

1351-75
Ш-48

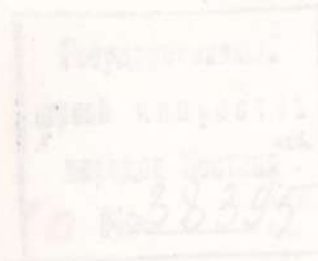
И. И. Шентунова

ЖИВОПИСЬ БЕНГАЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



301-45
АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ЖИВОПИСЬ
БЕНТАЛЬСКОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ



Издательство «Наука»

Москва

1978

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
АКАДЕМИИ НАУК СССР

1357-45
Ш-48

И. И. Шептунова

ЖИВОПИСЬ БЕНГАЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



Государственный
Музей искусства
Передов Востока
№ 38395



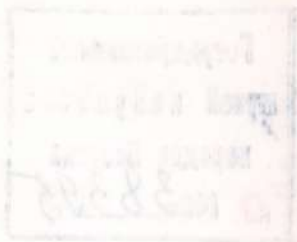
Издательство «Наука»

Москва

1978

020-50108-0
81-101
045(05)-10

Ответственный редактор
Е. П. ЧЕЛЫШЕВ



ВВЕДЕНИЕ

Формирование современной художественной культуры в странах Азии и Африки представляет собой сложный исторический процесс. Затянувшийся период феодализма, позднее, по сравнению с Европой, возникновение буржуазного общества, ускоренный переход к новой экономической формации и новому типу общества в XIX в. определили особенности развития национальной культуры стран «третьего мира». Этот процесс в большинстве стран Азии и Африки был осложнен колониальным угнетением как в области социально-экономической, так и культурной.

Своеобразие исторического и социального развития стран Востока (как на современном, так и на предшествующих этапах) обусловило специфику построения национальной культуры в каждой из них.

Тем не менее ряд общих закономерностей развития культуры в этих странах порождает некоторые и общие для них проблемы.

Задача формирования национальных культур в странах Азии и Африки в настоящее время заключается в создании самостоятельных, независимых, высокоразвитых современных национальных структур, с одной стороны, и включение их в общий процесс развития мировой культуры — с другой.

Одна из насущных социальных проблем развивающихся стран — преодоление экономической и культурной отсталости. Эта историческая задача определяет единство культурного процесса, охватывающего все страны «третьего мира». Однако в области художественной культуры эта проблема приобретает особые черты, несколько отличающие ее от проблем научно-технической и экономической революции.

Если создание национальной научно-технической и экономической базы представляет собой однозначный процесс поступательного развития, то построение национальной культуры протекает более сложными путями: это двойственный процесс поступательного исторического развития и одновременного возрождения художественного наследия.

Последнее выступает не только как хранилище художественного опыта народа, необходимого для дальнейшего развития культуры, но и как символ духовной независимости молодых наций. Своего рода «духовная компенсация», которую получает национальное самосознание взамен признания своего отставания в социально-экономическом плане, — осознание неповторимости, древности, а часто и духовного приоритета своей культуры, по сравнению с привнесенными чертами европейской цивилизации, — характернейший признак культуры буржуазного национализма, развившегося в условиях колониального угнетения и сохранившихся пережитков феодализма.

Стремясь идеологически противопоставить себя нации поработителей, народы бывших колоний, естественно, обращаются к наследию своей древней культуры — искусству, философии, религии — всей совокупности традиционных институтов, в которых они ищут основы для создания новой культуры, независимой от духовного авторитета европейской цивилизации.

Роль традиции как орудия борьбы с «культурным колониализмом» необычайно повышается. Однако одновременно возрастает и опасность усиления консервативных сторон в такой национальной культуре, а затем — развивающихся в борьбе с ними модернистических направлений.

Поэтому проблема соотношения в новой культуре элементов традиции и современности, их борьбы, взаимосвязи и взаимопревращения представляется до сих пор важнейшей в процессе становления современного искусства в странах Востока. Не случайно IV конференция писателей стран Азии и Африки в Дели посвятила свою работу вопросу взаимосвязи традиции и новаторства в современной культуре.

Рассматривая традицию в широком смысле (философском, художественном и в первую очередь социальном), один из участников конференции, алжирский писатель и критик Мулуд Маммери, справедливо замечает: «Если бы проблема эта была обусловлена лишь природой колониализма, она исчезла бы вместе с ним. Но приходится констатировать, что она не только не исчезла с ликвидацией колониального господства на большей части земного шара, а приобрела после завоевания независимости еще более острый характер. Об этом свидетельствует опыт стран, недавно добившихся независимости, и вопрос отныне заключается в том, чтобы узнать, можно ли найти решение этой проблемы и в чем оно заключено»¹.

Немыслимо строить национальную культуру, не определив своего отношения к традиционному, сугубо национальным, и новым, интернациональным тенденциям в общем русле ее развития. Нельзя прийти в интернациональную культуру с пустыми руками, без запаса, если можно так выразиться, национальной индивидуальности. Чтобы

¹ Навстречу Алма-атинской конференции. — «Иностранная литература», 1973, № 9, с. 203.

не быть поглощенным современным интернациональным искусством, каждый народ должен запастись багажом своих художественных традиций, переосмыслить их, найти в них то ценное, что может стать подлинным вкладом в мировую художественную культуру, отбрасывая отжившие, вредоносные формы традиционного мышления. Не решив эту проблему практически и теоретически, невозможно идти дальше.

«Не претендуя на излишнюю проницательность, — говорит далее М. Маммери, — можно смело утверждать, что традиции и новаторство в странах «третьего мира» имеют двойственный аспект. Каждое из этих явлений включает в себе как положительные, так и отрицательные качества, которые на практике не так-то просто распознать. Задача в том и состоит, чтобы отыскать некий идеологический инструмент в самом широком смысле этого слова, способный провести такую операцию или, по крайней мере, способствовать ее проведению»².

Это же стремление разобраться в социальной роли традиции, определить ее внутренние качества, историческое движение и отношение ее к новаторству звучит и в докладе индийского писателя и критика М. Р. Ананда. «Что такое традиция? — спрашивает он. — Если мы серьезно рассмотрим содержание этого слова, то увидим, что его составными частями являются различные новшества прошлого, ставшие нашей плотью, неотъемлемой частью нашего наследия. Мы принимаем эти старые новшества как нечто само собой разумеющееся. Они становятся привычными. И все, что мы делаем без осмысления и критики традиций, превращается в старый, бесполезный миф, клише, рассчитанное на дешевый эффект... Я полагаю, что новаторство — это новый способ смотреть на мир в свете прочувствованного опыта и знания, переход от старого мифа к новому или же обновление старого мифа, чтобы сделать его значимым в наше время»³.

То-есть смысл отношения к традиции в странах Востока, и в первую очередь в Индии, заключается в том, чтобы не отбросить прошлое, но приспособить его к новым требованиям жизни. При всем своем пафосе отрицания консерватизма, этой «неосознанной уловки глупости»⁴, индийский художник не может не преклоняться перед своим духовным наследием и стремится сохранить его черты в современной культуре.

Проблема традиции и новаторства в современной культуре Востока имеет еще одну сторону — взаимоотношение художественных культур Запада и Востока. Несмотря на то что каждая из этих культур имеет свои традиции и каждой из них приходилось на определенных этапах преодолевать их в борьбе за становление нового, в совре-

² Там же.

³ Там же, с. 198.

⁴ Там же, с. 202.

менной художественной практике и теории стран Востока понятия традиции и новаторства осознанно или неосознанно полярно связываются с этими двумя большими культурными ареалами. Восток и его культура воспринимаются зачастую как носитель традиции, западная цивилизация — как источник новых форм, разрушающих и отрицающих традиционные.

Это противопоставление, естественное и исторически оправданное в условиях разделения мира в колониальную эпоху, породило ряд теорий об особых, в корне отличных путях развития искусства Запада и Востока.

Философы, историки и критики как европоцентристского, так и востокоцентристского толка приложили немало усилий к тому, чтобы обосновать превосходство той или иной культуры либо проложить между ними непроходимую пропасть.

В опосредованной форме борьба этих двух тенденций проявляется в художественной практике. В современном искусстве стран «третьего мира» параллельно развиваются два крайних направления. Одно из них ориентируется на современные формалистические течения западного искусства, другое обращается к стилизации национальных традиционных форм. Между двумя этими полюсами существует ряд промежуточных направлений, стремящихся синтезировать приемы западного и восточного искусства или приближающихся к интернациональному реалистическому методу.

Органический синтез национальной художественной традиции с современным мировоззрением в полной мере пока осуществлен только в искусстве Японии, хотя отдельные явления его можно наблюдать во многих странах современного Востока (мы исключаем из нашего поля зрения литературу, где все эти процессы протекали раньше и несколько иными путями).

Дальнейшее развитие искусства в странах Азии и Африки, по всей вероятности, должно осуществить этот синтез. Это совершенно не означает, что чисто традиционные или сугубо европейские формы отомрут с появлением такого рода «синтетического» искусства. Видимо, существующее сейчас разнообразие художественных течений будет сохраняться и в культуре будущего, и неисчерпаемые запасы художественного опыта народа, отлитые в традиционных формах искусства, несомненно, долго будут источником, из которого смогут еще многое почерпнуть художники разных направлений.

Таким образом, проблема традиции и новаторства, иными словами, проблема создания подлинно современного искусства на базе собственного наследия составляет суть процесса становления национальной художественной культуры в странах Востока. Возможность рассмотреть те конкретные формы, в которых осуществляется это развитие, дает, в частности, история нового изобразительного искусства Индии на его раннем этапе, в конце XIX — начале XX в., — так называемый период Бенгальского Возрождения.

* * *

Следует сразу же оговорить сам термин «Бенгальское Возрождение». Под ним в современной индологической литературе обычно понимается общий подъем культуры в наиболее развитой провинции колониальной Индии в XIX в. — Бенгалии, центр которой, Калькутта, был в то время и административным центром колониального управления. Название это несколько условно, так как наряду с бенгальцами в возрождении индийской культуры участвовали представители различных национальностей. Бенгальское Возрождение охватывает все сферы духовной и социальной жизни — философию, политику, литературу и искусство. Начинается этот процесс в середине XIX в. деятельностью просветителей, проявляясь в ярком расцвете литературы, и лишь к концу века зарождается живопись Бенгальского Возрождения, завершая первый этап развития новой индийской культуры.

Некоторые исследователи, следуя периодизации европейской истории культуры, склонны называть это время также эпохой Просвещения, усматривая в нем аналогичное европейскому Просвещению социальное содержание. В равной мере термин «Возрождение» для Индии (без определения «Бенгальское») употребляется для обозначения культурных процессов иных эпох⁵.

Нам кажется, в востоковедении не совсем оправдано такое перенесение терминологии, а вместе с ней и периодизации, выработанных для истории европейской культуры. Сходство отдельных моментов в истории культуры Востока и Запада еще не позволяет говорить о тождестве процессов, хотя в науке утвердилось немало терминов такого рода⁶. В то же время единство мирового исторического процесса позволяет проводить подобные аналогии, усматривать общие закономерности в развитии культуры Востока и Запада, хотя они хронологически не совпадают.

«Говоря о ренессансных тенденциях в индийской культуре в середине века, устанавливая их типологическое сходство с культурой эпохи Ренессанса в Европе, мы в то же время не считаем возможным проводить прямые параллели между этими тенденциями в Индии и культурой эпохи Ренессанса в Европе», — замечает Е. П. Чельшев⁷.

В равной мере нельзя, очевидно, проводить такие же прямые параллели между любыми тенденциями в индийской художественной культуре и европейском культурном процессе.

Для обозначения изучаемого периода мы употребляем термин «Бенгальское Возрождение», поскольку он уже принят в трудах по

⁵ См. об этом подробнее в статье: Чельшев Е. П. О некоторых чертах Ренессанса в Индии. — В кн.: Проблемы истории и теории мировой культуры. М., 1974, с. 97 и далее.

⁶ См.: Мей А. Мусульманский Ренессанс. М., 1966; Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1972; и др.

⁷ Чельшев Е. П. К вопросу о культурном единстве Индии и общеиндийском литературном процессе. — В кн.: Современная Индия. М., 1972, с. 188.

изобразительному искусству Индии⁸. При всей его условности он довольно точен, ибо означает возрождение (в прямом смысле слова — английское «Revival») национальной (после засилия европейской) культуры в Бенгалии и, шире, в Индии в целом. При этом исторически и социально этот процесс включает в себя элементы, родственные и европейскому Возрождению, и европейскому Просвещению, и культуре нового и новейшего времени, т. е. как бы компенсирует этой ускоренностью, спрессованностью всех этапов задержку развития в период позднего феодализма.

Таким образом, мы рассматриваем живопись Бенгальского Возрождения как часть большого культурно-исторического этапа и как определенное художественное направление в индийском искусстве начала XX в.

* * *

В настоящей работе автор намерен проследить историю развития живописи Бенгальского Возрождения, ее связь с культурной и общественной жизнью страны в этот важный для Индии и чрезвычайно напряженный период, а также дать анализ творчества ряда ведущих художников этого направления. Нам кажется особенно интересным рассмотреть прогрессивные тенденции этого течения, с одной стороны, и причины его социальной и художественной ограниченности — с другой, а также исследовать историко-культурные связи Бенгальского Возрождения, ибо именно в этих исторических связях кроется некая закономерность в развитии современного искусства, общая для эволюции культуры многих стран, повторивших исторический опыт Индии. Особый интерес представляет при этом как социально-исторический аспект исследования, так и анализ внутреннего развития художественной формы — в ее преемственности и связи с богатейшим наследием искусства Востока.

* * *

С момента возникновения живописи Бенгальского Возрождения и до настоящего времени, т. е. более чем за полвека развития современной художественной культуры Индии, это течение привлекает постоянное внимание критики. Как правило, ни одна значительная монография по современному искусству Индии не обходится без упоминания имен Обониндратха Тагора и Нондолала Бошу. Независимо от оценки живописи Бенгальского Возрождения тем или иным индийским или зарубежным автором уже сама невозможность игнорировать это течение говорит о его определенном историческом значении. И тем не менее отношение к творчеству возрожденцев колеб-

⁸ См.: Всеобщая история искусств, т. VI, кн. 1. М., 1965; Тюллев С. И. Искусство Индии. М., 1968; Искусство Индии. М., 1969; Kaul M. Trends in Indian Painting. New-Delhi, 1961; и др.

лется от пылого восхваления его одними авторами до полного и безоговорочного отрицания другими.

Такое противоречивое отношение исследователей к этому вопросу вполне закономерно, ибо и сама школа Бенгальского Возрождения, и эпоха, породившая ее, несли в себе эти противоречия.

Многие современные индийские искусствоведы критикуют, иногда слишком резко, слабые стороны Бенгальского Возрождения, обвиняя его в узости тематики, в возврате к средневековому мистицизму, в отсутствии живого творческого начала⁹. В то же время такие работы, как «Современная индийская живопись» Рамачандра Рао, ставят своей целью дать объективный анализ развития индийской живописи, отмечая заслуги Бенгальского Возрождения и его недостатки.

Манохар Кол считает Бенгальское Возрождение необходимым звеном в цепи развития индийской живописи, переходом к современному искусству после застоя в эпоху британского владычества¹⁰. В этом плане интересна книга английского исследователя В. Г. Арчера, посвященная новейшему искусству Индии. Рассматривая творчество Р. Тагора, Дж. Рая, Амриты Шергил, Арчер считает бенгальскую школу естественным и необходимым прологом к их творчеству. «Это движение, — пишет он, — не было само по себе очень важным. Оно было необходимым шагом к следующему направлению, которое возникло в середине 20-х годов и включило в себя живописи Рабиндраната Тагора, Амриты Шергил, Джамини Рая и Джорджа Кейта. Эти художники не были под непосредственным влиянием Хейвелла, но он был тем, кто сделал их творчество возможным»¹¹.

Существенным недостатком индийской и зарубежной литературы по современному искусству Индии является некоторая декларативность, отсутствие серьезного анализа творчества индийских художников, что, естественно, оставляет бездоказательными утверждения как сторонников, так и противников бенгальской школы. Особенностью всей индийской критики является также острый полемический тон, тенденциозная заинтересованность авторов, принадлежащих к различным направлениям в самой художественной культуре Индии.

Поэтому «взгляд со стороны», более объективный и одновременно доброжелательный характер исследований советской искусствоведческой школы, несмотря на затруднения, связанные с доступностью материалов и возможностью их изучения, должны представлять интерес для изучения индийской живописи.

Изучение индийской живописи начала XX в. несколько осложняется тем, что собрания наших музеев практически не имеют подлинных произведений этого периода. Акварель Промода Кумара Чаттерджи «Шива Чандрасекхара» из собрания Государственного музея искусств народов Востока (ГМИНВ) — единственная и далеко не лучшая работа этой школы. Художественные выставки из индийских собраний,

⁹ Coomaraswamy A. K. Introduction to Indian Art. Adyar, 1956, p. 107—109.

¹⁰ Kaul M. Trends in Indian Painting, p. 105—110.

¹¹ Archer W. G. India and Modern Art. N. Y., 1959, p. 17.

проводившиеся у нас, также дают мало сведений об этом периоде, так как основное внимание их устроители уделяют прогрессивному искусству сегодняшней Индии. Тем не менее на последней выставке картин индийских художников можно было видеть работы О. Тагора и Н. Бошу, дающие представление о некоторых аспектах их творчества¹².

Несколько лучше представлены у нас работы художников более позднего периода, являющихся скорее последователями Бенгальского Возрождения, чем непосредственными участниками этого движения, а также художников, принадлежавших в начале века к Бенгальскому Возрождению, но изменивших или развивших свой творческий метод в 30-е и 40-е годы. Творчество тех и других представляет для нас особый интерес, ибо дает возможность увидеть истинно ценные традиции в наследии Бенгальского Возрождения, получившие свое дальнейшее развитие, а также убедиться в ошибочности некоторых тенденций этого течения, отвергнутых самими художниками в процессе формирования нового художественного метода.

Основным материалом для данной работы послужили публикации произведений художников Бенгальского Возрождения в специальных иллюстрированных изданиях, посвященных живописи Индии. Эти издания различны по качеству воспроизведений и аннотаций работ. Тем не менее они содержат в себе большой и интересный материал.

Одним из лучших изданий репродукций является «Альбом современной индийской живописи» с небольшим предисловием С. Б. Мехта и краткой справкой о каждом художнике¹³. Цветные репродукции почти в натуральную величину имеют аннотацию с указанием размеров оригиналов. Другой альбом — «Современные индийские художники» — включает 26 цветных репродукций¹⁴.

Хорошими иллюстрациями снабжены и многие общие работы по индийской живописи. Среди них можно назвать книгу Рамачандра Рао «Современная индийская живопись»¹⁵ и Стеллы Крамриш «Изобразительное искусство Индии»¹⁶.

Специальные альбомы посвящены творчеству ведущих художников Бенгальского Возрождения — Абаниндранатху Тагору¹⁷ (1871—1951) и Нондолалу Бошу¹⁸ (1883—1966).

Кроме указанных изданий, иллюстрациями более низкого качества снабжена вся литература по рассматриваемому вопросу. Общим недостатком всех публикаций является отсутствие точной датировки про-

изведений и, часто, техники и размеров, в которых выполнен оригинал. Это объясняется недостаточной изученностью современной живописи Индии, не всегда строго научным подходом к изучаемому вопросу, который, к сожалению, еще встречается в работах индийских ученых.

Однако, несмотря на эти недостатки и неточности, объем имеющегося материала дает возможность рассмотреть в целом живопись Бенгальского Возрождения, определить ее содержание и особенности ее образного строя.

В советском искусствознании пока еще нет специальных трудов по современному искусству Индии, тем более по столь краткому его периоду, каковым была живопись Бенгальского Возрождения. С. И. Тюляев, в своих статьях и монографии неоднократно обращаясь к творчеству художников Бенгальского Возрождения, дает подробный анализ произведений ведущих представителей этого направления, описывает их деятельность в связи с общественно-политической жизнью страны в период подъема национального самосознания.

В отличие от индийских и западных буржуазных исследователей, Тюляев подчеркивает наличие различных тенденций внутри Бенгальского Возрождения, как ретроспективно-стилизаторских, так и более жизнеспособных, связанных с обращением к живой природе и народному творчеству. Тем самым он устанавливает внутреннюю связь Бенгальского Возрождения с позднейшим развитием индийской живописи и дает исторически объективную оценку всему направлению. «Несмотря на то, что новое течение ограничивалось преимущественно религиозно-мифологической, исторической и литературной тематикой и в значительной мере занималось стилизацией под миниатюру, оно все же сыграло известную положительную роль в становлении современного искусства Индии в труднейших общественных и политических условиях того времени»¹⁹.

«Всеобщая история искусств» в краткой статье о современном искусстве Индии дает сжатую характеристику Бенгальского Возрождения как искусства, возникшего в результате изменений общественной жизни Индии и отразившего «специфические особенности национального освободительного движения того времени, его буржуазно-демократическую ограниченность»²⁰.

К сожалению, общий характер названных работ советской индологической школы не позволил авторам более полно и детально осветить этот период в развитии индийской живописи, проследить ее связи с литературно-художественной и эстетической мыслью Индии в конце XIX — начале XX в., без чего многие аспекты творчества бенгальских художников не могут быть поняты.

В связи с этим, опираясь на концепции, уже изложенные в работах советских искусствоведов, автор уделяет внимание не столько конкретной истории Бенгальского Возрождения, сколько эстетиче-

¹² Современная живопись Индии (из собрания Национальной галереи современного искусства в Дели). Каталог. М., 1972.

¹³ Portfolio of Contemporary Paintings. Intr. by S. B. Mehta. Lalit Kala Academy [Delhi?].

¹⁴ Contemporary Indian Painters. Delhi, Lalit Kala Academy [195?], 26 f. ill.

¹⁵ Rao R. Modern Indian Painting. Madras, 1953.

¹⁶ Kramrisch St. The Art of India. Traditions of Indian Sculpture, Painting and Architecture. London, 1955.

¹⁷ Abanindranath Tagore. His Early Work. Calcutta, 1951.

¹⁸ An Album of Nandalal Bose with a Biographical Note. Calcutta, 1950.

¹⁹ Тюляев С. И. Искусство Индии, с. 158.

²⁰ Всеобщая история искусств, т. VI, кн. 1, с. 429.

ским, художественно-культурным проблемам формирования независимого индийского искусства в начале XX в.

К ним в первую очередь относится проблема осмысления, изучения традиций классического искусства Индии, а также других стран Востока и использования их в живописи Бенгальского Возрождения; затем — связанная с ней проблема отношения искусства и эстетики Бенгальского Возрождения к европейской художественной традиции и отсюда — к мировой культуре в целом; наконец, проблема перестройки художественного сознания, перехода от традиционно-символического, связанного с канонами мышления средневековья к индивидуально-психологическому художественному мышлению нового времени.

В связи с этим возникает вопрос о художественном методе Бенгальского Возрождения, если рассматривать это явление не только как определенный исторический этап, но и как некое целостное направление в искусстве. Весьма существенным является также вопрос о роли Бенгальского Возрождения в дальнейшем формировании национальной художественной культуры.

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА БРИТАНСКОГО КОЛОНИАЛИЗМА И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ШКОЛЫ БЕНГАЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



Многовековая культура Индии оставила уникальное художественное наследие. До сих пор пленяют своей человечностью и гармонией красок и форм росписи Аджанты, поражают грандиозностью замысла и мастерством исполнения храмовые комплексы Махабалипурама и Эллоры, спорят с ними совершенством линий и ювелирной тонкостью декора Кутб Минар и Тадж Махал. Многочисленны и разнообразны индийские школы миниатюрной живописи — от праздничного многоцветья могольских хроник до лирической прелести Кангры. С древнейших времен Индия привлекала иноземных купцов и непрошенных гостей сказочной роскошью своих сокровищ — плодов труда и фантазии ювелиров, оружейников, резчиков, ткачей.

Мастерство, накопленное столетиями, бережно передается из поколения в поколение, совершенствуются средства художественной выразительности, закрепленные традицией и канонами. Многовековое развитие индийского искусства способствовало редкому многообразию форм, объединенных необычайно устойчивым внутренним стержнем. Причем единство это достигается на огромной территории, среди многочисленного разноплеменного населения. Дж. Неру отмечал ассимилирующую способность Индии, принимавшей в свое лоно новые и новые волны завоевателей, впитывавшей элементы их культур и растворявшей их в недрах собственной.

Свой след оставили в Индии эллины, кушаны, афганцы, моголы. Находясь на той же стадии исторического развития и часто — на более низком уровне развития культуры, эти народы не могли противостоять коренному населению Индостана, поэтому ни одно из этих вторжений не оказало решающего воздействия на индийскую культуру.

«Афганцев вполне можно считать смежной индийской группой, не являющейся чуждой Индии, и период их политического господства следовало бы именовать индо-афганским периодом. Моголы были чуждым элементом и чужестранцами в Индии, и все же они необыкновенно быстро влились в индийскую жизнь, положив начало индо-могольскому периоду», — говорил Джавахарлал Неру¹.

¹ Неру Дж. Открытие Индии. М., 1959, с. 252.

Так называемый мусульманский стиль, проникающий с XIII в. в Индию, ко времени позднего средневековья уже воспринимается как естественный элемент индийской культуры, поскольку приобретает свои специфические черты благодаря взаимодействию с коренной культурой индийского субконтинента. (Заметим, что ко времени сложения всеиндийской общности и в политическом смысле, особенно в условиях противопоставления этой общности иной культуре европейского мира, эта уже ставшая историей индо-мусульманская культура воспринимается в художественном наследии как несомненно «индийская».) Этот синтез можно проследить в архитектуре, музыке, живописи.

Искусство живописи еще в глубокой древности было высоко развито в Индии. Самые ранние из сохранившихся монументальных росписей в Аджанте относятся ко II в. до н. э. И они, и дошедший до нашего времени в тибетской версии древнеиндийский трактат об искусстве живописи «Читралакшана»² говорят о высоком мастерстве древних живописцев.

Время и климат сохранили лишь поздние образцы индийской миниатюрной живописи. Однако зарождение миниатюры как искусства относится, по-видимому, также к древнему периоду. В «Шакунтале» Калидасы (IV—V вв.) есть пространное описание портрета Шакунталы с подругами, который пишет по памяти влюбленный царь Душьянта. Оно целиком соответствует принципам позднейшей индийской миниатюры.

На небольшом листе тонкими кистями Душьянта изображает фигуры трех девушек, тщательно выписывает детали их костюма, цветы, птиц, насекомых. Фоном для этой сцены служит пейзаж, видимый с «птичьего полета»:

Поток Малины изображу я, течение вод,
Там лебедь к лебедю прижался на берегу,
Вдали святые Гималаи, теснины гор,
По склонам зрима антилопы, и тут и там
Висят отшельников одежды среди ветвей,
И трется глазом лань тихонько о рог самца³.

Особого расцвета миниатюрная живопись достигает позднее, в могольский период, как при дворе Моголов, так и в индусских княжествах. Наиболее развитой из местных школ к концу XVIII в. становится миниатюра Кангры, сочетавшая в себе глубокий лиризм и тонкость поэзии бхакти с блестящей техникой могольской школы. Именно традиции индийского миниатюрного письма легли впоследст-

² Читралакшана. Мастера искусств об искусстве, т. 1. М.

³ Калидаса. Драмы. М., 1916, с. 207. Эту сцену более полно приводит М. Р. Ананд для характеристики искусства периода Гуптов. Правда, он не определяет живопись Душьянты как миниатюру (см.: Anand M. R. The Hindu View of Art. Bombay, 1957).

вии в основу стиля Бенгальского Возрождения. Позже этот стиль обогащается обращением, с одной стороны, к более древним слоям — монументальным росписям Гуптов, с другой — к народному бенгальскому лубку.

* * *

В середине XVIII в. постепенно разоряющаяся страна попадает в зависимость от английского капитала и английских властей. В 1757 г. разрозненные силы феодальных правителей Бенгалии в сражении при Плесси потерпели первое крупное поражение от британской армии. Англичане ведут при феодальных дворах политику интриг, сажая на престол и смещая индийских навабов. Ослабевшие княжества сдаются напористой и алчной Ост-Индской компании. 12 августа 1765 г. Роберт Клайв добивается от императора Шах-Алама II права дивани — финансового управления в Бенгалии, Бихаре и Ориссе.

Трудно сказать, по какому пути могло бы пойти развитие индийского искусства, если бы Индии не пришлось пережить двухсотлетнее британское господство. «Когда в Индию пришли англичане,— писал Джавахарлал Неру,— Индия, хотя несколько отстала в технике, была одной из передовых торговых стран мира. Изменения в технике, несомненно, произошли бы и изменили Индию, как они изменили все западные страны. Но ее нормальное развитие было приостановлено английским господством. Промышленное развитие было задержано, и, как результат, приостановилось также социальное развитие»⁴.

Уже в середине XIX в., в период расцвета викторианской политики, К. Маркс мог подвести итоги британского владычества в Индии: «Англия подорвала самую основу индийского общества... Потеря старого мира без приобретения нового придает современному бедствию жителя Индии особенно удручающий характер и прерывает связь Индостана, управляемого Британией, со всеми его древними традициями, со всей его прошлой историей»⁵.

Добравшись до индийских сокровищ, Ост-Индская компания начинает эксплуатировать все отрасли хозяйства страны. Не последнее место занимали в вывозе из Индии изделия талантливых индийских ремесленников — резчиков по слоновой кости, ювелиров, ткачей. Экспорт тончайших муслинов и шелков создавал угрозу конкуренции текстильной промышленности метрополии.

Мастерство индийских миниатюристов используется для нужд европейского рынка. По заказам Ост-Индской компании они выполняют на слоновой кости портреты английских леди, пишут этнографические серии: «Национальные типы», «Ремесла», «Праздники», «Цветы», «Птицы», — такие и подобные им серии акварелей с экзотическим привкусом изготавливаются для массовой продажи.

«В середине XVIII века,— пишет М. Кол,— некоторые англичане, главным образом служащие Ост-Индской компании или туристы и

⁴ Неру Дж. Указ. соч., с. 557.

⁵ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 9, с. 134.

торговцы, интересующиеся искусством и ремеслами, вступали в контакт с индийскими художниками... Они учили их технике акварели и заставляли слепо копировать «высший» стиль английской школы XVIII века»⁶.

Низкая художественная подготовка доморожденных «артистов», чужеродность европейского искусства в сочетании с ярко выраженным утилитарно-торгашеским «интересом» к подобной живописи способствовали дальнейшему углублению уже начавшегося упадка средневекового искусства. «Возникший в результате стиль был помесью индийской миниатюры с рисовальными методами институтов для благородных девиц в Англии XVIII века», — справедливо замечает В. Г. Арчер⁷. В результате в течение XIX в. в Индии практически исчезает искусство миниатюры.

Художественные ремесла становятся статьей дохода для британских предпринимателей. Создается мануфактурное производство художественных изделий. Лорд Тревельян, уделявший большое внимание вопросам культуры в колониальной политике, заявляет: «Наша обязанность — дать нашим индийским подданным полную возможность в развитии тех отраслей искусства, которые еще остались для них»⁸.

В целях развития художественных ремесел были созданы специальные правительственные школы — молодые художники обучались различным видам национального ремесла: резьбе по кости и камню, обработке металла, лаковому производству. В каждой из школ был факультет изобразительных искусств, где западные художники, англичане и итальянцы, обучали индийцев технике масляной живописи так называемой западной школы.

Создание этих школ происходит в сложной обстановке начинающейся борьбы индийского народа за независимость: открытие их почти совпадает по времени с народным восстанием 1857—1859 гг. Интеллигенция Индии, и в первую очередь наиболее развитой и относительно свободной от феодальных пережитков Бенгалии, принимает активное участие в борьбе за независимость. Борьба за самостоятельность национальной культуры, за просвещение народа становится составной частью общей борьбы за свободу⁹.

Рост самосознания в среде индийской интеллигенции, ее борьба за национальную культуру, конечно, не могли не повлиять на политику метрополии, постаравшейся использовать возросшие интеллектуальные запросы индийского общества. Лорд Мак-Олей в 1834 г. говорит о необходимости создания прослойки людей, «индийцев по крови и цвету, но англичан по их вкусам, убеждениям, морали и интеллекту»¹⁰. Индия должна стать образцовой британской провинцией.

⁶ Kaul M. Op. cit., p. 105.

⁷ Archer W. G. Op. cit., p. 19.

⁸ Цит. по: Archer W. G. Op. cit., p. 23.

⁹ Еще в 1817 г. по инициативе Рам Мохан Рая был открыт Хинду-колледж, первое в Индии учебное заведение, в котором впервые стали получать «светское» образование — знания по химии, математике, астрономии, анатомии, естествознанию.

¹⁰ Archer W. G. Op. cit., p. 18.

Насаждение европейской культуры, европеизация определенных слоев высшего общества — необходимый инструмент колониальной политики. Не последнюю роль играло здесь и создание «европейских» классов в художественных училищах.

В 1853 г. на открытии одной из таких школ лорд Ч. Тревельян выдвигает свою теорию европеизации индийского искусства. «Следуя этому курсу, — говорит он, — мы не будем делать никаких новых экспериментов. Римляне однажды уже цивилизовали нации Европы и взяли их под управление путем романизации или, другими словами, путем воспитания их на романской литературе и искусстве, путем обучения и подчинения побежденных вместо противопоставления их своей культуре. Индийцы скоро будут, я надеюсь, в том же положении по отношению к нам, в каком мы уже были по отношению к римлянам»¹¹.

Художественные школы в духе этой доктрины были открыты в Индии в середине века: в 1850 г. — в Мадрасе, в 1853 г. — в Калькутте, в 1857 г. — в Бомбее и Лахоре. Они должны были преследовать двоякую цель: возрождение и мануфактурное производство ремесленных изделий, с одной стороны, и, с другой — подготовка художников среднего европейского уровня из среды индийцев. Последние по выходе из училища обычно работали в местных журналах, в частных индийских домах, и лишь немногие могли позволить себе свободно заниматься живописью.

Уже через десять лет после организации училищ выявилась полная несостоятельность этой идеи. Прежде всего отпала необходимость в ремесленных классах. Быстро развивающееся капиталистическое производство Англии вытеснило с рынка мануфактурную продукцию. Оторванное от своих источников, от живых традиций народной культуры, прикладное искусство, взращенное в стенах училищ, вырождалось. В результате к 70-м годам XIX в. художественные школы постепенно реорганизовывались: главное место в них теперь занимало преподавание живописи в академической манере худшего толка.

Английская буржуазная культура конца XIX в., предавшая забвению Байрона и Констебля, но охотно принимавшая мистический «бунт» прерафаэлитов, выступала в роли посредника между Индией и всей европейской культурой. «Можно сказать, — пишет А. Д. Чегодаев, — что викторианская Англия искусственно задержала на целых полвека развитие английской художественной культуры, отбросив ее далеко назад, опустив почти целиком до уровня второстепенного провинциализма...»¹².

И даже это «провинциальное» искусство Европы культивировалось в британской провинции Индии далеко не лучшими представителями английской живописи. Знакомство с европейской культурой «из вторых рук» породило ложные представления о ней в среде передовой индийской интеллигенции, скомпрометировало в самом зародыше идею контактов между искусством Европы и Индии.

¹¹ Ibidem, p. 18—19.

¹² Чегодаев А. Д. Мои художники. М., 1974, с. 102.

Романтика религиозного мистицизма, сентиментальная эротика в сочетании с холодной академической манерой и чрезвычайно низким уровнем профессионального мастерства — вот что представляла собой английская школа живописи в Индии того времени. Все самое банальное, самое низкопробное в искусстве, не нашедшее спроса даже в буржуазных салонах Запада, преподносится молодым художникам как образец современной живописи.

Главным методом обучения было копирование «классических» картин, ввозившихся из Англии, разумеется, далеко не лучшего качества. Галерея искусств в Калькутте была наполнена «античными» полотнами с изображением развалин, таинственных роц и задрапированных женских фигур — «античный» класс существовал в каждой школе. Еще более пошлыми выглядели портреты индийской знати и английской колониальной администрации, выполненные в помпезно-академическом стиле.

Единственным живописцем этого периода, чье имя дошло до наших дней, был художник-самоучка Рави Варма, раджа Траванкура (ум. 1906). Получив несколько уроков у заезжего английского портретиста Теодора Джонсона, Рави Варма пишет многочисленные картины жанрового и исторического содержания, полные слащавой сентиментальности или театральной помпезности («Мохини», «Царство Вираты», «Сшествие Ганги», «Шакунтала» и др.). Размноженные в олеографиях, произведения Рави Вармы расходились по стране, формируя вкусы местной интеллигенции. Даже обращаясь к острой социальной теме («Нищая»), он не может отказаться от подчеркнутой театральности в позах и мимике персонажей.

В 1903 г. в Дели открылась выставка индийского искусства. В девяти залах выставки, как сообщает тщательно разработанный каталог Дж. Уотта¹³, были собраны произведения художественного ремесла мастеров Мадраса, Хайдерабада, Пенджаба, Кашмира, а также Бирмы и Непала. Были представлены изделия из металла, резного камня, стекла, дерева, слоновой кости и рога, лаки, ковры, ткани.

Десятый зал, зал «изящных искусств», занимал на выставке скромное место. В нем было два отдела — скульптуры и живописи. Работы, выставленные в отделе живописи, в основном можно было разделить на два вида: миниатюры индийских ремесленников и работы художников, получивших европейское образование в специальных художественных школах.

Выставка 1903 г., «первая выставка индийского искусства, составленная после специального отбора и классификации»¹⁴, показала действительное состояние художественной культуры Индии к началу XX в. Один из составителей каталога, английский искусствовед Перси Браун, очень сдержанно, но достаточно определенно отозвался о характере живописи конца XIX в. Наибольшее внимание он уделяет миниатюристам могольской и раджпутской школ, подробно разбирает технику

¹³ Watt G., Brown P. etc. Indian Art at Delhi, by Sir George Watt. Calcutta, 1903.

¹⁴ Ibidem, p. 7.

миниатюры, не забывая упомянуть, что художники XIX в. главным образом копируют старые оригиналы, «переводя при помощи накалывания рисунок старых мастеров на новые листы». Браун упоминает также и «западную» школу живописи, однако отмечает, что работы учеников художественных училищ, где преподавание ведется по «европейским» академическим принципам, «ординарны, рисунок решительно несовершенен, а техника и колорит в большинстве случаев грубы»¹⁵.

Беспощадная эксплуатация народа британскими колонизаторами, прямое и косвенное уничтожение национальной культуры в сочетании с бесплодными попытками насадить в Индии чуждое по духу и чрезвычайно низкое по уровню привозное искусство привели к вырождению индийского изобразительного искусства, разрушению его внутреннего единства — и в стиле, и в содержании.

«В новое время, — писал прогрессивный английский критик Э. Б. Хейвелл, — влияние западного «образования» с его чисто коммерческими идеалами оказало даже более тормозящее воздействие на индийское искусство, чем иконоборчество Аурангзеба»¹⁶.

Рабиндранат Тагор, описывая состояние индийской культуры конца XIX в., подчеркивает деморализующий характер европеизированного преподавания и его пагубные последствия. «Чувство пренебрежения и превосходства неизменно унижало нас и нанесло серьезный ущерб нашей культуре. Оно породило в сердцах нашей молодежи недоверие ко всему, что являлось наследием прошлого. Старинные индийские картины и другие творения искусства высмеивались нашими студентами, подражавшими европейским учителям в этот обывательский век... Слишком долго воспитывали их на третьесортных копиях французских картин, кричаще-пестрых олеографиях самого низкого пошиба, на картинах, отмеченных печатью машинной стандартности, и они все еще считают признаком высшей культуры презрение к творениям восточного искусства»¹⁷.

Дальнейшее развитие искусства в Индии в том же русле становилось невозможным.

* * *

Конец XIX века — время усиления империалистической эксплуатации Индии и время подъема национально-освободительного движения. В Индии, задавленной массой феодальных пережитков, раздираемой кастовыми, религиозными, национальными противоречиями, это движение начинается с сопротивления наступающей британской экономике и администрации под лозунгами «сварадж» и «свадеши» — «самоуправление» и «собственное производство». Основной формой «свадеши» становится бойкот английских товаров и возрождение нацио-

¹⁵ Ibidem, p. 460.

¹⁶ Havell E. B. The Ideals of Indian Art. London, 1911, p. 142.

¹⁷ Тагор Р. Сочинения, т. 11. М., 1965, с. 345.

нальных видов производства. Особенного размаха движение «свадеш» достигает в 1905—1908 гг., нанося серьезный ущерб британской экономике и одновременно объединяя и воспитывая широкие слои населения. Наиболее последовательно политика сопротивления проводилась в самой экономически и культурно развитой провинции — Бенгалии.

Движение «свадеш» создавало благоприятные условия для развития индийской экономики, резко поднялся спрос на предметы национального промышленного и ремесленного производства (в том числе и художественные изделия). Десятки миллионов жителей были заняты в кустарной промышленности. В то же время в городах развиваются крупные мануфактуры. В начале 1900-х годов постепенно образуется слой постоянных рабочих — выходцев из беднейших крестьян и ремесленников. Сложение классов индийского пролетариата и национальной буржуазии проходило в обстановке усиливающейся борьбы с английским империализмом.

Пытаясь отвлечь индийский народ от борьбы за независимость, колониальные власти разжигают кастовые и религиозные предрассудки. В 1903—1905 гг. лорд Керзон подготавливает проект раздела Бенгалии по религиозному принципу. 16 октября 1905 г., день раздела провинции на Западную и Восточную Бенгалию, был объявлен в Индии днем национального траура. В знак протеста бенгалцы устроили мирную демонстрацию с омовением в священных водах Ганга. Одним из организаторов этой демонстрации был Рабиндранат Тагор. В этот день им был написан гимн Бенгалии:

Дух твой, Бенгалия, сердце Бенгалии,
Сестры и братья всюду в Бенгалии
Да будут едины, да будут едины,
Да будут едины, о господи!¹⁸

Национально-освободительное движение достигает своей кульминационной точки в выступлениях индийских рабочих, связанных с процессом выдающегося индийского демократа Бала Гангадхара Тилака (1856—1920) в 1908 г. Арест Тилака и процесс в Бомбее вызвали демонстрации, стачки, столкновения с полицией. Национально-освободительное движение вышло за рамки политики пассивного сопротивления.

Формирование национальной буржуазии и зарождение пролетариата придают ранее не осознанному сопротивлению направленный политический характер, способствуют образованию политических партий и обществ. Преобладание аграрного населения, малочисленность и слабость молодого рабочего класса обусловили на этом раннем этапе освободительного движения господство в нем национально-буржуазного течения, часто смыкавшегося с консерваторскими настроениями старой родовой аристократии.

¹⁸ Тагор Р. Сочинения, т. 7. М., 1957, с. 145.

В этой обстановке формировалась и развивалась новая индийская интеллигенция. Национальная интеллигенция, по происхождению своему принадлежавшая к высшим кастам, использовалась правительством на второстепенных должностях, под началом англичан. Тяжелое материальное положение, безработица, национальный гнет вызывали острое недовольство ее средних слоев. Она борется за право участия в государственном аппарате, в управлении промышленностью, за политические права и свободы. Создание национальной культуры становится на этом этапе не только неотъемлемой частью общего национального движения, но условием воспитания национального самоуважения и патриотизма.

Индийские писатели стоят в первых рядах борцов за свободу и независимость страны. Бенгальская литература почти на столетие опережает в своем развитии изобразительное искусство. В начале XIX в. новая бенгальская литература делает свои первые шаги, во второй половине века выдвигает плеяду ярких дарований — Модхушудон Дотто, Хемчондро Бондопаддхай, Нобинчондро Шен, Бихарилал Чокроборти, Бонкимчондро Чоттопаддхай, — завершаясь творчеством Рабиндраната Тагора.

С момента зарождения новой бенгальской литературы главной темой ее становится борьба за свободу: против колониального угнетения и гнета феодально-религиозных предрассудков; за право индийца гордиться своей культурой и за право индийской женщины быть членом общества. Бенгальские писатели находят разнообразные формы выражения этой идеи: Динобондху Миттро в пьесе «Зеркало индиго» (1860) почти с документальной точностью обличает произвол угнетателей, а Хемчондро Бондопаддхай, Модхушудон Дотто, Бонкимчондро Чоттопаддхай обращаются в своем творчестве к традициям индийского эпоса или историческому прошлому страны, чтобы выразить идеи борьбы за свободу и национальную гордость Индии.

Бенгальская литература возглавила новое культурное движение Индии. Она родилась и развивалась в эпоху подъема национальной борьбы, и это обстоятельство сформировало весь ее строй и тон. Литература на определенном этапе была самым действенным оружием национальной борьбы и всегда оставалась главным воспитательным средством передовой интеллигенции Индии. И хотя изобразительное искусство не могло еще стать в один ряд с искусством слова, остаться в стороне от общего процесса национального культурного подъема оно уже не могло.

В 1877 г. в журнале «Бхароти» был напечатан первый рассказ Рабиндраната Тагора. Его имя скоро становится известным всей Индии, а затем и всему миру. Его поэзия, как и общественная деятельность, становятся символом культурного возрождения страны.

Имя Тагоров, гордившихся своей древней родословной, связывается с национально-освободительным движением с начала XIX в. Отец писателя, Дебендронатх Тагор, был преемником Раммохона Рая в обществе «Брахмо самадж». В родовом доме Тагоров в Калькутте, в Джорашанко, работал любительский театр, ставивший пьесы на острые

социальные темы. Один из братьев Тагора, Джотириन्द्रонатх, издавал журнал «Бхароти», был переводчиком санскритских пьес и комедий Мольера. Его старший брат, Дебендронатх, — поэт, философ, математик. Постоянными гостями в большом доме Тагоров были писатели, ученые, музыканты, артисты, художники, так же как и деятели национально-освободительного движения.

Именно здесь рос и воспитывался будущий основоположник новой школы живописи Обониндронатх Тагор. Здесь со своим братом Гонендронатхом, тоже художником, он начал создавать свои первые работы — иллюстрации к древним сказаниям и стихам Рабиндраната Тагора.

С этих небольших акварелей, носящих пока ученический характер, началось знакомство О. Тагора с Э. Хейвеллом, английским искусствоведом и художником, целиком посвятившим себя культуре и искусству Индии.

1896—1897 годы, когда Э. Б. Хейвелл, назначенный колониальной администрацией директором Калькуттской школы искусств, знакомится в Калькутте с Обониндронатхом Тагором, будущим главой нового движения, можно назвать началом течения Бенгальского Возрождения. Страстный коллекционер, обладатель прекрасного собрания могольской миниатюры и древней индийской пластики, автор многочисленных статей в защиту индийской национальной культуры, влюбленный в восточное искусство, Хейвелл сразу же находит поддержку у Тагоров. Вместе с Обониндронатхом Тагором, делавшим первые шаги в освобождении индийского искусства от рутины академической школы, Хейвелл упорно борется за осуществление своей идеи: уничтожить академическую систему преподавания в английских художественных училищах и вернуть индийцам все богатство их древней культуры.

Создание новой школы живописи в Индии чрезвычайно затруднялось тем, что художественная культура за последние десятилетия пришла в упадок. В то время как бенгальская литература имела за собой непрерывную языковую традицию и богатый материал современности, изобразительное искусство лишилось такой опоры и должно было снова пройти путь развития от наследия древности и средневековья до нового времени, найти в классической традиции источник мастерства и национальной самобытности.

По мнению Хейвелла, необходимо было отказаться от античной и академической тематики, чуждой и непонятной индийскому художнику и зрителю, и обратиться к знакомым образам народной мифологии, сюжетам из религии индуизма, национальной истории. Но для возрождения национального стиля мало было одной тематики, речь шла и о технике, о самостоятельной живописной школе. И Хейвелл стремился «оживить и воскресить индийские художественные традиции и на базе этих традиций возродить свежий народный язык, дополнив его здоровым западным, японским и китайским влиянием»¹⁹. Как видим, программа нового течения была довольно широкой: для борьбы

с английским академизмом новый педагог готов был использовать любой источник, способный противостоять бездушному казенному стилю, не смущаясь возможностью эклектизма и искусственности создаваемого им направления.

В первую очередь был упразднен «античный» класс в Калькуттской школе искусств. Затем в Калькуттской художественной галерее были сняты и проданы с аукциона все «шедевры» англо-индийского стиля. На вырученные от продажи средства Хейвелл покупает традиционную индийскую скульптуру, заменившую в классах академические гипсы.

Однако первые же меры, принятые поборником нового движения, были встречены в штыки не только колониальными властями, но и самими учащимися, и индийской общественностью. Хейвелла обвиняли в стремлении отнять у индийцев возможность приобщения к современному искусству, отбросить индийскую культуру назад к средневековью. Калькуттская школа искусств была обычным учебным заведением, дававшим индийцу возможность получить образование и добиться положения в британской Индии. Ее ученики мечтали стать приличными портретистами и получать королевские премии на ежегодной выставке в Симле.

«Официальные круги и власти были против них (Хейвелла и О. Тагора. — *И. Ш.*); ограниченные скептики, осмеивающие каждое доброе дело в его начале, издевались и глумились над ними. Студенты — художники, воспитанные в официальном европейском стиле, отказывались видеть что-нибудь положительное в этом возрождении; критики всех родов — невежественные и компетентные — поднялись, чтобы очернить это начинание»²⁰, — рассказывает Г. Венкатачалам, историк и современник Бенгальского Возрождения.

Обониндронатх Тагор, уже ранее самостоятельно начавший заниматься живописью в национальном стиле, сначала один сотрудничает с Хейвеллом. Его работы, появившиеся на упомянутой выставке 1903 г. в Дели, были результатом почти десятилетнего изучения миниатюрных школ индийской живописи. Резко выделяясь по своему стилю и теме среди однообразных творений казенных художников, они сразу привлекли внимание публики и критиков и завоевали серебряный приз выставки.

Новое течение постепенно начинает получать признание художественной интеллигенции. Если в 1898 г. Хейвелл еще сетовал на отсутствие учеников, то 1902—1908 гг. отмечены организацией и сплочением круга художников национальной школы.

Обониндронатх Тагор, связанный со всей передовой интеллигенцией Бенгалии, энергично принимается за объединение и обучение всех художников, желавших примкнуть к течению. В 1905 г. к О. Тагору присоединяется один из наиболее значительных художников Бенгальского Возрождения — Нондолал Бошу, в 1906 г. — Шурендронатх Гангули, в 1907 г. — Мукул Чондро Де и Шоморендронатх Гупто; к 1910 г. в кружок Тагора в Джорашанко вступают О. К. Халдар,

¹⁹ Kaul M. Op. cit., p. 108.

²⁰ Venkatachalam G. Contemporary Indian Painters. Bombay, (1934, 1950), p. XIV.

К. Моджумдар, Ш. Кор, К. Венкатаппа, Х. М. Хан, Ш. Де, Д. Сингх; позднее в движение включаются Барода и Шарода Укил, Девипрасад Рай Чоудхури, Промод Кумар Чаттерджи, Пулинбихари Дотто и др.

Эти художники и составили первое поколение Бенгальского Возрождения, а затем, окончив школу О. Тагора, возглавили школы национального искусства в разных городах Индии²¹. Не все они равны друг другу по мастерству и дарованию, не все обладают одинаковыми взглядами на искусство и его задачи. Но всех их объединяет искренность творчества и убежденность в истинности избранного пути.

С 1902 по 1915 г. О. Тагор является вице-директором Калькуттской школы искусств, где до 1908 г. он сотрудничает с его директором Э. Б. Хейвеллом и пришедшим ему на смену Перси Брауном, знатоком индийского искусства и ремесел. Система обучения в реорганизованном училище была направлена на изучение, копирование, интерпретацию сюжетов и приемов классического искусства древней Индии и миниатюрных школ средневековья. Прекрасные коллекции могольской, раджпутской и иранской миниатюры, собранные О. Тагором и Хейвеллом, были наглядными пособиями для учащихся.

Одновременно изучались канонические трактаты по искусству — шильпашастры и агамы. Особое внимание уделялось «шести правилам живописи» (шаданга): отчетливость, пропорциональность, грация и красота, выражение чувств, законченность.

В школе, вверенной Хейвеллу и О. Тагору, полностью отвергаются методы обучения академическому рисунку и живописи. Способ рисования натуры по памяти, тесно связанный с традиционностью восточного искусства, более привлекал Хейвелла. Видимо, отсутствие у большинства художников Возрождения натурной подготовки объясняет отчасти и формальную слабость их произведений, и однообразие содержания.

Калькуттская школа искусств не была единственным центром нового движения. В Джорашанко, калькуттском доме Тагоров, постоянно собирались художники и ценители искусства. Литературные чтения, любительские спектакли, споры о судьбах родной культуры составляли ту естественную и необходимую среду, в которой развивалось молодое национальное искусство. Коллекция Тагоров была настоящей сокровищницей восточного искусства. Она включала миниатюры иранской, раджпутской и могольской школ, цветные гравюры Китая и Японии, иллюстрации из буддийских рукописей на пальмовых листьях, металлическую пластику Непала и Тибета, бронзу юга Индии, бенгальский лубок, кости, терракоту, народные игрушки и ткани из всех областей Индии²².

Бенгальское Возрождение неотделимо от имени Рабиндраната Тагора, загорящее имя которого, Шантиникетон, «Обитель мира»,

²¹ В 1923—1929 гг. выходцы из кружка Тагоров основали художественные центры: Д. П. Чоудхури — в Мадрасе, М. Ч. Де — в Калькутте, О. Халдар — в Лакнау, К. Дессай — в Гуджарате, братья Шастри — в Андхре, братья Укил — в Дели.

²² An Album of Nandalal Bose with a Biographical Note, p. 22.

становится еще одним (впоследствии главным) центром художественной культуры, оно сохраняет свое значение и до настоящего времени.

Здесь можно было встретить крупного критика А. Кумарасвами и французского востоковеда В. Голубева, русскую балерину Анну Павлову и англичан-меценатов, интересующихся искусством экзотической страны. Здесь собирались художники, приезжавшие из всех провинций Индии, из Японии, Китая, Цейлона, чтобы послушать новые стихи гуру Рабиндраната и увидеть новые работы Обониндронатха Тагора и Нондолала Бошу.

В 1901 г. Рабиндранат Тагор вместе с двадцатью шестью художниками основал Шантиникетон Асромик Сангха — Союз художников Шантиникетона. Его целью было укреплять связи между художниками национального направления и развивать традиции и принципы Бенгальского Возрождения. Позднее этот союз организовал свои отделения по всей Индии и на Цейлоне. С 1919 г. он издавал ежемесячник «Шантиникетон», пропагандировавший новое направление в живописи. Шантиникетон Асромик Сангха существует и до настоящего времени, организует выставки в стране и за рубежом, публикует работы индийских художников.

Таким же долговечным и еще более известным стал и основанный Рабиндранатом Тагором университет в Шантиникетоне, Бишшо-Бхароти. Университет начал свою работу в 1919 г., а в 1921 г. состоялось его торжественное открытие. В 1919 г. выдвигая программу нового университета, Р. Тагор говорил: «Ныне начался век сотрудничества и взаимной помощи... Поэтому и мы должны готовить широкое поле для сотрудничества культур всего мира»²³.

В отличие от системы европеизированного образования, рассчитанного на подготовку послушных чиновников колониального управления, университет Бишшо-Бхароти был основан на принципах демократии и интернационализма. Бережное отношение к родной культуре сочеталось здесь с уважением и приятием достижений мировой культуры. Его программа — естественный результат развития Бенгальского Возрождения.

Одним из первых начал свою работу факультет искусств, Кала-Бхаван, сыгравший важную роль в подготовке молодых художественных кадров.

Главным педагогом с основания Кала-Бхаван становится, по настоянию Рабиндраната Тагора, Нондолал Бошу. От обучающихся в Шантиникетоне художников Н. Бошу требовал глубокого изучения натуры, рисования по памяти, «в восточном стиле», и непосредственно с натуры, с применением перспективы и светотени. Большое внимание уделялось изучению анатомии человеческого тела, и, конечно, важнейшее место в процессе обучения занимало знакомство с классическим наследием восточного искусства.

Но главным принципом педагогического метода Шантиникетона было развитие индивидуальности каждого из учащихся, его личных

²³ Тагор Р. Сочинения, т. 11, с. 240.

ТВОРЧЕСТВО ЖИВОПИСЦЕВ БЕНГАЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



склонностей. Педагог ни в чем не стеснял ученика, не забывая, однако, напоминать ему, что произведение истинного искусства должно отражать индивидуальность художника, быть верным природе и традиционности.

Так университет Бишшо-Бхароти становится главным центром индийской культуры. Дух глубокого патриотизма, демократические принципы в управлении быстро завоевали ему популярность по всей стране.

Живопись Бенгальского Возрождения была тесно связана со всей культурной жизнью страны. Не ограничиваясь только созданием новой живописной школы, деятели Возрождения организуют общества по изучению и пропаганде восточного искусства, основывают периодические издания, создают новые художественные училища.

Собираем, пропагандой и публикацией памятников искусства занимается Индийское общество восточного искусства, основанное в 1907 г. по инициативе Обониндронатха и Гогонендронатха Тагоров и Э. Б. Хейвелла.

В 1909—1911 гг. были организованы экспедиции для копирования фресок Аджанты. Они оказали большое влияние на развитие Бенгальского Возрождения. В работе приняли участие английские и индийские художники, в том числе Нондолал Бошу, Ошит Кумар Халдар, Шоморендронатх Гупто, К. Венкатаппа.

В возрождении национальной художественной культуры немалая роль принадлежит общению и творческим связям с деятелями культуры и искусства Дальнего Востока. В 1901—1902 гг. в Калькутте по приглашению Свами Вивекананды живет и работает Оакура, а вслед за ним в Шантиникетон приезжают художники японской национальной школы Ёкояма Тайкан и Хисида. Оакура горячо поддерживает все начинания О. Тагора, а также популярный в то время лозунг «Азия едина». Намерение создать общий «восточный» стиль на базе изучения и переработки всего классического наследия Востока также включается в программу нового течения.

Таким образом, протест против засилья чуждой, навязанной извне культуры породил не только стремление противопоставить ей ценности национального художественного наследия и создать новое направление в искусстве. Этот протест вылился в бурное развитие всех областей художественной жизни пробуждающейся страны, способствовал укреплению культурных связей между странами Востока в их борьбе с европейским колониализмом.

В то же время, как и во всяком буржуазно-националистическом течении, в движении Бенгальского Возрождения как естественная реакция на европоцентризм западной буржуазной культуры вызревали и зародыши культурного национализма и востокоцентризма.

Эта двойственность в развитии индийской культуры начала века обусловила сложность и противоречивость искусства Бенгальского Возрождения, определила особенности его содержания и художественной формы.

Анализ отдельных, даже наиболее интересных, работ школы Бенгальского Возрождения мало даст исследователю, ибо ни одна из них, будучи вырвана из общего ряда, не покажется достаточно значительной. Ни одна из них не может считаться крупной вехой, поворотным пунктом в развитии и становлении новой индийской живописи. Накопление художественного опыта и практическое освоение наследия и традиции идет медленно, постепенно подготавливая тот взрыв разнообразных направлений, который происходит в индийской живописи в середине XX в. Именно поэтому особенно интересно проследить эволюцию самого качества художественно-образного мышления, его постепенное углубление и усложнение, наконец, переход от традиционного условного изобразительного кода к индивидуальному постижению и отражению действительности, в котором традиция тем не менее продолжает играть заметную роль.

Эти изменения в художественном сознании в той или иной мере прослеживаются у всех художников Возрождения, однако с наибольшей полнотой они проявились в творчестве ведущих его мастеров. К ним относятся прежде всего родоначальник течения — Обониндронатх Тагор, его ближайший соратник и преемник — Нондолал Бошу, а также талантливый художник, работавший в разнообразных стилях, Гогонендронатх Тагор. Исследователи, как правило, не причисляют последнего к школе Бенгальского Возрождения, ссылаясь на «европейскую» манеру его письма, но мы постараемся в дальнейшем показать, что творчество этого художника не только теснейшим образом связано со всей художественной жизнью нового направления, но и выражает его существенные черты.

Ведущие мастера Возрождения лишь на первых порах точно следуют программному повторению тем и изобразительных приемов прошлого. Неизменным остается одно главное, определяющее требование их программы — возрождение национальной культуры. Пути достижения этой цели могут быть различны, но именно единство цели определяет общность таких разных художников, как Гогонендронатх и Обониндронатх Тагоры, Нондолал Бошу, Девипрасад Рай Чоудхури.

И хотя Бенгальское Возрождение не было единой стилистической школой, оно представляло собой сложное историко-культурное явление, развивающееся во времени и объединяющее в себе различные направления, различные стили, разные творческие судьбы.

ОБОНИНДРОНАТХ ТАГОР

Наиболее крупной фигурой среди художников Бенгальского Возрождения был О. Тагор (1871—1951). «Положение, которое Обониндронатх Тагор занимает в современном индийском искусстве, уникально и во многом сходно с тем, которое занимает Рабиндранат Тагор в области литературы. Оба представляют квинтэссенцию индийской культуры, оба внесли в традиционное индийское сознание новые формы прекрасного, новые формы выражения», — говорит о нем известный индийский искусствовед О. К. Гангули¹.

Обониндронатх Тагор отказался от казенной академической манеры англо-индийской школы и обратился к художественному наследию своей страны. Индийские критики, рассказывая о творческом пути художника, отмечают его ранние произведения, из которых становится известной серия миниатюр «Кришна-Лила» (1895). О. К. Гангули приводит по этому поводу слова Ч. Палмера, у которого О. Тагор брал уроки академической живописи: «Г-н Тагор, я бы решительно советовал Вам продолжать в этом духе... Эти работы имеют собственный почерк. Вы более не нуждаетесь в уроках... Я буду очень рад видеть иногда Ваши работы»².

Разумеется, живописная манера О. Тагора только начинает складываться в эти годы. Его ранние работы — пример внимательного и скрупулезного изучения живописных школ индийской миниатюры. Каков бы ни был художественный уровень каждой из отдельных работ 1890-х годов, в целом они представляют собой интереснейший этап практического освоения традиции, сочетающегося с поисками своего, нового стиля, еще до конца не осознанного самим художником.

Примером одного из таких первых опытов изучения наследия может служить миниатюра «Абхисарика» (1892), написанная по мотивам приписываемой Калидасе поэмы «Ритусамхара» («Времена года»). Светлая женская фигура резко выделяется на плоском темном фоне. Ее удлиненные пропорции, иллюзорно-объемное изображение и розовато-зеленые одежды — дань европейскому академическому рисунку и салонной акварели. Отзвуки этого искусства — и во внешней «красивости» модели, и в нарочитом изяществе жестов и позы. Но уже здесь заметно стремление художника проникнуть в образный мир миниатюры, понять законы восточной живописи, которую ему в силу трагических обстоятельств истории приходилось открыть заново. Это стремление сказывается в попытке декоративного оформления листа, удлинен-

ного, снабженного цветной рамкой тех же, но более интенсивных, чем в колорите самой картины, тонов. Розовая и зеленая краски еще раз появляются в тонком рисунке цветов, пока еще внешне повторяющих пейзажный узор миниатюры. Видимо, в это время ни сам художник, ни его европейские учителя еще не могли сказать, что он «более не нуждается» в уроках живописи. И все-таки уже здесь можно увидеть черты, характерные для живописи О. Тагора: почтительное любованье колоритом, рисунком, дыханием старинной живописи, с одной стороны, и осознанное или, чаще, бессознательно внесенное художником новое, принципиально отличное от миниатюрного, понимание художественного образа — с другой. Ибо при всем своем стремлении повторить достижения искусства древности и средневековья художники Бенгальского Возрождения уже не могли мыслить категориями традиционного искусства.

Вновь возвращаясь к теме «Ритусамхары» в 1900 г., О. Тагор пишет еще две миниатюры «Лето» и «Весна». «Лето» иллюстрирует третий стих «Ритусамхары». Композиция напоминает широко распространенные в могольской миниатюре XVII в. сцены с изображением влюбленных, развлекающихся музыкой и пением. Двое влюбленных, сидя на узорной тахте, пьют вино и играют на музыкальных инструментах. Композиция замкнута в небольшом пространстве, состоящем из трех планов: на переднем ярким пятном выделяется столик с музыкальным инструментом, задний план замыкается узорной стеной с небольшими оконцами. Горизонтальные полосы крупных цветочных пятен (желтый столик, белый, сиреневый и коричневый цвета стен и пола) создают спокойную, уравновешенную композицию. Нежные оттенки перламутровых стен и пола комнаты служат фоном для более ярких пятен в орнаменте мебели и одежды. Как драгоценности, сияют скупое полюбленные вспышки красного цвета на музыкальных инструментах и турбане мужчины, повторяются в мягких оттенках розового сари женщины, красно-коричневом орнаменте мебели и стены на заднем плане. Нежные оттенки золотистого, сиреневого, голубого, темные пятна синего и коричневого цветов дополняют гамму. Не применяя перспективы в плоскостной композиции, О. Тагор пытается ввести в миниатюру светотеневое изображение, дает фигуры в ракурсе.

Так же написана и вторая миниатюра — «Весна». Здесь гораздо больше пространственной глубины, вместо закрытого интерьера художник берет двор с каменной оградой, густым деревом над ней и цветником на переднем плане. Темные пятна зелени на первом и заднем планах снова как бы замыкают сцену основного действия, где мы опять видим влюбленных. Если в первой миниатюре композиция строилась на цветовых сочетаниях, здесь главную роль играют контрасты светлых и темных пятен, цвет же становится сдержанным и изысканным. Красный цвет окон на желтоватых стенах приближается к мягкому коричневому, голубое небо становится глубже от темной синева листьев.

Все эти работы выполняются в традиционной манере, чаще всего подражающей миниатюре Кангры. О. Тагору удается понять характер

¹ Abanindranath Tagore. His Early Work, p. 12.

² Ibidem, p. 13.

средневековой миниатюрной живописи, искусства камерного и интимного по своей природе.

Техника О. Тагора, работающего в темпере или акварели, близка восточной миниатюре. Сюжеты его работ тесно связаны с тематикой средневековой живописи: они заимствованы или непосредственно из миниатюр, или из классических литературных произведений.

Однако особенность его живописи заключается не в буквальном тождестве с ее прототипом, а в том, что художник как бы «прочитывает» образный строй миниатюры и вновь воспроизводит его подобно восточному музыканту-импровизатору, повторяющему старую мелодию и вносящему в нее новое дыхание. Он бережно перебирает узоры ковra, стебельки цветов, любуется перламутровыми переливами тканей и мраморных стен, пристально вглядывается во все оттенки красок, стремясь проникнуть сквозь магическую плоскость листа в волшебный мир ушедшего искусства.

При этом художник «читает» и интерпретирует одновременно несколько источников: это не только миниатюра, воспроизводимая в изобразительных приемах; это и классический стих, дающий образный настрой, «рагу», всему произведению; это и поиски связей художественных мотивов, выраженных в стихе и живописи, с жизненными мотивами, найденными художником в реальности и тонко вплетенными в его композиции.

Именно здесь проходит та грань, которая отделяет стилизации О. Тагора от ученических либо ремесленных попыток копирования средневековой миниатюры. Видимый мир миниатюрного листа крайне подвижен. В зависимости от характера той или иной школы или индивидуальностей особенностей стиля миниатюриста он может то раздвигаться до отображения всего мироздания, где в свидетели главному действию призываются звери, люди, небесные светила, а фоном служит бесконечно развернутый пейзаж, то сжиматься до символически обозначенного посредством нескольких деталей места события или нескольких разновременных событий, свободно совмещенных миниатюристом в одной плоскости.

В образном видении средневекового художника все эти элементы естественно сплетаются воедино, ибо для него подобный способ изображения — не снимок с реально видимого объекта, а по возможности более полное отражение его знания о реальном мире. В этом смысле, несмотря на то, что миниатюра на Востоке раньше других искусств приобретает относительно самостоятельное художественное значение, а часто даже светский характер, освобождаясь от религиозно-идеологической и утилитарной функции средневекового искусства, она продолжает сохранять все те внутренние структурные качества, которые позволяют говорить о синкретизме традиционного художественного мышления.

В отличие от средневековой миниатюры пространство миниатюрного листа О. Тагора совершенно конкретно. Это — не символ мира и не условное обозначение места события, но реальный интерьер или пейзаж, в котором протекает одно определенное действие. Аналогия

с характерным для миниатюры развернутым на плоскости построением планов достигается за счет умело найденного «кулисного» расположения третьего плана и легких перспективных нарушений первого.

Колористическое решение миниатюр О. Тагора также представляет собой модификацию различных миниатюрных школ Индии, прежде всего североиндийской школы Кангры, развившейся к концу XVIII в. В то же время понимание О. Тагором колорита существенно отличается от средневекового. Художник стремится передать в своих работах не столько ситуацию, сколько эмоциональный строй, то настроение, которое тесно связано с определенным состоянием окружающей среды. И колорит его листов подчиняется уже не традиционному закону сочетания цветов средневековой миниатюры, а закону реальной жизни цвета в световоздушной среде. Поэтому так смягчены, сближены по тону краски в миниатюре «Лето», передающие прохладу затененного интерьера, поэтому так высветлена палитра художника в залитой солнцем картине «Весна».

Особенно интересно сравнить последнюю работу с почти идентичной по композиции и деталям миниатюрой школы Кангры («Испуганная девушка» XVIII в.)³. Те же плоскости белых стен внутреннего дворика, так же краснеет на них рама оконца, так же вздымается над оградой могучее дерево, та же синева ясного неба. И все не так. Миниатюрист Кангры свободно работает открытым цветом, любуясь декоративным сочетанием красок: откровенно киноварной, чисто белой, глубокой черно-синей в листве дерева, яркой зеленью покрывал и чернотой волос знатной красавицы. Он искренне восхищается каждым отдельным предметом, который попадает в его поле зрения, наивно радуясь красоте мира.

Для О. Тагора важна общая атмосфера, в которой совершается событие, определенное состояние и время (к которому художник средневековья безразличен), и потому белые стены дворика окрашены в гот единственный золотистый цвет, который может быть в знойный день, темная листва чуть голубеет в мареве нагретого воздуха, а все прочие краски, выбеленные солнцем, смягчены и растворены в воздухе.

Практически художник ставит перед собой задачу необычайной сложности: не отказываясь от стиля средневековой миниатюры, приблизиться к восприятию пространства и времени, характерному для искусства нового времени.

По сравнению с первыми «ученическими» работами в обеих миниатюрах ясно видно новое качество живописи О. Тагора: от формального повторения типичных деталей или композиции классической миниатюры художник переходит к пониманию ее образного строя, пытается проникнуть в способ видения средневекового миниатюриста, перед которым мир представлял в его первозданном красочном многообразии. Это живописное решение оказывается созвучным и лириче-

³ Kaul M. Trends in Indian Painting, plate 19.

скому строю исполненного гедонизма и одновременно возвышенной поэзии стиха Калидасы. При этом художник как бы параллельно «прочитывает» сквозь призму времени строй классического стиха и миниатюрной живописи и, переплавив их в своем художественном сознании, дает новый образ, в котором, помимо этого, заключается также и эстетическая оценка классического наследия.

К этому же циклу принадлежит и весьма отличная от предыдущих миниатюра «Путник и лотос», иллюстрирующая «осенние» стихи «Ритусамхары». Статичная фигура одинокого путника высится над бедным пейзажем. Выжженные, сухие краски всего двух цветов — выгоревшего красного и блекло-зеленого — дополнены тонким линейным рисунком, который кисть художника наносит вдумчиво и осторожно. Здесь нет и следа изысканного гедонизма предыдущих работ, картина полна созерцательности и почти аскетической сдержанности. Еще больше проявляется стремление художника передать настроение легкой «романтической грусти», заключенной в стихах Калидасы.

Связь с литературным текстом типична и традиционна для миниатюры, рождающейся как книжная иллюстрация. Эта традиция оказывает неоценимую помощь раннему творчеству О. Тагора, помогая ему найти необходимый сюжетный материал. В дальнейшем она развивается в главный принцип его живописи, всегда связанной с литературным подтекстом, интерпретирующей или дополняющей его.

Поэтому уже на раннем этапе творчества О. Тагора отчетливо выявляется особый интерес художника не только к живописному, но и к поэтическому наследию. Помимо «Ритусамхары» и «Облака-вестника» Калидасы, он обращается к поэмам Модхушудона Дотто и Рабиндраната Тагора, стихам Омара Хайяма, лирическим песням бхакти и мифологическим сюжетам эпоса.

Таким образом, первый этап самостоятельного творческого пути О. Тагора можно определить как практическое изучение, освоение наследия индийской художественной культуры. В этот период он достигает свободы владения техникой миниатюрного письма, находит в традиционном искусстве круг тем и изобразительных приемов, созвучных своему особому поэтическому мироощущению.

Интересно отметить при этом, что для О. Тагора живописное наследие — это прежде всего миниатюра средневековья. Древняя монументальная живопись, уже открытая к тому времени, остается чуждой его стилю. Обращение О. Тагора к миниатюрной традиции, и в первую очередь к позднегогольской миниатюре и живописи Кангры, не случайно. Миниатюра позднего средневековья исторически ближе всего ко времени Бенгальского Возрождения. Это последний расцвет средневекового искусства, его последняя стадия, на которой в недрах феодального искусства появляются ростки нового мировоззрения. Эти черты нового видны и в поздней портретной миниатюре могольской школы, и в особенности в живописи северных школ «пахари», завершающим этапом которых была школа Кангры.

Миниатюра Кангры прежде всего лирична. Это своеобразная лирика раннего восточного романтизма, пришедшего в изобразительное

искусство в эпоху позднего средневековья. Она имела свои прототипы и в литературе, и в религиозно-философском сознании — движении бхакти. Поэтому и образ человека в миниатюре Кангры несет в себе черты особой лирической идеализации. Фигуры мужчин и женщин приобретают странные пропорции, близкие к золотому сечению. Удлиненные миндалевидные глаза и тонкий профиль завершают этот облик, рожденный наблюдением природы и одновременно стилизацией ее в соответствии с новым эстетическим идеалом.

Пейзаж становится не просто фоном совершающегося события, но активным компонентом композиции, создающим особую интимную атмосферу, необходимую всему лирическому строю Кангры.

Выделенная и очищенная эмоция, переданная в диалоге взглядов и жестов, в деталях пейзажа, в колорите и линейном ритме, сопутствует тому или иному каноническому сюжету, подобно музыкальной раге, имеющей строго определенное значение. Именно на этой эмоциональной основе внутри жесткой традиционной системы вызревает зародыш индийского гуманизма. В отличие от гуманизма европейского Возрождения, построенного на рационализме и развитии человеческой индивидуальности, гуманизм искусства бхакти никогда не выходил за пределы эмоции и никогда не стремился к индивидуализации. Его пафос — в утверждении красоты человеческого бытия, его гармонии с окружающим миром.

Наивно-романтический интерес к человеку и его эмоциональной жизни, зародившийся в поэзии и живописи эпохи бхакти, должен был перерасти в современное восприятие человеческой личности. Этот процесс продолжается в искусстве Обониндронатха Тагора почти с той же точки, на которой он был прерван на рубеже XVIII—XIX вв.

К началу 1910-х годов в творчестве О. Тагора появляются новые черты. 1900-е годы — время усиленного изучения классической индийской древности. В это время выходят солидные монографии Э. Хейвелла, снаряжаются экспедиции по изучению росписей Аджанты и Багха, ведут пропаганду индийского искусства в Индии и за рубежом А. Курмарасвами и Виктор Голубев. В Шантиникетон по приглашению Р. Тагора приезжают японские художники, у которых О. Тагор изучает технику дальневосточной живописи.

Вся эта полная разнообразными событиями жизнь не могла не оказывать на художника определенного воздействия. Ему становится тесно в узких рамках миниатюрной традиции, он жадно впитывает все, что могло влиться в его индивидуальный стиль, независимо от того, пришла ли эта традиция из древней Индии, Японии или Европы. Он пишет картины с объемным светотеневым изображением, в «европейской» манере, пытается освоить темный колорит пещерных росписей Индии, пробует свои силы в технике фрески, изучает эстетику дальневосточного искусства.

Не замыкание в узком кругу стилизации, не ремесленное повторение заданных образцов, но широта кругозора, глубокий интерес к мировой культуре и поиски, утверждение в ней своего места составляют пафос течения, возглавляемого О. Тагором в это время.

В ряду новых удачных поисков и находок художника встречаются просчеты и творческие неудачи. Так, невыразительными, неприятными по цвету и рисунку вышли листы в смешанной «индо-европейской» манере «Рукмини» и «Будда и Суджата», выполненные около 1903 г. Попытка объединить открытый цвет с объемно-иллюзорным изображением, сочетание условной миниатюрной традиции с натуралистически трактованными деталями привела к эклектике и художественному неправдоподобию. Выполненная в технике фрески композиция «Радаха и Кришна» (ок. 1908) несовершенна по рисунку и цвету и не может считаться более, чем техническим экспериментом.

Зато другая фреска, написанная в то же время, «Качха и Деваяни», пленяет простотой форм и выразительностью колорита. Достоинства фрески позволили сказать известному индологу Стелле Крамриш, что «ни одна из позднейших работ Тагора не может сравниться с этим панно»⁴.

Впитанные и переработанные О. Тагором изобразительные традиции классической Индии, Дальнего Востока и античности позволили ему создать новый образ, в котором снова сочетаются глубина литературного подтекста с лаконизмом изобразительного языка.

Качха, посланник богов, узнает у мудреца Шукры тайну бессмертия, чтобы передать это знание богам. Влюбленная в юношу дочь Шукры Деваяни просит его остаться с ней и вдвоем вкушать радость вечной жизни. Связанный долгом Качха отказывается от предложения девы и получает ее проклятие: сам он никогда не сможет воспользоваться плодами своего знания. Этот миф, поэтически претворенный Рабиндранатом Тагором в его поэме «Прощальное проклятие» («Бидайо Обхипап», 1894), лег в основу фрески.

Драматический диалог героев передан художником просто и выразительно. Если в фигуре Качхи еще сквозит оттенок дидактики и внешне трактованной позы, то образ Деваяни полон значительности и сдержанного обаяния. Ее строгий силуэт четко выделяется на светлом фоне фрески, а традиционный жест руки, теребящей ожерелье, удивительно естествен. В этой композиции уже бессмысленно искать истоки той или иной изобразительной традиции, хотя цветовая гармония и строгость силуэта могут напомнить фрески античности, а мягкая белизна свободного фона вызывает аналогии скорее с пространством дзенского «сада камней», чем с белым фоном миниатюр «пахари». Виртуозное владение условным языком восточного искусства позволило художнику создать ясную, гармоническую композицию, отбросить лишние детали, приковав все внимание зрителя к выразительному в своем лаконизме диалогу взглядов и жестов.

Однако излюбленной техникой О. Тагора по-прежнему остается миниатюра, и в этой области в 1900-е годы у него также происходят качественные изменения. Миниатюры О. Тагора более не подражают формам индийских школ средневековья. В них, так же как

и в описанной фреске, сплетаются разнообразные живописные традиции. Из миниатюр этого времени исчезают яркие краски, они становятся сдержанными по цвету, иногда почти монохромными. В них преобладает открытый фон золотистого старинного шелка или потемневшей бумаги, на который ложатся блеклые, приглушенные тона акварели или темперы. Художник как бы намеренно стремится «состарить» свои листы, сообщить им аромат древности, словно приблизить свои работы к тем прошедшим временам, когда были созданы их литературные прообразы.

Так написаны миниатюры «Синдбад», «Конец пути», «Путешествие императора в Кашмир», «Последние дни Шах-Джехана», серия иллюстраций к стихам Омара Хайяма, созданная специально для лондонского издания стихов поэта (все около 1908—1915 гг.). В этой серии с ее мягкими, то розовыми, то зеленоватыми, то белыми пятнами, скупо положенными на охристый фон, особую выразительность приобретает линия, тонкая, точная, удивительно музыкальная. Особенно интересна миниатюра с воображаемым портретом Хайяма, спящего в углу своей кельи рядом с опорожненным винным кувшином. Только три цвета введены художником в палитру: мягкий оливково-зеленый — в халате поэта и листьях далеких тополей, светло-коричневый — в плавных линиях кувшина и рамы маленького оконца и, наконец, жемчужно-белый — в одежде Хайяма и мерцающих вдали куполах мечети.

Иллюстрируя арабские сказки и стихи Хайяма, О. Тагор стремится подчеркнуть прелесть вызванных из прошлого образов, дать своему зрителю и читателю почувствовать огромный пласт времени, под которым остается нетленным истинное искусство. Отсюда — желание придать живописи старинный, антикварный вид и тем самым как бы повысить ее историческую значительность.

Миниатюра «Мумтаз», по-видимому, является воображаемым портретом жены Шах-Джехана⁵. Снова поблекшие, словно от действия времени, краски, тончайшие сопоставления глубокого сизовато-синего с нежно-бирюзовым и розовым. Художник как бы соперничает со средневековым мастером в своем умении почувствовать красоту материала, ощутить особую мягкость фактуры потемневшего шелка, матового сияния водяных красок, легкой золотой и серебряной пудры, как бы ненароком просыпанной и втеревшейся в поверхность шелковой ткани миниатюры. Мы обнаруживаем здесь исконную черту восточного искусства и ремесла — повышенное чувство материала, фактуры как неременного компонента создания произведения искусства.

Теперь О. Тагор не почтительный ученик средневековых мастеров, но убежденный пропагандист художественного наследия, эстетик-практик, утверждающий ценность древней живописной культуры.

Портрет, созданный по воображению, занимает особое место в творчестве О. Тагора. Помимо названных образов Омара Хайяма и

⁵ Экспонировалась на выставке в Москве в 1972 г. (Современное искусство Индии (из собрания Национальной галереи современного искусства в Дели). Каталог. М., 1972).

⁴ Abanindranath Tagore. His Early Work, p. 16.

Мумтаз-Махал, к этому жанру можно отнести миниатюру «Шах-Джехан, смотрящий на Тадж-Махал» (1900-е годы), «Ума» (ок. 1915 г.) и др. Им всем свойственны черты максимального обобщения, основанного на использовании одной, доминирующей, черты образа, его эмоционального ключа.

Эти же качества переходят и в портреты реальных лиц, написанных О. Тагором. Таков портрет старого Абдул Кхалика, антиквара с Парк-стрит в Калькутте, хорошо знакомого Тагору. Из золотистой туманной дымки как бы запыленного интерьера чуть проступает спокойная фигура сидящего старика в белых одеждах, чуть виднеются бронзовые сосуды и скульптуры. Лишь застывшее мудрое лицо его и старческие руки, перебирающие четки, тщательно прорисованы и вылеплены с наблюдательностью реалиста. Абдул Кхалик словно составляет единое целое с миром старинных вещей, живет их жизнью и историей, умудрен долгим наблюдением смены человеческих судеб, прошедших вместе с этими вещами через его руки. Вновь художник вносит сложный романтизированный подтекст в простой, обыденный сюжет, взятый на этот раз прямо из жизни. Но даже полное реалистической точности произведение его не может жить без придания изображаемому некоего обобщенно-символического смысла.

В этот ряд можно поставить портрет Рабиндраната Тагора — «Баул», выполненный около 1915—1916 гг. Поэт изображен в роли слепого певца-баула в своей музыкальной драме «Фальгуни»⁶. Пьеса была написана Р. Тагором и впервые сыграна в Шантиникетоне в марте 1915 г. во время визита Ганди, а в 1916 г. — в Калькутте, с целью сбора средств голодающим. Героическая символика и сказочная поэтичность замысла сочетаются в ней с острой социальной сатирой. Роли поэта Кобишехора в прологе и бродячего певца не случайно были выбраны самим Р. Тагором — обе они являются своеобразным философским комментарием пьесы, поэтическим кредо автора.

На гладком фоне чуть удлиненного листа — фигура высокого старца в светлых свободных одеждах, полная динамики и пластической выразительности, — Рабиндранат Тагор был незаурядным актером.

Победа придет, победа придет,
Привет тебе, о герой!
Жизни и счастья победа,
Света победа,
Твой час настает⁷. —

звучит песнь бродячего певца.

Традиционный стиль О. Тагора здесь резко меняется: яркий образ, созданный поэтом-актером, побеждает спокойную, порой почти гедонистическую созерцательность художника. Светлый силуэт поэта в развивающихся одеждах полон экспрессии, неудержимой силы — и в

⁶ В русском переводе «Торжество весны». Тагор Р. Сочинения, т. 7. М., 1964.

⁷ Там же, с. 357. Перевод С. Цырина.

то же время той законченности, чистоты линии, скрытой декоративности, которые присущи лучшим работам О. Тагора.

Жанр, в котором выступает здесь О. Тагор, условно можно было бы назвать «портретом в роли», ибо это, разумеется, не портрет в обычном смысле этого слова. Такой род портрета более органичен для творчества О. Тагора, так как он заключает в себе уже готовое «литературное» решение образа с определенной доминирующей в нем чертой.

Создание обобщенного типа — характерная черта портретного творчества О. Тагора. Наиболее интересным в этом ряду может быть назван образ Джотириन्द्रонатха Тагора, старшего брата Рабиндраната, философа, издателя, общественного деятеля, художника-любителя. На портрете изображен спокойно, почти торжественно сидящий старец, полный внутренней силы и достоинства. Лаконично переданный силуэт простого одеяния, выразительная чеканная линия профиля, отсутствие аксессуаров придают этому портрету особую значительность и монументальность, заставляя забыть о миниатюрной технике и малых размерах листа. Портрет, как и большинство работ О. Тагора, не датирован, но возраст изображаемого позволяет думать, что он написан около 1920 г.

Портреты Абдул Кхалика, Джотириन्द्रонатха и Рабиндраната Тагоров занимают особое место в творчестве художника. Несмотря на то что он не отказывается здесь от своих принципов, сохраняя и традиционную технику миниатюрного письма, и романтическую стилизацию, этим работам О. Тагора присущи новые качества. Впервые содержанием его картин становится реальная действительность в ее наиболее сложном, глубинном проявлении — личность современника. О. Тагор подходит к этой новой в его искусстве теме осторожно, опираясь на накопленный за годы стилизации и осмысления традиции опыт. На основе линейно-колористического строя традиционной живописи он приближается к реалистической трактовке образа в его максимально обобщенных формах.

В недрах его романтически-стилизующего искусства появляется зародыш реализма, не развившийся в полной мере в его собственном творчестве, но знаменующий своим появлением перелом в самом искусстве Бенгальского Возрождения. Пройдя через долгий путь стилизации, изучения национальных традиций, индийская живопись подходит к синтезу современности и художественного наследия, обретая, наконец, самостоятельность полноценной национальной культуры.

Творчество О. Тагора подводит живопись Индии к современной эпохе, за двадцатилетие покрывая полуторастолетний путь, отделявший индийское средневековье от мировой культуры нового времени.

На этом пути в творчестве О. Тагора переплетаются многообразные традиции мировой художественной культуры. Некоторые из них, подобно традиции миниатюрного письма, отчетливо осознаются художником, он следует им с программной последовательностью. Другие, как живописная традиция Дальнего Востока, присутствуют в его работах наряду с основной, миниатюрной, традицией и воспринимают-

ся художником в более общей форме. Некоторые же вряд ли осознают в это время самим автором и даже в чем-то отвергаются им. Так, явно не принималась О. Тагором и в особенности его последователями и пропагандистами академическая манера письма, как явление, в корне чуждое индийскому эстетическому чувству. Тем не менее отвергнуть европейскую изобразительную традицию в целом художник все-таки не мог — уже не мог, потому что его восприятие мира, зрительное отображение пространства прошло школу европейской объемно-пространственной системы живописи. Поэтому ни в одной из работ он практически не отказывается ни от перспективы, ни от объема, а лишь маскирует их, приближая свои композиции по форме к плоскостным изображениям восточной миниатюры.

Чрезвычайно многогранно в творчестве О. Тагора проявляется и играет лишь немногим меньшую роль в формировании его стиля, чем изобразительные традиции Востока, скрытое влияние другого направления европейского искусства — прерафаэлитов. Оно органически вошло в искусство Тагора в силу созвучности их идей его собственным настроениям. Впервые О. Тагор обращается к национальному художественному наследию в 1892—1895 гг. («Абхисарика», «Кришна-Лила»), а в 1897 г. начинает сотрудничать с Э. Б. Хейвеллом, который в своих теоретических трудах неоднократно повторяет концепции прерафаэлитов в отношении к художественному наследию. Видимо, где-то в последующие годы О. Тагор глубже знакомится с живописью и особенно графикой этого направления. В его работах 1908—1915 гг. ясно чувствуется связь с графическим мастерством О. Бердсли, Э. Берн-Джонса, что заметно и в филигранной выразительности контурной линии, и в поэтизации особенной, «вековечной», немного «сочиненной» атмосферы Востока, в работах того же Бердсли и Росетти. В данном случае, видимо, собственные искания художника, эстетическое преломление им изобразительных традиций миниатюры и дальневосточной живописи смыкаются с аналогичными поисками прерафаэлитов и дают своеобразный двойной эффект в таких его работах, как серия к «Рубай» Омара Хайяма, «Ума» и др.

Эта особая «смешанность» художественных традиций Запада и Востока, пронизанная чувством историзма и потому не имеющая ничего общего с эклектикой, отмечается и индийскими исследователями. «Почти невозможно пытаться проводить какие-либо аналогии или параллели с живописью Обониндронатха Тагора, — пишет известный индийский искусствовед О. К. Гангули. — Можно пытаться характеризовать его работы как причудливую смесь Берн-Джонса и Бехзада, Моларама и Огата Корина. Однако он остается самим собой — волшебник формы и маг цвета»⁸. О. К. Гангули призывает не анализировать живопись О. Тагора как цельный и неделимый феномен, подчеркивая тем самым и его связь со всеми названными традициями и неразрывность их в работах художника. Однако он сам противоречит себе, несколькими строками выше пытаясь разобраться в истоках твор-

ческого метода О. Тагора: «Многие неправильно считают, что Обониндронатх — «возрожденец», воскрешавший и повторявший формулы древних школ живописи. Его гений заключается в сверхъестественной способности ассимиляции методов и стилей разных стран и школ. Он в равной мере легко использует секреты живописного искусства Восточной Азии и европейских мастеров в свободном духе эклектизма, а в своих экспериментальных творениях гармонически сжаты западный и восточный способы видения в их непостижимом слиянии. Главной чертой его замечательных миниатюр являются ярко романтическое и лирическое начала, а также возвышенное и мистическое отношение к своим героям, которое поднимает его много выше буквалистского натурализма»⁹.

Близко к О. К. Гангули (несмотря на некоторые отличия) характеризует творчество О. Тагора Бинодбихари Мукхерджи, один из его ранних учеников: «Техника Обониндронатха исходит из могольской, японской и европейской традиций. Сегодня не приходится сомневаться, что манера его относится к реалистическому типу. Но реализм его картин не имеет ничего общего ни с английским академизмом, ни с японским, ни с могольским типом (искусства. — *И. Ш.*). Это абсолютно его собственный реализм; чтобы быть более точным, можно сказать, что он представляет декоративные формы могольской школы со всей ее тонкостью в более реалистическом свете и манере, которую он использует, не принадлежат ни к какой особой традиции. Это целиком его собственное творение для выражения его собственной идеи. Обониндронатх не был основателем какой-либо традиции в живописи, он был создателем нового стиля»¹⁰.

Как видим, один из авторов отказывается дифференцировать различные тенденции и стили в творчестве О. Тагора, другой намеренно выделяет три исходных компонента его живописи, но оба приходят к одному выводу: каковы бы ни были эти первоначальные традиции, к какому бы наследию ни обращался художник, конечным результатом его творчества была полная переработка наследия, создание нового художественного феномена. О. К. Гангули подчеркивает при этом романтическое и мистическое, «непостижимое», «сверхъестественное» в творческом гении художника; Б. Мукхерджи — напротив, называет его искусство «реализмом нового типа». Г. Венкатачалам воспекает «мистицизм, идеализм и многозначительность»¹¹ его творчества; исследователи говорят то о «непостижимом слиянии», то об «эклектизме» О. Тагора, причем все эти весьма противоречивые с точки зрения современного искусствознания определения даются приверженцами художника и носят явно апологетический характер. Те же определения используют в критическом смысле и противники Бенгальского Возрождения. Вся эта терминологическая путаница и противоречивость оценок живописи О. Тагора отражает сложность развития индийского искус-

⁸ Там же, с. 12.

¹⁰ Там же, с. 19.

¹¹ Venkatachalam G. Contemporary..., p. 20.

⁸ Abanindranath Tagore. His Early Work..., p. 13.

ства и искусствознания, неопределенность идеологических позиций художников и критиков и их упорное стремление найти истинные пути развития национальной культуры.

Характерно, что, определяя основные качества живописи О. Тагора, Н. Бошу сказал о своем старшем друге и учителе: «Замечательно, как он стремился освободить индийское искусство от тисков древней и средневековой техники — техники Аджанты, моголов, Кангры и прочих школ живописи. Он старался освободить искусство от жесткой, орнаментальной и запутанной манеры и дать ей полную свободу в выражении чувства и настроения (раса)»¹².

Н. Бошу выделяет в творчестве О. Тагора черту, более всего скрытую от поверхностного взгляда, но наиболее близкую ему самому — новаторство. Это не случайно: если современный зритель, знакомый со всеми направлениями искусства XX в., скорее замечает в живописи Бенгальского Возрождения черты стилизации, традиционности его, то непосредственный участник течения, прошедший через все его поиски, поражения и достижения, видит в этом движении прежде всего его новаторскую, созидательную сторону. При этом Н. Бошу имеет в виду работы О. Тагора раннего периода, рассмотренного нами выше, а не дальнейший его творческий путь, когда художник обратился к различным течениям европейского искусства. Его работы в европейской манере представляют собой или довольно сухие штудии природы («Автопортрет»), или маловыразительные наброски¹³. В поздние годы он отдает дань даже формалистическим течениям.

Как сообщает Аджит Мукхерджи, «в своих поздних работах О. Тагор постоянно экспериментировал с ветками, сухими корнями, крючками и болтами, ржавыми гвоздями, выброшенными игрушками и даже обломками мебели. Разнообразие техники и многогранное вдохновение сопутствовали его зрелости, и его формы, уже не облеченные в мягкие тона, становятся выразительными и законченными»¹⁴.

Однако сам художник не придавал большого значения этим экспериментам и считал главным делом своей жизни создание новой школы живописи в начале века. В предисловии к альбому своих работ 1898—1920 гг. О. Тагор пишет: «Когда я смотрю на свои ранние работы, которые первыми получили признание как индийское искусство, я чувствую, что они могли бы быть лучше; и все же жаль, что индийское искусство не следовало линии, взятой им вначале, и уклонилось с великого пути — мое сердце сжимается, когда я думаю об этом»¹⁵.

* * *

По всей вероятности, художник был прав в своей оценке прошлого, и его работы первого двадцатилетия века можно назвать периодом расцвета его творчества. Интересно, что и Н. Бошу усматривает

истинное новаторство именно в этом направлении творчества своего учителя, которое было связано с годами становления индийского искусства.

К сожалению, среди последователей О. Тагора в начале века было немало художников, трактовавших эстетическую программу национального возрождения искусства более узко и поверхностно.

Далеко не все они обладали таким живописным даром и такой же мерой духовной культуры и эрудиции, как О. Тагор, чтобы преодолеть те трудности в построении новой культуры, которые неизбежно должны были возникнуть на первом его этапе. Одним из главных недостатков их было суженное понимание традиционности и национального своеобразия искусства. У эпигонов бенгальской школы отсутствует главная черта их учителя — стремление связать прерванную нить развития искусства, протянуть ее из глубины веков в современность. Вместо этого они намеренно отворачиваются от жизни, возвращаясь к повторению тем, сюжетов, а в конце концов и идеологической основы искусства средневековья — философских концепций индуизма, введенных на язык буржуазного национализма.

Утраченная цельность религиозно-философского сознания и его пластического выражения в формах культового канонического искусства древности и средневековья оборачивается здесь вымученными попытками отобразить отвлеченные и универсальные концепции индуизма в формах порой чрезвычайно сенсуалистического характера, парадоксальным образом сочетающих в себе ирреальное и натуралистическое начала. Абстракция древней религиозной символики уступает место грубой иллюстративности.

Так возникают субъективно-символические образы, подобно «Вдохновению» Ш. Н. Гупто. На картине изображена женщина, в состоянии экстаза и отрешенности жеманно вступающая в пламя, в то время как сверху, означая, видимо, озарение свыше, на нее спускается светлый луч божественного сияния. Умозрительный характер такого «искусства» вызывал попытку перевести переусложненные теософские представления на язык образности; художники в этих произведениях, лишенных опоры в мире человеческих эмоций и ассоциаций, прибегали к буквально иллюстративной форме такого «перевода» софизма в изображение. Тем самым консерваторы бенгальской школы, не подозревая этого, исключали свое искусство из сферы эстетического, всегда апеллирующего к эмоциональной области человеческого бытия, включающей в себя сложные, многообразно опосредованные способы ассоциативно-художественного мышления.

Эклектическая смесь иконографических типов, технических приемов при полном отсутствии колорита, композиционного строя, выразительности рисунка характерна для всех этих произведений.

Увлечение теософскими догматами, выведенными из религиозных трактатов средневековья, не позволило этим художникам разглядеть подлинную ценность традиционного искусства. Они прошли мимо необычайной в своей пространственной завершенности и гармонии пластики древнего искусства, мимо редкого богатства колорита средневе-

¹² Abanindranath Tagore. His Early Work, p. 11.

¹³ Маджумдар Лала. Обониндронатх. Коликата, 1966.

¹⁴ Mookerjee A. Modern Art in India. Calcutta-New-Delhi, 1956, p. 13—14.

¹⁵ Abanindranath Tagore. His Early Work, p. 7.

ковых школ миниатюры и уж вовсе не заметили всего обилия и разнообразия форм народного творчества.

Характерным представителем этого круга художников можно назвать Промода Кумара Чаттерджи, чья акварель «Шива-Чандрасекхара» хранится в собрании ГМИИВ. До своего присоединения к новому течению он был посредственным портретистом и работал в европейской технике, отвергая принципы Бенгальского Возрождения. В 1914 г., после паломничества в Гималаи, к «обителям Шивы», он поступает в школу О. Тагора. В дальнейшем своем творчестве П. К. Чаттерджи выступает как крайний мистик. «Шива-Чандрасекхара» дает полное представление о его живописи: на мерцающем грязно-синем фоне слабо прослеживается светящаяся фигура Шивы-Йога в состоянии самосозерцания. При всей ортодоксальности темы в картине нет никакой связи с национальными художественными традициями: она с таким же успехом могла быть выполнена прерафаэлитом, назарейцем или другим представителем европейской мистико-романтической школы, совсем незнакомым с восточной изобразительной традицией.

Те же качества обнаруживаются в листах Ш. К. Укила «Простая молитва», «Смерть Будды», «Бессмертная флейта». Изобразительно эти работы восходят скорее к живописи прерафаэлитов, чем непосредственно к традициям восточного искусства. «Священный танец» Р. Чугхата полон мистического экстаза и одновременно замаскированной, но легко читающейся эротики. Изобразительные традиции индийского искусства опять остаются за пределами такой живописи.

Можно было бы продолжить перечень подобных произведений — все они выполнены в тусклых, сизовато-серых, сиреневых и темно-охристых тонах, с нарушениями пропорций в изображении удлинённых, слегка анемичных человеческих фигур, с жестко вычерченными контурами и навязчиво повторяющимися типами лиц, фигур, одежды и деталей фона. Практически творчество этих художников явилось прямым продолжением традиций британских художественных школ.

Ограниченное понимание национальной самобытности индийского искусства как особой его «духовности», мистицизма, возникшее не без влияния европейских теософских обществ, имело своим следствием полное пренебрежение к изобразительной традиции национальной живописи. Поэтому приемы дешевой европейской иконы-олеографии, несмотря на ее явно христианское содержание, нередко использовались эпигонами бенгальской школы. Тем самым в корне подрывалась основная идея движения — освобождение индийского искусства от влияния пошлой буржуазной культуры метрополии.

Немногим лучше обстояло дело у художников, идущих по пути стилизации внешних форм. И они не избежали сентиментальности и слащавой театральности в трактовке жанрового или мифологического сюжета, шаблона в изобразительной форме, носящей одновременно черты эклектизма. Ни один из них не создает своего художественного почерка: навязчивое повторение искусственно выработанных приемов при ограниченном круге сюжетов приводит к полной нивелировке их творчества.

Так, Кшитиндронатх Моджумдар, сочетая в своих листах традиции индийской миниатюры и японской гравюры, создает ряд женских образов, «Шакунтала», «Любимец», «Цветочница» и т. п. Повторение одних и тех же линий, красок, мотива хрупких белых цветов на старых ветвях, заимствованного из дальневосточной живописи, утомляет своим однообразием и отсутствием стоящего за всем этим реквизитом содержания. При этом каждая из этих работ не лишена изящества силуэта, плавности музыкальных линий и тонкости колорита, и лишь однообразное повторение мотива говорит о бедности художественного мышления автора.

Рабиндранат Тагор одним из первых заметил опасность этого пути. Современник течения Арун Сен вспоминает о своей беседе с великим писателем в 1914 г.: «Мы живем в преддверии промышленной революции, — приводит он слова Р. Тагора, — и бешеный темп прогресса означает гибель всего, что прошлое оставило нам. Именно это мы должны принять к сведению, а не память об отдаленном прошлом. Он напомнил мне о жестокой судьбе братства прерафаэлитов, о заслуженном погребении Росетти и Миллеса... о том, в какой мрак и уныние нас ввергли прерафаэлиты. Сейчас это кажется трюизмом, тогда это было откровением»¹⁶.

Умом философа и чутьем гениального художника Рабиндранат Тагор раньше всех своих современников сумел многосторонне и объективно оценить заслуги и ошибки Бенгальского Возрождения, понять ход культурно-исторического процесса и предвидеть его дальнейшее развитие.

НОНДОЛАЛ БОШУ

В многогранном творчестве О. Тагора были заложены основные черты нового течения. Эти принципы по-разному и в разной степени были развиты в творчестве его учеников и сподвижников, среди которых наиболее ярко выделяется фигура Нондолала Бошу, старейшего представителя современной живописи Индии. Именно Н. Бошу оказался тем из последователей О. Тагора, который сумел понять суть нового течения, подхватить его главную струю.

Знавшие Обониндронатха Тагора и Нондолала Бошу рассказывают историю старого баньяна в Шантиникетоне. В своем доме в Калькутте Обониндронатх вырастил карликовый баньян и подарил его Нондолалу Бошу. Нондодал посадил баньян в землю в Шантиникетоне около здания Кала-Бхавана. Скоро баньян разросся и превратился в огромное дерево.

Эта история как нельзя лучше отражает характеры и темпераменты обоих художников. Сдержанный, камерный в теме и манере, Обониндронатх обращается в своих работах к литературным и историческим сюжетам. В свою очередь монументальное искусство классической эпо-

¹⁶ Sen A. Rabindranath and Art.—«The Calcutta Municipal Gazette», vol. LXXV, N 21, p. 92.

хи, скульптура и стенописи Аджанты, Багха, Конарака оказывают первостепенное влияние на творчество Нондолала; его привлекают простые и выразительные формы народного искусства, в то время как О. Тагор склоняется к миниатюрной традиции. Тагор начинает новое направление в живописи; Бошу развивает его и воспитывает новое поколение художников, переросших впоследствии границы Бенгальского Возрождения.

Нондолал Бошу (1883—1966) родился в деревне Кхарагпур в Бихаре. У его отца, служащего лесного хозяйства, было девятнадцать детей. В доме традиционно отмечались все праздники, к которым его мать, подобно всем женщинам деревни, рисовала яркие лубки, расписывала стены и пол дома, делала нарядных кукол. У мальчика навсегда сохранилась любовь к простому и выразительному народному искусству, к которому он не раз обращался на разных этапах своего творчества.

Окончив школу, Н. Бошу учится в колледже в Калькутте, не проявляя, однако, больших способностей. Его гораздо больше интересовала живопись, и в 1905 г. он поступает в руководимую Э. Б. Хейвеллом Калькуттскую школу искусств, в класс Обониндронатха Тагора. С этого времени вся жизнь художника тесно связана с семьей Тагоров, с их художественным кружком. Он становится спутником Рабиндраната в его неустанных путешествиях по стране и за ее пределами.

Жадно впитывая все впечатления окружающей жизни, включаясь в активнейшую общественную и художественную жизнь Бенгалии, Н. Бошу стремится найти свой путь в искусстве.

Творческий путь Бошу сложен и противоречив, и в то же время его искусство несомненно ближе стоит к современной живописи Индии, теснее связано с ее современными направлениями.

Первые работы Н. Бошу близки к манере О. Тагора. Они отличаются изяществом рисунка и законченностью техники, так же невелики по размерам, выполнены акварелью в мягких, сдержанных тонах. Такова одна из его ранних миниатюр — «Сати», написанная в 1908 г., в период обучения в классе О. Тагора, изображающая самосожжение юной вдовы на погребальном костре мужа — коленопреклоненная женщина в молитвенной позе среди тонких и мгlistых языков пламени. Бошу здесь весьма близок к миниатюрам О. Тагора этого же времени (серия к стихам О. Хайяма, арабским сказкам и т. п.) — тот же общий темно-охристый тон, скупость цвета, лаконизм точного рисунка.

Однако уже в ранних работах Н. Бошу можно увидеть существенное отличие от живописи О. Тагора: одаренный ученик обращает внимание не столько на литературную сторону сюжета, сколько на изобразительную форму, рисунок, линейную композицию. Некоторые работы молодого Бошу отчасти даже страдают от этого — от них тянет холодком рассудочности, порой неприятно удивляет резкий, холодный цветовой строй, но рука художника везде остается уверенной в непогрешимости точно найденной линии. Таковы миниатюры «Освобождение

Ахальи» (1910), «Шива, выпивающий яд», «Партхасаратхи» (1912).

Первая из этих работ, «Освобождение Ахальи», представляет собой еще ученическую композицию, выполненную, правда, твердой рукой, но трактованную несколько внешне и холодно. Пространство листа художник строит, сообразуясь с законами европейской иллюзорной живописи, фигуры юношей и Вишвамитры изображены в свободных и естественных позах. В то же время их обобщенные силуэты, точный уверенный рисунок говорят о знакомстве художника с древней пластикой классического периода. У Рамы и Лакшмана широкие округлые плечи, стройный стан мягко изогнут, украшения, охватывающие их руки и ниспадающие с шеи, — все соответствует тому идеалу мужской красоты, который вырабатывался в классическом искусстве древней Индии.

Н. Бошу явно стремится освободиться от чисто миниатюрной традиции своего учителя, пытается найти способ ввести в свое искусство другие пласты индийской культуры. Однако опыта у молодого художника еще недостаточно, мало развит вкус. При свободном владении рисунком художник мало заботится о колорите: сочетание сизоватых и розовых тонов в этом листе (излюбленный колорит возрожденцев) только усиливает впечатление ученической холодности раскрашенного рисунка.

Несмотря на кажущееся внешнее сходство приемов, две следующие работы — «Шива, выпивающий яд» и «Партхасаратхи», существенно отличаются от предыдущей миниатюры. Между ними лежит путь, пройденный художником за два года изучения наследия классики, и на этот раз уже не в стенах музеев или колледжа.

По окончании художественного училища Н. Бошу по приглашению Тагоров начинает работать в их доме в Калькутте в качестве учителя рисования, сотрудника домашнего музея (как уже говорилось, коллекции Тагоров были редкими по широте и качеству предметов искусства), наконец, в качестве постоянного участника литературно-художественного кружка, группировавшегося вокруг семьи Тагоров.

В декабре 1910 г. Н. Бошу вместе с учениками О. Тагора О. Халдаром, Венкатаппой и Ш. Гупто присоединился к экспедиции, организованной Индийским обществом и Британским музеем. Проработав в Аджанте три месяца, художник возвращается в Калькутту.

Работа в Аджанте, несомненно, сказалась на всем дальнейшем творчестве Н. Бошу. Тесный творческий контакт с наследием гениальных мастеров классики выработал у художника принципиально новые качества изобразительной манеры, он находит созвучные своему темпераменту изобразительные средства. Новое чувство монументальности и значительности образа появляется в его работах, пока еще не больших по размеру. Фигуры укрупнены, придвинуты к зрителю, окружающее пространство фона сведено к минимуму, изображение строится на выразительности линейно-пластических форм почти монохромной живописи. Именно так написаны обе работы 1911—1912 гг. — «Шива, выпивающий яд» и «Партхасаратхи».

Что же привлекло Н. Бошу в произведениях классики древней Индии? Какие именно черты ее искусства получили новую интерпретацию в работах молодого художника? Нам легче будет ответить на этот вопрос, если мы вспомним ранние работы О. Тагора и его отношение к стилизации. О. Тагор приходит к своим образам от литературно-художественных мотивов, импульсом к его картинам может послужить историческое предание, стих и в равной мере живописное произведение древности. При этом изобразительные, пластические качества образа не играют доминирующей роли в его композициях, но живут лишь в комплексе с остальными средствами (сюжетом, литературным подтекстом, историческим восприятием и т. п.).

Н. Бошу — гораздо больше своего учителя одаренный чисто профессиональными способностями художник. Там, где О. Тагор видит образ, богатый художественно-ассоциативными связями, образ-комплекс, Бошу воспринимает прежде всего его пластическую выразительность. Он говорит всегда на языке изобразительного и только изобразительного искусства. Поэтому и его обращение к наследию классики — это прежде всего упоение пластическим мастерством древних живописцев и скульпторов. Обращаясь к мифологической тематике, художник тем самым как бы получает возможность соперничать в мастерстве с «шильпинами» древности. Изображения Шивы или Кришны, дающего наставления Арджуне, напоминают скорее зарисовки канонических скульптур, чем самостоятельные листы. Они сияют холодным отсветом камня, а линия, очерчивающая фигуры, достигает предельного лаконизма и завершенности.

Именно эта способность владеть линией позволила впоследствии Р. С. Дасу говорить об особом «линейном» искусстве Бошу: «...все его наброски производят впечатление блестящего владения линией. В простых линиях он передает величайшие из своих идей»¹⁷. По словам того же критика, художник и позднее придавал большое значение линии как средству художественной выразительности в искусстве Востока: «Восточное искусство вообще и индийское в частности представляет собой линейное искусство и стремится передавать внутреннюю сущность вещей, а не их внешнюю сторону»¹⁸.

И все же, при всех формальных достоинствах этих работ, от них веет холодком «классицизма», их пафос обращен не к чувству человека, но к его рассудку. Крайняя отвлеченность философско-религиозного сюжета не оставляет места для его эмоциональной трактовки, без чего произведение искусства не способно «обрести» себя и остаться набором блестящих формальных приемов. Видимо, художник и сам чувствовал ограниченность своего творчества, понимал, что только механическим повторением сюжетов и изобразительных приемов прошлого невозможно создать подлинно современное искусство. Одновременно пришло и осознание элитарности этого направления, его недоступности широкому кругу зрителей. Н. Бошу ищет пути превращения

¹⁷ Das R. S. Nandalal Bose and Indian Painting. Calcutta, 1958, p. 16.

¹⁸ Ibidem, p. 1.

своего творчества в истинное возрождение индийской культуры, доступной народу и понятной ему.

В кружке О. Тагора в Джорашанко велось немало споров о будущем индийского искусства. В 1913 г. между О. Тагором и Н. Бошу возник один из таких споров, толкнувших Бошу на поиски нового пути. «Результаты дискуссии, — пишет биограф Н. Бошу, — не были опубликованы, но известно, что главным предметом спора был вопрос о том, должно ли искусство принадлежать народу или же только избранным»¹⁹.

После этого Н. Бошу уезжает в Банипур, где живет его семья. Здесь он каждый день рисует картинки-лубки в народном стиле «пат» и продает их за 4 аны у храма Кали. Он испытывает потребность в признании своего творчества народом. Продававшиеся по низкой цене лубки раскупались все до одного.

Удача воодушевила художника. Изменения произошли и в его стиле. Народный лубок с его лаконичными, экспрессивными формами, яркостью и контрастами цветовых сочетаний давал новые возможности для развития стиля художника. В работах Бошу этого времени мы уже не встретим рафинированной изысканности застывших форм, характерных для предыдущего периода. Глубокие сочные краски, простота и полнокровность форм, обращение к сюжетам из окружающей жизни характерны для нового периода его творчества.

Многочисленные зарисовки с натуры развивают и укрепляют художественное видение Бошу. В его беглых набросках пером и кистью — пейзажи в окрестностях Банипура и Шантиникетона, бенгальские крестьяне и рыбаки, женщины, несущие на голове поклажу, упряжки буйволов, тянущих повозки по горной дороге.

Банипурский период весьма важен для всей дальнейшей жизни и работы художника. Именно в это время у Бошу начинает формироваться самостоятельная эстетическая позиция. Этот процесс начинается с отказа от подражания средневековой миниатюре — Бошу чувствовал ее элитарность — и с попытки найти свой изобразительный язык, столь же традиционно индийский, но более демократический в своей основе.

Характерно, что в основе неудовлетворенности, толкающей Бошу на новые поиски, лежит критерий общественной значимости искусства, которым он поверяет уровень своего творчества. Видимо, именно в это время он превращается из восторженного ученика в активного деятеля Бенгальского Возрождения, сознательно ищущего главные пути развития национальной культуры.

В 1913 г. он выполняет цикл фресок в Бошу Биджон Мандир в Калькутте, участвует в выставках в Европе и Японии, продолжает работать над сериями на мифологические сюжеты. Одновременно он является активным членом Общества восточного искусства. Не случайно именно Н. Бошу, художника активного творческого темперамента и притом художника-гражданина, приглашает Рабиндранат Тагор для

¹⁹ An Album of Nandalal Bose..., p. 14.

работы в Шантиникетоне — с 1915 г. он преподает в домашней школе Тагора «Бичитра», а с 1919 г. — преподаватель живописи в Кала-Бхаван.

Сотрудничество с великим индийским писателем, продолжавшееся до последних дней его жизни, определяет всю дальнейшую судьбу художника. Н. Бошу становится наставником и патриархом бенгальских художников, прошедших школу в Шантиникетоне. С Рабиндранатом Тагором его связывает не только педагогическая деятельность. Он иллюстрирует стихи Р. Тагора, пишет декорации к его пьесам. Совместные путешествия по стране и за рубежом, творческие контакты с индийскими и зарубежными деятелями культуры расширяют кругозор Н. Бошу. В 1917 г. он едет в Конарак, где его особенно восхищает каменная скульптура средневековых храмов; в 1921 г. — делает копии с живописи пещер Багха; в 1923 г. в Катхьяваде с восторгом наблюдает народные танцы; в 1924 г. вместе с Р. Тагором посещает Японию, Китай, Бирму, Малайю. Позднее он также не раз совершал поездки по стране, не расставаясь с альбомом и кистью. Работа с натуры, многочисленные штудии классического искусства — живописи и скульптуры, знакомство с культурой Дальнего Востока — все эти источники, питающие художника, вместе с традицией народного творчества постоянно перерабатываются им, то откровенно и однозначно проявляясь в какой-либо работе, то находя себе выход в сложном синтетическом образе.

Его искусство становится все более современным, не порывая в то же время с традицией, складывается теоретическая концепция, которая легла в дальнейшем в основу собственного творчества художника и в основу его педагогической деятельности. Наследование национальных традиций, наблюдение природы и творческая свобода художника — вот, по его мнению, три основных принципа, на которых должно строиться новое искусство. «У искусства, — говорит он, — которое опирается на природу и оригинальность, но лишено традиции и не имеет никаких корней в прошлом, есть тенденция остаться на вечно недоразвитой стадии субъективизма и дикой эксцентричности художника. С другой стороны, традиция и оригинальность без обращения к натуре делают искусство безжизненным, в то время как при отсутствии оригинальности оно становится стереотипным»²⁰. В этом положении — огромный шаг вперед, отличие Н. Бошу от большинства художников круга О. Тагора, которые и в тематике, и в манере живописи не шли дальше подражания образцам средневековья.

Интересны изменения, происходящие в эти годы в живописи Бошу. Новые качества появляются в работах очень разных по стилю и манере письма. Примером могут служить его картины «Зимой над Падмой» (1915), «Конарак под дождем» (1917), «Затерянная в лесах» (1918). Все они по-разному традиционны. Это уже не стилизация во имя стилизации, а произведения глубоко самостоятельные, сочетающие

традиционные формы и самобытное восприятие жизни с новым мироощущением художника.

Картина «Зимой над Падмой» выполнена в Шантиникетоне. Сдержанный колорит в излюбленных для Бошу серовато-охристых тонах предельно лаконичен, так же как и композиция удлинненного горизонтального листа. В это безмолвие цвета и пространства стремительно врывается легкая стайка черно-белых мазков — над Падмой проносятся птицы. Необычайное сочетание свежести цвета и одновременно сдержанной цветовой гармонии, простота мотива, способного в своем лаконизме передать величие и значительность явления, — все эти качества не могли родиться из стилизаторского искусства. В этой работе сплелись воедино острое видение художника-реалиста и тонкое ощущение японской художественной традиции, которая незаметно и естественно ложится на миниатюрный стиль, созданный школой О. Тагора. По-видимому, в эти же годы, как и О. Тагор, Н. Бошу переживает увлечение дальневосточным искусством, чему способствовало пребывание в Шантиникетоне японских художников.

Впоследствии Бошу не раз обращался к дальневосточной традиции — «Горе Умы» (1921), «В бурную ночь» (1923), «Танец Пве» (1924), «Гуру Обониндронатх» (1926) и др. Однако ни в одной из этих работ нет столь органичного слияния личного жизненного впечатления художника и живой художественной традиции. Так, в «Горе Умы» в пейзажах, выполненных ломким и легким мазком «гохуа», Бошу вставляет фигуры Умы с подругой, напоминающие апсар древнеиндийской живописи. Их гибкие округлые формы, фигуры, склоняющиеся под реально ощутимой тяжестью густых и блестящих волос, звучат странным диссонансом с нарочито «китайскими» скалами и соснами. Умозрительный сюжет и столь же умозрительно использованная традиция, не воспринятая художником внутренне и эмоционально, приводит к художественной неубедительности образа.

Миниатюра «В бурную ночь», публиковавшаяся в свое время в журналах «Пробаши» и «Модерн ревью» с целью пропаганды нового направления, подражает отчасти японской гравюре; «Танец Пве» и «Гуру Обониндронатх» — искусству японского лака. Бошу наслаждается сочетанием мягкого белого цвета с золотом, прихотливого силуэта — с пространством фона. Но во всех трех листах чувствуется, что ему чужды легкость свободной декоративной линии, ее вычурность и невесомость, «растворенность» объема. Полновесные формы индийской пластики, мажорные цветочные аккорды миниатюры и народного лубка полнее выражают темперамент и мироощущение художника. Поэтому картина «Зимой над Падмой» может быть названа лучшей в этом ряду.

Даже в не очень удачном листе «Конарак под дождем», несмотря на условность мрачного сизоватого колорита и декоративной тонировки серебром, чувствуется упоение экспрессией и мощью древних скульптур, словно оживающих в обильных струях муссона. Рядом с еще по-прежнему суховатым, расчерченным архитектурным фоном фигуры конаракских музыкантов кажутся полными энергии, художник

²⁰ An Album of Nandlal Bose..., p. 25.

подчеркивает их массивные, «земные» формы. Здесь явно видно и новое отношение к классическому наследию: не повторение канонического сюжета в канонических формах, а натурная зарисовка древней скульптуры, реального творения древнего художника. Если в работах 1912 г. фигуры божеств казались застывшими каменными изваяниями, что еще больше усиливало впечатление их «потусторонности», то здесь, напротив, художник стремится почувствовать живое дыхание, заключенное древним скульптором в камень, вновь разбудить его, стать как бы соавтором своего безвестного талантливого предшественника.

С древних образов спадает покров мистицизма и канонической холодности, древняя традиция, прежде сковывавшая художника, превращается в необходимый инструмент его творчества. Художник лишь тогда освобождается из плена традиции, когда она перестает быть самоцелью его произведений. Нельзя стать музыкантом, не пройдя через долгий путь упражнений в гаммах, но не они являются целью музыкального творчества. Бошу из ученика-виртуоза превращается в зрелого мастера. О. Тагор приходит к этому же через внутреннее сопереживание произведений древней живописи и литературы, Н. Бошу находит другой путь — слияния реалистического мировосприятия с классической традицией.

Непосредственные зарисовки с натуры или этюды, выполненные по памяти, были принципиально новым для индийского искусства методом творчества. Н. Бошу, обратившись к этому методу, совершает коренной переворот в развитии Бенгальского Возрождения, которое до сих пор не порывало с основной традицией средневекового искусства — обобщенно-сочиненного сюжета-изображения. Часто такие зарисовки превращаются в самостоятельные листы («Танец мандирам», 1923). На художника глубокое впечатление произвел танец с колокольчиками — мандира, исполнявшийся темпераментной двенадцатилетней танцовщицей. Экспрессивные упругие линии черного силуэта девочки, повторенные в изгибах стволов манговых деревьев, передают быстрый ритм народного танца. Пестрота черно-белых пятен на ее платье и таком же фоне создают иллюзию движения. Эта работа показывает мастерское владение линией и ритмом, с древности присущее индийскому искусству. В то же время рисунок Бошу наполнен такой динамикой, какой не знало ни искусство древности, ни средневековая миниатюра: в его творчество вторгается дыхание нового времени.

В живописных работах линейный ритм Бошу более сдержан, он как бы отбирает из множества случайных беглых линий наиболее точные, передающие основу ритмической и пластической структуры изображения, на которой держится декоративный строй его картины. В этом он следует классической традиции индийской монументальной живописи, в течение веков отбиравшей максимально выразительные формы.

Примером могут служить многие его работы. Одна из них — «Играющая на вине» (1922), небольшая картина, написанная темперой на тиковом дереве. Сюжет для картины взят непосредственно из

жизни: Бошу рисует одну из жительниц Шантиникетона, причем стремится передать не столько портретное сходство, сколько создать идеальный образ красоты и женственности. Художника не интересует индивидуальное явление в его неповторимости, он стремится предельно обобщить образ, взятый из жизни. Отбрасывая лишние детали, он не выявляет особенности данного лица или явления, а берет лишь те из них, которые соответствуют его эстетическому идеалу. В этом, пожалуй, больше всего сказывается близость мастера к традициям восточного искусства и прежде всего классического искусства Индии.

Музыкантша Бошу — словно ожившая апсара аджантиских фресок, полна мягкой женственной грации. Ее голова склоняется под тяжестью смоляных волос и украшений, круглящиеся линии, очерчивающие фигуру, создают плавный волнообразный ритм, словно передающий тающие звуки вины. Светотеневая моделировка сведена к минимуму, колорит строится на терпком сочетании темно-красного и зеленого цвета с выразительными акцентами белого и черного рисунка деталей. Плоскостную декоративную композицию дополняет сдержанная пропись золотом.

Здесь можно увидеть особое стремление к декоративности, появляющееся в эти годы у Бошу. В лучших работах ему удается достигнуть органического слияния декоративных свойств классической живописи или миниатюры с реальными формами натуры.

Так выполнена небольшая картина «Дух дождей» (1921). Как и «Играющая на вине», она передает обобщенный образ индийской женщины, идущий еще от образа Радхи в миниатюрах Кангры. И в этой картине чрезвычайно много от традиционных форм школы Кангра — и в трактовке пейзажа, и в самой женской фигурке с изящно ритмизованными складками золотисто-розового сари. Однако все формы укрупнены, второстепенные детали исчезли, композиция приобрела лаконизм и пластическую ясность. Бошу окружает фигуру женщины тяжелой, напоенной влагой зеленью, своей весомостью оттеняющей ее нежную хрупкость. Лирическая тема слияния человека с природой была одной из любимых тем индийского искусства. У Бошу она получает свою интерпретацию, подкрепляется реальными жизненными наблюдениями.

Уже упоминавшаяся картина «Затерянная в лесах» полна и очарования непосредственного восприятия природы, свойственного миниатюристам Кангры, и особой декоративной прелести. Вытянутая по горизонтали плоскостная композиция с ритмически построенным пейзажным фоном придает этому маленькому листу черты эпической торжественности, того особого преклонения перед красотой природы, которые мы видим и в более ранней его работе — «Зимой над Падмой».

Точное владение простыми и выразительными линиями и контрастными цветовыми сочетаниями пришло к Бошу через работу с народным лубком «пат». Радостный цветовой строй лубка вносит в его творчество особую мажорную струю, так выгодно отличающую его от узкостилизованного крыла возрожденцев, предпочитавших мистико-роман-

тический и элегический настрой живописи. Даже его стилизации под миниатюру, выполненные в гораздо более сдержанной манере, более лирические и камерные, приобретают те же качества горячего колорита, построенного на цветовых контрастах.

Техника «пат» — легкий быстрый рисунок клеевыми красками на кусочке шелка, близкая и к гончарной росписи Бенгалии, требовала отработанности традиционной формы. Примером такой связи с бенгальской народной росписью могут быть его листы «Шива и Парвати», «Гопи», «Пронам». Легкий контурный рисунок белилами на темном фоне («Шива и Парвати», «Гопи») не скрывает характерного движения кисти, приближая почерк художника к движению руки восточного каллиграфа. Кистевой набросок «Пронам» словно обыгрывает сразу два традиционных источника — классической и народной живописи. Женская фигура, склоненная в глубоком поклоне, композиционно повторяет знаменитую фреску Аджанты «Апсара, молящая о пощаде», но очерчена не отточенными круглящимися линиями древних росписей, а небрежными мазками кисти; все формы даны приближенно, цветовые пятна положены свободно и сочно, словно древняя живопись переводится на язык скорописи современного искусства.

Порой такие миниатюры-лубки Бошу более подробны, привлекают своей наивной повествовательностью, упрощенным цветовым строем и грубоватым рисунком («Свадебный поезд», 1928), а порой приобретают черты монументальной композиции, близкой к стенным росписям древности.

Тяготение Бошу к монументальному искусству, начавшееся еще в юности, не могло в полной мере проявиться в рамках Бенгальского Возрождения. Черты монументального стиля, то эпически спокойного, то экспрессивного и стремительного, постоянно проскальзывают в его небольших листах 1920-х годов. Работая над своими картинами, он стремится придать им и законченность классической фрески, и простоту линейных ритмов, и красоту лубка. Декоративные свойства живописи все более привлекают художника. Однако по-настоящему он смог воплотить свои замыслы только в 1940-х годах, в цикле фресок в Шантиникетоне по мотивам пьесы Рабиндраната Тагора «Поклонение танцовщицы».

Фрески в Чина-бхаван (Китайском зале) были выполнены весной 1942 г., однако еще раньше Н. Бошу не раз обращался к этой теме. В 1927 г. он пишет небольшую станковую картину — «Поклонение танцовщицы», в которой танцующая по приказу раджи Шримоти срывает с себя украшения, бросая их к алтарю чтимого ею Будды. Картина была написана на шелке в обычной для возрожденцев смешанной технике (темпера и акварель) и при всей своей линейно-ритмической выразительности страдает в колористическом отношении.

Фрески в Шантиникетоне написаны художником через пятнадцать лет, когда в его почерке происходят существенные изменения, связанные с изменениями во всей художественной жизни страны. Конец 1920-х — 1930-е годы — время развития в Индии новых течений в живописи, связанных с европейским искусством и, в частности, с его

реалистическим направлением. В эти годы Бошу много работает с натуры, выполняя наброски карандашом и пером, акварельные пейзажи — цветные и тоновые, жанровые сцены.

Его зарисовки пером в это время иногда академически сухи, их отличает точность и интерес к явлениям природы и быта. («Гималайское ущелье», «Сосновый лес», 1938).

Зато в живописных работах появляется свобода и легкость. В европейскую манеру он вносит отработанность ритма и линии, мгновенную точность мазка, свойственную лубочному мастеру Нондолалу. Так написана небольшая картина «Дорога в Болпур» (1934). Золотистые, оранжевые, зеленоватые тона сильно выбеленных красок передают первозданную свежесть залитого солнцем пейзажа, фигуры крестьян с поклажей намечены сочными свободными мазками. В пейзаже, несмотря на эскизность письма, чувствуется тот же декоративно-ритмический строй, что был в миниатюрах Бошу и в особенности в его лубках.

Ту же свободу письма можно увидеть в другой работе, чрезвычайно близкой по своим особенностям к будущему циклу фресок. Это небольшая картина в смешанной технике, выполненная, видимо, как новогодний рисунок-подарок — она датирована 14 апреля 1939 г. Изображена молодая девушка («гопини») с кувшином на голове и букетом лотосов. Ее удлиненные формы написаны широкими мазками, очертания фигуры, одежды, рассыпавшихся волос едва намечены, сочные тональные пятна — темных волос и фона — контрастируют с декоративной прописью белилами, которыми эскизно нанесен орнамент и контуры фигуры, — прием, заимствованный из живописи «пат». Фигура девушки приобретает легкость и динамику, не теряя гибкости и пластичности форм, идущих от классических прототипов.

Именно эти качества появятся в росписи Чина-бхаван — на этот раз на обширных плоскостях стен зала. Цикл включает несколько эпизодов из пьесы-легенды, начиная с приготовлений Шримоти к танцу и кончая сценой ее трагической гибели. Фрески выполнены в почти монохромной гамме: охра, терракота, белила и позолота — вот краткий перечень красок, которыми ограничивается художник. По колориту его живопись близка к теплым шоколадно-охристым росписям Аджанты.

Однако, в отличие от древних монументалистов, Бошу пишет фреску резкими, стремительными мазками. Широкий открытый мазок подчеркнут экспрессивными линиями светлой прописи, напоминающей скорее «пробела» северорусских фресок, чем пышный кружевной орнамент аджантских стенописей. Художник весь охвачен драматизмом события, все выразительные возможности его кисти отданы воплощению трагического сюжета. И в то же время композиция росписи, обнаруживая свое родство с классическим наследием, полна спокойствия и гармонии. Отдельные эпизоды члениятся архитектурными деталями фона и интерьера. Само действие в каждом из эпизодов сведено к минимуму. Тихая беседа Шримоти и Малоти, выход танцовщицы, ее танец, наконец, гибель, трактованная художником в лирико-эпическом

плане: пейзаж с одиноким деревом, висящая над пустынным ландшафтом луна и в самом углу картины — распростертое на земле тело Шри-моти.

В цикле фресок Чина-бхаван Бошу формально придерживается основных условий школы Бенгальского Возрождения: сюжет его композиций традиционен, связан с литературным и мифологическим наследием Индии, техника исходит из традиций классической стенописи.

И тем не менее этот цикл уже принадлежит искусству нового этапа, когда Бенгальское Возрождение уступило свои позиции разнообразным направлениям обновляющегося индийского искусства. Близость фресок Бошу его более ранним произведениям объясняется прежде всего тем, что он раньше других художников Возрождения вышел за его рамки, почувствовал черты современного стиля, свободного и от засилия европейского академизма, и от узконационалистического следования консервативным традициям прошлого.

Творчество Бошу проходит эволюцию от своеобразного стилизаторского романтизма (так и не получившего у него полного развития) до реалистического искусства, основанного на глубоком знании национальных традиций. Разнообразные творческие поиски и художественные эксперименты Бошу, разные направления в его многогранном искусстве получили свое продолжение в живописи художников следующего поколения и его младших современников.

Так, интерес Бошу к народному искусству, использование им различных приемов народной росписи нашли свое развитие в живописи Джамини Рая. Сам Бошу позднее считал, что абсолютизация приемов ремесленной росписи приводит к обеднению искусства современного художника-станковиста, к появлению стереотипа в его работах. И в самом деле остродекоративная, крайне выразительная в ритмическом и цветовом строе живопись Джамини Рая грешит однообразием формы и содержания, повторяя все в новых и новых вариантах одни и те же декоративные мотивы.

Гораздо ближе по духу к искусству Н. Бошу талантливый художник современной Индии, также прошедший школу Бенгальского Возрождения, Девипрасад Рай Чоудхури. Так же как и Бошу, Чоудхури увлекается самыми разнообразными традициями искусства Востока и Запада. Среди его работ можно встретить и подражание живописи Дальнего Востока («Когда приходят дожди», «После грозы»), и картины импрессионистического плана («Лодочник», «Строители дорог», портреты). Его работам нельзя отказать в динамичности, напряженной компактной композиции, в своеобразном овладении пространством.

Однако, подобно Бошу, он достигает максимальной образной выразительности и естественности художественного языка в тех вещах, где национальные традиции индийской живописи (классической и миниатюрной) переплавлены в сознании художника и слиты с жизненными впечатлениями, дающими в результате новый художественный феномен: современное реалистическое искусство, полное глубокой национальной самобытности.

Внимание к живой природе, стремление передать характерные особенности изображаемого всегда присутствуют в его работах, выполнены ли они в стиле лубка «пат» («Рисунок») или китайской живописи тушью («После грозы»). Чоудхури нигде не порывает с реальностью ради традиционности формы. Он не стремится подражать тем или иным школам восточного искусства, но, изображая явления реальной действительности, вносит в них элементы эстетического мышления Востока. Такие его картины, как «Деревенская девушка», «Праздник в деревне», посвящены жизни индийских крестьян. Действие, очень спокойное и неторопливое, разворачивается в пейзаже, которому Чоудхури придает большое значение. Мощные стволы деревьев, тяжелые упругие пальмовые листья, написанные скупыми мазками, говорят об утверждении им материальной значимости мира. Стволы, корни, листья в его пейзажах удивляют своей почти скульптурной пластикой и одновременно — мягкой гармонией цвета и тона, напоминая спокойный теплый колорит пейзажных фонов ранней Аджанты. Позы и жесты персонажей спокойны и естественны, полны раздумчивых музыкальных ритмов. При этом все формальные достоинства картин Чоудхури не существуют сами по себе, они призваны полнее раскрыть содержание, передать атмосферу патриархальной деревенской жизни, может быть чуть идиллическую, но имеющую свою цельность, свой ритм, свои моральные ценности. Поэтически и вместе с тем без искусственной сентиментальности изображая человека из народа, прекрасного в своей гармоничности и близости к природе, Чоудхури выступает как художник-гуманист, сумевший найти этические и эстетические ценности и в наследии прошлого, и в современности, показать непрерывность лучших традиций национальной культуры.

Мягкая, спокойная гамма чистых и светлых красок, лаконизм певучих линий, ритмичность композиций и обобщенность образов приближают эти работы Чоудхури к живописи классического периода. Не порывая с природой, он находит ту степень обобщения предметов реального мира, которая роднит его картины с лучшими образцами восточного искусства. Именно так построен «Праздник в деревне», где группа спокойно стоящих женщин с их неторопливыми жестами позволяет построить ритмическую фризообразную композицию. Движения крестьянок сдержанны и просты, их естественность рождает грацию, которая напоминает и торжественное величие классических стенописей, и мягкий лиризм Кангры.

Любовь к обычному, жизненному, средствами искусства превращенному в идеальное, эстетически возвышенное, сближает Чоудхури с древними художниками Аджанты и средневековыми миниатюристами. Его искусство показывает, какой путь был пройден Бенгальским Возрождением. С одной стороны, Чоудхури пользуется традиционными приемами, воскрешенными и разработанными художниками Возрождения.

С другой стороны, в отличие от ранних мастеров его, он абсолютно не нуждается в помощи литературы, мифологии, исторического сюжета, составлявших тематическую основу, опору ранней живописи

Бенгальского Возрождения. Жанровая картина, зародившаяся в набросках Н. Бошу, получила свое развитие в живописи Чоудхури, сохраняя при этом все специфические формы индийской художественной традиции.

ГОГОНЕНДРОНАТХ ТАГОР

В этой связи интересно коснуться творчества художника, тесно связанного с направлением Бенгальского Возрождения, принимавшего активное участие в жизни кружка Тагоров, однако не следовавшего в своем творчестве теоретической программе этого течения. Индийская критика обычно не причисляет его ни к художникам поствозрожденческого периода, так как хронологически его творчество совпадает с периодом расцвета бенгальской школы, ни к течению Бенгальского Возрождения, так как стилистически его живопись следует современным ему направлениям европейского искусства. Видимо, по этой причине ему уделялось до сих пор сравнительно мало внимания, и место его в истории современного искусства Индии остается довольно неопределенным.

Гогонендронатх Тагор (1867—1938) — художник, мастер незаурядного таланта, истинный поэт в своем творчестве. И, хотя по некоторым внешним признакам его живопись отличается от стиля (или стилей) Бенгальского Возрождения, в его творчестве своеобразно преломились те основные тенденции, которые существовали или вызревали в изобразительном искусстве Индии в первой четверти XX в.

Живопись и графика Г. Тагора отразили и внутренние противоречия Бенгальского Возрождения, и его связь с дальнейшим развитием живописных школ Индии, и, что особенно интересно, в более обнаженном виде показали некоторые скрытые связи Бенгальского Возрождения с художественной культурой зарубежных стран.

Индийские критики, основываясь на увлечении Г. Тагора геометрическими формами и его любви к Сезанну, обычно считают его представителем кубизма в индийской живописи, сводя, таким образом, творчество художника к подражанию европейскому искусству и отрицая его связи с национальной школой живописи. Однако, как нам кажется, подобные утверждения — результат весьма поверхностного взгляда на творчество Г. Тагора и догматического подхода к самому искусству Бенгальского Возрождения.

Творчество Г. Тагора чрезвычайно многообразно. Среди его работ есть картины и на традиционные темы, стоящие близко к живописи бенгальской школы («Чайтанья, прощающийся с матерью», «Падмини, смотрящая на Удайсагар», «Арджун и Читрангода» и др.). Они исполнены в эклектической манере, приближающейся то к миниатюрному рисунку, то к европейской салонной живописи. Как и многие художники Возрождения, Г. Тагор иногда пытается подражать дальневосточной живописи с ее мягкими тональными переходами, стилизацией под старинную живопись на шелке («Дожди», «Пейзаж», «Храмы в Пури»).

Лучшими являются его театральные-декоративные композиции, иллюстрации к стихам Р. Тагора, а также портреты, выполненные в характерной для него манере лаконичного рисунка кистью, в котором работает силуэт и контрасты черного и белого цвета («Автопортрет», «Композиция»). Исходя из традиций дальневосточной монохромной живописи, Г. Тагор пишет эти портреты в «открытой» манере, позволяющей почувствовать движение влажной кисти по бумаге, передающей внутреннее напряжение художника. Эта своеобразная «скоропись» изображения наполняется, как и в поздних работах Н. Бошу, тем динамизмом, который подводит искусство Бенгальского Возрождения к современному восприятию мира. Но, в отличие от Н. Бошу, стремящегося к максимальному обобщению, созданию образа-типа почти на уровне фольклорного искусства, Г. Тагор подчеркивает наиболее характерные индивидуальные особенности изображаемого.

Так называемые кубистические работы Г. Тагора занимают далеко не главное место в его творчестве. Прежде всего необходимо отметить, что живопись и графика Г. Тагора имеют лишь самое косвенное отношение к кубизму. «Аналитический» метод классического кубизма предполагал структурное исследование предметов видимого мира, в котором все эмоции (кроме, может быть, единственной эмоции тревожного предчувствия кризиса современного мира) отступают перед почти демоническим рационализмом. «...Искомый объект все время будет ускользать от нас, играть со зрителем в прятки, вести с ним причудливую, поистине гофмановскую игру, — говорит о кубистической картине Г. А. Недошивин. — ...Кубизм нарочито обесцвечивает мир, нивелируя его красочное многообразие. Человек погружается в хаос, и если на словах кубизм обещал дать некий порядок мира, то на деле бросил человека беспомощным перед лицом царящей вокруг сомнительности»²¹.

Если в приведенной цитате характеристика кубизма и не является исчерпывающей, то она подчеркивает именно те его качества, которые в корне противоположны содержанию творчества Г. Тагора. В ряде своих работ он, действительно, пользуется приемами, близкими к кубизму: геометризацией предметов и пространства, разложением цвета и света, легкой деформацией предметов, но на этом его сходство с кубизмом кончается. Ни одна из так называемых кубистических работ Г. Тагора не стремится «разложить» видимое пространство, уничтожить цельность предмета, ни тем более «анализировать» его. Геометризация предметов и пространства, используемая Г. Тагором, также стилизована, она не разрушает предмет, а словно показывает его сквозь хрустальную призму, придающую в своих радужных смещениях сказочно-волшебный вид обыденным вещам.

Геометризованные интерьеры Г. Тагора превращаются в сказочные дворцы, то наполненные переливающимся светом, то погруженные в таинственную тьму каменных лестниц и переходов. Обобщенные

²¹ Недошивин Г. Теоретические проблемы современного искусства. М., 1972, с. 90.

силуэты человеческих фигур (кстати, никогда не подвергавшихся у Тагора геометризации и деформации), появляющиеся среди этих зал или в тени лестниц, полны загадочности и очарования. Художник ни в коей мере не стремится уничтожить у зрителя уверенность в существовании видимого мира. Скорее он пытается создать ощущение реальности существования мира фантазии, мира прекрасного и загадочного, сродни детским сказкам и старинным легендам, мира вымышленного и потому не пугающего, но существующего только как художественная условность.

Краски, которыми пронизаны его «кубистические» картины, необыкновенно чисты и праздничны, и даже его графические работы кажутся наполненными теми же цветовыми переливами.

Голубыми тонами с вспышками красного цвета переливается картина «Семь цветов чампака» (1924), зеленовато-голубыми холодными кристаллами сверкает «Песнь Гималаев». «Явление принцессы» и «Призыв на молитву» (обе 1926) сияют белыми, зеленовато-лимонными, лиловыми, красными, оранжевыми цветами на смело введенном золотом фоне. Его черно-белые листы «Маг» (1925), «Юноша», «Невеста» (1933) построены на светотеневых контрастах, преломлении света, в котором, как в волшебном кристалле, совершаются таинственные превращения его героев.

Секрет этих свето-кубистических фантазмагорий Г. Тагора довольно прост. Особое условное пространство, сказочные образы, населяющие эти картины, приходят в творчество художника из искусства театральной декорации. Г. Тагор, неприменный участник литературно-художественного кружка в Джорашанко и Шантиникетоне, был постоянным декоратором в спектаклях Рабиндраната Тагора и иллюстратором его стихов.

Поэтические и романтические образы пьес Р. Тагора, соединенные с кубистическими приемами в силу их особого восприятия и интерпретации Г. Тагором породили новое художественное явление. Так же как и О. Тагор, он ищет необычное, возвышенное в литературном сюжете и подбирает для выражения его необычные изобразительные формы. Кубизм привлекает его не своей философией — она остается совершенно чуждой Г. Тагору, — а определенными декоративно-выразительными возможностями. Он воспринимает это направление западного искусства в эмоционально-художественной, а не рациональной форме, внося в свои картины собственные образные ассоциации. Кубизм бессюжетен, его излюбленный жанр — натюрморт в его наиболее очищенной форме. Картины Г. Тагора заключают в себе сюжет, емкость которого усиливается, как и у О. Тагора, связью с литературным прототипом.

Так же как и Обониндронатх Тагор, Гогонендронатх стремится к созданию определенной романтической атмосферы. Разница только в том, что О. Тагор достигает необычности, возвышенности своего образа через ретроспективно-историческую стилизацию, а Г. Тагор выражает это же через непривычные, «фантастические» формы нового искусства.

Еще более сближаются творческие приемы обоих художников в их связи с искусством прерафаэлитов, особенно графикой этого течения. Но если Обониндронатх, со своей склонностью к миниатюре, стремится к большей детализации и тонкости силуэтного рисунка, то Гогонендронатх свободнее пользуется тональным пятном, его силуэты более лаконичны и экспрессивны — в соответствии с его приверженностью новым направлениям Запада. Так выполнена серия его тоновых иллюстраций к стихам Р. Тагора — «Юноша», «Невеста», «Иллюзия», «Робкая», «Всадник Времени» и др. (ок. 1930)²². Выразительность силуэта и лаконизм черно-белого рисунка тушью говорят о тонком понимании художником дальневосточного, и прежде всего японского, искусства, а общий романтизированный характер этих образов, нарочитая таинственность и неопределенность их восходят к традиции прерафаэлитов и заставляют думать, что и элементы восточного искусства были восприняты Г. Тагором через осмысление и использование их в европейском искусстве.

Сопоставление творчества таких разных художников, какими были Обониндронатх и Гогонендронатх Тагоры, Н. Бошу, Д. Р. Чоудхури в первой трети века, показывает, что, несмотря на все их различие, они принадлежат к единому периоду становления современного искусства Индии, его переходному этапу от традиционализма средневековья к индивидуальному творчеству новейшего времени. При этом О. Тагор представляет скорее первый этап этого процесса, для которого характерна романтизирующая тенденция в создании эмоционально-психологического строя новой живописи, связь с литературной основой и стилизация формы, а Н. Бошу — его второй этап, когда на почве уже подготовленной изобразительной традиции происходит дальнейшее обособление живописи в самостоятельный вид станкового искусства и формируется реалистический метод отражения действительности. Третий этап этого пути — творчество таких мастеров, как Г. Тагор и Д. Р. Чоудхури, в искусстве которых восточная изобразительная традиция уже легко совмещается с европейской, а роль стилизации постепенно снижается по мере все более полного и органичного усвоения наследия.

Краткость исторического периода, в который индийская живопись должна была пройти путь, занявший у европейского искусства несколько столетий, определил и формальный эклектизм стилей, и своеобразное смещение, спрессованность методов и направлений внутри Бенгальского Возрождения. Г. Тагор, свободнее всех обрацавшийся с традицией и менее других художников скованный ею, показывает в одних и тех же работах формальное следование европейским направлениям, их типично романтическую интерпретацию и глубоко самобытное восприятие индийской жизни и национальной традиции.

Те тенденции, которые в европейском искусстве могли существовать только в определенном временном разрыве, подобно романтизму и кубизму, легко соединяются в искусстве Бенгальского Возрождения,

²² В сборнике стихов и рисунков «Бичитрита» (Калькутта, 1933).

где стилизация выступает как некий «сверхметод», способный объединить все стили и эстетические концепции.

При этом стилизация выполняет и функцию своеобразного способа изучения накопленного мировой художественной культурой опыта, заменяя в какой-то мере медленную, хотя и более органичную преемственность традиций в естественных условиях развития искусства. Неизбежность этого метода на раннем этапе становления индийского искусства окупается при всех его недостатках в последующие годы развития национальных школ. Из консервативного крыла Бенгальского Возрождения вышло искусство формалистической стилизации, отчасти соединившись впоследствии с формалистическими течениями современного буржуазного искусства Запада. Однако на основе живописи Возрождения созрело и гуманистическое искусство художников-реалистов, национально-самобытное и современное в своей тематике и художественном выражении.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ШКОЛЫ БЕНГАЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



Из анализа творчества ведущих художников Бенгальского Возрождения видно, что оно представляет собой конгломерат различных методов, объединенных единой творческой программой. Внутри этого течения можно выделить три этапа. Первый, начавшийся в 1897 г. творчеством О. Тагора, можно назвать подготовительным периодом предварительного освоения художественного наследия. В живописи этого периода преобладает романтическая тенденция, историческая стилизация, закладывающие основы дальнейшего развития национальной школы. Второй этап начинается после 1913—1915 гг., когда первоначально цельное движение распадается на два противоположных лагеря. С одной стороны, это узкостилизаторское, замкнуто националистическое направление, с другой — новое демократическое течение, начатое Н. Бошу, с его реалистическим рисунком с натуры и использованием традиций современного народного творчества.

С утверждением этого нового течения в художественной и педагогической практике появляется возможность контакта окрепшего национального искусства с мировой художественной культурой. Третий этап Бенгальского Возрождения начинается после 1920—1921 гг. в творчестве Г. Тагора и Д. Р. Чоудхури, обращавшихся и к национальному наследию и к европейской художественной традиции.

При этом важно отметить, что лишь нижние границы перечисленных периодов можно установить более или менее четко, верхние же размыты или вообще отсутствуют. Все названные явления не исчезают с появлением новых, но существуют наряду с ними и за историческими пределами Бенгальского Возрождения.

В историко-культурном отношении Бенгальское Возрождение представляет собой переходный период, соединяющий культуру индийского средневековья с новым и новейшим временем. В этот период происходит процесс революционного изменения художественного мышления на стыке двух исторических эпох — позднего феодализма и развивающегося капитализма. Он протекает при взаимодействии двух культур — традиционной национальной и новой европейской, причем обе эти культуры несут в себе равный, хотя и качественно различный,

запас художественных ценностей, одинаково высокий уровень многовековых цивилизаций.

В сфере художественного сознания происходит трансформация канонического, стереотипного мышления в активно-индивидуальное. Исторически это выражается сначала в форме протеста против навязываемых штампов европейского академизма, а затем во все более активном и творческом переосмыслении национального наследия. Этот переход осуществляется исподволь, помимо воли и сознания художников, создающих свои произведения в полной уверенности, что они выполняют свою основную задачу — интерпретируют классические образцы древности, что является единственным путем в создании «национальной» школы живописи.

На деле индийскому художнику конца XIX в. не надо было стремиться «стать национальным» — он и был, не мог не быть им в силу необычайно развитой специфики национального бытия (даже не осознаваемой им самим в полной мере!), но ему было необходимо «стать современным», и его бунт против искусственно привитого британского академизма был одним из первых и наиболее верных путей к формированию нового мировосприятия. (Заметим, что до этого перелома академический канон по своей роли ничем не отличался от средневекового религиозного канона в творческой практике индийского художника, ибо был, как и последний, сводом готовых рецептов для бездушного повторения стереотипных тем и догм.)

Поэтому внешне Бенгальское Возрождение было течением, оппозиционным по отношению к этой чужеродной культуре, движением за создание национальной школы живописи. Однако, помимо этой националистической программы, несомненно оправданной и прогрессивной для своего времени, Бенгальское Возрождение сыграло и другую роль — оно перекинуло мост от искусства средневековья к современности, закрыв собой «белое пятно» в истории изобразительного искусства Индии, подобно тому как литературное творчество Бонкимчондро, Рабиндраната Тагора и целой плеяды прогрессивных бенгальских писателей за пятидесятилетие прошло путь, измерявшийся европейской литературой в столетия.

Зарождение новых форм общественной жизни находит отражение и в искусстве. Выделение изобразительного искусства в самостоятельный вид художественной деятельности сопровождается ростом его социальной и политической роли. Организация выставок современной живописи явилась новой для Индии формой художественной жизни. Они получают широкий общественный резонанс, становятся средством пропаганды нового прогрессивного направления в искусстве. Художественные галереи и ежегодная королевская выставка в Симле, начавшие функционировать при англичанах, в какой-то мере являлись суррогатами той насыщенной общественно-художественной жизни, которая кипела в конце XIX — начале XX в. в Европе.

Эти стороны художественной жизни не были известны средневековому искусству и явились приметой нового времени в индийской художественной культуре. В то же время они стали фактором, формирую-

щим новые качества и в личности художника, и в самом предмете искусства. Возникает станковая картина как форма индивидуального творчества⁴. Порывая связи с традиционным ремесленным производством, обретая самостоятельность обособленного и самоценного художественного произведения, она становится носителем новых социальных идей.

Приобретая новые социальные функции, живопись Бенгальского Возрождения не только не порывает с традиционной изобразительной формой, но и сознательно опирается на нее. При этом стилизация как способ освоения художественного наследия сама выступает как одна из традиций восточного искусства, а именно традиция «цитирования» известных произведений древности.

С древнейших времен индийская живопись развивалась в синкретическом единстве с другими видами искусства. Наряду с ними она была включена в каноническую структуру, базирующуюся на единой идеологической основе (философско-религиозной, мифологической, эстетической и т. д.). Все виды искусства находились в многосторонней взаимосвязи — функциональной, стилистической, сюжетной.

Живопись не существовала как изолированный вид искусства, а живописное произведение мыслилось как часть другого большого комплекса — оно украсило стену или дворца, книжную страницу или крышку ларца, — и декоративные законы целого распространялись и на живописную часть. По единым пластическим законам строились позы и жесты фигур классического танца, скульптуры, монументальной живописи. Образ, существовавший в одном из видов искусства, всегда имел свою аналогию, продолжение в другом.

Все это изобилие форм неразрывно связано с функциональными качествами предметов либо архитектуры, которым они принадлежали. Пронизывая всю жизнь и быт индийского общества, традиционное искусство еще не противопоставляло себя иным видам человеческой деятельности. Оно не нуждалось ни в выставках, ни в специальном обсуждении, ибо, будучи повсеместным, еще не было отлучено от общепринятого этического и эстетического канона и в силу этого не было ни содержательно, ни стилистически индивидуализировано.

В этих условиях основные изменения стиля, усложнение и развитие искусства шли по пути изменения и развития его декоративно-выразительного начала.

Декоративные (в самом широком смысле этого слова) качества традиционной живописи в Индии, как и везде на Востоке, были одной из важнейших и существенных черт этого искусства. Именно в них

⁴ Произведения художников Бенгальского Возрождения еще нельзя назвать станковыми в полном смысле этого слова. С одной стороны, многие из них создавались специально для жилого интерьера или для выставки как самостоятельные картины. С другой стороны, использование традиционной живописной техники, размер и стиль их, так же как и связь с литературным текстом (классическим либо современным), позволяют назвать их миниатюрами. Таким образом, живопись Бенгальского Возрождения является скорее переходной формой от миниатюры к станковой картине.

выражался и индивидуальный темперамент каждого автора, и стиль целой школы. Декоративное начало в сочетании с заключенным в таком произведении общепринятым этическим (философско-религиозным, историческим и т. п.) содержанием составляли и для автора, и для зрителя законченное художественное явление, не требующее индивидуально-психологической разработки.

В этом состоянии искусство пребывало до конца средневековья (в условиях Индии до середины XIX в.), причем пережитки этой структуры сохраняются и в художественном мышлении нового времени.

Традиционное искусство, пронизывающее все стороны жизни индийского общества, не противостояло иным видам человеческой деятельности. Оно развивалось в русле общепринятого эстетического и этического канона и поэтому не создавало индивидуальных форм творчества. Каноническая определенность средневекового искусства определяла широкую доступность его содержания. Связь любого пластического произведения с общеизвестным сюжетом была обязательной в эпоху средневековья и естественной в период становления нового искусства.

Академизм англо-индийской школы, используя традиции станковой живописи (пусть в ее худшем, наиболее поверхностном варианте), приходил в резкое столкновение с традиционным художественным мышлением. Непривычная художественная форма разрушала декоративную цельность произведения, а чуждое содержание трактовалось еще более поверхностно вследствие отсутствия эстетической потребности в сложной психологической разработке темы. Это привело к созданию мертворожденных гибридов, в которых так и не смогла сложиться новая форма художественного мышления. Использование традиции художниками Возрождения было не только формой протеста против европеизации индийской культуры, но и необходимым условием эмоциональной доступности индийскому зрителю и одновременно привычным методом мышления индийского художника.

В этом смысле стилизация в живописи Бенгальского Возрождения приобретает особое значение. Она является переходной формой от полуремесленного традиционного искусства средневековья к индивидуальному творчеству нового времени.

Ранняя живопись О. Тагора и была конкретным выражением такой трансформации художественного мышления и творческого метода. В самой его стилизации, выборе и «обыгрывании» литературного текста и изобразительной традиции уже заключается индивидуальный подход к произведению искусства. (Заметим, что сам «историзм» стилизаций О. Тагора — также явление нового времени, ибо традиционное индийское искусство считает все события — современные, мифологические, легендарные и т. д. — достоверно происходящими в данный период времени, вернее, вообще не считается ни с какими временными категориями — они просто не существуют для него.)

Именно в этой форме — индивидуальном эстетическом осмыслении культурного наследия — и начинает складываться принципиально но-

вый тип художественного творчества, опирающийся не на зафиксированный канон коллективный опыт, а на личный эстетический опыт художника, включающий в себя и его личное мироощущение, и многочисленные образные ассоциации, порожденные его конкретным историко-культурным окружением. В этом смысле, несмотря на свою кажущуюся традиционность, искусство О. Тагора гораздо дальше отстоит от искусства средневековья, чем академическая живопись британских колледжей. Его метод складывается из следования традиционной форме при одновременном ее переосмыслении и подчеркнутого историзма, возрождения, эстетического «оживления» культуры прошлого в его особой идеализированно-возвышенной форме.

Этого же принципа придерживается и большинство учеников и последователей О. Тагора. Мифологическая тематика, исторический сюжет, трактованный в возвышенном стиле, составляют основное содержание произведений бенгальских художников, пользующихся, подобно О. Тагору, традиционными формами искусства. Все они находят опору своему творчеству как в художественных традициях, так и в образном мире классического искусства, народного эпоса, иногда — в современном народном творчестве.

Возврат к прошлому как реакция против существующей действительности (в данном случае — буржуазной цивилизации британского колониализма) или, точнее, обращение к древней культуре для противопоставления ее культуре современной — прием, не раз использованный в мировом искусстве, и в этом смысле Бенгальское Возрождение повторяет в какой-то мере художественный опыт европейских романтиков XIX в.

«Индийские опыты были раньше применены романтиками, — справедливо замечает современный исследователь Х. Гётц. — Э. Б. Хейвелл, «новооткрыватель» индийского искусства, исходит из традиций английских прерафаэлитов, а его интерпретация средневекового искусства практически совпадает с линией Вакенродера... Вакенродер пробудил интерес к европейскому средневековому искусству, но также и мешал его пониманию из-за своего крайне одностороннего восприятия. Восприятие Хейвеллом индийского искусства обладало тем же эффектом как в плохом, так и в хорошем смысле»².

При всем своем несомненном отличии от европейского романтизма Бенгальское Возрождение имело немало точек соприкосновения с ним. «Ориентализм» европейского романтизма и антиевропейские тенденции Бенгальского Возрождения направлены против одного и того же, общего обоям, хотя и по-разному понимавшегося противника — косного академического искусства. К чертам, общим европейскому романтизму и эстетике Бенгальского Возрождения, можно отнести такие тенденции, как неприятие окружающей действительности и обращение вследствие этого к духовному началу; примат духовного, внутреннего над внешним, материальным; возвышенное, опозитизированное отноше-

² Goetz H. Tradition and Creative Evolution in Indian Art. «Marg», 1961, March, vol. XIV, N 2. Supplement, p. 8.

ние к миру, являющемуся воплощением божественной идеи, наконец, наличие или поиски художественного идеала.

Эти черты Бенгальского Возрождения, так же как и политическая его направленность, повторяя в чем-то особенности эстетики романтизма, ни в коей мере не позволяют говорить о полной адекватности этих художественно-исторических явлений, а лишь указывают на сходство некоторых социальных и стадияльно-исторических условий, при которых возникают и развиваются оба явления. Напряженность и острота исторического развития общества, быстрое и широкое изменение общественного сознания, чувство «переломности» эпохи, характерное для Индии, вступающей в начале XX в. в новую фазу исторического процесса, породили как остроту общественно-культурного движения, так и обобщенно-поэтический, романтизированный характер нового искусства, еще не подготовленного ходом исторического развития и художественным опытом к реалистическому методу отражения действительности.

К этому этапу развития современной живописи Бенгальское Возрождение приходит, минуя ряд важнейших художественных явлений, которые предшествовали романтизму в Европе, в первую очередь Ренессанс и великую школу европейского реализма XVII в., создавшего прочную основу углубленно-психологического анализа и эмоционального богатства живописи последующих эпох. Поэтому, если можно говорить о некотором сходстве этих двух направлений в художественных культурах Индии и Европы, то необходимо иметь в виду единообразие, одноплановость романтической струи в Бенгальском Возрождении, в отличие от многоплановости и внутренней сложности различных форм европейского романтизма.

Эта одноплановость не исключает, однако, противоречивости живописи Бенгальского Возрождения в целом, которая не исчерпывалась одними романтическими тенденциями. Вынужденная «спрессованность» развития этого течения во времени, скачок от средневековья к мышлению XX в. определили и своеобразную «многоукладность», многоструйность этого течения.

Романтическая струя в Бенгальском Возрождении преобладает на первом этапе его развития. Уже в раннем творчестве Н. Бошу зарождаются основы реалистического метода, правда, в присущих его искусству самобытных национальных формах, тяготеющих к обобщенно-символической трактовке образа и декоративности.

Реалистические тенденции в творчестве Н. Бошу, развиваясь в противовес романтической стилизации ортодоксов бенгальской школы, отчетливо осознаются самим художником, по словам которого, «традиция и оригинальность без обращения к натуре оставляют искусство безжизненным». И тем не менее отдельные реалистические наблюдения, отразившиеся в его этюдах и набросках, разрабатываясь в дальнейшем в живописных произведениях, приобретают более обобщенный, но вместе с тем и более отвлеченный характер. Если наброски Н. Бошу, при всей их близости к натуре, несут несколько документальный, эмпирический характер, лишены творческого обобщения и типич-

зации, то его живопись, напротив, обобщая и стилизуя, уходит слишком далеко от индивидуального явления, чтобы называть его метод реалистическим в европейски привычном смысле этого слова.

Декоративное начало, искони присущее индийской живописи, своеобразно окрашивает и живопись Бошу, и картины Чоудхури, и работы таких несомненных реалистов, как Ваналила Шах, Джиджа, Харен Дас, проявляясь в изысканности линейных ритмов, несколько условном, хотя и тонко разработанном колорите, предпочтении плоскостного цветового пятна светотеневой моделировке. Своеобразна и содержательная характеристика этих работ. Реализм художников, связанных с национальной школой, даже на позднем этапе тяготеет к обобщенно-символической форме, трактуя явления повседневной действительности как проявление извечных человеческих ценностей.

Так воспринимается «Надежда» В. Шах, где юная мать с дремлющим на коленях младенцем становится многозначным символом материнства, женственности, будущего и т. д. «Малабарская красавица» Джиджа, «Пара голубей» и «Рыбалка» Х. Даса, «Деревенский праздник» Р. Чоудхури (1950-е годы) — все эти работы избирают своей темой не столько единичное явление, сколько вообще тип таких явлений с их постоянными, всегда, а не в данный конкретный момент им присущими качествами. Лирическое, эмоциональное начало пронизывает эти образы, но выражается оно в ассоциативно-традиционных формах — колорите, линейном ритме, композиционном строе, наконец, наличии традиционных атрибутов, вызывающих определенные ассоциации и эмоции. При этом художник никогда не прибегает к открытой психологической разработке образа. Образ живет внутри своей изобразительной среды, связанный с ней множеством нитей, но не переступает границ этой среды, ничем не нарушая спокойной созерцательности в трактовке автора и восприятии зрителя. В этой цельности художественного образа более, чем в сумме технических приемов и формальных изобразительных средств, сказывается национальная специфика индийского искусства, индийского эстетического мышления.

Таким образом, мы видим, что внутри Бенгальского Возрождения существуют и романтические тенденции, и зародыши реализма, а если вспомнить произведения Г. Тагора, то и отдельные направления модернизма, в то время как мистико-религиозные стилизации некоторых художников можно было бы охарактеризовать как черты декаданса, т. е. что само Бенгальское Возрождение как художественное явление представляет собой конгломерат различных методов, объединенных единой творческой программой. Это последнее условие — связь всех этих тенденций с единой культурно-политической программой, необычайно действенной и активно проводившейся в жизнь, — сильно меняет характер и историческую значимость различных направлений внутри Бенгальского Возрождения и не позволяет отождествлять их с аналогичными явлениями в истории европейского искусства.

Так, стилизаторство и ретроспективные тенденции в европейском искусстве (течение прерафаэлитов, живопись и графика «Мира искус-

ства» и т. п.) рассматриваются как своего рода консервативная реакция на развитие буржуазной культуры позднего капитализма, несущая в себе больше негативных моментов, нежели эстетических завоеваний. Тем не менее в становлении современного изобразительного искусства Индии эти же тенденции сыграли положительную роль, ибо были на кратком историческом отрезке единственным способом возрождения национального искусства.

В то же время реалистические тенденции в Бенгальском Возрождении и позднее, в наши дни, не получили той меры развития, какой они достигли в Европе, и не могли быть в такой же мере значительными, действенными в конкретно-исторических условиях развития индийской культуры. В связи с этим и наши критерии оценки должны быть сдвинуты в сторону привычных традиционных понятий, формирующих индийское эстетическое сознание. Другими словами, наиболее перспективными, прогрессивными в Бенгальском Возрождении должны считаться те направления, которые, наиболее органично сочетаясь со специфическими формами национального художественного сознания, способствовали дальнейшему эстетическому и социальному развитию индийского искусства.

«Отсутствие на Востоке аналогий с реализмом западного Ренессанса и «критического реализма», роль средневекового романтизма как наиболее прогрессивной и единственно возможной формы, в которой чувства попорченной личности могли противостоять удушающей атмосфере мусульманской догматики и деспотизма»³, Л. И. Ремпель считает основательным объяснением тому, что в современном восточном искусстве реализм не может существовать в формах, присущих европейскому искусству. «Наследие Востока, — подчеркивает он, — не сводится к явлениям, однотипным реализму Запада (часто наша художественная критика ценит то, что схоже с реализмом искусства Запада, и недостаточно чутка к романтическим формам его выражения, воспитанным традицией Востока)»⁴.

Поэтому говорить о «реализме» или, точнее, о реалистической тенденции в искусстве Бенгальского Возрождения можно лишь постольку, поскольку она противостоит иным тенденциям, антиреалистическим по своей направленности, натуралистическим или стилизаторским по форме.

С другой стороны, наличие в живописи Бенгальского Возрождения черт, родственных европейскому декадансу, просматривается гораздо яснее, хотя и имеет несколько иную социальную и эстетическую основу. Определяющим социальным фактором этой тенденции Бенгальского Возрождения является его элитарность. Однако, в отличие от Европы, эта элитарность — вынужденная, обусловленная отсутствием широкого круга зрителей, ограниченным количеством достаточно подготовленной и заинтересованной публики. Живопись Бенгальского Воз-

³ Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в Новое и Новейшее время. Тезисы докладов. М., 1972, с. 11.

⁴ Там же, с. 12.

рождения развивается на первых порах «на уровне эксперимента», и этот фактор во многом определяет и ее формы, и ее отношение к наследию. Не случайно искусство Бенгальского Возрождения находило свое выражение лишь в малых формах, избирая в художественном наследии в первую очередь миниатюру, т. е. искусство, в свое время также предназначенное для элиты средневекового общества.

Монументальная живопись и пластика классического периода несомненно были более значительной частью художественной традиции, однако их освоение оказывается на раннем этапе не под силу искусству Бенгальского Возрождения. Именно поэтому наряду с миниатюрными школами средневековой Индии художники начала века используют и наследие дальневосточной живописи, которое воспринимается (хотя и поверхностно) легче, чем собственное наследие монументального искусства.

Характерно, что первая же попытка вырваться из этой ограниченности, связанная с осознанием элитарности течения, приводит к изменению выбора в художественном наследии. Не случайно Н. Бошу, порывая на время с миниатюрной традицией, обращается к народному лубку. (Работа над монументальными росписями в 1910-х годах отчасти должна была подготовить этот переворот — пока еще в пределах той же «миниатюрно-станковой» живописи переходного периода.) И, когда он выполняет росписи Чина-бхаван, древние традиции монументальной живописи становятся основой его стиля. Искусство больших форм, обретающее своего зрителя (целые поколения творческой молодежи, студенты и ученые Шантиникетона), наполняется содержанием высокой героики, оттесняяющим на второй план традиционность сюжета и живописных приемов.

Мировоззрение и эстетические концепции деятелей Бенгальского Возрождения требуют специального исследования. В настоящей работе нам представляется целесообразным рассмотреть эстетические концепции деятелей Бенгальского Возрождения, непосредственно соприкасавшихся с кружком Тагоров в процессе развития живописи этой школы. Эти концепции нашли свое выражение в различных трудах индийских и сочувствовавших движению английских искусствоведов и критиков начала XX в.

Одним из первых теоретиков Бенгальского Возрождения был Э. Б. Хейвелл. Воспитанный на эстетических концепциях английского романтизма, он исповедует в своих трудах взгляды, близкие к Кольриджу, Карлейлю и Рескину с их особым вниманием к социальной природе и роли искусства. Вслед за ними он склоняется к идеализму и мистике, так же, как и они, придает большое значение этической стороне искусства. Для Хейвелла характерен повышенный интерес к искусству средневековья как носителю нравственного и эстетического начала, отсутствующего, по его мнению, в искусстве нового времени. Знаменательно при этом, что Хейвелл сыграл в истории Бенгальского Возрождения примерно ту же роль, что Дж. Рескин по отношению к движению прерафаэлитов. «Влияние Рескина на прерафаэлитов было двойственным, — пишет А. А. Аникст. — Его теория обусловила анти-

буржуазную направленность эстетики прерафаэлитов, но в то же время прямолинейное понимание нравственного начала в искусстве привело к дидактичности творчества прерафаэлитов, к иллюстративности и подмене живописных принципов литературностью»⁵.

Именно этими же чертами грешит и Бенгальское Возрождение — только немногим художникам удалось перешагнуть через барьер сочиненного искусства, согреть свои творения теплом истинной любви к своей культуре и истории своего народа.

В то время как романтики и прерафаэлиты обращались к искусству средневековой Европы, Хейвелл находит реальное воплощение своего идеала в индийском классическом искусстве и индийской средневековой философии. Он первым обращает внимание индийских художников на те традиции в классическом искусстве Индии, которые, по его мнению, могли быть источником нового подъема индийской живописи. «За всем этим интеллектуальным и административным хаосом в Индии остаются живые самобытные традиции искусства, глубоко уходящие корнями в древнюю культуру индуизма, более богатые и полные сил, чем все электические учения современных академий и учебных руководств Европы; они только ждут духовного и интеллектуального импульса, который пробудит древний творческий инстинкт»⁶.

В своей апологии индийского искусства Хейвелл часто противопоставляет его не только так называемой англо-индийской школе, но и всему искусству Европы. При этом, исследуя философскую основу индийской классики и европейского искусства, он приходит к неверным выводам, смешивая в своем представлении национально-региональные и исторические различия в искусстве. Так, Хейвелл склонен обвинять все европейское искусство в «натурализме», отсутствии духовности. Он решительно против того, чтобы искать эстетическое начало в объективной реальности, а превосходство восточного искусства видит именно в божественном характере «идеи прекрасного». «Индийская мысль принимает более глубокий, более широкий взгляд на искусство, — пишет он. — ...Красота, говорит индийский философ, субъективна, а не объективна. Она не скрывается в форме или материи, она принадлежит только духу и может быть воспринята духовным зрением. Нет никакой красоты ни в дереве, ни в цветке, ни в мужчине или женщине как таковых... Красота лежит не в самой плоти, но в божественной идее, воздействующей на умы, достаточно развитые для ее восприятия»⁷.

Отрицание эстетической ценности восточного искусства представителями западной науки XIX в. вызывало у честного и непредвзятого исследователя, каким был Э. Б. Хейвелл, естественную реакцию: подчеркнуть не только объективную ценность индийского художественного наследия, но и ее превосходство, «избранность» индийской культуры. Это приводило к ее одностороннему пониманию, а позднее поро-

⁵ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. III. М., 1967, с. 818.

⁶ Havell E. B. The Ideals of Indian Art, p. 144.

⁷ Ibidem, p. 23—24.

дило целую традицию противопоставления культуры Востока и Запада, абсолютизации некоторых консервативных сторон средневековой культуры как исконных и непреходящих черт индийского искусства. «Индийское искусство, — пишет Хейвелл, — всегда стремится отразить нечто универсальное, вечное, и неопределенное... Индийское искусство в сущности своей идеалистично, символично и трансцендентно. Индийское искусство не будет ничем, если оно не будет таким»⁸.

Идеалистические концепции Хейвелла, укрепившиеся при изучении им культурного искусства древней и средневековой Индии, оказали серьезное воздействие и на художественное творчество бенгальской школы, и на связанную с ней публицистику. В 1934 г. выходит книга Г. Венкатачалама «Современные индийские художники», где он подробно разбирает биографии пятнадцати художников Бенгальского Возрождения и их творчество, а также дает определение основным принципам направления.

Г. Венкатачалам обосновывает религиозно-мистическую, идеалистическую направленность течения, утверждая, что «жизненная реальность сегодняшнего дня не имеет для них (индийцев. — И. Ш.) никакого значения», что «реальность жизни для индийца не в мире его ощущений, но в мире его внутреннего бытия, глубин его сознания»⁹. Защищая национальную культуру от проникновения в нее западных влияний, Венкатачалам отрицает какое бы то ни было значение европейского искусства. Противопоставляя культуру Востока культуре Запада, он подчеркивает мистико-религиозные черты как основу индийского искусства. «Он собрал в себе, — пишет Г. Венкатачалам об О. Тагоре, — все, что было великого, доброго, прекрасного и истинного в искусстве его страны: мистицизм, символизм, идеализм и многозначительность»¹⁰.

Мистические, возвышенно-духовные черты Бенгальского Возрождения, по мнению Венкатачалама, являются наиболее ценным завоеванием течения, его даром миру. В европейском искусстве он не видит ничего, кроме натурализма, под которым понимает в первую очередь реализм. Трактовка этих терминов Венкатачаламом также специфична: натуралистические по форме произведения бенгальских художников-мистиков он не считает таковыми, вкладывая в это понятие философский смысл, — «натуралистическими» называет произведения, в основе которых лежит материалистическое мировосприятие их автора.

Характеризуя творчество бенгальских художников, он неизменно сравнивает их с европейскими мастерами первой величины, причем сравнение, как правило, не в пользу последних. Так, довольно ограниченный стилизатор — мистик К. Венкатаппа — получает у него следующую характеристику: «Он познал «сущность вещей», которую французский мастер Сезанн пытался постигнуть в своих работах»¹¹. «Этюд

⁸ Archer W. G. India and Modern Art, p. 30.

⁹ Venkatchalam G. Op. cit., p. 22.

¹⁰ Ibidem, p. 20.

¹¹ Ibidem, p. 39.

в зеленых тонах» (ок. 1930) Чоудхури по «техническому мастерству, эстетическому совершенству и законченной красоте лучше когда-либо написанного Рембрандтом или Тицианом»¹².

Эти более чем вольные сравнения говорят не столько о незнании автором подлинной истории европейского искусства, сколько о слепом национализме, нежелании признавать достижения мировой культуры.

Так же безоговорочно, как и Венкатачалам, принимает Бенгальское Возрождение английский критик, живущий в Индии, член Теософского общества Дж. Х. Казенс. Он считает путь, избранный возрожденцами, единственно возможным для индийского искусства и ведет широкую пропаганду его и в Индии, и за рубежом. Дж. Х. Казенс помещает большую статью в нью-йоркском художественном ежемесячнике «Азия», где описывает деятельность художников Бенгальского Возрождения, стремясь познакомить западный мир с новым течением в живописи Индии и утвердить «возвышенно духовную концепцию искусства, которая является индийским даром миру»¹³. Особой его похвалы при этом удостоился такой посредственный художник (но крайний мистик!), как Чаттерджи.

Особая привилегия индийского искусства отражать «внутреннюю сущность» жизни по сравнению с «поверхностным» западным искусством неоднократно подчеркивалась многими индийскими критиками, стоящими на защите Бенгальского Возрождения. Прямолинейно идеалистическая трактовка искусства, презрительная оценка реализма как «вульгарного натурализма» часто приводили к возвышению наиболее слабых сторон в Бенгальском Возрождении.

Эти тенденции в менее острой форме проявляются и позднее, например у современного искусствоведа Р. С. Даса, чья оценка индийского искусства в целом также имеет довольно ясно выраженную националистическую окраску, хотя развитие искусства Индии к этому времени должно было значительно изменить его оценочные критерии¹⁴.

Работы Г. Венкатачалама и Р. Даса имеют скорее историко-художественное, чем теоретическое значение. Их построения явно несут на себе отпечаток другого ума, более обобщающего и более авторитетного. Помимо Э. Б. Хейвелла, также занимавшегося более историей искусства, чем его философией, таким авторитетом для индийских критиков, несомненно, являлся Шри Ауробиндо Гхош, один из крупнейших лидеров национально-освободительного движения. В его трудах общепризнанного характера немало внимания уделяется вопросам эстетики, в частности, проблемам национального своеобразия культуры, традиции и современности.

В 1918—1921 гг. в журнале «Арья» он публикует серию статей по проблемам индийской культуры: «Возрождение в Индии» (август — ноябрь 1918), «В защиту индийской культуры» (декабрь 1918 — январь

¹² *Vencatachalam G. Op. cit.*, p. 41.

¹³ *Cousins J. H. The Art Revival in India.* — «Asia», 1929, N 7, p. 561.

¹⁴ *Das R. S. Nandalal Bose and Indian Painting.* Calcutta, 1958.

1921)¹⁵. Эстетические воззрения А. Гхоша включаются в более обширную систему его философских и социально-политических взглядов. Анализируя процесс развития культуры с древности до своего времени, он стремится установить особые, присущие ей закономерности, своего рода квинтэссенцию индийской культуры, с тем чтобы положить ее в основу духовного возрождения нации. Такой квинтэссенцией, по Гхошу, является «духовность» индийской жизни, в различные исторические эпохи по-разному направлявшая развитие индийского общества.

«Метод Индии, — говорит он, — заключается в том, чтобы открыть дух и скрытую энергию высших сил и направлять жизнь по тому или иному пути в соответствии с этим духом и его выражением, чтобы таким образом увеличивать свою жизнеспособность. Задача Возрождения в Индии — сделать этот дух, этот высший смысл одной из глубочайших потенций снова реальной, творческой и, может быть, господствующей силой в мире»¹⁶.

В соответствии с этой программой А. Гхош исследует историю взаимоотношений индийской культуры с западной, выделяя в ней три этапа. Первым этапом, считает он, было полное приятие европейского «рационализма» и в свете его «радикальное переосмысление и революционное опровержение самих принципов старой культуры»¹⁷. За ним последовала реакция индийского духа на европейское влияние, порой с безоговорочным отрицанием всего, что оно предлагало, и усиление духа и буквы национальной традиции»¹⁸. И, наконец, третий, современный автору этап — период ассимиляции, взаимного проникновения двух культур, в котором «индийский дух» должен играть определяющую роль. Не отвергая ни одного из достижений современной мировой культуры, индийская мысль глубоко перерабатывает их и в этом трансформированном, «индианизированном» виде включает в процесс национального развития.

«Здесь заключается уверенность в том, что как только внутреннее стремление нашло себе выход и смысл его вышел на поверхность, его результатом будет не азиатская модификация западного модернизма, но некое большое, новое и оригинальное явление, имеющее первостепенное значение для будущего человеческой цивилизации»¹⁹.

Как мы видим, Ауробиндо Гхош, подобно Вивекананде, не ограничивается борьбой с европеизацией индийской культуры. Задачи Возрождения он представляет себе шире и глубже — становление полноценной, современной национальной культуры и выход на мировую арену. Не самоизоляция, но усиление контактов с иными культурами, повышение авторитета Индии в мировом масштабе были целью выдающегося индийского мыслителя. Несмотря на в целом идеалистический

¹⁵ Переизданы впоследствии отдельными книгами: *Sri Aurobindo. The Renaissance in India.* Pondicherry, 1920; *The Foundations of Indian Culture.* Pondicherry, 1959; *The Significance of Indian Art.* Bombay, 1947.

¹⁶ *Sri Aurobindo. The Renaissance in India*, p. 27—28.

¹⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹⁸ *Ibidem*, p. 30.

¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

характер философии Ауробиндо Гхоша, его работы представляют большую теоретическую ценность.

Так, интересно его методологическое наблюдение о характере Возрождения в Индии. А. Гхош одним из первых указывает на различие значения этого термина для европейской истории и для культуры Индии. «Это во многом зависит от того, — говорит он, — что мы вкладываем в это слово, а также и от дальнейшего развития. Ибо явление само по себе находится еще в стадии становления, и еще слишком рано говорить о том, к чему оно приведет»²⁰. Подчеркивая исторические отличия Возрождения в Индии от эпохи Возрождения в Европе, А. Гхош указывает на его специфически национально-освободительный характер и проводит аналогии с кельтским Возрождением в Ирландии²¹.

В свете своей основной программы А. Гхош рассматривает и новейшую культуру своего времени. Интересно при этом, что бенгальская литература, к тому времени уже получившая в лице Рабиндраната Тагора мировое признание, не выдерживает сопоставления с новой бенгальской живописью, которую А. Гхош считает наиболее полным выражением индийского духа, «исполненной тонкой красоты и проникновения»²².

«Особенно значительно, — говорит он, — даже более, чем проза Бонкима или поэзия Тагора, творчество бенгальских живописцев. Бенгальская поэзия еще должна найти свой путь и еще не вполне, по-видимому, ощущает его; но бенгальское искусство нашло его с первых же шагов при помощи своего рода внезапного откровения (интуиции)»²³⁻²⁴.

Причины такого соотношения своеобразных показателей национальной самобытности в разных видах искусства А. Гхош видит в том, что «новая литература началась в период иностранного влияния», а новое изобразительное искусство родилось во время подъема национального движения. Разумеется, эта точка зрения А. Гхоша нуждается в серьезной поправке. С одной стороны, время уже показало, что бенгальская литература поднялась до вершин мировой культуры, тогда как живопись Бенгальского Возрождения осталась явлением локального значения. С другой стороны, в построениях А. Гхоша заключается мысль о том, что искусство и литература являются простой репродукцией готовых, сформировавшихся вне их идей. Однако бенгальская литература потому и достигла таких высот, что сама была горнилом индийской духовной культуры конца XIX — начала XX в. со всеми ее ошибками и озарениями. Именно творческое созидание этих идей и обеспечило ее жизненность, демократизм, ее художественный уровень.

²⁰ *Sri Aurobindo. The Renaissance in India*, p. 2.

²¹ Симпатии передовой индийской интеллигенции к борьбе ирландцев за самоопределение не случайны — их сближало одинаковое положение угнетенных подданных Британской империи. Вспомним, что один из самых ярких героев Р. Тагора, Гора, ирландец по происхождению.

²² *Sri Aurobindo. The Renaissance in India*, p. 51.

²³⁻²⁴ *Ibid.*, p. 52.

В то же время живопись Бенгальского Возрождения, следуя уже готовой национальной программе, была во многом ограниченнее, однозначнее, чем литература соответствующего периода.

При этом А. Гхош справедливо указывает на большую условность пластических искусств как на одну из причин сохранения национальной самобытности, т. е. определяет активный характер художественной формы в процессе развития искусства.

Главная заслуга бенгальских живописцев, по мнению А. Гхоша, заключается в том, что они «исходят из свободного выбора духа и внутреннего смысла вещей более, чем из внешней формы. Их искусство интуитивно, и его формы — истинный ритм этой интуиции. Их мало волнуют метрические соразмерности, созданные наблюдающим интеллектом. Их искусство поднимается над конечным, чтобы постигнуть бесконечное и невыразимое. Они обращаются к внешней жизни и природе, чтобы найти в них линии и краски, ритмы и объемы, которые будут знаками иной жизни и иной природы, нежели физическая»²⁵.

Концепция Ауробиндо Гхоша, как мы видим, наиболее последовательно и в наиболее полной мере отражает состояние индийской буржуазно-националистической философии и эстетики. Проблема национального своеобразия искусства приобретает здесь далеко не академический характер. Национальная самобытность — краеугольный камень индийской эстетической мысли. В конкретно-исторических условиях своего времени эта проблема решается с идеалистических позиций, но тем убедительней для национального сознания почти сакральное звучание этих принципов.

В индийской буржуазной эстетике начала XX в. проявился двойственный характер самого искусства Бенгальского Возрождения. Прогрессивные тенденции построения национальной культуры нередко приходили в противоречие и с консервативными формами в самом искусстве, и с консервативными целями теоретиков Возрождения. Интересно, что не последнюю роль в формировании этих взглядов сыграли представители западной философии и эстетики.

«К несчастью, — говорит М. Р. Ананд, — многочисленные европейские ориенталисты нашли спасение от убожества прагматической мысли Запада в древних философских учениях индуизма. Они способствовали тому, что старые доктрины стали восприниматься как священные их студентами, выходцами из мелкобуржуазной среды, не обладающими ничем из старого знания и очень немногим из современного»²⁶. В конечном счете колониализм в Индии способствовал сохранению пережитков средневековья в философском сознании и вместе с тем разжигал идею извечной противоположности культур Запада и Востока.

С другой стороны, нельзя недооценивать силу традиции в массовом социальном сознании Индии начала века. Одна из особенностей ин-

²⁵ *Ibidem*, p. 53.

²⁶ Навстречу Алма-атинской конференции. — «Иностранная литература», 1973, № 9, с. 201.

дийской культуры — пронизывающее ее религиозно-этическое, философское начало, требующее от всего сущего морального оправдания его бытия, исполнения дхармы — истинного пути жизни. Оно не изжито, оно составляет корень и стержень всей духовной культуры индийца. Необычайно высокий удельный вес этого этико-религиозного начала как в ученой философии, так и в стихийном массовом сознании в значительной мере определил особенности культурной и общественно-политической жизни Индии. Учение Ганди и движение гандизма прямо вытекают из этой специфически индийской духовной традиции; религиозно-реформаторскую форму принимает деятельность первых революционных организаций в Индии; индуистская традиция легко ложится и в основу политики пассивного сопротивления, и в основу политики революционеров-террористов. Она была одним из средств массовой агитации и объединения масс в их борьбе с европейским колониализмом²⁷.

«Будучи своеобразной формой националистической реакции на колониальное порабощение, религия служила идейно-теоретической основой идеологии буржуазного и мелкобуржуазного национализма и одновременно средством популяризации этой идеологии, доведения ее принципов до сознания широких масс в привычных для них (следовательно, религиозных) стереотипах мышления»²⁸, — справедливо отмечает А. Д. Литман.

Вполне закономерно поэтому, что философский идеализм, мистицизм составляли в начале века основу мировоззрения подавляющей части индийской интеллигенции. В этих условиях было бы странным требовать от идеологов Бенгальского Возрождения материалистического подхода к искусству. Проповедуя свои взгляды, Г. Венкатачалам, Дж. Х. Казенс и другие шли в ногу со своим временем так же, как и большинство художников Бенгальского Возрождения выражало в своем творчестве распространенное мировоззрение своего времени.

Теоретические взгляды деятелей Бенгальского Возрождения складываются в ходе борьбы за национальную независимость и в силу этого имеют резко полемический, тенденциозный характер. В своем стремлении возродить интерес к классическому наследию, равно как и в борьбе против псевдокультуры, насаждавшейся в колонии в целях европеизации индийского общества, отдельные художники и теоретики выступают не только против принижения индийской культуры, против засилья низкопробного салонного ремесленничества в европеизированных индийских колледжах, но и против традиций европейской культуры в целом.

При этом теоретики Бенгальского Возрождения забывали об одном весьма важном условии сопоставления двух художественных культур — исторической соразмерности, стадийной одновременности в их раз-

²⁷ Райнов А. В. Индийские национальные революционеры и религия. — Религии и атеизм в Индии. М., 1973, с. 23 — 56.

²⁸ Литман А. Д. Отражение религии в мировоззрении общественных деятелей и философских учениях современной Индии. — Там же, с. 88.

витии. Так, искусство Индии периода древности и средневековья сравнивалось не со средневековым же европейским, а с академическим салонным искусством буржуазной Англии, несомненно проигрывавшим при таком сравнении. Объективно классическая традиция индийского искусства стояла несоизмеримо выше салонной культуры британской буржуазии, представлявшей в то время в глазах индийского общества всю европейскую культуру. Отсюда естественно вытекала мысль и о превосходстве «восточного» образа мышления, особого «видения» индийского художника, более глубокого мистического проникновения в сущность мира по сравнению с методами европейских школ.

Причина националистической ограниченности Бенгальского Возрождения заключается отчасти и в том, что оно знакомится с европейской художественной культурой «из вторых рук» (к тому же запятанных позором национального угнетения): подлинно великого реалистического искусства Европы Индия в то время так и не узнала.

Таким образом, отношение между двумя большими художественными культурами осложняется политико-социальными отношениями господства и подчинения. Протест против духовного гнета чуждой цивилизации перерастает в отрицание наиболее очевидных, но поверхностно воспринятых явлений этой культуры (в данном случае — реалистического метода, понятого как натурализм), с одной стороны, и апологию противоположных им, но далеко не главных явлений в своем художественном наследии (т. е. мистико-религиозного начала в искусстве средневековья, которое далеко не исчерпывалось этими качествами) — с другой.

Не следует, конечно, думать, что эти крайние консервативные тенденции полностью выражали всю сложность эстетики Бенгальского Возрождения. Его художественная практика доказывает, что лучшие мастера этой школы преодолевали и националистические, и прямолинейные идеалистические тенденции наиболее отсталой части коллег.

Несомненно, что передовые деятели Бенгальского Возрождения уже на его раннем этапе осознавали необходимость отказа от узконационалистических и консервативных традиций. Это доказывает и целеустремленное подвижничество Н. Бошу, и поэтическое, жизнеутверждающее искусство О. Тагора, и реалистическая живопись Чоудхури. Элементы реалистического мировосприятия содержатся в эстетике Н. Бошу, проводящего эти принципы и в своем творчестве, и в воспитании молодого поколения художников.

Несомненно важное влияние на всех бенгальских художников оказывал Рабиндранат Тагор. Он одним из первых почувствовал обреченность узкоцивилизаторской струи Бенгальского Возрождения, он же противопоставлял идеалистическим догмам реакционных эстетиков свою философию гуманизма и жизнелюбия, и он же вносил в индийскую культуру традиции подлинного интернационализма.

Высоко оценивая национальное культурное наследие, Р. Тагор никогда не становился на позиции узкого национализма. Обширные познания в области мирового искусства и литературы, постоянный интерес к развитию мирового художественного процесса делают Р. Тагора

убежденным интернационалистом. Интернационализм и гуманизм составляют суть социального сознания Р. Тагора, лейтмотивом всей философии и творчества которого была идея «единства». Выступая в защиту своего народа и его культуры, бенгальский поэт как истинный гуманист и интернационалист никогда не отвергал европейской культуры, стремясь к соединению двух великих мировых цивилизаций Востока и Запада. «Я не хочу думать, что родственные души Востока и Запада, Мария и Марфа, никогда не встретятся ради достижения истины. Поэтому, несмотря на нашу материальную бедность и противодействие времени, я терпеливо жду этой встречи», — писал он в 1926 г.²⁹

Самоизоляция национальной культуры, по мнению писателя, не может не только обеспечить ее дальнейшее развитие, но и сохранить оставшиеся черты самобытности. Он хорошо понимал, что в новых исторических условиях такая изоляция просто невозможна. «Нынче настал век сотрудничества и взаимной помощи», — говорил он. — «В наш век все искусственное рухнет; выживает лишь то, что своей основой связано с широким миром, а то, что прячется в тайной норе исключительности, неизбежно гибнет»³⁰. «...Я убежден, — говорит он далее, — что столкновение различных культур необходимо для нашего интеллекта... Я протестую только против искусственного положения, при котором иностранное образование стремится полностью завладеть нашим национальным сознанием и тем самым если не уничтожает, то значительно убавляет наши шансы на обогащение ума с помощью новых истин»³¹.

Развитие национальной культуры на самом высоком уровне и среди возможно большей части населения Р. Тагор всегда считал важнейшей задачей своего времени. Он постоянно выступает со статьями и речами, в которых развивает свои идеи народного образования и культурного прогресса. Не ограничиваясь словами, он открывает опытную школу и университет в Шантиникетоне, где преподавание строится на новых, разработанных им принципах.

Горячая любовь к родине, страстная мечта увидеть свой народ окрепшим и духовно развитым пронизывают все выступления Р. Тагора. Он ратует за развитие художественной и научной литературы на родном языке, утверждая, что обучение только на английском языке тормозит развитие учащихся, оставляет непонятыми в процессе обучения важнейшие истины.

Развитие искусства также должно быть основано на национальном художественном наследии. Презрение к своей национальной культуре, слепое следование иностранным образцам, говорит Р. Тагор, никогда не принесут доброго плода.

«Несчастен народ, не сумевший сохранить урожай прошлого, ибо, потеряв его, он потерял свое настоящее. У него нет семян для посева,

²⁹ Тагор Р. Сочинения, т. 11. М., 1965, с. 271.

³⁰ Там же, с. 239—240.

³¹ Там же, с. 242.

и вот ему приходится нищенствовать, чтобы не умереть с голоду. И мы должны всегда помнить, что не принадлежим к числу таких обездоленных народов. Пришло время вскрыть сокровищницу наших предков и пустить ее богатства в оборот жизни. Пусть они помогут нам создать наше собственное будущее, ибо хватит нам собирать обноски у других народов!»³²

В то же время Р. Тагор никогда не сводил проблему развития национальной культуры к простой реставрации традиций. И в своем творчестве, и в теории он выступает смелым и глубоким новатором, борющимся с консерватизмом и догматизмом в искусстве, культуре и жизни. «...Я беру на себя смелость сказать, что, хотя я приветствую возрождение нашего чувства национального достоинства, вселяющего в нас гордость, я в то же время отвергаю национальную самовлюбленность, которая приковывает нас к нашему прошлому, словно жертвенного козла к алтарю»³³, — говорил Р. Тагор.

Широта мысли, отсутствие узкого сектантства в восприятии исторических событий и художественной культуры должны были непременно сказаться на формировании взглядов молодых художников, их мироощущении и творчестве. Рядом с ортодоксальными настроениями Г. Венкатачалама особенно смело и свободно звучат слова Р. Тагора: «В силу особого склада ума я не способен признать никакое религиозное учение только потому, что окружающие верят в его истинность. Я даже помыслить не мог о том, чтобы принять религию на том основании, что все, кому я доверяю, не сомневаются в ее ценности. Моя религия — прежде всего религия поэта...»³⁴

Вся жизнь поэта и связанных с ним гуманистов национального движения была примером гражданского мужества и неустанного служения делу развития духовной культуры своего народа. Его не могли поколебать ни гнетущее воздействие иноземного господства, ни недоверие консервативных кругов индийского общества.

«Мировоззрение Тагора было весьма характерным для передовой индийской интеллигенции, уже вступившей на путь национально-освободительной борьбы, но еще не имевшей в то время ясной идейной программы и философской базы, так как оно развивалось в период крушения старых, изживших себя понятий и представлений, связанных с предшествующей феодальной эпохой, в обстановке мучительных поисков новых общественных идеалов и ценностей, коренной ломки в судьбах и сознании людей, в условиях растущего воздействия различных философских, этических, социальных идей, нахлынувших в Индию с Запада»³⁵.

Р. Тагора волновали не только социальные вопросы развития национальной культуры. Теоретические проблемы занимают большое

³² Там же, с. 244.

³³ Там же, с. 199.

³⁴ Там же, с. 350—351.

³⁵ Чельшев Е. П. Эстетические воззрения Рабиндраната Тагора. — Эстетика и искусство. Из истории домарксистской эстетической мысли. М., 1966, с. 277.

место в его публицистике начала века³⁶. Весьма существенной для понимания типа художественного мышления эпохи Бенгальского Возрождения является трактовка Р. Тагором проблемы прекрасного. По времени статьи о прекрасном совпадают с основными этапами развития живописи бенгальской школы и отражают наиболее существенные черты эстетических представлений этой эпохи.

Как и большинство его современников — философов, Р. Тагор развивает идеи философской школы Веданты, берущей свое начало в древнейшей философии Упанишад. Разделяя философские взгляды своих предшественников и современников, он решает те же философские вопросы, делая упор на их этико-эстетическом содержании. Своеобразие его философского метода заключается прежде всего в решении вопроса о путях познания реальности. Примат интуитивного, эстетического познания бесконечного, пронизывающего мир конечных вещей, позволяет ему считать искусство одним из важнейших видов человеческой деятельности.

Именно поэтому мир искусства неотделим в представлении Тагора от мира этических ценностей, а понятие прекрасного выступает одновременно как этическая и эстетическая категория. «Истинное Добро не только удовлетворяет нашу насущную потребность, оно, кроме того, прекрасно и содержит в себе неизъяснимую притягательную силу. Философы проповедуют свою концепцию Блага, исходя из мировой необходимости, поэты же раскрывают его в облике Прекрасного»³⁷.

Придавая столь важное значение понятию прекрасного, Тагор дает его многостороннюю характеристику, определяя его отношение к понятиям истины и добра. Он стремится установить внутреннюю связь между этими понятиями, исходя из их социальной значимости. «Между Благом и окружающим миром существует глубокая гармония, есть такая скрытая связь между Благом и душами людей. Заметив полное соответствие между Истиной и Благом, мы уже не сомневаемся, что Благо прекрасно... В наших пуранах Лакшми предстает не только как богиня Красоты и Богатства, но и как богиня Добра. Прекрасное — это законченное выражение Добра, Добро же — законченное выражение Прекрасного»³⁸.

Связь, почти тождественность блага, истины и красоты подтверждаются, по мнению Р. Тагора, «радостью» их восприятия: «Мы радуемся, постигая Истину. Если же радости нет, это означает, что мы только знакомы с Истиной, но не сумели постичь ее. Истина, бесспорная для нас, — всегда источник радости и любви. Усвоив это, мы мо-

³⁶ Философские и эстетические взгляды Тагора сформулированы им в трудах, охватывающих значительный период его зрелой деятельности. В 1906—1907 гг. были опубликованы статьи «Прекрасное», «Проблемы образования», «Прекрасное и литература». В 1917—1919 гг. выходит книга «Личное» и статья «Центр индийской культуры», а в 1924—1926 гг. — «Вероисповедание художника». Тагор дает в них глубокий анализ художественной культуры своего времени.

³⁷ Тагор Р. Сочинения, т. 11, с. 140.

³⁸ Там же, с. 140, 141.

жем считать, что восприятие Прекрасного и восприятие Истины — одно и то же»³⁹.

Восприятие прекрасного, по Тагору, носит активный, творческий характер. Понятие прекрасного не статично. Во взаимном превращении истины и красоты на основе добра, в динамизме процесса познания истины через прекрасное и заключается глубокое чувство радости. Это радость победы добра над злом, прекрасного над непрекрасным, радость торжества истины.

«...В Добре скрыто противоречие. Понятие Добра предполагает столкновение двух начал — Добра и Зла. Однако эта двойственность не является конечной целью... Загораясь от искр, порожденных трением противоположностей — Добра и Зла, Радости и Горя, чувство Прекрасного освобождается от половинчатости и зыбкости.

И тогда двойственность исчезает, уступая место красоте. Истина и Прекрасное сливаются в тождественное понятие. Отсюда можно заключить, что радость порождается правильным восприятием Истины. В этом и есть Высшая Красота»⁴⁰.

В этой концепции Р. Тагора кроется глубокое понимание красоты как активного начала, возвышающего и очищающего душу. Эстетическое восприятие в трактовке Р. Тагора лишено малейшего налета гедонизма, пассивно-потребительского отношения к прекрасному. Вводя категорию радости как критерий истинности человеческих деяний, Р. Тагор следует учению Упанишад, в которых «радость рассматривается как важнейшая функция или глубокая сущность бога»⁴¹.

Однако, помимо этого, как видно из вышеизложенного, Р. Тагор дает понятию радости и вполне «земное» и диалектическое истолкование, связывая его с процессом творческого освоения реальности. «От пыли, которую мы топчем своими ногами, до небесных звезд — все есть Истина и все прекрасно; все есть воплощение благодетельной радости»⁴².

Это последнее толкование истины как аналогии материального мира, в котором «воплощается благодетельная радость», — существенная особенность ведантизма Р. Тагора. Мир в его понимании — не слабая тень Брахмана, трактуемого Ведантами как единственная реальность. Одухотворенная природа, бытие конечных вещей находятся в естественной и постоянной связи с абсолютом. Брахман не может проявиться помимо этих конечных вещей. Их конечность и изменчивость воспринимается Р. Тагором не как недостойное внимания временное бытие, Майя, но как великая закономерность вечного движения и развития. Именно отсюда вытекает радостное приятие мира в стихийно-диалектической философии Р. Тагора, поиски красоты во всех проявлениях бытия. «Не трудно заметить, что говоря о поисках и раскрытии красоты, Тагор по существу призывает к изучению и познанию действительности»⁴³.

³⁹ Там же, с. 146.

⁴⁰ Там же, с. 145—146.

⁴¹ Литман А. Д. Указ. соч., с. 95.

⁴² Тагор Р. Сочинения, т. 11, с. 147.

⁴³ Чельшев Е. П. Указ. соч., с. 296.

Таким образом, проблема прекрасного занимает важнейшее место в эстетических построениях Тагора. Всесторонний анализ природы красоты позволяет Р. Тагору глубоко понять социальное значение прекрасного, определить его место в системе духовных ценностей и установить связи с ними.

Эстетическое сознание Тагора подводит его к приятию материального мира, утверждению ценности земного бытия человека и его связи с миром. Так раскрывается глубоко гуманистическое содержание его эстетики и философии в целом.

С наибольшей полнотой прекрасное раскрывается в искусстве. Именно в искусстве реально осуществляется связь истины, общественного блага и красоты. Оно выступает как инструмент, доносящий до сознания человека эти извечные ценности, более того, открывающий эти ценности в повседневной жизни.

«На этом, — говорит Р. Тагор, — сознательно или не сознательно строится все мировое искусство: литература, музыка, живопись. Поэт, музыкант, живописец ярко изображают Истину. Поэт раскрывает нам глаза на то, чего мы ранее не замечали и что поэтому не было для нас Истиной, тем самым он раздвигает для нас границы царства Истины, царства Радости»⁴⁴.

Эстетические представления Тагора неотделимы от его художественного творчества. Их прямая связь с жизнью, с искусством, которое является для него также и важнейшим видом его общественной деятельности, определила особенности, если можно так выразиться, «эстетического мировоззрения» Тагора. Это последнее, являясь частью его философского мировоззрения, все же несколько отличалось от целого. Эстетика Р. Тагора «материалистичнее», нежели его философия в целом. В то время как его философия представляет собой идеалистическую систему, отдельные высказывания Тагора о социальной природе и роли искусства, о развитии культуры носят стихийно-материалистический характер.

Если вспомнить о развитии художественного метода Тагора от общенно-романтического к реалистическому, о том, как он приблизился к глубокому анализу социальных проблем в своем художественном творчестве, то станет особенно ясно, что собственная творческая практика оказывала существенное воздействие на формирование философской системы Р. Тагора.

Эстетические воззрения Р. Тагора далеко опережают свою эпоху. Последовательный гуманизм и интернационализм его эстетики оказывали благотворное воздействие на передовую часть индийской художественной интеллигенции. В 20—30-е годы, когда течение Бенгальского Возрождения практически исчерпало себя, именно Р. Тагор дает очередной импульс дальнейшему развитию изобразительного искусства. Авторитет бенгальской школы в это время был еще настолько силен, что возникавшие новые направления в искусстве не могли получить признания в общественно-художественных кругах. Творчество

всеми почитаемого писателя, обратившегося на склоне лет к живописи и графике в свободной, не скованной традициями манере, способствовало разрушению оков националистической ограниченности, помогало развитию новых форм искусства.

Однако непосредственное влияние Р. Тагора на формирование живописи национальной школы началось гораздо раньше, практически еще до того, как она получила широкое распространение. Мы уже говорили, что сложение национальной школы в бенгальской литературе на многие десятилетия опережает зарождение этих же традиций в живописи. Переворот в изобразительном искусстве уже был подготовлен в недрах искусства слова.

Передовая литература Бенгалии политически воспитывает сознание нового поколения индийской интеллигенции, в том числе художественной, в духе глубокого уважения к родной культуре и непримиримой борьбы с национальным угнетением. Однако, помимо этого, она оказывает зарождающейся живописи Бенгальского Возрождения и другую, не менее ценную помощь: указывает путь, по которому могло пойти национальное искусство.

Трудно представить себе исторические сюжеты О. Тагора («Сооружение Таджа», «На пути в Кашмир», «Смерть Шах-Джехана» и др.) без исторических романов Бонкимчондро Чоттопаддхя. При всем отличии в трактовке исторической темы у великого бенгальского писателя и основоположника бенгальской живописи их объединяет чувство своеобразного «исторического патриотизма»: восприятие величия своей страны через величие и древность ее истории, утверждение неповторимого своеобразия своей многовековой национальной культуры. Различия в трактовке обоих авторов диктуются различием видов искусства: историческая борьба Радж Сингха за независимость как бы «модернизируется», становится аллегорией борьбы индийцев с британским господством; О. Тагор, наоборот, обволакивает свои миниатюры «дымкой времени», как бы усиливает их «древность», словно утверждая ценность своей культуры через ее вековечность, отстаивая ее право на существование в ряду великих мировых культур.

Исторический романтизм Бонкимчондро как бы подсказывает Обониндронатху его творческий метод, подготавливает его эмоционально к художественному восприятию прошлого, создает ту базу, на которой воспитывается целое поколение будущих художников.

Еще более ощутима связь живописи Возрождения с творчеством Рабиндраната Тагора. Поэтический мир его незримо присутствует в лучших произведениях художников Возрождения, проявляясь то в трепетном восприятии родной природы, то в нежном облике индийской женщины, воспетой индийским поэтом, то в необъятности мироздания, заключенного в цветке или улыбке.

Художники Возрождения иллюстрируют произведения Р. Тагора или, вернее, пишут по их мотивам. Ярким примером такого живописно-стихотворного диалога может служить сборник стихов «Бичитрита», где каждое стихотворение Р. Тагора имеет изобразительную реплику одного из бенгальских художников. В его создании приняли участие

⁴⁴ Тагор Р. Сочинения, т. II, с. 146.

О. Тагор, Н. Бошу, К. Н. Моджумдар, Г. Тагор, Гоури Деби, Ш. Н. Кор-Шуньяни Деби, Р. Н. Чокроборти, Д. Р. Чоудхури, Протима Деби, Мониши Де. Нескольким рисунков выполнены самим писателем⁴⁵.

Глубокий философский смысл, тонкий образно-ассоциативный строй, свойственный лирике Р. Тагора, требовали от авторов иллюстраций обобщенного зрительного образа, поисков выразительности изображения. Создавая произведения по мотивам лирики Тагора, художники Бенгальского Возрождения находили особую форму выражения внутреннего переживания в изобразительных традициях восточного искусства. Тем самым живопись освобождалась от оков подражательства, от эклектизма, неизбежного на раннем, «ученическом» этапе развития этого направления.

Мы привели здесь пример прямого, непосредственного творческого контакта Р. Тагора с художниками Бенгальского Возрождения. Однако его могло и не быть — все необъятное творчество Тагора — поэзия, проза, публицистика, участие в преобразовании театра, музыки, живописи, наконец, народного образования, активная общественная деятельность — все эти проявления богатой и щедрой личности великого бенгальца влияли на поступательное движение в процессе формирования новой культуры Индии.

Творчество Р. Тагора, являясь венцом, итогом всей индийской культуры XIX в., в то же время открывает собой историю новейшей литературы и искусства Индии. Особенности его мировоззрения выражали особенности формирования индийской культуры начала XX в. И его эстетические воззрения как нельзя лучше отражают идейное содержание прогрессивного течения в искусстве Бенгальского Возрождения.

Последнее, несмотря на сложность своей внутренней структуры, представляет собой исторически единое целое. Эта цельность обусловлена его основным внутренним качеством — высоким этическим началом, неразрывно связанным в традиционном сознании с началом эстетическим. Понимание прекрасного как добра и истины, отчетливо звучащее у Р. Тагора, пронизывает все искусство Бенгальского Возрождения. Это представление, характерное в своей однозначности для средневековой стадии художественного мышления и совпадающее с народными представлениями о добре и зле, прекрасном и безобразном в их категорической и бескомпромиссной полярности, сохраняется и в художественном творчестве возрожденцев.

Отбрасывая зло как антиэстетическое, эти художники целиком посвящают себя изображению добра и прекрасного. Веками выверенные образы верности, моральной стойкости, мужества, закрепленные в мифологических и традиционно-литературных сюжетах, переходят в творчество художников Возрождения. Именно поэтому верная Сита, преданная Шакунтала, любимые народом Радха и Кришна становятся и главными героями их живописи.

Искусство этого времени еще полно оптимизма, большой внутренней искренности, и потому в нем еще нет места отражению зла и

безобразия. Его идеализированные формы призваны только воспевать добро. Обличение зла еще не входит в его задачи. Именно поэтому реалистическое направление еще не могло достигнуть полного развития в пределах Бенгальского Возрождения, а романтическая тенденция в особой, обусловленной специфическими традициями национальной культуры форме возобладала в творчестве почти всех художников этого направления.

Даже литература этого времени, несмотря на ее реалистические завоевания, полна той же этической определенности и бескомпромиссности. Проблема долга и личного счастья составляет основу сюжетного и психологического хода романов Бонкимчондро и Тагора. Их герои всегда стремятся найти свой единственно правильный моральный путь, провести ладью долга через все бури охватывающих их страстей. «Ядовитое дерево» и «Чондрошекхор» Бонкима, «Песчинка» и «Крушение» Тагора — яркие примеры такой борьбы долга и страсти в судьбах их героев. Еще глубже и серьезнее эта тема звучит в социальных романах Р. Тагора «Гора» и «Дом и мир», герои которых связывают свою личную жизнь с судьбой родины. И при всем том всем им свойственно то же традиционное этико-эстетическое начало: добро и зло — полярны, они находятся в постоянной борьбе, и их герои неизменно выбирают путь добра. Исполнение долга, дхармы жизни, становится истинным счастьем, даже если герой погибает во имя этого («Ядовитое дерево») или отказывается от личного счастья («Крушение»). Трагизм таких ситуаций приобретает ту особую просветленность, одухотворенность катарсиса, которые искупают горе утраты и поднимают героя на новую ступень морального совершенствования. Зло не может торжествовать, оно всегда отступает перед светлым ликом истины.

Позже, в романе Шоротчондро Чоттопаддхая «Шриканто» (1917—1933), мы встретимся с героем совершенно иного плана — скитальцем, пристально вглядывающимся в мир и видящим его пороки и противоречия, скептиком, уже не способным поклоняться старым богам, но и не способным отбросить все предрассудки своего круга. Дисгармония, противоречивость перерождающегося мира становятся главной темой романа. Недаром высшее духовное совершенство, моральная чистота и красота являются Шриканто в образе блудницы, и недаром сам он, неспособный преступить законы традиции, остается вечным скитальцем в этом мире.

Это новое, критическое отношение к существующему общественному порядку и его этическим идеалам отражает в корне изменившееся социальное сознание. Оно утрачивает былую цельность, расплываясь такой ценой за поступательное развитие пытливого человеческого духа. И это происходит именно тогда, когда во всей художественной культуре Индии совершаются те же изменения. В изобразительном искусстве единое течение сменяется разнообразием форм и направлений, патриархальная простота Бенгальского Возрождения уступает место противоречивому искусству новейшего времени.

⁴⁵ Тагор Рабиндранат. Бичитрита. Калькутта, 1933 (на бенгальском яз.).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

БЕНГАЛЬСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ИНДИИ



К концу первой четверти XX в. в индийской художественной культуре заканчивается процесс становления искусства нового типа, завершается переходный период, соединявший высокую культуру индийского средневековья с передовыми течениями современной мировой культуры.

В прогрессивной литературе и искусстве Индии к середине XX в. складывается реалистическое направление. Вместе с тем в индийскую культуру проникают различные модернистические течения Запада. Некоторые из них, подобно кубизму, экспрессионизму и примитивизму в живописи, сюрреализму в литературе, появляются на индийской почве с некоторым опозданием. Более поздние течения современного западного искусства скорее распространяются среди индийских художников. 1950-е — начало 1960-х годов отмечены наступлением абстракционизма и сюрреализма.

В то же время в литературе и искусстве сохраняет свое значение реалистическое направление, а также течения, использующие национальные традиции. Как одно из ответвлений школы Бенгальского Возрождения существует живопись примитивизма, опирающаяся на традиции фольклорного искусства.

Лучшие современные художники обращаются к классическому наследию, впервые открытому мастерами Бенгальского Возрождения. Творчество таких художников-реалистов, как Ванилила Шах, Девипросад Рай Чоудхури, Джиджа и Харен Дас, основывается на глубоком переосмыслении наследия. Художники нашего времени расширили понятие национального художественного наследия. Вслед за Н. Бошу они обращаются к самым разным видам народного творчества. Лубок, керамика, художественная набойка и ювелирное искусство в такой же мере являются источником их мастерства, как и традиции древней живописи, пластики и вновь открытых школ миниатюры. Бенгальское Возрождение было школой изучения традиции, создавшей прочную базу современного художественного творчества.

Развитие современной художественной культуры Индии происходит на фоне больших социальных перемен. С одной стороны, индийское общество новейшего времени прошло ряд значительных этапов

в своем развитии. Национально-освободительная борьба, оказавшая огромное влияние на развитие общественного сознания, успешно завершается провозглашением независимости Индии. В ходе этой борьбы, а также в результате планомерных социальных преобразований в Индии были преодолены многие пережитки средневековья и эпохи колониализма. Все эти и многие другие факторы социального развития оказали серьезное влияние на сдвиги в идеологии индийского общества и, в частности, художественной интеллигенции.

С другой стороны, существенным фактором, определившим новые формы художественного сознания, была собственно художественная практика. Новая индийская культура, делавшая свои первые шаги в условиях колониального угнетения и в силу этого тенденциозно преувеличивавшая роль традиции и наследия, к середине XX в. завершает период своего становления, обретает твердую почву собственного художественного опыта и тем самым оказывается подготовленной к полноценному, равноправному диалогу с мировой культурой. Охранительные тенденции эпохи Бенгальского Возрождения, отвергавшие западные традиции и наследие европейской культуры, сменяются жадной экспериментаторства, стремлением испытать и проверить собственным творчеством все достижения мировой художественной культуры.

Эта своеобразная культурная интеграция оказала влияние и на теорию искусства в Индии. В индийской эстетике происходит переоценка ценностей, пересматривается художественное наследие, заново анализируется только что пройденный путь развития новой культуры.

Проблема традиции и новаторства, так же как и проблема взаимоотношения с мировой культурой, сохраняет свое значение и в индийской эстетике, и в художественной практике. Передовые индийские эстетика и историки искусства, такие, как М. Р. Ананд, М. Кол, Б. Укил и другие, в своих трудах выступают против их вульгарного понимания. По их мнению, только творческое осмысление традиции способно принести плоды в современной художественной культуре. А. Кумарасвами, О. К. Гангули, А. Мукхерджи со всей определенностью высказываются против крайних проявлений мистицизма и узкого национализма в области искусства, подчеркивая, что слепое следование традиции приводит к снижению художественных качеств произведений, к застою культуры в целом.

Вместе с тем более глубокое изучение классического наследия и фольклора, развитие истории искусства также способствовали дальнейшему движению эстетической мысли Индии.

Среди теоретиков современной Индии выделяется фигура Мулька Раджа Ананда, писателя, публициста и философа. Его статьи в еженедельнике «Марг», монографии по истории индийского искусства и проблемам развития современной культуры, выступления на конференциях свидетельствуют о том, что в центре внимания современной индийской эстетики остаются все те же проблемы, которые волновали теоретиков эпохи Бенгальского Возрождения. По-прежнему остро стоит проблема социальной значимости искусства, проблемы развития национальной культуры и ее взаимоотношения с мировой культурой

являются такими же злободневными, хотя и находят принципиально другое разрешение.

В эволюции взглядов М. Р. Ананда хорошо раскрывается характер развития искусства и эстетики новейшего времени. Работы Ананда 40—50-х годов говорят о его внимательном отношении к национальным культурным традициям. Издаваемый им журнал «Марг», солидная монография «Индуистский взгляд на искусство»¹ посвящены изучению художественного наследия, его традиций, его идейной сущности, воспринимаемых автором как единственный в своем роде феномен, всегда присущий индийской культуре, в том числе и на современном этапе.

Однако уже в вышедшей в 1963 г. книге «Существует ли современная индийская цивилизация?» автор ставит вопрос о том, «какие ценности стоит брать в этом прошлом, как использовать это наследие, и может ли оно быть вообще использовано...»

Пока это только постановка проблемы, и автор решает ее в данном случае компромиссно и, видимо, объективно верно: современная культура должна стать синтезом традиционного наследия и новых, прогрессивных ценностей. При этом пути развития этой культуры, по Ананду, должны быть принципиально самобытными, ибо цель его — «построение современной индийской цивилизации, отличной от старых феодальных цивилизаций и от агрессивной высокомерной цивилизации Запада»².

Еще дальше в критике традиционализма и требовании прогрессивного поступательного развития культуры М. Р. Ананд идет в теоретическом докладе на Международной конференции писателей стран Азии и Африки в Дели. Два положения лейтмотивом проходят в различных вариантах через весь доклад Ананда. Первое из них, доминирующее, — это резкая критика слепого следования устаревшей традиции. Второе, менее акцентированное автором, как нечто само собой разумеющееся, — признание абсолютной ценности традиции³.

«Некоторые из нас, индийцев, были почти полностью раздавлены тяжестью нашего «великого прошлого», включающего в себя не только Упанишады, но и магические формулы Атхарваведы», — напоминает Ананд⁴.

В то же время традиция мыслится им настолько необходимым компонентом современной культуры, что понятие «новаторства» рассматривается через понятие «традиции». «Я полагаю, что новаторство — это новый способ смотреть на мир в свете прочувствованного опыта и знания, переход от старого мифа к новому или же обновление старого мифа, чтобы сделать его значимым в наше время»⁵.

Восприятие понятий традиции и новаторства в неразрывном единстве и одновременно настойчивое стремление сбросить груз устаревших

¹ Anand M. R. The Hindu View of Art. Bombay, 1957.

² Anand M. R. Is there a contemporary Indian Civilisation? Bombay, 1963, p. 7.

³ Ibidem, p. 3.

⁴ Иностранная литература, 1973, № 9, с. 200.

⁵ Там же, с. 198.

традиций говорят о том, что индийская интеллигенция осознает и активную роль традиционного компонента в формировании современной культуры, и двойственный характер этого воздействия.

Попытка Ананда найти пути плодотворного сопряжения традиции и новаторства, соединить их в диалектическом взаимопроникновении может быть оценена как типичная черта идеологии передовой индийской интеллигенции нашего времени. Несомненной заслугой Ананда является также исторический принцип, позволяющий ему вскрыть и некоторые социальные причины вредного воздействия традиции (устаревшей или извращенной) на современную культуру.

Верно подмеченная Анандом связь индийского буржуазного национализма с духовно-потребительским европоцентризмом колонизаторов была причиной застойных явлений в развитии индийской художественной культуры и философской мысли. Не случайно поэтому, что Ананд устанавливает связь между понятиями «традиция и новаторство» и соответствующей им пары «Восток и Запад». Проблема взаимоотношений традиции и новаторства — это проблема взаимоотношений культуры Востока и культуры Запада, бывших поработанных и бывших поработителей.

Из вышеизложенного видно, что проблема традиции, наследия остается в современной культуре Индии столь же животрепещущей, как и на заре ее возникновения в начале века, когда она впервые стала осознаваться. Как и прежде, эта проблема стоит в теснейшей связи с проблемой взаимоотношений культур Запада и Востока, с проблемой политической и духовной независимости.

Однако за три четверти века акценты сильно изменились. Индия стала не только независимым и влиятельным на мировой арене государством. Индийская культура получила «право на современность». У нее есть не только богатейшее наследие древности и средневековья. У нее появилась история нового и новейшего времени. И, несмотря на все сложности и противоречия современной индийской культуры, у индийской интеллигенции уже созрела возможность критически взглянуть на свое наследие, и древнее, и новое.

А. К. Кумарасвами, О. К. Гангули, Р. Дас, М. Кол, А. Мукхерджи и другие индийские искусствоведы и критики смогли более объективно, чем их предшественники в эпоху Бенгальского Возрождения, подойти к истории и самого течения, и индийского искусства в целом. Они отказались от консервативных взглядов ортодоксов бенгальской школы, понимая, что реакционная философия искусства влечет за собой и падение художественной формы. Вместе с тем, в отличие от проповедников модернизма, эти критики отдают должное национальной традиции. Они понимают и определенную ограниченность Бенгальского Возрождения, и неизбежность этой ограниченности вследствие исторически обусловленных специфических форм его на раннем этапе развития новой индийской живописи.

«Движение должно было, так сказать, начать с попятных шагов из-за этой попытки вернуться к прошлому. В общем состоянии хаоса и распада такой возврат был определен задачей найти твердую почву

в древнем художественном наследии нашей страны»⁶, — так объясняет ретроспективный характер течения современный историк культуры С. К. Сарасвати.

В свою очередь М. Кол, полемизируя с У. Г. Арчером, осуждавшим ретроспективные и стилизаторские тенденции Возрождения, подчеркивает историческую закономерность, необходимость такого ретроспективного шага. Он особенно оценивает критическую и педагогическую деятельность Э. Б. Хейвелла. «Хейвелл был критиком, который не подчинялся британским имперским инструкциям. В основу своей деятельности он положил свои беспристрастные суждения»⁷, — говорит М. Кол, подчеркивая благородный и независимый характер английского исследователя. Чрезвычайно важно замечание М. Кола о том, что сам Хейвелл не был настроен столь ортодоксально, как некоторые его последователи. «Признание им религиозного аспекта индийского искусства было только частью общей его оценки, а не средством пропихнуть в искусство духовные ценности прошлого. Личными поисками и исследованиями он доказал, что древние традиции отнюдь не были ни «безжизненными», ни «сверхсентиментальными», но были той поистине живительной силой, которая одна могла утвердить подлинно индийские средства художественного выражения»⁸.

Взгляд М. Кола на историю Бенгальского Возрождения особенно важен потому, что сам он, отдавая должное современным направлениям индийского искусства, не является апологетом течения. Примечательно, что он специально останавливается на вопросе о религиозном аспекте искусства. Если в начале века Бенгальскому Возрождению приписывались мистицизм и иррациональный, религиозный характер даже там, где его не было (вспомним Г. Венкатачалама), то современный исследователь стремится скорее выделить «рациональное зерно» в эстетике Хейвелла и найти в самой практике Возрождения черты жизнеспособные и имеющие свое продолжение в современном искусстве.

Усиление интереса к истории Бенгальского Возрождения в 50—60-е годы в Индии не случайно. Старые деятели индийской культуры были обеспокоены состоянием современного искусства. Тяготение многих молодых художников к модернизму, отрыв от национальных традиций вызвали серьезные опасения художников старшего поколения. Их выступления в печати имели своей целью возрождение интереса к национальному наследию⁹.

По мнению Б. Укила, современному индийскому искусству еще предстоит найти свой путь. «Развитие художественной культуры в нашей стране проходит в настоящее время суровое испытание, — говорит он. — Современное индийское искусство находится в фазе экспериментирования. Одни мастера вдохновляются национальными традициями,

другие обращаются к тому, что создается в странах Запада. В целом поиски наших художников, на мой взгляд, нельзя не считать плодотворными. Но вместе с тем широкое экспериментирование вызывает иногда и тревогу, особенно когда любые опыты, независимо от их качества, выдаются нашими критиками за достижения»¹⁰.

Чем выше уровень развития собственно индийского искусства, тем более весомым станет и его вклад в современный культурно-исторический процесс. «Искусство должно быть национальным, чтобы возвыситься до интернационального», — говорит Барода Укил¹¹.

Уже в конце 1960-х годов в художественном процессе в Индии происходят существенные изменения. С. И. Потабенко характеризует их как «отход на позиции предметного искусства», происшедший «на широком фоне социальных процессов»¹². Одним из важнейших факторов развития современного искусства автор справедливо считает целенаправленную политику индийского правительства, поддерживающего художников реалистического направления. «Очевидно, поиски так называемой чистой формы не могут сейчас удовлетворить многих мастеров, — пишет он. — ...Перемены пришли вместе с новым интересом к индийской жизни, к индийской культуре, к человеку»¹³.

Нам кажется, что изучение истории Бенгальского Возрождения, публикация работ бенгальских художников в немалой мере способствуют развитию национальной художественной культуры Индии. Опыт мастеров Бенгальского Возрождения может быть использован художниками нашего времени и принести несоизмеримо большие результаты в контексте современной художественной культуры.

Искусство О. Тагора, Н. Бошу, Г. Тагора, Р. Чоудхури и других пронизано жизнеутверждающим, гуманистическим началом, составлявшим во все времена этическую основу индийского искусства. Это традиционное этическое начало является стержнем идеологии Бенгальского Возрождения. В условиях разлагающейся цивилизации буржуазного мира, когда зло и насилие получают свое выражение (а затем и оправдание) в негативной «эстетике безобразия», искусство Бенгальского Возрождения выступает как пример культуры, сознательно опирающейся на моральные ценности, противопоставляя себя в этом антиэстетическим и антиэстетическим направлениям модернизма.

Именно это качество, помимо исторической ценности Бенгальского Возрождения, делает его актуальным в современном художественном процессе индийского искусства.

⁶ Studies of the Bengal Renaissance. Jadavpur, F. p. 1958, p. 326—327.

⁷ Kaul M. Trends in Indian Painting, p. 110.

⁸ Ibidem.

⁹ Haldar A. K. Art and Tradition. Lucknow, 1952; Our Heritage in Art. Lucknow, 1952.

¹⁰ Укил Барода. Искусство должно быть национальным. — «Искусство», 1960, № 2, с. 56.

¹¹ Там же, с. 56.

¹² Современная Индия: экономика, политика, культура. М., 1972, с. 260.

¹³ Там же, с. 261.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *К. Маркс*. Британское владычество в Индии.— *К. Маркс, Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 9.
2. *К. Маркс*. Будущие результаты британского владычества в Индии.— *К. Маркс, Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 9.
3. *К. Маркс*. Ост-Индская компания, ее история и результаты ее деятельности.— *К. Маркс, Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 9.
4. *В. И. Ленин*. Горючий материал в мировой политике.— Полное собрание сочинений, т. 17.
5. *В. И. Ленин*. Лев Толстой как зеркало русской революции.— Полное собрание сочинений, т. 17.
6. *В. И. Ленин*. Национальный вопрос в нашей программе.— Полное собрание сочинений, т. 7.
7. *В. И. Ленин*. О праве наций на самоопределение. Полное собрание сочинений, т. 25.
8. *Архановский С. Н.* Историческое единство человечества и взаимное влияние культур. Л., 1967.
9. Всеиндийская художественная выставка.— «Иностранная литература», 1957, № 1.
10. Выставка индийского изобразительного искусства в СССР. Москва, 1953. Каталог. М., 1953.
11. *Ганди М.* Моя жизнь. М., 1957.
12. *Горин И.* Искусство Индии сегодня.— «Искусство», 1962, № 3.
13. *Гхош А. К.* Статьи и речи. М., 1957.
14. XXI художественная выставка (Калькутта).— «Иностранная литература», 1957, № 6.
15. *Ерасов Б. С.* Проблемы исследования идеологии народов Востока в Новое время.— «Народы Азии и Африки», 1975, № 1.
16. Искусство Индии.— Всеобщая история искусств, т. VI, кн. 1. М., 1965.
17. *Кабир Х.* Индийская культура. М., 1963.
18. Культура и искусство Индии. Выставка. Москва, 1965. Каталог. М., 1965.
19. Культура современной Индии. М., 1966.
20. *Литман А. Д.* Философские взгляды Рабиндраната Тагора.— Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения. М., 1961.
21. *Мухерджи Х.* О некоторых сторонах мировоззрения Рабиндраната Тагора.— Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения. М., 1961.
22. Навстречу Алма-атинской конференции. Мульк Радж Ананд, Мулауд Маммери, Гаусу Дивара.— Выступления на IV конференции писателей стран Азии и Африки.— «Иностранная литература», 1973, № 9.
23. *Неру Дж.* Открытие Индии. М., 1959.
24. Общественно-политическая и философская мысль Индии. М., 1962.
25. *Ольденбург С. Ф.* Современная постановка изучения изобразительных искусств и их техники в Индии.— «Известия Гос. Академии материальной культуры», т. VIII, вып. 1. Л., 1931.
26. *Потабенко С. И.* О некоторых характерных чертах индийского изобразительного искусства в 60-х годах XX века.— Современная Индия: экономика, политика, культура. М., 1972.
27. Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.
28. Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в Новое и Новейшее время. Тезисы докладов и сообщений. М., 1972.
29. Работы молодых художников.— «Иностранная литература», 1959, № 4.
30. Религии и атеизм в Индии. М., 1973.
31. Современная живопись Индии. Из собрания Национальной галереи современного искусства в Дели. Каталог выставки. М., 1972.
32. *Степанов Л.* Новый подход к старому наследию.— «Иностранная литература», 1973, № 9.
33. *Тагор Р.* Статьи.— Сочинения, т. 11. М., 1965.
34. *Тагор Р.* Творчество жизни (Садхана). М., 1917.
35. *Тагор Р.* Личное. М., 1922.
36. *Тагор Р.* Национализм. М.— Л., 1922.
37. *Тюляев С. И.* Выставка индийского искусства.— «Искусство», 1953, № 6.
38. *Тюляев С. И.* Выставка искусства Индии.— «Искусство», 1956, № 6.
39. *Тюляев С. И.* Индийский художник Нандаал Бош.— «Искусство», 1958, № 12.
40. *Тюляев С. И.* Искусство Индии. М., 1968.
41. *Тюляев С. И.* Мастер индийской живописи.— «Творчество», 1957, № 6.
42. *Укил Б.* Искусство должно быть национальным.— «Искусство», 1960, № 2.
43. *Хоскот Ш. С.* Индийский художник Хеббар.— «Иностранная литература», 1958, № 3.
44. *Чельшев Е. П.* О некоторых чертах Ренессанса в Индии.— Проблемы истории и теории мировой культуры. М., 1974.
45. *Чельшев Е. П.* Эстетические воззрения Рабиндраната Тагора.— «Эстетика и искусство». М., 1966.
46. *Митро, Ошок.* Бхаротер читрокола. Коликата, 1956 (на бенгальском языке).
47. *Моджумдар Лула.* Обониндронатх. Коликата, 1966 (на бенгальском языке).
48. *Моджумдар, Робиндронатх.* Банглар докшило. Коликата, 1955 (на бенгальском языке).
49. *Тхакур, Обониндронатх.* Багешшори шило пробондхаболи. Коликата, 1369 (Калькутта, 1963) (на бенгальском языке).
50. *Тхакур, Прободхендунатх.* Обониндрочоритам. (1871—1951). Коликата, 1957 (на бенгальском языке).
51. *Тхакур, Робиндронатх.* Бичитрита. Коликата, 1933 (на бенгальском языке).
52. *Abanindranath Tagore.* Golden Jubilee Number. Ed. P. Sen. Calcutta, 1961.
53. *Abanindranath Tagore.* His Early Work Ed. R. Chakravorty. Calcutta, 1951.
54. An Album of Nandalal Bose with a Biographical Note. Calcutta, 1956.
55. *Anand M. R.* Is There a Contemporary Indian Civilisation? Bombay, 1963.
56. *Anand M. R.* The Hindu View of Art. Bombay, 1957.
57. *Anand M. R., Goetz H.* Indische Miniaturen. Drezden, (cop. 1967).
58. *Archer M., Archer W. G.* Indian Painting for the British. 1770—1880. Oxford, 1955.
59. *Archer W. G.* India and Modern Art. N. Y., 1959.
60. *Archer W. G.* Indian Paintings. N. Y., 1957.
61. *Archer W. G.* The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry. London, 1957.
62. *Ayyub A. S.* The Aesthetic Philosophy of Tagore. Rabindranath Tagore. Centenary Volume. New-Delhi, 1961.
63. *Banerjee S.* A Nation in Making Being for Reminiscebles of Public Life. Madras, 1925.
64. *Bose P. N.* Principles of Indian Silpastrasas with the Text of Mayasastra. Lahore, 1926.
65. *Brown P.* The Heritage of India. Indian Painting, 1927.
66. Buddha's Life by Modern Indian Painters. Delhi.
67. *Chaitanya K. Ravi Varma.* New-Delhi, 1960.
68. Contemporary Indian Painters. Album Kanpur.
69. Contemporary Indian Painters. Delhi
70. *Coomaraswamy A. K.* History of Indian and Indonesian Art. London, 1927.
71. *Coomaraswamy A. K.* Introduction to Indian Art. Adyar, 1956.
72. *Coomaraswamy A. K.* The Transformation of Nature in Art. N. Y., 1956.
73. *Cousins J. H.* The Art Revival in India.— «Asia», 1929, N 7.
74. *Das R. S.* Nandalal Bese and Indian Painting. Calcutta, 1958.
75. *Dey B.* India and Modern Art. Santiniketan, 1959.
76. Drawings and Paintings of Rabindranath Tagore. New-Delhi, 1961.
77. Early Mughal painting. New-Delhi, 1971.
78. *Fisher K.* The Calcutta Group. «Marg», 1953, vol. VI, N 6.
79. *Gangoly O. C.* Indian Art and Heritage, 1957.
80. *Gangoly O. C.* Modern Indian Painting.— «International Studio», 1924, May.

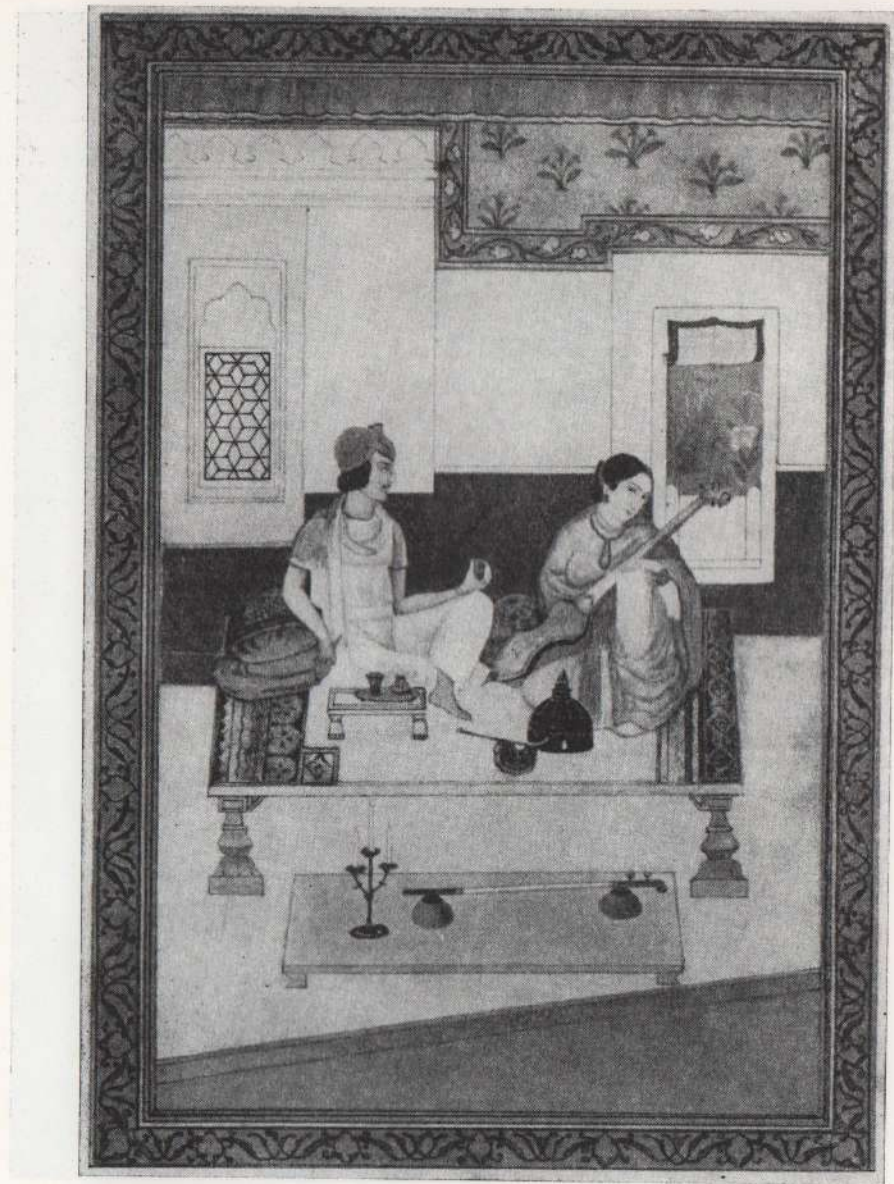
81. *Ghosh A.* The Renaissance in India. Pondicherry, 1920.
82. *Goetz H.* Traditions and Creative Evolution in Indian Art. «Marg», 1961, March, vol. IV, N 2, Supplement.
83. *Haldar A. K.* Art and Tradition. Lucknow, 1938, 1952.
84. *Haldar A. K.* Our Heritage in Art. Lucknow, 1952.
85. *Havell E. B.* A Handbook of Indian Art. London, 1920.
86. *Havell E. B.* Indian Sculpture and Painting. London, 1908.
87. *Havell E. B.* The Ideals of Indian Art. London, 1911.
88. Indische Miniaturen der lokalen Schulen. Text von Dr. Lubor Hajek, Photographien von Werner Forman. Praha, 1961.
89. Indische Miniaturen vom Hof der Mogulkaiser. Text von Dr. Lubor Hajek. Photographien von W. und B. Forman. Praha, 1960.
90. *Kaul M.* Trends in Indian Painting. New-Delhi, 1961.
91. *Kramrisch S.* Grundzüge der Indischen Kunst. Dresden.
92. *Kramrisch S.* The Art of India. Traditions of Indian Sculpture, Painting and Architecture. London, 1955.
93. *Laufer B.* Das Citralaksanam. Leipzig, 1913.
94. *Malhotra S. L.* Social and Political Orientations of Neo-Vedantism. (Study of the Social Philosophy of Vivekananda, Aurobindo, Bipin Chandra Pal, Tagore, Gandhi, Vinoba and Radhakrishnan). Delhi, 1970.
95. *Mehia N. C.* Trends of Modern Art in India.—«Indian Art and Letters», 1945, N 1.
96. *Mookerjee A.* Folk Art in Bengal. Univ. of Calcutta, 1939.
97. *Mookerjee A.* Modern Art in India. Calcutta — New-Delhi, 1956.
98. Portfolio of Contemporary Paintings. Intr. by S. B. Mehta. Lalit Kala Akadamy.
99. *Qureshi A. I.* Problems of Education (Art and Science) in India.—«Indian Art and Letters», 1946, N 2.
100. *Rao R.* Modern Indian Painting. Madras, 1953.
101. *Rao R.* Contemporary Indian Art. Hyderabad, 1969.
102. *Rao R. D. P. R.* Choudhury and His Art. Madras, 1943.
103. *Randhava W. S.* Kangra Valley Painting. Delhi, 1954.
104. *Reiff R.* Indian Miniatures. The Rajput Painters. Rutland — Tokio, 1959.
105. Seven contemporary Artists.—«Marg», vol. V, N 1, 1950.
106. Some contemporary Artists.—«Marg», vol. IV, N 3, 1950.
107. Studies in the Bengal Renaissance. Ed. A. Gupta. Sadarapur, 1958.
108. *Tagore R.* Chitralipi. Principals of Indian Painting. Vishva — Bharati, 1951.
109. *Tagore R.* The Religion of Man. London, 1949.
110. *Tagore, Gaganendranath.* Souvenir, vol. 2, Calcutta, 1957.
111. *Thaker M. Venkatachalam G.* Present Day Painters of India. Bombay, 1950.
112. *Venkatachalam G.* Contemporary Indian Painters. Bombay, 1934, 1950.
113. *Vivekananda S.* The Complete Works of the Swami Vivekananda. Almora, Kumaon, 1908.
114. *Watt G.* etc. Indian Art at Delhi, 1903.

ИЛЛЮСТРАЦИИ





1. О. Тагор. Абхисарика
1892 г.



2. О. Тагор. Лето
Ок. 1900 г.



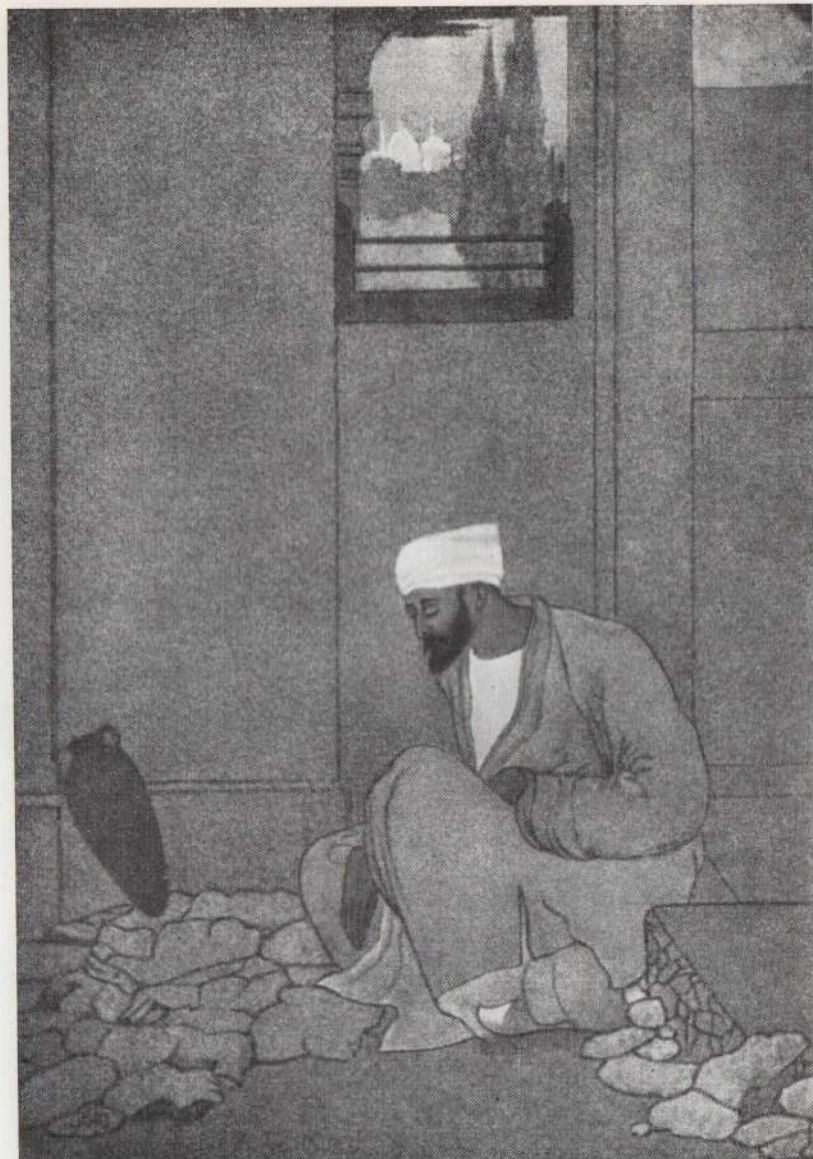
3. О. Тагор. Весна
Ок. 1900 г.



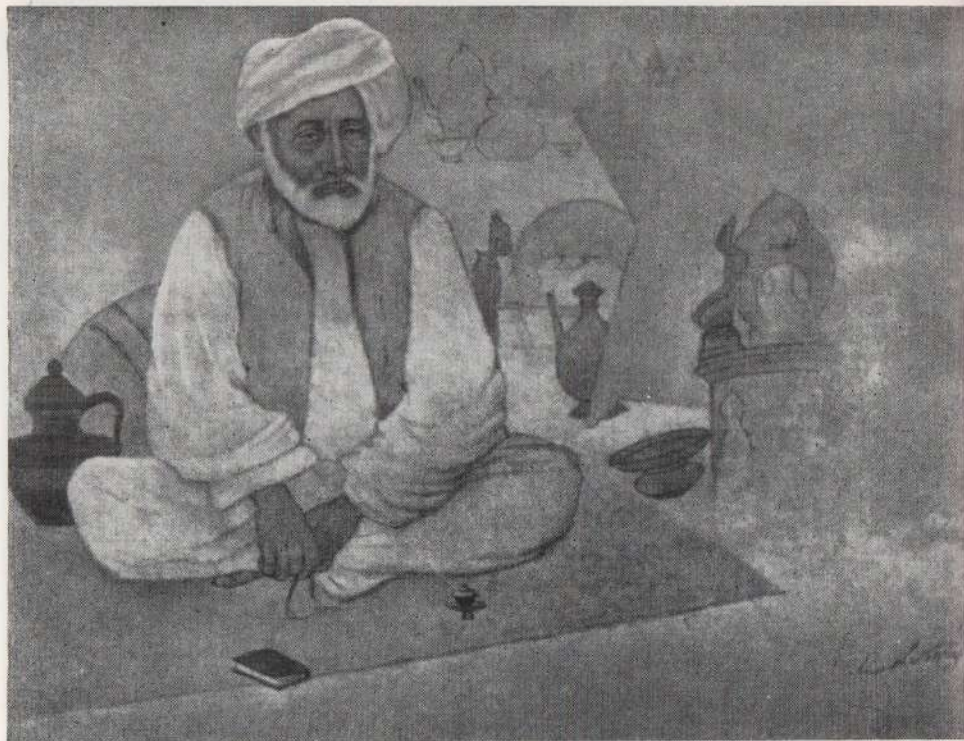
4. Испуганная девушка
XVIII в. Миниатюра. Кангра



5. О. Тагор. Качха и Деваяни
1908—1915 гг.



6. О. Тагор. Из Омара Хайяма
1908—1911 гг.



7. О. Тагор.
Портрет Абдул Кхалика
Ок. 1911 г.

8. О. Тагор. Баул
(портрет Рабиндраната Тагора)
1915—1916 гг.





9. О. Тагор
Портрет Джотириндронатха Тагора
Ок. 1920 г.



10. К. Моджумдар. Любимец



11. Н. Бошу. Шива, вытывающий яд
Ок. 1911–1912 гг.



12. Н. Бошу. Партхасаратхи
Ок. 1912 г.



13. Н. Бошу. Рисунок



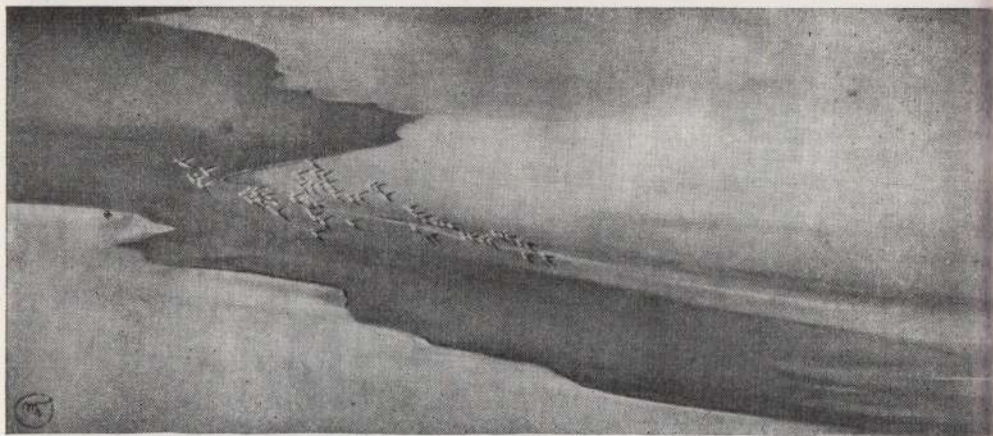
14. Н. Бошу. Танец мандирам.
1924 г.



15. Н. Бошу.
Групповой портрет-шарж
Рисунок пером



16. Н. Бошу. Рисунок



17. Н. Бошу. Зимой над Падмой
1915 г.

18. Н. Бошу. Затерянная в лесах
1918 г.

19. Н. Бошу. Играющая на вине
1922 г.





20. Н. Бошу. Пронам



21. Н. Бошу. Дух дождей
1921 г.



22. Н. Бошу. Свадебный поезд
1928 г.



23. Н. Бошу. Курукшетра
1925 г.



120



24. Н. Бошу.
Поклонение танцовщицы
1927 г.

25. Н. Бошу. Гопи
1939 г.

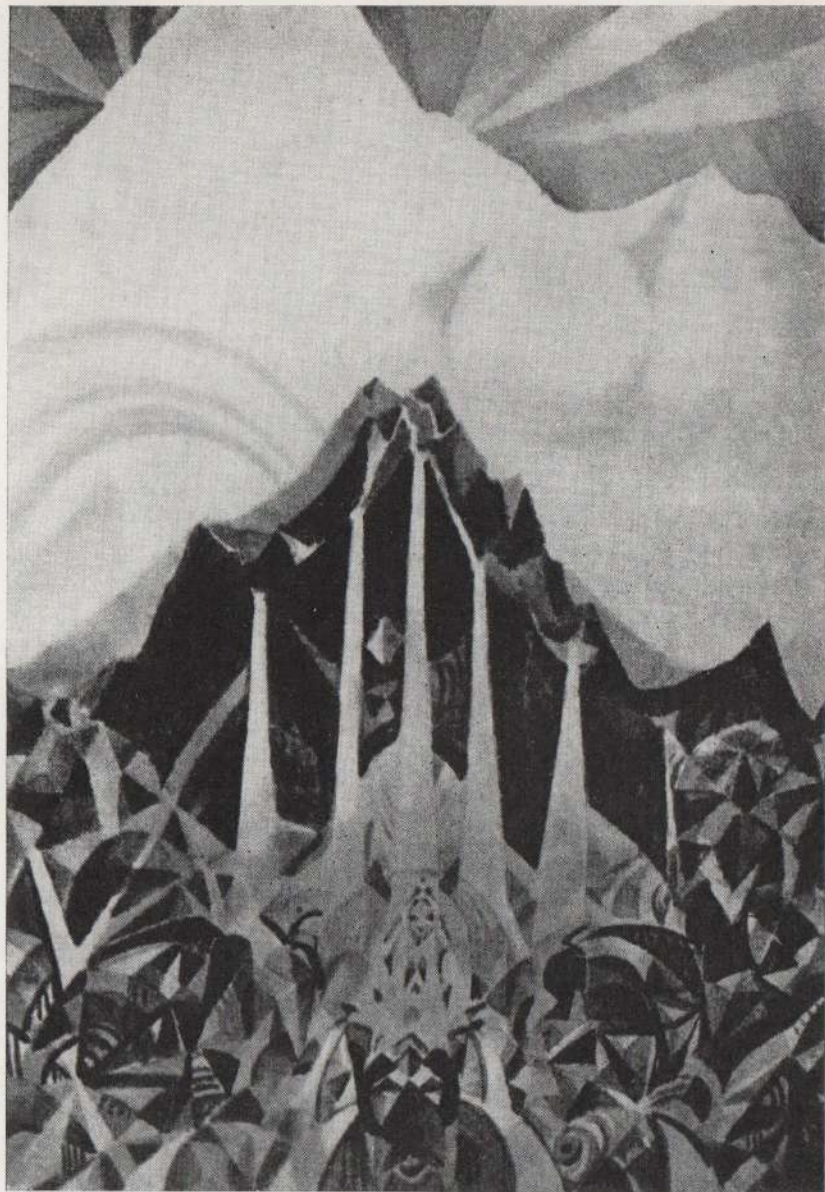
121



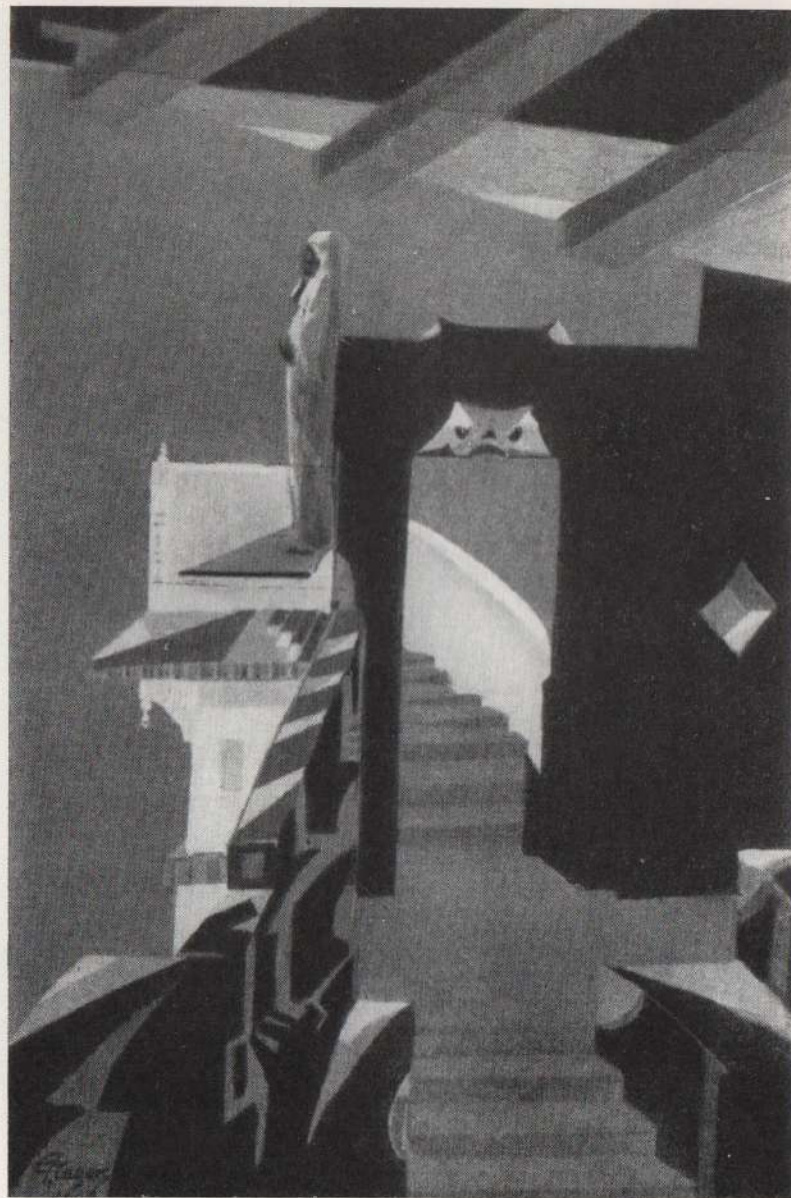
26. Д. Чоудхури
Деревенский праздник

27. Н. Бошу. Шримоги и Малоти
Фрагмент фрески в Чина-Бхаван
1942 г.





28. Г. Тагор. Песнь Гималаев



29. Г. Тагор. Призыв на молитву



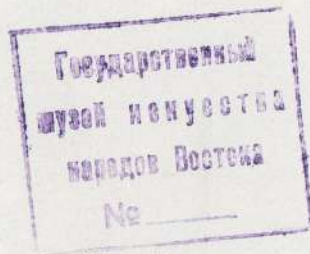
30. Г. Тагор. Композиция



31. Р. Тагор. Автопортрет

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Культурная политика британского колониализма и возникновение школы Бенгальского Возрождения	15
Творчество живописцев Бенгальского Возрождения	29
Обониндронатх Тагор	30
Нондолад Бошу	45
Гогонендронатх Тагор	58
Творческий метод и эстетические принципы школы Бенгальского Возрождения	63
Заключение. Бенгальское Возрождение и современное искусство Индии	88
Библиография	94
Иллюстрации	97



Ирина Игоревна
Шенгунова

ЖИВОПИСЬ
БЕНГАЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

* * *

Утверждено к печати Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры СССР

Редактор издательства И. Г. Древянская
Художник Г. В. Дмитриев
Художественный редактор Т. П. Поленова
Технический редактор Ю. В. Рылина
Корректор Т. И. Борисова

ИБ № 5215

Сдано в набор 1/XI 1977 г. Подписано к печати 21/II 1978 г.
Формат бумаги 70×90^{1/16}. Усл. печ. л. 9,36. Уч.-изд. л. 9,4.
Бумага типографская № 1. Гарнитура баншиковская. Печать высокая.
Тираж 9850. Т-04034. Тип. заказ. 3212. Цена 80 к.

Издательство «Наука». 117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а
2-я типография издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

80 коп.

