

**Концепция «национального искусства»
Оакуры Какудзо и ее отражение
в творчестве индийских художников
в начале XX века**

В конце XIX – начале XX в. во многих регионах Азии ярко проявляется феномен национально-культурного возрождения, который стал реакцией на колониальную политику европейцев на этих территориях. Наиболее заметная роль в упомянутом процессе принадлежит Японии, где философы и теоретики искусства сформировали собственную концепцию «национального искусства», которая значительно повлияла на художественную жизнь соседних стран, в том числе и Индии.

Ключевые слова: индийское искусство XX в.; Обониндронатх Тагор (1871–1951); Бенгальское возрождение; Бенгальский ренессанс; Индийский ренессанс; японское искусство XX в.; Оакура Какудзо (1863–1913); нихонга

**Darya Silicheva,
Alla Kurpatova**

**The Concept of “National Art”
by Okakura Kakuzo and its Reflection
in the Works of Indian Artists
at the Beginning of the 20th Century**

At the end of the 19th – beginning of the 20th century, the phenomenon of national and cultural revival was clearly manifested in many regions of Asia, which became a reaction to the colonial policy of Europeans in these territories. The most prominent role in this process belongs to Japan, where philosophers and art theorists have formed their own concept of “national art”, which has

significantly influenced the artistic life of neighboring countries, including India.

Keywords: Indian art of the 20th century; Abanindronath Tagore (1871–1951); Bengali Renaissance; Japanese art of the 20th century; Okakura Kakuzo (1863–1913); nihonga

С середины XVIII в. территории Южной Азии и Дальнего Востока, в том числе принадлежащие современным Индии, Китаю и Японии, начинают постепенно попадать под влияние Ост-Индских торговых компаний [1, с. 202], закладывая таким образом фундамент для последующей западной интервенции. Вместе с этим европейцы приспосабливают подконтрольные земли к нуждам и потребностям своей развивающейся экономики, стараются проводить выгодную для себя политику, направленную в том числе и на монополизацию торговли пряностями, драгоценными камнями, камфорой, индиго и декоративно-прикладным искусством, разрушая сложившиеся веками традиции [1, с. 210].

Постепенно вторжение европейцев на эти территории становится все более активным, вследствие чего Индия после восстания сипаев 1857 г. полностью попадает в колониальную зависимость от Англии [2]. Китай, ослабленный внутренними конфликтами и недальновидной внешней политикой, к концу XIX в. фактически становится полуколонией, а Япония, переставшая сдерживать натиск европейской культуры после Реставрации Мэйдзи (1868–1912), активно включается в промышленную революцию и пытается отстаивать собственные интересы в Азии. Появление в азиатском художественном пространстве мощной западной цивилизации, несущей модернизацию экономики, системы управления, культуры и образа жизни вызывает острую кризисную ситуацию. В этих условиях разные социокультурные группы в различных регионах продемонстрировали свой ответ на давление внешнего окружения исходя из их опыта взаимодействия с европейцами за последние столетия. В связи с этим мы можем говорить о возникновении в XIX–XX вв. в искусстве стран Азии феномена национально-культурного возрождения, который по большей части подразумевал под собой синтез собственного культурно-цивилизационного

наследия с достижениями Запада в сфере экономики, политики, общественной жизни и искусства.

На первом этапе описанного выше процесса происходило постепенное укрепление западных академических принципов в живописи этих стран. Это, без сомнения, связано с колониальной политикой европейцев в Азии. Дело в том, что художественное образование, наряду с другими институтами, было одним из нескольких средств, с помощью которых метрополии старались поддерживать свою власть над зависимыми территориями. Конечно же, европейцы пытались сохранить традиционные для этих регионов ремесла, но преследовали собственную выгоду в данном вопросе: экспортирование предметов народного творчества, индийских миниатюр и японских гравюр на Запад с течением времени стало значительной статьёй дохода для многих предпринимателей, а развитие промышленного дизайна и Всемирные выставки создали немалый спрос на эти произведения. В середине XX в. в Индии и Японии начала создаваться сеть школ, колледжей и университетов. Самые известные из них – Калькуттская школа искусств (1854) и Школа искусств при Государственном инженерном колледже (Кобу бидзюцу гакко) в Токио (1876), в которых ведущая роль принадлежала преподаванию живописи академического толка, а унифицированная программа была направлена на формирование навыков точного и аккуратного рисунка, который должен был улучшить «туземные» техники [4, с. 39; 3, с. 20].

Конечно, на сегодняшний день подобные меры не кажутся нам этичными, но стоит помнить, что, помимо, этого европейцы проповедовали и гуманистические ценности, благодаря чему западничество и англофильство стало для индийцев и японцев формой становления национального сознания не меньше, чем приверженность к возрождению собственной культуры [4, с. 39]. Ведь комплекс вестернистских идей, таких как свобода, равенство, достоинство личности, демократия, стал исходной точкой для движения мысли целой плеяды просветителей в двух направлениях – критики реальной жизни общества с его догматизмом и традиционализмом и поиска аналога западным идеям в собственном наследии. Таким

образом, на втором этапе национального возрождения в странах Азии можно наблюдать развитие нового мощного движения, старающегося преодолеть возникший в искусстве кризис путем поиска новых форм для выражения современных ему вызовов. Азиатские художники этого времени остро переживают угнетенность и недооцененность национального искусства, перерабатывают внешнее влияние и собственное наследие, а также стремятся найти свое место в мировой истории искусств.

Наиболее заметная роль в этом процессе принадлежит Японии. Дело в том, что эта страна находилась в куда более выгодном политическом положении, чем Китай и Индия. Если в первые годы Реставрации Мэйдзи к ней, как и к ее соседям, относились снисходительно, то уже в начале XX в. после пересмотра неравных торговых договоров с западными странами и побед Японии в Японо-китайской (1894–1895) и Русско-японской (1904–1905) войнах, повлекших за собой разговоры о «Желтой опасности», позиции страны на международной политической арене значительно укрепились. В культурном отношении это сопровождалось переходом ко второй фазе национального возрождения и формированием самой концепции японского искусства. Например, именно в этот период произошел отказ от «западной» живописи на государственном уровне, с 1882 г. художников, работавших в стиле ёга ('западных картин') перестали допускать на выставки [3, с. 20]. Вообще до конца XIX в. объекты, которые мы сейчас считаем художественными произведениями, сами японцы воспринимали совершенно иначе – буддийская скульптура и живопись считалась сакральными предметами, живопись японских традиционных школ – декоративным изображением, а цветные гравюры укиё-э – развлекательными картинками или злободневными газетными репортажами [3, с. 11]. Познакомившись с самим понятием истории искусств и феноменом светских публичных экспозиций благодаря Всемирным выставкам, японцы начали активный процесс поиска древних артефактов, которые могли бы упрочить положение страны как равного партнера европейских государств и продемонстрировать значительное и обширное культурное наследие, если не превосходящее, то хотя

бы сопоставимое по своей выразительной силе с европейскими образцами.

В этом отношении немалый интерес представляет Окакура Какудзо (Тэнсин) (1863–1913) – японский ученый и историк искусств, который в своих трудах создал наиболее целостный вариант концепции японского искусства, а также поддерживал традиционные школы живописи – Кано, Римпа, Тоса, которые в противопоставление стилю ёга обозначил как нихонга (‘японская картина’) [3, с. 65]. Некоторое время он был главой Токийской школы изящных искусств и старался бороться с безжизненным консерватизмом и подражанием европейской живописи, а в 1898 г. с несколькими знакомыми художниками основал независимое учебное заведение – Академию японского искусства Нихон Бидзюцуин [5, р. 39]. Помимо этого, Окакура совершил ряд зарубежных поездок: четыре раза (в 1893, 1906, 1908 и 1912 гг.) посетил Китай для изучения китайского искусства и больше года прожил в Индии [3, с. 48]. Во время визита на субконтинент он посетил и Калькутту, где близко сошелся с семьей Тагоров [5, р. 41], члены которой на протяжении веков покровительствовали искусству, музыке и театру, занимались образованием, создавали общественные организации, а также являлись сторонниками так называемого Бенгальского ренессанса – движения за национально-культурное возрождение Индии, во многом схожее с подобным процессом в Японии. Именно под впечатлением от этой поездки Окакура написал знаменитую книгу «Идеалы востока: с особыми отсылками к искусству Японии» (1903) [6], где изложил свои основные тезисы.

Это произведение, как и другие программные труды Окакуры («Пробуждение Японии» (1904) и «Книга чая» (1906)), написано на английском языке, поскольку он создавал свои сочинения в большой степени для западного читателя в качестве одного из способов включения Японии в мировой контекст. Ни одна из книг Окакуры не является искусствоведческой в привычном нам смысле этого слова. Так, «Идеалы Востока...» представляют собой скорее эстетико-политическую программу, основным тезисом которой, помимо восхваления Азии, является утверждение, что способность к твор-

ческому переосмыслению и приспособлению иноземных элементов к нуждам собственной культуры является отличительной чертой японцев. Тэнсин называет Японию «музеем азиатской цивилизации», в котором, с одной стороны, сохранились шедевры индийского и китайского искусства, некогда привезенные в эту страну, а с другой – наиболее полно развились заимствованные у соседей художественные тенденции [6, р. 7]. Так, согласно воззрениям Оакуры, Япония должна была стать во главе возрождающейся Азии, так как именно она является хранительницей древнего наследия, ведь обновление, по его мнению, должно прийти именно из прошлого: «Мы интуитивно догадываемся, что секрет нашего будущего лежит в нашей истории, и наощупь, подобно слепым, решительно пробираемся туда, чтобы найти этот ключ...» [6, р. 244]. В условиях, когда на страны Азии оказывалось беспрецедентное давление Запада как в культурном, так и в политическом смысле, подобные тезисы приобретали небывалую поддержку и значение, несмотря на все разрушительные последствия, которые они принесут в будущем. В конце 1930-х гг. именно они лягут в основу ультранационалистического движения паназиатизма, призывающего к единению азиатских народов в борьбе против колонизаторов, они же будут использованы в качестве предлога для японского экспансионизма в Азии и вступления страны во Вторую мировую войну. Но в начале XX в. для Японии, а особенно для Индии и Китая, призывы к объединению ради борьбы с европейскими колонизаторами были продиктованы необходимостью сохранить свою культуру и традиции, что особенно заметно в живописи и графике этих стран в обозначенный период. Наибольшее влияние труды Оакуры оказали на Южную Азию, где уже было мощное движение, поддерживающее национальное возрождение – Индийский (Бенгальский) ренессанс.

После возвращения на родину из индийской поездки в 1902 г. Оакура Какудзо отправил в Калькутту двух ведущих художников школы нихонга – Ёкояму Тайкана (1868–1958) и Хисиду Сунсё (1874–1911) [5, р. 41]. Приехав на шестимесячное обучение, эти два живописца установили тесную связь с семьей Тагоров, которые

оставили о них большое количество воспоминаний [5, р. 41]. Считается, что художники Индийского возрождения научились многим композиционным и живописным приемам именно у японцев, но наибольшее влияние на них оказала техника размыва туши «моротай», которую художники нихонга ввели в свою практику в этот период (1898–1908) [5, р. 41]. Наиболее частое ее применение можно встретить в творчестве Обониндронатха Тагора (1871–1951) – одного из основоположников индийского стиля живописи. Техника создания миниатюр у Тагора, работающего в основном в темпере или акварели, во многом напоминала японскую практику, благодаря чему художник смог привнести в свои работы подобие глубины и светотеневой моделировки. Обониндронатх писал иллюстрации на английской бумаге ручной работы, на которую наносился карандашный набросок и покрывался слегка тонированной акварелью. После высыхания лист полностью опускался в воду на некоторое время. А затем рисунок опять покрывался прозрачным колером, цвета могли бесконечно варьироваться, и процесс повторялся вновь. Так объект изображения переставал иметь четкие границы, казался ирреальным, плоскость бумаги «прорывалась», а значит, Тагор создавал иллюзию глубины пространства, не прибегая к приему западной линейной перспективы. Полученное таким способом изображение усиливалось линией [9, р. 120].

В данной технике были написаны все программные произведения художника периода Бенгальского возрождения. Например, композиция миниатюры «Музыкальный вечер» (ок. 1905) (*ил. 1*), состоящая из трех планов, замкнута в небольшом пространстве. Спокойные тона архитектурного убранства служат фоном для более активных цветовых акцентов в драпировках одежд персонажей. Колорит дополнен нежными оттенками золотистого, сиреневого, голубого и подчеркнут темно-коричневыми тонами. Благодаря такой широкой палитре и точным колористическим акцентам изначально плоскостная композиция приобретает объем. В этой же технике во время первого раздела Бенгалии Тагор создает одну из самых известных своих работ « » (1905), которая впоследствии стала символом национально-освободительной борьбы Индии за

достижение независимости («свадеши») от Британской империи [1, с. 306].

Идеи Окакуры Какудзо поддерживали и ученики Обонин-дронатха Тагора. Их работы во многом демонстрируют явную зависимость от стиля своего наставника, в том числе в них можно обнаружить увлечение японской гравюрой и техникой размыва туши «моротай», что заметно, например, в миниатюре Нандалала Боса, изображающей Арджуну при дворе царя Вираты (ок. 1905). Это далеко не единственный пример взаимовлияния живописных приемов двух культур, можно упомянуть и акцент на тонком контурировании форм и ритмичном звучании линий. Например, в миниатюре индийского художника Кшитиндранатха Маджумдара «Раса-лила» (1910–1920-е), изображающей танец Кришны с его возлюбленной Радхой и другими девушками-пастушками гопи.

Помимо технических приемов, индийские художники пересмысливали и традиционный для Японии формат свитка, который подразумевает особую систему восприятия, связанную с построением композиции справа налево. Эти методы были восприняты Бенодом Бехари Мукерджи, что можно увидеть в его работах «Без названия (Цветы)» (1945) (ил. 2) и «Кактусы в цвету» (1944) (ил. 3). Изучение искусства стран Дальнего Востока открыло систему, в которой форма и пространство не были жестко разграничены, а оставались достаточно открытыми и подвижными, что создавало иллюзию движения между элементами картины. При этом изображение природы в творчестве этих живописцев стоит рассматривать не столько как пейзаж в западном понимании этого слова, сколько как некую «всеобъемлющую тему», какой она предстает в дальневосточном искусстве.

Прием «бесконечного пространства» часто использовался и прославленным индийским художником Гаганендранатхом Тагором (1867–1938), особенно на раннем этапе его творчества в серии работ «Чайтанья», иллюстрирующей жизнь основоположника гаудия-вайшнавской традиции индуизма. В этом отношении особо показательны произведения «Первое переживание Чайтаньей Божественной любви» (1914) и «Чайтанья покидает

дом, оставляя мать и жену» (1914), где нет фиксированной точки зрения, а наш взгляд свободно блуждает в пространстве картины, переносясь в ее глубину. Помимо этого, живописец вводит в свои произведения своеобразную именную печать ханко, которая чаще всего появляется в иллюстрациях Гаганендранатха к автобиографии его дяди Рабиндраната Тагора «Мои воспоминания» (до 1922, ил. 4). Эта серия в целом является подражанием японской монохромной живописи тушью суми-э, в которую индийский художник привносит элементы светотеневой моделировки [8, р. 90]. Включение подобных западных приемов характерно для многих азиатских художников этого времени. С одной стороны, они не могли оставаться в стороне от основных тенденций художественной жизни, а с другой – продолжали бороться за признание своего «национального искусства» равным произведениям европейских мастеров.

Таким образом, можно сделать вывод, что концепция «национального искусства» и призывы к интеграции азиатских народов, высказанные Окакурой Какудзо, нашли непосредственное выражение в произведениях индийских живописцев и стали одним из способов их борьбы против колониальной зависимости от Англии, а также инструментом для включения страны в новый модернизированный мир.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Антонова К. А., Бонгард-Левин Г. М., Котовский Г. Г. История Индии (краткий очерк). М. : Мысль, 1973. 558 с.

2. Дронова Н. В., Величко Е. О. От «Права силы» к «Силе справедливости»: память об индийском восстании 1857–1859 гг. в общественном сознании Великобритании в 60–70-х гг. XIX в. (к оценке опыта преодоления конфликта). Опубл.: Вестник Тамбовского государственного университета. 2014. № 11 (139) // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-prava-sily-k-sile-spravedlivosti-pamyat-ob-indiyskom-vosstanii-1857-1859-gg-v-obschestvennom-soznanii-velikobritanii-v-60-70-h-gg-xix-v-k> (дата обращения: 21.04.2023).

3. Лебедева О. И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Оакакура Какудзо // *Orientalia et Classica* : труды

Института восточных культур и античности. Вып. 58 / Российский гос. гуманитарный ун-т. М. : Рос. гос. гуманитарный ун-т. 2016. 209 с.

4. *Скороходова Т. Г.* Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового времени. СПб : Петербургское востоковедение, 2008. 320 с.

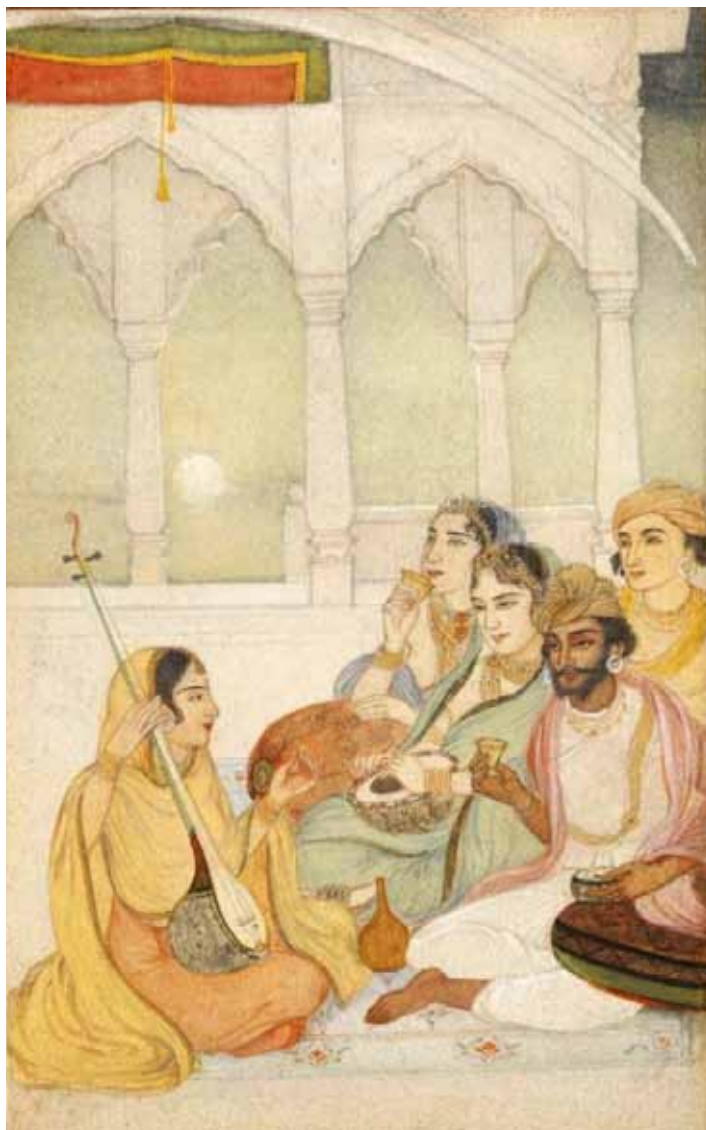
5. *Banerji D.* The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. New Delhi : Sage Publications India, 2010. 137 p.

6. *Kakuzo O.* The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan. New York : E. P. Dutton & CO., 1904. 243 p.

7. *Ninomiya Igarashi M.* Drawn Toward India: Okakura Kakuzō's Interpretation of Rājendralāla Mitra's Work In His Construction of Pan-asianism and the History of Japanese Art. Chapel Hill, NC: University of North Carolina at Chapel Hill, 2010. URL: <https://doi.org/10.17615/fqj7-jd76> (дата обращения: 21.04.2023).

8. *Parimoo R.* The Paintings of the Three Tagores Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath: Chronology and Comparative Study. Baroda: Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1973. 182 p.

9. The Visva-Bharati Quarterly. 1942. V. 8 : Abanindra number. Pt. 1–2 / ed. by K. R. Kripalani. In: // Internet Archive: некоммерческая библиотека. URL: <https://archive.org/details//in.ernet.dli.2015.93081/page/n11> (дата обращения: 18. 06. 2022)



1. Обониндронатх Тагор. Музыкальный вечер. Ок. 1905.
Акварель, бумага, 12,2×7,7 см. Музей Виктории и Альберта



2. Беноде Бехари Мукерджи. Без названия (Цветы). 1945.
Чернила, бумага. 21,6×67,3 см. Частная коллекция



3. Бенде Бехари Мукерджи. Кактусы в цвету. 1944.
Акварель, чернила, бумага. 33×77,5 см. Частная коллекция



4. Гаганендранатх Тагор. Художник в доме в Джорасанко. До 1922. Чернила, бумага. 11,2×14 см. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели