this text we can reconstruct many of the most important components of theatrical art: the principles of direction, dramaturgy, repertoire, dramatic structure and action, music, dance, acting, etc. By adopting many elements of ritual process, theatricized mysteries, and ritual dances, theatrical art quickly acquired, as it developed, important didactic, ethical, and aesthetic functions in Indian society.

The latest research shows that Sylvain Lévi was too categorical in emphasizing the elite nature of Indian theatrical art. “Indian art,” he wrote, “is unavoidably aristocratic; the caste system reserved for the elite the field of intellectual culture and kept it away from the majority” (Lévi, 1980, p. 417). Despite the great popularity achieved by this assertion, we are forced to doubt its validity because of the aesthetic ideas of Indian theatrical art, the openness of the theaters to members of all castes, and the surviving dramatic texts, in which apart from the literary Sanskrit of the upper aristocracy the same plays make parallel use of seven different Prakrits, i.e. vernacular languages and dialects. Thus, one of the specific features of classical Indian dramaturgy is connected with its multilingualism. Alongside characters of high birth, who speak an exalted Sanskrit, there are also common people and women, who speak Prakrits (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 17:31).

Eventually, Indian theatrical art crystallized into these main genres: 1) *nāṭaka* – dramas or ritual spectacles enriched with dances and dominated by motifs taken from religious mysteries and mythology; 2) *prakaraṇa* – dramas depicting secular scenes of everyday life with various stories about merchants, craftsmen, and other city dwellers; 3) *ḍima* – dramas telling about significant historical events, in which the deeds of real or

epic heroes and of rulers are naturally interwoven with those of the gods; and 4) *prahāsana* (imitation) – satirical, humorous spectacles characterized by clear-cut elements of grotesque imitation, clownery, and buffoonery. An analysis of the oldest dramatic texts and of the aesthetic ideas of the *Nāṭyaśāstra* provides a sound basis for the assertion that India also had the genre of tragedy, which was closely connected with historical drama, but that it later disappeared under the influence of severe Brahman religious and ethical restrictions.

In ancient India, theatrical art had already reached such a high level of development and such social status that bricks were used to build special architecturally complex, rectangular theaters that consisted of three functionally different parts: a hall for the audience, a stage, and backstage rooms for the actors. Separating the upstage from the backstage were the musicians. In one theater of the 2nd century B.C. excavated by archaeologists, we can see a compositional structure similar to one described in detail in the *Nāṭyaśāstra*. Such a theater held about 500 spectators. At the front of the auditorium, in the place of honor, were the seats for the ruler and his retinue. Members of the higher castes, the Kṣatriyas and the Brahmins, sat closer to the front, and the lower castes, the Vaiśyas and the Śūdras – farther back.

Performances and contests between various theatrical troupes were organized not only in special theater buildings but also in the open country, in parks, in public squares, and on temporary stages set up near temples. These contests between theatrical troupes were popular and usually drew large audiences, and performances were evaluated by special commissions of specialists in ritual, dance, music, language, and art, who meticulously noted the strengths and weaknesses of these performances by competing troupes and awarded them points. Later, these points were added up, and the ruler – who was formal head of the commission – publicly announced the score and gave awards to the authors, actors, directors, and troupes that had distinguished themselves.

Understanding that theatrical art exerted a powerful influence on the emotions and that it could promote both positive and negative human behavior, the creators of Indian theatrical aesthetics introduced many restrictions and normative requirements. The normative provisions of theatrical aesthetics prohibited the dramatic depiction of battles, the deposition of a ruler, death, and the siege of cities; these events were related during the interludes between acts (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 18:19). Later, as the influence of conservative Brahman ideology grew stronger, the number of these prohibitions perceptibly increased, and they embraced not only the field of state functions but also the sphere of human emotions, even of such an important one for Indian art as love. Under

the influence of the harsh ethical and religious attitudes of the Brahmins, the genre of tragedy disappeared, and pungent dramatic themes were softened.

Nothing has survived from early Indian drama. The extremely important period in which classical drama flourished began around the 2nd–5th century. A contemporary of the emperor Kaniṣka and the leading light of Buddhist literature, Aśvaghoṣa (2nd century), wrote the poem *Buddhacarita* (Acts of the Buddha) and the drama *Śāriputrāprakaraṇa* (Story of Śāriputra). Two other eminent figures were also active: Bhāsa and Śūdraka (both 2nd–3rd century). Later, during the 4th–5th century, there arose the great Indian dramatist, famous court poet, and theoretician of art Kālidāsa, who is believed to have written his plays during the reign of the emperor Candragupta (380–414).

This subtle dramatist and poet of love and of the beauty of nature discerned in drama an instrument, much more powerful than in the other arts, to influence human consciousness and practical, ethical, and aesthetic attitudes because the imagination of the artist gives birth to a concentration of dramatic events and ideas such as do not exist in reality. According to Kālidāsa, the main goal of the dramatist is to form a harmonious personality and give meaning to an exalted ideal of beauty that unfolds within an equilibrium between its intellectual and emotional sources. The essence of Kālidāsa's dramatic theory – the principle of a “hidden meaning” or of a “second, unspoken level” – acquired in Indian aesthetic theory the name *dhvani*. The revelation of the “hidden effect” or deep nature of a work of art, according to Kālidāsa, requires a special artistry, the ability to rise to another level of understanding and artistic creation. Therefore, artistic mastery of this principle helps the artist create highly suggestive and refined art.

After Kālidāsa, who marked an epoch in the development of Indian drama and poetry, the period in which classical drama flourished came to an end, and Indian drama was gradually dominated by didactic and religious plays with mythological motifs. The next great period in Indian drama emerged during the Middle Ages in the 8th–9th century, when under the influence of Hindu and Tantric aesthetics dramatists turned to human life and focused their greatest attention on themes taken from palace and city life, on love intrigues, on liberal religious and romantic subjects.

In its synthetic goals, forms, plots, and patterns of dramatic action, classical Indian theatrical art differs from ancient Greek drama, which like Greek art in general is somewhat more transparent and clearer, especially in regard to the development of story lines. Even so, it should be acknowledged that Indian theatrical aesthetics and drama are not inferior to the Greek tradition in refinement and many other aspects. They developed many principles that were completely unknown to the Greeks. All these aspects of Indian drama were reflected in aesthetic treatises.

The *Nāṭyaśāstra*'s World of Aesthetic Ideas

In the development of literary aesthetics during the Classical Period, what is undoubtedly most important are the aesthetic treatises devoted to the synthetic art of drama. This fact can be explained by the hierarchy of arts during the Classical Period, when, as we have mentioned, poetry was dominant, and drama was proclaimed the highest form of poetic art because India attributed to it *the ability to best reflect various situations in life and an incomparable power of emotional effect*.

In the history of Indian aesthetic thought the influence of the *Nāṭyaśāstra* has been more important than that of Aristotle's *Poetics* in the West. The *Nāṭyaśāstra* is a multilayered work devoted not only to drama but also to art theory in general. It is astonishing for its intellectual maturity and for its abundance of ideas, problems treated, and comprehensively developed aesthetic theories. It is a genuine encyclopedia of drama and of other closely allied arts – literature, music, dance. The name *Nāṭyaśāstra* consists of two Sanskrit words: *nāṭya*, which means 'theater, drama, dramatic art,' and *śāstra* – 'holy book or treatise dealing with a specific field of knowledge and providing a totality of certain normative precepts and doctrines.' Thus, the most precise translation of *Nāṭyaśāstra* into English would be 'About the Art of Theater,' although in India the translation is usually somewhat broader, taking into consideration its content: 'About Drama, Music, and Dance.'

The authorship of the *Nāṭyaśāstra* and the time and circumstances of its creation have been extensively discussed in scholarly literature for more than a century, but even today these questions remain open. The first authority on this text and translator of individual chapters into French, Paul Regnaud, already raised, in his research of 1880–1884, many still current hypotheses about when the *Nāṭyaśāstra* was written, its authorship, and the historical circumstances of its formation. Most contemporary students of the *Nāṭyaśāstra* think that the oldest part of this text was formed around the 6th–5th century B.C., and the main text of the short redaction – at the turn of the millennium or at the very beginning of our era. After meticulous textological research, this hypothesis was also confirmed by one of the greatest authorities on the *Nāṭyaśāstra*, Manomohan Ghosh, the author of the best scholarly translation of the critical text with extensive commentaries (*Nāṭyaśāstra*, 1961–1967).

The oldest references to the *Nāṭyaśāstra* are to be found in the works of Pāṇini (5th century B.C.). We know that in antiquity the *Nāṭyaśāstra* already had, at the same time, two different redactions, of which we should first single out the older, "extensive" one of 12,000 two-verse *śloka*s, whose author according to tradition is Bharata Muni.

The second, “abridged” redaction of later origin consists of 5,000 distichs written in the poetic meter of the *śloka* and comprising 36 independent chapters with prose interpolations of various scope. This latter redaction was polished for many centuries, rewritten, and later canonized. The textological differences between these two redactions and their specific features were studied in detail by Paul Regnaud’s student Joanny Grosset.

According to tradition, the author of the *Nāṭyaśāstra* is the legendary sage Bharata, who belonged to the famous Bharata tribe mentioned in the *Ṛgveda*. Researchers are perplexed by two circumstances connected with the authorship of this text. First, the word *bharata* is also occasionally used in the *Nāṭyaśāstra* as a common noun meaning ‘actor or director.’ Second, a legend is related at the beginning of the *Nāṭyaśāstra* about the divine origin of dramatic art and of the treatise itself, which is attributed to Bharata, and the purpose of this legend is probably to emphasize the significance of the ideas developed in this treatise.

Upon better acquaintance with the stylistically diverse, multilayered text of the *Nāṭyaśāstra*, there is no doubt that it developed over a long time and was edited and supplemented by various authors. The leading light of 10th-century Indian aesthetics and most authoritative commentator on the *Nāṭyaśāstra*, Abhinavagupta, maintains that the early redaction of this treatise was called the *Bharataśāstra* (Manual on the Actor’s Art) and only later acquired the name *Nāṭyaśāstra*. The oldest version of this text was probably created by one or several authors who have survived in history under the name of the legendary sage Bharata, and it was later re-edited and supplemented by other authors. The researcher into Indian aesthetics Sushil Kumar De thinks that the main part of this treatise was written by Bharata but was later supplemented and expanded by Kohala, Vātsyā, Śāṇḍilya, and other theoreticians who created this compendium (De, 1923, p. 26).

The appearance of such an encyclopedic, comprehensive work, its principles for explicating ideas, and the nature of its formulations all attest to the high level of ancient Indian aesthetic thought and theatrical art: the main art forms, styles, and genres had already crystallized. The *Nāṭyaśāstra* confirms this fact with long chapters that provide practical recommendations for directors, dramatists, actors, theater builders, organizers of theatrical contests, set and costume designers, and masters of music and dance. The way its ideas are explicated and its references to other sources allow us to guess that the *Nāṭyaśāstra* was based on earlier normative treatises on the art of poetry, drama, music, and dance, even though they could hardly have dealt with theoretical problems in such a universal manner and on such a high level.

The grammar by the famous theoretician of the 5th century B.C. Pāṇini mentions the *naṭasūtras* (*naṭa* 'dancer, actor' and later 'drama') that the recognized authorities Śilāli and Kṛṣṣāśva devoted to the art of acting. When analyzing ancient Indian written records and the *Nāṭyaśāstra*, we encounter indisputable facts attesting that even earlier there had already existed aesthetic treatises devoted to dramatic art. Before the *Nāṭyaśāstra*, at least three known treatises on dramatic art were written that have not survived – the *Brahmābharata*, the *Sadāśivabharata*, and the *Ādibharata*. This fact is also attested by the *Nāṭyaśāstra*, which quotes earlier sources in prose and verse. These quotations of other sources suggest different layers of thought, i.e. that the text may have been edited by different persons and at various times.

This treatise has neither a unified composition nor a clear structure, and it does not stand out for a coherent explication of its thought. The ideas developed in individual chapters often go beyond the subjects indicated by their titles. This treatise deals with dramaturgy, direction, the spatial organization of the stage, set design, musical accompaniment, theater construction, genres of theatrical art, the action depicted on stage, the work of the actor, his means of artistic expression, and many other problems.

The *Nāṭyaśāstra* treats, on a high theoretical level, many fundamental problems of aesthetics and the philosophy of art that go beyond what is specific to theatrical aesthetics. The reflections in this text on beauty and art return to the earlier aesthetic ideals developed in the *Vedas*, *Brāhmaṇas*, *Upaniṣads*, *Rāmāyaṇa*, and *Mahābhārata*. Indeed, in classical Indian theatrical aesthetics drama is understood as a spectacle embodying the highest ideals of celestial beauty and harmony – one in which gods and heroes are inspired by great deeds. In this respect, classical Indian drama is close to the traditions of classical Greek and Japanese drama. This spiritual kinship emerges not only in the exaltation of the heroic element but also in the functioning of the dramatic art itself. In all the traditions we have compared, the purpose of drama is moral and didactic but inseparable from aesthetic pleasure.

The features of theatrical aesthetics that we have discussed are also obvious in the *Nāṭyaśāstra*, in which there emerge many of the ethical and didactic motifs of later Indian aesthetics, motifs that exalt the social purpose of drama and its ability to influence human consciousness and emotions. The first chapter of this treatise states:

Drama is the expression of human actions – in it, the virtuous find virtue, lovers – love, the disobedient – taming, the obedient reveal their obedience. It emboldens the weak, spurs on the bold, enlightens the ignorant, and provides knowledge for the learned. It entertains rulers and sustains those oppressed by misfortune, it provides the living with material benefit and is a source of strength for the perplexed. (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 1:10–11)

The main goals of drama, according to Bharata, are implemented by depicting, in a performance, the deeds of gods, rulers, sages, and common people with all their characteristic joys and other spiritual states, which have a didactic meaning. The central theory of *rasa* ‘aesthetic experience’ developed in this treatise organically encompasses both refined spirituality and hedonistic aspects. Thus, we encounter a didactic conception of dramatic art, one based on high humanistic and ethical ideals.

In Bharata’s treatise, for the first time in the history of Indian aesthetic thought, we encounter a comprehensive treatment of many of the problems of theatrical art. The first chapter discusses the circumstances under which theatrical art and this treatise itself appeared. The second treats the architectural problems of theater buildings. From the third to the fifth there is a survey of the religious rituals from which dramatic spectacles developed. The sixth and seventh chapters examine the theory of unity of action and explore the basic aesthetic categories of *rasa* and *bhāva*. From the eighth chapter onward, there is a comprehensive treatment of acting, general poetics, dramatic genres, types of roles, music, dance, technical stage equipment, the most diverse means of artistic expression, and many other problems.

The Theories of *Rasa* and *Bhāva* in the *Nāṭyaśāstra*

The central part of the concept of aesthetics developed in the *Nāṭyaśāstra* (and Bharata’s main contribution to the theory of world aesthetics and art) is the teaching about the mood (*rasa*) that arises when a work of art is created or experienced and about the visual language of art (*dhvani*). These theories of *rasa* (aesthetic mood) and *dhvani* (the hidden meaning, subtext of a work of art) are of metaphysical Vedic origin, for they contain a hint of the transcendental and nonmaterial origin of existence and of the assumptions made when explaining the nature of the artist, the creative process, the work of art, and its apprehension.

Rasa – the basic aesthetic category developed in the *Nāṭyaśāstra* – has a broad semantic field. In texts of the Vedic Period, the concept *rasa* means ‘juice, vital fluid, milk’ and later ‘taste, sense of smell.’ In Pāṇini’s works (5th century B.C.), the term *rasa* is still used in a purely technical sense, while Patañjali (2nd century B.C.) already uses it as an aesthetic category. In most aesthetic texts of the Classical Period, the category *rasa* means ‘aesthetic experience, aesthetic pleasure, aesthetic mood,’ and the closely allied term *rasavant* denotes ‘a tastefully created thing or work of art,’ while another related concept – *rasika* – refers to ‘a person of refined aesthetic taste.’ In French and English aesthetic literature, the category *rasa* is usually translated with the word *sentiment*, in German – with *Stimmung*, and in Russian – with *nastroenie* or *esteticheskoe perezhivanie*.

Emphasizing the profound connection of the concept *rasa* with the old rituals of the Vedic Period and with the transformation of actors into their roles, Yulia M. Alikhanova notes that in late Vedic texts *rasa* primarily means ‘juice, vital fluid, essence’ (compare the famous passage in the *Chāndogya Upaniṣad* [Chapter 1:1–2], which speaks about the *rasa* of living beings, earth, water, plants, a person, etc.). It is well known that the performers in a ritual process consider themselves not actors performing one role or another, but demons, gods, or heroes, whom they become, as it were, during a spectacle. For ancient actors performing in mysteries dedicated to the glory of Indra, what we call type of role was the life source of various beings that fused with their prayers for divine favor and helped them evoke the holy reality of myths. For this reason, “it is said of *rasas* that they were created by Brahmā and that each of them has its own divine patron. All the things that helped an actor become (in the literal sense of the word) the character he was creating – costume, make-up, gestures, manner of walking, etc. – all these things were classified as *rasas* or understood as factors stimulating their birth” (Alikhanova, 1988, pp. 179–180).

Indeed, the *Nāṭyaśāstra* usually considers *rasa* an indelible mood, an aesthetic experience, the most important vital force in every part of a performance, and a peculiar quintessence that determines the mood of a performance, the character of a dramatic action, the acting, the characteristics of the music and dance, and many of the other components of this synthetic art. As in Aristotle, aesthetic experience (pleasure) is declared the main purpose of art. An aesthetic experience, writes Kanti Chandra Pandey, consists of experiencing a basic emotion. The process of deindividualization leads to the forgetting of self that music provides in the introductory part of the drama – identifying with the hero, becoming another person, seeing the world through the hero’s eyes, completely experiencing the aesthetic situation together with the hero, and forgetting the person one has become when the basic emotion reaches its highest intensity. (Pandey, 1959, vol. I, p. 12)

Bharata’s reflections about *rasa* and about a true understanding of artistic creation obviously resound with elitist motifs. Not everyone can grasp the subtleties of art and fully enjoy *rasa*, but only those who are noted for refined manners, who are highborn, filled with tranquility, and industrious, who seek a good name and virtue, who are impartial, who have a good knowledge of music and reality, who are able to discern the truth, who feel the subtleties of dramatic art, who can distinguish the *rasas* and *bhāvas*, who know the rules of language and meter, and who can orient themselves in the various fields of art. Therefore, subtle connoisseurs of art are vividly compared here to refined gourmets: “Persons who eat prepared food mixed with different condiments and sauces, etc, if they

are sensitive, enjoy the different tastes and then feel pleasure (or satisfaction); likewise, sensitive spectators, after enjoying the various emotions expressed by the actors through words, gestures and feelings feel pleasure, etc.” (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 6:37–38).

This treatise emphasizes two aspects of aesthetic experience that are related to the theory of *catharsis* (spiritual sublimation) expounded in Aristotle’s *Poetics*. First, a true work of art spiritually purifies those who apprehend it, and second, an aesthetic experience gives them spiritual purgation and relief. Thus, the category of *rasa* is directly connected here with art in its function of harmonizing the human spirit. By emphasizing *rasa* in the *Nāṭyaśāstra*, Bharata directs classical Indian aesthetics toward an examination of the subtle problems of the psychology of art. Placed at the center of his study is the complex world of the aesthetic experiences of the artist and the apprehender of his work of art.

Here, *rasa* is interpreted as the result of an interaction involving three different factors: 1) the cause of emotion (*vibhāva*), 2) its outward manifestation (*anubhāva*), and 3) transitory emotion (*vyabhicāribhāva*). “As the sensation of taste arises from a blend of various spices and ingredients,” writes Bharata, “so, too, *rasa* is born from the interaction of various emotions” (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 6:33).

The *Nāṭyaśāstra* distinguishes eight basic types of *rasa* (aesthetic mood): love (*rati*), mirth (*hāsa*), sorrow (*śoka*), anger (*krodha*), energy (*utsāha*), fear (*bhaya*), disgust (*jugupsā*), and surprise (*vismaya*). Each *rasa* (mood) corresponds to a certain *bhāva* (emotion). In this treatise, a *bhāva* is interpreted as a vital spiritual force that relies on the expressive possibilities of words, gestures, and spiritual states (in an actor’s performance) and reveals dramatic meaning to the audience (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 8:6).

Emotions are classified into three basic groups: 1) permanent (*sthāyī*), 2) transitory or secondary (*vyabhicāri*), and 3) spontaneous or natural (*sāttvika*). The most important of them are the eight permanent emotions, which are directly connected with and correspond to the above-mentioned eight basic *rasas*. The erotic corresponds to the *rasa* of love, the comical – to mirth, the pathetic – to sorrow, the furious – to anger, the heroic – to energy, the frightening – to fear, the loathsome – to disgust, and the marvelous – to surprise. Permanent emotions are formed from complexes of primal emotions (hidden in the depths of the human subconscious) that, when external stimuli appear, are expressed through various reactions. Apart from these eight permanent emotions, the *Nāṭyaśāstra* distinguishes a gamut of 33 transitory ones that are connected with brief, quickly passing psychological and physiological states (drowsiness, giddiness, etc.).

The third group consists of another eight powerful emotions – spontaneous ones connected with natural experiences. Unlike the permanent emotions, these are transitory and “are born spontaneously in the sensitive spirit of the apprehender” (*Nāṭyaśāstra*, Chapter

7:91). These eight spontaneous emotions are: stupefaction (*stambha*), perspiration (*sveda*), shuddering/bristling (*romāṇca*), faltering of the voice (*svara-bheda*), trembling (*vepathu*), change of color (*vaivarṇya*), tears (*aśru*), and loss of consciousness (*pralaya*).

At the center of the psychology of art developed by Bharata is the problem of the relationship between *rasa* and *bhāva*. Here, *rasa* acquires meaning only through interaction with *bhāva*. “Only when an object or *bhāva* creates a response in the viewer himself does it change into *rasa*” (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 7:7). Moreover, the conceptual pair of *rasa* and *bhāva* is employed in Bharata’s aesthetics when examining different dramatic genres and when discussing the unfolding of dramatic action and the patterns in plastic movement, declamation, and music. Here, the priority of *rasa* in respect to *bhāva* and other aesthetic categories is absolute and indisputable. In terms of hierarchy, each feeling (*bhāva*) is unconditionally subordinate to a mood (*rasa*), and in this respect, just as a *rājā* rules his subjects, and a teacher – his pupils, so, too, the basic mood dominates among the emotions. In the *Nāṭyaśāstra*, *rasa* is not only the highest title that can be bestowed on only a few *bhāvas* but also the main component of theatrical art, the one that determines the essential components of a drama.

Thus, at the center of Bharata’s psychology of art is the psychic world of the creator and the apprehender, overgrown in the process of creation or aesthetic apprehension with subtle aesthetic experiences and emotions that constantly stimulate activity. Obviously, however, natural emotions are not in and of themselves aesthetic, because in real human life psychic states are accompanied by pleasure, pain, and many other emotional experiences. Therefore, when the artist focuses on these emotional states and uses his talents to harmonize them, there are then born, through his flights of imagination, controlled emotional states such as did not exist earlier and that are called *bhāvas*.

The aesthetic theory developed in the *Nāṭyaśāstra* proclaims the canonical requirement of unity. Each dramatic spectacle can give meaning to a broad range of emotions, but their totality has to be dominated by one mood (*rasa*), which determines the character of the dramatic action and organizes its main components. Therefore, the dominant *rasa* and its allied constant emotion require conformity from all the other emotions (*bhāvas*). Most of the Sanskrit dramas that have survived from the Classical Period are dominated by three constant emotions: the erotic (the most widespread), the heroic, and the comical. Love intrigues and their allied erotic *rasa* (*śṛṅgāra-rasa*) were the driving force behind classical Indian dramaturgy. Here, the erotic *rasa* not only overwhelms the other emotions but also often acquires an almost sacred meaning because, apart from the specific apprehension of sensory beauty, it is associated with the light, radiance, brightness, and purity that characterize divine symbolism.

The essence of the love mood involves dramatic conflicts in the union or separation of two loving hearts – conflicts that unfold in the spectacle through many external factors, starting with a description of the natural beauty surrounding the hero and heroine and ending with the purely psychological experiences that exalt their feelings of love for each other. In the culminating and final scenes of dramas, Bharata recommends introducing a feeling of the marvelous (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 7:36).

In Bharata's conception, each of the eight *rasas* and constant emotions is under the patronage of a specific deity who is spiritually close to this mood: the erotic – Viṣṇu, the comical – Śiva, the pathetic – Yama, the furious – Rudra, the heroic – Indra, the frightening – Kāla, the loathsome – Mahākāla, and the marvelous – Brahmā (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 6:44–45). Moreover, in the descriptions of these *rasas* we can see manifestations of the symbolism characteristic of Indian aesthetics. Each *rasa*, along with its allied constant emotion, is distinguished by a specific symbolical color: the erotic – dark blue, the comical – white, the pathetic – grey, the furious – red, the heroic – orange, the frightening – black, the loathsome – blue, and the marvelous – yellow (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 6:42–43).

The Theory of Dramatic Action

In the *Nāṭyaśāstra*, for the first time in the history of Indian aesthetic thought, we encounter a comprehensively developed concept of dramatic action. Influenced by the dominant theories of the late 19th century, which bluntly contrasted “Indian inaction” and a tendency toward *nirvāṇa* with European dynamism, early students of this text, including Sylvain Lévi, unjustifiably minimized the significance of dramatic action in the classical aesthetics of Indian theater. When we delve into the concept of dramatic action developed in the *Nāṭyaśāstra*, in which the art of drama is described in a spirit close to Aristotle as “the imitation of an action” (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 26:122), the superficial nature of these views becomes clear.

This treatise distinguishes four basic styles for developing dramatic action: 1) the verbal style (*bhāratī vṛtti*), which usually dominates in the prologue, when an actor exploits the possibilities of language; 2) the grand style (*sāttvatī vṛtti*), in which energy, bravery, and heroism are expressed through the actors' manner of speech, gesture, and movements; 3) the graceful style (*kaiśikī vṛtti*), which is usually expressed through erotic moods; the creators of this style are women who distinguish themselves on stage through beautiful movements and subtle dancing and singing; and 4) the energetic style (*ārabhaṭī vṛtti*), which unfolds as rude frenzy, treachery, and the use of force.

In the *Nāṭyaśāstra*, all these artistic styles are directly connected with an intriguing dramatic plot and a musical accompaniment that subtly expresses the conflicts in the dramatic action. An impressive plot, in Bharata's opinion, can partially compensate for other defects and provide the audience with complete aesthetic pleasure. According to the canonical requirements formulated in this treatise, the plot of a drama consists of five different stages (*avasthā*), five junctures (*sandhi*), and five motifs of the dramatic action (*arthaprakṛti*). In this fivefold concept of dramatic action, most attention is directed toward these successive stages: 1) the beginning, 2) efforts, 3) hope of achieving the goal, 4) faith in success, and 5) achievement of the goal. In addition to these stages, when the development of the dramatic action is described, the special role of the five junctures is emphasized: 1) the opening (*mukha*), 2) the development of the plot (*pratimukha*), 3) the ripening of the conflict (*garbha*), 4) the pause (*avamarsā*), and 5) the conclusion (*nirvāhana*).

In the *Nāṭyaśāstra*, the development of the dramatic action is also connected with the gradual unfolding of five motifs of action, which have these metaphorical names: 1) the seed (*bīja*), 2) the drop (*bindu*), 3) the banner (*patākā*), 4) the episode (*prakarī*), and 5) the objective (*kārya*). Here, the seed metaphor is used to name the initial impulse that becomes the driving force of the plot development. The drop refers to the motif that refreshes the development of the main story line. The banner is interpreted here as a side motif or action that stimulates the development of the main action. The episode is understood as a separate fragment of dramatic action. The objective is the dénouement of the dramatic action, which is crowned with the achievement of the ultimate goal.

“The beginning of a work of art,” the *Nāṭyaśāstra* states:

refers to the juncture in which the birth of the seed (*bīja*) provides the impulse for various concepts and moods. The development is [the juncture] in which the seed that lay hidden in the beginning starts to unfold in everything, emerging and completely disappearing into the unknown. The pause is [the juncture] in which [the action] breaks off, and the reasons for this break are the consequence of anger, passion, or temptation that ripened in the seed. That which leads to the resolution of the different events and junctures that have the seed concealed within them is called the dénouement. (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 21:38–42)

A special role in Bharata's theory of dramatic action falls to the hero (*nāyaka*), who is one of the main organizing elements in the play. The *Nāṭyaśāstra* distinguishes four basic types of hero: happy (*lalita*), full of imperturbable tranquility (*śānta*), high-minded (*udātta*), and haughty (*uddhata*). Each of these types embodies a set of characteristic features that are directly connected with the hero's social status. In this respect, all heroes

are divided into three hierarchical social classes: upper (*uttama*), middle (*madhyama*), and lower (*adhama*) (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 24:85). The *Nāṭyaśāstra* distinguishes 48 types of hero, each of which is described in detail. The canons defined by the *Nāṭyaśāstra* give an extremely important role in the transition from one plot line to another to a character of the common folk, grotesque and full of ingenuity, whom the dramatist was advised to depict as hunchbacked, dwarfish, lame, and dressed in rags. This comic character is in his element when making funny and nonsensical speeches, displaying nonexistent learning, and behaving spitefully, and his main concern is to eat – much and well (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 12:121–126).

In order to compensate for the lack of stage sets, special attention was given to costumes, makeup, and many of the iconographic elements and other complicated details that determine the visual aspects of a performance. Here, special attention was concentrated on color symbolism, which provided the audience with additional information about the heroes' social status, the principles by which they live, their way of thinking, their psychology, and their character traits. The actors who played rulers wore purple, and the palace aristocracy – multicolored clothes; Brahmins were dressed in white, and monks – in saffron robes. In the organization of the dramatic action on stage, an important role fell to the music, which starting with the prologue determined the atmosphere of the entire spectacle, its story lines, its dramatic conflicts, and its shifts in mood. Unlike Western musical theater, in classical Indian drama there is neither a composer to write the musical score, nor a conductor, nor a director to control this process – spontaneous and, at the same time, strictly regulated by canonical requirements. All these functions were taken over by a musical ensemble that consisted of a small group of performers. Included were vocals (a male or female singer) and a small group of stringed, wind, and percussion instruments. An excellent feeling for one's partners and well-developed improvisational abilities helped create structurally coherent performances.

The type of music performed in a play depended on the type of drama. Religious themes were accompanied by solemn celestial music, heroic ones – by passionate and pathetic music, and comical ones – by playful music full of humorous intonations. According to the canonical requirements of the *Nāṭyaśāstra*, the director of the theater (*sūtradhāra*) began the performance with a prologue (*pūrvaraṅga*), which was the long and minutely structured introductory part of a dramatic action. The prologue consisted of two different parts: the first was more technical, preparatory, and unfolded behind the curtain, on the inner stage, unseen by the audience, and the second, later part took place in front of the audience.

The prologue of the performance began with a strictly ritualized part called the *pratyāhāra*. At this time, backstage, the musicians with their instruments and the singers arranged themselves in a set order. At first, they meticulously tuned their strings, rehearsed, and repeated the most complicated gestures and dance elements. Later, after a short break, hymns resounded in worship of various demons and lower-ranking gods.

The second part of the prologue, which took place before the audience, was also strictly ritualized and consisted of ten basic steps. In the culmination of this part, there was the necessary blessing of the stage, and the pantheon of the main gods was worshipped. Here, the most important part was a concise *nāṇḍī* poem recited in honor of the god Soma and usually hinting at the plot of the play to be performed. The prologue had a vocal and instrumental musical accompaniment that precisely reflected the undulating tension in the ritual action of worshipping the gods. “Worshipping the gods,” Bharata states, “begets harmony (*dharma*), glory, and longevity” (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 5:57).

The *Nāṭyaśāstra* describes two different types of prologue: one that is *narrated* and one that is *acted*. In the first, which developed earlier, a narrator actor introduces the audience, by means of a monologue, to the world of dramatic conflicts in the play to be performed. The second, which is of later origin, is in the form of a dialogue. In discussing it, Bharata recommends that the dramatist “not overload the prologue with actors’ speeches” (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 22:35). The acted prologue most often involved either the director of the troupe and the narrator actor or two of the leading actors, who usually began with verses that described a specific season. These verses imperceptibly led to a dialogue with the narrator actor, the actress dancer (*naṭī*), or the buffoon (*vidūṣaka*) about the lives and cares of the troupe of actors.

Thus, the participants in the prologue first existed on the same spatial and temporal plane of apprehension of the world as the audience seated in the hall. Later, as they moved on to reflections about the theme of the play to be performed, they imperceptibly entered a completely different plane of spatial and temporal existence – the one inhabited by the characters in the play they were putting on. This plastic movement from a slice of real life to artistic space and this interweaving of two different spatial and temporal structures has aroused tremendous interest on the part of postmodern theatrical aesthetics, which has sought to reflect the dynamism of contemporary consciousness.

In practical terms, the movement from the prologue to the plane of the play’s dramatic action was implemented in three steps delineated by theatrical aesthetics. First of all, the director of the play or the narrator actor imperceptibly shifted, with several well-chosen metaphors, from verses about a specific season to the action of the play. Then, as he connected the end of the prologue with the beginning of the play, he announced the

appearance of the hero. Finally, the actor who came on stage picked up on the phrase, metaphor, thought, or reply that had resounded at the end of the prologue and directly connected it with the theme of the play that was now beginning. Once the persons participating in the prologue had withdrawn from the stage, a special musical introduction (*dhruvā*) resounded, and the director's assistant appeared, dancing a ritual dance called the *cārī*. After paying homage to the gods and Brahmins, he told the audience who the author of the play was and its title, which according to canonical requirements had to refer to its content.

The number of acts (*aṅka*) in a play was not strictly determined. It varied from one to fourteen. The number of characters in an act usually did not exceed four persons; moreover, the main hero of the play had to appear in each act. The symbolical division of the stage into two main spaces – an inner one that even without a set symbolized the interior of a home and an outer one that reflected everyday life in the street and the city – was directly connected with the concept of artistic space and time developed in Indian theatrical aesthetics. Crossing the boundaries separating these two spaces on stage meant that the actor had passed over into another psychological atmosphere. These spatial and temporal movements during the performance were reinforced by the close interaction of histrionic art, declamation, plastic movement, mimicry, and music – all of which helped preserve the unity and consistency of the dramatic action. The normative requirements of theatrical aesthetics proclaimed that one act should not contain more than the events of one day. An act had to end with the logical dénouement of the motif being developed.

In plays of different genres, the development of the story lines and of the plot and the style of acting had their own specific features. The liveliness of the performance and the natural movement of the action from one plot to another were supposed to be helped by the dynamic infusion of new motifs and story lines. The time period between the events taking place in different acts of the play was not supposed to exceed one year.

Information about events that transpired between the acts or whose depiction was prohibited by theatrical ethics was given in intermezzos performed during the intermissions. There were two kinds of intermezzos: “pure” (*siddha*), in which “high” aristocratic Sanskrit was spoken, and “mixed” (*saṃkīrṇa*), in which characters from lower social strata participated speaking various dialects. In this way, intermezzos contributed to the dramatic action: they highlighted character development and helped direct the flow of the story line in the direction desired by the dramatist.

The theory of dramatic action developed in the *Nāṭyaśāstra* stands out for its detailed regulation of many of the components of dramatic art – types of heroes and characters, sequences of action, means of artistic expression, and other elements.

Moreover, it cannot be denied that these rules provide the basis for the view that dramatic art should, in its diversity, reveal just as many nuances as real life. Characters can be heroic and virtuous, and they can be haughty and villainous. It is entirely natural that they have conflicts among themselves, but Bharata holds to the principle that ultimately virtue must triumph. The performance ended with a ritual blessing for everyone and with wishes for happiness and prosperity expressed by the actor who played the most important role.

The *Nāṭyaśāstra* reveals many of the specific tendencies of traditional Indian aesthetics, of which we should first distinguish emphatic attention to the psychology of art and an orientation toward the subjective emotional aspects of artistic creation and aesthetic experience. This tendency to psychologize aesthetics is directly related to the emergence of the psychologized categories of *rasa* and *bhāva* in the aesthetic system of the Classical Period and to the *Nāṭyaśāstra*'s definition of dramatic art – a definition which became classical:

Drama is what we call the representation on a stage of gods, prophets, rulers, and people living in families and of real earthly events, based on a rendition of spiritual states that are in character with them. (*Nāṭyaśāstra*, Chapter 26:114–115)

The system of dramatic action developed in the *Nāṭyaśāstra* was, in fact, taken over unchanged by later scholars. However, Bharata's main contribution to world aesthetics and Indian aesthetic thought is connected with his creation of the original doctrine of *rasa* and *bhāva* and with his subtle treatment of the problems of artistic creation and aesthetic experience. The problem of the relationship between *rasa* and *bhāva* became the main object of Indian aesthetic polemics and theoretical reflection. In the later development of aesthetic thought, there emerged many new interpretations of the *rasa* theory, and this category became increasingly otherworldly and spiritual – a process that reached its apogee in the conceptions of Ānandavardhana and Abhinavagupta, who were the leading lights of the Kashmir School of Symbolic Poetics.

References to the aesthetic principles of the *Nāṭyaśāstra* can be seen in the works of such leading lights of Sanskrit drama as Aśvaghoṣa (2nd century), Bhāsa (2nd–3rd century), Śūdraka (2nd–3rd century), and Kālidāsa (4th–5th century). Commentaries on this treatise were written by many famous Indian aestheticians: Bhaṭṭa Lollaṭa, Bhaṭṭa Nāyaka, Ānandavardhana, Abhinavagupta, Kīrtidhara, Udbhaṭa, Śaṅkuka, Bhaṭṭa Yantra, Māṭṛigupta, and others. The main assertions and theses put forward in the *Nāṭyaśāstra* became the norm to which the most eminent creators of traditional Indian aesthetics constantly oriented themselves.

Eventually, the *Nāṭyaśāstra* became the most authoritative canonical text in classical Indian aesthetics, and its author, Bharata, was proclaimed a *muni* (sage), an undisputed authority in the field of dramaturgy, poetry, dance, and music. This most significant monument of classical aesthetics determined the entire future development of Indian aesthetic thought. The features that emerged in the *Nāṭyaśāstra* – normativism, didacticism, canonicity, and a tendency not to describe phenomena, but to form a single hierarchical system – became typical of later treatises on Indian aesthetics.

The *Gītālaṃkāra* and the Principles of Musical Aesthetics

Of art-historical aesthetic treatises, the most distinctive are the ones that summarize one of the world's oldest and most complex traditions of classical music. Hence follow the special importance of music in Indian culture, its penetration into various fields of culture and social and religious life, and its status as the highest of all the arts. Having arisen from ancient traditions of folk art, it has accompanied Indians from birth through all the most important stages of their lives. "For more than fifteen centuries," writes Arun Bhattacharya, "music has been an inseparable part of Indian social life; without it there has not been even one event or ceremony or holiday. Since the times of the *Rāmāyaṇa* we have constantly found written testimonies about the special role it has played in Indian life." (Bhattacharya, 1971, p. 40)

Indian music is based on a refined millennia-old system whose essence consists of an interaction between complex melodic, rhythmic, ornamental, and microtonic structures as well as many other components, all of which help express cosmic elements and a wide range of feelings and emotional experiences. Grasping the internal interconnectedness of various kinds of art, the composers of Indian classical music rely extensively on the opportunities provided by synesthetic creation. For this reason, the expressive means of one kind of art are constantly intertwined with those of another, and in the process of aesthetic experience the world of sounds, with its cosmic and metaphysical meaning, is transformed into colors and visual forms. Characteristic of the tradition of Indian classical music is a special emotionality, a profound interconnection between sonar and visual structures that is reflected even in the semantic field of the fundamental concept in Indian musical aesthetics of *rāga*.

Since the oldest times, Indian musical aesthetics has been closely connected with the ancient cosmogonic, religious, and philosophical views of the Indians and with the natural development of their musical culture, which has evolved in three basic directions – vocal, instrumental, and dance music. The role of dance in the formation and development of

Indian musical aesthetics should not be underestimated because it probably best reflects the distinctively Indian tradition of musical aesthetics and art. In the cultural tradition of the Indians, since the oldest times, dance has been an important part of the ritual process of various religious traditions and has had an entirely different metaphysical meaning than in many other civilizations. According to the Hindu aesthetic tradition, for example, *the dance of the god Śiva reflects the sounds of world harmony and of cosmic elements. Thus, the spirit of cosmic rhythms is expressed through the music of dance.* In the system of Indian civilization, the aesthetics of dance is a separate subject – a large and interesting one that can be exhaustively studied in various aspects that are remote from classical Western aesthetics. Let us not digress, however; we must set this intriguing subject aside and return to the sources of classical musical aesthetics.

These sources must be sought in the oldest records of the Vedic Period and, first of all, in the *R̥gveda*, which contains a thousand hymns chanted in three different tones. The Vedic (*vaidika*) tradition of chanting is undoubtedly one of the oldest such traditions in the world. The *R̥gveda* tradition was taken over and developed by another, later monument of Vedic culture – the *Sāmaveda* (*Veda* of Chants), which already reflects another, more mature stage in the development of ancient Indian musical culture. Here, hymn singing in seven tones appeared along with a much more complex musical texture, which became the basis for the system of classical Indian music.

The development of a culture of music and of closely allied dance on the Indian subcontinent is attested by archaeological finds from the civilizations of Harappa and Mohenjo Daro, but these finds are so meager that there is not enough data to reconstruct the dominant principles of musical aesthetics at that time. What is distinctive about the Indian tradition of musical aesthetics in comparison to the West is that for millennia this tradition was transmitted directly from teacher to pupils because of the prevalent belief that the subtleties of making music cannot be imparted through books or any other means of communication apart from direct contact with a teacher. For this reason, the use of notation to record works of Indian music was begun quite recently under the influence of Western musical tradition. This feature of Indian musical tradition complicates the study of its most archaic strata and of its past stages of development.

As in other fields of culture and art, a qualitatively new stage in the development of Indian musical culture emerged during the Early Classical Period (around 600–500 B.C.), when, as Northern India was developing a city culture, alongside the traditional Vedic (*vaidika*) chanting of hymns there formed a new secular tradition of *gāndharva* music. This name comes from that of certain mythic demigods, the *gandharvās*, who according to old texts created it. Later written records contain references to a treatise,

the *Gāndharvaveda* (or *Nāṭyaveda*), which summarizes the tradition of *gāndharva* music and whose appearance is dated to roughly the 6th century B.C. This is a collection of various rules and references for making music to help create musical compositions based on seven melodic models.

This new *gāndharva* tradition of making music spread in the palaces and theaters of Magadha and other states and penetrated into ritual process and various forms of secular life. This obvious process in which musical culture became more complex and more democratic promoted the appearance of special treatises on musical aesthetics, written in Sanskrit and usually anonymous, that along with more general philosophical and pedagogical attitudes direct their main attention toward the technical subtleties of making music. Moreover, these treatises were not only clearly intended for guilds but also for elitists who handed down secret aesthetic traditions. Usually, therefore, they were not very descriptive but were, instead, selectively intended for people who had a musical education and who had to use the laconically coded formulas recorded in treatises or characteristic of esoteric treatises to refresh their knowledge of a basic oral tradition, transmitted from teacher to pupils, concerning important specific aspects of music.

Since remote antiquity, moreover, music has been understood in India as a reflection of the cosmic rhythms of the universe, i.e. not as a phenomenon isolated from the world, but as an art that demands not only a special self-discipline and the mastery of attention to the various subtleties of music making but also a good education in the fields of philosophy, specific arts, mythology, and religious doctrine. And finally, the sounds of music were given an almost mystical meaning because they were regarded as the mysterious vibrations (*nāda*) that according to Indian mythology the creator of the Universe, Brahmā, obtained by playing a lute (*vīṇā*). This sound was understood cosmogonically as a symbol of the world and of the appearance of life in it. Thus, in the tradition of Indian musical aesthetics even the glorification of musical sound is inseparable from worship of the gods. This view is closely connected with the most archaic mythic and cosmogonic aspects of the aesthetic tradition of the *Vedas*. And finally, music and dance are an inseparable part of the ritual process and of the secular life of society because the sound *AUM* (*OM*) helps one approach the very core of existence. Thus, in Indian aesthetic tradition music, too, is understood as a way of experiencing supreme blessedness, of approaching the Absolute. Hence follows something characteristic of Indian cultural tradition: the extremely respectful attitude toward the musician, who is almost regarded as a saint because, like the ṛṣi, he performs the functions of an intermediary between the worlds of gods and men.

The principles that had emerged during the Vedic Period were further developed in the oldest surviving monument of musical aesthetics from the Classical Period: a treatise

attributed to Bharata – the *Gītālaṃkāra* (*gītā* – hymn, song, *alaṃkāra* – ornament), which like many of the aesthetic treatises of that time is closely related to mythology, cosmology, and the ideas of philosophical metaphysics. The title of this treatise translates as ‘About Musical Ornament.’ It is thought that the main ideas of this treatise began to form around the 5th century B.C. and that the redaction of its text was finally completed around the 1st century B.C. The ideas about musical aesthetics developed here are intertwined with the chapters on music theory in another treatise attributed to Bharata – the *Nāṭyaśāstra*. The reliance of the author of the *Gītālaṃkāra* on earlier treatises on musical aesthetics is attested by his constant references to them.

The *Gītālaṃkāra* exhibits a gradual movement from the syncretic mythological, cosmogonic, and ritual interpretation of music found in the early written monuments of the Vedic Period to a rather well-integrated conception of musical aesthetics. Attention is focused on many of the fundamental problems of musical aesthetics, e.g. the didactic, communicative, and hedonistic purposes of art, aesthetic understanding, the subject of artistic creation, his creative powers, the nurture of talent, and many of the technical problems involved in making music.

This treatise exalts the magical power of music, its opposition to practical needs, and its ability to harmonize world processes and human life, to rise above the contradictions of reality, and to actively influence the human spirit, form its ideals, and cause pure pleasure. Music, states the *Gītālaṃkāra*, destroys misfortune and suffering; even during times of hardship it shines forth, spreading bliss; it helps one achieve virtue (*dharma*), prosperity (*artha*), and ultimate liberation (*mokṣa*). Thus, music, according to this treatise, helps one achieve the basic ideals proclaimed by classical Indian philosophy.

This treatise raises music to heights unattainable by other arts: it becomes a symbol of the ruler’s glory. If a ruler is not surrounded by musicians and connoisseurs of music, the radiance of his own glory is dimmed. To music and singing is attributed magical power: this treatise relates how “in times past, in the city of Vardhamāna, a leprous slave named Vṛka [wolf] was loved by a woman seduced by his songs, although he had killed her very charming husband” (*Gītālaṃkāra*, Chapter 1:11).

This treatise also examines the problems of artistic talent – how it is cultivated and how it blossoms. In discussing the subtleties of musical art, Bharata writes: “In treatises about music, experts explain that vocal art depends on three elements: aptitude (*śakti*), knowledge (*vyutpatti*), and practice (*abhyāsa*). There is no fourth element.” (*Gītālaṃkāra*, Chapter 2:1). Here, he especially emphasizes the importance of a singer’s complete dedication to his chosen field of artistic endeavor, systematic hard work, extensive grounding in the humanities, and mastery of theoretical treatises and local styles of singing.

In describing a good singer, Bharata distinguishes five characteristics: knowledge of all the languages needed and of grammar, possession of a pleasant, beautiful voice, poetic talent, and outstanding external attributes (*Gītālaṃkāra*, Chapter 2:8). When dealing with the problems involved in training young creators of music, the *Gītālaṃkāra* concentrates on assimilation of the fundamentals of music theory and absorption of the experience of highly qualified teachers. If an insufficiently mature personality creates songs while ignoring theory and teachers, his works will resemble illegitimately born bastards (*Gītālaṃkāra*, Chapter 3:2).

In addition to the traditional problems of Indian classical aesthetics, many of the chapters in this treatise examine the specific problems of making music, singing, and developing a singing voice as well as the relationship between *rasa* and musical harmonies, the developing theory of *rāga* (melody), and many purely technical problems of music theory.

Like all earlier Indian musical culture, the *Gītālaṃkāra* devotes special attention to vocal music and the various subtleties of the voice. This treatise maintains that true connoisseurs of musical art identify nine qualities of a song: it is 1) expressive (precise), 2) complete, 3) well defined, 4) intelligible, 5) clear, 6) practiced, 7) melodious, 8) deliberate, and 9) refined (*Gītālaṃkāra*, Chapter 1:21–22). The third chapter discusses fourteen vocal defects: singing may be 1) hesitant, 2) timid, 3) shrill, 4) unclear, 5) nasal, 6) raspy like the cawing of a crow, 7) from the head, 8) off-key, 9) forced, 10) unexpressive, 11) off-beat, 12) out of the singer's range, 13) uneasy, or 14) without rhythmic style (*Gītālaṃkāra*, Chapter 3:1–2).

That songs were valued during the classical stage of Indian cultural development is attested by the fact that stealing them was equated with the greatest crimes: the murder of a Brahman, violence against the wife (or father) of a teacher, the killing of a cow or of an unborn infant, and the ritual pollution of a village. This discussion of the performance of songs recommends avoiding “unflattering comparisons and images, coarse innuendos, and vulgar words” (*Gītālaṃkāra*, Chapter 3:10). Here, as in Plato's aesthetics, it is not recommended for highborn people of noble spirit to listen to immoral, disrespectful songs or ones that insult their ancestors. The entire thirteenth chapter of this treatise is devoted to the definition of one of the most important concepts of classical Indian aesthetics – *rasa*. Here, the aesthetic possibilities of poetry are used to enumerate nine *rasas*, and their most important features are defined. The special attention given by the author of the *Gītālaṃkāra* to various sensory and psychological aspects of musical aesthetics should not be surprising because these were always an important part of Indian musical culture.

Classical and Medieval Architectural Aesthetics

The changes that emerged in the hierarchy of arts during the transition from the Late Vedic to the Classical Period were determined by the increasing centralization of the country and the growing influence of the three main ideological systems – Brahmanism, Buddhism, and Jainism. These religious systems and the various Hindu movements that later joined their ranks greatly influenced the formation of the aesthetic principles of architecture. Thus, during the Classical and Medieval periods, *alongside traditionally dominant literary aesthetics, an architectural aesthetics spread whose development was promoted by the intensifying evolution of architecture and closely allied fine and applied arts*. At that time, the fine and applied decorative arts had not yet split up into distinctive fields of creative activity, and they were understood, therefore, as part of an artistic system dominated by architecture.

Systematic research into Indian architectural aesthetics began only during the 20th century. Important contributions were made by Ananda Coomaraswamy, Phanindra Nath Bose, Henri Parmentier, Stella Kramrisch, S. N. Dasgupta, Siri Gunasinghe, S. P. Gupta, Raj Rewal, Michel Delahoutre, Bruno Dagens, Vincent Lefèvre, and other experts in this field. In the study of treatises on the technical, aesthetic, and iconographic problems of Indian architecture much has been accomplished in recent decades by the disciple of Daniel Schlumberger and Jean Filliozat, fellow at the Institut Français d'Indologie, and professor at the University of Paris III – Bruno Dagens, who worked for many years at a branch of this institute in India, in the city of Pondicherry. He has participated in many scholarly expeditions and has described in detail a multitude of temples in India, Afghanistan, and Cambodia. For decades, he has studied and translated various Sanskrit treatises on the technical, aesthetic, and iconographic problems of architecture, and he has published fundamental research in this field and French translations of many sources with extensive commentaries.

The names for theoretical treatises on architecture, *vāstu-brahma-vāda* (philosophy of the art of architecture) and *vāstuvīdyā* (science of planning architectural space), come from the name of the patron of architecture, the god Vāstunara. A *vāstuvīdyā* was often part of a more extensive text on other problems. As can be judged from surviving references in various sources, the corpus of Sanskrit literature dealing with the technical, aesthetic, and iconographic problems of architecture was extensive and multifaceted. Most of these texts consisted of various encyclopedic works, reference books, manuals, and technical literature on the creative principles for designing sacred and secular buildings, their construction, technical drawings, iconographic problems, etc. *Many of*

these treatises have been irretrievably lost; for some, there survive only passages quoted in later texts or sections incorporated into later treatises. This corpus of Sanskrit literature has been poorly inventoried or systematized, and only a small part of it has been translated into Western languages. Apart from these Sanskrit treatises, which are better known to specialists, there are also other, even less-studied texts scattered among the holdings of libraries and archives and written in various Indian vernaculars, or Prakrits.

During the Classical Period, the beginnings of architectural aesthetics were directly related to further canonization – of the design of various cultic and secular buildings, the planning of their spaces, and the technical and engineering principles of their construction – and to the reduction of all these things to functional diagrams that were intelligible to patrons, architects, builders, and various artisans. When building the early monuments of Buddhist, Jain, and Brahman-Hindu architecture, their creators naturally oriented themselves toward the canonized traditions that had formed over the centuries for building the old Vedic altars and toward the ones of architectural aesthetics that were then forming.

Therefore, the oldest treatises to deal with architecture rely on attitudes closely related to the cosmic cycles of nature and on the formalized structures of *maṇḍalas*. On this basis, they provide recommendations to patrons, to the priests who lead rituals, and to architects and builders. They describe what the basic principles should be for the orientation and composition of structures. They discuss the purposes of structures, their most important parts, and the functional distribution of architectural spaces as well as proportions, details, and the special features of the artistic décor, etc. of the exterior, the interior, and the surroundings.

The treatises that deal with the most popular technical, aesthetic, and iconographic problems of architecture are connected with two basic traditions – of the North and of the South. The special features of these traditions are determined by climatic conditions and by the distinctive ways of life followed by the communities that dominated specific regions and historical periods on the Indian subcontinent as well as by traditions of patronage, by religious, philosophical, and aesthetic traditions. In the North and in central India, the Buddhist and Jain communities were stronger at first, and so, the philosophical, religious, and aesthetic traditions they introduced were dominant, while in the southern regions Brahmanism took deep root along with the various Hindu and Tantric aesthetic movements that later replaced it. Eventually, with changes in the borders of various states and in the influence of religious beliefs, the traditions dominant in different parts of the Indian subcontinent also changed, and in the Middle Ages there was special growth in the influence of various religious movements on the development

of architectural aesthetics. For this reason, architectural aesthetics was often discussed not only in special treatises intended for patrons, cultic ministers, architects, and artisans but also in the texts of various religious movements (*āgama*, *purāṇa*, *paddhati*, *saṃhita*) and in other sorts of religious texts.

In both the Northern and the Southern architectural traditions, the treatises that discuss technical, aesthetic, and iconographic problems have an abundance of recommendations, assertions, and observations in which the art of constructing buildings is naturally connected with crafts and the fine and applied arts, and the functions of architecture grow into those of construction and fuse with them. These treatises deal not only with the design and construction of temples and homes but also with the creation of pillars, enclosures, and lamps as well as of monumental sculptures and bas-reliefs adorning exteriors and interiors. These technical and aesthetic treatises on architecture and the closely allied fine arts reflect the characteristic tendency of Indian artistic culture toward a synthesis of the arts, a hybridization of artistic forms.

Now, we shall proceed to a concise classification of the main treatises that deal with architectural aesthetics, and we shall begin our discussion of their individual groups with the most general texts. The technical, aesthetic, and iconographic problems of architecture are dealt with, in the form of the most general information, in various encyclopedic and normative treatises on different fields of knowledge. Next comes the second important group of treatises – those concerned with the worlds inhabited by people and gods, the so-called “treatises on habitat” (*vastuśāstras*); then, the third group – the *vāstuśāstras* (treatises about dwelling places, or houses); and finally, the fourth group – the *śilpaśāstras* (technical treatises) intended for artists in various fields:

It consists, first of all, of independent works classified under the general heading of “technical treatises” (*śilpaśāstra*) or, more precisely, as “treatises on habitat” (*vastuśāstra*) or “treatises on habitations” (*vāstuśāstra*) without, however, the use of one or another of these three designations in a colophon really being the subject of the content of a work and of its originality; thus, the *Mānasāra* and the *Mayamata*, which are very similar in content, are designated respectively as a *vāstuśāstra* and a *vastuśāstra*. (Dagens, 2005, p. 38)

In addition to these groups, there are also short treatises that form parts or passages of various longer ones. Likewise, treatises on a diversity of other subjects often contain brief sections that more or less exhaustively treat the technical, aesthetic, and iconographic problems of architecture.

The first group – that of encyclopedic and normative treatises – is the largest, while the other groups are smaller but richer in ideas, i.e. more important for revealing the

distinctiveness of Indian architectural aesthetics and showing its place in the context of world civilization. When we look more closely at the first group of treatises in our system of classification, it becomes clear that it does not contain many significant works that deal exhaustively with the problems of architectural aesthetics. “Moreover, important works in this category,” states Bruno Dagens, who is an authority on them:

are relatively rare: architecture and iconography are usually dealt with – sometimes in great detail and at least also exhaustively – in diverse works, in more or less ambitious encyclopedias or in specialized treatises in fields where architecture and iconography are involved: indeed, in these categories one also finds certain great *purāṇas*, supremely inspired encyclopedias like the *Mānasollāsa* or the *Samarāṅgaṇasūtradhāra*, Shaivist or Vishvaivist *āgamas* of diverse allegiances, or indeed even the *Gṛhyasūtra* or the *Arthaśāstra*. (Dagens, 2005, p. 38)

The most comprehensive surviving encyclopedic works that deal with the technical, aesthetic, and iconographic problems of architecture are the *Mṛgendraṅgama*, the *Kāmikāgama*, the *Tantrasamuccaya*, and the *Marīcisamhitā*. They can indeed be regarded, in their own way, as encyclopedias or digests of architecture. The second group of treatises is best represented by the *Mānasāra* and a corpus of closely allied texts, and the third – by a work connected with the tradition of “treatises on habitat”: the *Mayamata* (9th–12th century), which in its style is closest to the Shaivist *āgama* texts. Along with this treatise there is a no less important group of other texts belonging to this tradition.

The purposes of all three of these groups of treatises and the problems they examine are similar – from practical questions of designing, selecting sites for, and constructing buildings to the minutest iconographic and astrological problems, which are supposed to help the architect select the most auspicious site for a building and help him functionally arrange its main spaces. Religious treatises give special attention to these main structures in sacred architecture: temples (*prāsādas*), the pillars at the center of entrance halls (*maṇḍapas*), and assembly halls (*sabhās*). Treatises about secular architecture analyze problems concerning the design and construction of homes, palaces, public buildings, settlements, cities, parts of buildings, interiors, communications, etc.

We shall pass over the encyclopedic texts and now briefly discuss the other groups of treatises, which are richer in ideas. In this respect, one group of the most important specialized texts that deal with the technical and aesthetic problems of architecture is related to the huge basic above-mentioned Shaivist text of the *Mānasāra*, which consists of 5400 verses divided into 70 chapters and which, along with the most general technical and aesthetic problems of architecture, devotes a great amount of attention to iconography and iconometry. The first ten chapters of this treatise discuss the distinctive

living conditions of the two categories of earthly inhabitants – those who live in natural surroundings, i.e. villagers, and those who live in larger settlements and cities. The longest part of the *Mānasāra*, chapters 11 to 30, examines in detail the specific technical and aesthetic problems of sacred and secular architecture. It discusses the relationship between the selection of a site for a building and its construction and parts, and it describes the various types of temples, pavilions, and chapels as well as the principles for their architectural construction and décor. Great attention is also devoted here to explaining the architectural requirements for palaces and individual dwellings. Then, in chapters 31 to 36, this work discusses the most diverse technical and aesthetic problems involved in building various residences and pavilions and even questions about the functional construction of means for transporting the nobility (sumptuous chariots, palanquins, pallets, etc.). This text gives special attention to the various problems involved in the symbolical representation and iconography of deities. It describes the main object of worship, the Liṅga, and the pedestal on which this cultic image is placed. It discusses the principles for its functioning in a sacred space and explains how the other details of the temple interior should interact with this main cultic object. In addition to the basic treatise of the *Mānasāra*, the *vāstuśāstra* tradition includes many other, less significant texts that deal sporadically with the technical and aesthetic problems of architecture. The 12th-century theoretician Aghoraśivācārya linked the doctrines of the *āgama* tradition into a sort of digest called the *Kriyākramadyotikā*, which was to be used in teaching.

Another important group of texts dealing with the problems of architectural aesthetics is connected with the above-mentioned solid treatise of more than 3300 verses divided into 36 chapters – the *Mayamata*. A divine origin is attributed to this work – one that is evoked by its title, which appeals to the architect of divine origin called Maya. This treatise is connected with the so-called treatises on habitat. At the beginning of its tenth chapter, the *Mayamata* states that it belongs to the tradition of *vāstu* treatises that discuss buildings intended for “dwellers.” One should, however, immediately note that in Indian aesthetic treatises the concept *dweller* is used broadly. A single concept links dwellers on earth and in heaven, i.e. people living in secular buildings, in simple houses, and gods and demigods living in temples. From this fact there also proceed, in the iconography of temples devoted to gods and demigods, the characteristics that receive special attention in many treatises dealing with architectural problems.

The *Kāmikāgama* is similar to the *Mayamata*, but because of difficulties in periodization it is difficult to say which of these treatises is older. It is possible that both of them are derived from the same lost older sources. Passages similar to what is in these treatises can also be found in another text – the *Dīptāgama*.

Another important group of texts that deal with the technical, aesthetic, and iconographic problems of architecture is connected with the canonical Shaivist *siddhāntin* corpus, which includes 28 major *āgama* texts and more than 300 minor *upāgama* texts. Each of them is directly or indirectly related to one of the fundamental texts of this tradition.

An *āgama* is a certain kind of Indian religious text. It is sometimes connected with sacred Vedic texts and, during the Classical Period and especially the Middle Ages, with the traditions of Tantric, Shaivist, Vaishnavist, or Shaktist texts. In terms of content, *āgamas* are classified as texts dealing with theological-philosophical-aesthetic, yogic, and ritual problems. A significant number of the texts in the *āgama* tradition devote great attention to the technical and aesthetic problems of building a temple, determining its site, orienting it to the corners of the world, and designing its architecture, to the details of its exterior and interior, to the canonical requirements for shaping its main sacred space, and to the details of the statues to be created, of their iconography, and of temple inventory. The texts of the *āgama* and *upāgama* traditions usually consist of four basic canonical parts – explications of the principles of theoretical doctrine, ritual, proper behavior, and *yoga* – but the surviving buildings of these traditions show that these requirements were not always strictly followed.

For this reason, the orientation of a specific text toward clearly defined problems often determines its structure and its main themes. This approach is obvious in two important treatises that deal with the technical and aesthetic problems of architecture – the *Ajitāgama* and the *Rauravāgama*, which are mentioned as numbers 15 and 16 in the canonical list of the Shaivist tradition. Of the architectural works we have mentioned, one of the most important is undoubtedly the *Rauravāgama* (7th–8th century), which is classified among the oldest surviving Southern treatises. In the Indian tradition of architectural aesthetics, the authority of these two treatises is unquestionable because a heavenly origin is attributed to them. Their creator was proclaimed to be Śiva, with Viṣṇu the intermediary of the *Ajitāgama* and the sage Ruru – of the *Rauravāgama*.

These Shaivist treatises discuss the various problems of architecture and its allied arts: from the selection of the site for a building or complex and its orientation, the choice of building materials (stone, brick, wood), the principles for arranging a system of structures and their parts, the distribution of the separate parts and spaces of an ensemble, horizontal and vertical proportions, and the relationship between the main details of the exterior and the interior to a detailed description of the iconographic elements of various cultic objects.

In the exhaustiveness with which architectural aesthetics is treated, the *Ajitāgama* is undoubtedly the more important work. Here, fifteen chapters discuss, in various

aspects, the diverse technical, aesthetic, and iconographic problems of architecture. The most important of these problems are the selection of a site for a city or a building, its orientation toward the corners of the world and the immediately surrounding landscape, the configuration of a building and the number of its storeys, the arrangement of specific buildings, their functional interconnection, the formation of their exterior and interior, the requirements of canonical iconography, etc. “Because of their purpose,” the *Ajitāgama* states, “these buildings have an extremely simple interior plan” (*Ajitāgama*, 3.33). In this respect, the *Rauravāgama* is a less significant text because only four of its chapters are devoted to architecture. However, even they deal with many of the specific problems of architectural aesthetics.

Along with these treatises, which are the most important for knowing the distinctive nature of Indian architectural aesthetics, there are also others to which Vincent Lefèvre draws our attention in his research. They include, first of all, Varāhamihira’s 6th-century treatise on astrology – the *Bṛhatsaṃhitā*, in which separate parts are devoted to the building of cities (Chapter 52), to temples (Chapter 55), and to the discussion of canonical systems of images (Chapter 57). This treatise defines in detail, point by point, the measurements of all the main parts of a temple – the height of the door, the pedestal of the cultic sculpture, the height of the sculpture itself, the proportions of the face on the sculpture, and many other items that conform to the canonical requirements of aesthetics.

There is one more group of texts that are undoubtedly important for knowledge of Indian architectural aesthetics – the *Purāṇas*. The corpus of Puranic literature does not devote much attention to architectural aesthetics and artistic creation because of its encyclopedic character. Even here, however, we can encounter valuable information about the principles for building cities and temples, the characteristics of sculptural and pictorial décor, the most important canonical requirements, the systems of images created, the relationship between iconographic elements, etc. Of the more important *Purāṇas* that deal with these problems, we should single out the *Agnipurāṇa* (Chapter 104), the *Matsyapurāṇa* (Chapters 252, 257–270), and the *Viṣṇudharmottarapurāṇa* (Chapters 34–38, 88). The *Agnipurāṇa* is best known to students of Indian aesthetic and artistic theory for its parts devoted to iconographic problems (Mallman, 1963), as is also the *Mānasollāsa*. The *Matsyapurāṇa*, however, provides a great deal of information about the fundamental principles of architecture and the most general aspects of creating temples and images. The *Viṣṇudharmottarapurāṇa* is an equally significant text for learning about the aesthetics of both Indian architecture and painting, and it is often cited and commented on in research devoted to the aesthetics of Indian painting.

When speaking about the body of Puranic literature important for architectural aesthetics, we should also remember the *Bhāgavatapurāṇa*, which discusses the importance of forming the aesthetic context around a building and emphasizes the inner coherence of architecture, the fine arts, and their corresponding iconography. “The devotee should more fully establish My Deity by solidly constructing a temple, along with beautiful gardens,” the *Bhāgavatapurāṇa* states. “These gardens should be set aside to provide flowers for the regular daily worship, special Deity processions and holiday observances.” (*Bhāgavatapurāṇa*, Canto XI, Chapter 27:50) This special attention to context will be characteristic of the aesthetic traditions not only of the southern part of the Indian subcontinent but also of the Great Mughal Dynasty, which later experienced the powerful influence of Islamic and Persian architecture.

Unlike the West, where treatises on architectural aesthetics were primarily intended for architects, in India their audience was wider. It included: 1) patrons, who financed expensive buildings; 2) high-ranking priests, who used the buildings for cultic rituals; 3) architects, who were usually noble or high-ranking, well-educated priests; and finally, the most numerous category: 4) variously educated craftsmen, who performed the diverse tasks of erecting and decorating cultic and secular buildings and statues.

After studying from various angles the phenomenon of patronage in Indian civilization, Vincent Lefèvre maintains that the main audience for architectural treatises consisted not of architects, but of patrons, who found important general information in these texts to help them more clearly understand where to direct their efforts in order to implement their plans to erect a temple or other building. Architects, in contrast, had to supplement their specific task of designing and constructing a building with a great deal of knowledge drawn from other fields of learning. “The patron,” Lefèvre states, “is thus the key element in this process. He begins by taking the initiative; then he chooses those who will ensure that it is carried out, i.e. the officiating priest or priests on the one hand and the artisans on the other.” (Lefèvre, 2006, p. 115) For this reason, various Indian written records give the credit for creating the more important architectural ensembles not to the specific architect who designed the building, but to the patron who sought to exalt his virtues or merits by financially supporting the construction of a specific sacred or secular object.

Apart from the patron, an important role in the construction of sacred and secular buildings fell to the high-ranking cultic ministers or priests (*kartr̥* or *yajamāna*) who represented different religious movements and assumed the function of preserving the knowledge and rituals of the Vedic Period. In different texts they have various

names, but treatises on architecture usually call them *ācārya*, *guru*, or *deśika*. These cultic ministers *conducted all the rituals connected with the construction of significant architectural buildings or their ensembles, used astrology to select the site of a building and its orientation, determined the most favorable building sites for specific functions, blessed the beginning of construction, and supervised and consecrated the most important parts of this process*. If we may judge from various treatises, relations between cultic ministers and patrons were ambiguous. Indeed, treatises assign the most important role in the ritual process to the cultic minister, while the patron is depicted as a secondary figure standing behind him, but the reality was usually different: the one who commissioned and financed the building project, i.e. the patron, was the main figure in the emergence of the building.

In this complex system of strictly hierarchized social relations, the architects occupied an intermediary position between the patrons, the priests who conducted the rituals, and the *śilpīns*, or craftsmen. During various historical periods, different treatises on architecture regarded the role of the architect in different ways. “The word *sthapati* is the closest Sanskrit term for architect,” Raj Rewal explains in his study “Le statut d’architecte et d’artisan” (The Status of the Architect and the Artisan). “Translated literally, it means ‘master of space’ and designates the architect’s role in organizing and defining space in accordance with its different functions.” (Rewal, 1985, p. 12)

Here, it is worth mentioning that in many of the texts discussing architecture we encounter four basic types of architect: the *sthapati*, the *sūtragrahī*, the *vardhaki*, and the *taṣṣaka*. For example, in the above-mentioned *Mānasāra* the functions of each of them are connected with a divine genealogy. Thus, this treatise depicts one of the great gods of the Indian pantheon, Śiva, the great architect of the universe, as having four faces, each of which has different symbolic functions.

Architects were usually members of the educated Brahman caste, i.e. the priests who performed the functions delegated to them by the ruler or some other representative of the aristocracy. On the basis of a patron’s desires, they prepared a detailed blueprint of a temple or palace and assigned practical implementation to specific teams of lower-caste masons, carvers, and other types of craftsmen. In traditional Indian society, craftsmen were given, after the architect, a secondary, hierarchically lower, auxiliary role, and this fact is reflected in the treatises devoted to architecture. For this reason, these treatises also regard *śilpīns* as another type of specialist, different from patrons, experts on ritual, and architects. They are usually the intended audience for treatises dealing with the specific technical problems of architecture – the *śilpaśāstras*.

The *Citralakṣaṇa* and the Spread of Classical Aesthetics in Painting

If we may judge from written records, India had rich traditions of painting. Because paintings are not very durable, this part of the Indian heritage suffered the most from wars, upheavals, conquests, and the effects of natural conditions. Surviving treatises from the Classical Period on the aesthetics of painting attest that this art form flourished and was widespread in various regions. It passed through different stages of rise and decline. Its tragic fate can be seen even in what has happened to the famous paintings of Ajanta. Relatively recently, in the early 20th century according to witnesses, remnants of these paintings could be seen in 29 caves, while today for all practical purposes only six of these caves remain.

The oldest surviving *śilpaśāstras* on Indian painting and sculpture stand out not only for their canonical requirements but also, primarily, for their rigorously formalized comprehensive treatment of the means of artistic expression. Of more than 150 surviving *śilpaśāstras* the most important in aesthetic terms are the *Citralakṣaṇa*, *Viṣṇudharmottara*, *Abhilaṣita*, *Aṭṭhasālīnī*, *Citrasūtra*, *Kāśyapaśilpa*, *Samarāṅgaṇa*, and *Śilparatna*.

The oldest and most authoritative of the surviving *śilpaśāstras* are the *Citralakṣaṇa* (Characteristic Features of Painting) and the *Viṣṇudharmottara* (Virtuous Laws of Viṣṇu, or Treatise on Painting). The author of the *Citralakṣaṇa*, an aesthetic treatise on painting that has survived in a Tibetan translation, is unknown, although the text states that the anonymous author is transmitting the teachings of the legendary teacher of arts Nagna-jīṭ. Later, the ruler of the gods, Brahmā, appears in this treatise as well as the legendary architect of heaven who transmits his words, Viśvakarman, the patron of all arts and crafts. In addition to these two personalities, the author of the *Citralakṣaṇa* is also said to be the legendary Pralāda.

When the *Citralakṣaṇa* was written is still being discussed. The quotation of passages from this treatise in later Buddhist literature and the veneration of the Vedic gods characteristic of pre-Buddhist treatises at the beginning of this text as well as the absence of direct references to the Buddhist pantheon of gods all allow us to suppose that the most archaic stratum of the *Citralakṣaṇa* goes back to about the 5th century B.C., i.e. that it was created before Buddhism became established in the country and the powerful torrent of that movement's literature emerged. When we analyze the *Citralakṣaṇa* more closely, we clearly observe vestiges of early, pre-Buddhist mythological and aesthetic traditions. Moreover, a reference in this treatise to the intermingling of the castes attests that it took shape when the ideas of orthodox Brahmanism had already been loosened by the democratic ideologies of Buddhism and Jainism, which affirmed the equality of all people in spiritual

matters. The fact that this treatise primarily invokes the triad of the post-Vedic pantheon of gods – Brahmā, Śiva, and Viṣṇu – allows us to guess that most of it was redacted around the 1st century.

One of the earliest authorities on the *Citralakṣaṇa*, the German Indologist Berthold Laufer, published an annotated German translation from Tibetan in 1913 and wrote a long introduction in which he sought to determine the circumstances under which this text appeared and its authorship. After making a comparative structural and stylistic analysis, he attributed this treatise to the Jain aesthetic tradition and thought that the surviving Tibetan version has at least three different authors. He connected the presence of Buddhist motifs in the *Citralakṣaṇa* with later redactions, which were made when this religion became dominant in the region where this text appeared. Hence follows Laufer's other important hypothesis – that many of the motifs in this treatise connected with the Buddhist aesthetic tradition are of a more archaic, pre-Buddhist origin and are generally characteristic of earlier Indian traditions of philosophy, philology, aesthetics, art, and the depiction of the gods.

The clearly structured composition of the *Citralakṣaṇa* and the unity of the ideas it develops attest that it is a summary of aesthetic traditions of painting that had formed over the centuries. This treatise consists of three chapters. The first one relates the legend about the birth of the *Citralakṣaṇa* and the creation of the first picture, and the second tells about the social purpose and role of painting. The third treats in detail the specific problems involved in painting gods, people, and animals and discusses the means of artistic expression, various canonical requirements, and a multitude of purely technical principles and details of painting.

Like most traditional Indian aesthetic treatises, the *Citralakṣaṇa* begins with veneration of the major gods. Then, a legend is related about how a wise king is visited by a despairing Brahman who asks him to bring back to life his only son, who has died. The king is helped by the ruler of the gods, Brahmā, who requests that an image of the dead boy be created so that he might bring him back to life. In the name of Brahmā, the king is told in this treatise:

Through my grace, you have painted the Brahman's son and at the same time brought forth into the world of the living the first picture. [...] Today and forever shall this picture gain a place of eminence. May it capture the hearts of men and always confer upon them the boons of happiness and well-being. May blessings and good fortune emanate from it, and may all sins be avoided. May it destroy the Rakshasas and overcome enemies. Because you have painted it at my command, the word *citra* (in the sense of painting) will

come into being on account of this first of the painted works. (*Citralakṣaṇa*, Chapter 1:339–346)

Later, this treatise relates how the king goes to Brahmā's residence and asks him to reveal the secrets of the art of painting, to teach him how to make pictures and what to depict in them. Constant references by the authors of this treatise to the world of the gods and the transmission of basic theses through their lips are intended to emphasize the significance of the ideas developed here, elevate painting in the artistic hierarchy, and make it the lodestar of the other arts. This treatise maintains that, just as the king is supreme among people, so too painting is the most important among the arts. Just as all rivers flow into the ocean, from which treasures are obtained, so too "all types of art are subordinate to painting" (*Citralakṣaṇa*, Chapter 1: 366–370).

Carrying out Brahmā's precepts, the king goes to the god of crafts and arts, Viśvakarman, who explains in detail how to paint pictures on various themes, the nature of proportions, etc. These teachings are expounded in the *Citralakṣaṇa*, a text esteemed by the gods and proclaimed the main work that reveals the various artistic subtleties of painting as well as the laws of composition, proportion, the use of color, etc.

The *Citralakṣaṇa* describes the different kinds of pictures with their characteristic features and has much to say about the proportions, forms, and laws for drawing contours that a true master and connoisseur of painting needs to understand. The rules and recommendations put forth in this treatise are based on a close observation of nature and of the proportions of the human face and body. In the depiction of gods, people, animals, and natural phenomena, the *Citralakṣaṇa* distinguishes specific canonical principles whose purpose is to emphasize the supreme nature of the gods and the features of different human types and specific social strata. Here, special attention is devoted to the purely technical principles of composition, to proportion, the ratios between forms, and the laws of line and color. The basic unit of measure is the *aṅgula*, i.e. the width of a finger, equal to the width of eight barleycorns. According to the authors of this treatise, the ideal proportions of the face consist of three equal parts: the forehead, the nose, and the lower part of the face, each of which is equal to four *aṅgulas*. The *Citralakṣaṇa* precisely defines the proportions of all the main parts of the human body and face and indicates their ideal color.

The *Citralakṣaṇa*, *Viṣṇudharmottara*, *Citrasūtra*, and other aesthetic treatises constantly emphasize the significance of painting and its special place in the hierarchy of the arts. The *Samarāṅgaṇasūtradhāra* states that "painting is the most important kind of art" (Daldjit, 1987, p. 123). The *Aṭṭhasālīnī* maintains that "there is no more diverse art in the world than painting." Another famous treatise on painting, the *Viṣṇudharmottara*,

explains that painting is the most perfect art: it helps one achieve the ideals of *dharma*, *karma*, *artha*, and *mokṣa*. “In the home it diffuses supreme goodness.” According to the author of this treatise, the cultivation of painting helps everyone perform his duty and become a good citizen because, by painting, a person liberates himself from the low passions that enslave him and “nurtures the highest qualities.” Thus, painting is exalted as an art that promotes personal perfection and helps establish high ethical principles. “Painting,” the *Viṣṇudharmottara* states, “cleanses the human spirit, eliminates gloomy thoughts, spreads goodness, and gives the greatest pleasure. It destroys the monsters of bad dreams and helps the household gods.” (Daldjit, 1987, p. 123)

One *śilpaśāstra* on the theoretical principles of painting during the 3rd–4th century emphasizes the interdependence of all the arts and, as it were, presents a graded hierarchical system in which, one by one, in order of importance, the various kinds of art are named on the basis of their interconnections in the creation of a specific artistic image. As is common in aesthetic treatises of the Classical Period, this view is conveyed in the form of a dialogue:

King: O Sinless One! Be good enough to teach me the methods of image-making.

Sage: One who does not know the laws of painting can never understand the laws of image-making.

King: Be then good enough, O Sage, to teach me the laws of painting.

Sage: But it is difficult to understand the laws of painting without any knowledge of the technique of dancing.

King: Kindly instruct me then in the art of dancing.

Sage: This is difficult to understand without a thorough knowledge of the laws of instrumental music.

King: Pray teach me the laws of instrumental music.

Sage: But the laws of instrumental music cannot be learnt without a deep knowledge of the art of vocal music.

King: If vocal music be the source of all the arts, reveal then to me, O Sage, the laws of vocal music. (Anand, 1957, p. 61)

The passage quoted here is important in order to understand the distinctive aesthetic values of Indian fine arts. First of all, it reveals the idea, characteristic of traditional Indian aesthetic thought, that all kinds of art are interconnected. Moreover, it highlights the attitudes of hierarchical thinking. And finally, it proclaims the requirement that every true artist should have a universal education in the various fields of art.

Indian painting, therefore, always evaluates true art and its creator not only aesthetically but also on the level of extensive humanitarian culture and ethical ideals. Classical

Indian aesthetics is close to the Greek principle of *kalokagathia*, i.e. the unity of beauty and goodness. Thus, in order to create perfect works of art, the painter must, according to the requirements of the *śilpaśāstras*, be a virtuous person who has a serious view of life, does not yield to anger, is devout, is comprehensively educated, controls his emotions, and is kind-hearted. When discussing the preconditions for creating true art, the treatises devote special attention to the artist's psychological preparation, which helps him naturally reveal his inner creative powers. To this end, extensive use was made of various methods developed in different aesthetic traditions of meditation and psychological training.

In the early *śilpaśāstras*, the functions of paintings are already clearly defined. These functions are directly related to the sphere in which paintings are used. According to the *Viṣṇudharmottara*, the main purposes of paintings are: first, to meet cultic needs in temples; then, to adorn the palaces of rulers; and finally, to decorate private homes. The goal of painting is to provide pleasure and spiritual satisfaction. Since the oldest times, Indian culture has attributed magical power to painting, the ability to protect against the forces of evil. For this reason, aesthetic treatises recommend that one should avoid keeping in one's home pictures that depict dark powers, destructive phenomena, wars, violence, death, and sadness. They suggest that one should hang on one's walls only happy and heart-warming pictures.

Religious paintings symbolic of justice should in visual, sensory form reflect basic religious ideals, cleanse human consciousness of earthly care, and redirect it toward the heavenly world. Palace paintings should convey lyrical moods of aesthetic pleasure, while paintings that decorate private homes should reflect the earthly world of nature and animals. On this basis, traditional painting is classified as 1) "true" (serving religious purposes), 2) lyrical, and 3) secular.

The *śilpaśāstras* regard the realistic depiction of the world with indifference. Art that served religion and was directed toward the world of the gods was primarily noted for symbolism and conformity to the canons and the ideal proportions defined in them.

According to the authors of canonical treatises on the fine arts, in order to create images of the gods, a painter or sculptor first had to master complex methods of meditation, perform rituals, and review texts that helped him spiritually cleanse himself and liberate his creative powers. As Ananda Coomaraswamy indicates, various ritual texts, or *mantras*, provide the artist immersed in visual meditation (*dhyāna*) with creative impulses for his imagination, which forms a model of the divine image to be created (Coomaraswamy, 1923, p. 76).

Thus, mastery of the principles of psychological training was supposed to help the artist naturally enter the creative process and, in the depths of his soul, create an image

of divinity. In order to liberate his creative powers and enter a special state of spiritual elation, the artist repeated *bīja mantras* (seed prayers) to help him meditate and clear his consciousness. Once he saw, in the depths of his soul, the image he was creating, the artist used all the power of his talent to bring out the lofty rudiments of divinity in a block of stone, in wood, or in paint.

Indian treatises on the aesthetics of painting deal not only with the significant aspects of a painter's creative activity but also with the formal structures of a work of art. Hence arises the concept of *rūpa* (form), which these treatises explain in two ways. It is connected, first of all, with all the canonically regulated external formal attributes that are employed in the depiction of people of a specific social stratum or psychological type. In painting, they all differ in attire, color symbolism, and many iconographic details. In addition, the *Viṣṇudharmottara* regards the category of form as the totality of formal means of artistic expression, combining such important plastic components of painting as outline, color, modeling, and décor (*Viṣṇudharmottara*, Book III, Chapter 41:10). In aesthetic treatises on painting, these elements are united by the general concept of *bhūṣaṇa* (artistic expression).

The aesthetics of Indian painting regards the category of form as the main element for expressing the spirit of the artist. This view leads to the theory of the two basic principles of similarity, or conformity, between painted image and archetype: *anurūpa* (conformity to the canon) and *sādṛśya* (conformity to reality). The first principle invites the painter to exclusively follow a totality of external, formal attributes that are detached from reality and defined by the canon, while the second is connected with the painter's orientation toward the objects of the real surrounding world (animals, homes, trees), whose principles of depiction are not limited by strict canonical rules.

"In the traditional technique of Indian painting," Siri Gunasinghe aptly observes, "the outline of the drawing is a major element to which, in contrast to other artistic traditions, very great importance was conferred, so that all the other elements, including the application of color, seem to have been left in the background" (Gunasinghe, 1957, p. 17). The *śilpaśāstras* regard a linear drawing (*lekhā* or *rekhā*) as the main active element of artistic expression (*bhūṣaṇa*) – one that creates and separates the forms in a picture and regulates the distribution of rhythmic structures. In its importance in the aesthetics of Indian painting, the soft flexible outline competes with color and often even overshadows its significance. Line becomes a universal element in artistic expression: it helps the painter correctly arrange areas of color and distinguish the most important objects, human figures, and various details in his picture. This priority given to linear drawing connects the aesthetics of Indian painting with the traditions of Egypt and, in part, Byzantium. This connection is

clearly attested by Indian frescos, in which line never disappears under a mantle of colors because the Indian artist, after completing a picture according to the aesthetic requirements of painting, returns again to his linear drawing, which he highlights in order to balance all the components of the picture he is creating.

Different aesthetic treatises explain the principles of linear drawing in various ways. The *Viṣṇudharmottara* emphasizes the significance of the basic spontaneous outline, which, in the opinion of the authors of this treatise, determines the picture as a whole. The linear drawing must be sketched in with a hard and dark pencil. Here, nothing is said about the repeated accentuation of the outline. According to another treatise, the *Śilparatna*, when a fresco is painted, the drawing should be made directly on the prepared wall. Later, the lines and forms of the picture should be modeled until the artist achieves the desired effect.

In Indian aesthetics, contour line drawing was the element that organized the composition of a painting. The painter relied on two basic principles: 1) proportion (*pramāṇa*) and 2) position (*sthāna*). The main goal of the system of *pramāṇa* was to preserve the unity and harmony of the artistic image being created. This system was applied extensively not only in painting but also in sculpture. When discussing the principles of correct *pramāṇa*, many aesthetic treatises appeal to sculpture – the fine art that employs solid materials.

What is characteristic of the aesthetics of Indian painting, however, is a constant reliance not only on sculpture but also on the arts of drama and dance with their solid theoretical aesthetic foundation. In order to convey the various poses of human figures with greater effect, the aesthetics of Indian painting develops a system oriented toward the arts of drama and dance, i.e. the theory of *sthāna*. On the basis of the aesthetic principles of dance, this system defines in detail the nine main turn positions of vertical human figures and many other less significant ones, with various gestures, from different angles of vision. The *Viṣṇudharmottara* recommends avoiding the depiction of a single figure facing another one (*Viṣṇudharmottara*, Book III, Chapter 43).

In addition to line drawing, the *śilpaśāstras* assign an important role to the phenomenon and symbolism of color (*varṇa* or *raṅga*). These treatises distinguish two different kinds of color: 1) *mūlavarṇa*, or *mūlaraṅga*, i.e. the five pure or basic colors, and 2) *miśravarṇa*, or *miśraraṅga*, i.e. the secondary colors, which are created by mixing two or more pure colors. The *Citralakṣaṇa*, the *Viṣṇudharmottara*, and other early aesthetic treatises give color a more modest role. In later works, however, the significance of color grows perceptibly. Attention is increasingly devoted to the emotional effect of colors and their brightness, and new problems in the gradation of tones, halftones, and hues are treated.

During the Late Classical Period and the Early Middle Ages, color was already considered the basic means of artistic expression in painting and of effect on viewers. “Masters value contour, connoisseurs – modeling, but most people – richness of color” (*Viṣṇudharmottara*, Book III, Chapter 41:9). When describing the creation of a painting, aesthetic treatises indicate that, after the systems of proportion (*pramāṇa*) and position (*sthāna*) have helped the contours of objects and figures emerge in a picture, there is another important stage in this process, i.e. highlighting the magical power of colors.

If we may judge from the development of fresco painting in Ajanta, the technique for applying color changed perceptibly. The early Ajanta frescos of the 2nd–1st century B.C. were painted by spontaneously applying colors. Later, under the influence of theatrical aesthetics, new principles for applying colors were canonized in painting – principles reminiscent of the technique for applying make-up on actors. The essence of the Indian color system consisted of local color, the distinctive quality of which emerged gradually. First, on a prepared drawing, an even layer of a yellowish color was applied. Later, according to strictly defined canonical requirements (*anurūpa*), colors were selected that symbolized gods of different rank, rulers, members of various castes and ethnic groups, etc. Color symbolism encompassed the depiction of both the human body and important details on clothing.

After applying the color, the artist could perform the modeling (*vartana*). Like many other aesthetic concepts in painting, this category directly related to color was taken over from the aesthetics of drama. In the *Nāṭyaśāstra*, *vartana* means the application of make-up on an actor's face or other parts of his body. In Indian aesthetics, modeling eventually became the most important means of artistic expression, the one that bestows perfection on a work of art. “Painting without modeling,” it is written in the *Viṣṇudharmottara*, “is traditionally considered mediocre painting. If only a part is modeled, and a part not, it is considered bad, but painting based on modeling is considered the best.” (*Viṣṇudharmottara*, Book III, Chapter 42:83). Here, modeling is considered the most complex phase, the one that demands the highest level of mastery from the painter and that crowns the creative process. From the category of modeling there later evolved the related concept of *śyāma-jvālābheda*, which is used in aesthetic treatises on painting when discussing the relationship between chiaroscuro, surface, and depth as well as the illusion of relief in the depiction of separate objects.

The *Viṣṇudharmottara* distinguishes three different types of modeling: 1) leaf-shaped brushstrokes of pale, washed-out colors; 2) brushstrokes of subtle colors applied in tiny dots; and 3) the highest form of modeling, reminiscent of the technique of theatrical make-up, conveying with great subtlety the relief of the objects in the picture. This last

type of modeling is described in the *śilpaśāstras* as the most excellent, accessible only to true masters of painting.

Thus, as an analysis of the category of modeling shows, the classical aesthetics of painting reflects a characteristic of Indian artistic culture – the constant migration of aesthetic principles and means of artistic expression from one art form occupying a high place in the artistic hierarchy to another. The dominant role of theatrical art during the Classical Period is directly expressed in the aesthetics of painting and sculpture, which were penetrated not only by the categories developed in treatises on drama and the more universal principles of artistic creation but even by the depiction of poses and gestures characteristic of drama and dance. It is no accident that the *Viṣṇudharmottara* concludes its treatment of the artistic subtleties of painting by discussing the adoption of technical principles from theater and dance.

Eventually, the *śilpaśāstras* crystallized the six basic aesthetic principles of classical Indian painting, which correspond to the six principles of Chinese painting formulated in Xie He's famous work *The Record of the Classification of Old Painters*. These Indian principles are:

1. *rūpabheda* – distinguishing the external features of the objects and forms being depicted;
2. *pramāṇa* – relying on the principles of the canon and of proportion;
3. *bhava* – purposefully using the means of artistic expression to convey various psychological moods (*rasa*) and feelings (*bhava*);
4. *lāvaṇyayojana* – discerning and conveying through painting the beauty, charm, and grace of the phenomena of the external world;
5. *sadr̥ṣya* – adequately depicting phenomena and objects, rendering the content of surfaces and depths;
6. *varṇikabhaṅga* – masterfully using the technical means of artistic expression and the relationships between colors.

In a late commentary written by Yaśodhara (12th–13th century) on Vātsyāyana's *Kāmasūtra*, these six principles of Indian painting are paraphrased thus:

1. the classification of painted forms;
2. the following of correct proportions and canons;
3. the adequate expression of *rasa* (aesthetic moods);
4. the rendition of grace and charm;
5. the conformity of the object;
6. the correct relationship between colors.

Thus, the *śilpaśāstras* of the Classical Period formed the fundamental theoretical principles of traditional Indian painting and aesthetics. The main achievement of the

śilpaśāstras of this period lies in *their creation of distinctive aesthetic and art-historical concepts, their profound formulation of the essence of art and of canonized creative principles, and their reflection on the patterns in the process of artistic creation.* Like the rest of traditional Indian aesthetics, they stress the importance for the artist of a comprehensive education, psychological training, and knowledge of the means of expression in allied art forms. Also, they develop ideal canonical principles of proportion and iconography, and they emphasize the significance of line drawing, color, and modeling. The aesthetic ideals and principles of artistic creation that had crystallized in the *śilpaśāstras* of the Classical Period exerted great influence on the later Middle Ages, during which they were the norm and were developed further.

The Characteristics of Medieval Aesthetics and the Principles of Scholastic Aesthetics

With many typological features similar to those of the Western Middle Ages, the aesthetics of the Indian Post-Classical Period is closely connected to earlier traditions of aesthetic and artistic culture. When we make a comparison with how aesthetic thought developed during the Classical Period, we can see an analogous intellectual syncretism and a consistent continuity of ideas. After the Hūṇa (Hephthalite or White Hun) invasion and seizure of the cultural centers of Northern India in 470, the Gupta Empire fell, and splintered into a multitude of feudal kingdoms and dukedoms ruled by local dynasties, the country entered its Medieval Period. Northern India ceased to dominate the culture of the country. As the empire broke down into small state formations, the ascetic ideologies of Buddhism and Jainism began to be displaced by local religions and cults of a more liberal Hindu orientation.

Three basic trends dominated the development of Indian aesthetic thought during the Early Middle Ages. The first was the *scholastic*, which manifested itself in treatise-commentaries on philosophical metaphysics. Although this trend in aesthetic thought often developed under the strong influence of religious ideals, it was not merely the “handmaiden of theology.” This tradition of scholastic aesthetics was often interwoven with – and exerted a powerful influence on – the second trend dominant during the Middle Ages, that of the *nāṭyaśāstras*, or the *poetic* tradition, which mainly dealt with the problems of literary aesthetics that had crystallized during the Classical Period. The third trend, that of the *vāstuśāstras* and *śilpaśāstras* devoted to architecture and the fine arts, mainly confined itself to the study of technical, empirical, and art-historical problems, to the formulation of normative creative principles, and to the description of iconographic systems.

Scholastic aesthetics was constantly oriented toward the sacred texts (*āgamas*) of the past. They were regarded as especially important sources of knowledge – ones that symbolically encoded the highest wisdom and the laws governing the processes of existence. This exaltation of the authority of canonical texts and of their didactic power explains why, in medieval aesthetics, the problem of the *sources of knowledge* acquires special importance. Moreover, these texts led to *the interpretive, hermeneutic, commentarial nature of medieval aesthetics and the scholastic style of thinking*.

Indeed, one of the essential differences between classical and medieval aesthetics is connected with *the transition from original aesthetic conceptions to commentarial activity, in which ideology and canonical patterns of thinking begin to overshadow the development of living aesthetic thought. The scholastic thinking that grew during the Middle Ages is a typical product of a commentarial culture*. However, we should not belittle its significance too much because even scholasticism has periods during which there are powerful bursts of creative thought, when there emerge constructive principles of synthetic thinking that are important for the future – as, for example, in the works of Bhāmaha, Vāmana, and Śaṅkara in India or during the period of mature Western scholasticism (Albert the Great, Bonaventure, Thomas Aquinas).

A deeper acquaintance with the genesis of medieval Indian aesthetics attests that the beginnings of scholastic thinking unfolded earlier here than in the West. They must be sought in 5th-century Brahmanic philosophical metaphysics, which developed new Hindu aesthetic ideals. From then on, there arose in medieval Indian culture a new type of scholar – the scholastic commentator, who did not limit himself to the repetition of earlier-stated theses and ideas and their hermeneutical analysis but, instead, relied on classical canonical texts to create philosophical and aesthetic systems on a new level of intellectual culture. Thus, even commentarial works that hermeneutically explicate and interpret canonical texts contain a lively development of aesthetic thought, an expansion of the problems treated, and a growth in the scope of knowledge. This orientation by followers of scholastic aesthetics explains why many medieval aesthetic treatises acquired the form of instructional digests and compendiums with extensive commentaries.

It is noteworthy that the founder of the so-called Alamkaric School that was then forming, Bhāmaha, devotes the entire fifth chapter of his treatise the *Kāvyaḷaṃkāra* (Poetic Ornaments) to the correct premises of learned analysis, inductive reasoning, the rules of correct learned polemics, the methods of proving the truth, and logically valid conclusions. Relying on the doctrine of *nyāya*, Bhāmaha puts forward the importance for learned analysis of the four sources of independent knowledge – understanding, inductive reasoning, comparison, and proof, or reliable testimony. He distinguishes

two basic ways of knowing reality and the world of art: one that is direct and intuitive and one that is indirect and deductive. “Each of them,” explains Bhāmaha, “has its own object [of knowledge], its own sole and universal first principles” (*Kāvyaḷamkāra*, Chapter 5:5).

This author of a commentary (7th-8th century) on the main text, the *Sāṃkhya Kārikā*, of the Sāṃkhya philosophical system, when expounding his own theoretical constructions, cites a text that names eleven components necessary for the construction of an intellectually sound theoretical system. Thus, at this stage in the development of Indian scholastic thought we can see a clearly crystallized methodology – a singular “metatheory” that delineates the principles for creating a model theoretical system.

A great influence on the development of scholastic aesthetic thought was exerted by the eminent thinker of the Advaita-Vedānta (nondualistic Vedānta) school Śaṅkara (788–820). During a life of only 32 years, this philosopher, aesthetician, poet, and outstanding polemicist wrote many classical theoretical-commentarial works that reveal the possibilities for the practical application of a consistent scholastic methodology. In Śaṅkara’s aesthetic views we can sense the influence of the scholastic metaphysics developed in the Buddhist *sūtras*. It is no accident that another influential follower of Vedānta, Rāmānuja (born 1027), regarded Śaṅkara as a “closet Buddhist.”

Śaṅkara continued the classical aesthetic tradition, in which the theory of *rasa* was dominant, and developed the principles, characteristic of Hindu aesthetics, of the close interweaving of aesthetic and religious elements. Developing his teaching about the three paths to enlightenment, knowledge (*jñāna mārga*), action (*karma mārga*), and love (*bhakti mārga*), Śaṅkara proclaimed the priority of the path of knowledge. He rejected the naturalistic and openly erotic orientation of Shaktism and Tantrism and exalted the need of the personality for liberation (*mokṣa*) from the outward forms of existence. In Śaṅkara’s conception, as in Buddhism, the main obstacle to knowledge of absolute being is connected with ignorance (*avidyā*), which in the teaching of Advaita-Vedānta is regarded not as a quality in some human being, but as an objective cosmic factor that conceals reality beneath a veil of appearance (*māyā*).

Thus, by uniting different elements of Brahmanism, the *Upaniṣads*, and Buddhism in his teaching, Śaṅkara gave amorphous Hinduism the form of a unified, comprehensively developed philosophical and aesthetic doctrine that integrated and overshadowed the ideas of Buddhism. The aesthetic principles developed in Śaṅkara’s works had a great influence on the further development of Hindu aesthetics and artistic iconography. Under the influence of Śaṅkara’s refined aesthetic metaphysics, the earthly images of water goddesses and the zoomorphic ones of animals dominant during the early development

of Hindu sculpture were later replaced by ones filled with the significant symbolism of the dancing Śiva Nāṭarāja and of the three-faced Śiva.

Under the influence of Śaṅkara's authority, medieval scholastic aestheticians devoted ever-greater attention to a methodologically consistent analysis of basic problems and categories. Eventually, as the experience of the theoreticians (Bhāmaha, Daṇḍin, Vāmana, Udbhaṭa) of the Alamkaric School of poetics was being summarized, normative principles of correct scholastic polemics crystallized, which put in first place a thesis requiring that one's opponent be challenged and his position refuted. Later, this initial thesis could already be considered an approved doctrine. The principles of this polemical methodology characteristic of the scholastic style of thinking were comprehensively developed by the famous 10th-century aesthetician Rājaśekhara in his treatise the *Kāvyamīmāṃsā* (Reflections on Poetry).

Thus, unlike the aesthetic treatises on architecture and the fine arts, which are limited to normative descriptions and an emphasis on the significance of iconography, the poetic treatises (*alaṃkāraśāstras*) dominant in medieval aesthetic thought are usually based on scholastic intellectual principles. In these treatises, diverse canonical traditions emerge with their own methodological principles for constructing a text, raising problems, and dealing with them.

In most of the treatises on aesthetics, a linking role is performed by brief, laconically formulated theses (*sūtras*) that are closely related to one another in the text. Then comes the artistic interpretation of these theses, something often expressed through colorful poetic images, and finally – certain rules or generalized conclusions expressed in poetic form, their effectiveness determined by the synthetic thinking of the author. In all the *śāstras*, we encounter numerous more or less stable, almost stereotypical problems that migrate over many centuries from one treatise to another. At the center of interest in traditional Indian aesthetics are the sources, purpose, and functions of art, systems of aesthetic categories, the characteristics of different types and genres of art, the imagination and intuition of the artist, the process of artistic creation, the means of artistic expression, poetic figures or ornaments (*alaṃkāras*), artistic style (*rīti*), artistic excellences (*guṇas*) and defects (*doṣas*), aesthetic moods (*rasas*), the hidden meaning (*dhvani*) of a work of art, the lightning flash of intuition (*prātibhā*), etc.

The Alamkaric School: Bhāmaha, Daṇḍin, Vāmana

Formed during the transition between the Classical and Medieval periods, the aesthetics of the Alamkaric School developed as a normative discipline that tried to determine

the most general patterns in the creation of poetry. Representatives of the Alamkaric School, beginning with Bhāmaha and ending with Vāmana, maintained that *ornaments are the most important means of artistic expression*. For this reason, this stage in the development of aesthetic thought, with its focus on the means of artistic expression and features of style, held little interest for scholars. In fact, one of the first students of Indian aesthetics, Hermann Jacobi, categorically asserted that the greatest defect of this school was its empirical orientation, i.e. that it limited itself to the nonessential, purely formal and technical problems of creation.

The founder of the Alamkaric School is Bhāmaha. When he lived has been hotly debated by Indologists for many decades. The latest scholarly information allows us to suppose that he lived around the late 4th century and the first half of the 5th century, but no later than the 5th century. Bhāmaha's *Kāvyaḷaṃkāra* (Poetic Ornaments) summarizes the achievements of earlier literary aesthetics and comments on the ideas of earlier theoreticians. The author himself of this treatise acknowledges that he has relied on studies of ornament in language and of poetic figures formulated in the works of other scholars as well as on his own personal reflections. "Let my judges," Bhāmaha says, "be those true connoisseurs who have devoted themselves to the study of poetic language. [After all,] imperfect decisions will not satisfy those sages whose minds are on a higher level." (*Kāvyaḷaṃkāra*, Chapter 5:69)

At the beginning of the *Kāvyaḷaṃkāra*, Bhāmaha philosophizes about the didactic power of poetry and art and their ability to influence human consciousness and actions. He speaks about the importance for every poet of knowing various branches of learning – grammar, lexicography, prosody, the laws of the world around man, the works of his predecessors, logic, and all the arts (*Kāvyaḷaṃkāra*, Chapters 1:3, 5:4). An artist who seeks the heights of true mastery should, according to Bhāmaha, be well acquainted with all 64 of the arts named in Indian treatises.

Bhāmaha ascribes to *kāvya* literature (written in meters and in prose) the ability to achieve all the life ideals proclaimed by Hinduism. "A true work of poetic art," he writes, "provides knowledge of *dharma*, *artha*, *karma*, and *mokṣa* as well as pleasure and glory" (*Kāvyaḷaṃkāra*, Chapter 1:2). This aesthetician distinguishes two basic poetic styles: *vaidarbhī* (simple and sonorous) and *gauḍī* (pompous and grandiloquent). Expanding on Bharata's tradition, he speaks about stylistic defects, of which, as in the *Nāṭyaśāstra*, he lists ten. In Bhāmaha's treatise, a teaching about the qualities of aesthetic language also emerges, although we do not yet encounter the category of *guṇa* (excellence, essential characteristic).

The most important objects of Bhāmaha's aesthetic conception are the means of artistic expression and the elements of artistic language, while his central aesthetic category

is *alaṃkāra*, i.e. poetic figure or ornament. “Thanks to *alaṃkāras*, a [poetic] work,” Bhāmaha states, “becomes something special” (*Kāvyaṭalaṃkāra*, Chapter 1:35). *Alaṃkāras*, in his opinion, help enchant the apprehender of art with the uncommonness, beauty, depth, and suggestive grace of poetic language. As if summarizing his predecessors’ reflections on the characteristics of poetic language and the means of artistic expression that are important for the structure of a poetic work, Bhāmaha classifies these means as formal, or connected with adorning the form of words (*śabda-alaṃkāra*), and contentual, or connected with adorning meaning (*artha-alaṃkāra*) – all of which is directly connected with Bhāmaha’s definition of poetry as “close interaction between the form and meaning of a word” (*Kāvyaṭalaṃkāra*, Chapter 1:13).

Thus, the ornaments connected with the form and meaning of a word not only make up the essence of poetic art but also determine the specifics of this art and its magical effect on people. Hence follow the title of Bhāmaha’s treatise – *Poetic Ornaments* – and the special attention devoted to *alaṃkāras*, their specific features, their scrupulous classification, and the detailed description of each of them, of which he lists about thirty.

However, Bhāmaha understands that ornaments by themselves, without the artist’s natural abilities and imagination, have no meaning. “Even someone without talent,” he says, “can master the different branches of learning under the guidance of teachers, but verses can be created only by someone who has imagination” (*Kāvyaṭalaṃkāra*, Chapter 1:5). Thus, only talent, or the spiritual abilities acquired during the course of previous incarnations – what is meant by the Buddhist term *pratibhā* (clarity of consciousness) – can help the artist harness the power of imagination when creating a meaningful work of art. Bhāmaha’s thesis that poetry is a purposeful combination of the form and meaning of words, a combination that arises through the enlightenment of consciousness, as well as his teaching about the two parts of poetic language – its *form* (outer appearance) and its *content* (inner meaning) – became the point of departure for later conceptions. Starting with Bhāmaha’s treatise *Poetic Ornaments*, for a long time the development of Sanskrit poetics coincided, because of the suggestiveness of this thinker’s ideas, with his teaching about *alaṃkāras*, and poetic treatises came to be called *alaṃkāraśāstras*. In later Indian aesthetics, the structure of Bhāmaha’s treatise and his methods for developing his main theses programmed, as it were, the principles for scholastic thinking, polemics, and the treatment of fundamental problems.

Bhāmaha’s ideas were further developed by his follower Daṇḍin, who lived somewhere between the 6th and the 8th century. He was one of the most illustrious, best-educated personalities of his period. Living in various Indian cultural centers, since childhood he had received an excellent philosophical and philological education, and he was well acquainted with the ideas of Buddhism, Jainism, and Brahmanism as well as with the

achievements of the various arts. In the cultural history of India, Daṇḍin emerges not only as one of the leaders in Sanskrit imaginative literature, as an excellent master of the word, but also as an influential aesthetician.

In the *Kāvyādarśa* (Mirror of Poetry), he briefly surveys Bhāmaha's ideas and those of his other predecessors and deals with all the problems of traditional Indian aesthetics. He observes that all *alaṃkāras* arise from the desire to define something unusual, and so that this desire might surpass the limitations of the human psyche, he relies on the opportunities provided by hyperbole. In Daṇḍin's opinion, *alaṃkāras* are expressive means of *kāvya*, such that they give poetry beauty, while aesthetic moods (*rasas*) determine the subtlety of poetry.

Daṇḍin combines word and meaning in the synthetic poetic concept of body (*śarīra*). Like Bhāmaha, he connects the essence of a work of art with poetic ornaments, and he supplements his predecessor's theory with the categories of the excellences of form and meaning. Daṇḍin also deals with the subject of artistic creation and the creative process. For him, the most important preconditions for artistic creation are natural imagination, a comprehensive education, and the constant improvement of skills. Daṇḍin believes that erudition and skills acquired through constant practice can compensate for a lack of talent. He invites artists to zealously study different branches of learning, especially grammar, which helps one distinguish excellences from defects in poetic language and foster clarity and an expressive style. In Daṇḍin's conception, the category of poetic excellence is subordinate to the more universal one of artistic style. The latter becomes the most important precondition for the birth of true art because, when strict stylistic principles are followed, all the parts of a work are organized into an indivisible whole. Daṇḍin reduces all of these many individual artistic manners to two basic styles: *vaidarbhī*, which stands out for clarity, simplicity, and moderation, and *gaudī*, which is manneristic, imposing, and filled with obscure meanings.

The third leading representative of the Alamkaric School, Vāmana (8th–9th century), is thought to have been a minister of a ruler of Kashmir, Jayāpīḍa (779–813). He was comprehensively educated, and in addition to poetry and aesthetics, he also worked in painting. This fact explains his tendency to deal with poetic problems by relying on the principles and images of painting. Vāmana was an original and systematic thinker who introduced many innovations into the development of Indian aesthetic thought. He was the first to develop the concept of the spirit (*ātman*) of poetry. He was the first to speak about beauty as one of the main criteria of the value of a work of art, to propound the significance of metaphor and associative thinking, and to discuss the emotional power of aesthetic suggestion, reticence, and things left unsaid.

Vāmana's famous treatise, the *Kāvyaśālaṃkārasūtra* (Sūtra on Poetic Ornaments), which consists of 317 brief theses and their commentaries, begins with a traditional invocation of the gods. Continuing the tradition begun by Bhāmaha and Daṇḍin, Vāmana relates the value of poetry to ornaments, which produce great effects when the poet succeeds in avoiding defects (*doṣas*) and masterfully weaves these ornaments into the fabric of his poetic work. In the first *sūtra* of this treatise, he maintains that "poetry is apprehended through ornaments" (*Kāvyaśālaṃkārasūtra*, Chapter 1:1). Later on, he explains his thought: "Ornaments are the beauty [of poetry]" (*Kāvyaśālaṃkārasūtra*, Chapter 1:1). He classifies figures of speech (*śālaṃkāras*) into two different types: 1) those that become beautiful through words and 2) those that become beautiful through their meaning. In Vāmana's opinion, figures of poetic speech (*śālaṃkāras*) and excellences (*guṇas*) perceptibly differ in the power of their aesthetic effect. *Guṇas*, in his opinion, are the more important, necessary qualities of a work of art and give poetry its special charm, while *śālaṃkāras* are only secondary elements that increase its beauty. He illustrates this latter thought by speaking about a young woman, endowed with natural beauty, who becomes even more charming when she adorns herself with jewelry. Vāmana distinguishes between the general principle of ornamentation (*śālaṃkāra*) and specific figures of ornamentation (*śālaṃkāras*). Thus, unlike Bhāmaha and Daṇḍin, for whom a specific poetic figure constitutes the essence of art, for Vāmana it becomes a secondary external matter that does not change the substance of a work of art. Vāmana confirms this conclusion in his characterization of poetry: here, he speaks about the excellences and ornaments of a work of art in only the most general terms and concentrates all his attention on artistic style. Having taken over Daṇḍin's concept of artistic style, Vāmana explains style as a purposefully organized totality of certain means of artistic expression, comprising the essence of art. "Style," Vāmana states, "is the soul of poetry. Style is to poetry precisely what the soul is to the body." (*Kāvyaśālaṃkārasūtra*, Chapter 2:6) Vāmana regards style as a special relationship between words, a perfect composition of artistic structures. To the two styles distinguished by Daṇḍin he adds a third – *pāñcālī* – and to each style he ascribes ten features. As in Daṇḍin's conception, all three styles – *vaidarbhī*, *gauḍī*, and *pāñcālī* – are connected with the specific features of the poetic traditions dominant in three different regions (i.e. *Vīdarbhā*, *Gauḍa*, and *Pāñcāla*) of India. He declares the *vaidarbhī* style to be the most perfect because it embodies the optimal number of ten excellences. The distinguishing features of the *gauḍī* style are *ojas* (grandeur) and *kānti* (loveliness), and of the *pāñcālī* style – *mādhurya* (sweetness) and *saukumārya* (agreeableness).

The elimination of artistic defects and the possibilities for the improvement of style are connected, according to Vāmana, with a knowledge of the laws of poetics and other branches of learning. He is a proponent of the learned knowledge of the laws of artistic creation. Grammar, vocabulary, metrics and other arts, poetics – these are the branches of learning that, according to Vāmana, are essential for every artist (*Kāvyaśāstra*, Chapter 3:3). Because the dominant theme of poetry consists of the most diverse amorous adventures, it is vital for the artist to know the theory and tactics of love, the rules for starting an intrigue. In Vāmana's conception, each of these branches of learning necessitates a knowledge of the others, and the most important of them all becomes the study of the laws of language (grammar).

Characteristic of Vāmana's conception and of those of his contemporaries is an objective analysis of artistic, usually literary forms along with an effort to define the criteria of artistry (literary value). Early Sanskrit poetic theory was, in essence, linguistic. Like Benedetto Croce's conception, it was based on the conviction that all the most important characteristics of artistic language lie in the linguistic structures of the form and meaning of a word. Thus, by understanding the laws of language an artist can successfully avoid artistic defects, make subtle use of *śāstra*, and create a refined artistic style. Unlike Bhāmaha and Daṇḍin, according to whom *śāstra* determine the most essential features of art, in Vāmana's conception *śāstra* are dethroned and perform only an external function. Vāmana's works and those of his closest followers deal with a broader range of aesthetic problems, and they examine more profoundly the problems of the subject of artistic creation, his creative attitude, the creative process, the artistic imagination, and the apprehension of the work of art.

When dealing with the sources of artistic creation, Vāmana calls imagination "the germ of poetry" and then qualifies his statement: if a poetic work can be created without it, then only for universal derision. As if continuing the reflections of Buddhists, he exalts contemplation, the artist's ability to direct his spiritual powers toward his creative goal. Here, isolating oneself from the flow of the outer world is understood as the most important precondition of the creative process. Only by being lost in himself can a thinker understand the nature of things. Hence, too, arises the Buddhist cult of solitude, which helps the artist concentrate and naturally pour forth the impulses in the depths of his spirit. In Vāmana's opinion, the most favorable time for creation is during the last hours of night before dawn. At that time, one's thoughts are most easily disengaged from everyday concerns, from the hubbub of the outer world, and they can concentrate on the task of giving birth to a work of art. In Vāmana's conception, this connection between the birth of a work of art and the personality of the creator himself does not yet determine the artist's individuality and his distinctive creative style.

Rājaśekhara's Challenge to the Aesthetic Tradition

Rājaśekhara was the last famous representative of the Alamkaric School of the late 9th and early 10th century, a recognized dramatist, and a connoisseur of literature. He became famous for the aesthetic treatise *Kāvya-mīmāṃsā* (Reflections on Poetry). This work highlights the essential aesthetic shifts that reflected a changed situation in Indian culture as Islām continued expanding. *The author of this treatise refocused most of his attention from an analysis of the formal aspects of a poetic work of art to knowledge of the problems involved in the creative process. He delved into the study of the preconditions of artistic creation – the normative attitudes and aspects that are directly related to the artist himself and his creative potential.*

This treatise clearly differs from the earlier ones of this school in the lively manner in which its author explicates his ideas. Characteristic of this text is the constant polemical interweaving of assertions expressed in prose with poetic interpolations of various length. Here, specific aesthetic problems are usually considered in the form of a heightened controversial discussion which first presents the views of different authorities and then concludes with the author's own position. We should emphasize the polemical nature of this text, its ignoring of earlier canons, and the significance it gives to the author's position. His passionate defense of his honor and social status is an obvious challenge to tradition and, in terms of literary form, one of the clearest unusual features of this innovative treatise.

At the beginning of this treatise, when discussing "the poet's secret doctrine," the author admits that the goal of his work is, by condensing in some places and expanding in others the ideas of earlier sages and authorities on the finer points of poetry, to breathe life into the discipline of poetics and to teach the subtleties of poetic art. He considers his main task to be the transmission of accumulated experience in this field to contemporary poets and lovers of poetic art and to those of later generations.

In his fourth lesson, "Students and Inspiration," Rājaśekhara distinguishes two different groups of students: those who are able to understand the nature of phenomena by themselves and those who acquire this understanding from others. To the first group he assigns those who spontaneously grasp the ideas expressed in treatises, while the second group acquires understanding through study of the instructions spelled out in these treatises. Next, he moves on to a discussion of the three different forms of understanding: *memory*, *reflection*, and *recognition*. Each of them is given different functions during the creative process. Here, memory is interpreted as an auxiliary instrument to help the creator remember things from the past, reflection – to think about the present, and recognition – to anticipate the future. (Rājaśekhara, 1996, p. 167)

In Rājaśekhara's aesthetics, understanding, which combines everything into a single whole, is regarded as an important aid for the poet during the creative process. Such is the type of student who understands, listens, remembers, discerns, rejects the unnecessary, and recognizes the nature of phenomena on his own, while the other type acquires understanding from outside himself. Even though he distinguishes himself with similar qualities, in order to improve consistently and understand the subtleties of poetic creation he must be supervised by a teacher and must follow his instructions. In general, Rājaśekhara considers the presence of a good teacher to be very important for the improvement of all students, regardless of their type. *Here, diligence and the ability to absorb knowledge and experience from a teacher are regarded as a horn of plenty which pours forth understanding of the nature of phenomena and of the subtleties of artistic creation.*

When speaking about poetic creation, Rājaśekhara assigns a decisive role to an extremely important element of creative potential: concentration (*samādhi*) on a specific object of attention or form of activity. "A concentrated mind," he maintains, "can meditate on profound subjects." Here, a reliable path to a deeper knowledge of the nature of things is connected with inner effort and constant practice. It is noteworthy that Rājaśekhara is the first representative of the Alamkaric School and of the Indian aesthetic tradition in general to purposefully combine into a single whole these two important aspects of the artist's creative potential. It is no accident that these elements – or, more precisely, powers (*śakti*) – of the artist's creative potential, when combined in Rājaśekhara's conception, are what help talent shine *by revealing itself in the interaction of inspiration and experience.* Here, inspiration is interpreted as an element of the artist's creative potential – a power that helps a multitude of expressive words shine with fresh new colors and begets entire caravans of ideas, the most complex strings of poetic embellishments, and new ways of artistic expression. In contrast, for a poet to whom inspiration is foreign, the caravans of words and thoughts move along blindly.

Rājaśekhara then exalts the role of a special sort of imagination (*pratibhā* – this Sanskrit concept has a much broader range of meanings) in the creative process. Here, imagination emerges as the main source of true poetic art full of vitality. He distinguishes two different forms of imagination: the *creative*, which helps the poet in the creative process, and the *perceptive*, which recreates the poet's ideas and creative flights (Rājaśekhara, 1996, p. 169).

Hence follows the teaching about three different types of poet: 1) those who have emerged through constant practice; 2) those who have emerged through study; and 3) those naturally endowed with special understanding, or, in other words, those whose mysterious grasp of the nature of phenomena comes, according to ancient Indian belief,

from unique experience accumulated during previous lives. The first type of poet has a limited range of self-expression, and in the second type the appealing things in his work are intertwined with empty verbiage. Here, natural excellence is regarded as the artist's most valuable attribute – one in which many other characteristics intersect. Rājaśekhara aptly observes that in real life it is very difficult to find, at the same time and in one person, many of the qualities that are most important for a consummate artist. Hence follows the conclusion that, if an artist is able to work successfully at the same time in such important aspects of poetic art as creation and knowledge, if he is endowed with wisdom and resolutely maintains the attitudes necessary for a creator, then he becomes “a prince, as it were, among poets.”

In the tenth chapter of his treatise, Rājaśekhara summarizes his earlier reflections and thinks about the poet's way of life, comparing it to the habits of highborn people. After first discussing the poet's most characteristic personal traits, he concludes that only “after mastering all the necessary main disciplines and the 64 auxiliary ones can the poet try out his powers in the creation of poetry” (Rājaśekhara, 1996, p. 184). Among the other factors that promote the creation of authentic art, this treatise mentions cleanliness of speech, thought, and body, erudition, a powerful memory, and confidence in one's own powers. This text also devotes much attention to the creation of favorable surroundings for the poet's work. No less interesting are Rājaśekhara's reflections about the poet's systematic and strictly regulated order of work. In this area, he continues Vāmana's tradition but regulates the order of work even more strictly because in doing so he sees a significant precondition for the poet's effective creative work.

Rājaśekhara's insights reveal something characteristic of the Indian aesthetic tradition: a special interest in various psychological aspects of the creative process – aspects that usually have not received much attention from Western theoreticians. Rājaśekhara was a universal aesthete of high rank whose conception not only crowns the Alamkaric stage in the development of Indian aesthetic thought but also, in the abundance of problems treated and in the multifaceted view taken of them, lays the foundation for the next stage – that of the Kashmir School of Symbolic Poetics.

Tantrism and the Kashmir School of Symbolic Poetics

The medieval aesthetics of Western Europe developed as a reaction against the hedonistic culture of Late Antiquity, the overt relationship between art and human passions, and the ancient cult of eroticism. Hence, there followed the asceticism of medieval Christian aesthetics, the affirmation of the spiritual over the corporal and of control of the emotions,

and the search for inner psychological truth and for ideals in conformity to otherworldly values. In 9th-century Kashmir, in contrast, there emerged a powerful reaction against the asceticism of orthodox Buddhism and the renunciation of the earthly joys provided by this world.

Kashmir became one of the most important cultural centers of the Indian Renaissance. Here, a new cultural flowering emerged – one connected with the crisis in the old, orthodox, scholastic systems and with the development of new forms of philosophy, aesthetics, and art imprinted with the ideals of humanistic city culture. Faced with growing aggression from the Islamic world, thinkers and artists returned to national cultural traditions. In aesthetics there were growing tendencies toward retrospection and archaization as well as an effort to reflect anew on the theories of the past and adapt them to the changed demands of the times. Old texts were collected, re-edited, systematized, and published with extensive commentaries.

Aesthetic theories gave greater emphasis to the connection between art and real human life with all its characteristic earthly feelings. Aesthetics and art were valued as the results not only of intellectual activity but also, primarily, of the emotions of human nature.

Beauty was understood not as an objectivized abstract value, but as a highly subjective reality that cannot be separated from the emotional world of the individual. Hence, there followed great attention to introspection, to the subtlest changes in feeling and mood. This growing interest in psychology and in the world of feelings perceptibly changed the very problematics of aesthetics and gave emotionality a higher place in the hierarchy of spiritual values. The growth of the emotional element in Indian aesthetics was connected with the influence of Tantrism.

The name of this influential movement comes from the Sanskrit word *tantra*, meaning ‘encoded, magical, esoteric text, tradition.’ Tantrism is the general name for many Hindu movements and sects (Shaivism, Vaishnavism, Shaktism, Trika, Liṅgāyat, etc.) that consciously deny universally recognized norms of morality and ignore the absolutization of caste differences. They identify the love act and erotic energy with the highest spiritual principle.

The growing influence of Tantric ideology was also due to a turbulent period, internecine wars, and the ever-greater expansion of Arab Muslim civilization. This time of upheaval drove thousands of eminent artists far from their native places, forced them to adapt to new conditions and different spiritual values, and catastrophically devalued human life. The collapse of traditions and of cultural and social norms established over the centuries as well as the threat of being invaded by conquerors led to a break in the

consciousness of intellectuals and artists. Faced with the danger of losing its roots and sources, classical Indian civilization concentrated its intellectual powers in Kashmir, as it were, and hurried to sum up the values accumulated over the centuries. Here, there emerged condensed, fundamental Kashmiri art, poetry, and encyclopedic aesthetic thought. Moreover, when we survey the history of human culture, we can see an interesting pattern: during the most tragic breaks in civilization (let us remember Late Antiquity, the Age of Mannerism, the late 19th century in Western Europe, the twilight of the South Sung Dynasty in China, the crisis in Arab Muslim civilization after the devastating Mongol conquests of the 13th–14th century) there is a keener understanding of the world, and the role of emotional erotic motifs grows stronger in the life of society. That also happened in Kashmir. With death looked in the eye, and the transitoriness of human existence very sensitively understood, as a break was developing in classical Indian civilization, there awoke in aesthetic consciousness a lively attention to those beauties of emotional life that can vanish at any moment from the existence of an unstable society. Fleeing from grim reality, people sought refuge in the world of feelings and rushed to enjoy the present moment. Negating the ascetic leitmotifs of the ebbing tide of orthodox Buddhism, the ideologues of Tantrism exalted the erotic motifs of earlier pre-Buddhist folk religions and gave them an almost cosmic significance. Thus, Buddhist efforts to liberate man from enslavement to earthly feelings were eventually transformed in various Hindu movements, especially Tantrism, into their dialectical opposite. And because man cannot be torn away from his feelings, Tantrism gave intimate love not only a mystical meaning but also a sublime aesthetic undertone.

Tantric aesthetics is based on a rather complicated concept of man's purpose and his relationship with the outer world. Here, the individual and the structure of his body are interpreted as a microcosm that repeats the anatomy of the universe. Man's existence is directed toward knowledge of supreme wisdom, his own nature, and the Absolute. The way of knowledge allows him to eliminate the greatest obstacle – the darkening of his spirit – and to achieve absolute lucidity (*bodhicitta*) and supreme bliss. Unlike the Christian tradition, which considers original sin the source of all suffering, Tantrism connects suffering with primordial ignorance, which is overcome through an act of “the lightning way” (*vajrayāna*), of erotic love. The more intense the spiritual pleasure, the shorter the way to fusion with the Absolute. According to the Tantrists, the five senses (sight, hearing, touch, smell, taste) firmly tie man to the world of outward phenomena and hinder him from achieving this knowledge. Help in breaking through this veil of worldly phenomena and in liberating oneself from enslavement to superficial sensations is provided by Śiva, who has in his power the feeling of supreme love as well as special

emotional and psychological, energetic impulses. For the sacred act of love, for fusion with divinity, man must, according to the Tantrists, prepare psychologically. He must ideally control his thoughts, emotions, and body, which is regarded as an instrument to help him achieve absolute wisdom and a state of supreme bliss.

This sacralized cult of erotic love has old traditions in earlier Indian aesthetics. During the Classical Period, theoreticians already usually proclaimed the main emotion to be the feeling of love, which in various modifications was interpreted as the most important source of true art. The works of Daṇḍin, Bhāmaha, and Udbhaṭa philosophize about the extremely pleasant *alamkāra* of supreme love, which reveals endless bliss and joy, expressed through the concepts of “very pleasant” and “passionate.” Unlike the *alamkaric* conceptions, in which the *rasa* of love was interpreted as a secondary category subordinate to the *alamkāras*, as Tantric influence grew, the works of Ānandavardhana and especially of Abhinavagupta already transferred it to the level of *rasa-dhvani*, or of the spirit of poetry.

The cult of love had a huge influence on various forms of medieval Indian art. The temples built under this influence of Tantric aesthetics are filled with sculptures and frescos depicting the passionate love of gods and people. In this way, Indian aesthetics and art established love themes filled with desire and passion and exalting the beauty and spirituality of erotic love. Tantric architecture, sculpture, and painting spread the so-called *mithuna* motif, which depicts a sitting or standing and usually embracing pair of lovers, who often hold goblets of wine in their hands or drink from them. Women are often depicted together with parrots, which are symbols of feeling. The dominant mood in these images is one of sensuality.

Hundreds of medieval treatises on aesthetics as well as the works of the most eminent representatives of the Kashmir School of Symbolic Poetics are dominated by emotional erotic motifs. In Tantric aesthetics, the cult of love and feeling reinforced the attention of theoreticians and artists to personality, to the inner psychological aspects of human spiritual life. In aesthetic theories and in works of art, the range of feelings perceptibly expands. In the classical theory of *rasa*, one more emotion is added to the eight traditional ones: it is the highest of them all – renunciation of the meaningless external world, or *rama rasa*. The introduction of this emotion is directly related to the Tantric teaching about the supreme ideal of *bhakti rasa*, which is achieved gradually by taking the five steps leading to spiritual perfection, to the highest bliss.

This teaching about the supremely blissful feeling that determines *bhakti rasa* plays an extremely important role in the works of representatives of the new Kashmir School of Symbolic Poetics. In this school, like other disciplines devoted to the study of art,

aesthetics had usually had the secondary function of nurturing professional mastery, but the works of Ānandavardhana and his closest followers elevated it to a qualitatively new philosophical plane. The 9th–12th century experienced a hitherto unseen rise in Indian aesthetic thought. The growing attention of representatives of the Kashmir School to the emotional and spiritual aspects of artistic activity greatly expanded the problematics of aesthetics. There was a more profound treatment of the problems of the subject of artistic creation (i.e. the artist), imagination, the creative process, and aesthetic apprehension.

In the Kashmir School, abstract metaphysical-philosophical tendencies were greatly influenced by religious teachings and fused with a sensuality dominated by an often openly erotic understanding of the world.

Ānandavardhana's Theory of *Dhvani*

The extremely important theory of *dhvani*, which had caused earlier Indian aesthetic thought to develop in a qualitatively new direction, was in all respects expanded in the late 9th century by an eminent theoretician of the Kashmir School, Ānandavardhana, in his work the *Dhvanyāloka* (Theory of Suggestion in Poetry). This work consists of brief, easily memorized two-verse theses (*kārikās*) previously created by unknown authors and of more extensive commentaries (*vṛttis*) written by Ānandavardhana. The *Dhvanyāloka* originated as a kind of commentary on an earlier anonymous treatise about *dhvani*. Because of its novelty, this work at first provoked a negative reaction, but by the 10th century the attitude toward it changed, and eventually it became a universally recognized classical text relied upon by many authors of later treatises. The authority of the *Dhvanyāloka* was valued by the great Kashmiri Tantric philosopher Abhinavagupta, who wrote the *Locana* (Commentary) on Ānandavardhana's treatise. In the course of centuries, Ānandavardhana's authority overshadowed the anonymous authors of the *kārikās*; the two texts acquired a canonized form and ultimately fused together. Later, the origin of the theory of *dhvani* was connected only with the name of Ānandavardhana. Not only did the *Dhvanyāloka* change the meaning of many traditional teachings and concepts (the emotions, the nature of artistic thinking, the function of revealing the hidden meaning in a work of art), but it also provided them with a new conceptual framework. This theoretical framework, the sequence in which ideas are elaborated, and even the specific examples given were repeated in many later treatises.

Like the representatives of the old Alamkaric School, Ānandavardhana relies on the traditional theory of emotions and on an analysis of words and their meaning. In the *Dhvanyāloka*, the underlying spirit of art is interpreted in the traditional way as an

emanation from the body. However, when polemicizing with representatives of the old school (Bhāmaha, Daṇḍin), the author of this treatise denies that poetic ornaments and metaphors are the ultimate goal and regards them as merely external elements that do not involve the substance of art. The central feature of true art, its essence, lies, according to Ānandavardhana, in its ability to unite such expression with a content “that provides feelings of pleasure in the hearts of its judges” (*Ānandavardhana*, 1974, p. 64).

He exalts the creative nature of art and the significance of the artist’s imagination. “An invented plot,” this philosopher writes, “demands far more creative effort from the poet than a traditional one. If the poet makes a mistake and loses the necessary attention, he is in danger of creating tasteless works.” (*Ānandavardhana*, p. 131) He invites artists to create plots based on fantasy, on a flight of the imagination, in such a way that they are pervaded with authentic emotions. The most important features of talent, according to this philosopher, are a rich imagination and the artist’s ability to “see” and interpret reality anew.

Like the 19th-century representatives of the psychological aesthetics of *Einfühlung* (Gustav Fechner, Theodor Lipps), Ānandavardhana maintains that every manifestation of reality contains the potential for a deluge of emotions and that, therefore, in art (especially poetry) emotion does not submit to any restrictions. Here, emotion is understood as an unobjectivized spiritual state that is not itself described in a work of art, but only its features or the factors that cause it, i.e. people, their milieu, specific events, usually a love situation. The totality of emotions embodied in this situation is discerned through the features being depicted and, therefore, emerges as a certain meaning of what is being described.

Ānandavardhana adopts and develops the teachings of Bhāmaha, Daṇḍin, and Vāmana about suggestive *alaṃkāras* used to define the sound of a word and some unexpressed, hidden meaning. Without this inner, hidden, unspoken, spiritual content, which he calls *dhvani* (literally, ‘sound, echo’), true art is impossible. Here, *dhvani* is interpreted as the special, almost imperceptible soul (*ātman*) of poetry, in which meaning and word comprise the most important unspoken content. “*Dhvani* exists when there emerges yet another [unspoken] meaning or content subject to this meaning or expression subordinate to the latter” (*Ānandavardhana*, p. 72). Distinguishing among the *dhvani* of poetic image or poetic figure (*alaṃkāra-dhvani*), the *dhvani* of meaning (*vastu-dhvani*), and the *dhvani* of mood (*rasa-dhvani*), Ānandavardhana indicates that the most important of these is the *dhvani* of mood because it is directly related to the rich world of emotions (*rasas*). Here, *dhvani* is interpreted as the substantial soul of art, and *rasa* – as the core (*aṅgin*) of *dhvani*. Thus, the birth of a certain diversity of emotions (*rasas*) becomes the most important goal to be expressed by the hidden meaning of a work of art.

In the *Dhvanyāloka*, as in many other 6th-9th-century treatises, *rasa* is an undefined term describing strong emotions that have been revealed in all their power. In addition to the eight traditional feelings (love, merriment, sadness, heroism, anger, happiness, disgust, wonder) that can become long-lasting, stable emotional states, Ānandavardhana distinguished a ninth – supreme bliss, which corresponds to *bhakti rasa*. All the other emotions likewise have analogous names of *rasas*. In Ānandavardhana's conception, moreover, each *rasa* also corresponds to a certain source of passion and to a number of forms of expression and unstable spiritual states.

The theory of *rasa-dhvani* leads directly to the teaching about two different levels of artistic expression: 1) that of clearly expressed (*vācya*) meaning and 2) that of unexpressed, or merely inferred (*pāṭiyamāna*) meaning, which is not directly stated in a work of art, but unfolds through suggestion. By exalting the principle of *non finito* (reticence, aesthetic suggestion), Ānandavardhana relates the true nature of art to its hidden meaning. This teaching is directly connected with the fundamental postulate of Buddhist philosophy that stating the nature of man and things is, in principle, impossible. A personality is a unique and ineffable entity; thus, all its works are also, in principle, ineffable. According to Ānandavardhana, the ineffable meaning of a work of art is like a woman's beauty "because by being in some respect well known to those who esteem her, she is at the same time different from universally accepted, widely known forms of expression, i.e. ones that are embellished and intelligible to all. Just as a woman's beauty, taken by itself, is something special, essential, different from all the parts of her body put together, so too is this [ineffable] meaning." (*Ānandavardhana*, p. 66) In explaining the ways in which hidden, ineffable meaning is expressed, Ānandavardhana employs the motif of a woman who, while working at home, hears the noise made by frightened birds near a bamboo pavilion and feels weak. Here, the hidden meaning is that the woman understands that her beloved had arrived. Thus, the unexpressed meaning of a work of art is part of the general meaning but remains outside the bounds of what is said. This unexpressed meaning is called *dhvani*.

The Synthesis of Tantric Ideas in Abhinavagupta's Concept of Aesthetic Experience

Ānandavardhana's ideas were developed by the great Indian aesthete Abhinavagupta (late 10th–early 11th century). This famous Tantric theoretician, poet, philosopher, and adept in the practice of *yoga* combined his predecessors' views in an original way. From two treatises by this author of wide-ranging erudition – the *Abhinavabhāratī* (a commentary on the *Nāṭyaśāstra*) and the *Locana* (a commentary on Ānandavardhana's *Dhvanyāloka*) – we

are able to draw valuable information about many significant Indian aesthetic works that have been lost because Abhinavagupta not only expounds his own views but also often quotes and comments on the concepts of his predecessors.

Under the influence of Tantrism, Abhinavagupta critically rethinks these concepts and at the same time transforms their meaning. First of all, he draws on the teaching developed in the *Nāṭyaśāstra* about the universal nature of aesthetic experience and supplements it with a new concept of universal harmony that helps reveal to the apprehender a state of ecstatic supreme bliss. Abhinavagupta connects this teaching with Bhaṭṭa Nāyaka's assertion about the relationship of aesthetic experience to the yogic method of contemplation and to the achievement of supreme Brahman. When comparing aesthetic understanding to *yoga*, Abhinavagupta notes the superiority of the former. Unlike the yogic method of meditation, which requires long methodical practice to help one achieve liberation from a chain of incarnations, an act of aesthetic knowledge is distinguished by complete spontaneity and disinterestedness.

Abhinavagupta gives a cognitive meaning to aesthetic experience and values it as a specific form of introspection that is realized on the plane of art. Like Immanuel Kant in Western aesthetics, Abhinavagupta subjectivizes aesthetic problems. He does not assess aesthetic emotion (*rasa*) as something objective hidden in the work of art itself but, instead, transfers the treatment of problems of aesthetic understanding to an exclusively subjective plane. Hence follows the assertion that a work of art becomes *rasa* only when it is apprehended. Abhinavagupta is interested in how images given meaning in a work of art form a totality of emotions in the consciousness of the apprehender. He distinguishes seven basic obstacles that prevent the apprehender from immersing himself in a work of art:

1. Inability to find the drama convincing.
2. Overly personal identification.
3. Absorption in one's own feelings.
4. Incapacity of the appropriate sense organ.
5. Lack of clarity within the play.
6. Lack of a dominant mental state.
7. Doubt about what emotion particular expressions are meant to convey.

(Masson and Patwardhan, 1985, pp. 47–48; quoted from Higgins, 2007, p. 49)

“Thus,” Abhinavagupta writes, “*rasa* is none other than emotion enhanced by agents, symptoms, etc. Emotion is *rasa* that has not achieved a high level of intensity. *Rasa* lies primarily in the object of imitation (in Rāma, etc.) and at the same time in the subject doing the imitating, i.e. in the actor who embodies the image of Rāma.” (*Istoriya estetiki*, 1962,

vol. I, pp. 405–406) Unlike earlier aesthetic tradition, in which *rasa* (aesthetic pleasure) and *bhāva* (emotion) were often identified with each other, Abhinavagupta highlights the specific nature of *rasa* and conclusively delimits the scope of these concepts.

Continuing Ānandavardhana's teaching, Abhinavagupta first adopts the classification of nine *rasas*, in which the eight traditional ones are supplemented with a ninth and highest one – the *rasa* of peace. Second, he also distinguishes three types of *dhvani* – poetic image, meaning, and mood – and emphasizes the primacy of mood (*rasa-dhvani*), at the same time expanding its sphere of influence and giving this emotion a universal meaning. In Abhinavagupta's conception, these three types also fuse into the highest *dhvani* – that of mood. This last one he explains as the substantial "soul" of art. In the consciousness of the apprehender, a work of art creates a totality of universal emotions that combine the *rasas* of eroticism, sadness, joy, etc., which correspond to the emotions embodied in that work of art. The deepest emotions are never expressed directly and unfold in the form of a hidden meaning. Their unfolding in the act of aesthetic apprehension is promoted by various means that arouse and intensify emotions and become the main vehicles of *rasa*. In comparison to other secular emotions, the aesthetic emotion (*rasa*) differs mostly in its spiritual nature. In his aesthetic theory, Abhinavagupta seeks to negate the view of *rasa* as an imitation of emotions.

Comparing the apprehension of a dramatic performance to that of a work of fine art, he states that a cow depicted in a picture consists of different color structures. "If we use the word 'combine,'" Abhinavagupta writes, "in the sense of the concept 'reveal,' then this assertion is erroneous. Minium and other colors can never, like a lamp, show us a real cow. Colors only create a certain totality similar to a real cow. Properly arranged, they beget the object of our apprehension – one which forms an image that looks like a cow. [...] Thus, the assertion that *rasa* is an imitation of emotions is unfounded." (*Istoriya estetiki*, 1962, vol. I, p. 411)

Constantly comparing the emotional effect of art to the feeling of love, Abhinavagupta argues that the spiritual world of aesthetic illusions created by the artist is less ephemeral than the world of real, existing phenomena, whose substantiality impels man to penetrate into the domain of artistic values, into the true nature of things, and as he becomes spiritually perfect, to free himself from false values. This liberation is supreme emotional bliss, which embraces elements of aesthetic experience, emotional (erotic) pleasure, and the method of yogic contemplation. Even though Abhinavagupta constantly speaks about emotional, erotic pleasure while describing aesthetic experience, in this context *rasa* has not so much a physiological as a spiritual meaning. Moreover, although *rasa* is related to the world of emotions, it cannot be limited only to their suggestive

sphere. This concept organically encompasses elements both emotional and intellectual (reflections, memories). Hence follows the view of *rasa* not as a simple state of emotion, but as a special one of spirit characterized by tranquility, spiritual equilibrium, removal from the flux of the external world, and many other features close to the ancient concept of catharsis.

In Abhinavagupta's works, the act of aesthetic experience (*rasa*) is described as a complex, multipartite phenomenon consisting of three different stages characterized as: 1) the inclination of the heart, 2) the identification of the apprehending subject with the object of apprehension, and 3) the enjoyment of *rasa*. The nature of the first stage is determined by a vague initial attitude that forms after the first emotional contact with the work of art. This stage begets an emotional attraction on the part of the apprehending subject to the beauty hidden in the work of art. In this phase, one's consciousness tears off the veil that dims it and enters a new supreme stage of enjoying *rasa* – one which in essence differs from all other forms of apprehension. Characteristic of the stage of enjoying *rasa* is a special flow of consciousness, an expansion of its bounds. In the act of aesthetic contemplation, an understanding of one's own unchanging, universal, inner self is connected with cleansing oneself of the external attributes of existence, which prevent meaningful emotions and spiritual values from being revealed in the work of art. In the highest stage of aesthetic understanding, i.e. in that of spiritual universality, the usual perception of time, space, and place disappears, and the personality breaks forth, as it were, into another plane of existence. "Characteristic of this enjoyment," Abhinavagupta writes, "is a complete tranquility that is born when one apprehends one's own self, which because of the dominance of *sattva* is lost in a state of light and bliss. It is similar to contemplation of the Supreme Brahman." (*Istoriya estetiki*, 1962, vol. I, p. 412) This philosopher compares the aesthetic experience of *rasa* to an act of love filled with ecstasy and to the full-bodied flavor of the most wonderful wine. He is interested in all the nuances of aesthetic beauty and understanding that are sufficient for a grasp of supreme bliss or eternity. In answering this question, Abhinavagupta maintains a position of panaestheticism. He declares aesthetic experience to be the highest form of experience and of human existence, giving it Tantric overtones. Thus, in Abhinavagupta's conception the cult of sensuality is aestheticized and given a sacred meaning. It grows into a leitmotif of fusion with the highest reality and is moved from an erotic plane to an aesthetic-religious one.

Abhinavagupta's conception was the last great manifestation of encyclopedic Indian aesthetic thought. It not only crowned one of the most fruitful stages in the development of world aesthetic thought but also integrated many of the most important ideas of

the period. After Abhinavagupta's works, Indian aesthetic thought gradually declined. Protracted wars and upheaval affected the steady development of aesthetic thought. Although in later centuries there still appeared many eclectic works dealing with traditional aesthetic problems, even in the treatises of the most important theoreticians – Mammaṭa (11th century), Ruyyaka (12th century), Vidyādhara (13th–14th century), Viśvanātha (14th century), and Jagannātha (17th century) – we no longer encounter theories equal in significance to the conceptions of Ānandavardhana and Abhinavagupta.

The Emphasis on Creative Powers in Mammaṭa's Aesthetic Theory

Aesthetic ideas similar to Ānandavardhana's theory of *dhvani* were developed by another influential representative of the 11th-century Kashmir School of Symbolic Poetics – Mammaṭa, in whose conception, as in the works of other theoreticians in his milieu, we can see dissatisfaction with the one-sided emphasis on embellishments that had emerged in the Alamkaric School. Mammaṭa's treatise on the art of poetry, *Kāvyaprakāśa* (The Poetic Light), is one of the most important texts on Sanskrit poetics to develop a theory of *dhvani* akin to that of Ānandavardhana. This treatise stands out for its universality and the high theoretical level on which it deals with aesthetic problems. It consists of ten chapters in which the author mainly focuses on the factors that determine the nature of a work of art, and as he discusses these factors, he moves along the path marked by Ānandavardhana.

Mammaṭa had a multifaceted education and was a theoretician with universal scholarly interests. He sought not only to summarize the theoretical achievements of earlier aestheticians but also to present his own views on the aesthetic problems that interested the thinkers of his time. In the above-mentioned programmatic work he relies extensively on the ideas of his predecessors – Bhāmaha, Daṇḍin, Vāmana, Rudraṭa, Ānandavardhana, and Abhinavagupta. This treatise is enriched with a multitude of references to these predecessors' ideas, and there is an abundance of quotations from the works of the most eminent masters of classical Indian poetry – something that attests to the author's excellent knowledge of his field of study and of the artistic practices connected with it.

In his treatise Mammaṭa sings hymns to poetry, which he regards as the highest art – one that gives its creator bliss and a feeling of love and teaches virtue. According to this theoretician, "Poetry leads to fame, procurement of wealth, knowledge of the ways of the world, cessation of the inauspicious, immediate bliss *par excellence*, and imparts advice in the manner of a beloved" (*Kāvyaprakāśa*, Chapter 1:2). Continuing the ideas of

his predecessors in the Kashmir School of Symbolic Poetics, he describes the art of poetry rather abstractly. “It consists of word and sense,” Mammaṭa writes, “which are without blemishes, possessed of excellences, and are, rarely, devoid of figures” (*Kāvya-prakāśa*, Chapter 1:4). This emphasis on the concept of excellence when describing poetry is superficially reminiscent of Vāmana’s view; however, as we will show later, this similarity is only apparent because, when Mammaṭa specifies the most important features of the aesthetic value of poetic art, he sets off in the entirely different direction outlined by Ānandavardhana’s theory of *dhvani*.

When discussing the nature of poetry, Mammaṭa introduces hierarchical principles; he divides poetry into three qualitatively different levels: *high*, *middle*, and *low*. This classification is in turn connected with three qualitatively different verbal-semantic expressions that reflect these levels: 1) the literal meaning, 2) the meaning given by the author of the poetic work, and 3) the suggested, hidden meaning that is contained in the word or thought that the poet has not literally expressed. Hence follows something characteristic of some followers of the Kashmir School of Symbolic Poetics: the interpretation of the hidden nature of a work of art, of the aesthetic allusion contained in it and related to the concept of *dhvani*, as the highest form of poetry.

In his analysis of poetic art, Mammaṭa devotes special attention to three auxiliary aesthetic categories: defects, embellishments, and excellences. Here, defects emerge as the factor that destroys the form of a poetic work, its basic meaning, and the whole process of aesthetic experience. *The Poetic Light* interprets embellishments as only secondary – like a string of beautiful beads that adorn the exterior of a body but do not touch its underlying nature. Because defects (*doṣa*) distort the graceful and significant forms of a work of art, interfere with effectively conveying its underlying meanings, and bring confusion to the process of understanding *rasa*, during the creative process the poet must, according to Mammaṭa, seek to eliminate them by employing all the means available to him. Hence follows the special importance of the aesthetic category of excellence (*guṇa*) because that is the instrument that helps the poet express the nature of *rasa*. For this reason, in Mammaṭa’s aesthetic theory excellences are regarded as essential characteristics of *rasa*. “Excellences,” he writes, “are qualities attributed to *rasa* – the spirit of the art of poetry – similarly to how courage and suchlike things belong to the spirit, help it achieve perfection, and are inseparable from it” (*Kāvya-prakāśa*, Chapter 8:66).

Although Mammaṭa, when describing the nature of poetic art, devotes much attention to the three aesthetic categories discussed above, he regards them more as the primordial and necessary qualities of a poetic work and connects the deepest nature of

an aesthetic phenomenon with the theories of *dhvani* and *rasa*. He distinguishes as many as 62 different meanings of a work of art.

Unlike the followers of the Alamkaric School, whose analysis of the psychology of the creative process emphasizes the special importance of imagination (*pratibhā*), Mammaṭa considers the artist's creative powers (*śakti*) to be a far more important factor, and he declares that they are the main precondition for creating a true work of art. This insufficient appreciation of the importance of imagination in the creative process is undoubtedly one of the greatest defects of his aesthetic theory. This view relegates to the background the extreme importance, constantly emphasized in traditional Indian poetic theory, of imagination as the highly individual expression of the poet's inner world, of his most intimate spiritual experiences, and as the main source of authentic poetry.

Like Ānandavardhana, he is a proponent of *non finito*, i.e. of aesthetic suggestion, of leaving things unsaid. In his view, the hidden meaning of a work of art is full of beauty only when it is barely revealed, like a woman's breasts. And the instant it is revealed too openly, it loses its charm.

Thus, unlike the followers of the Alamkaric School, he does not emphasize the embellishment of poetic works or the features of artistic style. Instead, under the influence of Ānandavardhana, he connects the underlying nature of aestheticism with what seems much more important to him than embellishments: the theories of *dhvani* and *rasa*. Emphasizing the special importance of the category *dhvani* in poetics and grammar, Mammaṭa states: "By the learned i.e. the grammarians, the designation '*dhvani*' is given to a (non-eternal, physical) word suggestive of the suggested sense in the form of *sphoṭa* (i.e. the eternal ideal form of word) which is the principal" (*Kāvyaaprakāśa*; quoted from Dwivedi, 1977, p. 11). Hence follows the view of the category *rasa* as an expression of the main underlying content of *dhvani*, which comprises the essence of a work of art.

Eclectic Aesthetic Theories: Viśvanātha, Jagannātha

The further development of traditional Indian aesthetics is closely connected with the Kashmir School of Symbolic Poetics and its theories, which were adopted during the later eclectic period and expanded upon by many theoreticians, of whom the most significant are Viśvanātha (14th century) and Jagannātha (17th century).

The most influential representative of 14th-century literary aesthetics is Viśvanātha, who belonged to a family in Orissa of aristocrats and intellectuals who gave India many famous creators of poetry, literature, and artistic theory. Growing up in an intellectual environment, he received a well-rounded liberal education and began early to express

himself in poetry, dramaturgy, rhetoric, pedagogy, theater directing, and aesthetic theory. Written records maintain that he knew eighteen languages. This artist and thinker of encyclopedic erudition entered Indian aesthetic history as a follower of the pantheistic Vedantic aesthetic tradition and, in 1384, as the author of one of the most mature poetic treatises – the *Sāhityadarpaṇa*.

Written under the influence of the Kashmir School of Symbolic Poetics, this work consists of ten chapters in which the author follows the earlier scholastic tradition of aesthetics by polemicizing with his predecessors. The *Sāhityadarpaṇa* deals extensively with the form, content, and composition of a work of art, the means, excellences, and defects of artistic expression, *dhvani*, *rasa*, and many other problems. In his aesthetic theory, Viśvanātha brings together the principles of drama and poetic art. He is the first to describe dramatic art as *kāvya*, i.e. poetry. “Poetry is considered again to be of two sorts,” he states, “from the distinctions of Poetry to be seen *and heard*, and Poetry *only* to be heard. Of these the ‘visible Poetry’ is that which can be represented, and this is called *Rūpaka* from the artificial assumption of forms *by the actors*.” (*Sāhityadarpaṇa*, Chapter 6:272–73)

When dealing with the nature of poetry, Viśvanātha maintains that in poetic and dramatic works a much more important role falls to the effective expression of aesthetic mood (*rasa*) than to the formal structures of a work of art, i.e. to the form and meaning of words, to rhetorical figures. After eliminating the categories of excellence (*guṇa*) and fault (*doṣa*) from his characterization of the essence of poetry, Viśvanātha cites Bhāmaha’s formula that poetry is the interaction between the form and meaning of words. He concludes, however, that this definition from the old Alamkaric School is inadequate as well because the basic element of the spiritual content of poetry “slips” out of it.

Continuing the traditions of the Kashmir School of Symbolic Poetics (Ānandavardhana, Abhinavagupta, Rājaśekhara, Mammaṭa), Viśvanātha criticizes the excessive attention of the Alamkaric School to outer form and puts forward the significance of the category of hidden meaning (*dhvani*) in a work of art. After adopting Ānandavardhana’s classification of *dhvani* into three types (*vastu-dhvani*, *alaṃkāra-dhvani*, and *rasa-dhvani*), he declares that the most important component of true art is *rasa-dhvani*. Hence follows Viśvanātha’s definition of the essence of poetic art. For him, “Poetry is a Sentence the soul whereof is Flavour [i.e. *rasa*]” (*Sāhityadarpaṇa*, Chapter 1:3). Thus, he connects the “body” of a work of art with language and its various excellences and defects and its underlying “spirit” with aesthetic qualities and the expression of *rasa-dhvani*.

Viśvanātha considers poetry to be all the forms of poetic art that give the apprehender pleasure or delight. He believes that defects connected with the qualities and meanings

of words do not always prevent poetry from expressing *rasa* and remaining true poetry. He rejects as excessive Mammaṭa's inclination to connect *rasa* with words and meaning and to explain them as its characteristics. According to Viśvanātha, defects are merely the reasons why the effect of a work of art is weaker, while excellences – rhetorical figures and flourishes of artistic style – are the reasons why this effect is stronger, but the underlying structures connected with the expression of *rasa-dhvani* do not, in essence, change. Thus, in the hierarchy of poetic art, Viśvanātha gives the highest rank to those works that give the greatest delight, i.e. *rasa-dhvani* poetry with a hidden meaning. However, along with this poetry he also recognizes poetry with meaningful *alaṃkāras* – poetry that by relying on ornaments and flourishes of artistic style is also able to give delight.

When dealing with dramatic art in terms of poetic tradition, Viśvanātha identifies its distinctive features as its visible and histrionic characteristics. Hence follows the view of drama as “visible poetry.” Viśvanātha correctly emphasizes the conventional nature of the images of dramatic art. That which, in reality, inspires disgust, suffering, and sorrow causes, in dramatic works, aesthetic pleasure for the apprehender. In discussing dramatic action, this theoretician continues the tradition already present in the *Nāṭyaśāstra* and recommends certain restrictions: a performance should not depict “calling at a distance, killing, battle, national calamity, marriage, eating, cursing, excretion, death, amorous dalliance, scratching with the teeth or nails, and others that excite shame; as also sleeping, sipping the lip, besieging a city or the like, bathing and anointing the body” (*Sāhityadarpaṇa*, Chapter 6:278).

The most important effect of a true work of dramatic art is, according to Viśvanātha, emotional power. In this theoretician's opinion, the aesthetic experience caused by a true work of art can be achieved only by someone with a natural feeling for recognizing ideal beauty. It is achieved during spiritual ecstasy on the highest level of intellectual consciousness, when life unfolds before the eyes of the apprehender like a ray of earthly light that helps us see our true nature. In Viśvanātha's conception, emotional mood (*rasa*) becomes so important during the act of aesthetic apprehension that it even overshadows the significance of death. “Death,” he writes:

which is a condition to which one may be brought by love, is not described in poetry and the drama, where the other conditions, such as anxiety, etc., are constantly described, because it, instead of enhancing, causes the destruction of “Flavour.” But it may be spoken of (1) as having nearly taken place, or (2) as being mentally wished for; and it is with propriety described (3) if there is to be, at no distant date, a restoration to life. (*Sāhityadarpaṇa*, Chapter 3:215)

As described by Viśvanātha, the artist's act of spiritual flight and aesthetic apprehension contains clear motifs of the ecstaticism and transcendentalism characteristic of Abhinavagupta's

conception. The artist in his poetic-spiritual flight sees, according to Viśvanātha, a manifestation of the divine idea and of the spirit of the universe; moreover, the spiritual state of the one who apprehends a true work of art is compared to the contemplation of divine beauty.

Viśvanātha's aesthetic ideas were continued by Jagannātha, one of the last major figures in Sanskrit poetics. He was born around 1600 in the family of a famous multitalented intellectual who devoted great attention to his son's upbringing. After getting an excellent education, Jagannātha became one of the leading personalities of his period and did brilliant work in poetry, drama, music, and aesthetic theory. Supported by one of the emperor's favorites in Delhi, he rose in the palace of the powerful Mughal (Mogul) dynasty and greatly influenced the development of poetry, literature, and aesthetic thought during his period. Although Jagannātha is the author of many works of various genres, he gained worldwide renown with his aesthetic treatise *Rasagaṅgādhara* (Ocean of *Rasa*), which is one of the most significant works of Sanskrit poetics. Here, we encounter the theory of "disinterested" aesthetic pleasure, which is in many respects perceptibly close to Immanuel Kant's theory.

In this work, there is a rebirth of the principles of scholastic thinking and polemics characteristic of the treatises on Sanskrit poetics during the Early Middle Ages. Jagannātha formed his conception by polemicizing with the Alamkaric School and the Kashmir School of Symbolic Poetics, whose ideas he corrected in many respects. *The Ocean of Rasa* analyzes many of the problems of traditional Indian aesthetics, of which the most significant are the theory of *rasa*, the nature of art, the criteria for evaluation, the disinterestedness of aesthetic apprehension, the individuality of the artist, and imagination.

Continuing the criticism begun by Viśvanātha of Mammāṭa's conception, Jagannātha, like his predecessor, ignores in his description of poetry the categories of poetic defect and excellence. Continuing Abhinavagupta's aesthetic traditions, he discerns the meaning of poetry not in a simple, but in a much higher, "disinterested" aesthetic pleasure of a transcendental nature. Jagannātha distinguishes four qualitatively different levels of poetic art:

1. the highest of all, which most perfectly expresses the profound spirit of *dhvani* poetry;
2. high, which is connected with the expression of the hidden meaning which is part of poetry;
3. medium, which relies on *alaṃkāras* of meaning;
4. the lowest – the poetry of *alaṃkāras* of sound, which still meets the criteria of poetic art.

Jagannātha directs his main attention toward the highest artistic forms and their effect on the apprehender's consciousness. When dealing with the subtle effect of a work

of art, he puts forward the priority of artistic form and maintains that what is most important in poetry is a masterful and suggestive form that overshadows meaning and pushes it into second place. In this theoretician's opinion, a work of art can give delight only when its meaning has not yet been understood. Thus, Jagannātha rejects the view, characteristic of the Kashmir School of Symbolic Poetics, that *rasa* is the soul of poetry and returns to the theories of the Alamkaric School. He proclaims that works to which emotions are foreign can also pretend to the name of art if, through masterful artistic form or stylistic flourishes, they cause aesthetic pleasure. Hence, too, follows his definition of poetry as "a word that has a pleasurable meaning" (Jagannātha, 1888, p. 4).

By maintaining that the essence of a poetic work of art consists of verbal form and meaning and that its apprehension causes a pleasurable feeling comprised of the enjoyment of *rasa* and the apprehension of hidden meaning (*dhvani*), Jagannātha comes close to the Kashmir School of Symbolic Poetics, which proclaimed that *dhvani* is the soul of poetry. However, unlike Ānandavardhana and Abhinavagupta, he especially emphasizes the disinterested aesthetic pleasure that is born from long contemplation of a work of art and that is independent of all ethical and practical personal interests.

Thus, Jagannātha's aesthetic conception concludes, as it were, the centuries-long development of the Sanskrit poetic tradition. In his aesthetic theory, he joins together the positive theoretical elements of the Alamkaric School and the Kashmir School of Symbolic Poetics and returns to clearer linguistic criteria of artistry. For this reason, there is a rebirth of interest on the part of Indian aestheticians in the formal structures of a work of art.

The steady development of traditional Indian aesthetic thought and art received a sharp blow from the expansion of Islamic civilization. This expansion took place gradually as the Islamic sphere of influence spread through constantly recurring conquests. The conquering Arabs and Persians brought with them, into the territories they seized on the Indian subcontinent, the achievements of their own traditions in aesthetics, architecture, the fine arts, music, and literature.

Despite an astounding diversity of historical forms, the Indian aesthetic tradition created in Sanskrit is noteworthy for a multitude of specific features that distinguish it from the other great aesthetic traditions of the West and the East. First of all, it stands out for its traditionalist attitudes, for its consistent transmission and development of ideas over the course of centuries. In addition, it is psychologized, filled with a great number of the subtlest emotional nuances. And finally, it stands out for its amazing sense of the beauty of life – whether devoted to hedonism or its opposite, asceticism. If we compare traditional Indian aesthetics during the Sanskrit Period with other aesthetic traditions, in the West we

can discern more rationalism, and in the Far East – aestheticism, spontaneity, and stylistic refinement. However, Indian aesthetics primarily enthralls and enchants with its tranquil confidence in the power of centuries-old ethical ideals. This and its other features became widespread not only in the Southeast Asian countries under the influence of Indian civilization but also in the civilizations of the Far East (China, Korea, Japan), which had rich cultural, aesthetic, and artistic traditions of their own. Here, Indian aesthetic and artistic traditions exerted a tremendous influence.

The Cultural Challenges of Islamization and the Rise of Mughal Culture, Aesthetics, and Art

The art and aesthetic thought of India were profoundly influenced by the expansion of Islamic civilization into the Indian subcontinent. This expansion took place gradually as Islamic culture spread through a series of conquests. The first attacks on Indian territory occurred during 711–712, when the Arabs seized the border region of Sindh in present-day Pakistan. Another stage of Muslim expansion is connected with Sultan Maḥmūd of Ghazna's seventeen invasions between 999 and 1027 of various regions in Northern India as far south as the Deccan Plateau. In 1206, after crushing the main centers of resistance in the watersheds of the Indus and Ganges rivers, the Muslims established a powerful sultanate with their rulers' residence in Delhi. Surely, however, in no other region into which Islamic civilization spread did the culture, aesthetics, and art of the invaders encounter such powerful resistance as in the Indian subcontinent. The rapid Islamization of Indian culture was hampered by local traditions in religion, aesthetic thought, and art – traditions that had formed long ago and had been cultivated for many centuries.

The rise of a significant new *Indo-Islamic* culture in the northern part of the Indian subcontinent became manifest under the rule of Genghis Khan's Timurid descendants, one of whom – Bābur from Samarkand – established the empire ruled by the great Mughal dynasty. Its rulers, especially Bābur's tolerant grandson Akbar, promoted the convergence of traditional Indian aesthetics and art forms with those of Central Asia, which had been brought by the Arabs and Islamized by the Persians. In the palaces of the rulers of the Mughal Empire the patrons of various arts were not only the emperors but also their wives and members of their families.

The main source of inspiration for architects, calligraphers, painters, and decorative artists during the age of Mughal rule was Persian art – first of all, that of the Timurids but later also of the Šafavids. Favorable to this source were the establishment of the Persian language among the ruling elite of this country and the spread of influence from neighbo-

ring Iran – influence that found a receptive environment in the Islamized culture of India and begot new, original, syncretic aesthetic forms and artistic styles. Under Mughal rule, *the development of architecture, poetry, music, manuscript illumination, and applied art moved, even if not always at the same time, mainly in the direction of decorativeness. In various arts, because of the decisive influence of the Persian cultural tradition, the austerity and asceticism that had formerly dominated aesthetics were gradually replaced by elaborate pomp and luxurious ornateness. This fusion of different traditions promoted the rise of various art forms in the new, so-called Mughal style.*

The solid achievements of this style were first revealed in the field of architecture. During the rule of Akbar, in the Islamized part of the Indian subcontinent, a diverse architectural tradition was developed with a new, far more austere and functional style. Here, we can see an obvious convergence with the Hindu architectural tradition fostered by the powerful Rājput rulers with whom Akbar was allied by marriage – a tradition of magnificent and massive forms that emphasize various decorative elements in the exterior and interior of a building in order to display sumptuousness and power.

As the Islamic and Indian architectural traditions interacted, stylistically diverse hybrid forms of Indo-Islamic architecture appeared that often combined magnificence with pretentiousness, with the increasing use of arches, domes, and vaults. This fusion of two traditions gave birth to a new tradition of mature Mughal Indo-Islamic architecture, the most famous examples of which are the Red Fort in Delhi, Humāyūn's Tomb in Delhi (second half of the 16th century), Akbar's Tomb in Sikandra (1613), the Great Mosque in Delhi (1644–1658), the Agra Fort and Palace, and the Taj Mahal in Agra (1648–1653).

The distinctive nature of Mughal aesthetics and artistic style is most clearly revealed in the fields of calligraphy and manuscript illumination. At that time, the Indian subcontinent developed, along with easel and wall painting, the traditions of calligraphy, manuscript illumination, and book illustration that had spread from Iran, Central Asia, and other countries of the Arab-Islamic world. Islām is a religion of the divine word; therefore, it is not surprising that the text of the Qurʾān, which became its ideological hub, encouraged special respect for the almost mystical power of the written word. Calligraphy was given special aesthetic importance not only when formatting and embellishing manuscripts but also when decorating sacred buildings: in mosques the portals, walls, and most easily seen interior spaces were adorned with quotations from the Qurʾān and calligraphic inscriptions of holy names.

Closely related to calligraphy, manuscript illumination was understood in Iran as the art of illustrating texts. In this way, Islamic prohibitions were circumvented, and this

art was able to assume the aesthetic functions that in Western culture were performed by easel painting. As the art of the book developed, and the need expanded for various learned treatises, especially in astronomy, geography, and medicine, *the role of illustration grew, and eventually, when luxurious manuscripts were created, the illustrations even overwhelmed the text in importance and aesthetic value*. Thus, the aesthetics of the newly born art of manuscript illumination evolved from the need that had arisen to visually illustrate the material discussed in a text or merely to embellish the text. Illustrations were supposed to use the opportunities provided by the visual to expand the bounds of a text's emotional effect, to use the language of images to explain the content of a text or depict the events described in it.

The manuscript illumination patronized by the Mughal emperors depicted scenes from palace and harem life, hunting, and battles as well as portraits of illustrious rulers, aristocrats, clergymen, military heroes, and highborn women. Also developed was painting that depicted various birds and other animals. This manuscript illumination was characterized by decorativeness, a concise style, rich festive singing colors, and refined composition.

At Akbar's court, artists created famous series of richly colored illuminations – the *Tutinama* (Tales of a Parrot) and the huge 14-volume illustrated series the *Hamzanama* (Adventures of Hamza). Each of the volumes of this latter work contains a hundred illustrations. Important published manuscripts with historical content include the *Razmnama* (Book of Wars, a Persian translation of the *Mahābhārata*), the *Timurnama* (History of Timur), and the *Baburnama* (Memoirs of Bābur). From the 17th century onward, the Mughal school of miniature painting gave increasing importance to depictions of palace and harem life and of various ceremonies. During the last decades of this century, however, the art of the miniature began to decline. This tendency was directly connected with a time of crisis and the sunset of an empire.

Along with the Mughal palace tradition that we have discussed and other allied schools of imperial miniature painting the Indian subcontinent also developed a distinctively Indian school of Hindu and Jain miniature painting that had thrived before the period of Islamization and is referred to as Rājput painting. These schools of painting arose during the 16th century in the broad expanses of Rājasthān, central India, the northern foothills, and Punjab, and they combined the features of many regional styles that had existed here earlier – in Gujarat (known since the 12th century), Rājasthān, the Deccan, and among the Pahlavas. One of the main centers from which this artistic tradition spread was Rājasthān (Rajputana), whose rulers competed with the Mughal Empire and stubbornly resisted Muslim power until the 17th century. This region beca-

me an important center for the Hindu and Jain artistic initiatives of that time and, thus, for the development of distinctive traditions in architecture, sculpture, and manuscript illumination. Here, since long ago, rich Hindu and Jain artistic traditions had existed with clear-cut elements of local folk art.

The schools of Rājput painting and book illustration further developed the Jain, Hindu, and Tantric traditions of manuscript illumination that were later supplemented, when the war-ravaged Mughal dynasty experienced a decline, with influences spread by refugees from the imperial capital. Rājput painting differs from the traditions of sacred painting that had existed earlier in these territories in its obvious leanings toward folk and often secular art. Thus, in Rājasthān the worldview inculcated through the rituals of orthodox Brahmanism was unable to penetrate more deeply into people's everyday lives and overcome the beliefs and cults of the broad masses of local common people. For this reason, the dominance of the spontaneous emotional principle in relation to people and the world around them is so obvious in the miniature paintings of Rājasthān. Here, pictures usually depict the young Kṛṣṇa playing a flute and in the company of his beloved wife, Rādhā. In colorful works of this style, with their celebration of human emotions and natural beauty, the motif of love is presented in the easily understood language of artistic images as an example of a happy and virtuous human life. Characteristic of works in this style are soft unshaded composition, linear musicality, the expressive use of color, the play of ornamental and rhythmic structures, and in the background – subtle motifs taken from the natural world.

The Islamization that impacted architecture, calligraphy, and manuscript illumination also exerted great influence on music. During the early existence of the Delhi sultanate, because of the strict demands of Islām and the religious conservatism of the Muslim conquerors, in the palace of the rulers and in the provincial residences of the military elite music was, as it were, excluded from cultural life. Eventually, however, as the Muslim rulers associated more closely with the local Hindu elite, this view changed, and music gradually penetrated the palace life and cultural world of Islām. This change was influenced not only by a musically rich Indian environment but also by the rise of pacifist tendencies in Islamic civilization – the spread of a “beautiful lifestyle” in which special attention was devoted to calligraphy, poetry, and the performance of music. The development of musical culture was also directly connected with Ṣūfī influence in aesthetics, lifestyle, religious dances, and music, for this influence spread rapidly from the numerous Ṣūfī centers in Iran to the Islamized part of India. And finally, the development of an Islamized musical culture received an important contribution from Indians who had converted to Islām and who continued singing, as was the custom in their environment, their traditional, somewhat modernized hymns.

One of the most important styles of classical vocal music is called *dhrupad*. Developed in Northern India in the 14th century and influenced by Islamization, it still exists today. It developed under the influence of religious aesthetics. Works in this clearly structured, solemn style with a slow tempo were performed by men to the accompaniment of stringed and percussion instruments (a tanpura and a pakhawaj respectively). Directly connected with the development of the *dhrupad* style is the rise of two leading lights of Indian classical music, their names intertwined with many legends – Swami Haridas (late 15th century) and Tansen (early 16th century). By combining Indian and Islamic features in the performance of music, the work of this latter musician laid the foundations for the most influential tradition of Islamized *Hindustānī* music, which exhibited many elaborate new stylistic figures and an ornamentality that were not characteristic of the earlier Indian tradition of classical music and were directly connected with opportunities for improvisation – all of which attests to the formation of a new Indo-Islamic musical tradition. In this style, special importance attaches to dissociation from the external world and deep emotional involvement in the highly improvised performance of music.

In this way, by falling under Persian and Arab influence, India gave birth to new forms of syncretic music, the leading representatives of which were the Indian poet and musician of Persian descent Amīr Khosrow Dehlavī (late 13th – early 14th century), Kabīr (15th century), Tulsīdās (16th century), Sūrdās (16th century), and others. *Hindustānī* music flourished and reached its peak during the rule of Akbar, when its leading creator, Tansen, rose to prominence. With new instruments, this music begot a multitude of new styles and rhythmic and melodic structures that were not characteristic of the earlier classical tradition.

Another style of Islamic vocal music that left a clear imprint on Indian culture and was formed during the 16th–17th century is called *khayāl* (Arabic/Urdu ‘imagination, fantasy’). This style is characterized by a special emotional quality and a tendency toward spontaneous improvisation. The singers of this music fall, as it were, from the sphere of influence of the world around them and fly about in a free world of sounds that obey the flights of their creative spirit.

Another widespread style of Islamized vocal music was *tarānā*. During their performances, musicians of this style focused most of their attention on modulations of sound and ornamentality. Thus, in essence this style consists of the unhurried, melodious repetition of meaningless sounds with an alternating rhythm and tempo. The classical music instruments usually employed in performances, whether solo or as accompaniment, gradually became the sitar, sarod, tabla, santur (Indian dulcimer), etc.

Thus, the expansion of Islamic culture into the Indian subcontinent caused one of the most important breaks in the history of Indian musical aesthetics and led to its division

into two different lines of development. Around the 13th century, Indian classical music and musical aesthetics split into two basic traditions: the Islamized *Hindustānī* one of Northern India and the *Carnatic* (*Karnataka*) one of Southern India, which continued local traditions of musical aesthetics. The first was greatly influenced by the musical traditions of Persian and Arab conquerors and Ṣūfī mystics, while the second, widespread in the Deccan Plateau and Southern India, continued and further developed the old aesthetic traditions of Indian music. In the regions where these two traditions encountered each other, they often underwent parallel development and exerted a reciprocal influence. Each of these traditions developed its own theories and schools of musical aesthetics as well as its own performance styles, rhythmic and polyrhythmic structures, and views of the role of ornamentation, strict regulation, and improvisation in the performance of specific musical elements.

Thus, even though Arab expansion into the Indian subcontinent began in the early 8th century, almost five hundred years were needed for the culture of the invaders to take firm root in Indian civilization and for new *Indo-Islamic* aesthetic and artistic forms to appear – forms marked with the stamp of Islamization. *The expansion of Islamic civilization into the northern and central parts of the Indian subcontinent introduced fundamental corrections to the further development of Indian aesthetics and art. After devastating wars, new tendencies gradually emerged in the development of culture – ones that were connected with the spread of Islamic ideals in religion, aesthetics, and art in the territory of Indian civilization.*

The Islamic prohibition against depicting living creatures brought fundamental changes to the architecture and fine arts of the northern and central part of the Indian subcontinent. In the fine and applied arts, decorative tendencies and ornamental structuralism appeared; in stylized décor, floral and geometrical structures became dominant; Islamic calligraphy and the art of the book miniature flourished; new forms of poetry and music spread, which were also characterized by ornamentation. The further development of Indian civilization before the rise of Mughal culture was directly connected with the growing influence of Islām on Indian culture, aesthetics, and art.

The espousal of Islamic religious puritanism by Emperor Aurangzeb (1658–1707) and his attempt to revive Muslim hegemony had disastrous consequences for the development of Mughal artistic culture and for the existence of his empire. Worn out by bitter struggles, the Mughal Empire experienced a decline and showed signs of political disintegration. In 1739, after several waves of attacks by nomads, the army of the Iranian ruler Nādir Shāh seized the capital Delhi and plundered riches accumulated over two centuries. Later, various armies of Afghans, Marathas, and nomads continued the devastation of the Mughal cultural heritage.

The sunset of Indo-Islamic Mughal culture as well as of traditional Indian aesthetics and art was hastened by the British conquest and colonization of the Indian subcontinent. After the battles of Plassey (1757) and Baksar (1764), British colonialists, under the pretext of defending the economic interests of the East India Company, shrewdly played different rulers of the Indian subcontinent off against each other and step by step implemented the colonization of India – a policy that was closely connected with the decline of local cultural as well as of aesthetic and artistic traditions.

Thus, after discussing and comparing the traditional aesthetics and philosophy of art of India, the main stages of their development, and their leading schools, conceptions, and concepts, and after highlighting their main typological features and their relationship to the aesthetic traditions of other great civilizations, we may state that *their distinctively Indian nature is primarily revealed in their connection with the practical needs of a specific historical epoch, with its dominant philosophical, religious, and ethical ideas, and with its main tendencies in the development of culture and art*. Despite external influences and the diversity of historical forms of development, traditional Indian aesthetics has certain specific features that distinguish it from the great traditions of Antiquity, the West, the Near East, and the Far East. In comparison to these civilizations, *the traditional aesthetics and art of India stand out for their greater diversity of regional forms as well as their clearer literary orientation, their semiotic focus, and the more obvious impact of mythology, religion, and philosophical metaphysics on their development*.

Indian aesthetic thought and art were changed by the Islamic invasion, which brought new aesthetic and artistic ideals, a different view of the hierarchy of the arts, and promoted the rise of new aesthetic principles and art forms. With the spread of the new ascetic aesthetics of Islām, the syncretism, linguocentrism, and semiotic focus characteristic of earlier Indian aesthetic thought and art experienced fundamental changes. The spontaneity and diversity formerly dominant in poetry, drama, theater, music, dance, painting, and other arts were replaced by more rigorous aesthetic principles, ornamentation, and moderation in form and décor. Even the arts of dance and music with their great traditions of performance lost the rich code of symbolical gestures that had been their inseparable feature.

Thus, from the oldest texts of the Vedic period to the last great authors who wrote in Sanskrit, Persian, and the Prakrits, the aesthetic thought of the Indian subcontinent reacted energetically to social, cultural, and artistic challenges. It sought to reflect on them theoretically and to form the most promising programs for the development of aesthetic consciousness and art. Moreover, traditional Indian aesthetics and art laid greater emphasis on the principles of symbolical thinking and the search for the hidden

nature of metaphysical phenomena, for manifestations of ineffable beauty. And finally, they are characterized by a subtle psychologism permeated by a broad gamut of emotional experiences – with dispassionate ascetic rigorism and dissociation from the meaninglessness of the external world at one extreme and a passionate, hedonistic enjoyment of life and fullness of being at the other. Obviously, we may discern more rationality in the aesthetic and artistic traditions of Classical Antiquity and the West and more artistry and refinement in those of the Far East, but the mature Indian tradition of aesthetics and art primarily enthralls us with the diversity of its proclaimed aesthetic and artistic ideals. These and other features of the Indian aesthetic and artistic tradition spread not only in the Indian subcontinent but also in other parts of Asia. They underwent fundamental changes in Southeast Asia, China, Korea, and Japan, where the influence of many of the ideas and principles of Indian culture, religion, philosophy, aesthetics, and art can be clearly seen.

Translated by *Jonas Steponaitis*

Literatūra

- Abhinavagupta. 1962. Абхинавагупта. Абхинавхарати. *История эстетики*. Москва, 1962, т. I, P. 405–423.
- Acharya, P. K. (Trans.) *Architecture of Manasara*. Manasara Series, Vol. IV. Reprint, 1994.
- Acharya, P. K. *Indian Architecture According to Manasara–Śilpasāstra*. Manasara Series, Vol. II. Reprint. Bhopal: J. K. Publishing House, 1996.
- Aesthetics of the World / The World of Aesthetics. 1995. *Aesthetics*. Vol. 20. Eds. Ken-ichi Sasaki and Kasuyoshi Fujita. Tokyo: The University of Tokyo, 1995.
- Agni Purāna*, traduction et notes par N. Gangadharan, Delhi, 1984–1987.
- Agrawal, D. P. *L'archéologie de l'Inde*. Paris: CNRS éditions, 1986.
- Ajītagama*, éd. critique par N.-R. Bhatt. Vols. 1–3. Pondichéry: Institut français d'Indologie, 1963, 1967, 1991.
- Alichanova, 1979. Алиханова Ю. М. Раджашекхара о поэте и ценителе поэзии. *Проблемы восточной филологии*. Москва, 1979, P. 79–90.
- Altekar, R. V. *Vastuśāstra : Ancient Indian Architecture and Civil Engineering—Retrospects and Prospects*. New Delhi: D.K. Printworld, 2004.
- Arnold, Thomas, Alfred, Guillaume (Ed). *The Islamic Art and Architecture*. New Delhi: Goodword, 2001.
- Anand, Mulk Raj. *Kama kala: Interprétation philosophique des sculptures érotiques hindoues*. Traduction française par Jean et Huguette Herbert. Paris, Genève et New York: Nagel, 1958. [Knyga parašyta angliškai: *Kama Kala: Some Notes on the Philosophical Basis of Hindu Erotic Sculpture* (London, Skilton, 1958; New York, Lyle Stuart, 1962)].
- Anand, Mulk Raj. *The Hindu View of Art*. Revised edition. Bombay: Asia Publishing House, 1957.
- Anandavardhana and Abhinavagupta. *The Dhvanyaloka of Anandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*. Transl. by Daniel H. H. Ingalls, Jeffrey Moussaieff Masson, and M.V. Patwardhan. London: Cambridge, 1990.
- Anandavardhana, 1974. Анандавардхана. *Дхваньялока* („Свет дхвани“). Пер., вступит. ст. и коммент. Ю. М. Алихановой. Москва, 1974.
- Andrijauskas, Antanas. Viduramžių Indijos estetika. *Filosofija, sociologija*. Nr. 3, 1990. P. 32–48.
- Andrijauskas, Antanas. Įvadas į Hatha jogos pasaulį. *Mokslas ir gyvenimas*. Nr. 9, 1992.
- Andrijauskas, Antanas. Klasikinė indų estetika. *Filosofija, sociologija*. Nr. 2, 1996. P. 60–71.
- Andrijauskas, Antanas. Komparatyvizmas ir Rytų estetikos pasaulis. *Munro T. Rytų estetikos ir meno pasaulis*. Vilnius, 1997. P. 3–25.
- Andrijauskas, Antanas. Senovės Indijos estetika ir vedų literatūros kanonas. *Filosofija, sociologija*. Nr. 2, 1995. P. 82–92.
- Andrijauskas, Antanas. Senovės indų estetika. *Estetikos istorija. Antologija*. T. 1. Vilnius: Pradai, 1999. P. 135–150.
- Andrijauskas, Antanas. Upanižadų filosofinės ir estetiškos idėjos. *Literatūra ir menas*. Nr. 52, 1994.
- Andrijauskas, Antanas. Viduramžių indų meno ypatumai. *Indra'96*. Vilnius, 1997. P. 11–18.
- Andrijauskas, Antanas. *Grožis ir menas. Estetika ir meno filosofijos idėjų istorija. Rytai–Vakarai*, (antrasis pataisytas leidimas). Vilnius: VDA I–kla, 1996.
- Andrijauskas, Antanas. Indų architektūros estetika: Vastuśāstros ir jų problemų laukas. *Logos*. Nr. 53, 2007. P. 125–141.
- Andrijauskas, Antanas. Indų tradicinės estetikos teorinės ir praktinės prielaidos. Pirma dalis. *Logos*. Nr. 54, 2008. P. 139–145.
- Andrijauskas, Antanas. Indų tradicinės estetikos teorinės ir praktinės prielaidos. Antra dalis. *Logos*. Nr. 55, 2008. P. 132–140.

- Andrijauskas, Antanas. *Komparatyvistinė vizija: Rytų estetika ir meno filosofija*. Vilnius: KFMI, 2006.
- Andrijauskas, Antanas. Mathuros ir Gandharos mokyklų skulptūra klasikinės indų civilizacijos kontekste. *Logos*. Nr. 52, 2007. P. 113–125.
- Andrijauskas, Antanas. Senovės indų šilpašastros apie meistrą ir meninę kūrybą. *Logos*. Nr. 61. 2009. P. 153–160.
- Andrijauskas, Antanas. Specifiniai Indijos tradicinės estetikos bruožai. *Logos*. Nr. 60. 2009. P. 125–134.
- Andrijauskas, Antanas. Traditional Concept of Indian and Western Beauty in the Viewpoint of Comparative Analysis. International Scientific Conference *The Phenomenon of Beauty and Its Horizons* (Theses). Vilnius: Institute of Lithuanian Literature and Folklore, 2009.
- Andrijauskas A. Indų estetika Kamos ir Tantrės energetiniame lauke. *Logos*. 2010. Nr. 62. P. 162–171.
- Andrijauskas A. Islamizacijos poveikis indų meninės kultūros raidai. *Naujoji Romuva*. 2010. Nr. 3. P. 49–54.
- Andrijauskas. Erotiniai ir meilės motyvai indų kultūros tradicijoje. *Rytai–Vakarai. Komparatyvistinės studijos IX*. Vilnius: LKTI. Sudarė A. Andrijauskas. Vilnius, 2010. P. 150–170.
- Andrijauskas A. Reflections on Metaphilosophy and the Underlying Causes of Methodological Transformations in Modern Comparative Philosophy. *Knowledge and Belief in the Dialogue of Cultures*. Ed. by Marietta Stepanyants. Washington: The Council for Research in Values and Philosophy. 2011. P. 256–267.
- Andrijauskas A. Indų poetikos raida: Bhamaha ir Dandinas. *Logos*. 2011. Nr. 66. P. 98–107.
- Andrijauskas A. Indų poetikos raida: Vamana ir Radžasekhara. *Logos*. 2011. Nr. 67. P. 105–113.
- Andrijauskas A. Amžinybės ilgesys indų estetikos ir meno tradicijoje. *Naujoji Romuva*. 2011. Nr. 3. P. 20–35.
- Andrijauskas A. Indų poetikos tradicijos metamorfozės: nuo Anandavardhanos iki Džaganathos. *Rytai–Vakarai. Komparatyvistinės studijos XI. Kultūrų sąveikos*. Sudarė A. Andrijauskas. Vilnius: LKTI, 2011. P. 392–413.
- Andrijauskas A. Indų miniatiūrinės tapybos sklaida islamizacijos laikotarpiu (pradžia, LKTI). *Logos*. 2012, Nr. 70. P. 105–112.
- Andrijauskas A. Indų miniatiūrinės tapybos sklaida islamizacijos laikotarpiu (pabaiga). *Logos*, 2012. Nr. 71. P. 114–118.
- Andrijauskas A. Orientalistikos atgimimas Lietuvoje (1977–1992): orientalizmo transformacijos į orientalistiką pradžia. *Rytų Azijos studijos Lietuvoje- East Asian Studies in Lithuania*. Kaunas: Vytautas Magnus University, 2012. P. 19–54.
- Andrijauskas A. Tradicinė indų grožio samprata lyginamosios analizės požiūriu. *Grožio fenomenas kultūroje-The Phenomenon of Beauty in Culture*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012. P. 43–70.
- Arthaśāstra*. 1959. *Артхашастра*. Москва-Ленинград, 1959.
- Asian Aesthetics*. Ed. by Ken-ichi Sasaki. Kyoto: Kyoto University Press, 2010.
- Assayag, Jackie, Roland Lardinois, & Denis Vidal. *Orientalism and Anthropology: From Max Müller to Louis Dumont*. Pondichéry: Institut français, 1997.
- Assayag, Jackie. *L'Inde fabuleuse: le charme discret de l'exotisme français: XXII^{ème}–XX^{ème} siècles*. Paris: Éditions Kimé, 1999.
- Auboyer, Jeannine. *Les arts de l'Inde et des pays indianisés*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Aurobindo Sri. *The Foundations of Indian Culture*. Pondichéry, 1995.
- Bahm, Archie J. Buddhist Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XVI. No. 2 (Dec. 1957). P. 249–252.

- Barrett, Douglas & Basil Gray. *La Peinture indienne*. Traduit de l'anglais par Yves Rivière. Genève: Albert Skira, 1963. [Knyga parašyta angliškai: *Painting of India* (1963)]
- Béguin, Gilles. *L'Art indien*. Paris: Flammarion, 1997.
- Beinorius, Audrius. *Sąmonė klasikiniėje Indijos filosofijoje*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002.
- Beinorius, Audrius. *Indija ir Vakarai*. Vilnius: VU, 2012.
- Beinorius, Audrius. Filosofinės hinduizmo dimensijos ir istorinės jo metamorfozės. *Filosofija, sociologija*. Nr. 1, 1998. P. 10–21, Nr. 2, P. 25–35.
- Beinorius, Audrius. Indų filosofinė epistema šiuolaikinės komparatyvistinės metodologijos perspektyvoje. *Rytai-Vakarai: komparatyvistikos studijų antologija*, T.1. Vilnius: Vaga, 2002. P. 127–144.
- Beinorius, Audrius. *Kamasūtra* Indijos kultūroje. *Liaudies kultūra*, Nr.6, 1995. P. 58–62.
- Beinorius, Audrius. Budologijos istorija kaip kultūrinės Rytų ir Vakarų sąveikos atspindys. *Rytai-Vakarai: kultūrų sąveika*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Logos, 2002. P. 64–71.
- Beinorius, Audrius. Hinduizmo metmenys. *Religijų istorijos antologija*, T.2. Vilnius: Vaga, 2002. P. 73–109.
- Beinorius, Audrius. Ideologija versus hermeneutika: Budizmas imaginaciniame Vakarų landšafte. *Rytai-Vakarai: komparatyvistinės studijos* – VI, sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI, 2007. P.166–183.
- Beinorius, Audrius. *Indijos budizmo raida*. Metodinė mokymo priemonė studentams. Vilnius: VU Orientalistikos centras, 2010.
- Beinorius, Audrius. *Indologijos ir budologijos istorijos metmenys*. Metodinė mokymo priemonė studentams. Vilnius: VU Orientalistikos centras, 2000.
- Beinorius, Audrius. Apie religijos ir filosofijos santykį tradicinėje Indijos kultūroje. *Logos*. Nr. 21, 2000. P. 62–76.
- Bhāmaha. *Kavyalankara of Bhamaha*. Edited with English translation and notes by P. V. Naganatha Sastry. Second edition. Delhi, 1970.
- Bhattacharya, Arun. Aesthetics and Philosophy as Related to Indian Music. *Sangeet Natak*. No. 19 (January-March 1971), P. 38–42.
- Biardeau, Madeleine. *L'Hindouisme: Anthropologie d'une civilisation*. Paris : Flammarion, 1981.
- Bindu Manchanda Forts et Palais de l'Inde. Sentinelles de l'Histoire, éd. Roli et Janssen. New Delhi, 2006.
- Bloch, Jules. *Les Inscriptions d'Asoka*. Traduites et commentées. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- Bongart-Levin. 1993. Бонгард-Левин Г.М. Древнеиндийская цивилизация. Москва, 1993.
- Bose, Phanindra Nath. *Principles of Indian Śilpaśāstra with the Text of Mayasāstra*. Lahore: Punjab Sanskrit Book Depot, 1926.
- Bryant, E. *The Quest for the Origins of Vedic Culture*. Oxford, 2001.
- Bussagli, Mario. *L'Art du Gandhāra*. Paris: LGF – Livre de Poche, 1996.
- Caillat, Colette. *La Cosmologie jaina*. Présentation d'après les documents recueillis par Ravi Kumar. Paris: Chêne/Hachette, 1981.
- Capriles, Elias. Steps to a Comparative Evolutionary Aesthetics (China, India, Tibet and Europe). *East and West in Aesthetics*, ed. Grazia Marchianò. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997. P. 27–52.
- Chakrabarti, Ariniam. Ownerless Emotions in Rasa–Aesthetics. *Asian Aesthetics*. Ed. by Ken–ichi Sasaki. Kyoto University Press, 2010. P. 197–209.
- Chandra, Pramod. *On the Study of Indian Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- Chaudhury, Pravas Jivan. *Studies in Comparative Aesthetics*. Santiniketan, Bengal [Bangladesh]: Visva-Bharati Research Publication, 1953.
- Chelychev, 1991. Челышев Е.П. Сопричастность красоте и духу. Взаимодействие культур Востока и Запада. Москва, 1991.

- Comparative Aesthetics: Cultural Identity*, guest ed. Sonja Servomaa, a special issue of *Dialogue and Universalism*. Vol. 7. Warsaw: Warsaw University, 1997, no. 3–4.
- Coomaraswamy, Ananda. K. *The Dance of Shiva*. Sagar. Delhi, 1971.
- Coomaraswamy, Ananda. K. *Pour comprendre l'art hindou*. Paris, 1926.
- Coomaraswamy, Ananda. K. *The History of Indian and Indonesian Art*. New York–London, 1927.
- Coomaraswamy, Ananda K. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. New York: Dover Publications, 1956.
- Coomaraswamy, Ananda K. *La Sculpture de Bodhgayā*. Paris: Les Éditions d'art et d'histoire, 1935.
- Coomaraswamy, Ananda K. *Selected Papers*, ed. Roger Lipsey. 3 vols. (Traditional Art and Symbolism, Metaphysics, His Life and Work). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977.
- Coomaraswamy, Ananda K. *The Transformation of Nature in Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934.
- Craven, Roy C. *L'Art indien*. Édition revue et augmentée. Paris: Thames & Hudson, 2005. [Tai vertimas iš *Indian Art: A Concise History*, 2nd rev. ed. (London: Thames & Hudson, 1997)]
- Dagens, Bruno. *Études thématiques*. Paris, 1994.
- Dagens, Bruno. *Entre Alampur et Srisaïlam - recherches archéologiques en Andhra-Pradesh*. 2 vols. Pondichéry: Institut Français de Pondichéry, 1984.
- Dagens, Bruno. *Les enseignements architecturaux de l'Ajitāgama et du Rauravāgama*. Études sur les āgama śivaïtes I. Pondichéry: Institut Français de Pondichéry, 1977.
- Dagens, Bruno. *Les monuments indiens, théorie et réalité - du texte au monument bâti et illustré*. Présentation de travaux pour une thèse de Doctorat ès Lettres. Paris-Pondichéry: Institut Français de Pondichéry, 1985.
- Dagens, Bruno. *Mayamata: Traité sanskrit d'architecture*. Edition critique, traduction et notes par B. Dagens. 2 vols. Pondichéry: Institut Français d'Indologie, 1970, 1976.
- Dagens, Bruno. *Traités, temples et images du monde indien: Études d'histoire et d'archéologie*. Compiled by Marie-Luce Barazer-Billoret and Vincent Lefèvre. Pondichéry: Institut Français de Pondichéry, and Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Daljit. 1987. Далджит Д. Введение в классическое искусство Индии с 3000 г. д. н. э. до XIX века. Ленинград, 1987.
- Dallapiccola, Anna Libera, ed. *Shastric Traditions in Indian Arts*. Vol. 1 (Texts); vol. 2 (References and Documentation). Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1989.
- Dandin. 1996. Дандин. Зеркало поэзии („Кавьядарша“). *Восточная поэтика. Тексты, исследования, комментарии*. Москва, 1996. Р.111–165.
- Dandin. *The Dasakumaracharita of Dandin with Four Commentaries*, revised by Wasudev Laxman S'astri Pans'ikar. Twelfth edition. Bombay, 1933.
- Danielou, Alain. *Sacred Music: Its Origins, Powers, and Future : Traditional Music in Today's World*. Varanasi: Indica Books, 2003.
- Daniélou, Alain and N. R. Bhatt. *Le Gītalāmkaṛa: L'ouvrage original de Bharata sur la musique*. Édition critique, traduction française et introduction. Pondichéry: Institut Français d'Indologie, 1959.
- Daniélou, Alain. *Histoire de l'Inde*, 1985, vols. 1-2], 2nd ed. Paris: Fayard, 1983.
- Daniélou, Alain. *L'érotisme divinisé*. Paris: Rocher, 2002.
- Daniélou, Alain. *La Sculpture érotique hindoue*. Paris: Buchet-Chastel, 1973.
- Daniélou, Alain. *Le temple hindou*. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1977.
- Dasgupta, S. N. *History of Alamkāra Literature. A History of Sanskrit Literature, Classical Period*, gen. ed. S. N. Dasgupta. Vol. 1. Calcutta: University of Calcutta, 1947.
- Dasgupta, S. N. *Fundamentals of Indian Art*. 3rd ed. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan, 1969.
- Daumal. R. *Bharata. L'origin du théâtre*. Paris, 1970.

- De, Sushil Kumar. *Studies in the History of Sanskrit Poetics*. Vol. 1. London: Luzac & Co., 1923.
- Delahoutre, Michel. Le sacré et l'esthétique dans l'art de l'Inde. *Traité d'anthropologie du sacré*, ed. Julien Ries. Vol. 2 (*L'homme indo-européen & le sacré*). Paris: Édisud, 1995. P. 85–107.
- Delahoutre, Michel. Le sacré et son expression esthétique: espace sacré, art sacré, monuments religieux. *Traité d'anthropologie du sacré*, ed. Julien Ries. Vol. 1 (*Les origines et le problème de l'homo religiosus*). Paris: Édisud, 1992. P. 120–141.
- Delahoutre, Michel. Le temple hindou. *Espace, église, arts, architecture*. No. 3 (1978). P. 36–39.
- Delahoutre, Michel. *Art et spiritualité de l'Inde*. Paris: Zodiaque, 1996.
- Deleury G. *Les indes florissantes. Anthologie des voyageurs français (1750–1820)*. Paris, 1991.
- Deutsch, Eliot. *Studies in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1975.
- Dhammapada. Mokymo pėdos*, vertimas iš pali, įvadinis straipsnis ir paaiškinimai A.Beinoriaus. Vilnius: Homo Faber, 2005.
- Dhar, Sheila. *Hindusthānī muzika: vidinė kelionė* (vertė D. Tamošaitytė). *Literatūra ir menas*, 1997, Nr. 15–16.
- Dīptāgama*. Édition critique Marie-Luce Barazer-Billoret, Bruno Dagens et Vincent Lefèvre avec la collaboration de S. Sambandha Śivācārya et la participation de Christèle Barois. Tome 1 (Chapitres 1 à 21); Tome II (Chapitres 22 à 62). Pondichéry: Institut Français de Pondichéry, 2004 & 2007.
- Diwekar, Hari-Ramchandra. *Les Fleurs de rhétorique dans l'Inde*. Paris: Maisonneuve, 1930.
- Doshi S. *Masterpieces of Jain Painting*, Bombay, 1985.
- Droit, Roger-Pol. *L'oubli de l'Inde: une amnésie philosophique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. [naujausia laida: Editeur: Seuil; Édition: édition revue et augmentée (19 novembre 2004)].
- Dubois, Abbé J. A. *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*. 2 vols. Paris: Imprimerie Royale, 1825. [naujausia laida vienu tomu: Editeur: Métailié. Paris, 1985].
- Dumézil, 1986: Дюмезиль Ж. *Верховные боги индоевропейцев*. Москва, 1986.
- Dumézil, Georges. *Les dieux souverains des Indo-Européens*. 3e éd. rev. et corr. Paris: Gallimard, 1977.
- East and West in Aesthetics*, ed. Grazia Marchianò. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997.
- Eстетikos istorija. Antologija I: Senovės Rytai. Antika*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Pradai, 1999.
- Fergusson, James. *History of Indian and Eastern Architecture*. 2 vols. London: John Murray, 1876; New York: Dodd, Mead & Company, 1891.
- Fergusson, James. *On the Study of Indian Architecture*. London: J. Murray, 1867.
- Filliozat, Jean. Une théorie indienne du langage poétique. Les modes d'expression du sens selon Mammata. *Poétique*, 1972, 11, P. 315–320.
- Filliozat, Jean. La Naissance et l'Essor de l'Indianisme. *Bulletin de la Société des études indo-chinoises*. Vol. 29 (1954), No. 4, P. 265–296.
- Foucher, Alfred avec E. Bazin-Foucher. *La vieille route de l'Inde de Bactres à Taxila*. 2 vols. Paris: Éd. d'Art et d'Histoire, 1942–1947.
- Foucher, Alfred. *Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde d'après les documents nouveaux*. Paris: Ernest Leroux, 1900.
- Foucher, Alfred. *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra: Étude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'Extrême-Orient*. 2 vols. [vol. 1: 1905; vol. 2 en trois fasc.: 1918, 1922, 1951]. Paris: Imprimerie nationale (PEFEO, 5 et 6).
- Frédéric, Louis. Akbar: le Grand Moghol. Paris: Denoël, 1986.
- Frédéric, Louis. *L'art de l'Inde et de l'Asie du Sud-Est*. Paris: Flammarion, 1994.
- Frédéric, Louis. *L'Inde de l'Islām*. Paris: Arthaud, 1989.

- Frédéric, Louis. *Trésors de l'Art des Indes*. Paris: Marabout Scope, 1965.
- Ghosh, A. *Jaina Art and Architecture*. New Delhi, 1974–5, vol. 1–3.
- Goetz, Hermann. *Indien: Fünf Jahrtausende indischer Kunst*. Baden-Baden: Holle Verlag, 1974.
- Gonda, J. *Vishnuism and Shivaism: A Comparison*. London: Athlone Press, 1970.
- Goodall, Dominic & André Padoux, ed. *Mélanges tantriques à la mémoire d'Hélène Brunner. Tantric Studies in Memory of Hélène Brunner*. Pondichéry: Institut Français de Pondichéry/École Française d'Extrême-Orient, 2007.
- Grincer. 1987. Гринцер П.А. *Основные категории классической индийской поэтики*. Москва : Наука-ГРБА, 1987.
- Grünwedel, Albert. *Buddhistische Kunst in Indien*. Berlin: Würfel Verlag, 1893.
- Gunasinghe, Siri. *La technique de la peinture indienne d'après les textes du Silpa*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- Gupta, Swarajya Prakash. *Les Racines de l'art indien*. Paris: Éditions de CNRS, 1990.
- Gupta, Swarajya Prakash and Shashi Prabha Asthana. *Elements of Indian Art : Including Temple Architecture, Iconography and Iconometry*. Second Revised and Enlarged Edition. New Delhi: D.K. Printworld, 2007.
- Guy, John. *Indian Temple Sculpture*. Chennai: Westland Books, 2007.
- Hallade, M[adeleine] M. *Études d'art indien: La composition plastique dans les reliefs de l'Inde*. Paris: Adrien Maisonneuve, 1942.
- Hanumantha Rao, G. *Comparative Aesthetics: Eastern and Western*. Mysore: D. V. K. Murthy, 1974.
- Hulin M. *La face cachée du temps: l'imaginaire de l'au-delà*, Fayard. Paris, 1985.
- Hulin, Michel & Christine Maillard. *L'Inde inspiratrice: Réception de l'Inde en France et en Allemagne, XIXe-XXe siècles*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1996.
- Hussain, Mazhar and Robert Wilkinson, eds. *The Pursuit of Comparative Aesthetics: An Interface Between the East and West*. Aldershot: Ashgate 2006.
- Indiya v literaturnych. 1969. *Индия в литературных памятниках III–VII веков*. Москва, 1984.
- Iskusstvo Indiyi. 1969. *Искусство Индии* (сб. статей). Москва, 1969.
- Iskusstvo Indiyi. 1975. *Искусство Индии* (сб. статей). Москва, 1975.
- Istoriya esteticheskoi. 1985. *Истории эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки*, т. 1–2. Москва, 1985.
- Istoriya estetiki. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*, т. 1. Москва, 1962.
- Istoriya i kultura drevnei Indiyi. *История и культура Древней Индии*. Москва, 1990.
- Ivanov. 1979. Иванов, В. В. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии. *Литература и культура древней и средневековой Индии*. Москва: Наука, 1979. P. 6–35.
- Jacobi, Hermann. Über Begriff und Wesen der poetischen Figuren in der indischen Poetik. *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*. Philologisch-historische Klasse. 1908. P. 1–14. [Also in Hermann Jacobi, *Schriften zur indischen Poetik und Ästhetik*. With a preface by Hans Losch. Darmstadt, 1969. P. 293–306.]
- Jagannatha Panditaraja. *Rasagangadhara*. Varanasi, 1955–1957.
- Jaskūnas, Valdas. Inside' the tradition of the *śilpaśāstras*. Introductory remarks on the historical study of Indian texts of art. *Acta Orientalia Vilnensia* 5 (2004). P. 220–227.
- Jaskūnas, Valdas. Tekstinė meno tradicija Indijoje: preliminaries hipotezės tolesniam tyrimui. *Esterikos ir meno filosofijos transformacijos*, sud. A. Andrijauskas, Esterikos ir meno filosofijos tyrinėjimai 1. Vilnius: KFMI leidykla, 2005. P. 460–474.
- Jaskūnas, Valdas. Architektūra puranose. Šiaurės Indijos šventyklų proporcinio matavimo modeliai ir jų tekstinė rekonstrukcija. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos VII*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI, 2008. P. 154–192.

- Jaskūnas, Valdas. Džajadevos poemos *Gytagovinda* iliustravimo tradicija. *Kultūrologija* 16. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos VIII*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008. P. 245–257.
- Jaskūnas, Valdas. Indijos estetika. *Estetikos enciklopedija*, sud. J. Mureika. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2010. P. 256–258.
- Jaskūnas, Valdas. Indijos recepcija antikos ir viduramžių kultūrose: monstrų vaizdinių transformacijos. *Kultūrologija* 8. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos III*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002. P. 353–378.
- Jaskūnas, Valdas. „Literatūrinė Indijos paradigma ir jos vaidmuo orientalistinėje Vakarų epistemos prognoje. *Acta Orientalia Vilnensia* 2 (2002). P. 30–48.
- Jaskūnas, Valdas. Orientalistinės kultūros hermeneutika XV–XVII a. Europoje. Indų meninės kultūros recepcijos ypatybės. *Vilniaus dailės akademijos darbai. Istoriniai naratyvai: problemos ir tyrinėjimai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003. P. 303–338.
- Jaskūnas, Valdas. Pietų Indijos amatininkų socialinio statuso kaita ir kastinės tapatybės kūrimo praktikos. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos IX*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010. P. 348–361.
- Jaskūnas, Valdas. Measuring the body of god: Temple plan construction and proportional measurement in early texts on north Indian architecture. *Acta Orientalia Vilnensia* 9, 2 (2008 [2010]). P. 83–123.
- Jaskūnas, Valdas. Modernioji Indijos tapyba ir estetinės „indiškumo“ paieškos XIX–XX a. sandūroje. *Kultūrologija* 12. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos IV*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005. P. 519–542.
- Jaskūnas, Valdas. „Rasa“. *Estetikos enciklopedija*, sud. J. Mureika. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2010. P. 512–513.
- Jaskūnas, Valdas. *Vizualiosios tapatybės. Indijos meno recepcija Vakaruose*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005.
- Juneja, Monica (Ed). *Architecture in Medieval India: Forms, Contexts, Histories*. New Delhi: Permanent Black, 2001.
- Kalidasa. *La Naissance de Kumara (Kumarasambhava)*. Paris: Gallimard, 1958.
- Kane, P.V. *The Sabityadarpana of Vicvanatha and History of alamkara literature*. Bombay, 1923.
- Kane, P. V. *The Sabityadarpana of Visvanatha (Paricchedas I, II, X Arthalankaras)*. With exhaustive notes and the history of Sanskrit poetics. Third ed. Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1951.]
- Kanungo, P. *The Role of Criticism in Hindustani Music*. New Delhi: Kanishka, 2006.
- Kuntaka. *The Vakrokti–jivita of Kuntaka*. Critically edited with variants, introduction and English translation. Dharwad, Karnatak University, 1977.
- Kapila, Vatsyayan. Indų šokio estetika. Vertė D. Tamošaitytė. *Liaudies kultūra*. Nr. 2, 1998.
- Kapila, Vatsyayan. *Incredible India: Arrested Movement Sculpture and Painting*. Edited by Manju Gupta. New Delhi: Wisdom Tree, 2007.
- Kapila, Vatsyayan. Introduction to the Exhibition. *The Image of Man: The Indian perception of the Universe through 2000 years of Painting and Sculpture*. London: The Arts Council of Great Britain, 1982. P. 90–93.
- Kapila, Vatsyayan. *The Square And the Circle of the Indian Arts*. London, 1997.
- Kinsley, David R. *Hinduism: A Cultural Perspective*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1982.
- Korobovas, V. A. Affiliation: bodhisattva gotra (Short Notes on Gotra Theory in Yogācāra Buddhism). *Acta Orientalia Vilnensia*. Nr. 6 (2), 2005. P. 36–44.
- Korobovas, V. Ankstyvųjų Prajñāpāramitos tekstų kognityvi struktūra. *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius: *Logos*, 2002. P. 100–108.

- Korobovas, V. Terms of Intentionality in Early Prajnāpāramitā Texts (“Phenomenal Reality” (dmigs pa), “Abiding” (gnas pa) and “Practice” (spyod)“ . *Acta Orientalia Vilnensia*, Nr. 3. Vilnius University, 2003. P. 112–119.
- Korobovas, V. Žinojimo struktūros Prajnāpāramitos tekstuose ir rekonstrukcija. *Kultūrologija 8: Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos –III*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius, 2003. P. 265–272.
- Korobov, 1990: Коробов В. Функциональное описание буддийской дхьяны. *Буддизм и культурно-психологические традиции Востока*. РАН, Новосибирск: Наука, 1990. P. 78–89.
- Korobov, 2000: Коробов В. Структуры знания в ранних праджняпарамитских текстах. *Acta Orientalia Vilnensia*, Nr. 1. Vilnius University, 2000. P. 93–100.
- Korobov, 2002: Коробов В. *Бодхичимта*: интерпретация. *Acta Orientalia Vilnensia*, Nr. 2. Vilnius University, 2002. P. 110–117.
- Korockaja, 1964: Короцкая А. А. *Архитектура Индии раннего средневековья*. Москва, 1964.
- Korockaja, 1966: Короцкая А. А. *Сокровища индийского искусства*. Москва, 1966.
- Kotovskaja, 1982: Котовская М. П. *Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии*. Москва, 1982.
- Kramrisch, Stella. *Arts de l’Inde: Traditions de la sculpture, de la peinture et de l’architecture indiennes*. Paris: Phaidon, 1955.
- Krishnamoorthy, K. *Studies in Indian Aesthetics and Criticism*. Mysore: D. V. K. Murthy, 1979.
- Kühnel, Ernst & Hermann Goetz. *Indische Buchmalereien: Aus dem Jahāngir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin*. Berlin: Scarabaeus Verlag, 1924.
- Kultura i iskusstvo, 1975: *Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока*. Л., 1975.
- Kumar, Raj (Ed). *Essays on Indian Art and Architecture*. New Delhi: Discovery, 2003.
- L’Inde inspiratrice*. Strasbourg, 1996.
- L’Inde philosophique entre Bossuet et Voltaire*, Institute Francais de Pondichéry, Pondichéry, 1987, vol. 1–2.
- L’âge d’or de l’Inde classique: L’empire des Gupta*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2007.
- La science de l’habitant en Inde. Vastu Shastra*, éd. Guy Tredaniel. Paris, 1996.
- Laufer B. *Dokumente der Indischen Kunst. Erstes Helft. Malerei. Das Citralakshana von Bertold Laufer*. Leipzig, 1913.
- Lefèvre, Vincent. *Commanditaires et artistes en Inde du sud: Des Pallava aux Nayak*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Lemoine, Bernadette. *Regards et discours européens sur le Japon et l’Inde au XIXe siècle: Université de Limoges, actes du colloque, 3-4 juin 2000*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2000.
- Literatura i kultura drevnei i srednevekovoi Indii*, 1979: *Литература и культура древней и средневековой Индии*. Москва, 1979.
- Literatura i kultura drevnei i srednevekovoi Indii*, 1987: *Литература и культура древней и средневековой Индии*. Москва, 1987.
- Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud*. Paris, 2004.
- Loth, Anne-Marie. *Art de l’Inde: Diversité et spiritualité*. Bruxelles – Paris: Éditions Chapitre douze, 1994.
- Mahābhārata, 1969: *Махабхарата*. Четыре сказания, Москва), 1969.
- Mahajan, A. *Ragas in Hindustani Music: Conceptual Aspects*. New Delhi: Gyan, 2001.
- Mahalingam, T. V. *Inscriptions of the Pallavas*. Delhi: Agam Prakashan, 1988.
- Maillard, Chantal, What is Meant by „Art“ in India – Western Misunderstandings. *Asian Aesthetics*, Ed. by Ken-ichi Sasaki. Kyoto University Press, 2010. P. 188–196.
- Mallmann, Marie-Thérèse de. *Les enseignements iconographiques de l’Agni-purana*. Paris: PUF, 1963.
- Mammatacarya. *Kavyaprakasha of Mammata with English Translation* (Revised). Chapters I to X. Varanasi: Bharatiya Vidya Prakashan, 1967.

- Marchianò, Grazia, ed. *East and West in Aesthetics*. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997.
- Marchianò, Grazia, Introduction to Indian Aesthetics. *Asian Aesthetics*, Ed. by Ken-ichi Sasaki, Kyoto University Press, 2010. P.179–187.
- Masson–Oursel P. La connaissance scientifique de l'Art en France depuis 1900 et les variétés de l'orientalisme. *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, 143, Nr. 7–9, 1953.
- Masson–Oursel P., Stern P., Willman–Grabowska, *L'Inde antique et la civilisation indienne*. Paris, 1933.
- Masson–Oursel, Paul. Objet et méthode de la philosophie comparée. *Revue de Métaphysique et de Morale*. Vol. 19, no. 4 (juillet 1911). P. 561–568.
- Masson–Oursel, Paul. *La Philosophie comparée*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1923.
- Mayamata. *Traité sanskrit d'architecture*, Pondichéry, 1970, 1976, vol. 1–2.
- Mecherina, 2005: Мещерина Е.Г. Эстетические учения Древнего Востока: Китай. Индия. Япония. Буддизм и искусство XX века. Москва, 2005.
- Mélanges tantriques à la mémoire d'Hélène Brunner*. Paris, 2007.
- Michell, George. Les palais indiennes ; Thmes and Hudson. London, 2004.
- Miller B.S. *The Powers of Art: Patronage in Indian Culture*. Delhi, 1992.
- Mickevičienė, Diana. *Visos mano Indijos*. Vilnius: Didakta, 2011.
- Miniatures de l'Inde impériale. Les peintres de la cour d'Akbar (1556–1605)*. Paris, 1989.
- Misra, R. N. “Silpa,” in Vol. 1 (Pervasive Terms *Vyāpti*, ed. Bettina Bäumer) of *Kalātattvakośa: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts*, gen. ed. Kapila Vatsyayan. New Delhi: Indira.
- Mittal, Anjali. *Hindustani Music and the Aesthetic Concept of Form*. New Delhi, D. K. Printworld, 2000.
- Morely, Grace. *La sculpture indienne*. Paris: Charles Moreau, 2005.
- Mukerjee, Subodh Chandra. *Le rasa, essai sur l'esthétique indienne*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1926.
- Munro, Thomas. Oriental Traditions in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 24, Nr. 1 (Oriental Aesthetics, Autumn, 1965). P. 3–6. Also published in *Proceedings of the fifth International Congress of Aesthetics, Amsterdam 1964*. Paris-La Haye: Mouton & Co., 1968.
- Munro, Thomas. *Oriental Aesthetics*. Cleveland: Western University Press, 1965.
- Munro, Thomas. *Rytų estetikos ir meno pasaulis*. Vilnius: Vaga, 1997.
- Murr, Sylvia. *L'Inde philosophique entre Bossuet et Voltaire*. Vol. 1: *Moeurs et coutumes des Indiens (1777)*; Vol. 2: *L'Indologie du Père Coeurdoux: Stratégies, apologétique et scientificité*. Paris: École française d'Extrême-Orient, 1987.
- Muzykalnaja estetika, 1967: Музыкальная эстетика стран Востока. Музыка. Москва, 1967.
- Nakamura Hajime. *Ways of Thinking of Eastern peoples: India, China, Tibet, Japan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1964.
- Nath. R. *Indigenous Characteristics of Mughal Architecture*. New Delhi: D. K. Printworld, 2004.
- Nou, Jean-Louis. *Temples Hindous*, ed. Deloroisse. Paris, 1982.
- Okada, Amina, ed. *Miniatures de l'Inde impériale: Les peintres de la Cour d'Akbar (1556-1605)*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1989.
- Okada, Amina. *Ajanta*. Paris: Imprimerie Nationale, 1991.
- Okada, Amina. *L'Inde des Princes, la donation Jean et Krishnā Riboud*. Paris: Trésors du Musée Guimet et Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- Okada, Amina. *Le Grand Moghol et ses peintres: Miniatures de l'Inde aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: Flammarion, 1992.
- Pandey, Kanti Chandra. *Comparative Aesthetics*. Vols. 1 (*Indian Aesthetics*) and 2 (*Western Aesthetics*). Banaras/Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1950 & 1956.

- Pandit, Sneh. *An Approach to the Indian Theory of Art and Aesthetics*. New Delhi: Sterling Publishers, 1977.
- Pandya, Yatin. *Concepts of Space in Traditional Indian Architecture*. Ahamadabad: Mapin, 2005.
- Parmentier, Henri. *L'Art architectural hindou dans l'Inde et en Extrême-Orient*. Paris: G. Vanoest, 1948.
- Paz, Octavio. *In Light of India*. New York: Harcourt, 1997.
- Piatigorsky, 1962: Пятигорский А. М. *Материалы по истории индийской философии*. Москва, 1962.
- Piatigorsky, 1996: Пятигорский А. М. *Избранные труды*, Москва, 1996.
- Piatigorsky, 2004: Пятигорский А. М. *Лекции по буддийской философии*. Непрерываемый разговор, СПб, 2004. Р. 38–102.
- Piatigorsky, 2005: Пятигорский А. М. *Избранные труды*. Москва 2005.
- Pillai, G. K. *The Hindu Architecture (Śilpa-Śāstra)*. Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, 2004.
- Porcher, Marie-Claude. Remarques sur une division théorique du Dhvani. *Journal Asiatique*. Vol. 263 (1975), fasc. 3–4.
- Porcher, Marie-Claude. *Figures de style en Sanskrit. Théories des Alamkārasāstra*. Paris: Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, 1978.
- Problemy vostočnoj filologii, 1979: *Проблемы восточной филологии*. Москва, 1979.
- Problemy, 1967: *Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока*. Москва, 1967.
- Prokofiev, 1964: Прокофьев С.С. *Искусство Индии*. Москва, 1964.
- Pugachenkova, 1982: Пугаченкова Г.А. *Искусство Гандхары*. Москва, 1982.
- Raja, D. S. *Hindustani Music: A Tradition in*. New Delhi: D.K. Printworld, 2005.
- Rajasekhara, 1996: Раджашекхара. Рассуждение о поэзии („Кавьямиманса“). *Восточная поэтика. Тексты, исследования, комментарии*. Москва, 1996. Р. 166–217.
- Rajasekhara. *Kavyamimamsa of Rajasekhara*. Edited by C. D. Dalal and R.A. Sastry. Revised and enlarged by K. S. Ramaswami Sastri, Third edition. (Gaekwad's Oriental Series. 1) Baroda: Oriental Institute, 1934.
- Raj Rewal Statut d'architecte et artisan // *Architectures en Inde*. Paris, 1986.
- Ramachandran, T. P. *The Indian Philosophy of Beauty*. 2 vols. Madras: University of Madras, 1979–1980.
- Rawson, Philip. *L'Art du tantrisme*. Paris: Thames & Hudson, 1996.
- Rawson, Philip. *The Art of Tantra*. London: Thames & Hudson, 1973.
- Régards et discours européens sur le Japon et L'Inde au XIX siècle*, Limoges, 2000.
- Regnaud P. *La rhétorique sanscrite*, Paris, 1884.
- Renou, Louis. „Grammaire et poétique en sanscrit,” Études védiques et pāṇinéennes. Vol. B. Paris: Boccard, 1961.
- Renou, Louis. *L'hindouisme*. 9e éd. rev. Paris: Presses Universitaires de France, 1992. [žr. naujausia laidą]
- Renou, Louis. *L'Inde classique*. Vol. 2 (Manuel des études indiennes) Paris: École Française d'Extrême Orient, 2005. [naujausia laidā]
- Renou, Louis. *La civilisation de l'Inde ancienne, d'après les textes sanskrits*. Paris: Flammarion, 1950.
- Rewal, Raj. Le statut d'architecte et d'artisan. *Architectures en Inde: École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 27 novembre 1985-19 janvier 1986*. Catalogue ed. Jean-Louis Vêret and others. Paris: Electa Moniteur, 1985.
- Sangave, Vilas Adinath. *Le Jāinisme: Philosophie et religion de l'Inde*. Paris: Guy Trédaniel – Éditions de la Maisnie, 1999.
- Sarangadeva. *Saṅgitaratnākara* of Sarṅgadeva : Sanskrit Text and English Translation with Comments and Notes. 2 Vols. Trans. Shringy, R. K. & Sharma, Prem Lata. New Delhi: Eastern Book Corporation, 1999.
- Sastri, Hari Chand. *Kalidasa et l'art poétique de l'Inde*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1917.
- Serebriakov, 1979: Серебряков И. Д. *Литературный процесс в Индии (VII–XIII вв.)*. Москва, 1979.
- Serebriakov, 1989: Серебряков И. Д. «Океан сказаний» Соммадевы как памятник индийской средневековой культуры. Москва, 1989.

- Shāntā, N. *La voie jaina*. Paris: CEil, 1990.
- Shukla D. N. *Vastu-śāstra: Hindu science of architecture*. New Delhi, 1995.
- Sidorova, 1971: Сидорова В. С. *Скульптура Древней Индии*. Москва, 1971.
- Sidorova, 1972: Сидорова В. С. *Художественная культура Древней Индии*. Москва, 1972.
- Singaravelou, P. *L'École française d'Extrême-Orient, ou, l'institution des marges*, 1898–1956. Paris, 1999.
- Singaravélou, Pierre. *L'École française d'Extrême-Orient ou l'institution des marges, 1898-1956: Essai d'histoire sociale et politique de la science coloniale*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Singh, B. P. *L'État et les arts en Inde: Pour une culture citoyenne*. Paris: Karthala, 1999.
- Sinha, C. P. and U.C. Dwivedi (Eds). *Appreciation of Indian Art: Ideals and Images*. New Delhi: Aryan Books International, 2005.
- Sivaramamurti, C. *Indian Painting*. Delhi: National Book Trust, 1970.
- Sthapati, V. Ganapati. *Indian Sculpture and Iconography*. Trans. Sashikala Ananth. Pondicherry: Sri Aurobindo Society and Ahmedabad: Mapin Publishing, 2002.
- Sri Aurobindo. *Tautinis menas ir jo vertingumas*. (Vertė D. Tamošaitytė). *Logos*, 2000, Nr. 21. P. 130–138.
- Srivastava, Balram. *Nature of Indian Aesthetics: with Special Reference to Śilpa*. Varanasi: Chaukhambha Orientalia, 1985.
- Sterlin, Henri. *Linde hindoue. Temples et sanctuaires de Khajuracho a Madurai*. Koln-Lisboa-London-New York-Paris-Tokyo, 1998.
- Stern P. *Colonnes indiennes d'Ajanta et d'Ellora. Evolution et répercussions. Styles Gupta et post-Gupta*. Paris, 1981.
- Stern, Philippe, Benisti, Mireille. *Evolution du style indien d'Amaravati*. Paris, 1961.
- Stern, Philippe and Benisti, Mireille. *Evolution du style indien d'Amaravati*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Stern, Philippe. *Colonnes indiennes d'Ajanta et d'Ellora: Évolution et répercussions, Styles Gupta et post-Gupta*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- Sudhi, Padma. *Aesthetic Theories of India*. Vol. 1. Pune: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1983.
- Šeptunova I.I. *Očerki istoriji*, 1984: Шептунова И. И. *Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время*. Москва, 1984.
- Tamošaitytė D. Indijos estetinio suvokimo teorija (rasa). *Indra*, Nr. 2, 2001. P. 93–95.
- Tamošaitis R. Kelionė į laiko pradžią: indų idealizmas, Vydūnas, Krėvė. Vilnius: Pradai, 1998.
- Tamošaitis R. *Orientas lietuvių literatūroje*, Vilnius: VU, 2012.
- Tamošaitytė D. Rasa kategorija klasikinės indų muzikos estetikoje. *Acta Orientalia Vilnensia*, Nr. 1, 2001. P. 183–200.
- Tamošaitytė, Daiva. Rasa, ethos ir afektų teorija: emocijų svarba Rytų ir Vakarų muzikos estetikai. *Kultūrologija*, t. 8, *Rytai-Vakarai, komparatyvistinės studijos III*, sud. A. Andrijauskas. Vilnius, 2002, P. 381–396.
- Tamošaitytė, Daiva. Universalusis rasa sąvokos aspektas. *Liaudies kultūra*, 2001, birželio mėn. Nr. 3. P. 36–40.
- Tatarkiewicz, W., *Historia estetyki*, t. I. *Estetyka starożytna*, t. II. *Estetyka średniowieczna*, t. III. *Estetyka nowożytna*, Ossolineum. Wrocław-Warszawa-Kraków 1960–1967, Arkady Warszawa 1985–1991.
- Tatarkiewicz, W., *History of Aesthetics*. Continuum International Publishing Group Ltd.; New Ed edition (19 Jan 2006).
- Temkin, 1975: Тёмкин Э.Н. *Мировоззрение Бхамахи*. Москва, 1975.
- Textes des purana sur la théorie musicale*, ed. par A. Daniélou et N.R. Bhatt, Vol.1–2. Pondichéry, 1959.
- Thanji R. *The Sensuous in Art: Reflections on Indian Aesthetics*. Shimla –Delhi, 1989.
- The Aesthetics of the World / The World of Aesthetics*. Vol. 20 (1995) of *JTLA (Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics)*, ed. Ken-ichi Sasaki and Kazuyoshi Fujita.

- The Pursuit of Comparative Aesthetics: an interface between the East and West.* Hussain, Mazhar and Wilkinson, Robert. London, 2006.
- Tiffen, Nicole. *Le Jainisme en Inde.* Genève: Weber, 1990.
- Tiuliajev, 1988: Тюляев С.И. *Искусство Индии. III тыс. до н.э. – VII в н.э.* Москва, 1988.
- Upaniṣados*, vertimas iš sanskrito, įvadinis straipsnis ir paaiškinimai A.Beinoriaus. Vilnius: Vaga, 2007.
- Upaniṣady, 1992: *Упанишады в 3-х книгах.* Москва, 1992, т. 1–3.
- Vamana, 1962: Вamana Кавьяламкара- сутра. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*, т. 1. Москва, 1962. Р. 394–398.
- Velička, Eirimas. Indų klasikinė muzika. *Muzika – mistinis visatos modelis.* Kaunas: Šviesa, 1997. P. 83–97.
- Velička, Eirimas. Indų raga: kūrinio ribos. *Tradicija, autorystė, kūrinio ribos ir interpretacijos laisvė.* Vilnius: LMTA, 2006. P. 95–99.
- Velička, Eirimas. Tāla: indų klasikinės muzikos ritmikos ypatumai. *Acta Orientalia Vilnensia.* 2001. T. 2. P. 164–177.
- Vertogradov, 1975: Вертоградов В. Изобразительное искусство и архитектура Древней Индии. *Культура Древней Индии.* Москва, 1975.
- Viennot O. *Temples de l'Inde centrale et occidentale. Étude stylistique et essai de chronologie relative du V^e au milieu du X^e siècle.* Paris, 1976. Vol. 1–2.
- Viennot, Odette. *Temples de l'Inde centrale et occidentale: Étude stylistique et essai de chronologie relative du VI^e au milieu du Xe siècle.* 2 vols. Paris: École Française d'Extrême-Orient, 1976.
- Walimbe, Y. S. *Abhinavagupta on Indian Aesthetics.* Delhi: Ajanta Publications, 1987.
- Warder, A. K. *Indian Kavya Literature.* Vol. 1 (*Literary Criticism*). Delhi-Patna-Varanasi: Motilal Banarsidass, 1972.
- Welch, Stuard Cary. *Peinture imperiale Mogole.* Paris, 1978.
- Welch, Stuart Cary. *Peinture impériale Moghole.* Traduit de l'anglais par Jean-Baptiste Medina. Paris: Editions Chêne, 1978. [angliškas originalas *Imperial Mughal Painting* (New York: George Braziller, 1978)]
- Wilkinson, Robert. On the Western Reception of Indian Aesthetics. The Grounds of Difference. *Asian Aesthetics*, Ed. by Ken-ichi Sasaki, Kyoto University Press, 2010. P. 210–226.
- Zimmer, Heinrich. *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde.* Paris: Payot, 1951. [angl. Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. New York: Pantheon Books, 1946]
- Zimmer, Heinrich. *The Art of Indian Asia: Its Mythology and Transformations*, ed. Joseph Campbell. 2 Vols. New York: Pantheon Books, 1955.

Indijos istorijos periodizacija

Akmens amžius 70 000–3300 m. pr. Kr.
Indo slėnio civilizacija 3300–1700 m. pr. Kr.
Vėlyvoji Harappos kultūra 1700–1300 m. pr. Kr.
Vedų periodas 1500–500 m. pr. Kr.
Geležies amžiaus karalystės 1200–700 m. pr. Kr.
Magadha 700 m. pr. Kr. – 550 m.
Maurjų imperija 321–184 m. pr. Kr.
Vidurinėsios karalystės 230 m. pr. Kr. – 1279 m. e.
Satavahanos imperija 230 m. pr. Kr. – 199 m. e.
Kušano imperija 60–240 m. e.
Guptų imperija 320–540
Pala karalystė 750–1174
Čola karalystė 848–1279
Musulmonų sultonatai 1206–1596
Delio sultonatas 1206–1526
Dekano sultonatai 1490–1596
Hojšala karalystė 1040–1346
Kakatija karalystė 1083–1323
Vidžajanagara karalystė 1336–1565
Mogolų imperija 1526–1707
Marathų karalystė 1674–1818
Kolonijinė Indija 1757–1947
Indijos respublika 1949–

Sanskrito terminų žodinėlis

ādi-kavi – „pirmasis poetas“. Šis terminas dažniausiai nurodo į Indijos poetikos pradininką, *Rāmāyaṇos* autorių Valmikį.

āgama – tradicinė hinduizmo doktrina arba sistema, kurią sudaro specifiniai sanskrito tekstų korpusai. Jose išdėstyti įvairūs jogos metodai bei technikos. Taipogi jose išsamiai plėtojamos architektūros bei skulptūros temos. Budizmo kontekste agamos nurodo į ankstyvųjų budistinių tekstų korpusą.

ajīva – „ne dvasia“, „negyvas padaras“, viena iš dviejų amžinų, nesukurtų ir neišnykstančių substancionalių džainistinės pasaulėžiūros realybių.

aṅgula – „piršto plotis“. Pagrindinis proporcijų matavimo vienetas arba modulis.

alaṃkāra – poetinis pagražinimas sanskrito poetikoje.

alaṃkāraśāstra – „mokymas apie pagražinimus“, sanskrito poetikos mokslas. Taipogi terminas nurodo į tekstų korpusą, skirtą poetiniams pagražinimams.

ālekhyā – „paveikslas“, „portretas“. Indų tapybinės tradicijos kontekste terminas reiškia portretinę tapybą. Šilpašastrose *ālekhyā* išskirta kaip viena iš aštuonių pagrindinių šilpinų profesijų.

āmalaka – taip vadinama Indijos šventyklų suplota žiedo formos viršūnė. Tai yra vienas iš ryškiausių hinduistinės architektūros stilistinių bruožų.

anubhāva – „simptomas“, vienas iš veiksmų sukeliančių *rasā*.

anurūpa – kanono, formos atitikimas; vienas iš dviejų pagrindinių tapybinės estetikos principų.

ārabhaṭī vṛtti – „padūkės stilius“. Vienas iš keturių pagrindinių *Nāṭyaśāstre* išskirtų dramatinio veiksmo plėtotės stilių. Jis skleidžiasi kaip siautulingas drąstiškumas, klasta, jėgos panaudojimas.

ārāma – užmiesčių rezidencijos, skirtos laikinam garbingų svečių gyvenimui.

āranyaka – „miško knygos“, religinių, filosofinių tekstų grupė, priklausanti apreiškinei *śruti* tradicijai. *Āraṇyakų* tekstai skirti vedizmo adeptams ir mokiniams, periodiškai nusišalinantiems į miškus specialių ritualų atlikimui ir slapto mokymo įsisavinimui.

artha – „praktinė nauda“, hinduizme tai yra vienas iš pagrindinių gyvenimo tikslų.

arthaprakṛti – dramatinio veiksmo motyvas; vienas iš penkių sudedamųjų dramos elementų.

arthavāda – „prasmės paaiškinimas“.

aśru – „ašaros“.

Atharvan – legendinio pirmojo „ugnies žynio“ vardas. Apskritai terminas nurodo į žynių, atliekančių dievui Somai skirtus ritualus, grupę.

asat – „nebūtis“, „neesatis“. Viena iš esminių aranjakose ir upanišadose plėtojamų gnoseologinių sąvokų.

ātman – „individualioji siela“, „savastis“, kuri siekia susijungti su absoliutu *Brahman*. Tai viena iš pagrindinių Vedantos filosofijos sąvokų.

avastha – dramatinio siužeto stadija, viena iš penkianario dramatinio veiksmo koncepcijos kategorijų. Iš viso yra penkios *avasthos*.

avidyā – „nežinojimas“, „neišmanymas“.

bhaya – „baimė“, viena iš aštuonių pagrindinių *rasų*.

bhakti – „meilė“, „atsidavimas“. Devocionali hinduizmo praktika, pasireiškianti aktyviu įsitraukimu į dievybės garbinimą. Itin svarbi daugelio hinduizmo mokyklų doktrina.

bhakti mārga – emocinis meilės, atsidavimo, garbinimo kelias. Hinduizme vienas iš trijų pažinimo kelių, siejamas su meile arba jusliniais malonumais (*kāma*).

bhāṇa – satyrinis humoristinis spektaklis, kuriam būdingi ryškūs groteskiško pamėgdžiojimo, klounados ir bufonados elementai. Vienas iš indų teatrinio meno žanrų.

Bharata – legendinis *Nāṭyaśāstra*s autorius. Žodis *bharata Nāṭyaśāstra*s tekste retkarčiais vartojamas ir kaip bendrinis daiktavardis, reiškiantis aktorių arba režisierių.

bhāratī vṛtti – „aktorių stilius“; vienas iš keturių pagrindinių *Nāṭyaśāstra*je išskirtų draminio veiksmo plėtotės stilių. Jis dažniausiai vyrauja prologe, kai reiškiasi kalbos galimybes panaudojantis aktorius.

bhāva – estetinis jausmas; viena iš pagrindinių indų estetikos kategorijų.

bīja – „sėkla“; viena iš penkių *Nāṭyaśāstra*je aprašytų dramatinio veiksmo plėtotės stadijų. „Sėklos“ metafora čia įvardijamas pradinis dramatinio veiksmo impulsas, tapęs užsimezergusios intrigos varomąja jėga.

bindu – „lašas“; viena iš penkių *Nāṭyaśāstra*je aprašytų dramatinio veiksmo plėtotės stadijų. „Lašu“ vadinamas atgaivinantis pagrindinės siužetinės linijos plėtotę motyvas.

bodhi – šventasis medis, po kuriuo Buddha pasiekė nušvitimą.

bodhicitta – absoliutaus skaidrumo, aukščiausios palaimos būseną. Viena iš pagrindinių mahajanos budizmo sąvokų.

bodhisattva – „tas, kurio esmė yra tobulas žinojimas“, „nušvitusi būtybė“. Mahajanos budizmo tradicijoje bodhisattvomis laikomi šventieji ateities Buddhos, kurie yra priartėję ir galintys pasiekti nušvytimą, bet pasiliekančios šiam samsaros pasaulyje kaip mokytojai kitų kenčiančių gyvųjų būtybių labui.

brahman – vienas iš keturių tradicinių Indijos visuomenės luomų (*varṇa*). Žynių, šventikų luomas.

brāhmaṇa – „vedų paaiškinimai“; viena iš vedų kانونo dalių. Tai ortodoksiški prozos forma parašyti vedų komentarai simboliškai aiškinantys ezoterinį vedų turinį, mįslingus teksto fragmentus ir specifines ritualinio vyksmo problemas.

caitya – iš pradžių terminas siejosi su sakraline erdve, kurioje buvo konkretus kulto objektas – altorius, šventasis medis, akmuo. Vėliau terminas nurodo į budistinę, džainistinę šventyklą.

camatkāritama – aukščiausio susižavėjimo jausmas.

citi – vedinis ugnies altorius.

citra-kāra – taip vadinami architektūros, skulptūros, tapybos meistrai.

citrakarma – tapyba; viena iš aštuonių Šilpaśāstraše išskirtų pagrindinių šilpinų profesijų.

citraśālā – molbertinės tapybos galerija.

citta-sanna – sąmonėje atsirandantis kuriamo paveiklo vaizdinys.

darśana – „žvilgsnis“, „požiūris“. Terminas nurodo į šešias indų ortodoksines religines-filosofines sistemas.

dāsa – „demonas“. Taip vedose yra apibūdinami tamsiaodžiai dravidiškos kilmės vietiniai Indijos gyventojai.

devakarma – dievų vaizdinių kūrimas. Šilpaśāstraše išskirta kaip viena iš aštuonių pagrindinių šilpinų profesijų.

dharma – pamatinė indų mąstymo tradicijos sąvoka. Kildamas iš šaknies *dhr* – „palaikyti“; reiškia tai, ant ko laikosi pasaulis, visuomenė. Šią kontekstualią sąvoką galime išversti kaip taisyklę, pareigą, moralinį dėsnį, visuomeninio gyvenimo įstatymą, padedantį išlaikyti kosminę ir socialinę tvarką.

dhyāna – „meditacija“, „kontempliacija“; tai tokia sąmonės sutelktumo būseną, kurioje sąmonė lieka konkrečiame objekte.

dhvani – „estetinė užuomina“, „sugestija“; viena iš pagrindinių indų estetikos kategorijų.

doṣa – „klaida“, „trūkumas“. Indų estetikos kontekste terminas nurodo į meninius poetinius kūrinio trūkumus.

drāviḍa – Pietų Indijos viduramžių šventyklų architektūros tipas.

gāndharva – mitiniai pusdieviai, dangiškieji dangaus gyentojai muzikantai. Taip pat terminas nusako Šiaurės Indijos teritorijoje susiklosčiusią pasaulietinės muzikos tradiciją.

garbha – „kolizijos subrendimas“; viena iš penkių *Nāṭyaśāstre* aprašytų dramatinio siužeto sąsajų (*saṁdhi*).

gauḍiḍa – paskutiniuosius keturis amžius pr. Kr. Šiaurės ir Rytų Indijoje paplitęs įmantrus poetinis stilius, išsiskiriantis formos impozantiškumu ir manieringumu.

gopura – žvalgybai skirtas gynybinis bokštas, neretai siekiantis daugiau nei 50 m aukštį.

guha – kulkas, dažniausiai mediniai klajojantiems vienuoliams skirti nameliai, išsirutulioję iš piligrimams skirtų žemių prie atokių kelių, kalnuose, tarpekliuose.

guṇa – „savybė“, „privalumas“. Indų estetikos kontekste terminas nurodo į kūrinio meninius privalumus. Tai yra viena iš esminių sanskrito poetikos kategorijų.

harmya – didžiuliai iškilmingos paskirties daugiaaukščiai, gausiai dekoruoti pastatai.

yajus – aukojimo formulė.

yakṣa – hinduizmo, budizmo ir džainizmo mitologijoje pusdievių, gamtos dvasių klasė. Jakšos yra

atsakingi už žemės gelmių turtų saugojimą. Dažnai vaizduojami indų skulptūroje.

yakṣiṇī – moteriškojo pavidalo jakša.

yantra – „instrumentas“. Amuletas arba mistinė diagrama, turinti maginių galių.

yoni – „iščios“, „gimda“. Dieviškoji moteriškojo prado kuriamoji energija.

jātaka – budistiniai pasakojimai apie ankstesnius Buddhos gyvenimus.

Jina – „nugalėtojas“. Džainų nušvitusių apibūdinantis terminas.

jīva – „dvasia“, „gyvas padaras“. Viena iš dviejų amžinų, nesukurtų ir neišnykstančių substancionalių džainistinės pasaulėžiūros realybių.

jyotiḥ – „šviesa“.

jñāna mārga – „žinojimo kelias“; hinduizme vienas iš pažinimo kelių, siejamas su dorybingumu, etinių normų laikymusi, dora (*dharma*).

jugupsā – „pasišlykštėjimas“; viena iš aštuonių *Nāṭyaśāstre* išskirtų *rasū* (estetinių nuotaikų).

kalā – sanskrito tekstuose vartojama „meno“ sąvoka.

kaiśikī vṛtti – švelnusis stilius; vienas iš keturių pagrindinių *Nāṭyaśāstre* išskirtų dramatinio veiksmo plėtotės stilių. Šio stiliaus kūrėjos yra moterys, išsiskiriančios scenoje dailiais judesiais, subtiliu šoku, dainavimu.

kalyāṇa – vedų tekstuose aptinkama „grožis“ nusakanti kategorija.

kāma – „meilė“, „jausminis pasitenkinimas“; pagal hinduizmą vienas iš trijų pagrindinių žmogaus gyvenimo tikslų.

kārikā – poetinė forma apibendrintos išvados.

kāya – „objektas“. Viena iš penkių *Nātyaśāstroje* aprašytų dramatinio veiksmo plėtotės stadijų. Tai dramatinio veiksmo atomazga, apvainikuota galutinio tikslo pasiekimu.

karma – „darbas“, „poelgis“. Esminė Indijos religijų kategorija. *Karma* yra suvokiama kaip pagrindinis veiksnys, sąlygojantis priežasties-pasekmės logika valdomo samsaros rato egzistavimą. Taipogi *karma* gali būti suvokiama kaip tam tikras moralinio priežastingumo desnis, valdantis žmogaus likimą.

karma mārga – „veiklos kelias“; hinduizme vienas iš trijų pažinimo kelių, siejamas su įvairiomis visuomeninės veiklos formomis, materialine nauda (*artha*).

kavi – sanskrito terminas, nusakantis poetą, išminčių.

kāvya – sanskrito literatūros stilius, pasižymintis poetinių figūrų gausa, kalbos puošnumu. Šis stilius itin klestėjo Indijos rūmų poetų kūryboje I-VII a.

khaṇḍana – „prieštaravimas“, „paneigimas“.

krama – svarstymai apie pamatinius filosofinės sistemos principus jų nuoseklumo eigoje; vienas iš vienuolikos būtinų moksliška pagrįstos teorinės sistemos konstravimo komponentų pagal *sāṃkhya* filosofiją.

krodha – „pyktis“; viena iš aštuonių pagrindinių *Nātyaśāstroje* išskirtų *rasų* (estetinių nuotaikų).

kṣatriya – karių luomas. Viena iš keturių tradicinių Indijos visuomenės luomų (*varṇų*).

lalita – „linksma“; vienas iš keturių pagrindinių *Nātyaśāstroje* išskirtų herojų tipų.

lekhā (arba *rekhā*) – linijinis piešinys; šilpašastrose traktuojamas kaip pagrindinis aktyvus kuriantis ir skaidantis paveikslas formas, reguliuojantis ritminių struktūrų pasiskirstymą meninės išraiškos (*bhūṣaṇa*) elementas.

liṅga (*liṅgam*, *śivaliṅgam*) – „ženklas“. Dievo Šivos simbolis, įprastai vaizduojamas falio pavidalu. Dažnai

vaizduojamas su *yonī*, t.y. moteriškaisiais lytiniais organais, tokiu būdu simbolizuojant kūrimo aktą, dviejų pradų jungtį.

māyā – „iliuzija“, „regimybė“; ši koncepcija nurodo į fenomenaliojo samsarinio pasaulio iliuzoriškumą.

māna – „proporcija“.

mantrin – vienas iš terminų, apibūdinančių dailininkus.

maṇḍapa – pailgas stačiakampio formos pastatas, po kurio stogu randasi kolonų eilėmis papuošta maldų salė.

maṇḍala – „apskritimas“, „ratas“; grafinis kosmoso ir sąmonės struktūrų vienovės, atitikmens modelis.

miśravarṇa (*miśra-rāṇa*) – šilpašastrose išskirtos antraeilės spalvos, kurios atsiranda sumaišius dvi ar daugiau grynųjų spalvų.

mithuna – „pora“; šaivistinių, šaktistinių ir tantristinių šventyklų eksterjerų ir interjerų skulptūriniame dekore dažnas *mithuna* motyvas, vaizduojantis besimylinčias poras.

mokṣa – „išsivadavimas“. Terminas nurodo į išsivadavimą iš iliuzinio samsaros rato ir tikrosios sąmonės prigimties pasiekimą.

mudrā – „ženklas“, „simbolis“; simboliniai rankų gestai, delnų bei pirštų pozicijos, turinčios simbolinę reikšmę.

mukha – „veidas“, „užuomazga“. Viena iš penkių dramatinio veiksmo plėtotės sąsajų (*saṃdhi*).

mūlavarṇa (*mūla-rāṇa*) – šilpašastrose išskirtos penkios grynosios arba pagrindinės spalvos.

mūrti – „atvaizdas“, „statula“, „forma“; terminais dažnai įgauna konkretaus meninio kūrinio prasmę.

nāda – „garsas“.

nāyaka – pjesės herojus; jam Bharatos dramatinio veiksmo teorijoje skiriama ypatinga reikšmė. Herojus yra vienas pagrindinių draminių veiksmų organizuojančių elementų. *Nāṭyaśāstre* yra išskiriami keturi pagrindiniai herojų tipai.

nāgara – Šiaurės Indijos viduramžių šventyklų architektūros tipas.

nāṇḍī – dievo Somos garbei skirtas glaustas eilėraštis, yprastai deklamuojamas antroje prologo dalyje.

naṭa – „šokėjas“, „aktorius“.

nāṭaka – mitologinė drama arba ritualinis prisodrintas šokiais spektaklis, kuriame vyrauja religinių misterijų ir mitologinių siužetų motyvai. Vienas iš pagrindinių indų teatrinio meno žanrų.

nirdeśa – išplėsti apibrėžimai; vienas iš vienuolikos būtinų mokslškai pagrįstos teorinės sistemos konstravimo komponentų pagal *sāṅkhyos* filosofiją.

nirvahaṇa – atomazga; viena iš penkių dramatinio veiksmo sąsajų (*saṃdhi*).

nyāya – „standartas“, „metodas“, „taisyklė“, „sistema“. Viena iš šešių ortodoksinių indų daršanų, t. y. religinių-filosofinių sistemų.

pāñcālā – Vamanos išskirtas vienas iš poezijos stilių. Jo išskirtinis bruožas yra saldumas bei meilumas.

patākā – „vėliava“. Viena iš penkių *Nāṭyaśāstre* aprašytų dramatinio veiksmo plėtotės stadijų. „Vėliava“ aiškinama kaip pašalinis motyvas arba veiksmas, stimuliuojantis pagrindinio veiksmo raidą.

prakārī – „epizodas“. Viena iš penkių *Nāṭyaśāstre* aprašytų dramatinio veiksmo plėtotės stadijų.

prakṛti – „ištakos“, „kilmė“, „prigimtis“. Vienas iš dviejų būties principų – substancionalusis materialusis moteriškasis gamtos pradai.

pralaya – „sugniužimas“; vienas iš *Nāṭyaśāstre*

išskirtų spontaniškųjų jausmų.

pramāṇa – „matmuo“, „standartas“; indų estetikoje – estetinio vertinimo kriterijus.

pratibhā – žaibiškas intuicijos blykstelėjimas.

pratimukha – intrigos plėtotės sąsaja (*saṃdhi*).

pratyāhāra – griežtai ritualizuota įžanginė spektaklio prologo dalis.

prema (*preman*) – dvasinė meilė; kaip atsvara *kāmai* – jausminei, jutiminei meilės sąvokai.

Puruṣa – „žmogus“, „asmuo“; *Ṛgvedoje* Puruša apibūdinamas kaip gigantas pirmažmogis, iš kurio kūno padalijimo sukuriamas pasaulis ir keturi Indijos visuomenės luomai *varṇas*. *Sāṅkhyos* ir *yogos* filosofinės mokyklos Purušą laiko vienu iš dviejų esminių būties pradų – transcendentine savastimi, sąmone, persmelkiančia visą visatą.

puruṣārtha – „žmogaus gyvenimo tikslas“. Tradicinėje *puruṣārthos* teorijoje išskiriami keturi pagrindiniai žmogaus gyvenimo tikslai: *kāma*, *artha*, *dharma* ir *mokṣa*.

pūrvapakṣa – „tezė“.

pūrvaraṅga – „prologas“; ilga detalai struktūruota įžanginė dramatinio veiksmo dalis. Prologą sudarė dvi skirtingos dalys: pirmoji buvo daugiau techninė parengiamoji, kuri skleidėsi už užuolaidos vidinėje, žiūrovams neregimoje scenos dalyje, o antroji, vėlesnė, vyko žiūrovų akivaizdoje.

rāga – pamatinė klasikinės indų muzikinės estetikos kategorija, kuri vartojama trimis pagrindinėmis prasmėmis: 1) kaip abstrakti estetinė kategorija; 2) konkrečia derme pagrįstas melodinis modelis ir 3) muzikinė kompozicija. Žodis *rāga* turi daug skirtingų reikšmių, iš kurių svarbiausios yra „spalva“, „atspalvis“, „meilė“, „aistra“, „liūdesys“, „melodija“, „jausmas“, „aistra“ ir pan. Pagrindinis estetinis *rāgos* kompozicijos tikslas – sužavėti klausytoją, užkrėsti jį tam tikrų emocijų visuma.

rajas – „aistringumas“, „siautulingumas“, „gaivališ-kumas“; antroji iš trijų *gunų*.

rasa – estetinis išgyvenimas arba estetiinė nuotaika; viena iš pagrindinių indų estetikos kategorijų.

rasa-vidyā – „mokslas apie *rasą*“.

rati – „meilė“; viena iš aštuonių pagrindinių *Nāṭya-śāstre* išskirtų *rasų* (estetinių nuotaikų).

rīti – „meninis stilius“; viena iš ankstyvosios sanskrito poetikos mokyklos šalininkų išskirtų pagrindinių meninės išraiškos priemonių.

rūpa – „forma“. Indų tapybinės estetikos traktuose *rūpos* sąvoka aiškinama ambivalentiškai: pirmiausia ji siejama su tam tikrų kanono reglamentuojamų išorinių formalių požymių visuma, kuri pasitelkiama vaizduojant konkretaus socialinio sluoksnio, psichologinio tipo žmones. Visi jie tapyboje skiriasi apranga, spalvine simbolika, daugybe charakteringų ikonografijos detalių. Kita vertus, *Viṣṇudharmottaroje* formos kategorija traktuojama ir kaip formalių meninės išraiškos priemonių visuma, jungianti tokius svarbius plastinius tapybos komponentus, kaip kontūrinė linija, spalva, modeliavimas, dekoras.

rūpaka – „kalbos figūra“, „metafora“.

rūpa-kāra – „atvaizdų kūrėjas“; taip vadinami architektūros, skulptūros, tapybos meistrai.

ṛṣi – legendiniai išminčiai, vedų himnų kūrėjai ir atlikėjai.

śabda-alaṃkāra – meninės išraiškos priemonės, susijusios su žodžių formos pagražinimais.

sādhaka – „meistras“, „dailininkas“.

sādṛśya – „tikrovės atitikimas“; vienas iš dviejų pagrindinių tapybinės estetikos principų.

sāhitya-vidyā – „mokymo apie poeziją“; sanskrito poetikos apibūdinimas.

śākhā – „šaka“. Kiekvienai vedai skirtuose brahmanuose aptinkamos skirtingos vedų tekstų aiškinimo kryptys arba šakos.

Śakti – „galia“, „energija“, „jėga“. Dievybės aktyvioji, kuriančioji galia arba energija, personifikuojama kaip tos dievybės žmona.

samādhi – „koncentracija“, „intensyvi kontempliacija“, „meditacija“; visiška psichikos koncentracija konkrečiame meditacijos objekte.

samājña – disputas apie techninius terminus; vienas iš vienuolikos būtinų moksliškai pagrįstos teorinės sistemos konstravimo komponentų pagal *sāṃkhyos* filosofiją.

saṃdhi – „jungtis“, „kombinacija“; draminio siužeto sąsajos. *Nāṭyaśāstre* išskiriami šie *saṃdhi*: 1) užuomazgos (*mukha*), 2) intrigos plėtotės (*pratimukha*), 3) kolizijos subrendimo (*garbha*), 4) pauzės (*vimarśa*) ir atomazgos (*nirvahaṇa*).

saṃghārāma – žiūrėti *vihāra*.

sāṃkhyā – „skaitmeninis“, „susijęs su skaičiais“. Viena iš šešių ortodoksinių indų daršanų, t. y. religinių-filosofinių sistemų. Dualistinė sistema, pagal kurią visata susideda iš dviejų realybių: *Puruṣos* (sąmonės) ir *Prakṛti* (materijos).

saṃsāra – „kintamybė“, „pasaulio iliuzija“. Žemiškosios iliuzinės egzistencijos, gimimų ir mirties ratas. Viena iš esminių indiškiosios tradicijos kategorijų.

śarīra – „kūnas“. Indijos poetikoje terminas įgauna poezijos „kūno“ prasmę.

sat – „esatis“. Vedantos filosofijoje *sat* terminas nurodo į tikrąją būtį – sąmonės ir visatos vienovę.

sattva – „tikroji esmė“, „vidinė rimtis“, „harmonija“, „dvasinis apsisvalymas“; pirmoji iš trijų *gunų*.

sāttvatī vṛtti – „didingasis stilius“; vienas iš *Nāṭyaśāstre* išskirtų keturių pagrindinių draminio veiksmo plėtotės

stilių. Jame išryškėja energija, drąsa, herojiškumas, pasireiškiantis aktorių kalbos maniera, gestais, judesiais.

sāttvika – spontaniški arba natūralūs jausmai; viena iš trijų pagrindinių *Nāṭyaśāstre* išskirtų jausmų (*bhāvy*) grupių.

saundarya – „grožis“, vienas esmingiausių meno kūrinio vertės kriterijų.

siddhānta – „doktrina“.

śikhara – „viršūnė“. Viršutinė kūginė bokštinė Šiaurės Indijos šventyklų dalis.

śilpin – „menininkas“, „amatininkas“, „meistras“.

smṛti – „atmintis“, „tai, kas atsiminta“; sakraliosios hinduizmo literatūros korpusas, sukurtas, t.y. „atsimintas“ didžiųjų mokytojų, papildantis apreištinės vedinės *śruti* tradicijos korpusą.

śoka – „liudesys“; viena iš aštuonių pagrindinių *Nāṭyaśāstre* išskirtų *rasų* (estetinių nuotaikų).

śṛṅgāra-rasa – erotinė estetinė nuotaika, emocija.

śruti – „tai, kas iškirsta“; apreištinis vedų literatūros korpusas.

stambha – memorialiniai stulpai arba kolonos, skirtos žymioms asmenybėms ar įvykiams pažymėti.

sthāna – „pozicija“; vienas iš tapybos principų.

stha-pati – „erdvės žinovas“, „architektas“.

stupa – Buddhos relikvijų saugojimo vieta, reliktus saugojanti šventykla.

śubhanāna – „veido žavumas“.

śūdra – vienas iš keturių tradicinių Indijos visuomenės luomų (*varṇy*). Žemiausias tarnų luomas.

śūnya – „tuščias“.

śūnyatā – „tuštuma“. Viena svarbiausių mahajanos budizmo sąvokų. Ji nurodo į būties, įvairių jos reiškinių, mentalinio konstravimo tuštumą bei šio pasaulio iliuzoriškumą, beprasmybę.

sūtra – „siūlas“. Išskirtinis Indijos literatūros žanras, pasižymintis trumpais aforistiniais teiginiais.

svarabheda – „balso pasikeitimas“. Vienas iš aštuonių *Nāṭyaśāstre* išvardintų spontaniškų jausmų (*bhāvy*).

svarga – „dangus“.

sveda – „išprakaitavimas“. Vienas iš aštuonių *Nāṭyaśāstre* išvardintų spontaniškų jausmų (*bhāvy*).

tāla – „paviršius“, „plokštuma“; esminė Indijos klasiikinės muzikos kategorija, nusakanti kompozicijos ritminių struktūrų ciklus. *Tāla* atlieka išskirtinės svarbos muzikos ritmikos organizavimo sistemos funkciją.

tamas – „minkštumas“, „pasyvumas“, „inertiškumas“. Trečioji iš *guṇy*.

tāmasika – „turintis *tamas* savybes“.

takṣati – veiksmazodis *takṣ* (*takṣati*) reiškia „kurti“, „skaptuoti“. Šilpašastrų tekstuose vartojama sinkretiška *takṣati* (menas) sąvoka, apimanti įvairius amatus ir menus. *Takṣati* sąvokos prasmė identiška graikų *techne* ir romėnų *ars*, ir apima įvairiausias žmogaus kūrybinės veiklos formas.

tantra – reiškia užšifruotą, magišką, ezoterinį tekstą, tradiciją. Tantrizmu bendrai vadinama daugelis hinduizmo kryptų ir sektų (šaivizmas, vaišnavizmas, šaktizmas, trika, lingajata ir pan.), kurios sąmoningai neigia visuotinai pripažintas moralės normas, ignoruoja kastinių skirtumų suabsoliutinimą. Meilės aktą ir erotinę energiją jos tapatina su aukščiausiu dvasiniu pradū.

trika – „trejybė“; terminas apibūdinantis Kašmyro šaivizmą.

Trimūrti – „turintis tris formas“. Trijų pagrindinių hinduistinių dievų Brahmos – Visatos kūrėjo,

Šivos – dievo griovėjo ir Višnaus – dievo globėjo ir pasaulietinės harmonijos saugotojo visagališkumo koncepcija.

udātta – „išaukštintas“; vienas iš keturių pagrindinių *Nāṭyaśāstre* aprašytų herojų tipų.

uddeśa – „trumpi apibrėžimai“; vienas iš vienuolikos būtinų moksliškai pagrįstos teorinės sistemos konstravimo komponentų pagal *sāṃkhyos* filosofiją.

uddhata – „padūkęs“; vienas iš keturių pagrindinių *Nāṭyaśāstre* aprašytų herojų tipų.

upadeśa – debatai apie sekimo *sāṃkhyos* sistema praktinius rezultatus; vienas iš vienuolikos būtinų moksliškai pagrįstos teorinės sistemos konstravimo komponentų pagal *sāṃkhyos* filosofiją.

upaniṣad – „sėdėti šalia“. Filosofinių tekstų korpusas, aiškinantis slaptąją vedų prasmę. Upaniṣadų pagrindų vėliau fromuojasi *sāṃkhyos* ir *vedāntos* filosofinės sistemos.

utsāha – „didvyriškumas“; viena iš aštuonių pagrindinių *Nāṭyaśāstre* išskirtų *rasų* (estetinių nuotaikų).

uttama – vidurinioji herojų gradacijos pakopa. Visi herojai yra skirstomi į tris socialines hierarchines pakopas: aukščiausiąją (*uttama*), viduriniąją (*madhyama*) ir žemiausią (*adhama*).

vāc – sakralinė dieviškoji kalba.

vaidarbhi – paprastas ir skambus poetinis stilius. Vienas iš dviejų pagrindinių indų poetikos stilių.

vaidika – vedų himnų giedojimo tradicija.

vaiśya – vienas iš keturių tradicinių Indijos visuomenės luomų (*varṇų*). Žemdirbių, amatininkų, prekybininkų luomas.

vakrokti – „išraiškina kalbą“. Viena iš kalbos figūrų sanskrito poetikoje.

varṇa – „spalva“. Terminas nurodo į keturis tradicinius Indijos visuomenės luomus.

vastu-dhvani – prasmės *dhvani*.

vāstuśāstra – statybos mokslas, architektūra.

veda – „žinojimas“, „šventasis žinojimas“. Vedomis vadinami seniausieji arijų šventieji apreištiniai tekstai. Išskiriamos keturios vedos: *Ṛgveda*, *Sāmaveda*, *Yajurveda*, *Atharvaveda*.

Vedānta – „vedų pabaiga“. Šis terminas apibūdina paskutinę užbaigiančią vedinės literatūros kanono dalį upaniṣadų tekstus. Nuo VIII a. šis terminas pradeda žymėti vedų pagrindų susikūrusias šešias pagrindines hinduizmo teologines mokyklas.

vesara – mišrusis Indijos viduramžių šventyklų architektūros stilius, susiformavęs kaip *nāgara* ir *drāviḍa* stilių junginys.

vibhāva – „jausmų sukėlėjas“. Vienas iš trijų veiksmų, sukeliančių *rasą*.

vidhi – „nurodymas“.

vihāra – klajojančių budistų ir džainų vienuolių bendrabučiai, vėliau uolų vienuolynai ir retkarčiais – šventyklos.

vimāna – pagrindinė šventykla.

vismaya – „nuostaba“; viena iš aštuonių pagrindinių *Nāṭyaśāstre* išskirtų *rasų* (estetinių nuotaikų).

vyabhicāri – laikini arba antriniai jausmai; viena iš trijų pagrindinių *Nāṭyaśāstre* išskirtų jausmų (*bhāvų*) grupių.

ṛtti – „poetinis stilius“. Išskiriami keturi pagrindiniai dramatiniai stiliai: *bhāratī ṛtti*, *ārabhaṭī ṛtti*, *kaiśikī ṛtti*, *sāttvatī ṛtti*.

Sanskritiškų traktatų pavadinimai

Ādibharata	Hṛdayadarpaṇa	Pañcatantra
Agni-purāṇa		
Ālamkārasarvasva	Yajur Veda	Rāmāyaṇa
Ālamkāraśāstra	Yuktidīpikā	Rauravāgama
Arthaśāstra		Razmanama
Āśvalāyana-gr̥hyasūtra	Kalpasūtra	Ṛgveda
Atharva Veda	Kāmasūtra	Rasagaṅgādhara
Avantisundarikathā	Kāmikāgama	
Bhagavadgītā	Kaṭha	Sāhityadarpaṇa
Bharatasūtra	Kauśītākī	Samarāṅgaṇasūtradhāra
Bhīṣmaparvan	Kāvyaḍarśa	Sāmaveda
Brahma-Purāṇa	Kāvyaḷaṁkāra	Sāṁkhyā-kārikā
Brahma-sūtra	Kāvyaḷaṁkārasūtra	Śṛṅgāratilaka
Bṛhadāraṇyaka	Kāvyamīmāṃsā	Śilpaśāstra
Bṛhatsaṁhitā 38,		Śukranītisāra
Bhāvaprakāśa	Locana	Śvetāśvatara
Chandaḥ-sūtra	Mahāpurāṇa	
Chāndogya	Mānasāra	Vāstu-Brahma-Vāda
Citrakakṣaṇa	Mānasāra-śilpaśāstra	
Citrasūtra	Mānasollāsa	Viśvāntara-jātaka
	Māṇḍūkya	Vāstu-vidyā
Daśakumāracarita	Mahābhārata	Vedānta-sūtra
Dhammapada	Matsyapurāṇa	Viṣṇudharmottara
Dhvanyāloka	Muṇḍaka	Viṣṇudharmottarapurāṇa
Dīptāgama	Mayamata	Viṣṇu-Purāṇa
Divyāvadāna	Mṛgendrāgama	
Dūtavākya		Ujjvalanīlamanī
	Nāṭasūtra	
Gāndharvaveda	Nāṭyaveda	
Gītāḷaṁkāra	Nāṭyaśāstra	
Gr̥hyasūtra	Nāradaśilpa	

Asmenvardžių rodyklė

- Abhinavagupta 56, 65, 205, 206, 337, 343–346, 350, 355, 420, 437, 438, 452, 453, 518, 559–563
Akbaras 102, 390, 396, 397, 399, 403, 407–409, 423, 570–572
Alichanova, Julija 198, 445, 510
Anandavardhana (Ānandavardhana) 56, 65, 194, 205, 206, 331, 338–343, 347, 348, 350, 355, 437, 438, 452, 453, 518, 556–559, 561
Andrijauskas, Konstantinas 14
Archer, William 37
Aristotelis 199, 506
Aśoka (Aśoka, Aṣoka) 34, 219, 220, 225, 390, 474, 499–501
Aśvaghoṣa (Aśvaghoṣa) 193, 205
Auboyer, Janine 77, 78, 459
Aurangzeb 102, 392, 411, 431, 575
- Babūras 102, 389, 403, 423, 570
Bahm, Archie J. 184, 495
Baltrušaitis, Jurgis – sūnus 14
Beinorius, Audrius 5, 13, 14
Bhāmaha (Bhāmaha) 55, 65, 294–298, 437, 438, 451, 453 545–548, 556
Bharata (Bharata Muni) 65, 195, 197, 198, 201, 204, 210, 450, 453, 506, 507, 510, 512, 518
Bhasa (Bhāsa) 118, 193, 206
Bhatta Najaka (Bhaṭṭa Nāyaka) 56, 65, 206, 326, 327, 452, 518
Bhatta Tauta (Bhaṭṭa Tauta) 55
Bhattacharya, Arun 206, 212, 519
Bosanquet, Bernard 42, 43
Brahma 247, 248, 282, 304
Buddha 110, 124, 227, 231–239, 242–245
Burckhardt, Titus 43
Bussagli, Mario 46, 237, 463
- Coomaraswamy, Ananda 43, 64, 72, 73, 86, 98, 124, 125, 128, 138, 139, 197, 213, 227, 286, 442, 458, 484
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas 8, 11
- Dagens, Bruno 86, 92, 524, 526, 527
Dandinas (Daṇḍin) 55, 65, 298–305, 437, 452, 545–548, 556
Danelou, Alain 141
Dasgupta, Surendranath 43, 446, 524
De, Sushil Kumar 85, 209, 284, 451, 468, 507
Delahautre, Michel 39, 43, 86, 458, 473, 481, 536
Dumézil, Georges 31, 148, 479
Džaganatha (Jagannātha) 56, 65, 82 352–355, 438, 452, 569
Džahangyras 102, 388, 389, 394, 396, 405, 421 – 423
- Eliade, Mircea 159, 160
- Faxian 50, 180
Fergusson, John 11, 86, 375
Frédéric, Louis 63, 86, 445, 447
Freud, Sigmund 187
Fuchet, Max Pol 126, 135, 360, 478
- Garalytė, Kristina 13
Goethe, Johann Wolfgang 12
Goetz, Hermann 45
Grincer, Pavel 43, 350
Grünwedel, Albert 229
Gunasinghe, Siri 94, 98, 212, 470, 538
Gupta, Swarajya Prakash 68, 69, 86, 456
- Hawell, Ernest Binfield 37, 446, 447
Hesse, Herman 12
Huanzang 112, 124
Humajunas 390, 391, 396, 401, 403, 405, 406, 423
Ivanov, Viačiaslav 71, 94, 445, 457
- Jaskūnas, Valdas 5, 13, 14
Jung, Carl Gustav 12
- Kabyras (Kabīr) 408
Kalidasa (Kālidāsa) 39, 118, 193, 194, 206, 517
Keith, Arthur Bierriedale 190, 205, 502
Konrad, Nikolai 12
Korobovas, Vladimiras 13
Kramrish, Stella 77, 86, 108, 272, 458, 471, 481, 536
Krèvē, Vincas 8
Krishnamoorthy K. 195, 196, 445
Kuntaka (Kuntaka) 55, 437, 452
- Lafèvre, Vincent 86, 445, 524, 533
Levanaitė, Karolina 13
Lévi, Silvain 190, 191, 502, 503
- Mahavyra (Mahāvīra) 125, 184–187
Mahmudas Ghazni (Gaznevi) 366
Maillard, Chantall 67, 68, 71, 132, 453, 458
Mammata (Mamṣaṭa) 55, 347–350, 355, 437, 438, 452, 563–565
Marciano, Grazia 48, 441
Masson-Oursel, Paul 26, 43, 168, 252, 445, 446
Mickevičienė, Diana 13
Mickūnas, Algis 5, 13, 14
Mohamadas Isa Efendi 385
Mola Ramas 402
Mukerjee, Radhakamal 59, 441
Munro, Thomas 79, 114, 135, 136, 461
Munsterberg, Hugo 134, 249
- Narada (Nārada) 420
Nietzsche, Friedrich 12
- Pandey, Kanti Chandra 43, 46, 114, 115, 188, 194, 198, 444, 446, 461, 465, 510

-
- Paninis (Pāṇini) 34, 189, 191, 195, 450, 508
 Paz, Octavio 76
 Parmantier, Henri 86, 107, 524
 Piatigorsky, Aleksandr 12, 14
 Prazauskas, Algis 13

 Radžanaka Rujaka (Rājanaka Ruyyaka) 339, 437, 452
 Radžaśekhara (Rājaśekhara) 308–313, 350, 437, 438, 545, 551–553
 Raj Reval 106, 524, 532
 Ramlalas 402
 Regnaud, Paul 195, 444, 506, 507
 Ridoux, Charles 14
 Rudrata (Rudraṭa) 55, 321
 Rupa Gosvamis (Rupa Gosvāmin) 325

 Satar Khan 389
 Schopenhauer, Arthur 12, 114, 137
 Serebryakov, Igor 150, 154, 480

 Song Yun 50
 Surdasas (Sūrdās) 408, 574
 Svigaris, Žilvinas 14

 Šah Džahanas 102, 391, 392, 394, 396, 399, 400, 411
 Šalkauskis, Stasys 8
 Šankara (Šaṅkara, Ādi Šaṅkarācārya, Šaṅkara) 281, 291, 292, 319, 468, 545
 Šri Aurobindo 36, 129
 Šūdraka (Śūdraka) 193, 206
 Šukračarja (Śukrāchārya) 66, 127, 128, 318, 319

 Tamošaitis, Regimantas 13
 Tamošaitytė, Daiva 13
 Tanaka, Hidemichi 14
 Timūras 367
 Tiuliajev, Semion 12
 Toynbee, Arnold 389
 Truikys, Liudas 11

 Tucci, Giuseppe 41, 294
 Tulsidasas (Tulsidās) 424, 574

 Udbhata (Udbhaṭa) 56, 206, 545, 556

 Vamana (Vāmana) 56, 65, 303–308, 437, 438, 452, 545, 549, 550
 Vandier-Nicolas, Nicole 14
 Vatsyayan, Kapila 48, 86, 442, 445
 Velička, Eirimas 13
 Višvanatha Kaviradža (Viśvanātha Kavirāja) 349–352, 438, 565–568
 Vydūnas 8

 Warder, Anthony Kennedy 85, 294
 Wilkinson, Robert 445, 447
 Winternitz, Moriz 168

 Xuanzang 50, 183, 334

 Zimmer, Heinrich 31, 32, 60, 448

NOSTALGIE DE L'ÉTERNITÉ : CULTURE, ESTHÉTIQUE ET ART TRADITIONNEL DE L'INDE

Avant-propos / 8

Introduction / 15

Première partie. LA MÉTAPHYSIQUE DU CULTURE, BEAU ET L'ART / 25

Les sources de la culture de l'Inde / 26

Les complexités de la connaissance du phénomène esthétique de l'Inde / 32

Les lignes spécifiques de la tradition d'esthétique de l'Inde / 44

Le problème des sources et de la périodisation / 49

Les relations de l'esthétique avec la mythologie, la religion et la philosophie / 58

La métaphysique du Beau / 64

L'interprétation de l'art / 68

Esthétique *versus* art / 74

Deuxième partie. L'ORIGINALITÉ DE L'ESTHÉTIQUE ET LA THÉORIE DE L'ART / 81

Les traités d'esthétique / 82

Les traités de l'esthétique architecturale / 86

Les traités de l'art figuratif / 93

Les mécènes, les architectes et les artisans / 102

La conception de l'art figuratif et le statut du peintre / 110

Le principe de la hiérarchie dans l'esthétique et l'art de l'Inde / 114

La doctrine du *Shilpa Shastra* sur le maître et l'art ornemental / 122

Le canon et le problème de la liberté créatrice / 127

Les principes de la pensée symbolique / 131

L'esthétique dans le champ énergétique de *kama* et *tantra* / 134

Troisième partie. LES GERMES DE L'IDÉE ESTHÉTIQUE DANS L'ANTIQUITE / 147

La formation du canon védique et sa structure / 148

Le monde de la mythologie védique / 155

La crise des conceptions du monde védique et la diffusion du brahmanisme / 160

Les lignes spécifiques de l'esthétique védique / 162

Les idées esthétiques des Upanishad / 165

Le changement des idéaux esthétiques dans le *Mahābhārata* et dans le *Rāmāyaṇa* / 168

Quatrième partie. LA PÉRIODE CLASSIQUE / 175

Les lignes principales de la culture, l'idée esthétique et l'art / 176

Les sources de l'esthétique du bouddhisme et du jainisme / 181

Les lignes spécifiques de l'esthétique classique / 188

La place de l'art théâtral dans la hiérarchie des arts / 190

Le monde des idées esthétiques du *Nāṭya-shāstra* / 194

Le *Gīṭāmāra* et les principes de l'esthétique musicale / 206

Les lignes spécifiques de l'esthétique architecturale / 211

L'architecture et la sculpture de l'époque Maurya / 218

Le développement de la sculpture les écoles de Mathura et Gandhara / 227

L'esthétique et l'art de l'époque Gupta / 240

Le *Citrālakṣaṇa* et le développement de l'esthétique picturale / 246

L'essor de la peinture monumentale d'Ajanta / 248

Cinquième partie. LE MOYEN AGE PRÉCOCE / 273

L'originalité de du moyen âge / 274

L'affirmation de la conception du monde la culture hindouistes / 278

Les principes de l'esthétique scolastique / 289

Bhamaha et le devenir de l'école esthétique de l'alamkara / 293

Dandin sur les particularités de la langue poétique / 298

Les théories de Vāmana sur les ornements poétiques et le style / 303

L'appel de Rājaśekhara à la tradition esthétique / 308

Le devenir de l'architecture et de la sculpture hindouistes / 313

L'architecture du Moyen Âge précoce. La diffusion des styles aichola, chalukya et palava / 320

Sixième partie. LA RENAISSANCE DU CACHEMIRE ET LE MOYEN ÂGE TARDIF / 333

Le tantrisme et l'école de poétique symbolique du Cachemire / 334

La théorie *dhvani* d'Anandavardhana / 338

La synthèse des idées tantriques dans la conception de l'expérience esthétique d'Abhinavagupta / 343

La mise en valeur de l'élément créateur dans la théorie esthétique de Mammata / 347

La compréhension de l'essence de l'oeuvre artistique de Viśvanātha / 349

La généralisation des traditions de la poétique sanscrite dans l'esthétique de Jagannātha / 352

La Renaissance de l'architecture et de la sculpture hindouistes / 355

La réflexion des idéaux esthétiques du tantrisme dans les temples de Khajuraho / 359

Le développement de l'architecture et de la sculpture de l'Inde méridionale. Les styles orissa, chola et choysala / 365

L'essor de l'architecture et de la sculpture jaïn / 372

Les principes esthétiques de la miniature jaïn / 376

Septième partie. LA PÉRIODE DE L'ISLAMISATION / 381

Les appels à une islamisation de la culture / 382

L'architecture des débuts de la période islamique / 385

L'essor de la culture Moghol / 389

L'originalité de la tradition architecturale Moghol / 396

L'esthétique islamique de la calligraphie et de la miniature / 402

Les écoles de peinture Rajput / 411

Les traditions musicales de l'hindoustani et du karnataka / 419

Conclusion / 432

Résumé en anglais / 441

Bibliographie / 578

Périodisation de l'histoire de l'Inde / 590

Dictionnaire des termes sanscrits / 591

Index des oeuvres sanscrites / 599

Index des noms / 600

Table des matières en français / 602

Table des matières en anglais / 604

Table des matières en russe / 606

THE NOSTALGIA OF ETERNITY: TRADITIONAL INDIAN CULTURE AESTHETICS AND ART

Preface / 8

Introduction / 15

Part One. THE METAPHYSICS OF CULTURE BEAUTY AND ART / 25

The Sources of Indian Culture / 26

The Difficulties Involved in Knowing the Indian Aesthetic Phenomenon / 32

The Specific Features of the Indian Aesthetic Tradition / 44

The Problems of Sources and Periodization / 49

The Relationship of Aesthetics to Mythology, Religion, and Philosophy / 58

The Metaphysics of Beauty / 64

The Concept of Art / 68

Aesthetics *versus* Art / 74

Part Two. THE DISTINCTIVE NATURE OF AESTHETICS AND ART THEORY / 81

Aesthetic Treatises / 82

Treatises Dealing With the Problems of Architectural Aesthetics / 86

Treatises About the Fine Arts / 93

Patrons, Architects, and Craftsmen / 102

The Concept of the Fine Arts and the Social Status of the Artist / 110

The Principle of Hierarchy in Indian Aesthetics and Art / 114

Śilpaśāstras about the Craftsman and Artistic Creation / 122

The Canon and the Problem of Creative Freedom / 127

The Principles of Symbolical Thinking / 131

Aesthetics in the Energy Field of *Kāma* and *Tantra* / 134

Part Three. THE BEGINNINGS OF AESTHETIC THOUGHT IN ANCIENT TIMES / 147

The Formation of the Vedic Canon and Its Structure / 148

The World of Vedic Mythology / 155

The Crisis in the Vedic Worldview and the Spread of Brahman Ideology / 160

The Specific Features of Vedic Aesthetics / 162

The Aesthetic Ideas of the *Upaniṣads* / 165

The Aesthetic Ideals of a Generation in the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa* / 168

Part Four. THE CLASSICAL PERIOD / 175

The Main Features of Classical Culture, Aesthetic Thought, and Art / 176

An Historical Excursion Into the Sources of Buddhist and Jain Aesthetics / 181

The Specific Features of Classical Aesthetics / 188

The Place of Theatrical Art in the Artistic Hierarchy of the Classical Period / 190

The *Nāṭyaśāstra*'s World of Aesthetic Ideas / 194

The *Gītālaṃkāra* and the Principles of Musical Aesthetics / 206

The Specific Features of Architectural Aesthetics During the Classical Period / 211

The Architecture and Sculpture of the Maurya Period / 218

The Rise of the Mathurā and Gandhāra Schools of Sculpture / 227

The Aesthetics and Art of the Gupta Period / 240

The *Citrakāṣyaṇa* and the Spread of Classical Aesthetics in Painting / 246

The Rise of the Monumental Painting of Ajanta / 248

Part Five. THE EARLY MIDDLE AGES / 273

The Distinctive Nature of Medieval Culture / 274

The Rise of the Hindu Worldview / 278

The Principles of Scholastic Aesthetics / 289

Bhāmaha and the Aesthetic Formation of the Alamkaric School / 293

Daṇḍin on the Features of Poetic Language / 298

Vāmana's Theories About Poetic Ornaments and Style / 303

Rājaśekhara's Challenge to the Aesthetic Tradition / 308

The Formation of Hindu Architectural and Sculptural Aesthetics / 313

The Architecture of the Early Middle Ages: The Spread of the Styles of Aihola, Chalukya, and Pahlava / 320

Part Six. THE KASHMIR RENAISSANCE AND THE LATE MIDDLE AGES / 333

Tantrism and the Kashmir School of Symbolic Poetics / 334

Ānandavardhana's Theory of *Dhvani* / 338

The Synthesis of Tantric Ideas in Abhinavagupta's Concept of Aesthetic Experience / 343

The Emphasis on Creative Powers in Mammaṭa's Aesthetic Theory / 347

Viśvanātha's Concept of the Nature of a Poetic Work of Art / 349

The Summation of Sanskrit Traditions of Poetics in Jagannātha's Conception / 352

The Hindu Renaissance in Architecture and Sculpture / 355

The Spread of Tantric Aesthetic Ideals in the Temples of Khajuraho / 359

The Development of Architecture and Sculpture in Southern India: The Styles of Orissa, Chola, and Hoysala / 365

The Rise of Jain Architecture and Sculpture / 372

The Aesthetic Principles of Jain Miniatures / 376

Part Seven. THE PERIOD OF ISLAMIZATION / 381

The Cultural Challenges of Islamization / 382

Early Islamic Architecture / 385

The Rise of Mughal Culture / 389

The Distinctive Nature of the Mughal Architectural Tradition / 396

The Aesthetics of Islamic Calligraphy and Miniature Painting / 402

The Schools of Rajput Painting / 411

The Divergence of the *Hindustānī* and *Carnatic* (Karnataka) Traditions in Music / 419

Conclusion / 432

Summary in English / 441

Bibliography / 578

The Periodization of Indian History / 590

Glossary of Sanskrit Terms / 591

Index of Sanskrit Treatises / 599

Index of Persons / 600

Contents in French / 602

Contents in English / 604

Contents in Russian / 606

НОСТАЛЬГИЯ ВЕЧНОСТИ: ИНДИЙСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА, ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВО

Вступление / 8

Введение / 15

Часть первая. МЕТАФИЗИКА КУЛЬТУРЫ, ПРЕКРАСНОГО И ИСКУССТВА / 25

Истоки индийской культуры / 26

Сложности познания индийского эстетического феномена / 32

Специфические черты индийской эстетической традиции / 44

Проблемы источников и периодизации / 49

Отношения эстетики с мифологией, религией и философией / 58

Метафизика прекрасного / 64

Истолкование искусства / 68

Эстетика *versus* искусство / 74

Часть вторая. СВОЕОБРАЗИЕ ЭСТЕТИКИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА / 81

Эстетические трактаты / 82

Трактаты архитектурной эстетики / 86

Трактаты изобразительного искусства / 93

Меценаты, архитекторы и ремесленники / 102

Концепция изобразительного искусства и статус художника / 110

Принцип иерархии в индийской эстетике и искусстве / 114

Шилпашастры о мастере и художественном творчестве / 122

Канон и проблема творческой свободы / 127

Принципы символического мышления / 131

Эстетика в энергетическом поле камы и тантры / 134

Часть третья. ЗАЧАТКИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В ДРЕВНОСТИ / 147

Формирование ведийского канона и его структура / 148

Мир ведийской мифологии / 155

Кризис ведийского мировоззрения и распространение брахманизма / 160

Специфические черты ведийской эстетики / 162

Эстетические идеи в упанишадах / 165

Смена эстетических идеалов в Махабхарате и Рамаяне / 168

Часть четвертая. КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД / 175

Основные черты культуры, эстетической мысли и искусства / 176

Истоки буддистской и джайнистской эстетики / 181

Специфические черты классической эстетики / 188

Место театрального искусства в иерархии искусств / 190

Мир эстетических идей Натяшастры / 194

Гиталамкара и принципы музыкальной эстетики / 206

Специфические черты архитектурной эстетики / 211

Архитектура и скульптура эпохи Мауриев / 218

Развитие скульптуры школы Матхуры и Гандхары / 227

Эстетика и искусство эпохи Гуптов / 240

Читралакшана и развитие живописной эстетики / 246

Подъем монументальной живописи Аджанты / 248

Часть пятая. РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ / 273

Своеобразие культуры средневековья / 274

Утверждение индуистского мировоззрения и эстетики / 278

Принципы схоластической эстетики / 289

Бхамаха и становление эстетической школы аланкариков / 293

Дандин об особенностях поэтического языка / 298

Теории Ваманы о поэтических украшениях и стиле / 303

Вызов Раджешекхары эстетической традиции / 308

Становление индуистской архитектуры и скульптуры / 313

Архитектура раннего средневековья. Распространение стилей айхолы, чалукии и палавы / 320

Часть шестая. РЕНЕССАНС КАШМИРА И ПОЗДНЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ / 333

Тантризм и кашмирская школа символической поэзии / 334

Теория *дхвани* Анандавардханы / 338

Синтез идей тантризма в концепции эстетического переживания Абхинавагупты / 343

Возвышение творческого начала в эстетической теории Мамматы / 347

Понимание сущности произведения искусства Вишванатхи / 349

Обобщение традиций санскритской поэтики в эстетике Джаганнатхи / 352

Ренессанс индуистской архитектуры и скульптуры / 355

Отражение эстетических идеалов тантризма в храмах Кхаджурахо / 359

Развитие архитектуры и скульптуры Южной Индии. Стили ориссы, чолов и хойсалов / 365

Подъем джайнистской архитектуры и скульптуры / 372

Эстетические принципы джайнистской миниатюры / 376

Часть седьмая. ПЕРИОД ИСЛАМИЗАЦИИ / 381

Культурные вызовы исламизации / 382

Ранняя исламская архитектура / 385

Взлет культуры Моголов / 389

Своеобразие архитектурной традиции Моголов / 396

Эстетика исламской каллиграфии и миниатюрной живописи / 402

Школы живописи Раджпутов / 411

Музыкальная традиция хиндустани и карнатаки / 419

Заключение / 432

Резюме на английском языке / 441

Литература и источники / 578

Периодизация истории Индии / 590

Словарь санскритских терминов / 591

Указатель санскритских произведений / 599

Список личных имен / 600

Содержание на французском языке / 602

Содержание на английском языке / 604

Содержание на русском языке / 606

Andrijauskas Antanas

An39 Amžinybės ilgesys: tradicinė indų kultūra, estetika ir menas = Nostalgia of Eternity: Traditional Indian Culture, Aesthetics and Art / Antanas Andrijauskas. – Vilnius : Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2015. – 608 p. : iliustr. – (Bibliotheca orientalia et comparativa : komparatyvistinės Rytų ir Vakarų kultūros, filosofijos ir meno studijos / redakcinė kolegija: Antanas Andrijauskas (pirmininkas) ... [et al.] ; t. 11)

Santr. angl. – Bibliogr.: p. 578–589. – Asmenvardžių r-klė: p. 600–601.

ISBN 978-9955-868-75-0

Monografija yra originalus tarpdalykinis veikalas, kuriame autorius lyginamuoju aspektu žvelgia į didingą indų civilizaciją kaip joje išsikristalizavusių kultūros, estetikos ir meno formų savitumą. Tai – didžiulę Hindustano pusiasalio geografinę erdvę aprėpiantis tekstas, kuriame pagrindinis dėmesys sutelkiamas į tūkstantmečiais gyvavusios tradicinės indų kultūros, estetikos ir meno raidą – nuo pirmąjį dvasinės kultūros formų iki rafinuotos estetikos, meninės kultūros klestėjimo ir galiausiai jos saulėlydžio, susidūrus su Vakarų civilizacijos ekspansija. Knygoje plačiau aptarinėjami budistinės ir hinduistinės kultūros viešpatavimo tarpsniai, o mažiau dėmesio skiriama islamizavimo etapui ir sąmoningai atsiribojama nuo modernių sąveikoje su Vakarų kultūros tradicijomis besiplėtojančių indų kultūros formų.

Knygos adresatas yra dvejopas: profesionalioji akademinė auditorija, studentai, dėstytojai, mokytojai, kultūros darbuotojai, kūrybinė inteligentija, menininkai ir visuomeninė aplinka. Monografija yra skirta visoms Lietuvos aukštosios ir aukštesniosios mokykloms, kuriose skaitomi civilizacijos istorijos, kultūros istorijos ir teorijos, filosofijos, estetikos, architektūros, meno istorijos ir kiti dabartinės humanistikos kursai. Ji taip pat bus labai naudinga visiems, keliaujantiems į Indiją ir norintiems susipažinti su didingomis šios šalies kultūros, estetikos mintimis ir meno tradicijomis.

UDK 008+7+7.01](540)(091)+24+233

Antanas Andrijauskas

AMŽINYBĖS ILGESYS:
TRADICINĖ INDIJOS KULTŪRA,
ESTETIKA IR MENAS

Viršelyje panaudoti Konstantino Andrijausko nuotraukų fragmentai

Redaktorė

Margarita Dautartienė

Maketavo

Skaistė Ašmenavičiūtė

Tiražas 300 egz.

Išleido Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105, www.lkti.lt
Spausdino UAB „Petro ofsetas“, Naujoji Rionų g. 25C, LT-03153, Vilnius