



ANTANAS ANDRIJAUSKAS

Kultūros, filosofijos ir meno institutas

## SENOVĖS INDŲ ŠILPAŠASTROS APIE MEISTRĄ IR MENINĘ KŪRYBĄ

Ancient Indian *Shilpashastras* on an Artist and His Creative Work

### SUMMARY

The article is concerned with traditional Indian aesthetics. It analyzes *Vaastu Shastras* and *Shastras*. These works are ancient treatises on architecture and the fine arts that discuss the problems of the artist as a subject of the creative process. The article also considers how the same problems are solved in other Indian aesthetic treatises and compares them all. The role of a canon in the Indian aesthetic tradition is also discussed. As a rule, the canon was nothing more than just a general religious and aesthetic schema on the limits to artistic freedom.

### SANTRAUKA

Straipsnyje remiantis architektūrai ir vaizduojamajai dailei skirtais teoriniais traktatais vastušaštomis ir šas-tromis aptariama indų tradicinėje estetikoje plėtojama meninės kūrybos subjekto – meistro ir meninės kū-rybos proceso problemos. Daugiausia dėmesio skiriama meninės kūrybos požiūrių į šias problemas savitumui ir sąsajų su kitomis didžiosiomis estetikos tradicijomis išryškinimui. Toliau pereinama prie kanono vaidmens indų estetikos tradicijoje aptarimo, parodoma, kad nepaisant reglamentuojančių jo kūrybos procesą funkcijų, jis dažniausiai pasitarnaudavo tik pačia bendriausia su konkrečiai religinei ir estetinei tradicijai būdinga sche-ma, kurios viduje daugiau ar mažiau akivaizdžiu būdu reiškėsi konkretaus menininko individualybė.

### CECHINIAI GYVENIMO PRINCIPAI IR KŪRĖJO ANONIMIŠKUMAS

Ankstyvajame indų estetinės minties pažinimo etape tyrinėjant senovės indų tapybai, skulptūrai ir architektūrai skir-

tus amato subtilybes aprašančius trak-tatus šilpašastras ir vastušastras, juose išryškėjusius mokymus apie meistrą bei

RAKTAŽODŽIAI: indų tradicinė estetika, šilpašastros, meistras, amatas, kanonas, meninė kūryba.

KEY WORDS: traditional Indian aesthetics, *Shilpashastras*, artist, craft, canon, artistic creative work.

meninės kūrybos procesą itin daug nuveikė Phanindranathas Bose ir šrilankietis Ananda Coomaraswamy, kuris šias problemas daugiau ar mažiau išsamiai aptarinėjo daugelyje savo veikalų.<sup>1</sup> Pokario metais ir ypač pastaraisiais dešimtmėčiais suintensyvėję senovės indų šilpašastrų ir vastušastrų tekstų vertimai bei tekstologiniai įvairių šalių mokslininkų tyrinėjimai (Anna Libera Dallapiccola, Bruno Dagens, Michel Delahautre, Siri Gunasinghe, Vincent Lefèvre, Chandra, Pramod, Raj Rewal<sup>2</sup> ir kiti) padėjo adekvačiau suvokti senovės indų požiūrius į kūrėją ir meninės kūrybos proceso problemas.

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

Nors paskirose šilpašastrose pripažįstama, kad paveiksle „išryškėja tapytojo asmenybės bruožai“, tačiau dėl kultinei indų tradicijai būdingo neigiamo

požiūrio į „aš“ iškėlimą jų kūryba dažniausiai tapatinama su kanono tradicija. *Menininko anonimiškumas tradicinėje indų visuomenėje buvo norma. Todėl daugybės tekstų ir kūrinių autorystė dažniausiai priskiriama konkrečiai dievybei arba jo sukūrimą mecenavusiai valdovui.* Indų, kaip ir viduramžių Vakarų Europos, dailininkai dažniausiai skiriasi vienas nuo kito ne tiek individualaus stiliaus ypatumais, kiek gabumais, padedančiais savičiam reikštis kanono apibrėžtose ribose.

Minėtos normatyvinės ir kanoninės nuostatos šilpinui buvo diegiamos jo terpėje nuo pirmųjų sąmoningo gyvenimo dienų, kadangi kultinės dailės meistrai, vyravę senovės ir viduramžių dailėje, gyveno griežtai reglamentuotą gyvenimą. Jau nuo vaikystės būsimas 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 pasaulėžiūrinės ir estetiškos 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, pameistras buvo iššventinamas 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.

Rengiant skulptorius ir tapytojus daug dėmesio buvo kreipiama ne tik į profesines paslaptis, bet ir į humanitarinę kultūrą, įvairiapusį išsilavinimą įvairių mokslų ir menų srityse, techninių pasirinktos profesijos subtilybių išsavinimą ir sudėtingus psichologinės treniruotės metodus. Todėl pradedant ankstyvaisiais vaizduojamajai dailei skirtais estetiniais traktatais *Citralakšana*

ir *Višnudharmottara*, indų estetikoje nuolat pabrėžiama menininko kūrybai būtino įvairiapusio išsilavinimo ir subtilaus skirtingų menų išraiškos priemonių pažinimo svarba. Anot šilpašastrų autorių, būsimasis meistras turi gerai susipažinti su *Atharva Veda*, 32 pagrindinėmis šilpašastromis, Vedų mantramis, padedančiomis pelnyti dievų palankumą, įvairiomis susitelkimą ir kūrybingumą skatinančiomis priemonėmis. Jau Maurjū ir Guptų epochose, kinų keliautojo Huien Tsango liudijimu, universitetinės studijos buvo privalomos ne vien profesionaliems mokslininkams, vienuoliams, tačiau ir tapytojams, skulptoriams, poetams, dramaturgams.

## KŪRYBOS PROCESO PROBLEMOS

Gvildenant meninės kūrybos problemas, tradicinėje indų estetikoje išskiriami du iš esmės skirtingi lygmenys: 1) pirmasis, išorinis, arba formalusis, aprėpiantis grynai technines kūrybos problemas, ir 2) gelminis, susijęs su kūrybiniu menininko pajėgumu, kūrybos fazėmis bei meno kūrinio atsiradimu. Kalbant apie pirmąjį, formalųjį, lygmenį, *Samarangannasūtradharoje* išskiriamos aštuonios techninės tapytojo kūrybinio proceso dalys: 1) tapyimo priemonių pasirinkimas, 2) grunto dėjimas, 3) kontūrinio piešinio sukūrimas, 4) charakteringų elementų išryškėjimas, 5) laipsniškas spalvų klojimas, 6) reljefiškumo išgavimas modeliavimo priemonėmis, 7) koregavimas, 8) galutinis kontūrų pataisymas ir paveikslo 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: 1) įžanginė, 2) kuriama vaizdinio gimimo, 3) 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 sakralinį somos gėrimą, kurstantį poeto vaizduotę ir gaivališką kūrybingumą. Skirtingi budistinės, džainistinės, hinduistinės, tantrinės pakrai-

pos traktatai pradedantiems kurti rekomenduoja atlikti sudėtingus parengiamuosius ritualus ir imtis pagalbinių priemonių: apsirengti šviesiais švariais drabužiais, pagarbinti dievus, uždegti malonius smilkalus, ilgai medituoti prieš Budhos, Mahaviros, Višnu ar kitos dievybės vaizdinį ir susikurti savyje kūrybinio alkio, dvasios švarumo, tuštumos (*śūnyata*) būseną.

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

Trečioji, baigiamoji, kūrybos proceso ir meno kūrinio įkūnijimo pakopa aiškina kaip meistro įgyto profesionalaus meistriškumo, jo talento galios praktinio įgyvendinimo rezultatas. Ji aprašinėjama *Viśnudharmottaroje* ir daugelyje vėlesnių traktatų. Dailininkas, anot Anandos Coomaraswamy, niekada nesiekia originalumo, tik tikslumo. Šia procedūra jis panašus į besimeldžiantį, kuris, pašalinamas 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 kyla iš pirminio šaltinio.<sup>3</sup>

Aprašinėjant kūrybos proceso sklaidą, tradicinėje indų estetikoje aptinkama skirtingų požiūrių į emocionalių ir racionalių pradų vaidmenį kūrybos procese. Pvz., minėtame *Atthasalini* traktate, pabrėžiant racionalių pradų svarbą, teigiama, kad „visos meno formos pirmiausia gimsta žmogaus prote“, tačiau kartu gyvuoja ir intuityvios koncepcijos, pabrėžiančios emocinių pradų svarbą. Pastarasis požiūris atsiskleidžia traktatuose, plėtojančiuose mokymą apie trijų pagrindinių privalumų (*guna*) vaidmenį meninės kūrybos procese: 1) *tamas* (minkštumas, pasyvumas, inertiškumas), 2) *rajas* (aistringumas, siautulingumas, gaivališkumas) ir 3) *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 susiliejimą su dieviškuoju pradū. Tikrovė indų dailininkui gali būti jo kūrybos skatulys, tačiau savo kūriniuose jis dažniausiai siekia ne realistiškai atspindėti tikrovę, o išryškinti vaizduojamųjų reiškinių esmėje slypintį neregimą dieviškąjį pradą, Absoliuto, aukščiausiąją tiesą. „Indų me-

nininkas, – pabrėžė Alfredas Fouchet, – 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“<sup>4</sup>. Ši tiesa indų mene susijusi su simboliškumu ir idealizacija, kurie skleidžiasi ne tik sakralinio meno plotmėje, bet ir pasaulietinio.

Tradicinei indų vaizduojamosios dailės estetikai būdingą požiūrį į idealizaciją vaizdžiai išsako garsus Guptų epochos meno teoretikas Cukracarya, teigiantis, kad norint paveikslė pavaizduoti arklį, pirmiausia reikia prisiminti tikrą arklį ir sukurti jo vaizdinį savo sąmonėje, tačiau jei tai nepavyksta, tuomet nereikia jo piešti. Sąmonėje atsiradus arklio vaizdiniui, išryškėjus svarbiausioms detalėms, dailininkas turi kibtį į darbą ir „įkūnyti visas arklio proporcijas (*mana*), atskleidžiančias jo grožį ir taurumą“<sup>5</sup>.

Šilpašastrose atsainiai žvelgiama į realistinį pasaulio vaizdavimą. Religinis poreikius aptarnaujantis ir į dievų pa-

saulį besiorientuojantis menas į pirmą vietą kėlė meno simboliškumo aspektą ir lygiavimąsi į kanonus bei juose apibrėžtas idealias proporcijas. Tai sąlygojo savitą indų estetines problemas gvildinančių 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 vienas kito atžvilgiu yra nulemtas ne vizualinės, o intelektualinės būtinybės, kuri lemia kompoziciją, objektų išdėstymo tvarką ir jų tarpusavio santykius. 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 hierarchijai.

## KANONAS IR KŪRYBINĖS LAISVĖS PROBLEMA

Tradicijos ir kanono sąvokos įgauna išskirtinę reikšmę indų estetikos ir meno tradicijoje bei šilpinų kūryboje; daugiausia reikšdamiesi kultinio budistinio, džainistinio, hinduistinio meno srityje jie nuolat rėmėsi tradiciniais norminiais šilpašastrų reikalavimais. Kanonas itin griežtai reglamentavo pagrindinių kultinio meno objektų – dievų – vaizdavi-

mo principus. Kiekvienos tradicijos šilpašastros ir vastušastros detalai apibrėždavo pagrindines jų vaizdavimo pozas, skiriamuosius atributus ir daugybę smulkesnių ikonografinių elementų.

Cukracarya traktate *Śukranītisara* skelbė, kad neturintys žavesio dievų atvaizdai neteikia suvokėjui džiaugsmo ir laimės, kadangi žavūs pasaulietiniai žmo-

nių buitį vaizduojantys kūriniai daug efektyviau skleidžia bedievybę. „Puikias skulptūras ir tapybos kūrinius, – pabrėžia jis, – reikia vertinti vadovaujantis kanonais, o ne asmeniniu skoniu ir fantazija“<sup>6</sup>. Jis kviečia dievų grožį (*vapu*) perteikiančius menininkus juos visuomet vaizduoti jaunos, retai vaikystėje ir niekuomet nevaizduoti senus.<sup>7</sup> Iš čia plaukia ir kitas reikalavimas – išmokti kiekvienoje vaizduojamo kūno dalyje išgauti grakštumą.

Kanonas, būdamas stabilia istoriškai susiklosčiusia taisyklių, normų, vaizdinių ir estetinių principų sistema, atliko svarbias socialinio, religinio, meninio gyvenimo, ritualinio vyksmo, meno kūrinių kūrimo, reguliavimo ir organizavimo funkcijas. Kanoniškumas yra neatsiejama indų kultinės dailės savybė, kuriai išskirtinis dėmesys teikiamas architektūrai ir vaizduojamai 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“<sup>8</sup>.

Budistinių, džainistinių, hinduistinių ir kitų religijos kryptų kanonai formavosi vientisos mitinės sąmonės diferenciacijos procese, kai nediferencijuotą mitinį pasaulio suvokimą keitė religinei sąmonei būdingas dogminis su aiškiais religiniais tikslais suvokimas, kuris kėlė estetikai ir menui religinių idealų įtvirtinimo reikalavimus. Pirmiausia kanono raidoje ilgainiui ryškėja skirtumai tarp religinės ir estetiškos sąmonės poreikių. Religinis kanonas remiasi konkrečių religinių dogmų visuma. Čia visi turinin-

gieji kūrybos aspektai yra norminių nuostatų ir taisyklių sistema susieti su formaliais ir turi griežtą konkrečiai kryptčiai būdingą kanoninių reikalavimų rinkinį, kurio kaip normos šilpašastros reikalauja laikytis. Estetinis kanonas yra dažniausiai meninį pavidalą įgavęs kanonas. Nors ir būdamas dažnai susijęs su konkreto religinio kulto reikmėmis, jis savo prigimtimi yra liberalesnis; jam svarbesnės ne ideologinės nuostatos, o įvairūs estetiniu požiūriu svarbūs formulės ir erdviniai struktūriniai kūrybos modeliai. Čia normatyvinės kanono nuostatos neturėjo galios besąlygiškai nulemti konkreto menininko estetinio pasaulio suvokimo ir meninio mąstymo pobūdį, kuris neatsiejamas nuo kūrybinės vaizduotės ir fantazijos prigimties. Akivaizdu, kad normatyvinės kanono nuostatos brėžia išankstinių taisyklių ir nuostatų apibrėžtus kūrybos rėmus, kurie neišvengiamai veikia menininko sąmonę, įvairius meninės kūrybos proceso aspektus ir rodo jo sukurtų meno kūrinių stilistinę priklausomybę konkrečiai epochai, religinei ar pasaulietinei mokyklai, kryptčiai. Čia norėtume atkreipti dėmesį dar į vieną svarbų kanoninės kūrybos savitumą. Nors mūsų aptarta kanono funkcija ir jos brėžiami rėmai, atrodo, turėjo apriboti konkreto kūrėjo meninio mąstymo savitumą, tačiau tikrovėje ne visuomet buvo taip, kadangi ypač talentingi menininkai, susidūrę su kanono nubrėžtais rėmais, neretai savo talento jėgą pajungdavo kanono ribų plėtimui ir transformavimui.

Kita vertus, gvildenant šilpašastruose išryškėjusį požiūrį į menininko kūrybinės laisvės problemas, negalima igno-



ruoti 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 reiškėsi 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 antraeilės ir nereikšmingos. Tik tas menas, „kuris atitinka kanoninius kriterijus, yra iš tikrųjų nuostabus ir joks kitas mano įsitikinimu“<sup>9</sup>. Todėl šilpinai dažniausiai nepretenduoja į originalumą, individualią saviraišką. Nevertėtų pamiršti, kad, pvz., anot budistinės estetikos, individualybė yra visiškai fiktyvus, laikinas karminis dalykas lyginant su amžiniais dalykais. Todėl tikras kūrėjas, išpažįstantis budistinės estetikos principus, skatinamas žvelgti plačiau ir giliau savo asmeninių nuostatų, peržengti savo siaurų egoistinių savigarbos interesų ribas. Iš čia, anot budistinės estetikos, plaukia ir pagrindinis kūrybos tikslas: *per kanonais nubrėžtą ir amžiais patikrintą tradiciją siekti atskleisti ne laikinus individualius, o belaikę amžiną prasmę turinčius dalykus*. Individualios meninės saviraiškos problemos tokių estetinių nuostatų kontekste yra nereikšmingos.

Nepaisant aptartos vyraujančios normatyvinės, menininko kūrybos proceso pobūdį griežtai reglamentuojančios estetikos nuostatos, šilpašastrose neaptiksim vieningo požiūrio į menininko

kūrybinės laisvės problemas. Skirtingai nei *Citralakṣaṇa* teksto autorius, kuris liberaliai traktuoja menininko kūrybinę laisvę ir jo pasirinkimą vaizduoti kasdienio žmonių gyvenimo temas, kitame traktate *Śukranītsara* menininkui patariama 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 negrabiai atlikti, gimdo laimę. Priešingai, žmonių vaizdiniai, netgi gerai atlikti, niekuomet neatneša laimės“<sup>10</sup>. Apie sąlyginę indų menininkų laisvę liudija tai, kad nepaisant *Śukranītsaroje* išsakytos griežtos nuostatos už dievų vaizdavimą užmerktomis akimis menininką bausti mirties bausmė, Šivos šventykloje Elefantos saloje šį ir kitus dievus skulptorius pavaidavo užmerktomis akimis.

Anot daugelio kitų estetinių traktatų, rėmimasis kanonais ir tradicijomis neturi apriboti kūrėjo laisvės, o tik nubrėžti pagrindinius kūrybos orientyrus, padėti natūraliai šilpino saviraiškai. Todėl, nepaisant ryškios norminės šilpašastrų autorių orientacijos, jų tekstuose pirmiausia pateikiamos bendrosios kūrybos nuostatos, pagrindiniai proporcijų, ikonografijos reikalavimai, kurių nužymėtoje erdvėje galėjo skleistis 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 neišven-

giamai rėmėsi jį supančio pasaulio stebėjimu, siekė atrinkti, grupuoti, išryškinti tai, kas esmingiausia.

Taigi, glaustai aptarę senovės indų šilpašastrose ir vastušastrose išplėtotas teorijas apie meistrą ir jo meninės kūrybos proceso ypatumus, galime konstatuoti, kad daugelis indų tradicinės estetikos požiūrių į meną, kūrėją ir kūrybos procesą, glaudžiai siejamą su amatininko darbu, yra artimi analogiškiems kitose tradicinėse civilizacijose plėtojamiems

požiūriams. Lyginant su Artimųjų Rytų ir Rytų Azijos estetinėmis tradicijomis indų tapybai, skulptūrai ir architektūrai skirti traktatai ir juose plėtojamos kūrybos subjekto ir kūrybos proceso teorijos išsiskiria didesne regioninių formų įvairove bei stipresniu konkrečiuose Indostano pusiasalio regionuose vyravusiu kultūros, religijos ir kanoniškų tradicijų poveikiu. Ir pagaliau juose ryškesnis ryšys su archaiškomis mitinėmis tradicijomis, simbolinio mąstymo principais.

## Literatūra ir nuorodos

- <sup>1</sup> Bose Phanindranath. *Principles of Indian Śilpaśāstras with the Text of Mayaśāstra*. – Lahore, 1926; Coomaraswamy Ananda. *The History of Indian and Indonesian Art*. – New York–London, 1927; Coomaraswamy Ananda. *The Transformation of Nature in Art*. – Cambridge (Mass.), 1934; Coomaraswamy Ananda. *La sculpture de Bodhgaya*. – Paris, 1935; Coomaraswamy Ananda. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. – New York, 1956; Coomaraswamy Ananda. *Selected Papers*, t. 1–2. – Princeton, 1977; Coomaraswamy Ananda. *Sources of Wisdom*. – Colombo, 1981.
- <sup>2</sup> Chandra Pramod. *On The Study of Indian Art*. – Cambridge: Harvard University Press, 1983; Dagens Bruno. *Etudes thématiques*. – Paris, 1994; Dagens Bruno. *Les enseignements architecturaux d’Ajitagama et du Rauravagama [Etudes sur les agama śivaites, I]*, – Pondichéry: Institute Francais de Pondichéry, 1977; Dagens Bruno. *Les monuments indiens, théorie et réalité: du texte du monument bâti et illustré*, vol. 1–2. – Pondichéry: Institute Francais de Pondichéry, 1981; Dagens Bruno. *Traites, temples et images du monde indien. Etudes d’histoire archéologie*. – Pondichéry: Institute Francais de Pondichéry, 2005; Dallapiccola Anna Libera. *Shaśtric Traditions in Indian Arts*, vol. I: Texts; vol. II: References and Documentation. – Wiesbaden, 1989; Delahautre Michel. *L’art et spiritualité de l’Inde*. – Paris, 1996; Gunasinghe Siri. *La technique de la peinture indienne d’après les textes de śilpa*. – Paris, 1957; Lefèvre Vicent. *Commanditaires et artistes en Inde du Sud*. – Paris, 2006; Raj Rewal. *Statut d’architecte et artisan. // Architectures en Inde*. – Paris, 1986.
- <sup>3</sup> Coomaraswamy Ananda. *Sources of Wisdom*. – Colombo, 1981, p. 143.
- <sup>4</sup> 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*. – Paris, 1967, p. 12.
- <sup>5</sup> Coomaraswamy Ananda. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. – New York, 1956, p. 116.
- <sup>6</sup> Cituota pagal: Coomaraswamy Ananda. *The History of Indian and Indonesian Art*. – New York–London, 1927, p. 76.
- <sup>7</sup> *Aesthetic of the Sukranitisara*. *Etudes d’orientalisme*, I–II. – Paris, 1932; Sukranitisara, IV, 4, 403–404.
- <sup>8</sup> Aurobindo Sri. *The Foundations of Indian Culture*. – Pondichery, 1995, p. 198.
- <sup>9</sup> Śukranitisara, IV, 4, 105–106.
- <sup>10</sup> Cituota pagal: Bose Phanindranath. *Principles of Indian Śilpaśāstras with the Text of Mayaśāstra*. – Lahore, 1926, p. 32.