

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Анисимова Дарья Дмитриевна

**ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА ИНДИИ В 1850 – 1940-Е ГОДЫ:
СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ КОНЦЕПЦИИ
НАЦИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2026

Диссертация выполнена на кафедре зарубежного искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

Научный руководитель:

КУРПАТОВА АЛЛА АБДУЛОВНА, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры зарубежного искусства, заведующая кафедрой зарубежного искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

Официальные оппоненты:

СКОРОХОДОВА ТАТЬЯНА ГРИГОРЬЕВНА, доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор, профессор кафедры «Социально-гуманитарные дисциплины» Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Пензенский Государственный университет».

ДЕМЕНОВА ВИКТОРИЯ ВЛАДИМИРОВНА, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории искусств и музееведения Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина».

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук

Защита состоится 21 мая 2026 года на заседании диссертационного совета Д 23.2.019.01, созданного на базе ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» по адресу: 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» и на сайте института:

https://www.artsacademy.ru/MON/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%90%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf

Автореферат разослан « ____ » _____ 2026 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры зарубежного искусства

Елена Вячеславовна Калимова

Общая характеристика работы

Настоящее исследование посвящено проблемам формирования и развития концепции национального искусства в живописи и графике Индии в 1850 – 1940-е годы. Дело в том, что 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 искусством западных стран. Таким образом, в анализируемую эпоху основными являлись вопросы синтеза традиционных индийских и западных ценностей и переосмысление представлений о культурной идентичности, ценностях и идеалах среди населения территорий субконтинента, что в итоге не только способствовало борьбе за независимость, но и послужило толчком к формированию концепта индийского искусства и его основных характеристик.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1850-х по 1940-е годы – время, когда Индия находилась в колониальной зависимости от Великобритании.

Актуальность темы исследования обусловлена возрастающим в последние десятилетия интересом к изучению истоков неевропейского современного искусства. В работе раскрываются вопросы формирования национальной идентичности и преодоления культурной зависимости «незападного мира» от «западных» образцов и прототипов, а также осмысляются последствия европейской колониальной политики и их влияние на искусство как в самих метрополиях, так и в их колониях. И, кроме того, подобная тема позволяет не только выявить ряд интересных феноменов, но и

дополнить уже сложившуюся картину развития искусства в обозначенный период, благодаря причастности индийских художников середины XIX – начала XX века к современным им общемировым тенденциям и их тесным связям с крупными деятелями искусства и культуры в Европе.

Степень разработанности темы

Изучением искусства Индии конца XIX – середины XX века занимались многие ученые, среди них есть немало известных советских и российских искусствоведов. Так, одним из первых исследователей современного индийского искусства в отечественном искусствознании можно считать знаменитого индолога С. И. Тюляева, работы которого положили начало изучению феномена Бенгальского Возрождения, творчества индийских модернистов и живописи Рабиндраната Тагора. Его исследования продолжила И.И. Шептунова в своей книге «Живопись Бенгальского Возрождения» и в статье «Обониндронатх Тагор и Нондолал Бошу — художники «Бенгальского Возрождения». Достояна упоминания и другая книга этого автора «Очерки истории эстетической мысли Индии в Новое и Новейшее время», в которой рассматриваются философско-эстетические труды индийских мыслителей с конца XIX до 70-х годов XX века. Ещё одной значимой для настоящего исследования работой И.И. Шептуновой, помимо некоторых статей, является каталог «Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока», где дается краткая характеристика течений в изобразительном искусстве Индии конца XIX–XX вв., описывается состав музейной коллекции, а также рассказывается о процессе ее формирования.

Изучением индийского искусства этого времени занимался и другой известный индолог С. И. Потабенко. В своей монографии «Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время: конец XVIII – середина XX в.» он рассмотрел различные процессы, происходившие в индийском искусстве этого периода, проанализировал творчество наиболее значительных художников, в том числе Нандалала Боса, Амриты Шер-Гил, Джамини Роя,

Обониндронатха и Гаганендранатха Тагоров, а также осветил вопросы взаимодействия традиционной индийской и европейской культуры. В других работах С. И. Потабенко обращался и к искусству независимой Индии, и к творчеству Н.К. Рериха, и к его влиянию на южноазиатских художников. Все это показывает значительный интерес к этому региону, в рамках которого происходило множество межкультурных взаимодействий, в том числе Фестиваль советско-индийской дружбы, который прошел в 1987—1988 годах в различных городах СССР и Индии.

Продолжает изучение этого периода уже российский исследователь Т. Г. Скороходова сначала в своей диссертации «Бенгальское Возрождение: историко-философский анализ», а затем и в книге «Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени», однако она уделяет внимание скорее социокультурным процессам, а также философии и истории, нежели искусству. При этом автор особо отмечает диалектику востока и запада и делает акцент на проблеме синтеза этих двух культур в Индии конца XIX – начала XX века, а также реконструирует гуманистический проект модернизации и развития индийского общества, ориентированный на духовное, социально-политическое и культурное возрождение страны. Не меньший интерес представляют и другие монографии этого ученого «Раммохан Рай, родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии)», «Младобенгальцы. Очерки истории социальной мысли Бенгальского Возрождения (Первый период, 1815—1857)» и «Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения», а также многочисленные статьи, где раскрываются различные аспекты индийской философии и культуры XIX – начала XX века.

В последнее десятилетие интерес к современному индийскому искусству среди ученых значительно возрос. Так, в 2016 году появилось исследование П.В. Коротчиковой «Ананда К. Кумарасвами (1877 - 1947) как историк и теоретик искусства», в котором дается оценка научной деятельности

историка искусств Ананды Кентиша Кумарасвами и показывается его роль в формировании идейной и методологической базы индийской школы истории искусств. В 2018 году был выпущен альбом-каталог «Коллекция индийских хромофотографий из собрания И.П. Ювачева», составленный Е. В. Столяровой из экспонатов, хранящихся в Государственном музее истории религии. Это одна из первых отечественных публикаций, посвященных массовой печатной продукции Индии, в частности хромофотографиям типографии Рави Варма Пресс. В 2023 году увидел свет альбом «Россия-Индия: сад дружбы», посвященный искусству, истории и современному развитию культурных связей двух государств, приуроченный к 75-летию независимости Индии. А в 2024 году в Государственном институте искусствознания прошла защита диссертации Е.О. Кузиной «Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода», где не только анализируются ключевые художественные течения заявленного периода, но и подробно изучено творчество Рабиндраната Тагора и его роль в развитии художественных движений постколониальной Индии. Помимо больших исследований в это время выходило и множество статей, среди которых можно выделить работы Д.Н. Воробьевой, А.Н. Бабина, В.А. Поздняковой, А.М. Логиновой, Ю. Калининой и И.Т. Прокофьевой.

Даже из такого краткого обзора можно заметить, что отечественная литература по индийскому искусству этого времени все еще очень скудна и в ней отсутствует системный подход к изучению проблемы. В изданиях зачастую анализируются отдельные феномены или же творчество наиболее известных живописцев, что не позволяет сформировать комплексное представление об этом периоде. Кроме того, в литературе не разработана единая периодизация индийского искусства конца XIX – первой половины XX века или унифицированный подход к переводу имен собственных на русский язык, в связи с чем возникает множество противоречащих друг другу сведений. Малоизученной остается и проблема формирования представлений

о национальной идентичности в индийском искусстве, некоторые аспекты которой затрагивает Т. Г. Скороходова в своих исследованиях философии, культуры и религии.

В англоязычной литературе, посвященной данной теме, сложилась несколько иная ситуация: публикации, исследующие искусство Индии рассматриваемого периода, написанные самими художниками или знаменитыми деятелями искусств, стали появляться еще в начале XX века. Среди них можно отметить книги Эрнеста Бинфилда Хейвела (1861 – 1934), Ананды Кентиша Кумарасвами (1877 – 1947) и Сестры Ниведиты (Маргарет Элизабет Нобль) (1867 – 1911), подробный анализ и значение которых приведено в третьей главе исследования. Помимо этого, важно упомянуть и работы австрийского искусствоведа Стеллы Крамриш (1896 – 1993), ведущего специалиста по индийскому искусству на протяжении большей части XX века. Для ученых наибольшее значение представляют ее статьи *The aesthetics of a Young India. A rejoinder, Indian art and Europe* и *An Indian Cubist*, а также эссе для каталога Четырнадцатой ежегодной выставки Индийского общества Восточного искусства. Не меньшую ценность имеет и специальный номер журнала *The Visva-Bharati Quarterly* под редакцией К. Р. Крипалани полностью посвященный жизни и творчеству Обониндронатха Тагора, одного из создателей живописи в «индийском стиле». Также стоит отметить сборник *Abanindranath Tagore: His Early Works*, редактором которого выступил Рамендранат Чакраворти, где ведущие художники и ценители индийского искусства, представили свою оценку вклада Тагора в становление современной индийской культуры.

Среди современных исследователей большое внимание развитию индийского искусства в свете европейского влияния уделяет индийский историк искусств Тапати Гуха-Тхакурта. Интерес к этой теме прослеживается еще в её ранней статье *Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848 – 1906)*. Более значительный анализ индийского искусства конца XIX – первой половины XX

века этот исследователь проводит в книге *The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920*, где широко освещает проблему формирования представлений о национальном индийском искусстве, а также показывает какое влияние на нее оказали западные ценности. Эту работу Тапати Гуха-Тхакурта продолжает в публикации *Abanindranath, Known and Unknown: The Artist Versus the Art of His Times*. В ней автор не только прослеживает эволюцию живописи художника и выделяет ее характерные особенности, но и показывает, как те или иные уникальные находки мастера отразились в творчестве его учеников.

Нельзя не упомянуть работы еще одного известного исследователя индийского искусства Партхи Миттера. Для настоящей диссертации наибольшее значение имеют его книги *Art and Nationalism in Colonial India. 1850-1922* и *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947*, в которых автор старается определить этапы развития индийского искусства, а также уделяет внимание не только выставке Баухауса в Калькутте, художникам Бенгальской школы искусств и индийским модернистам, но и одним из первых подробно исследует творчество живописцев «вестернизированного» направления.

Но действительно значимым событием для изучения искусства Индии конца XIX – первой половины XX века можно считать выставку *Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism*, прошедшую в Национальной галерее современного искусства в 1997 году по случаю 50-летия независимости страны. Её куратором стал индийский искусствовед Раман Шива Кумар, который смог не только возродить интерес публики и исследователей к художникам бенгальской школы, но и ввел в научный оборот несколько новых понятий, таких как «контекстуальный модернизм» и «Шантиникетанское художественное движение», которые были раскрыты им в каталожной статье к выставке.

Еще одной важной публикацией является сборник эссе искусствоведа Гиты Капур *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in*

India, в котором раскрываются некоторые актуальные проблемы современного индийского искусства и культуры. Так, в этой книге Капур переосмысливает роль художников «вестернизированного» направления, в том числе Рави Вармы, в становлении современного индийского искусства, изучает творчество женщин-художниц, погружается в мир индийского кино и пытается выявить особенности развития модернизма в незападных странах.

Отдельного упоминания заслуживает историографическая выставка *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde*, прошедшая в Дессау в 2013 году. Кураторы экспозиции собрали уникальные материалы, хранящиеся в архивах Германии и Индии, и смогли воссоздать подробности этого действительно эпохального события. В каталоге к выставке представлены не только многочисленные документы и свидетельства, но и статьи самых значимых исследователей индийского искусства, таких как Тапати Гуха-Тхакурта, Раман Шива Кумар и Крис Манджапра, в которых осмысливается взаимовлияние творчества восточных и западных художников.

Одна из последних значимых публикаций по теме исследования *20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary* увидела свет в 2022 году. Она представляет собой сборник статей самых выдающихся ученых об индийском искусстве с конца XIX века до наших дней. Книга делится на несколько разделов, в которых освещается не только колониальный и постколониальный периоды, но и рассматривается искусство Пакистана, Непала, Бангладеш и других стран Южной Азии.

Внимательно проанализировав перечисленные книги, можно сделать вывод, что в англоязычной литературе существует довольно большой круг изданий, посвященных индийскому искусству конца XIX – первой половины XX века. В отличие от отечественных коллег, зарубежные искусствоведы стараются использовать системный подход в изучении искусства колониального периода, а также не упускают из вида его влияние на становление национального самосознания. Тем не менее, комплексных исследований индийского искусства 1850 – 1940-х годов, включающих и его

периодизацию, и влияние европейской культуры, и анализ творчества крупнейших живописцев и художественных объединений крайне мало, что относится и к зарубежной, и к отечественной литературе, а следовательно данная проблема не может считаться до конца решенной.

В качестве **объекта исследования** рассматриваются различные виды индийской живописи и графики 1850-х – 1940-х годов, в их числе произведения на слюде, бумаге, холсте, ткани, а также массовая печатная продукция. Эти произведения выбраны в качестве объекта исследования, поскольку на их примере возможно наиболее удачно раскрыть специфику формирования и развития концепции национального искусства в Индии. Таким образом в исследовании анализируется творчество Рави Вармы (1848–1906) и художников «вестернизированного» направления, работы Обониндронатха Тагора (1871–1951) и его учеников из бенгальской школы, произведения художников Шантиникетанского художественного движения, живопись модернистов Гаганендранатха Тагора (1867—1938), Амриты Шер-Гил (1913–1941) и Джамини Роя (1887–1972), а также картины членов Калькуттской группы, Ассоциации прогрессивных художников Мадраса и Группы прогрессивных художников Бомбея.

Предметом исследования выступает специфика формирования и развития концепции национального искусства в живописи и графике Индии 1850-х – 1940-х годов.

Цель исследования – выявить и проследить этапы формирования концепции национального искусства в период нахождения Индии в колониальной зависимости от Британской империи, а также определить их основные характеристики.

Для достижения цели исследования нужно решить ряд определенных **задач**:

— Проанализировать исторический, политический и культурный контекст изучаемого периода, определить этапы развития национально-

освободительного движения в Индии и выявить их влияние на искусство и культуру Индии 1850-х – 1940-х годов;

— Выявить влияние британской экспансии на индийскую живопись в XIX веке, определить истоки национального самосознания в искусстве и рассмотреть феномен Бенгальского Возрождения;

— Исследовать индийское искусство 1880 – 1900-х годов: работы художников «вестернизированного» направления (Рави Вармы, Манчершоу Питаваллы (1872 – 1937), Джамини Пракаша Гангули (1876–1953)), произведения народных мастеров и продукцию известнейших индийских типографий конца XIX века;

— Изучить работы идеологов индийского искусства конца XIX – начала XX века и их влияние на формирование живописи в «индийском стиле» в работах Обониндронатха Тагора, а также выявить художественные особенности бенгальской школы и Шантиникетанского художественного движения;

— Проследить становление индийского модернизма в работах Гаганендрнатха Тагора, Амриты Шер-Гил и Джамини Роя и его развитие в творчестве членов Калькуттской группы, Ассоциации прогрессивных художников Мадраса и Группы прогрессивных художников Бомбея и проанализировать произведения художников академического направления первой половины XX века.

Методы исследования

Работа представляет собой комплексное изучение индийского искусства в период колониальной зависимости этой страны от Британской Империи, в связи с чем возникает необходимость обращения к различным научным сферам, что и определяет искусствоведческие, исторические и функциональные аспекты настоящего исследования. В нем представлены материалы, относящиеся к изучению вопросов социологии, культурологии, истории, философии и, конечно, искусствоведения. Однако наибольшее

значение в исследовании играет методология изучения национализма, предложенная Бенедиктом Андерсоном, особенно разработанная им теория «воображаемых сообществ», а также взгляды и концепции Эдварда Вади Саида, изложенные в книге «Ориентализм», и авторская методологическая модель Т. Г. Скороходовой, направленная на изучение проблемы понимания Другого в западных обществах в эпоху национально-культурных ренессансов. Помимо этого, отдельные терминологические и методологические аспекты настоящей работы опираются на материалы, разработанные О. И. Лебедевой (Макаровой) в диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии «Формирование концепции «национального искусства» в культуре Японии конца XIX - начала XX вв.», а также в книге «Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо».

Так, Андерсен утверждает, что нация – «это воображенное политическое сообщество, и воображается оно как что-то неизбежно ограниченное, но в то же время суверенное». Большинство членов этого сообщества никогда не видели друг друга, однако у них есть четкое представление об образе своей общности, имеющей подвижные границы, за пределами которых находятся другие нации. Этот образ складывается из множества элементов, среди которых есть и художественная деятельность. А значит, систему представлений об искусстве, обладающим уникальными чертами и отражающим историю и самобытность определенной общности людей, идентифицирующих себя как единая нация, можно обозначить термином «концепция национального искусства». Похожее понятие ранее употреблялось О. И. Лебедевой в её научных работах в качестве обозначения комплекса представлений японского историка искусств Окакура Какудзо (Тэнсин) (1863–1913 гг.) о японском национальном искусстве.

Процесс формирования представлений о национальном искусстве, как и процесс формирования наций, имеет свои собственные этапы развития. В

случае Индии, их возможно соотнести с фазами национально-освободительного движения, которые наиболее подробно описаны в девятнадцатитомном издании *Encyclopaedia of Indian war of independence, 1857-1947* (2009) под редакцией М. К. Сингха. Так как на борьбу за независимость на субконтиненте наибольшее влияние оказывал Индийский национальный конгресс, именно его история легла в основу периодизации этого процесса. Соответственно, период 1880-х – 1900-х годов считают «умеренной» фазой, следующий за ним (1900-е – 1920-е) – «экстремистской» или «революционной» фазой, а последний (1920-е – 1940-е) – эпохой Ганди. Такое разделение национально-освободительного движения на этапы и легло в основу настоящего исследования.

В процессе решения поставленных в работе задач и для достижения цели исследования возникла необходимость обратиться к ряду различных методов научного исследования.

При анализе живописных и графических произведений использовался *формально-стилистический* и *иконографический* методы, что помогло раскрыть взаимовлияние индийского и европейского искусства конца XIX – середины XX века, выявить особенности художественного языка рассматриваемых произведений, а также обнаружить их связь с образами традиционного индийского искусства.

Благодаря *типологическому методу* удалось систематизировать изучаемые художественные процессы, показать их специфические особенности, а также выявить устойчивые тенденции в искусстве, происходящие в рамках обозначенного хронологического периода.

Хронологический метод позволил проследить эволюцию живописи и графики Индии в 1850-е – 1940-е годы и сопоставить ее с этапами развития националистического движения в этом регионе.

Научная новизна исследования заключается в системном анализе этапов формирования концепции национального искусства в Индии в период ее колониальной зависимости от Великобритании, а также выявлении их непосредственной связи с фазами национально-освободительного движения. Благодаря этому в работе различные художественные течения, существовавшие в Индии в период с 1850-х по 1940-е годы, не противопоставляются друг другу, а рассматриваются в качестве единого, хоть и сложного, процесса формирования современного индийского искусства.

Помимо этого, в работе выделены, описаны и обобщены основные векторы развития искусства на каждом из выделенных этапов, что позволяет не только систематизировать материалы, ранее представленные другими исследователями, но и сформировать комплексное представление развитию индийского искусства 1850 – 1940-х годов.

Кроме того, большое внимание в работе отведено самобытности и уникальности произведений индийских художников указанного периода, а также их связи с глобальными процессами, происходящими в изобразительном искусстве в конце XIX – середине XX века, что позволяет выделить ряд интересных ранее не исследованных феноменов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Концепция национального искусства – система представлений об искусстве, обладающим уникальными чертами и отражающим историю и самобытность определенной общности людей, идентифицирующих себя как единая нация. Процесс развития этих представлений имеет свои собственные этапы формирования.

2. Развитие индийского искусства 1850 – 1940-х годов делится на четыре основных этапа, соотносящихся с фазами национально освободительного движения: 1850 – 1880-е годы, в 1880 – 1900-е годы, 1900 – 1920-е годы и 1920 – 1940-е годы. Живописные и графические произведения,

созданные на каждом из этих этапов, объединяются по формальным и идеологическим признакам.

3. Феномен Бенгальского Ренессанса, характеризующийся активным развитием искусства, культуры, образования и политики, является частью более широкого процесса Индийского Возрождения, хронологические рамки которого определяют с 1800-х годов по 1920-е годы (иногда по 1940-е гг.) В связи с этим было пересмотрено употребление термина «живопись Бенгальского Возрождения», под которым в русском искусствознании обычно подразумевали творчество Обониндронатха Тагора и его учеников из бенгальской школы. В новом значении термин предлагается применять к творчеству всех бенгальских живописцев 1800 – 1920-х (или даже 1940-х) годов вне зависимости от их школы или стилистических особенностей их работ, поскольку они находились в контексте социальной и политической жизни этого времени и вносили свой вклад в развитие представлений о новом индийском искусстве.

4. Индийское искусство 1880 – 1900-х годов характеризуется интересом к мифологическим и религиозным сюжетам, стремлением к романтизации героического прошлого страны, тенденцией к изображению значимых для национально-освободительного движения событий и личностей, а также использованием приемов европейской академической живописи, что обусловлено социальными и политическими факторами – подъемом национально-освободительного движения и стремлением к сотрудничеству с англичанами.

5. В 1900 – 1920-е годы из-за протестов, вызванных разделом Бенгалии 1905 года, художники отказываются от использования приемов европейского искусства. Живопись этого времени напоминает могольские миниатюры, в ней можно заметить сходство с живописью модерна, стремление к реалистической трактовке лиц и фигур персонажей, а также интерес к техникам японской гравюры.

6. В 1920 – 1940-е годы происходит отказ от радикальных методов в борьбе за независимость и разочарование в национализме. Художники этого времени не рассматривают себя, как исключительно национальных живописцев. Находясь под влиянием модернизма, они сосредоточиваются на решении исключительно художественных проблем, соединяя приемы, характерные как для восточной, так и для западной живописи. Интерес этих мастеров к народному искусству и жизни индийской деревни во многом обусловлен социальной политикой Ганди.

Теоретическая значимость работы

В исследовании произведен систематический анализ индийской живописи и графики 1850-х по 1940-е годы, что позволяет сформировать целостную картину развития искусства на субконтиненте в обозначенный период. Кроме того, благодаря настоящей работе в отечественное искусствознание вводится широкий круг произведений индийских художников, ранее не анализируемых исследователями, и производится уточнение некоторых терминологических аспектов.

Практическая значимость работы

Материалы настоящей диссертации могут найти применение при написании учебных пособий и проведении лекций для бакалавров и магистров в ВУЗах по искусству Индии XIX – XX веков, а также послужить отправной точкой для искусствоведов при совершении аналогичных исследований о проблемах формирования концепции национального искусства в других странах Востока.

Апробация результатов исследования

Основные результаты исследования изложены в различных публикациях, в том числе в рецензируемых изданиях. Промежуточные результаты были представлены в докладах на пяти международных научных конференциях: «Месмахеровские чтения – 2023» (СПбГХПА, 2023), «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (СПбГУ, МГУ,

Государственный Эрмитаж, 2024), «Современное искусство Востока: поводы для рефлексии» (ГИИ, Государственный музей Востока, РГХПУ им. С.Г. Строгонова, 2024), «Никитинские чтения-2024: тенденции современной ориенталистики (проблемы и решения)» (МГУ, 2024), «XLVI Зографские чтения» (Институт восточных рукописей РАН, СПбГУ, МАЭ РАН, 2025). По теме диссертации опубликовано 5 статей общим объёмом 4,64 печатных листа. Из них 4 статьи – в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, с общим объёмом 3,94 печатных листа.

Структура исследования обусловлена его целью и задачами, а также спецификой изучаемого материала. Работа представлена в двух томах, первый из которых содержит введение, четыре главы, посвященные проблемам формирования и развития индийского искусства в 1850 – 1940-е, заключение, список используемой литературы на русском и иностранных языках и глоссарий, содержащий научный аппарат исследования. Второй том состоит из списка и альбома иллюстраций. Основной текст с примечаниями составляет 186 страниц, список литературы и глоссарий – 32 страницы, объем списка и альбома иллюстраций – 226 страниц, общий объем диссертации – 444 страниц.

Основное содержание работы

Во **Введении** приведено обоснование актуальности, новизны, теоретической и практической значимости исследования, определены цель, задачи и методы работы, обозначена степень разработанности научной проблемы, указана методология исследования, сформулированы положения, выносимые на защиту, приведены данные об апробации работы, а также указана структура диссертации.

Глава 1. Индийское национальное искусство 1850 – 1880-х годов: проблема генезиса.

В разделе **1.1. «Влияние деятельности британской Ост-Индской компании на искусство и культуру Индии»** показывается, что в 1850 – 1880-е годы, политика, проводимая на субконтиненте Британской Ост-Индской компанией, высокие налоги, угнетение местного населения, распространение европейской культуры и ценностей в ущерб национальным традициям, вызвало острую кризисную ситуацию в социальной, экономической и культурной сферах. Недовольство индийцев англичанами в конечном итоге вылилось в кровопролитное Народное восстание 1857 – 1859 годов (Восстание сипаев), которое тем не менее не достигло своих целей и было жестоко подавлено. С 1858 года согласно Акту о лучшем управлении Индией, страна теряла свою независимость и официально становилась колонией Великобритании. В разделе **1.2. «Формирование живописи школы Ост-Индской компании как ответ на кризис традиционной индийской миниатюры»** идет речь о том, что вместе с европейской экспансией приходит в упадок и культура и искусство на субконтиненте, в частности индийская живопись, ведущим направлением которой начиная с XVI века была миниатюра. В работах придворных художников появляется тенденции к унификации художественных техник, излишней вычурности, декоративности и использованию приемов европейского искусства. Вместе с этим благодаря деятельности Ост-Индской компании начинает формироваться специфическая форма живописи, ориентированная на вкусы и потребности европейского потребителя, которую принято называть живопись школы Ост-Индской компании или иными словами – живопись школы Компании (*Company Painting*). Данным произведениям присуща декоративность, внимательная разработка деталей, использование светотеневой моделировки, введение объема, а также близость к фотографии в построении композиции. Все эти признаки, проявляющиеся в изображениях вместе или по отдельности, сопровождаются обновлением технико-технологических приемов и заменой традиционных материалов на импортированные из Европы.

Параллельно с этим в Индии стала создаваться сеть школ, колледжей и университетов, направленных на возрождение угасающих ремесел и формирование у народных художников навыков точного и аккуратного рисунка, которые должны были улучшить местные техники, что освещается в разделе **1.3. «Реформа художественного образования в Индии: появление британских школ живописи»**. Дело в том, что экспортирование предметов ремесленного производства и миниатюр на запад с течением времени стало значительной статьёй дохода для многих предпринимателей, а развитие промышленного дизайна и движение «Искусства и ремесла» Уильяма Морриса создало немалый спрос на эти произведения. Однако несмотря на высокую оценку продукции индийских мастеров, англичане были убеждены, что изобразительного искусства в этой стране не существует, поскольку живопись и скульптура, созданная южноазиатскими художниками, совершенно не вписывалась в каноны академического искусства и классическую иерархию. В связи с этим в подобных учебных заведениях была разработана унифицированная программа, ориентирующаяся по большей части на академические образцы и игнорирующая местные художественные традиции. Однако столкновение с западными ценностями, европейским подходом к истории и искусству, а также системой представлений об их развитии заставило индийцев поднять вопрос о характере своего национального наследия и заняться поиском аналогичных идей в своей культуре.

В разделе **1.4. «Развитие национального самосознания: феномен Бенгальского Возрождения»** говорится о Раммохане Рае (1772 – 1833) – индийском философе, политике, просветителе и реформаторе, стремящемся объединить соотечественников, пробудить в них гражданские чувства и направить на путь решительного преобразования общества. Он не только основал религиозно-просветительное общество Брахмо Самадж, но и способствовал созданию образовательных институций, таких как Хинду Колледж, а также занимался выпуском периодических изданий на бенгальском и фарси. Именно благодаря ему появился термин Бенгальский Ренессанс или

Бенгальское Возрождение, под которым обычно подразумевают движение за возрождение культуры, искусства и образования, а также гуманизацию социальной жизни на субконтиненте. Современные ученые считают этот феномен частью более широкого процесса Индийского Возрождения и определяют его хронологические рамки с 1800-х годов по 1920-е годы, хотя некоторые ученые говорят о существовании этого явления вплоть до обретения Индией независимости в 1947 году, соотнося его с национально-освободительным движением. А значит к художникам Индийского Возрождения можно отнести всех живописцев 1800 – 1920-х (или даже 1940-х) годов вне зависимости от их школы или стилистических особенностей их работ, поскольку они находились в контексте социальной и политической жизни этого времени и вносили свой вклад в развитие представлений о новом индийском искусстве.

Глава 2. Индийское искусство в 1880 – 1900-е годы: синтез традиционной культуры и европейских влияний

В разделе **2.1. «Национально-освободительное движение в 1880 – 1900-е годы: формирование национальной идентичности»** анализируется период 1880 – 1900-х годов, который стал для Индии временем подъема национально-освободительного движения, ведь несмотря на неудачу Народного восстания 1857 – 1859-х годов и превращение Индии в колонию Великобритании в стране продолжили вспыхивать стихийные бунты. Параллельно с этим начинают активно действовать политические организации, что приводит в 1885 году к созданию Индийского национального конгресса, который на ранних этапах своего существования стремился к сотрудничеству с британской администрацией и видел в европейцах своих более опытных и мудрых наставников. Для художников этого времени характерно применение нетрадиционных материалов (масло и акварель), использование приемов академической живописи, стремление к подражанию известным европейским мастерам, несколько театрализованные и

романтизированные образы, а также исключительно национальные сюжеты (портреты людей в национальных костюмах, изображения индийских пейзажей или иллюстрирование эпоса). Помимо этого, индийским мастерам конца XIX века удалось изменить рынок искусства, отношение к продукту художественного творчества, а также сформировать новый образ художника, как независимой творческой личности, что анализируется в разделе **2.2. «Живопись художников «вестернизированного» направления».**

Похожие тенденции наблюдаются и в массовой печатной продукции этого времени, которая несмотря на протекционистскую функцию в отношении национальной культуры, использует реалистический способ передачи изображения и технические приемы, характерные для академического искусства, что освещается в разделе **2.3. «Становление и развитие массовой печатной продукции».** Кроме того, во всех работах этого периода, живописных или печатных, можно выделить и другие общие черты: это интерес к мифологическим и религиозным сюжетам, стремление к романтизации героического прошлого страны, тенденция к изображению значимых для национально-освободительного движения событий и личностей. Таким образом, европейская академическая живопись, имеющая свое собственное толкование и особую историю развития, оказавшись в новом семантическом поле, теряет изначальное содержание и обретает новое значение во взаимодействии с доминирующими дискурсами, при этом её каноны размываются, давая возможность для появления гибридных произведений, синтезирующих индийскую эстетику и философию, формы традиционной живописи и черты европейского искусства.

В разделе **2.4. «Специфика развития народного искусства Индии на материале рисунков *калигхат* и манората из Натхдвара»** отмечается, что мастера народного искусства, на которых оказывали влияние те же факторы, что и на их более профессиональных коллег, смогли сформировать собственный ответ на давление внешнего окружения в чем-то схожий, а в чем-то отличный от ранее рассмотренных образцов. Так, патуа – члены сообщества

ремесленников, путешествующие из деревни в деревню с иллюстрациями эпических историй, выполненными на свитках, начав вести оседлый образ жизни после британской экспансии сформировали новое городское популярное искусство – рисунки *калигхат*. Они представляли собой отдельные изображения с портретами богов и богинь или актуальными городскими событиями, в которых сохранялись многие живописные особенности пата-читры, однако прибегали и к использованию художественных приемов европейского искусства. Так, например, в иллюстрациях появилась светотеневая моделировка, подчеркивающая трехмерность фигур, и перспектива, создающая иллюзию пространства. Подобные трансформации происходили со многими видами народного искусства в Индии, в том числе и с пичхвай, религиозной живописью на ткани, зародившейся в Раджастхане в XVII веке. Если изначально её использовали исключительно в культовых целях, то уже к XIX веку стали продавать паломникам для домашних алтарей или путешественникам в качестве сувениров. Вместе с этим в изображения, как и в случае с рисунками *калигхат*, начали проникать влияния европейского искусства, фотографии или массовой печатной продукции, пользующейся небывалой популярностью в Индии в это время, что стало основой для появления специфической формы живописи – манората. Таким образом, непрофессиональные художники и ремесленники смогли наметить еще один путь развития живописи, который хоть и включал западные влияния, но ориентировался на традиционные художественные формы.

Глава 3. Развитие национального искусства в 1900 – 1920-е годы: возникновение живописи в «индийском стиле»

В разделе 3.1. «"Пробуждение" Индии: движение *свадешии* и его влияние на формирование новых концепций» анализируется период 1900 – 1920-х годов, когда происходит заметная радикализация национально-освободительного движения, связанная с разделом Бенгалии в 1905 году на две

провинции – Восточную Бенгалию, на территории которой проживало большинство мусульман, и Западную Бенгалию, где жители исповедовали индуизм. По всему региону вспыхивали протесты, массовые митинги, демонстрации и торжественные шествия, на которых люди вне зависимости от пола, возраста или религии пели национальные песни, совершали омовения и повязывали друг другу ракхи. Параллельно с протестами велась активная агитация в прессе, где лидеры национально-освободительного движения, призывали индийцев бойкотировать британские товары, воздерживаться от использования английского языка, избегать любых контактов с колониальными институциями, административными органами, школами, университетами и т.д. Очевидно, что в этот период и речи быть не могло о популярности живописи «вестернизированного» направления. Индийцам необходимо было разработать новый художественный язык, который с одной стороны более явно выражал особенности многонациональной и многоконфессиональной индийской культуры, а с другой обладал необходимым лаконизмом, универсальностью и динамичностью, чтобы выражать актуальные проблемы и служить в некотором роде политическим высказыванием, не теряя при этом черт свободного творческого акта. В разделе **3.2. «Роль теоретических трудов Э. Б. Хейвела, А. К. Кумарасвами, Сестры Ниведиты и Окакура Какудзо в сложении концепции национального искусства»** показывается, что его теоретический аспект был сформирован идеологами индийского искусства начала XX века, в работах которых можно найти немало схожих черт: это и увлечение национальным искусством и стремление к его систематическому изучению, и желание доказать значимость южноазиатских памятников и поставить их в один ряд с произведениями европейского искусства, и глубокое погружение в историю, религию и философию страны.

В разделе **3.3. «Становление живописи в «индийском стиле» в работах Обониндронатха Тагора»** анализируется творчество Обониндронатха Тагора, которого можно назвать одним из наиболее ярких и

влиятельных индийских мастеров конца XIX – начала XX века. Процесс формирования и развития живописи в «индийском стиле» в его творчестве приходится на 1900 – 1910-е годы, период расцвета национально-освободительного движения, массовых беспорядков и протестов. В это время Тагор обращается к национальному индийскому искусству, стараясь подражать ему не только в тематическом, но и в стилистическом плане. Композиции его произведений этих лет во многом напоминают могольские миниатюры, однако в них можно заметить сходство с живописью модерна, стремление к реалистической трактовке лиц и фигур персонажей, а также интерес к техникам японской гравюры. А значит несмотря на то, что его произведения начала XX века претендовали на «индийскость», в их основе лежали европейские романтизированные представления об искусстве, красоте и эстетике. Они часто имели литературную или историческую подоплеку, обращались к эмоциям, воображению и интуиции зрителей, провоцировали на размышления об абстрактных идеалах и морали, однако практически полностью исключали возможность экспериментов со стилем.

Сложению образа национального художника и лидера нового искусства, а также небывалой популярности живописи в «индийском стиле» способствовала не только благосклонность критиков к творчеству Обониндронатха Тагора, но и формирование круга его учеников, использующих приемы мастера в своих произведениях, что рассматривается в разделе **3.4. «Специфика изобразительного языка художников бенгальской школы и Шантиникетанского художественного движения»**. Подчеркивая контраст с творчеством живописцев «вестернизированного» направления, художники, практикующие живопись в «индийском стиле», стараются усилить эстетическую и дидактическую направленность произведений, добавить в визуализацию индийских классических сюжетов больше сдержанности, идеализма и лиризма, используя при этом приемы, присущие модерну. Однако с течением времени круг учеников Тагора все более явно начинает распадаться на два противоположных лагеря. Где с одной

стороны, живописцы продолжают придерживаться стилизаторского направления, а с другой формируют новое художественное течение, сумевшее не только принять и переработать концепцию живописи в «индийском стиле», но и разработать собственное модернистское искусство. Так, мастера Шантиникетанского художественного движения, хотя и сохранили в своем творчестве некоторые специфические приемы и эстетические принципы бенгальской школы, разительно отличались от других живописцев своего круга постоянным стремлением к поискам нового выразительного языка, основанного на внутренней свободе и особом видении мира, а также концентрацией внимания на форме изображения, а не на его содержании.

Глава 4. Основные течения и объединения в индийском искусстве в 1920 – 1940-е

В разделе 4.1. «"Гандистская" фаза индийского национально-освободительного движения: переосмысление национальной идентичности» идет речь о последнем этапе национально-освободительного движения (1920 – 1940-е годы). В это время центральной фигурой индийской политики становится Махатма Мохандас Карамчанд Ганди, разработавший концепцию *сатьяграхи*, которую в самом общем смысле можно описать как форму ненасильственного гражданского сопротивления. В его программах нашла отражение одна из главнейших тенденций этого времени – значительная опора на крестьянские и рабочие движения в политике. Параллельно с этим происходит обострение отношений между индуистами и мусульманами, что отразилось в публикации в 1933 году «Пакистанской декларации» и принятии в 1940-м году на сессии в Лахоре резолюции с требованием создания отдельного государства на территориях с преобладанием мусульманского населения. И наконец 15 августа 1947 года согласно Акту о независимости Индии были образованы два доминиона – Индийский Союз и Пакистан. В искусстве в 1920 – 1940-е годы продолжает развиваться модернизм, пропагандируемый его ведущими представителями Джамини Роем, Амритой

Шер-Гил и Гаганендранатхом Тагором, творчеству которых посвящен раздел **4.2. «Индийский модернизм в работах Гаганендранатха Тагора, Амриты Шер-Гил и Джамини Роя»**. Как и многие поколения индийских художников до них, эти мастера виртуозно соединяли приемы, характерные как для восточной, так и для западной живописи. Отдельно стоит отметить интерес этих живописцев к народному искусству и жизни индийской деревни, что во многом было обусловлено социальной политикой Ганди. При этом индийские модернисты, стараются не использовать технические и стилистические приемы живописи бенгальской школы. Они не рассматривают себя, как исключительно национальных живописцев, с легкостью обращаясь к мировому художественному наследию. И несмотря на то, что каждый из них тяготел к определенному течению, кубизму, постимпрессионизму или примитивизму, всех их объединяет свобода творчества, значительная роль цвета и линии в построении композиции, а также сосредоточенность на технике, а не на сюжете.

Помимо этого 1920 – 1940-е годы в Индии происходит новый виток развития искусства, ориентирующегося на формы европейской академической живописи, о чем идет речь в разделе **4.3. «Развитие живописи академического направления в творчестве Хемендраната Маджумдара и Атула Боса»**. Художники этого направления значительно преобразовали свой стиль по сравнению с предшественниками, такими как Рави Варма, отойдя от эпических мифологических сюжетов, и обратившись к частной жизни и жанровым сценам. Как и представители модернистских течений, они стали уделять гораздо меньше внимания содержанию произведения, сосредоточившись на решении художественных проблем. При этом стилевое разнообразие среди мастеров данного направления было действительно широким. Многие из них испытывали влияние бенгальской школы (например, С. Г. Тхакур Сингх), а также включали в свои работы элементы различных европейских течений, особенно импрессионизма и постимпрессионизма (например, художники «Пленэрной школы (Open Air School)»).

Индийские живописцы середины XX века старались вырвать творчество из тисков традиций, выразить в нем новые ценности и современные проблемы, прекратить использовать искусство как политический инструмент, а также придать работам интернациональный характер. Особенно это проявилось в творчестве художников Калькуттской группы, Ассоциации прогрессивных художников Мадраса и Группы прогрессивных художников Бомбея, которым посвящен раздел **4.4. «Синтез академических и новаторских тенденций в творчестве представителей групп «прогрессивных» художников в Калькутте, Мадрасе и Бомбее»**. Члены этих художественных объединений смело использовали в своих работах как традиции академизма и приемы различных модернистских направлений, так и национальные мотивы. Несмотря на некоторые различия в программах, все эти организации стремились к формированию нового языка искусства, сосредоточив свое внимание на решении исключительно художественных проблем. Тем не менее в работах членов этих объединений в 1940 – 1950-е годы, как и у других живописцев этого периода, значительную роль играет социальная тематика.

В **Заключении** автором диссертации приводятся основные выводы, которые отражают цель и задачи исследования. Итогом настоящей работы является систематический анализ индийского искусства 1850 – 1940-х годов, благодаря которому удалось выявить и проследить периоды формирования и развития концепции национального искусства и соотнести их с фазами национально-освободительного движения. Были охарактеризованы живописные и графические произведения индийских художников четырех этапов – в 1850 – 1880-е годы, в 1880 – 1900-е годы, в 1900 – 1920-е годы и в 1920 – 1940-е годы. Раскрыты актуальные на сегодняшний день вопросы формирования национальной идентичности и преодоления культурной зависимости «незападного мира» от «западных» образцов и прототипов и осмыслены последствия европейской колониальной политики и их влияние на искусство как в самих метрополиях, так и в их колониях. А также проведена

работа над методологией и терминологией, в частности, было пересмотрено употребление термина «художники Бенгальского Возрождения» и введено понятие «концепция национального искусства».

По теме диссертации опубликованы статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Силичева Д. Д. Концепция «национального искусства» Оакауры Какудзо и ее отражение в творчестве индийских художников в начале XX века / Д. Д. Силичева, А. А. Курпатова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – 2023. – № 65. – С. 54-67.
2. Анисимова Д. Д. У истоков индийского модернизма: Джамини Рой/ Д. Д. Анисимова // KANT: Social science & Humanities. – 2025. – №3(23). – С. 9-21.
3. Анисимова Д. Д. Четырнадцатая ежегодная выставка Индийского общества восточного искусства: встреча европейского и индийского модернизма/ Д. Д. Анисимова // Вестник ГГУ. – 2025. – №3. – С. 1-9.
4. Курпатова А.А., Анисимова Д. Д. Роль печатной продукции в формировании концепции национального искусства в странах Востока в конце XIX – начале XX века/ А.А. Курпатова, Д. Д. Анисимова // TERRA ARTIS. Искусство и дизайн. – 2025. – №4. – С. 63-69.

Публикации в прочих изданиях:

1. Силичева, Д. Д. Принципы кубизма в живописи Индийского художника Гаганендранатха Тагора / Д. Д. Силичева // Месмахеровские чтения - 2023: материалы секций аспирантов и студентов международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2023 года. – Санкт-Петербург: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», 2023. – С. 56-61.