

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

МОСКВА
2017

I. I. SHEPTUNOVA

**Indian Fine Art
of the
20th century**

in the State Museum of Oriental Art

Catalogue of the collection

И. И. ШЕПТУНОВА

**Изобразительное
искусство Индии
XX века**

в собрании Государственного музея Востока

Каталог коллекции

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

*Рекомендовано к печати Редакционно-издательским советом
Государственного музея Востока*

Рецензенты:

М. В. Куланда, к. и. н.

Е. А. Багратиони фон Брандт, к. иск.

Дизайн и верстка: **О.И. Бойко**

Фотографы: **Е. И. Желтов, С. Ю. Березин, А. Э. Пушакова,**

О. А. Сухарева

Корректор: **С.В. Лапина**

**Шептунова И. И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании
Государственного музея Востока. Каталог коллекции // М. : ГМВ, 2016. –
176 с. : ил.**

Издание представляет собой каталог коллекции произведений индийской живописи и графики двадцатого столетия, поступавших в собрание музея с 1947 по 1999 г. Во вступительной статье дается краткая характеристика течений в изобразительном искусстве Индии конца XIX–XX вв., описывается состав музейной коллекции, процесс ее формирования. Предназначено для искусствоведов, коллекционеров, любителей восточного искусства.

ISBN 978-5-903417-97-1

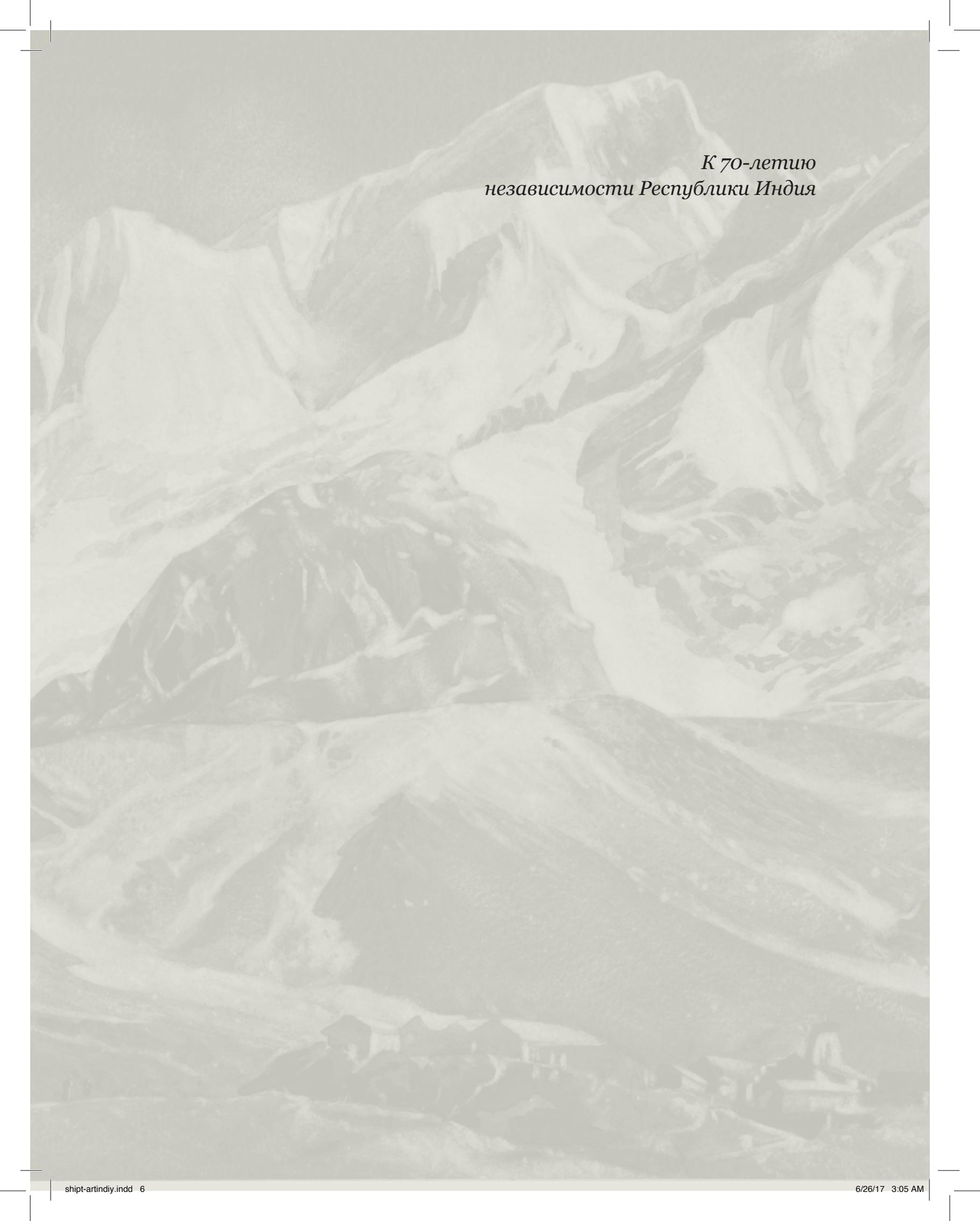
© Государственный музей Востока, 2016

© И. И. Шептунова, текст

© О.И. Бойко, оформление

СОДЕРЖАНИЕ

7	Предисловие
10	Изобразительное искусство Индии XX века: формирование изобразительного искусства Нового времени, Бенгальское Возрождение, народное и традиционное искусство, художественное наследие и современность
38	Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока: авторы и произведения
61	КАТАЛОГ
153	Приложения
154	Краткий биографический словарь индийских художников
161	Выставки изобразительного искусства Индии XX века в СССР и России
163	Библиография
169	Краткий глоссарий
171	Указатель источников поступления музейных предметов
172	Таблица соответствия инвентарных номеров порядковым номерам каталога
174	Summary

A faded, sepia-toned photograph of a mountain range. The mountains are rugged and layered, with some snow or light-colored patches. At the base of the mountains, a small village with several buildings is visible. The overall tone is historical and commemorative.

*К 70-летию
независимости Республики Индия*

ПРЕДИСЛОВИЕ

В собрании Государственного музея Востока представлены различные произведения индийского изобразительного искусства – бронзовая скульптура, миниатюрная живопись XVI-XIX вв., традиционная икона Тамилнада и Ориссы, образцы народного искусства – бихарская роспись *мадхубани*, бенгальская терракота, литье *дхокра-камаров* Бастара и Бенгалии. Большая часть этих вещей относится к XX столетию, однако предлагаемый каталог изобразительного искусства Индии включает только произведения живописи и графики профессиональных художников, получивших специальное образование и представленных на национальных или зарубежных выставках. Самая ранняя из этих работ относится к 1922 г., а одна из последних датирована 1998 г. В собрании представлены как живописные, так и графические произведения. В тех случаях, когда используется смешанная техника или автор следует традиционным рецептам исполнения, работа определяется как живописная.

Вступительная статья к каталогу включает два раздела. Первый из них представляет собой краткий очерк изобразительного искусства Индии XX в., второй – описание коллекции индийского изобразительного искусства, хранящейся в Государственном музее Востока. Такое деление текста вызвано особенностями формирования музейного собрания, состав которого существенно отличается от традиционного состава выставок современного индийского искусства в Индии и за ее пределами, от публикаций, посвященных этому искусству. Пополнение фондов музея осуществлялось в основном благодаря добрым дипломатическим отношениям между двумя странами, вследствие чего обмен выставками в исторически значимые даты сопровождался дарением части художественных произведений. Однако состав этих выставок определялся ответственными организациями как в Индии, так и в нашей стране не всегда только исходя из художественных достоинств экспонируемых работ. Подобный “отбор” приводил к тому, что далеко не все направления индийского искусства XX в. были представлены на выставках и соответственно попадали в музейное собрание. Вместе с тем значительная часть коллекции искусства Индии – 34 работы – была передана в дар музею самими художниками.

При описании художественного процесса в Индии XX в. автором использована литература, указанная в библиографическом списке и примечаниях к тексту. Существенно важным оказался опыт непосредственных контактов с индийскими ху-

дожниками и критиками во время научных командировок в Индию и Бангладеш в 1977, 1979, 1982, 1983 и 1998 гг. и при посещении выставок индийского искусства в нашей стране. Особенно важным для данной работы было участие автора в теоретических семинарах AIFACS в Дели (1977) и Пятой Триеннале-Индия (1982), а также в работе Фестиваля индийской культуры в СССР в 1987 г., проводившегося в Москве, Ленинграде, Ташкенте. Справедливости ради необходимо отметить, что историография индийского искусства второй половины XX в. вряд ли может быть представлена с должной полнотой: бóльшая часть публикаций принадлежит самим художникам, причем преобладающий жанр таких работ – попытка автора объяснить свое творчество. В индийской же прессе соблюдается определенный этикет: критики избегают публиковать отрицательное мнение или замечания в адрес художника.

Среди трудов отечественных и зарубежных ученых, способствовавших изучению художественного процесса в Индии XX в., автор считает необходимым с благодарностью назвать монографию Манохара Кола «Trends in Indian Painting» (1961), статьи и книги Джаи Аппасами, Аджиты Муккерджи, К. Г. Субраманьяна, Х. Гётса, Гиты Капур, Кешава Малика, а также многих авторов, сочетающих в своей работе художественное творчество с критическими статьями и теоретическими выкладками. В конце XX столетия неожиданно вновь возникает интерес к творчеству художников Бенгальского Возрождения: объёмный труд Тапати Гуна-Тхакурты «The Making of a New 'Indian' Art in Bengal. 1850-1920» (Cambridge, 1992) возвращает к проблеме наследия, философским исканиям деятелей Возрождения, их отношению к иноземным влияниям и т. д. Через два года также в Кембридже выходит еще одна близкая по теме работа Партхи Миттер «Art and Nationalism in Colonial India. 1850-1922. Occidental Orientations».

В нашей стране современное изобразительное искусство Индии становится известным после первой выставки в Академии художеств в 1953 г. В дальнейшем не только в специальных журналах, таких как «Искусство», «Творчество», «Советский художник», но и в популярной периодике (например, журнале «Огонек») помещались репродукции индийской живописи и графики на открывающихся выставках. Статьи в периодической печати, написанные журналистами, художниками, индологами, сопровождались изобразительным материалом. Со-

трудники Государственного музея Востока Н. К. Карпова, Э. В. Ганевская, О. Н. Томилина публиковали статьи в журналах и сборниках, путеводители по экспозициям и выставкам. Серьёзную помощь в проведении первой выставки индийского искусства в Академии художеств оказал научный консультант, сотрудник музея, заведующий отделом Ближнего и Среднего Востока С. И. Тюляев. Обобщающие труды С. И. Тюляева, М. П. Котовской, а также монографии С. И. Потабенко «Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время. Конец XVIII – середина XX в.» (1981) и «Искусство независимой Индии: 1950-1970-е годы» (2003) составили основной корпус отечественного искусствознания в области индологических исследований.

Автор глубоко признателен коллегам и рецензентам, уделившим внимание тексту данной работы. Замечания Е. А. Багратиони фон Брандт, вопросы и советы В. Е. Войтова, Н. А. Гожевой, Е. С. Ермаковой, Е. М. Карловой, М. В. Кулланды, Т. К. Мкртычева, Е. М. Шинкаревой помогли внести необходимые изменения и дополнения в тексты статей и аннотации. Существенные замечания и опыт Г. П. Попова побудили автора подробнее проработать приложения, касающиеся терминологии, а также транслитерации имен в многоязычной Индии. Без фотофиксации Е. И. Желтова, а также С. Ю. Березина, А. Э. Пушакowej и О. А. Сухаревой публикация произведений, а часто и расшифровка неясных авторских подписей были бы невозможны.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИНДИИ XX ВЕКА: ФОРМИРОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НОВОГО ВРЕМЕНИ, БЕНГАЛЬСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ, НАРОДНОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО, ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Истоки индийской художественной культуры XX столетия, ее достижения и противоречия восходят к середине века предшествующего, точнее – к 1850-м годам. Это время создания специальных художественных училищ, основанных на принципах европейского образования, в Мадрасе, Калькутте, Бомбее и Лахоре. За сотню лет до этого разрозненные силы феодальных правителей Индии терпят поражение от британской армии, а в 1765 г. Роберт Клайв добивается от плененного могольского правителя Шах-Алама II права *дивани* – финансового управления в Бенгалии, Ориссе и Бихаре. Уже к началу XIX в. рядом с древними индийскими городами и военными поселениями британцев начинают строиться города по образу и подобию оставшихся за океаном. Только вместо дубов и вязов у стен особняков поднимаются баньяны и пальмы. Правда, поначалу не так много – гравюры с видами Калькутты начала XIX в. изображают широкие и пустые площади и улицы. Это потом Майдан превратится в парадный парк, лягут зеленые газоны вокруг мемориала Виктории и дворца губернатора. Но уже в эти не до конца сформировавшиеся города офицеры и клерки-коллекторы начинают выписывать из Англии жен и невест, заводят семьи, устраиваться надолго, потому что для них Калькутта или Бомбей находились не в чужой стране, а в дальней провинции Британской империи, и жизнь здесь должна была строиться по законам метрополии, а быт налаживаться, как в доброй старой Англии.

Правда, было одно существенное обстоятельство, отличающее колонизацию Индии от прочих территорий: приходилось считаться с традиционными институтами в системе управления, землевладения, налогообложения, наконец, жить рядом с автохтонным населением – крестьянами, горожанами, родовой знатью, духовенством. Это значило, что в стране сосуществовали две культуры и их контакт, смешение, противоборство были только делом времени. И государственной политики.

Имперская политика логически включала и искусственное сдерживание экономического развития, и создание привилегированной прослойки из местного населения, и ее европеизацию, дабы прочнее связать с британской короной и оторвать от собственных корней и своего народа – так называемая политика «двойственного управления». Однако вместе с тем именно в колониальную эпоху, в ходе борьбы с колониальным режимом, впервые объединившим тем не менее территорию и население Индии в таких масштабах, формируется сознание политического всеиндийского

единства (*вишва-бхарати*), осознается необходимость создания единого независимого государства, формирование самоуправления, широкого народного образования, а также выхода индийской духовной культуры на мировую арену. Сомнительно, чтобы разрозненные феодальные княжества, возникшие на Индостане после распада Могольской державы, смогли бы самостоятельно прийти к такой государственности, которая отвечала бы потребностям сложившегося культурного единства. Нужна была особая энергия сопротивления, противодействия, чтобы разбудить те силы, которые создали современную Индию.

Помимо этого необходимо отметить, что параллельно с официальной британской администрацией в Индии трудилось немало людей, для которых создание культурных учреждений или изучение истории, литературы, искусства и образа жизни населения было главным делом и смыслом пребывания в этой стране. Благодаря их усилиям в 1857 г. в Калькутте, Бомбее и Мадрасе были открыты университеты. В 1871 г. начала свою работу Археологическая служба Северной Индии (еще в 1784 г. по инициативе и под руководством основоположника британской индологии Уильяма Джонса было создано научное общество – Asiatic Society)¹. Фундаментальная периодика Азиатского общества хранит бесценную информацию о традиционной культуре Индостана. В 1814 г. в Калькутте был открыт музей Азиатского общества, ныне – Indian Museum, а в 1851 г. Мадрасское литературное общество основало Центральный музей в Мадрасе, теперь – одно из лучших собраний южноиндийской пластики. По примеру этих первых хранилищ во второй половине XIX в. открываются музеи в Тривандруме, Бангалоре, Лакхнау, Нагпуре, Джайпуре, Удайпуре, Раджкоте, Матхуре. Часть этих собраний создается заново, часть является преобразованными хранилищами местных раджей, открывающих доступ к своим коллекциям, что само по себе говорит об изменении общественного сознания.

Однако первой и главной целью колонизации было все же использование подчиненной территории в качестве сырьевого придатка метрополии, а ее населения – как дешевой рабочей силы. Добравшись до индийских сокровищ, Ост-Индская компания начинает эксплуатировать все отрасли хозяйства страны. Не последнее место в вывозе из Индии занимали изделия талантливых мастеров – резчиков по слоновой кости, ювелиров, ткачей. Экспорт тончайших муслинов и шелков создавал угрозу конкуренции текстильной промышленностью метрополии. Мастерство индийских миниатюристов также используется для нужд европейского рынка. По заказам Ост-Индской компании они выполняют на слоновой кости портреты британских господ и правителей могольской династии, создают этнографические серии «Национальные типы», «Ремесла», «Праздники», «Цветы», «Птицы» и т. п. Новый заказчик, ориентированный на массовость продукции, способствовал разрушению существовавшей традиции. «Возникший в результате стиль был смесью индийской миниатюры с методами институтов для благородных девиц в Англии XVIII века», – справедливо замечает английский искусствовед-индолог У. Г. Арчер². Художественные ремесла становятся существенной ста-

¹ Азиатское общество со времени своего основания несколько раз меняло название: The Asiatic Society, The Asiatic Society of Bengal, The Royal Asiatic Society of Bengal и опять The Asiatic Society (см. : *Archaeological Remains, Monuments and Museums. Part II. XXVI International Congress of Orientalists*. New Delhi, 1964, p. 330-335).

² Archer W. G. *India and Modern Art*. N.-Y., 1959, p. 19.

твѣй дохода. Британский наместник в Индии лорд Чарльз Тревельян, уделявший особое внимание вопросам культуры в колониальной политике, заявляет: «Наша обязанность – дать нашим индийским подданным полную возможность развивать те отрасли искусства, которые еще сохранились у них»³. В целях развития художественных ремесел были созданы специальные правительственные школы, где молодые люди обучались резьбе по камню или слоновой кости, обработке металла, лаковому производству. В каждой из таких школ был и факультет изобразительных искусств, где западные художники, англичане и итальянцы, обучали индийцев технике масляной живописи.

Создание этих школ происходит в сложной обстановке начинающейся борьбы за независимость: их открытие почти совпадает с восстанием 1857-1859 гг. Рост национального самосознания не мог не повлиять на политику метрополии, старавшейся использовать возросшие интеллектуальные запросы индийского общества. Еще в 1834 г. лорд Мак-Олей говорил о необходимости создания прослойки людей, «индийцев по крови и цвету кожи, но англичан по их вкусам и убеждениям, морали и интеллекту»⁴. Продолжая его мысль, лорд Ч. Тревельян произносит речь на открытии художественной школы в Калькутте: «Следуя этому курсу, мы не будем делать никаких новых экспериментов. Римляне однажды уже цивилизовали нации Европы и взяли их под свое управление путем романизации, или, иными словами, путем воспитания их на римской литературе и искусстве, путем обучения и подчинения побежденных вместо противопоставления их своей культуре. Индийцы скоро будут, я надеюсь, в таком же положении по отношению к нам, в каком мы были по отношению к римлянам»⁵.

Открытые сообразно этой программе художественные школы должны были преследовать двоякую цель: возрождение мануфактурного производства ремесленных изделий и подготовку художников из среды индийцев. Последние по выходе из училища обычно работали в местных журналах или в частных домах, и лишь немногие могли позволить себе свободно заниматься живописью. Уже через десять лет выявилась полная несостоятельность этой системы. Прежде всего отпала необходимость в ремесленных классах – быстро развивающаяся промышленность метрополии вытеснила с рынка мануфактурную продукцию. Оторванное от своих истоков прикладное искусство в стенах училищ вырождалось. К 70-м годам XIX в. художественные училища реорганизовались: главное место в них теперь занимало преподавание живописи в европейской академической манере. Главным методом обучения было копирование «классической» живописи, ввозившейся из Европы⁶.

³ Цит. по: Archer W. G. *Op. cit.*, p. 23.

⁴ Цит. по: Archer W. G. *Op. cit.*, p. 18.

⁵ Цит. по: Archer W. G. *Op. cit.*, p. 18-19.

⁶ Такие училища были открыты в 1850 г. в Мадрасе, в 1853 г. в Калькутте, в 1857 г. в Бомбее и Лахоре. Некоторое исключение в этом ряду представлял художественный колледж в Бомбее, основанный индийским просветителем и меценатом Джамшеджи Джиджибхоем, существующий до настоящего времени и в честь своего основателя носящий имя Sir J. J. School of Art. В 1858 г. здесь открылся факультет рисунка, затем – живописи, архитектуры, прикладных искусств. В 1865 г. руководителем колледжа был назначен Джон Гриффитс, в 1872-1891 гг. копировавший вместе со студентами росписи пещер Аджанты. В том же 1865 г. в колледже начал преподавать отец будущего писателя Локвуд Киплинг, с 1866 г. занявший должность декана. В середине XX в. здесь раньше всего были усвоены уроки европейского модернизма и как следствие этого началось противостояние ретроспективным тенденциям Бенгальской школы.

Рабиндранат Тагор, описывая состояние индийской культуры конца XIX в., указывает на 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»⁷.

В 1903 г. в Дели открылась выставка индийского искусства. В ее девяти залах, как сообщал тщательно разработанный каталог Дж. Уотта, были собраны произведения художественного ремесла мастеров Мадраса, Хайдерабада, Пенджаба, Кашмира, а также Бирмы и Непала. Были представлены изделия из металла, 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, представленные в отделе живописи, можно было разделить на два вида: миниатюры индийских ремесленников и работы художников, получивших образование по европейскому образцу в специальных художественных школах.

Эта первая выставка индийского искусства, «составленная после тщательного отбора и классификации», показала действительное состояние художественной культуры Индии к началу XX в. Один из составителей каталога – английский критик Перси Браун очень сдержанно, но достаточно определенно отозвался о характере живописи конца XIX в. Наибольшее внимание им было уделено миниатюре могольской и раджпутской школ, однако автор упоминает при этом, что художники в основном копируют старые образцы, накалывая контур рисунка на новые листы. О живописи художников, получивших образование по европейской академической системе, им сказано, что эти работы «ординарны, рисунок решительно несовершенен, а техника и колорит в большинстве случаев грубы»⁸.

Наряду с этими живописцами свой след в искусстве рубежа веков оставил и раджа Траванкура Рави Варма, получивший несколько уроков живописи маслом у английского портретиста Теодора Джонсона. Его композиции посвящены мифологии и эпосу древней Индии, а также многочисленным женским образам, их “идеальным портретам”. Встречаются и жанровые работы, среди которых индийская критика отмечала картину «Нищяя»⁹. Раджа Траванкура скончался в 1906 году, когда в индийском искусстве зарождалось первое независимое объединение художников.

Начало XX в. отмечено ростом национального самосознания во всех слоях индийского общества. С усилением колониальной эксплуатации растет сопротивление нации, объединенной под лозунгами *сварадж* и *свадеш* – «самоуправление» и «собственное производство». Во всех слоях населения пользуется популярностью пассив-

⁷ Тагор Р. *Собрание сочинений*. Том 11. М., 1965, с. 345.

⁸ Watt G., Brown P. *Indian Art at Delhi. Catalogue*. Calcutta, 1903, p. 460.

⁹ Kaul M. *Trends in Indian Painting*. New-Delhi, 1961, p. 107.

ное сопротивление в форме *свадеш*: это прежде всего бойкот британских товаров и возрождение национальных видов производства. Особенного размаха движение *свадеш* достигает в 1905-1908 гг., нанося серьезный ущерб британской экономике и одновременно воспитывая широкие слои населения. Наиболее последовательно политика сопротивления проводилась в экономически и культурно развитой провинции – Бенгалии.

Пытаясь отвлечь население от борьбы за независимость, колониальные власти разжигают кастовые и религиозные предрассудки. В 1903-1905 гг. лорд Керзон подготавливает проект раздела Бенгалии по религиозному принципу: Западная Бенгалия объявлялась территорией индусов, восточная предназначалась мусульманам. 16 октября 1905 г., день раздела Бенгалии, был объявлен в Индии днем национально-го траура. В знак протеста бенгальцы устроили мирную демонстрацию с омовением в водах Ганга. Одним из организаторов этой демонстрации был Рабиндранат Тагор. В этот день им был создан гимн Бенгалии.

В этой обстановке формировалась и развивалась индийская интеллигенция. По своему происхождению она принадлежала к высшим кастам, однако в существующей реальности не имела доступа к управлению страной. Тяжелое материальное положение, безработица, национальное унижение вызывали острое недовольство средних слоев. Возрождение собственной культуры становится на этом этапе не только неотъемлемой частью всеиндийского движения, но и условием воспитания национального самосознания.

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 литература делает свои первые шаги, во второй половине века выдвигает плеяду ярких дарований – Модхушудон Дотто, Хемчондро Бондопадхай, Нобинчондро Шен, Бихарилал Чокроборти, Бонкимчондро Чоттопадхай, завершаясь творчеством Рабиндраната Тагора. На определенном этапе литература 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 оно уже не могло.

Неудивительно, что новая живописная школа зарождается в недрах обширной семьи Тагоров. В Джорашанко, родовом доме Тагоров в Калькутте, был создан любительский театр. Один из братьев Рабиндраната, Джотирирондатх, издавал журнал «Бхароти», переводил классические драмы с санскрита и комедии Мольера. Их старший брат, Дебендронатх, был математиком, философом и поэтом. Писатели, музыканты, ученые и артисты были постоянными гостями в большом доме Тагоров.

В этой среде рос и воспитывался основоположник новой школы живописи Обониндронатх Тагор (1871-1951). Здесь он со своим братом Гогонендронатхом Тагором (1867-1938), тоже художником, начал создавать свои первые работы – иллюстрации к древним сказаниям и стихам Рабиндраната Тагора.

С этих небольших акварелей, носящих пока еще ученический характер, началось знакомство О. Тагора с английским искусствоведом и художником Эрнестом Бинфилд Хейвеллом. В 1897 г. Э. Б. Хейвелл был назначен директором Калькуттской школы искусств. Страстный коллекционер, обладатель собрания могольской миниатюры и древней индийской пластики, автор многочисленных статей в защиту индийской культуры, он сразу находит поддержку в семье Тагоров. Вместе с Обонин-

дронатхом он борется за осуществление своей идеи – уничтожить академическую систему преподавания и вернуть студентам все богатство их древней культуры. По мнению Э. Б. Хейвелла, необходимо было отказаться от античной и академической тематики и обратиться к образам индийской мифологии, эпоса, национальной истории. Он стремился «оживить и воскресить индийские художественные традиции и на базе этих традиций возродить свежий народный язык, дополнив его здоровым западным, японским и китайским влиянием»¹⁰. Однако эта идея не получила поддержки ни в среде студентов Калькуттской школы искусств, мечтавших стать портретистами или получить работу в издательствах, ни в периодической печати того времени. Тем не менее античный класс был упразднен, а в качестве учебных пособий стала использоваться традиционная индийская пластика, приобретенная на выручку от проданных гипсов.

Энтузиазм Э. Б. Хейвелла, педагога и автора солидных монографий об искусстве Индии, вызван не только его интересом к индийской культуре. Будучи преемником прерафаэлитов с их увлечением европейским средневековьем, а также не лишенных тяги к Востоку, он строит свою систему возрождения индийской средневековой традиции. Впрочем, и ориентализм самих прерафаэлитов в значительной мере формируется на материале восточного искусства, прежде всего художественных ремесел – тканей, металлических украшений, утвари, импортировавшихся в Европу заботами Ост-Индской компании¹¹.

После успеха на делийской выставке 1903 г., где Обониндронатх получил серебряный приз за свои работы, отношение к проекту нового течения меняется. Если в 1898 г. Э. Б. Хейвелл еще сетовал на отсутствие учеников, то 1902-1908 гг. отмечены организацией и сплочением круга художников новой национальной школы. В 1905 г. к О. Тагору присоединяется один из наиболее значительных художников этого круга – Нондолал Бошу, в 1906 г. – Шурендронатх Гангули, в 1907 г. – Мукул Чондро Де и Самарендронатх Гупто. К 1910 г. в кружок Тагора в Джорашанко вступают Ошит Кумар Халдар, Кшитиндронатх Моджумдар, Шунити Кар, Карл Венкатаппа, Ш. Де, Дж. Сингх. Позднее в движение включаются Барода и Шарода Укил, Дебипросад Рай Чоудхури, Промодкумар Чаттерджи, Пулинбехари Дотто и др. Эти художники составили первое поколение нового движения, получившего позже на-

¹⁰ Kaul M. *Op. cit.*, p. 108.

¹¹ Интересно в этой связи обратиться к эстетической утопии Оскара Уайльда, мечтавшего об изменении грубого вкуса с помощью наследия мировой культуры: «Я понимаю то интеллектуальное любопытство XIX века, что постоянно ищет тайну жизни в прежних исчезнувших формах культуры. Отовсюду оно черпает то, что наиболее пригодно для современной души, – у Афин оно берет их чудеса, но не их религию, у Венеции – ее великолепие, но не ее пороки. Современный дух всегда взвешивает свою силу и свою слабость, учитывая, сколько он должен Востоку и Западу, пальмам Ливана и оливам Колонна, Гефсиманскому саду и саду Прозерпины» (Уайльд О. «Ренессанс английского искусства» // *Полное собрание сочинений Оскара Уайльда под ред. К. Чуковского*. Перевод М. Ликиардопуло. Т. IV. СПб., 1912, с. 141; см. в этом же издании его статьи и лекции: «Об украшении жилищ», «Ценность искусства в домашнем быту», «О женской одежде», «Еще несколько радикальных мыслей о реформе одежды», «Отношение одежды к искусству». – Там же, с. 126-170). В своих лекциях он, как и Дж. Рескин, уповает на возрождение общества через возрождение красоты, начатое прерафаэлитами: «Оттого-то мы и придаем такое огромное значение декоративным искусствам; отсюда те изумительные чудеса декоративных мотивов, которые творит Берн-Джонс, все эти узорные ткани и цветные стекла, все красивые изделия из глины, металла и дерева, которыми мы обязаны Вильяму Моррису, величайшему мастеру прикладного искусства, каких не было в Англии с XIV столетия» (Там же, с. 141-142 [орфография осовременена автором. – И. Ш.]).

звание Бенгальского Возрождения или Бенгальской школы (Bengal Revival, Bengal school, *Банглар нободжонмо*).

С 1902 по 1915 г. О. Тагор является вице-директором Калькуттской школы искусств, где до 1908 г. сотрудничает с ее директором Э. Б. Хейвеллом, а затем с пришедшим ему на смену Перси Брауном. Система обучения в реорганизованном училище была направлена на изучение, копирование, интерпретацию сюжетов и приемов классического искусства древней Индии и средневековой миниатюры. Коллекции подлинников, предоставленные Э. Б. Хейвеллом и О. Тагором, стали пособиями для студентов. Одновременно изучались и канонические трактаты для художников – *шильпашастры* и *агамы*. Особенное внимание уделялось “шести правилам” живописи (*шаданга*) – отчетливость, соблюдение пропорций, грация и красота, выражение чувств, законченность. Методы обучения классическому рисунку с натуры отвергались, предпочиталось рисование по памяти, особенно под влиянием контактов с коллегами из Японии и Китая¹².

Калькуттская школа искусств была не единственным центром нового движения. В Джорашанко, калькуттском доме Тагоров, собирались художники, писатели, критики, ставились спектакли. Нередко исполнителем своих песен и ролей в своих пьесах выступал Рабиндранат Тагор, обладавший особым музыкальным даром. Бенгальское Возрождение неотделимо от имени писателя, получившего всемирное признание: в 1913 г. Рабиндранат Тагор был награжден Нобелевской премией. Загородное имение Тагоров, Шантиникетон («Обитель мира»), становится еще одним, а впоследствии главным центром художественной культуры. Здесь в 1919 г. начал свою работу основанный Р. Тагором университет Бишшо-Бхароти («Всеиндийский»). Его торжественное открытие состоялось в 1921 г., при этом факультет искусств, Кала-бхаван, начал работать одним из первых, а его главным педагогом становится Нондолал Бошу (1883-1966).

Выдвигая программу нового университета, Р. Тагор говорил: «Ныне начался век сотрудничества и взаимопомощи <...> Поэтому и мы должны готовить широкое поле для сотрудничества культур всего мира»¹³. Университет Бишшо-Бхароти был основан на принципах демократии и интернационализма. Безусловный авторитет его создателя, активная жизнь всех членов общества и чувство сотрудничества составили славу этого культурного центра. Из его стен вышли не только талантливые художники, подобные Обониндронатху и Гогонедронатху Тагорам, Нондолалу Бошу или Дебипросаду Рай Чоудхури. Здесь вырастает яркий талант Рамкинкара Байджа, мастера быстрой кисти и скульптора-монументалиста, здесь работает и один из крупнейших кинорежиссеров XX в. Сатьяджит Рэй (Шоттоджит Рай), влияние которого не только на мировой кинематограф, но и на изобразительное искусство его соотечественников переоценить невозможно.

Движение, начатое в 1900-е годы, включало и новые формы общественной и художественной жизни. По инициативе Р. Тагора был создан Союз художников Шан-

¹² В пору формирования нового течения и во время его расцвета осуществлялись оживленные контакты между двумя центрами национального возрождения: бенгальские художники принимали у себя директора токийского Национального центра искусств Окакуру Какудзо и сотрудников центра, художников Ёкояму Тайкана и Хисиду. Эти контакты продолжались в 1902, 1910, 1912 гг., а позднее, в 1923 г. Рабиндранат Тагор вместе с художником Нондолалом Бошу посещает Японию, Китай, Бирму и Малайю.

¹³ Тагор Р. *Ук. соч.*, с. 240.

тиникетона (*Шантиникетон Асромик Сангха*), в который входило 26 художников. Позднее этот союз организовал свои отделения по всей Индии и на Цейлоне. С 1919 г. им издавался ежемесячник «Шантиникетон», ему же принадлежит и организация выставок в стране и за рубежом. В 1923-1929 гг. выходцы из кружка Тагоров основали новые художественные центры в разных городах Индии: Д. П. Р. Чоудхури – в Мадрасе, М. Ч. Де – в Калькутте, О. К. Халдар – в Лакхнау, К. Дессай – в Гуджарате, братья Шастри – в Андхре, братья Укил – в Дели.

Два десятилетия в развитии искусства Бенгальского Возрождения позволяют его творцам и участникам найти свой круг тем, собственный язык, оценить пройденный путь. Часть из них остается верной избранному методу, другие ищут новые формы, оставляя на своем пути неудачи или шедевры. Ведущие мастера Бенгальского Возрождения лишь на первых порах точно следуют программному повторению тем и изобразительных приемов прошлого. Неизменным остается одно главное определяющее требование 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, Дебипросад Рай Чоудхури.

Подражание, а точнее – интерпретация старой живописи, с которой начинает свой путь Обониндронатх Тагор, использует не только изображение, но и литературный, чаще поэтический, мотив, который воплощается художником как отзыв на чувство, порожденное и этим мотивом, и образами, созданными мастерами прошлого. Это синкретическое восприятие совокупного наследия своей культуры, романтическая влюбленность в старину, которая должна вновь ожить под его кистью. Любопытно, что в то время как критики отмечают, что эти ранние работы Обониндронатха Тагора заметно уступают по своей технике образцам старой миниатюры, его соратник и оппонент Нондолал Бошу обращает внимание прежде всего на эту способность переживания и свободного воплощения мотива. «Удивительно, как он старался освободить индийское искусство от тисков древней и средневековой техники – Аджанты, Моголов, Кангры и других школ живописи. Он стремился освободить искусство от жесткой орнаментальной и вычурной манеры и дать ему полную свободу в выражении чувства и настроения («раса»). Конечная цель индийского искусства – вечный поиск такой гармонии в картине, которая рождается в совершенном единстве восприятия, вдохновения и благодати»¹⁴.

Первый этап самостоятельного творческого пути О. Тагора – 1890-е годы, когда отчетливо выявляется его интерес к поэтическому тексту, с которым миниатюра вступает в своеобразный диалог. Темой его работ становится серия иллюстраций к поэмам Калидасы «Ритусамхара» и «Облако-вестник», ряд мифологических сюжетов кришнаитского цикла. В это время художник осваивает технику миниатюрного письма, отчасти подражая школам XVIII-XIX вв. – Кангры, позднегогольской и раджпутской живописи, – отчасти внося в нее навыки реалистического письма, полученные у английского художника Чарльза Палмера. В 1900-е годы его почерк меняется – он более не подражает живописи предыдущих столетий. Размеры его листов остаются

¹⁴ Bose N., Gangoly O. C., Kramrish S., Mukherjee B. *Abanindranath Tagore, His Early Work*. Ed. by R. Chakravorty. Calcutta, 1951, p. 11.

прежними, близкими среднему формату книги, прослеживается и связь их с текстом, но из миниатюр этих лет исчезают яркие краски, они становятся сдержанными по цвету, почти монохромными, в них преобладает открытый фон золотистого шелка или потемневшей бумаги, на который ложатся теплые, приглушенные тона акварели или темперы. Художник стремится как бы состарить свои листы, сообщить им аромат древности, словно приблизить свои работы к тем временам, когда были созданы их литературные прообразы. Именно так написаны миниатюры «Синдбад», «Конец пути», «Путешествие императора в Кашмир», «Последние дни Шах-Джехана», серия иллюстраций для лондонского издания стихов Омара Хайяма (все – ок. 1908-1915). В последней серии заметно и влияние европейской книжной графики, прежде всего круга прерафаэлитов и модерна.

Воображаемые портреты Омара Хайяма и Мумтаз-Махал, супруги Шах-Джехана, выполненные в лаконичной графической манере, логически приводят к созданию подлинных портретов близких художнику людей. Среди них – портрет Абдул Халика, антиквара с Парк-стрит в Калькутте (ок. 1911), Рабиндраната Тагора в роли бродячего сказителя («Баул», 1915-1916), профильный портрет Джотирандраната Тагора (ок. 1920). Если портрет Рабиндраната Тагора был написан явно по памяти, следуя принципам Бенгальской школы, то два других требовали более точной и тщательной натурной работы. Портрет Абдул Халика, несмотря на тот же размер миниатюрного листа (6,5”x8”/16,25x20 см), производит впечатление большого полотна благодаря лаконизму изобразительных средств. Из золотистой дымки словно запыленного интерьера проступает фигура сидящего на циновке старика в белых одеждах, чуть виднеются бронзовые сосуды и скульптуры. Лишь застывшее мудрое лицо и старческие руки, перебирающие четки, тщательно вылеплены с наблюдательностью реалиста. Кажется, он составляет единое целое с миром старинных вещей, умудрен долгим наблюдением смены человеческих судеб, прошедших вместе с этими вещами через его руки.

Среди учеников и сподвижников О. Тагора выделяется фигура Нондолала Бошу (1883-1966), сумевшего понять суть нового течения, подхватить его главную струю. Родившийся в деревне Кхарагпур в Бихаре, сын лесничего жил в большой семье, где было 19 детей. Его мать, как и все женщины этого края, расписывала пол и стены дома, рисовала яркие лубки, делала кукол для своих дочерей. У художника навсегда сохранилась любовь к народному искусству, к опыту которого он не раз обращался в своих работах. В 1905 г., покинув колледж в Калькутте, он поступает в руководимую Э. Б. Хейвеллом школу искусств, в класс О. Тагора. С этого времени жизнь художника тесно связана с семьей Тагоров, с их художественным кружком, а затем и с университетом в Шантиникетоне. Он становится спутником Рабиндраната в его путешествиях по стране и за ее пределами.

Первые работы Н. Бошу близки к манере его учителя. Они отличаются изяществом рисунка и законченностью. Однако уже в его ранних работах можно увидеть существенные отличия от живописи О. Тагора – его привлекает не столько сюжет, сколько само изображение, техника рисунка, линейная композиция. Некоторые работы этого времени отчасти даже страдают от этого – от них тянет холодком рассудочности, порой удивляет тусклый цветовой строй, но рука художника везде остается уверенной в точно найденной линии.

В 1910 г. Н. Бошу вместе с другими художниками Шантиникетона, О. К. Халдаром, К. Венкатаппой и Ш. Гупто присоединяется к экспедиции, организованной Индий-

ским обществом и Британским музеем для исполнения копий стенописей Аджанты. Эта работа сказалась на всем дальнейшем творчестве художника, здесь он находит созвучные своему темпераменту изобразительные средства. Новое чувство монументальности и значительности образа появляется в его работах. Фигуры укрупнены, придвинуты к зрителю, окружающее пространство сведено к минимуму, изображение строится на выразительности пластических форм почти монохромной живописи. Именно так выполнены его работы 1911-1912 гг. «Шива, выпивающий яд» и «Партхасаратхи»¹⁵. Сама тема, избранная Нондолалом, выходит за границы чисто художественных поисков Бенгальского Возрождения. Мифологический сюжет выступает здесь как метафора героического подвига: Шива, выпивающий яд, способный погубить мироздание, принимает удар на себя во имя спасения мира; Кришна, выступающий в образе Партхасаратхи, возничего героя Арджуны, не решающегося вступить в битву, убеждает его в необходимости сражения. Ностальгия Обониндронатха Тагора, близкая мечтаниям прерафаэлитов, отнюдь не свойственна его ученику. Скорее, его образы обращены в будущее, благословляя на борьбу. Не случайно позже, во время знаменитого «соляного похода» 1930 г., он пишет картину-плакат «Марш в Данди», на которой изображен Махатма Ганди, проповедник ненасильственного сопротивления, широко шагающий с посохом в руке¹⁶.

В 1913 г. Нондолал Бошу уезжает в Банипур, где живет его семья. Здесь он пробует свои силы в исполнении лубочных картинок, которые потом и продает у храма Кали. Дешевые лубки мгновенно расходились. Успех воодушевил художника. В стиле его работ происходят изменения – народный лубок с его лаконичными, экспрессивными формами, яркостью и контрастами цветовых сочетаний открывает новые возможности. Мастер точной линии, он теперь пишет широким сочным мазком, подобно бенгальским гончарам, расписывающим свои сосуды. В этом же году он выполняет стенописи в здании Биджнон Мандир в Калькутте, участвует в выставках в Европе и Японии, становится активным членом Общества восточного искусства. Не случайно именно его Рабиндранат Тагор приглашает в Шантиникетон для преподавательской работы. В 1915 г. он преподает в домашней школе «Бичитра», а с 1919 г. – на факультете искусств Кала-бхаван университета Бишшо-бхароти. Сотрудничество с великим писателем, продолжавшееся до последних лет его жизни, определяет всю дальнейшую судьбу художника. С Рабиндранатом Тагором его связывает не только преподавательская деятельность. Он иллюстрирует стихи 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 восхищает мощная пластика средневековых храмов, в 1921 г. работает над копиями пещер Багха, в 1923 г. с восторгом наблюдает

¹⁵ Работы были представлены на выставке в ГМВ в январе 1987 г. в преддверии большого фестиваля Индии в СССР (*Произведения Нандалала Бозе (Индия)*). М. : ГМВ, [1986]. В буклете упоминаются 60 живописных и графических работ художника. См. также: *An Album of Nandalal Bose with a Biographical Note*. Calcutta, 1956.

¹⁶ 12 марта 1930 г. Мохандас Карамчанд Ганди начал антибританскую кампанию с протеста против монополии на соль. Со своими соратниками он вышел из Ахмадабада по направлению к берегу моря и 5 апреля прибыл в селение Данди. В день памяти жертв расстрела 1919 г. в Амритсаре Ганди и его последователи стали в течение трех недель варить соль без разрешения властей. Нарушение соляной монополии приняло массовый характер – таким образом индийские крестьяне и ремесленники поддержали идею сопротивления (см. : *Новейшая история Индии*. М., 1959, с. 242-243).

народные танцы в Катхьяваде, в 1924 г. вместе с Рабиндранатом Тагором посещает Японию, Китай, Бирму и Малаю. Позднее он также совершал поездки по стране, не расставаясь с альбомом и кистью. Работа с натуры, многочисленные штудии классического искусства, знакомство с культурой Дальнего Востока – все эти источники, питающие художника, перерабатываются им, то проявляясь откровенно в какой-либо его работе, то находя себе выход в сложном синтетическом образе.

Работы на горизонтальных свитках указывают на связь с дальневосточной традицией. Так, акварель «Зимой над Падмой» (1915), чрезвычайно сдержанная по цвету, лаконична и по композиции. Пустынные белесо-желтые берега, сизые илистые кромки у воды, по диагонали пересекающей плоскость листа, пролетающая в тумане над рекой стайка белокрылых птиц – эти три компонента всей композиции, словно три строки *хокку*, исчерпывают сюжет, но открывают бесконечность созерцания пространства. По контрасту с этим листом «Затерянная в лесах» (1918) предлагает взгляду изобилие форм и цвета, а белая корова, одиноко бредущая среди деревьев и кустов, может стать мифической Сурабхи, исполняющей все желания. Пейзаж плотно заполняет всю поверхность листа, не оставляя, как и в предыдущей работе, места небу. Но если в первой мы встречаемся с образом пустоты, то вторая, подобно индийской миниатюре эпохи расцвета, предпочитает многообразие и многоцветье мироздания.

Такое стилевое разнообразие в работах Н. Бошу, казалось бы, чем-то напоминает труд ремесленника-копииста, исполняющего заказы на любые темы. Однако именно в эти годы усиливается интерес художника к натурной работе. Он делает множество зарисовок, мифологический сюжет постепенно отступает перед образами окружающей жизни, при этом, подобно музыканту-виртуозу, вступает в соревнование с любой формой изобразительности. Образ двенадцатилетней танцовщицы в Катхьяваде поражает художника своей экспрессией, и для выражения этого образа он использует только черную тушь и кисть: пестрота черно-белых пятен в ее костюме и листве кустов передают ощущение бешеного вращения («Танец мандирам», 1924). Одна из жительниц Шантиникетона послужила моделью для небольшой живописной картины, написанной темперой на тиковом дереве. Однако это не портрет, а скорее мотив. Музыкантша Нондолала – словно ожившая *апсара* аджантских фресок, полна мягкой женственной грации. Ее голова склоняется под тяжестью смоляных волос и украшений. Терпкое сочетание темно-красного, зеленого и охристого цветов близко колористическому строю Аджанты («Играющая на *вине*», 1922).

Традиции миниатюры Гулейра и Кангры сказываются в небольшой картине «Дух дождей» (1921). Однако все формы здесь укрупнены, второстепенные детали исчезли, композиция приобрела лаконизм и пластическую ясность. Н. Бошу окружает женскую фигуру тяжелой, напоенной влагой зеленью, своим весом оттеняющей ее хрупкость. Использован традиционный мотив сплетающихся растений, намек на объятия влюбленных, им вторит пара уток, словно призывающих девушку перешагнуть через ручей. Проходит несколько лет – и мы снова видим стиль традиционного лубка-*пата*, на этот раз близкий живописи орисской *патачитры* («Курукшетра», 1925; «Свадебный поезд», 1928). Мастер пишет тушью, обращается к технике линогравюры и офорта, добываясь выразительности силуэта (линогравюра «Невестка», 1929).

На рубеже 1930–1940-х гг. живопись Н. Бошу обретает легкий эскизный почерк как в небольшой картине («Гопи», 1939), так и в монументальной живописи (цикл фресок в здании Чина-бхаван в Шантиникетоне). Росписи выполнены в почти монохромной гамме: охра, терракота, белила и позолота, резкий, стремительный ма-

зок передает нарастающий трагизм ситуации и, наконец, гибель героини («Шримоти и Малоти», 1942)¹⁷. В это время художник снова ищет формулу ответа на драматические события времени – бедствия на фронтах Второй мировой войны сказываются и на жизни британской колонии. Нондолал Бошу пытается выразить свое отношение к происходящему вновь в иносказании – через мифологические образы Дурги, богини, имеющей множество имен. В 1942 г. он пишет образ «Махисасура-мардини» – богини, уничтожающей зло в образе демона-буйвола. В 1943 г. появляется образ-памфлет «Аннапурна». Это имя ее означает «Исполненная пищи» – ее, подательницу блага, молят о пропитании. Однако здесь этот образ демонически ужасен, он напоминает “пляски смерти” в европейской гравюре или тантрические ритуалы. Так художник отвечает на трагедию голодающей Бенгалии, постигшую страну в 1943 г.¹⁸

Разнообразие манеры и техники свойственно не только Нондолалу Бошу. Так же работает, испытывая материалы и приемы, Рамкинкар Байдж, создавая пейзажи и портреты на холсте и бумаге, скульптуры из цемента, образы *гуру* Рабиндраната Тагора то в футуристическом стиле («Голова поэта», 1938), то в реалистическом портрете мудрого старца (1941). Пробует разные стили и формы и один из учеников Нондолала – Дебипрасад Рай Чоудхури, работавший и в живописи, и в скульптуре.

Какова же судьба художественного течения, возникшего в Индии в начале века? Подобно тому как живописцы Бенгальского Возрождения боролись с влиянием европейского образования, новое поколение индийских художников предъявило счет своим предшественникам, обвиняя их в сентиментальности, подражании изношенным формам и истинам, слабости рисунка, а равно и в отставании от мирового художественного процесса. Появился и термин-ярлычок “ревайвализм” с явно негативным привкусом, усвоенным отчасти и нашими отечественными критиками. Если раньше работа в европейской манере воспринималась как убогое подражание чуждым образцам, то начиная с 1930-1940-х гг. художники возвращаются к реалистическому натурному письму, а затем стремятся “догнать” все экстраординарные формы европейского авангарда. Именно так работает признаваемая практически всеми индийскими и зарубежными критиками группа художников, отметивших своим творчеством переломный этап в индийском изобразительном искусстве. Это четыре крупных имени, обозначающих отказ от традиционализма и эклектики, свойственных искусству Бенгальского Возрождения, четыре личности, творящие вне групповых объединений и имеющие собственный изобразительный язык и круг образов.

Первым из них можно назвать самого Рабиндраната Тагора (1861-1941), обратившегося к изобразительному творчеству на склоне лет. Его гротескные образы появились сначала на полях рукописей, подобно многим таким наброскам, вышедшим из-под пера поэтов и прозаиков. Однако затем Рабиндранат Тагор начинает писать тушью или акварелью на больших листах пейзажи, подлинные или воображаемые портреты, часто – пугающие фантастические образы. Возможно, обилие мрачного гротеска в бенгальском искусстве последующего времени восходит именно к этим образам. Рядом с ними возникают серьезные и таинственные лики

¹⁷ Фрески выполнены на тему пьесы Рабиндраната Тагора «Поклонение танцовщицы». Сюжет основан на легенде о том, как Шримоти, принявшая учение Будды, отказывалась вернуться к профессии танцовщицы. Вынужденная подчиниться радже, во время танца она срывает с себя украшения и бросает их к алтарю Будды.

¹⁸ Обе работы были представлены на выставке 1987 г. в ГМВ.

женщин с темными покрывалами, коричневыми или фиолетовыми, порой – геометрические композиции. Поэт не дает им названий, ибо сам не знает источник своих видений. «Я рисую свои картины, как мне повелевает моя фантазия. Передо мной бумага и краски... Мой разум затевает свою игру с кистью и красками. Вот так создаются мои картины»¹⁹.

Рядом с великим родственником индийская критика называет Гогонендронатха Тагора (1867-1938), почитая его как первого индийского кубиста, последователя Сезанна, основателя модернизма в своей стране. Представляется, что широкая эрудиция, знакомство с европейской книжной графикой начала века, владение дальневосточной техникой кисти и туши, а также работа над эскизами декораций для домашних спектаклей сказалась на формировании его образного мира, не похожего ни на одного из его современников и соотечественников. Мастер графического портрета, владеющий выразительным черным силуэтом на светлом фоне, создатель таинственного пространства с игрой света и теней, пересеченных косыми линиями стен и лестниц с ускользящими за ними фигурами, и ослепительных горных пейзажей, он был свободен в своих фантазиях и выборе техники²⁰.

Джамини Рай (1887-1972), очевидно, первый из художников Бенгальской школы, выработавший свой стиль, мгновенно узнаваемый среди прочих картин благодаря предельному лаконизму его образов, наследующих традицию народного лубка и гончарной росписи. Здесь он близок поискам Нондолала Бошу, писавшему лубки *калигхат-пат* на ступенях храма Дурги, однако в отличие от него остается верен однажды выбранному стилю и своим образам. Это мифологические сюжеты, стилизованные изображения прекрасных женщин в ярких одеждах, танцующих, подносящих цветы к храму, матерей с младенцами на руках. Порой “лубочность” его картин граничит с юмористическим гротеском («Дурга на тигре» или «Кошка с креветкой в зубах»). Позже он обращается к христианским мотивам, при этом стиль его не меняется, однако строгий ритм, симметрия композиции, сдержанность темных тонов придают этой своеобразной иконописи монументальность и строгость, убеждая в серьезности авторского замысла («Иосиф и Христос», «Мария с Младенцем и волхвами», «Распятие», «Христос и мальчик»)²¹.

Четвертой в этой группе корифеев нового искусства становится Амрита Шергил (1913-1941), получившая европейское художественное образование во Франции, увлеченная французским постимпрессионизмом, мастер лаконичной формы и точной пластической лепки цветом. Возвращение в Индию и знакомство с росписями пещерных храмов и миниатюрной живописью не изменяет ее почерка, а лишь сообщает ему большую цельность. Амрита одной из первых открыто выражает свое отношение к Бенгальской школе, а самобытность индийской жизни находит в реальных образах простых жителей городов, деревень и гор («Горцы», «Женщины гор», «Три девушки», 1935; «Замужняя девочка», 1936; «Продавцы бананов», «Рикша», 1937).

¹⁹ Три художника Индии. Рабиндранат Тагор, Амрита Шер-гил, Джэмини Рой. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели. Фестиваль Индии в СССР. 1987 г. Каталог выставки. М. -Нью-Дели, 1987, с. 5-13; см. также: *Weldstädte der Kunst: Kalkutta*. Leipzig, 1973, il. 117-118, 120 a,b,c.

²⁰ Тюляев С. И. *Современное изобразительное искусство Индии*. Альбом. М., 1957; *Gaganendranath Tagore. Souvenir*. Vol. 2, Calcutta, 1957; Kshitish Roy. *Gaganendranath Tagore*. New-Delhi, 1964; *Weldstädte der Kunst*, il. 115.

²¹ Три художника Индии, с. 45-52; *Indian Art since the Early 40's. A Search for Identity*. Madras, 1974, p. 134-135; Потабенко С. И. *Искусство независимой Индии (1950 – 1970-е годы)*. М., 2003, с. 184-185.

Наряду с этими натурными портретами в 1937 г. она пишет два программных полотна, в которых представлены традиционные ритуалы-*санскара*, отмечающие важные этапы в жизни человека. Это взросление девушки («Туалет невесты») и возмужание юношей под духовным руководством наставника-*гуру* («Брахмачарии»). Обе работы сдержаны по цвету, их строгий ритм и горизонтальный формат (88x116 см) напоминают стенописи Аджанты, которую художница посетила во время путешествия по стране. На смену им приходит новая серия работ с доминирующим красным цветом («Качели», «Невеста», «Полуденный отдых», 1940) и лирические жанровые картины («Сказитель», 1940; «Верблюды», 1941), неоконченное полотно со спящими на городской улице буйволами²².

Сороковые годы XX в. в жизни страны связаны с тяжелыми испытаниями. Несмотря на удаленность от главных фронтов Второй мировой войны, население Индии страдает от многих бедствий, и прежде всего от страшного голода, постигшего всю страну, в особенности Бенгалию. Опасаясь вторжения японских войск, уже оккупировавших Индокитай, Таиланд и Бирму, британские власти увеличивают свой контингент в Индии, и сообразно этому – продовольственные налоги. Ураган и наводнение в Бенгалии осенью 1942 г. не только унесли множество жизней, но и уничтожили урожай. Сельское население в поисках пропитания устремилось в города, однако не получило никакой помощи от правительства, люди умирали на улицах тысячами.

Трагические события этого времени нашли отражение в графике бенгальских мастеров, среди которых выделяется серия работ Зайнула Абедина. «Выставка голода», организованная молодыми бенгальскими художниками во главе с Шурендронатхом Гупто, была одной из форм активного протеста, заявленного британским властям в условиях военного положения. Ее составили зарисовки, сделанные на улицах голодающей Калькутты. Одной из самых полных летописей трагедии стала серия перовых рисунков Зайнула Абедина. Жесткий репортаж с места событий стал с тех пор традицией и этическим долгом индийских художников, когда в стране разражается стихийное бедствие или начинаются военные действия. Сбор средств для помощи пострадавшим всегда сопровождает такую выставку, и гонорар художника составляет в нем существенную часть. Суммы, собранные на «Выставке голода», пошли в помощь голодающим.

С этого времени идиллические сюжеты уходят из образной системы Бенгальской школы. Сюрреалистические образы жестокой действительности вторгаются в живописные и графические работы индийских художников. Рубежный 1947 г. стал годом освобождения от колониального ига, однако свобода досталась дорогой ценой. Страна была разделена на два доминиона – Хиндустан и Пакистан, но реально – на три части: Восточный Пакистан с бенгальским населением и Западный Пакистан со столицей в Карачи находились по обе стороны индийского субконтинента. План Маунтбэттена завершал проект лорда Керзона: мусульмане и индусы должны были жить в разных странах. Разделу страны предшествовали спровоцированные колониальным правительством кровавые межконфессиональные столкновения, несметное число беженцев погибло при переселении в другие районы.

²² Dhingra, Baldoon. *Sher-Gil*. New-Delhi, 1965; Богданов Ф. Л. «Творчество Амриты Шергил» // *Искусство Индии*. М., 1969, с. 208-220; Шептунова И. И. *Амрита Шер-Гил*. М., 1983.

Бенгальские художники жили теперь в разных странах и вместе со своим народом переживали драматические события истории. Лишь в 1971 г. Восточный Пакистан становится независимой республикой Бангладеш. В географическом центре страны воздвигнут памятник жертвам революции 1971 г. Здесь творят Зайнул Абедин, Камрул Хасан, поэтесса трагической судьбы Суфия Камал. Но еще в 1979 г. на улицах Калькутты можно было видеть беженцев из Бангладеш, а в художественном музее Дакки не выставялась ранняя буддийская скульптура, опубликованная в каталоге 1923 г.

“Выставка голода” объединила молодых художников Калькутты, создавших в 1943 г. группу «Прогрессивных художников». В нее вошли Продош Дасгупто, Нирод Моджумдар, Шубхо Тагор, Паритош Сен, Ратхин Мойтро, Пранкришна Пал, Комола Дасгупто. Позднее к ним присоединились Рамкинкар Байдж, Гобардхан Аш, Абани Сен, Шунил Мадхаб Шен, Хемонто Мисро. «Молодые художники и скульпторы Калькуттской группы, – вспоминал Продош Дасгупто, – бросили свой вызов и подняли голос против живописи Бенгальской школы. Прошло время заниматься богами и богинями. Художник не может оставаться глухим к своему времени и своему окружению, своему народу и обществу»²³. В чем конкретно выразилось это обращение, показали работы 1943-1947 гг. И личные творческие задачи, и взгляды молодых художников были разнообразны. Достаточно неопределенным было их мировоззрение, о котором П. Дасгупто говорил, что оно «иногда приближалось к марксистской философии коммунизма», но в то же время, как вспоминает он, «мы старались уберечься от любого политического вмешательства»²⁴. Калькуттская группа «Прогрессивных художников» провела несколько выставок, а после экспозиции в Бомбее в 1947 г. ей удалось организовать “дочернюю” «Бомбейскую группу прогрессивных художников». В нее вошли К. Н. Ара, Фрэнсис Ньютон Суза, Саид Хайдар Раза, Хар Амбадас Гаде, Макбул Фида Хусейн, Шадананд К. Бакри. В 1950 г. была проведена совместная выставка калькуттской и бомбейской групп. В 1953 г. калькуттская группа открыла выставку в Дели. Это была ее последняя выставка – на смену шло новое поколение, новые объединения.

Искусство конца сороковых и пятидесятих годов XX века отличается широким спектром индивидуальной манеры, подчеркнута своеобразной, с ярко выраженным личным почерком. Тем не менее общая тенденция этого времени прослеживается достаточно определенно. Так, сороковые годы отмечены расцветом реалистического направления, питавшегося демократическими идеалами. Скульптура и живопись Дебипросада Рай Чоудхури, Рамкинкара Байджа, Продошкумара Дасгупто, графиче-

²³ Prodosha Das Gupta. “The Calcutta Group. Its Aims and Achievements” // *Lalit Kala Contemporary*, № 31, April 1981, p. 8.

²⁴ *Ibid.*, p. 10. Насколько неопределенны и художественно-эмоциональны были политические взгляды калькуттской молодежи, можно судить по некоторым фактам, приведенным в сборнике материалов и документов, составленном Судхи Прадханом (Pradhan S. *Marxist Cultural Movement in India. Chronicles and Documents: 1936-1947*. Calcutta, 1979). На студенческих и молодежных собраниях, посещавшихся членами прогрессивных групп, пели советские песни времен Гражданской войны и первых пятилеток (С. Прадхан приводит их английский текст). В то же время манифесты прогрессивных художников усиленно ниспровергали все виды традиции XX в.: “феодальный” театр *катхакали*, “эскапистскую” поэзию Тагора и Икбала, и т. п., а некоторые экстремистски настроенные националисты даже уповали на победу фашистской Германии как противника Англии, надеясь на ослабление Британской империи и “отпадение” от нее Индии.

ские работы Гопала Гхоша воссоздают жизнь народа и родной природы в лирико-эпическом или героическом ключе. Скульптурные группы Р. Байджа «Семья санталов» (1938), П. Дасгупто «В оковах» (1943) и «*Джай хинд!*» (1948), портретные серии Д. П. Р. Чоудхури, Р. Байджа, Продоша и Комолы Дасгупто предполагают существование положительного идеала в реальной жизни. Достаточно привести такие примеры, как портрет Мадур Сингх (1949) работы Рамкинкара Байджа, или «Фигуристку» Чинтамони Кара – их обобщенные упругие формы чем-то напоминают образы Санчи и Бхубанешвара, торжествующе-радостное выражение их лиц передает открытость миру и душевное обаяние. Искусство сороковых, обозначая границу между добром и злом, прекрасным и безобразным, воспевало, сострадало, обличало, сохраняя гуманистический идеал прекрасного. Выступая против эпигонов Бенгальской школы, оно на деле не отказывалось от главного принципа Бенгальского Возрождения – этического начала, взаимосвязи эстетики и морали.

Однако уже в конце сороковых все более четко обозначается другая тенденция – обостренное внимание к форме, утрата интереса к тематической картине, а затем и фигуративности как таковой. Продош Дасгупто вспоминает один из эпизодов на выставке калькуттской группы в 1949 г., которая отразила перелом в движении прогрессивных художников. «В течение семи лет (1943-1949) члены нашей группы сделали определенные шаги в направлении к новаторству, прогрессивному пониманию основных эстетических категорий – формы, цвета, гармонии, равновесия и т. п., стремясь создать нечто значительное, где формы и содержание взаимно перетекали бы друг в друга, полностью соответствуя одно другому <...> Именно эта выставка была особенно богата такими экспериментальными работами. Гопал-да, один из тех, кто с самого начала поддерживал нас, был явно озадачен после посещения выставки. В своей неподражаемой манере немного извиняющимся тоном он спросил меня, не сбиваемся ли мы с заветного пути социалистического реализма? Мой ответ на этот вопрос был прост, но решителен: “Мы никогда не собирались следовать путем социалистического реализма. Все, чего мы хотим, – это понимать жизнь и передавать ее средствами искусства. По сути, мы верим в гуманизм без какой-либо узкой направленности и политических обязательств”. К сожалению, после этого разговора мы потеряли в Гопал-да хорошего друга; однако мы чувствовали, что наши цели и достижения стали значительнее»²⁵.

Разрыв с известным бенгальским писателем коммунистом Гопалом Халдаром²⁶, одним из лидеров национально-освободительного движения, более одиннадцати лет проведенным в британских тюрьмах и пользовавшимся безусловным авторитетом в среде бенгальской интеллигенции, проявляет смысл переориентации художественного объединения после достижения независимости. До 1947 г. творчество бенгальских художников было направлено на “внутреннего потребителя”, искало отклика у наиболее прогрессивной части демократического движения и само выражало идеи этих же социальных слоев. С достижением независимости постепенно меняется адресат индийского искусства – оно ожидает встречи с мировым художественным процессом, в том числе или, может быть, прежде всего, с искусством Запада.

²⁵ Prodosh Das Gupta. *Op. cit.*, p. 10.

²⁶ Частица *да*, сокращение от *дада* (бенг. «старший брат») употребляется как уважительное добавление к имени близкого друга, почитаемого как авторитет.

Движение, начатое в Калькутте и Бомбее, продолжало распространяться. В 1950 г. при университете Бароды был открыт художественный колледж, в котором начал преподавать Н. С. Бендре – выпускник бомбейской школы искусств им. Джамшеджи Джиджибхоя (Sir J. J. School of Art), учившийся в 1947 г. в Нью-Йорке. К концу 1950-х он обращается к абстракции. Вокруг него собираются молодые художники, образовавшие «Группу прогрессивных художников Кашмира». Некоторую роль в ее возникновении сыграли Х. А. Гаде и С. Х. Раза, посетившие перед тем Кашмир. В кашмирскую группу (опять как бы “дочернюю” по отношению к бомбейской) вошли Джйоти Бхатт, Трилок Кол, Шани Дейв, Гулам Расул Сантош, а позднее – Винод Шах, Винод Патель, Гулам Мохаммад Шейх, Химмат Шах.

В 1963 г. мы встречаем этих художников в другом творческом объединении, созданном человеком чрезвычайно яркого характера и необычайной активности – Дж. Свамнатханом. С ранней молодости включившийся в политическую жизнь, сменивший несколько партий, но не собственные убеждения, он издает газету «Голос рабочего», пишет историко-политическое исследование, организует помощь беженцам, ведет активную борьбу с реакционными партиями и движениями. Все это время он занимается живописью. Созданная им «Группа 1980» продолжала развивать начатое в Кашмире искусство абстрактных форм. Любопытно, что сам Свамнатхан отходит от этого направления и отдается интерпретации символических форм, присутствующих в восточной традиции. Так, в его работах появляется образ центра мира – мировой горы, мирового древа и птицы, одной из поэтических метафор мировой культуры. Дж. Свамнатхан не устает варьировать эту тему.

На другом конце индийского субконтинента в это время зарождается новое объединение.

В поствозрожденческий период между художественной практикой и теорией искусства существует ощутимый разлад. В 1930–1940-х гг., а затем и в начале 1950-х гг. индийская эстетика продолжает изучать и развивать то теоретическое наследие, которое было “открыто” и возвращено к жизни в эпоху Бенгальского Возрождения. Это фундаментальные труды А. Кумарасвами, М. Р. Ананда, К. Шастри, Ф. Бошу и др.²⁷ И пока углубляется и разрабатывается история индийской эстетики и классической теории изобразительного искусства, основанной на текстах *шилпашастр*, художники 1930–1940-х гг. пробуют свои силы на новых путях: от Рабиндраната Тагора, Амриты Шергил, Джамини Рая до поколения молодых – Чинтамони Кара, Сайлоза Мукерджи, М. Ф. Хусейна, Гопала Гхоша и многих других.

Среди названных мастеров только Джамини Рай остается верным принципам Необенгальской школы, из которой он вышел, хотя и его творчество обретает новые черты под влиянием формирующейся художественной среды. У большинства же работающих в 1940–1950-х гг. художников отход от традиционализма связан с обращением либо к реалистическим формам изобразительности, либо к различным формам модернизма, в те годы – главным образом абстракционизма и сюрреализма, что давало повод европейским критикам оценивать этот период как «собрание цитат из европейского искусства».

²⁷ Anand M. R. *The Hindu View of Art*. New-Delhi, 1957; Bose Ph. “Principles of Indian Silpasastras” // *Etudes d’orientalism I/II*. Paris, 1932, p. 165-168; Coomaraswamy A. *Transformation of Nature in Art*. Cambridge, 1934; Sasrtry K. *South-Indian Images of Gods and Goddesses*. Madras, 1961.

В этих условиях в самой индийской художественной среде развивается собственная критика, открываются периодические издания, формируются общественные организации для поддержки этой области национальной культуры.

Шантиникетон не был единственным центром общественного движения в художественной среде. Творческие объединения возникали в разных городах, прежде всего вместе с уже существующими или вновь открывающимися учебными заведениями. Так, в Бомбее уже в 1918 г. было основано «Художественное общество Индии» (The Art Society of India), на выставках которого экспонировалось более 400 произведений живописи маслом, акварели и скульптуры. Как показывают каталоги этих выставок 1940-х гг., в них преобладали работы реалистического письма – пейзажи, портреты, жанровые композиции, но в то же время немалое место занимали и сюжеты, близкие школе Бенгальского возрождения по манере исполнения и выбору темы.

В 1927 г. в Дели было создано «Всеиндийское общество искусств и ремесел» (All-Indian Fine Arts and Crafts Society – AIFACS). Координация художественной жизни, равно как и некоторые экономические вопросы, решались с помощью этого творческого объединения.

После достижения независимости государственная поддержка выразилась в создании национальной академии художеств – Академии Лалит Кала (Lalit Kala Academy), которая была открыта 5 августа 1954 г. Современному искусству было предоставлено здание джайпурской резиденции, где разместилась Национальная галерея современного искусства и первое время находилась также Академия художеств. В 1959-1961 гг. по проекту архитектора Набиба Рахмана было построено трехчастное здание Рабиндра Бхаван, соединившее три академии – Лалит Кала, Сахитья и Сангит Натак (изобразительного искусства, литературы, музыки и танца). Организация академии в Дели означала перенос центра художественной жизни в столицу.

Существенно отметить при этом, что в 1951 г. специальным комитетом правительства было принято решение о создании росписей в здании парламента в Дели. Исполнителями исторического цикла росписей (от культуры Хараппы до Независимости) были ведущие мастера разных городов Индии, вместе создавшие 125 панно в круговой галерее здания парламента – Сансад Бхаван. Среди них можно назвать имена живописцев, работы которых представлены и в собрании музея: это Амулья Гопал Сен Шарма, Б. Н. Джиджа, Й. К. Шукла.

В 1955 г. состоялась первая Национальная выставка в Дели, которая с тех пор проводилась ежегодно. Тогда же, в 1950-х гг., индийское искусство получает выход на арену мировой художественной практики. Одной из первых национальных выставок стала выставка индийского искусства в Москве в 1953 г.²⁸ За нею последовали другие, проходившие с неизменным успехом²⁹. Многие индийские художники, в особенности те, которые завершали свое образование на Западе, стали участвовать в зарубежных выставках еще с конца 1930-х гг. Однако именно в 1950-е гг. Индия начинает сама проводить полноценные показы в национальном масштабе, а также отправлять своих представителей на ведущие международные выставки искусств.

²⁸ *Выставка индийского изобразительного искусства в СССР*. Москва, 1953. Каталог. М., 1953; Тюляев С. И. «Выставка индийского искусства» // *Искусство*, 1953, № 6, с. 44-56.

²⁹ Тюляев С. И. «Выставка искусства Индии» // *Искусство*, 1956, № 6, с. 65-70; *Культура и искусство Индии*. Москва, 1965. Каталог. М., 1965; *Современная живопись Индии. Из собрания Национальной галереи современного искусства в Дели*. Каталог. М., 1972.

Со времени основания Академии Лалит Кала в художественной жизни Индии происходят некоторые организационные изменения. Ежегодная Национальная выставка в Дели становится главным смотром достижений индийских мастеров. Однако помимо нее по стране постоянно проходили выставки регионального значения, часто сгруппированные по видам искусства (живопись, графика, скульптура), или тематические показы. Особенно значительны были выставки и связанные с ними конференции в старых центрах – Калькутте, Бомбее, Хайдерабаде, не желавших уступать своего приоритета столичным организациям. Так, в 1966 г. в Хайдерабаде была проведена 25-я Всеиндийская художественная выставка «Общества искусств Хайдерабада», сопровождавшаяся теоретической конференцией, в Бомбее – выставка «75 лет живописи в Западной Индии», а в Калькутте – «48 лет современного искусства». Академия Лалит Кала к этому времени насчитывала семь ежегодных выставок и одну конференцию по проблемам современного искусства (1955).

Интересно отметить, что деятельность Академии Лалит Кала во многом дублируется AIFACS, имеющей не меньше авторитета и полномочий, а также значительный опыт работы с 1927 г. AIFACS также проводит международные, национальные и региональные выставки и конференции, организует финансовую помощь художникам, назначает премии и принимает иностранные выставки на своей территории. Обе организации располагают издательствами и имеют свой печатный орган – иллюстрированные шестимесячники «Рупа-лекха» (AIFACS) и «Lalit Kala Contemporary»/«Lalit Kala Samkalin» (Академия Лалит Кала).

Мастерам национального искусства предоставляется экспозиционная площадь в залах Академии и в AIFACS, а также в их отделениях на местах. Начинающие художники участвуют в групповых выставках. Помимо этих крупных организаций, а также Национальной галереи современного искусства в Дели и музейных собраний в столицах штатов индийские художники располагают большим количеством частных галерей.

В шестидесятых годах XX в. основным направлением деятельности этих организаций была задача укрепления межрегиональных связей, развития многообразной художественной культуры в масштабах всей страны. Не только всеиндийские выставки и конференции, но и другие формы работы способствовали укреплению творческих контактов. Среди них особенно популярными стали временные и постоянные дома творчества, которые называют «лагерями художников» (Artists' Camps). Помимо работы в материале и теоретических диспутов здесь проходят встречи с представителями других творческих профессий – музыкантами, танцорами, критиками и историками искусства, зарубежными коллегами³⁰. В эти же годы Индия приняла большое число зарубежных выставок. Только в 1964-1966 гг. здесь побывали в разных городах, в основном в Дели, Бомбее, Калькутте и Мадрасе, скульптуры Ф. Кремера, американская графика, японская гравюра на дереве, выставка 14 акварелистов-абстракци-

³⁰ Так, первый «лагерь скульпторов» был организован в 1963 г. в Макране (Раджастан), второй проводился в Махабалипураме в 1965 г. Известный памятник средневековой скальной архитектуры и скульптуры VII-VIII вв. Махабалипурам обладает естественными выходами гранита различных оттенков. Здесь скульпторам был предоставлен и природный материал, и кузница для ремонта и заточки инструментов, и недорогой пансионат. «Больше всего нам запомнились товарищеские отношения во время работы с неподатливым материалом, музыкальные вечера около Прибрежного храма, беседы с художниками из разных штатов и обмен взглядами на проблемы искусства», – вспоминает скульптор Рита Сингха (*Lalit Kala Contemporary*, № 4, 1966, p. 32-33).

онистов из США, выставка нидерландского рисунка, выставки Исаму Акино из Японии, Нины фон Лейден из ФРГ, Роя Далгарно из Австралии, Марии-Луизы да Романо из Италии, Стеллы Снид из Великобритании, Сенака Сенанаике из Шри-Ланки, Сьюзен Фостер Грин из США и многих других художников. Индийский зритель имел возможность ознакомиться с шедеврами европейского искусства – выставки серий мозаик Равенны и итальянской живописи эпохи Возрождения в репродукциях вызвали интерес и получили отклики в печати. Галерея Шридхарани организовала выставку «Вальтер Гропиус и его школа», также имевшую резонанс у специалистов и зрителей.

Однако самыми значительными по объему и вниманию публики были три выставки этих лет: совместная советско-индийская выставка в Академии Лалит Кала, Пятая международная выставка AIFACS и выставка, получившая максимум откликов в печати и оставившая долгий след в памяти у всех индийских художников – «Девять современных скульпторов Великобритании». Последняя, несмотря на сложности транспортировки, прошла в зимний сезон 1965-1966 гг. по всем крупным центрам изобразительного искусства Индии. Что же касается двух первых выставок, то индийская критика с удивительным единодушием отметила превосходство собственной экспозиции над произведениями гостей. Этот скептический оттенок по отношению к зарубежному искусству начинает все отчетливее звучать в специальной индийской печати и, по всей вероятности, является симптомом нового соотношения течений и настроений в индийской художественной культуре.

Участие индийских художников в крупных зарубежных выставках – Биеннале в Венеции, Квадриеннале в Касселе, в Париже, в Сан-Паулу, Азиатской Биеннале в Токио, а также в персональных и групповых выставках в Европе и Америке, – во многом способствовало обретению уверенности в собственных силах: в шестидесятые годы XX в. индийское искусство перестало ощущать себя на периферии мирового художественного процесса. Оставалось совсем немного времени до того момента, как индийское искусство само предложило новое направление, в короткое время охватившее некоторые круги в искусстве Запада.

В 1968 г. состоялась первая крупная встреча индийского искусства с искусством мировым на собственной территории: открылась Первая делийская Триеннале, в которой участвовали художники 31 страны. Вторая Триеннале-Индия принимала у себя 47 стран. Подготавливая Пятую Триеннале-Индия (1982), оргкомитет разослал приглашение 68 странам, из которых 44 представили работы на выставку. Если Первая Триеннале разместилась в академических залах Рабиндра-Бхавана, то для Пятой было запланировано специальное помещение на территории постоянной торгово-промышленной выставки на Прагати Майдан.

«Триеннале – это не только встреча художников разных стран и их творений, это и выражение солидарности народов мира, которые понимают, что искусство – это не только высшая человеческая ценность, но также и свойство, присущее всему человечеству, – говорится в бюллетене Триеннале. – Несмотря на то что происхождение искусства уходит своими корнями в глубокую древность, творческое начало, как показывает Триеннале, выражается в непосредственных впечатлениях современного человека. Люди всего мира, подчиняясь общим законам природы, дают и свой особый, лишь им присущий отклик на окружающую действительность <...> Триеннале дает редкую возможность художникам Индии встретиться с широким спектром направлений мирового искусства. Индийские художники, представленные на Триеннале, могут благодаря такому тесному соседству сопоставить свои достижения с твор-

чеством художников всего мира. Зритель может увидеть современное [contemporary] индийское искусство в контексте мировой культуры и понять, что современное [modern] искусство, несмотря на свою связь с традицией, отвечает духу времени»³¹. В этом довольно сжатом тексте дано кредо индийской Триеннале. Ее непосредственная задача – обмен опытом, творческие контакты и широкий показ публике. Ее более перспективные цели – утверждение престижа национальной культуры, стремление оказать влияние на ход мирового художественного процесса, или, по крайней мере, играть в нем существенную роль.

О связи современного [modern] искусства с традицией авторы концепции говорят не случайно. Колебания между разными полюсами художественного метода XX столетия для индийского искусства и критики определяются и внутренними (неудовлетворенность, усталость от однообразия формы), и внешними (влияние новых течений в мировом искусстве или политические взгляды группы художников и т. д.) факторами.

Помимо этого здесь присутствует (не у всех и не всегда) некоторая двойственность в рефлексии самого художника: созерцание мира и попытка отразить его в своем произведении и в то же время – взгляд на себя со стороны в контексте мировой художественной культуры. Великим исключением из этого был Рамкинкар Байдж, не покидавший Шантиникетона и творивший по наитию любые формы, не смущаясь их общностью с каким-либо направлением или концепцией.

Обозревая историю периодических международных выставок, известный критик Ананда Дасгупта подчеркивает уникальность индийской Триеннале, ее отличие от престижных показов на Западе. «Интернациональные выставки, – пишет он, – стали своего рода форумом национального престижа. Ощутимую роль в них стала играть коммерция.

Предмет искусства мало-помалу превратился в интеллектуальный товар... Дельцы от искусства через критику и масс-медиа встречают и публику, и ответственные организации, и это становится важнее, чем живой контакт с самим произведением... Так ли уж бесспорны мнения и нормы так называемых демократических жюри? Доказательством может быть хотя бы то, что ни одна Биеннале или Триеннале до Второй мировой войны не оценила первопроходцев современных течений. Ни одна работа Пикассо или Брака не попала на конкурс, не говоря уж о премировании. Фактически ни одно из новых течений не было поддержано этими учреждениями. <...> На делийской Триеннале, – продолжает он, – где механизм коммерции, в сравнении с Западом, почти не действует, а зритель не подвергается всепроникающему влиянию всех видов масс-медиа, работы должны восприниматься в соответствии с их историческим смыслом. Именно исходя из смысла истории, делийская Триеннале может предложить и предлагает наиболее плодотворный диалог между художниками всех стран – мира капиталистического, социалистического лагеря, стран третьего мира. Может быть, такой диалог породит желание восстановить веру в человеческие ценности – решающий фактор будущего мира»³². По всей вероятности, мнение А. Дасгупта, сотрудника Академии Лалит Кала и активного участника организации Триеннале-Индия, было высказано с истинной верой в добро и светлое будущее, од-

³¹ “Editorial” // *The Fifth Triennale-India 1982*. New-Delhi, 1982.

³² Das Gupta A. “International Exhibitions: Thoughts and Counter Thoughts” // *Lalit Kala Contemporary*, № 26, 1978, p. 40-42.

нако повлиять на международное жюри Второй Триеннале ему не удалось. На ней, в отличие от Первой, где для оценки работ были разделены индийские участники и иностранные гости, работало единое жюри. Однако это мало повлияло на восприятие членов жюри. По мнению делийского художника Джатина Даса, в их оценках сохранилось два подхода к работам: международная экспозиция оценивалась как бы “всерьез”, а индийская – по принципу “экзотики”. «Так называемое “интернациональное” жюри искало в работах индийских художников некую индийскую специфику – “индианизм” ... Хотелось бы знать, почему жюри не пользовалось подобным признаком в критериях оценок по отношению к другим странам?»³³ Со своей стороны, индийские художники были разочарованы общим уровнем представленных работ. Их творческий опыт и эрудиция требовали большего, и это нашло выражение в их комментариях, опубликованных в том же номере академического журнала³⁴.

В любом случае опыт общения на собственной территории, участие в международных выставках за рубежом порождают во второй половине XX в. многообразие форм, методов и концепций, что говорит о полноценной, зрелой художественной жизни страны с миллиардным населением. Спустя несколько лет Индия выходит на мировую арену как одно из ведущих государств, и ее отличает от прочих лишь одна особенность – культурное наследие четырех тысяч лет.

Не приходится сомневаться, что в определенный момент отход от традиции и поиски новой образности были обусловлены внутренними потребностями художественного процесса в Индии. Одно из ярчайших подтверждений тому – изобразительное творчество Рабиндраната Тагора. Его образная система оказала серьезное влияние на творчество многих художников, выступая по отношению к ним в роли одной из форм наследия. До сих пор в индийской живописи и графике прочитываются гротески тагоровских видений, спонтанная свобода линии и штриха, выразительность сдержанного цветового строя. Тем более закономерными были пробы новых форм у художников младшего поколения.

Пути развития искусства в 1950–1960-х гг., расширение контактов с европейскими художниками, участие в международных и зарубежных выставках постепенно сказывались на отношении к проблеме национального своеобразия и художественного наследия. «Стремление к Западу, каким бы ценным оно в свое время ни казалось, более не оправдывает себя и утрачивает свое значение. Сейчас время остановиться и, возможно, отступить – и без сожаления, – писал известный индийский критик С. А. Кришнан в передовой статье главного журнала делийской художественной Академии. – Это уже вопрос не “искусства”, но бытия, идеи, жизни через искусство. Конечно, это не должно быть новым возрождением “а ля Бенгальская школа”, или пересадкой народного искусства на урбанистическую почву, или же вторжением “иконной моды” в наши изысканные интерьеры. Человек сегодня нуждается в субституте веры взамен той изуродованной и изношенной ее формы, которая потеряла всякий смысл.

³³ Jatin Das. “A Point of View” // *Lalit Kala Contemporary*, № 12-13, 1971, p. 46.

³⁴ *Ibid.*, p. 44-50. Этого нельзя сказать о Пятой Триеннале-Индия 1982 г. где были представлены изысканные артефакты японских мастеров, трагический цикл монументальных полотен киприота Йорко Скотиноса, заслуженно получившего приз Триеннале, а также работы семи художников из Советского Союза, из которых премией выставки был награжден Александр Ситников.

Необходимо дать отпор причудливым и легковесным абстракциям, фантастическим и эгоцентрическим выпадам и попытаться найти противовес всей этой творческой оргии в позитивном утверждении жизни»³⁵. Эта характеристика духовно-художественной ситуации (если можно так определить попытку новой эстетической утопии) заслуживает особого внимания, ибо в ней заключены фундаментальные положения индийской эстетической мысли кон. 1960-х – нач. 1970-х гг. Прежде всего это отрицание идеи “искусства для искусства”. Многие индийские критики и художники считают это явление неприемлемым для Индии, где искусство «всегда служило высшим целям». Иными словами, отрицание названной формулы носит жизнестроительный характер: искусство обретает смысл путем включения его в некий синтетический ритуал, в котором его эстетические принципы и самостоятельное существование играют второстепенную роль, а доминирующим фактором должно выступать иное начало – “субститут веры”.

Можно подумать, что С. А. Кришнан предлагает некую программу – своего рода эстетическую утопию 1970-х. Однако это не так. Он подводит итоги, ссылаясь на творчество ряда современных художников, которые «внесли в свое искусство аромат знакомых легенд, мифов и символов» или «посвятили себя разгадке тайны тантрической мысли»³⁶. Объединяя таких разных художников, как Г. Р. Сантош и Дж. Свамнатхан, П. Т. Редди и Ом Пракаш, Дханрадж Бхагат и Нирод Маджумдар (весь перечень насчитывает около двадцати художников), С. А. Кришнан наводит на мысль, что речь идет не об отдельном течении, а о новом направлении художественной мысли в целом, об определенном этапе в истории нового индийского искусства. У истоков этого движения он называет К. Ч. С. Паникера, руководителя Государственного художественного колледжа в Мадрасе, а также известного бенгальского искусствоведа Аджита Мукерджи, автора трудов по современному искусству и изобразительному фольклору Индии.

Один из учеников К. Ч. С. Паникера, Р. Б. Бхаскаран, также ссылается на период рубежа 1950–1960-х гг. как на переломный момент в развитии художественного процесса. «Считается, – говорит он, – что наше движение началось в 60-х годах. На самом деле это случилось еще раньше – в конце 50-х, когда Паникер посетил Европу и познакомился с художественной жизнью того времени. Вернувшись, он всех нас заразил идеей переворота в современном искусстве. Мы должны были создать что-то равное Западу по силе экспрессии и новизне, но в то же время абсолютно независимое от него, то есть основанное на собственных началах. Так мы обратились к символике древнего искусства, к архаическим фольклорным формам, к классической философии»³⁷.

Последователи К. Ч. С. Паникера – художники Мадраса и Чоламандала³⁸. Среди мастеров первого поколения – С. Г. Васудев, С. Нандагопал, Редаппа Найду, Ф. Челлаппа, А. Досс, Р. Б. Бхаскаран и др. Программа мадрасских художников выражала принципы национальной независимости, даже противостояния Западу. Сам К. Ч. С.

³⁵ *Lalit Kala Contemporary*, 1971, № 12/13, p. 5.

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

³⁷ Из личной беседы с Р. Б. Бхаскараном, Мадрас, 1979 г.

³⁸ Чоламандал – «Деревня художников», созданная группой мадрасских художников для работы в общих мастерских, где могут останавливаться их коллеги не только из разных концов Индии, но и зарубежные гости.

Паникер, выступая на страницах «Современника», издаваемого делийской Академией Лалит Кала, так объяснял новый поворот к традиции: «Интерес к тантризму, который мы наблюдаем сейчас у индийских художников, а также к символическим и метафизическим аспектам искусства прошлого, обусловлен в основном изобразительными особенностями древних форм искусства и “новизной” их в современной ситуации, когда западный модернизм быстро теряет свое влияние в среде индийских авангардистов»³⁹.

К. Ч. С. Паникер указывает на двух художников, чье творчество созвучно его собственному, – Бирена Де и Г. Р. Сантоша. Их обращение к древней символике произошло независимо от мадрасского центра. Одновременность перехода разных художников от фигуративного или абстрактного искусства к ритуально-символическим формам показательна для начала 1960-х гг. Несколькими годами раньше появился труд писателя и философа М. Р. Ананда «Концепция искусства в индуизме». Написанная в начале 1930-х гг. и опубликованная тогда же в Англии, эта работа в Индии впервые вышла в 1957 г., т. е. на гребне нового интереса к национальному наследию. Целая глава в ней специально посвящена тантризму и связанному с ним ритуальному искусству.

М. Р. Ананд описывает принцип *янтры*, “символической диаграммы” божества, необходимой для тантрического ритуала, и в связи с этим останавливается на теории познания в *тантре*. «Тантра берет свое начало в ведантистской гипотезе, полагающей, что “нет сознания вне материи или материи, лишенной сознания, за исключением сна без сновидений, когда оно полностью отключено”. При этом сознание всегда имеет свой объект, не существует “пустого” (незанятого) сознания»⁴⁰.

В соответствии с этой концепцией рассудок в процессе медитации должен иметь некоторый объект для “заполнения” сознания и концентрации. Им может быть “тонкая” форма – воображаемая идея божества, или более “грубые” формы, например, изображение-икона или материальные объекты, символизирующие его, например вишнуйские *шалаграма* или шиваитские *йони-лингам*, или, наконец, *янтры*, которая является геометрической формулой для каждого божества индуистского пантеона.

Выступая на страницах академического журнала, А. Мукерджи делал упор на всеобщности тантрической мысли. Привлекательность его работы заключалась в своеобразной подаче материала, описанного в терминах, близких современным естественнонаучным дисциплинам.

«Хотя об искусстве *тантры* в Индии известно немного, оно усовершенствовало знаковый язык, который символизирует связи человека с универсумом. Тому, что мы привыкли объяснять как чудеса, современные открытия высшей физики дали новое освещение. В этом отношении *тантра* заслуживает естественнонаучного анализа. Более того, если в абстрактном искусстве мы все еще мыслим в понятиях времени и пространства, *тантра* пошла дальше и создала концепцию “звука и света”, в особенности применительно к образованию художественных форм»⁴¹. В этой интерпретации привычная пространственно-временная система нашего мира и изобразительных искусств заменяется условной символической концепцией “звукосвета”, которая

³⁹ Lalit Kala Contemporary, 1971, № 12/13, p. 11.

⁴⁰ Anand M. R. *The Hindu View of Art*. Bombay, 1957, p. 52.

⁴¹ Lalit Kala Contemporary, 1971, № 12/13, p. 8.

выдается за более совершенную картину мира и связывается с теорией Эйнштейна (приоритет *тантры* при этом подразумевается). Из суммы этих утверждений складывается достаточно ясно читаемый идеологический подтекст, а именно стремление к вытеснению влияния западного модернизма и его философии за счет развития собственного культурного наследия, точнее, определенных его составляющих в сильно модернизированном виде.

С начала 1960-х гг. на индийских выставках появлялись полотна и скульптуры, в той или иной форме касающиеся “вновь открытой символики”. Одной из самых ярких фигур был здесь Бирен Де, создавший серию картин, чрезвычайно цельных по композиции, интенсивных и смелых по цвету и, несмотря на их “нефигуративность”, имевших силу эмоционального воздействия даже на зрителя, не знакомого с тайнами индийской философии и йогической практики. Правда, художник немного “помогал” зрителю названием типа «Генезис», «Соединение», «Вечность» и т. п., однако позже он отказался от этого и стал именовать свои картины по хронологии – «Март 70», «Июль 70» и т. д. Его светящиеся, сияющие радужными переливами симметричные композиции должны были наводить на мысли о “лучезарном свете” *упанишад*, о первичном золотом зародыше мироздания (*пратхама гарбха*), столпестковом лотосе и других символах различных религиозно-философских систем Индии. Однако с таким же успехом его работы могут быть поняты как символы космоса, ядерной энергии или поражающие своей симметрией биологические структуры.

Другой столь же яркий и популярный художник этого направления – Г. Р. Сантош. Автор нескольких сборников стихов на кашмири, посвященных Шакти – супруге Шивы, источнику его энергии, автор стройных эстетических манифестов, излагающих его доктрину, автор серии картин, своего рода авторских *янтр* – Г. Р. Сантош свободно комбинирует в своих композициях геометрические символы (*нада бинду* – «первичное зерно»; *мула трикона* – «основной треугольник»; *муладхара чакра* – «круг опоры») с геометризованными формами человеческого тела. В его строго симметричных композициях, посвященных единению духа и материи, мужского и женского начала, изображены Пуруша и Пракрити, Шива и Шакти. Г. Р. Сантош – один из наиболее “физиологических” художников *неотантры*, как бы оправдывающий ее антиаскетическую доктрину «пяти М» – пяти элементов-*макара*, из которых складывается тантрический ритуал: *мадья* – вино, *матсья* – рыба, *манса* – мясо, *мудра* – зерно, *митхуна* – соитие. Своеобразная подпись художника под картиной общедоступна в силу своей простоты и невероятно скрытна по сути: «...». «Я занимаюсь йогой последние 13 лет. По мере продвижения в занятиях переживаешь новые и новые состояния ума и духа. И даже физические состояния. Это автоматически сказывается на поведении и реакциях. Что касается моей живописи в связи с этим, я не знаю, как лучше назвать ее – направленной интуицией или откровением. Цвета и символы сами собой возникают перед моим внутренним взором, в то время как мое тело и кровь испытывают странное наслаждение. Как будто я переживаю сам процесс превращения звука в свет... Моя живопись пытается отобразить Нечто непознанное, неизобразимое и бесценное»⁴².

Прямой противоположностью Г. Р. Сантошу является Ом Пракаш, создающий в основном абстрактные произведения. В их геометрических плоскостях, расчерченных циркулем и линейкой, разыгрывается цветовая фантазия, которую худож-

⁴² Ghulam Rasul Santosh. *Biodata. Catalogue*. Dubal, 1980.

ник ассоциирует с музыкой, о чем говорят и названия его больших полотен: «Горизонтальная октава», «Тональная каденция» и т. п.

Глава мадрасских художников К. Ч. С. Паникер начал свою серию «Слова и символы» в 1963 г. Его крупноформатные, почти квадратные полотна, окрашенные в светлые тона розового и желтого, бирюзового, зеленоватого цвета, покрыты вязью горизонтальных надписей и таким же легким графическим рисунком фрагментов канонической *янтры*. Их простота, “примитивность” начертания напоминают росписи деревенской беленой стены или символического орнамента на бронзовых изделиях народного литья. Внимание к народной традиции, использование элементов или целых образов народного обрядового искусства вообще характерно для мадрасских художников и группы Чоламандала. Так работают скульптор А. Г. Нандагопал, живописец Г. Васудев, график Р. Б. Бхаскаран. Прямое использование элементов *янтры* или народной *алипаны* можно видеть у делийского живописца К. В. Харидасана, П. Т. Редди и др. Попавшие в сложную ситуацию двустороннего давления, зажатые между авторитетом собственной традиции и искусом многообразных течений западного искусства, идеологи индийской художественной культуры, казалось бы, находят узкую тропу из этой западни – субститут веры.

Каковы бы ни были художественные формы и пристрастия индийских художников на протяжении XX в., скрытое или явное сопоставление, приятие западной культуры или противостояние ей несут на себе след того времени, когда культура была полем напряженных отношений между “побежденными” и “победителями”, используя терминологию колониальных властей и их культуртрегеров. Заметим, что в пору величия государства на Индостане, будь то империя Ашоки или правление Акбара, никакого противостояния культур Востока и Запада не существовало. Могольские художники увлеченно копировали гравюры заезжих иностранцев, помещая образ Мадонны рядом с волхвами и магами, одетыми по моде, принятой в пору правления того или иного падишаха, они изучали христианскую эмблему и даже заимствовали образы Ренессанса для своих композиций – ведь это было соревнование в мастерстве рисунка и живописи⁴³. При этом глубоко укорененное в психологии индийского художника (и не только его) умственное, философское понимание мира и человека в нем постоянно контролирует его эмоциональную сферу. Непосредственное восприятие видимого мира, спонтанный ответ на визуальный образ – чрезвычайно редкое явление в современном искусстве Индии. И в конце XX в. в художественной культуре здесь живет новая *шильпашастра* с запасом особых рецептов и правил.

Изобразительное искусство в Индии 1960-х и 1970-х гг. не только осваивает достижения мировой культуры, но и находит собственное блюдо, которое оно готово предложить в ответ авангардным течениям Запада. Эта находка, как и многие другие ценности индийской культуры, восходит к глубинным слоям еще не раскопанных запасов. Ее имя – *тантра*, ее облик – *янтра*, сияющее, многоцветное, подобно калейдоскопу играющее дивным орнаментом зрелище, полное тайны, известной лишь посвященным.

⁴³ *Indian Miniatures of the Moghul School*. Text by Lubor Hajek, photographs by W. and B. Forman. London, 1960, ill. 31. с. К. Уелч приводит интересную миниатюру работы придворного могольского художника Фаррук Бека (1615), однако реально миниатюру интерпретирует гравюру Мартена де Во (1532-1603), хранящуюся в музее Метрополитен (Welch S. C. *India. Art and Culture. 1300-1900*. N. -Y., 1992, p. 221-225, ill. 147a).

Рудименты эсхатологического сознания, ориентированного на прошлое Золотого века, которое для Индии века двадцатого обращено к эпохе Вед, заставляют осознавать собственную культуру как наиболее авторитетную, т. е. обладающую древнейшим сакральным знанием и не утратившую его на протяжении веков. Визуальным символом этого знания, поддерживающего образованного индийца в осознании своей значимости, становится геометрическая диаграмма, *янтра* (букв. «опора»). Для адепта она является опорой для взгляда при созерцании и медитации, для художника – истинным подарком, сочетанием ярких абстрактных форм современного искусства с сакральной тайной бытия (или – встречей Востока и Запада).

Вместе с тем приходится напоминать, что предмет искусства также есть товар: художник участвует в выставке не из тщеславия (или не только из тщеславия), но он предлагает свою работу на рынке искусств. Варианты орнамента канонических или “авторских” диаграмм позволяют создавать живописные серии, чрезвычайно выгодные как для демонстрации, так и при реализации художественного продукта. Мастера этого жанра Г. Р. Сантош, Ом Пракаш, Бирен Де, К. В. Харидасан, П. Т. Редди придают своим серийным показам специфический облик: каждый из них имеет свой масштаб, единый формат полотна, определенный набор символов, собственную цветовую гамму. Узнаваемость личного “почерка” автора повышает его шанс на реализацию картины прямо с выставки.

Неотантризм не смог стать “субститутотом веры” для всех поколений. Увлечение тем или иным направлением раскачивается подобно маятнику: художник и зритель ищут новые ответы на вопросы собственного бытия. Уже в 1970-х годах начинает возрождаться интерес к социальной теме, а также поиски зрителя, готового воспринять послание художника. С. И. Потабенко обращает внимание на группу «Самикшавати Арт» («Искусство критики»), сложившуюся в Варанаси в 1974 г. В программных документах этой группы говорится о стремлении авторов к открытому диалогу со зрителем, для чего необходимо говорить с ним ясным языком. Для этого отвергается модернизм, формализм, индивидуализм, подражание искусству прошлого (!), равнение на западные образцы. При этом утверждаются такие ценности, как укорененность в родной почве, отражение сокровенных чувств масс, стремлений простого человека, очищение общества, борьба с эксплуатацией народа, прогресс и развитие и т. п. В манифесте также указывается необходимость проведения выставок не только в крупных городах, но и в небольших селениях и деревнях. Несмотря на утопизм и уже знакомую фразеологию этого текста, группа провела выставки «в лучших выставочных залах Дели (1979) и Бомбея (1980)»⁴⁴.

1980-е гг. вновь выплескивают поток трагической безысходности – на этот раз вновь в форме фигуративного искусства, близкого сюрреализму или символизму самого мрачного образа. Если 1940-е гг. породили новое движение сопротивления, свои “протестные группы”, то от полотен и графических листов начала 1980-х гг. исходит чувство болезненного одиночества, одержимости кошмарами и сознанием собственной обреченности.

Уже в 1979 г. бенгальский художник Бикаш Бхаттачарджи пишет весьма реалистическое по форме, но сюрреалистическое по сути большое полотно «Кукла»: на пустой площади, замкнутой вдали массивным зданием, близко к зрителю сидит детская кукла, рядом валяется окровавленная газета, след непоправимого несчастья, непо-

⁴⁴ Потабенко С. И. *Искусство независимой Индии (1950-1970-е годы)*. М., 2003, с. 42-43.

стижимым образом передана мертвая тишина и одиночество куклы (!), которая воспринимается как брошенный ребенок.

Образы, рожденные в 1980-х гг., по ощущению безысходности близки к этому – запертые в своих жилищах, как в тюрьмах (Навьёт Алтаф «Интерьер IV», 1982), заклеванные (Ира Рай «Женщина и птица», 1983; «Самоубийство», 1974), образы ночных кошмаров и кошмарной бедноты на городских тротуарах (Сушант Гуха «Образы», 1983; «Город», 1999), плещущиеся в воде останки (Б. Рай Бурман «Я плыву», серия 1-13, 1981)⁴⁵. Образы, не менее пугающие, но активно обвиняющие насилие (Кришен Кханна «Игра», 1971; Д. Дорайсвами «Геноцид в Бангладеш», 1971; «Насильники», 1973; «Смерть невинных», 1974) или безмыслие (А. Рамачандран, на всех полотнах которого от 1966 до 1977 г. присутствуют толпы безголовых голых тел, несущихся в погоне, танцующих, свершающих погребение, заседающих на совещаниях), имеют некую внутреннюю программу на преодоление зла. Образы 1980-х – обречены, ибо одиноки или разобщены.

Последнее десятилетие XX в. отмечено многообразием художественных форм и концепций. Если ранее картина или скульптура при всей ее неординарности была оформлена как предмет искусства (т. е. окантовка, иногда манифест художника, постамент и т. д.), то в 1990-х годах на территории выставочных комплексов широко представлен инвайронмент – с комментариями и без них. Сохраняются разнообразные направления и группировки художников, по-прежнему выставки и мастер-классы сопровождаются теоретическими семинарами. Однако диалог с наследием утрачивает свою напряженность, теперь – это поле игры. Можно вносить элемент иронии при изображении своих богов, можно оставить навыки, обретенные во имя “эксперимента”, для шутки. Так, убедительный А. Рамачандран находит, что делать с исчезнувшими головами: это райское место, где среди лотосов плавают в озерах красавицы *ансары*, а вокруг гуляют *киннары* и *гандхарвы* – обитатели небес. Однако к их птичьим телам приставлены головы самого Рамачандрана и его друзей.

Ежегодные всеиндийские выставки AIFACS проводились в Дели и в девяностые годы XX в. На 68-й ежегодной Всеиндийской выставке первую премию и серебряную медаль премьер-министра Индии получила работа Элины Баник «Бесконечное приключение». Через год жюри 69-й выставки было вынуждено не присуждать первой премии и награды премьер-министра авторам живописных работ, ибо, по словам председательствующих Бирена Де и Кешава Малика, «standards appeared to be poor»⁴⁶.

Индийское искусство XX в. проходит сквозь набегающие волны традиционализма, реализма, модернизма, вновь традиционализма или примитивизма, как и всякое искусство этого века, в поисках ответа на поставленные им вопросы. Продолжение следует в веке XXI.

⁴⁵ *Art Heritage. № 3. Season 1883-84.* New-Delhi, p. 42-46; 90-94; “Дели глазами художников” // *Дни Дели в Москве, 1999. Каталог выставки.* М., 1999, ил. 20.

⁴⁶ *69th Annual All India Art Exhibition. Part I. Painting and Graphic Section. Judges' Note.* New-Delhi, 1998.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИНДИИ XX ВЕКА В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА: АВТОРЫ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Формирование коллекции индийского искусства XX в. в Государственном музее Востока происходило в основном в форме передачи даров от правительства Республики Индия или иных организаций. Первое из таких дарений зафиксировано в акте поступления 1947 г., в котором указаны три работы индийских художников. Это акварель М. Бхаратхана «Крестьяне Малабара» (кат. № 1), этюд Бхану Смарта «Женщина» (кат. № 2), работа В. Р. Амберкара «Старый храм Шивы» (кат. № 3). На обороте работы В. Р. Амберкара имеется дарственная надпись на английском языке: «С наилучшими пожеланиями от В. Р. Амберкара делегатам Азии из СССР», и далее художник объясняет сюжет своей картины: «Старый (XVII в.) храм Шивы в форте Алибаг (дистрикт Колаба, Бомбейское президентство). Этот форт и храм были построены Шиваджи Великим». Помимо симпатии к адресату в этой надписи чувствуется гордость и желание художника ознакомить с историей маратхов и подвигами их предводителя в борьбе против имперской власти Моголов. Возможно также, что он выбрал из своих работ именно эту для того, чтобы связать ее сюжет с современной историей – в 1947-1948 гг. британские колониальные войска покидали Индию, проходя через триумфальную арку «Врата Индии» в бомбейской гавани.

К сожалению, известны не все биографические данные упомянутых выше бомбейских художников, однако тема и манера изображения позволяют предположить, что они были связаны с бомбейским колледжем Sir J. J. School of Art и вручили свои работы одной из первых делегаций из нашей страны. Косвенно это подтверждается надписью на обороте первой работы (кат. № 1), из которой следует, что М. Бхаратхан являлся секретарем художественного объединения «Bombay Art Group». То же самое подтверждает и дарственная надпись В. Р. Амберкара, в 1946-1949 гг. исполнявшим обязанности президента Бомбейского общества индийского искусства. Бхану Смарт, также учившийся в Бомбее и связанный с группой художников-модернистов, был участником выставки современного индийского искусства «Modern Indian Art» в Лондоне в 1934 г.

В дальнейшем культурные связи двух стран укреплялись: обмен выставками, кинофильмами, выступлениями театральных коллективов и выдающихся индийских музыкантов в Москве или русского балета в Индии стали нормой отношений между

двумя странами⁴⁷. В 1953 г. в Москве открылась выставка изобразительного искусства Индии. Как сообщалось в её каталоге, «. . . настоящая выставка современной индийской живописи, цветных репродукций и фотографий с произведений древнего индийского искусства и архитектуры организована Всеиндийским обществом изящных и прикладных искусств по приглашению Министерства культуры СССР». Это приглашение было ответным жестом, ибо годом раньше AIFACS пригласило выставку из нашей страны, которая 5 марта 1952 г. была торжественно открыта в Дели министром просвещения Мауланой Абул Калам Азадом.

За первой выставкой, включавшей 180 живописных и графических работ, 14 скульптур и 46 других произведений из частных коллекций и государственных организаций, последовали выставки 1956, 1958, 1962 и 1966 годов, сопровождавшиеся рецензиями в журналах «Искусство», «Творчество», «Иностранная литература»⁴⁸.

После закрытия выставок в знак дружбы и сотрудничества часть работ оставалась в нашей стране и передавалась Министерством культуры в музей Москвы и Ленинграда. Состав этих выставок включал в основном графические работы – офорты, акварели, а также произведения, выполненные на шелке в смешанной технике (темпера, позолота), что указывает на причастность их традициям Бенгальского Возрождения. Далеко не на всех предметах стоит дата и подпись художника, определенные трудности возникают и в связи с искажением имени автора при транслитерации с родного языка на английский, а затем – на русский. Там, где это возможно установить, целесообразно указывать все варианты, т. к. имена авторов уже были опубликованы в разных изданиях на русском языке, а также обозначены в документах хранения. Работы перв. пол. XX в., прибывшие в составе таких сборных выставок, при отсутствии подписей и дат на них были определены как выполненные в XX в. С 1950-1960-х гг. даты создания, подписи художников, а также дарственные надписи обычно присутствуют на произведениях, полученных в дар.

Первые показы индийской живописи, как правило, включали работы, выполненные значительно раньше и определенные как достойные представлять искусство страны за рубежом. На выставках 1950-х гг. присутствовали произведения, созданные в основном художниками Калькутты и Бомбея (ныне Мумбаи), позже – университета Бароды (ныне Ваходара) и Мадраса (ныне Ченнаи). Исходя из этого, среди них определяются два основных направления «академической» живописи: это реалистический метод европейской школы, сохраняющийся в Бомбее, и круг работ школы Бенгальского Возрождения, представленный художниками Шантиникетона и Калькутты, хотя и в Калькуттском художественном колледже преподавание реалистического рисунка и живописи продолжалось.

Самая ранняя из датированных работ, переданная в ГМВ, – акварель Промодкумара Чаттерджи «Чандрашекхара», изображающая Шиву в йогической позе. Она

⁴⁷ Достаточно вспомнить успех картин С. А. Чуйкова «Набережная в Бомбее», триптих «Песня кули», «Мирные будни» и «Вечернее раздумье», сопровождавшего художественную выставку в Дели в 1952 г. и вновь посетившего Индию в 1957 г. Не менее привлекательны были и акварели О. Г. Верейского, результат его творческой командировки в Индию в эти же годы.

⁴⁸ Тюляев С. И. «Выставка индийского искусства» // *Искусство*, 1953, № 6, с. 44-56; Он же. «Выставка искусства Индии» // *Искусство*, 1956, № 6, с. 65-70; Он же. «Мастер индийской живописи» // *Творчество*, 1957, № 6, с. 27-28; Он же. «Индийский художник Нандалал Бош» // *Искусство*, 1958, № 12, с. 60-64; Укил Б. «Искусство должно быть национальным» // *Искусство*, 1960, № 2, с. 54-56; Хоскот Ш. С. «Индийский художник Хеббар» // *Иностранная литература*, 1958, № 3, с. 112-115.

была выполнена в 1922 г., во время расцвета Бенгальской школы, к которой принадлежал художник. Соблюдая иконографию божества, П. Чаттерджи в то же время вносит в его образ ощущение тайны, возможности неожиданной встречи с ним, ибо он представляет не скульптуру, но самого бога, увенчанного полумесяцем и словно растворяющегося в синеве ночи (кат. № 4).

К этому же времени относится и работа Р. С. Сатхи «Урваши и Пурураба» (кат. № 5). История любви и разлуки небесной нимфы-*ансары* Урваши и *раджи* Пурураваса берет свои истоки в древнеиндийской мифологии, начиная с ведических гимнов-диалогов X в. до н. э. Она продолжается в литературе *пуран* и воплощается в драме великого поэта классической древности Калидасы «Мужеством добытая Урваши» (V в. н. э.). Этот универсальный мотив индоевропейского мифа, где один из супругов смертный, а другой принадлежит миру богов, развивается в драме-*натяке*, включающей не только музыку и танец, но и язык “говорящих” жестов *мудра*. Р. С. Сатхи изображает танец актеров с их выразительными жестами, используя стиль росписей Аджанты, а также цейлонской Сигирии – светлый фон и красный контур, очерчивающий фигуры танцующей пары.

Еще один художник из кружка Тагоров – Ошиткумар Халдар (1890-1964) избирает для состязания с мастерами средневековой миниатюры образ Ситы, верной супруги Рамы, томящейся в неволе у демона Раваны (кат. № 6). Не только само письмо с профильным изображением красавицы, но и оформление всего листа имитирует позднемогольскую миниатюру, широкие поля которой (*хашия*) покрывались золотым крапом. Выбор сюжета из эпоса «Рамаяны», сдержанный колорит и тонкость линейного рисунка сближают работу О. К. Халдара с лучшими вещами Обониндронатха Тагора.

Акварель одного из мастеров университета Бишшо-Бхароти в Шантиникетоне Самарендронатха Гупто «Тишия Ракшита» (кат. № 8) изображает коварную супругу императора Ашоки, первого правителя-буддиста. По легенде, Ашока тяжело заболел и лишь царица смогла его вылечить. Как только он выздоровел, он спросил, чем наградить ее. Тишия Ракшита попросила разрешения одну неделю самостоятельно править страной. Царь исполнил ее просьбу, и она, получив царскую печать, отправила письмо, в котором именем Ашоки повелела ослепить его сына и наследника Куналу. Легенда сообщает, что праведный буддист Кунала не воспротивился ложному приказу и, ослепленный, покинул свой город вместе с верной женой, стал бродить по стране, играя на *ви'не*. Когда его пение услышал Ашока, то повелел пригласить певца во дворец. Царь узнал своего сына, моления его вернули Кунале зрение, а Тишия Ракшита была наказана. Акварель художника передает сумеречный свет на веранде, где дремлет Ашока, мимо которого крадется царица с посланием и печатью. Размытые сиреневых и голубых красок дополнены тонким линейным рисунком.

Равным образом и «Успокаивающая мелодия» Тилока Бондопадхая (кат. № 7) напоминает европейскую книжную иллюстрацию времени модерна⁴⁹. Здесь тот же сдержанный колорит с преобладанием палевых и коричневатых тонов, непрерывная тонкая линия, заимствованная модерном из японской гравюры. Литературные образы как источник таких творений – это естественное и закономерное бытие изобразительной культуры малых форм. Для индийской традиции это наиболее органично, свидетельство тому – обилие иллюстраций в рукописях и альбомах XVI-XIX вв.

⁴⁹ Поскольку названные работы авторами не датированы, их можно отнести к 1920-1930 гг.

Большая часть произведений так называемой второй волны Бенгальского Возрождения выполнена в смешанной технике. С одной стороны, это связано с неприятием европейской живописи маслом и попыткой имитировать технику средневековой миниатюры, с другой – стремлением к эксперименту, изучению различных приемов письма, в том числе и дальневосточной живописи. В то же время постепенно меняется и образный строй картины: сохраняя приверженность лирическим мотивам, художники Бенгальской школы обращаются к народному творчеству, порой – к гротеску, свойственному фольклору, или, наконец, к реалистическому рисунку и живописи европейского типа.

В коллекции музея хранится горизонтальное панно, выполненное темперой на картоне (кат. № 9). Фризообразная симметричная композиция, однотипные профильные изображения с подчеркнута увеличенным глазом, обрамления в форме ниши для каждой фигуры, скупая цветовая гамма белого и черного на терракотовом поле – все это повторяет мотивы народной росписи стен, глиняной посуды, набивного узора на ткани. Во многом они близки живописи Джамини Рая, использующего мотивы и технику народного лубка. Однако в первичном инвентарном описании автор работы был определен как неизвестный художник, позже авторство было приписано Р. Чоудхри. Знаки надписи в правом нижнем углу размыты и пересечены обрамляющей линией. Картина получила название «Сидящие девушки», а в более поздней фиксации в каталожной карте 2003 г. – «Сидящие женщины». При более внимательном изучении изображения можно заметить, что центральная из пяти фигур, судя по одежде и прическе, отличных от изображений четырех женщин – мужская. Типичный для иконографии юного Кришны жест – палец, поднесенный ко рту – позволяет предположить, что здесь изображен Кришна среди молочниц. Еще более интересно, что композиция включает ритуальное обрамление для каждой фигуры, увенчанное двускатной «крышей», а миндалевидные глаза при профильном положении лиц показаны в фас, при этом в центре точкой обозначены зрачки. Именно такой вид имеют многие работы Джамини Рая в позднем периоде его творчества. Изображения не только индуистских божеств, но также и Богоматери с Младенцем и волхвами, Иосифа с юным Христом, Тайной вечери имеют аналогичные черты. Своеобразная подпись Джамини Рая – обычно широкой кистью в правом нижнем углу, красной краской, без верхней черты над буквами *ja*, *ta* и *na* – образует четкий прямоугольник. Его неизменная форма помогает определить и подпись на картине в собрании музея. Не лишне также вспомнить, что уроженец округа Банкуры Джамини Рай остается верен колориту гончарных творений, среди которых прошло его детство и отрочество.

Широко распространенный сюжет в миниатюре, иллюстрирующей кришнаитские тексты, – игры юного бога с пастушками-*гопи*, в особенности в танце *расаманда-ла*, когда Кришна играет на своей флейте в кругу девушек. Художник К. Раджия, используя этот мотив, изображает народный танец *колотам*, обычно исполняемый в хороводе молодыми парами. Чтобы получить богатый урожай, участники веселого обряда отбивают ритм деревянными или бамбуковыми палочками, создавая сложный рисунок танца. Здесь, как и у Джамини Рая, представлена та же фризообразная симметричная композиция, но цветовое решение строится иначе – использованы яркие краски, своим расположением подтверждающие симметрию, четкие и плавные контуры рисунка имитируют народный лубок-*пат* (кат. № 10).

Значительная часть работ, по стиливым признакам принадлежащая младшему поколению художников Бенгальского Возрождения, датирована лишь приблизительно

но – XX в. Среди них выделяются две картины Арупа Даса (1927-2004), выполненные темперой на бумаге и шелке – «Отдых» (кат. № 11), и «Украденное мгновение» (кат. № 12). Совершенная техника письма, лирические мотивы, благородный колорит позволяют отнести эти работы к лучшим произведениям поздней Бенгальской школы. Несмотря на обозначенный сюжет – несложные хлопоты путников у костра или беседу молодых людей вдали от спящего пожилого человека – кажется, что в этих картинах главным становится пейзаж, в глубину которого упрятано действие. Огромные узловатые деревья, сбрасывающие листву во время зимнего сухого сезона, розоватый свет и серо-голубые тени на стволах и сухой земле образуют пространство обитания человека. В индийской традиции это может быть и остановка в пути, и паломничество семьи к дальнему святилищу, и путешествие на ярмарку-*мелу* вдали от их жилья. Более точно датированная 1950-ми годами картина Арупа Даса горизонтального формата «Поездка на заре» (кат. № 13) продолжает эту тему, но здесь художник работает гуашью и широкой кистью, оставляющей свободные, мягкие мазки на шелковой поверхности. Его живопись как нельзя лучше доказывает, что привязанность калькуттских мастеров к традиции сохраняется и после достижения независимости, оставаясь одним из течений индийского искусства второй половины XX в.

Среди сюжетов этого направления распространена тема свадьбы, одного из обязательных обрядов (*санскара*) праведного индуиста. Работа художника из Бароды (ныне Вадодара), Н. С. Пингали «Встреча невесты», выполненная в смешанной технике на бумаге и датированная 1952 г., представляет этот обряд (кат. № 14). Картина исполнена в теплых тонах. Художник использует специфический прием поздней средневековой миниатюры, совмещающий перспективное решение пространства, разделенного на три плана, с плоскостным исполнением каждого из них. На первом плане видна группа женщин, встречающих невесту омовением стоп. Девушка, прибывшая на тонге, видна в проеме экипажа, мужчины подкладывают камни под огромные деревянные колеса, чтоб тележка не качалась, а многочисленное семейство высыпало на улицу, чтобы участвовать в обряде. Второй план замыкает пространство двора с растущим в глубине его мощным стволом, а третий план проглядывает за стенами дома, повторяя мотив старого дерева и дальних строений.

Тема эта столь популярна, что в те же годы и в близкой манере и технике выполнены работы Кирона Дхара «Прибытие невесты» (кат. № 15) и Амулья Гопала Сена Шармы «Туалет невесты» (кат. № 16). В вертикальном по формату листе Кирона Дхара также просматривается деление пространства на три плана, хотя главное действие, напротив, отодвинуто в глубину двора. Девушку принесли в паланкине, и здесь ее встречают подношением ритуальной пищи, а также музыкой небольшого ансамбля – двух барабанов и духового инструмента – *ная*. Кирон Дхар пишет крупными цветовыми пятнами, действие устремлено в глубину, движение подчеркнуто светлыми косыми линиями женских одежд. В то время как дальний план уходит вверх, под тяжелые кроны двух деревьев, первый план словно отделен от праздничной суеты невысокой глинобитной стеной, сидя за которой женщина готовит на мангале угощение.

Работа акварелью, гуашью или темперой, иногда с добавлением твореного золота, следует традиции миниатюрного письма, которым индийские художники владеют в совершенстве. Эстетика Бенгальского Возрождения, включающая не только следование собственной традиции, но и стилистическим приемам прерафаэлитов, развивает навыки изысканных ритмов и точности линейного рисунка. Так, Амулья Гопал

Сен Шарма, разворачивая горизонтальную композицию в сцене туалета невесты, следует традиции росписей Аджанты. Реплики женских образов с их склоненными головами словно превращаются в нотную запись мелодии, протянутую по горизонтали листа. При этом эти явные цитаты из пещерных *вихар* отличаются лаконизмом и точностью поз и жестов, образуя ясную картину тишины и торжественности обряда. В каталоге выставки 1953 г. в СССР работа названа «Туалет невесты», однако на оборотной стороне оригинала напечатано имя автора, куратора Ашутос Музея в Калькутте, и название картины «ANTAPUR». В городских домах Бенгалии *онтохпур* – это женская половина дома. Здесь обитают женщины большой семьи – матери, дочери и невестки, а также их дети, мальчики, не достигшие возраста посвящения (т. е. обряда *упанаяны*, совершаемого от четырех до двенадцати лет). Здесь готовят и девушку к смотринам и свадьбе.

Гауранго Чаран Сон в своей работе «Туалет Радхи» продолжает тему, возводя образ в сферу возвышенного восприятия обряда (кат. № 17). Радха, пастушка-молочница, возлюбленная юного бога Кришны, считается земным воплощением богини Лакшми. В соответствии с религиозной традицией *бхакти* почитание божества выражается в отождествлении адепта с объектом поклонения, а в лирике индийского средневековья влюбленные воспринимают друг друга как Радха и Кришна. В отличие от А. Г. Сена Шармы Г. Ч. Сон насыщает сцену прихотливыми движениями, подобными пластике танца, хотя опирается на ту же систему образов. Здесь больше мелких деталей, а плавному ритму склоненных голов женщин противопоставлен дробный ритм жестов.

Среди работ, стилистически близких бенгальской школе, необходимо назвать чрезвычайно популярную акварель, воспроизводившуюся едва ли не во всех иллюстрированных изданиях 1950-х гг. Это картина Ваналилы Шах «Надежда», изображающая женщину с ребенком, сидящую у окна глинобитной хижины (кат. № 18). Огонек масляной лампы на стене подтверждает, что за окном ночь, спокойная поза молодой матери как бы подсказывает зрителю, что она просто баюкает младенца, и образ надежды связан с образом будущего этого малыша. Именно так эта картина была представлена на выставке 1953 г. и записана в документах ГМВ⁵⁰. Однако за девять лет до выставки в ГМВ эта работа была опубликована в каталоге выставки Бомбейского общества индийского искусства 1944 г. Художница носила тогда другую фамилию – Ваналила бин Кинаривала (Vanalila bin Kinariwala), а картина называлась «В ожидании мужа» («In Absence of Husband»)⁵¹. В поэтической традиции древней и средневековой Индии присутствует тема ожидания супруга, находящегося вдали от дома. Это может быть дальнейшее путешествие или военный поход. Любящая супруга своей преданностью охраняет мужа в пути, ее верность гарантирует его возвращение к началу сезона дождей, когда дороги становятся непроходимыми – к этому моменту обычно завершаются все путешествия и прекращаются сражения.

Работа Ваналилы Шах, на первый взгляд следующая стилю Бенгальской школы, отличается лаконизмом изобразительных средств, цельностью образа и свидетельствует о возможности использования любого стиля для выражения подлинно переживаемого содержания. Популярность этой картины у нашего зрителя,

⁵⁰ См. : *Выставка индийского изобразительного искусства в СССР. Каталог.* М., 1953, с. 7, № 149.

⁵¹ *The Art Society of India. Fine Art Exhibition.* Bombay, 1944, p. 18.

открывшего в эти годы не только обаяние Раджа Капура, но и образы индийской живописи, отрицает дидактику идеологов Бенгальской школы, среди которых наибольшей известностью пользовался философ и публицист Шри Ауробиндо Гхош: «Для индийского ума в его естественном состоянии действительно трудно, так сказать, духовно постичь искусство Европы, так же, как для заурядного европейского ума – проникнуть в дух индийской скульптуры и живописи»⁵². Тем не менее художникам 1930–1940-х гг. удалось найти ту золотую середину, которая позволила перейти от стилизаций Бенгальской школы к реалистической живописи европейского типа. Более того, в это время формируется своеобразный жанр, связанный с образом деревенского быта и крестьянского труда, отраженный и в манере Бенгальского Возрождения, и в формах реалистического письма. Так, небольшая акварель Дулала Гуэ «В пути» (кат. № 19), изображающая чету молодых крестьян, идущих в поле, сочетает декоративность миниатюрной традиции с реалистическим рисунком. «Малабарская красавица» Б. Н. Джиджи (кат. № 20) пленяет скромной прелестью крестьянки: на фоне беленой ограды под сенью ветвей выделяется хрупкая фигура девушки с тяжелым сосудом, задержавшей шаг у калитки. Близки по технике к этим акварелям и работы Сатиендронатха Банерджи «Пересадка риса» (кат. № 21) и «Пруд в деревне» (кат. № 22)⁵³. Точный и выразительный рисунок строит композицию, которая потом получает цвет, но без светотеневой моделировки. Черные волосы, коричневые тела, белая ткань одежд составляют цветовой строй, который может быть дополнен деталями пейзажа – зеленью растительности и темной водой.

Используя традиции Бенгальской школы, художники 1940–1950-х гг. отходят от мифологических сюжетов и предпочитают пасторали своего времени. Деревенский быт, труд крестьян, рыбаков, дорожных рабочих воплощается в работах живописцев и скульпторов середины XX в.

Эта же тема нашла свое отражение и в гравюре, безусловным лидером в которой был Харен Дас (1921-1993). Индийские критики считают его пионером в этом искусстве. «Условности, – пишет С. Сон, – отмирают с трудом. В государственной школе искусств (колледже после 1950 г.), несмотря на то что она была первой из учебных заведений, познакомивших индийских художников с гравюрой, этот вид искусства все еще считался вспомогательным средством для живописцев»⁵⁴. Завершив курс в Калькуттской школе искусств и там же аспирантуру (1946), Харен Дас остается преподавателем в этом учебном заведении до 1981 г. Участник многих индийских и зарубежных выставок, обладатель нескольких золотых медалей, он остается верен своему видению мира.

⁵² Sri Aurobindo. *The Significance of Indian Art*. Bombay, 1947, p. 13.

⁵³ В каталоге 1953 г. картина с таким названием была записана как работа Аруна Мукхерджи, что отчасти было повторено в некоторых публикациях и учетных документах ГМВ. Исследование подписей художника на обеих его работах из нашей коллекции обнаружило их полную идентичность с подписями Сатиендронатха Банерджи – *Сатиендро*. Удалось также установить и точную дату создания этих работ – 1951 г. (на работах указан год бенгальского летоисчисления – 1358, к нему следует прибавить 593, т. е. тот год, в котором началась эра Акбара, принятая за начало бенгальского летоисчисления; в результате получается 1951 г. григорианского календаря). Необходимо отметить, что в публикациях С. И. Тюлева, работавшего на выставке 1953 г. в Москве в сотрудничестве с представителями Индии, обе эти работы «проходили» как произведения Сатиендронатха Банерджи.

⁵⁴ *Art Heritage*. № 3. Season 1883-84. New-Delhi, p. 42-46, 90-94.

Цветная ксилография Харена Даса «Пара голубей», экспонировавшаяся на выставке 1953 г., многократно репродуцировалась в наших изданиях (кат. № 23). Ее сюжет незамысловат – девушка, ранним утром любующаяся парой птиц на дворе, стоит на пороге своего дома, держась рукой за перекладину навеса. Ее розовое сари пронизано солнечным светом, косые лучи солнца, пройдя сквозь открытые ворота, лежат на земле, в проеме ворот видны дали, а за оградой, крытой соломой, высятся густые деревья. Свежесть утра, мечты или воспоминания заставили ее замереть на пороге – что так пленяет в этом образе? Возможно, Шри Ауробиндо был отчасти прав – все ли понимает европейский зритель, глядя на эту фигуру? Между тем мастер реалистического искусства бенгалец Харен Дас вступает здесь в диалог с классическим наследием, ибо девушка стоит в канонической позе *шалабханджика* («ломающая ветви») – в этой позе качаются индийские русалки-*якишни* на воротах ступы в Санчи, в этой классической позе стоит, хватаясь рукой за ветку, Майя, мать Будды, когда он появляется на свет. С древнейших времен образ древа и женский образ соединяются в представлении о процветании, плодородии, красоте и присутствии в декоре древних и средневековых храмов или канонических изображениях богини счастья и хранительницы семейного очага Лакшми.

В творчестве Харена Даса нет прямых цитат из классического искусства или народной картинки. Естественную позу девушки, стоящей спиной к зрителю, можно встретить в жизни – это поза недолгого отдыха в тени. Равным образом и другая гравюра Харена Даса из собрания музея «Дойка» (кат. № 24) может напомнить сюжет из классики: после долгого поста под священным деревом *бодхи* первой пищей, принятой Буддой, было молоко, которое принесла ему пастушка Суджата. Образ этой почитательницы Учителя может возникнуть при виде женщины, занятой дойкой. Однако и здесь скорее обнаруживается устойчивость традиционного уклада жизни в индийской деревне и постоянство в пристрастии самого художника, влюбленного в красоту родной природы, и человека, живущего своим трудом на ее просторах. Рыбаки, убирающие сети («Окончание работы», кат. № 25, или «Выходим в море», ГЭ), молодая пара с удочками над прудом («На рыбалке», демонстрировалась на выставке 1956 г.), лодочник, везущий груз снопов по реке, или могучее дерево над обрывом – все находит свой образ в работах Харена Даса, первого из индийских художников, превративших гравюру в высокое искусство.

Рядом с ним в 1940-1950-х гг. работают Нанда Дулал Кунду («Танец санталов», кат. № 26; «Возвращающиеся труженики», кат. № 27), Гириш Мандал («Крестьянки», кат. № 28), Р. Н. Чакраборти («Деревня племени бхутия в Дарджилинге», кат. № 29), Шри Кришна Дас («Рыбная ловля», кат. № 30).

Только один офорт в собрании музея напоминает традиции Бенгальской школы – это изображение Рати, богини страсти, писанное легкими линиями и кое-где дополненное пятнами тени (кат. №№ 31, 32). Создается впечатление, что это набросок, сделанный с натуры – скульптуры или фрагмента храмового рельефа. Пропорции фигур, вписанных в узкий формат листа, почерк художника и сам мотив перекликаются с образом пастушки-*гопини* Нондолала Бошу (1939). Автор этой работы Й. К. Шукла (1907-1986) – выпускник бомбейского колледжа, казалось бы, далекий от идей Бенгальской школы, тем не менее чрезвычайно близок здесь живописи Нондолала. Возможно, в почерке обоих художников сквозит влияние дальневосточной живописи: контакты с китайскими и японскими мастерами в Калькутте

и в самом Пекине, где также учился Й. К. Шукла, не могли не оставить следа в его творчестве⁵⁵.

Среди графических работ 1950-х гг. находится небольшой портрет Махатмы Ганди (кат. № 33). Рисунок Сридхара Свами выглядит скромным даром памяти великого учителя нации. Так же естественно и просто он надписывает свой дар нашей стране прямо на лицевой стороне листа. Трудно сказать, был ли создан этот портрет по памяти или с использованием фотографий, однако очевидно, что художник стремился передать характер Ганди – мудрость и доброту, а также мужество и стойкость – все, что отражалось в идее *сатьяграхи* («сила истины»)⁵⁶.

Практически все работы, оказавшиеся на выставках 1953–1960-х гг. в Москве, как было сказано выше, разделяются на два направления – это традиционная техника Бенгальской школы, иллюстрирующая мифологические или обрядовые комплексы представлений, с одной стороны, и реалистическая живопись маслом, а также акварельные работы различного формата, цветная ксилография и офорты со сценами повседневной жизни – с другой. В коллекции музея значительное место находят себе живопись и графика второй половины XX в.

Прекрасно написана прозрачная акварель «Наводнение» Бирена Де, тогда еще не открывшего для себя сияние космической *янтры* (кат. № 34). Этот лист точно датирован автором – «Calcutta 24 June '50» и, видимо, исполнен с натуры, очень быстро, стремительной влажной кистью, стоя у окна второго этажа или на балконе.

«Деревенский пейзаж», или «Модхера» (кат. № 35), выполнен пастелью и тушью. Его автор, Пираджи К. Сагара, передал работу в дар музею в 1960 г. Легкий росчерк его пера словно играючи строит деревенскую улицу с ее обитателями и сухим деревом на заднем плане, а подпись художника и название картины – «Modhera» – завершают композицию.

Не менее интересен монохромный лист Абани Сена (1905-1972) «Вороны» (кат. № 36). Здесь автор соединяет разные технические приемы: три птицы, сидящие на голых ветвях, написаны сначала акварелью “по мокрому”, а потом на оперении добавлены густые мазки блестящей черной тушью. Манера, в которой выполнен этот лист, напоминает живопись *гохуа*, однако А. Сен, подобно многим бенгальским художникам, не столько копирует стиль дальневосточной живописи, сколько обыгрывает сюжет и технику, демонстрируя виртуозность письма. Рядом – подпись художника, в которой он располагает буквы своего имени по вертикали, словно спадающие с ветвей того же дерева, подражая при этом скорописи китайских иероглифов.

С выставки 1958 г. в музей пришла прекрасная работа Ранбира Сингха Бишта «Туманное утро» (кат. № 37). Здесь тот же свет раннего утреннего солнца, что и в гравюрах Харена Даса, мощные деревья, под которыми пастушка с посохом

⁵⁵ См. : Kaul M. *Op. cit.*, p. 129; Шептунова И. И. *Живопись Бенгальского возрождения*. М., 1978, ил. 25; см. также: Shukla Y. K. “Etchings” // - - - *11 Weekly of India*, 1956, no. 40, p. 20-21. В собрании ГМВ хранятся два оттиска офорта, поступившие в 1960-х и 1970-х гг. : из ДХВП и от Валентина Митрофановича Сидорова (1932-1999), философа, общественного деятеля, поэта, автора 17 поэтических сборников, книги «В поисках Шамбалы» и др.

⁵⁶ Мохандас Карамчанд Ганди был убит 30 января 1948 г. во время посещения районов, охваченных погромами на почве религиозной вражды индусов и мусульман. Если дату рядом с подписью автора принимать за время создания работы, то портрет был написан через семь лет после гибели Ганди.

пасет своих овец, и вновь деление на три плана, словно три шага в глубину пейзажа – своеобразный прием в передаче пространства. Относящийся к этому же времени «Архитектурный пейзаж» Л. С. Раджпута (кат. № 38) демонстрирует возросшее внимание индийских художников к реалистической манере письма, а равно и к пейзажу как одному из самостоятельных жанров. Эта работа, выполненная гуашью, отличается гармоничным сочетанием разнообразных мягких, словно выбеленных ярким утренним солнцем красок, оттенков серого, охристо-песочного, голубоватого и бледно-лилового цвета, в который стремительно вторгается вертикаль белого храма. Лаконизм почти эскизного движения кисти, свободная “недосказанность” линий и форм позволяют ощутить присутствие художника, его взгляда и руки.

Пейзажные зарисовки с прозрачным, влажным мазком, исполненные беглой кистью, говорят о зрелом мастерстве индийских акварелистов. Среди последних необходимо выделить акварели Мурлидхара Ачарекара (1907-1979), виртуозно владевшего техникой и ритмом композиции в пейзажных работах – «Храм Шивы в Амбернате» (кат. № 39), «Старый баркас» (кат. № 40), «Кокосовые пальмы» (кат. № 41). Вместе с тем его привлекает образ человека-труженика в его духовном состоянии. Так написан мужской портрет 1951 г. (кат. № 42), позже – жанровые сцены. Усталый повар над толпой кастрюль (кат. № 43) или рыбачка, продающая на рынке свежий улов (кат. № 44), раскрываются в своей глубинной человеческой сущности. Заметим, что профессия рыбаков присуща кастам самого низкого ряда. Художник любит прекрасными крупными руками женщины, скрывая в тени ее усталое лицо. В ее свободной и естественной позе таится сдержанное достоинство и самообладание.

По-своему трактует образ обездоленных художник Супрабхат Нандан. Тема труда, представленная в работах индийских офортистов, выступает как достойное бытие, созидание, единение с природой. Тема нищеты – напоминание о “Выставке голода” в Бенгалии. В акварели С. Нандана «Семья» (кат. № 45) тусклый колорит передает интонацию отчаяния. Исхудавший голый ребенок, его мать, пекущая лепешку на сковородке, и ее муж в глубине мрачной комнаты – жесткий репортаж о подлинной жизни городской бедноты.

С начала 1950-х гг. становится заметным изменение общего настроения в работах индийских художников, попадавших на выставки в нашей стране. Почти все работы предшествующего периода отражают в своих сюжетах гармонию человека с его окружением. Для одних – это изображение повседневной жизни, труда на лоне природы, обрядовых праздников, для других – романтическое восприятие истории и подражание старинной живописи. Этот настрой в какой-то степени был связан с ощущением свободы и надеждами на лучшее будущее – Индия стала независимой страной, приняла новую конституцию, заняла активную позицию в международной жизни. Однако идиллические картины сельской жизни постепенно уступают место другим образам. Оказывается, что нищета возможна не только под властью колонизаторов.

Трагедия Восточного Пакистана, добившегося независимости и ставшего самостоятельным государством Бангладеш, также нашла отражение в работах многих индийских мастеров: конфронтация представителей промусульманских партий и консервативных индуистов в самой Индии не оставила равнодушной художественную интеллигенцию. И даже просто жизнь человека в большом городе становится образом одиночества и растерянности.

В нашем собрании такие работы представлены в незначительном количестве, хотя на выставках 1962, 1972, 1984 и 1987 гг. полотна Бикаша Бхаттачарджи, Кханны, Кришны Редди, Рамачандрана, Бхупена Кхаккара или Гулама Мохаммада Шейха и других авторов, упомянутых в первой части настоящей работы, присутствовали в ряду прочих вещей.

Выставка 1962 г. в музее, составленная при участии ССОД, включала работы художников, представленных как в Индии, так и в зарубежных странах. Среди них наряду с молодыми авторами – имена таких мастеров, как Бхабеш Саньял, Кришна Каттинджери Хеббар, К. Н. Ара, А. К. Алмелкар, Сатиш Гуджрал. В течение месяца выставку посетили более 13 тысяч человек⁵⁷.

В 1972 г. в Москве прошла выставка тридцати художников из собрания Национальной галереи современного искусства в Дели. Подбор их работ соответствовал концепции выставки – от ведущих мастеров и основоположников живописи Бенгальского Возрождения Обониндронатха Тагора и Нондолала Бошу до Ганеша Пина, картина которого «Мать и дитя» была создана в 1970 г. Экспозиция включала работы Амриты Шергил «Три девушки», неожиданную для Арупа Даса по теме и манере исполнения «Агонию», автопортрет Рабиндраната Тагора, сравнительно небольшую работу Ч. К. С. Паникера из серии «Слова и символы», а также «Генезис I» Бирена Де, с которого начинались его тантрические изыскания. Один из наиболее известных за пределами Индии художников Макбул Фида Хусейн был представлен работой «Семья фермера» (1961). Разнообразие стилей, художественного метода и тематики этой выставки говорят об изменении концепции культурного обмена между нашими странами. Двухчастная система – национальная традиция и академическая живопись – сменяется свободой в выборе творческой манеры.

В это время в собрании музея появляются произведения художников нового направления, входивших в группу «Прогрессивных художников» или самостоятельно искавших новые формы выражения. Среди них – художники из Бароды, передавшие в дар музею свои работы – линогравюру Ратана Париму «Мост» (кат. № 46), работу Наины Далал «Ожидание» (кат. № 47), а также офорт Гулама Мохаммада Шейха «Смятение» (кат. № 48), своей живописью и графикой обличавшего вражду и насилие.

Большая литография Наины Далал «Ожидание» тематически перекликается с картиной Ваналилы Шах «Надежда» («В ожидании мужа»). Однако мягкий и грустный лиризм образа молодой матери несравним с драматизмом образа героини Н. Далал. В глубине темного пространства теряется четкий контур человеческого тела – это сидящая женщина, словно окаменевшая от тоски и тревоги. Почти кубический объем ее обтянутой тканью фигуры, обозначенный скупыми полосами света, сообщает ей нечто из глубины веков – словно изваяние древних, она неподвижна в своем ожидании. С. И. Потабенко, помещая в своей монографии четыре репродукции работ Н. Далал – два полотна, выполненных маслом («Факир» и «Христос»), а также две литографии 1960-х гг. «Прокаженный» и «Похищение одежд» («Вастрахарана»), – никак не комментирует ее творчество. Однако независимо от выбора темы и техники исполнения они объединены тем же драма-

⁵⁷ Войтов В. Е. *Материалы по истории Государственного музея Востока. 1951-1970. Люди. Вещи. Дела.* Под общей редакцией Г. П. Попова. М., 2006, с. 283, 538-539, 547.

тическим напряжением. Даже традиционный сюжет из кришнаитской живописи лишен мистического или эротического содержания, его тема – страдание⁵⁸.

Не менее драматично выглядит и офорт Гулама Мохаммада Шейха «Смятение» (1973). Более близкий по смыслу перевод авторского названия «Riot» как «Резня», данный С. И. Потабенко, выражает, по его мнению, неприятие художником нарастающих тенденций противостояния конфессиональных групп в Индии⁵⁹. Тема насилия и угнетения нашла свое отражение и в живописи художника, представленной позже на выставке Фестиваля Индии в 1987 г. («Man-2»).

Живописные полотна крупного и среднего формата в собрании музея сравнительно малочисленны, в то время как графика или работы в смешанной технике преобладают. Живопись маслом исполнена не только на холсте, но и на бумаге, фанере, оргалите. Таких работ в нашей коллекции всего пятнадцать. К наиболее ранним из них следует отнести произведения, полученные в 1947 г. и после выставок 1950-х гг.

Портретная живопись этого времени представлена в коллекции музея тремя ранними работами. Это «Старик с красной шалью» (в оригинале – «The Red Shawl») Дж. А. Лалкака (кат. № 49), «Девушка племени бхутия» Сунила М. Сена (кат. № 50), портрет мальчика Ч. М. Нигудкара (кат. № 51). Каждый из этих портретов, выполненный в классической реалистической манере, обладает собственной выразительностью и обаянием. Спокойствие умудренного жизнью старца, пытливый взгляд ребенка, непроницаемое лицо девушки по-разному отражают их внутренний мир и способ общения с миром внешним.

Два портрета официального характера были приняты в дар от Общества индийско-советской дружбы. Один из них представляет собой изображение Джавахарлала Неру в полный рост, стоящего на ковре у столика с глобусом (кат. № 52). Узор ковра в свое время, видимо, помешал рассмотреть подпись в правом нижнем углу полотна, отчего автор портрета считался «неизвестным художником». С некоторой осторожностью можно предположить, что его имя нам известно и действительно принадлежит художнику, исполнявшему заказ. Надпись на *деванагари* сообщает: «*читракар – ээс(?) Нараян Упадхьяя, Раваргапур, Бхарат, 1958*». *Читракар* значит «художник». Остальные части этой надписи (за исключением непонятой аббревиатуры *ээс*) сообщают имя художника, место проживания – г. Раваргапур, Индия – и дату создания произведения – 1958 г.

Среди больших полотен, хранящихся в фонде музея, находится одна странная на вид картина, написанная маслом на оргалите. Это погрудный портрет молодого человека размером более метра: 122х91 см (кат. № 53). Кинематографическая красота и шляпа с легким заломом, а также невероятный размер портрета наводят как будто бы на мысль о киноафише с образом Раджа Капура. Однако надпись на *деванагари* в нижней части картины сообщает, что перед нами портрет *шахида* Бхагат Сингха, подаренный Обществом индийско-советской дружбы. Портрет был написан с фотографии Т. С. Дипаком в 1976 г., но мысль о киноафише возникла не случайно. Как сообщает Б. М. Малхотра на страницах журнала «Индия. Перспективы», «несколько кинопостановщиков взялось за то, чтобы воссоздать на экране историю жизни и самопожертвования великого революционера, патриота и борца за свободу Бхагата Сингха. Фильмы о нем были сняты и раньше. Ему были посвящены «Шахид-е-А-

⁵⁸ Потабенко С. И. *Искусство независимой Индии*, с. 217, 224.

⁵⁹ Потабенко С. И. *Искусство независимой Индии*, с. 250.

зам» (1954), «Шахид Бхагат Сингх» (1963) и «Шахид» (1965) <...> Народ Индии с глубокой благодарностью и гордостью вспоминает о великой жертве, принесенной Бхагат Сингхом и его двумя близкими соратниками Раджгуру и Сукхдевом. Все трое были повешены по приказу британских властей в Центральной тюрьме Лахора 23 марта 1931 года»⁶⁰.

Бхагат Сингх родился в 1907 г. в семье патриотически настроенных борцов за свободу Индии и был воспитан в том же духе. Он был членом нескольких патриотических организаций, был осужден за террористические действия в Центральной Ассамблее в Дели и убийство полицейского в Пенджабе. «По случаю 50-летия со дня принятия Бхагатом Сингхом мученичества в его родных местах в Кхаткар Калане в округе Джаландхар правительство Пенджаба установило его статую в бронзе»⁶¹.

Дары общественных организаций Индии, подобные портретам Махатмы Ганди, Дж. Неру или молодого борца за свободу Бхагата Сингха, выражали идеи дружбы и сотрудничества между нашими странами. Среди них выделяется своеобразное послание художника Чандра Мохана Гупты в форме иконы божества Вишну (кат. № 54). Соблюдая канон изображения, автор также оставил свою подпись и дарственную надпись: «Дар индийца членам российской делегации».

Помимо портретной живописи работа маслом и темперой на разных поверхностях практиковалась в пейзаже и жанровой картине.

Два художника старшего поколения представлены в нашем собрании пейзажными работами. С. Дж. Тхакур Сингх (1894-1976) получил художественное образование в Технологическом институте в Лахоре, в то время находившемся на территории Британской Индии. Первое участие молодого художника в выставке состоялось в 1918 г. в Лондоне. Затем он пишет и представляет свои работы в основном в Северной Индии – в Амритсаре, Симле, где получает Первый приз общества Simla Fine Arts Society (1918), а в 1924 г. – Второй приз выставки British Empire Exhibition. В 1950-е гг. он участвует в выставках в Дели, Бомбее и Калькутте. В это время в его работах сохраняется строгий академический стиль.

Тадж-Махал в его исполнении отличается странно тоскливым образом, смутно белеющим вдаль над поблескивающими лужами первого плана (кат. № 55). «Ее последнее желание» – так назвал художник свое полотно, словно отказываясь воспевать архитектурный шедевр и напоминая о бренности земного бытия. Неслучайно выбрана и точка зрения при работе с натуры – так видна усыпальница любимой жены Шах Джахана со стороны форта Агры, откуда он смотрел на нее, до конца жизни заточенный в своих покоях сыном Аурангзебом.

Необычно сложилась судьба историка культуры и литературоведа Бирешвара Сена (1898-1974). В 1921 г. он получил степень магистра по английской культуре и с 1923 г. читал курс английской литературы в Бихарском национальном колледже в Патне. С детства любивший рисование, он еще в 1918 г. знакомится с Обониндронатхом Тагором и Нондолалом Бошу и в течение шести лет пишет миниатюры в манере Бенгальской школы. Однако в 1932 г. он встречается с Николаем Рерихом в долине Кулу, и на этом заканчивается период его увлечения Бенгальской школой. Вдохновленный искусством русского художника, он начинает писать гималайские пейзажи, выполненные в смешанной технике – гуашью, акварелью, темперой. Несмотря на небольшие размеры, его живопись

⁶⁰ Малхотра Б. М. «Бхагат Сингх: великий патриот и мученик» // *Индия. Перспективы*, май 2002, с. 17-21.

⁶¹ Там же, с. 20.

производит впечатление монументального величия. В нашем собрании находятся три пейзажа Бирешвара Сена: «Волшебный пруд» (кат. № 56), «Благословение святого» (кат. № 57) и «Святая святых» (кат. № 58). Работы Бирешвара Сена были представлены на выставках 1950–1960-х гг. в Москве и на выставке «Современная традиционная индийская живопись» в программе Фестиваля Индии в СССР в 1987 г.

Среди жанровых работ в собрании музея преобладают вещи оптимистического настроения. Так, Сатъен Гхосал пишет живую сцену у придорожного святилища, где собрались женщины, чтобы почтить божество («Храм у дороги», кат. № 59), а Маданлал Нагар создает пейзаж «Золото земли» (кат. № 60). В этой работе, так же как и в писанной темперой картине Чхаганлала Тандава «Урожай в Гуджарате» (кат. № 61), господствует активное восприятие жизни. Тема урожая присутствует также в композиции Сешагири Рао «С поля к столу» (кат. № 62) и в большом полотне неизвестного художника «Жатва» (кат. № 64). В левом нижнем углу стоит его подпись – только имя, при этом буквы бенгальского шрифта сильно расплываются на шероховатой поверхности. Художником представлен традиционный образ благополучия – молодая супружеская чета словно в ритме танца слаженно движется по золотому полю. Вероятно, именно поэтому картина бенгальского художника как знак пожелания добра была избрана Джаварлалом Неру и передана в дар министру культуры СССР Н. А. Михайлову⁶².

Подражание народному лубку в большой гуаши Шримати Камалы Миттал «Мукомолы» (кат. № 63) также связывается с образом благополучия и процветания. Примати Дамаянги Чоула предлагает свой вариант обращения к наследию – в ее картине представлен образ классической красоты: две женщины со склоненными головами, традиционно убранными цветами и украшениями (при этом женщина в белом с красным цветком в волосах, женщина в красном – с белым цветком). Так художница пытается вступить в диалог с росписями Аджанты (кат. № 65).

Художник Маньян представлен в собрании ГМВ работой без названия, определенной в учетных документах как «Бюст принцессы (копия фрески)» и отнесенной к 1960-м гг. (кат. № 66). Живопись исполнена в смешанной технике и покрыта лаком. Образ “принцессы” действительно стилистически близок древним настенным росписям, однако это не столько копия, сколько, скорее, реплика, хотя бы потому, что ни одно изображение классической эпохи не сохранилось в столь совершенном качестве – осыпи и трещины уничтожили часть композиции.

Копирование буддийских росписей (или подражание им) неоднократно проводилось художниками Бенгальского Возрождения. К этим шедеврам обращались и в более позднее время. Эту женской головы выполнен мастером, в совершенстве владеющим линией и цветом, причем выбор объекта для исполнения реплики говорит о глубоких знаниях художника. Однако записанное в учетных документах его имя и отсутствие подписи на картине не сообщают никаких дополнительных сведений. Неоднократно наталкиваясь на искажение имени при переписке документов на разных языках, автор попробовал найти близкие по звучанию или записи имена индийских художников 1960-х гг. В списках известных художников такое имя было найдено – в нашей записи искажены только две буквы: Mannan вместо Maniam. Полное имя художника Т. В. Суб-

⁶² Николай Александрович Михайлов (1906-1982) – министр культуры СССР в 1955-1960 гг. В 1966 г. дар премьер-министра Индии был передан Н. А. Михайловым в ГМВ (см. : Войтов В. Е. *Материалы по истории*, с. 91, 96, 120-122, 164, 177, 423).

раманиан, его обычная подпись – Маниам, что читается как Маньян (интересно, что так же подписывается и сын художника, продолжающий его профессию)⁶³.

Художник-копиист и иллюстратор тамильских исторических журналов Т. В. Субраманьян учился в Художественном колледже в Мадрасе (Ченнаи) под руководством К. Ч. С. Паникера и Д. П. Р. Чоудхури. Еще в студенческие годы он был приглашен писателем и издателем Калки Кришнамурти в качестве иллюстратора исторической прозы. Много путешествовал по стране, делая зарисовки и копии в храмах Аджанты, Эллары, Хампи, Бадами, Мамаллапурама и Танджавура, работал как художник в кинематографе при съемке исторических фильмов. При работе использовал разнообразные технические приемы и красители.

Женский образ из коллекции музея является репликой оригинала из Аджанты, так называемой “Смутной принцессы” (Dark Princess, Cave I, 620-728 AD)⁶⁴. Композиция на стенах пещеры включает образы *бодхисаттв* Падмапани и Авалокитешвары, правителя, подносящего цветы к статуе Будды, собрание придворных, слуг и священнослужителей. Образ принцессы с подругой и стоящим у нее за спиной мужским персонажем в белом одеянии находится в нижней части композиции. Возможно, именно поэтому здесь оказалось больше повреждений красочного слоя. В своей работе художник воспроизводит утраченные фрагменты росписи на виске и шее красавицы и также восстанавливает изображение жемчужного ожерелья, в которое добавляет несколько голубых бусин.

Впечатления от встречи с нашей страной побудили известного мастера индийской живописи Каттинджери Кришну Хеббара создать небольшую картину «Танец» (кат. № 67), на которой изображены двое – девушка в киргизском костюме и парень в красной рубахе, лихо пляшущий впрысядку. Эта работа была подарена художником музею. Уже на первой индийской выставке 1953 г. К. К. Хеббар был представлен тремя картинами, в том числе с традиционной темой – туалетом невесты, а также экспрессивной живописью полотна «Круг за кругом» – сценой обмолота снопов (находится в собрании Государственного Эрмитажа). Позже на выставке 1956 г. в Москве появляется его полотно «Хозяин земли», продолжающее тему сельского труда: крестьянин с сыном, двумя буйволами и с плугом на плече, широко шагающий с поля домой. Почерк художника все время меняется – от плоскости и силуэта он переходит к объему, возможно, потому, что в работах 1960-х («Жестокое лето», «Зима», «Наводнение», «Мать и дитя», 1963-1964) тема торжества труда уступает место иным образам. В его живописи 1970-х гг. («Рождение луны», «Жизнь города», «Зарево», «Контраст» и др.) преобладают отвлеченные темы и формы. В то же время в графических работах К. К. Хеббара – в основном это рисунок фломастером – точная, стремительная линия продолжает творить живой образ («Рыбачки», «Две женщины»)⁶⁵.

В 1966 г. примеру К. К. Хеббара следует Сейид бин Мохаммед, преподаватель живописи в художественном колледже Хайдерабада, передавая в дар музею свою работу «Ритуальный танец *алава*» (кат. № 68)⁶⁶. Ритмичное движение группы танцоров и барабанщиков выражено повтором округлых линий и необычным сочетанием ра-

⁶³ См. : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Indian_artists/

⁶⁴ См. : *Ajanta*. Bombay [б. г.].

⁶⁵ См. : Потабенко С. И. *Искусство независимой Индии*, с. 195-197; 208; *Indian Art since the Early 40's*, p. 146-147.

⁶⁶ Томилина О. Н. “Вступительная статья” // *Современная живопись Индии. Комплект открыток*. М., 1968.

курсов фигур и площадки с ритуальным изображением. Темные тела в белых одеждах контрастно выделяются на ярком фоне круга *мандалы*, а грубый пастозный мазок подчеркивает пластику тела.

Хемонто Мисро, некогда участник калькуттской группы «Прогрессивных художников», в 1962 г. создает изящную композицию – пейзаж с тремя женскими фигурами (кат. № 69). Женщины с легкой поклажей на голове выходят навстречу зрителю то ли из воды, то ли просто по песчаным дюнам – определить трудно, т. к. изображение предельно условно, и в то же время вызывает ощущение легкости стройных фигур, свежего ветра и простора.

В 1974 г. в музее прошла персональная выставка работ Макбула Фиды Хусейна (1915-2011). Активный участник бомбейской «Группы прогрессивных художников», М. Ф. Хусейн в юности отстаивает свое право заниматься живописью. Первую награду – золотую медаль – он получает еще в художественной школе в Индоре, где учился у Н. С. Бендре. Несмотря на запреты семьи, он стремится продолжить образование в Sir J. J. School of Art и уезжает из Индора в Бомбей, где живет случайными заработками, в основном исполнением афиш для кинотеатров. Работа на огромных полотнах – более 6 метров в длину – оказала особое воздействие на своеобразный метод художника. «Если бы я не писал киноафиш, я был бы совсем другим человеком», – считает он, утверждая, что существует тесная связь между его темпераментом и его живописной системой: скорость, жизненность, интуиция⁶⁷.

Первая персональная выставка М. Ф. Хусейна состоялась в 1950 г. в Бомбее, а в 1955 г. он получает первую премию на I Всеиндийской художественной выставке в Академии Лалит Кала в Дели. 1960-е и 1970-е гг. в жизни художника – это время творчества и путешествий. Его выставки проходят во многих городах Европы, в Японии, Гонконге, Багдаде и Нью-Йорке, во всех крупных художественных центрах Индии – Дели, Бомбее, Калькутте. В 1966 и 1973 гг. он получает награды президента Индии «Падма Шри» и «Падма Бхушан». Наряду с живописью он пишет стихи, увлекается и кинематографом – его фильм «Глазами художника» получает приз «Золотой медведь» на кинофестивале в Берлине (1967).

В конце 1970-х гг. в галереях Дели, Бомбея, Калькутты демонстрировались его работы, посвященные трагедии Андхра Прадеш, когда разрушительный циклон обрушился на штат, унося многочисленные жизни беднейшего населения. В Национальной галерее в Дели экспонировалось большое полотно М. Ф. Хусейна «Тишина после циклона». В 1980 г. он создает серию графических листов «Мать Тереза». В обобщенно-символических образах художник передает героическую самоотверженность женщины, отдавшей себя борьбе с нищетой и болезнями индийской бедноты.

Знакомый нашему зрителю по выставкам 1953, 1956, 1962, 1966 и 1972 гг. М. Ф. Хусейн приезжает в Москву со своими работами, посвященными образам «Махабхараты». Восемнадцать картин повествуют о жизни и гибели легендарных эпических героев языком пластической метафоры. Их характеризует драматическое звучание цвета – крупные пятна красного, синего, желтого и черного – и пространство, разорванное резкой чертой и сменой цвета, как знак разрушения. На некоторых полотнах изображена огромная рука, подобно говорящим жестам-*мудра* классического танца и скульптуры: угро-

⁶⁷ Chowla R. *Surface and Depth. Indian Artists at Work*. Viking/Penguin Books, 1995, p. 174.

жающая, объясняющая, останавливающая. Большое полотно из этой серии «Сударшана чакра» с символическим изображением боевой колесницы на поле битвы Курукшетре преподносится музею как дар художника (кат. № 70)⁶⁸.

В 1983 г. в ГМВ на ул. Обуха (ныне ул. Воронцово поле) прошла небольшая выставка индийской графики, переданной автору каталога в 1979-1982 гг. самими индийскими художниками для вручения дара нашим музеям. Здесь были представлены работы Джатина Даса, Р. Б. Бхаскарана, Мадхви и Ману Парекх. Позже, после визита в нашу страну Джатина Даса, участвовавшего в творческом пленэре в Сибири (1995), художником были переданы в ГМВ еще несколько графических листов. Таким образом, пополнение коллекции индийского искусства в ГМВ продолжилось, хотя и после некоторого перерыва.

Каждый из этих художников по-своему воспринимает проблемы существования искусства в современном мире. Так, Джатин Дас (р. 1941), участник многих зарубежных показов, более всего озабочен образом национального искусства и достоинством художника, о чем он высказывался в печати при обсуждении работ Триеннале-Индия. Р. Б. Бхаскаран (р. 1942), художник и преподаватель мадрасского художественного колледжа, один из самых целеустремленных пропагандистов изобразительного искусства, говорит: «Мы невероятно изолированы. Если поговорить с рядовым учителем, инженером, преподавателем колледжа в области физики или даже литературы, то окажется, что они никогда не видели художника перед мольбертом. Они не представляют себе, что такое воссоздавать образ при помощи кисти и красок на холсте или бумаге, какова мера свободы художника в выборе темы. Поэтому я предпочитаю простейшие сюжеты и стараюсь показать, что из этого получается в живописи или графике»⁶⁹. Слова с делами не расходятся – Р. Б. Бхаскаран пропагандирует искусство с терпением настоящего педагога. Он выступает с лекциями и дает «открытые уроки» за мольбертом на улицах и площадях.

Пластичность таланта Р. Б. Бхаскарана нашла отражение в идее и форме его работ. В 1967 г. был создан ажурный рисунок тушью, представляющий змеиную богиню Манасу («Божество», кат. № 71). Многоглавая кобра на рисунке Р. Б. Бхаскарана как бы чуть пародирует филигранные работы его коллег, обитателей «Деревни художников» – Чоламандала. Художники этого круга, особенно скульпторы, работающие в металле, увлечены разнообразными формами народного искусства. Подобно мастерам *дхокра-камарам* они создают обильно орнаментированные, порой иронические, образы божеств. Дева-кобра Бхаскарана скорее грустная, чем опасная, ее хочется пожалеть и приручить. Этот рисунок был подарен автору каталога художником при посещении его мастерской близ Мадраса в 1982 г. К этому листу потом добавился другой рисунок тушью из серии «Свадебные фотографии» (кат. № 72), а также две линогравюры «Кошка I» и «Кошка II» (кат. №№ 73-74), оригинал которых разгуливал по коридорам и аудиториям Художественного колледжа в Мадрасе. Мастерски схваченные одним лишь черным силуэтом на белом поле листа движения гибкого кошачьего тела выражают физическое совершенство, достоинство и мудрость животного, словно противопоставляя это обывательской пошлости, которую Р. Б. Бхаскаран обличает в серии

⁶⁸ Эта работа, воспроизведенная в книге С. И. Потабенко, названа «Курукшетра» (см. : Потабенко С. И. *Искусство независимой Индии*, с. 212).

⁶⁹ Из записи беседы с Р. Б. Бхаскараном, Мадрас, 1982.

«Свадебные фотографии». Эта серия завершается большим полотном и в 1984 г. выставляется в D. P. Dhar Hall – Центре индийской культуры им. Джавахарлала Неру при посольстве Индии в Москве⁷⁰.

Можно с уверенностью сказать, что традиции народного творчества – основа современного искусства Индии. Многим она прокладывает новый жизненный и творческий путь. Именно так вошла в современную художественную жизнь Мадхви Парекх (р. 1942), появившаяся на свет и выросшая в деревне Санджая в Гуджарате. Ритуальную роспись выбеленных стен дома – традиционную работу индийской женщины – Мадхви попыталась превратить в произведения живописи и графики. На этот шаг ее вдохновил муж, ныне известный в Индии, а тогда еще молодой художник Ману Парекх. Так появились на выставках Бомбея, Калькутты, Дели графические листы «Праздник в зоопарке», «Бычок, танцующий с друзьями», «Всадник в лунную ночь» – работы Мадхви Парекх, удивляющие оптимизмом, искренностью, простотой рисунка и свежестью красок. «Есть вещи, которые никогда не забываются, – говорит Мадхви. – Когда мы детьми жили в деревне, то часто ходили гулять гурьбой. И солнце, и животные, и сорвавшийся с дерева плод – все радовало нас» (из личной беседы с художницей, Дели, 1982 г.).

Работы Мадхви Парекх были представлены на Третьей Триеннале-Индия (1974), Национальной выставке «Pictorial Space» в Академии Лалит Кала (1977), а также на совместной выставке с Ману Парекхом в Дели (1977). В 1973 г. она получает Национальную премию. Ее большая картина маслом «Человек из деревни» (178x102 см) была представлена на выставке в Центре культуры при посольстве Индии в Москве⁷¹. Две работы Мадхви Парекх – «Праздник» (кат. № 75) и «Танцующие кобры» (кат. № 76) – имеются в коллекции ГМВ.

Можно сказать, что оптимизм Мадхви Парекх составляет яркий контраст тому трудному пути, которым шел Ману Парекх (р. 1939). Он окончил один из старейших и лучших художественных вузов страны – бомбейскую Sir J. J. School of Art. Как и большинство его собратьев по профессии, Ману Парекх должен был искать средства к существованию помимо живописи – ему пришлось быть и актером, и декоратором сцены, и служащим в корпорации по производству художественных ремесел. Заниматься живописью приходилось только в свободное время. Ману участвует во всех выставках, включая Третью и Четвертую Триеннале-Индия, становится лауреатом 25-й Всеиндийской выставки. Ману Парекх сюрреалист, хотя в 1980-е гг. под впечатлением от ночного Ташкента, который он посетил в 1981 г., начинает писать лирические городские пейзажи. В коллекции ГМВ имеются три его работы – два мужских профиля больше натуральной величины, выполненные на бумаге тушью и соусом (кат. №№ 77-78), и акварельный пейзаж, напоминающий своей скорописью творения дзенских художников (кат. № 79).

Одним из самых ярких и темпераментных художников, вошедших в искусство Индии в переломные 1960-е гг., можно назвать Джатина Даса (р. 1941). Окончив бомбейский колледж в 1962 г., он еще в студенческие годы стал выставлять свои работы.

⁷⁰ Bhaskaran R. B. «Marriage Photo». Oil, 120x114 cm // *Contemporary Indian Paintings. Catalogue. Indian Trade Fair. Moscow, 1984*; Шелтунова И. И. «Заметки о современном искусстве Индии» // *Искусство, 1983*, № 9, с. 53-57.

⁷¹ Madhvi Parekh. «Man from Village». Oil, 102x128 cm // *Contemporary Indian Paintings. Catalogue. Indian Trade Fair. Moscow, 1984*.

Живопись и графика Дж. Даса отличается цельностью, мужественным драматизмом и тем, что принято называть “положительным идеалом”. Его творчество звучит мощным утверждением извечных ценностей бытия, всепобеждающего человеческого духа. Картины и графические листы Джатина Даса напоминают по своей структуре скульптурные рельефы. В них есть обобщенность формы, выразительность ритмических контрастов света и тени. Индийская критика отмечает огромную энергию, заключенную в работах Дж. Даса, безошибочность выразительной, напряженной линии. Все эти достоинства техники направлены к самой важной цели – преодолению разобщенности людей, той часто невидимой, но непреодолимой преграды, что стоит между ними. И если это удастся – общение не нуждается в словах.

«Я пишу маслом и рисую пером и тушью или соусом на бумаге. Иногда делаю литографические листы. Я занимаюсь живописью уже почти 20 лет. Сейчас мне 37. За это время многое произошло в моей жизни. Говорить о своей работе трудно. Я не требую, чтобы меня понимали до конца, но я знаю свою работу немного лучше, чем критики и зрители. Мое главное занятие – показать человеческие существа, одинокие в их эмоциональном и духовном состоянии, с зарядом энергии – в смысле исполнения их человеческого предназначения, с их страстями, болью и страданием. Моя работа связана с моим собственным эмоциональным состоянием, я открыт и готов принять всё встречающееся на моем пути. Мои картины сами ведут меня от одной работы к другой, происходящее порой выходит у меня из-под контроля.

Человеческие формы на моих холстах все увеличиваются с течением времени и часто выходят за пределы полотна. Они невесомы, плывут в пространстве и достигают чего-то вне их собственного тела. Они не одеты и не обнажены и не заняты никакими повседневными делами. Порой я люблю заниматься своими растениями, готовить и просто смотреть на вещи. Я люблю жить в полную силу, как только возможно. Думаю, что это и многое, чего я сам не знаю, позволяет мне идти вперед»⁷².

Эти слова были произнесены художником на пике творчества. Как показало время, возраст не изменил характера его искусства. Правда, в его живописи становится меньше парящих в пространстве фигур, они как бы спускаются на землю и вступают в контакт, пытаясь понять друг друга, или, напротив, страдают от невозможности пробиться друг к другу через невидимые стены недоверия. Пластика человеческого тела остается его основным языком, хотя им создано и немало портретов, как графических, так и живописных. Сам художник, обращаясь к зрителю, стремится открыть тайну творческого процесса, включить его в особое поле своей мастерской, поделиться радостью созидания. На вернисаже 7-й Международной выставки современного искусства в галерее AIFACS в 1977 г., показывая свою работу, он говорил: «На холсте вы видите только результат, но как вам описать тот момент, когда прикасаешься кистью к холсту, как объяснить, что сам запах краски приводит вас в то состояние, без которого не бывает живописи?!»⁷³

Позже, издавая каталог графических портретов к выставке 1994 г. в Чандигархе, он вновь обращается к этой теме. «Годы наблюдения и рисования приводят к такому состоянию в создании линий, что это напоминает музыку: они выходят из-под пальцев подобно нотам. <...> В мои ранние годы в Бомбее, когда я был студентом Sir J. J. School

⁷² Jatin Das. *Paintings, drawings & graphics. One man show. Ahmedabad. 1979. Catalogue.* New Delhi, 1979, p. 14.

⁷³ Из записи беседы 12.12.1977.

of Arts, мы должны были делать не менее десяти этюдов в день. Я, с моим идеализмом, поставил перед собой задачу рисовать в день по триста этюдов. Я покупал газетную бумагу и делал наброски, пока шел пять километров до общежития. Даже если я не успевал сделать триста рисунков, я превращал свою левую руку в модель и рисовал ее в разных позициях. Я ходил в зоопарк и ботанический сад, рисовал полет птиц и движения животных. Мой блокнот был со мной и на концерте, и я в темноте рисовал руку танцовщицы, пронизывающую пространство. Я и сейчас, подобно студенту, рисую и пишу этюды в Конараке, Кхаджурахе и Махабалиपुरаме. Фантастическое лирическое движение и ритм классической скульптуры требуют иной плавности линии. Главная вещь – понимание *Брахма рекха* – ключевой линии, ее ритмической основы в каждом движении тела.

Порой, когда я сижу за столом, глядя на лист бумаги, я не могу дотронуться до нее, не могу рисовать, не могу начать. Бесконечное пространство белой бумаги, где льются бесчисленные линии, возникают и исчезают в сознании... Вторжение черной формы в девственное пространство белого, по сути, жестоко. . . Бывают дни, когда я не могу рисовать. Иногда, держа в руках бумагу, нежно касаясь ее пальцами, вы чувствуете контакт и начинаете рисовать. И если вы начали, то это бесконечный процесс, тянущийся неделями и месяцами, хотя позже, возможно, часть рисунков и отправится в корзину.

Величайшее наслаждение приходит, когда вы начинаете рисовать. Как только вы начали рисовать, остальные линии уже диктуют вам и овладевают вами. Штрих, поворот, движение пальцев, наклон пера очерчивают пространство. Рисунок говорит сам, что именно нужно сделать. Очень важны начало и конец линии. Это как завершение подлокотников у кресла или самые кончики человеческого тела – пальцы рук и ног, или даже кисточка на конце сари, которые ограничивают или завершают, но и дают свободу.

Когда художник смотрит на рисунок как бы со стороны, он задает себе вопрос – как была проведена линия? Рисунок сам рисует себя»⁷⁴.

В коллекции ГМВ находится 11 работ Дж. Даса. Самые ранние из них относятся к 1966 г. и, по существу, составляют триптих, будучи исполненными в одном формате (50x68 см). Это литографии «Две фигуры», «Женщина», «Три фигуры» (кат. №№ 80-82). Уже в это время молодой художник вырабатывает принцип обозначения своих работ – это не объяснение сюжета, а лишь способ различения работ по какой-либо детали. Зрителю предлагается самому размышлять над тем, что он видит, или же отдаваться интуитивному восприятию образа, созданного художником.

Позже появляются более разнообразные названия полотен или графических листов, однако они мало добавляют к тому, что видит зритель. Для венецианской Биеннале 1979 г. наряду с описательными характеристиками изображений («Распростертый», «Помимо тела») встречаются и более насыщенные смыслом. Так, серия из трех страдающих ликов подписывается: «Что будет с ними, голодными?», «Что будет с ними, бредущими?», «Что будет с ними, продрогшими?». В коллекции ГМВ в 1983 г. появились литографии «Деревья на ветру» (авторское название «Swinging Trees») (кат. № 84) и «Созерцание» (кат. № 85).

⁷⁴ Jatin Das. "Drawing" // "Heads" by Jatin Das. Exhibition. Gallery "Le Corbusier". 1994. Catalogue. Chandigarh, 1994, p. 12-13.

В 1995 г. Дж. Дас приезжал в нашу страну с группой индийских художников для участия в совместном пленэре в Красноярске, когда им было передано несколько графических листов, находящихся ныне в собрании ГМВ. Позже к ним добавилось еще несколько работ, переданных художником музею. Это автолитография «Обнаженная» (кат. № 83), «Две головы» (кат. № 88), шелкографии «Назад к миру» (кат. № 87), «Тэна-сити» (в названии – каламбур на тему «напряженности» [tensity]) (кат. № 89), «Рука в воздухе» (кат. № 86), «Обнаженная» («Celestial woman») (кат. № 90). В это же время художник прочитал в ГМВ лекцию о современном состоянии искусства Индии, сопровождавшуюся показом слайд-фильма. Любопытно, что уровень художественного мастерства определялся им в сопоставлении с классическим искусством Индии или же народной традицией. «Если картина выдерживает соседство с орисской *патачитрой* или росписью дворцов-*хавели*, или же скульптурой банкурских мастеров из Бенгала, – говорит он, – то это настоящая живопись, независимо от того, в каком стиле она выполнена. Дело лишь в том, несет ли она тот же заряд энергии, что и народное искусство»⁷⁵. Интересно отметить, что красноярский пленэр произвел прекрасное впечатление на всех его участников, но Дж. Дас остался верен своей теме и своим образам – в 1998 г. в его студии в Дели и в каталогах выставок, следовавших после пленэра, сибирские мотивы не встречаются.

Работоспособность Дж. Даса вызывает удивление. У него прошло более 50 персональных выставок в стране и за рубежом, не считая его активного участия в общенациональных выставках, международных форумах в Венеции, Сан-Паулу, других городах Европы, Америки, Азии. Он пишет маслом, не чурается акрила, создает графические портреты летящими стремительными линиями, украшает фресками общественные здания, строит металлические скульптурные композиции на площади в Бхилаи («Стальной полет»), а в 2001 г. создает монументальную композицию – стенопись в одном из залов парламента (210 x 2040 см)⁷⁶. Помимо этого он пишет стихи, собирает коллекции народного искусства, преподает и проводит мастер-классы для студентов.

Последняя из работ XX в. в нашей коллекции – акварель Манохара Кола «Закат» (кат. № 91). Она была подарена автору каталога во время командировки в Дели в 1998 г. при проведении выставки картин Н. К. и С. Н. Рерихов из собрания ГМВ. Первое же знакомство с художником состоялось в 1977 г. в Дели, во время проходившей под его руководством Первой международной конференции AIFACS. В дальнейшем контакты с Манохаром Колом продолжались в переписке с ним, а также во время командировок в Индию.

Манохар Кол (р. 1925) принадлежит к старшему поколению индийских художников, активно строивших основы художественной жизни страны. Он живет и работает в Дели, но его родина – город Сринагар в Кашмире. Здесь он учился в Технологическом институте, затем продолжил образование в Лондоне, где и получил степень магистра искусств. Исполняя обязанности председателя AIFACS в течение многих лет, он также является редактором и издателем нескольких периодических изданий («Art News», «Roop Lekha», «Kala Darshan»). Автор солидных монографий «Trends in Indian Painting» и «Kashmir: Hindu, Buddhist and Muslim Architecture», равно как многочисленных статей в периоди-

⁷⁵ Из записи беседы, май 1995 г.

⁷⁶ Jatin Das. *BODY-SPIRITED. Paintings*. New Delhi, 1999; Jatin Das. *The Journey of India: Mohenjodaro to Mahatma Gandhi*. New Delhi, 2001.

ке, Манохар Кол известен и как талантливый фотохудожник, а в его живописи маслом, темперой и акварельных работах главное место отдано пейзажам Кашмира. В 1983 г. в залах AIFACS прошла ретроспективная выставка в честь тридцатилетия деятельности Манохара Кола в этом объединении, в 1984 г. – его персональная выставка в Shridharani Gallery в Дели, а в 1985 и 1990 гг. – выставки в AIFACS, посвященные Гималаям. В 1991 и 1998 гг. Манохар Кол участвовал в ежегодных национальных художественных выставках в Дели.

Большой горный пейзаж М. Кола был представлен в 1998 г. в галерее AIFACS на выставке, посвященной празднику Дня независимости (26 января). В это же время была написана и акварель «Закат», хранящаяся в ГМВ. Контрасты угасающего света и глубокой тени, письмо в контражуре, точно передают особенность короткого тропического вечера – почти мгновенного перехода от света к черноте ночи. На высоких холмах видны лишь черные силуэты деревьев на фоне еще светлого неба, тусклый отблеск его виднеется на поверхности водоема. Поздние работы художника близки по манере исполнения и настроению пейзажам Рабиндраната Тагора. Подобно мастерам Бенгальской школы, он пишет по воспоминаниям или отдается своему воображению. Иногда тема приходит под впечатлением поэтических произведений, и тогда живописная реплика Манохара Кола дополняет страницы книги.

Возвращаясь к истории индийского искусства XX в., можно выделить в нем два этапа. Первая половина столетия обнаруживает отчетливое стремление к объединению творческих сил, совместной деятельности и по возможности совместного проживания. Школа искусств Тагоров «Бичитра» и затем университет «Бишшо-бхароти» позволяют создать свободное объединение единомышленников без манифестов. При некотором сходстве Бенгальского Возрождения с течением прерафаэлитов или российских художников «Мира искусства» и абрамцевского кружка обнаруживаются и существенные различия в истории этих объединений. Ретроспективным тенденциям европейского искусства кон. XIX – нач. XX вв. предшествует мощная реалистическая школа, а параллельно с ними зарождаются авангардные направления, вырастающие из всей культуры XIX в. На этом фоне ностальгические настроения мирискусников, занимающих свою нишу в истории искусства, отступают перед стремительным движением новых направлений, более того, и сами их достижения порождают новые формы и образы.

Ретроспективные тенденции в движении Бенгальского Возрождения направлены на формирование собственной идентичности, на противостояние западным формам культуры. Обладая тысячелетними запасами художественных традиций, духовных и философских учений, деятели движения стремятся использовать этот арсенал для утверждения своего места в мировом художественном процессе.

Основная часть наследия в изобразительном искусстве Индии складывается из двух традиций: миниатюрной живописи средневековья и монументальной скульптуры от древности до нового времени. Неудивительно, что восстановление идентичности начинается с искусства малых форм, а вслед за тем в Шантиникетоне художники “второй волны” Бенгальской школы обращаются к стенописи и скульптуре – это Нондолал Бошу, Рамкинкар Байдж и Дебипросад Рай Чоудхури. Во второй половине столетия, после достижения независимости, индийская скульптура стремительно развивается во всех направлениях, от реалистического портрета и монументальных композиций до использования техники народной пластики в металле, керамике и даже в скульптурах джутового плетения. В это время в скульптуре Индии возни-

кают новые формы – выразительные абстракции, символические композиции, порой – цитаты из традиционного наследия⁷⁷.

В собрании индийского искусства в Государственном музее Востока разнообразные художественные течения XX в. не нашли полного отражения. Как показывает история собрания, основная часть его была получена в 1950–1960-х гг. Это было время наиболее активных контактов обеих стран в области культуры на государственном уровне. Равным образом и состав выставок, проходивших в СССР, повторялся – организаторы их предпочитали посылать определенный набор работ уже известных мастеров, при этом состав экспозиций значительно отличался от выставок как на территории Индии, так и на форумах Сан-Паулу, Венеции, Парижа или Лондона. Исключение составили выставки Фестиваля индийской культуры 1987 г., где были представлены практически все направления современного искусства, а также произведения классической скульптуры и живописи прошлых веков. Сорокалетие независимости Индии отмечалось во многих странах, при этом состав творческих коллективов фестиваля, конференций и экспозиций формировался в течение предыдущих лет двусторонними комитетами стран-участниц. Аналогично этому сравнительно небольшая выставка «Рупанкар» из Музея современного искусства в Бхопале, проходившая в ГМВ в 1996 г., несмотря на повторяющиеся имена корифеев индийской скульптуры и живописи, все же представила и новые имена, и новые настроения. Закрывая ряд культурных контактов двадцатого столетия, в 1999 г. прошел небольшой фестиваль «Дни Дели в Москве» с нестандартной выставкой в «Новом манеже», соединившей различные виды художества – народное творчество, фотографию, живопись. Через весь зал, из глубины его, навстречу входящим, подобно завещанию для грядущего тысячелетия, протянулась монументальная скульптурная композиция Дебипросада Рай Чоудхури «Марш в Данди».

⁷⁷ К сожалению, индийская скульптура XX в. в российских собраниях практически отсутствует. Можно упомянуть лишь портрет Махатмы Ганди работы Чинтамони Кара, хранящийся в Государственном Эрмитаже.

КАТАЛОГ

Произведения индийских художников поступали в ГМВ через Дирекцию художественных выставок и панорам (ДХВП) в основном после выставок в нашей стране, а также непосредственно в качестве даров от авторов. Первые три работы были переданы делегатам из СССР, вероятно, в Бомбее. Дата их поступления в музей обозначена в акте приема – 1947 г. Этот год был одним из наиболее сложных в политической жизни Индии. Официальное провозглашение независимости 15 августа 1947 года было сопряжено с разделом западных и восточных областей Индии, созданием мусульманского государства – Западного и Восточного Пакистана. Индийский союз все еще оставался британским доминионом, и только 26 января 1950 г. была утверждена конституция Республики Индия.

В 1954 г. после окончания выставки в Академии художеств СССР в музей поступило 16 работ, а в 1955 г. Министерство культуры СССР приняло в дар от индийского правительства еще 10 произведений. Две работы, подаренные Н. С. Хрущеву во время его визита в Индию в 1955 г., поступили в ГМВ из Оружейной палаты Музеев Московского кремля. В 1957-1958 и в 1960-1961 гг. из ДХВП поступило еще 23 произведения живописи и графики. При устройстве в СССР всех крупных выставок тех лет преобладала тенденция представить индийскую художественную культуру XX в. комплексно. На разных выставках имена ведущих мастеров повторяются, в результате чего в нашем собрании присутствуют несколько работ одного художника, например: три работы Бирешвара Сена, шесть работ Мурлидхара Ачарекара, три картины Арупа Даса и др. В дальнейшем практика больших даров национального достоинства прекращается и наша коллекция пополняется в основном за счет персональных дарений или передач отдельных работ из таких организаций, как Всесоюзное общество культурных связей с заграницей (ВОКС), Союз советских обществ дружбы (ССОД), Общество индийско-советской дружбы.

В предлагаемом ниже каталоге произведения расположены в порядке, принятом при описании коллекции во вступительной статье. Общепринятый порядок представления работ художников в списках по алфавиту здесь “не работает”, т. к. в художественной среде Индии сохраняется традиционный этикет обращения по имени, и подпись автора на картине обычно тоже состоит из имени, к которому редко добавляется фамилия. Попытка составлять списки по европейскому образцу приводит к ошибкам, что демонстрируют многие каталоги. Эта же система была использована и при составлении каталога выставки 1953 г. на английском языке. При переводе на русский язык и транслитерации индийских имен или инициалов алфавитный порядок серьезно нарушается, и отыскать работу среди 180 произведений проще по ее названию. В ряде случаев и в наших учетных списках встречаются искажения или перестановки личного и родового имени или титула. В связи с этим ниже в каталоге использован порядок именованья, начинающийся с имени и заканчивающийся фамилией автора, причем, если полное имя автора неизвестно, инициалы стоят перед фамилией или титулом. Национальные особенности в ряде случаев исключают родовое имя, заменяя его инициалами, как это было, например, в Тамилнаде, где пишется и произносится только личное имя. Поскольку английский сохраняет позиции государственного языка в Индии и остается языком международного общения, многие художники подписывают свои работы по-английски. Представители же Бенгальской школы в Индии и в Бангладеш предпочитают родной алфавит, при этом подпись часто сопровождается имитацией печати или рисунком личного знака, а сама подпись иногда пишется вертикально по слогам, подражая текстам на свитках дальневосточной живописи.



1. М. БХАРАТХАН. КРЕСТЬЯНЕ МАЛАБАРА

1947 г.

бумага, акварель, тушь

31×11,2 см

Подпись: на паспарту *By Bharathan, Secretary Bombay F. S. U. Art Group*

ГМВ, инв. № 1835 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог.* Рига, 1974, ил. 4

Поступление: 1947 г., дар художника, секретаря художественного объединения Bombay Art Group. Передано членами делегации СССР после визита в Индию, Бомбей.



2. БХАНУ СМАРТ. ЖЕНЩИНА

1947 г.

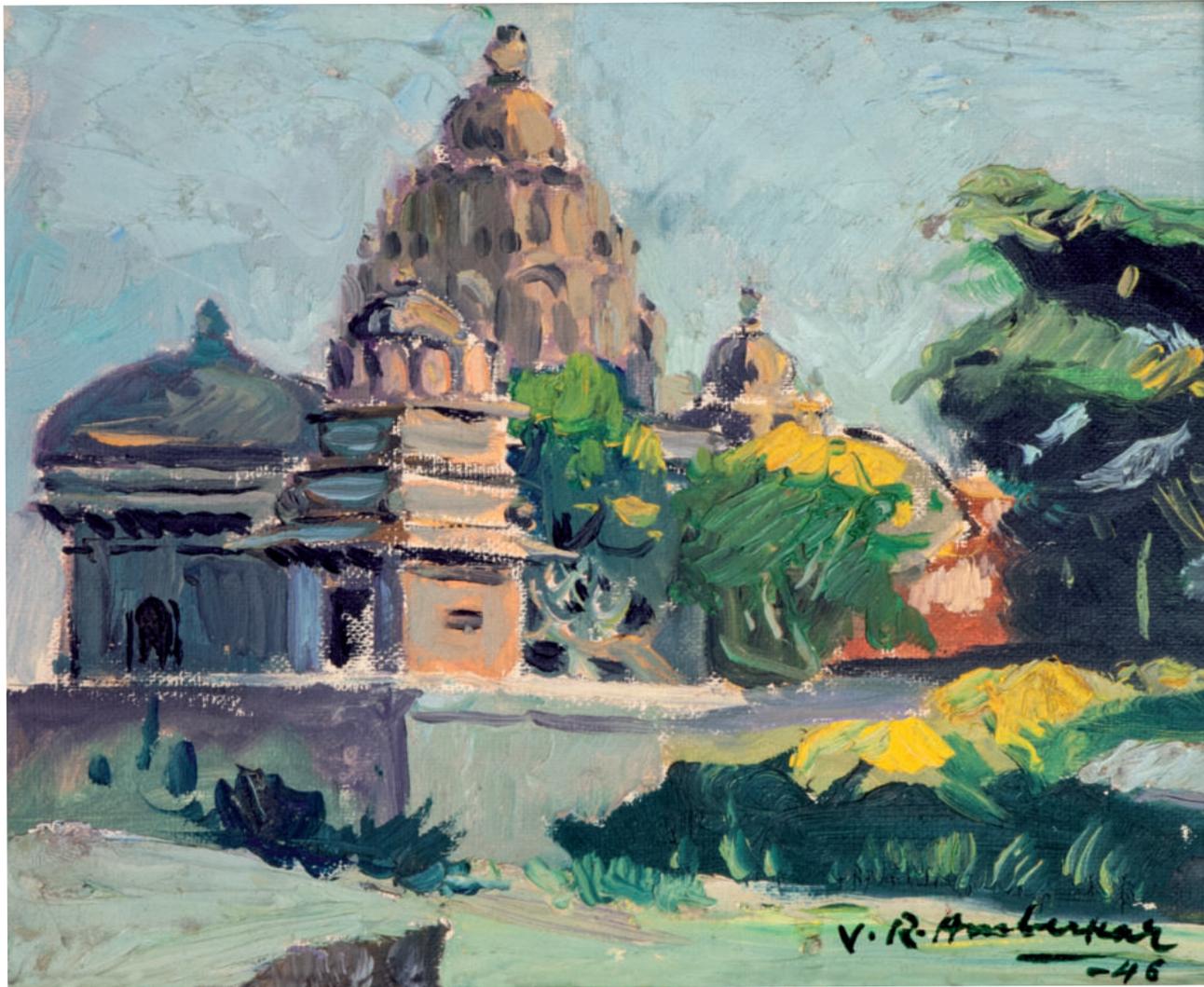
бумага, гуашь, пастель

20×25 см

Подпись: в правом нижнем углу *Bhanu S.*

ГМВ, инв. № 1836 II

Поступление: 1947 г., дар художника. Передано членами делегации СССР после визита в Индию, Бомбей



3. В. Р. АМБЕРКАР. СТАРЫЙ ХРАМ ШИВЫ

1946 г.

дерево, масло

16×19,5 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *V. R. Amberkar / 46*

Надпись на обороте: *With best Greetings from V. R. Amberkar, m. a. Artist. To U. S. S. R. Asian Delegates. An old (17thc.) Temple of Siva in the Fort at Alibag Dist. Kolaba, Bombay Presidency. This fort & the Temple were built by Sivaji the Great*

ГМВ, инв. № 1837 II

Поступление: 1947 г., дар художника. Передано членами делегации СССР после визита в Индию, Бомбей

4. ПРОМОДКУМАР ЧАТТЕРДЖИ. ШИВА ЧАНДРАШЕКХАРА

1922 г.

бумага, смешанная техника

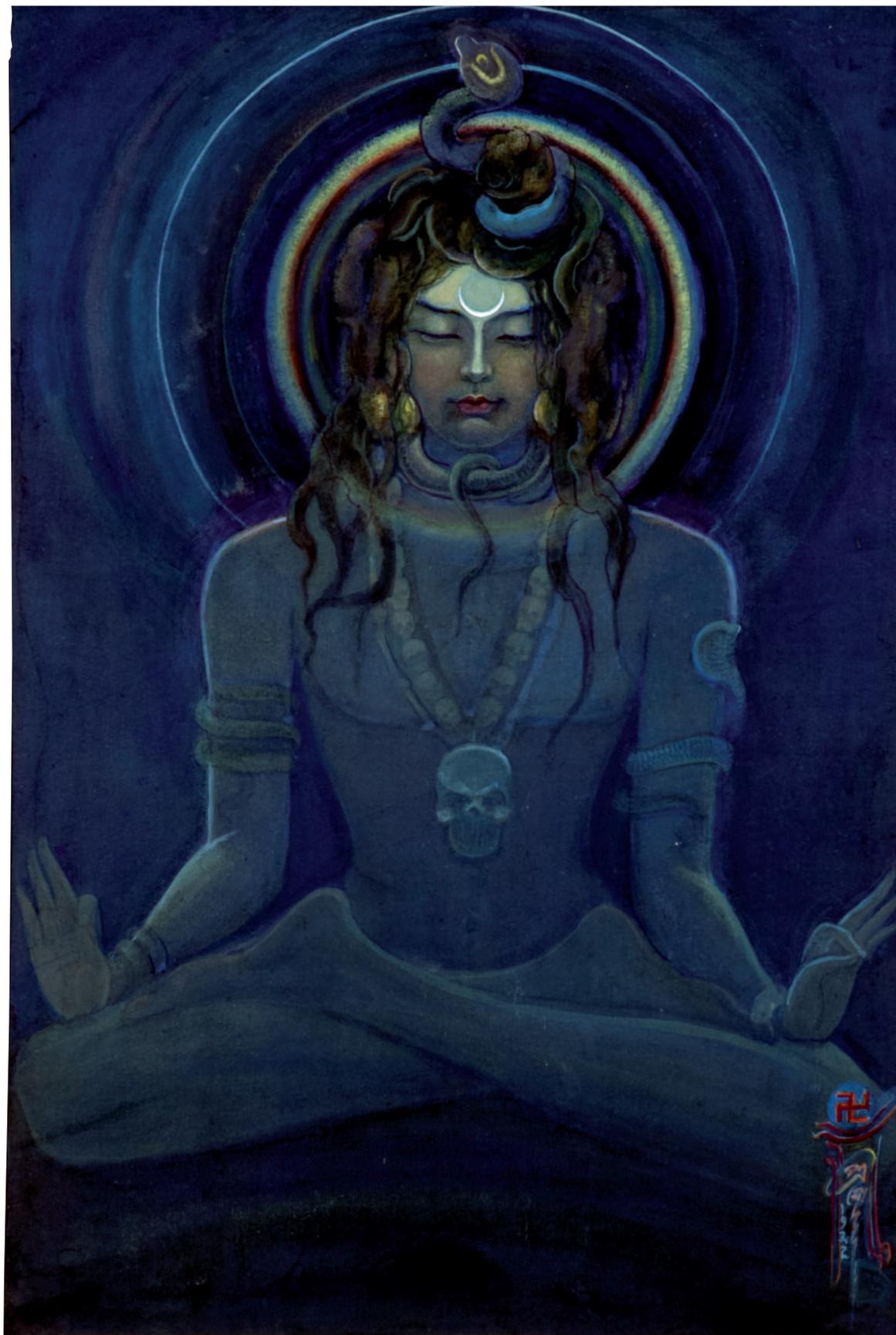
55×36 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу по вертикали на бенгали *промод 1922* и знак левосторонней свастики

ГМВ, инв. № 2042 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР





5. Р. С. САТХИ. УРВАШИ И ПУРУРАБА

1922 г. (?)

бумага, водяные краски

48×64,5 см

Подпись и дата: слева на свободном поле на бенгали *Сатхи / 22*

ГМВ, инв. № 2040 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог.* Рига, 1974, ил. 8; *The Museum of Oriental Art. Moscow-Leningrad*, 1988, il. 200

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР

6. ОШИТКУМАР (АСИТ КУМАР) ХАЛДАР. СИТА, ЖЕНА РАМЫ

Втор. четв. XX в.

бумага, акварель, позолота

21,7×14,5 см; авторское паспарту *хашия* 36×26,7 см

Подпись и дата: справа внизу на бенгали *ошит* и дата в бенгальском летосчислении 13 (две последние цифры стерты)

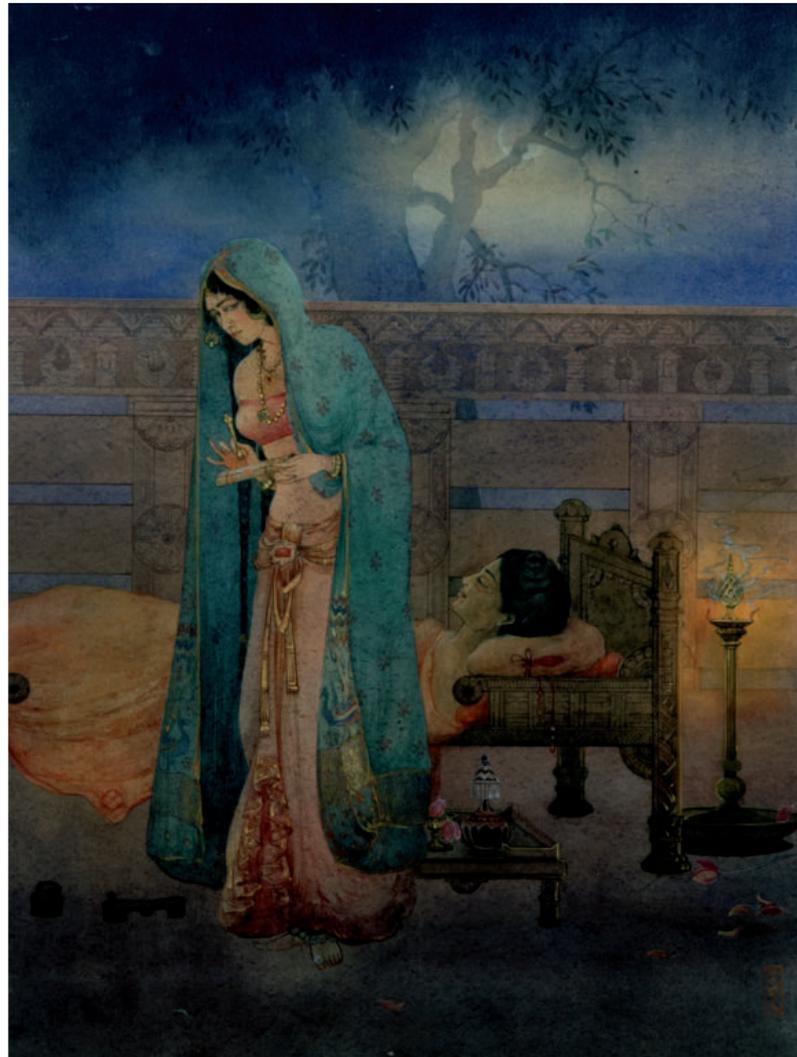
ГМВ, инв. № 2043 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР







7. ТИЛОК БОНДОПАДХАЙЯ. УСПОКАИВАЮЩАЯ МЕЛОДИЯ

Втор. четв. XX в.

бумага, смешанная техника

22×16 см

Подпись: слева внизу на бенгали *тилокбонд...*

ГМВ, инв. № 2038 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР

8. САМАРЕНДРОНАТХ ГУПТО. ТИШИЯ РАКШИТА

Втор. четв. XX в.

бумага, акварель

46×34,5 см

Подпись: справа в нижнем углу по вертикали на бенгали *самарендро*

ГМВ, инв. № 2035 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР



9. ДЖАМИНИ РАЙ. СИДЯЩИЕ ЖЕНЩИНЫ (КРИШНА И ПАСТУШКИ ?)

1940-е гг.

картон, темпера

32×81 см

Подпись: в правом нижнем углу неразборчиво на бенгали *джамини рай*.

ГМВ, инв. № 7349 II

Поступление: 1980 г., дар художника

Название картины не учитывает различия в изображении сидящих фигур: в центре композиции не женская, а мужская фигура, при этом палец, поднесенный ко рту, типичен для иконографии Кришны-младенца. Возможно, что здесь изображен юный Кришна в окружении женщин-молочниц. Условность изображения пренебрегает пространственно-временными отношениями, тем более что Кришна в своей божественной сущности считается предвечным творцом мироздания



10. К. РАДЖИЯ. КОЛОТАМ

1955 г. (?)

фанера, гуашь

41×126,5 см

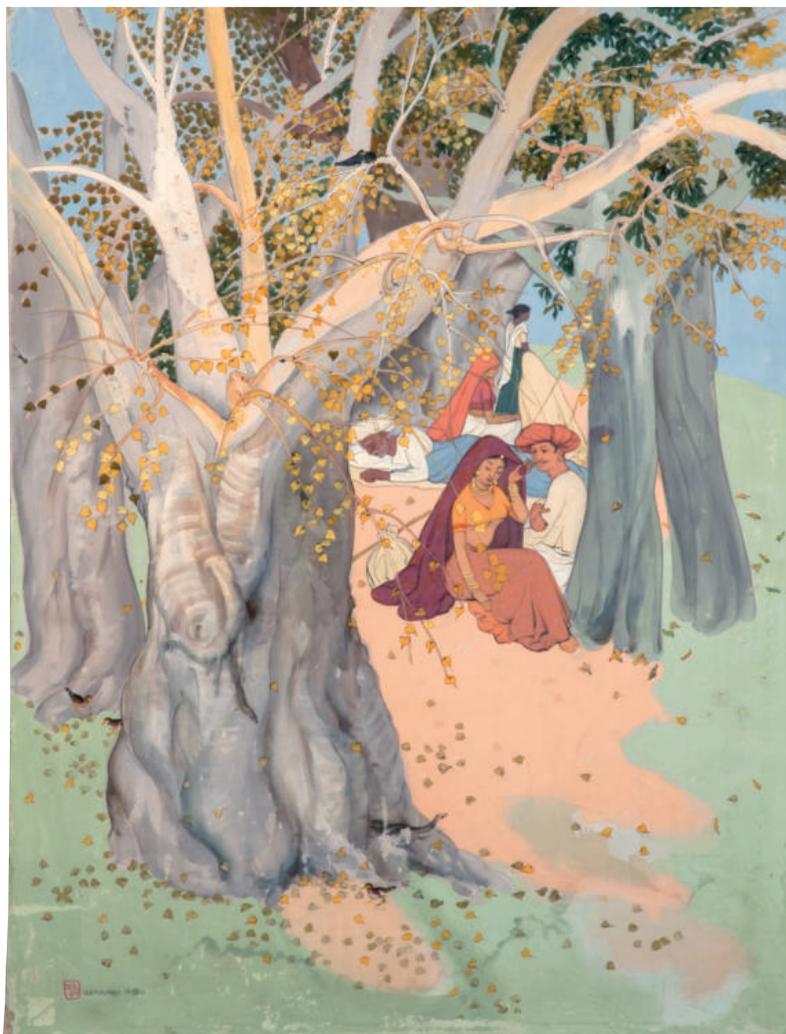
ГМВ, инв. № 4227 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Томилина О. Н. *Современная живопись Индии. Комплект открыток.* М., 1968, ил. 9 (на обложке)

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП





11. АРУП ДАС. ОТДЫХ

1950-е гг.

шелк, смешанная техника

67×41 см

Подпись: справа внизу на бенгали *арупдас дилли* и монограмма *Аруп* красным цветом

ГМВ, инв. № 2039 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР

12. АРУП ДАС. УКРАДЕННОЕ МГНОВЕНИЕ

1950-е гг.

шелк, смешанная техника

58×44 см

Подпись: слева внизу на бенгали *арупдас дилли* и монограмма *Аруп* красным цветом

ГМВ, инв. № 4217 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. *Современное изобразительное искусство Индии. Выставка в Москве.* Комплект открыток. М., 1956, ил. 6

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП



13. АРУП ДАС. ПОЕЗДКА НА ЗАРЕ

1950-е гг.

шелк, ткань, гуашь

32,5×85 см

Подпись: в левом нижнем углу на бенгали *арупдас, дилли*

Надпись: справа внизу неразборчиво, с затеками на шелке

ГМВ, инв. № 4200 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Томилина О. Н. *Современная живопись Индии. Комплект открыток.* М., 1968, ил. 5

Поступление: 1960 г., передача из ДХВП



14. Н. С. ПИНГАЛИ. ВСТРЕЧА НЕВЕСТЫ

1952 г.

бумага, смешанная техника

49,5×63,5 см

Подпись и дата: в левом нижнем углу *N. S. Pingale, 3 March 1952, Baroda*

ГМВ, инв. № 2007 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. «Современное изобразительное искусство Индии (живопись и графика)» // *Новейшая история Индии*. М., 1959, с. 687; *Искусство народов Востока. Путеводитель-очерк*. Под общей редакцией Н. И. Ожеговой. М., 1968, ил. 96; на почтовых открытках. М., 1955 (тираж 25000 экз.)

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП





15. КИРОН ДХАР. ПРИБЫТИЕ НЕВЕСТЫ

1952 г.

бумага, смешанная техника

50×34 см

Подпись и дата: справа внизу монограмма и даты 1359 (бенгальское летоисчисление) и 20. 2. 1952

ГМВ, инв. № 2037 П

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: на почтовых открытках. М., 1956 (тираж 25000 экз.)

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР

16. АМУЛЬЯ ГОПАЛ СЕН ШАРМА. ТУАЛЕТ НЕВЕСТЫ

1930–1940-е гг.

бумага, смешанная техника

25×33 см

Подпись: в левом нижнем углу на бенгали омуля

Надписи: на обороте две надписи – 1) “ANTAPUR”. 200 rupees. Name: Amulya Gopal Sen Sarma. Curator, Ashutosh Museum, Calcutta University; 2) Not love so invited as full value is not contributed as for letter of Prof. Devi Prosad Guru dated the August tide... (?)

ГМВ, инв. № 2041 П

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог.* Рига, 1974, ил. 1; на почтовых открытках. М., 1957; М., 1961 (тираж 25000 экз.)

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР

В документах поступления имя и фамилия автора записаны как Гопал Сен Шарма. Его подпись, как и большинства художников, состоит только из первого имени и (иногда) даты. Сохранившаяся этикетка-ценник с полным именем художника и приклеенная записка с именем Девипрасада Рай Чоудхури говорят нам не только о должности хранителя калькуттского Ашутош Музея, но и о личных связях художников Бенгальской школы в Калькутте и Шантиникетоне.





17. ГАУРАНГО ЧАРАН СОН. ТУАЛЕТ РАДХИ

1930–1940-е гг.

бумага, смешанная техника

54,5×38 см

Подпись и дата: справа внизу на бенгали гоуранго, монограмма го и дата ... (не сохранилась)

ГМВ, инв. № 4220 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. *Искусство Индии. Альбом.* М., 1958, с. 173; Томилина О. Н. *Современная живопись Индии. Комплект открыток.* М., 1968, ил. 7

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП

18. ВАНАЛИЛА ШАХ. НАДЕЖДА

1944 г.

бумага, акварель, гуашь

35×43 см

ГМВ, инв. № 2036 II

Выставки: 1944 г., Fine Art Exhibition, The Art Society of India, Bombay; 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: *Fine Art Exhibition. Catalogue.* Bombay: The Art Society of India, 1944, p. 18; Тюляев С. И. *Искусство Индии в собраниях музеев СССР. Альбом.* М., 1956, ил. 57; Он же. *Искусство Индии. Альбом.* М., 1958, с. 177; Он же. «Современное изобразительное искусство Индии (живопись и графика)» // *Новейшая история Индии.* М., 1959, с. 691; *Государственный музей восточных культур. Путеводитель.* Составитель Карпачева Н. С. М., 1959, с. 143; на почтовых открытках. М., 1955 (тираж 25000 экз.)

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР



19. ДУЛАЛ ГУЭ. В ПУТИ

1939 г.

бумага, акварель, гуашь

20,5×26 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *DulalGue '39* и знак раковины *шанкха*

ГМВ, инв. № 8836 II

Поступление: 1988 г., приобретено у частного лица



20. Б. Н. ДЖИДЖА. МАЛАБАРСКАЯ КРАСАВИЦА

1940-е гг.

бумага, смешанная техника

34×35 см

ГМВ, инв. № 2008 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. *Искусство Индии в собраниях музеев СССР. Альбом*. М., 1956, ил. 62; Государственный музей восточных культур. Вступит. статья Н. Николаевой. М., 1957, ил. 27; Тюляев С. И. *Искусство Индии. Альбом*. М., 1958, с. 171; Он же. «Современное изобразительное искусство Индии (живопись и графика)» // *Новейшая история Индии*. М., 1959, с. 695; Kaul M. *Trends in Indian Painting*. New-Delhi, 1961, p. 142, plate 30; *Искусство народов Востока. Путеводитель-очерк*. Под общей ред. Н. И. Ожеговой. М., 1968, ил. 95; Томилина О. Н. *Современная живопись Индии. Комплект открыток*. М., 1968, ил. 4; Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог*. Рига, 1974, ил. 2

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП



21. САТИЕНДРОНАТХ БАНЕРДЖИ. ПЕРЕСАДКА РИСА

1951 г.

бумага, смешанная техника

28×39 см

Подпись и дата: слева в нижнем углу на бенгали *сатиендро*, монограмма *шо* и дата 1358 (бенгальское летоисчисление) ГМВ, инв. № 2009 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. *Искусство Индии в собраниях музеев СССР. Альбом.* М., 1956, ил. 57; *Государственный музей восточных культур.* Вступит. статья Н. Николаевой. М., 1957, ил. 26; Тюляев С. И. *Искусство Индии. Альбом.* М., 1958, с. 178; Он же. «Современное изобразительное искусство Индии (живопись и графика)» // *Новейшая история Индии.* М., 1959, с. 697; на почтовых открытках. М., 1956 (тираж 25000 экз.)

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП

22. САТИЕНДРОНАТХ БАНЕРДЖИ. ПРУД В ДЕРЕВНЕ

1951 г.

бумага, акварель, гуашь

51×32 см

Подпись и дата: слева в верхнем углу на бенгали *сатиендро*, монограмма *шо* и дата 1358 (бенгальское летоисчисление) ГМВ, инв. № 2005 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. *Искусство Индии в собраниях музеев СССР. Альбом.* М., 1956, ил. 56; Он же. *Искусство Индии. Альбом.* М., 1958, с. 179; Он же. «Современное изобразительное искусство Индии (живопись и графика)» // *Новейшая история Индии.* М., 1959, с. 696; *Государственный музей восточных культур. Путеводитель.* Составитель Н. С. Карпачева. М., 1959, с. 144; на почтовых открытках. М., 1956 (тираж 25000 экз.)

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП







23. ХАРЕН ДАС. ПАРА ГОЛУБЕЙ

1940–1950-е гг.

бумага, ксилография

25,5×15,3 см

Подпись: справа внизу *Haren Das*

Надпись: слева внизу *Coloured woodcut*

ГМВ, инв. № 1999 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. *Искусство Индии в собраниях музеев СССР*. Альбом. М., 1956, ил. 66; *Государственный музей восточных культур*. Вступит. статья Н. Николаевой. М., 1957, ил. 28; Тюляев С. И. *Искусство Индии*. Альбом. М., 1958, с. 191; Он же. «Современное изобразительное искусство Индии (живопись и графика)» // *Новейшая история Индии*. М., 1959, с. 698; *Государственный музей восточных культур. Путеводитель*. Составитель Н. С. Карпачева. М., 1959, ил. 140; *Искусство народов Востока. Путеводитель-очерк*. Под общей ред. Н. И. Ожеговой. М., 1968, ил. 97

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП

24. ХАРЕН ДАС. ДОЙКА

1940–1950-е гг.

бумага, ксилография

17×22,5 см

Подпись: справа внизу *Haren Das*

Надпись: слева внизу *Woodwork*

ГМВ, инв. № 4222 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. *Искусство Индии в собраниях музеев СССР*. Альбом. М., 1956, ил. 67; Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог*. Рига, 1974, ил. 10

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП



25. ХАРЕН ДАС. ОКОНЧАНИЕ РАБОТЫ

1940–1950-е гг.

бумага, офорт, акватинта

13,5×23,5 см

Подпись: справа внизу *Haren Das*

Надпись: слева внизу *Aquatint*

ГМВ, инв. № 1998 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП



26. НАНДА ДУЛАЛ КУНДУ. ТАНЕЦ ПЛЕМЕНИ САНТАЛОВ

1953 г.

цв. линогравюра

15,8×22,2 см

Подпись: справа внизу *Nanda Kundra*

Надпись и дата: слева внизу *Coloured Woodcut 1953*

ГМВ, инв. № 2000 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. «Современное изобразительное искусство Индии (живопись и графика)» // *Новейшая история Индии*. М., 1959, с. 697

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП



27. НАНДА ДУЛАЛ КУНДУ. ВОЗВРАЩАЮЩИЕСЯ ТРУЖЕНИКИ

1940–1950-е гг.

бумага, офорт, акватинта

11,8×19,2 см

Подпись: справа внизу *Nanda Kundra*

Надпись: слева внизу *Etching and Aqua*

ГМВ, инв. № 2001 П

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Sychova N. *The Museum of Oriental Art*. Moscow-Leningrad, 1981, ill. 80

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП

28. ГИРИШ МАНДАЛ. КРЕСТЬЯНКИ

1940–1950-е гг.

бумага, литография

19,5×15 см

Подпись: справа внизу *Girish Mandal*

Надпись: слева внизу *Litho*

ГМВ, инв. № 2002 П

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог*. Рига, 1974, ил. 11

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП



13/11/10

GIRISH NIANPA



29. Р. Н. ЧАКРАБОРТИ. ДЕРЕВНЯ ПЛЕМЕНИ БХУТИЯ В ДАРДЖИЛИНГЕ

1940–1950-е гг.

бумага, офорт

25×25 см

Подпись: справа внизу *RChakrawar...*

Надпись: слева внизу *A Bhutia village in Darjeeling*

ГМВ, инв. № 2003 П

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП



30. ШРИ КРИШНА ДАС. РЫБНАЯ ЛОВЛЯ

1953 г.

бумага, офорт

12×20 см

Подпись: справа внизу *Shri Krishna Das*

Надпись: слева внизу *Etching*

ГМВ, инв. № 2004 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва, 1953; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП



31. Й. К. ШУКЛА. РАТИ

1950-е гг.

бумага, офорт

35,5×14 см, оттиск 28,5×10 см

Подпись: справа внизу *Y. K. Shukla*

ГМВ, инв. № 4203 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1960 г., передача из ДХВП

32. Й. К. ШУКЛА. РАТИ

1950-е гг.

бумага, офорт

35,5×14 см, оттиск 28,5×10 см

Подпись: справа внизу *Y. K. Shukla*

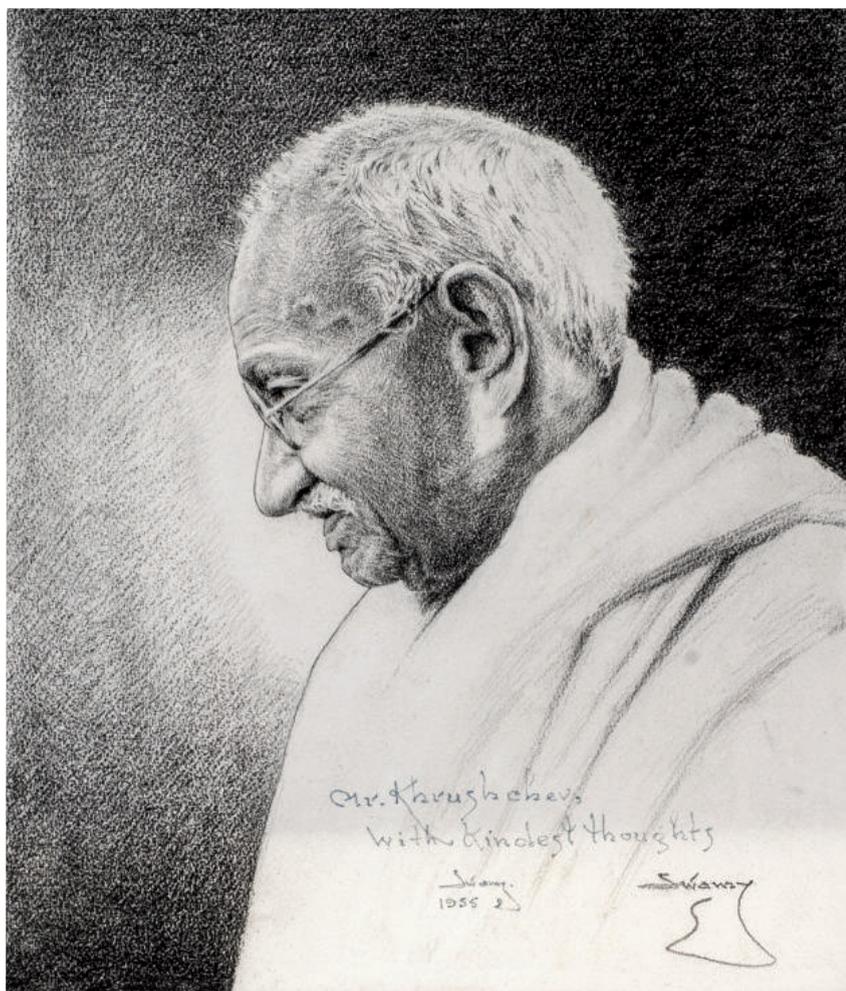
ГМВ, инв. № 4925 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР (?)

Поступление: 1970 г., дар В. М Сидорова







33. СРИДХАР СВАМИ. ПОРТРЕТ МАХАТМЫ ГАНДИ

1955 г.

бумага, уголь (?), итальянский карандаш (?)

35,5×28 см

Подпись: на лицевой стороне справа: *Swami*

Надпись: дарственная *Mr. Khrushchev, with kindest thoughts*

ГМВ, инв. № 4162 II

Публикации: *Искусство Востока в борьбе за мир и гуманизм. Каталог выставки.* М., 1986, с. 13

Поступление: 1959 г., из Оружейной палаты Музеев Московского Кремля. Дар художника Н. С. Хрущеву во время его визита в Индию в 1955 г.

34. БИРЕН ДЕ. НАВОДНЕНИЕ

1950 г.

бумага, акварель

48,5×38,3 см

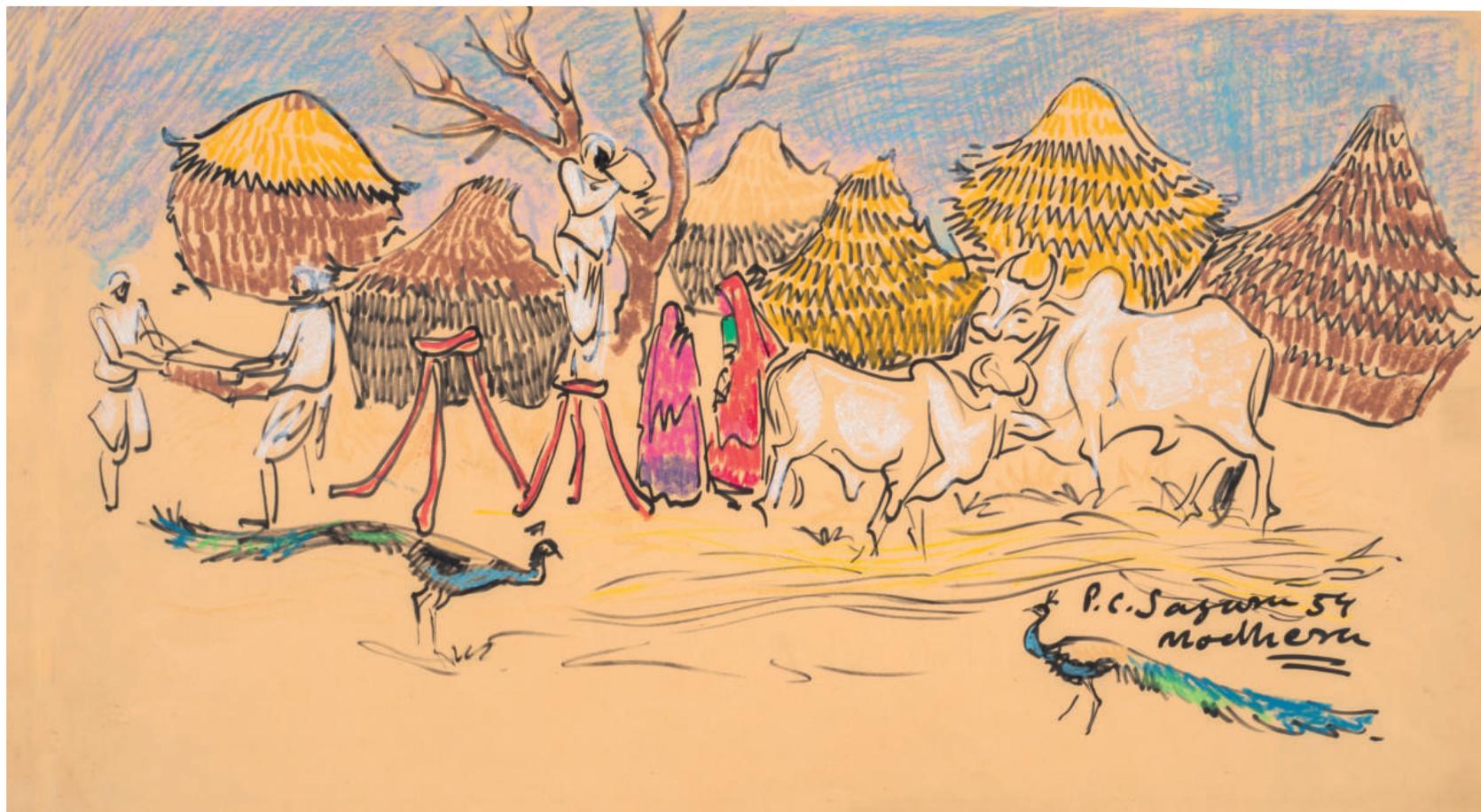
Подпись и дата: в правом нижнем углу *Biren De и 24 June '50 Calcutta*

Надпись: на обороте *Lands Flooded Down*

ГМВ, инв. № 2034 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1955 г., передача из ДХВП. Дар правительства Республики Индия Министерству культуры СССР



35. ПИРАДЖИ К. САГАРА. ДЕРЕВЕНСКИЙ ПЕЙЗАЖ. МОДХЕРА

1954 г.

бумага, пастель, тушь

32,5×58 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу P. C. Sagara'54. Modhera

Надпись: дарственная надпись автора *To our Comrades in Russia with Love and Memory, 1960*

ГМВ, инв. № 4205 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1960 г., дар художника

36. АБАНИ СЕН. ВОРОНЫ

1950-е гг.

бумага, смешанная техника

77×55 см

Подпись: в правом верхнем углу по вертикали на бенгали *Абани Сен*

ГМВ, инв. № 4216 II

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП





37. РАНБИР СИНГХ БИШТ. ТУМАННОЕ УТРО

1950-е гг.

картон, смешанная техника

52×73,5 см

ГМВ, инв. № 4223 П

Выставки: 1956 г., «Современное изобразительное искусство Индии», Москва (Выставочный зал Московского отделения Союза художников СССР); 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. *Современное изобразительное искусство Индии. Выставка в Москве, 1956. Комплект открыток. М., 1956, ил. 1*

Поступление: 1961, передача из ДХВП



38. Л. С. РАДЖПУТ. АРХИТЕКТУРНЫЙ ПЕЙЗАЖ

1950-е гг.

бумага, гуашь

32,5×48 см

Подпись: в правом нижнем углу *L. S. RAJPUT*

ГМБ, инв. № 4163 П

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1959 г., из Оружейной палаты Музеев Московского Кремля. Дар Н. С. Хрущеву во время визита в Индию в 1955 г.





39. МУРЛИДХАР РАМАЧАНДРА АЧАРЕКАР. ХРАМ ШИВЫ В АМБЕРНАТЕ

1954 г.

бумага, акварель

76,5×56 см

Подпись и дата: справа внизу *M. R. Acharekar, '54*

ГМВ, инв. № 3944 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1958 г., передача из ДХВП

40. МУРЛИДХАР РАМАЧАНДРА АЧАРЕКАР. СТАРЫЙ БАРКАС

1957 г.

бумага, акварель

58,7×46 см

Подпись и дата: слева внизу *M. R. Acharekar '57*

ГМВ, инв. № 3894 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1957 г., передача из ДХВП



41. МУРЛИДХАР РАМАЧАНДРА АЧАРЕКАР. КОКОСОВЫЕ ПАЛЬМЫ

1957 г.

бумага, акварель

56×76,5 см

Подпись и дата: справа внизу *M. R. Acharekar*'57

ГМБ, инв. № 3896 П

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1957 г., передача из ДХВП

42. МУРЛИДХАР РАМАЧАНДРА АЧАРЕКАР. ЭТЮД ГОЛОВЫ (МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ)

1951 г.

бумага, акварель, карандаш

32×22,5 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *M. R. Acharekar*'51

ГМБ, инв. № 3943 П

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог.* Рига, 1974, ил. 12; Войтов В. Е. *Материалы по истории Государственного музея Востока. 1951-1970. Люди. Вещи. Дела.* М., 2006, ил. 7 («Мужчина в красной чалме. Этюд»)

Поступление: 1958 г., передача из ДХВП







43. МУРЛИДХАР РАМАЧАНДРА АЧАРЕКАР. ПОВАР

1957 г.

бумага, акварель

59,5×46,3 см

Подпись и дата: слева внизу *M. R. Acharekar '57*

ГМВ, инв. № 3895 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1957 г., передача из ДХВП

44. МУРЛИДХАР РАМАЧАНДРА АЧАРЕКАР. РЫБАЧКА

1954 г.

бумага, акварель, гуашь

88×66 см

Подпись и дата: слева внизу *M. R. Acharekar '54*

ГМВ, инв. № 3942 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1958 г., передача из ДХВП



45. СУПРАБХАТ НАНДАН. СЕМЬЯ

1951 г.

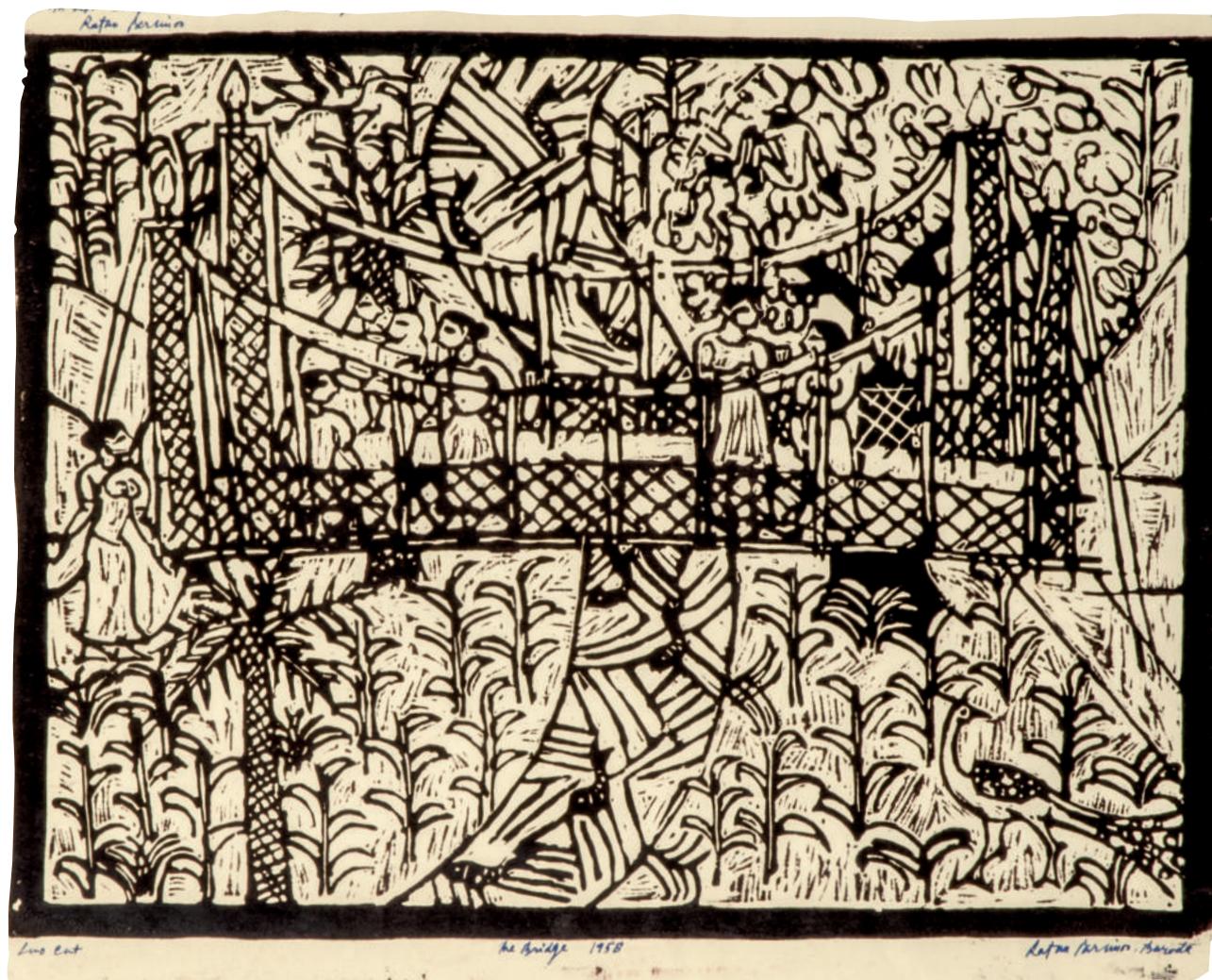
картон, акварель

34×45 см

Подпись и дата: справа внизу *Suprabhat Nandan '51*

ГМВ, инв. № 2105 II

Поступление: 1957 г., передача из ВОКС



46. РАТАН ПАРИМУ. МОСТ

1958 г.

бумага, линогравюра

35×42,5 см

Подпись: справа внизу *Ratan Parimoo Baroda*

Надписи: слева внизу *Linocut*, в центре *The Bridge 1958*, дарственная надпись автора *With best compliments to the Museum of Oriental Art / Ratan Parimoo/*

ГМБ, инв. № 4780 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1968 г., дар художника





47. НАИНА ДАЛАЛ. ОЖИДАНИЕ

1962 г.

бумага, литография

50×38,8 см

Подпись: на свободном поле внизу слева *Lithograph*; в центре *Awaiting 1962*; справа *Naina Dalal*.

Дарственная надпись справа ниже: *With the best compliments to the Museum of Oriental Art. Baroda University, the Faculty of Fine Arts. 15. 02. 68.*

ГМВ, инв. № 4779 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1968 г., дар художника

48. ГУЛАМ МОХАММЕД ШЕЙХ. СМЯТЕНИЕ

1973 г.

бумага, офорт, акватинта

38×53,5 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *Gulam'73*

Надпись: слева внизу *Artist's Proof*, в центре *Riot*, ниже *To the Museum of Oriental Arts. 15/11/79*

ГМВ, инв. № 6855 II

Публикации: Потабенко С. И. *Искусство независимой Индии (1950 – 1970-е годы)*. М., 2003, с. 250

Поступление: 1980 г., дар художника





49. ЛАЛКАКА ДЖ. А. СТАРИК С КРАСНОЙ ШАЛЬЮ

1934 г.

фанера, масло

78×60 см

Подпись и дата: в левом нижнем углу *J. A. Lalkaka. 1934*

Надпись: на обороте внизу *The Red Shawl*

ГМВ, инв. № 2011 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва;

1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП

50. СУНИЛ М. СЕН. ДЕВУШКА ПЛЕМЕНИ БХУТИЯ

1940-е гг.

бумага, масло

31×25 см

ГМВ, инв. № 2012 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва;

1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП



51. ЧИНТАМАНИ МОРЕШВАР НИГУДКАР. НЕВИННЫЙ ВОЗРАСТ

1940-е гг.

картон, темпера, пастель, масло

48,5×41,5 см

Подпись: в правом нижнем углу *Nigudkar*

ГМВ, инв. № 2013 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Государственный музей восточных культур. Вступит. статья Н. Николаевой. М., 1957, ил. 29; Тюляев С. И. *Искусство Индии. Альбом*. М., 1958, с. 189; Он же. «Современное изобразительное искусство Индии (живопись и графика)» // *Новейшая история Индии*. М., 1959, с. 693; Томилина О. Н. *Современная живопись Индии. Комплект открыток*. М., 1968, ил. 8; Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог*. Рига, 1974, ил. 7

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП

52. НАРАЯН УПАДХЬЯ. ПОРТРЕТ ДЖАВАХАРЛАЛА НЕРУ.

1958 г.

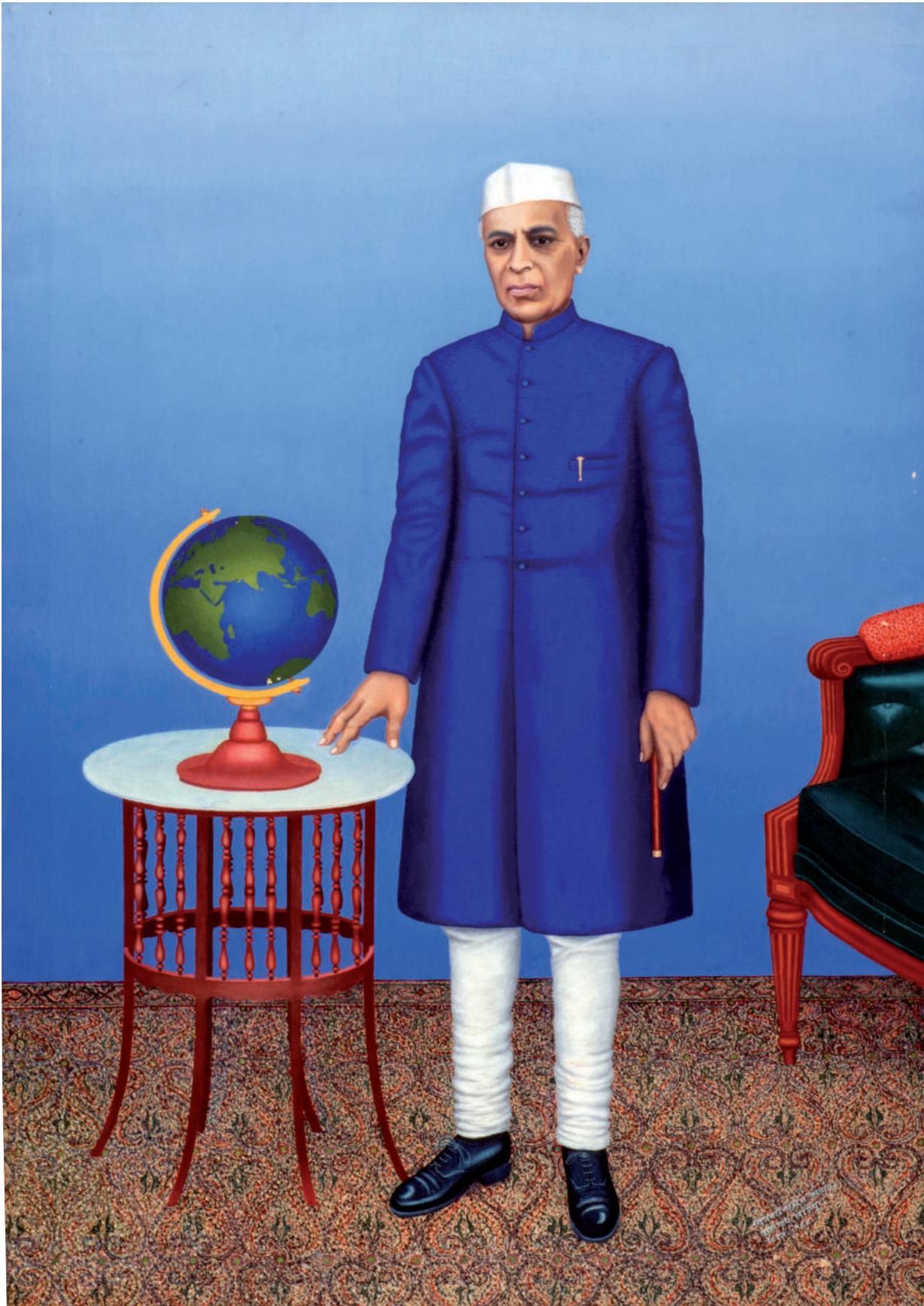
холст, масло

143×99 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу на деванагари читракар – ээс (?) *Нараян Упадхья, Раварганур, Бхарат, 1958*

ГМВ, инв. № 4340 II

Поступление: 1964 г., передача из ССОД, от Общества индийско-советской дружбы





53. Т. С. ДИПАК. ПОРТРЕТ МОЛОДОГО МУЖЧИНЫ (БХАГАТ СИНГХ)

1976 г.

оргалит, масло

122×91,5 см

Подпись и дата: в правом верхнем углу *T. S. Dipak / 76*

Надпись: внизу на хинди *бхарат-рус майтри амар рахе /шахид-ар-азам бхагат сингх/ ал-индиа фридам фаун- дарс арганаизейшн – диллипрадеш (В знак нерушимой индо-русской дружбы от Всеиндийской свободной орга- низации (Дели Прадеш) – [портрет] шахида Азама Бхагат Сингха)*

ГМВ, инв. № 5720 II

Поступление: 1977 г., передача из ССОД, от Общества индийско-советской дружбы через посольство СССР в Дели в марте 1977 г.

54. ЧАНДРА МОХАН ГУПТА. БОЖЕСТВО ВИШНУ

1954 г.

картон, смешанная техника

73×52,5 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу на хинди *чандрамохан 21-11-54*

Надпись: дарственная *Presented by an Indian to members of Russian Delegation. Chandra Mohan Gupta*

ГМВ, инв. № 3870 II

Поступление: 1957 г., передача из ВОКС





55. С. ДЖ. ТХАКУР СИНГХ. ЕЕ ПОСЛЕДНЕЕ ЖЕЛАНИЕ

1945 г.

холст, масло

70×90 см

Подпись и дата: в левом нижнем углу *S. G. Thakar Singh 1945*

ГМВ, инв. № 2010 П

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва

Публикации: *Искусство Востока в борьбе за мир и гуманизм. Каталог выставки.* М., 1986, с. 21

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП



56. БИРЕШВАР СЕН. ВОЛШЕБНЫЙ ПРУД

1951 г.

бумага, смешанная техника

28×38 см

Подпись и дата: справа в нижнем углу *B. Sen '51*

Надпись: на обороте *The Fairy Pool*

ГМВ, инв. № 2006 II

Выставки: 1953 г., «Выставка индийского изобразительного искусства в СССР», Академия художеств, Москва; 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1954 г., передача из ДХВП



57. БИРЕШВАР СЕН. БЛАГОСЛОВЕНИЕ СВЯТОГО

1952 г.

бумага, смешанная техника

27×37,3 см, паспарту 45×55,5 см

Подпись и дата: справа в нижнем углу *B. Sen '52*

Надпись: на обороте *The Saint's Blessing (Dhauladhar). Govt. School of Arts and Crafts. Lucknow*
ГМВ, инв. № 4218 П

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Тюляев С. И. *Искусство Индии. Альбом.* М., 1958, с. 178

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП



58. БИРЕШВАР СЕН. СВЯТАЯ СВЯТЫХ

1952 г.

бумага, смешанная техника

27×37,2 см (паспарту 53×41 см)

Подпись и дата: справа в нижнем углу *B. Sen '52*

Надпись: на обороте *The Holiest of the Holy. Chedarnath*

ГМВ, инв. № 4219 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП



59. САТЬЕН ГХОСАЛ. ХРАМ У ДОРОГИ

1950-е гг.

фанера, масло

59×48,5 см

Подпись: в левом нижнем углу монограмма GS

ГМВ, инв. № 4225 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП

60. МАДАНЛАЛ НАГАР. ЗОЛОТО ЗЕМЛИ

1950-е гг.

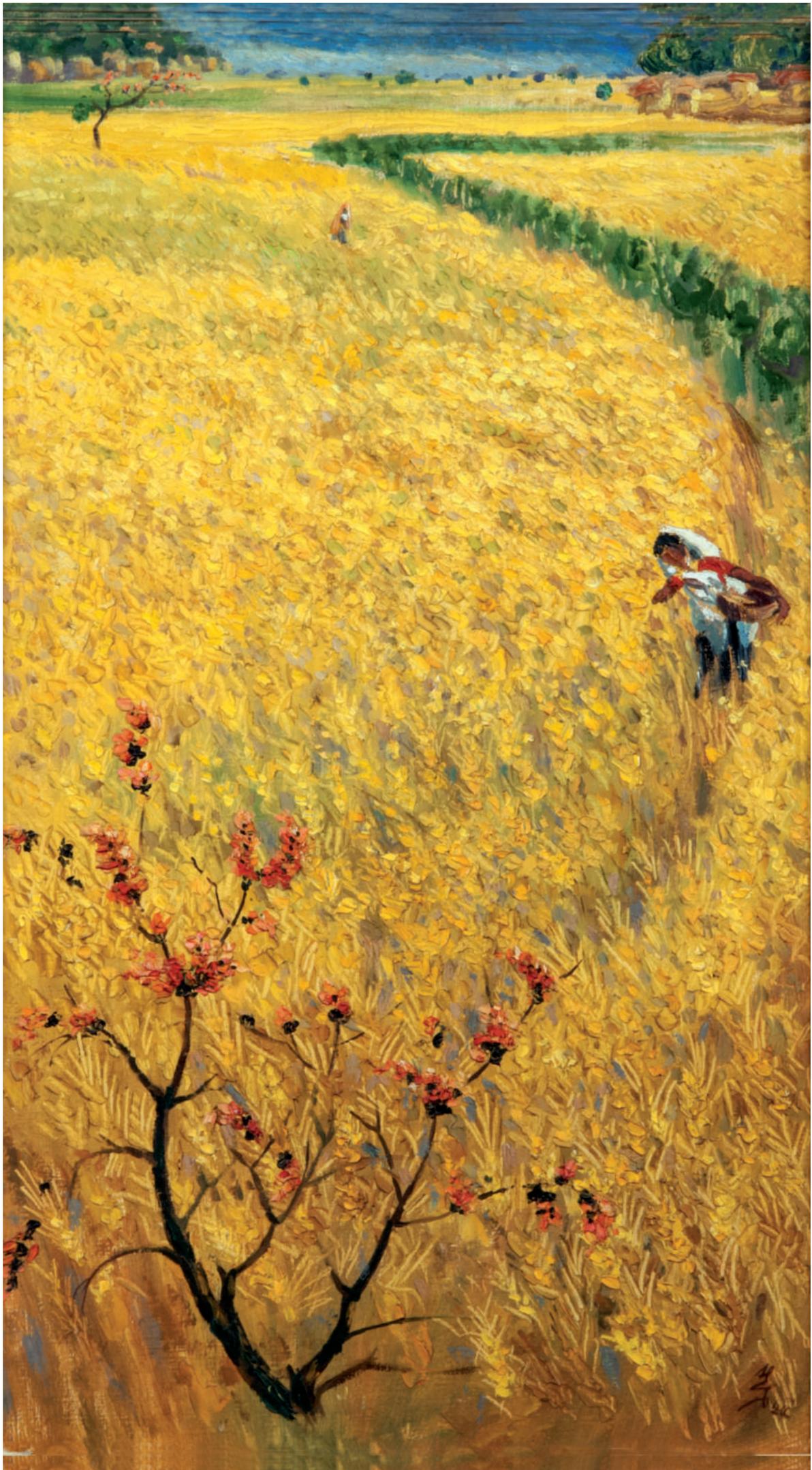
бумага, масло

63,5×36 см

ГМВ, инв. № 4221 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП





61. ЧХАГАНЛАЛ ТАНДАВ. УРОЖАЙ В ГУДЖАРАТЕ

1960 г.

бумага, темпера

36,6×56 см

ГМВ, инв. № 4204 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП

62. СЕШАГИРИ РАО. С ПОЛЯ К СТОЛУ

1952 г.

картон, смешанная техника

43,5×35 см

Надпись: на обороте *All India Art Exhibition, 1952. Hyderabad Art Society. Principal: Gov. Col. of Fine Art. Hyderabad*

ГМВ, инв. № 4226 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог.* Рига, 1974, ил. 9

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП





63. ШРИМАТИ КАМАЛА МИТТАЛ. МУКОМОЛЫ

1954 г.

бумага, смешанная техника

48×74,5 см

Подпись и дата: справа внизу на деванагари Камала'54

ГМВ, инв. № 4228 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Томилина О. Н. *Современная живопись Индии. Комплект открыток*. М., 1968, ил. 6; Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог*. Рига, 1974, ил. 3

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП

64. НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК. ЖАТВА

1950-е гг.

холст, масло

142×108 см (в раме)

Подпись: в левом нижнем углу, неразборчиво на бенгали: *Кенпан(?) Кханпан (?)*

На обратной стороне окантовки вверху и внизу: *Gallery Chemould*; на картоне: *От премьер-министра Дж. Неру тов. Михайлову*

ГМВ, инв. № 4740 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог*. Рига, 1974, ил. 5

Поступление: 1966 г., дар Н. А. Михайлова





65. ПРИМАТИ ДАМАЯНТИ ЧОУЛА. ДВЕ ЖЕНЩИНЫ

1950-е гг.

холст, масло

57×73 см

Подпись: в правом нижнем углу по вертикали *Damayanti*

ГМВ, инв. № 4224 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Каталог.* Рига, 1974, ил. 6

Поступление: 1961 г., передача из ДХВП

66. МАНЬЯН (Т. В. СУБРАМАНЬЯН). СМУГЛАЯ ПРИНЦЕССА

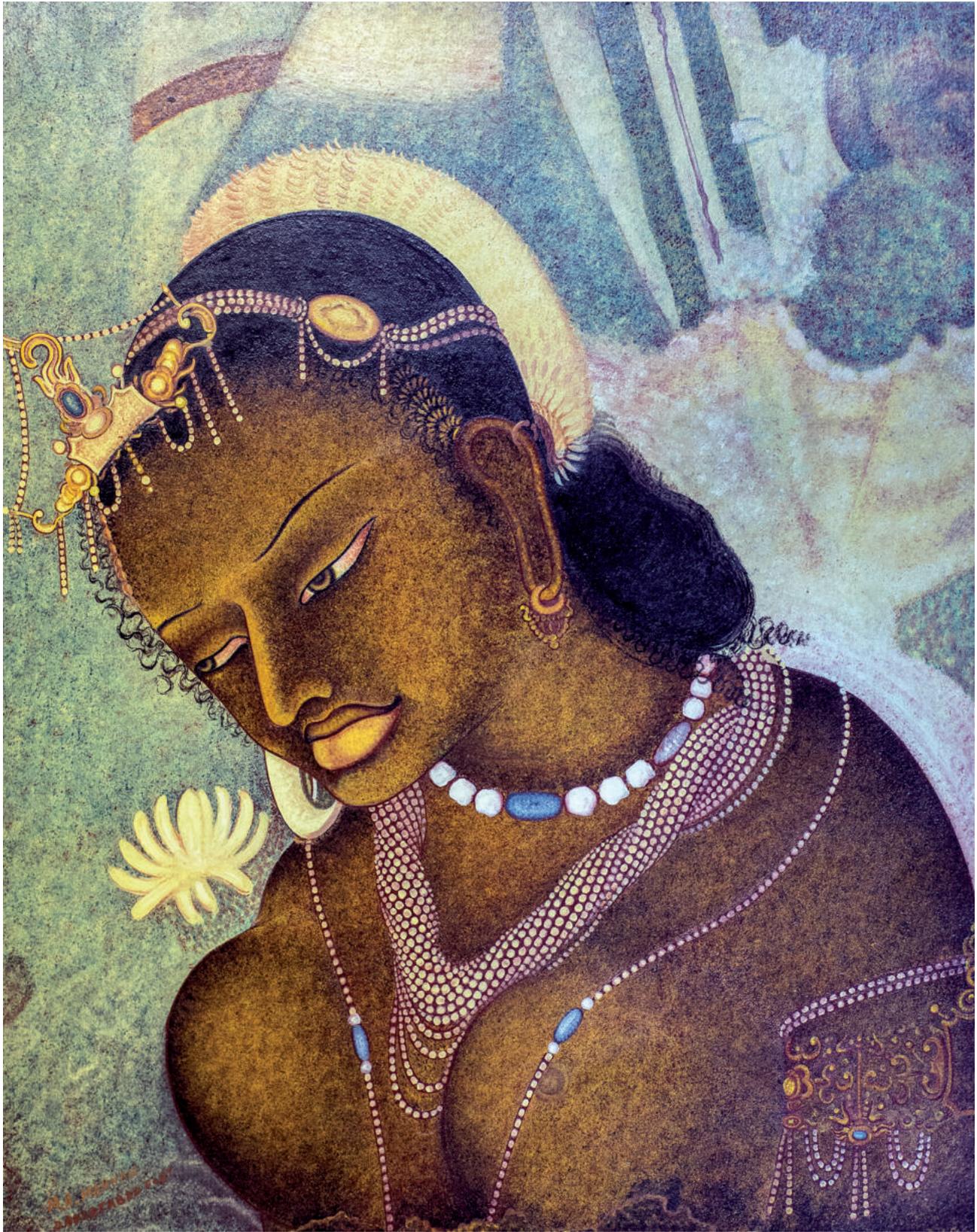
Копия фрески, 1960-е гг.

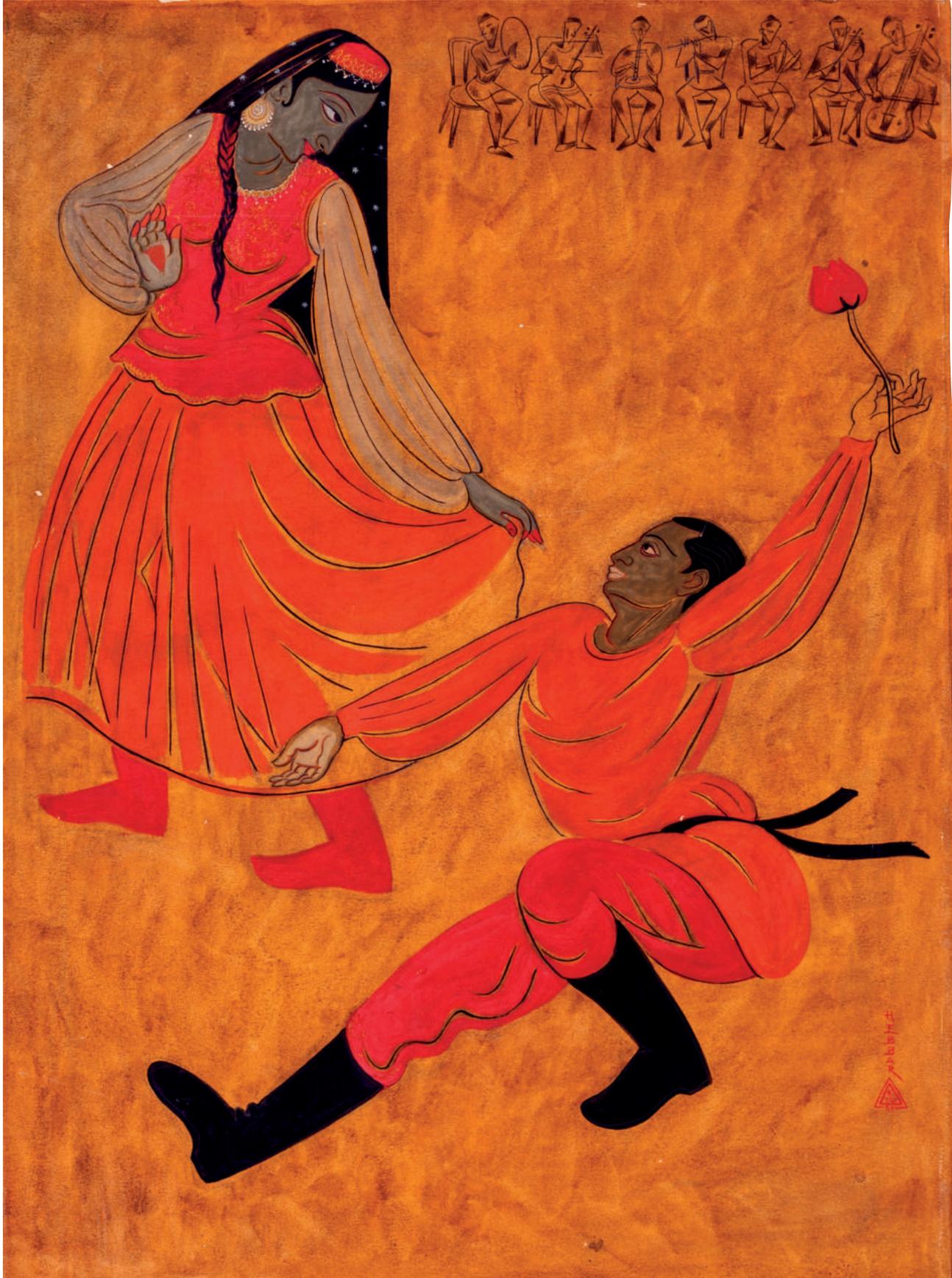
бумага, смешанная техника

47×35 см

ГМВ, инв. № 4732 II

Поступление: 1966 г., дар художника







67. КАТТИНДЖЕРИ КРИШНА ХЕББАР. ТАНЕЦ

1954 г.

бумага, смешанная техника

68,5×49 см

Подпись: в правом нижнем углу: *HEBBAR* (по вертикали) и монограмма в форме двойного треугольника с буквенной вязью внутри

ГМВ, инв. № 3869 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1957 г., дар художника через ВОКС

68. СЕЙИД БИН МОХАММЕД. РИТУАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ АЛАВА

1960-е гг.

оргалит, масло

69×82 см (в раме)

Подпись: внизу в центре *Sayed*

ГМВ, инв. № 4706 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Публикации: Томилина О. Н. *Современная живопись Индии. Комплект открыток*. М., 1968, ил. 1

Поступление: 1966 г., дар художника



69. ХЕМОНТО МИСРО. ПЕЙЗАЖ С ТРЕМЯ ЖЕНСКИМИ ФИГУРАМИ

1962 г.

холст, масло

45×70 см

Подпись: в правом нижнем углу MISRA

ГМВ, инв. № 4715 II

Выставки: 1974 г., «Современная живопись и графика Индии», Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР

Поступление: 1966 г., передача из ССОД



70. МАКБУЛ ФИДА ХУСЕЙН. КОЛЕСНИЦА СУДАРШАНАЧАКРА

1971 г.

холст, масло

121×120 см

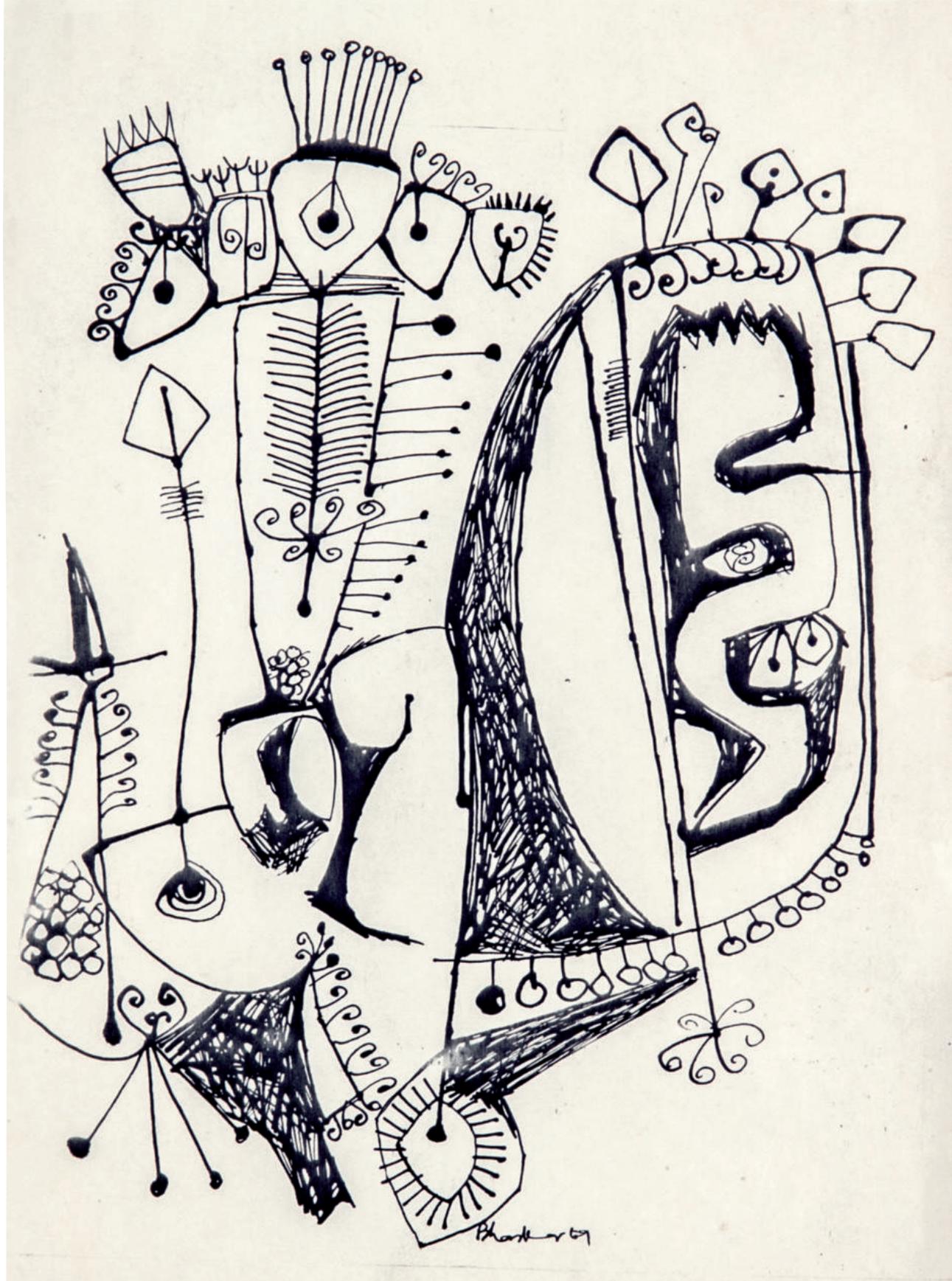
Подпись и дата: в правом нижнем углу на деванагари *Хусен / 71*; на обороте: *XI Sao Paulo Brasil M-5 Mahabharata 48x48 Husein*

ГМВ, инв. № 5169 II

Выставки: 1974 г., персональная выставка «Махабхарата», ГМВ, Москва

Публикации: *The Museum of Oriental Art. Moscow/Leningrad, 1988, il. 201*; Потабенко С. И. *Искусство независимой Индии (1950-1970-е годы)*. М., 2003, с. 212 («Курукшетра»)

Поступление: 1974 г., дар художника





71. Р. Б. БХАСКАРАН. БОЖЕСТВО

1967 г.

бумага, тушь

29×20 см

Подпись и дата: внизу в центре *Bhaskar '67*

ГМВ, инв. № 7226 II

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Публикации: Шептунова И. И. "Заметки о современном искусстве Индии" // *Искусство*, 1983, № 12, с. 54

Поступление: 1983 г., дар художника

72. Р. Б. БХАСКАРАН. ИЗ СЕРИИ «СВАДЕБНЫЕ ФОТОГРАФИИ»

1982 г.

бумага, тушь

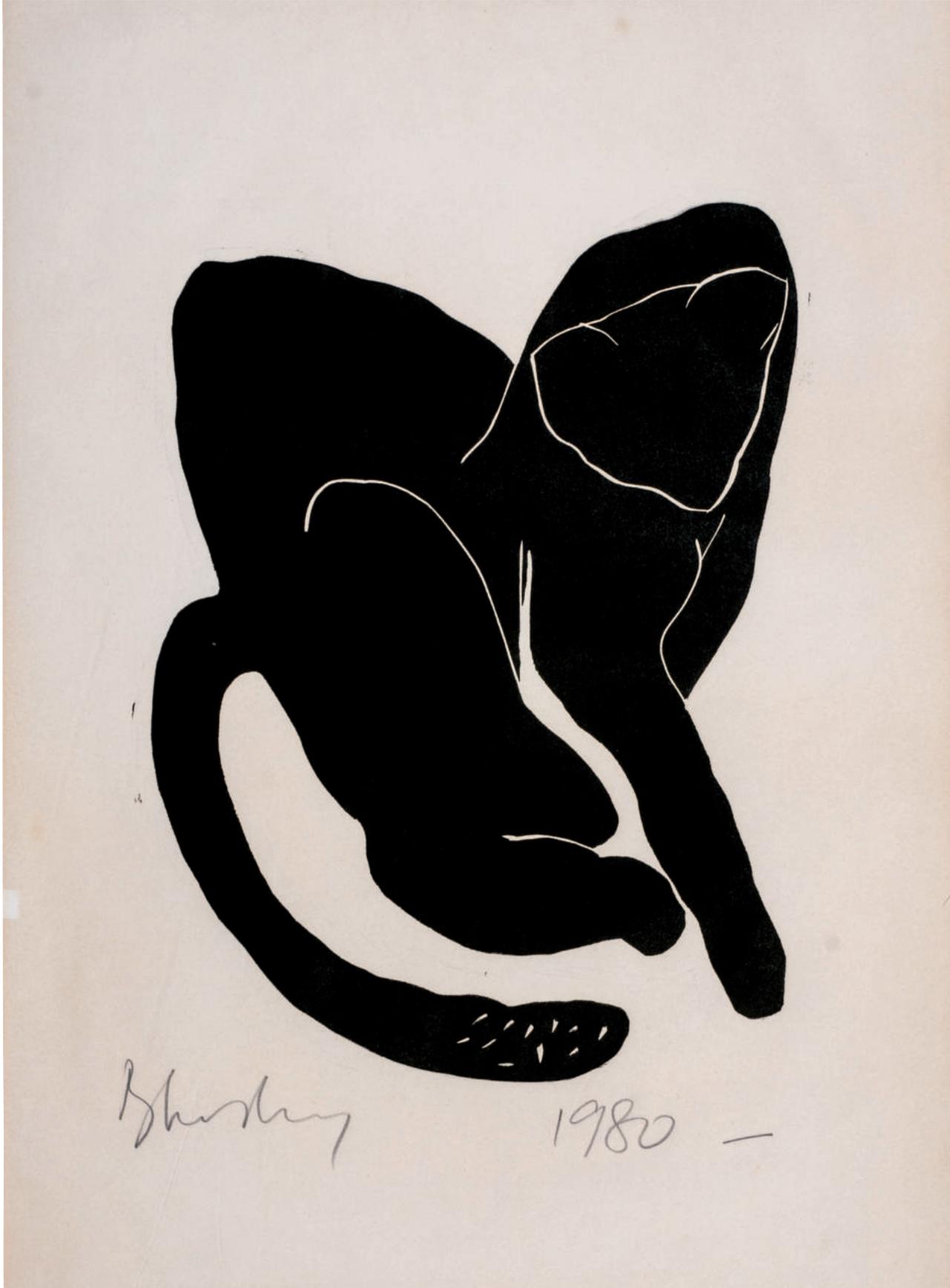
29×20 см

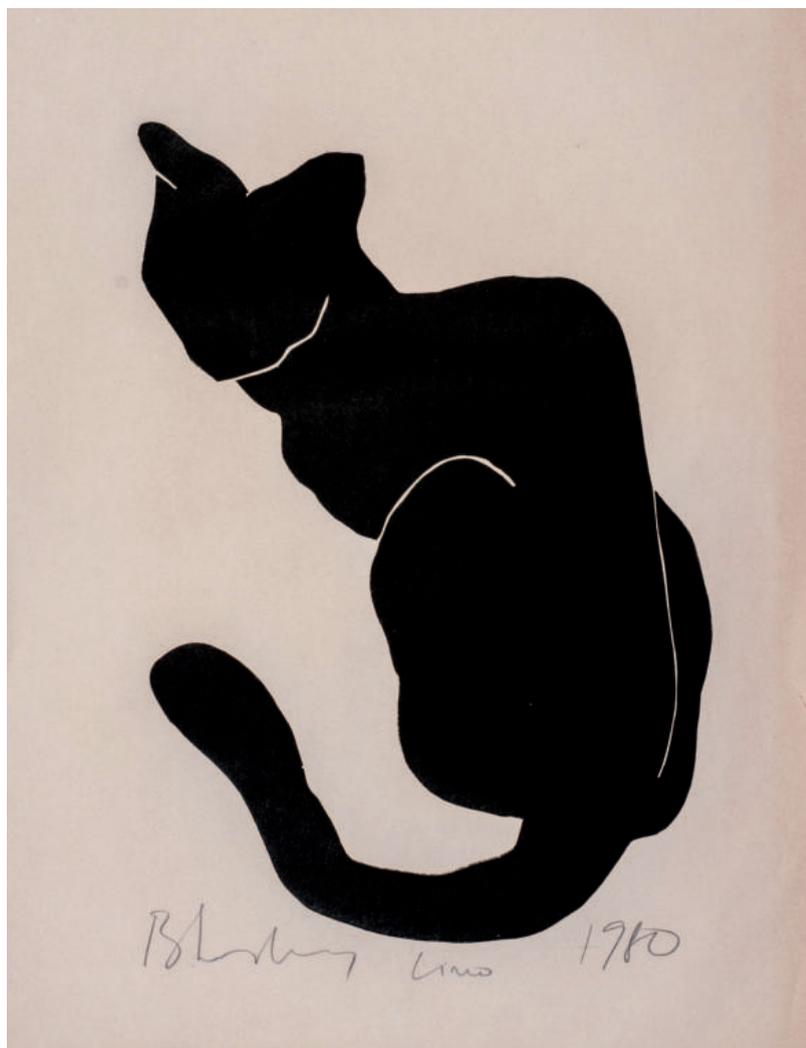
Подпись и дата: справа в нижнем углу *Bhaskar '82*

ГМВ, инв. № 7225 II

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Поступление: 1983 г., дар художника





73. Р. Б. БХАСКАРАН. КОШКА I

1980 г.

бумага, линогравюра

57×37,5 см

Подпись и дата: внизу слева *Bhaskar'1980*

ГМВ, инв. № 7230 II

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Публикации: Шептунова И. И. “Заметки о современном искусстве Индии” // *Искусство*, 1983, № 12, с. 55

Поступление: 1983 г., дар художника

74. Р. Б. БХАСКАРАН. КОШКА II

1980 г.

бумага, линогравюра

57×37,5 см

Подпись и дата: внизу в центре *Bhaskar1980 lino*

ГМВ, инв. № 7231 II

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Публикации: Шептунова И. И. “Заметки о современном искусстве Индии” // *Искусство*, 1983, № 12, с. 59

Поступление: 1983 г., дар художника



75. МАДХВИ ПАРЕКХ. ПРАЗДНИК

1981 г.

бумага, восковой карандаш

37,5×54,5 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу на деванагари *Мадхви Парекх 81*

ГМВ, инв. № 7228 П

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Публикации: Шептунова И. И. "Заметки о современном искусстве Индии" // *Искусство*, 1983, № 12, с. 55

Поступление: 1983 г., дар художника

76. МАДХВИ ПАРЕКХ. ТАНЦУЮЩИЕ КОБРЫ

1982 г.

бумага, тушь

28,5×19 см

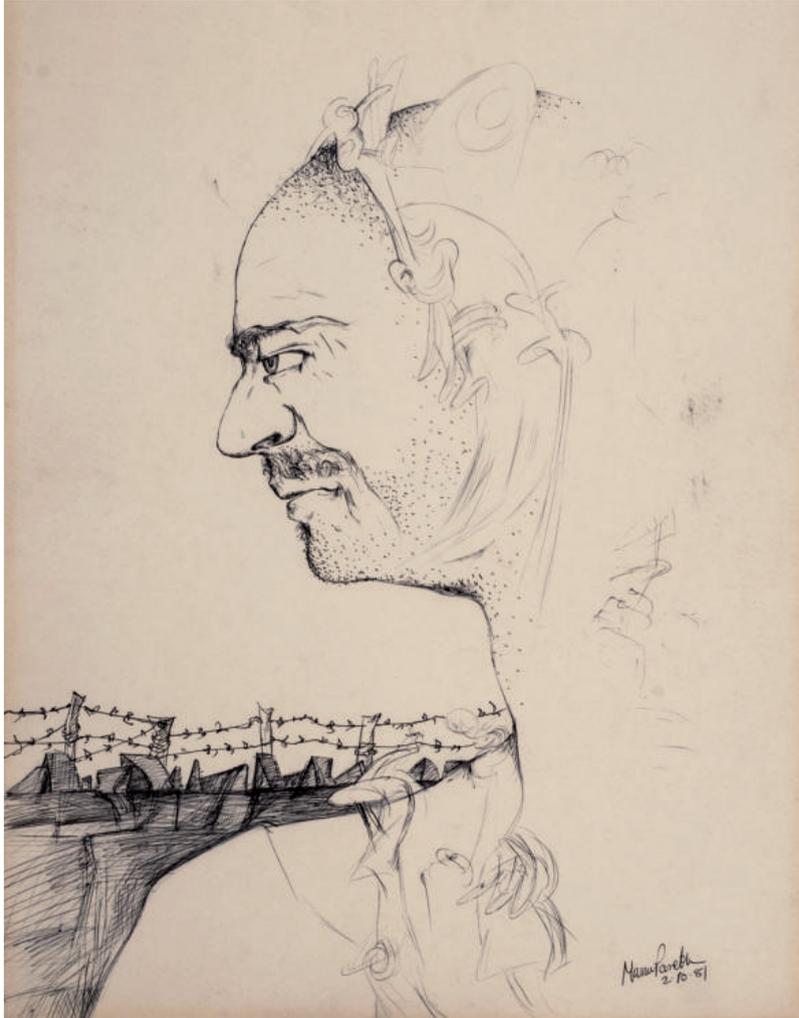
Подпись и дата: в правом нижнем углу на деванагари *Мадхви 82*

ГМВ, инв. № 7229 П

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Поступление: 1983 г., дар художника





77. МАНУ ПАРЕКХ. ПРОФИЛЬ I

1980 г.

бумага, уголь

57,5×41 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *Manu Parekh, 11. 10. 80*

ГМВ, инв. № 7361 II

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Публикации: Шептунова И. И. “Заметки о современном искусстве Индии” // *Искусство*, 1983, № 12, с. 57

Поступление: 1983 г., дар художника

78. МАНУ ПАРЕКХ. ПРОФИЛЬ II

1981 г.

бумага, тушь

52×38,5 см

Подпись: в правом нижнем углу *Manu Parekh 2. 10. 81*

ГМВ, инв. № 7362 II

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Публикации: Шептунова И. И. “Заметки о современном искусстве Индии” // *Искусство*, 1983, № 12, с. 57

Поступление: 1983 г., дар художника







79. МАНУ ПАРЕКХ. ПЕЙЗАЖ

1981 г.

бумага, акварель

51,5×38,5 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *Manu Parekh '81*

ГМВ, инв. № 7227 II

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Публикации: Шептунова И. И. "Заметки о современном искусстве Индии" // *Искусство*, 1983, № 12, с. 57

Поступление: 1983 г., дар художника

80. ДЖАТИН ДАС. ДВЕ ФИГУРЫ

1966 г.

литография

44×57 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *JatinDas 66*

Надпись: внизу слева *litho / Bombay*

ГМВ, инв. № 10423 II

Поступление: 1995 г., дар художника



81. ДЖАТИН ДАС. ЖЕНЩИНА

1966 г.

литография

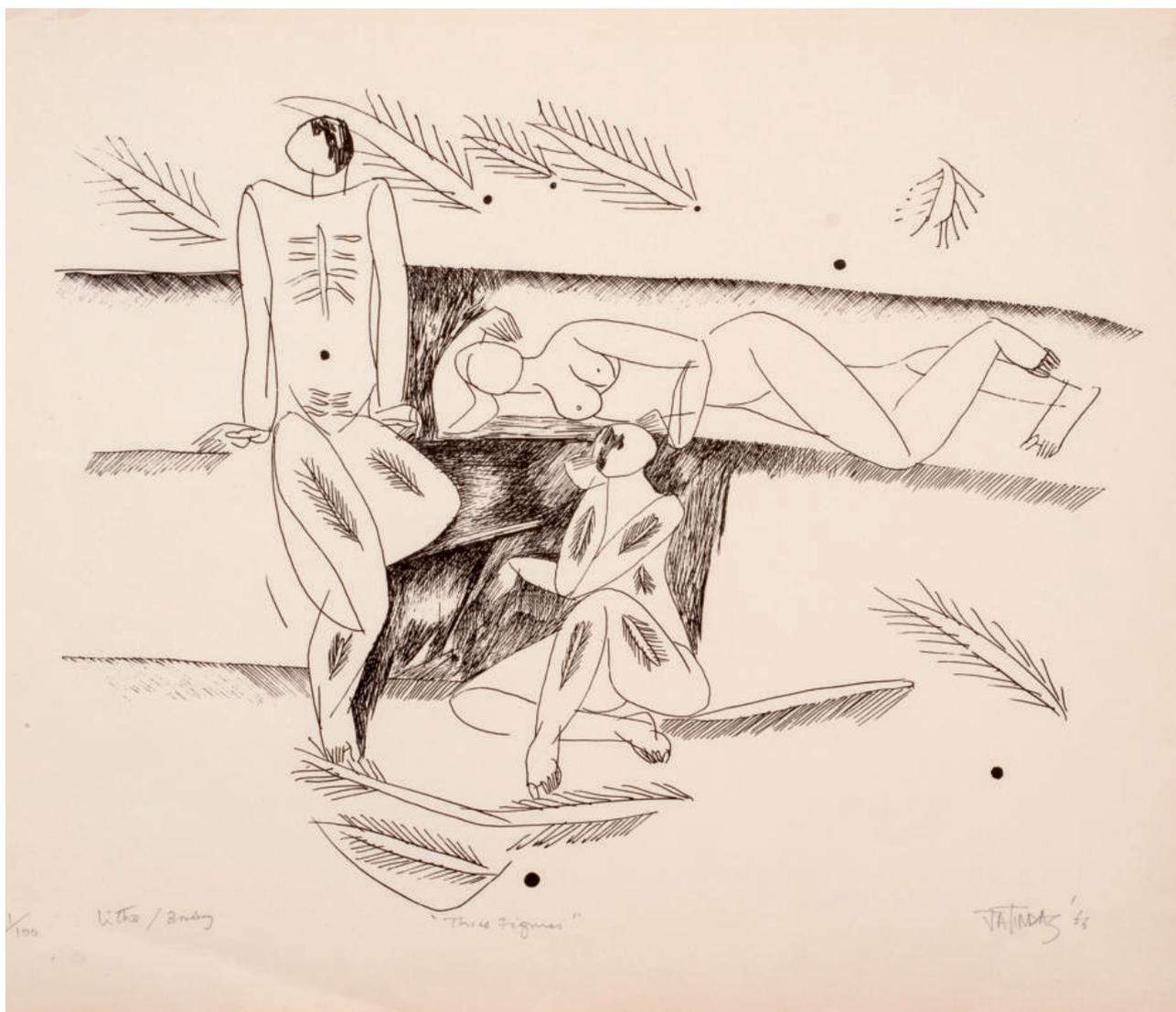
44×57 см

Подпись: в правом нижнем углу *JatinDas 66*

Надпись: внизу слева *litho / Bombay; "Woman"*

ГМВ, инв. № 10424 II

Поступление: 1995 г., дар художника



82. ДЖАТИН ДАС. ТРИ ФИГУРЫ

1966 г.

литография

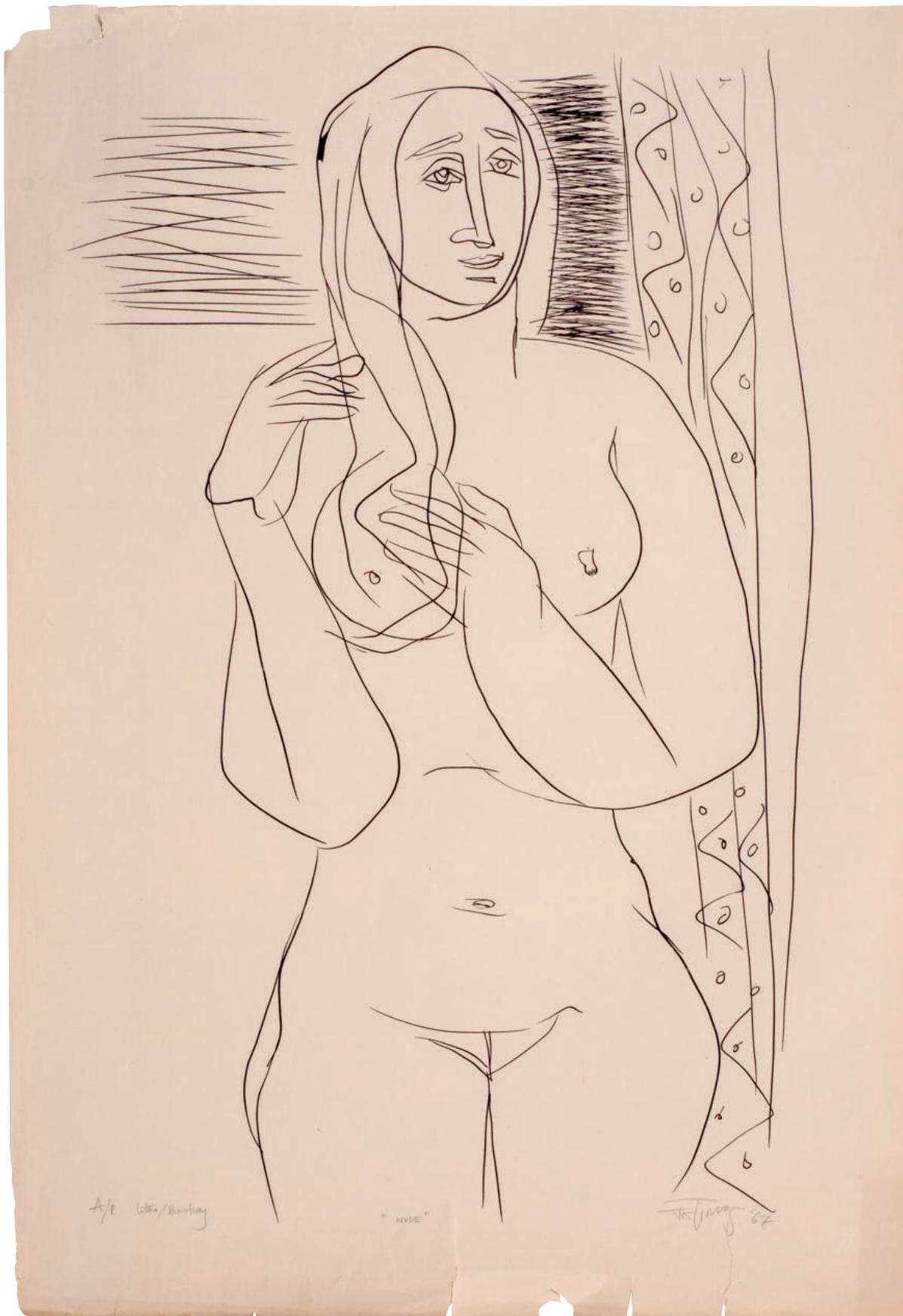
45×57 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *JatinDas 66*

Надпись: внизу слева *litho / Bombay*

ГМВ, инв. № 10425 II

Поступление: 1995 г., дар художника





83. ДЖАТИН ДАС. ОБНАЖЕННАЯ

1967 г.

бумага, автолитография

84,8×54,7 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *JatinDas 67*

Надпись: внизу слева *litho / Bombay*

ГМВ, инв. № 9163 II

Поступление: 1995 г., дар художника

84. ДЖАТИН ДАС. ДЕРЕВЬЯ НА ВЕТРУ

1967 г.

бумага, литография

49×71 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *JatinDas 67*

Надпись: внизу слева: *litho / Bombay*; в центре: “*Swinging Trees*”; справа: *for Irene*.

ГМВ, инв. № 8570 II

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Публикации: Шептунова И. И. “Заметки о современном искусстве Индии” // *Искусство*, 1983, № 12, с. 56

Поступление: 1983 г., дар художника





85. ДЖАТИН ДАС. СОЗЕРЦАНИЕ

1976 г.

бумага, автолитография

71×65 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *JatinDas 76*

Надпись: внизу слева *Artist's Print, Serigraph*; справа *Figure in Contemplation*

ГМВ, инв. № 8571 II

Выставки: 1983 г., выставка даров индийских художников, ГМВ, Москва

Публикации: Шептунова И. И. "Заметки о современном искусстве Индии" // *Искусство*, 1983, № 12, с. 54

Поступление: 1983 г., дар художника

86. ДЖАТИН ДАС. РУКА В ВОЗДУХЕ

1987 г.

бумага, шелкография, авторская печать

66,8×44,7 см

Подпись и дата: в правом верхнем углу *JatinDas 87*

Надпись: внизу слева *Serigraph / Hand in the Air*

ГМВ, инв. № 9162 II

Поступление: 1995 г., дар художника





87. ДЖАТИН ДАС. НАЗАД К МИРУ

1985 г.

бумага, шелкография, авторская печать

77,8×54,7 см

Подпись и дата: внизу справа *JatinDas 85*

Надпись: внизу слева *Back to the World* и *Serigraph*

ГМВ, инв. № 9161 II

Поступление: 1995 г., дар художника

88. ДЖАТИН ДАС. ДВЕ ГОЛОВЫ

1978 г.

литография

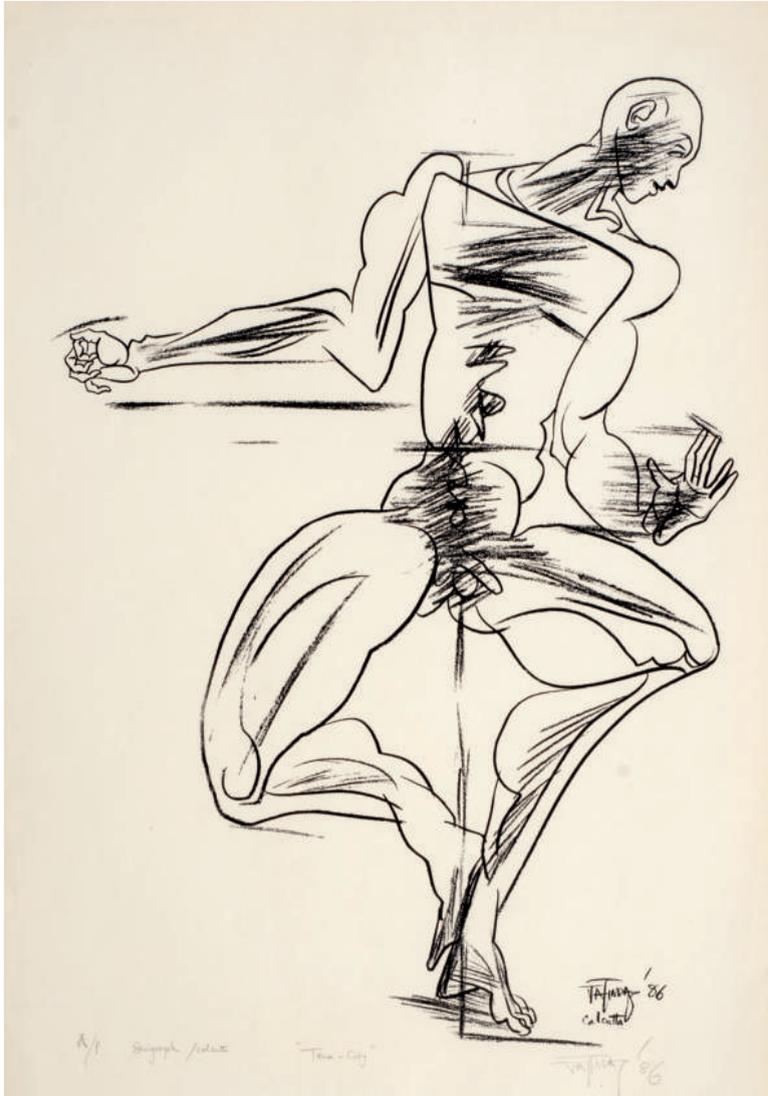
72×50 см

Подпись и дата: внизу справа *JatinDas 78*

Надпись: внизу слева *lithograph / Germany* и *Two Heads*

ГМВ, инв. № 10422 II

Поступление: 1999 г., дар художника



89. ДЖАТИН ДАС. ТЭНА-СИТИ

1986 г.

бумага, шелкография, авторская печать

83,7×58,7 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *JatinDas 86*

Надпись: внизу слева *Serigraph/Calcutta Tena-city*

ГМВ, инв. № 9164 II

Поступление: 1995 г., дар художника

90. ДЖАТИН ДАС. ОБНАЖЕННАЯ

1991 г.

бумага, шелкография

68,5×50 см

Подпись и дата: в правом нижнем углу *JatinDas91*

Надпись: внизу слева *Serigraph / Celestial Woman*

ГМВ, инв. № 10421 II

Поступление: 1999 г., дар художника



A/P Scitigraph

"celestial woman"

J. J. 91



91. МАНОХАР КОЛ. ЗАКАТ

1998 г.

бумага, акварель

27×38,8 см

Подпись и дата: справа в нижнем углу *Manohar Kaul 1998*

Надпись на обороте: *Presented for Irena as a gift. ManoharKaul. 27/1/98. Artist Manohar Kaul.*

1998. Watercolour. Adress 613 NewDelhi / Delhi 11 00 92

ГМБ, № 2971 НВ II

Поступление: 1998 г., дар художника

152

ПРИЛОЖЕНИЯ

КРАТКИЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ИНДИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

АМБЕРКАР, Васант Р. (р. 1907). Получил образование в художественном колледже института С. Дж. Халданкара (S. J. Haldankar Institute, Wilson College). В 1935 г. становится секретарем Бомбейского отделения Общества индийского искусства (Art Society of India, Bombay), в 1943 г. издает каталог выставки в честь «серебряного юбилея» этого общества. В первые годы по достижении независимости Индии активно участвует в развитии художественного процесса в Махараштре в качестве председателя Комитета по реорганизации при правительстве Бомбейского президентства (1947). В 1946-1949 гг., после основания Лалит Кала Академи, становится президентом Бомбейского общества индийского искусства. Сотрудничает с М. Р. Ачарекаром, Ману Тхакурором, писателем и искусствоведом М. Р. Анандом. В последующие годы главное внимание уделяет организации художественной жизни Индии, а также преподаванию. В 1962 г. состоялась персональная выставка художника под названием «Навстречу свету» («Towards Light»).

АЧАРЕКАР, Мурлидхар Рамачандра (1907-1979). Учился в частном художественном институте Кеткара (Ketkar Institute of Art) в Бомбее. Мастер акварельных работ большого размера. Персональные выставки: 1937, 1954, 1956, 1958 гг. Участник групповых выставок 1930, 1932, 1973 гг. Обладатель серебряной медали Бомбейского общества индийского искусства (Bombay Art Society) (1930), премии махараджи Бхавнагара, Бомбей (1932).

БАНЕРДЖИ, Сатиендронатх (р. 1897). Художник школы Бенгальского Возрождения, участник кружка семьи Тагоров в Джорашанко и Шантиникетоне. Преподаватель в художественном колледже в Калькутте (Calcutta College of Arts).

БИШТ, Ранбир Сингх (1928-1998). Художник-пейзажист, работавший в различной технике, пользовался гуашью, акварелью, акриловыми красителями на различных поверхностях. Преподаватель и ректор художественного колледжа при университете в Лакхнау. Обладатель награды президента Индии «Падма Шри» за вклад в искусство (1991).

БХАСКАРАН Р. Б. (р. 1942). Окончил Государственный художественный колледж в Мадрасе (ныне Ченнаи), заведующий факультетом графики и преподаватель в том же учебном заведении. В 1987 г. становится почетным секретарем регионального центра Лалит Кала Академи в Ченнаи, с 1995 г. – ректором Государственного художественного колледжа в Ченнаи. В 2000 г. получает почетное

звание заслуженного художника Лалит Кала Академи. Участник художественных выставок в Мадрасе, Чоламандале, выставок AIFACS в Дели и других городах Индии, а также Выставке современного индийского искусства на Фестивале Индии в Москве в 1987 г. и в Культурном центре имени Джавахарлала Неру при посольстве Республики Индия в Москве в 1984 г.

ГУПТО, Самарендронатх (?). Современник Нондолала Бошу и Ошиткумара Халдара, принадлежал к первой группе воспитанников Обониндронатха Тагора. Присоединился к кружку Тагоров в 1907 г., в 1909-1911 гг. участвовал в копировании росписей Аджанты. Позднее – директор Центрального музея в Лахоре (Central Museum, Lahore).

ДАЛАЛ, Наина (р. 1935). Родилась в Бароде (Вадодара), художественное образование получила в Университете Бароды, затем в Политехническом институте в Лондоне. Преподавала в Университете Бароды. Участвовала в групповых выставках художников-графиков (Senefelder Group of Artists Lithographers) в Лондоне (1961-1963), «Художников Южной Азии» (South Asian Artists) в Дурхане, Великобритания (1962), «Group 8» в Калькутте (1989). Литография «Ожидание» (1962) с дарственной надписью автора была передана в ГМВ Ратаном Париму, супругом Наины Далал.

ДАС, Аруп (1924-2004). В 1957 г. получил диплом Государственного колледжа искусств и ремесел в Калькутте. Провел несколько персональных выставок в Индии, на Ближнем Востоке, в Европе и Латинской Америке в период с 1957 по 1985 г. Награжден национальной премией Лалит Кала Академи в Дели (1956), премиями AIFACS (1954-1956), Серебряным почетным знаком премьер-министра Индии (1957), золотой медалью «Падма Шри» (1961). Член Совета AIFACS с 1950 г. Работы представлены в музеях и коллекциях Канады, США, Швейцарии, Англии, Польши, Чехии, Венгрии, Австралии, Болгарии, России, Японии и Египта.

ДАС, Джатин (р. 1941). Получил диплом в Бомбейском художественном колледже (Sir J. J. School of Art) в 1963 г. Участник многочисленных выставок в Индии и за рубежом: с 1962 по 1999 г. провел 48 персональных выставок, участвовал в 128 групповых национальных выставках, в том числе в Выставке современного индийского искусства на Фестивале Индии в Москве в 1987 г. В 2001 г. создает стенопись в Сансад Бхаван – здании парламента в Дели. Обладатель наград Бомбейского общества искусств (1965), AIFACS (1972, 1976), «Бхарат Бхаван Биеннале» в Бхопале (1992), национальной премии «Падма Бхушан» (2012).

ДАС, Харен (1921-1993). Завершил шестилетний курс обучения в Государственном колледже искусств и ремесел в Калькутте в 1944 г., после чего (1945-1946) учился в аспирантуре под руководством Р. Н. Чакраборти. С 1947 по 1981 г. преподавал в этом же колледже на факультете графических искусств. Участник международных выставок графических искусств в ГДР, Японии, Италии, Норвегии, Китае, Австралии, Швейцарии. Награжден золотыми медалями на выставках Академии искусств в Калькутте (1949, 1950, 1954), Хайдарабаде (1949, 1955), золотой медалью на выставках Академии художеств («Шилпа Кала Паришад») в Патне (1950, 1951, 1958), золотой медалью Общества художников в Мадрасе (1958).

ДЕ, Бирен (1926-2011). Учился в Государственном колледже искусств и ремесел в Калькутте (1944-1949), преподавал в Школе искусств в Дели (1952-1964), жил и работал в Нью-Йорке на стипендию Фулбрайта (1959-1960). Посещал Великобританию, ФРГ, Чехословакию и Советский Союз. Персональные выставки в Дели,

Бомбее и Германии (1951-1978). Участвовал в показах Майского салона в Париже (1951), Биеннале в Сан-Паулу (1959), в Венеции (1962), Биеннале Майнити в Токио, Триеннале-Индия в Дели (1968, 1971, 1975, 1978, 1982), в выставках в Японии (1979-1980), художников-неотантристов из Индии в ФРГ (1983, 1984), в Лос-Анджелесе (1985) и Австралии (1986), участник выставки современного индийского искусства на Фестивале Индии в Москве в 1987 г. Обладатель национальных премий по живописи (1958, 1964).

КОЛ, Манохар (р. 1925). Принадлежит к старшему поколению индийских художников, активно строивших основы художественной жизни страны. Живет и работает в Дели, однако его родина – город Сринагар в Кашмире, где он учился в Технологическом институте. Затем продолжил образование в Лондоне и получил степень магистра искусств. В течение многих лет исполняя обязанности председателя AIFACS, является редактором и издателем нескольких периодических изданий – «Art News» («Новости искусства»), «Roop Lekha» («Образ и текст»), «Kala Darshan» («Зеркало искусства»). Автор монографий «Trends in Indian Painting» (1961) и «Kashmir: Hindu, Buddhist and Muslim Architecture» (1977), многочисленных статей в периодике. Известен и как талантливый фотохудожник. В его живописи маслом, темперой и акварельных работах главное место уделено пейзажам Кашмира. В 1983 г. прошла ретроспективная выставка в честь тридцатилетия деятельности художника в AIFACS, в 1984 г. – персональная выставка в Shridharani Gallery в Дели, в 1985 г. – еще одна большая выставка в AIFACS, посвященная Гималаям, в 1990 г. – выставка акварелей. В 1991 г. Манохар Кол участвовал и в ежегодной Национальной художественной выставке в Дели.

ЛАЛКАКА, Джехангир Ардешир (1884-1967). Художник-портретист. Родился в Ахмадабаде, в 1903 г. поступил в Бомбейский художественный колледж (Sir J. J. School of Art), в 1908 г. приезжает в Лондон, где продолжает образование сначала в художественной школе Вестминстерского аббатства (Westminster School of Art), а затем в художественной школе Св. Иоанна (St. John Art School). В 1913 г. возвращается в Индию, работает в Бомбее и Дели. В 1929 г. приглашается в Лондон для участия в создании портретной галереи дворца вице-короля в Дели (ныне Раштрапати Бхаван), для которой им был исполнен портрет короля Георга V. В 1931 г. возвращается в Бомбей, где работает как портретист. В 1931 г. становится вице-президентом Бомбейского художественного колледжа (Sir J. J. School of Art).

МАНЬЯН, полное имя СУБРАМАНЬЯН Т. В. (1924-1968). Художник-копиист и иллюстратор тамильских исторических журналов. Учился в Художественном колледже в Мадрасе (Ченнаи) под руководством К. Ч. С. Паникара и Д. П. Р. Чоудхури. Еще студентом был приглашен писателем и издателем Калки Кришнамурти в качестве иллюстратора исторической прозы. Вместе с К. Кришнамурти путешествовал по Тамилнаду и другим областям Индии, копировал росписи храмов Аджанты, Эллары, Хампи, Бадами, Мамаллапурама и Танджавура, работал как художник-сценограф в кинематографе при съемке исторических фильмов. При работе использовал разнообразные технические приемы и красители.

ПАРЕКХ, Мадхви (р. 1942). Работы Мадхви Парекх были представлены на национальной выставке «Пространство живописи» («Pictorial Space») в Лалит Кала Академи (1977), Третьей Триеннале-Индия (1974), а также на совместной выставке с Ману Парекхом в Дели (1977). В 1973 г. она получает Национальную премию.

Ее большая картина маслом «Человек из деревни» (178x102 см) экспонировалась на выставке в Культурном центре имени Джавахарлала Неру при посольстве Индии в Москве (1984).

ПАРЕКХ, Ману (р. 1939). В 1962 г. получил диплом по живописи в Художественном колледже Sir J. J. School of Art в Бомбее. Работал как художник сцены, актер. В 1964 г. переехал в Калькутту, где оставался до 1974 г. Провел несколько персональных выставок, был включен в групповые выставки и участвовал в Третьей (1975) и Четвертой (1978) Триеннале-Индия, а также в выставке современного индийского искусства на Фестивале Индии в Москве в 1987 г. От президента AIFACS получил серебряную медаль (1972) и премию (1974).

ПАРИМУ, Ратан (р. 1936). Родился в Сринагаре (Кашмир). Один из ведущих художников и историков искусства в современной Индии. В течение долгого времени является профессором Университета Бароды (Ваходара). Живопись и графика Р. Париму включены в собрание Национальной галереи современного искусства в Дели. Среди его книг: «Paintings of the Three Tagores» (1973), «Studies in Modern Indian Art» (1975), «Life of Buddha in Indian Sculpture» (1982), «Sculptures of Sheshashayi Vishnu» (1983), «The Paintings of Rabindranath Tagore» (1989), «The Pictorial World of Gaganendranath Tagore» (1995), «Studies in Indian Sculpture» (1999).

ПИНГАЛИ Н. С. (даты неизвестны). Скульптор-портретист и живописец, преподаватель отделения архитектуры, а также факультета монументальной скульптуры и мемориального портрета в Университете Бароды (ныне Ваходара).

РАЙ, Джамини (1887-1972). Родился в Западной Бенгалии, в Белиаторе, в округе Банкура – центре керамического производства. Сын художника-любителя Раматарана Рая. В 16 лет поступил в Государственную художественную школу (Government School of Art) в Калькутте, где изучал портретную живопись в европейской академической манере. Позже обращается к традиционной народной росписи и вырабатывает собственный стиль. В 1934 г. награжден золотой медалью вице-короля Индии. Первая персональная выставка состоялась в 1938 г. в Калькутте. Участник многих выставок в Индии и за рубежом, награжден правительственной премией «Падма Бхушан» (1955). Живопись художника хранится в Национальной галерее современного искусства в Нью-Дели, а также в музеях Калькутты и других городов Индии.

САГАРА, Пираджи (1931-2014). Получил степень магистра гуманитарных наук в Бомбейском художественном колледже (Sir J. J. School of Art) в 1960 г. С 1963 г. преподает в Ахмедабадской школе архитектуры. В 1964-1978 гг. состоялось несколько персональных выставок в Ахмедабаде, Бомбее, Дели. Участвовал в групповых показах в павильоне Индии на выставке «Экспо-67» в Монреале, Биеннале в Сан-Паулу (1971), Второй Триеннале-Индия (1971), выставке современного индийского искусства на Фестивале Индии в Москве (1987). Удостоен золотой медали Калькуттской академии искусств (1961), Национальной премии Лалит Кала Академи в Дели (1963).

СЕЙИД БИН МОХАММЕД (даты неизвестны). Преподаватель живописи в художественном колледже в Хайдерабаде в 1950-1960-х гг.

СЕН, Абани (1905-1972). Получил художественное образование в Государственном колледже искусств и ремесел в Калькутте, где учился под руководством Перси Брауна. Преподавал в художественном колледже братьев Шароды и Бароды

Укил (Ukil School of Art) в Дели. В 1931 г. являлся одним из организаторов Союза молодых художников, а в 1932 г. – Калькуттского центра художников-бунтарей. Участник выставок в Художественном клубе Наинитал (Nainital Art Club) (1928), в калькуттской Академии литературы и искусства (Academy of Fine Arts and Literature) (1933-1934), Художественном собрании Бихара (Bihar Silpakala Parishad) в Патне (1944-1947), ежегодной выставке (Annual Exhibition) в Бомбее (1947), 17th и 18th ежегодной выставке (Annual Exhibitions of AIFACS) в Нью-Дели (1948, 1949), ABC Gallery в Нью-Йорке (1952), Всеиндийской художественной выставке в Дели (1954), в выставке в честь серебряного юбилея AIFACS (1955), выставке «Современная традиционная индийская живопись» в программе Фестиваля Индии в СССР в 1987 г. Обладатель первых премий на выставках в 1928, 1933, 1945, 1947, 1949 гг.

СЕН, Бирешвар (1898-1974). В 1921 г. получил степень магистра по специальности культура Англии, в 1923 г. назначен преподавателем английской литературы в Бихарском национальном колледже. В 1918 году знакомится с Обониндронатом Тагором и Нондолалом Бошу, затем в течение шести лет сотрудничает с ними. В 1932 г. посещает долину Кулу, где знакомится с Николаем Рерихом. Вдохновленный его искусством, начинает писать гималайские пейзажи небольшого размера, выполненные гуашью и акварелью. Принимает пост директора Государственного колледжа искусств и ремесел в Лакхнау. Работы были представлены на выставках 1950-1960х гг. в Москве и на выставке «Современная традиционная индийская живопись» в программе Фестиваля Индии в СССР в 1987 г. Живопись Бирешвара Сена хранится в собраниях Майсора, Мумбаи, Академии художеств в Калькутте, в Национальной галерее современного искусства в Нью-Дели.

СЕН ШАРМА, Амулья Гопал (даты неизвестны). Хранитель фондов в Ashutosh Museum при Калькуттском университете в 1950-х гг. Живописец, близкий мастерам школы Бенгальского Возрождения. Участник выставки 1953 г. в СССР. В 1960-х гг. выполнил росписи (панели № 15 и 16) в галерее парламента Индии (Сансад Бхаван).

СМАРТ, Бхану (даты неизвестны). Бомбейский художник. Дата рождения неизвестна, но критики причисляют его к младшему поколению модернистов, включая в эту группу Н. С. Бендре, Судхира Кхастгира, Расиклала Парекха, Й. К. Шуклу, К. К. Хеббара, С. Д. Чавду и целый ряд художников, воспитанных в бомбейском колледже Sir J. J. School of Art. В 1934 г. в Лондоне с невероятным успехом прошла выставка современного индийского искусства «Modern Indian Art», участником которой был и Бхану Смарт.

ТХАКУР СИНГХ, С. Д. (1894-1976). Первое художественное образование получил в школе у своего учителя Мохаммеда Алама. Проучившись в Технологическом институте в Лахоре два года, отказывается от профессии инженера и по совету учителя уезжает в Бомбей, где под его руководством продолжает учиться и работать в театре декоратором. Общественная деятельность художника была связана с семьей Тагоров. В 1926 г. им было создано в Калькутте художественное объединение Пенджаба (Punjab Fine Art Society). В 1931 г. возвращается в Амритсар, где создает художественную школу Thakur Singh School of Art. В 1918 г. получает первый приз выставки в Симле, в Обществе искусств Симлы (Simla Fine Arts Society), а в 1924 г. – второй приз на выставке Британской империи («British Empire Exhibition»). Участвовал в групповых выставках в 1918 и 1924 гг. в Лондоне, Уэм-

бли, в 1953 г. – в Бомбее и Симле. В 1950 г. состоялись персональные выставки художника в Тривени Кала Сангхам в Калькутте, Театральной галерее Притхиви в Нью-Дели, в Галерее Назар в Амритсаре. Картины художника представлены в коллекциях Галереи современного искусства в Дели, Музея Золотого храма в Амритсаре, Академии художеств в Амритсаре, Пенджабском музее в Чандигархе, Раджастанском музее в Удайпуре, Саладжанг-музее в Хайдерабаде, частных собраниях в Индии и других странах. В 1953 г. его картины были представлены на выставках в Москве, Ленинграде и Будапеште.

ХАЛДАР, Ошиткумар (Асит Кумар) (1890-1964). С 1905 по 1911 г. изучал изобразительное искусство в Государственном колледже искусств и ремесел в Калькутте под руководством Обониндронатха Тагора. Копировал росписи Аджанты в экспедиции леди Херрингам в 1909-1911 гг., в пещерных храмах Багха (1917, 1921). С 1920 по 1923 г. возглавлял факультет искусств Кала Бхаван в университете Шантиникетона, в 1923-1924 гг. был директором Государственного колледжа искусств и ремесел в Джайпуре, в 1925-1944 гг. – директор Государственного колледжа искусств и ремесел в Лакхнау. Яркий представитель бенгальской школы живописи и «второй волны» Бенгальского Возрождения.

ХЕББАР, Катгинджери Кришна (1912-1996). В 1938 г. окончил Бомбейский художественный колледж, в 1949-1950 гг. учился в Академии Жульена в Париже. Избирался членом, а затем и председателем Совета Лалит Кала Академи. Устраивал многочисленные персональные выставки в городах Индии и за границей, участвовал в групповых выставках и международных показах на Биеннале в Сан-Паулу (1961), в Венеции (1962), в Токио, на Триеннале-Индия, в Москве и Ленинграде в 1950–1960-х гг., в выставке современного индийского искусства на Фестивале Индии в Москве в 1987 г. Обладатель золотой медали Бомбейского общества искусств, золотой медали Академии художеств в Калькутте, национальных премий Лалит Кала Академи, «Падма Шри» (1961). Работы представлены в Музее современного искусства в Париже, в музеях Польши, Чехии, в Национальной галерее современного искусства в Дели.

ХУСЕЙН, Макбул Фида (1915-2011). Учился в художественной школе в Индоре под руководством Н. С. Бендре, где получил первую награду – золотую медаль. Работал оформителем в кинотеатрах, посещал занятия в художественном колледже (Sir J. J. School of Art) в Бомбее. В 1940-х гг. – член Бомбейской группы прогрессивных художников. Наряду с живописью писал стихи, увлекался кинематографом (его фильм «Глазами художника» получил приз «Золотой медведь» на кинофестивале в Берлине в 1967 г.). Первая персональная выставка состоялась в 1950 г. в Бомбее. В 1955 г. награждается первой премией на Первой всеиндийской художественной выставке в Лалит Кала Академи в Дели, в 1966 и 1973 гг. получает награды премьер-министра Индии «Падма Шри» и «Падма Бхушан». Участник многочисленных выставок в Дели, Бомбее, Калькутте, в странах Европы и Америки, Японии и Гонконге. Участвовал в выставках в Москве 1950–1970-х гг. и в выставке современного индийского искусства на Фестивале Индии в СССР в 1987 г. В 1974 г. состоялась персональная выставка в ГМВ.

ЧОУДХУРИ, Дебипросад Рай (1899-1975). Получил художественное образование в Государственном колледже искусств и ремесел в Калькутте, занимался скульптурой под руководством Хиранмоя Рай Чоудхури. Преподавал в Индийском обществе восточного искусства в Калькутте, с 1929 по 1958 г. – директор

Государственной школы искусств и ремесел в Мадрасе. С 1953 по 1963 г. занимал пост президента Лалит Кала Академи в Нью-Дели. В 1955 г. в Токио избран президентом и директором Семинара искусства в ЮНЕСКО. Президент Индийского национального комитета Международной ассоциации изобразительных искусств (Париж). Мастер скульптурного портрета и монументальной скульптуры. Работы были представлены на выставках 1950–1960-х гг. в Москве и на выставках в программе Фестиваля Индии в СССР в 1987 г., на выставке «Дели глазами художника» в Москве (1999).

ШЕЙХ, Гулам Мохаммад (р. 1937). Окончил аспирантуру по классу живописи на факультете искусства Университета в Бароде (штат Гуджарат), учился в Королевском колледже искусств в Лондоне по стипендии Содружества в 1963–1966 гг. С 1960 г. состоялось несколько персональных выставок, принимал участие в выставках Биеннале в Токио (1963), в Париже (1967), в Болгарии, Бельгии и Польше (1974), на выставке по программе Фестиваля Индии в СССР в 1987 г., где экспонировались две его работы «Стена» и «Человек-2» («Man-2»). Обладатель национальной премии Лалит Кала Академи (1962) и поощрительной премии на Триеннале-Индия (1968).

ШУКЛА, Й. К. (1907–1986). Получил образование в бомбейском колледже Sir J. J. School of Art, а также в Королевской художественной академии в Риме и Национальном институте искусств в Пекине. Мастер графического искусства, использующий разнообразную технику: живопись, гравюру, офорт. Исследователь и преподаватель, причисляемый критиками к выдающимся мастерам графики XX в. Участвовал в создании росписей (панель № 42) в галерее парламента Индии (Сансад Бхаван).

ВЫСТАВКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ИНДИИ XX ВЕКА В СССР И РОССИИ

- 1953** г. Выставка индийского изобразительного искусства в СССР. Москва, Академия художеств СССР. На выставке экспонировались 194 работы, предоставленные Всеиндийским обществом изящных и прикладных искусств (AIFACS), 26 произведений из иных собраний, а также 106 репродукций и 52 фотографии. Выставка была организована в ответ на выставку советского искусства в Индии, проходившую в 1952 г. в Дели, Бомбее, Калькутте.
- 1955** г. Выставка «Культура и искусство Индии». Москва, выставочный зал Союза художников СССР.
- 1956** г. Выставка современного изобразительного искусства Индии. Москва, выставочный зал Московского отделения Союза художников СССР.
- 1961** г. Выставка репродукций картин Рабиндраната Тагора. К столетию со дня рождения. Москва, Государственный музей восточных культур (ГМВК). 60 произведений.
- 1962** г. Выставка «Современная живопись Индии». Москва, Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ). Выставка организована при содействии ССОД, было представлено 61 произведение.
- 1965** г. Выставка «Культура и искусство современной Индии». Москва, Дом дружбы с народами зарубежных стран.
- 1972** г. Выставка «Современная живопись Индии. Из собрания Национальной галереи современного искусства в Дели». Москва, выставочный зал Союза художников СССР. Было представлено 30 работ.
- 1972** г. Выставка скульптуры Садашивы Сатхе и Нетры Сатхе. Москва, Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ). Было представлено более 20 работ.
- 1974** г. Персональная выставка Макбула Фида Хусейна «Махабхарата». Москва, Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ). Было представлено 18 работ.
- 1974** г. Выставка «Современная живопись и графика Индии (из собрания Государственного музея искусства народов Востока)». Рига, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР. Были представлены 33 живописных и 21 графическая работы.
- 1982** г. Выставка «Амина Ахуджа. Индия. Живопись. Графика. Каллиграфия». Москва, Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ). Было представлено 23 работы.

- 1983** г. Выставка «Современные художники Индии Р. Б. Бхаскаран, Мадхви Парекх, Ману Парекх, Джатин Дас. Графика». Москва, Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ). Было представлено 11 работ, переданных авторами в собрание музея.
- 1984** г. Выставка современной индийской живописи. Москва, Культурный центр им. Джавахарлала Неру при посольстве Индии. Было представлено 39 работ.
- 1985** г. Выставка произведений Джасванта Сингха «Живописные мотивы». Москва, Дом дружбы с народами зарубежных стран. Были представлены 53 работы.
- 1987** г. Выставка произведений Нондолала Бошу. Москва, Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ). Выставка проводилась в преддверии фестиваля Индии в СССР. Были представлены 60 живописных и графических работ.
- 1987** г. Выставка «Современная индийская живопись. Из собрания Национальной галереи современного искусства, Дели». Москва, Государственная Третьяковская галерея на Крымском валу. Выставка проводилась в рамках фестиваля Индии в СССР и включала три раздела: (1) «Индийская живопись 1900-1947 гг. » (23 художника, 90 произведений); (2) «Три художника Индии. Рабиндранат Тагор, Амрита Шер-Гил, Джэммини Рой» (60 произведений); (3) «Современное индийское искусство последних трех десятилетий» (199 произведений: живопись – 115, графика – 37, скульптура – 47).
- 1996** г. Выставка «Рупанкар. Из собрания Музея современного искусства в Бхопале». Москва, Государственный музей Востока (ГМВ). Были представлены 73 работы.
- 1999** г. Выставка «Дели глазами художников. Из собрания Национальной галереи современного искусства, Нью-Дели». Москва, «Новый манеж». Выставка проводилась в рамках программы «Дни Дели в Москве». Были представлены работы 27 художников.
- 2001** г. Выставка произведений Ом Пракаша. Москва, Культурный центр им. Джавахарлала Неру при посольстве Индии. Было представлено 12 работ.
- 2007** г. Выставка «Современное искусство Индии – Индия 25». Москва, Галерея искусств Зураба Церетели. Было представлено более 40 работ.
- 2012** г. Совместная выставка произведений Манаса Роя (Ройманс) и А. Токарева «Рикша-блюз». Москва, Государственный музей Востока (ГМВ). Было представлено 49 работ индийского художника.

БИБЛИОГРАФИЯ

Приведенная ниже библиография носит справочный характер – автор постаралась учесть все известные ей работы по изобразительному искусству Индии XX в.

Аппасами Дж. “Современное индийское искусство. 1950-е годы” // *Современное индийское искусство последних трех десятилетий. Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР*. Москва/Нью-Дели, 1987, с. 13-22.

Аппасами Дж. “Современная графика Индии” // *Современное индийское искусство последних трех десятилетий. Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР*. Москва/Нью-Дели, 1987, с. 101-105.

Богданов Ф. Л. “Творчество Амриты Шергил” // *Искусство Индии*. М., 1969, с. 208-220.

Богданов Ф. Л., Потабенко С. И. “Изобразительное искусство” // *Культура современной Индии*. М., 1966, с. 92-111.

Войтов В. Е. Материалы по истории Государственного музея Востока. 1951-1970. Люди. Вещи. Дела. Под общей редакцией Г. П. Попова. Государственный музей Востока. Москва. 2006 (с. 283; 538-539; 547; 614).

Выставка индийского изобразительного искусства в СССР. Москва, 1953 г. Каталог. М., 1953.

Гамаюнов Л. С. “Выставка «Культура и искусство Индии»” // *Советское востоковедение*, 1955, № 4, с. 135-137.

Герасимов А. “Творчество великого индийского народа. В связи с выставкой «Культура и искусство Индии»” // *Искусство*, 1955, № 5, с. 43-52.

Горин И. “Искусство Индии сегодня” // *Искусство*, 1962, № 3, с. 47-52.

Грек Т. В. *Современные художники Индии. Комплект открыток*. М. 1963.

Гусева Н. Р. “Выставка индийской культуры и искусства” // *Советская этнография*, 1955, № 4, с. 141-144.

Дасгупта П. “Современное индийское искусство. 1940-е годы” // *Современное индийское искусство последних трех десятилетий. Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР*. Москва/Нью-Дели, 1987, с. 8-12.

Дели глазами художников. Дни Дели в Москве. 28 октября – 2 ноября 1999 г. Каталог выставки. Составитель Праяг Шукла. Куратор выставки Анджали Сен. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели. 1999.

- Замошкин А. “Современное искусство Индии” // *Искусство*, 1953, № 1, с. 75-84.
- Капур Г. “Современное индийское искусство. 1960-е годы” // *Современное индийское искусство последних трех десятилетий. Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР*. Москва/Нью-Дели, 1987, с. 23-28.
- Карпова Н. К. *Современная живопись и графика Индии. Из собрания Государственного музея искусства народов Востока. Каталог выставки*. Рига, 1974.
- Короцкая А. А. *Сокровища индийского искусства*. М., 1966.
- Котовская М. П. *Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии*. М., 1982.
- Культура и искусство современной Индии. Выставка. Москва, 1965. Каталог*. М., 1965.
- Лакшми П. “Индия и современное искусство” // *Индия*, 1980, № 3, с. 8-13.
- Малхотра Б. М. “Традиция в индийском искусстве” // *Индия*, 1980, № 3, с. 3-5.
- Малхотра Б. М. “Бхагат Сингх: великий патриот и мученик” // *Индия-Перспективы*, май 2002, с. 17-20.
- Потабенко С. И. “Линогравюры Читтапрасада” // *Творчество*, 1970, № 10, с. 24.
- Потабенко С. И. “О некоторых характерных чертах индийского изобразительного искусства в 60-х годах XX века” // *Современная Индия. Экономика. Политика. Культура*. М., 1972, с. 256-265.
- Потабенко С. И. “Религиозно-мифологические мотивы в искусстве современной Индии” // *Религии и атеизм в Индии*. М., 1973, с. 169-180.
- Потабенко С. И. “Искусство Индии сегодня” // *Азия и Африка сегодня*, 1976, № 10, с. 3-5.
- Потабенко С. И. “Застрявшие на модернистской мели” // *Советская культура*, 4 марта 1980.
- Потабенко С. И. *Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время. Конец XVIII – середина XX в.* М., 1981.
- Потабенко С. И. “О демократических традициях в современном изобразительном искусстве Индии” // *Индия 1981-1982. Ежегодник*. М., 1983, с. 253-269.
- Потабенко С. И. “Тема индуизма в современном индийском изобразительном искусстве” // *Индуизм: традиции и современность*. М., 1985, с. 230-240.
- Потабенко С. И. *Искусство независимой Индии. 1950-1970-е годы*. М., 2003.
- Потабенко С. И. “Искусство Индии. XII. Изобразительное искусство” // *Индия сегодня*. М., 2005, с. 511-515.
- Рой К., Фабри Ч. “Три художника Индии. Рабиндранат Тагор, Амрита Шер-гил, Джэммини Рой” // *Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР*. Москва/Нью-Дели, 1987.
- «Рупанкар». *Каталог выставки в Государственном музее искусства народов Востока из собрания Музея современного искусства в Бхопале*. М., 1996.
- Сихар Л. П. *Современная живопись Индии. Из собрания Национальной галереи современного искусства в Дели. Каталог выставки*. М., 1972.
- Современное изобразительное искусство Индии. Каталог выставки*. М., 1956.
- “Современные индийские художники” // *Индия*, 1975, № 4, с. 19-20.
- Субраманьян К. Г. “Современное индийское искусство последних трех десятилетий” // *Современное индийское искусство последних трех десятилетий. Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР*. Москва/Нью-Дели, 1987, с. 3-5.
- Томилина О. Н. *Современная живопись Индии. Комплект открыток*. М., 1968.
- Тюляев С. И. “Выставка индийского искусства” // *Искусство*, 1953, № 6, с. 44-56.

- Тюляев С. И. “Выставка искусства Индии” // *Искусство*, 1956, № 6, с. 65-70.
- Тюляев С. И. *Современное изобразительное искусство Индии. Выставка в Москве, 1956. Комплект открыток*. М., 1956.
- Тюляев С. И. *Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР*. М., 1955 (2-е издание – М., 1956).
- Тюляев С. И. “Мастер индийской живописи (о творчестве Д. П. Р. Чоудхури)” // *Творчество*, 1957, № 6, с. 27-28.
- Тюляев С. И. “Индийский художник Нандалал Бош” // *Искусство*, 1958, № 12, с. 60-64.
- Тюляев С. И. *Искусство Индии. Альбом*. М., 1958
- Тюляев С. И. “Современное изобразительное искусство Индии (живопись и графика)” // *Новейшая история Индии*. М., 1959, с. 679-699.
- Тюляев С. И. “Живопись. Скульптура. Художественное ремесло” // *Новая история Индии*. М., 1961, с. 713-728.
- Тюляев С. И. *Искусство Индии*. М., 1968.
- Укил Б. “Искусство должно быть национальным” // *Искусство*, 1960, № 2, с. 54-56.
- Хоскот Ш. С. “Индийский художник Хеббар” // *Иностранная литература*, 1958, № 3, с. 112-115.
- Чуйков С. А. *Образы Индии. Записки художника*. М., 1956.
- Шептунова И. И. “Обониндронатх Тагор и Нондолал Бошу – художники Бенгальского Возрождения” // *Искусство Индии*. М., 1969, с. 189-207.
- Шептунова И. И. “Некоторые вопросы эстетики живописи «Бенгальского Возрождения»” // *Народы Азии и Африки*. М., 1973, № 3, с. 101-108.
- Шептунова И. И. *Живопись Бенгальского Возрождения*. М., 1978.
- Шептунова И. И. (автор-составитель). *Амрита Шер-Гил. Альбом*. М., 1983.
- Шептунова И. И. “Заметки о современном искусстве Индии” // *Искусство*, 1983, № 12, с. 53-58.
- Шептунова И. И. *Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время*. М., 1984.
- Шептунова И. И. “О художественной жизни Индии” // *Искусство*, 1985, № 1, с. 52-57.
- Шептунова И. И. “Рабиндранат Тагор: эстетика” // *Искусство*, 1986, № 5, с. 42-46.
- Шептунова И. И. “Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве” // *Современная художественная культура в странах Азии и Африки*. М., 1986, с. 127-141.
- Шептунова И. И. “Фестиваль Индии в СССР и СССР в Индии. Современное искусство Индии” // *Искусство*, 1989, № 6, с. 49-53.
- Шептунова И. И. “Хаос и гармония: проблема синтеза в искусстве Индии” // *Синтез в искусстве стран Азии*. М., 1993, с. 74-104.
- Шептунова И. И. “Формы проектной культуры и традиции в истории Индии” // *Наука о культуре: итоги и перспективы. Информационно-аналитический сборник РГБ. Вып. 2. Проектная культура и традиционная культура*. М., 1995, с. 34-49.
- Шептунова И. И. “«Бремя белых» и диалог культур: у истоков современного индийского искусства” // *Взаимодействие художественных культур Востока и Запада*. М., 1998, с. 34-57.
- Шептунова И. И. “Повседневная жизнь города на празднике индийской культуры” // *Искусство*, № 43, ноябрь, 1999, с. 1.

- Шептунова И. И. "Путь и странник: парадигма романтического путешествия по земле Индостана" // *Темница и свобода в художественном мире романтизма*. М., 2002, с. 250-277.
- An Album of Nandalal Bose with a Biographical Note*. Calcutta, 1956.
- Anand M. R. *The Hindu View of Art*. Bombay, 1957.
- Anand M. R. "Contemporary Graphic: Genesis, Task, Technics" // *Marg*, 1966, vol. XIX, No. 4, p. 1-15.
- Appasamy J. "Contemporary Indian Art 1950's." // *Marg*, 1967, vol. XXI, № 1, Supplement, p. 6-12.
- Appasamy J. *Indian Paintings of the Company Period*. [New-Delhi, 1985].
- Archer M. Archer W. G. *Indian Painting for the British. 1770-1880*. Oxford, 1955.
- Archer W. G. *Indian Paintings*. N. Y., 1957.
- Archer W. G. *India and Modern Art*. N. -Y., 1959.
- Art Heritage-3. Season 1983-84*. New-Delhi, 1984.
- The Art Society of India. The Silver Jubilee. 1918-1943. Fine Art Exhibition*. Bombay, 1943.
- The Art Society of India. Fine Art Exhibition*. Bombay, 1944.
- The Art Society of India. Fine Art Exhibition*. Bombay, 1948.
- Ayyub A. S. "The Aesthetic Philosophy of Tagore" // *Rabindranath Tagore. Centenary Volume*. New-Delhi, 1961.
- Bose Nandalal. *Abanindranath Tagore. His Early Work*. Ed. by R. Chakravorty. Calcutta, 1951.
- Bose Ph. "Principles of Indian Silpasastras" // *Etudes d'orientalism, I/II*. Paris, 1932, p. 165-168.
- Chowla Rupika. *Surface and Depth. Indian Artists at Work*. Viking/Penguin Books, India, 1995.
- Contemporary Indian Paintings. Catalogue*. Indian Trade Fair, Moscow, 1984. Sponsored by Trade Fair Authority of India.
- Coomaraswamy A. *Transformation of Nature in Art*. Cambridge, 1934.
- Coomaraswamy A. *Introduction to Indian Art*. Adyar, 1956.
- Cousins J. H. "The Art Revival in India" // *Asia*, 1929, № 7, p. 557-561.
- Das Gupta P. "International Exhibitions: Thoughts and Counter Thoughts" // *Lalit Kala Contemporary*, № 26, 1978, p. 40-42.
- Das Gupta P. "The Calcutta Group. Its Aims and Achievements" // *Lalit Kala Contemporary*, № 31, April 1981, p. 8-11.
- Das J. "A Point of View" // *Lalit Kala Contemporary*, № 12-13, 1971, p. 46.
- Das J. *Body-spirited. Paintings*. New Delhi, 1999.
- Das R. S. *Nandalal Bose and Indian Painting*. Calcutta, 1958.
- Dey B. *India and Modern Art*. Santiniketan, 1959.
- Dhingra Baldoon. *Sher-Gil*. New Delhi, 1965.
- "Editorial" // *The Fifth Triennale-India 1982*. New Delhi, 1982.
- Fisher K. "The Calcutta Group" // *Marg*, 1953, vol. VI, № 4, p. 53-72.
- Gangoly O. C. "Modern Indian Painting" // *International Studio*, 1924, May, p. 18-20.
- Gangoly O. C. *Indian Art and Heritage*. Calcutta, 1957.
- Ghosh A. *The Renaissance in India*. Pondicherry, 1920.
- Ghulam Rasul Santosh. *Biodata. Catalogue*. Dubal, 1980.
- Glimpses of Indian Art (1947-1997). Catalogue*. Conceived by S. S. Bhagat. AIFACS, New Delhi, 1997.

- Goetz H. "Traditions and Creative Evolution in Indian Art" // *Marg*, 1961, March, vol. IV, N^o 2, Supplement, p. 2-8.
- Guna-Thakurta Tapati. *The Making of a New 'Indian' Art in Bengal c. 1850-1920*. Cambridge, 1992.
- Gupta P. D. "Contemporary Indian Art 1940's." // *Marg*, 1967, vol. XXI, N^o 1, Supplement, p. 1-5.
- Hajek Lubor. "Kalighat Pictures and Modern Indian Art" // *Annals of Naprstek Museum*, 1964, N^o 3, p. 31-42.
- Haldar A. K. *Art and Tradition*. Lucknow, 1938; второе издание: 1952.
- Haldar A. K. *Our Heritage in Art*. Lucknow, 1952.
- Havell E. B. *The Ideals of Indian Art*. London, 1911.
- Indian Art since the Early 40's. A Search for Identity*. Published by the Artists' Handicrafts Association of Cholamandal Artists' Village, Madras, 1974.
- Kapur Geeta. "Contemporary Indian Art 1960's." // *Marg*, 1967, vol. XXI, N^o 1, Supplement, p. 13-16.
- Karanjia Sofiya. *Speaking Art. Indian Legends and Myths Narrated by Traditional Artists and Craftsmen. Published on the occasion of the exhibition curated by Sofiya Karanjia at the Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (formerly Prince of Wales Museum of Western India)*. Mumbai, 2008.
- Karia Bhupendra. "Contemporary Graphic Artists" // *Marg*, 1966, vol. XIX, No 4, p. 15-52.
- Kaul M. *Trends in Indian Painting*. New-Delhi, 1961.
- Kaul M. *Kashmir: Hindu, Buddhist and Muslim Architecture*. Foreword by Dr. Karan Singh. New-Delhi, 1977.
- Krishnan S. A. "India National Exhibition 1966" // *Artasia*, 1967, vol. II, p. 39-44.
- Madhvi Parekh. *Manu Parekh. Exhibition of Drawings and Paintings. From 18th Januaty to 27th January 1977. Dhoomi Mal Gallery, New-Delhi. Catalogue*. New-Delhi, 1977.
- Madhvi Parekh. *Exhibition of Drawings and Paintings. From 20 October to 4 November 1978. Dhoomi Mal Gallery, New-Delhi. Catalogue*. New-Delhi, 1978.
- Major Trends in Indian Art. 50th Anniversary of India's Independence. Curated by Rm. Palaniappam. September 25 – October 12th 1997. Catalogue*. Published by: Lalit Kala Akademi, New Delhi, 1997.
- Malik Keshav. "Contemporary Art: Antecedents and Attitudes" // *Indian Art since the Early 40's. A Search for Identity*. Madras, 1974, p. 31-33.
- Malik Keshav. "Indian Art Pre- and Post-Independence" // *Glimpses of Indian Art (1947-1997)*. New Delhi, 1997, p. 11-15.
- Manas Roy (Roymans). "Ricksaw-blues". *Exhibition of Paintings. Catalogue*. Moscow, State Museum of Oriental Art, 2012.
- Manu Parekh. *Dhoomi Mal Gallery (Publications)*. New Delhi. 1974.
- Marxist Cultural Movement in India. Chronicles and Documents (1936-1947)*. Calcutta, 1979.
- Mehta N. G. "Trends of Modern Art in India" // *Indian Art and Letters*, 1945, N^o 1, p. 6-9.
- Mitter Parthi. *Art and Nationalism in Colonial India. 1850-1922. Occidental Orientations*. Cambridge, 1994.
- Mitter Parthi. *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-garde, 1922-1947*. Cambridge, 20
- Mookerjee A. *Modern Art in India*. Calcutta/New Delhi, 1956.
- Mookerjee A. "Artistic & Aesthetic Expressions" // *Marg*, 1964, vol. XVII, N^o 4, p. 11-17.

- Portfolio of Contemporary Paintings*. New Delhi, 1959.
- Rao R. D. P. R. *Choudhury and His Art*. Madras, 1943.
- Rao R. *Modern Indian Painting*. Madras, 1953.
- Rao R. *Contemporary Indian Art*. Hyderabad, 1969.
- Ray P. *Madhvi Parekh. Manu Parekh. Dhoomi Mal Gallery (Publications)*. New Delhi, 1977.
- Roy Kshitis. *Gaganendranath Tagore*. New-Delhi, 1964 (Contemporary Indian Art Series)
- “Seven Contemporary Artists” // *Marg*, vol. V, № 1, 1950, p. 34-47.
- Shende N. “The Research in Tantrism” // *Journal of Oriental Institute, University of Baroda*. 1963, vol. 13, №. 1, p. 49-63.
- Shukla Y. K. “Etchings” // - - - *I11 Weekly of India*, 1956, No. 40, p. 20-21.
- “Some Contemporary Artists” // *Marg*, vol. IV, № 3, 1950, p. 34-38.
- Son S. “Haren Das, the Print-Maker” // *Art Heritage*, 1983-1984, № 3, p. 21-23, 71-76.
- Sri Aurobindo. *The Significance of Indian Art*. Bombay, 1947.
- Studies in the Bengal Renaissance*. Ed. by A. Gupta. Sadarpur, 1958.
- Subramanyan K. G. “Modern Indian Art in the Last Three Decades” // *Indian Art since the Early 40's. A Search for Identity*. Madras, 1974, p. 16-19.
- Tagore Gaganendranath. *Souvenir*. Vol. 2. Calcutta, 1957.
- Tagore R. *Chitralipi. Principles of Indian Painting*. Vishvabharati, 1951.
- Thaker M., Venkatachalam G. *Present Day Painters of India*. Bombay, 1950.
- Venkatachalam G. *Contemporary Indian Painters*. Bombay, 1934; второе издание: 1950.
- Watt G., Brown P. *Indian Art at Delhi. Catalogue*. Calcutta, 1903.
- Welch S. C. *India. Art and Culture. 1300-1900*. N. -Y., 1992.
- Weldstädte der Kunst. Kalkutta. Museums*. Hrsg. von Heinz Mode. Leipzig, 1973.

КРАТКИЙ ГЛОССАРИЙ

алава – ритуальный танец.

алипона – сакральный чертеж на стене или на полу дома, оберег.

апсара («плывущая в водах») – небожительница, небесная певица и танцовщица.

бхакти (преданность, служение) – религиозное течение в индуизме; почитание единственного божества, избранного адептом, стремление к самоотождествлению с ним.

вастрахарана («похищение одежд») – сюжет из кришнаитской мифологии: юный бог похищает одежды купающихся пастушек-гопи и вешает их высоко на дереве над водоемом. Помимо объяснения его поступка как одной из обычных проказ существует и мистическое толкование сюжета – душа адепта должна стремиться к божеству обнаженной, полностью открытой перед его всезнанием.

гохуа – живопись кистью и тушью на бумаге в Китае, Японии, Корее.

деванагари – один из распространенных алфавитов Индии, применявшийся в классическом санскрите, ныне в языках хинди, маратхи, раджастхани, непали и др.

дхокра – медный сплав; скульптура или художественные изделия, выполненные из этого сплава.

дхокра-камары – мастера-ремесленники, владеющие техникой литья дхокры.

Курукшетра – священная земля рода Куру, поле битвы в эпосе «Махабхарата».

Мадхубани – округ в Бихаре; местный стиль художественной росписи.

мадья – вино: одно из «пяти М» – элементов тантрического ритуала.

макара – морское чудовище; в тантризме – «пять М», пять символов нетрадиционного поведения адептов.

мандала – круг, цикл, квадрат – одна из моделей сакральной символики.

манса – мясо: одно из «пяти М» – элементов тантрического ритуала.

матсья – рыба: одно из «пяти М» – элементов тантрического ритуала.

махатма – букв. «великая душа», святой.

мела – ярмарка

митхуна, майтхуна – соитие: одно из «пяти М» – элементов тантрического ритуала.

мудра – букв. «знак, печать», сакральные жесты в индуизме; система смысловых жестов в танце, театре; в тантризме – «мистическая жестикуляция» и «очищенное зерно» (одно из «пяти М» – элементов тантрического ритуала).

мула трикона – основной треугольник.

муладхара чакра – круг опоры.
нада бинду – первичное зерно.
най – духовой музыкальный инструмент.
онтохпур (букв. «внутренняя крепость») – женская половина дома.
падма – лотос.
Падма бхушан – Премия Лотоса, государственная награда в Республике Индия.
пат, патачитра – лубок, картинка религиозного или бытового содержания, обычно на грунтованной ткани (пата).
пратхама гарбха – первичный золотой зародыш.
раса – эмоция; эстетическая категория.
расамандала – пастушеский хоровод в честь Кришны.
санскара – обряды жизненного цикла.
сатьяграха – букв. «сила истины».
сударшана чакра – боевой диск Кришны.
тантра – букв. «ткань», религиозная система.
читракар – художник, живописец.
шахид – герой, мученик за веру.
шилпашастры – трактаты для художников, канонические правила.
янтра – амулет, магический знак, геометрический чертеж, опора, инструмент.

УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ ПОСТУПЛЕНИЯ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ

Амберкар В. Р. – кат. № 3
Бхаратхан М. – кат. № 1
Бхаскаран Р. Б. – кат. №№ 71-74
ВОКС – кат. №№ 45, 54, 67
Далал, Наина – кат. № 47
Дас, Джатин – кат. №№ 80-90
ДХВП – кат. №№ 4-8, 10-18, 20-31, 34, 36, 37, 39-44, 49-51, 55-62, 63, 65
Кол, Манохар – кат. № 91
Маньян (Субраманьян Т. В.) – кат. № 66
Михайлов Н. А. – кат. № 64
Музеи Московского Кремля – кат. №№ 33, 38
Парекх, Мадхви – кат. №№ 75, 76
Парекх, Ману – кат. №№ 77-79
Париму, Ратан – кат. № 46
Рай, Джамини – кат. № 9
Сагара, Пираджи К. – кат. № 35
Сейид Бин Мохаммед – кат. № 68
Сидоров В. М. – кат. № 32
Смарт, Бхану – кат. № 2
ССОД – кат. №№ 52, 53, 69
Хусейн М. Ф. – кат. № 70
Частное лицо – кат. № 19
Шейх, Гулам Мохаммед – кат. № 48

ТАБЛИЦА СООТВЕТСТВИЯ ИНВЕНТАРНЫХ НОМЕРОВ ПОРЯДКОВЫМ НОМЕРАМ КАТАЛОГА

Инв. № 1835 II – кат. № 1	Инв. № 3894 II – кат. № 40
Инв. № 1836 II – кат. № 2	Инв. № 3895 II – кат. № 43
Инв. № 1837 II – кат. № 3	Инв. № 3896 II – кат. № 41
Инв. № 1998 II – кат. № 25	Инв. № 3942 II – кат. № 44
Инв. № 1999 II – кат. № 23	Инв. № 3943 II – кат. № 42
Инв. № 2000 II – кат. № 26	Инв. № 3944 II – кат. № 39
Инв. № 2001 II – кат. № 27	Инв. № 4162 II – кат. № 33
Инв. № 2002 II – кат. № 28	Инв. № 4163 II – кат. № 38
Инв. № 2003 II – кат. № 29	Инв. № 4200 II – кат. № 13
Инв. № 2004 II – кат. № 30	Инв. № 4203 II – кат. № 31
Инв. № 2005 II – кат. № 22	Инв. № 4204 II – кат. № 61
Инв. № 2006 II – кат. № 56	Инв. № 4205 II – кат. № 35
Инв. № 2007 II – кат. № 14	Инв. № 4216 II – кат. № 36
Инв. № 2008 II – кат. № 20	Инв. № 4217 II – кат. № 12
Инв. № 2009 II – кат. № 21	Инв. № 4218 II – кат. № 57
Инв. № 2010 II – кат. № 55	Инв. № 4219 II – кат. № 58
Инв. № 2011 II – кат. № 49	Инв. № 4220 II – кат. № 17
Инв. № 2012 II – кат. № 50	Инв. № 4221 II – кат. № 60
Инв. № 2013 II – кат. № 51	Инв. № 4222 II – кат. № 24
Инв. № 2034 II – кат. № 34	Инв. № 4223 II – кат. № 37
Инв. № 2035 II – кат. № 8	Инв. № 4224 II – кат. № 65
Инв. № 2036 II – кат. № 18	Инв. № 4225 II – кат. № 59
Инв. № 2037 II – кат. № 15	Инв. № 4226 II – кат. № 62
Инв. № 2038 II – кат. № 7	Инв. № 4227 II – кат. № 10
Инв. № 2039 II – кат. № 11	Инв. № 4228 II – кат. № 63
Инв. № 2040 II – кат. № 5	Инв. № 4340 II – кат. № 52
Инв. № 2041 II – кат. № 16	Инв. № 4706 II – кат. № 68
Инв. № 2042 II – кат. № 4	Инв. № 4715 II – кат. № 69
Инв. № 2043 II – кат. № 6	Инв. № 4732 II – кат. № 66
Инв. № 2105 II – кат. № 45	Инв. № 4740 II – кат. № 64
Инв. № 3869 II – кат. № 67	Инв. № 4779 II – кат. № 47
Инв. № 3870 II – кат. № 54	Инв. № 4780 II – кат. № 46

Инв. № 4925 II – кат. № 32
Инв. № 5169 II – кат. № 70
Инв. № 5720 II – кат. № 53
Инв. № 6855 II – кат. № 48
Инв. № 7225 II – кат. № 72
Инв. № 7226 II – кат. № 71
Инв. № 7227 – кат. № 79
Инв. № 7228 II – кат. № 75
Инв. № 7229 II – кат. № 76
Инв. № 7230 II – кат. № 73
Инв. № 7231 II – кат. № 74
Инв. № 7349 II – кат. № 9
Инв. № 7361 II – кат. № 77
Инв. № 7362 II – кат. № 78
Инв. № 8570 II – кат. № 84
Инв. № 8571 II – кат. № 85
Инв. № 8836 II – кат. № 19
Инв. № 9161 II – кат. № 87
Инв. № 9162 II – кат. № 86

Инв. № 9163 II – кат. № 83
Инв. № 9164 II – кат. № 89
Инв. № 10421 II – кат. № 90
Инв. № 10422 II – кат. № 88
Инв. № 10423 II – кат. № 80
Инв. № 10424 II – кат. № 81
Инв. № 10425 II – кат. № 82
Инв. № 2971 HB II – кат. № 91

SUMMARY

A catalogue of Indian fine art of the 20th century in the Museum of Oriental Art, Moscow, includes 91 pieces of graphic and painting. Among them one can find items created in the first half of the century as well as expressive works of its second half. The collection of the Museum was formed owing to cultural contacts between India and Russia leading off the date of the Independence. The first gifts, namely paintings by Indian artists from Bombay, were donated to delegates of USSR in 1947. Some years later the first Russian exhibition was opened in New Delhi, and the next year the Indian exhibition of paintings, graphic and photos came to Moscow. The show was opened at the Academy of Fine Art in 1953 and lasted for three months. Some pieces of painting and graphic were donated for the Museum after the closing of the exhibition. The exchange of art exhibitions between the countries became a kind of tradition. So, about fifty items were donated to the Museum by the Indian Government from the years 1954 to 1961. Later some paintings and graphic were presented by artists in memory of their participation at shows.

The issue includes a foreword, two chapters, bibliography, a list of paintings and graphic as well as 91 photos of the items. The appendix contains an index of names, geographical denominations and terminology, biographical notes on Indian artists, and a short list of Indian art exhibitions in Russia.

In the first chapter a short description of the cultural situation in India from the middle of the 19th up to the end of the 20th century is represented. The author tried to designate three periods in the development of the new Indian art history. The first of them has come from the years 1853-1857, when European art schools had been established in Calcutta and Madras. The next one has begun with the artistic activity provoked by the family of Tagores and their students at the beginning of the 20th century; and the last one took place at the second part of the century, when East and West ideas once more have met each other to produce new trends in Indian art.

The author also tried to show different forms of social activity in India and the contemporary cultural process, the both being expressed in the national independence movements and new forms in art and its theory. The ancient ideas of tantric conceptions were used to give a complex theory of art, moral and esthetical norms. At the same very time the foundation of exhibition centers, galleries and museums, forums of art critics produced a lot of art forms as well as its creators with their own ideas. The most significant fact on this way was the foundation of the international art exhibition – the Triennale-India, organized by the Lalit Kala Akademi in Delhi. The contacts with their colleagues abroad produced the fruitful exchange of ideas and images in their creative sphere.

The second chapter is dedicated to the Indian collection of the Moscow Oriental museum. The earliest items of contemporary Indian art are represented here by two works of the Bengal school: “Urwashi and Pururaba” by R. S. Sathi and “Chandrashekhara” by Promod Kumar Chatterjee – both of the 1922. Close by them we can find some other artists of the first wave of the Bengal Revival – Asit Kumar Haldar, Prodosh Das Gupta, Samarendranath Gupta, Satiendranath Banerjee, Abani Sen as well as the so called “second wave” of the Bengal school, represented by Amulia Gopal Sen Sharma, N. S. Pingale, Kiran Dhar and some artists as B. N. Jija, Arup Das or Vanalila Shah.

Among other pictures in the Museum one can find a lot of different objects of paintings and prints. Some of them were executed in a European academic manner, others were represented as a kind of “vanguard” pieces of Indian art. Some of the well-known Indian artists also donated their works for our collection. It’s necessary to call the names of Jamini Roy, Pirajee Sagara, Biren De, R. S. Bisht, Gulam Mohammad Sheikh, Jatin Das, M. F. Husain, R. B. Bhaskaran, Madhvi and Manu Parekh, Manohar Kaul, Sayeed bin Mohammed, as well as Haren Das, Naina Dalal and Y. K. Shukla. It is nice to mention three paintings by Bireshwar Sen, who was deeply influenced by the creative images of Russian artist and philosopher Nicolas Roerich.



Серия «Коллекции музея Востока»
Ответственный редактор серии **А. В. Седов**

Шептунова Ирина Игоревна

**Изобразительное искусство Индии XX века
в собрании Государственного музея Востока**

Каталог коллекции

На 1-й стр. обложки:

ВАНАЛИЛА ШАХ. НАДЕЖДА

бумага, акварель, гуашь

На 4-й стр. обложки:

МАДАНЛАЛ НАГАР. ЗОЛОТО ЗЕМЛИ

бумага, масло

