

ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА В МОЛОДЫХ ГОСУДАРСТВАХ АЗИИ И АФРИКИ

Б. ВЕЙМАРН

За последние несколько лет мне довелось побывать в Индии, в Объединенной Арабской Республике, Ираке, Ливане и некоторых других странах Азии и Африки, недавно сбросивших иго колониализма и ставших на путь самостоятельного развития. Знакомясь с произведениями современных живописцев и скульпторов в их мастерских, посещая музеи нового искусства и художественные выставки, я повсюду наблюдал сложную, полную противоречий картину борьбы разных творческих направлений и тенденций.

Не ставя своей задачей разобраться во всей совокупности проблем, возникающих в процессе становления художественной культуры молодых стран Азии и Африки, я хочу, рассматривая вопрос о путях развития нового национального искусства этих стран в целом, уделить особенное внимание проблемам народности и национальности в творчестве художников.

Процесс формирования новой художественной культуры у народов, недавно сбросивших иго колониализма, имеет особенности в каждой стране. Он зависит от уровня социально-экономического и культурного развития, характера национально-художественных традиций, взаимодействия с другими странами мира и, конечно, от силы и размаха революционной освободительной борьбы широких трудящихся масс, в тесной связи с которой и началось возрождение литературы и различных видов искусства.

Однако при всем национальном разнообразии этих процессов в искусстве народов бывших колониальных и зависимых стран проявились некоторые общие тенденции. Уже в первый период объединения национальных сил в борьбе против империализма в культуре народов колоний закономерно и неизбежно возникли течения, ставящие своей целью возрождение искусства на основе национальных художественных традиций.

В Индии эта закономерность проявилась еще в начале XX века в движении, начавшемся в Калькутте и получившем название Бенгальского Возрождения. В годы, когда зародилось это движение, в Индии уже существовали художественные школы, основанные англичанами в Бомбее, Мадрасе и Калькутте. В них обучали по европейской методике, вне связи с индийскими художественными традициями. Такое образование получил новый крупный национальный художник Рави Варма (1848—1906), произведения которого представлены во многих художественных галереях Индии.

Не следует принижать значения его произведений, в реалистической форме отразивших некоторые стороны индийской действительности. Однако традиции английского академизма, на которые опирался в своем творчестве этот художник, были далеки от эстетических вкусов индийского народа и не могли стать основанием для возрождения национального изобразительного искусства Индии.

Художники Бенгальского Возрождения, в отличие от Вармы, ставили целью восстановить прежде всего древнюю национальную художественную традицию. Они черпали вдохновение в выразительной экспрессии старинной индийской скульптуры и фресок Аджанты, их привлекало красочное богатство средневековой миниатюры, сюжетами их произведений стали мотивы индийских легенд и образы, созданные классиками национальной литературы. Большинство художников оставило живопись маслом, которой обучали английские учителя в художественных школах Индии, и заменяло ее техникой различных водяных красок. В их живописи получила распространение плоскостная декоративная манера, при которой главное внимание уделялось линии и цветовому пятну.

Несмотря на преобладание ретроспективных тенденций, идейная направленность Бенгальского Возрождения соответствовала общим задачам национально-освободительной борьбы того времени и по своему содержанию была наиболее близка общендийским лозунгам: «Свадеш!» («Свое производство!») и «Сварадж!» («Свое правление!»). Эти лозунги подразумевали не только бойкот английских товаров, но и создание основ национальной экономики и культуры.

Яркими и характерными фигурами Бенгальского Возрождения были художники Абаниндранатх Тагор (1871—1951) — основоположник движения, в 1905 году возглавивший Калькуттскую художественную школу, и его ближайший ученик Нандалал Вос (род 1883). Произведения этих художников, чаще всего написанные на темы мифов и легенд, проникнуты лирическим началом и созвучны образам древней народной индийской поэзии.

Наряду с ретроспективной в Бенгальском Возрождении были и другие тенденции. Так, особое место в этом движении занял другой ученик А. Тагора — живописец и скульптор Деви Прасад Рой Чоудхури (род 1899). Как и учитель, он изучал национальную художественную традицию, а также китайскую и японскую живопись, но его всегда привлекала живая окружающая действительность.



Деви Прасад Рой Чоудхури. Опасный путь. Масло.

Devi Prasad Roy Choudhuri. Le voyage Périlleux. Huile.



Амрита Шер-Гил. Деревенская девушка. Масло.

Amrita Sher-Gil. June fille de village. Huile.



Магбул Хусейн. Оборванец. Масло.

Magbul Hussein. Le gueux. Huile.



Джамини Рой. Предложение. Темпера.

Jamini Roy. La demande en mariage. Détrempe.

Советскому зрителю Рой Чоудхури более всего знаком как тонкий мастер лирического пейзажа. Многим запомнилось его произведение «Когда начинаются дожди», показанное в 1953 году на первой выставке искусства Индии в СССР. Человек под зонтом идет по деревянному мостику, переброшенному через речку. Во всем строе картины превосходно переданы чувство человека и состояние природы в период тропических дождей.

Пейзаж играет важную роль во многих живописных произведениях художника, но главное место в его творчестве принадлежит жанровым композициям. Примером может служить картина «Опасный путь». Пластическая выразительность этого произведения построена на сопоставлении статичного, мягко трактованного горного пейзажа и тяжелой, почти скульптурной массы движущихся вверх по крутой тропе путников. Ритм их фигур усиливает ощущение трудностей, которые люди преодолевают на своем пути.

Изображая человека, Рой Чоудхури стремится показать его характер в момент напряжения физических и духовных сил. Большое впечатление произвели на меня находящиеся в экспозиции Мадрасской картинной галереи две бронзовые скульптуры мастера: «Когда приходит зима» и «Жертвы голода». Первая изображает сжавшуюся от холода мужскую фигуру. Человеку холодно, но он сопротивляется этому ощущению, он весь мучительно напряжен. Нота иного, уже социального по содержанию трагизма звучит во второй скульптуре, которая изображает распростертого на земле мертвого ребенка и рядом с ним слабеющую умирающую мать. Все, кто бывал в Индии, видели, конечно, монумент Роя Чоудхури «Апофеоз труда». Созданная в 50-х годах, эта скульптурная композиция задумана как образ широкого обобщения, как символ новой Индии, народ которой, напрягая усилия, расчищает путь к дальнейшей жизни.

В 20—30-х годах проблему народности в искусстве Индии интересно поставили в своем творчестве два замечательных художника Индии: Джамини Рой (род. 1887) и Амрита Шер-Гил (1913—1941). Джамини Рой вышел из среды художников Бенгальского Возрождения. Однако он не столько продолжает, сколько пересматривает доктрину своих учителей. Новаторство Дж. Роя заключается в попытке решить пробле-

му народности, обратившись к фольклору, к еще живым истокам народного прикладного и декоративного искусства. Его вдохновили узоры бенгальской керамики, а также народные лубочные картинки с их музыкальностью — певучими линиями и звучными аккордами цвета. Его исполненные темперой по холсту произведения («Предложение», «Сестры» и др.) отмечены чистотой и динамикой линий, ритмом фигур, интенсивностью цвета, узором композиции. Художник, восприняв по-



Махмуд Мухтар. Дочь Нила. Гранит. 1930-е годы.

Mahmoud Mukhtar. La fille du Nil. Granit. Les années 1930.

этичность народного искусства, по-своему трансформировал и обогатил его новыми образами. Однако декоративные принципы лубка отчасти ограничивали возможность его искусства раскрыть многообразие и глубину жизни народа.

Иначе к проблеме народности подошла Амрита Шер-Гил. Ее творчество сложилось вне Бенгальского Возрождения. Она получила художественное образование в Париже и, вернувшись на родину в 1934 году, за семь лет создала замечательную сюиту живописных произведений, составляющих ныне гордость Национальной художественной галереи в Дели.

Картины Шер-Гил, исполненные в Индии, посвящены индийской деревне. В монументальных образах простых людей художница нашла свой эстетический идеал, увидела красоту, поэзию и этическую чистоту скромных индийских крестьян. В отличие от плоскостной манеры многих индийских художников Шер-Гил писала в традициях европейской живописи, пластически объемно трактуя человеческое тело.

«Деревенская девушка» — пример сравнительно немногочисленных однофигурных композиций Шер-Гил. Смуглое, темно-коричневое тело девушки контрастно выделяется на золотисто-желтом нейтральном фоне. В жесте руки, в изгибе фигуры есть нечто такое, что вызывает в памяти скульптуры древнеиндийских храмов. Однако в образе девушки нет стилизации. Четкий декоративный силуэт передает изящество и грацию живого юного тела. Лицо, руки, груди мягко моделированы цветом.

В творчестве Шер-Гил справедливо видят влияние живописи Поля Гогена, больше всего сказавшееся в цвете, в приемах трактовки человека. Но содержание и образный строй в произведениях Шер-Гил чисто индийские. Ее многофигурные композиции чаще всего изображают группы индийских женщин, занятых бытовыми делами, выполняющих обряды, беседующих. Такова картина «Отдых», написанная в 1938 году. Смело, с большим декоративным мастерством художница составляет чистые по тону черную, белую, оранжевую, желтую и зеленую краски, передающие многоцветные одежды и головные уборы, а также бледные, смуглые или загорелые лица своих героинь. Шер-Гил обобщает и уплощает форму, почти отказывается от светотени, размещает фигуры на декоративно-узорном фоне из стеблей и цветов. Эти приемы орга-

низации формы и цвета в ее творчестве имеют своими истоками не столько западные образцы, сколько творчески преломленные традиции древнеиндийской фрески и миниатюры, влияние которых на искусство художницы особенно усилилось в последние годы ее жизни. Однако декоративные средства живописи для Шер-Гил не самоцель; они повышают эмоциональность ее образов, придают им значительность и монументальность.

Цельное и яркое творчество Шер-Гил имеет и некоторые ограничивающие его стороны. В большинстве своих картин художница наделяет изображенных людей чувством затаенной грусти, придающей образам оттенок пассивности и обреченности.

Шер-Гил справедливо считают одной из основоположниц современной живописи Индии, хотя представители принципиально отличных направлений в искусстве поднимают на щит разные стороны ее творчества: одни верно оценивают ее действительный вклад в национальное искусство и призывают развивать основные, реалистические начала ее искусства; другие считают истинным лишь то, что ограничивало ее художественное восприятие мира.

Таковы некоторые наиболее яркие явления и фигуры, определявшие основные тенденции в решении проблемы народности и национальности в искусстве Индии до освобождения страны от колониального ига.

В мире арабских народов задачи культурно-художественного возрождения возникли также в тесной связи с ростом национально-освободительной борьбы в первые десятилетия XX века. В Каире художественная школа была открыта в 1908 году. Ее воспитанники заложили основы современного национального изобразительного искусства.

Пионером в этом деле явился выдающийся скульптор Египта Махмуд Мухтар (1891—1934). Тесно связанный с передовыми кругами египетской интеллигенции, мечтавшей об освобождении родины, Мухтар с самого начала своего творчества стремился воплотить в искусстве патриотические идеи и хотел возродить национальные художественные традиции. Он окончил не только Каирский институт искусства, но и получил образование в Европе, где его восхищала французская реалистическая скульптура, особенно творчество Родена.



Мухаммед Овейс. Строительство железной дороги. Масло. 1956.

Moukhammed Oweis. Construction de la voie ferrée. Huile. 1956.



Амрита Шер-Гил. Отдых. Масло. 1938.

Amrita Sher-Gil. La repos. Huile. 1938.

В 20-х годах Мухтар создал первый, принесший ему широкую известность, монумент — скульптурную группу «Пробуждающийся Египет», установленную в Каире в 1928 году.

Скульптура выполнена в обобщенной манере, отмеченной некоторыми чертами стилизации в духе древнеегипетского искусства. Однако обращение Мухтара к сюжетам и формам древности, в отличие от пассеизма в европейском искусстве XX века, диктовалось прогрессивным идейным содержанием созданного скульптором образа. Мухтар, как и другие последователи национально-культурного движения Тамсир (египтизация), считал древнеегипетское искусство основным художественным наследием своего народа и трансформировал его сюжеты и приемы исходя из патриотических освободительных идей. В созданной скульптором композиции древний, замкнутый в своей неподвижности сфинкс воспрянул от многовекового сна и, расправляя свое тело, поднимается, опираясь на могучие лапы. Рядом со сфинксом стоит египтянка. Подняв чадру и выпрямившись, она пытливо глядит вдаль, словно видит будущее своего народа.

Творческое обращение к традициям древнеегипетского искусства заметно в красивой декоративной статуе «Дочь Нила»

и многих других, преимущественно монументальных, произведениях Мухтара.

В портретах и жанровой станковой скульптуре ярче проявилось непосредственное обращение ваятеля к натуре. В портретных произведениях Мухтара, над которыми он много работал в 20—30-х годах, почти нет места стилизации. Скульптор стремится проникнуть в духовный мир человека, раскрыть его психологию, передать индивидуальные черты характера. Таковы портреты видного политического деятеля Саада Заглула (мрамор, 1928) и шейха племени бишарин (бронза, 1927). Но особенно сильно демократические и реалистические черты творчества Мухтара проявились в небольших по размеру жанровых скульптурах, изображающих народные типы. Такова, например, скульптура «Пастух» (1925). Монументальная по композиции, она несет значительный по содержанию и пластически очень живой образ простого человека. В осязке пастуха, в его с достоинством поднятой голове переданы благородство и душевная чистота египетского труженика — феллаха.

Если Мухтара справедливо считают основоположником новой египетской скульптуры, то среди пионеров новой египетской живописи особенно выделяется Мухаммед Наги



*Гамаль ас-Сагини. Свобода. Медь. 1956.
Gamal as-Sagini. La liberte. Cuivre. 1956.*

*Мухаммед Наги. Рыбак. Масло. 30-е годы.
Moukhammed Nagi. Le pêcheur. Huile. Les années 1930.*



(1888—1956). Получив художественное образование в Париже и Флоренции, он воспринял некоторые тенденции импрессионизма, но, как говорил он сам, «возвратился от Моне к Мане» и остался убежденным реалистом. Многие свои произведения художник посвятил природе и людям Египта. Наги свойственны широкая и динамичная живописная манера, умение передать и использовать для характеристики изображенного яркое солнечное освещение. Образ человека у него получался живой, наделенный внутренней значительностью. Наги увлекла и монументальная живопись: он написал большое панно для больницы Моассе в Александрии, в котором жанр переплетается с аллегорическими мотивами.

Одновременно с Наги в Египте начал творческую деятельность еще ряд художников, пытавшихся решить проблему создания нового национального искусства, опираясь на традиции европейского реалистического искусства. Следует вспомнить Ахмеда Сабри, Махмуда Саида и других.

Имена первых национальных художников, начавших свой творческий путь еще в условиях колониализма, можно назвать в Ираке, Сирии и Ливане, в Тунисе, Алжире и Марокко. В большинстве своем эти художники опирались на традиции европейского, по преимуществу реалистического искусства, но некоторые из них искали также путь к использованию национального художественного наследия. В 30—40-х годах среди молодых арабских художников появились и поклонники буржуазного формализма.

Все сказанное позволяет сделать вывод о том, что уже на первых этапах зарождения и развития нового изобразительного искусства как в арабских странах, так и в Индии проблемы народности и национальности приобрели довольно сложные аспекты. Рассмотренный нами опыт крупнейших и наиболее прогрессивных художников Индии и Египта показывает, что решение этих проблем зависело не только и не столько от того, каким традициям — европейским или восточным, — следует художник, а решающее значение приобретали творческий метод художника и связь его искусства с жизнью, с передовыми идеями и идеалами национально-освободительного движения.

Уже у колыбели нового национального искусства рождалась противоположность и борьба принципиально разных творческих методов и мировоззрений художников, противоположность, которая обострилась и полностью раскрылась на следующем, современном этапе общественного и художественного развития этих стран.

* * *

Как известно, на новый этап национально-освободительной борьбы народов Азии и Африки поднялась после окончания второй мировой войны и победы сил социализма и демократии над фашизмом.

Политическое освобождение и успехи в борьбе с империализмом вызвали подъем народных, демократических сил в искусстве большинства стран Азии и Африки, особенно тех, которые недавно пережили национально-освободительную революцию.

Мощный накал патриотических чувств и призыв к борьбе с колониализмом и империализмом нашли яркое выражение в искусстве Объединенной Арабской Республики после революции 1952 года и особенно под влиянием событий, связанных с англо-франко-израильской интервенцией в зоне Суэцкого канала в 1956 году. В эти дни десятки художников, по преимуществу молодых, глубоко осознали общественный долг искусства. В живописи и в графике реалистическими средствами был создан героический образ народа, вставшего на защиту своего отечества.

Патриотическая направленность в искусстве ОАР тесно связана с постановкой проблемы национальной специфики искусства и обращения к художественному наследию своей страны. В этом отношении очень интересно творчество Гамала ас-Сагини — одного из крупнейших современных ваятелей ОАР.

Ас-Сагини родился в 1917 году, учился в Италии. Возвратившись на родину, воодушевленный новым жизненным содержанием, скульптор выработал яркую индивидуальную художественную манеру, воплощенную в статуях и особенно в многочисленных сюжетных рельефах, выполненных ас-Сагини в кованой меди и дереве.

Для ас-Сагини, творчество которого развернулось с начала 50-х годов, египтизация (Тамсир) означает уже обращение не только к древнеегипетским художественным традициям, но и к арабскому народному творчеству, к мифам древности и к легендам средневековья. Обе тенденции органично слиты в творчестве Сагини; символика переплетается с повествованием, и

создается целостный художественный образ, выражающий современные большие политически злободневные идеи.

Не всегда ас-Сагини удается найти для отвлеченной идеи убедительную и ясную изобразительную форму, но в большинстве произведений он успешно решает эту задачу. К лучшим произведениям скульптора, наиболее ярко выражающим идейную направленность и реалистическую основу его творчества, принадлежит рельеф «Свобода», исполненный в 1956 году и затем повторенный в нескольких вариантах.

На рельефе размером 56×70 см изображен египтянин, решительно ломающий решетку темницы. Невысокий рельеф очень пластичен. Очерченная гибким, четким контуром, как бы втиснутая в узкое пространство за решетку, обнаженная фигура трактована в канонах древнего искусства и вместе с тем полна огромной силы и живого напряжения. Национально своеобразный не только по стилю, но и по всему своему духу художественный образ, созданный ас-Сагини, воспринимается как символ свободы народов ОАР, добытой в тяжелой, но победоносной борьбе.

В дальнейшем ас-Сагини отражает в своих произведениях еще более широкие проблемы освободительной борьбы африканских народов. В 1958 году он создал рельеф «Пробуждение Африки», а в 1961 году большую статую «Африка».

В живописи ОАР новое, демократическое содержание также проявляется в обращении художников к жизни широких масс народа. Мухаммед Овейс (род. 1919) — один из живописцев, посвятивших свое творчество молодому египетскому пролетариату. Мотивы труда и быта рабочих («Строительство железной дороги», «После рабочего дня» и др.) он воплощает в монументально обобщенных по трактовке образах.

В бытовом жанре чаще наблюдается обращение к традициям древнего и средневекового Египта. Художники открывают красоту в традиционном строе окружающей жизни. Их увлекают цветистые национальные одежды, позволяющие создавать красочные декоративные сочетания, подчеркивая силуэт фигур, строить композицию на ритме цветовых пятен. Эти качества характеризуют произведения Исса Хасиба Ахмеда, в частности его картину «Продавец флейт» (1956). Художник, подобно средневековому миниатюристу, поэтичный строй живого образа передал музыкальным ритмом линий и контрастом цветовых пятен: черных, фиолетовых, красно-коричневых, желтых. На традиции древней живописи ориентируются в своем искусстве художник Сеид Абдель Рассул (род. 1919), в орнаментально-декоративном плане очень ритмично и красочно трактуя жанровые бытовые сцены, а также молодая художница Газбия Сирри (род. 1930), произведения которой («Девушка с голубями», «Мать») отмечены живым и искренним чувством.

Интересные произведения прогрессивного искусства появились за последние годы в Иракской Республике. Если в 40—50-х годах некоторые молодые иракские художники стали ориентироваться на зарубежное модернистское искусство, то революция 1958 года вызвала во всех областях художественной культуры прилив демократических сил. В изобразительном искусстве это проявилось в повышенном интересе художников к национальной тематике, к острым социальным вопросам, в возрождении реалистических тенденций.

Выдающийся художник Иракской Республики Джавад Селим (1919—1961) — живописец и скульптор — в 1960 году создал монумент «Ирак, вырвавшийся на свободу», установленный в честь революции 1958 года в центре Багдада на площади ат-Тахрир. Монумент решен в виде большого фриза с рельефом (50 м длины и 4 м высоты), поднятого на массивных устоях над входом в парк. Бронзовые фигуры фриза укреплены на поверхности светлых каменных плит; на этом фоне они четко и ясно «читаются».

В очень динамичных, условных по трактовке образах Дж. Селим повествует о бурной, полной кровавых событий истории многострадального иракского народа и о труде феллахов, возделывающих землю. В центре композиции — фигура человека, мощным движением сломавшего решетку и распахнувшего ворота тюрьмы, в которую Ирак был заключен до революции. Это символ нового Ирака, завоевавшего независимость в упорной борьбе. Над головой человека сияет солнце. В едином ритме с центральной фигурой возникают движения и в фигурах боковых частей композиции. Подготовительные рисунки и эскизы художника показывают, как он тщательно искал каждый мотив для этой, отлитой в бронзе «поэмы» о людях своей страны.

Дж. Селим говорил, что «иракское искусство, как искусство любой страны мира, должно иметь гуманистический ха-



Джавад Селим. Ирак, вырвавшийся на свободу. Фрагмент монумента в Багдаде. Бронза. 1960.

Javad Selim. L'Irak libéré. Fragment du monument érigé à Bagdad. Bronze. 1960.

ракт и носить свой особый национальный облик»¹. Создавая памятник многовековой борьбе иракского народа, скульптор воплотил свой замысел в образах, монументально-декоративный строй которых несет отзвук традиций древнего месопотамского искусства.

Среди живописцев Ирака, написавших на своем знамени слова «социальная справедливость», особенно выделяется Махмуд Сабри (род. 1927). Национальный характер творчества Сабри — в теме, в образах людей. «Мой родной иракский народ, его жизнь, страдания, радости, его борьба за лучшее будущее» — так определил сам художник тему своего искусства.

Монументальный образ создал Сабри в картине «Похороны революционера». На фоне траурного шествия — молча и строго идущих людей со знаменами — художник выделил группу родных и близких, жестами выражающих свою скорбь и отчаяние, а также сцену, изображающую женщин и детей. В композициях Сабри фигуры людей вытянуты по пропорциям, экспрессивны, ритмы четки, контуры энергичны, заострены, колорит напряженный, построенный на контрастах.

Другая написанная в темном колорите картина художника — «Смерть ребенка» — полна трагизма. Однако драматизм и напряженность произведений Сабри не перерастает в отчаяние и безнадежность. Он создает мужественные образы людей. Сквозь скорбь и печаль звучат в его картинах жизнеутверждающие ноты. Художник протестует против несправедливости и гнета в полотно, посвященном борьбе алжирского народа за независимость, и утверждает жизнь в произведениях, рассказывающих о простых людях Ирака: «Семья крестьянина», «Строители», «Мать и ребенок».

Интерес к народной жизни сближает многих художников

¹ Цит. по кн.: Нури ар-Рашиди. Размышления о современном иракском искусстве. Багдад, 1962. (На арабском языке).

современного Ирака. Но эта общность не может скрыть принципиальной разницы творческих методов. Так, широко известный в Ираке художник Фаик Хасан изображает в своих произведениях фигуры крестьян и крестьянок, кофейни с посетителями, различные деревенские сценки. Но Ф. Хасан решает проблемы нового искусства Ирака с формалистических позиций, чаще всего в кубистическом плане. Особенное, национальное в искусстве художник видит в примитиве, в схематизме, в огрублении фигур. Формальное понимание задач сближает Ф. Хасана с теми арабскими живописцами и скульпторами, которые в своей художественной практике откровенно ориентируются на западноевропейское и американское модернистское искусство.

Яркую картину творческих поисков и борьбы художественных течений представляет изобразительное искусство Индийской Республики. В момент, когда народ Индии добился независимости, еще был жив основоположник Бенгальского Возрождения Абаниндратх Тагор, а его многочисленные ученики руководили художественными училищами в различных городах Индии.

Местные художественные центры в то время не обладали стилевым единством; в одном и том же городе часто соседствовали художники разных творческих направлений. Однако для живописцев Шантиникетона (художественная школа, основанная Рабиндранатом Тагором) было характерно обращение к мифологической тематике и к традициям древней фрески и миниатюры. В калькуттской школе под влиянием мощного таланта Джамини Роя многие художники искали истоки национального искусства в народном лубке. В Мадрасе делались интересные попытки сочетать традиции азиатской — индийской и китайской — живописи с приемами европейского реалистического искусства. В Бомбее и в Дели преобладала, хотя и не была господствующей, ориентация на различные направления западноевропейского и американского искусства XX века.

В годы завоевания независимости демократизация искусства в Индии приняла массовый характер и захватила художников разных стилевых направлений. Среди преемников Бен-

гальского Возрождения наметились отход от мифологических, сказочно-легендарных сюжетов и обращение к идеям и темам современной жизни, труда, быта и народных обрядов.

Характерный пример представляет произведение художника Кирон Дхара (р. 1915). Его картина «Прибытие невесты», хранящаяся в Музее искусства народов Востока в Москве, по манере исполнения напоминает миниатюры школы Кангра XVIII столетия. Плоскостно, но живо нарисованные фигурки людей расположены в условном, развернутом вверх пространстве. Художник подробно рассказал обо всем, что связано с изображенным событием. Примитивный этнографизм и лубочность этого произведения не лишают его своеобразной поэтичности. Картина гармонична по краскам, красива по ритму; центрическая композиция, согласно правилам миниатюры, строго уравновешена и завершена сверху зелеными кронами двух больших деревьев.

В некоторых случаях художники-традиционалисты стали прибегать к аллегориям. Так поступил мадрасский художник К. Мадхава Менон (род. 1909) — анималист и мастер жанра «цветы и птицы» в духе старой индийской и китайской живописи. В картине «Борьба за свободу» художник изобразил могучего зебу, которого за веревку селятся удерживать люди. Ощущение борьбы передано графическими средствами; динамичными силуэтами тел животных и людей, движением изогнутых стволов деревьев, которые образуют рошу, где разыгрывается изображенная сцена.

Обращение к сюжетам современной жизни индийского народа стало характерно и для художников, работающих в манере европейского реализма; особенно возрос интерес к портрету, пейзажу и отчасти жанру.

Таким образом, многие художники как ориентального, так и европейского направления ограничились, по существу, тематическим решением проблемы формирования нового национального искусства Индии. Это решение, однако, удовлетворяло далеко не всех. Передовые художники понимали, что новый этап в развитии молодого национального искусства требует более глубокой и органичной постановки проблем идейно-эстетического содержания и художественной формы.

Рамки журнальной статьи не позволяют охватить весь интересный в этом отношении большой и многообразный круг явлений в творчестве современных индийских художников, из среды которых я выделяю лишь некоторых, но, как мне представляется, характерных и значительных. Этим художников, очень разных по своему творческому пути, объединяет глубокий и искренний интерес к простым людям современной Индии, стремление понять их сокровенные мысли и чаяния, а также желание в своем творчестве дать социальную оценку окружающей действительности.

Первым я назову выдающегося художника современной Индии К. Кришну Хеббара (род. 1912), живущего в Бомбее. После окончания художественной школы художник писал жанровые картины из жизни индийской деревни в традициях раджпутской миниатюры. Однако ищущую натуру Хеббара не удовлетворяет пассивная иллюстративность. Возможно, под обаянием творчества Амриты Шер-Гил он начал создавать лаконичные по форме, многофигурные композиции из жизни бедноты («Нищие», 1948, и др.). Поездка в Европу и продолжение учебы во Франции вызвали у художника интерес к формальным экспериментам в духе Матисса и Брака. Но он не стал подражателем европейских фовистов и кубистов. В 50-х годах Хеббар по-своему решает проблему народности в искусстве. Хранящаяся в Эрмитаже картина Хеббара «Круг за кругом», так же как полотно «Каменщики» и ряд других, характеризует интерес художника к трудовому ритму, который Хеббар передает очень экспрессивно и эмоционально. В этих качествах, а не только в сюжете, справедливо видят национальные черты его творчества.



Сатиш Гуджрал. Отчаяние. Масло. Середина 1955-х годов.

Satish Gugal. Désespoir. Huile. Vers 1955.

В середине 50-х годов Хеббар написал символического содержания картину «Хозяин земли», изображающую индийского крестьянина, его животных и орудия труда. Это очень четкое по силуэту, ритму и напряженности колорита полотно. По трактовке формы и строю художественного образа оно вызывает в памяти древние произведения индийского искусства.

К сожалению, в последние годы в творчестве Хеббара стала исчезать социальная острота и направленность, характерная для всех его работ предшествовавшего времени. В конце 1963 года он показывал мне в своей мастерской несколько вещей, посвященных музыке, решенных отвлеченно-формально, и сказал, что его перестал интересовать человек как объект искусства.

Далее я назову художника Бхабеша Чандри Саньяла (род. 1904) — одного из организаторов и руководителей Национальной Академии искусств в Дели (Lalit Kala Academy). В своих лучших произведениях художник обращается к труженикам Индии. В картине «Предчувствие» Саньял воплотил мысль о трудном, нередко трагическом пути жизни простого человека. Мужчина и женщина изображены стоящими в глубоком и тяжелом раздумье; слева, уравновешивая композицию, виден силуэт уходящей вдаль женщины. Используя цветовой контраст насыщенных, почти локальных темно-коричневой, белой и красной красок, художник достигает большой выразительности колористического и композиционного строя своего полотна. Саньял говорит эмоциональным языком современного реалистического искусства; образы его картин монументальны и поэтичны. Вместе с тем в характере рисунка, в гармонии красок звучат традиции древней индийской живописи, восприятие художником не только в годы учебы в Калькутте, но и в ходе пытливого знакомства с классическими памятниками искусства своей страны.

Среди передовых художников Индии нельзя не назвать

молодого, выдвинувшегося в последние годы Сатиша Гуджрала (род. 1925), автора монументальных, полных экспрессии образов. Художника волнуют острые, трагические переживания человека. В картине «Тирания» он пытается, хотя и отвлеченно, раскрыть их общую социальную основу. Гуджрал несколько лет провёл в Мексике, где на его талант оказало влияние творчество передовых художников, особенно Хосе Ороско. С мексиканцами Гуджрала роднят не только приемы живописи, но и гуманистический пафос его искусства. Даже такая сцена, как «Отчаяние», говорит не только о трагедии, но и о силе человека. Жизнеутверждающее начало в творчестве художника проявилось в его портретах, написанных в той же монументальной и темпераментной манере.

Еще одно направление в общем русле современного реалистического искусства Индии, о котором надо сказать, характеризует творчество видного бомбейского художника Мадхава Сатвалекара (род. 1915). Он учился в Италии и Англии, но его не увлекла формалистическая направленность западноевропейского искусства XX века. Уверенно, четким контуром выделяет он фигуры людей, великомерно передавая цветом пластику человеческого тела. Художник остро чувствует цвет в его локальной интенсивности и строит композицию на гармонии контрастных розовых и зеленых, голубых и желтых тонов.

Реализм живописи Сатвалекара неотделим от духовной содержательности образов. В картине «Разговор на дороге» переданы не только красота и поэзия повседневного быта индийских женщин, но и глубокая сосредоточенность, раздумье о тяготах жизни.

Говоря о Сатвалекаре, нельзя не вспомнить другого замечательного реалиста Индии — художника Харен Даса, чьи цветные гравюры полюбили советскому зрителю по выставкам индийского искусства в СССР в 1953 и 1956 годах: «Пара голубей», «Выходят в море», «На рыбалке» и др. В произве-

Махмуд Сабри. Смерть ребенка. Масло.

Mahmoud Sabri. La mort de l'enfant. Huile.





К. Кришна Хеббар. Хозяин земли. Масло. Середина 50-х годов.
K. Kzishna Khebbar. Le maître de la terre. Huile. Vers 1955.

дениях Харен Даса большое значение имеет силуэт, которым художник определяет фигуры, пятна цвета и пространственные отношения. Воспевая красоту людей своей родины, их труд, их духовные качества, Харен Дас неизменно вносит национальное начало в эстетический идеал, который воплощает он в своих произведениях.

Наряду с произведениями художников-реалистов я видел в городах Индии множество работ художников противоположных направлений. В Бомбее в конце 1963 года кроме большой выставки Бомбейского художественного общества, на которой



Мадхава Сатвалекар. Разговор на дороге. Масло.

Madhava Satvalekar. Entretien en route. Huile.

преобладали формалистические произведения, были открыты для обозрения две персональные выставки художников-абстракционистов: Трилоке Кауля (Кашмир) и Бабурео Садвелкара, а также выставка художницы-примитивистки Кришны Шанкар. В Дели в это время открылась выставка восьми молодых художников-модернистов.

Одним из крупнейших художников-модернистов Индии считается Магбул Хусейн. От огрубленных образов он пришел к деформации и сюрреалистическому разложению фигуры человека («Оборванец» и др.). Подобным был путь и К. С. С. Паникара, возглавляющего сейчас художников-модернистов в Мадрасе. Именно здесь, в Мадрасской школе искусств, прежде бывшей центром индийских художников-реалистов, я столкнулся с самым крайним проявлением воинствующего формализма, выступающего под лозунгом борьбы за «национальный индийский модернизм». Реализм, сказали мне в Мадрасе, был привезен в Индию колонизаторами и поэтому должен быть отвергнут. Для создания нового национального искусства надо соединить современный американский и западноевропейский модернизм с индийской художественной традицией.

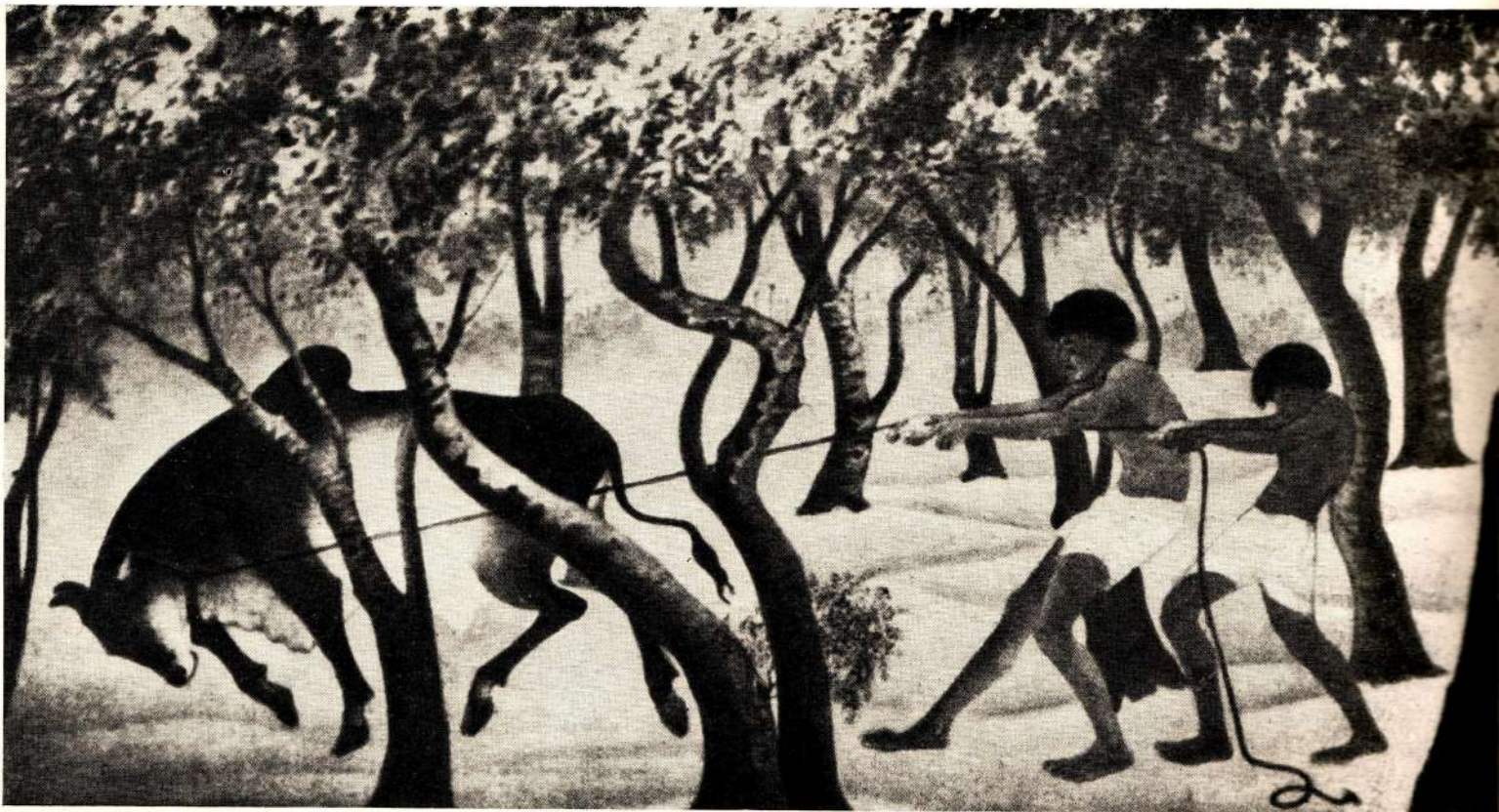
В Мадрасе мне показали множество абстрактных, сюрреалистических и примитивистских произведений. Сочетая абстракционистские и сюрреалистические формы с произвольно трактованными элементами народного лубка, модернизм пытается сейчас решить по-своему проблему формирования национального искусства Индии.

Характерно, что еще недавно в Индии на ежегодных республиканских выставках в Дели и в Калькутте произведения художников располагали по трем разделам, носившим в каталогах наименования: восточный (oriental), современный (modern) и академический реализм (academic realistic). Национальная Академия художеств присуждала премии за лучшие произведения отдельно по каждому разделу. Так было до 1960 года. Среди индийских художественных критиков появилось даже мнение, что так называемое восточное направление — это особый азиатский путь развития современного искусства и что борьба реализма и модернизма, характерные для искусства Европы и Америки в XX веке, не будет иметь места в странах Азии.

В начале 60-х годов положение изменилось. В искусстве Индии усилились и получили поддержку антиреалистические тенденции. Жюри национальных выставок стало присуждать премии только за формалистические произведения. В условиях наступления, предпринятого модернизмом и вызванного этим обострения идейно-творческой борьбы, так называемое восточное направление фактически расчленилось на глубоко различные между собой течения: живые, реалистические, творчески осваивающие национальные художественные традиции и стилизаторские, для которых искусство прошлого всего лишь материал для формалистических экспериментов.

Обострение борьбы реализма и модернизма, столь ярко выраженной сейчас в искусстве Индии, характерно и для других молодых государств Азии и Африки, хотя соотношение борющихся в искусстве сил, как мы видели на примере некоторых стран арабского мира, различно и далеко не везде в пользу модернизма.

Все сказанное позволяет сделать общий вывод о том, что на современном этапе национально-освободительного движения, развивающегося в условиях краха колониализма и достижения многими народами Азии и Африки политической независимости,



К. Мадхава Менон. Борьба за свободу. Акварель. Начало 1950-х годов.

K. Madhava Menon. Lutte pour la liberté. Aquarelle. Vers 1950.

для искусства молодых афро-азиатских стран характерны не только общий рост, но и обострение борьбы прогрессивных и реакционных сил.

В основе этой борьбы лежит непримиримое различие художественных методов, определяющих в условиях 60-х годов XX века два диаметрально противоположных, взаимоисключающих пути развития искусства: путь, продолжающий реалистические традиции мировой художественной культуры, и путь формализма или натурализма, в одинаковой степени уводящих художников от гуманистических общественных задач.

В условиях нарастающей поляризации художественных сил по признаку творческого метода (реалистического или модернистского) полностью раскрылась несостоятельность принятого раньше во многих афро-азиатских странах деления художественных направлений на «европейские», то есть ориентирующиеся по преимуществу на опыт западноевропейского и американского искусства, и «традиционные», опирающиеся в основном на национальное художественное наследие. Противоречивость такого деления была видна уже на первом этапе развития нового национального искусства (1920—1940) в ряде афро-азиатских стран. Сейчас исчезла реальная почва для деления художников на «европейцев» и «традиционалистов». Опыт передовых художников Востока нового времени, таких, как ас-Сагини, Саньял и многих других, при всех национальных и индивидуальных особенностях творчества каждого из них показывает, что новое, подлинно национальное искусство в молодых афро-азиатских странах рождается в процессе творческого освоения наследия, как своей — национальной, так и мировой художественной культуры.

Среди проблем, вокруг которых идет борьба реалистических и модернистских направлений в искусстве молодых афро-азиатских стран, очень важное значение приобрела проблема национальных художественных традиций. К ней сейчас обращаются художники противоположных творческих направлений. Однако в зависимости от идейно-эстетических позиций

различным является не только отношение к художественному наследию в целом, но и то, что берут из него, что считают национально особенным, национально специфичным представители различных направлений, принципиально разных творческих методов.

Борьба противоположных по своим идейно-эстетическим целям сил в искусстве молодых стран Азии и Африки разгорается. По существу, сейчас во многих из них решается вопрос о дальнейшем пути развития национального изобразительного искусства, о его творческом методе, об идейно-эстетической направленности.

Не следует закрывать глаза на то, что в настоящее время модернизм, вырастающий в искусстве афро-азиатских стран на почве шовинистической и националистической буржуазной идеологии, занял агрессивную, наступательную позицию. Процесс становления нового национального изобразительного искусства протекает сложно и подчас очень противоречиво.

Нельзя упрощать реальный ход формирования художественного творчества в молодых афро-азиатских государствах и выводить его непосредственно из социально-политической обстановки и хода классовой борьбы. Национально своеобразно искусство и сложен путь его развития у каждого народа.

Однако можно быть уверенными, что в странах Востока, которые становятся на путь некапиталистического развития, демократические прогрессивные силы в искусстве победят скорее и его дальнейшее формирование будет проходить в конечном счете на основе реалистического творческого метода и постепенного приближения к принципам социалистического реализма.

Несомненно также, что в тех странах Востока, которые пошли по пути капитализма, передовым силам искусства предстоит вести с реакцией долгую, тяжелую и упорную борьбу.

Никогда еще проблемы развития искусства Азии и Африки не были так актуальны, как сегодня. Острая борьба идет не только по вопросам состояния искусства в настоящее время, но и вокруг оценки художественного наследия прошлого.