

ИСКУССТВО ПРОБУДИВШЕГОСЯ ВОСТОКА

А. ЧЛЕНОВ

В дни VI Всемирного фестиваля молодежи в Москве у меня, среди множества других, было два любопытных разговора — со студентами из Ганы и с Мадагаскара.

На международной художественной выставке фестиваля (в ней, как известно, участвовало около двух тысяч молодых художников из 52 стран) меня восхитили мальгашские статуэтки из черного дерева, такого твердого, что ими можно забивать гвозди. Из этого неподатливого материала безымянные мальгашские скульпторы выточили поразительные по пластичности и экспрессии фигуры людей и животных. Здесь были воины с копьями, подкрадывающийся к жертве крокодил, испуганный буйвол... И я обратился к одному из мадагаскарцев с вопросом: почему на выставке почти нет работ профессиональных художников Мадагаскара, если народные мастера так талантливы? Ответ моего собеседника — председателя Ассоциации мальгашских студентов во Франции г-на Ришара Андримансато — был полон горечи.

— Художественное ремесло? Такие статуэтки в городах Мадагаскара пролают тысячами. Но творчество их создателей никто не изучает, и ремесло зависит всецело от капризов сбыта. У каждого из 18 племен нашего острова есть свои традиции в скульптуре. До сих пор их исследовали только европейцы, но лишь с точки зрения этнографической. Нам же, мальгашам, было не до создания истории своего искусства. Вель до 1830 года письменность у нас использовалась только для религиозных целей. Когда же мы ввели латинский алфавит и светскую письменность, отечественная литература началась, конечно, не с истории искусства, а с азов, с учебников. А вскоре страну захватили колонизаторы, и тут уж стало совсем не до этого. Да, в нашем художественном наследии целые россыпи сокровищ, но их не знает народ, не знает по существу даже наша интеллигенция!

— Вы спрашиваете о профессиональных художниках-мальгашах? На Мадагаскаре им делать, увы, нечего — там живописью не проживешь. Там и не выучишься живописи — у нас есть только одно небольшое училище в Тананариве. Да, у нашей страны есть художники, но они живут и работают во Франции, оторванные от родины, и у них нет денег, чтобы привезти свои работы на выставку в Мадагаскар, показать их родному народу.

— Почему на выставке нет картин художников из Ганы? — переспросил меня студент-юрист Франклин Тантуа. — Погодите, на следующей они непременно будут. У нас уже есть свои художники в Аккре, они пишут картины и фрески из африканской жизни и стараются найти свой стиль. — Тут он показал мне проспект с фотографией одной из таких фресок, украшающей отель в Аккре. Сцены были самые простые — ловля рыбы, сбор кокосовых орехов, но изображения были полны поэтичности, а стройные фигуры воплощали красоту и силу.

— Конечно, — продолжал г-н Тантуа, — у нашего народа есть традиции и притом многовековые: наши живописцы задолго до прихода в XV веке португальцев стали писать, например, животных. Они символизировали плодородие, голод, изобилие и т. д.; изображения их украшали и храмы и жилища. У нас прекрасная традиция ювелирного дела. Много резчиков по дереву, и главная их специализация — сцены из народной жизни. А если мы сейчас ничего не смогли прислать на выставку, так это просто потому, что мы еще не навели горючка в своем деле. Вы же знаете — мы добились независимости только в 1957 году.

В этих двух ответах, как в фокусе, преломилось то, что было характерно для искусства Востока вчера, и то, что становится характерным для него сегодня. В прошлом — сказочное богатство художественной традиции, лежащее в забвении или безвестности по вине колонизаторов, вследствие средневековой отсталости страны. А в настоящем — вера в свои силы, гордость вековой традицией родного искусства, горячее желание открыть его сокровища, сделать их известными народу, создать на их основе современное искусство, идущее своей, собственной дорогой.

Да, конечно, есть страны — например, тот же Мадагаскар, — где «вчера» — это еще «сегодня». Но колониальная система трещит и распадается у нас на глазах. Только за два последних года независимости добились Судан, Тунис, Марокко, Гана, Малайя. На очереди Нигерия, Сомали, Уганда. Кто следующий?



Гамаль Сагини (Египет). Статуя президента Насера.

Вряд ли надо быть пророком, чтобы предсказать, что народам Востока, сегодня еще находящимся в колониальном рабстве, не придется дожидаться свободы долгие десятилетия. Империалисты упорно сопротивляются, но страна за страной, ломая цепи колониализма, обретает независимость. И это неодолимое движение народов Азии и Африки является и могучей движущей силой развития искусства.

* * *

— До провозглашения независимости искусство Индонезии развивалось слабо. Только с установлением независимости оно стало возрождаться и расцветать, — говорит президент Республики Индонезии Сукарно. — Это еще раз свидетельствует о том, что независимость дарует вдохновение не только нации, но и искусству!

С этими словами нельзя не согласиться. Действительно, независимость вдохновляет искусство. Процессу выхода стран пробудившегося Востока на мировую художественную арену современное искусствоведение и критика далеко еще не уделяют достаточного внимания. Между тем этот процесс развивается стремительными, прямо-таки фантастическими темпами.

В начале нашего века замечательный русский критик-демократ В. В. Стасов, поборник реализма, народности и национальности в искусстве, написал капитальный труд «Искусство XIX века». Он считал вполне возможным и естественным ограничиться Европой и США, ибо национальных реалистических школ живописи и скульптуры в странах Азии и Африки тогда или не существовало вообще, или они были почти неизвестны за пределами родной страны. Это тем более важно отметить, что Стасов вовсе не делил школы живописи на «избранные» и «провинциальные» и считал все их равноправными, а все народы — одинаково способными создать свои школы. Однако, предсказывая создание новых школ в Европе, Стасов и мечтать не мог о том, что всего через полстолетия и на Востоке национальные школы живописи и скульптуры начнут возникать повсюду и выйдут на мировую арену как равные.

Из индонезийских художников Стасов знал только одного — декадента и мистика Тооропа, да и того он рассматривал в рамках голландской школы. А всякий, кто возьмет в руки изданный в 1956 году в Китае альбом репродукций картин из коллекции президента Сукарно (эта коллекция, по существу, заменяет в Индонезии отсутствующие там картинные галереи), убедится, что индонезийская школа живописи не только появилась, не только насчитывает десятки имен, но является уже сегодня одной из самых ярких и сильных реалистических школ современного искусства. Я твердо убежден, что пройдет еще лет десять-двадцать — и индонезийская школа будет законно славиться на весь мир, так же как славилась голландская в XVII веке.

Кое-кто на Западе старается не замечать этого процесса. На многих международных выставках, где раздувается дикая шумиха вокруг очередного «новейшего» уродства формалистической моды (вчера — сюрреализм, сегодня — ташизм, завтра — еще какая-нибудь заумь), художники Востока не в чести. Помилуйте, они такие отсталые — не знают, что реализм устарел! Помилуйте, они такие старомодные — носятся с национальными темами и традициями в наш век космополитизма! Они, кажется, хотя и чтобы их принимали всерьез, не довольствуясь ролью экзотической диковинки! Разве они не знают, что законодатели вкусов — это Европа и США? А впрочем, почему бы не дать премии и кому-нибудь из этих «туземцев», если они будут писать формалистические картины...

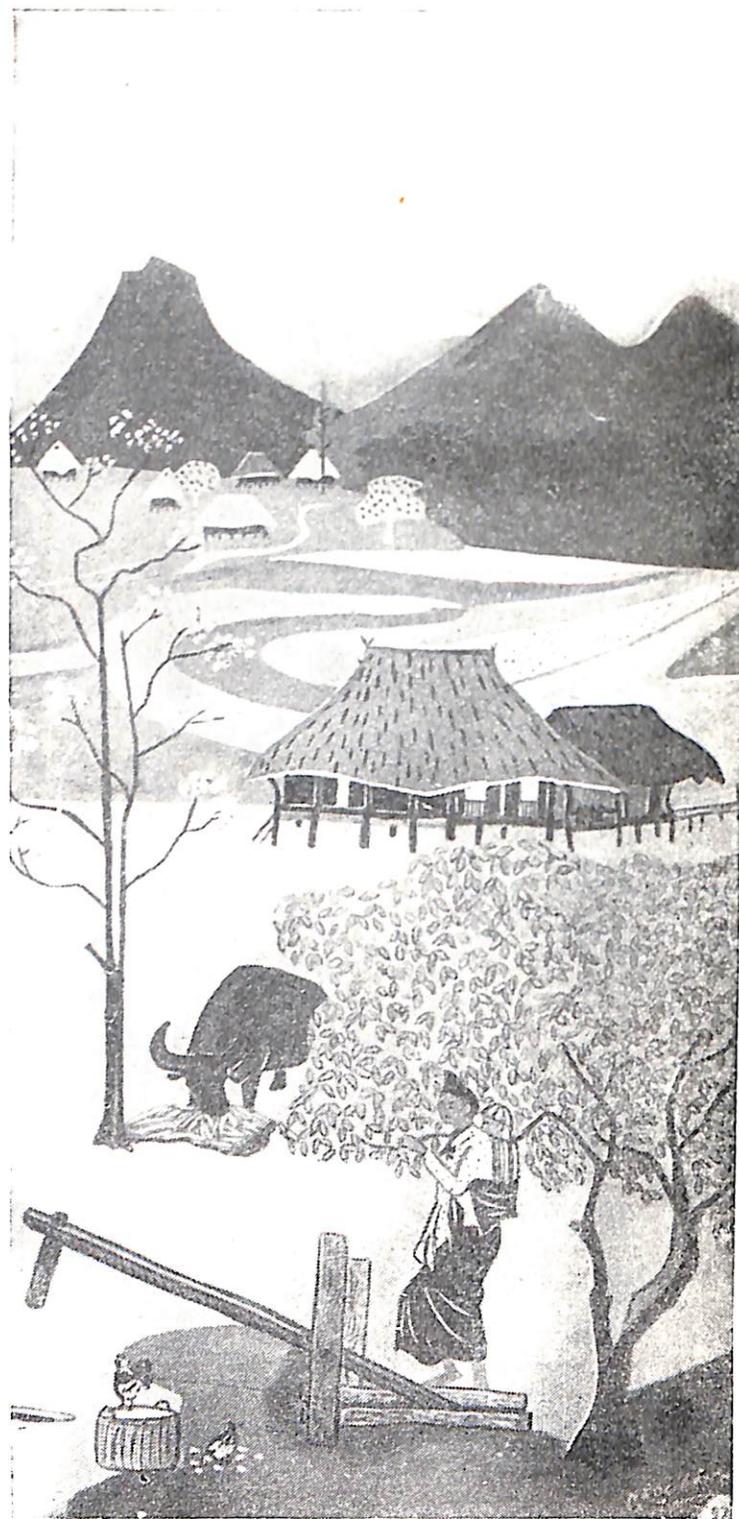
Древнее искусство народов Востока на Западе изучают, и изучают серьезно. Но современного искусства стараются не замечать — или разве что зачисляют в провинциальное чудачество. Презрение к реализму, презрение к «неполноценным цветным» народам — вот двойной барьер, которым отгораживается от растущих школ Востока «просвещенный» Запад. Тем временем, признанные или замалчиваемые, эти новые школы рождаются и быстро мужают.

И когда на международной выставке не проводится искусственной дискриминации реалистов, произведения художников Востока оказываются не на задворках, а в первых рядах. История искусства отметит, очевидно, значение фестивальной выставки в Москве — первой, пожалуй, крупной международной выставки, на которой искусство Востока в целом оказалось ярче искусства буржуазного Запада.

* * *

Искусствовед, который возьмется в будущем писать по образцу стасовского труд «Искусство XX века», отметит, что уже к середине столетия множество стран Азии и Африки имели не только безымянное народное искусство (скажем, работы кустарей и ремесленников), но и сложившиеся (или складывающиеся) современные национальные школы живописи и скульптуры. В начале века такие школы были разве только в Китае и Японии. В наши дни они существуют в Индии и Корее, Индонезии и Египте, Монголии и Сирии, на Филиппинах и Цейлоне, во Вьетнаме и Судане, Турции и Эфиопии, Тунисе и Гане, — и перечень этот еще далеко не полон.

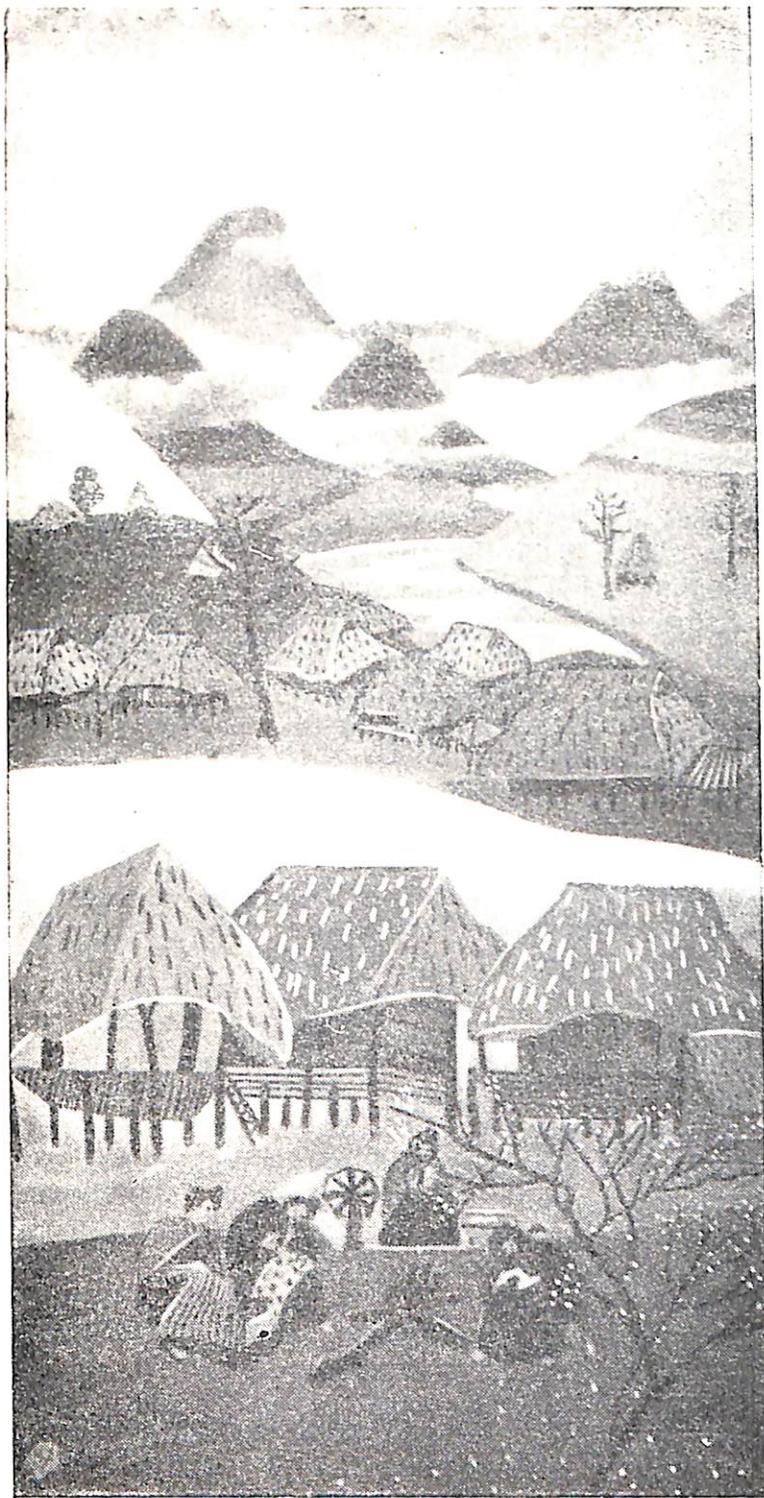
Глядя на этот список, сразу замечаешь, что в него входят и социалистические и капитали-



Нгон Динх (ДРВ). Панно из серии «Четыре времени года».

стические страны — государства, на чьем знамени написан девиз мирного сосуществования и дружбы, и государства, связанные с политической империализма.

Пленительная «Жемчужина» кисти филиппинца Гарсия Льямаса... Смуглая и черноволосая нагая красавица нежится на ложе из



Нгон Динх (ДРВ). Пачно из серии «Четыре времени года».

ткани, на фоне створок большой раковины и, спокойно и пристально глядя на нас, протягивает нам жемчужину, которую принес ей из подводного грота зеленый морской тритон со скуластым лицом и когтистыми лапами. Вдали пальмы и лазурное море, а в нескольких шагах от волшебницы — земные красавицы, дочери островов южного моря. Они принес-

ли ей в дар цветы и плоды своей родины и с восторгом глядят на нее.

Что это — вымученная аллегория? Нет, это написано с той свежестью, с какой греки в седой древности сложили миф о прекрасной Афродите, рожденной из пены морской. Это и не нарочитая экзотика Гогэна — это зримый образ Родины, Жемчужины Юга, во всем блеске ее очарования. Насколько упоение филиппинского художника красотой женщины и красотой природы выше той некрофилии от искусства, которая уродует сейчас в живописи Запада облик и природы и человека!

Да, это вдохновенное реалистическое искусство, полное огня фантазии. И право же, никто, глядя на эту картину, не вспомнит о военном блоке СЕАТО, куда входят сейчас Филиппины. Движущая пружина всех национальных школ пробудившегося Востока — это не хитросплетение дипломатических интриг и не проски политиканов, а нечто здоровое, прочное и могучее, идущее из недр самого народа, знаменующее целую эпоху. Это растущее самосознание наций, почувствовавших себя равными другим народам и желающих быть хозяевами своей судьбы. Человека удастся порой обмануть коварной пропагандой, но народ остается народом, и искусство черпает свою силу теперь, как и встарь, именно в народе.

Поэтому для всех новых национальных школ характерна одна общая черта — стремление к национальной самобытности. На выставке искусства Монголии в Москве, как и на недавней выставке искусства Индонезии, во фресках художников Ганы, изображающих сбор кокосов, и картинах эфиопских мастеров на темы о Соломоне Премудром и царице Савской, в картинах цейлонцев, вдохновляющихся и древними росписями и современными народными танцами, в работах корейских мастеров, выполненных то в традиционной, то в европейской манере, — всюду ясно видишь твердое стремление художника: «Моя картина должна говорить с первого взгляда, что она написана в моей стране!»

Это то самое стремление, которое окрыляло когда-то венецианца Тициана и нидерландца Ван-Эйка, испанца Веласкеса и француза Ватто, фламандца Рубенса и голландца Гальса, русского Сурикова и венгра Мункачи, немца Рихтера и чеха Алеша, англичанина Хогарта и норвежца Даля. Это то стремление, которого не сыщешь днем с огнем в уныло однообразной космополитической продукции современного формализма. Патриотизм, любовь к родной стране естественно и повелительно тол-

кает новых художников Востока на путь реализма.

Но если желание едино для всех, то пути его реализации чрезвычайно различны. В самом деле — напрашиваются одновременно и обращение к современной жизни, и обращение к национальной традиции. Что должно перевешивать? Как понимать традицию? Наконец, и традиция-то у разных народов разная. В одних странах искусство издавна изображало человека, в других это запрещалось (например, консервативным толкованием Корана); у одних стран в искусстве богатое прошлое, своя классика, имена великих художников, другие в области живописи или скульптуры так и не смогли в силу неблагоприятных исторических обстоятельств подняться над фольклорной стадией; одни страны донесли традицию до наших дней в неприкосновенности, у других она давно прервалась. Нередко открытия археологов переворачивают все представление о художественном наследии народа. Так, недавние раскопки отодвинули истоки индийского искусства на несколько тысячелетий дальше, чем считали до сих пор, и обнаружили (что было полной неожиданностью для всех) наличие древнееврейской живописи, изображавшей людей, к которой и восходит вся раннехристианская живопись. Что считать национальным наследием? Как его понимать? Можно ли им ограничиваться? Эти вопросы встают повсюду на Востоке.

Когда смотришь, например, на работы египтян, так и слышишь безмолвный спор художников о путях сложения национальной школы. В Египте консервативное толкование Корана господствовало долго; реалистическая живопись, появившаяся только в начале XX века, была подражательной и академической. Теперь она уже не удовлетворяет большинство художников; все они сходятся в том, что искусство Египта должно быть не европейским. Но каким же?

— Египет — восточная страна, а стало быть, его искусство должно равняться на традиции азиатских стран, вплоть до Китая и Японии, — таков один ответ, ясно звучащий, например, в декоративных «Рыбках» Ассада Мазхара.

— Египет — мусульманская страна, а стало быть, он может использовать только традиции средневековой миниатюры других стран мусульманского Востока, — вот другой ответ, вдохновляющий, скажем, Хасиба Ахмеда Исса, когда он пишет свои стилизованные народные сценки.

— Но ведь и христианское искусство византийского периода создавалось на египетской земле — стало быть, и оно входит в наше национальное наследие, — вот третья точка зрения, и, следуя ей, Мухаммед Али Селим пытается решать современную тему с использованием традиций иконописи (от аллегории до отсутствия перспективы). В результате его «Мир» напоминает гибрид иконы и плаката.

— Не лучше ли обратиться прямо к искусству Древнего Египта, наполнив его современным духом? Ведь это наше самое исконное наследие, — рассуждает Гамаль Сатини. И вот, стремясь возродить традиции пятитысячелетней давности, он изображает президента Насера, как древнего фараона, — в торжественной позе, вдвое выше простых людей. Как видим, это уже четвертый ответ.

События, связанные с «суэцким кризисом», дали толчок развитию еще одного направления, меньше заботящегося о том, чтобы форма не походила на европейскую, но зато остро публицистического. В такой манере написано много работ разных художников об обороне Порт-Саида.

Какое же направление возобладает в египетском искусстве? Это покажет будущее. Ведь возрожденное от векового сна искусство Египта только выходит на широкую дорогу. Однако в каждом из этих направлений, как ни спорны первые опыты, есть зерно истины: ни одному из них нельзя категорически отказывать в праве на жизнь, в праве на национальную самобытность.

В тесной связи с этой проблематикой находится одно любопытное явление — широкое применение стилизации в профессиональном искусстве современного Востока. Как одно из течений стилизация существует решительно везде. Мы встретим ее, например, в Монгольской Народной Республике у таких художников, как Дулмын Дамдинсурэн, Дэлгорын Манибадзар, Ядамсурэн Уржингийн. Мы говорили уже об использовании ее в Египте. Мы встречаем ее и в Индонезии у целой группы художников, например у Регига, Собрата, Виджи, братьев Джажа, Дэвы Рангуна. Скажется стилизация и в живописи Вьетнама и на Цейлоне. А в Индии, где толчок к воссозданию национального искусства дало движение «Бенгальское возрождение», обращавшееся к старинной миниатюре, в современном искусстве стилизация, пожалуй, преобладает. Не стоит множить примеров — они есть повсюду.

В конкретном проявлении стилизация бывает очень различной. Иногда она неразрывно сплетается с реалистическими приемами

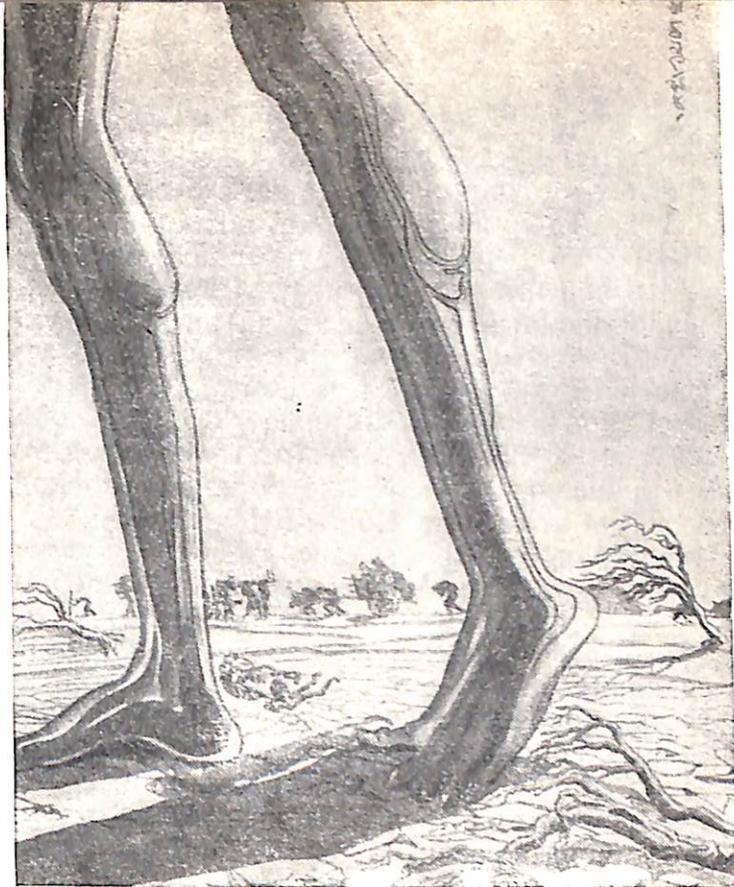
(это очень часто видишь в искусстве Индии, Цейлона, Вьетнама), иногда, напротив, уклоняется в сторону примитива или гротеска. Но конкретные формы стилизации — уже особый вопрос.

Как надо расценивать это явление в целом? Можно ли его приравнивать к стилизаторству, процветавшему в декадентских течениях Запада? Можно ли его считать разновидностью формализма и вообще течением антиреалистическим? Ни в коем случае.

Стилизаторство на Западе означало отказ от лучших национальных традиций реализма. Стилизация на Востоке рождена обращением к национальным традициям в условиях, когда последовательно реалистические школы типа и размаха европейской классики (от готики до XIX века) в прошлом не имели возможности сложиться и потому в национальном наследии отсутствуют. На Востоке не было ни готики, ни Возрождения, ни протестантских революций. В результате изобразительное искусство там оставалось храмовым или придворным в большей мере, чем на Западе; элемент условности в нем был очень силен — в общем куда значительнее, чем на Западе.

Но это не значит, что в искусстве Востока вовсе не было реализма и что его условность была всегда непонятна народу. В своеобразной форме оно тоже было реалистичным и подчас (хотя бы в пейзаже) одерживало не меньшие победы, чем западное. Многие серьезные западные ученые (например, американец Б. Роулэнд) отмечают, что не раз в истории искусство Востока бывало правдивей и тоньше западного. И если мы внимательней приглядимся к современным восточным работам, выполненным в манере стилизации, то непременно увидим в них рядом с условностью и вместе с ней живые черты, и эмоциональную выразительность, и большие декоративные достоинства. Часто стилизация — это тоже реализм, хотя и в непривычной для нас одежде.

Но это же течение заслуживает в глазах критика осуждения, если оно пытается претендовать на монопольное представительство всей национальной школы. (Такие явления порой встречаются и вызывают среди различных групп художников страны горячие споры на тему, кто же из них национален и кто может считаться зачинателем возрождения национального искусства.) Стилизация имеет свое место — она помогает выявить музыкальность, ритмичность, красочность, свойственные народному искусству прошлого, помогает перенести в современность образы и типы, созданные за века народным воображением. Но она не



Дэнни Вималисири (Цейлон). «Зной».

может объять всех сфер жизни и тем более всей современной жизни.

Современный Палех, к примеру, очень поэтичен, самобытен, а древнерусские фрески и иконы, к которым он восходит, несомненно, являются образцами высокого вдохновения. Но пусть читатель попробует вообразить, как выглядело бы сейчас русское искусство, если бы в XVIII веке иконопись, претендуя на монопольное право представлять национальное искусство, задушила бы в зародыше всю будущую русскую живопись с Антроповым и Рокотовым, Брюлловым и Александром Ивановым, Федотовым, передвижниками и их нынешними советскими преемниками. Возместил ли бы нашу утрату один Палех? Конечно, нет.

Поэтому, отдавая должное стилизации, таланту первенства, думается, необходимо отдать последовательно реалистическим школам, которые берут все завоевания классического европейского искусства, чтобы создать свою школу, не уступающую европейским по мастерству и по размаху охвата жизни, но вместе с тем самобытную по характеру, манере, колориту, наконец, по пристрастиям и взгляду на жизнь. Это, по существу, тот же путь, которым шли европейские народы, не успевшие перейти от иконописи к реалистической живописи в эпоху Возрождения. Русская, чешская, венгерская, скандинавские школы шли, в сущности, тем же путем и добились, как известно, великолепных результатов.

Этим путем с успехом идут уже и многие школы Востока—от Кореи до Ганы. Не случайно, например, художники Цейлона, возродив в послевоенные годы национальную школу, культивируют в ней и пейзаж (которого древняя цейлонская живопись вовсе не знала), и страстную современную тематику, которая, конечно, тоже найдена не в храмах и не может успешно решаться одними условными средствами. «Зной» Дэни Вималисири достаточно выразителен в этом отношении. Но особенно больших успехов достигли на этом пути Корея и Индонезия.

Я не стану говорить о датах возникновения национальных школ Азии и Африки — они повсюду свои. Общую закономерность можно, пожалуй, выразить так: в начале века движение за создание или возрождение национального искусства пробуждалось и развивалось лишь в отдельных колониальных и отсталых странах; в период между двумя мировыми войнами оно стало распространяться гораздо шире; но время его бурного развития — это послевоенные годы, «начало конца эры Васко да Гамы», как метко назвал их один выдающийся деятель новой Азии.

Необходимо сказать об одном общем явлении, мешающем росту этих школ. Я имею в виду влияние импортного формализма. Школы растут не в безвоздушном пространстве, и явления кризиса в искусстве других стран, ушедших когда-то вперед, сказываются и на их развитии. Когда я на выставке индонезийского искусства в Москве сравнивал работы художников национальной ориентации с работами тех, кто подражает современным формалистам Запада (или их родоначальникам), я вспомнил, что встречал нечто очень сходное в истории европейского искусства. Перед моим взором возникла картина состояния нидерландского искусства в конце XVI века.

В то время такие смелые новаторы, как Бройгель Мужичкий, Артсен, Бойкелар, заложившие основы будущей голландской школы, уже сошли с арены. Но сколько нидерландских художников-«романистов» боялись идти путем национальной самобытности и, ослепленные былой славой итальянской живописи, робко переписывали кривляния современных им итальянских маньеристов, полагая, что этим приобщаются к великому наследию Рафаэля и



Ли Кэ Дэ (КНДР). «Антаяпонская демонстрация в Сеуле в 1919 году»
(деталь).

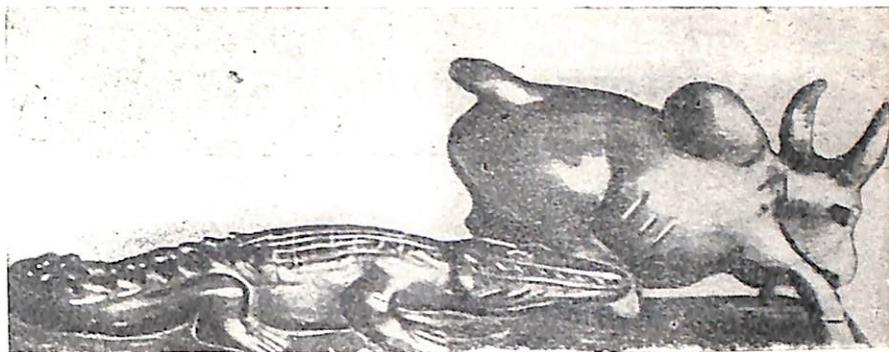
Микельанджело! Между Бройгелем и новаторами гарлемской школы в Голландии или молодым Рубенсом во Фландрии лежало целое поколение блужданий и двоедушия, пока завеса идолопоклонства не спала с глаз и фламандская и голландская школы не взмыли круто к вершинам славы, затмив выродившееся искусство современной им Италии!

Нет сомнения в том, что путь новых школ Востока к зрелости не обязательно должен породить двоедушное поколение. Но там, где нынешние «романисты» сильны, такая опасность есть. Та же индонезийская школа уже сейчас в полном расцвете, и поклонники формализма там играют явно второстепенную роль. Отрадно и то, что действительно классическое наследие искусства Европы в высокой чести у художников Индии, Индонезии и многих других стран. Но все же жаль, что формалистическая мишура отвлекает внимание и силы многих художников Востока (это было очень заметно, например, на недавней ливанской выставке в Москве, а вообще говоря, формализм в той или иной форме можно отметить в искусстве всех стран Востока за пределами социалистического лагеря).

В преодолении этого пагубного воздействия художникам стран пробудившегося Востока мог бы оказать большую помощь постоянный обмен опытом, наличие постоянной творческой трибуны. Международные выставки Запада — я уже говорил почему — такой трибуной быть не могут. Художникам Азии и Африки теперь нужна уже собственная выставка. Однако страны эти в большинстве своем пока небогаты, и организация такой постоянной выставки — там дело трудное.

Но на свете есть страна, обладающая всеми благами европейской культуры и вместе с тем считающая народы Востока равными всем народам мира, солидарная с их борьбой против колониализма. На свете есть высокоразвитая индустриальная страна, где реализм не третировается как устарелый вздор. Эта страна — Советский Союз. И Москва — идеальное место для устройства регулярных международных художественных выставок стран Азии и Африки.

У нас есть прекрасные выставочные помещения. У нас есть Государственный комитет по культурным связям. Организация таких выставок в Москве — вполне посильное дело для этого комитета. Хочется надеяться, что это предложение найдет отклик.



«Бык и крокодил» (Мадагаскар).

Такие выставки стали бы вскоре объектом паломничества для художников всего Востока, они помогли бы им приобрести мировую известность, упрочить их веру в себя, познакомиться с опытом соседа (иной раз далекого), освободиться от наваждения формализма. Эти выставки стали бы сборным центром растущего реалистического искусства половины человечества, строящей новую жизнь. Такие выставки оказали бы неоценимую услугу художественной культуре всех стран Азии и Африки, независимо от их социального строя и политической ориентации. Такие выставки еще более скрепили бы узы дружбы и братства советского народа и народов Востока.

Искусство народов Азии и Африки имеет славное прошлое. Века колониального рабства, века отсталости привели к тому, что оно было задушено забвением: в Европе вырастали блестящие реалистические школы, а на Востоке искусство впадало в спячку. Но теперь народы проснулись — и будущее их искусства обещает быть не менее прекрасным, чем классика Европы.

«Независимость дарует вдохновение не только нации, но и искусству!» Народы Востока вышли наконец на путь современной живописи и скульптуры, и их победного шествия не остановит теперь никто и ничто!

SUMMARY

Nearly two thousand young artists from 52 countries took part in the International Art Exhibition during the VI Youth and Students Festival in Moscow, among them the artists from Asia and Africa whose art is deeply rooted in the past. The centuries of colonial slavery and backwardness have brought heavy losses to Afro-Asian art. Today it is coming back to life. The author provides many examples of the Eastern art from Korea to Ghana. He puts forward a proposal to set up in Moscow International Art Exhibitions of the Afro-Asian Countries each two or three years.