

Д. Д. Анисимова

**Группы «прогрессивных» художников в Калькутте,
Мадрасе и Бомбее в середине XX века:
синтез академических и новаторских тенденций**

В 1940-е гг. в разных уголках Индии начали образовываться группы «прогрессивных» художников, чье творчество заметно отличалось от романтизированных картин Рави Вармы и стилизованных работ Обониндронатха Тагора и его учеников из бенгальской школы. Эти живописцы смело использовали в своих работах приемы академизма и различных модернистских направлений, стараясь вырвать живопись из тисков традиций и выразить в ней новые ценности и современные проблемы.

Ключевые слова: индийское искусство; искусство XX в.; модернизм; Калькуттская группа; Ассоциация прогрессивных художников Мадраса; Группа прогрессивных художников Бомбея; К. Ч. Ш. Паникар (1911–1977); Фрэнсис Ньютон Суза (1924–2002)

Анисимова Дарья Дмитриевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Ассистент кафедры зарубежного искусства.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

E-mail: dds06dds@gmail.com

ORCID: 0009-0005-4573-5638; SPIN-код: 7621-9498; AuthorID: 1224671

Darya Anisimova

**Groups of “Progressive” Artists in Calcutta, Madras
and Bombay in the Middle of the 20th Century:
Synthesis of Academic and Innovative Trends**

Groups of progressive artists were formed in different parts of India in the 1940s. Their work was markedly different from the romanticized paintings of Ravi Varma and the stylized works of Obonindronath Tagore and his students from the Bengali school. These painters bravely used academic traditions and techniques of various modernist trends in their work. They tried to wrest creativity from the fetters of traditions and express new values and modern problems in it.

Keywords: Indian art; 20th century art; Modernism; Calcutta Group; Madras Progressive Artists Association; Bombay Progressive Artists Group; K. C. S. Paniker (1911–1977); Francis Newton Souza (1924–2002)

Anisimova, Darya

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Assistant Lecturer of the Department of Foreign Art.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: dds06dds@gmail.com

ORCID: 0009-0005-4573-5638; SPIN-code: 7621-9498; AuthorID: 1224671

Живопись, графика и скульптура Индии претерпели решительные изменения в конце XIX – середине XX в. Именно в это время благодаря активному вторжению европейцев на территорию Южной Азии, распространению западных институций, а также подъему национально-освободительного движения индийцы начали рассматривать искусство своей страны как отдельный феномен, который, с одной стороны, имеет ряд уникальных характеристик и противопоставляется культуре других народов, а с другой – встраивается в общемировую историю искусств наравне с западным искусством. Таким образом, в анализируемую эпоху основными являлись вопросы синтеза традиционных индийских и общеевропейских ценностей, переосмысления культурной идентичности и идеалов среди населения субконтинента, а также формирования концепции нового индийского национального искусства [4, с. 63].

Все эти процессы в истории культуры Индии имеют свои этапы развития, которые можно соотнести с фазами национально-освободительного движения, выдвигавшего новых политических и культурных лидеров, по-новому откликающихся на актуальные вызовы. Так как на борьбу за независимость на субконтиненте наибольшее влияние оказывал Индийский национальный конгресс, его историю можно положить в основу периодизации процесса культурных изменений: 1880-е – 1900-е гг. – «умеренная» фаза, 1900-е – 1910-е – «экстремистская», или «революционная», 1920-е – 1940-е – эпоха Ганди [9, р. 3].

В настоящей статье мы сосредоточимся именно на последней фазе и постараемся отметить ее основные характеристики. Синтез традиционно индийских и западных художественных приемов нашел нестандартное воплощение в искусстве 1940-х гг., когда в разных уголках субконтинента начали образовываться группы «прогрессивных» художников, которые смело использовали в своем творчестве традиции академизма и приемы различных модернистских направлений, чтобы «превратить визуальное наблюдение

в мотивы для создания новых форм искусства, чтобы технические изменения стали реальностью, чтобы искусство могло сыграть свою историческую роль, а его эмоциональное наполнение соответствовало окружающей среде» [14, р. 131]. Очевидно, что для художников этого времени национальное искусство больше не ассоциировалось со стилизованными приемами миниатюрной живописи или воспроизведением мифологических сюжетов, к которым часто обращались их предшественники Рави Варма (1848–1906) [13, р. 199] и художники вестернизированного направления Манчершоу Питавалла (1872–1937), Джамини Пракаш Гангули (1876–1953), а также Обониндронатх Тагор (1871–1951) и его ученики из бенгальской школы [10, р. 280]. Живописцы нового поколения старались вырвать творчество из тисков традиций, выразить в нем новые ценности и современные проблемы, отказаться от использования искусства как политического инструмента, а также придать работам интернациональный характер.

Первая из таких организаций – Калькуттская группа возникла в 1943 г. как ответ на происходящие в стране потрясения – Вторую мировую войну, третью всеиндийскую сатьяграху, форму ненасильственного гражданского сопротивления под лозунгом «Вон из Индии!», и голод в Бенгалии [2, с. 353]. Ее члены стремились показать страдания своих современников, все бедствия, что происходят вокруг, проанализировать реальность и ответить на вопрос, куда движется человечество. Как и все модернисты в разных уголках мира, они чувствовали, что находятся на пороге нового незнакомого и пугающего периода человеческой истории, для выражения которого нужен новый художественный язык, заметно отличающийся от лиричных и романтизированных работ живописцев предыдущих поколений, будь то Рави Варма или Обониндронатх Тагор. Все эти стремления нашли выражение в манифесте Калькуттской группы, изданном в 1953 г. Считается, что изначально он был составлен для совместной выставки с Прогрессивной группой художников Бомбея, прошедшей в Калькутте в 1950 г., а затем несколько переработан и издан в виде отдельной брошюры – справочника-каталога Калькуттской группы (1953): «Главный девиз

нашей группы лучше всего выражен в лозунге „Искусство должно быть интернациональным и взаимозависимым“. Другими словами, наше искусство не сможет прогрессировать или развиваться, если мы всегда будем оглядываться на нашу прошлую славу и цепляться за наши традиции любой ценой. Огромный новый мир искусства, богатый и бесконечно разнообразный, созданный мастерами со всего мира, манит нас... Мы должны глубоко изучить его, развить в себе понимание и взять из него всё, что мы могли бы выгодно синтезировать с нашими собственными требованиями и традициями. <...> Лучше, чтобы мы сознательно, разборчиво выбирали и сочетали иностранные влияния с нашим национальным стилем и традициями, поскольку в противном случае неосознанное влияние может скорее исказить, чем обогатить наше искусство. Это идеал, который движет Калькуттской группой, и мы надеемся на успех, потому что стараемся понять дух нашего времени и признаем его необходимые требования» [15, р. 55–56].

И действительно, за практически десятилетнюю историю своего существования группа твердо следовала этим принципам, несмотря на периодически меняющийся состав членов. Участниками ее первой выставки, прошедшей в Калькутте в 1945 г., стали восемь молодых художников: Прадош Дас Гупта, Камала Дас Гупта, Гопал Гхош, Паритош Сен, Нирод Мазумдар, Субхо Тагор, Ратин Майтра и Пранкришна Пал. Позже к группе присоединились Абани Сен, Говардхан Аш, Рамкинкар Байдж, Сунил Мадхав Сен и Хемант Миср [12]. К середине 1950-х гг. это объединение распалось, каждый из художников начал развивать свое индивидуальное творчество, которое зачастую известно исследователям намного лучше, чем первые ранние работы в составе группы. Еще одним препятствием к изучению объединения является практически полное отсутствие иллюстративного материала, а имеющийся позволяет дать лишь самую общую характеристику произведениям перечисленных живописцев в 1930–1940-е гг.

Так, скульптор Прадош Дас Гупта (1912–1991) в работах этого времени стремился соединить элементы классической индийской скульптуры и новейшие достижения модернизма. Стилизованные

текущие формы его произведений, обобщенно-символические образы, стремление к лаконизму, ярко проявляющиеся, например, в скульптуре «В рабстве» (1943), напоминают творения известнейших европейских мастеров рубежа XIX–XX столетий Огюста Родена, Константина Бранкузи или Генри Мура. Другой член группы – художник Говардхан Аш (1907–1996) также нередко обращался к языку модернизма, экспериментируя с примитивизмом («Деревенская женщина», 1950) и экспрессионизмом (без названия, 1950). Однако его наиболее известные работы этого времени – серия набросков, посвященная разрушительным последствиям голода в Бенгалии («Голод», 1943), или многочисленные портреты и пейзажи («Старый ботанический сад», 1940) – тяготеют скорее к реалистическому искусству. Их коллега Гопал Гхош (1913–1980), знакомый нам как лиричный пейзажист, смело сочетающий яркие цвета и каллиграфические линии («Пейзаж», 1959), в 1940-е гг. довольно часто обращался к изображению разрушенного и охваченного огнем города (без названия, 1946, *ил. 1*). А мастер эклектики Абани Сен (1905–1972), соединяющий в своих картинах и постимпрессионистские, и кубистические, и экспрессионистские влияния, в это же время изучал японскую монохромную живопись тушью («Бык-производитель», 1959, *ил. 2*).

Очевидно, что участники Калькуттской группы не придерживались единого направления и не сформировали общего узнаваемого стиля. Их целью было исследование формы, цвета, пространства и поиск нового изобразительного языка, отражающего современную реальность, что хорошо заметно по широкому спектру художественных приемов, используемому членами сообщества. Несмотря на сравнительно короткий срок своего существования, группа сыграла важную роль в становлении современного индийского искусства, в частности, она спровоцировала создание других похожих объединений, одним из которых является Ассоциация прогрессивных художников Мадраса.

Ассоциация была основана в 1944 г. [8, р. 136] преподавателем Школы промышленного искусства в Мадрасе К. Ч. Ш. Паникаром (1911–1977), обеспокоенным проблемой создания художественной

среды, которая позволила бы выпускникам школы заниматься искусством как профессией, выставлять и продавать свои работы в Индии и Европе. На начальном этапе существования Ассоциации ее члены изучали современное европейское искусство [6, р. 14] и, как участники Калькуттской группы, экспериментировали с различными направлениями. Так, например, работы К. Ч. Ш. Паникара 1940-х – начала 1950-х гг. явно вдохновлены постимпрессионизмом, а некоторые его произведения копируют Сезанна и Гогена: без названия, 1954, «Сельские женщины беседуют под деревом», 1950 (*ил. 3*). Знакомство с модернистскими направлениями зародило в этих художниках интерес к постижению своей национальной культуры, особенно древней настенной живописи, и открыло дискуссию о нативизме [5, с. 9], благодаря чему в картинах с конца 1950-х гг. на первый план стали выходить местные художественные традиции (К. Ч. Ш. Паникар, «Генезис», 1957). В это время Ассоциация стала частью более широкого Мадраасского художественного движения, в которое вошли мастера из южных областей Индии – штатов Керала, Карнатака, Тамилнад и Андхра-Прадеш [3, с. 116]. В отличие от членов других групп, живописцы этого объединения дистанцировались от популярных в середине XX в. в Индии интернационалистических тенденций, больше опираясь на традиционное народное искусство, мистицизм и мифологию.

Однако наиболее известной и влиятельной среди всех подобных объединений середины XX в. по праву считается Прогрессивная группа художников Бомбея, основанная в 1947 г. Фрэнсисом Ньютоном Сузой, Сайедом Хайдером Разой, Макбулом Фидом Хусейном, Кришнаджи Ховладжи Аром, Хари Амбасасом Гаде и Саданандом К. Бакре, к которым позже присоединились Акбар Падамси, Кришен Кханна, Тьеб Мехта и Васудео Санту Гайтонд [7, р. 42]. Они, как и члены Калькуттской группы, выступали против живописи в «индийском стиле», а также старались бороться с безжизненным академизмом учеников Бомбейской художественной школы и участников Салона. Целью своего творчества они видели решение сугубо художественных проблем, что особо отмечал Суза

в каталоге к выставке группы, прошедшей в 1949 г. в Бомбейском художественном обществе: «Сегодня мы рисуем с абсолютной свободой, почти анархией в содержании и технике. <...> Мы не претендуем на банальное возрождение какой-либо школы или направления в искусстве. Мы изучили различные школы живописи и скульптуры, чтобы прийти к мощному синтезу» [7, р. 43]. Эти тезисы еще больше раскрывает Кришена Кханна в своей статье к экспозиции 1953 г.: «Мы не претендуем на то, чтобы быть политиками или философами-моралистами, и мы не психологи-любители, пытающиеся раскрыть внутреннюю работу человеческого разума. <...> Для нас важен конечный продукт, законченный холст, окончательное воплощение воображения в красках. Для нас портрет представляет лицо лишь случайно. В первую очередь это лицо в краске. Поэтому логично, что оно должно подчиняться законам, которые определяют работу красок, кисти и холста, а не массе анатомических наблюдений, как многие ошибочно полагают» [11].

Каждый из членов Прогрессивной группы разрабатывал свой индивидуальный стиль. Так, Фрэнсис Ньютон Суза (1924–2002) стремился соединить модернистские поиски художественной формы, густые динамичные мазки краски и традиции национального искусства, что порождало яркие фигуративные композиции, сочетающие черты примитивизма, экспрессионизма и кубизма («Голова женщины», 1951; без названия («Обнаженная»), 1950). Среди его работ раннего периода преобладают пейзажи Гоа («Пейзаж в Гоа (Дона-Паула)», 1946) и произведения, отражающие социальные проблемы общества, что, вероятно, связано с его недолгим сближением с коммунистической партией [3, с. 84] («Бомбейские нищие», 1944, *ил. 4*). В эмиграции живописец все чаще начинает обращаться к библейским и мифологическим сюжетам («Преображение Господне», 1987), эротическим сценам (без названия («Любовники»), 1961) и урбанистическим и природным пейзажам, в которые он умело вписывает человеческие головы или фигуры («Голова на фоне пейзажа», 1958). Сайед Хайдер Раза (1922–2016), напротив, известен благодаря геометрическим абстрактным картинам, состоящим из простых форм и локальных цветов. Тем не менее его

творчество 1940-х – 1950-х гг. представляет собой урбанистические пейзажи с элементами кубизма (без названия («Дома»), 1953), от которых в 1960-е – 1970-е гг. он перейдет к работам, вдохновленным абстрактным экспрессионизмом («Мон-Ажель», 1964), и лишь в 1980-е начнет создавать геометрические композиции, связанные с тантризмом [6, р. 13], где все формы и цвета имеют символическое значение (без названия, 1989). Картины Макбула Фида Хусейна (1915–2011), еще одного известного живописца этого объединения, как и работы его коллег, по большей части вдохновлены кубизмом, что особенно хорошо заметно в его ранних произведениях, таких как «Тяга» (1952). В своем творчестве он виртуозно соединял мотивы сельской жизни (без названия («Фермер»), 1951) с мифологическими сюжетами («Сита с золотым оленем», 1991), а интерес к модернистским течениям – с любовью к национальному искусству (без названия («Ятра»), ок. 1950-х).

Прогрессивная группа художников Бомбея просуществовала около десяти лет и была расформирована в 1956 г., однако частичный распад произошел еще раньше – в 1950-м, когда трое из ее основателей – Суза, Раза и Бакре – покинули Индию и поселились в Европе. После Бомбейской группы в 1950-е гг. в Индии образовалось еще несколько похожих объединений, среди которых принято выделять Дели Шилпи-чакру (1950) [1, с. 65] и Группу художников Бароды (1957) [6, р. 15].

Даже из такого краткого анализа можно заключить, что, несмотря на некоторые различия в программах, все эти организации стремились к формированию нового языка искусства, сосредоточив свое внимание на решении исключительно художественных проблем. Подобная тенденция присуща не только представителям новейших экспериментальных течений, но и индийским живописцам, тяготеющим к европейской академической традиции (Хемендранат Маджумдар (1894–1948), Атул Бос (1898–1977)), что еще раз подчеркивает ее глобальный характер. Кроме того, в творчестве перечисленных живописцев в 1940–1950-е гг. в основном преобладает социальная тематика, что может быть связано с политическими коллизиями на субконтиненте, с позицией выдающегося политика

Махатмы Ганди (1869–1948) с его «конструктивной программой», в которую входила популяризация ручного ткачества и прядения, развитие образования на местных языках, борьба за ликвидацию неприкасаемости и укрепление индусско-мусульманского единства. Создавая новую национальную культуру, эти мастера не избегали европейского влияния и даже больше – сознательно обращались к нему, видя в этом путь к международному признанию своего творчества, хотя в их произведениях огромную роль всё еще продолжали играть религия, мифология и народное искусство.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : Краткая художественная энциклопедия : [в 5 т.] Т. 2 / под ред. Б. В. Иогансона, В. М. Полевой и др. М. : Сов. энциклопедия, 1965. 656 с.
2. История Востока : в 6 т. Т. 5 : Восток в Новейшее время: 1914–1945 гг. / гл. редкол.: Р. Б. Рыбаков и др. ; [отв. ред. Р. Г. Ланда и др.]. М. : Восточная литература РАН, 2006. 717 с.
3. Кузина Е. О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода: дис. ... канд. искусствоведения : 5.10.3 / Кузина Елизавета Олеговна. М., 2024. 425 с. EDN: SVRLPV
4. Курпатова А. А., Анисимова Д. Д. Роль печатной продукции в формировании концепции национального искусства в странах Востока в конце XIX – начале XX века / TERRA ARTIS. Искусство и дизайн. 2025. № 4. С. 63–69. DOI: 10.53273/27128768_2025_4_63 ; EDN: OOQDWG
5. Bhagat A. S. Madras Modern: Regionalism and Identity. New Delhi : Archana Advertising, 2019. 479 p.
6. Brown R. M. Art for a Modern India, 1947–1980. Durham ; London : Duke University Press, 2009. 196 p.
7. Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. New Delhi : Oxford University Press, 2001. 339 p.
8. Encyclopedia of India. Vol. 3. K – R / Ed. by Wolpert S. Farmington Hills : Thomson Gale, 2006. 423 p. URL: https://archive.org/details/encyclopediaofindiakrvol.3_215_u (дата обращения: 08.05.2025)
9. Encyclopaedia of Indian War of Independence, 1857–1947. Vol. 1. / ed. by M. K. Singh. New Delhi : Anmol Publications, 2009. 312 p. URL: https://archive.org/details/encyclopediaofindianwarofindependencevol.01_730_H/mode/2up (дата обращения: 28.02.2023).

10. *Guha-Thakurta T.* The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge, 1992. 328 p.
11. *Khanna K.* Introduction / K. Khanna. Progressive Artists' Group: Exhibition of Paintings. Bombay, 1949. 8 p.
12. *Mallik S. K.* The Calcutta Group 1943–1953 / S. K. Mallik. In *Art & Deal*. 2004. No. 16. Vol. 3. URL: <https://ru.scribd.com/document/231796936/Calcutta-Group> (дата обращения: 08.06.2025)
13. *Mitter P.* Art and Nationalism in Colonial India. 1850–1922. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 475 p.
14. *Sunderason S.* Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization. Stanford : Stanford University Press, 2020. 318 p.
15. Why Are We «Artists»? 100 World Art Manifestos // Ed. by J. Lack. Milton Keynes : Penguin Books, 2017. 501 p. URL: <https://archive.org/details/whyareweartists10000unse/page/n7/mode/2up> (дата обращения: 08.05.2025)

REFERENCES

1. *Art of countries and peoples of the world: Architecture. Painting. Sculpture. Graphics. Decorative art: An art encyclopedia:* [In 5 volumes], vol. 2. Ed. by B. V. Ioganson, V. M. Polevoy et al. Moscow, Soviet Encyclopedia, 1965. 656 p. (In Russian)
2. *The history of the East.* [In 6 volumes] Vol. 5. The East in modern times: 1914–1945. Chief editor R.B. Rybakov et al.; [ed. by R.G. Landa. et al.]. Moscow, Oriental Literature of the Russian Academy of Sciences, 2006. 717 p. (In Russian)
3. Kuzina E.O. *Key trends in the fine art of India in the 1940s and 1970s: origins, formation, components of the artistic method:* dissertation... PhD in Art History : 5.10.3. Moscow, 2024. 425 p. (In Russian) EDN: SVRLPV
4. Kurpatova, A. A., Ansimova, D. D. *The role of printed materials in the formation of the concept of national art in the countries of the East in the late 19th – early 20th century.* In *TERRA ARTIS. Art and Design*, 2025, no. 4, pp. 63–69. (In Russian) DOI : 10.53273/27128768_2025_4_63 EDN: OOQDWG
5. Bhagat A. S. *Madras Modern: Regionalism and Identity.* New Delhi, Archana Advertising Ptv. Ltd., 2019. 479 p.
6. Brown R.M. *Art for a Modern India, 1947–1980.* Durham; London, Duke University Press, 2009. 196 p.
7. Dalmia Y. *The Making of Modern Indian Art: The Progressives.* New Delhi, Oxford University Press, 2001. 339 p.
8. *Encyclopedia of India.* Volume 3. K – R. Ed. by Wolpert S. Farmington Hills, Thomson Gale, 2006. 423 p. Available at: https://archive.org/details/encyclopediaofindiakrvol.3_215_y
9. *Encyclopaedia of Indian War of Independence, 1857–1947.* Vol. 1. Ed. by M. K. Singh. New Delhi, Anmol Publications, 2009. 312 p. Available at: https://archive.org/details/encyclopediaofindianwarofindependencevol.01_730_H/mode/2up

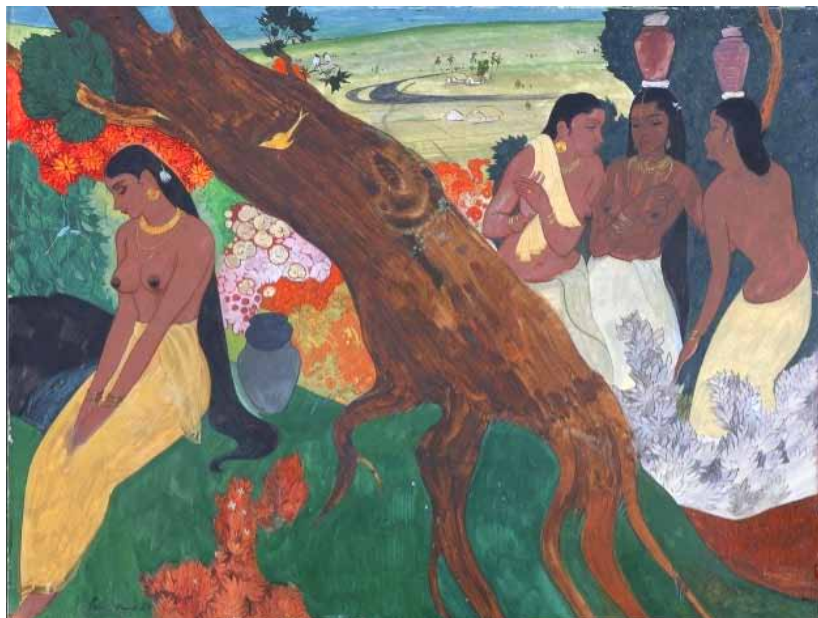
10. Guha-Thakurta T. *The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal*, c. 1850–1920. Cambridge, 1992. 328 p.
11. Khanna K. *Introduction*. In *Progressive Artists' Group: Exhibition of Paintings*. Bombay, 1949. 8 p.
12. Mallik S. K. *The Calcutta Group 1943–1953*. In *Art & Deal*. 2004. No. 16. Vol. 3. Available at: <https://ru.scribd.com/document/231796936/Calcutta-Group> (accessed: 08.06.2025).
13. Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India. 1850-1922*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994. 475 p.
14. Sunderason S. *Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization*. Stanford, Stanford University Press, 2020. 318 p.
15. *Why Are We 'Artists'? 100 World Art Manifestos*. Ed. by Jessica Lack. Milton Keynes, Penguin Books, 2017. 501 p. Available at: <https://archive.org/details/whyareweartists10000unse/page/n7/mode/2up> (accessed: 08.05.2025)



1. Гопал Гхош. Без названия. 1946. Бумага, гуашь, доска, 25,4×34,3 см.
Делийская художественная галерея, Нью-Дели



2. Абани Сен. Бик-производитель. 1959. Тушь, бумага.
50×44 см. Частная коллекция



3. К. Ч. Ш. Паникар. Сельские женщины беседуют под деревом. 1950. Гуашь, картон. 56,5×74 см. Частная коллекция



4. Фрэнсис Ньютон Суза. Бомбейские нищие. 1944.
Акварель, бумага. 51,4×34 см. Частная коллекция