

ЗАРУБЕЖНЫЕ ХУДОЖНИКИ XX ВЕКА



АМРИТА ШЕР-ГИЛ

Ф. 6660
л. 90

АВТОР-СОСТАВИТЕЛЬ

И.И.ШЕПТУНОВА

МОСКВА
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
1983

РЕЦЕНЗЕНТ:
сектор зарубежного искусства
НИИ теории и истории
изобразительных искусств
Академии художеств СССР

Трудно представить себе художника, прожившего такую короткую жизнь и внесшего столь важный вклад в культуру своей страны, как Амрита Шер-Гил. В пору сомнений и исканий, когда молодое искусство борющейся Индии переживало переломный момент, творчество Амриты Шер-Гил дало ответ на многие вопросы о формах развития глубоко самобытной и вместе с тем поистине современной национальной культуры. И дело здесь, по-видимому, не в одном мастерстве художника — важнее то, что в творчестве Амриты прозвучала особая нота искренности, что-то дорогое и звучное нам, понятое не только умом, но и сердцем.

Амрита Шер-Гил — реалист в самом высоком значении этого слова. Для нее были полны глубокого смысла и глаза бедняков на улицах Мадраса, и мерная поступь верблюдов на горячем песке, и легкая зелень раскидистых деревьев, и тихая покорность замужней девочки — вся красота ее страны и трудная жизнь ее народа. Она была первым художником Индии, сознательно обратившимся к жизни современного индийца и воплотившим его образ в лаконичных, почти монументальных формах.

Амрита Шер-Гил родилась 30 января 1913 года в Будапеште, на родине своей матери, Марии-Антуанетты Готтсман. Ее отец, сардар Умрао Сингх Шер-Гил, происходил из древнего рода в Амритсаре и был крупным индийским ученым-философом. Ее дядя по матери, известный венгерский индолог Ирвин Бактай, помог в

Ш 4903020000-109
024(01)-83 27-83

© Издательство «Изобразительное искусство», 1983

свое время юной художнице обрести призвание, что было не так просто,— в детстве она училась музыке с неменьшим успехом, чем живописи. До 1921 года Умрао Сингх Шер-Гил живет в Венгрии, а затем возвращается с семьей в Индию. Восемь лет детства, проведенных не только в Будапеште, но и в венгерской деревне, оставили глубокий след в душе художницы. Быт венгерских крестьян, снежная карпатская зима были тем фоном, на который легло новое острое восприятие ее южной родины — Индии. Здесь прошло ее отчество, здесь зародилась страсть к искусству. В 1929 году, чтобы продолжить образование, Амрита вместе с матерью и сестрой Индирой уезжает во Францию, где сразу же поступает в парижскую Школу изящных искусств, в класс Люсьена Симона, и в Эколь нормаль де мюзик по классу фортепьяно. Однако скоро Амрита понимает, что для овладения мастерством живописца ей необходимо отказаться от музыки.

Годы студенчества остались самым напряженным временем в ее жизни. Дитя двух разных культур, она жадно впитывала все знания, навыки, веяния, которые могла получить в Европе. Увлечение Сезанном, Модильяни, Гогеном в живописи, споры о Толстом и Достоевском (в которых Амрита была «за Достоевского»), о Бетховене и Шопене (в которых она была «за Бетховена») сочетались с изучением, пока книжным и музейным, индийского искусства и философии. Лето она, как и в детстве, проводит в Венгрии, зимой ее можно встретить не только в Школе изящных искусств, но и в библиотеках, и музеях, и в кафе Монмартра, где она была полноправным и уважаемым членом сообщества молодых художников.

По воспоминаниям друзей, Амрита предстает перед нами в это время как человек цельный и страстный, на редкость открытый и непосредственный. «Фальшивь, ханжество, лицемерие, интеллектуальный снобизм вызывали у нее резкое неприятие, выливавшееся то в веселой пародии, то в иронических выпадах. Ей хотелось считать себя независимой, она не выносила моралистов, которые порой пытались сдерживать ее», — вспоминает Бальдун Дхингра¹. Она любила Достоевского за его поиски истины

и верность правде искусства. «В Достоевском, — продолжает Бальдун Дхингра, — ее восхищала способность художника лицом к лицу сталкиваться с миром зла, никогда не пытаться прикрыть или избежать его, но всегда находить в нем крупицы добра»¹.

Как каждому человеку в годы юности, Амрите свойственно примерять себя к жизни, создавать «образ себя», и потому она часто пишет автопортреты. Ее «Автопортрет за мольбертом» (1932) показывает, какой художница представляла себя, вернее, какой хотела быть в это время. Решительность, собранность, почти мужская сила жеста и взгляда переданы энергичным, порой грубым мазком, контуры подчеркнуты резким светом, падающим на лицо и фигуру. Амрита, известная нам и по фотографиям этого времени, нарочито подчеркивает и огрубляет пластику лица, преувеличивает мускулатуру рук — это образ художника-творца, труженика. Она относится к себе как к заурядной модели — таков ее стилизованный портрет в виде таитянки, дань увлечению Гогеном. Здесь нет и следа интереса к собственной личности — лицо намеренно неподвижно, зато отчетливо выражено, по словам самой художницы, стремление к «свободе и раскованности». Действительно, если можно писать обнаженными профессиональных натурщиц, то почему исключать себя из этого ряда исследуемых художником предметов? Эта принципиальная творческая установка вряд ли давалась ей легко: в 1934 году в письме к отцу Амрита упрекает его за попытку удержать от возвращения в Индию свою «слишком эмансипированную» дочь.

Трудно сказать, какую роль сыграло здесь стремление к самоутверждению, стремление «бросить вызов», но что оно есть в ее автопортретах, сомневаться не приходится. Амрита-«таитянка» на портрете сильно отличается от своих студийных моделей («Профессиональная натурщица», 1933; «Этюд в зеленом», 1934; «Женщина в коричневом», 1933 и другие). Ее модели, так же как у Тулуз-Лотрека или Ван Донгена, утомлены, она подчеркивает изноженность их тела, опустошенность взгляда, привычную безучастность натурщиц. Сквозь бесстрастность академической штудии

¹ Sher Gil. Lalit Kala Academy, India, New-Delhi, 1965, p. II.

¹ Sher Gil. Lalit Kala Academy, India, New-Delhi, 1965, p. II.

проступает «портретность» этих безымянных лиц — не внешняя, но психологическая, и мы отчетливо читаем в них чутко схваченное Амритой отвращение к своему занятию. Рядом с ними бесстрастность «таитянки» в автопортрете — скорее стилизация, подражание их вынужденному безразличию, единственно возможное здесь выражение. Зато как различна пластика обнаженного тела в обоих случаях. Если «Профессиональная натурщица» блекло светится своим плоским, словно соскальзывающим вдоль полотна усталым телом, то смуглого-упругая фигура прямо стоящей Амриты вызывает мысль даже не о красоте или молодости, но прежде всего о здоровье, природной плодоносности женского тела. Любование собственной силой и здоровьем, осознание своего активного, открытого характера прослеживается и в более раннем портрете 1930 года, и в одном из последних, написанном в 1939 году в Индии.

Индийский искусствовед К. Г. Субраманьян пишет об этом периоде в жизни Амриты: «Нельзя сказать, что ей не были свойственны скепсис и цинизм, которые встречаются у большинства студентов-художников. Ее письма показывают, что она разделяла их взгляды — чувство тоски, сознание собственной значимости, нетерпимость к посредственности, определенную несдержанность, даже развязность языка, по временам — чувство скованности и пламенное желание творить добро»¹.

К 1934 году, закончив курс академического обучения, Амрита становится признанным мастером живописи. Двадцатилетняя художница была избрана младшим членом Парижской академии искусств. Однако она не собиралась оставаться в гостеприимной французской столице. Ее ждала Индия, с которой она связывала свое будущее творчество. В сентябре 1934 года она пишет родителям: «Я хочу вернуться прежде всего для своего творческого развития... Современное искусство привело меня к пониманию и оценке индийской скульптуры и живописи. Кажется парадоксальным, но я точно знаю, что, если бы мы не уехали в Европу, я бы, может быть, никогда не поняла, что фреска из Аджанты или обломок скульптуры в Музее Гиме стоят всего Ренессанса»².

¹ "Marg", vol. XXV, 1972, No 2, p. 64.

² "Marg", vol. XXV, 1972, No 2, p. 13.

Несмотря на запальчивость тона и категоричность суждений, свойственных молодости, в этих строках ясно читается стремление к анализу собственного творчества, к выбору правильного пути. «Современное искусство», о котором Амрита упоминает в письме, — это прежде всего живопись Гогена. Обращение Гогена к символистским пасторалям Таити многие индийские искусствоведы сравнивают с обращением Амриты к жизни индийских крестьян. Однако при всей ее любви к французскому мастеру нельзя считать его «духовным отцом» индийской художницы. Бегство Гогена от противоречий буржуазной цивилизации ничуть не похоже на возвращение Амриты к истокам родной культуры. Искусство Гогена было необходимо для нее до тех пор, пока ей не удалось обрести свой язык, подсказанный жизнью и искусством самой Индии. Конечно, выбор ее был не случаен, тем более, что хорошо знакомая с современной европейской художественной жизнью Амрита могла выбирать. 1930-е годы — время, когда уже были провозглашены манифесты почти всех авангардистских течений. Верная правде искусства, она не поддается соблазну следовать новейшим направлениям. Ее искусство намеренно «отстает» от европейского, и именно это позволяет ей приблизиться к самой сути творческих исканий.

В ноябре 1934 года Амрита возвращается в Индию. Первый год она проводит в Симле и ее окрестностях, сразу определив свою тему. Ее склонность к портрету своеобразно оказывается в выборе сюжета — она пишет только лица. Ее картины 1935—1936 годов — это многоликая Индия, портрет ее народа, написанный с трепетной любовью и уважением. Именно эти работы, еще далекие от будущего собственного стиля Амриты, наиболее непосредственны и эмоциональны. Они многочисленны, создается впечатление, будто художница стремится как можно полнее охватить новую тему, быстрее перенести на полотно захлестывающие ее чувства.

Она писала тогда: «Я осознала свою миссию: отобразить жизнь индийцев, и в особенности индийских бедняков, писать эти молчаливые образы бесконечной покорности и терпения, рисовать угловатые смуглые тела, так странно привлекательные в своей несклад-

ности, воссоздавать на холсте то впечатление, которое оставили во мне их печальные глаза»¹.

Работы Амриты 1935—1936 годов полны этой взволнованности, влюбленности в простых тружеников Индии. Она пишет их сосредоточенно, не отвлекаясь на детали. Крупный план, пластичность обобщенных форм, выразительность скрупульного силуэта, повышенное чувство цвета отличают полотна этих лет. Стремясь к масштабности образа, художница предельно упрощает композицию, сводя ее к элементарным «трезвучиям». Три лица в разных поворотах, три фигуры в разных позах... Она властно заставляет зрителяглядеться в эти лица, читать их взгляды, всматриваться пристально и напряженно. Никакого действия не совершается в этих картинах — это только образы, тот самый обобщенный тип индийского крестьянина, к которому она так жадно стремилась, чью душу хотела понять и открыть нам. В этом первом, еще «европейском» взгляде на индийца-труженика она и сама эмоционально понятнее и ближе нам. Уважение к нему, восхищение его природной грацией сочетается здесь с острым сочувствием к «униженным и оскорбленным» — самым главным и, может быть, самым искренним отношением Амриты к своим героям.

«Человек в белом», «Женщина с подсолнухом», «Деревенская сцена», «Три девушки» — все эти работы 1935 года явились своеобразными портретами-этюдами, в которых идет поиск национального типа, новых композиционных приемов, нового понимания цвета. Пластичная лепка цветным мазком, свойственная ее парижской манере, уступает место силуэту, линейному ритму, сопоставлению крупных цветовых пятен. Амрита стремится к монументальности стиля, и хотя все эти работы выполнены в масле, четкостью силуэта и лаконизмом художественных средств они порой производят впечатление фресковой живописи.

Среди работ, датированных этим годом, выделяются картина «Мать — Индия» и два полотна, не являющихся по замыслу автора диптихом в прямом смысле этого слова, но все же объединенных общей темой и совпадающих по формату, — «Горцы» и «Горянки»

(второе название — «Женщины гор»). Эти работы должны были дать некоторое обобщение ее поискам, и потому они почти символичны в своем звучании. «Мать — Индия» — образ страдающей женщины, прижимающей к себе детей. Ее измученные глаза и тоскливая незащищенность хрупких детских тел открыто взывают к сочувствию. Это одна из самых откровенно гражданственных, почти агитационных работ молодой художницы. Рядом с ней парные полотна «Горцы» и «Горянки» кажутся более спокойными, приобретают скорее эпический смысл. Предельно обобщая силуэты, Амрита словно любуется их мощной и одновременно изысканной формой, разрабатывает тонкие цветовые нюансы «фрескового» звучания — зеленовато-голубые, коричневато-серые тона с богатейшими переливами белого цвета и острыми вспышками зеленого и красного в деталях, уравновешенные густым шоколадно-коричневым цветом смуглых тел («Горцы») или контрастом темных и светлых силуэтов, музыкальностью округлых линий, стилизацией графического рисунка складок одежды, подобного древней гандхарской скульптуре («Горянки»). Сумма этих приемов, крупный масштаб полотен заставляют предположить, что они мыслились как обобщенный портрет индийского народа. Укрупненные формы, статичность фигур, четкость силуэта передают момент «предстояния» перед зрителем, возвышающий изображаемое над обыденностью и придающий ему особую значительность. Здесь как бы подводится итог первому этапу освоения Амритой индийской действительности.

В работах 1936 года появится больше конкретности, почти обозначенного события, хотя лаконизм композиции и здесь сохраняет свое значение как средство типизации образа. Это «Замужняя девочка», «Неприкасаемый», «Мальчики с лимонами». Национальный характер, народный типаж получают новую, социальную окраску — результат более тесного знакомства с жизнью. Образы теперь более индивидуализированы и звучание их эмоционально острее. При всей своей обобщенности они не утрачивают портретности, в то же время живопись становится проще, менее стилизованной. Реалистическая убедительность оказывается важнее, чем красота художественного приема.

¹ Sher Gil. Lalit Kala Academy, India, New-Delhi, 1965, p. IV.

Казалось бы, индийский зритель и критика должны были горячо принять творчество молодой художницы. Однако этого не произошло. Ее не заметили. Амрита тяжело переживала такое непонимание. «Я жажду признания», — жалуется она в письмах, глубоко убежденная в необходимости своего творчества для народа Индии и для всего индийского искусства. Между тем холодное отношение индийской критики к живописи Амриты Шер-Гил было не случайно. Дело не в том, что она была «чужой», наполовину иностранкой. «Чужой» казалась ее живописная манера, способ художественного мышления, темы, которые она разрабатывала. Чтобы понять это, необходимо вспомнить недавнее прошлое, период борьбы за создание независимой индийской культуры.

Со времени захвата Индии британские колониальные власти более или менее последовательно проводили политику подавления национального самосознания, разложения национальной культуры и ее европеизации. По словам британского наместника в Индии, было необходимо создать послушный аппарат управления, состоящий из «индийцев по крови и цвету кожи, но англичан по их вкусам, убеждениям, морали и интеллекту»¹. Одним из путей такой европеизации было насаждение низкопробной буржуазной художественной культуры — в самых ее провинциальных, отсталых формах. Еще в 50-х годах XIX века в Индии было создано несколько «европейских» художественных училищ, в которых преподавание велось в салонно-академическом духе. Знакомство с европейской художественной культурой через посредство провинциальных чиновников от искусства породило ложные представления о ней в среде индийской интеллигенции, скомпрометировало в самом зародыше идею контактов между искусством Европы и Индии.

В этих условиях лозунгом передовой интеллигенции Индии становится возрождение художественного наследия страны, развитие традиционных форм, жанров, художественных приемов. Вслед за расцветом национальных литератур, в первую очередь бенгальской, в конце XIX века зарождается новое движение и в живописи, получившее по месту своего возникновения название «Бенгаль-

ское Возрождение». Это течение берет свое начало в девяностых годах прошлого века и охватывает всю первую четверть нашего столетия. Провозгласив своим принципом следование живописным традициям Востока (индийской миниатюре и монументальной живописи), художники этого направления пытались создать свой стиль, резко противопоставив его методу европейских мастеров.

Основоположнику этого течения Обониндронатху Тагору и его лучшим представителям — Нондолалу Башу, Деви Просоду, Гогендронатху Тагору — удалось добиться в своем творчестве значительных достижений. Однако стиль живописи большинства художников Бенгальского Возрождения эклектичен, а тематика их картин, связанная с мифологическими, литературными, а порой и традиционно-религиозными сюжетами, страдала оторванностью от жизни и однообразием. Тем не менее художникам Бенгальского Возрождения принадлежит честь создания первого всеиндийского художественного течения, основанного на идеях независимости национальной культуры, борьбы с культуртрегерством колониального правительства. При всей своей односторонности Бенгальское Возрождение спасло от забвения и вымирания многие формы традиционного искусства, завоевало себе славу независимого движения и приобрело к началу двадцатых годов непререкаемый авторитет в среде национальной интеллигенции Индии. Но слабые стороны направления скрывались именно в односторонности. В пылу борьбы за утверждение национальной школы отвергались все достижения европейской культуры, в том числе и реалистическое искусство (заодно с академизмом) как недостаточно «духовное» для индийского художника и зрителя.

Один из идеологов бенгальской школы, философ и публицист Оробиндо Гхос, выступая в защиту индийской культуры, отвергал всякую возможность художественных контактов с европейским искусством. «Для индийскогоума в его естественном состоянии, — писал он в 1918 году, — действительно трудно, так сказать, духовно постичь искусство Европы, так же как для заурядного европейского ума — проникнуть в дух индийской скульптуры и живописи»¹.

¹ Цит. по: Archer W. G. India and Modern Art, No 4, 1959, p. 18.

¹ Sri Aurobindo. The Significance of Indian Art, Bombay, 1947, p. 13.

Противопоставление искусства Востока и Запада, попытки отыскать некий неизменный субстрат, присущий каждой из них и не допускающий никакого их синтеза, характерны для индийской публицистики двадцатых годов. Лишь немногие деятели индийской культуры (правда, это Рабиндранат Тагор и Биной Кумар Саркар, «звезды первой величины» в плэяде подвижников национального возрождения) видели порочность замкнутого традиционализма, призывали к подлинно новаторскому обращению с художественным наследием.

Позиция возрожденцев была подвергнута резкой критике наиболее «левыми» членами прогрессивных творческих объединений, появившихся в Индии в середине 1930-х годов. Молодые художники и писатели требовали вернуть искусству связь с жизнью, с нуждами трудового народа, критиковали эстетство и традиционализм. «Мифология хороша, но она больше не является нашей социальной реальностью, — говорится в статье Ахмада Али. — Сегодня нашим глазам предстает зрелище голода, нищеты и политического бесправия. Это наша социальная реальность. Религия и мифология, мистика и мечты, в которых мы надеемся найти себе приют, не могут принести нам никакой пользы. Только искусство, исходящее из высокого сознания, отражающего общественное бытие, является прогрессивным. И как прогрессивные писатели и художники мы должны стремиться творить лишь такое искусство, которое прямо отражает нашу сегодняшнюю жизнь»¹. Но эти манифесты не находили еще в то время реального выражения в творческой практике. В отличие от передовой индийской литературы, открыто обратившейся к реализму, прогрессивно настроенные молодые художники не могли найти нового выражения революционному содержанию. Амрита была одним из первых художников, отвергавших изоляционизм Бенгальского Возрождения, и единственным, сумевшим найти свой язык, хотя организационно не принадлежала ни к одному из творческих объединений. Однако и у ее противников были свои «основания» отвергать ее искусство: оно

считалось не более, чем подражанием Гогену, индийским вариантом таитянских пасторалей. Не желая и не умея проникнуть в содержание ее полотен, их сразу же отвергли за «европейскую» форму.

Между тем очевидно, что разница между Гогеном (учителем в области формы) и Амритой (ученицей лишь на первом этапе) огромна. Гоген сам писал о героях своих полотен: «Таитянам, счастливым обитателям неисследованных райских уголков Океании, ведомы лишь радостные стороны жизни. Для них жить означает петь и любить»¹. Амрита, особенно в первые годы работы на родине, далека от идеализации индийской жизни, от какой бы то ни было попытки создания художественной утопии. Хотя ее картины отчасти и идеализируют национальный тип (но не быть) индийского труженика, боль за свой народ, угнетенный, бесправный, но прекрасный, — главная нота ее картин 1935—1936 годов.

При этом Амрита стремилась освободиться от формального влияния живописи Гогена и найти новый язык, болееозвучный индийской традиции. С этой целью в 1937 году она совершает поездку по стране, во время которой ближе знакомится с памятниками искусства и архитектуры и музеинными собраниями, но прежде всего — с людьми разных национальностей своей великой страны. Результатом этой поездки стала серия картин, созданная на материале этюдов, выполненных во время путешествия. Она пишет и рыбаков на берегу моря, и крестьян, бредущих на рынок всей семьей, и мальчиков-торговцев на городских улицах. Кисть ее ни разу не изменяет этим обездоленным героям.

Самым сильным впечатлением «исторической» части путешествия была встреча с росписями Аджанты — гордостью индийской культуры. Фрески буддийского пещерного комплекса Аджанты относятся к древнейшим сохранившимся памятникам индийской живописи. Самые ранние из них были выполнены в первых веках до нашей эры, самые поздние относятся к VI—VII векам. Богатство сюжетов, связанных с буддийскими легендами-джатаками, удивительная жизненность изображения и совершенство живописи привлекали к ним внимание со временем открытия в XIX веке.

¹ Ahmad Ali. Progressive View of Art.— В кн.: Marxist Cultural Movement in India. Chronicles and Documents (1936—1947). Calcutta, 1979, p. 78.

¹ Цит. по: Ревалд Дж. Постимпрессионизм. Л.—М., 1962. с. 285.

Живопись Аджанты оказала влияние на формирование творчества Нондолала Бошу и Обониндронатха Тагора, нашла она восторженного почитателя и в лице Амриты. В отличие от художников Бенгальского Возрождения Амрита использует лишь отдельные приемы и особенности древней живописи: насыщенный темный колорит, который строится на контрасте коричневых и темно-красных тонов с мягким белым цветом деталей, плоскостность композиции и преобладание локального цвета. Но в ее живописи сохраняется острота современной темы, живой интерес к человеку, сккупость деталей и лаконизм, свойственные ей и ранее.

Влияние росписей Аджанты наиболее ощутимо в парных полотнах 1937 года — «Брахмачарии» и «Туалет невесты». Их теплый колорит, условная светотень, моделирующая тела, и особенно контраст белых одежд юношей с их темными телами и коричневым фоном в картине «Брахмачарии» ясно говорят об этом влиянии. Обе композиции отражают важные моменты традиционного уклада жизни — замужество девушки и посвящение юношей из касты «дваждырожденных». Создается впечатление, что Амрита намеренно использует не только собственно живописную классическую традицию, но и традиционный сюжет, стремясь быть понятнее индийскому зрителю.

Предельная простота многофигурной композиции в «Туалете невесты» создает ощущение некоей архаической эпичности события — оно отстранено от конкретного времени. Его повторяемость из поколения в поколение без изменений ритуала придает ему особую значимость вечных ценностей человеческого бытия. Тема туалета красавицы — одна из наиболее распространенных и наиболее любимых в индийской живописи. Амрита подчеркивает ее символичность и традиционность посредством максимального обобщения. Девушка, окруженная родственницами, ее обряжающими, пара кувшинов, шкатулочка с притираниями в руке одной из женщин — вот и весь набор аксессуаров, необходимый для обряда и вместе с тем символически обозначающий событие. Амrita отказывается от обычного для этого сюжета изобразительного многословия, распыления в декоративных деталях. Суровая простота композиции позволяет ей передать торжественность момента, зна-

чительность события, переживаемого и самой девушкой, и ее молчаливыми подругами, и маленькими братишками, серьезными, поглощенными совершающимся ритуалом.

Смягченные контрасты приглушенных тонов красного и зеленого на оливковом фоне «держат» колористический строй картины, в котором выделены светлым пятном фигура невесты и, уравновешивая его, светло-зеленая ткань одежды женщины справа. Лица персонажей бесстрастны — действуют, «говорят» их руки: одна из женщин плавными движениями причесывает невесту, другая — торжественно, как чашу с жертвоприношениями, держит шкатулку. Особенно выразительны окрашенные охрой ладони невесты, застывшие в вынужденной праздности и в то же время спокойно-грациозные в своей неподвижности. С тонким внутренним тактом молодая художница избегает внешней красивости моделей, их тела и лица привлекательны в своей естественности, несуетной простоте.

Если «Туалет невесты» отличает плавный, замедленный ритм неторопливых движений, то «Брахмачарии» поражают внутренним динамизмом композиции, ритмически четкой и скрупулезно окрашенной, как мелодия мриданга. Удары и всплески коричневых рук, пересекающие белые параболы обтянутых тканью колен, и составляют ритмическую выразительность полотна. В отличие от мягких, «женственных» ритмов «Туалета невесты» композиция второй картины напряженно-мужественна, полна сдержанной энергии. Амrita искусно, ненавязчиво использует канонические жесты — мудра, наделяя ими своих персонажей и связывая отдельные фигуры почти орнаментальными звенями.

В «Туалете невесты» центр композиции отмечен «узлом» двух жестов — приподнятой руки невесты и руки женщины со шкатулкой — и мягко завершен снизу соскальзывающим движением правой руки девушки. В «Брахмачариях» центр композиции сознательно акцентирован строгой вертикалью руки юноши в жесте бхуми-спарша — касания земли при клятве. Дополнительные, разнонаправленные движения кистей рук вокруг этого центра, острые углы локтей и упругие линии колен создают ощущение напряженного движения при внешней «сюжетной» неподвижности тел. Убедитель-

ность проповеди, размышление и сосредоточенность по-разному читаются на сдержаных лицах юношей. Строгость колорита, строящегося на сочетании теплого коричневого, черного и белого цветов (наследие Аджанты!) еще больше повышает выразительность ритмической организации композиции. Третьей частью этой серии иногда называют вертикальное по формату полотно «Крестьяне, идущие на рынок». Однако оно вышло менее удачным. Амрита писала группу в мастерской с натурщиками, и картина получилась несколько нарочитой по композиции.

Работа с натуры, в процессе которой рождается типизация образа,— излюбленный метод Амриты. Во время поездки по стране она пишет много этюдов и по возвращении в Симлу дорабатывает их в картины. Одна из наиболее выразительных работ 1937 года, в которой слились натуристные наблюдения, традиции классической живописи и острое чувство сопричастности художницы жизни трудового народа,— «Продавцы бананов». Картина была создана по эскизам, писанным в Мадрасе в 1936 году. Ее основой послужила реальная уличная сценка. Но в работе над большим полотном Амрита переводит жанровый мотив на новый уровень, придавая ему черты монументальности и эпической всеобщности. Для этого было необходимо найти ту меру обобщения, типизации изображаемого чисто пластическими средствами, которая позволила бы сохранить внутреннюю эмоциональную наполненность образа.

Поиски такого образа-типа Амrita ведет давно: он появляется уже в работах 1935 года («Три девушки», «Горцы», «Горянки», «Замужняя девочка»). «Туалет невесты» и «Брахмачарии» при всем их пластическом совершенстве и высокой мере обобщения передают не столько национальный тип, народный характер, сколько традиционный сюжет. Событие заслоняет человека, группа — личность. «Продавцы бананов» — это снова возвращение к человеку, одна из самых теплых и лирических работ художницы. В этом полотне отчетливо видно соединение острой конкретности образа и передачи национального типа. И здесь неоценимую помощь оказывает художнице ее знакомство с росписями древней Аджанты и монументальной пластикой, в которых был воплощен традиционный женский образ, ставший устойчивым национальным типом.

Росписи Аджанты порой так жизненны и в то же время так идеально ритмизованы, что трудно сказать, была ли композиция картины переработкой отдельных сцен древних росписей или же их образы помогли ей увидеть сходную композицию на улицах Мадраса. И, конечно, именно Аджанта подсказала этот скромой и одновременно насыщенный колорит шоколадных, красновато-бурых и черных тонов, контрастирующих с холодными зеленым и белым.

Напряженное звучание яркого зеленого фона особенно четко выделяет силуэты и словно притягивает взгляд к лицам молодой матери-крестьянки с двумя подростками. Этот фон не безразлично ровный — он переливается тончайшими градациями цвета — от оливкового до бирюзово-зеленого или охристого, мягко моделируя неглубокое пространство и следуя условной светотени коричневых тел. Эта светотень лишает картину нарочитой, формальной плоскостности и в то же время именно в силу своей условности не вносит в нее пластической конкретности одного, единичного события — в картине сохраняется ощущение вечно длящегося мгновения, непрекращающей ценности заключенного в ней смысла. Композиция картины предельно проста и вместе с тем строго разработана. Три фигуры — женщины, девочки и мальчика — заполняют почти весь холст, центр тяжести которого чуть смещен вправо. Внутреннее движение группы влево, переданное в повторном профиле фигур девочки и женщины, уравновешено ритмом склоненной вправо головы и свободно опущенных рук мальчика. В лице девочки и напряженное ожидание, и недоверчивость рано повзрослевшего ребенка. Фигура женщины позади нее почти полностью повторяет ее позу. И лишь покоящиеся на коленях крупные сильные руки труженицы отличаются от тонких рук ее дочери. Лицо молодой матери, тронутое легкой светотенью, сохраняет девическую нежность, вторя чистым линиям лица девочки. В ее взгляде — тот же вопрос-ожидание, но уже усталый и примиренно-спокойный. Склоненная голова мальчика завершает это трезвучие. Картина рассчитана на долгое созерцание, в котором рождается сопереживание, почти самоотождествление зрителя с изображением, и чем лаконичнее мотив, тем глубже его восприятие во времени.

В 1938 году Амрита снова ненадолго покидает Индию. В Венгрии она пишет портреты и этюды, в которых словно ищет характерные черты северного (по отношению к Индии) быта. Здесь и краснолицый венгерский крестьянин, с трубкой под светлыми усами, и кухарка, чистящая картофель, и белый зимний пейзаж, прочерченный восклициательными знаками черных деревьев и столбов. Она как бы заново открывает для себя европейский народный тип и европейский пейзаж, подчеркивая в них все отличное от Индии и ее народа. Видимо, к этому времени относится и несколько стилизованное полотно «Две девушки», изображающее обнаженных натурщиц — голубоглазую европейку и смуглую индианку. Сознательно или бессознательно Амрита Шер-Гил все время как бы сравнивает Индию и Европу — и сравнение это скорее в пользу Индии. Влюбленная в свою страну, художница стремится даже к идеализации всех сторон индийской жизни. Недаром по возвращении в Индию в 1939 году она меняет свою тему: строгие и печальные образы обездоленных людей уходят на второй план, уступая место красоте и гармонии сельского быта и труда. Человек на лоне природы, человек и животное, оба труженики и оба дико-грациозные, появляются в ее работах еще в 1938 году («Купание слонов», «Красный глиняный слон», «Деревенская сцена», «На женской половине» и другие).

Если в первые годы после возвращения в Индию Амрита была поражена нищетой и бесправием своего народа и в картинах ее сквозь гуманистическое утверждение прорывались почти надрывные нотки протesta, то конец тридцатых годов в ее искусстве отмечен спокойной цельностью мироощущения. Отчасти это состояние молодой, но уже зрелой художницы объясняет автопортрет 1939 года, так резко отличающийся от ее ранних студенческих автопортретов. Счастливая, смеющаяся, открытая, она прямо смотрит на зрителя, она естественна и, кажется, впервые в ладу с миром. Нельзя сказать, чтобы Амрита получила то всеиндийское признание, о котором она мечтала. Лахор, Симла и тем более провинциальное местечко Сарайя, где она жила, были далеки от основных передовых культурных центров того времени, сосредоточенных в Калькутте, Бомбее и Мадрасе, менее англизированных

и ранее вступивших на путь самостоятельного развития. Ей не хватало культурной среды, хотя Симла и была самым старым центром художественных выставок, а в Лахоре находились художественный колледж и университет. Однако среди друзей Амриты — поэт и критик Бальдун Дхингра, известный индийский искусствовед Карл Кхандалавала, с которым она ведет постоянную переписку. Счастливо складывается и ее семейная жизнь — выходя замуж по настоянию отца, она останавливает свой выбор на человеке, который смог быть ее товарищем на избранном пути.

В картинах 1935—1937 годов преобладает открытый социальный протест, момент оценки, подход художника, прошедшего в той или иной форме школу европейского реализма. Индийское же искусство, совсем недавно освободившееся от средневековых форм художественного сознания, еще не подошло к этой стадии. Изобразительное искусство в традиционном индийском обществе всегда было связано с праздником, который оно обслуживало (независимо от того, украшало ли оно праздничную одежду, стену храма, крышку нарядного ларца или страницу рукописи). Утверждение радостных сторон бытия, созерцание красоты мира и его гармонии было привычной формой эстетического восприятия. Пафос отрицания, уже родившийся в Европе, еще не проник в искусство Индии. И Амрита, высказав свои чувства в первых полотнах, обращается к новому для нее, но привычному для Востока способу художественного мировосприятия — созерцанию и отображению его ценностей. Верная себе, она продолжает отыскивать их в жизни беднейших слоев индийского народа, и удивительная, незнакомая до сих пор индийскому искусству поэзия наполняет ее полотна конца 1930-х годов.

Она по-прежнему внимательно изучает художественное наследие, на этот раз могольскую миниатюру, один из блестящих периодов индийской живописи. «Был период «Человека в белом» и «Матери Индии» — больших одушевленных глаз на печальном лице. Романтика, понимаете ли... Я выросла из подобного. Моголы много гому научили меня... Изящество и сила, изысканность форм, осторожность и беспристрастность наблюдения, все, что мне нужно было тогда больше всего, я узнала от них. Забавно, как я всегда нахо-

жу то, что мне нужно, именно тогда, когда это нужно!»¹ — пишет она Карлу Кханадаравале в июле 1940 года, подытоживая результаты своих поисков последних лет.

Пейзаж с элементами жанра, в котором собственно бытовая сцена трактуется столь обобщенно и внесобытийно, что утрачивает черты жанровости, а пейзажный фон так активно пронизывает композицию, что приобретает почти самостоятельное значение, приходит на смену эпическим произведениям художницы. В этом поэтическом слиянии природы и человеческой жизни кроется глубокий внутренний смысл пейзажей-пасторалей, созданных Амритой Шер-Гил. Живопись Амриты перекликается здесь со средневековой индийской миниатюрой: в ней те же цветовые контрасты, плоскость композиции, высокий горизонт, необычайная чистота и интенсивность цвета и то же вечно длящееся мгновение красоты, схваченное ритмом и линией.

Каждого, кто долго был знаком с индийским искусством до встречи с природой этой страны, поражает странное совпадение впечатлений от того и другого. При всей условности средневековой индийской миниатюры в ней содержится удивительно живое и верное чувство реального пейзажа. Серые и розовато-сиреневые «горки», зеленые холмы и долины, лиловатые стены далеких городов и темные кроны цветущих деревьев, постоянно присутствующие в миниатюрах могольской школы, мгновенно «узнаются» в сухой и легкой атмосфере деканского пейзажа.

Пожалуй, именно пейзаж первым по-настоящему проникает в душу путешественника, желающего узнать жизнь чужого народа. Земля, природа новой страны открываются художнику в своей простой и глубокой самобытности, без внешних экзотических примет еще незнакомой культуры. И, познав место, где веками жил этот народ, взглянув его глазами на это небо и землю, мы лучше познаем его душу и понимаем плоды его культуры. Может быть, именно через пейзаж начинается «погружение» Амриты в более глубокие слои национальной жизни. Она пишет теперь сосредоточенное и мягче, сопоставляя вечное и настоящее, отыскивая поэти-

ческие связи между тем и другим. Глиняный слон под деревом — это шедевр деревенского гончара, дань древнейшему ритуалу, связанному с культом предков. Амрита любуется сопоставлением «игрушечных» ножек-обрубков глиняной скульптуры и пластичными движениями живого слона на заднем плане, горячего песка, залившего солнцем, и зеленого марева нагретой листвы.

По-иному та же тема решается в масштабных полотнах 1940 года. Это «красная» серия, которая целиком посвящена жизни индийской женщины. Все картины серии отличаются преобладанием красного цвета, символа любви и жизни. Невеста в красном свадебном сари, девушки в красных одеждах, по обычую встречающие весну призывом к любви — качанием на качелях, глубокие красные тона в динамичной по композиции картине «Полуденный отдых». Широкие, написанные в свободной живописной манере работы 1940 года лишены той душевной трепетности, которая отличала картины Амриты тридцатых годов. Биографы отмечают в этот период ее растерянность, неудовлетворенность своей живописью и жизнью. Амрита ищет контакты с передовой интеллигенцией Индии, задыхаясь в узком кругу европеизированных гостиных Лахора. 1941 год отмечен выходом из этого короткого кризиса. В полотне «Верблюды» она возвращается к теме единства человека-труженика и природы.

«Верблюды на отдыхе» — полотно довольно значительных размеров: более метра в высоту и около метра в ширину. Это излюбленный формат А. Шер-Гил, соразмерный зрителю и в большом выставочном зале, и в жилом помещении. Его композиция схватывается глазом сразу легко и ясно, настолько ритмично она построена. Основу ритма составляют плавные параболы горделиво и печально выгнутых верблюжьих шея, повторенных в изгибах стволов могучих деревьев уходящего вдаль и ввысь пейзажа.

И все же если бы картины А. Шер-Гил обладали лишь формальными достоинствами, они остались бы пустым и холодным экспериментом. Но они неизменно волнуют глубоким и нежным чувством, передать которое и призваны все средства пластической выразительности. «Верблюды» — светлая песнь, согретая любовью к печальным и добрым животным, к простым и мудрым их спут-

¹ "Marg", vol. XXV. 1972, No 2, pp. 13—14.

РЕПРОДУКЦИИ

никам — людям, к родной природе, в лоне которой течет их несложная жизнь. Амрита не навязывает нам никаких событий, действий, характерных для жанрового полотна. Лишь жест руки погонщика, ласкающего животное, и его задумчивый взгляд, обращенный на зрителя, но не требующий согласия с его чувствами, раскрывают происходящее.

В его облике, данном намеренно эскизно, есть что-то звериное: по-верблюжьи торчащие уши и печальный взгляд роднят его с животными. Верблюды с их торжественными мордами выглядят едва ли не значительнее человека, а окружающая природа объемлет собой и тех и других. Человек выступает здесь как частица мироздания в нерасторжимой цельности бытия. То же лирическое начало выражено и в последнем незаконченном полотне, где в узкой пригородной улочке, освещенной закатом, отдыхают в теплой пыли добрые черные буйволы.

Внезапная болезнь в течение суток оборвала жизнь молодой художницы. Амрита Шер-Гил умерла 6 декабря 1941 года.

Всего шесть лет ее творчества принадлежат индийскому искусству. Ее творческий путь обрывается тогда, когда многие художники его лишь начинают. И тем не менее Амрита Шер-Гил считается одним из крупнейших художников новой Индии. Шестидесятилетие со дня ее рождения было отмечено специальными выпусками художественных журналов, публикацией писем, мемуаров, теоретических статей художницы. В Национальной галерее современного искусства в Дели ее картины открывают экспозицию. Это место по праву принадлежит Амрите Шер-Гил, первому реалисту и первому интернационалисту в индийской художественной культуре, до конца отдавшей свою любовь и свой талант народу Индии.



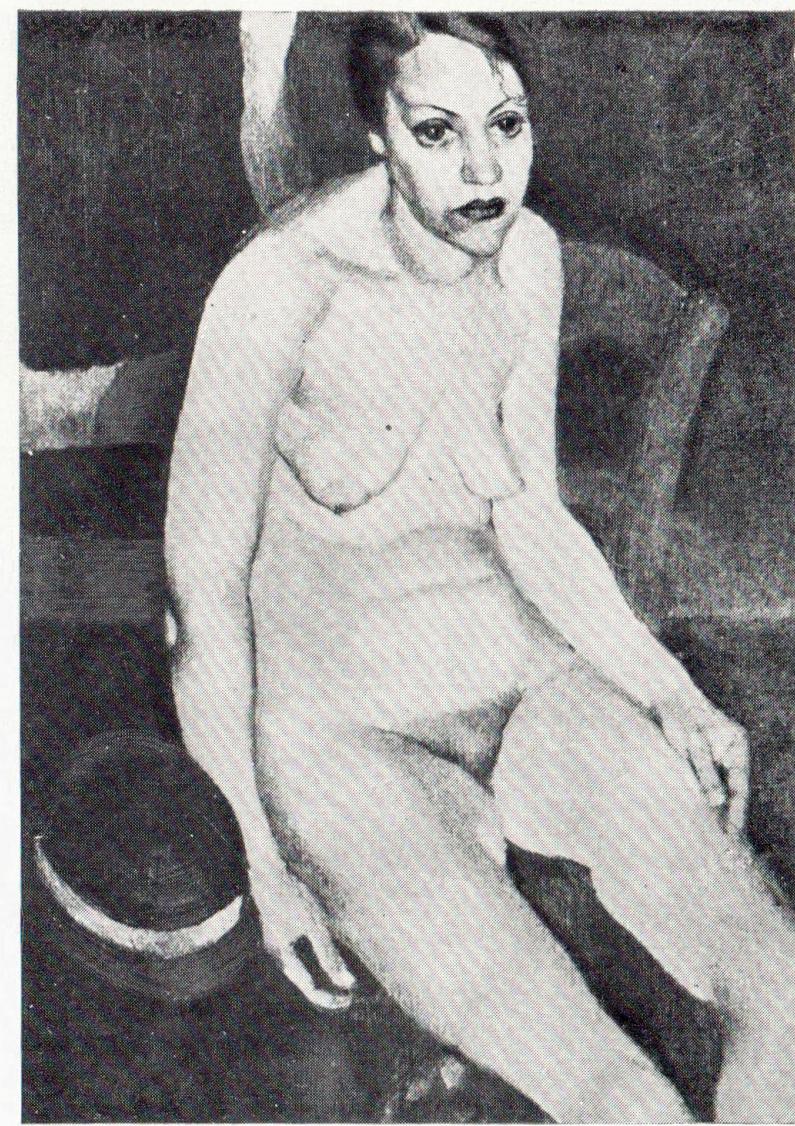
1. Человек в белом. 1935



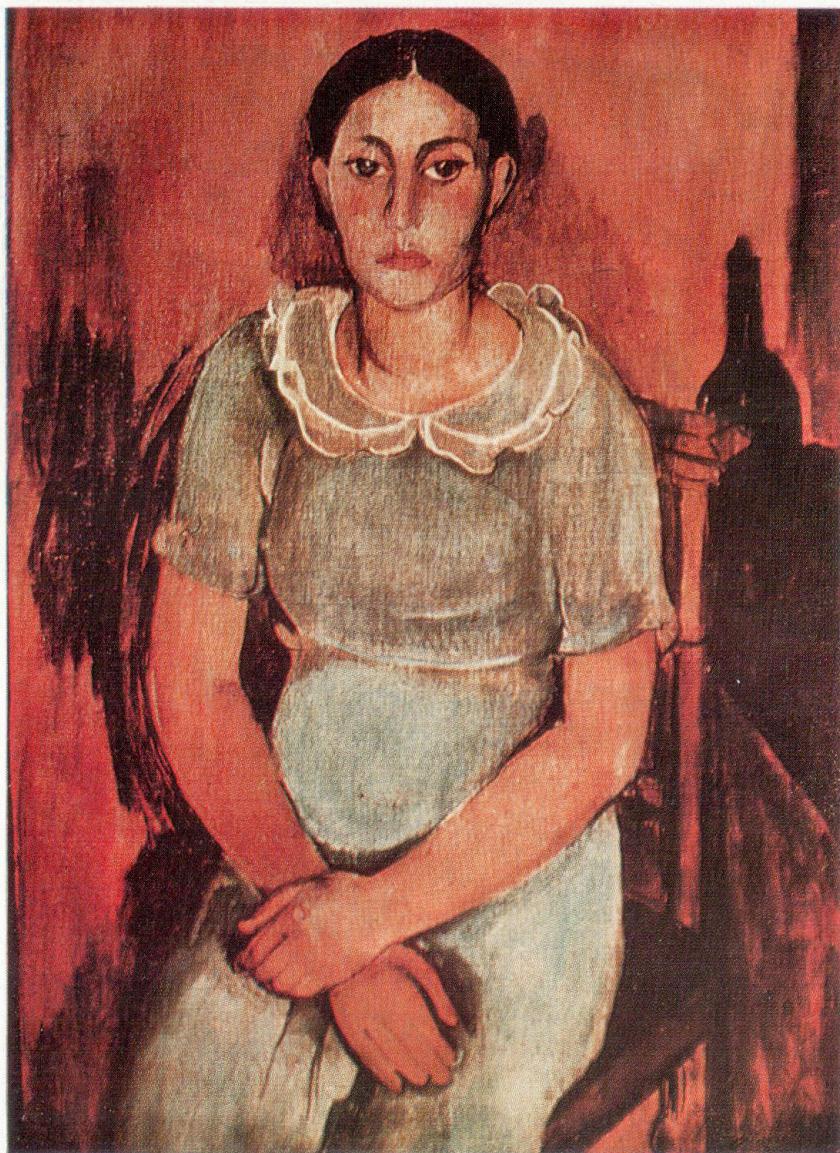
2. Горничная. 1926 (?)



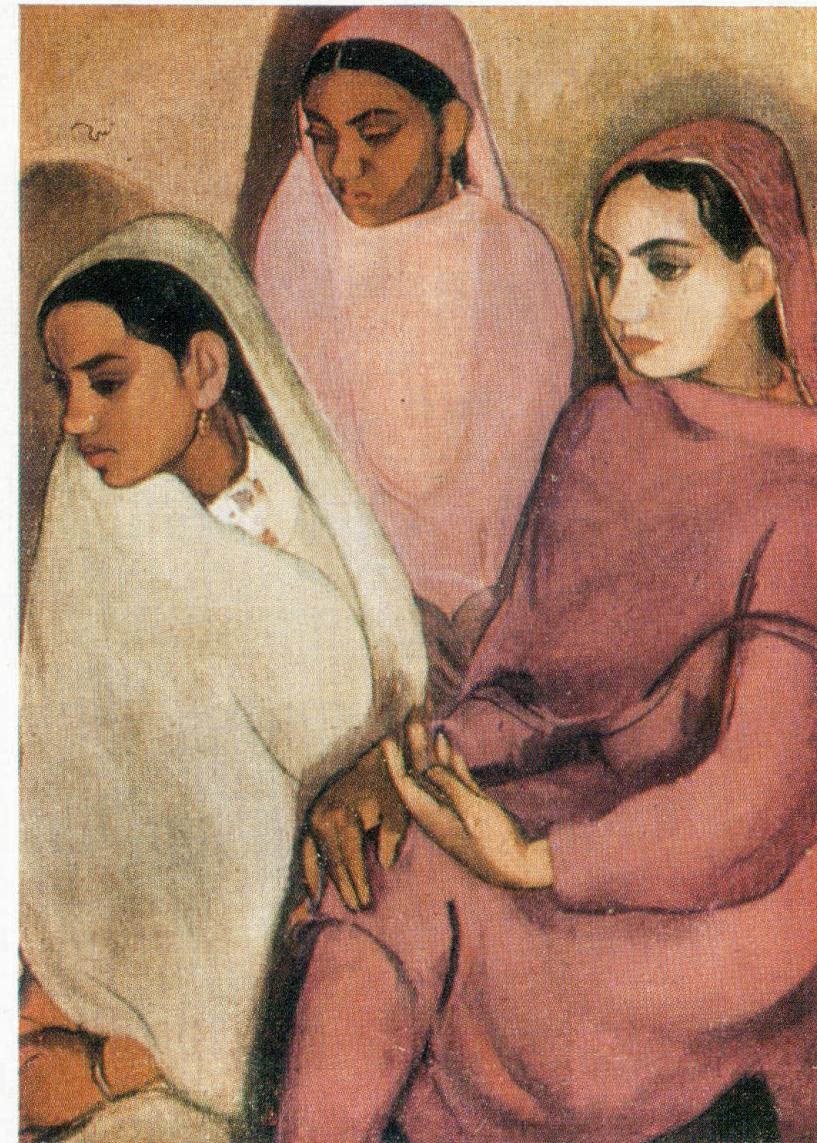
3. Портрет моей сестры. 1930



4. Профессиональная натурщица. 1933



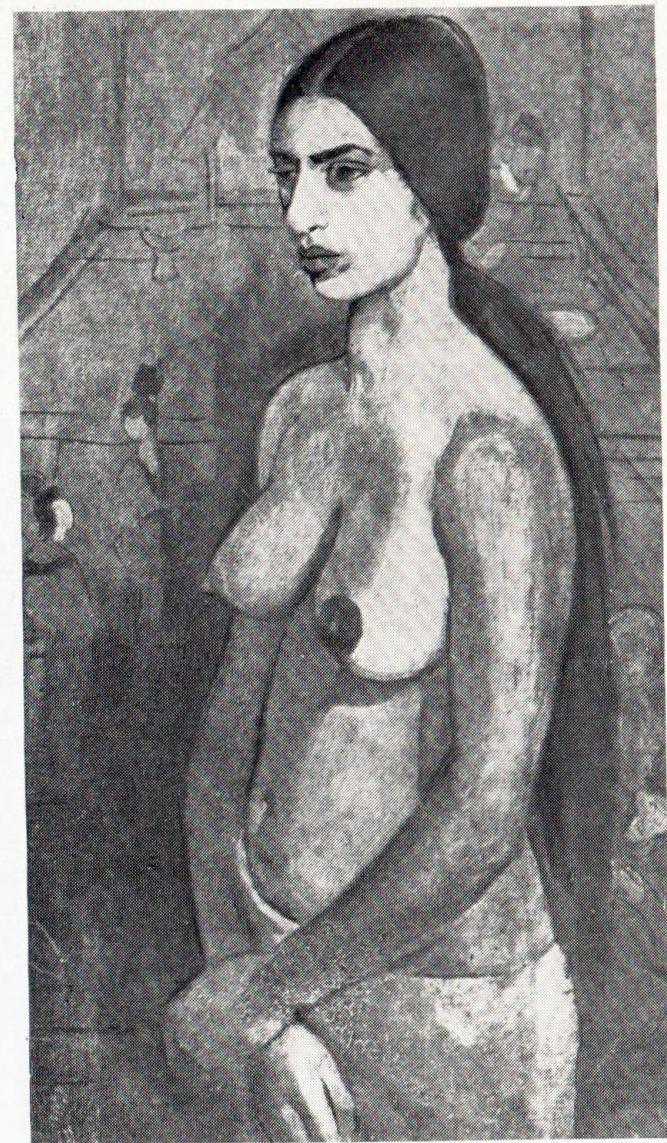
5. Женщина в зеленом. 1934



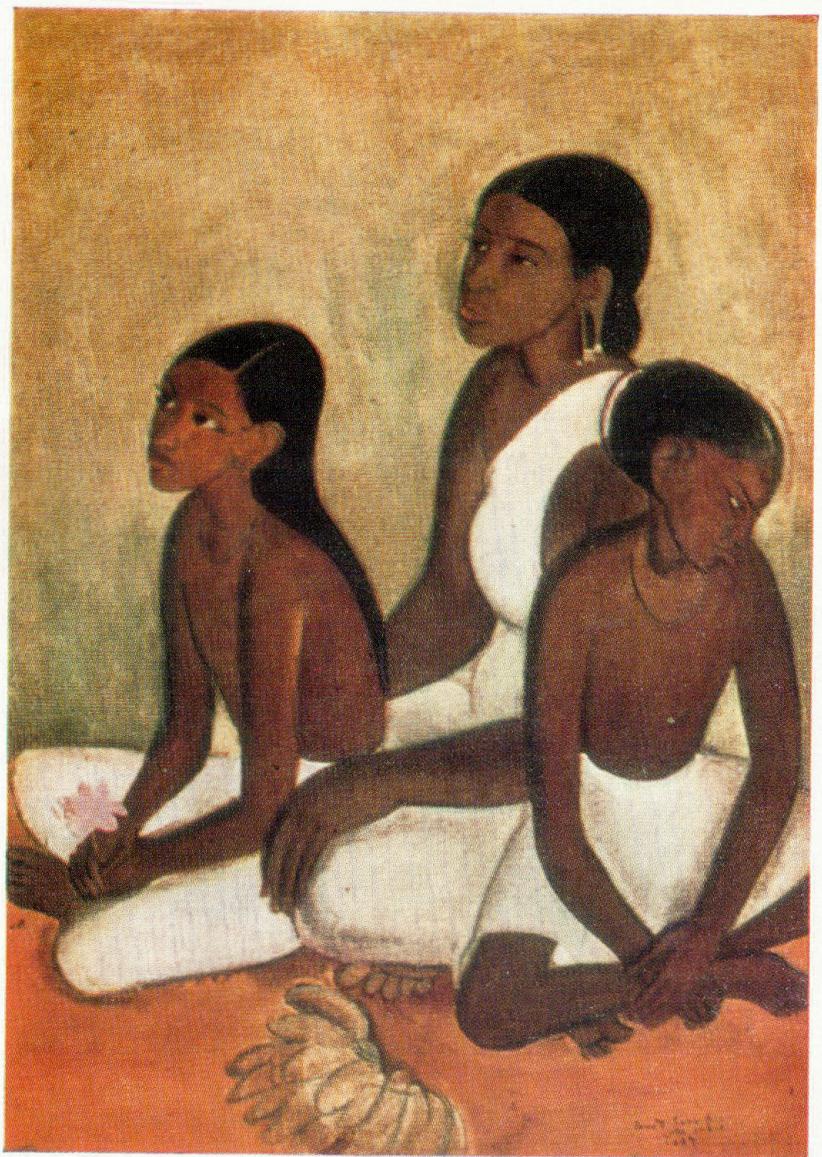
6. Три девушки. 1935



7. Три девушки. Деталь



8. Автопортрет. 1934



9. Продавцы бананов. 1937



10. Горцы. 1935



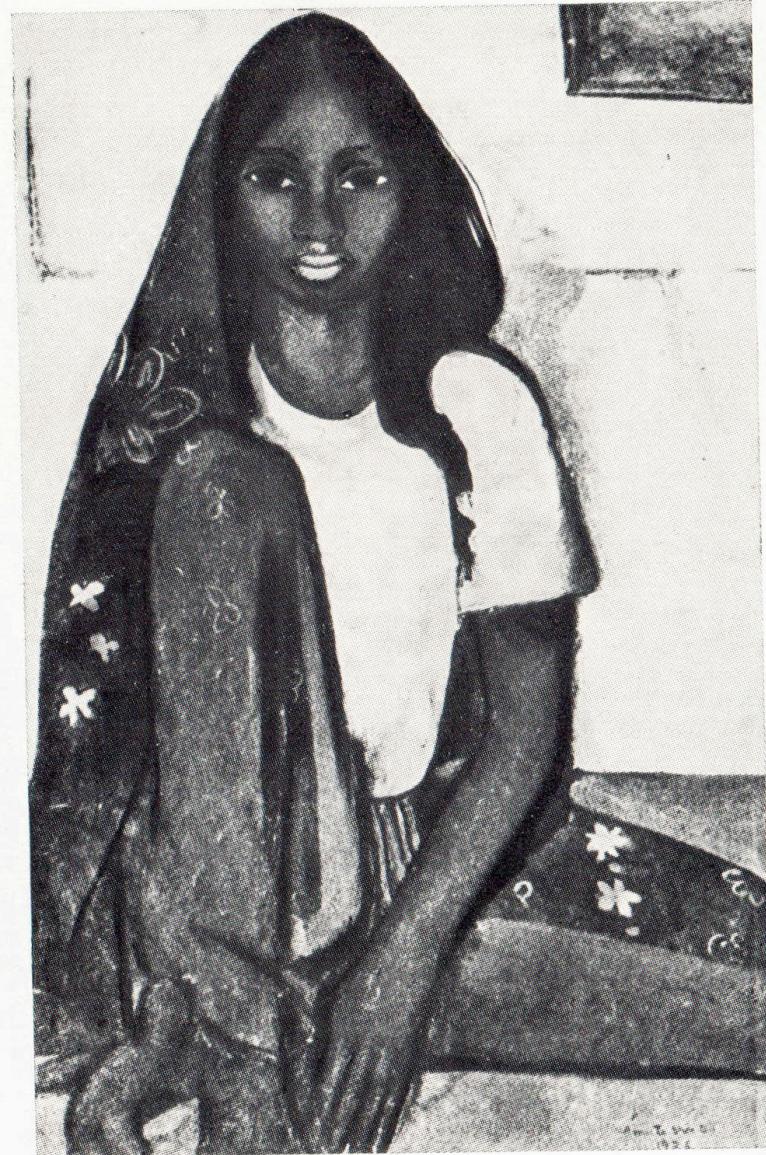
11. Горцы. Деталь



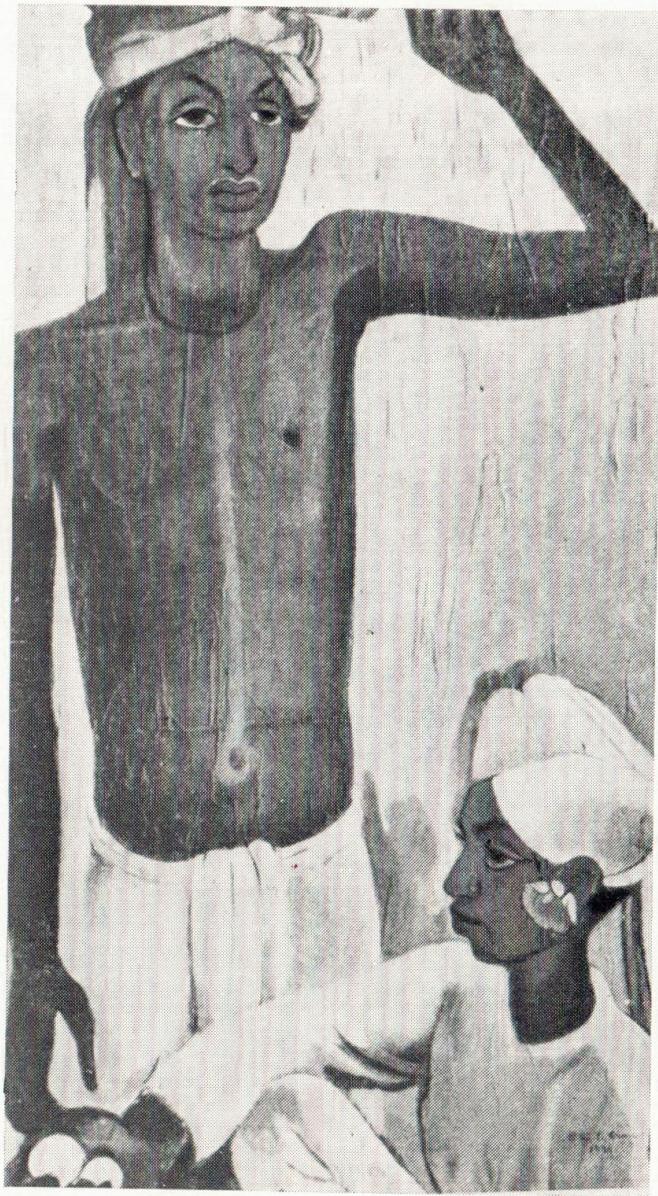
12. Горцы. Деталь



13. Мать — Индия. 1935



14. Замужняя девочка. 1936



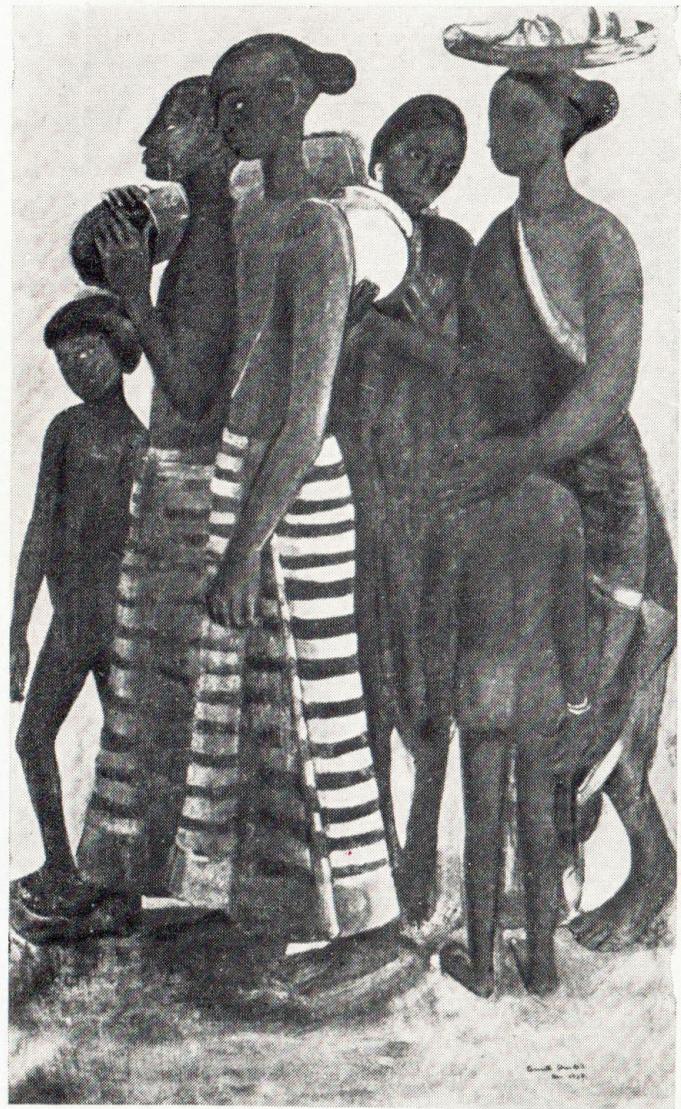
15. Мальчики с лимонами. 1936



16. Мальчики с лимонами. Деталь



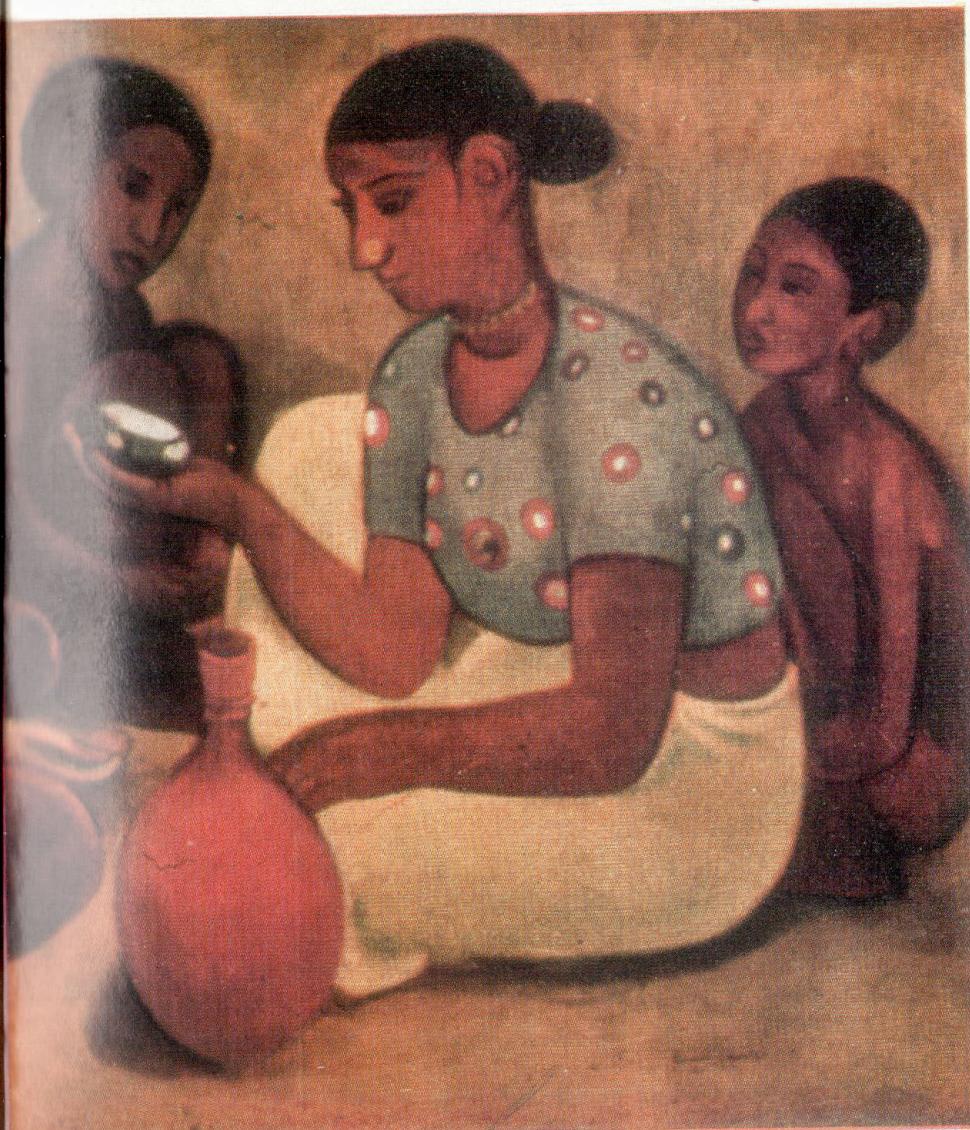
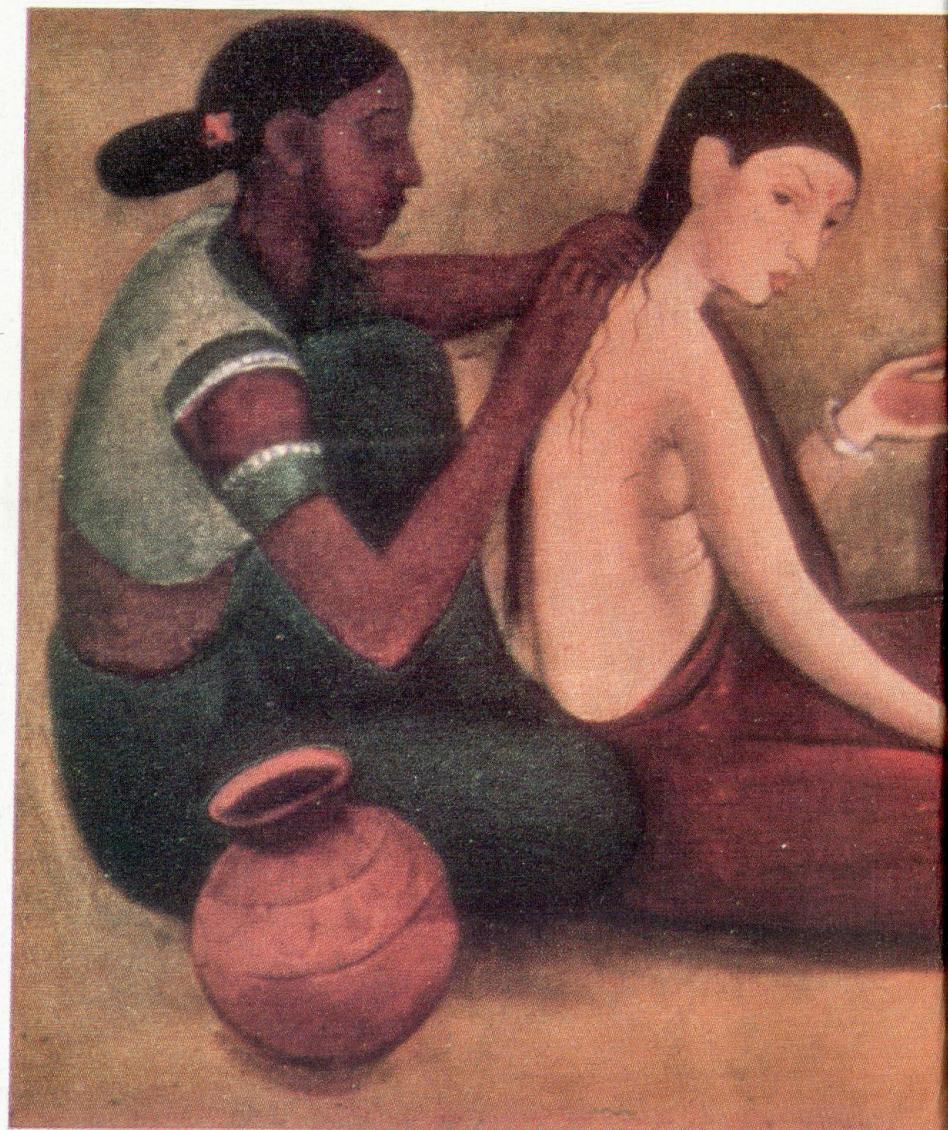
17. Брахмачарии. 1937



18. Крестьяне, идущие на рынок. 1937



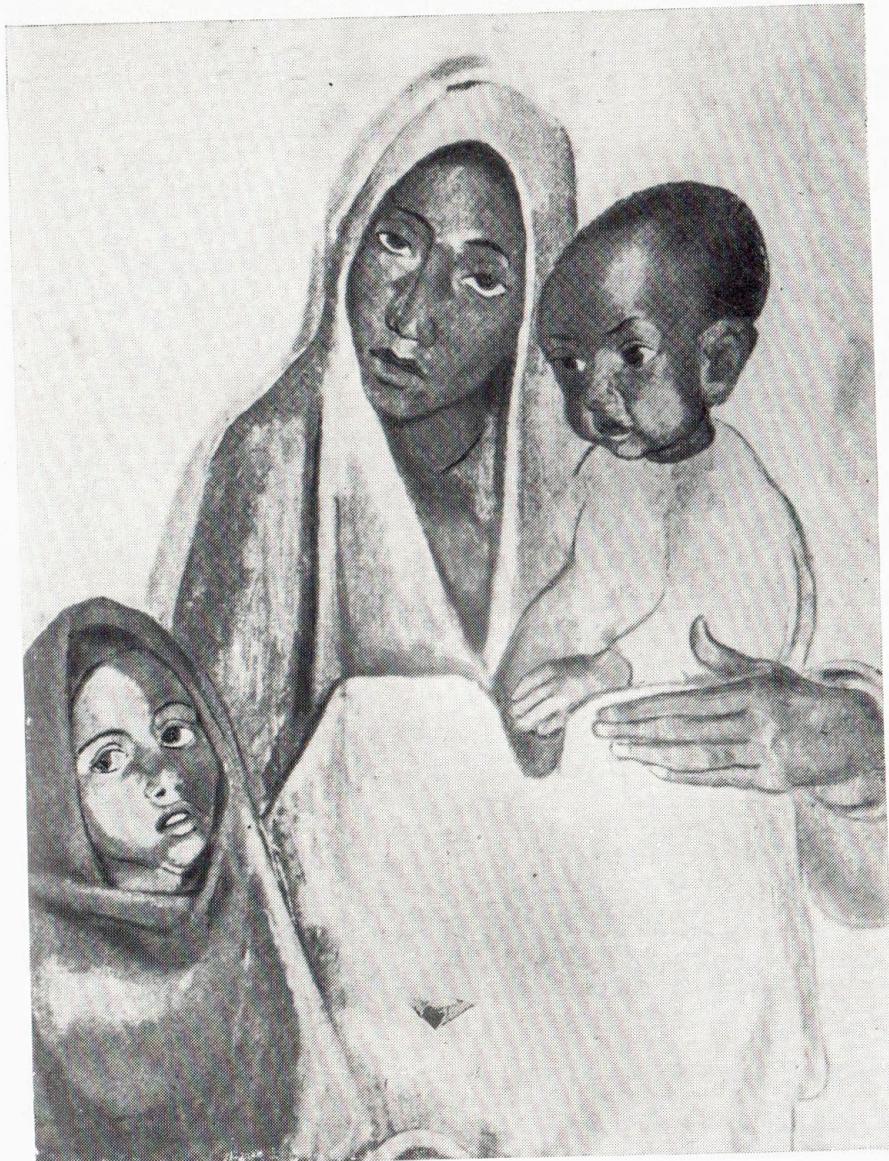
19. Крестьяне, идущие на рынок. Деталь



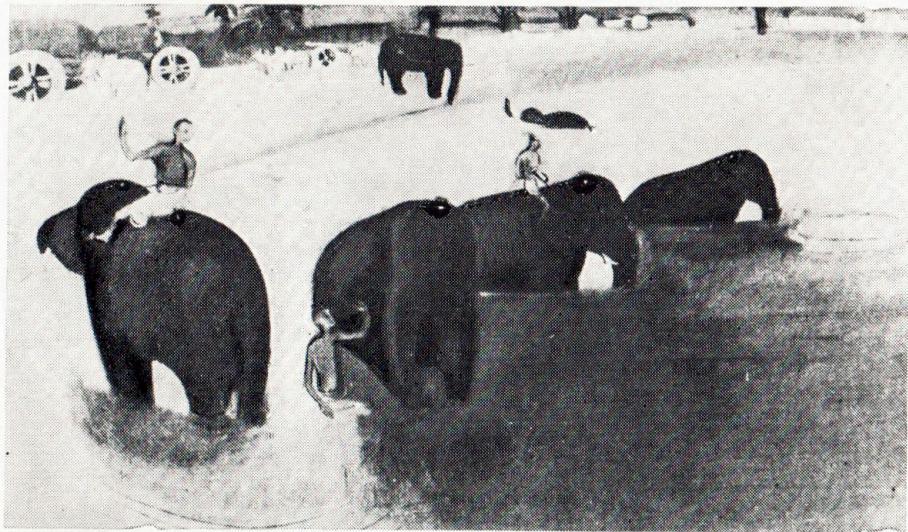
20. Туалет невесты. 1937



21. Женщины гор. 1935



22. Женщины гор. Деталь



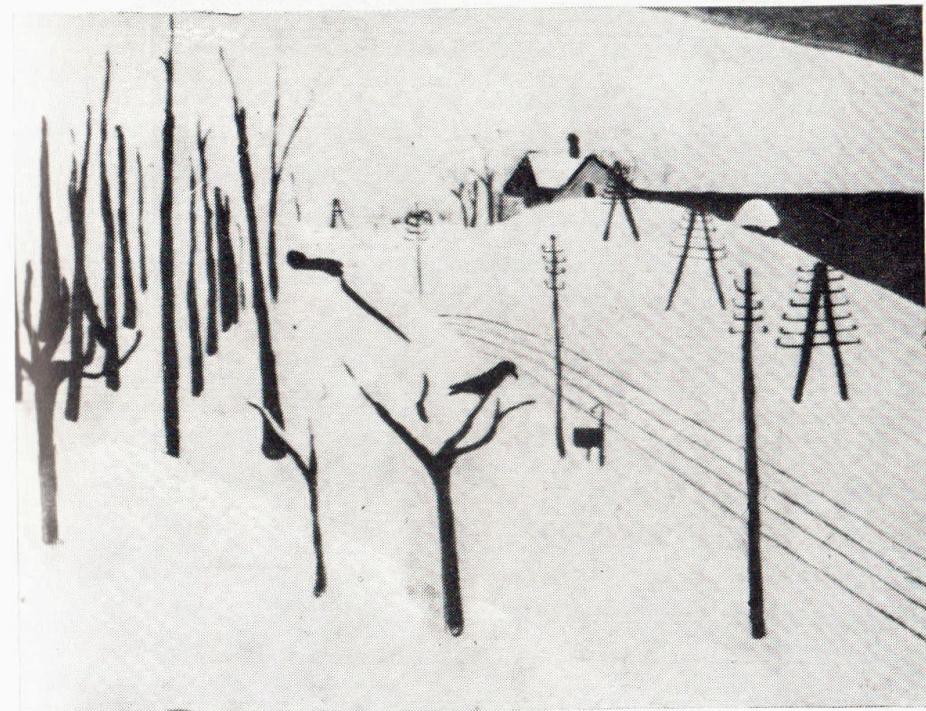
23. Купание слонов. 1938



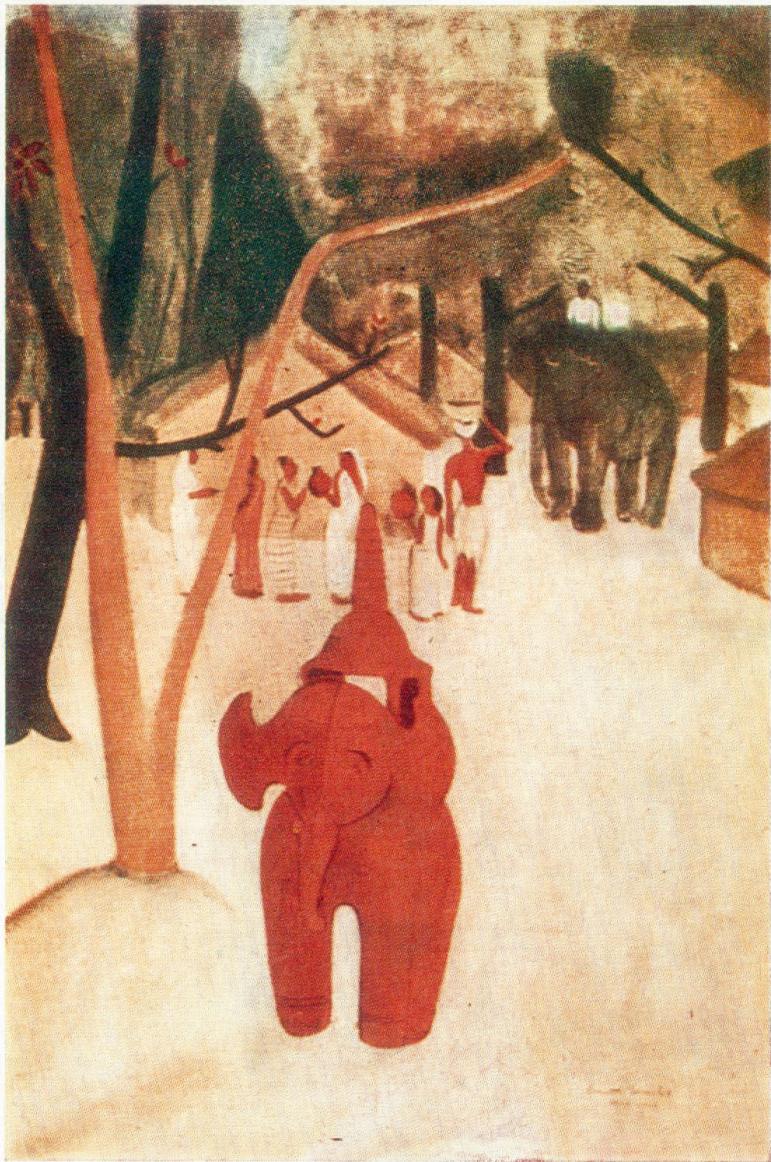
24. Чистящая картофель. 1938



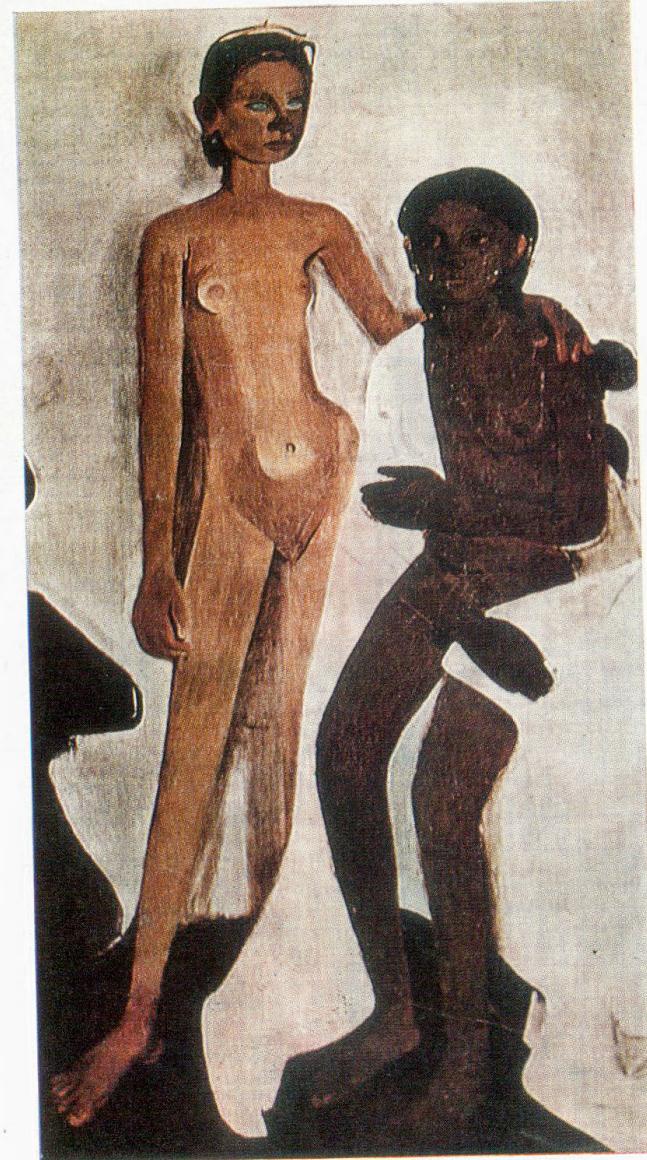
25. Венгерский крестьянин. 1938



26. Зимний пейзаж. 1938



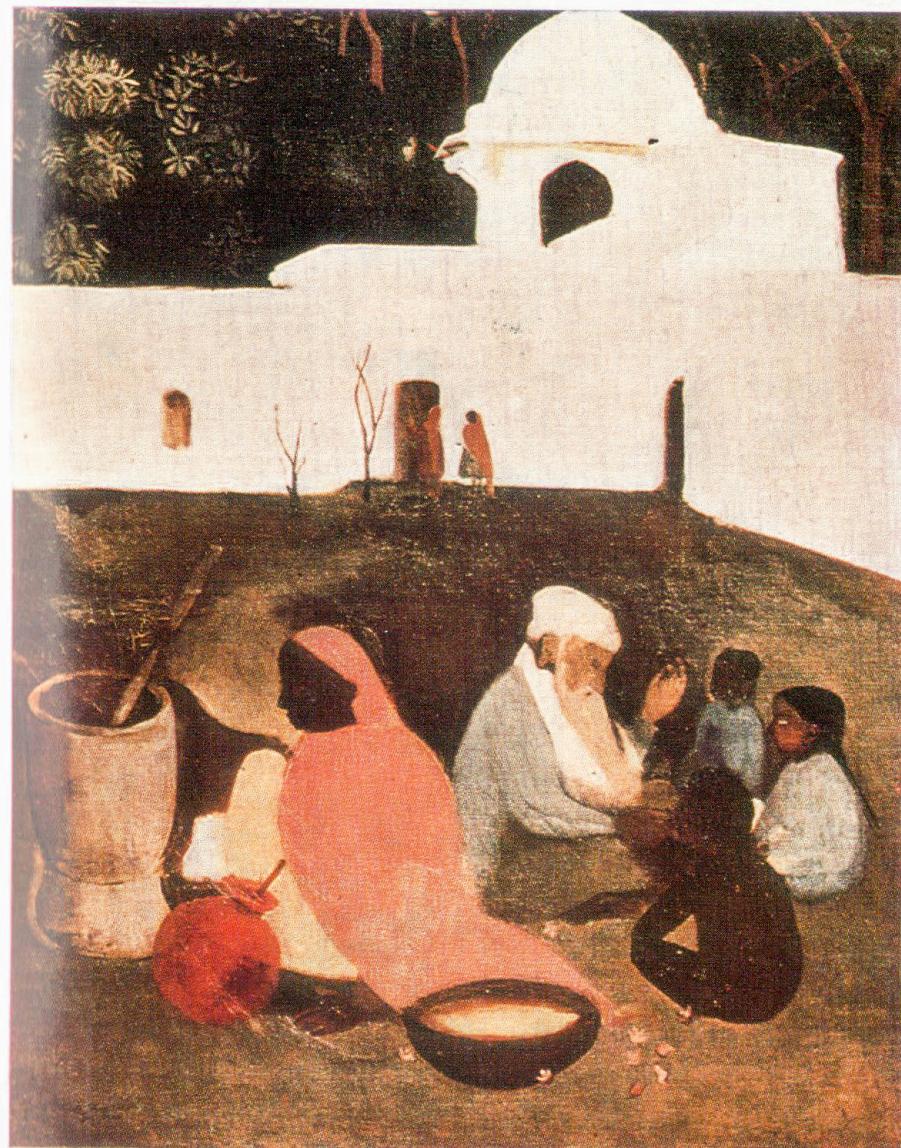
27. Красный глиняный слон. 1938



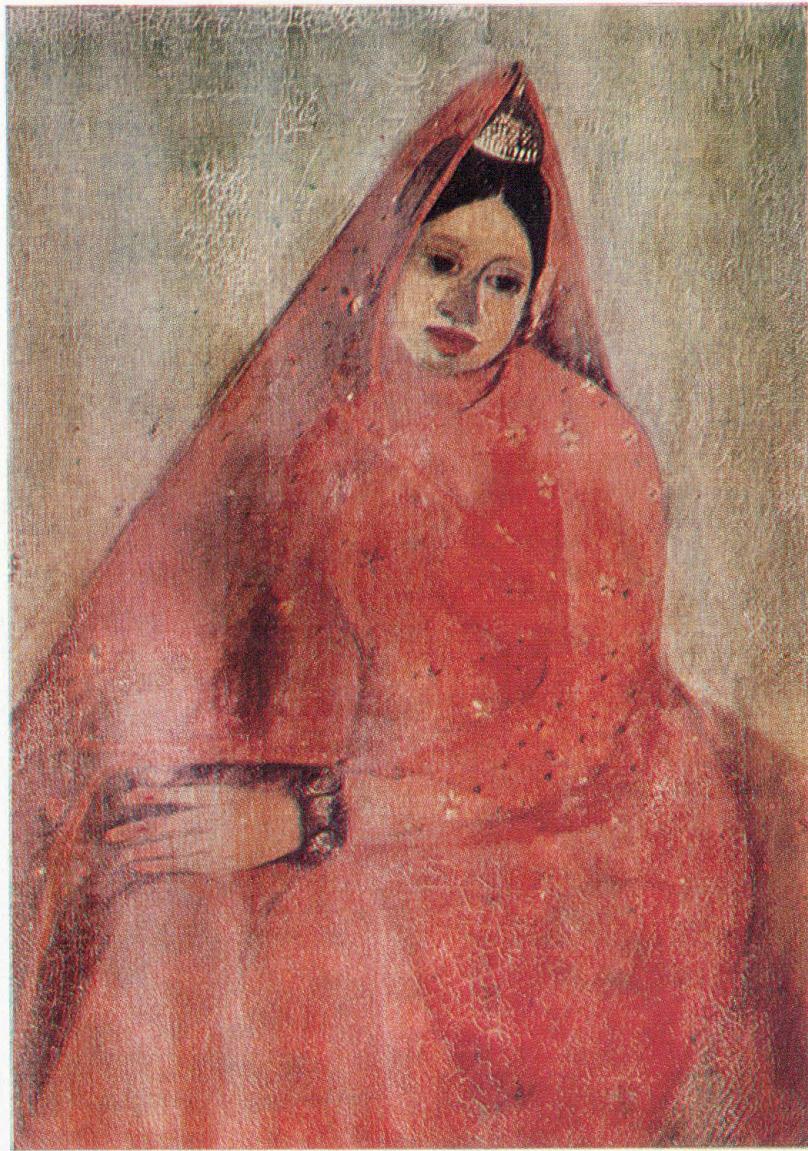
28. Две девушки. 1938



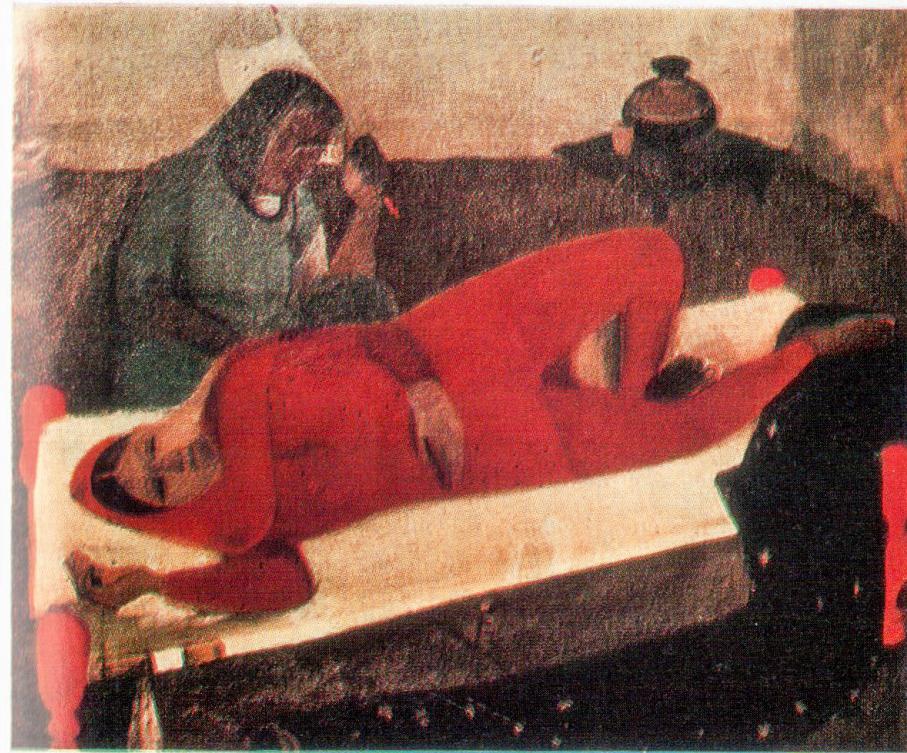
29. Качели. 1940



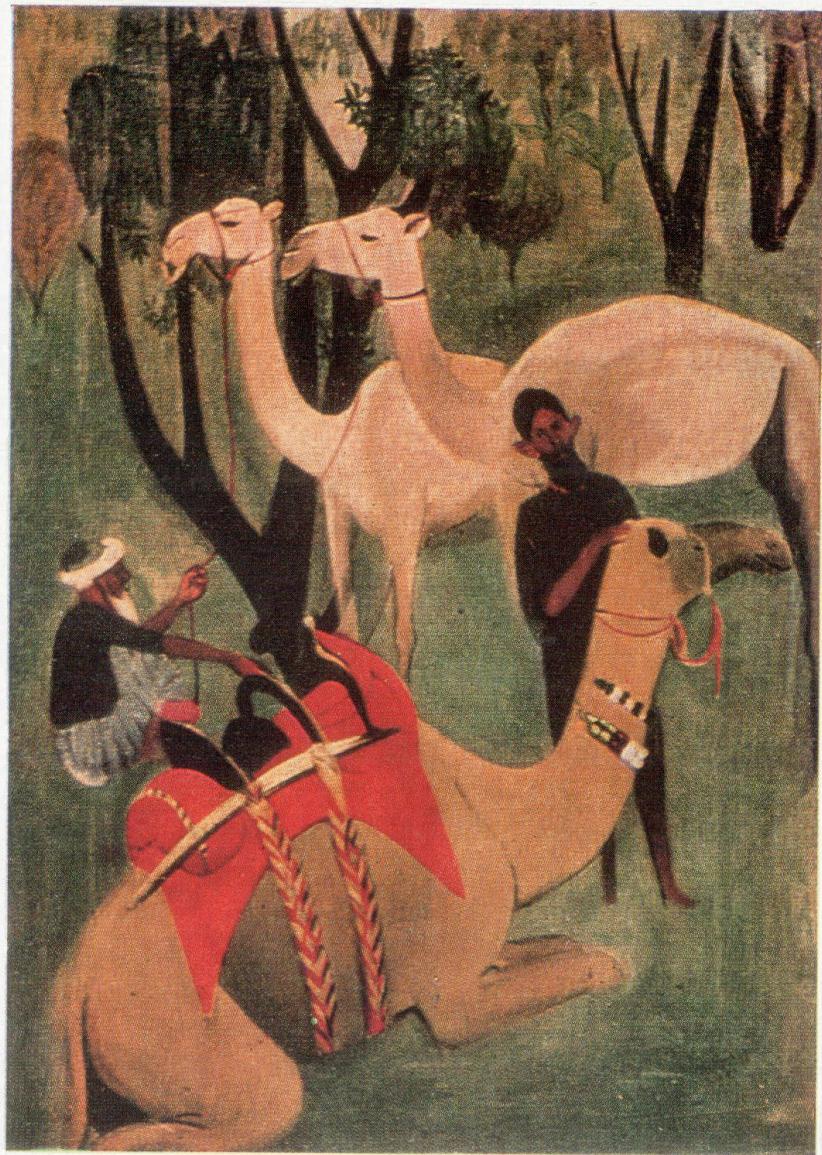
30. Сказитель. 1940



31. Невеста. 1940



32. Полуденный отдых. 1940



33. Верблюды. 1941



34. Неоконченное полотно. 1941

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. Человек в белом. 1935
 2. Горничная. 1926 (?)
Рисунок
 3. Портрет моей сестры. 1930
Холст, масло. 78,5×58
Собрание Индиры Сундарам
 4. Профессиональная натурщица. 1933
 5. Женщина в зеленом. 1934
 6. Три девушки. 1935
Холст, масло. 98×72,5
Дели, Национальная галерея
 7. Три девушки. Деталь
 8. Автопортрет. 1934
 9. Продавцы бананов. 1937
Холст, масло
Дели, Национальная галерея
 10. Горцы. 1935
Холст, масло. 115×88,5
Собрание Индиры Сундарам
 11. Горцы. Деталь
 12. Горцы. Деталь
 13. Мать — Индия. 1935
 14. Замужняя девочка. 1936
 15. Мальчики с лимонами. 1936
Холст, масло. 90×55,5
Дели, Национальная галерея
 16. Мальчики с лимонами. Деталь
 17. Брахмачарии. 1937
Холст, масло. 88×116,5
Дели, Национальная галерея
 18. Крестьяне, идущие на рынок. 1937
Холст, масло. 142×86
Собрание Индиры Сундарам
 19. Крестьяне, идущие на рынок. Деталь
 20. Туалет невесты. 1937
Холст, масло. 88×115
Дели, Национальная галерея
 21. Женщины гор. 1935
 22. Женщины гор. Деталь
 23. Купание слонов. 1938
Холст, масло. 54×80
Собрание Гурнихал Сингх Маджитхья
 24. Чистящая картофель. 1938
Холст, масло. 75,5×61,5
Дели, Национальная галерея
 25. Венгерский крестьянин. 1938
 26. Зимний пейзаж. 1938
 27. Красный глиняный слон. 1938
Холст, масло. 110,5×75
Собрание Индиры Сундарам
 28. Две девушки. 1938
 29. Качели. 1940
Дели, Национальная галерея
 30. Сказитель. 1940
 31. Невеста. 1940
Холст, масло. 93×69
Дели, Национальная галерея
 32. Полуденный отдых. 1940
 33. Верблюды. 1941
Холст, масло. 100,5×76
Дели, Национальная галерея
 34. Неоконченное полотно. 1941
Дели, Национальная галерея
- Фронтиспис: Амрита Шер-Гил (фотография)

**Амрита Шер-Гил: Альбом. Авт.-сост. И. И. Шепту-
Ш 49 нова.— М.: Изобраз. искусство. 1983. С., ил.**

Малоформатный альбом, содержащий 33 цветные и тоновые репродукции, посвящен творчеству крупнейшей индийской художницы Амриты Шер-Гил (1913—1941). Художница яркого таланта, рано ушедшая из жизни, создала целую галерею портретов современников, отразила в своих картинах жизнь и обычай Индии. Вступительная статья рассказывает о ее жизненном и творческом пути.

Для любителей изобразительного искусства, а также специалистов по культуре Индии.

Ш **4903020000-109**
024(01)-83 27-83

ББК 85.143(3)
75 И

АМРИТА ШЕР-ГИЛ

Альбом

Автор-составитель **Ирина Игоревна ШЕПТУНОВА**

Редакторы И. А. Белинцева, Н. И. Рыбакова
Художественный редактор Л. Е. Коростелев
Цветную корректуру выполнила Л. В. Егорова
Технический редактор И. А. Клыкова
Корректор Л. И. Гордеева

Сдано в набор 16.12.81. Подписано в печать 7.12.82. А 05724.
Формат 70×100/32. Бумага мелованная 120 г. Гарнитура журнально-рубленая.
Объем: 2,60 усл. печ. л., 2,52 уч.-изд. л., усл. крас.-отт. 13,203.
Изд. № 13-401. Заказ 5. Тираж 20 000. Цена 55 коп.

ИБ № 752

Издательство «Изобразительное искусство».
Москва, 129272, Сущевский вал, 64.

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21.

55 коп.