Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

Елизавета Олеговна Кузина

Elizaveta Olegovna Kuzina

стажер-исследователь, Российский университет дружбы народов

research intern, RUDN University

младший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания

junior researcher, State Institute for Art Studies

asilandco@yahoo.com

ИНДИЙСКИЙ МОДЕРНИЗМ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ТЕОРИИ: ГИБРИДНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ИСКУССТВЕ Ф.Н. СУЗЫ (1924-2002)*

INDIAN MODERNISM IN POSTCOLONIAL PERSPECTIVE: HYBRID IMAGERY IN F.N. SOUZA'S ART (1924-2002)

В статье совершена попытка проанализировать творчество Фрэнсиса Ньютона Сузы, художника португало-индийского происхождения, через призму постколониальной теории, особенно понятия *гибридности* (*hybridity*). Суза создает специфическую образность, существующую на границе индийской культуры и европейской. *Переписывая* произведения известных европейских художников, переосмысляя знаменитые композиции Тициана, Пикассо, а также некоторых своих современников (Фрэнсиса Бэкона), Суза внедряет в них новые черты, призванные обнаружить в старом нарративе *Другого*. Мрачная цветовая палитра, монструозные фигуры и лица, агрессивная чувственность – все это характеризует работы Сузы, появившиеся из столкновения с европейской культурой, в то время как об индийской традиции в творчестве Сузы напоминают неизменно повторяющиеся женские образы, отсылающие к образам апсар, индийских небесных музыкантов, или якшинь, древних духов леса.

Ключевые слова: Фрэнсис Ньютон Суза, индийский модернизм, постколониальные исследования, гибридность, переписывание, третье пространство

Для цитирования: Кузина Е.О. Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924-2002) // Артикульт. 2021. №3(43). С. 96-105. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

An attempt to analyze the oeuvre of Indian-Portuguese artist Francis Newton Souza is made in this paper, adopting postcolonial theory, especially the concept of *'hybridity'*. Souza creates his special imagery, existing on the border of Indian and European cultures. *Re-writing* works by well-known European artists, reconsidering compositions by Titian, Picasso as well as some of his contemporaries (Francis Bacon), Souza implicates new traits, designed to discover figure of the *Other*. Dark color palette, monstrous forms and faces, aggressive sensuality – all these characterize those works by Souza, emerged from the clash of Indian culture and European, on Indian culture, at the same, time reminds repeatedly emerging in Souza's oeuvre feminine images, referring to images of apsaras, Indian celestial musicians, or yakshinis, ancient nature spirits of forests.

Keywords: Souza, Indian Modern Art, postcolonial studies, hybridity, re-writing, third space

For citation: Kuzina E.O. "Indian Modernism in postcolonial perspective: hybrid imagery in F.N. Souza's art (1924-2002)." *Articult.* 2021, no. 3(43), pp. 96-105. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

Индийская культура с момента обретения независимости в 1947 году обычно рассматривается как центральный пример постколониального состояния, во многом благодаря Гаятри Чакраворти Спивак, американскому философу индийского происхождения, предложившей пересмотр европейской философии на основе метода деконструкции, восходящего к работам Жака Деррида (Спивак перевела на английский одну из его центральных работ – «О грамматологии») [Derrida, 1976]. Она и другие классики постколониализма анализировали в основном литературный материал (например, произведения Джозефа Конрада), но инструментарий, разработанный ими, допускает также осмысление неевропейской истории изобразительного искусства, не становившейся предметом их специального интереса. Такие понятия этой теории, как «инаковость» (*otherness*), «переписывание» (*re-writing*), «третье пространство» (*third space*) и «гибридность» (*hybridity*),

© Кузина Е.О., 2021

* Работа подготовлена в рамках Соглашения между Министерством науки и высшего образования РФ и РУДН № 075-15-2021-603 «Разработка методологии и интеллектуальной базы нового поколения по изучению индийской философии в ее соотношении с другими ведущими философскими традициями Евразии.

применимы и к исследованию индийского модернизма, что успешно продемонстрировала Ребекка Браун на материале визуальной культуры современной Индии [Brown, 2008; 2009].

Настоящая статья посвящена поиску методологии, позволяющей рассматривать индийское изобразительное искусство второй половины XX века, другими словами, в ней тестируется постколониальный словарь. По мнению как отечественных исследователей старшего поколения (И.И. Шептуновой), так и зарубежных специалистов (Я. Дальмиа), такое искусство ставит перед собой как минимум две задачи – с одной стороны, поиск идентичности и ее культурных оснований, с другой, – поиск выхода в глобальный модернистский проект [Шептунова, 2016; Dalmia, 2001]. В русскоязычной науке эта проблема обычно фигурировала как «проблема традиции и новаторства». Постколониальная оптика предлагает посмотреть на эту двойственность посредством более детализированного устройства, позволяющего снять культурные установки, и включиться в контекст исследуемого материала через диалогическую концепцию я – Другой. А также поставить следующий вопрос: можно ли сказать, что созданное на территории пересечения культуры страны-гегемона и местного контекста искусство, технически ориентирующееся на европейскую элиту, бессознательно следует европоцентристским идеям или же оно принципиально *гибридно*? В этой статье я ставлю вопрос о продуктивности и необходимости использования постколониальной оптики для анализа индийского модернизма.

Итак, постколониальная теория – это аппарат, вошедший в отечественное искусствоведение сравнительно недавно, структурно объединяющий весь массив постколониальных исследований¹ и радикально критикующий колониализм. Эта теория была разработана двумя поколениями авторов. К первому относятся Франц Фанон и Эдвард Саид [Fanon, 1986; Саид, 2006], считающиеся ее основоположниками, а ко второму – Хоми Баба и Гаятри Чакраворти Спивак, развивавшие философские импликации этой теории [Баба, 2005; Spivak, 1988].

Если основной тезис Спивак: «Угнетенные не могут говорить» (потому что их речь всегда опосредована культурой-гегемоном), то Хоми Баба противоположным образом смотрит на эту ситуацию: говорить они могут, но их «речь» обладает особыми признаками, помещающими их в промежуточное *третье пространство*, которое разрушает представление о четкой и неизменной идентичности, призывая анализировать культурные различия внутри самого постколониального субъекта [Баба, 2005].

Качественное взаимовлияние различных, подчас антагонистических культур внутри такого субъекта концентрируется в идее *гибридизации*, которой отводится основное внимание постколониального анализа. В целом, эта концепция постулирует изменение отношений между *центром* и *периферией*, помещая в фокус внимания *зоны пересечения, края и границы*. С точки зрения этой концепции существует особая, *гибридная субъективность*, проницаемая для различных влияний и в силу этого амбивалентная. Наиболее последовательно представления о такой субъективности развивал Хоми Баба. Согласно Хоми Бабе, «идентификация субъекта культурного дискурса является диалогической <...> Она конституируется через *locus* Другого, и это значит, с одной стороны, что объект идентификации амбивалентен, а с другой стороны, <...> что акт идентификации никогда не является чистым или целостным, но всегда конституируется в процессе замены, смещения или проецирования» [Баба, 2005, с. 105]. Иными словами, такой субъект всегда осознает и понимает себя через призму Другого, но при этом сам не может стать этим Другим, в силу чего в самом процессе идентификации возникают постоянные колебания и смещения.

Так, предполагается, что в искусствоведении понятие *гибридная субъективность* может способствовать более тонкому анализу модернистской образности и, возможно, улавливанию той

¹ Постколониальные исследования (*postcolonial studies*) – это корпус академических исследований, анализирующих и переосмысляющих значение культурного наследия эпохи колониализма (литературы, музыкального и изобразительного искусства). Эти исследования стремятся отфильтровать этот материал, выявляя того *Другого*, или подавленного колониальной экспансией актора, обладающего «постколониальной субъективностью» и выявить его особенную организацию. Достаточно подробный список литературы по этому вопросу собран здесь: Бахманн-Медик, 2017.

Е.О. Кузина *Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории:
гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924-2002)*

стилевой и художественной разнородности, которая создает своего рода «вибрацию», свидетельствующую об отсутствии идентичности.

Такого эффекта «обнуления» добивается в своем творчестве Фрэнсис Суза не только посредством разнообразных отсылок, смещающих центральное положение какого-либо одного из вовлекаемых им образов, но и намеренным столкновением стереотипического с новым содержанием: нарушая иерархичность или пытаясь обнаружить в ней Другого.

Фрэнсис Ньютон Суза (1924–2002) считается одной из центральных фигур бомбейского модернизма, хотя большую часть своей карьеры он провел в Лондоне (1950-е) и Нью-Йорке (с 1967), где его воспринимали как «индийского художника». Я думаю, что его творчество особым образом прочитывается через постколониальную оптику: прозрачной становится его ирония, эстетическим выражением которой является специфическая грубость живописного языка, образы искажения и ужаса.

Художник Суза сложился под влиянием неклассического метода в обучении, которое возникло в школе «Джей Джей» в Бомбее в 1940-е. По воспоминаниям одного из известных бомбейских модернистов, коллеги и друга Сузы, Сайеда Хайдера Разы, их наставник художник Лангхаммер учил их создавать собственное произведение на основе различных визуальных систем, впитанных во время практики одновременного восприятия изображений итальянского, испанского и Северного Возрождения, импрессионизма и других модернистских направлений, а также миниатюрного искусства персидских, раджпутских и могольских школ. Сопоставление произведений разных эпох друг с другом, с одной стороны, позволяло отстраниться от сюжетной составляющей и сконцентрироваться на непосредственном восприятии, а с другой, отказаться от идеи стиля, как единого и вытесняющего чуждые ему элементы – главного оппонента модернизма. Такой, *гибридный*, способ восприятия мирового искусства в художественной практике воплощался в виде синтеза не связанных друг с другом частей, когда локальная традиция преображалась, превращаясь в набор разрозненных символов и знаков, и одновременно деконструировалась посредством модернистского художественного языка, позволяющего объединять эти символы и знаки в новую целостность.

Тем не менее субъективность Сузы можно рассматривать как гибридную не только в силу усвоения им синтетического модернистского тренда, но и потому что он был наследником гоанской католической культуры, с ее необычайно эклектичным европейско-индийским искусством. Художник родился в Салигао, в христианской семье, и его ранний интерес к рисованию соединился с восприятием католического церковного убранства и ритуала (об этом он пишет в своем автобиографическом эссе). Благодаря этому его зрелое творчество оказалось в значительно большей мере ориентированным на западный мир, чем творчество других индийских художников. Суза провел жизнь, перемещаясь между разными городами Индии и европейского мира, адаптируясь к местному культурному контексту. Это сделало его искусство в большей степени открытым постколониальной проблематике, предполагающей одновременную принадлежность к культуре бывшей колонии и разрыв с ней.

Это особое состояние пребывания как бы на границе проявлялось далеко не только в биографии художника, но и в его творчестве, значительное место в котором занимали опыты по переосмыслению и «пересозданию» как западного искусства, так и вновь открытого европейцами живописного наследия буддийской Индии (в частности, росписей Аджанты) и индуистской скульптуры (в Кхаджурахо и Эллоре).

Одним из примеров гибридизации может послужить серия работ Сузы, созданная им в конце 1940-х начале 1950-х годов в Бомбее, когда он работал с Макбулом Фидой Хусейном, упоминаемым ранее Разой и другими своими соратниками, сегодня – известными индийскими художниками. Индийская скульптура для Сузы является образцом лепки женской фигуры, которую он претворяет в живописи с помощью двух цветов, как например, в «Ревнивом любовнике»² женская фигура

² Ф.Н. Суза. Ревнивый любовник, 1949, масло на доске, 90 x 60 см. Частная коллекция. См. репродукцию: Kurtha, 2006: р. 108.

Рис. 1.
Ф.Н. Суза. Композиция.
Холст, масло. 60 x 81 см.
Музей «Рупанкар», Бхопал, Индия.

«вылеплена» оттенками красного и зеленым. В работе из музея «Рупанкар» в Бхопале (рис. 1) на темно-красном фоне изображена обнаженная с зеркалом: Суза изображает ее одновременно и в анфас, и со спины, скрутывая объемные части фигуры золотистой краской, – такой специфический взгляд на фигуру, как бы сливающий две точки зрения, можно считать *гибридным*. Ее запрокинутая рука одновременно напоминает о якшини³ из декоративного убранства торан Большой ступы в Санчи⁴ и могольскую иконографию образов красавиц, томящихся в ожидании возлюбленного. Образ девушки с зеркалом поистине классический для истории искусства, поэтому могут возникнуть ассоциации и с мастерами европейского искусства («Венера перед зеркалом» Тициана или, например, Рубенса и т. п.).

В другой работе, также относящейся к раннему творчеству, «Любовники»⁵, художник интегрирует средневековый сакральный образ любовного соития из храмового комплекса в Кхаджурахо в контекст современной живописи, решая композицию в примитивистском ключе, наделяя цвет символическим звучанием: мужская фигура красного цвета, женская – синего. Его более поздняя работа 1962 года, с точки зрения развития той же самой темы, испытывает значительную деформацию и выражает, как я думаю, наиболее полно, экзистенциальный ужас постколониального состояния. «Любовники» теперь называются «Радиационной мутацией» (*Fall out mutation*)⁶. В этой работе изображается соитие светлой женщины и темного мужчины, что также вызывает ассоциации с тезисами постколониальных авторов, например Франца Фанона, который в своей книге «Черная кожа – белые маски» трагически свидетельствует, что единственный путь для человека с темным цветом кожи – стать белым [Fanon, 1986].

³ Якши, или якшини – женские духи деревьев или божества плодородия в индийской мифологии.

⁴ Ср. с похожей композицией Сузы того же периода, образ девушки с растительными украшениями, недвусмысленно отсылающий к иконографии якшини: Ф.Н. Суза. Без названия, масло, доска, 71 x 60 см. См. репродукцию: Kurtha, 2006: p. 109.

⁵ Ф.Н. Суза. «Любовники», 1948, кроющий пигмент на бумаге, 78,7 x 55,9 см. Местонахождение неизвестно.

⁶ Ф.Н. Суза. Радиационная мутация (Fall-Out Mutation). 1962. Холст, масло. Размеры неизвестны. Частное собрание Пундол (Pundole Family Collection). См. репродукцию: Kurtha, 2006, p. 45.

Е.О. Кузина *Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории:
гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924-2002)*

Проявление монструозности в работе Сузы – и у мужской, и у женской фигуры измененные, будто мутировавшие, телесные признаки: много глаз и конечности, напоминающие копыта, но главное, вопиющие раскрытые рты (рис. 2) – также можно связать с определенным влиянием искусства его современника, знаменитого английского художника Фрэнсиса Бэкона. Суза вдохновляется Бэконом, его особым типом живописной чувственности и бесстрашно оголенной телесности, обретающейся по Делезу как бы в падении: «<...> плоть сходит с костей, тело спускается с рук или задранных бедер. Ощущение развивается в падении, падая с одного уровня на другой» [Делёз, 2006, с. 91]. Именно такое впечатление производят работы Сузы, созданные в поздние шестидесятые, одна из них стоит за шаг до того, чтобы иллюстрировать приведенную цитату: две обнаженных лежащих фигуры как бы стекают с горизонтальной плоскости, их функциональные отверстия и чувствующие органы смещены и перетекают друг в друга⁷. Но все же Суза и Бэкон понимают художественные задачи по-разному.

Иногда Суза копирует и изменяет композиции Бэкона, как например, в работе 1964 года, заимствуя главный бэконовский прием – создание глубины внутреннего пространства посредством изображения каркаса, заменяющего перспективу, где размещается фигура или *фигурация*⁸. Их принципиальное различие может заключаться в том, что у Бэкона этот прием, как правило, служит эффекту предельной изоляции, тогда как Суза, создавая подобное пространство, помещает туда гетеросексуальную любовную пару, что как бы отменяет изолированный субъект Бэкона⁹.

Рис. 2.
Ф.Н. Суза. Голод. 1962.
Холст, масло. 180 x 129 см.
Музей искусств Гленбарра,
Химедзи, Япония.

⁷ См. одну из таких композиций, например, в: Kurtha, 2006, p. 126 (илл. 161).

⁸ *Фигурация* – это термин, который часто использовал Фрэнсис Бэкон для объяснения своей живописи. Делез описывает «фигурацию» как одновременно «репрезентацию, иллюстрацию и нарратацию» [Делез, 2006, с. 12].

⁹ См.: Ф.Н. Суза. Без названия (мужчина и женщина в интерьере), 1966, коллаж и чернила на бумаге, 22.9 x 22.6 см, Галерея Гровенор. См. репродукцию [URL: <http://www.artnet.com/artists/francis-newton-souza/untitled-man-and-woman-in-an-interior-a-wusKrYv4QpqZkfTg1nRpqQ2>. Дата обращения 23 апреля 2021 года].

Подобный метод в постколониальной теории называется *переписыванием*, он рассматривается как один из основных методов, характерных для искусства деколонизированных стран, подразумевающий особую интерпретацию европейских нарративов. Постколониальный исследователь сказал бы, что в случае Сузы это способ обратиться к знакам европейской культуры и посредством мимикрии вписать себя в канон истории искусства (ведь Суза копирует самых известных художников прошлого и современности). Можно заметить, что в работах после 1949 года (созданных, когда художник покидает Индию) с большим постоянством появляются знаки европейской культуры. Так, некоторые его работы представляют собой «копии» полотен старых мастеров или авангардистов, где исходное изображение видоизменяется и деформируется. Для достижения такого результата Суза может использовать иную чем в «оригинале» технику, изменять цвета и детали, – это позволяет ему обнаружить при помощи этих изображений присутствие Другого (или же самого себя). Инаковость может выражаться у Сузы также и особенным способом: количество пальцев, глаз, ноздрей может бесконечно мультиплицироваться. Например, в работе на сюжет трагедии «Царя Эдипа»¹⁰, имеющей особую ценность для художника, царь становится семипалым, а количество его невидящих глаз невозможно сосчитать (в дневниках Суза сравнивает себя с Эдипом из-за того, что его отец умер очень рано, – отцу было 24 года).

Пабло Пикассо сыграл значительную роль в творчестве Сузы: он сравнивал себя с ним, утверждая, что ему удалось изобрести новую манеру, более универсальную нежели у Пикассо. Суза изображает «других» авиньонских девиц и называет работу «Девы из Бельсайз-парка» (*Young Ladies in Belsize Park*)¹¹. Примечательно, что это тихий и уютный район Лондона, в котором жил некоторое время индийский художник. Можно предположить, что идея этой картины появилась у него именно там.

Зачастую Суза переписывает Тициана. В одной из таких вольных копий характерно, что на выбеленном лице он изображает кружки-сферы, которые условно обозначают органы чувств или, скорее, подчеркивают само их наличие¹². Такой прием – схематического изображения органов чувств на лицах – особенно характерный для его серии «Головы», да и для всего творчества, нечто вроде печати, гарантирующей целостность творчества, – это личный знак Сузы, хотя и свидетельствующий об отсутствии какой-либо идентичности, но проявляющий «голую жизнь» или «голое восприятие» внутри культурного пространства, здесь – «высокого» искусства эпохи Возрождения¹³.

Достаточно процитировать знаменитого британского критика Дэвида Сильвестра, слова которого свидетельствуют об этом свое восприятие его работ и объясняют пограничное положение Сузы как творческого субъекта внутри мира современного искусства в Лондоне и Нью-Йорке: «Когда я нахожусь перед (его – Е.К.) работами, я чувствую только неистовую силу и страсть, стоящую за ними, но мало что обнаруживаю в них. Будто смотришь в телевизоре на певца, исполняющего арию, а звук выключен» (цит. по: [Ratnam, 2005, p. 67]). Такой специфический «обрыв коммуникации» между работами художника и их зрителями, при котором, тем не менее, особое внимание привлекает именно чувственность, также указывает на их постколониальные истоки: художник одновременно и говорит на языке европейского искусства, и избегает его, что делает восприятие его работ двойственным, амбивалентным. Это резонирует также со специфическим постколониальным состоянием, которое в интерпретации Хоми Бабы предполагает постоянное столкновение субъекта с «частичными», отчасти «опустошенными» означающими, которое непосредственно его преобразует. Философ называет такую субъективность *молчаливым другим*. Так, находящийся в иноязычной и инокультурной среде человек по необходимости копирует

¹⁰ Ф.Н. Суза. Царь Эдип. 1961. Холст, масло. 70 x 105. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 84.

¹¹ Ф.Н. Суза. «Девы из Бельсайз-Парка», 1962, холст, масло, 95 x 125 см. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 57.

¹² Ф.Н. Суза. «Сидящий человек в красном (по Тициану)», 1963, холст, масло, 115 x 95 см, частная коллекция. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 47; или на сайте аукциона «Шафрановое искусство» [URL: <https://www.saffronart.com/auctions/postwork.aspx?l=10473>. Дата обращения 23 апреля 2021 года].

¹³ Работа Тициана «Портрет Карла V в кресле» (1548) была скопирована Сузой наряду с некоторыми другими копозициями венецианского живописца, такими как: «Портрет Пьетро Аретино» (ок. 1545) и «Венера Урбинская» (1538).

Е.О. Кузина *Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории:
гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924-2002)*

жесты и манеру поведения местных жителей, не будучи в состоянии полностью воспринять ту знаковую систему, в которую они встроены.

В одной из своих центральных работ Баба анализирует подобный опыт, обращаясь к Джону Берджеру, который был особо чувствителен к постколониальной проблематике и, как было отмечено выше, к творчеству Сузы: «Сознание мигранта пронизано историческими необходимостями, о которых не знает ни он сам, ни те, с кем он сталкивается. Поэтому его жизнь – словно сон другого. <...> Они наблюдают реальные жесты и учатся подражать им <...> в изнурительном повторении жест ложится на жест, точно, но непреклонно, жесты штабелируются минута за минутой, час за часом. <...> Тело теряет в жесте свое сознание. Как непроницаемая маска слов <...>» (цит. по: [Баба, 2005, с. 110]).

Таким образом, постколониальный субъект находится в пустотном зазоре между формой и содержанием, и я предполагаю, что именно такое состояние, со ссылками на индийскую традицию, поэтизирует Суза в своем англоязычном эссе «Нирвана личинки» [Souza, 1992]. Он описывает особое, мистическое единение с миром, когда не существует языка и «невозможно допустить ошибку», оно обретается до возникновения какого-либо образа, или формы [Souza, 1992, р. 43]. Суза указывает на термин из поэтической традиции каннада (*вачхана-бала*: санскр. *vachana* букв. «то, что сказано», *bala* «сила») и интерпретирует его как «силу, извлекающую звук» – это понятие связано с общеиндийским традиционным мировоззрением, согласно которому первой *проявленной* формой после возникновения вселенной из пустого центра (*бинду*¹⁴) является звук [Souza, 1992, р. 43].

Внимание известного писателя и художественного критика Джона Берджера к Сузе, выраженное в заметке 1954 года, ныне опубликованной в сборнике текстов «Портреты» [Берджер, 2017], стало поворотной точкой как для осмысления искусства Сузы, так и других художников индийского модернизма. Берджер пишет о появлении «нового гуманистического азиатского искусства»; по его словам, «он (Суза, – Е.К.) захватывает несколько традиций, но не служит ни одной из них» (цит. по: [Kurtha, 2006, с. 156]). Это высказывание часто сопровождает разговор о творчестве художника, потому что отражает *бездомность*, незакрепленность и амбивалентность его образов и возникающих на этой территории неустойчивость или гибридность.

Примечательно, что мутациям, деконструкции и прочим деформирующим процессам в творчестве Сузы чаще подвергаются мужские персонажи. Женские фигуры, если изображаются в гетеросексуальной паре, будто сакрализованы и защищены от деформации – например, в работах «Мужчина и женщина» (1959)¹⁵ или «Психиатр и его жена» (1993)¹⁶, или в его работе, которую можно увидеть в Национальной галерее современного искусства в Нью-Дели: светлотелая женская фигура не только наделяется иконографическими чертами божественной апсары, но и в противоположность красному монстру изображается с сияющими белыми крыльями – «Эрос, убивающий Танатос» (рис. 3).

Гибридность, характеризующая субъективность художника, проявляется в специфической образности, которая может быть рассмотрена как следствие смешения различных художественных языков. Традиционное индийское искусство, чаще всего проявляющееся у Сузы в полнотелых, округлых женских фигурах, регулярно повторяющихся в различных композициях и, тем самым, обещающих какое-то постоянство (рис. 4), переплетается с примитивизмом и агрессивной чувственностью европейского модернистского искусства (Пабло Пикассо, Фрэнсис Бэкон). При этом Суза заимствует композиции знаменитых художников, работы которых он изучает в лондонской Национальной галерее и других центральных музеях западного мира (Лондон, Нью-Йорк) для того, чтобы их *переписать*, а именно внедрить в них собственную логику

¹⁴ Точка *бинду* – изначальная пустая космическая точка, лишённая какой-либо формы.

¹⁵ Ф.Н. Суза. «Мужчина и женщина», 1959, масло, доска, 115 x 125 см, местонахождение неизвестно. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, р. 156.

¹⁶ Ф.Н. Суза. «Психиатр и его жена», 1993, масло, холст, 86 x 114 см, местонахождение неизвестно. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, р. 131.

Рис. 3.
Ф.Н. Суза. Эрос, убивающий Танатос. 1984/1985.
Национальная галерея современного искусства, Нью Дели.

Рис. 4.
Ф.Н. Суза. Стоящая обнаженная. 1961.
Масло, доска. 122 x 91,3 см.
Национальная галерея Виктории,
Мельбурн, Австралия.

Е.О. Кузина *Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории:
гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924-2002)*

ощущений *постколониального* субъекта: стертые лица, обнаженные органы чувств, монструозная телесность.

Одновременно с такими, будто обитающими на границе нескольких миров и наделяющими известную иконографию новыми свойствами, образами, будучи эссеистом и поэтом, Суза создает полифоническое пространство в своих англоязычных произведениях – он внедряет в свой рассказ индийские традиционные понятия с такой же настойчивостью, с которой индийские современные языки пользуются английскими словами: так, в его автобиографической прозе, являющейся неотъемлемым элементом его саморепрезентации, «чужая» для него английская письменная речь стремится выразить то, что в индийском языке можно сказать одним словом – *вачхана-бала*.

Постколониальная проблематика может использоваться как оптика для анализа творчества Сузы, и если не учитывать ее, тогда художник должен был бы рассматриваться как эпигон искусства европейского модернизма. Если посмотреть на его творчество сквозь постколониальную перспективу, становится более прозрачным то, как устроен его диалог с европейским модернизмом: он находится в мучительном поиске ответа на вопрос, какова его собственная идентичность и идентичность индийского художника вообще, и что может представлять из себя *индийский* модернизм. Так, постколониальная теория позволяет представить творчество художника как принципиально объемное и многомерное, направленное на решение глобальных вопросов культурной политики.

ИСТОЧНИКИ

1. Souza, F. N.A Fragment of Autobiography // Souza F.N. Words and Lines. – 1959. – P. 7–11.
2. Souza, F.N. Nirvana of a Maggot [reprint of 1955] // Third Text. 1992. No. 19. – P. 42–48.
3. Souza in the Forties. Exhibition catalog. – New Delhi: Dhoomi Mal Gallery, 1983.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баба Х. Диссеминация: время, повествование и края современной нации // Синий диван. 2005. Вып. 6. С. 68–118.
2. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Перевод С. Ташкенова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
3. Берджер Д. Портреты. – Санкт-Петербург: Азбука, 2017.
4. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. – Санкт-Петербург: Machina, 2011.
5. Саид Эд.В. Ориентализм. Западные концепции Востока. / Пер. с англ. А.В. Говорунова. – Москва: Русский мир, 2006.
6. Шептунова И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. – Москва: Государственный музей Востока, 2016.
7. Brown R.M. Art for a Modern India, 1947–1980. – Durham; London: Duke University Press, 2009.
8. Brown R.M. Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational // The Art Bulletin, vol. 90, no. 4, December 2008, pp. 555–557.
9. Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. – New Delhi: Oxford University Press, 2001.
10. Derrida J. Of grammatology. / Translated by G.C. Spivak. – Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1976.
11. Fanon F. Black Skins, White Masks. – London: Pluto Press, 1986.
12. Kurtha A. Francis Newton Souza (1924–2002). Bringing Western and Indian Modern Art. – Ahmedabad: Mapin Publishing, 2006.
13. Ratnam N. This is I // After Criticism. New Responses to Art and Performance. Ed. Gavin Butt. – Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing Ltd., 2005.
14. Spivak G.C. Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

SOURCES

1. Souza F.N. “A Fragment of Autobiography.” Souza F.N. Words and Lines. 1959. Pp. 7–11.
2. Souza F.N. “Nirvana of a Maggot.” Third Text. 1992, no. 19, pp. 42–48.
3. Souza in the Forties. Exhibition catalog. New Delhi, 1983.

REFERENCES

1. Baba H. "DissemiNacija: vremja, povestvovanie i kraja sovremennoj nacii" [DissemiNation: time, narrative and modern nation margins]. *Sinij divan*. 2005, no 6, pp. 68-118. (in Russ.)
2. Bahmann-Medik D. *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukah o kul'ture* [Cultural turns. New tendencies in humanities]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (in Russ.)
3. Berdzher D. *Portrety* [Portraits]. Sankt-Peterburg, Azbuka, 2017. (in Russ.)
4. Brown R.M. *Art for a Modern India, 1947-1980*. Durham; London, Duke University Press, 2009.
5. Brown R.M. "Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational." *The Art Bulletin*. Vol. 90, no. 4, December 2008, pp. 555-557.
6. Dalmia Y. *The Making of Modern Indian Art: The Progressives*. New Delhi, Oxford University Press, 2001.
7. Deljoz Z. *Frjensis Bjekon: Logika oshhushhenija* [Francis Bacon: Sensation logic]. Sankt-Peterburg, Machina, 2011. (in Russ.)
8. Derrida J. *Of grammatology*. Translated by G.C. Spivak. Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1976.
9. Fanon F. *Black Skins, White Masks*. London, Pluto Press, 1986.
10. Kurtha A. *Francis Newton Souza (1924-2002). Bringing Western and Indian Modern Art*. Mapin Publishing, 2006.
11. Ratnam N. "This is I." *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing Ltd., 2005.
12. Said J.V. *Orientalizm. Zapadnye koncepcii Vostoka* [Orientalism. Oriental conceptions of the East]. Per. s angl. A. V. Govorunova. Moscow, Russkij mir, 2006. (in Russ.)
13. Sheptunova I. *Izobrazitel'noe iskusstvo Indii XX veka v sobranii Gosudarstvennogo muzeja Vostoka* [Pictorial art of the 20th century in Museum for oriental art collection]. Moscow, 2016. (in Russ.)
14. Spivak G.C. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, University of Illinois Press, 1988.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Ф.Н. Суза. Композиция. Холст, масло. 60 x 81 см. Музей «Рупанкар», Бхопал, Индия.

Источник: URL: http://bharatbhawan.org/html/urban_art006.html

Рис. 2. Ф.Н. Суза. Голод. 1962. Холст, масло. 180 x 129 см. Музей искусств Гленбарра, Химедзи, Япония.

Источник: <https://www.glenbarramuseum.com/gallery/galleryalbum.aspx?type=1>

Рис. 3. Ф.Н. Суза. Эрос, убивающий Танатос. 1984/1985. Национальная галерея современного искусства, Нью Дели.

Источник: URL: <https://artsandculture.google.com/asset/eros-killing-thanatos-francis-newton-souza/kQEiDhw8Zmc8PQ?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.374679761662703%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.5497697040940577%2C%22height%22%3A1.25%7D%7D>

Рис. 4. Ф.Н. Суза. Стоящая обнаженная. 1961. Масло, доска. 122 x 91,3 см. Национальная галерея Виктории, Мельбурн, Австралия.

Источник: URL: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4374/>