

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)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:  
Курпатова Алла Абдуловна  
кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор, заведующая кафедрой  
зарубежного искусства

Санкт-Петербург

2026

## Оглавление:

Введение.....	4
<b>Глава 1. Индийское национальное искусство 1850 – 1880-х годов: проблема генезиса.....</b>	<b>25</b>
1.1. Влияние деятельности британской Ост-Индской компании на искусство и культуру Индии.....	25
1.2. Формирование живописи школы Ост-Индской компании как ответ на кризис традиционной индийской миниатюры.....	31
1.3. Реформа художественного образования в Индии: появление британских школ живописи.....	39
1.4. Развитие национального самосознания: феномен Бенгальского Возрождения.....	47
<b>Глава 2. Индийское искусство в 1880 – 1900-е годы: синтез традиционной культуры и европейских влияний.....</b>	<b>57</b>
2.1. Национально-освободительное движение в 1880 – 1900-е годы: формирование национальной идентичности.....	57
2.2. Живопись художников «вестернизированного» направления .....	63
2.3. Становление и развитие массовой печатной продукции .....	74
2.4. Специфика развития народного искусства Индии на материале рисунков <i>калигхат</i> и манората из Натхдвара .....	83
<b>Глава 3. Развитие национального искусства в 1900 – 1920-е годы: возникновение живописи в «индийском стиле».....</b>	<b>91</b>
3.1. «Пробуждение» Индии: движение <i>свадеши</i> и его влияние на формирование новых концепций.....	91
3.2. Роль теоретических трудов Э. Б. Хейвела, А. К. Кумарасвами, Сестры Ниведиты и Оакура Какудзо в сложении концепции национального искусства.....	99
3.3. Становление живописи в «индийском стиле» в работах Обониндронатха Тагора.....	115



3.4. Специфика изобразительного языка художников бенгальской школы и Шантиникетанского художественного движения.....	127
<b>Глава 4. Основные течения и объединения в индийском искусстве в 1920 – 1940-е.....</b>	<b>142</b>
4.1. «Гандистская» фаза индийского национально-освободительного движения: переосмысление национальной идентичности.....	142
4.2. Индийский модернизм в работах Гаганендранатха Тагора, Амриты Шер-Гил и Джамини Роя .....	150
4.3. Развитие живописи академического направления в творчестве Хемендраната Маджумдара и Атула Боса .....	163
4.4. Синтез академических и новаторских тенденций в творчестве представителей групп «прогрессивных» художников в Калькутте, Мадрасе и Бомбее .....	172
Заключение.....	180
Список использованной литературы.....	187
Приложения:	
А) Глоссарий.....	209

## Том II

Список иллюстраций.....	3
Альбом иллюстраций.....	20

## Введение

Настоящее исследование посвящено проблемам формирования и развития концепции национального искусства<sup>1</sup> в живописи и графике Индии в 1850-е – 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 универсальных западных ценностей и переосмысления 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 Британской империи.

Нижняя граница обусловлена несколькими значимыми факторами. Так, в 1857 году на большей части территорий Индии, которая в то время находилась под управлением Британской Ост-Индской компании, вспыхнуло

---

<sup>1</sup> Концепция национального искусства – система представлений об искусстве, обладающим уникальными чертами и отражающим историю и самобытность определенной общности людей, идентифицирующих себя как единая нация. Похожий термин в своих работах употребляет О. И. Лебедева в качестве обозначения комплекса представлений японского историка искусств Окакура Какудзо (Тэнсин) (1863–1913 гг.) о японском национальном искусстве.

Восстание сипаев<sup>2</sup>, индийских солдат недовольных политикой англичан на субконтиненте. Несмотря на то, что оно было достаточно быстро и жестко подавлено, британское правительство осознало необходимость на законодательном уровне заявить свои права на территории в Южной Азии, что и было закреплено «Актом о лучшем управлении Индией», принятым Парламентом Великобритании 2 августа 1858 года<sup>3</sup>. Согласно этому документу, управление Индией было передано от Ост-Индской компании Британской короне, что и положило начало британскому правлению, а также активной трансформации индийского искусства. Кроме того, несколько раньше описываемых событий, в 1851 году в лондонском Гайд-парке прошла «Великая выставка промышленных работ всех народов», на которой в том числе были представлены различные виды национальных ремесел и миниатюры индийских мастеров, снискавшие небывалый успех у публики<sup>4</sup>. После ее проведения, сэр Генри Коул (1808 – 1882), принимавший активное участие в организации этого мероприятия, направил часть доходов от выставки на развитие и совершенствование науки и художественного образования в Соединенном Королевстве. В частности, именно на эти средства в Южном Кенсингтоне был создан Королевский колледж искусств. Это учебное заведение сыграло решающую роль в формировании «национального искусства» в Индии, ведь именно по его образцу в стране стала создаваться сеть школ, колледжей и университетов, а также параллельно изменялись принципы преподавания в уже имеющихся учреждениях. Самые известные из подобных заведений открылись в Индии в середине XIX века, в 1850 г. – в

---

<sup>2</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 1. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков (пред.) и др. М., 2004. С. 431.

<sup>3</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 1. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков (пред.) и др. М., 2004. С. 432.

<sup>4</sup> Mitter P. Art and Nationalism in Colonial India. 1850-1922. Cambridge, 1994. P. 224.

Мадрасе, в 1854 г. – в Калькутте, в 1856 г. – в Бомбее и в 1875 г. – в Лахоре<sup>5</sup>, и впоследствии стали значимыми художественными центрами.

Верхняя граница связана с обретением Индией статуса независимого государства в 1947 году и сложением представлений о миссии живописца и продукте его художественного творчества, что было отражено в деятельности крупнейших художественных объединений середины XX века – Калькуттской группы, Ассоциации прогрессивных художников Мадраса и Группы прогрессивных художников Бомбея<sup>6</sup>.

**Географические рамки исследования** охватывают преимущественно территории Индийского субконтинента, исключая другие страны и регионы, культурно связанные с Индией и находящиеся под её значительным историческим влиянием.

**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.

---

<sup>5</sup> Kantawala A. Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition // Studies in Art Education. 2012. Vol. 53. No. 3. P. 208-222. URL: <https://www.jstor.org/stable/24467910?seq=1> (дата обращения: 28. 06. 2024)

<sup>6</sup> Написание названий объединений воспроизводится по работам Е. О. Кузиной (См.: Кузина Е.О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. / Кузина Елизавета Олеговна. Москва, 2024. 425 с.)

В качестве **объекта исследования** рассматриваются различные виды индийской живописи и графики 1850-х – 1940-х годов, в их числе произведения на слюде, на бумаге, на холсте, на 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<sup>7</sup> (1871–1951) и его учеников из бенгальской школы<sup>8</sup>, произведения художников Шантиникетанского художественного движения<sup>9</sup>, живопись модернистов Гаганендрнатха Тагора<sup>10</sup> (1867—1938), Амриты Шер-Гил<sup>11</sup> (1913–1941) и Джамини Роя<sup>12</sup> (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.

---

<sup>7</sup> Написание имени воспроизводится по работам И.И. Шептуновой (См.: Шептунова И.И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978. 127 с.)

<sup>8</sup> Написание термина «бенгальская школа» воспроизводится по работам Е. О. Кузиной (См.: Кузина Е.О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. / Кузина Елизавета Олеговна. Москва, 2024. 425 с.)

<sup>9</sup> Raman S. K. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism // Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi, 1997. 245 p. URL: [https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan\\_The\\_making\\_of\\_A\\_Contextual\\_Modernism\\_with\\_Notes](https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan_The_making_of_A_Contextual_Modernism_with_Notes) (дата обращения: 28. 02. 2023)

<sup>10</sup> Написание имени воспроизводится по краткой художественной энциклопедии «Искусство стран и народов мира» (См.: Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: Краткая художественная энциклопедия: [В пяти томах]. Т. 2. / Ред.: Б. В. Иогансон, В. М. Полевой и др. М., 1965. С. 64.)

<sup>11</sup> Написание имени воспроизводится по работам И.И. Шептуновой (См.: Амрита Шер-Гил: альбом / Авт.-сост. И.И. Шептунова. М., 1983. 63 с.)

<sup>12</sup> Написание имени воспроизводится по краткой художественной энциклопедии «Искусство стран и народов мира» (См.: Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: Краткая художественная энциклопедия: [В пяти томах]. Т. 2. / Ред.: Б. В. Иогансон, В. М. Полевой и др. М., 1965. С. 63.)

**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 и рассмотреть феномен Бенгальского Возрождения;
- Исследовать индийское искусство 1880-х – 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;
- Рассмотреть работы идеологов индийского искусства конца XIX – начала XX века и их влияние на формирование живописи в «индийском стиле»<sup>13</sup> 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

---

<sup>13</sup> Термин заимствован из работ Тапати Гуха-Тхакурты (Guha-Thakurta T. The Making of a New Indian Art Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 235) и Каджри Джайн (The Cambridge Companion to Modern Indian Culture. / Ed. Dalmia V. and Sadana R. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 198)

художников Мадраса и Группы прогрессивных художников Бомбея и проанализировать произведения художников академического направления первой половины XX века.

### **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<sup>14</sup>, работы которого положили начало изучению феномена Бенгальского Возрождения, творчества индийских модернистов и живописи Рабиндраната Тагора<sup>15</sup>. Его исследования продолжила И.И. Шептунова в своей книге «Живопись Бенгальского Возрождения»<sup>16</sup> и в статье «Обониндронатх Тагор и Нондолал Бошу — художники «Бенгальского Возрождения»<sup>17</sup>. Достойна упоминания и другая книга этого автора «Очерки истории эстетической мысли Индии в Новое и Новейшее время»<sup>18</sup>, 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<sup>19</sup>, является каталог «Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока»<sup>20</sup>, где дается краткая характеристика течений в изобразительном искусстве Индии конца XIX–XX

<sup>14</sup> Тюляев С.И. Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло. М., 1968. 293 с.

<sup>15</sup> Тюляев С.И. Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М., 1986. С. 172–195.

<sup>16</sup> Шептунова И. И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978. 127 с.

<sup>17</sup> Искусство Индии. Сборник статей. Сост. С. И. Тюляев. М., 1969. 222 с.

<sup>18</sup> Шептунова И. И. Очерки истории эстетической мысли Индии в Новое и Новейшее время. М., 1984. 185 с.

<sup>19</sup> Шептунова И. И. Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве // Современная художественная культура в странах Азии и Африки / отв. ред. А.Х. Вафа. М., 1986. С. 127–141

<sup>20</sup> Шептунова И. И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2016. 176 с.

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.»<sup>21</sup> он рассмотрел различные процессы, происходившие в индийском искусстве этого периода, проанализировал творчество наиболее значительных художников, в том числе Нандалала Боса<sup>22</sup>, 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 его влиянию на южноазиатских художников<sup>23</sup>. 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»<sup>24</sup>, а затем и в книге «Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени»<sup>25</sup>, однако она уделяет внимание скорее социокультурным процессам, а также философии и истории, нежели

---

<sup>21</sup> Потабенко С. И. Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время: конец XVIII – середина XX в. М., 1981. 128 с.

<sup>22</sup> Написание имени воспроизводится по краткой художественной энциклопедии «Искусство стран и народов мира» (См.: Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: Краткая художественная энциклопедия: [В пяти томах]. Т. 2. / Ред.: Б. В. Иогансон, В. М. Полевой и др. М., 1965. С. 62.)

<sup>23</sup> Потабенко С. И. Н.К. Рерих и современное индийское искусство // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество: сб. ст. М., 1978. С. 220–224

<sup>24</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение: историко-философский анализ: дис. ...доктора философских наук: 09.00.03, 09.00.11 / Скороходова Татьяна Григорьевна. - Пенза, 2008. 371 с.

<sup>25</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. 320 с.



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)»<sup>26</sup>, «Младобенгальцы. Очерки истории социальной мысли Бенгальского Возрождения (Первый период, 1815—1857)»<sup>27</sup> и «Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения»<sup>28</sup>, а также многочисленные статьи<sup>29</sup>, 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»<sup>30</sup>, 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.

<sup>26</sup> Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб., 2008. 372 с.

<sup>27</sup> Скороходова Т.Г. Младобенгальцы. Очерки истории социальной мысли Бенгальского Возрождения (Первый период, 1815—1857) СПб., 2012. 320 с.

<sup>28</sup> Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб., 2022. 580 с.

<sup>29</sup> Например: Скороходова Т.Г. Создание образа индуизма в религиозно-философской мысли Бенгальского Возрождения // Вестник философии РУДН. 2018. 22 (1). С. 18-29.; Скороходова Т.Г. Другой в традиции индуизма и философии Бенгальского Возрождения: опыт сопоставления // Зографский сборник. 2018. Выпуск 3. С. 191-207.; Скороходова Т.Г. «Открытие Индии» сквозь призму традиционного текста: опыт мыслителей Бенгальского Ренессанса // Зографский сборник. 2016. Выпуск 5. С. 232-245.

<sup>30</sup> Коротчикова П. В. Ананда К. Кумарасвами (1877-1947) как историк и теоретик искусства: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Коротчикова Полина Викторовна. - Москва, 2016. 21 с.

Ювачева»<sup>31</sup>, 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 хромоолитографиям типографии Рави Варма Пресс. В 2023 году увидел свет альбом «Россия-Индия: сад дружбы»<sup>32</sup>, 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»<sup>33</sup>, 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<sup>34</sup>, А.Н. Бабина<sup>35</sup>, В.А. Поздняковой<sup>36</sup>, А.М. Логиновой<sup>37</sup>, Ю. Калининой и И.Т. Прокофьевой<sup>38</sup>.

<sup>31</sup> Столярова Е.В. Коллекция индийских хромоолитографий из собрания И.П. Ювачева. Альбом-каталог. СПб, 2018. 88 с.

<sup>32</sup> Россия-Индия: сад дружбы: альбом / Куратор издания и научный редактор: Т.А. Кочемасова. М., 2023. 648 с.

<sup>33</sup> Кузина Е.О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. / Кузина Елизавета Олеговна. Москва, 2024. 425 с.

<sup>34</sup> Воробьева Д.Н. Горшки и боги // Искусство. 2015. №3 (594). С. 38–47; Воробьева Д.Н. Переосмысление сакральных образов в современном искусстве Индии // СИВ. Сборник материалов международной научной конференции. М., 2017. С. 348–353.

<sup>35</sup> Бабин А.Н. Мотивы рагамала в индийской живописи XX в.: традиция и реинкарнации // СИВ. Сборник материалов международной научной конференции. М., 2017. С. 70–80.

<sup>36</sup> Позднякова В.А. Амрита Шер-Гил и ее революция в современном индийском искусстве // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2018. № 3. С. 22-25.

<sup>37</sup> Логинова А. М. Художественные параллели в живописных работах Рабиндраната Тагора и Гопала Гхоша // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2024. №2 (61) С. 93-97. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-paralleli-v-zhivopisnyh-rabotah-rabindranata-tagora-i-gopala-ghosha> (дата обращения: 20.03.2025); Логинова А. М. Журнал MARG как один из источников художественной жизни Индии 1930–1950-х гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2024. №54. С. 155-167. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhurnal-marg-kak-odin-iz-istochnikov-hudozhestvennoy-zhizni-indii-1930-1950-h-gg> (дата обращения: 20.03.2025).

<sup>38</sup> Калинина Ю., Прокофьева И.Т. Такие похожие портреты, такие красивые боги. Художник Раджа Рави Варма // Портрет и скульптура. М., 2018. С. 512 – 531.

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 будет приведено в третьей главе настоящего 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*<sup>39</sup>, *Indian art and Europe*<sup>40</sup> и *An*

---

<sup>39</sup> Kramrisch S. The aesthetics of a Young India. A rejoinder. // Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. №10. URL: <https://archive.org/details/rupamind10indi/page/n9/mode/2up> (дата обращения: 05. 04. 2022)

<sup>40</sup> Kramrisch S. Indian art and Europe. Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. №11. URL: <https://archive.org/details/rupamind11indi/page/72/mode/2up> (дата обращения: 05. 04. 2022)

*Indian Cubist*<sup>41</sup>, а также эссе<sup>42</sup> 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<sup>43</sup> полностью посвященный жизни и творчеству Обониндронатха Тагора, одного из создателей «индийского стиля живописи». Также стоит отметить сборник *Abanindranath Tagore: His Early Works*<sup>44</sup>, 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)*<sup>45</sup>. 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*<sup>46</sup>, 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*<sup>47</sup>. В

---

<sup>41</sup> Kramrisch S. An Indian Cubist. // Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. №11. URL: <https://archive.org/details/rupamind11indi/page/72/mode/2up> (дата обращения: 05. 04. 2022)

<sup>42</sup> The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde. / Editors: Regina Bittner and Kathrin Rhomberg. Ostfildern, 2013. P. 11-14.

<sup>43</sup> Abanindra number. Edited By K. R. Kripalani // The Visva-Bharati Quarterly. 1942. Vol. VIII. Parts I & II. 194 p.

<sup>44</sup> Abanindranath Tagore: His Early Works. Edited by Ramendranath Chakravorty. Calcutta: Art Section, Indian Museum, 1951. 47 p. URL: <https://archive.org/details/dli.ministry.25037> (дата обращения: 18. 06. 2019)

<sup>45</sup> Guha-Thakurta, Tapati. Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848 – 1906). //Studies in History. 1986. №2. 165 – 196 p.

<sup>46</sup> Guha-Thakurta T. The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge, 1992. 328 p.

<sup>47</sup> Guha-Thakurta, Tapati. Abanindranath, Known and Unknown: The Artist Versus the Art of His Times. Calcutta, 2009. 34 p.

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*<sup>48</sup> и *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947*<sup>49</sup>, 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<sup>50</sup> к выставке.

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

<sup>48</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India. 1850-1922*. Cambridge, 1994. 475 p.

<sup>49</sup> Mitter P. *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947*. London, 2007. 271 p.

<sup>50</sup> Raman S. K. *Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism* / Siva Kumar Raman // *Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism*. New Delhi, 1997. 245 p. URL: [https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan\\_The\\_making\\_of\\_A\\_Contextual\\_Modernism\\_with\\_Notes](https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan_The_making_of_A_Contextual_Modernism_with_Notes) (дата обращения: 28. 02. 2023)

*India*<sup>51</sup>, 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<sup>52</sup> 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 восточных и западных художников.

Одна из последних значимых публикаций по теме исследования *20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary*<sup>53</sup> 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 источники, 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

---

<sup>51</sup> Kapur G. *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. New Delhi., 2000. 439 p.

<sup>52</sup> *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde*. / Editors: Regina Bittner and Kathrin Rhomberg. Ostfildern, 2013. 206 p.

<sup>53</sup> *20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary* / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L., 2022. 744 p.

стараятся 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 значит данная проблема не может считаться до конца решенной.

### **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 исторические и функциональные аспекты настоящего исследования. В нем представлены материалы, относящиеся к изучению вопросов социологии, культурологии, истории, экономики, политологии, философии и, конечно, искусствоведения. Однако наибольшее значение в исследовании играет методология изучения национализма, предложенная Бенедиктом Андерсоном, особенно разработанная им теория «воображаемых сообществ»<sup>54</sup>, а также взгляды и концепции Эдварда Вади Саида, изложенные в книге «Ориентализм»<sup>55</sup>, и авторская методологическая модель Татьяны Григорьевны Скороходовой, направленная на изучение проблемы понимания Другого в незападных обществах в эпоху национально-культурных ренессансов<sup>56</sup>. Помимо этого, отдельные терминологические и методологические аспекты настоящей работы опираются на материалы, разработанные О. И. Лебедевой (Макаровой) в диссертации на соискание

---

<sup>54</sup> Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. М., 2016. 416 с.

<sup>55</sup> Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А.В. Говорунова. М., 2006. 636 с.

<sup>56</sup> Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб, 2022. 580 с.

ученой степени кандидата культурологии «Формирование концепции «национального искусства» в культуре Японии конца XIX - начала XX вв.»<sup>57</sup>, а также в книге «Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо»<sup>58</sup>.

Так, Андерсен утверждает, что нация – «это воображенное политическое сообщество, и воображается оно как что-то неизбежно ограниченное, но в то же время суверенное»<sup>59</sup>. 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<sup>60</sup> 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

---

<sup>57</sup> Макарова О.И. Формирование концепции "национального искусства" в культуре Японии конца XIX - начала XX вв: специальность 24.00.01 "Теория и история культуры": диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Макарова Ольга Игоревна. Москва, 2010. 252 с.

<sup>58</sup> Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо. М., 2016. 209 с.

<sup>59</sup> Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. М., 2016. С. 48.

<sup>60</sup> Макарова О.И. Формирование концепции "национального искусства" в культуре Японии конца XIX - начала XX вв: специальность 24.00.01 "Теория и история культуры": диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Макарова Ольга Игоревна. Москва, 2010. 252 с.



девятнадцатитомном издании *Encyclopaedia of Indian war of independence, 1857-1947* (2009)<sup>61</sup> 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.

---

<sup>61</sup> Encyclopaedia of Indian War of Independence, 1857-1947. Vol. 1. / Ed.: M. K. Singh. New Delhi, 2009. 312 p. URL: [https://archive.org/details/encyclopediaofindianwarofindependencevol.01\\_730\\_H/mode/2up](https://archive.org/details/encyclopediaofindianwarofindependencevol.01_730_H/mode/2up) (дата обращения: 28. 02. 2023)

**Научная новизна исследования** заключается в систематическом анализе этапов формирования концепции национального искусства в Индии в период ее колониальной зависимости от Британской империи, 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 систематизировать материалы, ранее представленные другими исследователями, и сформировать комплексное представление развитии индийского искусства 1850-х – 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 культуру, 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-х – 1940-х годов делится на четыре основных этапа, соотносящихся с фазами национально освободительного движения: 1850-е – 1880-е годы, в 1880-е – 1900-е годы, 1900-е – 1920-е годы

и 1920-е – 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-х – 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-е – 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-е – 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.

**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-е – 1940-е, заключение и список используемой литературы на русском и иностранных языках и

гlossарий, содержащий научный аппарат исследования. Второй том состоит из списка и альбома иллюстраций.

Основной текст с примечаниями составляет 186 страниц, список литературы и glossарий – 32 страницы, объем списка и альбома иллюстраций – 226 страниц, общий объем диссертации – 444 страницы.

### **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 опубликованы 5 статей общим объёмом 4,64 печатных листа.

### **Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:**

1. Силичева Д. Д. Концепция «национального искусства» Окакуры 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.

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

### **1.1. Влияние деятельности британской Ост-Индской компании на искусство и культуру Индии**

Западные и восточные цивилизации имеют долгую и сложную историю взаимодействий, решающую роль в которой всегда играла торговля. С самых древних времен опасными морскими путями или сухопутными дорогами, пролегающими сквозь горы и пустыни, с востока на запад и с запада на восток двигались купцы, распространяющие по всему миру диковинные товары, удивительные технологии, произведения искусства и религиозные учения. Эти древние торговые пути со временем теряют свое значение и окончательно приходят в упадок к началу Нового времени. Однако для европейских государств, переживающих в этот период бурное развитие технологий, науки и мореплавания, торговля со странами Востока, в том числе и с Индией, остается одним из главных приоритетов. Поэтому в XVII веке в Европе создается ряд торговых обществ, известных как Ост-Индские компании, самые крупные из которых находились в Великобритании, Голландии, Франции, Португалии и Дании<sup>62</sup>. Помимо приобретения, транспортировки и продажи товаров эти предприятия использовались европейскими державами для продвижения своих геополитических интересов в Азии, со временем став главным инструментом колониальной политики.

В Индии в это время переживала свой расцвет могущественная династия Великих Моголов, основанная в начале XVI века тимуридом Захир ад-Дином Мухаммедом Бабуром (1526 – 1530). Изначально занимавшая территории от Ганга до Кабула в Северной Индии, к XVII веку империя на востоке включила Бенгалию и Ориссу, на западе простерлась до Кандагара, на

---

<sup>62</sup> История Востока. В 6 т. Т. 3. Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI—XVIII вв. М., 2000. С. 54.

севере в неё вошел Кашмир, а на северо-западе — Синд<sup>63</sup>. Именно в это время Индией правили одни из самых известных монгольских падишахов Джахангир (1605 – 1627), Шах-Джахан (1627 – 1658) и Аурангзеб (1658 – 1707), при которых продолжились расширяться границы империи, развиваться наука и культура, а также возводиться удивительные архитектурные памятники, такие как мавзолей Тадж-Махал или мечеть Бадшахи. Не менее бурный рост переживала и экономика страны: развивались города, население самого крупного из которых достигало более полумиллиона человек (тогда как в Европе к 1600 году только три города имели население свыше 200 тысяч человек)<sup>64</sup>, бойко шла торговля, процветали земледелие и ремесла. На весь мир Индия славилась своими оружейниками, медниками, каменщиками, ювелирами и конечно же ткачами, которые производили не только простые грубые ткани, но и тончайшие муслины и шелка, золотую и серебряную парчу и кашмирские шали.

Такие богатства привлекали в Азию торговцев с разных уголков планеты, среди них было немало европейцев. На первых порах гегемония на морских путях принадлежала португальцам и испанцам, которые смогли основать несколько факторий, торговых поселений, на побережье Индии, заняться экспортом пряностей и монополизировать судоходство в Индийском океане, взимая плату с иностранных кораблей<sup>65</sup>. Однако с изменением политической обстановки в Европе и постепенной потерей Испанией статуса непобедимой морской державы её место начали занимать другие активно развивающиеся западные страны, наибольшее значение среди которых приобрели Голландия и Англия. Республика Соединенных провинций поначалу смогла добиться куда больших успехов в торговле в этом регионе. Дело в том, что Голландская Ост-Индская компания делала ставку не на

<sup>63</sup> История Востока. В 6 т. Т. 3. Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI—XVIII вв. М., 2000. С. 157.

<sup>64</sup> История Востока. В 6 т. Т. 3. Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI—XVIII вв. М., 2000. С. 173.

<sup>65</sup> История Востока. В 6 т. Т. 3. Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI—XVIII вв. М., 2000. С. 176.



экспорт пряностей, тканей и других редких товаров на запад, а на посреднические функции в торговле между Индией, Китаем и Японией. Если до этого европейцам приходилось выменивать желанные диковины на золото и серебро, которым они и сами не располагали в достатке, то теперь, занимаясь перепродажей продуктов внутри региона, они могли извлечь куда большую выгоду при меньшем вложении средств. Помимо этого, голландцы охотно прибегали к насилию, стараясь оттеснить испанцев и англичан и получить монополию на торговлю в Южной Азии и на Дальнем Востоке. Подтверждением этому может служить несколько вооруженных конфликтов, в том числе произошедшая в 1623 году Амбонская резня, в результате которой сотрудники Голландской Ост-Индской компании казнили 10 служащих Британской Ост-Индской компании по обвинению в измене и тайном сговоре с целью захвата укрепленного форпоста Виктория на острове Амбон<sup>66</sup>. По этим причинам англичанам пришлось сосредоточить свои усилия по большей части на территориях самой Индии, где в 1612 году им улыбнулась удача, когда падишах Джахангир разрешил Британской Ост-Индской компании основать свою первую факторию в Сурате. С этих пор их влияние на субконтиненте начало неуклонно расти: в 1615 году британцы получили право торговли на всей территории империи Великих Моголов, в 1639 году построили форт Сент-Джордж, вокруг которого вскоре вырос город Мадрас, а в 1690 году основали город Калькутта в Бенгалии, также они организовали свои фактории в Патне, Агре и Бомбее<sup>67</sup>. Упрочили их положение победы в Англо-голландских войнах второй половины XVII века, благодаря которым Великобритания смогла получить экономическое и торговое превосходство, а также сломить колониальное и морское могущество Нидерландов. Еще одной особенностью английской экспансии можно считать сосредоточение активов по большей части на восточном побережье Индии, что может быть связано с

<sup>66</sup> Games A. *Inventing the English Massacre: Amboyna in History and Memory*. Oxford, 2020. P. 47.

<sup>67</sup> История Востока. В 6 т. Т. 3. Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI—XVIII вв. М., 2000. С. 177.

голодом разразившемся в начале XVII века на западе страны, который в свою очередь сказался на производстве ремесленной и сельскохозяйственной продукции.

Товарооборот между европейцами и индийцами способствовал и активному культурному и художественному обмену. Прекрасным примером этому может служить творчество художника Кешава Даса (около 1570–1604 гг.), который зачастую буквально копировал некоторые элементы европейских произведений в своих работах<sup>68</sup>. Так, его миниатюра «Святой Иероним» (около 1580–1585 гг.) (Ил. 1), находящаяся сейчас в Метрополитен-музее, практически полностью воспроизводит гравюру немецкого художника Марио Картаро с аналогичным сюжетом (1564 г.) (Ил. 2), кроме того, можно предположить, что в основу этой композиции положены античные римские изображения Нептуна и фреска Микеланджело «Опьянение Ноя» (1512 г.). Европейские художники не отставали от своих южноазиатских коллег. Так, доподлинно известно, что Рембрандт (1606 – 1669) неоднократно копировал многие образцы могольской миниатюры времен Джахангира и Шах-Джахана (Ил. 3), что оказало заметное влияние на его художественный стиль и сюжеты его произведений<sup>69</sup>. Другой голландский мастер, Виллем Схеллинкс (1627 – 1678), картины которого хранятся в том числе и в коллекции Государственного Эрмитажа (Ил. 4), также интересовался индийским искусством. Например, известны произведения этого художника, на которых изображен Шах-Джахан, наблюдающий, как четверо его сыновей шествуют мимо него в паланкине или верхом на животных, составленных из переплетенных женских фигур<sup>70</sup> («Парад сыновей Шах-Джахана на композитных лошадях и слонах», конец XVII века) (Ил. 5).

Однако такое плодотворное и взаимообогащающее сотрудничество не могло длиться долго. Несмотря на все попытки европейцев, в первую очередь

<sup>68</sup> Beach M. C. The Imperial Image: Paintings for The Mughal Court. Washington, 1981. P. 100.

<sup>69</sup> Rembrandt and the Inspiration of India. / Ed. Schrader S. Los Angeles, 2018. P. 44.

<sup>70</sup> A Companion to the Global Renaissance: Literature and Culture in the Era of Expansion, 1500-1700. / Ed. Singh J. G. Hoboken, 2021. P. 232.

англичан, проникнуть в глубь субконтинента, могольские императоры на протяжении всего XVII века довольно успешно отражали их натиск. В этом отношении показательной можно считать первую англо-индийскую войну, также известную как Война Чайлда (1686—1690), в которой войска падишаха Аурангзеба нанесли сокрушительное поражение солдатам Британской Ост-Индской компании. Но уже в конце правления этого императора, а особенно после его смерти в 1707 году, в стране стали вспыхивать мятежи и междоусобные войны, которые привели к ослаблению и фактическому распаду государства. Этой ситуацией не преминули воспользоваться англичане, чтобы с помощью оружия и дипломатии взять под полный контроль сначала территории Бенгалии, а потом и Бихара и Одиши. Параллельно они захватывали земли и рядом со своими факториями Бомбей и Мадрас, а в конце XVIII века уже фактически управляли всей Индией при помощи ослабевших «марионеточных» падишахов – Ахмад-шаха (1748 – 1754), Аламгира II (1754 – 1759), Шаха Алама II (1759 – 1806), Акбар Шаха II (1806 – 1837) и Бахадур Шаха II (1837 – 1858). Укреплению позиций Британской Ост-Индской компании не смогли помешать ни возникновение в центральной части Индии Маратхской империи, крупного индуистского государства, ни претензии Франции на часть территорий субконтинента, поэтому к XIX веку сложился беспрецедентный для мировой практики случай, когда частная торговая компания, имеющая свои собственные вооруженные силы и административные институты, фактически стала управлять огромной страной.

Без сомнения Компания старалась проводить на подконтрольных землях выгодную для себя политику, не особо считаясь с нуждами и потребностями местного населения. В первую очередь англичане обложили крестьян непомерно высокими налогами, а номинальных правителей индийских княжеств заставляли платить огромные субсидии за условное признание их независимости. Постоянные сборы денег, даже в неурожайные годы, разоряли население и губительно сказывались на экономике, вызывая

повсеместную бедность, голод и разруху. Кроме того, Компания больше не была заинтересована в экспорте предметов ремесленного производства, в том числе тканей, поскольку они не могли конкурировать с дешевой фабричной продукцией и облагались высокими таможенными пошлинами, что повлекло за собой разорение ремесленников и купцов. Так постепенно Индия стала для Великобритании источником сельскохозяйственного сырья и рынком сбыта английской продукции, что позволяло метрополии процветать, но губительно сказывалось на колонии, вызывая острую кризисную ситуацию.

Плачевное социальное и экономическое положение индийцев, высокие налоги, засилье европейской культуры и ценностей в ущерб местным традициям постепенно вызывали все большее недовольство среди широких групп населения, которое в конечном итоге вылилось в кровопролитное Народное восстание 1857 – 1859 годов, которое также нередко называют Восстанием сипаев. Сипаи – наемные солдаты, рекрутируемые из числа местного населения, были основной составляющей вооруженных сил Компании на протяжении всей ее деятельности в Индии. Как и у других групп местного населения, в их рядах постепенно зрела острая неприязнь к притесняющим их офицерам-англичанам, поэтому неудивительно, что именно среди сипаев и вспыхнуло восстание, формальным поводом для которого послужили слухи о том, что упаковка патронов к новым нарезным ружьям, которую требовалось срывать зубами, смазана говяжьим и свиным салом<sup>71</sup>. Дело в том, что большинство солдат были либо индуистами, для которых корова являлась священным животным, либо мусульманами, которым было запрещено употребление в пищу свинины, а значит эти нововведения рассматривались ими в качестве прямого оскорбления их религиозных чувств. Мятеж разгорался быстро, восставшие смогли казнить колониальную администрацию в Дели и добраться до последнего могольского императора Бахадур Шаха II, которого вынудили подписать прокламацию, призывающую

---

<sup>71</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 1/ Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков (пред.) и др. М., 2004. С. 430.

к священной войне с англичанами. Параллельно с этим очаги недовольства вспыхнули в городах Канпур и Лакхнау под руководством Наны Сагиба (1824 – после 1857), приемного сына последнего маратхаского пешвы, и в Джханси, которым в тот момент управляла княгиня Лакшми Баи (1828 – 1858), однако все они были жестоко подавлены англичанами уже в 1858 году, восстание перешло в партизанскую стадию и сошло на нет в 1859 году. С его окончанием прекратилась и деятельность Британской Ост-Индской компании (формально она была ликвидирована лишь в 1874 году). Согласно Акту о лучшем управлении Индией 1858 года, административные функции Компании переходили к английской короне, Индия теряла свою независимость и официально становилась колонией Великобритании, что было окончательно закреплено после провозглашения королевы Виктории в 1877 году Императрицей Индии.<sup>72</sup>

Неудача Народного восстания 1857 – 1859 годов наглядно продемонстрировала все основные проблемы индийского общества этого времени, которые и привели к потере суверенитета. Среди них можно назвать и отсутствие единого координирующего центра, и раздробленность территорий, и разобщенность среди правителей княжеств, и конечно культурные, религиозные, национальные и кастовые противоречия среди населения. Индийским политическим и культурным лидерам второй половины XIX – начала XX века предстояло найти решение каждой из обозначенных проблем, поспособствовать созданию представлений о единой нации и единой национальной культуре, обозначить место страны в модернизированном мире и привести ее к независимости.

## **1.2. Формирование живописи школы Ост-Индской компании как ответ на кризис традиционной индийской миниатюры**

---

<sup>72</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 1/ Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков (пред.) и др. М., 2004. С. 433.

Вместе с европейской экспансией, экономическим и политическим спадом в XVIII веке приходит в упадок культура и искусство Индии, в частности индийская живопись. Её ведущим направлением начиная с XVI века была миниатюра, которая, хотя и переживала свои взлеты, падения и некоторые трансформации стиля, но не утрачивала лидирующих позиций. Школы индийской миниатюры стали постепенно терять свое значение лишь с начала XIX века, когда последние обедневшие могольские императоры и правители независимых княжеств, потерявшие реальную политическую власть, не могли позволить себе содержание больших художественных мастерских, поэтому всё чаще прибегали к услугам самостоятельных художников. В это время в основном копировались или заново интерпретировались сюжеты старинных миниатюр, живопись уходила во всю большую декоративность, построение сцен упрощалось, контуры фигур приобретали напряженность, а красочная гамма теряла былую гармоничность и чистоту.

Живая, непосредственная портретность персонажей, являющаяся одной из основных характеристик Могольской живописи, в это время стандартизировалась и идеализировалась, а отличающие её фантастические золотые орнаменты превращались в нарочито прописанные декоративные узоры. Последняя относительно крупная мастерская в Дели была у художника Гулам Али Хана (ок. 1806 – 1858), за именем которого скрывается целое семейное предприятие по производству миниатюр, существовавшее при последних двух императорах<sup>73</sup>. Её услугами пользовались влиятельные вожди, региональные правители и английские офицеры. Созданную этим мастером миниатюру с изображением Бахадур Шаха II считают последним выдающимся портретом могольской живописи. Она написана по случаю коронации императора, который хоть и был политически бессилен, но играл значительную духовную роль. Позади императорского нимба и короны с

---

<sup>73</sup> Dalrymple W. Princes and Painters: In Mughal Delhi 1707-1857. New York, 2012. P. 41

перьями, которая позже была куплена на аукционе королевой Викторией за 500 фунтов стерлингов<sup>74</sup>, можно заметить изображение мраморного джаали, а над ним рельеф в виде весов – таковы символические атрибуты власти Бахадур Шаха II. Миниатюра безупречно прорисована и раскрашена вплоть до последней золотой линии, но её подчеркнутая сделанность вызывает ощущение скованности и неестественности, что значительно снижает художественную ценность произведения. Более наглядный пример ассимиляции можно найти в работе «Одалиска с попугаем» (начало XIX века) (Ил. 7), которая похожа скорее на работу художника-ориенталиста, нежели на миниатюру индийского живописца. Женская фигура, обвешанная шелками, бусами и перьями, существует в пространстве, наполненном артефактами европейской культуры – статуэтка Трех граций, грифоны, декор в виде львиных голов и элементы классической архитектуры. Само построение композиции, напоминает нам широко известный тип «лежащей Венеры», к которому часто обращались такие мастера западноевропейского искусства, как Тициан, Веласкес, Гойя. Подобно тому, как Акбар и Джахангир призывали своих художников включать в миниатюры элементы европейской гравюры и живописных произведений, поступали и покровители этих мастеров во времена британского владычества<sup>75</sup>, однако, не имея за собой столь мощной, как раньше школы, художники не всегда могли достойно справиться с этим вызовом.

Раджпутская живопись в это время также претерпевает значительные изменения. Стоит отметить, что на школы этого региона еще с XVI века большое влияние оказывала Могольская миниатюра, поэтому со временем их характерные черты – контраст между многокрасочным передним планом и простым монохромным фоном, искаженные пропорции фигур, изображенные в профиль лица с увеличенным глазом (Ил. 8), начинают несколько нивелироваться, хоть и не исчезают вовсе (Ил. 9). В конце XVIII – начале XIX

<sup>74</sup> Welch S. C. India: Art and Culture, 1300-1900. Exhibition catalogue. New York, 1990. P. 429.

<sup>75</sup> Welch S. C. India: Art and Culture, 1300-1900. Exhibition catalogue. New York, 1990. P. 424.

века в Раджастан все более активно начинают проникать европейские влияния. Так, изображение укрепленного города Рантхамбора (Круг Багты; около 1810 – 1818) (Ил. 10), показывающее его будто бы с высоты птичьего полета, явно вдохновлено европейской картографией. А портрет Махараджи Сардар Сингха (Чоту; около 1860 – 1870) (Ил. 11) напоминает об увлечении фотографией среди богатых индийцев<sup>76</sup>, что можно заметить и в композиции работы, и в её невероятной детализации, и в стремлении художника показать пространство и объем. Все эти качества можно найти и в произведениях, демонстрирующих сцены придворной жизни – великолепные праздники, наполненные музыкой и танцами (Тара; «Махараджа Сваруп Сингх и его придворные верхом на слонах празднуют праздник Холи»; 1850 г.) (Ил. 12), или же тихие сцены отдыха, такие как игра в пачиси («Махараджа Сован Сингх играет в пачиси»; около 1868 г.) (Ил. 13). Однако несмотря на явное подражание европейскому искусству и фотографии художники часто сохраняют традиционное видение масштаба и перспективы, выделяя наиболее значимых персонажей размером или изображая предметы и людей с разных точек зрения<sup>77</sup>, чтобы показать их с наиболее выгодной и узнаваемой стороны.

Для Деканской живописи XVIII и XIX века также стали временем упадка. Основные школы региона Биджапурская, Ахмаднагарская и Голкондская процветали в XVI – XVII веках до присоединения этих территорий к империи Великих Моголов. Преемниками их художественных традиций можно считать мастеров княжества Хайдарабад, основанного в 1724 году Асафом Джахом I в период распада Могольской империи<sup>78</sup>. Тематика их работ также как и в более ранних миниатюрах сосредоточена на сценах досуга и придворной жизни, при этом произведения проникнуты истинным гедонизмом, любовью к красоте, наслаждением музыкой, природой и очарованием женского тела. Нельзя сказать, что деканские художники XVIII

<sup>76</sup> Kossak S. *Indian Court Painting: 16th–19th century*. New York, 1997. P. 132.

<sup>77</sup> Guy J., Britschg J. *Wonder of the Age: Master Painters of India, 1100–1900*. New York, 2011. P. 195.

<sup>78</sup> Zebrowski M. *Deccani Painting*. New Delhi, 1983. P. 244.



века стали создателями настоящих шедевров индийской миниатюры, тем не менее они смогли воплотить в работах гармоничные, ясные и законченные образы, проникнутые очарованием предшествующих эпох, что можно заметить, например, в произведениях «Портрет дамы» (XVIII век) (Ил. 14), «Дама с домашним котом» (первая половина XVIII века) (Ил. 15) или «Дама, томлящаяся от любви» (первая половина XVIII века) (Ил. 16). В конце XVIII века Британская Ост-Индская компания заставила правителя княжества Хайдарабад подписать договор, согласно которому оно хоть и не утрачивало формальной независимости, но больше не имело права на самооборону и ведение самостоятельной внешней политики. Начиная с этого времени живопись деканских художников все больше стандартизируется и теряет индивидуальные черты, контуры фигур становятся угловатыми, лишаются прежнего изящества и легкости<sup>79</sup>. Кроме того, как и в других регионах, в деканские миниатюры этого времени начинают проникать приемы европейской живописи, хотя и не настолько выраженные, как у могольских или раджпутских художников (Гарудадри Аппая(?); «Четыре Редди Раджи при дворе»; около 1875 г.) (Ил. 17).

В этих условиях в конце XVIII века все больше проявляется так называемая живопись школы Ост-Индской компании или просто живопись школы Компании (*Company Painting*), в которой смешивались традиционные элементы индийской миниатюры с более западным подходом к перспективе и объему. Подавляющее большинство таких изображений были написаны на бумаге акварельными красками, в качестве дополнительного выразительного элемента применялась штриховка карандашом, но изредка использовались и более экзотические материалы — слюда, стекло, слоновая кость или перламутр<sup>80</sup>. Тематический репертуар произведений школы Компании ограничивался этнографическими или натуралистскими зарисовками, а также

<sup>79</sup> Zebrowski M. Deccani Painting. New Delhi, 1983. P. 278.

<sup>80</sup> Дешпанде О.П. Индия при англичанах: живопись школы компании. //Каталог «Во дворцах и в шатрах: исламский мир от Китая до Европы». СПб, 2008. С. 286.

изображением знаменитых архитектурных памятников субконтинента. Не трудно догадаться, что такая продукция создавалась в первую очередь для иностранных путешественников или служащих Ост-Индской компании, часто выступала для них в качестве сувенира, что и определяют её художественные свойства.

Одни из наиболее ранних произведений, относящихся к этому направлению – рисунки, созданные для леди Импи, жены сэра Элайджа Импи, судьи Верховного суда в Форт-Уильям в Бенгалии с 1774 по 1783 год<sup>81</sup>. Ею были наняты три художника, Шейх Зейн уд-Дин, Бхавани Дас и Рам Дас, чтобы создать серию естественнонаучных изображений местной флоры и фауны, которые позже вошли в историю искусств под названием «альбом Импи». Все три художника, вероятно, принадлежали к могольской школе миниатюрной живописи, характерной чертой которой всегда было стремление к натуралистичности, поэтому им не составило труда адаптироваться к технике английской акварели на импортированной из Британии бумаге. Шейх Зейн уд-Дин считается самым известным и плодовитым среди них, его рисунки отличаются не только трогательностью и изобретательностью, но и выдержанной цветовой гаммой, вариативностью технических приемов и точностью в передаче различных нюансов. Он умеет не только с научной скрупулёзностью изобразить внешние формы, но и выразить внутреннюю сущность, дополняя изображаемый предмет декоративными элементами (Шейх Зейн уд-Дин; «Оранжевоголовый земляной дрозд и бражник «мертвая голова» на ветке редкой фиолетовой орхидеи»; 1778 г.) (Ил. 18). Как и другие подобные работы, написанные для частных клиентов или для Компании, серия «Импи», вероятно, была ориентирована на науку, а не на искусство. Большинство произведений в ней представляют собой рисунок предмета, изображенный в натуральную величину, а в случаях, когда это по тем или

---

<sup>81</sup> Welch S. C. India: Art and Culture, 1300-1900. Exhibition catalogue. New York, 1990. P. 422.

иным причинам технически невозможно, его точные размеры всегда подписаны рядом с иллюстрацией<sup>82</sup>.

Не меньшей популярностью, чем естественнонаучные изображения, пользовались зарисовки этнографического характера, документирующие культуру различных народов субконтинента, характерные особенности индийских каст или даже внешний вид представителей профессий. Некоторые из них, например, миниатюра «Булочник» (1860 – 1870 гг.) (Ил. 19) из Музея Виктории и Альберта, кажутся нам совсем наивными и непрофессиональными, в других мы можем заметить нерушимую связь с могольской миниатюрой в стремлении к симметричности и детализации (Шейх Мухаммад Амин из Карайи (?); «Сайс (конюх), держащий двух лошадей в упряжке»; около 1845 г.) (Ил. 20), однако всех их объединяет практически полный отказ от традиций индийской миниатюры в пользу европейских технических приемов. Подобные предметы хранятся и в коллекции Государственного Эрмитажа: например, альбом с миниатюрами, изображающими представителей различных индийских каст. Как и у большинства подобных кодексов, рисунки в нем включают изображение мужчины и женщины с соответствующими их положению атрибутами, а также имеют пояснительные подписи («Патанец, или могол». «Жена патанца (могола)»). Миниатюры из альбома. 1830-е гг.)<sup>83</sup> (Ил. 21). Интересно отметить, что в библиотеке Йельского университета существует аналогичный по стилистическим признакам, принципам компоновки миниатюр, оформлению и времени создания альбом<sup>84</sup>, что показывает массовость производства подобных изделий («Патанец, или могол». Миниатюра из альбома Nkp24 837p библиотеки Йельского университета. 1837 г.) (Ил. 22). Помимо этого, художники часто изображали и жизнь могольского двора, в том числе

<sup>82</sup> Welch S. C. India: Art and Culture, 1300-1900. Exhibition catalogue. New York, 1990. P. 423.

<sup>83</sup> Абинякин В.А. Альбом с индийскими миниатюрами на слюде. //Сообщения Государственного Эрмитажа LXXVIII. СПб, 2020. С. 53.

<sup>84</sup> Абинякин В.А. Альбом с индийскими миниатюрами на слюде. //Сообщения Государственного Эрмитажа LXXVIII. СПб, 2020. С. 55.

документировали пышные процессии, проводящиеся по случаю различных мусульманских праздников. Иногда такие рисунки склеивали между собой, формируя длинные «свитки»<sup>85</sup>, как, например, в случае с изображением процессии в день праздника мухаррам, который можно найти в коллекции Государственного Эрмитажа (Ил. 23).

И, конечно, нельзя не упомянуть работы с изображением памятников индийской архитектуры. В большинстве своем их художественные характеристики не отличаются от тех миниатюр школы Компании, что мы рассмотрели ранее. Однако и здесь можно найти интересные особенности. Так, в коллекции Королевской библиотеки в Виндзорском замке хранится необычное изображение мавзолея Чини-ка-Раузы (около 1810 г.) (Ил. 24), гробницы Афзал Хана, государственного деятеля времен правления Джахангира и Шах-Джахана. Некогда это строение было богато украшено декоративной плиткой, мрамором и камнями, однако к XIX веку от бывшего великолепия не осталось и следа – гробница была разграблена, а практически вся облицовка исчезла со стен. Тем не менее художник не показывает следы всех этих разрушений, здание на рисунке выглядит так, будто бы его только что построили. Это позволяет ученым предположить, что подобные изображения могли быть созданы в том числе в качестве рабочих чертежей, которые будут использоваться инженерами Ост-Индской компании, ответственными за содержание и реставрацию зданий эпохи Великих Моголов<sup>86</sup>.

Даже из такого краткого обзора можно заметить, что с усилением власти Ост-Индской компании в XVIII и XIX веках приходят в упадок традиционные центры индийской миниатюры. В живописи придворных художников начинает преобладать тенденция к унификации художественных техник, излишней вычурности и декоративности и использованию приемов

<sup>85</sup> Дешпанде О.П. Индия при англичанах: живопись школы компании. //Каталог «Во дворцах и в шатрах: исламский мир от Китая до Европы». СПб, 2008. С. 287.

<sup>86</sup> Hannam E. Eastern Encounters: Four Centuries of Paintings and Manuscripts from the Indian Subcontinent. London. P. 206.

европейского искусства. Вместе с этим благодаря деятельности Ост-Индской компании начинает формироваться специфическая форма живописи, ориентированная на вкусы и потребности европейского потребителя. 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. И несмотря на то, что в индийской живописи этого времени можно найти некоторые довольно интересные синкретические произведения, в ней заметна тенденция к утрате национального своеобразия, а также признаки угасания традиционных форм искусства.

### **1.3. Реформа художественного образования в Индии: появление британских школ живописи**

Постепенное угасание индийского искусства и традиционных ремесел вызвало беспокойство британской администрации. Дело в том, что экспортирование предметов народного творчества 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. Как уже упоминалось ранее, в 1851 году в знаменитом Хрустальном дворце в Лондоне состоялась «Великая выставка промышленных работ всех народов», на которой были представлены различные механизмы, промышленные товары, передовые изделия и продукция ремесленного труда. Однако вместе с успехами новых технологий выставка показала и катастрофическое влияние, которое промышленная революция оказывала на традиционные декоративно-прикладные искусства, как в колонии, так и в метрополии. Чтобы поддержать ремесленников на часть

доходов от выставки в Южном Кенсингтоне был приобретён земельный участок, на котором впоследствии был создан Королевский колледж искусств<sup>87</sup>. Образование в этом заведении было направлено не на развитие творческих навыков художников, а на обучение ремесленников, соответственно большое внимание в программе уделялось выполнению механических упражнений, помогающих в овладении навыками перспективы и светотеневой моделировки.

Именно по образцу Королевского колледжа искусств в Индии стала создаваться сеть школ, колледжей и университетов, а также параллельно изменялись принципы преподавания в уже имеющихся учреждениях. Самые известные из подобных заведений открылись на субконтиненте в середине века: в 1850 г. – в Мадрасе, в 1854 г. – в Калькутте, в 1856 г. – в Бомбее и в 1875 г. – в Лахоре<sup>88</sup>. Эти города изначально не являлись центрами индийского искусства и промышленности, они в первую очередь были крупными британскими форпостами, что и определило появление в них художественных школ. В них была разработана унифицированная учебная программа, направленная на формирование навыков точного и аккуратного рисунка, который, по мнению колонизаторов, должен был улучшить местные техники и возродить ремесленное производство. Ведь 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, представляла собой нечто совершенно не вписывающееся ни в каноны академического искусства, ни в классическую иерархию, которая для него создавалась<sup>89</sup>. Это легко подтвердить, например, суждениями английского чиновника, натуралиста и

---

<sup>87</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 33.

<sup>88</sup> Kantawala A. *Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition* // *Studies in Art Education*. 2012. Vol. 53. No. 3. P. 208-222. URL: <https://www.jstor.org/stable/24467910?seq=1> (дата обращения: 28. 06. 2024)

<sup>89</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 51.

писателя Джорджа Бирдвуда (1832 – 1917), которые он изложил в книге *The Industrial arts of India* (1880): «В Индии все делается вручную, и все, вплоть до самой дешевой игрушки или глиняного сосуда, является, таким образом, более или менее произведением искусства. Конечно, это не означает, что декоративное искусство Индии, которое является кристаллизованной традицией, хотя и совершенной по форме, ставится в один ряд с изящными искусствами Европы, где изобретательный гений поэта, действующий по собственному спонтанному вдохновению, утверждает себя в истинном творении»<sup>90</sup>. Таким образом, меры, предпринятые англичанами для поддержки местных мастеров, были направлены не на культивирование индийского искусства ради искусства, а скорее на то, чтобы не дать исчезнуть удивительным навыкам орнаментального дизайна, которые могли бы обогатить и собственное производство метрополии.

Помимо этого, художественное образование, наряду с другими педагогическими институтами, было одним из нескольких средств, с помощью которых метрополия старалась поддерживать и укреплять свою власть над зависимыми территориями. Подтверждением этого может служить «Закон об образовании» (1835), одним из создателей которого был лорд Томас Маколей (1800 – 1859), видный государственный деятель викторианской эпохи. Он неоднократно высказывал мысль о неполноценности индийской культуры и традиционного образования, а также о необходимости создания прослойки людей, «индийцев по крови и цвету, но англичан по их вкусам, убеждениям, морали и интеллекту»<sup>91</sup>, которые могли бы служить посредниками между народом и правительством. Все это заставляло молодых художников ценить лишь ту часть индийской культуры, которая была выгодна метрополии, игнорируя или откровенно презирая при этом все остальное национальное наследие.

<sup>90</sup> Birdwood G. C. M. *The Industrial arts of India*. Vol. I. London: R. Clay, Sons, and Taylor, 1880. P. 131. URL: <https://archive.org/details/S0001919> (дата обращения: 26. 04. 2025)

<sup>91</sup> Шептунова И. И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978. С.18.

Но несмотря на то, что каждое из перечисленных выше заведений, находящееся под руководством британских чиновников, ставило перед собой похожие цели и задачи, все они имели собственную судьбу и индивидуальные особенности. Так, Калькуттская школа искусств открылась еще в 1839 году и была известна как Калькуттский механический институт, а ее переименование и реорганизация произошли лишь в 1854 при поддержке Общества содействия промышленному искусству<sup>92</sup>. «Целью школы было освоение новых источников промышленного производства для образованных классов коренного населения. Это могло не только обеспечить занятость, но и воспитать вкус и утонченность в искусстве среди высших классов, тем самым предоставив им возможность инвестировать в произведения по доступным ценам»<sup>93</sup>. К 1864 году, когда руководство учреждением переходит английскому художнику Генри Локку, можно говорить о полном приведении образовательной программы к образцу Королевского колледжа искусств, курс рисования для которого разрабатывал английский живописец и теоретик искусства Ричард Редгрейв (1804 – 1888). Он придерживался системы «научного рисования», которая включала отработку точности линий, освоение принципов светотеневой моделировки, построение геометрического рисунка и копирование античных слепков<sup>94</sup>, индийские студенты также обучались техническому дизайну, фотографии, литографии и ксилографии. Помимо этого, в 1876 году Локк при содействии вице-короля Индии лорда Нортбрука (1826 – 1904) создал в Калькуттской школе первую художественную галерею, где кроме копий картин размещались планы и чертежи великих инженерных работ из разных частей света наряду со слепками античных произведений<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 31.

<sup>93</sup> Kantawala A. *Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition* // *Studies in Art Education*. 2012. Vol. 53. No. 3. P. 208-222. URL: <https://www.jstor.org/stable/24467910?seq=1> (дата обращения: 28. 06. 2024)

<sup>94</sup> Brett D. *Drawing and the Ideology of Industrialization*. // *Design Issues* 3. 1986. No. 2. P. 59–72. URL: <https://doi.org/10.2307/1511485> (дата обращения: 28. 02. 2025)

<sup>95</sup> Kantawala A. *Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition* // *Studies in Art Education*. 2012. Vol. 53. No. 3. P. 208-222. URL: <https://www.jstor.org/stable/24467910?seq=1> (дата обращения: 28. 06. 2024)



Это было частью плана Локка по преобразованию ремесленной школы в настоящую художественную академию, где в учениках должны были воспитываться не полезные прикладные навыки, а художественные инстинкты. Но своего действительного расцвета это учреждение достигло при Уильяме Джоббинсе (около 1840 – 1893) («Время ужинать», 1883 г.) (Ил. 25), заступившем на должность после внезапной кончины предыдущего директора. Именно он ввел стипендии для поощрения лучших учеников, специальные классы для подготовки учителей рисования, улучшил учебную программу по изобразительному искусству, ввел обучение натюрморту, а также ежегодные экзамены по рисунку и перспективе. И, конечно, нельзя не упомянуть какую решительную реорганизацию претерпела Калькуттская школа искусств под руководством английского искусствоведа Эрнеста Бинфилда Хейвелла (1861 – 1934), автора книг о художественном наследии Индии<sup>96</sup>. В своих работах он доказывал, что народные мастера обладают огромным творческим потенциалом, и призывал к возрождению индийской живописи на основе традиции и ее эстетических принципов. Приступая к управлению школой, он предпринимает ряд реформ, нацеленных против засилья академических приемов в пользу индийских декоративно-прикладных техник, превратив таким образом формальное учреждение в подлинную колыбель национального искусства, о чем пойдет речь в последующих частях работы.

Не менее интересная судьба и у других подобных заведений. Например, Мадрасская школа искусств была основана в 1850 году хирургом Александром Хантером (1816 – 1890) («Индийский мужчина отдыхает в проеме окна, а птица и лошадь смотрят на него», около 1842 г.) (Ил. 26) на его собственные средства для улучшения вкусов местной публики в красоте формы и отделки предметов повседневного использования<sup>97</sup>. В 1853 году он также открыл еще

<sup>96</sup> Havell E. B. *Ideals of Indian Art*. New York, 1911. 278 p.

<sup>97</sup> Kantawala A. *Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition* // *Studies in Art Education*. 2012. Vol. 53. No. 3. P. 208-222. URL: <https://www.jstor.org/stable/24467910?seq=1> (дата обращения: 28.06.2024)

одну школу, ориентирующуюся на промышленное производство предметов домашнего обихода, которая позднее, объединившись с первой, стала правительственным учреждением – Школой промышленных искусств. Она состояла из двух отделений, в одном из которых преподавали рисунок и живопись, а во втором обучали таким ремеслам, как серебряное дело, металлообработка, ювелирное дело, изготовление шкафов, ковроткачество и гончарное дело. Данное учебное заведение было также известно благодаря издававшимся при нем художественным журналам – *Indian Journal of Arts, Sciences and Manufacturers (IJASM)* и *The Illustrated Indian Journal of Arts (IIJA)*<sup>98</sup>, чье появление скорее всего вдохновлено необычайной популярностью и распространением подобных публикаций как в Индии, так и в Великобритании. Чаще всего статьи в мадрасских изданиях были написаны самим Хантером и включали геологические и ботанические исследования, технические советы по живописи, инструкции по рисованию фигур, пейзажей и орнамента, размышления о состоянии индийского искусства и заметки о прогрессе художественных школ<sup>99</sup>. Директора данного образовательного учреждения и после Хантера вплоть до 1920-х годов придерживались выбранной им политики, что можно заключить из того, что производящиеся в их мастерских плитка, кирпич и терракотовый декор практически полностью обеспечивали местную промышленность и правительство.

Успех продуктов ремесленного индийского производства и высокая оценка европейцами их дизайна, а также значительное распространение художественных школ побудили обеспеченного парского промышленника Джиджибхая Джамшеджи пожертвовать средства для создания такого же учебного заведения в Бомбее, которое могло бы «улучшить искусство

---

<sup>98</sup> The Illustrated Indian Journal of Arts. Part I – IV. Madras: J. Dumphy, 1851 – 1852. – 180 с. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=dkMOAAAAQAAJ&hl=ru&pg=GBS.PT31> (дата обращения: 04. 07. 2020)

<sup>99</sup> Kantawala A. Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition // Studies in Art Education. 2012. Vol. 53. No. 3. P. 208-222. URL: <https://www.jstor.org/stable/24467910?seq=1> (дата обращения: 28. 06. 2024)

мануфактур и промышленные привычки средних и низших классов»<sup>100</sup>. Первые преподаватели этой школы художники Джеймс Пейтон, Джозеф Кроу и Джордж Уилкинс Терри, несмотря на формальную задачу по формированию полезных для ремесленников навыков, старались прививать своим студентам любовь к европейскому искусству<sup>101</sup>. Таким образом, фундаментальная учебная программа курса включала в себя копирование произведений, светотеневую моделировку, построение перспективы и ортографической проекции, разработку орнаментов, акварельную живопись, рисование с натуры и многое другое. В 1865 году к коллективу школы присоединились еще два преподавателя, прибывшие из Королевского колледжа искусств, чтобы обучать студентов декоративной скульптуре и живописи – Джон Гриффитс (1838 – 1918) («Санньясин – религиозный нищий», около 1882 г.) (Ил. 27) и Джон Локвуд Киплинг (1837 – 1911) («Бидри гравер», 1870 г.) (Ил. 28), отец знаменитого английского писателя Редьярда Киплинга. Отличительной особенностью именно бомбейской школы было включение в учебный план архитектурного проектирования и проявление интереса к городскому планированию, что подтверждает сделанная студентами отделка исторического железнодорожного вокзала Виктория-Терминус, ныне известного как Чхатрапати-Шиваджи, рынка Кроуфорд и часовой башни Раджабай. Одним из самых интересных проектов, зародившихся в стенах данного заведения, стала обширная монография о пещерах Аджанты, выполненная Джоном Гриффитсом при содействии нескольких его учеников<sup>102</sup>. Именно в ней впервые появились подробные копии рисунков, относящихся к этому замечательному памятнику. В начале XX века это учебное заведение, как и многие подобные, нового индийского искусства и

<sup>100</sup> Kantawala A. Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition // Studies in Art Education. 2012. Vol. 53. No. 3. P. 208-222. URL: <https://www.jstor.org/stable/24467910?seq=1> (дата обращения: 28. 06. 2024)

<sup>101</sup> Mitter P. Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations. Cambridge, 1995. P. 38.

<sup>102</sup> Griffiths J. Ajanta Paintings in the Buddhist Cave Temples. Volume 1. Delhi, 1983. 237 p.

преуспело на этом поприще не меньше, чем Калькуттская школа, благодаря сформировавшейся в Бомбее группе академических живописцев.

Справедливо будет заметить, что Британские школы живописи были далеко не единственным местом, где можно было бы получить соответствующие навыки, ведь помимо них существовало огромное количество ремесленников, обучающих подмастерьев, а также все еще сохранялись некоторые мастерские при дворах правителей. Не стоит также забывать, что Индия XIX века была буквально наводнена иностранными художниками, такими как Альберт Гудвин (1845 – 1932) («Индийская зима, Тадж-Махал, Агра», 1898 г.) (Ил. 29), Уильям Симпсон (1823 – 1899)<sup>103</sup> («Форт Амбер, Радж-Махал и загоны для слонов на берегу озера», около 1860 г.) (Ил. 30), Василий Васильевич Верещагин (1842 – 1904) («Мавзолей Тадж-Махал в Агре», 1876 г.) (Ил. 31) и многими другими, которые зачастую не только создавали во время путешествия свои знаменитые индийские серии, но и давали частные уроки живописи. В любом случае, так или иначе индийские художники попадали под влияние европейских художественных традиций и эстетических идеалов.

Если говорить непосредственно о влиянии британских школ живописи на искусство Индии, то нужно отметить, что изначально данные заведения преследовали чисто утилитарную функцию – при помощи формального обучения рисованию, с упором на точность формы, детализацию и аккуратность, улучшить навыки студентов в области дизайна и тем самым увеличить доход колонизатора за счет качества производимых товаров. Помимо этого, индийское искусство не было высоко оценено западными критиками, и художественный вкус местного населения считался не столь тонким, как у британских экспатов, поэтому в учебных заведениях почти не изучали южноазиатские памятники, ориентируясь по большей части на академические образцы. Однако столкновение с западными ценностями,

---

<sup>103</sup> Rohatgi P., Godrej P. Under the Indian sun: British landscape artists. Mumbai, 1995. С. 137.

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. И хотя британские школы живописи не смогли остановить процесс постепенного угасания традиционных ремесел и миниатюры, они стали площадкой для развития нового индийского искусства.

#### **1.4. Развитие национального самосознания: феномен Бенгальского Возрождения**

Попытки переосмысления традиционной культуры и размышления о национальном наследии и его взаимодействии с западными идеями стали появляться уже на рубеже XVIII – XIX веков, задолго до Народного восстания 1857 – 1859 годов, объявления Виктории королевой Индии или создания Национального конгресса. Родоначальником этих процессов считают Раммохана Рая<sup>104</sup> (1772 – 1833) – индийского философа, политика, просветителя, социального и религиозного реформатора, хотя похожие идеи высказывались до этого и другими бенгальскими учеными, например, Рамрамом Бошу (около 1751 – 1813)<sup>105</sup>. Тем не менее именно Раммохан смог стать ключевой фигурой в среде интеллектуальной элиты своего времени и выступить катализатором дальнейшего развития индийской философской мысли.

Одним из его первых значительных трудов считается «Дар верующим в единого бога» (1804 г.) написанный на персидском языке с введением на арабском, в котором раскрывается монотеистическая суть индуизма на

---

<sup>104</sup> Написание имени воспроизводится по работам Т.Г. Скороходовой (См.: Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб, 2008. 372 с.)

<sup>105</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 44.

примере Вед<sup>106</sup>, вдохновленная знакомством философа с христианством. Период наиболее активной реформаторской деятельности Раммохана совпал с его переездом в столицу Британских владений в Индии в Калькутту в 1815 году. Именно здесь он публикует свои знаменитые трактаты о религии, культуре и социальной жизни, не только критикующие идолопоклонство, догматизм и изуверские обычаи, в том числе обряд самосожжения вдовы сати, но и рассуждающие об имущественных правах женщин, несовершенстве кастовой системы, «детских» браках и полигамии. Таким образом, «истинная религия для Раммохана заключена в Духе, а не в букве религии, не в обряде-ритуале, но в этике, в гуманных отношениях между людьми»<sup>107</sup>. Постепенно вокруг философа начинают объединяться последователи, поддерживающие его убеждения. Так, в 1815 году в Калькутте появляется дискуссионный кружок «Атмийя Сабха» («Общество друзей»), где обсуждались религиозные вопросы, а также проблемы просвещения и социальных реформ<sup>108</sup>. А уже в 1828 году совместно с Дебендронатхом Тагором (1817 – 1905) Раммохан Рай основывает религиозно-просветительное общество Брахмо Самадж («Общество [поклонения] Брахману», т. е. Единому Богу)<sup>109</sup>, которое, будучи эклектичным и синкретическим по своей природе, сочетало идеи нескольких религий – индуизма, христианства и ислама. В Самадже проходили совместные богослужения, которые включали «чтение Вед, проповеди (на бенгали), пение на санскрите и бенгали гимнов, созданных Раммоханом и его учениками, исполнение евразийцами-христианами псалмов Давида»<sup>110</sup>. Проведение религиозных обрядов на бенгали во времена, когда в Индии все большее значение приобретал английский язык, напоминает процесс перевода

<sup>106</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 174.

<sup>107</sup> Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб, 2008. С. 85.

<sup>108</sup> Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб, 2008. С. 64.

<sup>109</sup> Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб, 2008. С. 227.

<sup>110</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 177.

богослужений с латыни на национальные языки в период формирования наций в Европе.

Помимо религиозных вопросов Раммохана интересовала и социальная сфера, в том числе создание образовательных институций, где изучались бы и восточные, и европейские языки и науки, а также использовались бы передовые методики и программы, что могло бы поспособствовать гуманизации индийского общества. Мечта философа исполнилась, в 1817 году в Калькутте открылся Хинду Колледж, который стал ядром высшего образования в Бенгалии. И хотя из-за конфликта с ортодоксальными индуистами Раммохан был вынужден отказаться от участия в управлении новым учебным заведением, в его стенах продолжали жить и развиваться заложенные им идеи. Так, в 1828 году один из преподавателей колледжа, поэт и просветитель Генри Луи Вивьен Дерозио (1809 – 1831) создал со своими студентами группу «Академическая ассоциация» (позже – «Молодая Бенгалия»)<sup>111</sup>, которая выступала за преодоление догматизма, суеверий и предрассудков, запрет бесчеловечных ритуалов (сати), совершенствование института семьи, а также решение проблемы бедности и гендерной дискриминации. Дерозио вместе со своими учениками («младобенгальцами») также придерживались идей демократии и народного суверенитета, поэтому выступали с резкой критикой британской администрации, требовали большего участия местного населения в управлении страной и введения единой судебной системы для индусов, мусульман и христиан, став таким образом одними из прародителей индийского национально-освободительного движения.

Еще одной сферой интересов Раммохана Рая стала пресса, а именно создание газет, которые могли бы служить рупором его реформаторских идей. Действительно роль печатных материалов в обществе куда более значительна, чем может показаться на первый взгляд. Ее анализом в своих работах

---

<sup>111</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 48.

занимаются множество ученых, историков, философов, политологов и социологов, среди которых можно назвать, например, Вальтера Беньямина (1892 – 1940 гг.), Гарольда Адамса Инниса (1894 – 1952 гг.) или же Бенедикта Андерсона (1936 – 2015 гг.). Последний в своей книге «Воображаемые сообщества» (1983 г.) в том числе развивает концепцию «печатного капитализма»<sup>112</sup>, согласно которой распространение книгопечатания в Европе в XV – XVI веках и развитие связанной с ним коммерческой деятельности, побудило издателей начать издавать книги не только на латыни, но и на национальных языках, чтобы расширить рынок сбыта своей продукции. Это в свою очередь помогло людям в осознании себя единым сообществом, с чего и начался процесс формирования наций. Так или иначе печатная продукция благодаря своей массовости и доступности действительно способствует формированию в сообществах людей унифицированных представлений об истории, культуре и мифологии. Иногда она может выполнять и другие, менее очевидные функции. Например, чтение ежедневной вечерней газеты можно рассматривать в качестве массовой церемонии<sup>113</sup>. Ведь даже если сам акт ознакомления с газетой человек производит в одиночестве, он может быть уверен, что примерно в то же время это действие повторяется тысячами других людей, что еще больше роднит его с его «воображаемыми» товарищами. Первые газеты на английском языке появились в Индии еще в 80-х годах XVIII века и служили для распространения оперативной информации о рыночных ценах, деловых операциях и управленческих решениях, однако печатных материалов на местных языках, в которых бы затрагивались проблемы коренного населения, выходило мало да и время существования таких изданий не превышало несколько лет, в том числе и из-за цензурных ограничений вводимых англичанами<sup>114</sup>. Раммохан Рай, заметив эту тенденцию, привлек к

<sup>112</sup> Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. М., 2016. С. 100.

<sup>113</sup> Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. М., 2016. С. 87.

<sup>114</sup> Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб, 2008. С. 169.



созданию своей газеты британских чиновников. Так в 1821 году появилась Шомбад Коумуди» («Лунный свет новостей»), еженедельная газета, издаваемая на бенгальском и английском языках<sup>115</sup>. В ней печатались заметки о злободневных проблемах, информация о внутривосточных и внешнеполитических событиях, а также статьи-размышления на дискуссионные социальные, религиозные и этические вопросы, что помогло быстро завоевать расположение публики. Поэтому спустя год Раммохан выпустил похожее издание «Мират-ул-Акхбар» («Зеркало новостей») на фарси, призванное привлечь на сторону реформ мусульман<sup>116</sup>. Издательская деятельность стала продолжением его просветительской работы, призванной объединить соотечественников, пробудить в них гражданские чувства и направить на путь решительного преобразования общества.

Не удивительно, что именно в трудах этого философа впервые появляется и воспринятое у европейцев слово «нация», которое он использует в значении «согражданство», сначала говоря о «британской нации», управляющей Бенгалией, в прошении в Верховный суд по поводу ограничения свободы прессы (1823 г.), а затем в личной переписке расширяя этот термин на народы Востока, упоминая «азиатскую нацию»<sup>117</sup>. Как и многие другие концепции, термин «нация» был перенят последователями Раммохана и значительно расширен, обозначая «общность жителей страны, объединенных любовью к ней и общими политическими правами»<sup>118</sup>. Несмотря на это значение данного слова долгое время оставалось предельно обобщенным, не обозначая конкретные сообщества, которые в нем объединены. Однако с распространением освободительного движения и организацией в 1885 году Индийского национального конгресса термин «нация» потребовал

<sup>115</sup> Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб, 2008. С. 167.

<sup>116</sup> Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб, 2008. С. 173.

<sup>117</sup> Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб, 2022. С. 532.

<sup>118</sup> Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб, 2022. С. 532.

разъяснений, что и было сделано индийским политическим и общественным деятелем Сурендронатом Банерджи (1848 – 1925): «Национальный конгресс – это Конгресс нации. Но кто составляет эту нацию? Несомненно, это не только индусы или мусульмане, но и индусы, мусульмане, парсы, сикхи, христиане – разные народы (races), которые населяют эту обширную Империю. Я заявляю, что для Конгресса его программа – самая всеобъемлющая (catholic), наиболее обстоятельная и превосходно подходящая к разнообразным потребностям разных частей большого индийского сообщества (community). Его уступки (concession) таковы, чтобы приносить одинаковую пользу индусам и мусульманам»<sup>119</sup>.

О Национальном конгрессе и влиянии политических идей 1880-х – 1900-х годов на индийское искусство более подробно пойдет речь в следующей главе, а в этой предстоит осветить еще одно немаловажное понятие – Бенгальский Ренессанс или Бенгальское Возрождение. Под ним обычно подразумевают «движение за возрождение страны в нравственном, культурном и духовном смысле, пробуждение человеческого в человеке и человеческого в социальных отношениях во имя выхода из острого кризисного состояния, которое привело [...] к британскому завоеванию страны и продолжало сохраняться в колониальную эпоху»<sup>120</sup>. Свое название этот процесс получил еще в начале XIX века благодаря уже знакомому нам философу Раммохану Раю, а позже стал также обозначаться и другими индийскими общественными деятелями XIX – начала XX века<sup>121</sup>, которые сравнивали события, происходящие в современном им искусстве, политике и общественной жизни с европейским Ренессансом. Современные ученые считают этот феномен частью более широкого процесса Индийского

---

<sup>119</sup> Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб, 2022. С. 536.

<sup>120</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 10.

<sup>121</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 10.

Возрождения<sup>122</sup>, отмечая, что хотя множество важных событий происходило в регионе Бенгалия и непосредственно в Калькутте, столице Британской Индии, но радикальная трансформация общества и культуры характерна для всех частей страны. Хронологические рамки Индийского Возрождения определяют с 1800-х годов (иногда более конкретно, с 1818 года – начала калькуттского периода в деятельности Раммохана Рая) по 1920-е годы (начало движения Несотрудничества под руководством Махатмы Ганди (1869 – 1948))<sup>123</sup>, хотя некоторые ученые говорят о существовании этого явления вплоть до обретения Индией независимости в 1947 году<sup>124</sup>. Его периодизацию чаще всего соотносят с этапами общеиндийского национально-освободительного движения, в последнее время даже считая их тождественными понятиями<sup>125</sup>, хотя у региональных вариантов Ренессанса, например Бенгальского, выявляют свои собственные значительные вехи<sup>126</sup>.

Тем не менее среди искусствоведов, особенно отечественных, это понятие пока малоизучено, поэтому в работах зачастую появляются противоречивые сведения. Так, И. И. Шептунова в своей книге «Живопись Бенгальского Возрождения»<sup>127</sup> относит к этому явлению исключительно художников 1900-х – 1920-х годов, как например создателя «индийского стиля живописи» Обониндронатха Тагора и его ученика из Бенгальской школы искусств Нандалала Боса, вслед за ней похожих представлений придерживаются и С.И. Потабенко в монографии «Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время: конец XVIII – середина XX в.»<sup>128</sup>, и П.В.

<sup>122</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 9.

<sup>123</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 25.

<sup>124</sup> Bhushan N., Garfield J. L. Minds Without Fear: Philosophy in the Indian Renaissance. Oxford, 2017. P. 76.

<sup>125</sup> Bhushan N., Garfield J. L. Minds Without Fear: Philosophy in the Indian Renaissance. Oxford, 2017. P. 76.

<sup>126</sup> Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб, 2022. С. 52.

<sup>127</sup> Шептунова И. И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978. 127 с.

<sup>128</sup> Потабенко С. И. Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время: конец XVIII – середина XX в. М., 1981. 128 с.

Коротчикова в исследовании «Ананда К. Кумарасвами (1877 - 1947) как историк и теоретик искусства»<sup>129</sup>, и некоторые другие современные исследователи. В этих работах Бенгальское Возрождение зачастую рассматривается не как региональный вариант Индийского Ренессанса, а в качестве самостоятельного явления, кроме того, из него исключаются все художники «вестернизированного» направления, в том числе Рави Варма. Подобная сегрегация вызвана сложившимся в искусствоведении подходом к рассмотрению картин этих художников как несамостоятельных и вторичных произведений из-за использования в них приемов академического искусства. Такую точку зрения высказывал еще Ананда Кумарасвами в своих статьях: «Театральные концепции, недостаток воображения и отсутствие индийского чувства в трактовке священных и эпических индийских сюжетов являются фатальными недостатками Рави Вармы. Нет ничего более обидного, чем обращение с серьезными или эпическими сюжетами без достоинства; боги и герои Рави Вармы — это люди, созданные по очень общему образцу, которые оказываются в ситуациях, к которым у них нет надлежащих способностей. Непростительно также отсутствие спонтанного выражения индивидуальной или национальной идиосинкразии; ведь его картины таковы, какие мог бы нарисовать любой европейский студент после прочтения необходимой литературы и поверхностного изучения индийской жизни»<sup>130</sup>. Однако, как мы могли уже убедиться, взаимодействие с европейской культурой является одним из важнейших принципов Индийского Возрождения, особенно на раннем этапе развития этого явления. Это подтверждается и зарубежными исследователями, в том числе Гитой Капур<sup>131</sup>, Налини Бхушан и Джей Л.

---

<sup>129</sup> Коротчикова П. В. Ананда К. Кумарасвами (1877-1947) как историк и теоретик искусства: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Коротчикова Полина Викторовна. - Москва, 2016. 21 с.

<sup>130</sup> Coomaraswamy A. K. The present state of Indian art. // The Modern Review. 1907. Vol. II. — № 2. P. 105–110. URL: [https://archive.org/details/ModernReview/1907\\_v2\\_july-dec/page/109/mode/1up?view=theater](https://archive.org/details/ModernReview/1907_v2_july-dec/page/109/mode/1up?view=theater) (дата обращения: 05.03.2025)

<sup>131</sup> Kapur G. When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. ND., 2000. P. 145.

Гарфилд<sup>132</sup>. Таким образом, 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, что и будет поэтапно проанализировано в настоящей работе.

Подводя итог первой главе исследования хочется отметить, что период 1800-х – 1880-х годов был отмечен серьезным влиянием европейцев на культуру и искусство Индии. В это время вследствие экономических и политических причин происходит постепенное угасание традиционных ремесел и школ индийской миниатюры, в моду входят фотография и академическое искусство, в связи с чем в произведения южноазиатских художников все больше проникают перспектива и светотеневая моделировка. Из-за деятельности Ост-Индской компании в Индии появляется и специфический вид искусства, который принято называть живописью школы Ост-Индской компании. Она ориентировалась на вкусы и потребности иностранных путешественников или служащих, часто выступала для них в качестве сувенира или же научных ботанических или этнографических иллюстраций, что определяло ее художественные свойства: натуралистичность, внимание к деталям, использование приемов европейского искусства. Вместе с этим происходит постепенное укрепление академических принципов в индийской живописи, чему немало поспособствовала организация в крупнейших британских форпостах художественных школ, учебная программа которых ориентировалась на Королевский колледж искусств в Южном Кенсингтоне. Тем не менее, взаимодействие с западными ценностями, искусством и социальными и политическими институтами стало для индийцев катализатором для поиска

---

<sup>132</sup> Bhushan N., Garfield J. L. *Minds Without Fear: Philosophy in the Indian Renaissance*. Oxford, 2017. P. 309.

аналога этим идеям в своем наследии и формирования собственной идентичности.

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

### **2.1. Национально-освободительное движение в 1880 – 1900-е годы: формирование национальной идентичности**

Несмотря на неудачу Народного восстания 1857 – 1859 годов и превращение Индии в колонию Великобритании в стране продолжали вспыхивать бунты, которые хотя были непродолжительными и носили стихийный характер, но держали английские власти в постоянном напряжении. Большинство восставших были крестьянами, чье положение не сколько не улучшилось в период британского правления, поэтому они, как и раньше, требовали снижения налогов, уничтожение долговых расписок и арендных договоров, а также организации мер по поддержке бедных. Одним из крупнейших выступлений этого времени можно считать Восстание индиго в Восточной Бенгалии (1859 – 1862), направленное против английских предпринимателей, в принудительном порядке заставляющих крестьян выращивать индигоносные растения и сдавать весь урожай по заранее установленным несправедливым ценам<sup>133</sup>. Масштаб этого бунта был так велик, что британцам пришлось пересмотреть незаконные договоры и прекратить экономический террор местного населения. Вместе с этим на подконтрольных землях продолжилось строительство железных дорог и ирригационных систем, а также развитие предпринимательства и промышленности. По всей стране начали возникать фабрики, преимущественно текстильные, что положило начало формированию новых классов индийского общества, не вписывающиеся в традиционную кастовую систему, – заводских рабочих и богатых индийских предпринимателей. И если первые со временем стали значительной силой, наравне с крестьянами, с

---

<sup>133</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 114.

выступлениями и забастовками которых время от времени приходилось смиряться английской администрации, а периодически даже идти им на уступки, то именно представители среднего класса к концу XIX века возглавили национально-освободительное движение, превратившись в реальную угрозу британскому правлению.

Ведь выходцы из семей предпринимателей и интеллигенции имели возможность получить не только традиционное, но и европейское образование, усвоить западную культуру и образ жизни, иногда погружаясь в него до степени, грозящей утратой собственной идентичности, а также обладали средствами и знаниями для организации учебных заведений, таких как школы живописи или Хинду Колледж, выпуска печатной продукции на национальных языках или же создания религиозно-просветительных и политических обществ. Так, во второй половине XIX века развивается интеллектуальное течение неоиндуизма, инициированное писателем и общественным деятелем Бонкимчондро Чоттопаддхаем<sup>134</sup> (1838 – 1894), целью которого была реорганизация религии на гуманистических основаниях<sup>135</sup>, продолжает действовать общество Брахмо Самадж, основанное еще Раммоханом Раем, а также усиливается интерес к истории, традициям и культуре Индии. Параллельно с этим активно действуют и политические организации Бомбейская ассоциация и Ассоциация Британской Индии, а также созданные в 1870 году в Махараштре «Пуна сарваджаник сабха» («Союз простых людей Пуны») и в 1876 году в Калькутте – Индийская ассоциация<sup>136</sup>. Эти общества выступают за проведение протекционистской политики в отношении индийской промышленности, увеличение доли индийцев в колониальном аппарате управления и расширения их политических прав,

---

<sup>134</sup> Написание имени воспроизводится по работам Т.Г. Скороходовой (См.: Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 198.)

<sup>135</sup> Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб, 2022. С. 53.

<sup>136</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 117.



распространения образования среди местного населения, а также против всех форм расовой дискриминации. К началу 1880-х годов влияние вышеперечисленных ассоциаций настолько выросло, что была проведена попытка создать централизованную общеиндийскую политическую организацию, увенчавшаяся в 1885 году созданием Индийского национального конгресса<sup>137</sup>.

Первая сессия этой партии прошла в год её создания в Бомбее при поддержке английских чиновников и колониальной администрации, стремившихся поставить ее деятельность под свой контроль. Так, например, генеральным секретарем Конгресса был назначен англичанин Аллан Октавиан Юм (1829 – 1912)<sup>138</sup>. Это обстоятельство еще раз подчеркивает умеренный характер национального движения на ранних этапах его существования, желание индийцев сотрудничать с британской администрацией, и даже больше – стремление видеть в европейцах своих более опытных и мудрых наставников. Основные пункты программы партии в период 1880-х – 1890-х годов включали требования экономического и политического характера, такие как защита и развитие национальной промышленности, снижения налогов, контроль государственной казны индийцами, расширения индийских советов и создания в них выборного большинства, однако среди них не было призывов к независимости и свержению правительства. Дело в том, что в это время члены Конгресса видели в Британском Радже неоспоримые преимущества (рассчитывая в будущем разве что на самоуправление под властью английской короны) и использовали для продвижения своих идей исключительно конституционные средства, такие как петиции, меморандумы или статьи в прессе, негативно относясь к выступлениям рабочих и крестьян. Подобные настроения находили отражение и в культуре того времени, например в книге

<sup>137</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 119.

<sup>138</sup> Никитин Д. С. Возникновение Индийского национального конгресса и англо-индийское сообщество в 1880-е годы // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2022. №2. С. 19 – 23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozniknovenie-indiyskogo-natsionalnogo-kongressa-i-anglo-indiyskoe-soobshchestvo-v-1880-e-gody> (дата обращения: 21.03.2025).

английского чиновника Генри Коттона «Новая Индия» (1885), где обрисовывалась утопическая картина существования «Соединенных Штатов Индии» – федерации самостоятельных государств под эгидой Великобритании<sup>139</sup>.

Вообще для индийской литературы этого времени характерно столкновение разных времен и миров, поиск нравственных основ и национальной идентичности. Традиционная для классического периода религиозно-мифологическая тематика произведений в XIX веке уступает место тематике светской, а ведущим направлением становится романтизм<sup>140</sup>, который в Индии, как и ранее в Европе, был тесно связан с национальным становлением. Основным жанром литературы становится роман, развивающийся благодаря крупнейшим писателям этого времени Перичанде Миттро<sup>141</sup> (1814 – 1883) («Баловень богатого дома», 1858) и Бонкимчондро Чоттопаддхаю («Ядовитое дерево», 1872; «Обитель Радости», 1882). Согласно теории социолога Бенедикта Андерсона роман, как и газета, является «формой воображения», которая «дала технические средства для «репрезентирования» того вида воображаемого сообщества, которым является нация»<sup>142</sup>, создав «идею социологического организма, движущегося по расписанию сквозь гомогенное, пустое время»<sup>143</sup> и троп «нашего героя», человека принадлежащего к коллективному телу читателей и их национальному «воображаемому сообществу». Вследствие чего в этот период на первый план выходит критика слепого увлечения английской культурой, проблема

<sup>139</sup> Никитин Д. С. Возникновение Индийского национального конгресса и англо-индийское сообщество в 1880-е годы // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2022. №2. С. 19 – 23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozniknovenie-indiyskogo-natsionalnogo-kongressa-i-anglo-indiyskoe-soobschestvo-v-1880-e-gody> (дата обращения: 21.03.2025).

<sup>140</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 124.

<sup>141</sup> Написание имени воспроизводится по работам Т.Г. Скороходовой (См.: Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 279.)

<sup>142</sup> Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. М., 2016. С. 73.

<sup>143</sup> Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. М., 2016. С. 75.

духовного и нравственного выбора человека, осмысление европейского влияния, а также социальные темы – освещение бедственного положения крестьян или судьбы женщин. Нередко становление патриотического чувства и национального достоинства показывается авторами через реинтерпритацию сюжетов традиционных индийских эпосов, таких как Рамаяна (М.М. Дотто «Мегхнадбодх», 1861)<sup>144</sup>. Многие из перечисленных тем и приемов также найдут свое воплощение и в других видах искусства, в том числе в живописи и графике, в чем можно будет убедиться в следующих частях работы.

Развитие литературы, в частности, создание пьес, способствовало бурному расцвету театра, который, как и другие части индийской культуры этого времени, прошел путь от адаптации европейских традиций и произведений в первой половине XIX века к развитию собственных драматических пьес на злободневные темы к концу столетия. Влияние этих постановок было так велико, а их содержание настолько радикально, что в 1876 году британскими чиновниками был принят «Акт о драматургических произведениях», предоставлявший полиции право неограниченной цензуры и ареста режиссеров и актеров<sup>145</sup>. Помимо серьезных произведений популярностью у зрителей пользовались и низкопробные мелодрамы, ставившиеся в пышных декорациях с богатыми костюмами. Такие представления устраивались чаще всего коммерческими театральными компаниями, располагающимися в Бомбее и городах Гуджарата, которые получили название «театр парсов»<sup>146</sup>. Наряду с профессиональным европеизированным театром продолжали существовать и народные представления, своими истоками восходящие к классическому театру древней Индии, в которых органически синтезировались пантомима и танец, музыка и

<sup>144</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 286.

<sup>145</sup> Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб, 2008. С. 284.

<sup>146</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 126.

ление. Такая богатая театральная жизнь значительно повлияет на индийских художников конца XIX века, как профессиональных, так и народных.

Несмотря на явную консолидацию общества и создание общеиндийской партии национальное движение в стране не было единым, его можно разделить на два основных направления – либеральное и радикальное. О методах работы первых и их требованиях мы поговорили ранее, ведь именно они составляли большинство членов Индийского национального конгресса в 1880-х – 1890-х годах. Более радикальные лидеры хоть открыто и не призывали к вооруженной борьбе с колониальным режимом, но сочувственно относились к народным выступлениям, более последовательно защищали интересы индийского предпринимательства, призывали к бойкоту английских товаров, а также видели своей целью подготовку населения к будущей борьбе за независимость. В последние два десятилетия XIX века в различных регионах Индии, особенно в Бомбее и Пуне, стали выпускаться радикальные газеты, проводиться праздники в честь национальных героев и индуистских божеств, на которых велась широкая политическая агитация, а также создаваться полуподпольные военно-спортивные молодежные клубы, в которых поддерживались антианглийские настроения<sup>147</sup>. Помимо этого, активная просветительская и политическая деятельность начала вестись и среди мусульман в Северо-Западных провинциях и Бенгалии, где представители этой конфессии составляли влиятельную прослойку среди торговцев и крупных землевладельцев. Так, в 1863 году в Калькутте было создано Мусульманское литературное общество, в 1877 году – Национальная мусульманская ассоциация, а в 1886 году – Мусульманская конфедерация по просвещению<sup>148</sup>, которые активно содействовали распространению светского образования, европейской культуры и расширению применения языка урду.

---

<sup>147</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 119.

<sup>148</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 121.

Английская колониальная администрация, изначально довольно лояльно относившаяся к национальным политическим организациям, к концу XIX века из-за увеличения влияния радикальных лидеров начала видеть в них реальную угрозу существующему режиму, в свою очередь индийские общественные деятели потеряли веру в справедливость британской системы управления и возможность добиться реформ конституционными средствами. В этих условиях британские чиновники вернулись к уже испробованной ими при колонизации Индии тактике «разделяй и властвуй», играя на противоречиях между индуистами и мусульманами, радикалами и либералами, стараясь внести разногласия в национально-освободительное движение. Так, в 1890-е годы в Бомбее прошли первые крупные индуско-мусульманские погромы, в Национальном конгрессе обострились отношения между фракциями, предвосхищающие дальнейший раскол, а к началу XX века страна оказалась на пороге новой «экстремистской»<sup>149</sup> фазы национально-освободительного движения.

## **2.2. Живопись художников «вестернизированного» направления**

Среди художников колониального периода наиболее несправедливо искусствоведы отнесли именно к живописцам «вестернизированного» направления конца XIX – начала XX века, что напрямую связано с политической обстановкой в Индии. Дело в том, что изобразительным искусством, точно также как и политикой, социальной сферой, литературой, театром, меньше чем за столетие был проделан путь от слепого подражания европейским образцам к постепенному обретению собственных характерных особенностей, сопровождающийся ростом национального самосознания и переходом от англофильства к отказу от любых западных заимствований. В

---

<sup>149</sup> Encyclopaedia of Indian War of Independence, 1857-1947. Vol. 8. / Ed.: M. K. Singh. New Delhi, 2009. 312 p. URL: [https://archive.org/details/encyclopediaofindianwarofindependencevol.01\\_730\\_H/mode/2up](https://archive.org/details/encyclopediaofindianwarofindependencevol.01_730_H/mode/2up) (дата обращения: 28. 02. 2023)

1900-х – 1920-х годах обстановка в стране становилась все более нестабильной, а приёмы борьбы за независимость все более радикальными, в связи с чем резкому осуждению стало подвергаться любое подражание западной культуре. Так, в немилость к критикам попали художники, использующие в своем творчестве приемы европейской академической живописи: «...хотя технический уровень англо-индийского любительского искусства, оцениваемого по современным европейским канонам, очень высок, в нем никогда не было никакой серьезной цели, и индийский художник, который не видит вещи или не делает вид, что видит их через европейские очки, не имеет ни малейшего шанса на признание судьями...»<sup>150</sup>. Со временем эта точка зрения закрепились и в трудах историков искусств, которые вплоть до сегодняшнего дня рассматривают данных мастеров исключительно как «недоучек-копиистов»<sup>151</sup>, а их работы считают вторичными и незаслуживающими внимания. Тем не менее, именно живописцы «вестернизированного» направления последней трети XIX века смогли не только сформулировать векторы развития индийского искусства новой эпохи или синтезировать приемы европейского и национального искусства, но и изменить восприятие художественного творчества и роли художника в обществе.

Большое влияние на это оказали британские школы живописи, внимание которым уделялось в предыдущей главе. С течением времени формальные учреждения, созданные для поддержки традиционных ремесел, благодаря талантливым европейским педагогам становятся настоящими художественными академиями, где можно было обучиться не только основам рисунка, но и приемам живописи маслом. Одновременно с этим происходит революция в системе покровительства искусству, подобная той, которая произошла в Европе на несколько столетий раньше. Если индийские

<sup>150</sup> Havell E.B. Indian sculpture and painting. London, 1908. P. 253. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.61209> (дата обращения: 05.04.2025)

<sup>151</sup> Калинина Ю., Прокофьева И.Т. Такие похожие портреты, такие красивые боги. Художник Раджа Рави Варма / Ю. Калинина, И.Т. Прокофьева // Портрет и скульптура. М., 2018. С. 512 – 531.

художники XVI, XVII и XVIII веков практически не имели альтернатив стезе придворного живописца, то мастера XIX века (особенно второй его половины) из-за появления обеспеченного среднего класса могли вести независимую практику, получая средства от частных заказчиков. Развитию художественного рынка на субконтиненте способствовало и создание различных ассоциаций, стимулирующих распространение искусства, организация ими ежегодных выставок, а также постепенное зарождение художественной критики, проделавшей путь от дискуссий в прессе до развернутых рецензий в специализированных журналах.

Конечно, изначально проведение выставок художественных обществ было частью уже рассматриваемого нами процесса английской культурной экспансии, в русле которой проходило распространение на подконтрольных территориях различных европейских институций. Эти художественные события организовывались колонистами в крупнейших английских форпостах Шимле, летней столице Британской Индии, Пуне, Бомбее, Мадрасе и Калькутте<sup>152</sup>. Выставки были регулярными, проводились по образцу Парижского салона, поэтому на них в основном была представлена академическая живопись, предварительно отобранная жюри. К открытию выставок нередко составлялся каталог работ, появлялись статьи в прессе, а также вручались награды и медали лучшим художникам в различных категориях. Состав мастеров не был однородным и включал как профессионалов, так и любителей: здесь можно было встретить работы английских леди, жен колониальных чиновников, акварели офицеров из местных гарнизонов, картины преподавателей британских художественных школ и их европейских коллег, путешествующих по субконтиненту, и, конечно, произведения индийских живописцев. Среди последних можно отметить немало самобытных мастеров, получивших профессиональное образование в колониальных школах или обучившихся живописи

---

<sup>152</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 66.

самостоятельно, – Пестонджи Боманджи (1851-1938) (Ил. 32), Абалал Рахиман (1860-1931) (Ил. 33), Махадев Вишванат Дурандхар (1867 – 1944) (Ил. 34) и Антонио Ксавье Триндади (1870 – 1935) (Ил. 35), однако наиболее известными из них являются Манчершоу Питавалла (1872 – 1937), Рави Варма (1848 – 1906) и Джамини Пракаш Гангули (1876–1953).

Рави Варма был самым старшим среди них, он родился в деревне Килиманур на юге Индии в феодальной семье, владевшей небольшим поместьем и связанной кровными узами с королевским домом Траванкора<sup>153</sup>. Мать Вармы увлекалась поэзией и публиковала некоторые свои сочинения, а отец занимался изучением санскрита и аюрведы, поэтому неудивительно, что у мальчика, воспитывающегося в столь творческой атмосфере, с самого раннего возраста проявился талант и немалые способности к рисованию. Решающую роль в судьбе будущего художника сыграл и его дядя Раджа Раджа Варма (1813 – 1884), достаточно знаменитый для своего времени живописец, благодаря которому у юноши появилась возможность в возрасте четырнадцати лет остаться при королевском дворе, чтобы развить свой талант, наблюдая за работой дворцовых живописцев<sup>154</sup>. Считается, в годы его обучения основным руководством для Вармы были репродукции европейских картин, поскольку придворные художники не желали обучать возможного конкурента<sup>155</sup>. В это время живописец, как и многие его современники, был очарован некоторыми произведениями французских салонных художников, особенно Гюстава Буланже (1824 – 1888) и Вильяма Адольфа Бугро (1825 – 1905)<sup>156</sup>. Картины последнего, такие как «Рождение Венеры» (1879) (Ил. 36) и «Благотворительность» (1859), были чрезвычайно популярны в Европе в 1860 – 1890-х годах, много копировались и тиражировались в гравюре (Ф. А.

<sup>153</sup> Kapur G. When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. ND., 2000. P. 145.

<sup>154</sup> Guha-Thakurta, Tapati Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848 – 1906). //Studies in History. 1986. №2. P. 176.

<sup>155</sup> Guha-Thakurta, Tapati Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848 – 1906). //Studies in History. 1986. №2. P. 177.

<sup>156</sup> Guha-Thakurta, Tapati Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848 – 1906). //Studies in History. 1986. №2. P. 177.



Филиппс; «Рождение Венеры»; 1880) и, видимо, так постепенно и стали известны в Азии. Произведение 1879 года представляет собой типичную смесь неоклассицизма и романтизма, ставшую впоследствии стереотипом французской академической живописи второй половины XIX века. В качестве сюжета Бугро выбрал знаменитый миф о рождении Венеры, которая, по преданию, возникла у берегов Кипра из морской пены. Для Рави Вармы, видимо, познакомившимся с данным произведением в гравюре, это слияние мифа и реальности стало лучшим примером того, как человеческая фигура может стать аллегорическим символом, воплощением чувств и эмоций, характеристикой религиозной или мифической личности. В своих более поздних рисунках и картинах художник развивает эту концепцию, изображая женских персонажей, в манере схожей с французскими салонными живописцами.

Первые успехи в карьере художника связаны с портретной живописью, которая в конце XIX века в Индии пользовалась наибольшей популярностью. Одной из его ранних работ, является созданное в 1870 году изображение семьи Кижаккепат Кришна Менон (Ил. 38). Символическое наполнение этого полотна чрезвычайно интересно. Все герои в пространстве картины расставлены в зависимости от возраста и иерархии, акцент сделан на передаче высокого статуса семейства, которое демонстрируется с помощью набора визуальных атрибутов благополучия, к которым относятся шелковое мунду (традиционная индийская одежда, представляющая из себя простое полотно из хлопка или шёлка белого цвета, обвязанное вокруг талии), богатые украшения и жасминовая гирлянда.

Однако в это же время наряду с портретами, художник разрабатывает и более индивидуализированные фигуративные композиции, где чаще всего доминирует женский образ. Большинство этих героинь явно взяты из высших слоев общества народа малаяли, однако они могут вызывать и более широкие литературные и художественные ассоциации – описание «Ашта-Найики» в классическом санскритском трактате «Натья-Шастрa» или же романтическая

визуализация женщин в европейских аллегорических картинах того времени. В их чувственных жестах, красноречивых выражениях лица, неторопливых действиях воплощается идеал женщины-матери или женщины-хранительницы индийской культуры и традиций. Примером этому может служить картина «Женщина из наир, украшающая свои волосы» (Ил. 39), получившая Золотую медаль на художественной выставке в Мадрасе в 1873 году<sup>157</sup>, или произведение «Вот идет отец» (1893) (Ил. 40), на котором художник изобразил свою дочь и внука. На первый взгляд перед нами предстают типичные европейские парадные портреты, хоть и наполненные предметами индийского быта. Основное место на картинах занимает изображение женщины, рядом с которой располагается вполне типичное для такого жанра окружение: собака, стул с небрежно наброшенной на нем драпировкой, колонна или же ткань, скрывающая задний план произведения. Однако весь абрис фигур героинь, мягкие, но властные жесты, гордый взгляд, едва заметная улыбка, демонстрирует неразрывную связь индийским искусством, и даже больше – напоминают образ Бхарат Мата (Матери-Индии), активно тиражируемый в 1900 – 1920-х годах в период «экстремистской» фазы национально-освободительного движения.

Также стоит отметить и одну из более поздних картин Рави Вармы «Дамаянти и Хамса (лебедь)» (1899) (Ил. 41), которая была написана для дворца в Тируванантапураме в 1899 году и выставлена на выставке в галерее Шри Чатра<sup>158</sup>. Произведение относится к циклу работ, иллюстрирующих «Сказания о Нале», которое входит в состав древнеиндийского эпоса «Махабхарата». Дамаянти предстает перед нами великолепно одетой южноиндийской леди, чей романтизированный образ подчеркивается задумчивым выражением лица и легким наклоном головы. Величественные мраморные колонны и ступени образуют в картине роскошную обстановку,

<sup>157</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 69.

<sup>158</sup> Guha-Thakurta T. *Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848 – 1906)*. // *Studies in History*. 1986. №2. P. 181.

соответствующую ее высокому статусу. Театральные жесты и чувственные выражения лиц, присутствующие и в других полотнах художника, в картинах на мифологические сюжеты кажутся еще более стилизованными и преувеличенными. Это отмечали и художественные критики конца XIX века, например, Балендранат Тагор (1870 – 1899), который связывал это качество работ Вармы с намерением выразить «бхаву»<sup>159</sup>. Это понятие из классической санскритской эстетики, обозначающее эмоциональное состояние, отраженное в искусстве с намерением вызвать «расу». Последняя является целью любого творческого акта в музыке, театре, живописи, скульптуре или же литературе. Её можно описать как «удовольствие от элементарных человеческих эмоций, таких как любовь, жалость, страх, героизм или тайна, которые составляют доминирующую ноту драматической пьесы, эта доминирующая эмоция, которую испытывает аудитория, имеет иное качество, чем то, которое пробуждается в реальной жизни: раса, можно сказать, является изначальной эмоцией, преобразованной эстетическим наслаждением»<sup>160</sup>. В живописи Вармы это передается при помощи позы героя, его жестов, выражения лица, которые подчас кажутся нам чересчур нарочитыми и преувеличенными. Таким образом, можно сделать вывод, что, используя европейские приемы в индийском контексте, художник не старался имитировать западное искусство, а пытался создать новый способ «видения», делая почти то же, что в философии и литературе в это время практиковали Раммохан Рай и Бонкимчондро Чоттопаддхай.

Если Рави Варма наиболее известен своими картинами на мифологические сюжеты, то Манчершоу Питавалла остался в истории искусств как непревзойдённый портретист. Он родился в деревне в Сурате и имел крайне скромное происхождение. С 1888 года по 1896 год этот живописец проходил обучение в Бомбейской художественной школе у Джона

<sup>159</sup> Cambridge Companion to Modern Indian Culture. /Ed. Vasudha Dalmia and Rashmi Sadana. Cambridge, 2012. P. 197.

<sup>160</sup> Meyer-Dinkgräfe D. Approaches to Acting: Past and Present. London, 2001. 225 p.

Гриффитса<sup>161</sup>, воспитавшего в нем любовь к европейской академической живописи. Как и другие художники его времени, Питавалла добился любви и признания широкой публики благодаря выставкам художественных обществ: его работы получили высокую оценку на самой престижной из них – в Шимле, а также практически ежегодно завоевывали награды в Бомбее, включая Золотую медаль в 1908 году<sup>162</sup>. Стремительный успех Питаваллы в этот период можно подтвердить и тем, что именно ему доверяют создание альбома для королевы Марии, который был подарен ей во время визита в Индию в 1905 году<sup>163</sup>. В нем содержатся четырнадцать акварельных изображений женщин из разных индийских общин («Индийская маратхская леди». Страница 8. 1905 г.) (Ил. 42) по своей композиции и стремлению к тщательной проработке деталей напоминающие более ранние произведения школы Ост-Индской компании с различными этнографическими типами, распространенными на субконтиненте.

Живописные произведения Манчершоу Питаваллы кажутся куда более сдержанными, чем у Рави Вармы, в них мы можем отметить выдающиеся технические навыки художника, умение работать с масляными красками и явное знакомство с голландской живописью XVII века, особенно с наследием Рембрандта и Веласкеса. Его модели, члены аристократических семей или представители богатого среднего класса, уважаемые леди и джентльмены, адвокаты, помещики, купцы и их жены, неизменно изображены в камерной домашней обстановке, облачёнными в традиционную одежду и украшения («Портрет парсской леди»; 1913) (Ил. 43). Питавалла старается исследовать личность своего героя, делая акцент на задумчивом выражении лица или властном жесте рук, выхватывая эти детали светом из общего темного тона

<sup>161</sup> Mitter P. Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations. Cambridge, 1995. P. 83.

<sup>162</sup> Mitter P. Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations. Cambridge, 1995. P. 83.

<sup>163</sup> The Indian Portrait - V: Colonial influence on Raja Ravi Varma and his Contemporaries/ Ed. Relia A., Parimoo R. Ahmedabad, 2014. P. 100.

произведения («Портрет Гокулдаса Мулча»; 1906) (Ил. 44). Все это имеет сходство с аналогичными поисками европейских художников-романтиков.

Слава Манчершоу Питаваллы распространилась даже за пределы Индии, чему немало поспособствовало предпринятое им путешествие по Италии и Франции, в ходе которого он смог воочию увидеть и даже сделать копии некоторых произведений старых мастеров. Поездка завершилась посещением Лондона, где в октябре 1911 года состоялась выставка работ этого художника в престижной галерее Доре<sup>164</sup>, на которой он показал двадцать пять произведений, созданных за время его короткого пребывания в Англии. Данное событие можно считать поистине невероятной ступенью в карьере колониального художника, особенно если учесть, что Питавалла считается первым индийцем, организовавшим выставку в столице Британии<sup>165</sup>. Строгие английские критики благосклонно отнеслись к картинам этого живописца, отмечая среди прочего, непринужденный взгляд на персонажей, умение изобразить естественную позу и мастерски разместить фигуры в интерьере.

Среди индийских художников этого времени были и прекрасные пейзажисты, самым известным из которых считается Джамини Пракаш Гангули. Он происходил из аристократического рода, был близким родственником семьи Тагоров. Обучение рисованию он начал в самом раннем возрасте, сначала беря уроки у художника Гангадхара Дея, а затем и у англичанина Чарльза Палмера из Южного Кенсингтона<sup>166</sup>. Азы живописи Гангули постигал вместе со своим дядей Обониндронатхом Тагором, который в недалеком будущем станет одним из создателей живописи в «индийском стиле», которую нередко противопоставляли творчеству художников «вестернизированного» направления. Как и ранее рассмотренные нами живописцы этот художник участвовал в выставках по всей Индии, в частности

<sup>164</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 85.

<sup>165</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 85.

<sup>166</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 110.

в Шимле и Бомбее, постепенно завоевывая признание критиков и зрителей, которые ценили его работы за поэтичность, нежную палитру и подлинно индийское видение природы.

Гангули прославился своими лирическими картинами, изображающими различные природные богатства Индии, впечатляющие гималайские горные хребты («Гималайский пейзаж», начало XX века) (Ил. 45) или величественную реку Ганг в разное время суток («Рыбаки на рассвете», начало XX века) (Ил. 46), а также романтизированные сцены крестьянской жизни («Пастух с коровами», начало XX века) (Ил. 47), неуловимо напоминающие работы французских художников барбизонской школы, таких как Жан-Франсуа Милле (1814 – 1875) или Констан Тройон (1810 – 1865). Его картины отличает чуткое восприятие природы, изящная стилизация фигур, мягкие переливы тонов, стремление показать разнообразие естественного освещения и переходные состояния окружающего мира (смену времен года или дня и ночи), а также драматическое восприятие натуры.

Гангули стремился изображать не только идеализированные пейзажи и сцены деревенской жизни, но и создавать иллюстрации к мифологическим произведениям. Последние обладали даже большей нежностью, деликатностью и поэтичностью, чем его работы других жанров, напоминая картины Обониндронатха Тагора и художников бенгальской школы, речь о которых пойдет в следующей главе. Всеми этими качествами наделено, например, полотно «Якша» (1908) (Ил. 48), главным персонажем которого является природный дух из индийской мифологии, связанный с горами, лесами, водоемами и другими сокровищами дикой природы. Уже при первом взгляде на картину благодаря нежной розовато-голубоватой палитре, множеству тончайших слоев краски, сквозь которые едва просвечивается фигура, и вниманию к деталям мы чувствуем инфернальную природу этого существа, будто сотворенного из окружающего его тумана. Вдохновение для этого произведения Гангули черпал, вероятно, в поэме Калидасы «Мегхадута», где якша представлен романтическим персонажем,

разлученным со своей любимой супругой. Страдая в изгнании на горе Рамагири в Центральной Индии, он срывает полевые цветы для подношения, а затем обращается с молитвой к облаку, чтобы оно передало послание его возлюбленной. Подобный сюжет довольно часто изображался в это время, подтверждением чего может служить небольшая заметка Эрнеста Бинфилда Хейвелла (1861 – 1934), главы Калькуттской школы искусств, о художественном воплощении этой поэмы в творчестве Обониндронатха Тагора, опубликованная в британском журнале *The Studio*<sup>167</sup>.

На примере творческого пути Джамини Пракаша Гангули легко показать, насколько непоследовательно критики относились к художникам «вестернизированного» направления. Несмотря на то, что он явно вдохновлялся европейскими мастерами и широко применял приемы академического искусства, как и другие рассмотренные нами живописцы, из-за близости к семье Тагоров он продолжил пользоваться расположением передовых художественных критиков, даже после наступления «экстремистской» фазы Национально-освободительного движения. Так, в журнале *Bharati*, одном из самых влиятельных периодических изданий этого времени, часто публиковали работы живописца и благосклонные заметки о нем, отмечая национальную тематику его работ, оправдывающую их европеизированную стилистику<sup>168</sup>. После назначения Гангули в 1916 году на место главы Калькуттской художественной школы, которое до этого занимал его дядя Обониндронатх, его отношения с семьей Тагоров значительно охладели, однако он никогда не подвергался такой резкой критике, как, например, Рави Варма.

Таким образом, мы можем заключить, что для художников 1880 – 1900-х годов характерно применение нетрадиционных материалов (масло и

---

<sup>167</sup> Havell E. B. Studio Talk. // The Studio Magazine. 1905. Vol. 35. P. 78-79. URL: [https://archive.org/details/sim\\_studio-an-illustrated-magazine-of-fine-and-applied-art\\_1905\\_35/page/77/mode/1up](https://archive.org/details/sim_studio-an-illustrated-magazine-of-fine-and-applied-art_1905_35/page/77/mode/1up) (дата обращения: 20. 02. 2025)

<sup>168</sup> Mitter P. Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations. Cambridge, 1995. P. 111.

акварель), использование приемов академической живописи, стремление к подражанию известным европейским мастерам, несколько театрализованные и романтизированные образы, а также исключительно национальный сюжет (портреты людей в национальных костюмах, изображения индийских пейзажей или иллюстрирование эпоса). Все эти особенности лягут в основу представлений о новом индийском искусстве и так или иначе будут развиты в творчестве следующих поколений художников. Но что более важно, индийским мастерам конца XIX века удалось изменить рынок искусства, отношение к продукту художественного творчества, а также сформировать новый образ независимой творческой личности, живописца-джентльмена, остро чувствующего мир и людей и способного выражать это видение на холсте.

Не менее важно упомянуть, что творчество этих художников можно отнести к движению «национального романтизма», которое было довольно популярно в Западной Европе, особенно в Великобритании, в XIX веке. По большей части, оно противопоставляло себя как академизму, так и декадентским тенденциям и выступало за возрождение национальных традиций в искусстве. К течению «национального романтизма» обычно относят «Романское Возрождение» в архитектуре США, «Готическое Возрождение» в Англии, «северный модерн» в Швеции, Финляндии и Петербурге, «неорусский стиль» живописцев абрамцевского кружка и мастерских Талашкино<sup>169</sup>, а также многие другие стили и направления. Это позволяет говорить о включении индийских мастеров в актуальные художественные течения, что еще раз подчеркивает оригинальный и самобытный характер их творчества.

### **2.3. Становление и развитие массовой печатной продукции**

---

<sup>169</sup> Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Том 1. Архитектура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись. Скульптура. СПб, 1998. С. 358.



Если масляная живопись, распространение которой активно поддерживалось британскими школами живописи, художественными обществами и регулярными выставками, имела статус официального элитарного искусства, то вкусы и настроения широкой аудитории находили выражение в массовой печатной продукции. Модернизированные печатные механизмы и технологии механического воспроизведения изображений появились в Индии в конце XVIII века, а своего расцвета достигли во второй половине следующего XIX столетия. На это обстоятельство повлияло несколько факторов, основными из которых являются импорт из Европы печатных станков и дешёвой фабричной бумаги, а также развитие на субконтиненте предпринимательства и промышленности, повлекшее необходимость в оперативном обмене информацией. Появление нового средства массовой коммуникации позволило консолидировать общество, преодолеть классовые барьеры, а также создать ощущение общего культурного пространства, что в свою очередь повлияло на рост национального самосознания. Помимо привычного нам формата статей в газетах и журналах, в это время получили распространение иллюстрированная журналистика, карикатура, детская литература с картинками и, конечно, литографские оттиски картин и печать оригинальных графических изображений.

В конце XIX века в Индии действовало несколько значимых типографий, выпускающих подобную продукцию, одной из которых являлась Читрашала Пресс в Пуне. Она была открыта в 1878 году Вишну Кришной Чиплункаром (1850 – 1882 гг.) с целью поддержки литературы и изобразительного искусства<sup>170</sup>. Первый коммерческий успех этого предприятия был связан с картиной «Рампачаяатам (Собрание Рамы)» (1878 (?)) (Ил. 49), на которой были изображены персонажи древнеиндийского эпоса «Рамаяна» Сита, Ланкшман, Хануман и другие. Считается, что прообразом этой работы

---

<sup>170</sup> Pinney C. Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India. London, 2004. С. 48.

является фотография пуанского мастера Раджи Рамы Рангобая<sup>171</sup>, возможно именно это обстоятельство повлияло на удивительную материальность гравюры, в которой тем не менее можно отметить и влияние традиционной южноиндийской бронзовой скульптуры. После успеха гравюры «Рампачаяатам» издательство за несколько лет выпустило более сотни широкоформатных цветных литографий с изображениями божеств, популярных в Центральной и Северной Индии («Шри Шанкара Шива». Читрашала Пресс. Около 1890 – 1920-х гг.) (Ил. 50).

Помимо создания литографских оттисков картин Чиплункар занимался и печатью периодических изданий, в частности в конце 1880-х годов он начинает выпускать ежемесячный журнал «Кавьетихас Санграха»<sup>172</sup>, где публиковались эссе и статьи об исторических событиях, а также вдохновляющие биографии знаменитых маратхов. Вероятно, это побудило издателя на создание целой серии отпечатков, запечатлевших важные для индийской истории моменты и персоналии. Среди них можно выделить, например, портрет пешвы Мадхав-рао II (1774 – 1795) (Ил. 51) или же изображение Наны Фарнависа (1741/42 – 1800) (Ил. 52). Последний был премьер-министром Пуны при малолетнем Мадхав-рао II, который стал правителем в 1774 году, когда ему исполнился лишь один месяц<sup>173</sup>. Таким образом, Фарнавис, действуя как опекун и посредник, с успехом управлял Маратхской империей в течении двенадцати лет, однако смерть пешвы дестабилизировала его положение и лишила прежней власти. В целом, можно сказать, что правители Пуны в представлении индийцев олицетворяли традиционные жреческие ценности и воинскую доблесть, идеальное слияние духа с силой, а также вызывали ностальгию по временам правления императора Шиваджи (1630 – 1680 гг.) или знаменитых пешв, когда Декан был

<sup>171</sup> Pinney C. *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*. London, 2004. С. 48.

<sup>172</sup> Deshpande P. *Creative Pasts: Historical Memory and Identity in Western India, 1700-1960*. New York, 2007. P. 92.

<sup>173</sup> Антонова К.А., Бонгард-Левин Г.М., Котовский Г.Г. *История Индии (краткий очерк)*. М., 1973. С. 204.

свободным и независимым. Однако даже при столь явной национальной тематике, в стилистическом плане гравюры Читрашалы Пресс, также как и живопись индийских художников конца XIX века, ориентировались на европейскую традицию.

Так, портрет Наны Фарнависа, выпущенный в 1884 году, скопирован с более ранней картины «Пешва Мадху Рао Нараян с Наной Фарнависом и сопровождающими» (1792), (Ил. 53) написанной шотландским художником Джеймсом Уэльсом (1747 – 1795) во время его пребывания в Пуне, где он также создал несколько портретов членов маратхского двора<sup>174</sup>. При сравнении этого произведения с литографией, становится ясно, что художник Читрашала Пресс просто извлек портрет премьер-министра из представленной на картине группы, внося незначительные изменения в костюм. Интересно, что наброски, сделанные Уэльсом во время написания произведения, были позже использованы Томасом Даниэлем (1749–1840) для композиции «Сэр Ч. В. Малет, заключающий в 1790 году в Дурбаре договор с пешвой империи Маратха» (1805) (Ил. 54), которая, по-видимому, было создано живописцем под впечатлением от его путешествия в Индию для сэра Чарльза Уорре Малета, некогда британского представителя при маратхском дворе и зятя художника Джеймса Уэльса<sup>175</sup>. Картина Томаса Даниэля также тиражировалась Читрашалой Пресс в качестве гравюры<sup>176</sup>.

С укреплением национально-освободительного движения в прессе стали все чаще возникать призывы к антиколониальной борьбе, что повлекло за собой ужесточение цензуры. Не имея возможности прямо выражать свои требования, издатели начали использовать для их передачи образные метафоры. Например, среди гравюр Читрашала Пресс довольно часто стали

<sup>174</sup> Portraits in Princely India: 1700-1947. / Ed. Llewellyn-Jones R. Mumbai, 2008. P. 23. URL: [https://archive.org/details/isbn\\_9788185026862/page/23/mode/1up?view=theater&q=Wales](https://archive.org/details/isbn_9788185026862/page/23/mode/1up?view=theater&q=Wales) (дата обращения: 25. 03. 2025)

<sup>175</sup> The Raj: India and the British 1600-1947. / Ed. Bayly C. A. London, 1990. P. 162. URL: <https://archive.org/details/rajindiabritish10000unse/page/n5/mode/1up?view=theater> (дата обращения: 25. 03. 2025)

<sup>176</sup> Pinney C. Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India. London, 2004. С. 50.

появляться сюжеты, изображающие женщину, в некоторых версиях указываемую, как мать Рамы, держащую попугая («Рам и его мать с попугаем». Читрашала Пресс. 1880-е гг.) (Ил. 55). В целом, такой образ вполне мог рассматриваться в качестве иллюстрации к эпическому произведению. Однако сам Чиплункар иначе интерпретировал подобный сюжет: «Есть огромная разница между птицей, которая по своей воле путешествует по небу и лесу, и попугаем, которого посадили в большую клетку из золота или даже драгоценных камней! Это большая беда, когда птица, которой Бог дал власть двигаться, куда ей заблагорассудится, безудержно опираясь на силу своих прекрасных крыльев, должна всегда щебетать в замкнутом пространстве! То же самое относится и к нации»<sup>177</sup>. Соответственно, изображения птиц в клетках или на свободе, часто выпускаемые этим издательством в виде открыток и литографий, – прямой призыв к борьбе за независимость. Эти и другие подобные аллегории стали приобретать все большее значение к началу XX века по мере роста антиколониальной борьбы и усилению методов контроля со стороны колонизаторов за визуальными и письменными материалами.

Похожей тематикой отличаются и литографии типографии Калькутская художественная студия, которая была основана в 1878 году художником Аннадапрасадом Багчи (1849 – 1905 гг.) и четырьмя его учениками из Правительственной школы искусств в Калькутте: Набакумаром Бисвасом, Фани Бхушаном Сенем, Кришной Чандрой Палом и Йогендрой Натхом Мукхопадхьяем<sup>178</sup>. Одной из ранних гравюр этой студии считается работа «Бхарат Бхикша» («Индия нищая») (около 1878) (Ил. 56), на которой изображен ребенок, сидящий между двумя женщинами разного возраста. С правой стороны в образе старой нищенки в лохмотьях с четками в руках представлена Индия, напротив нее изображена Англия в виде молодой богато одетой девушки в короне. Символическое представление этой литографии

<sup>177</sup> Pinney C. *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*. London, 2004. P. 56.

<sup>178</sup> Pinney C. *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*. London, 2004. P. 26.

остаётся не до конца ясным, но можно предположить, что на ней метафорически показано, как Индия передаёт свое будущее в руки Великобритании, что вполне соотносится с оптимистичным взглядом на английскую колонизацию, распространённом в 80-е годы XIX века на субконтиненте, особенно в Бенгалии.

Работы этой типографии имели и местные особенности. Например, в них отразилось небывалое развитие театральной жизни в Калькутте в это время. Так, на многих литографиях присутствуют части декораций или драпировок («Богини Бхубанешвари и Багаламуххи». Калькуттская художественная студия. 1885–1895-е гг.) (Ил. 57), а некоторые произведения воспроизводят сюжеты популярных пьес. Одной из таких работ можно считать гравюру «Чайтанья-лила» (около 1895 г.) (Ил. 58), изображающую сцену из постановки известного бенгальского режиссёра Гиришчондро Гхоша (1844 – 1912) «Чайтанья-лила», в которой идёт речь о жизни основоположника гаудия-вайшнавской традиции индуизма Чайтанье (1486 – 1534). Премьеру спектакля, которая состоялась 24 сентября 1884 года, посетил религиозный деятель и реформатор индуизма Рамакришна Парамахамса (1836 – 1886), что стало значительным событием, сблизившим светские театральные традиции и религиозную духовность<sup>179</sup>.

Многие произведения Калькуттской художественной студии, как и в случае Читрашала Пресс, воспроизводят изображения мифологических персонажей или сцен из эпической литературы, однако переосмысливают их в духе современных им социальных или же политических потрясений. Например, на литографии «Нала – Дамаянти» (около 1878 – 1882 гг.) (Ил. 59) изображён один из эпизодов Махабхараты, в котором король Нала, проигравший свое королевство, вынужден отправиться в изгнание в лес со своей женой Дамаянти. Зритель застает его в один из самых драматичных

---

<sup>179</sup> Pinney C. The Nation (Un)Pictured? Chromolithography and 'Popular' Politics in India, 1878-1995. // Critical Inquiry. 1997. Vol. 23. № 4. P. 834–67. URL: <https://ru.booksc.org/book/49406640/55ee64> (дата обращения: 27. 03. 2025)

моментов, когда он решается покинуть свою любимую, чтобы вернуть все то, что он потерял. Эту историю в том числе можно интерпретировать как размышление о потере Индией независимости и призыв к борьбе с Британией. Помимо мифологических сюжетов типография печатала и портреты известных индийцев, среди которых было немало лидеров национально-освободительного движения, таких как Сурендранат Баннерджи (1848 – 1925 гг.) (Ил. 60) – один из основателей Индийского национального конгресса.

Еще одна типография, существующая в Индии в это время, хотя и не отличалась настолько радикальной программой, все же сыграла немалую роль в формировании представлений о национальном индийском искусстве. Речь, безусловно, идет о предприятии Рави Варма Пресс, которое было основано 1894 году<sup>180</sup> знаменитым индийским живописцем Рави Вармой (1848 – 1906 гг.) для популяризации своих произведений. Стоит отметить, что технически, репродукции картин этого художника были распространены еще до того, как он начал создавать собственные литографии. Так, например, большое распространение получили фотографии картин Вармы, сделанные на Бомбейской художественной выставке 1891 года, где живописец демонстрировал широкий круг своих работ публике. Помимо этого, он отправлял некоторые свои самые популярные картины в Германию для производства олеографий. Однако ни что из этого не могло удовлетворить интерес публики, поэтому в конце концов живописец решился на организацию собственной типографии в Бомбее. Для этого он вступил в партнерство с бомбейским промышленником Говардханом-дас Хатау Маханджи и заручился поддержкой четырех немецких техников, главным из которых был Фриц Шлейзер, а также создал несколько новых картин на мифологические сюжеты, которые больше подходили для печати, нежели предыдущие живописные работы<sup>181</sup>.

<sup>180</sup> The Cambridge Companion to Modern Indian Culture. / Ed. Dalmia V. and Sadana R. Cambridge, 2012. P. 198.

<sup>181</sup> Guha-Thakurta T. Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848 – 1906). //Studies in History. 1986. №2. P. 187.

В целом отпечатки обладали теми же художественными качествами, что и станковые картины живописца, однако казались еще более утрированными, что заметно, например, в гравюрах «Поединок Бхимасены с Асуром Бакой» (начало XX века) (Ил. 61) или «Рождение Шакунталы» (1890-е гг.) (Ил. 62). Последнюю зачастую считают одним из первых олеографических отпечатков Рави Варма Пресс<sup>182</sup>. Иллюстрация демонстрирует нам эпизод из древнеиндийского эпического произведения «Махабхарата», в котором отец Шакунталы, мудрец Вишвамित्रа, отказывается от своей дочери. На примере этой работы легко убедиться какое значение имеет для художника элемент игры в произведениях, ведь буквально весь абрис фигуры мужчины, его поза, жесты, мимика выражают непризнание и отрешение.

В 1901 году из-за финансовых проблем Рави Варма был вынужден продать свою типографию вместе с правами на оригинальный дизайн немецкому предпринимателю и технику Фрицу Шлейхеру<sup>183</sup>, который продолжил выпуск гравюр. Это издательство сделало изображения богов и мифических персонажей по-настоящему доступными для каждого желающего, что в свою очередь способствовало формированию культурной идентичности. Однако литографии картин этого живописца обрели настолько большую популярность, что породили своих подражателей, пытающихся воспроизвести его художественную манеру. Зачастую эти изделия представляли собой низкокачественные копии самых известных гравюр, искажающие цветовую палитру и пропорции оригинала («Рекламный календарь мыла *Vinolia*». Неизвестный производитель. 1920 – 1940-е гг.) (Ил. 63).

Индийская печатная продукция этого времени, в том числе выпускавшаяся в перечисленных типографиях, способствовала продвижению антиколониальных идей и консолидации людей. Этот факт может косвенно

<sup>182</sup> Pinney C. *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*. London, 2004. P. 64.

<sup>183</sup> Guha-Thakurta T. *Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848 – 1906)*. // *Studies in History*. 1986. №2. P. 187.

подтвердить введенный в 1908 году Закон о подстрекательстве к правонарушениям в индийской прессе, устанавливающий жесткую цензуру и значительные наказания для всех, кто будет заподозрен в антиправительственных высказываниях, что показывает серьезную обеспокоенность англичан влиянием индийской печатной продукции. Важно отметить, что произведения всех трех типографий, несмотря на их протекционистскую функцию в отношении национальной культуры, используют реалистический способ передачи изображения и технические приемы, характерные для академического искусства, что соотносится и с картинами художников «вестернизированного» направления, которые мы рассмотрели ранее. Кроме того, во всех работах этого периода, живописных или печатных, можно выделить и другие общие черты: это и интерес к мифологическим и религиозным сюжетам, и стремление к романтизации героического прошлого страны, и тенденция к изображению значимых для национально-освободительного движения событий и людей.

На основе этих материалов можно сделать вывод, что европейская академическая живопись, имеющая свое собственное толкование и особую историю развития, оказавшись в новом семантическом поле, теряет изначальное содержание, которое сформировало её итоговую форму. Оторванный от «родины», академизм обретает новое значение во взаимодействии с доминирующими дискурсами, при этом его каноны размываются, давая возможность для появления гибридных произведений, синтезирующих индийскую эстетику и философию, формы традиционной живописи и черты европейского искусства. Найденный художественный язык получит дальнейшее развитие в XX и XXI веках, а индийская печатная продукция, пережившая столь бурное развитие в конце XIX столетия, не утратит своей популярности и в наши дни: яркие календари с изображениями божеств, рекламные листовки, плакаты, газеты, журналы – все это стало частью местной культурной идентичности, превратившись в явление, которые



современные ученые называют «искусство базара» или же «календарное искусство»<sup>184</sup>.

#### **2.4. Специфика развития народного искусства Индии на материале рисунков *калигхат* и манората из Натхдвара**

Становление живописи «вестернизированного» направления и невероятная популярность массовой печатной продукции, казалось бы, не оставляли места для развития других форм изобразительного искусства, тем не менее существует еще один ранее не затронутый нами пласт культурной жизни общества этого времени, в котором на протяжении веков аккумулировались принципы национального своеобразия, – народное искусство. Безусловно, на мастеров традиционного изобразительного искусства оказывали влияние те же факторы, что и на их более профессиональных коллег, однако они смогли сформировать собственный ответ на давление внешнего окружения, в чем-то схожий, а в чем-то отличный от уже рассмотренных нами образцов.

Задолго до исламского вторжения на субконтинент в деревнях на западе региона стало формироваться такое явление, как пата-читра, орисская народная живопись<sup>185</sup>. Его создателями были патуа – члены сообщества ремесленников, путешествующие из деревни в деревню с иллюстрациями эпических историй, выполненными на свитках<sup>186</sup>. Большинство из них носили религиозный характер, воспроизводили различные индуистские тексты, такие как части Рамаяны, Махабхараты, или жизнеописания популярных индуистских святых, например Чайтаньи («Рамаяна». Пат. Западная Бенгалия.

<sup>184</sup> The Cambridge Companion to Modern Indian Culture. / Ed. Dalmia V. and Sadana R. Cambridge, 2012. P. 185.

<sup>185</sup> Карлова Е.М. Орисская живопись пата-читра и культ Джаганнатха: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения/Карлова Евгения Михайловна. М., 2011. 249 с.

<sup>186</sup> Раха П. Патуа из Наяграма: путь, взлеты и падения // Искусство Евразии. 2021. №1 (20). С. 32 – 47. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/patua-iz-nayagrama-put-vzlety-i-padeniya> (дата обращения: 27.03.2025).

Около 1800 г.) (Ил. 64). Некоторые из самых ранних пата-читр были нарисованы на пальмовых листьях, однако позже этот материал был заменен на более практичные в использовании бумагу или же ткань, краски же мастера изготавливали вручную из природных материалов, таких как индиго, куркума и другие растения<sup>187</sup>. Современные ученые различают несколько видов свитков: *джадано* паты или прокручивающиеся паты, которые можно раскрашивать по горизонтали или вертикали, и *чоуко* паты, которые обычно представляют собой отдельные квадратные панели с изображением одной сцены или божества<sup>188</sup>. Живописные особенности того или иного произведения зависели от личных предпочтений художника или его регионального происхождения, однако сходства стиля легко проследить во всех свитках: использование ярких локальных цветов, обилие орнамента и изображение крупных фигур с искаженными пропорциями, обведенных смелыми черными контурами.

Целью патуа была не продажа своих живописных работ, а сбор пожертвований на выступлениях, поэтому их нередко можно было встретить кочующими между деревнями или выступающими на ярмарках. Они пели песни, разъясняющие изображенный на пате сюжет, одновременно разворачивая свои работы, создавая таким образом динамическую устную традицию, усиленную визуальным искусством<sup>189</sup>. А так как сюжеты иллюстраций зачастую повторялись от художника к художнику, им было важно придумать свои собственные стихи и мелодию для демонстрации произведения, чтобы создать оригинальный и запоминающийся стиль. Однако в процессе установления британского контроля над индийскими территориями многим членам сообщества патуа пришлось начать вести оседлый образ жизни. Они поселились вокруг храма богини Кали, который

<sup>187</sup> Datta G. Folk Arts and Crafts of Bengal: The Collected Papers. Calcutta, 1990. P. 83.

<sup>188</sup> Jefferson P. The Art of Survival: Bengali Pats, Patuas and the Evolution of Folk Art in India. New Delhi, 2014. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 12. 2019)

<sup>189</sup> Datta G. Folk Arts and Crafts of Bengal: The Collected Papers. Calcutta, 1990. P. 78.

был и остается крупным местом паломничества в Южной Калькутте, и были вынуждены зарабатывать не выступлениями, а продажей сувениров путешественникам<sup>190,191</sup>.

Расположенный на берегу реки Хугли, связанной с Кали, храм был центром духовной жизни в Калькутте, поэтому даже после его разрушения в конце XVIII века и дальнейшей перестройки в 1809 году, поток туристов и паломников к святыне не уменьшился. Пытаясь справиться с большим количеством спроса на сувенирную продукцию, патуа стали разделять сцены из популярных мифов на отдельные изображения и рисовать портреты богов и богинь, напоминающие *чоуко* паты. Перебравшись в городскую среду, ремесленники начали использовать для производства своих работ дешевую фабричную бумагу, а также включать в произведения не только религиозные сюжеты, но и актуальные городские события и новости («Набин и Элокешы». Западная Бенгалия. Около 1890 г.) (Ил. 65). Центральными персонажами в них часто становились «бабу» (Пат. Западная Бенгалия. Около 1890 г.) (Ил. 66), индусские джентльмены, клерки, имеющие поверхностное образование, пишущие на английском языке, много пьющие и курящие, стремящиеся походить на европейцев и проводящие время с куртизанками, и их женские вариации «биби» (Пат. Западная Бенгалия. Около 1890 г.) (Ил. 67), изображавшиеся вместе со своими многочисленными любовниками или нерадивыми мужьями<sup>192</sup>. Не менее популярным сюжетом можно считать изображение коррумпированного брахмана, которого поймали, когда он ел мясо, брал взятки или соблазнял женщин, которые приходили поклониться в его храм. Из-за доступности языка и хлестких комментариев о происшествиях

<sup>190</sup> Sengupta R. Understanding “Babu Culture” through Kalighat Paintings. // The Itihasology Journal. 2022. Vol. 1. No. 1. P. 193–210. URL: [https://www.academia.edu/115048851/Understanding\\_Babu\\_Culture\\_through\\_Kalighat\\_Paintings](https://www.academia.edu/115048851/Understanding_Babu_Culture_through_Kalighat_Paintings) (дата обращения: 12. 10. 2024)

<sup>191</sup> Никитина Э.Н. Калигхатская народная картинка // Городская художественная культура Востока. М., 1990. С. 167.

<sup>192</sup> Sengupta R. Understanding “Babu Culture” through Kalighat Paintings. // The Itihasology Journal. 2022. Vol. 1. No. 1. P. 193–210. URL: [https://www.academia.edu/115048851/Understanding\\_Babu\\_Culture\\_through\\_Kalighat\\_Paintings](https://www.academia.edu/115048851/Understanding_Babu_Culture_through_Kalighat_Paintings) (дата обращения: 12. 10. 2024)

в городской жизни, эти изображения заняли необычное место, став своеобразным мостом между верхними и нижними классами бенгальского общества, сформировав новый социум, в котором активно поднимаются критические вопросы о влиянии англичан на традиции Индии.

Но несмотря на то, что эти художники сохранили многие живописные особенности пата-читры, в произведениях этих мастеров все же проникли европейские художественные приемы. Так, например, в иллюстрациях появилась светотеневая моделировка, подчеркивающая трехмерность фигур, и перспектива, создающая иллюзию пространства. Фон в этих произведениях, как правило, оставался совершенно чистыми, а все внимание фокусировалось исключительно на центральной фигуре или сцене. Лишь в редких случаях, мы можем заметить на таких изображениях элементы городского пейзажа, интерьеров роскошных квартир или архитектуры храмов. Перебравшись в Калькутту, для быстрого создания работ художники усовершенствовали и технику рисования, которая до этого во многом напоминала процесс создания пата. Теперь же они наносили эскиз композиции карандашом, а затем рисовали контуры одним движением, исключив наиболее сложные декоративные детали, характерные для более ранней живописи на свитках.

Подобные трансформации происходили со многими видами народного искусства в Индии, в том числе и с пичхваи («то, что висит сзади»), религиозной живописью на ткани, зародившейся в Раджастхане в XVII веке<sup>193</sup>. Появление этой разновидности художественного творчества тесно связано с вишнуизмом, одним из основных направлений индуизма, и течением пуштимарга, основанным ачарьей Валлабха (1479—1531). Самой главной святыней и объектом поклонения для сторонников этого течения является статуя Шринатхджи, изображающая Кришну в виде семилетнего ребенка. По легенде она была обнаружена святым Мадхавендрой Пури на священном

---

<sup>193</sup> Sharma, G. N. Nathdwārā paintings from the 17th to 20th century A.D. // Proceedings of the Indian History Congress 1958. Vol. 21. P. 558–64. URL: <http://www.jstor.org/stable/44145255>. (дата обращения: 27. 03. 2025)

холме Говардхане, а во времена антииндуистской кампании могольского императора Аурангзеба перенесена в небольшую деревню в княжестве Мевар, которая постепенно разрослась до города Натхдвара («врата Бога»), ставшего важным местом паломничества<sup>194</sup>. Это обстоятельство, должно быть, привлекло сюда художников из Коты, Кишангарха, Джайпура, Дели и других художественных центров, благодаря которым появилась особая натхдварская школа живописи, чье своеобразие проявилось и в настенной живописи, и в миниатюре, и в декоративно-прикладном искусстве.

К последнему как раз и относится пичхваи, представляющий собой отрез ткани, чаще всего хлопковой, с нанесенным при помощи минеральных красителей рисунком, вышивкой, аппликациями, драгоценными камнями и фрагментами фольги, который размещался в храме за статуей Шринатхджи<sup>195</sup>. Так как эти произведения были связаны с культом Кришны, на них чаще всего изображались пышные сельские пейзажи, павлины, лотосы, мангровые деревья, пасущиеся коровы (Пичхваи для Моракути. Натхдвара. XIX век.) (Ил. 68) или эпизоды из детства божества, например, его взаимодействия с пастушками-гопи (Пичхваи из Расиллы для Шарад Пурнимы. Натхдвара. Около 1900 г.) (Ил. 69). По краю композиции обычно располагался декоративный цветочный бордюр или отдельные небольшие композиции с изображением праздников или сцен из жизни святых (Раса-лила. Натхдвара. Вторая четверть XIX века) (Ил. 70). Иногда пичхваи служили не только фоном для статуи, но и меняли ее символическое значение в зависимости от сезона или фестиваля, поскольку каждый из них имел особое настроение. Оно проявлялось в том числе и через храмовые украшения, включающие наборы

<sup>194</sup> Lyons T. The Artists of Nathdwara: The Practice of Painting in Rajasthan. Bloomington, 2004. P. 18. URL: <https://archive.org/details/artistsfnathadw0000lyon/page/18/mode/2up> (дата обращения: 27. 03. 2025)

<sup>195</sup> Sharma, G. N. Nathdwārā paintings from the 17th to 20th century A.D. // Proceedings of the Indian History Congress 1958. Vol. 21. P. 558–64. URL: <http://www.jstor.org/stable/44145255>. (дата обращения: 27. 03. 2025)

текстильных покрытий для стен, трона, ступеней и других частей интерьера<sup>196</sup>. Стилистически живопись Натхдвара была связана со школами Раджастхана, поэтому в ней также присутствовала специфическая трактовка лиц персонажей, изображавшихся в профиль, с орлиным носом, преувеличенным глазом и ярко выраженной бровью.

Первоначально пичхваи имели вырез или пустое место в центре, где должна была располагаться скульптура божества<sup>197</sup> (Пичхваи для Сандхья Арати. Натхдвара. XIX век.) (Ил. 71). Однако с течением времени на полотнах начали изображать и саму статую Шринатхджи, в виде черного каменного идола, украшенного гирляндами и драгоценностями, чья левая рука неизменно поднята вверх, напоминая об истории из «Бхагавата-пураны», в которой Кришна держал холм Говардхан на мизинце. Предназначение этого вида декоративно-прикладного искусства также постепенно менялось. Если изначально его использовали исключительно в культовых целях, то уже к XIX веку пичхваи 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 (появилась перспектива и светотеневая моделировка фигур), фотографии или массовой печатной продукции, пользующейся небывалой популярностью в Индии в это время. Тем не менее живопись Натхдвара сохранила свою особую стилистику и живой непосредственный язык, не став развиваться по пути, заложенном художниками «вестернизированного» направления (Пичхваи для Сандхья Арти. Натхдвара. Начало XX века) (Ил. 72).

<sup>196</sup> Lyons T. The Artists of Nathdwara: The Practice of Painting in Rajasthan. Bloomington, 2004. P. 20. URL: <https://archive.org/details/artistsofnathadw0000lyon/page/18/mode/2up> (дата обращения: 27. 03. 2025)

<sup>197</sup> Skelton R. Rajasthani Temple Hangings of Krishna Cult. New York, 1973. P. 25. URL: <https://archive.org/details/rajasthanitemple0000robe/page/24/mode/2up> (дата обращения: 27. 03. 2025)

Примером этому является довольно интересная форма живописи Натхдвара, называемая манорат<sup>198</sup> (Махарана Сваруп Сингх поклоняется Шринатхджи в Натхдваре. Натхдвара. Около 1850 г.) (Ил. 73). В подобных произведениях, явно сделанных на заказ, запечатлевается опыт паломника, посетившего храм, увидевшего статую Шринатхджи и высказавшего свои желания божеству. По композиции они напоминают пичхвайи: в центре произведений обычно располагается статуя Кришны с необходимыми ритуальными атрибутами, а справа и слева находятся изображения паломников, сделавших пожертвования и принявших участие в религиозной церемонии. В некоторых случаях, когда у паломников было достаточно средств, чтобы оплатить роскошное празднество, композиция произведений трансформировалась, запечатлевая такое грандиозное событие (Махарана Фатех Сингх посещает Манорат пяти сваруп в Натхдваре. Натхдвара. Около 1900 г.) (Ил. 74). Но смысл манората во всех случаях оставался неизменным – напоминание о даршане, который в самом широком смысле можно описать, как встречу верующего с божеством и получение от него благословения. На рубеже XIX и XX веков эти изображения стали представлять собой удивительные образцы синкретического искусства, поскольку в традиционную по стилю живопись Натхдвара, художники начали вносить абсолютно натуралистичные изображения портретов паломников, которые в некоторых случаях представляют собой буквально вырезанные фрагменты фотографий<sup>199</sup> (Удайрам Бхагвандас. Манорат Шринатхджи. Натхдвара. Около 1920 г.) (Ил. 75). В таком удивительном сочетании отразилась и дань местным традициям и мода на европейское искусство и новые технологии.

<sup>198</sup> Nardi I. Manorath of Sri Nathji: Evoking the Alaukika in an Early Twentieth Century Painting from Nathdwara. // Bridging Heaven and Earth: Art and Architecture in South Asia 3rd Century BCE–21st Century CE. 2020. Vol. 2. P. 177 – 286. URL: [https://www.academia.edu/43289323/Manorath\\_of\\_Sri\\_Nathji\\_Evoking\\_the\\_Alaukika\\_in\\_an\\_Early\\_Twentieth\\_Century\\_Painting\\_from\\_Nathdwara](https://www.academia.edu/43289323/Manorath_of_Sri_Nathji_Evoking_the_Alaukika_in_an_Early_Twentieth_Century_Painting_from_Nathdwara) (дата обращения: 27. 03. 2025)

<sup>199</sup> Nardi I. Manorath of Sri Nathji: Evoking the Alaukika in an Early Twentieth Century Painting from Nathdwara. // Bridging Heaven and Earth: Art and Architecture in South Asia 3rd Century BCE–21st Century CE. 2020. Vol. 2. P. 177 – 286. URL: [https://www.academia.edu/43289323/Manorath\\_of\\_Sri\\_Nathji\\_Evoking\\_the\\_Alaukika\\_in\\_an\\_Early\\_Twentieth\\_Century\\_Painting\\_from\\_Nathdwara](https://www.academia.edu/43289323/Manorath_of_Sri_Nathji_Evoking_the_Alaukika_in_an_Early_Twentieth_Century_Painting_from_Nathdwara) (дата обращения: 27. 03. 2025)

Однако нельзя сказать, что народные художники слепо следовали иностранному влиянию, поскольку они использовали реалистический способ изображения лишь в строго утилитарных целях – стараясь как можно более похоже запечатлеть лицо конкретного заказчика.

Конечно, рисунки *калигхат* и произведения из Натхдвара – это далеко не единственные образцы народного индийского искусства, однако даже из их краткого анализа можно сделать вывод, что непрофессиональные художники и ремесленники смогли наметить еще один путь развития живописи, который хоть и включал западные влияния, но ориентировался на традиционные художественные формы. Безусловно, это нельзя назвать сознательным решением, поскольку рассмотренные нами образцы имеют достаточно сильные связи с религиозными ритуалами, что во многом и определяет их стилистические особенности. Однако народное искусство не останется незамеченным следующими поколениями художников, которые, впечатлившись витальной силой этих произведений и лаконизмом их художественного языка, будут прямо или косвенно использовать их элементы в своих картинах.

Таким образом к началу XX века в живописи Индии наметятся две основные художественные тенденции. К одной из них принадлежат мастера «вестернизированного» направления, активно использующие приемы европейской академической живописи, работающие с импортированными из Англии материалами (масло, холст и т.д.) и сотрудничающие с «колониальными» институциями, такими как британские школы живописи или художественные общества. Ко второй, еще не совсем оформившейся тенденции, можно отнести народных художников, особенности произведений которых мы отмечали немного ранее. Однако все живописцы этого времени, независимо от стилистики их работ, в своем творчестве придерживаются национальных сюжетов и тем, значение которых все больше возрастает с укреплением национально-освободительного движения.



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

#### 3.1. «Пробуждение» Индии: движение *свадешии* и его влияние на формирование новых концепций

Рубеж XIX и XX столетий стал решающим временем для всех мировых держав в политическом, экономическом и культурном смысле, в этом отношении Англия и Индия не стали исключениями. 22 января 1901 года умирает королева Виктория, заканчивается более чем полувековое время ее правления, считающееся периодом наивысшего расцвета Британии. Начало новой Эдвардианской эпохи совпало со значительными сдвигами в политической жизни, социальным расслоением и классовыми противоречиями, что предвосхитило будущие войны и потрясения, в результате которых Англия потеряет лидирующие позиции на мировой арене и большую часть своих колоний. Для Индии, в которой последние два десятилетия XIX столетия всячески нагнетались недопонимания среди различных групп населения по расовому, национальному, политическому и религиозному принципу, начало XX века также станет периодом значительных испытаний, во время которого на первый план выйдут радикальные лидеры, предлагающие агрессивные методы борьбы за независимость.

В январе 1899 года вице-королем Индии был назначен лорд Джордж Натаниэль Керзон (1859 – 1925)<sup>200</sup> – одна из самых противоречивых фигур из всех, что занимали этот пост. Начало его правления совпало со страшным голодом, поразившим территории Индии в 1899 – 1900 годах, особенно в её центральные и западные районы, в результате которого по разным оценкам умерло более миллиона человек. Керзон принимал активное участие в

---

<sup>200</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 374.

оказании помощи пострадавшим людям, инициировал различные административные меры, например, освобождение земледельцев от уплаты налогов, призванные облегчить сложившуюся ситуацию, а в 1900 году создал комиссию по борьбе с голодом<sup>201</sup>, которая сумела улучшить положение при очередном бедствии в XX веке. Помимо этого, новый вице-король основал первые кредитные кооперативные общества, ограничил передачу земель крестьян ростовщикам, снизил налог на соль и подоходный налог, пытался наказывать англичан за жестокое обращение с индийцами, и добился того, чтобы индийские войска, используемые вне Индии, оплачивались не из бюджета этой страны, а за счет имперской казны<sup>202</sup>. Кроме того, Керзон считал сохранение образцов индийского искусства одной из приоритетных задач английского правительства, в связи с чем во время его пребывания в должности была осуществлена реставрация Тадж-Махала, а также в 1904 году принят Акт о сохранении древних памятников, обеспечивший контроль за торговлей древностями и раскопками, а также уточняющий процедуры по проведению реставрационных работ<sup>203</sup>.

Однако наравне с этим Джордж Натаниэль Керзон был убежденным империалистом, презиравшим индийскую интеллигенцию, наиболее активно защищавшую свои права, и считавшим британское правление единственным возможным будущим для страны. В русле этой политики вице-король принял Закон о корпорациях Калькутты (1899 г.), увеличивший число назначаемых должностных лиц в правительстве города, что в свою очередь лишило индийцев возможности самоуправления, создал Комиссию по делам индийских университетов (1902 г.) и принял Закон об индийских университетах (1904 г.), который рассматривался лидерами национально-

<sup>201</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 368.

<sup>202</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 374.

<sup>203</sup> Allchin F. R. Monument conservation and policy in India. // Journal of the Royal Society of Arts. 1978. Vol. 126. No. 5268. P. 746–765. URL: <http://www.jstor.org/stable/41372851> (дата обращения: 29. 03. 2025)

освободительного движения, как еще одна форма контроля правительства, поскольку именно учебные заведения к началу XX века стали колыбелью движений за освобождение Индии. Однако наиболее известной частью его деятельности считается попытка раздела Бенгалии в 1905 году на две провинции<sup>204</sup>, спровоцировавшая широкое сопротивление по всей стране и давшая толчок новому этапу национально-освободительного движения.

Бенгалия в то время охватывала огромные территории, которые сейчас занимают штаты Бихар, Джаркханд, Одиша, Западная Бенгалия, все северо-восточные штаты, а также государство Бангладеш. Это затрудняло возможности эффективного управления, в связи с чем Керзон поручил разделить эти земли на две административных единицы. Так были образованы Восточная Бенгалия, на территории которой проживало большинство мусульман, и Западная Бенгалия, где жители исповедовали индуизм. Такая явная сегрегация по религиозному принципу рассматривалась индийцами как попытка подавить оппозицию и настроить различные классы общества друг против друга. Поэтому разделение Бенгалии 1905 года вызвало мгновенное осуждение членов Индийского национального конгресса, радикалов, либералов, индуистов и мусульман, на некоторое время примилив все более отдаляющиеся друг от друга фракции. По всему региону вспыхнули протесты, начались 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, священные шелковые ленты, таким образом становясь названными братьями и сестрами<sup>205</sup>. Параллельно с протестами велась активная агитация в прессе, где лидеры национально-освободительного движения, такие как Сурендронат

<sup>204</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 374.

<sup>205</sup> Biswas A. K. Paradox of Anti-Partition Agitation and Swadeshi Movement in Bengal (1905). // *Social Scientist*. 1995. Vol. 23. No. 4/6. P. 38–57. URL: <https://doi.org/10.2307/3520214> (дата обращения: 29.03.2025)

Банерджи, Рабиндранат Тагор, Ауробиндо Гхош<sup>206</sup> (1872 – 1950), призывали индийцев бойкотировать британские товары, воздерживаться от использования английского языка, избегать любых контактов с колониальными институтами, административными органами, школами, университетами и т.д. Именно в это время были написаны знаменитые стихи и гимны Рабиндраната Тагора «Моя золотая Бенгалия» (1905) и «Земля Бенгалии, Вода Бенгалии» (1905), получило распространение стихотворение «Ванде Матарам» («Я кланяюсь тебе, Мать»), опубликованное Бонкимчондро Чоттопаддхоем в 1881 году в романе «Анандаматх» («Обитель блаженства»), а также начал все чаще использоваться образ «Бхарат Мата» («Мать-Индия»), изображающий страну в виде богини-матери, который оказал значительное влияние на литературу и изобразительное искусство рассматриваемого периода. Этот подъем национального духа был закреплен на Калькуттской сессии Индийского национального конгресса в 1906 году несколькими резолюциями, важнейшими из которых были «Свадеш» (самостоятельность) и «Сварадж» (самоуправление)<sup>207</sup>.

Однако период небывалого сплочения не продлился долго, уже в следующем 1907 году на сессии в Сурате произошел окончательный раскол между либеральными и радикальными членами Конгресса, показавший глубокие идеологические разногласия внутри национально-освободительного движения, в том числе относительно методов политической борьбы, которые одним членам казались агрессивными, а другим – недостаточно действенными. Формальным поводом для конфликта послужили выборы нового лидера партии, где у каждой из сторон был свой кандидат. Умеренным удалось снять с выборов кандидатуру лидера радикалов Бал Гангадхара Тилака (1856 – 1920), что обеспечило победу более либерального члена

<sup>206</sup> Написание имени воспроизводится по работам И.И. Шептуновой (См.: Шептунова И.И. Очерки истории эстетической мысли Индии в Новое и Новейшее время. М., 1984. С. 109)

<sup>207</sup> Biswas A. K. Paradox of Anti-Partition Agitation and Swadeshi Movement in Bengal (1905). // Social Scientist. 1995. Vol. 23. No. 4/6. P. 38–57. URL: <https://doi.org/10.2307/3520214> (дата обращения: 29.03.2025)

Конгресса<sup>208</sup>. Тилак и его сторонники покинули партию, многие из них через некоторое время были обвинены англичанами в антиправительственной агитации и арестованы, некоторые уехали из Индии или начали вести подпольную деятельность. Несмотря на то, что либеральным членам удалось сохранить контроль над партией, национально-освободительное движение значительно радикализировалось, исчезла всякая лояльность по отношению к колониальной власти или стремление к сотрудничеству, демонстрации и забастовки захватили самые широкие слои населения, а индийцы смогли ощутить себя единой нацией с общими проблемами и целями. С другой стороны, разделение Бенгалии и раскол Конгресса ослабили национально-освободительное движение и зародили противоречия между основными религиозными общинами Индии.

Изначально Конгресс был задуман как общеиндийская организация, объективно выражающая интересы всех народов и религиозных меньшинств, проживающих на территории страны. Однако с течением времени радикальные лидеры, такие как Тилак, в своей пропаганде начали все больше ориентироваться на национальные традиции и религиозные чувства, проводя массовые праздники в честь индуистских богов, где в том числе звучали призывы к защите веры и освобождению родины от иноземцев. Такая тактика безусловно приносила свои плоды, вовлекая все больше людей в национально-освободительное движение, однако она же и отсекала от него мусульман, которые начали создавать собственные организации, представляющие их культуру. Так, в 1906 г. в Дакке, столице Восточной Бенгалии, была создана Всеиндийская мусульманская лига<sup>209</sup>, которая изначально не противопоставляла себя индуистам, и даже больше – активно сотрудничала с ними долгое время. Однако в 1940-х годах именно эта партия сыграет

---

<sup>208</sup> Chatterji N. L. How the first split came in the Indian national congress. // Proceedings of the Indian History Congress 1958. Vol. 21. P. 543–48. URL: <http://www.jstor.org/stable/44145252>. (дата обращения: 29. 03. 2025)

<sup>209</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 376.

решающую роль в разделении Индии по религиозному признаку и создании отдельного мусульманского государства – Пакистана.

Несмотря на разногласия между членами конгресса и жестокие репрессии, введенные колониальными властями, массовые беспорядки и протесты в Бенгалии не утихали. Политическое насилие в этом регионе достигло своего пика в период с 1908 по 1911 год, что чаще всего проявлялось в форме террористических актов. За этими инцидентами стояли подпольные революционные организации «Анушилон шомити» («Ассоциация практики»), «Джугантар» («Новая эра») и «Абхинав Бхарат» («Молодая Индия»), скрывавшиеся под видом пригородных оздоровительных спортивных клубов, наиболее активными членами которых были Ауробиндо Гхош, Бхупендранатх Датта или Сачиндранатх Саньял<sup>210</sup>. Они стремились дестабилизировать колониальную власть путем провоцирования вооруженных беспорядков или организацией убийства видных британских чиновников, в том числе лорда Чарльза Хардинга (1858 – 1944), тогдашнего вице-короля Индии. Членами этих «клубов» чаще всего становились выходцы из высших каст, вдохновленные русской революцией 1905 года, итальянским национализмом или идеями японского ученого и историка искусств Окакура Какудзо (Тэнсина) (1863–1913)<sup>211</sup>. Непрекращающиеся протесты индийцев в конечном итоге вынудили английские власти в 1911 году отменить раздел Бенгалии и перенести столицу Британской Индии в Дели<sup>212</sup>.

Постепенно политическая ситуация в стране начала стабилизироваться, восстанавливались связи между радикальными и либеральными членами Конгресса. Первые стали отказываться от насильственных методов борьбы, а вторые усвоили пользу массовых протестов. В 1912 г. был принят новый устав

<sup>210</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 377.

<sup>211</sup> Силичева, Д. Д., Курпатова А. А. Концепция «национального искусства» Окакуры Какудзо и ее отражение в творчестве индийских художников в начале XX века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. № 65. С. 54-67.

<sup>212</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 379.

Конгресса, в котором предусматривались правила избрания делегатов на ежегодные сессии, а также объявлялась новая цель национально-освободительного движения — достижение статуса доминиона конституционными средствами<sup>213</sup>. Параллельно с этим происходило сближение индуистских и мусульманских партий, что в конечном итоге закрепилось Лакхнауским пактом в декабре 1916 года<sup>214</sup>, согласно которому Конгресс и Мусульманская лига разработали ряд мер, расширяющих представительство религиозных меньшинств в законодательных органах, а также договорились о сотрудничестве в работе над достижением национальной свободы от британского правления.

В этот период многие индийские лидеры начинают говорить об опасности национализма и негативных последствиях, которые он несет для народа. Особо активно об этом высказывается Рабиндранат Тагор в цикле лекций «Национализм» (1916), прочитанных в Индии, Японии и США, статьях, письмах и политических романах «Дом и мир» (1916) и «Четыре части» (1934). В этих произведениях он старается раскрыть искусственную природу западного национализма и его «изумительную» силу, подчиняющую себе всю жизнь общества и превращающего его в «фабрику, производящую деньги и войны»<sup>215</sup>. Стоит отметить, что в творчестве Тагора прослеживается четкая эволюция взглядов от симпатий к вестернистским идеям в 1880 – 1890-х годах, к отрицанию ценности западных достижений и горячей поддержке движения свадеши в начале 1900-х, а после — к разочарованию в национализме и переходу к антинационалистическому универсализму в конце 1910-х годов<sup>216</sup>. Подобная трансформация характерна для всего индийского искусства этого

<sup>213</sup> История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2005. С. 380.

<sup>214</sup> Owen H. F. Negotiating the Lucknow Pact. // The Journal of Asian Studies. 1972. Vol. 31. No. 3. P. 561–87. URL: <https://doi.org/10.2307/2052234> (дата обращения: 29. 03. 2025)

<sup>215</sup> Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб, 2022. С. 556.

<sup>216</sup> Скороходова Т. Г. Проблема нации и национализма в социально-философской мысли Рабиндраната Тагора // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2021. №3. С. 464 – 478. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-natsii-i-natsionalizma-v-sotsialno-filosofskoy-mysli-rabindranata-tagora> (дата обращения: 29.03.2025)

времени, в частности изобразительного, в чем мы сможем убедиться в этой главе.

Новый виток антианглийских настроений был спровоцирован Первой мировой войной. Изначально индийцы оказали значительную поддержку Британии, предоставив более миллиона солдат, а также продовольствие, деньги и боеприпасы, надеясь получить взамен на это значительные политические уступки, в том числе желанный статус доминиона. Эти оптимистичные прогнозы поддерживались и развитием индийской промышленности в период 1914 – 1918-х годов, на некоторое время избавленной от конкуренции с западными товарами, и сокращением английского присутствия на субконтиненте – британские солдаты, офицеры и чиновники колониальной администрации отправлялись на фронт, освободив места для местного населения. Однако окончания войны принесло только лишь разочарования, связанные с возвращением англичан на ранее занимаемые ими должности, ростом инфляции, высоким налогообложением и эпидемией испанского гриппа, унесшего жизни миллионов индийцев. Параллельно с этим укреплялись связи индийских революционеров с некоторыми западными странами, куда ранее эмигрировали радикальные члены Национально-освободительного движения, в частности с Германией<sup>217</sup>. Так, широко известен Индо-германский заговор 1914 – 1917-х годов – серия попыток ввести в Индию оружие и поднять вооруженное восстание, поддержанное правительством Германии, однако не увенчавшееся успехом<sup>218</sup>. В ответ на рост революционных настроений правительство Великобритании начало вводить новые репрессивные законы, которые лишь увеличивали возмущение индийской общественности. Таким образом, начало 1920-х годов было отмечено новым этапом Национально-освободительного движения,

---

<sup>217</sup> Manjapra, K. *Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals Across Empire*. Harvard, 2013. P. 88.

<sup>218</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 317.



главным идеологом которого стал Махатма Мохандас Карамчанд Ганди (1869 – 1948).

### **3.2. Роль теоретических трудов Э. Б. Хейвела, А. К. Кумарасвами, Сестры Ниведиты и Окакура Какудзо в сложении концепции национального искусства**

Вместе с изменением политической обстановки в начале XX века происходит и смена векторов в изобразительном искусстве. Очевидно, что в период *свадешии*, когда индийцы массово бойкотировали европейские товары и отказывались от сотрудничества с колониальными институтами, и речи быть не могло о популярности живописи «вестернизированного» направления. Мастерам этого времени 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.

Как мы уже упоминали, разработкой понятия «индийская нация» и выявлением его характерных черт на рубеже веков активно занимались политики, писатели, философы и общественные деятели, они же внесли вклад в формирование концепции национального искусства. Чаще всего в литературе отмечают имена четырех из них – Эрнеста Бинфилда Хейвела (1861 – 1934), Ананды Кентиша Кумарасвами (1877 – 1947), Сестры Ниведиты (Маргарет Элизабет Нобль) (1867 – 1911) и Окакура Какудзо (Тэнсина) (1863–1913). Все они придерживались похожих взглядов, однако каждый по-своему повлиял на художников своего времени. «Хейвел дал эстетическое, Ниведита – моральное, а Кумарасвами – метафизическое содержание доктрине свадешии. Ниведита была самой пылкой, Кумарасвами – самым убедительным, но

Хейвел – самым систематичным критиком натурализма»<sup>219</sup>. Какудзо, в это время работавший над концепцией японского искусства<sup>220</sup>, в свою очередь показал институциональные инструменты, а также эстетические идеалы и принципы, делающие искусство национальным, но не влияющие на его универсальный язык. Роль каждого из них достаточно полно представлена, что в русской, что в зарубежной литературе, поэтому в настоящем исследовании будут освещены лишь основные положения их работ, наиболее явно влияющие на становление живописи в «индийском стиле» в период 1900 – 1920-х годов.

Пожалуй, одной из самых значимых фигур в индийской художественной среде этого времени можно считать английского искусствоведа Эрнеста Бинфилда Хейвела, главу сначала Мадрасской, а затем с 1896 года и Калькуттской школы искусств<sup>221</sup>. До своего приезда на субконтинент Хейвел был преподавателем в Центральной школе промышленного искусства в Южном Кенсингтоне, в связи с чем поддерживал развитие орнаментального дизайна, а также разделял идеалы движения «Искусства и ремесла», что часто отмечают исследователи. Последователи эстетики движения пытались возродить наивность и чистоту религиозно-эстетического мышления, присущую мастерам средневековья и утерянную впоследствии художниками классицизма и академизма, сопротивлялись уплощению вкусов и распаду общества, вызванному промышленной революцией с ее массовым производством, и стремились остановить исчезновение британских ремесел. И хотя движение «Искусство и ремесла» повлияло на популярность декоративно-прикладного искусства по всему миру, в том числе и в Южной Азии, его члены сохраняли двойственное

---

<sup>219</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 246.

<sup>220</sup> Лебедева О.И. *Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо*. М., 2016. С. 7.

<sup>221</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 246.

отношение к статусу индийской культуры<sup>222</sup>. Их мнение в этом вопросе наиболее четко выражено одним из главных идеологов движения наравне с Уильяма Моррисом, теоретиком искусства Джоном Рёскиным (1819 – 1900): «Совершенно верно, что искусство Индии деликатное и утонченное. Но у него есть одна любопытная черта, отличающая его от всех других искусств, равных по достоинству в дизайне, — оно никогда не представляет естественный факт. Оно либо формирует свои композиции из бессмысленных фрагментов цвета и переплетений линий; или, если оно представляет какое-либо живое существо, оно представляет это существо в какой-то искаженной и чудовищной форме. Всем фактам и формам природы оно намеренно и решительно противопоставляет себя; оно не нарисует человека, а восьмирукого монстра; оно не нарисует цветок, а только спираль или зигзаг. Таким образом, это указывает на то, что люди, практикующие его, отрезаны от всех возможных источников полезных знаний или естественного наслаждения...»<sup>223</sup>.

Приступая к управлению художественной школой в Калькутте Хейвел верный идеалам движения «Искусства и ремесла» отдал предпочтение поддержке индийского декоративно-прикладного искусства, в котором видел живой организм, сохраняющий традиции и «все еще развивающийся естественным и спонтанным образом, подобно промышленному искусству в Европе в Средние века»<sup>224</sup>. Обнаружив, что учебное заведение с течением времени начало все больше ориентироваться на академическое искусство, подготавливая не ремесленников, а живописцев, граверов и литографов, он разработал масштабный план по реорганизации школы, в частности, ввел занятия по изготовлению трафаретов для декорирования стен, фресковой живописи, работе с лаком и изготовлению витражей, а также добился гранта

<sup>222</sup> Mitter P. *Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art*. Oxford, 1977. С. 245.

<sup>223</sup> Ruskin J. *The Two Paths: being lectures on art, and its application to decoration and manufacture, delivered in 1858-9*. New York, 1859. P. 19. URL: <https://archive.org/details/cu31924030650059/mode/2up> (дата обращения: 05.04.2025)

<sup>224</sup> Guha-Thakurta T. *The Making of a New Indian Art Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal*. Cambridge, 1992. P. 151.

на приобретение образцов индийского искусства, которые использовались в качестве учебных моделей<sup>225</sup>. Постепенно погружаясь в индийскую культуру, знакомясь с могольской миниатюрой, памятниками архитектуры и росписями Аджанты, Хейвел начал говорить о существовании на субконтиненте «изящных искусств» (в том смысле, в каком их подразумевали европейцы), что в конечном итоге вылилось в критику британской художественной политики и стремление к возрождению индийского искусства (именно искусства, а не ремесла). В это время он встречает Обониндронатха Тагора, студента Калькуттской художественной школы, экспериментирующего над созданием живописи в «индийском стиле», оказывает ему всяческую поддержку: упоминает его в статье *Some Notes on Indian Pictorial Art*<sup>226</sup> (1902) в журнале *The Studio* и назначает его на должность заместителя директора<sup>227</sup>.

Эволюция взглядов Хейвела отразилась в многочисленных публикациях. Так, его первыми книгами становятся два путеводителя, призванные познакомить читателей с индийским искусством, традициями и религией – *A handbook to Agra and the Taj, Sikandra, Fatehpur-Sikri and the neighbourhood*<sup>228</sup> (1904) и *Benares, the sacred city: sketches of Hindu life and religion*<sup>229</sup> (1905). В первом из них подробно описываются и анализируются памятники эпохи Великих Моголов, приводится историческая справка, а также делается попытка выявить характерные черты индийского искусства, отделив их от персидского влияния. Во втором – происходит еще большее погружения в культуру страны посредством изучения жизни и обычаев

---

<sup>225</sup> Guha-Thakurta T. *The Making of a New Indian Art Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal*. Cambridge, 1992. P. 151.

<sup>226</sup> Havell E.B. *Some Notes on Indian Pictorial Art* // *The Studio*. 1902. Vol. 27. P. 25–33. URL: <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/14661/edition/17028/content> (дата обращения: 05.04.2025)

<sup>227</sup> Guha-Thakurta T. *The Making of a New Indian Art Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal*. Cambridge, 1992. P. 155.

<sup>228</sup> Havell E.B. *A handbook to Agra and the Taj, Sikandra, Fatehpur-Sikri and the neighbourhood*. New York, 1904. 139 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924024120200/page/n189/mode/2up> (дата обращения: 05.04.2025)

<sup>229</sup> Havell E.B. *Benares, the sacred city: sketches of Hindu life and religion*. London, 1905. 226 p. URL: <https://archive.org/details/benaressacredci01havegoog/page/n248/mode/2up> (дата обращения: 05.04.2025)

индуистов в городе на севере субконтинента, который сейчас известен нам как Варанаси. В 1905 году Хейвел вынужденно покидает Индию, однако не перестает выступать в качестве защитника традиционного искусства. Уже в Лондоне он публикует книгу *Indian sculpture and painting*<sup>230</sup> (1908), где старается реабилитировать индийское искусство в глазах европейцев и опровергнуть распространённые в те времена мнения, называющие южноазиатские памятники «декадентской и выродившейся копией греко-римского прототипа»<sup>231</sup> и «формой художественного кретинизма»<sup>232</sup>. В книге английский историк искусств анализирует образцы скульптуры и живописи с точки зрения индийской философии и эстетики, рассматривает их связь с европейским, китайским и тибетским искусством, а также обрисовывает современную картину художественной жизни, в том числе критикует Рави Варму и других художников «вестернизированного» направления и говорит о возрождении индийской живописи в работах Обониндронатха Тагора. Все эти тезисы находят еще большее развитие в следующей книге Хейвела *The Ideals of Indian Art* (1911)<sup>233</sup>, где наиболее полно раскрываются его основные взгляды на индийское искусство. Например, именно в этой работе искусствовед подробно анализирует концепцию «божественного идеала» – духовную силу, общую для всех школ индийской религиозной мысли, которую современные исследователи сравнивают с категорией абсолютного духа в философской системе Гегеля<sup>234</sup>. Также в этом можно найти немало сходств с идеями религиозно-просветительного общества Брахмо Самадж и интеллектуального течения неоиндуизма, члены которых стремились реформировать индуизм на

<sup>230</sup> Havell E.B. *Indian sculpture and painting*. London, 1908. 288 p. URL: <https://archive.org/details/indiansculpture00have/page/n510/mode/1up> (дата обращения: 05.04.2025)

<sup>231</sup> Havell E.B. *Indian sculpture and painting*. London, 1908. P. 6. URL: <https://archive.org/details/indiansculpture00have/page/n510/mode/1up> (дата обращения: 05.04.2025)

<sup>232</sup> Havell E.B. *Indian sculpture and painting*. London, 1908. P. 6. URL: <https://archive.org/details/indiansculpture00have/page/n510/mode/1up> (дата обращения: 05.04.2025)

<sup>233</sup> Havell E.B. *The Ideals of Indian Art*. New York, 1911. 188 p. URL: <https://archive.org/details/idealsofindianar00have/page/187/mode/1up> (дата обращения: 05.04.2025)

<sup>234</sup> Кузина Е.О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. / Кузина Елизавета Олеговна. Москва, 2024. С. 34.

гуманистических и монотеистических основаниях. Так, по мнению Хейвела, искусство Индии тесно связано с религией и философией, что обуславливает равнодушие индийских художников к материальному и их стремление к духовному: «Индийское искусство не озабочено сознательным стремлением к красоте как к вещи, достойной того, чтобы к ней стремились ради нее самой: его главное стремление всегда направлено на реализацию идеи достижения конечного в бесконечном, на неизменную убежденность в том, что благодаря постоянным усилиям выразить духовное начало всей земной красоты человеческий разум будет впитывать все больше и больше совершенной красоты божественности»<sup>235</sup>. Хейвел предлагает своим читателям метафизический взгляд на искусство, ориентированный не на внешний вид объектов, воспринимаемый человеческими органами чувств, а на духовное зрение. Искреннюю увлеченность искусствоведа этой стороной индийской эстетики, мистицизмом и тантрическими культами связывают с его знакомством с другим идеологом национального индийского искусства Маргарет Элизабет Нобль, наиболее известной как сестра Ниведита.

Она родилась в 1867 году в городе Данганнон в Ирландии в семье священника, в связи с чем с раннего детства участвовала в обсуждении теологических вопросов<sup>236</sup>. После ранней смерти отца, заботу о Маргарет и её сестре взял на себя их дед по материнской линии, один из пионеров движения за свободу Ирландии. Вероятно, эти обстоятельства оказали значительное влияние на характер девочки и сформировали её основные убеждения. Не достигнув и тридцати лет она стала активным членом группы «Свободная Ирландия», печатала статьи в газетах, смело выступала в поддержку законопроекта о самоуправлении Ирландии, а также интересовалась широким кругом социальных вопросов и общалась со многими английскими интеллектуалами своего времени. Так, Маргарет Нобль вошла в известный

<sup>235</sup> Havell E.B. The Ideals of Indian Art. New York, 1911. P. 32. URL: <https://archive.org/details/idealsofindianar00have/page/187/mode/1up> (дата обращения: 05.04.2025)

<sup>236</sup> Som R. Margot: Sister Nivedita of Vivekananda. New Delhi, 2017. P. 20.

лондонский клуб «Сезам», который часто посещали Джордж Бернард Шоу, Томас Генри Гексли и другие ученые и литераторы<sup>237</sup>. На заседаниях клуба обсуждалась политика, литература, этика, но больше всего внимания уделялось вопросом образования. Последнее стало для Маргарет делом жизни, которому она посвятила более двадцати лет. Начав карьеру в качестве рядового учителя, благодаря педагогическому таланту, она смогла основать свои собственные учебные заведения – «Школу Кингсли Мид» и «Школу Рёскина»<sup>238</sup>. В них применялись передовые методы обучения, особенно принципы, разработанные швейцарским педагогом Иоганном Генрихом Песталоцци и его учеником Фридрихом Фрёбелем в духе идей романтизма, утверждающие особую важность дошкольного образования, построенного на уникальных потребностях и способностях детей.

В 1895 году Маргарет Нобль попала на встречу с индийским философом, религиозным реформатором и неоиндуистом Свами Вивеканандой (1863 – 1902), который был учеником знаменитого гуру Рамакришны (1836 – 1886)<sup>239</sup>. Исток веры, по мнению этого философа, связан самой древней религией Индии – ведийской, которая способна поглощать и ассимилировать другие секты и культы. Вивекананда в своих выступлениях и статьях уравнивает индуизм с другими мировыми религиями, показывает его «широкие возможности духовного, этического и социального совершенствования личности, а через неё – общества. Для соотечественников этот образ призван служить опорой в духовном и социальном возрождении, а для мира – обоснованием непреходящей ценности индуистской традиции и религии, у которой вполне можно учиться вере, духовности и всеобщей терпимости»<sup>240</sup>. Это виденье индуизма оказалось чрезвычайно привлекательным для мировой аудитории, увлекло оно и Маргарет Нобль,

<sup>237</sup> Som R. Margot: Sister Nivedita of Vivekananda. New Delhi, 2017. P. 21.

<sup>238</sup> Som R. Margot: Sister Nivedita of Vivekananda. New Delhi, 2017. P. 21.

<sup>239</sup> Som R. Margot: Sister Nivedita of Vivekananda. New Delhi, 2017. P. 14.

<sup>240</sup> Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб, 2022. С. 411.

которая со временем начала все больше интересоваться учением и все теснее общаться с Вивеканандой. Её успехи в преподавательской деятельности впечатлили философа, который в 1898 году сподвиг Маргарет на путешествие в Индию для организации школы и распространения образования среди девочек: «Позвольте мне откровенно сказать вам, что теперь я убежден, что у вас большое будущее в работе на благо Индии. Нам нужен был не мужчина, а женщина — настоящая львица — для работы на благо индийцев, особенно женщин. Индия пока не может производить великих женщин, ей приходится заимствовать их у других народов»<sup>241</sup>. По прибытии в Индию Маргарет Нобль была посвящена в брахмачарьи и получила имя Ниведита, что означает «посвященная»<sup>242</sup>.

Её основным делом на субконтиненте, конечно, стало распространение учения Вивекананды и организация школы для девочек в Калькутте, однако не меньшую роль сестра Ниведита сыграла и в движении за независимость, особенно после 1905 года, когда она начала оказывать явную финансовую и материальную поддержку радикальным лидерам, например Ауробиндо Гхошу<sup>243</sup>. В своих литературных трудах, таких как *Kali the Mother*<sup>244</sup> (1900), она пыталась придать национально-освободительному движению необходимую религиозную образность и узнаваемую иконографию, представив в образе Шивы «идеал мужественности, воплощение Божества»<sup>245</sup>, а в Кали — «Вечное Материнство»<sup>246</sup>. Помимо этого, сестра Ниведита

---

<sup>241</sup> The Complete Works of Swami Vivekananda. Vol. 7. / The Complete Works of Swami Vivekananda. Mayavati Memorial Edition. 3 ed. 9 vols. Mayavati, 1947. P. 440. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.47041> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>242</sup> Som R. Margot: Sister Nivedita of Vivekananda. New Delhi, 2017. P. 12.

<sup>243</sup> Guha-Thakurta T. The Making of a New Indian Art Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal. Cambridge, 1992. P. 171.

<sup>244</sup> The Complete Works of Sister Nivedita. Vol. 1. / The Complete Works of Sister Nivedita. 150th Birth Anniversary Edition. 5 vols. Kolkata, 2016. P. 471 — 517. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs01advi> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>245</sup> The Complete Works of Sister Nivedita. Vol. 1. / The Complete Works of Sister Nivedita. 150th Birth Anniversary Edition. 5 vols. Kolkata, 2016. P. 481. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs01advi> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>246</sup> The Complete Works of Sister Nivedita. Vol. 1. / The Complete Works of Sister Nivedita. 150th Birth Anniversary Edition. 5 vols. Kolkata, 2016. P. 483. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs01advi> (дата обращения: 06.04.2025)



утверждала, что искусство является важнейшим средством выражения национальной самобытности, наглядным отражением «осознания собственного единства и взаимосвязи между различными частями единого организма»<sup>247</sup>. Находясь под влиянием Хейвела, она указывала на самобытность и уникальность индийского искусства, его независимость от греческих образцов<sup>248</sup>, а также видела в нем непрерывную развивающуюся живую традицию. Но вместе с этим сестра Ниведита не отказывалась и от реализма, который считала признаком универсального искусства, предлагая индийским художникам «добавить к своей собственной [национальной] манере технические знания Европы»<sup>249</sup>. Так, помимо многочисленных отзывов о работах Обониндронатха Тагора, Нандалала Боса, Ошита Кумара Халдара<sup>250</sup>, она писала и о французских художниках Пьере Сесиле Пюви де Шаванне (1824 – 1898), Жане-Франсуа Милле (1814 – 1875) и Жюле Бретоне (1827 – 1906), подчеркивая в их работах «национальный порыв»<sup>251</sup> и «плодовитую и мощную великую идею, готовую <...> вести новые поколения к новым неизведанным высотам»<sup>252</sup>. Сестра Ниведита оказала влияние не только на индийское искусство, но и на японское, помогая в переводе на английский язык книги ученого и историка искусств Оакура Какудзо *The Ideals of the*

<sup>247</sup> The Complete Works of Sister Nivedita. Vol. 3. / The Complete Works of Sister Nivedita. 5 vols. Kolkata, 2014. P. 4. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs03advi/page/n7/mode/1up> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>248</sup> Типичным для этого времени был подход индолога Винсента Артура Смита (1843 – 1920) или археолога Альберта Грюнведеля (1856 – 1935), которые опираясь на анализ буддийских скульптур в Гандхаре, утверждали, что классическая Греция была источником всего великого искусства, включая искусство Индии.

<sup>249</sup> The Complete Works of Sister Nivedita. Vol. 3. / The Complete Works of Sister Nivedita. 5 vols. Kolkata, 2014. P. 9. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs03advi/page/n7/mode/1up> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>250</sup> Написание имени воспроизводится по работам И.И. Шептуновой (См.: Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2016. С. 15.)

<sup>251</sup> The Complete Works of Sister Nivedita. Vol. 3. / The Complete Works of Sister Nivedita. 5 vols. Kolkata, 2014. P. 92. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs03advi/page/n7/mode/1up> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>252</sup> The Complete Works of Sister Nivedita. Vol. 3. / The Complete Works of Sister Nivedita. 5 vols. Kolkata, 2014. P. 92. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs03advi/page/n7/mode/1up> (дата обращения: 06.04.2025)

*East: With Special Reference to the Art of Japan*<sup>253</sup> (1903), который посетил Индию в 1902 году для встречи со Свами Вивеканандой<sup>254</sup>. Она не только привнесла в текст индуистскую идеологию и высокопарную викторианскую риторику, но и написала обширное введение, в котором назвала Оакура «Уильямом Моррисом своей страны»<sup>255</sup>.

Это заявление вполне можно назвать справедливым, поскольку он, находясь под влиянием идей своего учителя, американского философа Эрнеста Франциско Феноллозы (1853 – 1908), активно поддерживал национальные ремесла и традиционные школы живописи – Кано, Римпа, Тоса, которые в противопоставление стилю *ёга* обозначил как *нихонга* («японская картина»)<sup>256</sup>. Некоторое время искусствовед был главой Токийской школы изящных искусств и старался бороться с безжизненным консерватизмом в искусстве и подражанием европейской живописи, а в 1898 году с несколькими знакомыми художниками основал независимое учебное заведение – Академию японского искусства Нихон Бидзюцуин<sup>257</sup>, в которой, как и в Калькуттской художественной школе, много внимания уделялось ремеслам: созданию изделий из лака, металла и фарфора<sup>258</sup>. Помимо этого, Оакура совершил множество зарубежных поездок: четыре раза посещал Китай в 1893, 1906, 1908 и 1912 годах для изучения китайского искусства и больше года прожил в Индии<sup>259</sup>. Во время визита на субконтинент он посетил и Калькутту,

<sup>253</sup> Kakuzo O. *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan*. London, 1905. – 244 с.

<sup>254</sup> Rosenfield J. Okakura Kakuzō and Margaret Noble (Sister Nivedita): A Brief Episode. // *Review of Japanese Culture and Society*. 2012. Vol. 24. P. 58–69. URL: <http://www.jstor.org/stable/42801041> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>255</sup> *The Complete Works of Sister Nivedita*. Vol. 3. / *The Complete Works of Sister Nivedita*. 5 vols. Kolkata, 2014. P. 38. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs03advi/page/n7/mode/1up> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>256</sup> Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Оакура Какудзо. М., 2016. С. 65.

<sup>257</sup> Banerji D. *The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*. New Delhi, 2010. P. 39.

<sup>258</sup> *The Complete Works of Sister Nivedita*. Vol. 3. / *The Complete Works of Sister Nivedita*. 5 vols. – Kolkata, 2014. P. 38. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs03advi/page/n7/mode/1up> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>259</sup> Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Оакура Какудзо. М., 2016. С. 48.

где близко сошелся не только с сестрой Ниведитой, но и с семьей Тагоров<sup>260</sup>, оказав значительное влияние на Обониндронатха Тагора и художников Бенгальской школы искусств. Как упоминалось ранее, именно в этой поездке Окакура закончил знаменитую книгу *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan* (1903)<sup>261</sup>, где изложил свои основные тезисы.

Это произведение, как и другие программные труды Окакура, (*The Awakening Of Japan*<sup>262</sup> (1904); *The Book Of Tea*<sup>263</sup> (1906)) написано на английском языке, поскольку свои сочинения он предназначал в том числе и для западного читателя. Ни одна из книг Окакура не является искусствоведческой в привычном нам смысле этого слова. Так, «Идеалы Востока» представляют собой скорее эстетико-политическую программу, в основу которой положено утверждение о том, что способность к творческому переосмыслению и приспособлению к нуждам собственной культуры иноземных элементов является отличительной чертой японцев. Окакура называет Японию «музеем азиатской цивилизации», в котором с одной стороны сохранились шедевры индийского и китайского искусства, некогда привезенные в эту страну, а с другой – наиболее полно развились заимствованные у соседей художественные тенденции<sup>264</sup>. Так, согласно воззрениям искусствоведа, Япония должна была стать во главе возрождающейся Азии, так как именно она является хранительницей древнего наследия, ведь обновление, по его мнению, должно прийти из прошлого: «Мы интуитивно догадываемся, что секрет нашего будущего лежит в нашей истории, и наощупь, подобно слепым, пытаемся найти этот ключ...»<sup>265</sup>. Помимо этого, Окакура подобно Хейвелу и сестре Ниведите рассуждает о «духовности» японского искусства, воспринимая эту категорию как

<sup>260</sup> Banerji D. The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. New Delhi, 2010. P. 41.

<sup>261</sup> Kakuzo O. The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan. London, 1905. 244 с.

<sup>262</sup> Kakuzo O. The Awakening Of Japan. New York, 1904. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.52308> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>263</sup> Kakuzo O. The Book Of Tea. New York, 1919. 160 p. URL: <https://archive.org/details/bookoftea00okakiala> (дата обращения: 06.04.2025)

<sup>264</sup> Kakuzo O. The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan. London, 1905. P. 7.

<sup>265</sup> Kakuzo O. The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan. London, 1905. P. 243.

исключительно восточную добродетель<sup>266</sup>. Это можно объяснить тем, что в эпоху особой популярности таких понятий как «дух времени» (*Zeitgeist*) нации, культуры и расы рассматривались с точки зрения их уникальной сущности<sup>267</sup>. Постепенно это привело к сложению образов «духовного чувственного» Востока и «материалистического разумного» Запада. И несмотря на то, что изначально такая дихотомия являлась не столько продуктом культуры Азии, сколько результатом романтизированных европейских стереотипов, в начале XX века она вместе с воззрениями Оакура послужила толчком для единения азиатских народов в борьбе против европейских колонизаторов, легла в основу ультранационалистического движения «паназиатизма», а в будущем была использована в качестве предлога для японского экспансионизма в Азии и вступлении этой страны во Вторую мировую войну.

В работах и карьере искусствоведа Оакура Какудзо можно найти немало параллелей с его индийским коллегой Анандой Кентишем Кумарасвами. Эта схожесть в первую очередь выражается в их роли основоположников исторического изучения национального искусства Японии и Индии, благодаря которым были выявлены основные этапы развития живописи, скульптуры и архитектуры этих стран, а также сформулирована их идейная и методологическая база. Кумарасвами родился на Цейлоне (Шри-Ланка) в семье тамильского философа Муту Кумарасвами и англичанки Элизабет Биби<sup>268</sup>. Из-за ранней смерти отца большую часть своего детства и юности он провел за границей, получая образование в престижных английских учебных заведениях – колледже Уайтклиф и Лондонском университете, где его особенно увлекала геология. Именно в качестве геолога в возрасте чуть более 20 лет он вернулся на Цейлон, где смог добиться значительных успехов

<sup>266</sup> Kakuzo O. *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan*. London, 1905. P. 169.

<sup>267</sup> Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*. Cambridge, 1995. P. 263.

<sup>268</sup> Коротчикова П. В. Ананда К. Кумарасвами (1877-1947) как историк и теоретик искусства: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Коротчикова Полина Викторовна. Москва, 2016. С. 24.

в изучении минералов и стать директором Минералогической службы. Параллельно с этим Кумарасвами проявляет себя как пылкий публицист, создавая многочисленные эссе и статьи, такие как *Borrowed Plumes* (1905), в которых критикует излишнее увлечение сингалов европейской культурой, одеждой и образом жизни. Интерес к быту своих предков, искренняя увлеченность национальными ремеслами и исчезающими под натиском промышленной революции традициями является следствием близкого знакомства будущего искусствоведа с идеалами движения «Искусства и ремесла», которое произошло благодаря семье его первой жены Этель Патридж, в будущем известной ткачихи, чей отец был ремесленником, а брат – членом гильдии ремесленников, основанной Чарльзом Робертом Эшби (1863 – 1942)<sup>269</sup>. Последний написал предисловие к монографии Кумарасвами *Mediaeval Sinhalese Art* (1908)<sup>270</sup>, отпечатанной в Англии на ручном прессе, «которым некогда пользовался покойный Уильям Моррис»<sup>271</sup>. В ней искусство Цейлона рассматривается как часть искусства Индии, при этом особое внимание уделяется ностальгии по чистоте средневековой культуры, которая по мнению автора сохранялась на острове вплоть до конца XVIII века. Именно изучение и понимание этой культуры в представлениях Кумарасвами должно проложить путь к возрождению национальных традиций.

Находясь в Англии в период между 1907 и 1909 годами, он продолжает изучать проблемы, затронутые в его первой монографии. Так, искусствовед публикует статьи и брошюры, в которых поддерживает индийское национально-освободительное движение и выявляет его основные цели и

---

<sup>269</sup> Коротчикова П. В. Ананда К. Кумарасвами (1877-1947) как историк и теоретик искусства: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Коротчикова Полина Викторовна. Москва, 2016. С. 26.

<sup>270</sup> Coomaraswamy A. K. *Mediaeval Sinhalese Art*. New York, 1956. 416 p. URL: <https://archive.org/details/mediaevalsinhale0000coom/page/16/mode/1up?view=theater> (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>271</sup> Coomaraswamy. Volume III. *His Life and Work*. /By Roger Lipsey. Princeton, 1977. P. 259. URL: <https://archive.org/details/coomaraswamy0003coom/page/n9/mode/2up> (дата обращения: 10.04.2025)

задачи<sup>272</sup> (*The Deeper Meaning of the Struggle* (1907)), рассуждает о духовности индийского искусства и первообразе, «платоновской идее», положенной в его основу<sup>273</sup> (*The Aims of Indian Art* (1908)), а также включается в дискуссию о греческом влиянии на индийское искусство и доказывает уникальность южноазиатских памятников (*The Influence of Greek on Indian Art* (1908)). В этот же период выходит и его вторая книга *The Indian Craftsman*<sup>274</sup> (1909), посвященная развитию ремесел в Индии и на Цейлоне и их связи с философией и религией, в которой явно чувствуется увлеченность Кумарасвами идеями Уильяма Морриса и других членов движения «Искусства и ремесла». Помимо этого, искусствовед поддерживает тесные связи с художественным критиком Роджером Элиотом Фраем (1866 – 1934), искусствоведом Эрнестом Бинфилдом Хейвелом и живописцем Уильямом Ротерштайном (1872 – 1945), вместе с которыми работает над признанием образцов индийского искусства не менее значимыми и великими, чем европейские памятники<sup>275</sup>, а также основывает в 1910 году в Лондоне знаменитое Индийское общество для поддержки южноазиатского искусства<sup>276</sup>.

Следующий период творчества Кумарасвами еще более тесно связан с национально-освободительным движением в Индии, куда он совершил

<sup>272</sup> Coomaraswamy A. K. *Essays In National Idealism*. Colombo, 1909. P. 1. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.280021/page/n15/mode/1up?view=theater> (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>273</sup> Coomaraswamy A. K. *Essays In National Idealism*. Colombo, 1909. P. 17. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.280021/page/n15/mode/1up?view=theater> (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>274</sup> Coomaraswamy A. K. *The Indian Craftsman*. London, 1909. 130 p. URL: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ignca.gov.in/Asi\\_data/23050.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ignca.gov.in/Asi_data/23050.pdf) (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>275</sup> Апофеоза их борьба достигла в 1910 году, когда после лекции Эрнеста Бинфила Хейвела в Королевском обществе искусств об индийской культуре английский чиновник и писатель Джордж Бирдвуд заявил, что в Индии нет изящных искусств. После инцидента в газете *The Times* (28 февраля 1910 г.) было опубликовано письмо опровергающее это высказывание, которое подписали тринадцать английских художников и критиков. (Guha-Thakurta T. *The Making of a New Indian Art Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal*. Cambridge, 1992. P. 165.)

<sup>276</sup> Коротчикова П. В. Ананда К. Кумарасвами (1877-1947) как историк и теоретик искусства: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Коротчикова Полина Викторовна. Москва, 2016. С. 28.

несколько поездок между 1909 и 1913 годами<sup>277</sup>. Это обстоятельство нередко соотносят со сближением искусствоведа с семьей Тагоров, в доме которых он останавливался при посещении Калькутты. Уже в 1912 году Кумарасвами публикует сборник статей *Art and Swadeshi*<sup>278</sup>, в котором не только раскрывает свои взгляды на национальное искусство и его связь с политическими программами, такими как *свадешии*, но и рассуждает о современной индийской культуре, в частности о поэмах Рабиндраната Тагора, произведениях его племянника Обониндронатха Тагора и других калькуттских художников. Новое национальное искусство в работах Кумарасвами нередко противопоставляется картинам живописцев «вестернизированного» направления, особенно Рави Вармы, которые критикуются за излишнюю сентиментальность, натуралистичность и театрализованность, хотя искусствовед и отмечает их национальную направленность: «Наградой Рави Варме за выбор индийских сюжетов стало то, что он в какой-то степени оказал поистине национализирующее влияние; но если бы он был еще и настоящим художником с богатым воображением, это влияние было бы в десять раз глубже и значительнее»<sup>279</sup>.

Нельзя не отметить и работу Кумарасвами по классификации образцов индийской живописи, а также формировании представлений об этапах развития искусства на субконтиненте. Так, в главах *On Mughal and Rajput Painting*<sup>280</sup> и *Night Effects in Indian Pictures*<sup>281</sup> из сборника *Art and Swadeshi*

<sup>277</sup> Коротчикова П. В. Ананда К. Кумарасвами (1877-1947) как историк и теоретик искусства: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Коротчикова Полина Викторовна. Москва, 2016. С. 28.

<sup>278</sup> Coomaraswamy A. K. *Art And Swadeshi*. Madras, 1912. 150 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.201377/page/n3/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>279</sup> Coomaraswamy A. K. *Essays In National Idealism*. Colombo, 1909. P. 78. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.280021/page/n15/mode/1up?view=theater> (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>280</sup> Coomaraswamy A. K. *On Mughal and Rajput Painting* // *Art and Swadeshi*. Madras, 1912. P. 74–89. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.201377/page/n3/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>281</sup> Coomaraswamy A. K. *Night Effects in Indian Pictures* // *Art and Swadeshi*. Madras, 1912. P. 90–93. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.201377/page/n3/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

(1912) искусствовед выявляет школы индийской живописи, в последующих статьях уточняет некоторые стилистические и иконографические проблемы южноазиатского искусства, а в 1913 году публикует книгу *The Arts and Crafts of India and Ceylon*<sup>282</sup>, где приводит хоть и краткий, но комплексный анализ буддийской, индуистской и могольской скульптуры, живописи и архитектуры, а также памятников декоративно-прикладного искусства. Эти исследования нашли свое окончательное выражение в двухтомной монографии *Rajput painting*<sup>283,284</sup> (1916), в которой Кумарасвами последовательно классифицирует в соответствии с периодом и стилем практически неизвестные до этого миниатюры Раджастхана и Пенджаба, стилистически связывает их с росписями пещерного комплекса Аджанта, а также отмечает их религиозную направленность, отличающую эти произведения от более светского могольского искусства. Параллельно с изучением южноазиатских памятников Кумарасвами собирает богатую коллекцию индийского искусства, которую мечтает превратить в национальный музей, однако не успевает воплотить эти планы в жизнь. После начала Первой мировой войны искусствовед, отказавшийся служить в британской армии, переезжает в США и становится куратором индийской секции Бостонского музея изобразительных искусств, где также обретает свой новый дом и его обширная коллекция<sup>285</sup>.

В работах идеологов индийского искусства начала XX века можно найти немало схожих черт. В первую очередь стоит отметить их увлечение национальным искусством и стремление к его систематическому изучению, которое изначально нередко было вдохновлено приверженностью идеалам движения «Искусства и ремесла». Кроме того, каждый из упомянутых

<sup>282</sup> Coomaraswamy A.K. *The Arts and Crafts of India and Ceylon*. London, 1913. 255 p. URL: <https://archive.org/details/artscraftsofind00coom/page/n395/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>283</sup> Coomaraswamy A.K. *Rajput Painting. Volume I. Text*. Oxford, 1916. 83 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.93924> (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>284</sup> Coomaraswamy A.K. *Rajput Painting. Volume I. Plates*. Oxford, 1916. – 166 p. URL: <https://archive.org/details/rajputpainting2coom/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

<sup>285</sup> Коротчикова П. В. Ананда К. Кумарасвами (1877-1947) как историк и теоретик искусства: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Коротчикова Полина Викторовна. Москва, 2016. С. 31.



искусствоведов стремился доказать значимость южноазиатских памятников, поставить их в один ряд с произведениями европейского искусства, показав при этом особый путь развития культуры Востока, которая имела свои собственные эстетические ориентиры и не зависела от греческих прототипов. Чтобы объяснить стилистические и иконографические особенности индийской скульптуры, живописи и архитектуры Хейвел, сестра Ниведита и Кумарасвами погружались в историю, религии и философию страны, что в свою очередь послужило основанием для сложения стереотипа о «духовности» и «умозрительности» южноазиатского искусства, которое противопоставлялось «материалистическим», ориентированным на внешние формы европейским произведениям. Параллельно с этим похожие процессы происходили и в других странах Востока, в частности в Японии, что во многом сблизило азиатские народы, стремившиеся к объединению ради борьбы за независимость. Так, многие идеи японского искусствоведа Окакура Какудзо были заимствованы идеологами индийского искусства, последние в свою очередь сыграли значительную роль при написании и публикации его книги *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan* (1903). Все эти особенности отразились в работах индийских художников этого времени, особенно Обониндронатха Тагора, о чем и пойдет речь в следующей части исследования.

### **3.3 Становление живописи в «индийском стиле» в работах Обониндронатха Тагора**

Пожалуй, одним из наиболее ярких и влиятельных индийских мастеров конца XIX – начала XX века можно назвать Обониндронатха Тагора (1871 – 1951), чье творчество легло в основу представлений о национальном искусстве на субконтиненте и смогло в корне изменить мнения современников о южноазиатских художниках: «Он спас страну от греха самоуничижения. Он поднял её из глубин унижения и вернул ей почетное положение, которое

принадлежало ей по праву. Он заслужил для Индии признание её вклада во все, что есть у человечества. Новая эра наступила для Индии благодаря переосмыслению самой себя, пробуждению её художественного сознания»<sup>286</sup>.

Учитывая масштаб личности этого художника, нетрудно догадаться, что первые попытки составления его биографии и анализа художественного наследия начались довольно рано. Так, в честь семидесятилетия Обониндронатха был выпущен специальный номер журнала *The Visva-Bharati Quarterly* (1942)<sup>287</sup>, в котором не только приводились воспоминания учеников и друзей мастера, а также были опубликованы несколько статей с периодизацией его творчества, написанные Бенобебахари Мукерджи, Стеллой Крамриш и Мукулом Дейем, благодаря которым мы знаем основные вехи биографии художника. Согласно этим материалам, Обониндронатх Тагор родился в окрестностях Джорасанко в северной части Калькутты в уважаемой и влиятельной семье, которая получила свою известность во многом благодаря Дароканатху Тагору<sup>288</sup> (1794 – 1846) – крупному индийскому промышленному предпринимателю начала XIX века и соратнику Раммохана Рая. Родители, Гунендранат Тагор и Саудамини Деви, отправили мальчика в Санскритский колледж в Калькутте, где помимо изучения индуизма, восточной философии, древней индийской истории и древних индийских языков, он также приобретал навыки рисования, беря уроки у своего одноклассника Анукула Чаттерджи<sup>289</sup>. Большое влияние на него оказывала и семья, члены которой на протяжении веков покровительствовали искусству, музыке и театру, занимались образованием, создавали общественные организации, а также имели культурные и деловые связи со странами Европы, преимущественно с

<sup>286</sup> Abanindra number. Edited By K. R. Kripalani // *The Visva-Bharati Quarterly*. – 1942. – Vol. VIII. Parts I & II, May—Oct. P. 7.

<sup>287</sup> Abanindra number. Edited By K. R. Kripalani // *The Visva-Bharati Quarterly*. 1942. Vol. VIII. Parts I & II, May—Oct. 194 p.

<sup>288</sup> Написание имени воспроизводится по работам Т.Г. Скороходовой (См.: Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб., 2008. С. 69).

<sup>289</sup> Tagore A. Jorasankor Dhare. Kolkata, 1944. P. 119. URL: [https://archive.org/details/bub\\_man\\_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up](https://archive.org/details/bub_man_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up) (дата обращения: 02.05.2025)

Англией. Рабиндранат Тагор, дядя будущего художника, был известным индийским писателем, поэтом, композитором и общественным деятелем, а его старший брат Гаганендранатх Тагор и сестра Сунаяни Деви занимались живописью. В 1890-е годы, чтобы развить свои художественные способности, Обониндронатх начал брать частные уроки у европейских мастеров. Так, установлено, что приемам работы с пастелью художник обучался у итальянца Олинто Гиларди (1848 – 1930) (Ил. 76), а навыкам работы маслом – у английского художника Чарльза Палмера<sup>290</sup>. Исследователям известно не так много работ этого периода, среди них преимущественно выделяют небольшие карандашные наброски, портрет молодого Рабиндраната Тагора, выполненный пастелью (около 1893 г.) (Ил. 77), а также иллюстрации для журнала *Sadhana*, поэмы Диджендронатха Тагора<sup>291</sup> (1840 – 1926) «Свапнапраяана» (*Svapnaprayana*), поэмы Рабиндраната Тагора «Бимбавати» (*Bimbavati*) (Ил. 78) и стихотворной драмы «Читрангада». Всех их отличает использование светотеневой моделировки и штриховки, а также склонность к мягкой приглушенной цветовой палитре и некоторая романтизация образов.

Первые предпосылки в творчестве Тагора к отказу от приемов европейской академической живописи и созданию «индийского стиля» можно обнаружить в 1890-х годах. По собственному признанию Обониндронатха, большое влияние на него оказала переписка с знакомой его прадеда Нагендраната Тагора (1829 – 1858) англичанкой Фрэнсис Мартиндейл, которая прислала ему несколько рукописных иллюстрированных листов с «ирландскими мелодиями»<sup>292</sup>. В книге индийской исследовательницы Тапати Гуха-Тхакурты *Abanindranath, Known and Unknown: The Artist Versus the Art of*

<sup>290</sup> Guha-Thakurta T. *The Making of a New Indian Art Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal*. Cambridge, 1992. P. 230.

<sup>291</sup> Написание имени воспроизводится по работам Т.Г. Скороходовой (См.: Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии). СПб, 2008. С. 229).

<sup>292</sup> Tagore A. Jorasankor Dhare. Kolkata, 1944. P. 123. URL: [https://archive.org/details/bub\\_man\\_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up](https://archive.org/details/bub_man_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up) (дата обращения: 02.05.2025)

*His Times* (2009) приводится изображение одного из них<sup>293</sup> (Ил. 79): в центре листа размещено три четверостишия из стихотворения английского поэта-романтика Сэмюэля Тейлора Кольриджа (1772 – 1834) «Любовь» (1799), заключенные в декоративную цветочную рамку, которая заканчивается внизу небольшой иллюстрацией, изображающей лирических героев произведения, Женевьеву и её возлюбленного. Подобные рукописные книги были чрезвычайно популярны в Англии в то время благодаря Уильяму Моррису, который вдохновившись средневековыми иллюминированными рукописями в содружестве с другими художниками движения «Искусства и ремесла» начал создавать свои собственные произведения, такие как «Книга стихов» (*A Book of Verse*) (1870) (Ил. 80). Не меньшее впечатление на Обониндронатха произвел подарок отца его невестки Пратимы Деви (1893 – 1969) – набор индийских миниатюр XIX века из Дели<sup>294</sup>. Примерно в это же время родственник художника Балендранат Тагор написал статью «Диллир читрашалика» (Делийская школа искусств) (1895) о миниатюрах Делийской школы для журнала *Bharati*, в которой пытался показать контраст между их художественными свойствами и произведениями мастеров в современной Индии<sup>295</sup>.

Все эти образцы показали Тагору совершенно новый вид искусства с точки зрения масштаба, формата и композиции, который не только согласовывался с возрастающим интересом к национальной культуре, но и отвечал желаниям Обониндронатха отказаться от натуралистической живописи маслом. Первая картина, выполненная под влиянием вышеперечисленных работ – это «Шуклабхисар» (около 1897) (Ил. 81). Она представляет собой небольшую акварель, иллюстрирующую сцену из вайшнавских стихов бенгальского поэта Говинда даса (1535 – 1613).

<sup>293</sup> Guha-Thakurta T. Abanindranath, Known and Unknown: The Artist Versus the Art of His Times. Calcutta, 2009. P. 2.

<sup>294</sup> Tagore A. Jorasankor Dhare. Kolkata, 1944. P. 124. URL: [https://archive.org/details/bub\\_man\\_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up](https://archive.org/details/bub_man_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up) (дата обращения: 02.05.2025)

<sup>295</sup> Banerji D. The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. New Delhi, 2010. P. 10.

Композиция произведения почти полностью смоделирована по мотивам изображений, присланных Фрэнсис Мартиндейл, на что указывает рамка, украшенная цветочным орнаментом, и иллюстрация, вписанная в текст. Сам художник остался недоволен этой работой, поэтому решил пойти в обучение к ремесленнику в надежде изучить местные техники и перенять навыки работы с сусальным золотом<sup>296</sup>.

В следующей серии работ «Кришна-лила» увлечение Обониндронатха национальной культурой и художественным языком миниатюр Моголов и Раджпутов становится все более очевидным. Если живописцы предыдущего поколения показывали свою связь с местными традициями исключительно посредством сюжета произведения, то Тагор помимо этого старался стилизовать и само изображение. Например, в композиции «Лодочник Кришна» (около 1895 – 1897 гг.) (Ил. 82) иллюстрация с вкраплениями сусального золота занимает только половину листа, а в другой половине располагается текст, написанный почерком похожим на насталик и окруженный по контуру тонкой красной линией, что явно свидетельствует о связи с миниатюрами Моголов. А плотное нанесение некоторых красок, специфическая трактовка фигур персонажей и их характерные позы указывают на знакомство Обониндронатха с памятниками раджпутской живописи. В этих работах, хотя и не всегда художественно удачных, можно отследить этап практического освоения традиции, сочетающийся с поисками своего нового стиля, еще не до конца осознанного самим художником («Ожидание»; около 1895 – 1897 гг.) (Ил. 83).

К раннему периоду творчества Обониндронатха относят еще несколько известных произведений, одним из которых является миниатюра «Абхисарика» (около 1900) (Ил. 84), изображающая дух муссонной ночи из лирической санскритской поэмы «Ритусамхара», приписываемой Калидасе. В

---

<sup>296</sup> Tagore A. Jorasankor Dhare. Kolkata, 1944. P. 124. URL: [https://archive.org/details/bub\\_man\\_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up](https://archive.org/details/bub_man_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up) (дата обращения: 02.05.2025)

этой работе Тагор помещает светлую женскую фигуру на плотном темном фоне, что подчеркивает удлинённые пропорции её тела, розовато-зелёные воздушные одежды, изящную позу, а также сближает миниатюру с эфемерной фантазией. Также как и в более ранних работах, художник заключает изображение в сложную декоративную рамку, оттеняющую лаконичную композицию. Несмотря на то, что в этом произведении явно ощущается влияние европейского искусства, её композиция во многом напоминает могольские миниатюры. Например, в Королевской библиотеке в Виндзорском замке хранится несколько похожих женских портретов, на которых изображённая в полный рост героиня стоит на узкой усеянной цветами полоске земли, а большую часть миниатюры занимает плотный однотонный фон (Ил. 85, 86). Характерные черты работы «Абхисарика» – лирическое настроение, стремление к реалистической трактовке лиц персонажей, удлинённые пропорции, стилизация приемов традиционного искусства, приглушенная цветовая гамма – станут негласным стандартом живописи в «индийском стиле», разработанной Обониндронатхом.

Следующий период в творчестве художника, отмеченный его сближением с Хейвелом, влиянием японского искусства и подъёмом национально-освободительного движения, наступает в 1900-е годы. Его формальным началом можно считать уже упоминавшуюся ранее статью Хейвела *Some Notes on Indian Pictorial Art* (1902) в журнале *The Studio*, в которой английский искусствовед открывает миру работы художника и наделяет его ролью хранителя традиций индийского искусства: «Господин Тагор, к счастью, устоял перед искушением воплотить свою художественную индивидуальность в общепринятых европейских формах. В работах школы Моголов он нашел именно тот материал, который помог ему продвинуться в художественном развитии. В то же время он не просто подражает исчезнувшему стилю искусства. Индийский художник, который достаточно силен, чтобы выбрать правильный путь, получает щедрую награду, ибо перед

ним открывается великолепное хранилище неиспользованного материала, которого нет ни в одной другой стране мира»<sup>297</sup>.

Среди работ Тагора этого времени обычно отмечают две миниатюры, в основе которых лежит легенда о вечной и преданной любви Шах-Джахана к своей супруге Мумтаз Махал. В произведении «Строительство Тадж-Махала» (около 1901 г.) (Ил. 87) мастер, хотя еще не совсем уверенно, сочетает типичную композицию миниатюр, традиционное видение масштаба и перспективы со светотеневой моделировкой и некоторыми приемами живописи модерна (игра плоскостных и объемных элементов, четкий абрис фигур персонажей, использование больших цветовых плоскостей, обилие орнамента). Эти же изобразительные средства он использует и в следующем произведении «Кончина Шах-Джахана» (около 1902 г.) (Ил. 88), однако добавляет к ним и другие выразительные элементы.

Композиция миниатюры 1902 года во многом напоминает более раннюю работу: в пространстве, наполненном архитектурными элементами, расположена группа персонажей, детализированный и нагруженный передний план произведения оттеняет лаконичное изображение неба, исполненное градациями одного цвета, на котором ярко выделяется силуэт Тадж-Махала. Однако позы и жесты персонажей делают эту сцену куда более романтизированной, и даже несколько театральной. В центре работы на смертном одре располагается Шах-Джахан. Его угловатое высохшее беззащитное тело завернуто в подоткнутое со всех сторон покрывало, на котором ярко выделяются лишь безвольные старческие руки. Создается ощущение, что все последние силы некогда могучий император вложил в небольшой поворот головы, который позволяет ему увидеть виднеющийся вдалеке мавзолей его любимой супруги. Бессилие и слабость Шах-Джахана еще больше подчеркивается за счет расположившейся у его ног прекрасной и юной дочери Джаханары-бегум. Кажется, будто девушка намеренно

---

<sup>297</sup> Havell E.B. Some Notes on Indian Pictorial Art // The Studio. 1902. Vol. 27. P. 25–33. URL: <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/14661/edition/17028/content> (дата обращения: 05.04.2025)

прикрывает рукой свое лицо, чтобы отец не смог увидеть её слез, которые она украдкой вытирает скомканным платком. Неудивительно, что эту работу Обониндронатх написал под впечатлением от личной трагедии – смерти своей десятилетней дочери, ведь в ней более чем прежде ощущается внутренний порыв и надлом персонажей. Это качество произведений – наполненность эмоциями, стремление выразить «бхаву» – является намеренным творческим актом художника, что подчеркивалось как самим мастером, так и многочисленными исследователями его произведений<sup>298</sup>. Здесь стоит отметить связь Тагора с живописцами предыдущего поколения, особенно Рави Вармой, которые в своих работах также обращались к этим выразительным средствам (театральность и эмоциональность).

На работы Обониндронатха этого периода большое влияние оказало и знакомством художника с Окакуро Какудзо (Тэнсином), который посетил Калькутту в начале 1900-х годов. После своего возвращения на родину японский искусствовед решил отправить в Индию двух художников школы *нихонга* – Ёкояму Тайкана (1868 – 1958) (Ил. 89) и Хисида Сунсё (1874 – 1911) (Ил. 90)<sup>299</sup>. Приехав в 1903 году на шестимесячное обучение, эти два живописца установили тесную связь с Обониндронатхом, что можно заключить из его воспоминаний<sup>300</sup>. Считается, что Тагор научился многим приемам работы кистью и композицией именно у японских живописцев, но наибольшее влияние на него оказала техника размытия туши *моротай*, которую художники *нихонга* ввели в свою практику в этот период (1898 – 1908)<sup>301</sup>. Процесс создания миниатюр у Тагора, работающего в основном в темпере или акварели, во многом напоминал эту практику. Художник писал свои иллюстрации на английской бумаге ручной работы, на которую

<sup>298</sup> Guha-Thakurta T. The Making of a New Indian Art Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal. Cambridge, 1992. P. 243.

<sup>299</sup> Banerji D. The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. New Delhi, 2010. C. 41.

<sup>300</sup> Tagore A. Jorasankor Dhare. Kolkata, 1944. P. 102. URL: [https://archive.org/details/bub\\_man\\_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up](https://archive.org/details/bub_man_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up) (дата обращения: 02.05.2025)

<sup>301</sup> Banerji D. The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. New Delhi, 2010. C. 41.



наносился карандашный набросок и заливался прозрачной краской. Когда вся поверхность листа была покрыта слоем акварели, он отправлялся на просушку, а затем полностью опускался в воду на некоторое время. После высыхания, рисунок опять покрывался прозрачным колером, чьи цвета могли бесконечно варьироваться, и процесс повторялся вновь<sup>302</sup>. Таким образом, предметы и фигуры переставали иметь четкие границы, казались ирреальными, но объемными, а значит Тагор мог дать зрителю представление о пространстве, не прибегая к перспективе. В самом конце, полученное таким способом изображение могло дополнительно усиливаться линией.

В данной технике были написаны все программные произведения художника периода 1900 – 1910-х гг. Среди них можно упомянуть миниатюру «Музыкальный вечер» (около 1905 г.) (Ил. 91), где перед нами предстают несколько человек, которые пьют вино и играют на музыкальных инструментах, сидя на узорной тахте. Композиция работы, состоящая из трех планов, замкнута в небольшом пространстве. Спокойные тона окружающего героев архитектурного убранства служат фоном для более активных цветовых акцентов в драпировке и одежде. Эта цветопись дополнена нежными оттенками золотистого, сиреневого, голубого, в противовес которым положены темные пятна черного и коричневого. Очевидно, что именно цвет становится главным выразительным средством для художника, с помощью которого он стремится передать целый ряд абстрактных идей и эмоций. В этом проявляется еще одно отличие живописи в «индийском стиле» от могольской миниатюры, больше опирающейся на линейное построение изображения, чем на колористическое. Понимание художником цвета также значительно отличается от средневекового. Он старается передать в работах не столько ситуацию, сколько эмоциональный строй, тесно связанный с определенным состоянием окружающей среды. А значит колорит в

---

<sup>302</sup> Tagore A. Jorasankor Dhare. Kolkata, 1944. P. 104. URL: [https://archive.org/details/bub\\_man\\_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up](https://archive.org/details/bub_man_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up) (дата обращения: 02.05.2025)

произведениях художника подчиняется уже не традиционному сочетанию цветов в средневековой миниатюре, а закону реальной жизни цвета в световоздушной среде.

С обострением обстановки внутри страны и укреплением национально-освободительного движения работы Обониндронатха становятся все более патриотичными, отвечая как собственным принципам художника, так и устремлениям всей семьи Тагоров, вставших на путь решительного национального возрождения. В 1905 году во время первого раздела Бенгалии Обониндронатх создает одну из самых известных своих работ «Бхарат Мата» (Мать-Индия) (Ил. 92), которая впоследствии стала символом *свадеши* и борьбы за независимость. На этой миниатюре Индия представлена в виде прекрасной и бесстрастной молодой женщины в светло-оранжевом сари. Героиня, как на могольских портретах, стоит на узкой полоске земли, украшенной лотосами, за ней расположен лаконичный фон, выполненный в градации желтого цвета. Божественная природа изображенной женщины подчеркивается за счет легкого свечения, исходящего от ее тела, нимба над головой и нескольких пар рук, в каждой из которых она держит символы Индии – чётки, ткань, священные рукописи и колосья риса. Обониндронатх не смотря на свое увлечение могольской живописью, представляет Индию в виде индуистской богини, привнося в национально-освободительное движение религиозный подтекст, что предвосхищает будущее отделение от него набожных мусульман.

После 1910 года помимо дальневосточных мотивов в живописи Тагора все более отчетливо проявляется влияние европейского модерна в целом, и прерафаэлитов в частности, при этом чувствуется, что художник не останавливается в своих творческих поисках, стараясь все более радикально исказить и форму, и колорит. Так, в произведениях этого времени ясно прослеживается связь с графическим мастерством английских художников, например, Обри Бёрдслея («Туалет Саломеи» (1893)) (Ил. 93) и Эдварда Бёрн-Джонса («Сидония фон Борк» (1860)) (Ил. 94), что заметно в филигранной

выразительности контурной линии и поэтизации особенной, немного сочиненной атмосферы Востока. Все эти черты проявляются, например, в миниатюре «Тиссаракшита [Тишьяракша], королева Ашоки» (1911) (Ил. 95), где последняя жена императора Маурьев Ашоки изображена перед деревом Бодхи, которое она уничтожила в порыве гнева, позавидовав тому вниманию, которое уделяет ему её муж. Подобные особенности можно проследить во многих миниатюрах Обониндронатха 1910-х годов, таких как аллегорическая работа «Конец путешествия» (около 1913 г.) (Ил. 96) или серия «Актеры и актрисы Бенгалии» (1913 – 1914 гг.) (Ил. 97), произведения из которой исследователи часто сравнивают с японскими гравюрами укиё-э, изображающими актеров театра кабуки, или же с плакатами Анри де Тулуз-Лотрека<sup>303</sup>. Пожалуй, можно сказать, что эти работы стали отправной точкой в отказе Обониндронатха от «индийского стиля живописи», поскольку в дальнейшей творческой карьере художник все чаще будет сосредотачиваться на совершенно иных вызовах и проблемах.

В конце 1910-х годов Тагор постепенно отходит от излишней вычурности в произведениях, отказываясь от выраженных линий в пользу мягких переливов краски. В такой стилистике он пишет несколько серий миниатюр, среди которых есть иллюстрации к театральным постановкам (Ил. 98), изображения птиц и животных (Ил. 99) или же многочисленные пейзажи, написанные под впечатлением от путешествий (Ил. 100). В 1920-е годы тематический репертуар его работ стремительно расширяется, при этом художник начинает постепенно вводить в произведения все больше дальневосточных мотивов и смелых экспериментов с формой. Наиболее заметными работами этого периода считается серия «Маски» (Ил. 101), изображающая портреты актеров бенгальского театра, и иллюстрации к «Тысяча и одной ночи» (Ил. 102), в которых чувствуется возвращение к традиционной миниатюрной живописи. После 1930-х годов, в последний

---

<sup>303</sup> Banerji D. The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. New Delhi, 2010. P. 62.

период своего творчества, Обониндронатх все реже обращается к изобразительному искусству, в основном занимаясь созданием небольших деревянных игрушек, которые он называл *kātum-kutum*<sup>304</sup>. Живописные работы этого времени заметно отличаются от всех его предыдущих произведений своей экспрессивностью, радикальным искажением формы и стремлением к примитивизму, что явно вдохновленно западно-бенгальской пата-читрой (Ил. 103).

Таким образом, можно заключить, что процесс формирования и развития живописи в «индийском стиле»<sup>305</sup>, как называют эти произведения современные исследователи, в творчестве Обониндронатха 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, что может быть вдохновлено знакомством с трудами ведущих искусствоведов его времени, в первую очередь Хейвела, а также революционными настроениями в обществе. 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. Эти обстоятельства позволяют исследователям говорить об «историзме» в работах Тагора и истолковывать их в качестве проекции «ориенталистического духовного образа материалистического Запада»<sup>306</sup>. Ведь 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,

<sup>304</sup> Banerji D. The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. New Delhi, 2010. P. 118.

<sup>305</sup> Термин заимствован из работ Тапати Гуха-Тхакурты (Guha-Thakurta T. The Making of a New Indian Art Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 235) и Каджри Джайн (The Cambridge Companion to Modern Indian Culture. / Ed. Dalmia V. and Sadana R. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 198)

<sup>306</sup> Banerji D. The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. New Delhi, 2010. P. 31.

обращались к эмоциям, воображению и интуиции зрителей, провоцировали на размышления об абстрактных идеалах и морали, однако практически полностью исключали возможность экспериментов со стилем. После 1920-х годов художник постепенно дистанцируется от живописи в «индийском стиле», проявляя больше интереса к форме произведения, нежели к его тематике.

Важно подчеркнуть, что наследие Обониндронатха не ограничивается его художественными произведениями. Большое влияние на культуру Индии оказали многочисленные книги (*Bharat-Shilpa*<sup>307</sup> (1909), *Banglar Brata*<sup>308</sup> (1919)) и статьи художника, особенно публикация *Murti*<sup>309</sup> (1913), в которой Тагор анализирует некоторые шильпашастры, чтобы изучить каноны индуистского искусства и опровергнуть критические замечания европейских искусствоведов о национальных памятниках. Помимо этого, Обониндронатх раскрылся как талантливый учитель и педагог, собрав вокруг себя группу художников, которую ученые впоследствии начнут называть бенгальской школой.

### 3.4. Специфика изобразительного языка художников бенгальской школы и Шантиникетанского художественного движения

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. Рассматривая этот феномен, Тапати Гуха-Тхакурта, одна из известнейших исследовательниц

<sup>307</sup> Tagore A. *Bharat Shilpa*. Surat, 1909. 107 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.252981/mode/2up> (дата обращения: 02.05.2025)

<sup>308</sup> Tagore A. *Banglar Brata*. Kolkata, 1995. 79 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.290108/page/n1/mode/2up> (дата обращения: 02.05.2025)

<sup>309</sup> Tagore A. *Bharatshilpe Murti*. Kolkata, 1947. 31 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.301953/mode/2up> (дата обращения: 02.05.2025)

индийского искусства рубежа XIX и XX века, даже вводит специальный термин «Абанпанти»<sup>310</sup>, которым называет последователей Тагора, чтобы показать насколько в формальном и духовном смысле они были зависимы от своего наставника.

Свою карьеру в образовании художник начал в 1905 году под руководством Хейвелла в качестве учителя живописи в Калькуттской школе искусств, заменив своего старого преподавателя Олинто Гиларди<sup>311</sup>. Его главным приоритетом в это время стало воспитание чувства культурной идентичности в каждом отдельном ученике, которое должно было питать их воображение при создании произведений. Помимо этого, живописец стремился привить своим ученикам индивидуалистическую природу, которая прослеживалась и в его собственном творчестве. Вместо того, чтобы показывать будущим художникам конкретную технику изображения «индийского искусства», он работал над своими собственными картинами, окруженный студентами, которые наблюдали за созданием произведений. А затем, подметив для себя те или иные художественные приемы, они приступали к своим собственным картинам, которые по завершению демонстрировали учителю<sup>312</sup>.

Первыми учениками Обониндронатха Тагора стали Нандадал Бос (1883 – 1966 гг.) и Шурендронатх Гангули<sup>313</sup>. Их работы этого периода демонстрируют явную зависимость от стиля своего наставника, вплоть до увлечения японской гравюрой и техникой размытия туши *моротай*, что заметно, например, в миниатюре Боса, изображающей Арджуну при дворе

<sup>310</sup> Guha-Thakurta T. The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge, 1992. С. 269.

<sup>311</sup> Tagore A. Jorasankor Dhare. Kolkata, 1944. P. 127. URL: [https://archive.org/details/bub\\_man\\_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up](https://archive.org/details/bub_man_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up) (дата обращения: 02.05.2025)

<sup>312</sup> Tagore A. Jorasankor Dhare. Kolkata, 1944. P. 130. URL: [https://archive.org/details/bub\\_man\\_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up](https://archive.org/details/bub_man_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af/page/n139/mode/2up) (дата обращения: 02.05.2025)

<sup>313</sup> Написание имени воспроизводится по работам И.И. Шептуновой (См.: Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2016. С. 15).

царя Вираты (около 1905 г.) (Ил. 104). Позже к ним присоединился и ряд других художников, среди которых можно назвать Ошита Кумара Халдара, члена большой семьи Тагоров, племянника Обониндронатха по материнской линии, Кшитиндронатха Моджумдара<sup>314</sup> (1891 – 1975), Сайлендраната Дейя, Самарендраната Гупту (1887-1964), Сурендранатха Кара (1892 – 1970), Шарода Укил<sup>315</sup> (1888 – 1940) и Карл Венкатаппа<sup>316</sup> (1886 – 1965)<sup>317</sup>. Как раз благодаря этому первому кругу учеников в Калькуттской школе и возникло подобие нового художественного движения, которое впоследствии стали называть бенгальской школой.

Обониндронатх оставался на своем посту вплоть до 1915 года. Однако уже в течение первых лет его преподавания стало очевидно, что, созданная им живопись в «индийском стиле», выходит далеко за пределы учебного заведения. Его настоящим центром стала резиденция Тагоров в Джорасанко, где на южной веранде семейного дома братья Обониндронатх, Гаганендранатх и Сурендранатх (1872 – 1940), известный бенгальский писатель и литературовед, работали и устраивали творческие вечера. Здесь собрались не только ученики Обониндронатха из Калькуттской школы, но и художники-любители, японские мастера, европейские искусствоведы, а также торговцы предметами искусства. Подобные неформальные встречи в конечном итоге убедили Обониндронатха в необходимости создания собственной художественной студии, где он бы смог посвящать все свое свободное время новому движению в живописи, что удалось осуществить лишь в 1915 году, после ухода с должности педагога. Таким образом был создан клуб «Бичитра»,

---

<sup>314</sup> Написание имени воспроизводится по работам И.И. Шептуновой (См.: Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2016. С. 15).

<sup>315</sup> Написание имени воспроизводится по работам И.И. Шептуновой (См.: Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2016. С. 15).

<sup>316</sup> Написание имени воспроизводится по работам И.И. Шептуновой (См.: Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2016. С. 15).

<sup>317</sup> Guha-Thakurta T. The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge, 1992. С. 273.

днем служивший мастерской, а по ночам превращавшийся в площадку для различных мероприятий, таких как выставки или концерты<sup>318</sup>. Именно он стал основой нового художественного движения и на долгие годы закрепил за собой статус мощного и влиятельного центра современной индийской живописи.

Значительное влияние на распространение живописи в «индийском стиле» оказало и Индийское общество восточного искусства, основанное Гаганендранатхом Тагором в Калькутте в 1907 году<sup>319</sup>, которое и обеспечило ей влиятельную институциональную базу посредством организации различных художественных выставок, обучения студентов и публикации высококачественных репродукций в иллюстрированных журналах. Так, например, именно при поддержке Общества в 1916 году в Мадрасе была организована выставка, на которой были представлены художественные произведения членов клуба «Бичитра», привлёкшие к Обониндронатху новых учеников<sup>320</sup>. Ещё одним направлением работы этой организации было участие в проектах Индийского общества в Лондоне по документированию древнеиндийского искусства. В его рамках трое лучших учеников Тагора, Нандалал Бос, Ошит Кумар Халдар и Самарендранат Гупта, были отправлены в качестве сопровождающих британской художницы и мецената Кристианы Херрингем (1852 – 1929) в её исследовательской поездке 1909 – 1911 годов по пещерам Аджанты, где они делали копии буддийских наскальных рисунков, которые позже были выставлены в Хрустальном дворце в Лондоне в 1912 году<sup>321</sup>. Нельзя не упомянуть и роль, которую сыграло Общество в распространении нового индийского искусства в Европе. Под его патронажем

<sup>318</sup> Guha-Thakurta T. The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge, 1992. P. 277.

<sup>319</sup> Guha-Thakurta T. The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge, 1992. P. 277.

<sup>320</sup> Guha-Thakurta T. The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge, 1992. P. 276

<sup>321</sup> Ajanta frescoes: being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves at Ajanta after copies taken in the years 1909-1911/ Ed. Lady Herringham and her assistants. London, New York, 1915. P. 3. URL: <https://archive.org/details/ajantafrescoes00roya/mode/2up> (дата обращения: 13.05.2025)



в 1914 году более двухсот работ представителей бенгальской школы прибыли на свою первую международную выставку в Париже, за которой последовали экспозиции в музее Виктории и Альберта в Лондоне, а также в Чикаго и Токио<sup>322</sup>, что сделало новый стиль чрезвычайно узнаваемым не только за границей, но и у себя дома в Индии. Благодаря этой расширяющейся сети выставок и покровителей, в основном европейских, школа утвердилась в своем статусе самого аутентичного «национального» движения в стране.

Однако, несмотря на широкий круг возможностей, который будто бы открывало использование традиционных восточных техник, именно оно и ограничивало масштабы этой школы, поэтому по большей части в ней стала доминировать тенденция к стилизации, а не инновации, а многие приемы оказались типизированы. Среди них в первую очередь стоит отметить уже не раз упоминавшуюся технику размытия туши *моротай*, благодаря которой картины живописцев бенгальской школы отличались мягкими полупрозрачными тонами, усиливающимися плотными темными пятнами цвета, которые не только задавали работе определенное настроение, но и помогали в передаче зрителю сюжета произведения. Такова одна из ранних миниатюр Нандалала Боса – «Сати» (1908) (Ил. 105), изображающая самосожжение вдовы на погребальном костре мужа. Перед нами предстает коленопреклоненная женщина в молитвенной позе среди тонких языков пламени. Художник здесь весьма близок к миниатюрам Тагора этого же времени – тот же темно-охристый тон, скупость цвета и лаконизм точного рисунка. Тематическое решение произведения также соответствует устремлениям бенгальской школы и демонстрирует романтизированный индуистский идеал женственности.

Акцент на тонком контурировании форм и ритмичном течении линий можно считать еще одной характерной чертой в произведениях последователей Обониндронатха. Наиболее ярко это отразилось в

---

<sup>322</sup> Guha-Thakurta T. The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge, 1992. P. 280.

стилизованном изображении тела и черт лица: в изогнутом и рафинированном абрисе фигур, традиционной позе «с тремя изгибами» трибханга, экспрессивных жестах рук, изгибе высоких бровей, мечтательном выражении в удлинённых глазах с тяжелыми веками. Такие композиции с тонким контурным рисунком, детальным орнаментом и типизированными позами и выражениями лиц можно обнаружить в творчестве Кшитиндронатха Моджумдара. Например, в его миниатюре «Раса-лила» (около 1910 – 1920-х) (Ил. 106), изображающей танец Кришны с его возлюбленной Радхой и другими девушками-пастушками гопи. В этом произведении стилизация формы подчеркивает магическую силу и страсть момента, создавая завораживающий эффект экзотического танца. Безусловно, многие из этих элементов мы можем классифицировать как традиционно индийские, хотя при их анализе не стоит забывать и о значительном влиянии европейского модерна.

И наконец, важно сказать и о воздействии фресок Аджанты на художественный язык живописцев бенгальской школы. Традиционно принято говорить, что именно Бос наиболее подвержен обозначенной тенденции. Однако, при анализе произведений, явно заметно, что многие последователи Тагора, начиная с 1910-х годов включают элементы настенных росписей в свои работы. Это выражается отходом от техники размыва туши *моротай* и обращением к более плотным пятнам цвета и четким контурам, а также изменением палитры в пользу более землистых и ржавых оттенков. Все эти особенности мы можем найти в картине Кшитиндронатха Моджумдара «Шакунтала и царь Душьянта» (около 1910 – 1920-х) (Ил. 107), где томные, вытянутые фигуры, выдержанные в натуральных оттенках, появляются на простом фоне с деревьями и кустарниками. Здесь художник изображает индуистскую мифологическую сцену, взятую из Махабхараты, на которой Шакунтала, дочь мудреца Вишвамित्रы, выросшая в лесной обители своего приемного отца Канвы, поливает растения в саду, в то время как царь Душьянта наблюдает за ней из-за деревьев. Таким образом, выйдя за рамки

могольских, персидских и японских техник, используемых Обониндронатхом, бенгальская школа обогатилась новыми стилистическими решениями и обнаружила ранее забытое «классическое» наследие Индии.

Долгое время, вплоть до конца 1990-х годов, не было принято явно выделять из живописцев бенгальской школы, круг художников, который все-таки смог преодолеть стереотипные приемы живописи в «индийском стиле» и разработать свою индивидуальную манеру. Однако это упущение сумел исправить известный индийский искусствовед и знаток современного искусства Раман Сива Кумар. В 1997 году по случаю 50-летия независимости Индии он курировал выставку «Шантиникетан: создание контекстуального модернизма» в Национальной галерее современного искусства, при подготовке к которой, проведя значительное исследование, выделил внутри Бенгальской школы особую общность живописцев – Шантиникетанское художественное движение<sup>323</sup>, в котором художники не связываются преемственностью стиля, а объединяются исключительно общностью идей. Кумар преодолел сложившуюся в трудах многих историков искусств систему «учитель-ученик» и стал рассматривать живопись этих авторов в соответствии с их стилем, мировоззрением и взглядами на художественную практику. По мнению искусствоведа, движение было сформировано главным образом творчеством Нандалала Боса, Рабиндраната Тагора, Рамкинара Байджа<sup>324</sup> (1906 – 1980) и Беноде Бехари Мукерджи (1904 – 1980), которые составляли своеобразный модернистский дискурс внутри бенгальской школы. Конечно, их работы объединяют похожие художественные практики, многие из которых берут начало в миниатюрах Обониндронатха Тагора, однако стилистически в них нет такой доли типизации, какая присуща другим авторам

<sup>323</sup> Raman S. K. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism.//Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi, 1997. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 02. 2022)

<sup>324</sup> Написание имени воспроизводится по работам И.И. Шептуновой (См.: Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2016. С. 59).

их круга. И даже больше, по мнению Кумара, именно они стали ведущими представителями школы, которым в конечном итоге стали подражать их коллеги. Так, Нандадал и Бенуде Бехари представляли более традиционалистское направление индийской живописи, а Рабиндранат и Рамкинкар формировали новое авангардное искусство. Для описания их творчества Кумар также вводит термин «контекстуальный модернизм», под которым подразумевается движение в культуре колонизированных стран в первой половине XX века, ориентированное на контакт с другими народами, но при этом остающееся глубоко укорененным в истории конкретной нации<sup>325</sup>. По мысли исследователя, деятели искусства, объединенные этим понятием, хотя и довольно часто использовали самобытные сюжеты и местные изобразительные техники, не видели националистический подтекст самоцелью своих произведений, в отличие от художников бенгальской школы, включая его в работы лишь в качестве культурного контекста.

Все эти тезисы легко подтвердить при анализе творчества вышеупомянутых живописцев. Как уже говорилось ранее, свою художественную карьеру Нандадал Бос начал в 1905 году в качестве студента Обониндронатха Тагора в Калькуттской школе искусств. В этот период он активно экспериментировал с живописью в «индийском стиле» и находился под сильным влиянием своего учителя, заимствуя все его приемы, в том числе и технику *моротай*. Однако уже в 1911 году, после путешествия по пещерам Аджанты, художник начинает включать в произведения принципиально новые изобразительные манеры и средства, почерпнутые из монументальных фресок<sup>326</sup>. Так в работе «Партхасаратхи» (1912 г.) (Ил. 108) фигуры значительно укрупнены, по сравнению с миниатюрами Тагора, а изображение строится в основном на выразительности линейно-пластических форм и почти

---

<sup>325</sup> Raman S. K. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism.//Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi, 1997. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 02. 2022)

<sup>326</sup> Шептунова И. И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978. С. 47.

монохромной колористической гамме. К 1915 году раннее увлечение художника живописью в «индийском стиле» постепенно сходит на нет, совпадая с возрастающим отдалением от стиля своего учителя. В этот период на первый план выходит интерес к дальневосточной живописи и каллиграфии, а также эксперименты с темперой. Серьезную роль в изменении восприятия Боса сыграл Рабиндранат Тагор, который настаивал, что произведения, отвечающее повседневным реалиям современной жизни и окружающей среды, могут быть более аутентичной формой национальной живописи, чем миниатюры бенгальской школы, обращающиеся к мифологическим или историческим темам<sup>327</sup>. В этом ключе стоит упомянуть работу «Дорога на Миавити» (Первая половина XX века) из собрания Государственного Эрмитажа, отличающуюся сдержанным колоритом в серовато-голубоватых тонах и лаконичной композицией. Так, например, И. И. Шептунова отмечает, что в пейзажах мастера этого времени сплелись воедино тонкое ощущение японской живописной традиции и острое видение художника реалиста, для которого натура играла первостепенную роль<sup>328</sup>. В 1920-е годы Бос окончательно переезжает в Шантиникетан и становится во главе недавно созданной школы Кала Бхаван. В это время по настоянию Рабиндраната он, подобно европейским модернистам, старается перенести искусство из студии в общественные пространства и общественную жизнь с помощью настенных росписей, а также различных произведений, коммуницирующих с широкой публикой. Многие из его фресок отражают современные события, трактуя их так, как более ранние художники трактовали мифологические и исторические сюжеты, таким образом создавая новую индийскую мифологию. Так в 1930 году в Шантиникетане, он создал росписи «Халакаршан» (вспашка) и «Врикша Ропан» (посадка деревьев), изображающие два ритуала плодородия,

---

<sup>327</sup> Raman, Siva Kumar. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism.//Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi, 1997. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 02. 2022)

<sup>328</sup> Шептунова И. И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978. С. 51.

учрежденные в 1928 году Рабиндранатом Тагором, как часть его программы по заботе об окружающей среде<sup>329</sup>. В этой многофигурной композиции, итальянская техника «мокрой фрески»<sup>330</sup> органично сочетается с приемами непальской настенной живописи и индийского народного искусства, а также колоритом и композицией миниатюр, что позволяет дополнить живое наблюдение за природой тонкими приемами современного дизайна. А значит, можно заключить, что особенный гений Нандалала заключается в том, что он смог синтезировать различные индийские и европейские техники во всеобъемлющую программу, которая выходила далеко за рамки бенгальской школы.

Подобное традиционалистское направление выбрал и другой мастер, вышедший из-под крыла Обониндронатха Тагора – БенODE Бехари Мукерджи, который стал одним из первых студентов школы Кала-Бхаван<sup>331</sup>. В отличие от Нандалала, Мукерджи еще в самом начале своей карьеры пытался избегать националистических, мифологических и литературных тем, стараясь сосредоточиться на изображении природы. При этом натуру в творчестве живописца стоит рассматривать не столько как пейзаж в западном понимании этого слова, сколько как некую «всеобъемлющую тему», какой она предстает в дальневосточном искусстве («Без названия», 1940-е гг.) (Ил. 110). Вдохновленный ландшафтом Шантиникетана, в 1930-х годах художник стал экспериментировать с форматом свитка и обнаружил, что он подразумевает свою собственную систему восприятия и расположения объектов в пространстве («Без названия (Цветы), 1945 г.; «Кактусы в цвету», 1944 г.) (Ил. 111, 112). Тщательное изучение искусства стран Дальнего Востока, открыло

<sup>329</sup> Mitter Partha. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 87.

<sup>330</sup> Raman, Siva Kumar. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism.//Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi, 1997. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 02. 2022)

<sup>331</sup> Raman, Siva Kumar. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism.//Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi, 1997. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 02. 2022)

Мукерджи репрезентативную систему, в которой форма и пространство не были жестко разграничены, а оставались достаточно открытыми и подвижными, чтобы обеспечить взаимодействие форм на холсте и придать изображению иллюзию движения благодаря напряжению между элементами картины. Однако в отличие от многих своих современников, он не пытался напрямую заимствовать специфические приемы работы с кистью китайских и японских мастеров или же включать в произведения определенные узнаваемые мотивы, а разработал свой собственный подход, учитывающий особенности местной среды («Пейзаж Раджгира», 1950 г.) (Ил. 113). Нельзя не упомянуть и о связи Беноде Бехари Мукерджи с экспрессионизмом, который хоть и не оказал значительного влияния на его живописное творчество, а в более поздних произведениях и вовсе почти нивелировался, однако довольно долгое время проявлялся в графических работах, в том числе и в гравюрах. Их можно сравнить с немецким экспрессионизмом, и в том числе с художниками группы «Мост», ведь эти произведения отличаются крайней деформацией тела, сокращёнными до самого существенного формами, жесткими контурами и контрастными чистыми красками, что можно заметить, например, в его ранней гравюре «Без названия» (1930-е гг.) (Ил. 114).

Однако то, что лишь в качестве едва заметного влияния проявилось в творчестве Мукерджи, нашло свое полное выражение в работах другого члена Шантиникетанского художественного движения – Рабиндраната Тагора, который проявлял куда больше смелости в своих экспериментах с формой, чем упомянутые выше художники. Несмотря на то, что индийский поэт вложил немало сил в создание и развитие национального стиля живописи, а также написал множество теоретических работ об индийском искусстве и художественном образовании, он долгое время не решался создавать свои собственные произведения. Ведь, невзирая на то, что в юности Тагор брал уроки рисования и на протяжении жизни создавал множество набросков<sup>332</sup>, он

---

<sup>332</sup> Mitter Partha. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. С. 66.

не считал себя художником и тяготился тем, что не может самостоятельно выразить на холсте свое видение эстетических принципов движения, в создании которого он принимал непосредственное участие<sup>333</sup>. Все изменилось в начале XX века, во время его путешествия по Европе и Америке, в ходе которого поэт начал делать бессознательные экспрессивные зарисовки, которые произвели немалое впечатление на западных деятелей искусства своим особым ритмом и виртуозностью линий<sup>334</sup>. В это время основным источником вдохновения для Рабиндраната служил немецкий модерн, особенно работы Густава Климта (1862 – 1918), Адольфа Хёльцеля (1853 – 1934), Коломана Мозера (1868 – 1918) и Отто Экмана (1865 – 1902), из которых он брал не конкретные мотивы, а лишь внешние приметы стиля<sup>335</sup>. Созданные в данный период литографии («Без названия», 1930-е – 1940-е гг.; «Черные и белые нити», 1930-е – 1940-е гг.) (Ил. 115, 116) отличаются рафинированные формы, приглушенные тона и плавные ритмичные линии, говорящие о любви Тагора к каллиграфии. Однако декоративность, встречающаяся в более ранних произведениях, вскоре была замещена поэтом на более радикальные модернистские приемы. Этому способствовало увлечение Рабиндраната ритуальными масками коренных американцев, океанийцев и африканцев, скульптурами тотемных животных и татуировками, подробные иллюстрации которых регулярно публиковались в бенгальских журналах. Несколько пугающий и трагичный образ бесстрастного лица-маски, расчеловеченного, лишённого ушей и бровей, проявляется в целой серии портретов («Без названия», между 1928 – 1939 г.; «Без названия», 1930-е – 1940-е гг.) (Ил. 117, 118), которую некоторые исследователи связывают с трагическим

<sup>333</sup> Raman, Siva Kumar. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism.//Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi, 1997. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 02. 2022)

<sup>334</sup> Raman, Siva Kumar. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism.//Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi, 1997. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 02. 2022)

<sup>335</sup> Mitter Partha. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. С. 70.



самоубийством невесты Рабиндраната, память о котором преследовала его на протяжении всей жизни<sup>336</sup>. Важно отметить, что Тагор осознанно стремился примитивизировать свои работы и не спешил улучшать формальные навыки рисования. Подобно Паулю Клее, он открыл для себя мир неограниченной детской фантазии и ценность творчества, не стесненного рамками художественного образования, привычными постулатами и нормами, которое могло бы стать основой для искусства новой эпохи. Эти качества выражает, например, его гравюра, созданная между 1928 – 1930 годами (Ил. 119), на которой изображена агония фантастического доисторического существа. Однако при всей склонности к наивному искусству, во всех своих произведениях бенгальский поэт демонстрирует удивительное художественное чутье, а также способность избавляться от ненужных деталей и формировать законченную цельную композицию.

Помимо Тагора склонность к модернизму также демонстрировал и индийский скульптор и живописец Рамкинкар Байдж, которого считают первым художником Шантиникетанского художественного движения, который стал широко применять масляные краски и явно тяготеть к абстрактному искусству. Он начал обучение в художественной школе в 1925 году, сразу же проявив свой талант к моделированию, в связи с чем и был определен на отделение скульптуры<sup>337</sup>. В отличие от других учеников, Байдж не выказывал заметного энтузиазма в изучении приемов дальневосточной живописи, однако всячески демонстрировал свой интерес к современным западным течениям и классическому индийскому искусству. В период обучения он брал множество уроков у европейских мастеров, при помощи которых смог усвоить не только классицистическую манеру Антонио Кановы (1757 – 1822), но и эмоциональные модернистские приемы Огюста Родена

<sup>336</sup> Mitter Partha. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. С. 70.

<sup>337</sup> Raman, Siva Kumar. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism.//Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi, 1997. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 02. 2022)

(1840 – 1917)<sup>338</sup>. Скорее всего эти занятия также вдохновили Байджа на использование в работе нетрадиционных грубых материалов, таких как щебень, цемент и бетон, которые добавляли чувственности его произведения («Семья Сантал»; 1938 г.). Считается, что период между 1935 – 1945 годами, был самым плодотворным для этого художника. Именно в это время он создает серию посткубистских и футуристических работ, изображающих птиц в движении на фоне деревьев, домов или сельского пейзажа («Курицы на столе», 1930-е – 1940-е гг.) (Ил. 120), которая основана на фактической реальности и отмечена его субъективной чувствительностью. Как и при процессе лепки, Байдж быстро пишет, игнорируя перспективу и глубину, строит изображение на ряде цветовых пятен, почти каждое из которых очерчивает глубоким темным контуром. Заметно, что в этих произведениях он фокусируется на структуре объектов и их движении, а не на изображении отдельных предметов, поэтому и пейзаж, и фигуры в работах сливаются в единый мотив, а пастозные мазки краски образуют текстуру, похожую на поверхность его бетонных скульптур. Эти особенности будут и дальше развиваться и преобразовываться в его живописном творчестве. Так в произведении «Мать и дитя» (1940 г.) (Ил. 121) художник представляет посткубистский образ с более метафорическим и сюрреалистическим подтекстом, где эмоциональная составляющая выходит на первый план, поддерживаясь экспрессией линий, а четкая структурность, наоборот, деградирует до плоскостного рисунка.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в работах художников бенгальской школы преобладали мифологические и литературные темы, а основное внимание уделялось изображаемым сюжетам, а также определенным моральным ценностям, что можно связать с радикализацией национально-освободительного движения в Индии в 1900-1920-е годы. Подчеркивая контраст с творчеством мастеров «вестернизированного» направления,

---

<sup>338</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. С. 96.

художники живописи 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 жесткая формальная структура отнюдь не пошла на пользу этой школе, и 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 формотворчеству, ориентацией на создание нового выразительного языка, основанного на внутренней свободе и особом видении мира, а также концентрацией внимания на форме изображения, а не на его содержании. Этот переход от модерна к модернизму в индийском искусстве был закреплен Четырнадцатой ежегодной выставкой Индийского общества восточного искусства<sup>339</sup>, на которой были представлены работы художников немецкой архитектурной и художественно-промышленной школы Баухаус и произведения индийских живописцев бенгальской школы и Шантиникетанского художественного движения, которая открылась в Калькутте 23 декабря 1922 года<sup>340</sup>.

---

<sup>339</sup> Выставка 1922 года стала в некотором смысле манифестом глобального модернизма, что и старалась подчеркнуть Стелла Крамриш в своем каталожном эссе: «Индийская публика должна изучить эту выставку, чтобы узнать, что европейское искусство не означает «натурализм», что преобразование форм природы в творчестве художника является общим для современной и древней Индии и Европы, как бессознательное и, следовательно, неизбежное выражение жизни души и художественного гения» (The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde. / Editors: Regina Bittner and Kathrin Rhomberg. Ostfildern, 2013. P. 16.)

<sup>340</sup> The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde. / Editors: Regina Bittner and Kathrin Rhomberg. Ostfildern, 2013. P. 16.

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

### 4.1. «Гандистская» фаза индийского национально-освободительного движения: переосмысление национальной идентичности

Последний этап индийского национально-освободительного движения, увенчавшийся в 1947 году обретением независимости, принято безраздельно связывать с именем одного из самых известных общественных и политических деятелей, оказавших беспрецедентное влияние на всю мировую культуру – Махатмы Мохандаса Карамчанда Ганди (1869 – 1948). Его судьба во многом схожа с судьбами других известных индийцев, уже упоминавшихся в настоящей работе. Он родился в штате Гуджарат в религиозной индуистской семье, занимавшей достаточно высокое положение в обществе, его отец, Карамчанд Ганди, служил диваном, главным министром, в его родном городе Порбандар. Имея возможность получить зарубежное образование, в возрасте восемнадцати лет Ганди отправился в Англию, чтобы обучаться юриспруденции в Университетском колледже Лондона. В этот же период, он погрузился в изучение религиозной литературы, что впоследствии оказало значительное влияние на его мировоззрение и философию *сатьяграхи*, – прочел Бхагавадгиту и Библию, познакомился с книгами вегетарианских активистов, трудами Елены Петровны Блаватской (1831 – 1891), а также поэмой Эдвина Арнольда «Свет Азии» (1879)<sup>341</sup>. По возвращению в Индию Ганди пытался начать вести свою частную юридическую практику, но потерпел неудачу, поэтому вынужден был отправиться в Южную Африку в качестве адвоката. Именно там он впервые всерьез столкнулся с притеснениями и расизмом со стороны британцев, что побудило его к борьбе с несправедливостью и духовному преображению. И главным инструментом

---

<sup>341</sup> Ганди М. К. Моя жизнь. / Перевод с английского А.М. Вязьминой, Е.Г. Панфилова, Н.А. Ульяновского. М., 1959. С. 92.

этой борьбы стала *сатьяграха*, «упорство в истине», – понятие, которое в самом общем смысле можно описать как форму ненасильственного гражданского сопротивления, универсальное средство для истребления любого рода угнетений и зла. В его основу Ганди закладывает строгие нравственные принципы, важнейшими из которых является аскетизм, готовность претерпевать бедность и страдания, и ахимса, воздержание от нанесения живым существам физического и духовного вреда<sup>342</sup>. Впервые *сатьяграха* была применена им в Йоханнесбурге в 1906 году во время массовых митингов протеста против закона, предписывающего всем индийцам регистрироваться в полиции и оставлять отпечатки пальцев<sup>343</sup>. Начиная с этого времени он бросает все свои силы на борьбу с угнетениями и расовыми преследованиями, а также на развитие своей философии, которая окончательно оформилась к моменту возвращения Ганди в Индию в 1915 году.

На субконтиненте в конце 1910-х годов вновь накалялась политическая обстановка, что было вызвано разочарованием после окончания Первой мировой войны, связанным с отсутствием столь желанных индийцами реформ, слабым развитием институтов самоуправления, голодом и эпидемией гриппа. Приехав на родину, Ганди быстро включается в национально-освободительное движение, организовывая в период между 1915 – 1919 годами несколько стачек, направленных против произвола английских плантаторов и промышленников. Именно в это время Рабиндранат Тагор награждает его титулом Махатма, что в переводе с санскрита означает «великая душа»<sup>344</sup>. В ответ на рост революционных настроений британское правительство в 1919 году предпринимает ряд ответных мер, которые впоследствии стали известны как законы Роуллетта. Они предоставляли

<sup>342</sup> Ганди М. К. Моя жизнь. / Перевод с английского А.М. Вязьминой, Е.Г. Панфилова, Н.А. Ульяновского. М., 1959. С. 11.

<sup>343</sup> Михель Д. В., Михель И. В. Упорство в истине: философия и политика Махатмы Ганди // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2019. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uporstvo-v-istine-filosofiya-i-politika-mahatmy-gandi> (дата обращения: 01.06.2025).

<sup>344</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 321.

властям чрезвычайные полномочия, которые включали контроль за прессой, право задерживать людей без доказательств и право осуждать политических преступников одним судьей без присяжных<sup>345</sup>. Принятие этих законов вызвало мгновенное осуждение индийцев, вылившееся в массовые беспорядки и митинги по всей стране, для их сдерживания английским правительством был введен комендантский час и запрет на демонстрации любого рода. По роковому стечению обстоятельств в это время в Пенджабе отмечались два важных события — день рождения основателя сикхизма гуру Нанак и праздник весны байсакх. Улицы и площади священного для сикхов города Амритсар наполнились людьми, стекавшими сюда из соседних деревень вопреки запретам британцев. Комендант города вместе с солдатами явились на площадь, заполненную безоружными паломниками и без предупреждения открыли по ним огонь, остановившись лишь тогда, когда закончились патроны для ружей<sup>346</sup>. В трагедии погибло и пострадало множество людей, что вызвало очередной виток антианглийских настроений как среди индуистов, так и среди мусульман. Последние, недовольные условиями Севрского мирного договора между странами Антанты и Османской империей и Англо-афганской войной, вновь сблизились с лидерами Национального конгресса, что особенно заметно по усилиям, затраченным на единение индуистов и мусульман индийскими представителями панисламской политической кампании Движение в поддержку халифата<sup>347</sup>.

Их особенным расположением пользовался стремительно набирающий политический вес Ганди, который к 1920 году благодаря поддержке различных религиозных групп смог занять ведущее положение в Конгрессе и приступить к реализации своей философско-политической концепции *сатьяграхи*, в

<sup>345</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 322.

<sup>346</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 322.

<sup>347</sup> Кириллина С. А., Сафронова А. Л., Орлов В. В. Халифатизм в эпоху крушения Османской империи // Вестник РУДН. Серия: Всеобщая история. 2018. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/halifatizm-v-epohu-krusheniya-osmanskoj-imperii> (дата обращения: 05.06.2025).

которую он также включил некоторые элементы *свадеши*, такие как бойкот правительственных учреждений и выборов в законодательные собрания, а также отказ от английских титулов и званий, ношения европейской одежды и уплаты налогов. Важной частью борьбы за независимость Индии Ганди считал возрождение ремесла, особенно ручного ткачества и прядения, что стало бы символом национальной культуры и помогло бы в избавлении от британского экономического гнёта<sup>348</sup>. Первая всеиндийская *сатьяграха* проявлялась в виде массового нарушения установленных британцами правил и законов, сожжения на площадях английских тканей и бурных демонстраций протеста, особенно проявивших себя во время визита в Индию принца Уэльского в 1921 году. На волне народных беспорядков произошли и другие не менее важные события. Так, на сессии в городе Нагпур в декабре 1920 года помимо программы несотрудничества был принят новый устав Национального конгресса, наконец-то превращающий его в массовую политическую партию, определяющий его руководящий орган и санкционирующий создание постоянных провинциальных комитетов<sup>349</sup>. Однако не смотря на укрепление своего влияния Конгресс не полностью контролировал ситуацию, нередко ненасильственные акции перерастали в кровавые столкновения. Один из таких эпизодов произошел в 1922 году в деревне Чаури-Чаура, где после обстрела мирного митинга полицейскими, возмущенная толпа заперла их в участке и сожгла. Для Ганди это происшествие стало показателем того, что народ не созрел для *сатьяграхи*, поэтому на срочном заседании Конгресса он настоял на принятии решения о прекращении борьбы<sup>350</sup>. Это сильно подорвало авторитет политика и вызвало возмущение большинства участников движения, чем сразу же воспользовались англичане, арестовав Ганди и осудив

---

<sup>348</sup> Ганди М. К. Моя жизнь. / Перевод с английского А.М. Вязьминой, Е.Г. Панфилова, Н.А. Ульяновского. М., 1959. С. 33.

<sup>349</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 327.

<sup>350</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 331.

за подстрекательство к антиправительственным действиям на шесть лет тюрьмы.

Следующее десятилетие вновь стало временем раздробленности в рядах национально-освободительного движения. Лидирующие позиции в Конгрессе заняла партия «свараджистов» («сварадж» - достижение национальной независимости) во главе с Мотилалом Неру (1861 – 1931) и Читтаранджаном Дасом (1870 – 1925), борющихся за достижение Индией самоуправления. В своей программе они настаивали на децентрализации власти, созыве органов самоуправления местных общин, создании отдельных организаций рабочих и крестьянских союзов<sup>351</sup>. Идею построения «свараджа для народа» горячо поддержали массово возникающие как в Индии, так и за её пределами коммунистические группы. На крестьян свое внимание обратил и Ганди, освободившийся в 1924 году из тюрьмы в связи с обострением аппендицита. В это время он выдвинул так называемую «конструктивную программу», в которую входила популяризация ручного ткачества и прядения, развитие образования на местных языках, борьба за ликвидацию неприкасаемости и укрепление индусско-мусульманского единства<sup>352</sup>. Однако далеко не все пункты этой программы удалось реализовать. Так, 1920-е годы характеризуются ухудшением отношений между различными религиозными группами. Еще в 1920 году лидер мусульман Мухаммад Али Джинна (1876 – 1948) противник программы Ганди покинул Конгресс, а в 1921 году от него отмежевалась и вся Мусульманская лига, чтобы защитить себя от дискриминации в государстве, где доминируют индуисты<sup>353</sup>. Подобные настроения подкреплялись и активной деятельностью организаций наподобие «Хинду Махасабхи», которые видели своей целью консолидацию индуистов

<sup>351</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 331.

<sup>352</sup> Иващенко А. С. Индия в период политической стабилизации и борьбы за реформы (1923-1929 гг.) // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2011. №3. С. 65 – 72. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/indiya-v-period-politicheskoy-stabilizatsii-i-borby-za-reformy-1923-1929-gg> (дата обращения: 07.06.2025).

<sup>353</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 324.



по всей стране, их защиту от мусульман, популяризацию хинди и устройство религиозных праздников. Обострению противоречий способствовала также и новая волна индо-мусульманских погромов, охвативших многие города Индии в 1922 – 1925 годах. Но действительно поворотным моментом можно считать принятие в 1928 году проекта будущей конституции Индии, подготовленный комиссией под руководством Мотилала Неру, которая хотя и была достаточно умеренной по своей сути, совершенно не учитывала требования Мусульманской лиги, опасавшейся засилия индуистов в правительстве. Это поспособствовало окончательному разрыву Джинны с Конгрессом и усилению противостояния между религиозными группами, что закрепилось публикацией в 1933 году «Пакистанской декларации», брошюры, написанной Чаудхури Рахматом Али (1897 – 1951), в которой впервые упоминается идея создания независимого мусульманского государства Пакистан<sup>354</sup> на территории Британской Индии<sup>355</sup>.

Период относительного политического спокойствия в 1930-х годах сменился новым витком национальной борьбы, поскольку англичане не смотря на их заверения о готовности к сотрудничеству, не спешили выполнять требования индийцев и игнорировали недавно принятый Конгрессом проект конституции, а положение крестьян и рабочих на субконтиненте тем временем стремительно ухудшалось в связи с наступлением мирового экономического кризиса 1929 – 1933 годов. Чтобы повлиять на ситуацию лидеры национально-освободительного движения выдвинули требования о предоставлении Индии независимости, санкционировали проведение по всей стране 26 января 1930 года «Дня независимости»<sup>356</sup>, сопровождающегося многолюдными митингами, а также опубликовали манифест в газете «Янг Индия»,

---

<sup>354</sup> Слово «Пакистан» являлось аббревиатурой из названий провинций, которые предполагалось включить в новое государство (Панджаб, Афганиа, Кашмир, Синд и Белуджистан), и одновременно в переводе с урду и персидского языка означало «земля безупречных, чистых».

<sup>355</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 354.

<sup>356</sup> После обретения Индией независимости в этот день в 1950 г. была введена в действие новая конституция, и с тех пор он празднуется в Индии как День республики.

содержащий как политические, так и экономические требования<sup>357</sup>. Но даже эти меры не возымели никакой реакции от британцев, поэтому в марте 1930 года Ганди решает объявить вторую всеиндийскую *сатьяграху*, целью которой стала борьба с соляной монополией правительства. Протестующие вопреки запретам англичан начали самостоятельно добывать соль, а сам политик с большой группой сторонников прошел из своего ашрама к берегу моря и провел там церемонию выпаривания соли, эта акция впоследствии получила название «Соляной марш»<sup>358</sup>. Особенностью второй *сатьяграхи* можно считать её неравномерный характер, поскольку в 1930 – 1934 годах акции гражданского неповиновения несколько раз приостанавливались по большей части из-за визитов Ганди в Лондон на конференции «Круглого стола», где разрабатывался проект новой индийской конституции<sup>359</sup>. После завершения митингов в 1934 году политик выходит из состава партии Конгресса, поскольку считает, что ненасилие становится для её ведущих членов лишь политическим приемом, и сосредотачивается на своей «конструктивной программе»: занимается развитием образования среди крестьян, борьбой с неприкасаемостью, развитием ручного ткачества и прядения. Социальные программы Ганди и его ненасильственная борьба оказали значительное влияние на развитие индийского искусства, в частности литературы<sup>360</sup>. Помимо крестьянских пьес, где политик изображался в виде

---

<sup>357</sup> Иващенко А. С. Сатьяграха в Индии 1930-1934 гг. // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2010. №3. С. 37 – 43. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/satyagraha-v-indii-1930-1934-gg> (дата обращения: 08.06.2025)

<sup>358</sup> Иващенко А. С. Сатьяграха в Индии 1930-1934 гг. // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2010. №3. С. 37 – 43. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/satyagraha-v-indii-1930-1934-gg> (дата обращения: 08.06.2025)

<sup>359</sup> Иващенко А. С. Сатьяграха в Индии 1930-1934 гг. // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2010. №3. С. 37 – 43. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/satyagraha-v-indii-1930-1934-gg> (дата обращения: 08.06.2025)

<sup>360</sup> Ramakrishna V. Literary and Theatre Movements in Colonial Andhra: Struggle for Left Ideological Legitimacy. // Social Scientist. 1993. Vol. 21. No. 1/2. P. 69–85. URL: <https://doi.org/10.2307/3517839> (дата обращения: 08.06.2025)

мессии или же реинкарнации индийских богов<sup>361</sup>, его идеи оставили след и в художественной литературе. Например, в романе Мулка Раджа Ананда «Неприкасаемый» (1935), обличающем кастовую систему, книге Раджи Рао «Кантапура» (1938), рассказывающей об участии небольшой южноиндийской деревни в движении гражданского неповиновения, или же детском романе Разипурама Кришнасвами Нарайана «Свами и его друзья» (1935), повествующий о жизни индийских школьников.

В 1940-х годах началась решающая фаза Индийского национально-освободительного движения. В сентябре 1939 года вице-король Линлитгоу заявил о вступлении Индии во Вторую мировую войну. В ответ на это Конгресс и его на тот момент председатель Раджендра Прасад (1884 – 1963), будущий первый президент Республики Индия, выпустили заявление осуждающее втягивание страны в конфликт без её согласия. Лидеры партии готовы были оказать содействие английскому правительству лишь в случае получения Индией независимости после войны<sup>362</sup>, однако их требования не были удовлетворены. Мусульманская лига напротив более лояльно относилась к военным усилиям Великобритании в надежде получить для себя выгодные условия в будущем. Так, в марте 1940 года на сессии в Лахоре члены партии приняли резолюцию с требованием создания отдельного государства на территориях с преобладанием мусульманского населения, что стало окончательным шагом в борьбе за разделение Индии на две страны<sup>363</sup>. С обострением ситуации на фронте в 1942 году английское правительство больше не желало мириться с неповиновением Конгресса, проводя обыски в штаб-квартирах с целью найти доказательства «измены», дающие право на арест членов партии. В ответ на это было принято решение о проведении третьей всеиндийской *сатьяграхи* под лозунгом «Вон из Индии!» с

<sup>361</sup> Murali A. Non-Cooperation in Andhra in 1920–22: Nationalist Intelligentsia and the Mobilization of Peasantry. // Indian Historical Review. 1986. Vol. XII. No. 1-2. P. 188-217.

<sup>362</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 352.

<sup>363</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 353.

требованием немедленного предоставления стране независимости. И несмотря на то, что британцам удалось оперативно арестовать всех лидеров Конгресса, включая Ганди, движение, получившее название «Августовская революция», было уже не остановить<sup>364</sup>. Кровавые митинги, сопровождающиеся саботажами, подрывом железнодорожных путей и попытками захватить власть, смогли сдержать лишь силами авиации и солдат, отозванных с фронтов.

Ощущая сопротивление индийцев и давление внешнего окружения Великобритания приняла решение о предоставлении этим территориям независимости, что окончательно подтвердилось Актом о независимости Индии 1947 года, наиболее известным как План Маунтбеттена, согласно которому должны были образоваться два доминиона – Индийский Союз и Пакистан<sup>365</sup>. И наконец 15 августа 1947 года Индия, включающая преимущественно индуистские и сикхские районы за линией Рэдклиффа, стала суверенным демократическим государством. К сожалению, этот процесс сопровождался разделом территорий, вызывающим жестокие беспорядки и массовые жертвы. Главным и верным противником раздела оставался Ганди, стремящийся остановить насилие и примирить индуистов и мусульман, что в свою очередь вызывало острую критику среди религиозных активистов. 30 января 1948 года в Нью-Дели Махатма Мохандас Карамчанд Ганди был застрелен радикальным индуистом Натхурамом Винаяком Годзе. С его смертью окончательно ушло в прошлое время Британской Индии, и началась история независимой Республики Индия.

#### **4.2. Индийский модернизм в работах Гаганендранатха Тагора, Амриты Шер-Гил и Джамини Роя**

<sup>364</sup> История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др. М., 2006. С. 358.

<sup>365</sup> Кучма В. В. Особенности национально-освободительного движения в Индии: этно-конфессиональный и государственно-правовой аспекты // Legal Concept. 2011. №5-14. С. 16 – 26. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-natsionalno-osvoboditelnogo-dvizheniya-v-indii-etno-konfessionalnyy-i-gosudarstvenno-pravovoy-aspekty> (дата обращения: 08.06.2025).

Большинство искусствоведов, исследующих индийское искусство XIX – XX веков, будь то Гита Капур<sup>366</sup>, Партха Миттер<sup>367</sup> или же Тапати Гуха-Тхакурта<sup>368</sup> сходятся во мнении, что хотя первые модернистские эксперименты и были начаты представителями Шантиникетанского художественного движения, наибольшее развитие они получили в 1920-е годы в творчестве трех известнейших художников этого времени Гаганендранатха Тагора, Амриты Шер-Гил и Джамини Роя.

Среди них в первую очередь стоит выделить Гаганендранатха Тагора (1867 — 1938) – художника, карикатуриста и одного из известнейших индийских модернистов, использующего кубистические приемы в своих произведениях. Он был старшим братом Обониндронатха и племянником Рабиндраната, вместе с которыми активно поддерживал и популяризировал современное индийское искусство. Самый ранний этап его творчества (до 1911 года) характеризуется в основном небольшими портретами (Ил. 122), набросками фигур, зарисовками бытовых сцен из жизни Пури и Калькутты, а также иллюстрациями к автобиографии Рабиндраната «Мои воспоминания» (Ил. 123). Даже в этих ранних произведениях можно заметить влияние дальневосточного искусства, которое ещё больше раскроет себя в его работах 1911 – 1915 годов. Ведь в этот период, когда Обониндронатх все еще продолжает разрабатывать живопись в «индийском стиле», опираясь на достижения европейского модерна, Гаганендранатх напротив все больше

---

<sup>366</sup> Свои взгляды на развитие модернизма в Индии Гита Капур выразила в главе *When Was Modernism in Indian Art?* из книги *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India* (Kapur G. *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. New Delhi, 2000. 297-324 pp.)

<sup>367</sup> Свои взгляды на развитие модернизма в Индии Партха Миттер выразил в главах *The Formalist Prelude* и *The Indian Discourse of Primitivism* из книги *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947* (Mitter P. *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947*. London, 2007. 15 – 122 pp.)

<sup>368</sup> Свои взгляды на развитие модернизма в Индии Тапати Гуха-Тхакурта выразила в главе *The Twenties* из книги *The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920* (Guha-Thakurta T. *The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920*. Cambridge, 1992. 313 – 326 pp.)

увлекается дальневосточным искусством, используя в своих работах приемы японской монохромной живописи тушью *суми-э*, что легко заметить по сериям «Чайтанья» (Ил.124) и «Паломники» (Ил. 125). Во время активного функционирования клуба «Бичитра» (1915 – 1921 гг.), художник радикально меняет вектор своих интересов и обращается к сатирическим произведениям (Ил. 126), обыгрывающим социальные и политические проблемы, что можно связать с его активным участием в постановках любительского театра в Джорасанко<sup>369</sup>. Важно отметить, что с художественной точки зрения в этих работах Гаганендранатх сближается с европейским модернизмом – он экспериментирует с формой и светом, старается сделать изображение лаконичным и линию выразительной, а также исследует эстетику города и механизмов.

В начале 1920-х годов творчество живописца еще больше сближается с новейшими течениями в искусстве, когда он начинает постепенно вводить кубистические элементы в свои произведения. Считается, что опыт театральной работы, вдохновивший Гаганендранатха на создание карикатур, также оказал влияние и на эти картины<sup>370</sup>. В них довольно часто можно найти изображения реквизита, перегородок или же театральных декораций («План сцены», 1920 – 1925 гг.) (Ил. 127). Вероятно, искусственное освещение сцены, при котором лучи света отбрасывались под разными углами, фокусируясь на главных персонажах, могло показать Тагору пример четко организованного многопланового пространства. Важно отметить, что такая кардинальная трансформация художественной манеры произошла несколько раньше, чем знакомство Гаганендранатха с работами европейских модернистов на выставке Баухауса в Калькутте (открылась 23 декабря 1922 года в Индийском обществе восточного искусства)<sup>371</sup>. Ведь еще в июле 1922 года, за несколько

<sup>369</sup> Parimoo R. The Paintings of the Three Tagores Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath: Chronology and Comparative Study. Baroda, 1973. С. 90.

<sup>370</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 24.

<sup>371</sup> Kramrisch S. The Fourteenth Annual Exhibition of the Indian Society of Oriental Art. //Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art - Chiefly Indian 13-14 - Jan-Jun 1923. (Статья

месяцев до создания экспозиции, в журнале *Rupam* вышла статья Стеллы Крамриш *An Indian Cubist*<sup>372</sup>, где подробно описывались кубистические эксперименты художника<sup>373</sup>.

Мы привыкли считать, что приверженцы этого течения модернизма в основном стараются придать картине конструктивность, подчеркнуть линейную, цвето-плоскостную и ритмическую структуру композиции, а также выявить геометрическую основу изображаемых предметов, разлагая их на составляющие элементы – плоскости и линии. Однако в своих произведениях Гаганендранатх не прибегал к прямому применению всех перечисленных принципов. Так, в работе «Композиция» (около 1922 г.) (Ил. 128) его интересует скорее освещение, нежели объем, то есть расположение отступающих и выступающих поверхностей таким образом, чтобы они устанавливали связь между светом и пространством. Одержимость «призматической светимостью» подтолкнула Гаганендранатха к поиску устройств, способных передать этот оптический феномен. Известно, что он часто пользовался призмой, чтобы запечатлеть преломление света на бумаге, а также обзавелся калейдоскопом, черпая вдохновение в завораживающим разнообразии ярких оттенков и геометрических форм<sup>374</sup>. Интерес к рассеиванию, разделению цветов спектра и светопередаче явно заметен во многих работах, среди которых можно выделить, например, иллюстрацию «Рабиндранат Тагор на острове птиц» (1920 – 1925 гг.) (Ил. 129). В этом аспекте своего творчества живописец близок к композициям Михаила

---

воспроизводится в книге *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde.* / Editors: Regina Bittner and Kathrin Rhomberg. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013. P. 16.)

<sup>372</sup> Kramrisch S. *An Indian Cubist.* // *Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art.* 1922. №11. P. 107 - 109. URL: <https://archive.org/details/rupamindl1indi/page/n49/mode/1up> (дата обращения: 05. 04. 2025)

<sup>373</sup> Стелла Крамриш в статье *An Indian Cubist* в журнале *Rupam* отмечает, что кубизм был «открытием» Запада, но корни этого течения безусловно лежат на востоке в росписях пещерных храмов и изображениях архитектурных объектов в миниатюрах (Kramrisch S. *An Indian Cubist.* // *Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art.* №11. July 1922. 107 - 109 pp. URL: <https://archive.org/details/rupamindl1indi/page/n49/mode/1up> (дата обращения: 05. 04. 2025))

<sup>374</sup> Mitter P. *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947.* London, 2007. P. 24.

Ларионова («Стекло», 1912 г.) (Ил. 130) и его теории лучизма, согласно которой пространственные формы создаются путем пересечения отраженных лучей от различных объектов. В середине 1920-х годов живописец начинает отдавать все большее предпочтение динамике и экспрессии футуризма, что можно заметить, например, в работе «Город в ночи» (1925 г.) (Ил. 131). Однако это увлечение не успело хоть сколько-нибудь развиться, да и, по мнению исследователей творчества Тагора, категория движения никогда всерьез не занимала этого живописца<sup>375</sup>.

Кульминацией индивидуальной манеры художника можно считать произведения, созданные между 1925 и 1930 годами на последнем этапе его творческой карьеры, которая внезапно оборвалась из-за тяжёлой болезни мастера. В этих посткубистских работах приемы японского искусства, характерные для ранних картин, соединяются с интересом к структурности и изображению взаимопроникающих плоскостей («Восхождение», 1925 – 1930 гг.) (Ил. 132). В результате чего перед нами предстают некие сказочные интерьеры, несуществующие архитектурные комплексы, наполненные группами женщин, похожих на призраков, которые медленно и покорно поднимаются или спускаются по бесконечным спиральным лестницам («Снежный дворец», 1925 – 1930 гг.) (Ил. 133). Сюжеты этих произведений тяжело как-либо интерпретировать из-за их особой интимной и таинственной атмосферы. В конце жизни Гаганендранатх отказывается от присущего ему многоцветия, ограничиваясь лаконичной черной краской, которая помогает в создании атмосферы таинственности и уныния, а также подчеркивает простоту форм и отказ от излишней декоративности.

Если Тагор стремился объединить структуру, абсолютную простоту линий, свет и пространство в единое целое, создавая в воображении волшебный мир ослепительных узоров, пересекающихся плоскостей, теней и преломляющих свет многогранных форм, то Амрита Шер-Гил (1913 – 1941)

---

<sup>375</sup> Parimoo R. The Paintings of the Three Tagores Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath: Chronology and Comparative Study. Baroda, 1973. P. 104.



напротив известна благодаря своей виртуозной работе с цветом, экспрессии, упрощению стилистических приемов и стремлению к постижению наиболее существенных сторон традиционной культуры.

Она родилась в Будапеште в семье сикхского аристократа, философа, знатока санскрита и фотографа-любителя Умрао Сингха Шер-Гиля и Марии Антуанетты Готтесманн, венгерско-еврейской оперной певицы, происходившей из богатой буржуазной семьи<sup>376</sup>. Первые восемь лет жизни девушка провела в Венгрии, а затем из-за финансовых проблем переехала с семьей в Индию. Когда ей исполнилось шестнадцать, родители, заметив талант дочери, отправили Шер-Гил в Париж для обучения живописи, технику которой она постигала сначала в Академии Большого Шомьера под руководством Пьера Вайана, а затем в Школе изящных искусств, где ее наставником был постимпрессионист Люсьен Жозеф Симон (1861–1945) («Бигудены перед подмостками», 1935 – 1940 гг.) (Ил. 134)<sup>377</sup>. Ранние рисунки художницы демонстрируют ее меланхоличный темперамент и чувство незащищенности, однако уже в них проявляется стремление превращать детали в массы и объемы («Автопортрет», 1924 г.) (Ил. 135). В Париже она с головой погружается в различные богемные удовольствия и интересуется новейшими течениями в искусстве, особенно постимпрессионизмом.

Из её работ раннего периода интерес представляет, например, картина «Торс» (1932 г.) (Ил. 136), в которой Шер-Гил переосмысливает архитипичный сюжет «девушка перед зеркалом», хорошо знакомый нам по произведениям Тициана «Венера перед зеркалом» (ок. 1555 г.) (Ил. 137), Строцци «Старая Кокетка» (1637 г.) (Ил. 138), Веласкеса «Венера с зеркалом» (ок. 1647—1651 гг.) (Ил. 139) и многим другим. Можно предположить, что эта работа является автопортретом самой художницы, на котором она изображена, сидящей спиной к зрителю в позе композиционно схожей, например, с картиной

<sup>376</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 47.

<sup>377</sup> Singh N. I. Amrita Sher-Gil. // India International Centre Quarterly. 1975. Vol. 2. No. 3. P. 209–17. URL: <http://www.jstor.org/stable/23001838> (дата обращения: 05. 04. 2025)

Матисса «Прическа» (1901 г.) (Ил. 140). Однако вместо зеркала на задний план работы Шер-Гил помещает рисунок обнаженной женской натуры, который можно трактовать и как аллюзию на изображение многочисленных «Венер» в европейском искусстве, и как отсылку на какой-либо из ее ранних автопортретов. Еще одно известное произведение раннего периода – «Автопортрет в образе таитянки» (1934 г.) (Ил. 141). В нем Шер-Гил обращается к творчеству хорошо знакомого нам европейского мастера – Поля Гогена, что можно сразу же понять из названия работы. Девушка изображает себя в центре холста на три четверти повернутой в сторону зрителя, ее грудь обнажена, а бедра прикрывает драпировка. Такую композицию мы можем увидеть во многих работах Гогена, в том числе на картинах «Куда ты идешь?» (1892 г.) (Ил. 142) из Государственной галереи Штутгарта и «Женщина, держащая плод» (1893 г.) (Ил. 143) из Государственного Эрмитажа. Но Шер-Гил, в отличие от Гогена, на фон помещает не тропический пейзаж, а фрагмент вероятнее всего китайской ширмы<sup>378</sup>, на которой проступает отчетливое изображение мужского силуэта. Возможно, появление китайских мотивов связано с модой на коллекционирование искусства этой страны среди европейцев не утихающей с XVII века. В литературе можно встретить множество интерпретаций сюжета произведения, однако оно все еще остается малоисследованным. Можно предположить, что таким образом художница стремилась показать связь с известными европейскими модернистами, заявить о себе, как о наследнике их художественного языка, метафорически представив этих мастеров в виде мужской фигуры за своими плечами. Тем более, что многие работы Шер-Гил раннего периода в большей или меньшей степени отражают манеру того или иного европейского модерниста. Помимо

<sup>378</sup> Saloni Mathur в статье *A Retake of Sher-Gil's Self-Portrait as Tahitian* утверждает, что на заднем плане картины изображена японская ширма: «...сидящего японского мужчину, гейш в кимоно, сооружение, похожее на пагоду, и строгие линии японского внутреннего дворика...». (Mathur S. *A Retake of Sher-Gil's Self-Portrait as Tahitian*. // *Critical Inquiry*. 2011. Vol. 37. No. 3. P. 515–544. URL: [https://www.jstor.org/stable/10.1086/659356?read-now=1&seq=12#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.1086/659356?read-now=1&seq=12#page_scan_tab_contents) (дата обращения: 05. 04. 2025)). Тем не менее автор не приводит убедительных аргументов, подтверждающих эту версию. В свою очередь наряды девушек на ширме скорее напоминают не японское кимоно, а женскую китайскую одежду времен империи Тан.

упомянутых ранее мастеров, огромную роль в становлении ее как художника сыграл Поль Сезанн (1839 – 1906), бесконечное восхищение которым заметно во всех ее произведениях, будь то натюрморты («Натюрморт», 1932 г.) (Ил. 144) или портреты («Девушка в лиловом», 1931 г.) (Ил. 145).

В 1934 году Шер-Гил решила вернуться в Индию, чтобы развить свое художественное творчество<sup>379</sup>. Она поселилась в Шимле, городе на севере Индии с бурной светской жизнью, который считался модным летним курортом в период британского правления. В это время ей было написано множество портретов своей семьи и друзей («Группа трех девушек», 1935 г.; «Две женщины», 1935 г.) (Ил. 146, 147), в которых все еще остро чувствуется влияние европейского искусства. Другая группа работ 1934 – 1935 годов, хоть и исполнена в той же стилистике, отражает уже национальные мотивы. Так, например, картины «Мать Индия» (1935 г.), «Мужчины с холмов» (1935 г.), «Женщины с холмов» (1935 г.) (Ил. 148, 149, 150) иллюстрируют несколько романтизированные сцены из жизни бедных индийцев, чьи угловатые тела, грубые руки, бедные одеяния представляются художнице странно красивыми в своем уродстве.

В начале своего пребывания в Индии Шер-Гил выступала лишь наблюдателем, очарованным новым для нее миром индийской деревни, однако постепенно это положение меняется, чему немало поспособствовала совершенная художницей в 1937 году поездка по Южной Индии<sup>380</sup>. В этот же год она посетила Бомбей, где познакомилась с миниатюрами моголов и раджпутов, а также смогла увидеть знаменитые пещерные комплексы Аджанты и Эллора, поразившие ее фресками и скульптурой. Начиная с этого периода, работы художницы становятся все более декоративными, пропорции фигур искажаются и удлиняются, напоминая увиденные ей памятники индийского искусства. В произведениях «Брахмачари» (1937 г.) и «Туалет

<sup>379</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 47.

<sup>380</sup> Kapur G. When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. New Delhi, 2000. P. 10.

невесты» (1937 г.) (Ил. 151, 152) художница открывает для себя яркие светящиеся цвета, лимонно-желтый, киноварно-красный и изумрудно-зеленый, и пытается создавать плоскости лишь с помощью пигментов. Важно отметить, что несмотря на то, что Шер-Гил в своих поисках национальной и художественной идентичности вдохновлялась теми же источниками, что и художники бенгальской школы, она не стремилась полностью имитировать произведения индийских мастеров предыдущих веков, используя найденные приемы лишь в качестве дополнения для своего живописного языка. Это ярко демонстрируют произведения 1938 года, написанные художницей во время пребывания в Венгрии после замужества<sup>381</sup>. Сюжет в них сугубо европейский («Сцена венгерского рынка», 1938 г.; Чистка картофеля», 1938 г.) (Ил. 153, 154), однако стилистика схожа с работами более раннего периода, хотя и дополняется новыми влияниями (в этот период Амрита Шер-Гил увлеклась венгерским искусством и произведениями живописца Иштвана Сёньи (1894–1960) (Ил. 155)<sup>382</sup>).

Вернувшись в Индию, художница вновь обращается к национальным сюжетам. Но теперь старается сосредоточиться на чистых цветовых значениях и простых массах, постепенно отказывается от деталей и светотени, стремясь вывести на первый план форму и колорит («Древний рассказчик», 1940 г.; «Два слона», 1940 г.; «Невеста», 1940 г.) (Ил. 156, 157, 158). К сожалению, неожиданная болезнь и последовавшая за ней скоропостижная смерть, не дала до конца развиться её живописному таланту.

Еще одним значимым индийским модернистом, который создал альтернативное видение народной идентичности, можно считать Джамини Роя (1887- 1972). Он родился в процветающей семье землевладельцев из Западной Бенгалии, в регионе, который был известен своими богатыми традициями терракотовых скульптур и народного искусства, что оказало

<sup>381</sup> Singh N. I. Amrita Sher-Gil. // India International Centre Quarterly. 1975. Vol. 2. No. 3. P. 209–17. URL: <http://www.jstor.org/stable/23001838> (дата обращения: 05. 04. 2025)

<sup>382</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 57.

серьезное влияние на его будущее творчество. В 1906 году художник поступил в Калькуттскую школу искусств, где в это время преподавал Обониндронатх Тагор<sup>383</sup>. В период обучения Рой создавал как вполне академические работы, так и произведения, типичные для бенгальской школы, к стилистике которой он возвращался, даже будучи состоявшимся художником. Так, например, 1920 году Рой создал серию несколько романтизированных изображений женщин из племени Сантал, одно из которых находится в коллекции Государственного Эрмитажа («Туалет», первая половина XX века) (Ил. 159). И хотя при первом взгляде на эту работу кажется, что она мало чем отличается от произведений художников круга Тагора, при внимательном рассмотрении мы можем заметить, что в ней живописец обращает особое внимание на простые бытовые детали, отказываясь от излишней вычурности и декоративности, что предвосхищает лаконизм его поздних произведений.

После окончания учебы Рой много экспериментировал и искал свой собственный стиль. Он копировал фотографии, рисовал декорации, а также создавал портреты и пейзажи, отмеченные влиянием импрессионизма и постимпрессионизма. Дело в том, что художник был убежден: путь возрождения индийской живописи не может лежать через подражание росписям Аджанты или же миниатюрам раджпутов и Великих Моголов, потому что современные художники не в состоянии в достаточной мере понять и прочувствовать столь далекий от них язык<sup>384</sup>. Эти размышления и эксперименты в конечном итоге привели к тому, что в середине 1920-х годов Рой обратил внимание на городское популярное искусство — рисунки *калигхат*, отвечающее современным реалиям, но сохранившее живой непосредственный язык и традиции индийской культуры. Подобно многим западным примитивистам, художник нашел в наивном искусстве, не только притягательную непосредственность форм и линий, а также цельные, ясные,

---

<sup>383</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 101.

<sup>384</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 104.

законченные образы, которые могли бы дать толчок к развитию индийского искусства нового периода.

При обращении к искусству этих народных мастеров, Рой не стремился полностью имитировать их картины, а лишь хотел дополнить свои собственные произведения лаконизмом их языка и выразительной силой линий. Поэтому экспериментальные модернистские работы художника бесконечно разнообразны. Их можно условно разделить на четыре группы, каждая из которых разрабатывалась живописцем практически одновременно с другими. В первую очередь среди них стоит отметить иллюстрации, исполненные несколькими напряженными линиями и включающие лишь градацию одного цвета, либо серого, либо коричневого, как, например, в произведении «Сидящая женщина» (конец 1920-х гг.) (Ил. 160). Вероятнее всего это связано с интересом Роя к китайскому искусству, в том числе к китайской живописи тушью, образцы которой он нередко копировал<sup>385</sup>. Основное внимание в этих работах уделено размашистым, каллиграфическим линиям, демонстрирующими виртуозную работу живописца с кистью. При этом сюжет, позаимствованный из повседневной обыденной жизни, отходит на второй план, позволяя нам наслаждаться формой произведения, а не его содержанием.

Вторая группа работ художника характеризуется полихромным колоритом, чаще всего состоящим из семи основных цветов, индийского красного, желтой охры, кадмиево-зеленого, киновари, угольно-серого, кобальтово-синего и белого. Важно отметить, что упомянутые цвета издревле использовались *патуа* для создания своих произведений. Как и эти мастера, Джамини Рой самостоятельно делал все краски из органических веществ, а затем наносил их на «холст» из домотканой ткани, продолжая таким образом традиции народного искусства. В этот круг работ, наряду со сценами из повседневной жизни, художник включает эпические и мифологические

---

<sup>385</sup> Chatterjee R. «The Original Jamini Roy»: A Study in the Consumerism of Art. // Social Scientist. 1987. 15. URL <https://ru.booksc.org/book/49406640/55ee64> (дата обращения: 05. 05. 2022)

образы. Если известные сюжеты из Рамаяны и Махабхараты исполнены во вполне стандартном для живописца стиле, то иллюстрации лил Кришны несколько отличаются от других произведений своим образным языком. В таких работах, как «Подношение Кришне» (первая половина XX века) (Ил. 161), художник использует динамичные искаженные изображения с преувеличенными глазами, бедрами и грудью, что показывает связь этого сюжета как с терракотовыми панно из храмов города Вишнупура, так и с западно-индийскими школами миниатюрной живописи, джайнской и раджпутской.

Не меньший интерес представляет и серия «Жизнь Христа», разрабатываемая Роем в конце 1930-х – начале 1940-х годов, где история, взятая из чужой культуры, адаптируется настолько талантливо, что становится почти неотличимой от исконно индийских тем. Фигура Христа в этих картинах написана в характерном для художника стиле с большими миндалевидными глазами и объемным обтекаемым телом. Больше всего из христианской иконографии живописец интересуется сюжетом Распятия и Тайной вечери, довольно часто воспроизводя и тот, и другой в своих иллюстрациях. В них Рой избегает изображать страдания Иисуса. Его герой всегда взирает на зрителя с непоколебимым спокойствием и выдержкой, что можно заметить в том числе в работах «Распятие» (первая половина XX века) (Ил. 162) и «Тайная вечеря» (первая половина XX века) (Ил. 163). Вероятно, именно это обстоятельство позволяет нам понять художественные устремления мастера, который, очевидно, верит, что в живописных произведениях универсальное имеет куда большее значение, чем частное. Поэтому, изображая настолько далекие друг от друга сюжеты, Рой пытается избавиться от несущественных деталей или же чрезмерных украшений, чтобы выявить в них некую общечеловеческую сверхидею.

Среди всего наследия художника большую группу составляют и произведения, исполненные на циновках *чатаи* или полосках картона, в которых он пытается добиться эффекта подвижности и изменчивости

изображения (Ил. 164). Сюжеты этих произведений схожи с уже упомянутыми нами работами. Здесь Рой обращается и к изображениям девушек в национальных костюмах с младенцами на руках, и к христианской тематике, вновь и вновь воспроизводя сцену Распятия. Текстура плетеных ковриков, на которой нарисованы полихромные фигуры, обрамленные толстыми темными линиями, создает калейдоскопический эффект. Он более полно развит живописцем в работах, копирующих византийские мозаики (Ил. 165).

Наряду с упомянутыми выше произведениями Джамини Рой продолжает писать картины в европейской манере, чаще всего обращаясь к импрессионизму, пуантилизму или же постимпрессионизму, как, например, в картине «Три лодки» (первая половина XX века) (Ил. 166) или портрете Рабиндраната Тагора (первая половина XX века) (Ил. 167). Помимо оригинальных произведений, он также создает вольные копии некоторых известных европейских картин как старых мастеров, так и своих современников. Среди них даже существует работа, вдохновленная русской иконой Снятие с креста («Без названия», первая половина XX века)<sup>386</sup> (Ил. 168), сходство с которой мастер передает при помощи тяжелых плотных красок и темных склоненных в скорби фигур, буквально втравленных в плоскость фона. В этих произведениях художник не пытается точно передать все визуальные нюансы конкретной работы, а стремиться уловить и выразить основное настроение сцены, познать на практике технические приемы того или иного мастера.

В своем творчестве Джамини Рой, Амрита Шер-Гил и Гаганендранатх Тагор, как и многие поколения индийских художников до них, виртуозно соединяли приемы, характерные как для восточной, так и для западной живописи. Отдельно стоит отметить интерес этих художников к народному искусству и жизни индийской деревни, что по большей части было обусловлено социальной политикой Ганди, благодаря которой крестьянская

---

<sup>386</sup> Chatterjee R. «The Original Jamini Roy»: A Study in the Consumerism of Art. // Social Scientist. 1987. 15. URL <https://ru.booksc.org/book/49406640/55ee64> (дата обращения: 05. 05. 2022)



культура стала рассматриваться как часть национальной идентичности<sup>387</sup>. 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 собственному 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. Основные качества их работ – лаконичность и монументальность форм, динамичность линий и универсальность художественного языка, позволяют нам поставить этих живописца в ряд известнейших мастеров своего времени, смело трансформирующих искусство на рубеже XIX и XX века.

#### **4.3. Развитие живописи академического направления в творчестве Хемендраната Маджумдара и Атула Боса**

Помимо распространения новейших экспериментальных художественных течений, 1920 – 1940-е годы в Индии отметились новым витком развития искусства, ориентирующегося на формы европейской академической живописи. Мастера этого направления в некотором роде продолжали традиции «вестернизированных» художников, работы которых были проанализированы во второй главе настоящего исследования. Однако в отличие от своих предшественников, они видели основной целью формотворчество и создание «искусства ради искусства»<sup>388</sup>, смело соединяя в

---

<sup>387</sup> Похожего мнения придерживается и Гита Капур в главе *Detours from the Contemporary* из книги *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India* (Kapur G. *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. New Delhi, 2000. P. 272.)

<sup>388</sup> Этот тезис был упомянут в предисловии «Академия пера» ко второму выпуску журнала «Индийская академия искусств», где раскрывались основные цели объединения «Индийская академия изящных искусств»: «Наша цель – не вступать в любые политические или социальные споры, касающиеся актуальных тем дня; мы хотим со всей ясностью заявить, что наше внимание будет сосредоточено главным образом на расширении художественного образования наших

своих работах различные влияния ради достижения желаемого художественного эффекта. Данные живописцы разделяли, присущее мастерам других направлений, отвращение к «историзму», и, отказавшись от грандиозных помпезных сюжетов, чаще обращались к своему непосредственному опыту или субъективному взгляду на социальные проблемы.

В русле этих тенденций развивалось творчество Хемендраната Маджумдара (1894 – 1948) – одного из известнейших художников академического направления этого времени, который часто подвергал яростной критике мастеров бенгальской школы. Он родился в 1894 году в деревне Гачихата района Маймансингх, который в настоящее время является частью Бангладеш. С юных лет будущий художник проявлял интерес к живописи, копируя иллюстрации из журналов и книг, поэтому в возрасте 17 лет, пойдя наперекор желаниям своей семьи, он переехал в дом сестры, чтобы получить специальное образование в Калькуттской школе искусств<sup>389</sup>. Тем не менее юноша быстро разочаровался в принципах «индийского стиля живописи», в то время процветавшего в стенах этого учебного заведения, что заставило его перевестись в Юбилейную академию искусств, основанную профессором Ранаде Прасадом Дасом Гуптой, качеством образования в которой он также остался неудовлетворен. Так, по утверждениям биографов, в своем обучении Маджумдар по большей части руководствовался различными печатными изданиями, позволившими ему достичь определенных успехов в постижении академических техник<sup>390</sup>.

После окончания университета в 1915 году он зарабатывал на жизнь созданием театральных декораций или рисованием портретов умерших на

---

соотечественников и предоставлении ценить искусство ради искусства» (Ghosh A. The discourse of resistance in Hemendranath Mazumdar's paintings, critical essays, and poetry (1919-1948): thesis ... for the award of the degree of Doctor of Philosophy in Arts. Kolkata, 2023. P. 20)

<sup>389</sup> Hemen Mazumdar: The Last Romantic. //Eds.: Corni, Caterina, and Nirmalya Kumar. Singapore, 2019. P. 11.

<sup>390</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 128.

основе фотографий – популярный в те времена в Бенгалии «викторианский» обычай<sup>391</sup>. Испытывая давление из-за приверженности принципам европейского академического искусства и желая создать круг единомышленников, в 1919 году Маджумдар вместе со своими товарищами Джамини Роем и Атулом Босом основывает «Индийскую академию изящных искусств», целью которой было противодействие идеологическим и эстетическим стандартам бенгальской школы<sup>392</sup>. Практически сразу, чтобы противостоять журналу *Rupam*, пропагандирующему живопись в «индийском стиле», художники начинают выпускать собственное издание *Indian Art Academy*, где в дополнение к статьям по теории искусства, преимущественно рассказывающим об академизме, также публикуют новости о художественном мире, путевые заметки, короткие рассказы и юмористические статьи<sup>393</sup>. Тем не менее главной задачей издания было продвижение творчества художников академического направления, поэтому в выпусках преобладали цветные репродукции самых выдающихся произведений, получившие призы на конкурсах и выставках.

В журнале *Indian Art Academy*, среди других картин, было опубликовано и первое значительное произведение Маджумдара «Палипаран» («Душа деревни») (1921 г.) (Ил. 169). На картине изображена деревенская девушка, возвращающаяся домой в мокром сари после купания. Полупрозрачная ткань позволила живописцу показать все свое мастерство в изображении тела, наметив под материалом округлый затылок модели, контуры ее плеч, поясницу, изгиб позвоночника и бедра. Несмотря на интимность и мимолетность запечатленного момента, композиция произведения очевидно была тщательно продумана в мастерской и внимательно прописана, на что указывает и анатомически верное построение тела, и четкая проработка

<sup>391</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 129.

<sup>392</sup> Ghosh A. The discourse of resistance in Hemendranath Mazumdar's paintings, critical essays, and poetry (1919-1948): thesis ... for the award of the degree of Doctor of Philosophy in Arts. Kolkata, 2023. P. 20

<sup>393</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 130.

формы, и работа со светотенью. Данное произведение положило начало целой серии картин с так называемым «эффектом мокрого сари»<sup>394</sup>, который впоследствии стал фирменной чертой художника. Не меньшего внимания в этом отношении заслуживает, например, произведение «Муссон» (1920-е гг.) (Ил. 170), на котором изображена женщина, моющая ноги на ступеньках речного гата, или же похожая картина «Потерянное сердце» (1920-е гг.) (Ил. 171), где мы видим девушку, выходящую из водоема с горшком для воды, грудь которой при этом едва заметно просвечивает сквозь сари. Эта несколько провокативная игра, в которую Маджумдар втягивает своего зрителя, пожалуй, достигает своего пика в произведении «Дилли ка Ладду» (1930-е гг.) (Ил. 172), название которого в вольном переводе можно интерпретировать как «неясный объект желания»<sup>395</sup>. Чувственность, интимность и мечтательность его картин, не обязательно передающаяся с помощью обнаженной натуры, вызывает искушение связать творчество художника с работами Рави Вармы, которыми он, возможно, и вдохновлялся. Однако Маджумдара в отличие от его предшественника в первую очередь интересует проблема отображения натуры, желание показать свое мастерство в изображении тела даже сквозь другие текстуры.

Еще одним известным живописцем этого времени, входящим в объединение «Индийская академия изящных искусств», был Атул Бос<sup>396</sup> (1898 – 1977). Он, как и Маджумдар, родился в районе Маймансингх, а художественное образование получил в Калькуттской художественной школе (1916 – 1918), впоследствии дополнив его обучением в Королевской академии художеств в Лондоне (1924 – 1926)<sup>397</sup>. Живя в Европе, Бос много

<sup>394</sup> Термин «эффект мокрого сари» ввел в оборот Партха Миттер в книге *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947* (Mitter P. *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947*. London, 2007. P. 134.)

<sup>395</sup> Mitter P. *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947*. London, 2007. P. 135.

<sup>396</sup> Перевод имени осуществляется исходя из статьи в Большой советской энциклопедии (См.: Большая советская энциклопедия. 3-е издание. В 30-ти томах. Т. 3. Бари - Браслет. / Гл. ред. А.М. Прохоров, 3-е изд. М, 1969-1978. С. 587).

<sup>397</sup> Mitter P. *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947*. London, 2007. P. 135.

путешествовал, изучал творчество крупнейших мастеров прошлого и знакомился с современными художниками. За время своего пребывания там он создал ряд набросков пером и тушью и картин маслом. Несколько произведений этого периода, вероятно вдохновлены работами французского живописца Эдгара Дега, о которых Бос узнал от одного из своих учителей – английского художника Уолтера Сикерта (1860 – 1942) («Убийство в Кэмден-Тауне (Где нам взять деньги на оплату жилья?)», 1908 г.) (Ил. 173)<sup>398</sup>.

Уже в самом начале своей карьеры он проявил талант к портретной живописи, умело передавая характерное выражение лица и индивидуальность натурщика, что проявлялось на протяжении всего его творческого пути в портрете Рабиндраната Тагора из коллекции Государственного Эрмитажа (Ил. 174) или работах «Художник-сопровождающий в Виндзорском замке» (1926 г.) (Ил. 175) и «Сто лет спустя (Рабиндранат Тагор)» (1976 г.) (Ил. 176). Помимо портретов, которые являлись его любимым жанром, он также создавал, например, этюды бедняков, такие как «Голод» (Ил. 177), написанный в 1943 году и являющийся частью графической серии «Голод в Бенгалии», где представлены образы изможденных женщин с умирающими грудными детьми, истощенных подростков и стариков. Вообще диапазон эскизов и рисунков Атула Боса огромен и отличается большим разнообразием техник. Среди них можно найти как искусные карандашные наброски бытовых и жанровых сцен, так и тщательные упражнения по моделированию фигур, преимущественно обнаженных, основанные на строгих академических принципах, многие из которых были созданы во время его пребывания в Королевской академии художеств.

По возвращении Атула Боса из Лондона в 1926 году, директор Калькуттской школы искусств Перси Браун пригласил его неофициально преподавать в находящемся под его опекой заведении, чтобы укрепить в нем принципы академического искусства. Тем не менее педагогическая карьера

---

<sup>398</sup> Mitter P. Art of Atul Bose. // Atul Bose Auction Catalogue. Prinseps - November 2020. P. 11.

художника не сложилась: он несколько раз покидал учебное заведение и вновь возвращался в него, один раз даже в качестве директора, однако из-за конфликта с начальством и напряженных отношений с представителями бенгальской школы он не мог реализовать свои идеи по реорганизации программы<sup>399</sup>. При этом стоит отметить, что Бос был действительно одарен в области обучения академическому рисунку и живописи. О его талантах в этой сфере может говорить, например, написанная им книга «Выверенная перспектива и перспективограф» (1944 г.)<sup>400</sup>, которая является практическим руководством по применению законов одноточечной перспективы в работе для правильного изображения природных объектов. Он даже изобрел аппарат, который назвал перспективографом, чтобы помочь ученикам в работе над перспективой.

Некоторое разочарование принесла Босу и созданная им организация – Индийская академия изящных искусств. В начале 1930-х годов художник заручился поддержкой богатого землевладельца, филантропа и коллекционера Махараджи Прадьюта Кумара Тагора (1873 – 1942), по протекции которого 15 августа 1933 года состоялось собрание знати Калькутты, где было принято решение основать с благословения правительства Всеиндийскую ассоциацию для поощрения изобразительного искусства, основой которой предполагалось сделать «Индийскую академию изящных искусств»<sup>401</sup>. По задумке соучередителей она должна была превратиться в центральное государственное учреждение, координирующее развитие искусства в стране, однако еще на ранних этапах своего существования, им пришлось отказаться от общеиндийского статуса и остаться региональной организацией. Тем не менее, Атулу Босу в качестве главы этой группы удалось организовать несколько выставок, на первой из которых в 1933 году были представлены 800

<sup>399</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 142.

<sup>400</sup> Bose, A. Verified perspective and the perspectograph. Calcutta, 1944. – 68 p.

<sup>401</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 142.

работ, присланных индийскими и европейскими художниками со всей Индии, а также художественные коллекции богатейших семей Калькутты<sup>402</sup>. К сожалению, Бос и здесь не смог раскрыть весь свой потенциал и покинул организацию, разочаровавшись в проводимой ею политике. Возможно, утешением для художника было бы узнать, что учреждение организованное им, по сей день является одним из старейших и уважаемых обществ изящных искусств в Индии.

На субконтиненте было несколько центров академической живописи, помимо Калькутты, один из которых находился в Лахоре. Многие художники этой местности не получали формального образования, обучаясь лишь при помощи наблюдения за европейскими мастерами или же местными ремесленниками. Значительную известность среди них приобрел, например, Аллах Бахш (1895 – 1978), который начинал свой путь в искусстве с создания грандиозных театральных декораций, что было типично для многих художников его времени<sup>403</sup>. Однако действительную популярность среди коллекционеров заслужили его работы по индуистской мифологии и пенджабским народным сказкам, а также впечатляюще грандиозные пейзажи. На протяжении жизни стиль живописца варьировался от мягкой обработки подчеркнуто декоративных жанровых сцен или мифологических сюжетов, напоминающих произведения исполненные в «индийском стиле» («Пламя любви», ок. 1930–1939 гг.) (Ил. 178), до туманных пейзажей, имеющих сходство с Коро или импрессионистами («Пейзаж», 1960 г.; «Без названия (Лес)», 1950 г.) (Ил. 179, 180), и жестко контурированных, наполненных яркими цветами сцен на открытом воздухе («Хир Ранджа», 1960 г.) (Ил. 181). Не менее знаменитым является и другой художник из Пенджаба Собха Сингх (1901 – 1986), наиболее известный своей серией довольно театрализованных и романтизированных портретов религиозных лидеров сикхов и картинами,

<sup>402</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 142.

<sup>403</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 146.

основанными на народных сказках своей родины и выполненными в изысканном, но несколько слащавом стиле, напоминающем как европейских художников модерна, так и живопись Обонидронатха Тагора («Употребление вина (Последовательница Шивы)», ок. 1935 г.) (Ил. 182). И наконец в этой группе мастеров стоит упомянуть и С. Г. Тхакура Сингха (1899–1976), основавшего Пенджабскую академию изящных искусств и считающегося ведущей фигурой в мире провинциальной индийской живописи. Большую часть своей художественной карьеры Сингх провел в Калькутте, где находился под покровительством Рабиндраната и Обонидронатха Тагоров<sup>404</sup>. Его акварельные работы и даже некоторые живописные произведения, несмотря на реалистический способ изображения, во многом напоминают живопись в «индийском стиле» («Рыбаки на рассвете на пляже Мадраса, 1928 г.) (Ил. 183), а некоторые наоборот апеллируют к натуралистическим миниатюрам школы Компании («Ботаническое исследование (Бомбакс Малабарский)», 1943 г.) (Ил. 184). Однако в творчестве этого мастера есть и куда менее стилизованные произведения, например, пейзажи с изображением известнейших индийских памятников («Индийская уличная сцена», 1920 г.) (Ил. 185) или работы, воспроизводящие «эффект мокрого сари», характерный для Хемендраната Маджумдара («После ванны», ок. 1923 г.) (Ил. 186).

Другим известным центром академической живописи являлся Бомбей, где художники также отказались от грандиозных мифологических сюжетов, в пользу повседневных событий и частной жизни людей. Живописцы этого города сильнее всего среди индийских академистов откликались на модернистские тенденции, используя в своих произведениях светлые «светящиеся» цвета и густой мазок. Помимо этого среди всех жанров они отдавали наибольшее предпочтение пейзажу, из-за чего критики стали называть их «Пленэрная школа (Open Air School)»<sup>405</sup>. Данные мастера

<sup>404</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 146.

<sup>405</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 149.



отказались от плавной светотеневой моделировки и точного рисунка своих предшественников, придавая картинам эскизный характер. С точки зрения стиля их работы можно описать, как модифицированную форму импрессионистической и постимпрессионистической живописи, характеризующуюся свободными мазками и густыми красками, подчас наносившимися на холст прямо из тюбика или же в виде полос или пятен яркого чистого цвета (Г. М. Солегаонкар. «Махикари». 1935 г.) (Ил. 187). В акварели же их отличала «светящаяся» поверхность произведений, будто бы залитая естественным светом, что создавалось с помощью многократного нанесения прозрачных слоев краски и бликов, выделяющих детали объектов.

Среди наиболее заметных мастеров этого круга стоит выделить Савларама Лакшмана Халданкара (1882–1968), выпускника Бомбейской школы искусств и самого плодовитого портретиста и пейзажиста данного региона. Будучи предприимчивым и активным по своей натуре, после завершения образования живописец основал весьма успешное частное художественное учреждение Институт изобразительного искусства Халданкара, а также в 1918 году, возмущившись колониальной политикой официальных ассоциаций искусств, вместе со своими друзьями создал Художественное общество Индии<sup>406</sup>. Его живописная карьера была не менее яркой, чем общественная деятельность. Безусловно, некоторую часть среди его произведений составляют портреты различных этнографических типов, популярные в данной художественной школе в конце XIX века, и не утратившие своего влияния и в первой трети XX столетия. Однако любимым сюжетом живописца можно считать фигуры, освещенные лишь одним искусственным источником света, таким как лампа или свеча, озаряющим лицо персонажа снизу вверх, что придает композиции драматический эффект («Сияние надежды», ок. 1920-х гг.) (Ил. 188). Пленэрные же мотивы проявляются в многочисленных акварельных и масляных набросках

---

<sup>406</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 151.

Халданкара, изображающих Бомбей и его окрестности, где заметно внимание мастера к световоздушной среде («Дхоби в реке близ Бомбея», 1916 г.) (Ил. 189). Некоторые исследователи также считают, что в них проявляется влияние английского художника Сесила Бернса (1863 – 1929), который был учителем индийского живописца во время обучения школе искусств<sup>407</sup>.

Таким образом, можно сделать вывод, что индийские художники академического направления первой трети XX века значительно преобразовали свой стиль по сравнению со своими предшественниками, такими как Рави Варма, отойдя от эпических мифологических сюжетов, и обратившись к частной жизни и жанровым сценам, что во многом было обусловлено социальными и политическими коллизиями. 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, а также включали в свои работы элементы различных европейских течений, особенно импрессионизма и постимпрессионизма.

#### **4.4. Синтез академических и новаторских тенденций в творчестве представителей групп «прогрессивных» художников в Калькутте, Мадрасе и Бомбее**

Очевидно, что для художников нового поколения национальное искусство больше не ассоциировалось со стилизованными приемами миниатюрной живописи или воспроизведением мифологических сюжетов. Они старались вырвать творчество из тисков традиций, выразить в нем новые ценности и современные проблемы, перестать использовать искусство как

---

<sup>407</sup> Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London, 2007. P. 152.

политический инструмент, а также придать работам интернациональный характер. Наиболее остро эта проблема проявила себя в 1940-е годы, когда в разных уголках субконтинента начали образовываться группы прогрессивных художников, которые смело использовали в своем творчестве традиции академизма и приемы различных модернистских направлений, чтобы «превратить визуальное наблюдение в мотивы для создания новых форм искусства, чтобы технические изменения стали реальностью, чтобы искусство могло сыграть свою историческую роль, а его эмоциональное наполнение соответствовало окружающей среде»<sup>408</sup>.

Первая из таких организаций, Калькуттская группа, возникла в 1943 году, как ответ на сотрясающие страну потрясения – Вторую мировую войну, третью всеиндийскую *сатьяграху* под лозунгом «Вон из Индии!» и голод в Бенгалии. Её члены стремились показать страдания своих современников, все бедствия, что происходят вокруг, проанализировать реальность и ответить на вопрос, куда движется человечество. Как и все модернисты в разных уголках мира, они чувствовали, что находятся на пороге нового незнакомого и пугающего периода человеческой истории, для выражения которого нужен новый художественный язык, заметно отличающийся от лиричных и романтизированных работ Рави Вармы или Обониндронатха Тагора. Все эти стремления нашли выражение в манифесте Калькуттской группы, изданном в 1953 году. Считается, что изначально он был составлен для совместной выставки с Прогрессивной группой художников Бомбея, прошедшей в Калькутте в 1950 году, а затем несколько переработан и издан в виде отдельной брошюры – Справочника/каталога Калькуттской группы (1953)<sup>409</sup>:

---

<sup>408</sup> Цитата из статьи социолога и писателя Дурджатипрасада Мукхопадхьяя «О социальной подоплеке современной индийской живописи» (1938) воспроизведена по книге Санджукта Сандерасона *Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization* (Sunderason S. *Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization*. Stanford, 2020. P. 131.)

<sup>409</sup> Why Are We 'Artists'? 100 World Art Manifestos //Ed. Jessica Lack. Milton Keynes: Penguin Books, 2017. P. 55. URL: <https://archive.org/details/whyareweartists10000unse/mode/2up> (дата обращения: 08.05.2025)

«[...] Главный девиз нашей группы лучше всего выражен в лозунге: «Искусство должно быть интернациональным и взаимозависимым». Другими словами, наше искусство не сможет прогрессировать или развиваться, если мы всегда будем оглядываться на нашу прошлую славу и цепляться за наши традиции любой ценой. Огромный новый мир искусства, богатый и бесконечно разнообразный, созданный мастерами со всего мира, манит нас ... Мы должны глубоко изучить его, развить в себе понимание и взять из него всё, что мы могли бы выгодно синтезировать с нашими собственными требованиями и традициями. [...] Лучше, чтобы мы сознательно, разборчиво выбирали и сочетали иностранные влияния с нашим национальным стилем и традициями, поскольку в противном случае неосознанное влияние может скорее исказить, чем обогатить наше искусство. Это идеал, который движет Калькуттской группой, и мы надеемся на успех, потому что стараемся понять дух нашего времени и признаем его необходимые требования»<sup>410</sup>.

И действительно, за практически десятилетнюю историю своего существования группа твердо следовала этим принципам, несмотря на периодически меняющийся состав членов. Участниками её первой выставки, прошедшей в Калькутте в 1945 году, стали восемь молодых художников – Продош Дас Гупта, Камала Дас Гупта, Гопал Гхош, Паритош Сен, Нирод Мазумдар, Субхо Тагор, Ратин Майтра и Пранкришна Пал, а позже к ним присоединились Абани Сен, Говардхан Аш, Рамкинкар Байдж, Сунил Мадхав Сен и Хемант Миср<sup>411</sup>. К середине 1950-х годов это объединение распалось, каждый из художников начал развивать своё индивидуальное творчество, которое зачастую известно исследователям намного лучше, чем первые ранние работы в составе группы. Еще одним препятствием к изучению объединения является практически полное отсутствие иллюстративного

---

<sup>410</sup> Why Are We 'Artists'? 100 World Art Manifestos //Ed. Jessica Lack. Milton Keynes, 2017. P. 56. URL: <https://archive.org/details/whyareweartists10000unse/mode/2up> (дата обращения: 08. 05. 2025).

<sup>411</sup> Mallik S. K. The Calcutta Group 1943 – 1953 // Art & Deal. 2004. No. 16. Vol. 3. URL: <https://ru.scribd.com/document/231796936/Calcutta-Group> (дата обращения: 08.06.2025)

материала, позволяющее дать лишь самую общую характеристику произведениям перечисленных живописцев в 1930-е – 1940-е гг.

Так, скульптор Прадош Дас Гупта (1912 – 1991), в своих работах этого времени стремился соединить элементы классической индийской скульптуры и новейшие достижения модернизма. Стилизованные текучие формы его произведений, обобщенно-символические образы, стремление к лаконизму, ярко проявляющиеся, например, в скульптуре «В рабстве» (1943) (Ил. 190), напоминают произведения известнейших европейских мастеров рубежа XIX и XX столетий Огюста Родена, Константина Бранкузи или Генри Мура. Другой член группы – художник Говардхан Аш (1907 – 1996) также нередко обращался к языку модернизма, экспериментируя с примитивизмом («Деревенская женщина», 1950) (Ил. 191) и экспрессионизмом (Без названия, 1950) (Ил. 192). Однако его наиболее известные работы этого времени, серия набросков, посвященная разрушительным последствиям голода в Бенгалии («Голод», 1943) (Ил. 193), или многочисленные портреты и пейзажи («Старый ботанический сад», 1940) (Ил. 194), тяготеют скорее к реалистическому искусству. Их коллега Гопал Гхош (1913 – 1980), знакомый нам как лиричный пейзажист, смело сочетающий яркие цвета и каллиграфические линии («Пейзаж», 1959) (Ил. 195), в 1940-е годы довольно часто обращался к изображению разрушенного и охваченного огнем города (Без названия, 1946) (Ил. 196). А эклектичный мастер Абани Сен (1905 – 1972), сочетающий в своих картинах и постимпрессионистские, и кубистические, и экспрессионистские влияния, в это же время изучает японскую монохромную живопись тушью («Бык-производитель», 1959) (Ил. 197).

Очевидно, что участники Калькуттской группы не придерживались единого направления и не сформировали своего общего узнаваемого стиля. Их целью было исследование формы, цвета, пространства и поиск нового изобразительного языка, отражающего современную реальность, что хорошо заметно по широкому спектру художественных приемов, используемому членами объединения. Несмотря на сравнительно короткий срок своего

существования, группа сыграла важную роль в становлении современного индийского искусства, в частности, она спровоцировала создание других похожих художественных обществ, одним из которых является Ассоциация прогрессивных художников Мадраса.

Это объединение было основано в 1944 году<sup>412</sup> преподавателем Школы промышленного искусства в Мадрасе К.Ч.Ш. Паникаром (1911 – 1977), обеспокоенным проблемой создания художественной среды, которая позволила бы выпускникам школы заниматься искусством как профессией, выставлять и продавать свои работы в Индии и Европе. На начальном этапе существования Ассоциации, её члены изучали современное европейское искусство<sup>413</sup> и, как участники Калькуттской группы, экспериментировали с различными направлениями. Так, например, работы К.Ч.Ш. Паникара 1940-х – начала 1950-х годов явно вдохновлены постимпрессионизмом, а некоторые произведения буквально копируют работы Сезанна (Без названия, 1954) (Ил. 198) или Гогена (Сельские женщины беседуют под деревом, 1950) (Ил. 199). Исследование модернистских направлений зародили в этих художниках интерес к постижению своей национальной культуры, особенно древней настенной живописи, и открыли дискуссию о нативизме<sup>414</sup>, благодаря чему в картинах с конца 1950-х годов на первый план стали выходить местные художественные традиции (К.Ч.Ш. Паникар; «Генезис», 1957 г.) (Ил. 200). В это время Ассоциация стала частью более широкого объединения – Мадрасского художественного движения, в которое вошли мастера из южных областей Индии, штатов Керала, Карнатака, Тамилнаду и Андхра-прадеш<sup>415</sup>. В отличие от членов других групп, живописцы этого объединения дистанцировались от популярных в середине XX века в Индии

<sup>412</sup> Encyclopedia of India. Volume 3. K – R.//Ed. Wolpert S. Farmington Hills: Thomson Gale, 2006. P. 136. URL: [https://archive.org/details/epdf.pub\\_encyclopedia-of-india-k-r/epdf.pub\\_encyclopedia-of-india-k-r/mode/2up](https://archive.org/details/epdf.pub_encyclopedia-of-india-k-r/epdf.pub_encyclopedia-of-india-k-r/mode/2up) (дата обращения: 08. 05. 2025)

<sup>413</sup> Brown R.M. Art for a Modern India, 1947–1980. Durham; London, 2009. P. 14

<sup>414</sup> Bhagat A. S. Madras Modern: Regionalism and Identity. New Delhi, 2019. P. 9.

<sup>415</sup> Кузина Е.О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. / Кузина Елизавета Олеговна. Москва, 2024. С. 116.

интернационалистических тенденций, больше опираясь на традиционное народное искусство, мистицизм и мифологию.

Однако наиболее известным и влиятельным среди всех художественных объединений середины XX века по праву считается Прогрессивная группа художников Бомбея, основанная в 1947 году Фрэнсисом Ньютоном Сузой, Сайедом Хайдером Разой, Макбулом Фидом Хусейном, Кришнаджи Ховладжи Аром, Хари Амбадасом Гаде и Саданандом К. Бакре, к которым позже присоединились Акбар Падамси, Кришен Кханна, Тьеб Мехта и Гайтонде<sup>416</sup>. Как и члены Калькуттской группы, эти художники выступали против изжившей себя живописи в «индийском стиле», а также старались бороться с безжизненным академизмом учеников Бомбейской художественной школы и участников Салона. Целью своего творчества они видели решение сугубо художественных проблем, что особо отмечал Суза в каталоге к выставке группы, прошедшей в 1949 году в Бомбейском художественном обществе: «Сегодня мы рисуем с абсолютной свободой, почти анархией, в содержании и технике. [...] Мы не претендуем на банальное возрождение какой-либо школы или направления в искусстве. Мы изучили различные школы живописи и скульптуры, чтобы прийти к мощному синтезу»<sup>417</sup>. Эти тезисы еще больше раскрывает Кришена Кханна в своей статье к экспозиции 1953 года: «Мы не претендуем на то, чтобы быть политиками или философами-моралистами, и мы не психологи-любители, пытающиеся раскрыть внутреннюю работу человеческого разума. [...] Для нас важен конечный продукт, законченный холст, окончательное воплощение воображения в красках. Для нас портрет представляет лицо лишь случайно. В первую очередь это лицо в краске. Поэтому логично, что оно должно подчиняться законам, которые определяют работу красок, кисти и холста, а не массе анатомических наблюдений, как многие ошибочно полагают»<sup>418</sup>.

<sup>416</sup> Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. New Delhi, 2001. P. 42.

<sup>417</sup> Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. New Delhi, 2001. P. 43.

<sup>418</sup> Khanna K. Introduction. / Progressive Artists' Group: Exhibition of Paintings. Bombay, 1949.

Каждый из членов Прогрессивной группы разрабатывал свой индивидуальный стиль. Так, Фрэнсис Ньютон Суза (1924 – 2002) стремился соединить модернистские поиски художественной формы, густые динамичные мазки краски и традиции национального искусства, что порождало яркие фигуративные композиции, сочетающие черты примитивизма, экспрессионизма и кубизма («Голова женщины», 1951; «Без названия (Обнаженная)», 1950) (Ил. 201, 202). Среди его работ раннего периода преобладают пейзажи Гоа («Пейзаж в Гоа (Дона-Паула)», 1946) (Ил. 203) и произведения, отражающие социальные проблемы общества, что вероятно связано с его недолгим сближением с Коммунистической партией<sup>419</sup> («Бомбейские нищие», 1944) (Ил. 204). В эмиграции живописец все чаще начинает обращаться к библейским и мифологическим сюжетам («Преображение Господне», 1987) (Ил. 205), эротическим сценам («Без названия (Любовники)», 1961) (Ил. 206) и урбанистическим или природным пейзажам, в которые он умело вписывает человеческие головы или фигуры («Голова на фоне пейзажа», 1958) (Ил. 207). Сайед Хайдер Раза (1922 – 2016) напротив известен благодаря геометрическим абстрактным картинам, состоящим из простых форм и локальных цветов. Тем не менее его работы 1940-х – 1950-х годов представляют собой урбанистические пейзажи с элементами кубизма («Без названия (Дома)», 1953) (Ил. 208), от которых в 1960-е – 1970-е годы он перейдет к работам вдохновленным абстрактным экспрессионизмом («Мон-Ажель», 1964) (Ил. 209) и лишь в 1980-е начнет создавать геометрические композиции, связанные с тантризмом<sup>420</sup>, где все формы и цвета имеют своё символическое значение («Без названия», 1989) (Ил. 210). Картины Макбула Фида Хусейна (1915 – 2011), ещё одного известного живописца этого объединения, как и работы его коллег, по большей части вдохновлены кубизмом, что особенно хорошо заметно в

<sup>419</sup> Кузина Е.О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. / Кузина Елизавета Олеговна. Москва, 2024. С. 84.

<sup>420</sup> Brown R.M. Art for a Modern India, 1947–1980. Durham; London, 2009. P. 13.



ранних произведениях художника, таких как «Тяга» (1952) (Ил. 211). В своем творчестве он виртуозно соединял мотивы сельской жизни («Без названия (Фермер)», 1951) (Ил. 212) с мифологическими сюжетами («Сита с золотым оленем», 1991) (Ил. 213), а интерес к модернистским течениям с любовью к национальному искусству («Без названия (Ятра)», около 1950-х) (Ил. 214).

Прогрессивная группа художников Бомбея, как и другие подобные объединения просуществовала около десяти лет и была расформирована в 1956 году, однако её частичный распад произошёл еще раньше – в 1950 году, когда трое изначальных членов объединения, Суза, Раза и Бакре, покинули Индию и поселились в Европе. После Бомбейской группы в 1950-е годы в Индии образовалось еще несколько похожих объединений, среди которых принято выделять Дели Шилпи-чакру<sup>421</sup> (1950) и Группу художников Бароды (1957)<sup>422</sup>. 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 творчестве перечисленных живописцев в 1940-е – 1950-е годы в основном преобладает социальная тематика, что может быть связано со значительными политическими коллизиями на субконтиненте. Создавая новую национальную культуру, эти мастера не избегали европейских влияний, и даже больше – сознательно обращались к зарубежному искусству, видя в этом путь к международному признанию своего творчества, хотя в их произведениях огромную роль все еще продолжали играть религия, мифология и народное искусство.

---

<sup>421</sup> Перевод названия организации воспроизводится по краткой художественной энциклопедии «Искусство стран и народов мира» (См.: Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: Краткая художественная энциклопедия: [В пяти томах]. Т. 2. / Ред.: Б. В. Иогансон, В. М. Полевой и др. М., 1965. С. 65.)

<sup>422</sup> Brown R.M. Art for a Modern India, 1947–1980. Durham; London, 2009. P. 15.

## Заключение

В настоящей работе было проведено комплексное исследование живописи и графики Индии 1850-х – 1940-х годов. Автором был разработан термин «концепция национального искусства», под которым подразумевается система представлений об искусстве, обладающим уникальными чертами и отражающим историю и самобытность определенной общности людей, идентифицирующих себя как единая нация. В его основу исследования была положена теория «воображаемых сообществ» Бенедикта Андерсона, а также работы Эдварда Вади Саида «Ориентализм», авторская методологическая модель Татьяны Григорьевны Скороходовой и материалы диссертации О. И. Лебедевой. Для анализа формирования и развития концепции национального искусства потребовалось разделить взятый для исследования материал на периоды, соотнесенные с фазами национально-освободительного движения в Индии в 1850-е – 1940-е годы, в связи с чем удалось выявить и охарактеризовать четыре основных этапа. Живописные и графические произведения, созданные на каждом из этих этапов, объединяются по формальным и идеологическим признакам.

Так, в 1850 – 1880-е годы, политика, проводимая на субконтиненте Британской Ост-Индской компанией, вызвала острую кризисную ситуацию в социальной, экономической и культурной сферах. С 1858 года согласно Акту о лучшем управлении Индией, страна теряла свою независимость и официально становилась колонией Великобритании. Вместе с европейской экспансией приходит в упадок и культура и искусство на субконтиненте, в частности индийская живопись, ведущим направлением которой была миниатюра. Однако благодаря деятельности Ост-Индской компании начинает формироваться специфическая форма живописи, ориентированная на вкусы европейского потребителя, которую принято называть живопись школы Ост-Индской компании. Параллельно с этим на субконтиненте стала создаваться сеть школ, колледжей и университетов, направленных на возрождение

угасающих индийских ремесел. Однако в подобных учебных заведениях была разработана унифицированная программа, ориентирующаяся по большей части на академические образцы и игнорирующая местные художественные традиции. Тем не менее 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. Родоначальником процессов, связанных с поиском национального самосознания, считают Раммохана Рая (1772 – 1833), благодаря которому появился термин Бенгальское Возрождение. 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.

**1880 – 1900-е годы** стали для Индии временем подъема национально-освободительного движения, когда в стране 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 национальный сюжет

(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. 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. 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 сюжетов, сформировали новое городское популярное искусство – рисунки *калигхат*. Они представляли собой отдельные изображения с портретами богов и богинь или актуальными городскими событиями, которые сохраняли многие живописные особенности пата-читры, однако прибегали и к использованию художественных приемов европейского искусства. Подобные трансформации происходили со многими видами народного искусства в Индии, в том числе и с пичхваи. 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.

**В 1900 – 1920-е годы** происходит заметная радикализация национально-освободительного движения, связанная с разделом Бенгалии в 1905 году на две провинции, что спровоцировало протесты, массовые митинги, демонстрации и торжественные шествия, параллельно с которыми велась активная агитация

в прессе. Очевидно, что в этот период индийцам необходимо было разработать новый художественный язык, который обладал бы необходимым лаконизмом, универсальностью и динамичностью, чтобы выражать актуальные проблемы и служить в некотором роде политическим высказыванием, не теряя при этом черт свободного творческого акта. 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. Все эти особенности отразились в работах индийских художников этого времени, особенно Обониндронатха Тагора. 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. 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. 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.

На последнем этапе национально-освободительного движения **в 1920-е – 1940-е годы** центральной фигурой индийской политики становится Махатма Мохандас Карамчанд Ганди. 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-е – 1940-е годы продолжает развиваться модернизм, пропагандируемый его ведущими представителями Джамини Роем, Амритой Шер-Гил и Гаганендранатхом Тагором. 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. Помимо этого, 1920-е – 1940-е годы в Индии происходит новый виток развития искусства, ориентирующегося на формы европейской академической живописи. 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, не 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, которые 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-е – 1950-е годы, как и у других живописцев этого периода, значительную роль играет социальная тематика.

Итогом настоящего диссертационного исследования является систематический анализ индийского искусства 1850-х – 1940-х годов, благодаря которому удалось выявить и проследить периоды формирования и развития концепции национального искусства и соотнести их с фазами национально-освободительного движения, что соответствует цели и задачам исследования. 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, а также осмыслены последствия европейской колониальной политики и их влияние на искусство как в самих метрополиях, так и в их колониях. А также проведена работа с методологией и терминологией, в частности, было пересмотрено употребление термина «художники Бенгальского Возрождения» и введено понятие «концепция национального искусства».



## Список использованной литературы

### Литература на русском языке

1. Абинякин В.А. Альбом с индийскими миниатюрами на слюде. / В.А. Абинякин // Сообщения Государственного Эрмитажа LXXVIII – СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. – С. 53-60.
2. Амрита Шер-Гил: альбом / Авт.-сост. И.И. Шептунова. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 63 с.
3. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. — М.: Кучково поле, 2016. — 416 с.
4. Анисимова Д. Д. У истоков индийского модернизма: Джамини Рой/ Д. Д. Анисимова // KANT: Social science & Humanities. – 2025. – №3(23).
5. Анисимова Д. Д. Четырнадцатая ежегодная выставка Индийского общества восточного искусства: встреча европейского и индийского модернизма/ Д. Д. Анисимова // Вестник ГГУ. – 2025. – №3.
6. Антонова К.А., Бонгард-Левин Г.М., Котовский Г.Г. История Индии (краткий очерк). – М.: Мысль, 1973. – 558 с.
7. Бабин А. Н. Мотивы рагамала в индийской живописи XX в.: традиция и реинкарнации / А. Н. Бабин // СИВ. Сборник материалов международной научной конференции / Ред.-сост. Д.Н. Воробьева. – М.: ММОМА; ГИИ, 2017. – С. 70–80.
8. Ванина Е.Ю. Индия : история в истории – М. : Наука — Вост. лит., 2014. — 343 с.
9. Виноградова Н.А., Каптерева, Т.П., Стародуб Т.Х. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь. – М.: Эллис Лак. – 359 с.
10. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Том 1. Архитектура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись. Скульптура. – СПб: Лита, 1998. – 672 с.

11. Воробьева Д.Н. Горшки и боги / Д.Н. Воробьева // Искусство. - 2015. - №3 (594). — С. 38–47
12. Воробьева Д.Н. Переосмысление сакральных образов в современном искусстве Индии / Д.Н. Воробьева // СИБ: сб. мат. междунар. науч. конф. / Ред-сост. Д.Н. Воробьева. – М.: ММСИ, ГИИ, 2017. – С. 348–353.
13. Ганди М. К. Моя жизнь. / Перевод с английского А.М. Вязьминой, Е.Г. Панфилова, Н.А. Ульяновского. — М.: "Издательство восточной литературы", 1959. – 444 с.
14. Дешпанде О.П. Индия при англичанах: живопись школы компании. //Каталог «Во дворцах и в шатрах: исламский мир от Китая до Европы». – СПб: Государственный Эрмитаж, 2008. – 432 с.
15. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь / Под общ. ред. М.Ф. Альбедиль и А. М. Дубянского. М.: Республика, 1996. — 576 с.
16. Искусство Индии. / Сост. С.И. Тюляев. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1969. – 224 с.
17. Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: Краткая художественная энциклопедия: [В пяти томах] Т. 2. / Ред.: Б. В. Иогансон, В. М. Полевой и др. – М.: Советская энциклопедия, 1965. – 656 с.
18. История Востока. В 6 т. Т. 3. Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI—XVIII вв. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков (пред.) и др. – М.: Восточная литература РАН, 2000. – 696 с.
19. История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 1. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков (пред.) и др.; [Отв. ред. Л.Б. Алаев и др.] – М.: Восточная литература РАН, 2004. — 608 с.
20. История Востока. В 6 т. Т. 4. Восток в новое время (конец XVIII — начало XX в.): Кн. 2 / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др.; [Отв. ред. Л.Б. Алаев и др.]. – М.: Восточная литература РАН, 2005. – 574 с.

21. История Востока. В 6 т. Т. 5. Восток в новейшее время: 1914-1945 гг. / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков и др.; [Отв. ред. Р.Г. Ланда. и др.]. – М.: Восточная литература РАН, 2006. – 717 с.
22. Калинина Ю., Прокофьева И.Т. Такие похожие портреты, такие красивые боги. Художник Раджа Рави Варма / Ю. Калинина, И.Т. Прокофьева // Портрет и скульптура – М.: Наука – Восточная литература, 2018. – С. 512 – 531.
23. Карлова Е.М. Орисская живопись пата-читра и культ Джаганнатха: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения/Карлова Евгения Михайловна. — М., 2011. — 249 с.
24. Коротчикова П.В. Ананда К. Кумарасвами (1877-1947) как историк и теоретик искусства: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Коротчикова Полина Викторовна. - Москва, 2016. - 21 с.
25. Коротчикова П.В. Кумарасвами и искусство модернизма: оппозиция или поиски новых перспектив? / П.В. Коротчикова // СИБ: сб. мат. междунар. науч. конф. / Ред.-сост. Д.Н. Воробьева. – М.: ММОМА; ГИИ, 2017. – С. 16–22.
26. Краснодембская Н.Г., Соболева Е.С. О роли семьи Рудневых в истории русской науки и в собирательстве коллекций МАЭ РАН // Венок из даров дружбы: Сборник научных статей в честь Маргариты Федоровны Альбедиль. / Редакторы-составители Я.В. Васильков и Т. И. Оранская. – СПб: Петербургское востоковедение, 2021. – С. 193-208.
27. Кроллау Н.Е. Формирование коллекций материальных памятников индийской культуры в музеях Великобритании: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.03/ Кроллау Наталья Евгеньевна. - СПб, 2009. - 242 с.
28. Кроллау Н.Е., Котин И.Ю. Индийские коллекции в британских музеях. – Саарбрюкен: Lambert Academic Publishing, 2013. – 311 с.
29. Кузина Е.О. Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924–2002) / Е.О. Кузина // Артикульт. – 2022. – № 3 (43). – С. 96-105.

30. Кузина Е.О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. / Кузина Елизавета Олеговна. - Москва, 2024. - 425 с.
31. Кузина Е.О. Мистическое тело индийского модернизма: Суза, Сваминатхан, Паникар / Е.О. Кузина // Искусствознание. – 2018. – № 2. – С. 162–193.
32. Кузина Е.О. Модернизм в индийском искусстве: «Прогрессивная группа художников». 1947/1954. Бомбей / Е.О. Кузина // СИБ: сб. мат. междунар. науч. конф. / Ред-сост. Д.Н. Воробьева. – М.: ММОМА; ГИИ, 2017. – С. 235–243.
33. Кузина Е.О. Понятие «лила» (игра) в индийской философской мысли / Е.О. Кузина // Историкофилософский альманах: Выпуск 6. – М.: Издатель Воробьев А.В., 2018. С. 28–34.
34. 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.
35. Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо. – М.: Институт восточных культур и античности РГГУ, 2016. – 209 с.
36. Макарова О.И. Формирование концепции "национального искусства" в культуре Японии конца XIX - начала XX вв: специальность 24.00.01 "Теория и история культуры": диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Макарова Ольга Игоревна. – Москва, 2010. – 252 с.
37. Никитина Э.Н. Калигхатская народная картинка / Э.Н. Никитина // Городская художественная культура Востока. – М., ГМВ. 1990 – С. 167-177.

38. Позднякова В.А. Амрита Шер-Гил и ее революция в современном индийском искусстве / В.А. Позднякова // Международный журнал гуманитарных и естественных наук – 2018. – № 3. – С. 22-25.
39. Потабенко С.И. Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время: конец XVIII – середина XX в. – М.: Наука, 1981. – 128 с.
40. Потабенко С.И. Искусство независимой Индии. – М.: Восточный университет, 2003. – 264 с.
41. Потабенко С.И. Н.К. Рерих и современное индийское искусство/ С. И. Потабенко // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество: сб. ст. / Отв. ред. М.Т. Кузьмина. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – С. 220–224.
42. Россия-Индия: сад дружбы: альбом / Куратор издания и научный редактор: Т.А. Кочемасова. – М: BelsiArt, 2023. – 648 с.
43. Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А.В. Говорунова. М.: Русский мир, 2006. – 636 с.
44. Силичева, Д. Д., Курпатова А. А. Концепция «национального искусства» Окакуры 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.
45. 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.
46. Синха Н. К., Банерджи А. Ч. История Индии от появления ариев до начала колониальной эры – М: «Ломоносовъ», 2020. – 240 с.

47. Скороходова Т.Г. Бенгальское Возрождение: историко-философский анализ: дис. ...доктора философских наук: 09.00.03, 09.00.11 / Скороходова Татьяна Григорьевна. - Пенза, 2008. - 371 с.
48. Скороходова Т.Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. – СПб: Петербургское Востоковедение, 2008. – 320 с.
49. Скороходова Т.Г. Другой в традиции индуизма и философии Бенгальского Возрождения: опыт сопоставления / Т. Г. Скороходова // Зографский сборник. – 2018. – Выпуск 3. – С. 191-207.
50. Скороходова Т.Г. Младобенгальцы. Очерки истории социальной мысли Бенгальского Возрождения (Первый период, 1815—1857) — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2012. – 320 с.
51. Скороходова Т.Г. «Открытие Индии» сквозь призму традиционного текста: опыт мыслителей Бенгальского Ренессанса / Т. Г. Скороходова // Зографский сборник. – 2016. – Выпуск 5. – С. 232-245.
52. Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2022. – 580 с.
53. Скороходова Т.Г. Раммохан Рай: Родоначальник Бенгальского Возрождения (Опыт аналитической биографии) — СПб.: Алетейя, 2008. – 372 с.
54. Скороходова Т.Г. Создание образа индуизма в религиозно-философской мысли Бенгальского Возрождения / Т. Г. Скороходова // Вестник философии РУДН. – 2018. – 22 (1) – С. 18-29.
55. Столярова Е.В. Коллекция индийских хромофотографий из собрания И.П. Ювачева. Альбом-каталог. – СПб: Санкт-Петербург, 2018. – 88 с.
56. Тюляев С.И. Живописное творчество Тагора / С. И. Тюляев// Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. / Отв. ред. Е.П. Чельшев, Н.Д. Гаврюшина. – М.: Наука, 1986. – С. 172–195.

57. Тюляев С.И. Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло. – М.: Наука, 1968. – 293 с.
58. Тягунова Е. О. Японская гравюра эпохи Мэйдзи (1868-1912): тенденции, мастера и проблемы атрибуции (на материале коллекции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН): дис. ...кандидата искусствоведения: 5.10.3 / Тягунова Елена Олеговна. - СПб, 2024. - 286 с.
59. Шептунова И.И. Живопись Бенгальского Возрождения. – М.: Наука, 1978. – 127 с.
60. Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. – М.: ГМВ, 2016. – 176 с.
61. Шептунова И.И. Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве / И. И. Шептунова// Современная художественная культура в странах Азии и Африки / Отв. ред. А.Х. Вафа. – М.: Наука, 1986. – С. 127–141
62. Шептунова И.И. Очерки истории эстетической мысли Индии в Новое и Новейшее время. – М.: Наука, 1984. – 185 с.
63. Шептунова И.И. Шакти: вечные образы в искусстве Индии / И. И. Шептунова // Мир искусств: альманах. Вып. 2 / Отв. ред. Б.И. Зингерман. – М.: РИК Русанова, 1997. – С. 179–200.

#### **Литература на иностранных языках**

64. 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. London; New York: Thames & Hudson, 2022. – 744 p.
65. A Companion to the Global Renaissance: Literature and Culture in the Era of Expansion, 1500-1700. / Ed. Singh J. G. – Hoboken: John Wiley & Sons, 2021. – 467 p.

66. Banerji D. The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. – New Delhi: Sage Publications India, 2010. – 137 p.
67. Beach M. C. The Imperial Image: Paintings for The Mughal Court. – Washington: Smithsonian Institution, 1981. – 237 p.
68. Bhagat A. S. Madras Modern: Regionalism and Identity – New Delhi: Archana Advertising Ptv. Ltd., 2019. – 479 p.
69. Bhushan N., Garfield J. L. Minds Without Fear: Philosophy in the Indian Renaissance. – Oxford: Oxford University Press, 2017. – 334 p.
70. Bose, A. Verified perspective and the perspectograph. – Calcutta: University of Calcutta, 1944. – 68 p.
71. Brown R.M. Art for a Modern India, 1947–1980. – Durham; London: Duke University Press., 2009. – 196 p.
72. Dalrymple W. Princes and Painters: In Mughal Delhi 1707-1857. – New York: Asia Society, 2012. – 212 p.
73. Datta G. Folk Arts and Crafts of Bengal: The Collected Papers. – Calcutta: Seagull, 1990. – 146 p.
74. Deshpande P. Creative Pasts: Historical Memory and Identity in Western India, 1700-1960. – New York: Columbia University Press, 2007. – 308 p.
75. Games A. Inventing the English Massacre: Amboyna in History and Memory. – Oxford: Oxford University Press, 2020. – 343 p.
76. Guha-Thakurta T. Abanindranath, Known and Unknown: The Artist Versus the Art of His Times. – Calcutta: Center for Studies in Social Sciences, 2009. – 34 p.
77. Guha-Thakurta T. The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 328 p.
78. Guha-Thakurta T. Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848 – 1906). / Tapati Guha-Thakurta // Studies in History. – 1986. – №2. – P. 165 – 196.



79. Guy J., Britschg J. Wonder of the Age: Master Painters of India, 1100–1900. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2011. – 226 p.
80. Hannam E. Eastern Encounters: Four Centuries of Paintings and Manuscripts from the Indian Subcontinent. – London: Royal Collection Trust. – 255 p.
81. Havell E. B. Ideals of Indian Art. – New York: E. P. Dutton and company, 1911 – 278 p.
82. Jose B. Political Culture and Electoral Participation in Digital India/ Binoj Jose // International Journal of Humanities and Social Science Invention (IJHSSI). – 2019. – Vol. 8. – P. 9 – 13.
83. Kakuzo O. The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan. – London: John Murray, 1905. – 244 p.
84. Kapur G. When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. – New Delhi.: Tulika Books, 2000. – 439 p.
85. Khandalavala K. Amrita Sher-Gil. – Bombay: New Book Co., 1945. – 71 p.
86. Khanna K. Introduction. / K. Khanna // Progressive Artists' Group: Exhibition of Paintings. Bombay, 1949. – 8 p.
87. Kossak S. Indian Court Painting: 16th–19th century. – New York: Metropolitan Museum of Art, 1997. – 142 p.
88. Leadbeater T. Britain and India, 1845-1947– London: Hodder Education, 2008. – 168 p.
89. Manjapra K. Age of Entanglement: German and Indian Intellectuals Across Empire. – Harvard: Harvard University Press, 2013. – 442 p.
90. Meyer-Dinkgräfe D. Approaches to Acting: Past and Present – London: Continuum, 2001. – 225 p.
91. Mitter P. Art and Nationalism in Colonial India. 1850-1922. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 475 p.
92. Mitter P. Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art. – Oxford: Clarendon Press, 1977. – 351 p.

93. Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. – London: Reaktion Books, 2007. – 271 p.
94. Onley J. The Raj Reconsidered: British India's Informal Empire and Spheres of Influence in Asia and Africa/ J. Onley // Asian Affairs. – 2009. – vol.XL. – no. 1. – P. 44–62.
95. Parimoo R. The Paintings of the Three Tagores Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath: Chronology and Comparative Study. – Baroda: Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1973. – 182 p.
96. Pinney C. Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India. London: Reaktion Books, 2004. – 239 p.
97. Rembrandt and the Inspiration of India. / Ed. Schrader S. – Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2018. – 148 p.
98. Rohatgi P.; Godrej P. Under the Indian sun: British landscape artists. Mumbai: Marg Publications, 1995. – 168 c.
99. Som R. Margot: Sister Nivedita of Vivekananda. – New Delhi: India Viking, 2017. – 304 p.
100. Sunderason S. Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization. – Stanford: Stanford University Press, 2020. – 318 p.
101. The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-Garde. / Editors: Regina Bittner and Kathrin Rhomberg. – Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013. – 212 p.
102. The Cambridge Companion to Modern Indian Culture / Ed. Vasudha Dalmia and Rashmi Sadana. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – 290 p.
103. The Indian Portrait - V: Colonial influence on Raja Ravi Varma and his Contemporaries/ Ed. Relia A., Parimoo R. – Ahmedabad: Archer Art Gallery, 2014. – 161 p.
104. Welch S. C. India: Art and Culture, 1300-1900. Exhibition catalogue. – New York: Metropolitan Museum of Art, 1990. – 480 p.

105. Zebrowski M. Deccani Painting. – New Delhi: Roli Books International, 1983. – 296 p.

### Электронные ресурсы

106. Васильков Я.В. «Буреборственный путешественник»: жизнь и труды Герасима Степановича Лебедева (1749–1817). – СПб: МАЭ РАН, 2017. — 508 с. URL: [https://lib.kunstkamera.ru/rubrikator/08/08\\_02/978-5-88431-341-5](https://lib.kunstkamera.ru/rubrikator/08/08_02/978-5-88431-341-5) (дата обращения: 08.12.2025).

107. Грезы о Востоке: русский авангард и шелка Бухары: [каталог выставки] / Ответственный редактор: Резван Е.А. – СПб: МАЭ РАН, 2006. — 219 с. URL: [https://lib.kunstkamera.ru/files/lib/oriental\\_dreams/oriental\\_dreams.pdf](https://lib.kunstkamera.ru/files/lib/oriental_dreams/oriental_dreams.pdf) (дата обращения: 08.12.2025).

108. Иващенко А. С. Индия в период политической стабилизации и борьбы за реформы (1923-1929 гг.) / А. С. Иващенко // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2011. – №3. С. 65 – 72. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/indiya-v-period-politicheskoy-stabilizatsii-i-borby-za-reformy-1923-1929-gg> (дата обращения: 07.06.2025).

109. Иващенко А. С. Сатьяграха в Индии 1930-1934 гг. / А. С. Иващенко // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2010. – №3. С. 37 – 43. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/satyagraha-v-indii-1930-1934-gg> (дата обращения: 08.06.2025)

110. Кириллина С. А., Сафронова А. Л., Орлов В. В. Халифатизм в эпоху крушения Османской империи / С. А. Кириллина, А. Л. Сафронова, В. В. Орлов // Вестник РУДН. Серия: Всеобщая история. – 2018. – №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/halifatizm-v-epohu-krusheniya-osmanskoy-imperii> (дата обращения: 05.06.2025).

111. Корниенко О. Ю., Радионова Е. А. Эволюция политической элиты индии в эпоху британского раджа и постколониальный период / О. Ю. Корниенко, Е. А. Радионова // Вестник Московского университета. Серия 27. Глобалистика и геополитика. – 2024. – №2. – С. 40-55. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-politicheskoy-elity-indii-v-epohu-britanskogo-radzha-i-postkolonialnyy-period> (дата обращения: 21.06.2025)

112. Котин И. Ю. Община парсов (зороастрийцев) в мультикультурном Бомбее (по произведениям Рохинтона Мистри) / И. Ю. Котин // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. – 2016. – №1. – С. 27 – 36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obschina-parsov-zoroastriytsev-v-multikulturnom-bombee-po-proizvedeniyam-rohintona-mistri> (дата обращения: 25.06.2025).

113. Котин И.Ю., Меренкова О.Н., Соболева Е.С. Николаевский зал: народы Южной Азии (собиратели и коллекции) / И. Ю. Котин, О. Н. Меренкова, Е. С. Соболева // Кунсткамера. – 2025. – №2 (28). – С. 6-21. URL: [https://journal.kunstkamera.ru/archive/2025\\_nomer\\_2\\_28/kotin\\_i\\_yu\\_merenkova\\_o\\_n\\_soboleva\\_e\\_s\\_nikolaevskij\\_zal\\_narody\\_yuzhnoj\\_azii\\_sobirатели\\_i\\_kollekcii](https://journal.kunstkamera.ru/archive/2025_nomer_2_28/kotin_i_yu_merenkova_o_n_soboleva_e_s_nikolaevskij_zal_narody_yuzhnoj_azii_sobirатели_i_kollekcii) (дата обращения: 08.12.2025).

114.

115. Краснодембская Н.Г., Соболева Е.С. О храмовых завесах на тему «Вессантара джатака» из цейлонской коллекции МАЭ РАН № 6379 (к толкованию этнокультурного смысла) / Н.Г. Краснодембская, Е. С. Соболева // Кунсткамера. – 2022. – №4 (18). – С. 104-115. URL: [https://journal.kunstkamera.ru/files/journal\\_kunstkamera/2022\\_04/kk\\_2022\\_4\\_104-115.pdf](https://journal.kunstkamera.ru/files/journal_kunstkamera/2022_04/kk_2022_4_104-115.pdf) (дата обращения: 08.12.2025).

116. Кроллау Н.Е. История формирования в английских музеях коллекций индийских памятников в контексте политической и культурной жизни XVII - начала XIX веков / Н.Е. Кроллау // Вестник Башкирского университета. – 2007. – №1. – С. 154-155. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-formirovaniya-v-angliyskih-muzeyah->

kollektsey-indiyskih-pamyatnikov-v-kontekste-politicheskoy-i-kulturnoy-zhizni-xvii-nachala (дата обращения: 08.12.2025).

117. Кузина Е. О. Архетип Родины-матери в современном искусстве Индии / Е. О. Кузина // Искусство Евразии. – 2025. – №1 (36). – С. 120-135. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-rodiny-materi-v-sovremennom-iskusstve-indii> (дата обращения: 20.06.2025).

118. Кучма В. В. Особенности национально-освободительного движения в Индии: этно-конфессиональный и государственно-правовой аспекты / В. В. Кучма // Legal Concept. – 2011. – №5-14. – С. 16 – 26. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-natsionalno-osvoboditelnogo-dvizheniya-v-indii-etno-konfessionalnyy-i-gosudarstvenno-pravovoy-aspekty> (дата обращения: 08.06.2025).

119. Логинова А. М. Художественные параллели в живописных работах Рабиндраната Тагора и Гопала Гхоша / А. М. Логинова // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2024. – №2 (61) – С. 93-97. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-paralleli-v-zhivopisnyh-rabotah-rabindranata-tagora-i-gopala-ghosha> (дата обращения: 20.03.2025)

120. Логинова А. М. Журнал MARG как один из источников художественной жизни Индии 1930–1950-х гг. / А. М. Логинова // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2024. – №54. – С. 155-167. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhurnal-marg-kak-odin-iz-istochnikov-hudozhestvennoy-zhizni-indii-1930-1950-h-gg> (дата обращения: 20.03.2025)

121. Михель Д. В., Михель И. В. Упорство в истине: философия и политика Махатмы Ганди / Д. В. Михель, И. В. Михель // Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. – 2019. – №3. – С. 272-276. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uporstvo-v-istine-filosofiya-i-politika-mahatmy-gandi> (дата обращения: 01.06.2025)

122. Никитин Д. С. Возникновение Индийского национального конгресса и англо-индийское сообщество в 1880-е годы / Д. С. Никитин // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2022. –

№2. – С. 19 – 23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozniknovenie-indiyskogo-natsionalnogo-kongressa-i-anglo-indiyskoe-soobshchestvo-v-1880-e-gody> (дата обращения: 21.03.2025).

123. Раха П. Патуа из Наяграма: путь, взлеты и падения / П. Раха // Искусство Евразии. – 2021. – №1 (20). – С. 32 – 47. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/patua-iz-nayagrama-put-vzlety-i-padeniya> (дата обращения: 27.03.2025).

124. Русский ориентализм (наука, искусство, коллекции) / Ответственный редактор: Резван Е.А. – СПб: МАЭ РАН, 2019. — 291 с. URL: [https://lib.kunstkamera.ru/rubrikator/03/03\\_03/978-5-88431-380-4](https://lib.kunstkamera.ru/rubrikator/03/03_03/978-5-88431-380-4) (дата обращения: 08.12.2025).

125. Рыжакова С. И. Хаста, мудра, винийога. Жесты рук в индийской культуре: проблемы происхождения и порождения смыслов / С. И. Рыжакова // Шаги/Steps. – 2019. – №4. – С. 216 – 238. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hasta-mudra-viniyoga-zhesty-ruk-v-indiyskoy-kulture-problemy-proishozhdeniya-i-porozhdeniya-smyslov> (дата обращения: 25.06.2025).

126. Соболев Ю. В. Эстетические представления и понятия индуистской традиции: особенности и аналогии / Ю. В. Соболев // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – №3. – С. 119 – 127. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskie-predstavleniya-i-ponyatiya-induistskoy-traditsii-osobennosti-i-analogii> (дата обращения: 25.06.2025).

127. Скороходова Т. Г. Проблема нации и национализма в социально-философской мысли Рабиндраната Тагора / Т. Г. Скороходова // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. – 2021. – №3. С. 464 – 478. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-natsii-i-natsionalizma-v-sotsialno-filosofskoy-mysli-rabindranata-tagora> (дата обращения: 29.03.2025)

128. Abanindranath Tagore: His Early Works. Edited by Ramendranath Chakravorty. – Calcutta: Art Section, Indian Museum, 1951. – 47 p. URL: <https://archive.org/details/dli.ministry.25037> (дата обращения: 18. 06. 2019)

129. Abanindra number. The Visva-Bharati Quarterly / Edited By K. R. Kripalani. – 1942. – Vol. VIII. Parts I & II, May—Oct. – 194 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.93081> (дата обращения: 13. 05. 2024)

130. Ajanta frescoes: being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves at Ajanta after copies taken in the years 1909-1911/ Ed. Lady Herringham and her assistants, –London, New York: H. Milford, Oxford University Press, 1915. – 28 p. URL: <https://archive.org/details/ajantafrescoes00roya> (дата обращения: 13. 05. 2025)

131. Allchin F. R. Monument conservation and policy in India. / F. R. Allchin // Journal of the Royal Society of Arts. – 1978 – vol. 126. – no. 5268. – P. 746–765. URL: <http://www.jstor.org/stable/41372851> (дата обращения: 29. 03. 2025)

132. Birdwood G. C. M. The Industrial arts of India. Vol. I. – London: R. Clay, Sons, and Taylor, 1880. – 168 p. URL: <https://archive.org/details/S0001919> (дата обращения: 26. 04. 2025)

133. Biswas A. K. Paradox of Anti-Partition Agitation and Swadeshi Movement in Bengal (1905). / A. K. Biswas // Social Scientist. – 1995. – vol. 23. – no. 4/6. – P. 38–57. URL: <https://doi.org/10.2307/3520214> (дата обращения: 29. 03. 2025)

134. Brett D. Drawing and the Ideology of Industrialization. / D. Brett // Design Issues 3. – 1986 – no. 2. – P. 59–72. URL: <https://doi.org/10.2307/1511485> (дата обращения: 28. 02. 2025)

135. Chatterjee R. «The Original Jamini Roy»: A Study in the Consumerism of Art. / R. Chatterjee // Social Scientist – 1987 – 15. URL: <https://ru.booksc.org/book/49406640/55ee64> (дата обращения: 05. 05. 2022)

136. Chatterji N. L. How the first split came in the Indian national congress. / N. L. Chatterji // Proceedings of the Indian History Congress – 1958. – vol. 21 – P.

543–48. URL: <http://www.jstor.org/stable/44145252>. (дата обращения: 29. 03. 2025)

137. Coomaraswamy A. K. Art And Swadeshi. – Madras: Ganesh & Co., 1912. – 150 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.201377/page/n3/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

138. Coomaraswamy A. K. Essays In National Idealism. – Colombo: Colomo Apothecaries Co., 1909. – 206 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.280021> (дата обращения: 10.04.2025)

139. Coomaraswamy A. K. Mediaeval Sinhalese Art. – New York: Pantheon Books, 1956. – 416 p. URL: <https://archive.org/details/mediaevalsinhale0000coom/page/16/mode/1up?view=theater> (дата обращения: 10.04.2025)

140. Coomaraswamy A. K. Night Effects in Indian Pictures / A. K. Coomaraswamy // Art and Swadeshi. – Madras: Ganesh & Co., 1912. P. 90–93. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.201377/page/n3/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

141. Coomaraswamy A. K. On Mughal and Rajput Painting / A. K. Coomaraswamy // Art and Swadeshi. – Madras: Ganesh & Co., 1912. P. 74–89. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.201377/page/n3/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

142. Coomaraswamy A.K. Rajput Painting. Volume I. Plates. – Oxford: Oxford University Press, 1916. – 166 p. URL: <https://archive.org/details/rajputpainting2coom/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

143. Coomaraswamy A.K. Rajput Painting. Volume I. Text. – Oxford: Oxford University Press, 1916. – 83 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.93924> (дата обращения: 10.04.2025)

144. Coomaraswamy A.K. The Arts and Crafts of India and Ceylon. – London: T.N. Foulis, 1913. – 255 p. URL:



<https://archive.org/details/artscraftsofind00coom/page/n395/mode/1up> (дата обращения: 10.04.2025)

145. Coomaraswamy A. K. *The Indian Craftsman*. – London: Probsthain & Co., 1909. – 130 p. URL: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ignca.gov.in/Asi\\_data/23050.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ignca.gov.in/Asi_data/23050.pdf) (дата обращения: 10.04.2025)

146. Coomaraswamy A. K. *The present state of Indian art.* / A. K. Coomaraswamy // *The Modern Review*. – 1907. – Vol. II. – № 2. – P. 105–110. URL: [https://archive.org/details/ModernReview/1907\\_v2\\_july-dec/page/109/mode/1up?view=theater](https://archive.org/details/ModernReview/1907_v2_july-dec/page/109/mode/1up?view=theater) (дата обращения: 05.03.2025)

147. Coomaraswamy. *Volume III. His Life and Work.* / By Roger Lipsey. – Princeton: Princeton University Press, 1977. – 312 p. URL: <https://archive.org/details/coomaraswamy0003coom> (дата обращения: 10.04.2025)

148. Dalmia Y. *The Making of Modern Indian Art: The Progressives*. – New Delhi: Oxford University Press, 2001. – 339 p.

149. *Encyclopedia of India. Volume 3. K – R.* // Ed. Wolpert S., – Farmington Hills: Thomson Gale, 2006. – 423 p. URL: [https://archive.org/details/encyclopediaofindiakrvol.3\\_215\\_u](https://archive.org/details/encyclopediaofindiakrvol.3_215_u) (дата обращения: 08.05.2025)

150. *Encyclopaedia of Indian War of Independence, 1857-1947. Vol. 1.* / Ed.: M. K. Singh. – New Delhi: Anmol Publications, 2009. – 312 p. URL: [https://archive.org/details/encyclopediaofindianwarofindependencevol.01\\_730\\_H/mode/2up](https://archive.org/details/encyclopediaofindianwarofindependencevol.01_730_H/mode/2up) (дата обращения: 28.02.2023)

151. Ghosh A. *The discourse of resistance in Hemendranath Mazumdar's paintings, critical essays, and poetry (1919-1948): thesis ... for the award of the degree of Doctor of Philosophy in Arts.* – Kolkata, 2023. – 220 p.

152. Griffiths J. *The paintings in the Buddhist cave-temples of Ajantâ, Khandesh, India. Volume 1.* – London: W. Griggs, 1896. – 237 c. URL: <https://archive.org/details/paintingsbuddhi1grif/page/n3/mode/2up> (дата обращения: 05.04.2025)

153. Havell E.B. A handbook to Agra and the Taj, Sikandra, Fatehpur-Sikri and the neighbourhood. – New York: Longmans, Green, and co., 1904. – 139 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924024120200/page/n189/mode/2up> (дата обращения: 05.04.2025)
154. Havell E.B. Benares, the sacred city: sketches of Hindu life and religion. – London: Blackie & Son Limited, 1905. – 226 p. URL: <https://archive.org/details/benaressacredci01havegoog/page/n248/mode/2up> (дата обращения: 05.04.2025)
155. Havell E.B. The Ideals of Indian Art. – New York: E.P. Dutton, 1911. – 188 p. URL: <https://archive.org/details/idealsofindianar00have/page/187/mode/1up> (дата обращения: 05.04.2025)
156. Havell E.B. Indian sculpture and painting. – London: John Murray, 1908. – 288 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.61209> (дата обращения: 05.04.2025)
157. Havell E. B. Studio Talk. // The Studio Magazine. – 1905. – Vol. 35. – P. 78-79. URL: [https://archive.org/details/sim\\_studio-an-illustrated-magazine-of-fine-and-applied-art\\_1905\\_35/page/77/mode/1up](https://archive.org/details/sim_studio-an-illustrated-magazine-of-fine-and-applied-art_1905_35/page/77/mode/1up) (дата обращения: 20. 02. 2025)
158. Hemen Mazumdar: The Last Romantic. //Eds.: Corni, Caterina, and Nirmalya Kumar, – Singapore: Singapore Management University, 2019. – 145 p.
159. Jefferson P. The Art of Survival: Bengali Pats, Patuas and the Evolution of Folk Art in India. – New Delhi: Independent Study Project (ISP), 2014. URL: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2837&context=isp_collection) (дата обращения: 28. 12. 2019)
160. Kakuzo O. The Awakening Of Japan. – New York: The Century Co, 1904. – 225 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.52308> (дата обращения: 06.04.2025)
161. Kakuzo O. The Book Of Tea. – New York: Duffield & Co., 1919. – 160 p. URL: <https://archive.org/details/bookoftea00okakiala> (дата обращения: 06.04.2025)

162. Kantawala A. Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition / Ami Kantawala // *Studies in Art Education* – 2012. – Vol. 53 – No. 3 – P. 208-222. URL: <https://www.jstor.org/stable/24467910?seq=1> (дата обращения: 28. 06. 2024)

163. Kramrisch S. The aesthetics of a Young India. A rejoinder. / S. Kramrisch // *Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art* – 1922 - №10. URL: <https://archive.org/details/rupamind10indi/page/n9/mode/2up> (дата обращения: 05. 04. 2022)

164. Kramrisch S. Indian art and Europe. / S. Kramrisch // *Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art* – 1922 - №11. URL: <https://archive.org/details/rupamind11indi/page/72/mode/2up> (дата обращения: 05. 04. 2022)

165. Kramrisch S. An Indian Cubist. / S. Kramrisch // *Rupam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art* – 1922 - №11. URL: <https://archive.org/details/rupamind11indi/page/72/mode/2up> (дата обращения: 05. 04. 2022)

166. Lyons T. The Artists of Nathadwara: The Practice of Painting in Rajasthan. – Bloomington: Indiana University Press, 2004. – 360 p. URL: <https://archive.org/details/artistsofnathadw0000lyon> (дата обращения: 27. 03. 2025)

167. Mallik S. K. The Calcutta Group 1943 – 1953 / S. K. Mallik // *Art & Deal*. – 2004. – No. 16. – Volume 3. URL: <https://ru.scribd.com/document/231796936/Calcutta-Group> (дата обращения: 08.06.2025)

168. Mathur S. A. Retake of Sher-Gil's Self-Portrait as Tahitian. / S. A. Mathur // *Critical Inquiry*. – 2011 – vol. 37. – no. 3. – P. 515–544. URL: [https://www.jstor.org/stable/10.1086/659356?read-now=1&seq=12#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.1086/659356?read-now=1&seq=12#page_scan_tab_contents) (дата обращения: 05. 04. 2025)

169. Murali A. Non-Cooperation in Andhra in 1920–22: Nationalist Intelligentsia and the Mobilization of Peasantry. / A. Murali // *Indian Historical Review*. – 1986. – Vol. XII. – No. 1-2. – P. 188-217.

170. Nardi I. Manorath of Sri Nathji: Evoking the Alaukika in an Early Twentieth Century Painting from Nathdwara. / I. Nardi // *Bridging Heaven and Earth: Art and Architecture in South Asia 3rd Century BCE–21st Century CE*. – 2020. – Vol. 2. – P. 177 – 286. URL: [https://www.academia.edu/43289323/Manorath\\_of\\_Sri\\_Nathji\\_Evoking\\_the\\_Alaukika\\_in\\_an\\_Early\\_Twentieth\\_Century\\_Painting\\_from\\_Nathdwara](https://www.academia.edu/43289323/Manorath_of_Sri_Nathji_Evoking_the_Alaukika_in_an_Early_Twentieth_Century_Painting_from_Nathdwara) (дата обращения: 27. 03. 2025)

171. Owen H. F. Negotiating the Lucknow Pact. / H. F. Owen // *The Journal of Asian Studies*. – 1972 – vol. 31. – no. 3. – P. 561–87. URL: <https://doi.org/10.2307/2052234> (дата обращения: 29. 03. 2025)

172. Pinney C. The Nation (Un)Pictured? Chromolithography and ‘Popular’ Politics in India, 1878-1995. / C. Pinney // *Critical Inquiry*. – 1997. – vol. 23 – no. 4. – P. 834–67. URL: <https://ru.booksc.org/book/49406640/55ee64> (дата обращения: 27. 03. 2025)

173. Portraits in Princely India: 1700-1947. / Ed. Llewellyn-Jones R. – Mumbai: The Marg Foundation, 2008. – 136 p. URL: [https://archive.org/details/isbn\\_9788185026862](https://archive.org/details/isbn_9788185026862) (дата обращения: 25. 03. 2025)

174. Ramakrishna V. Literary and Theatre Movements in Colonial Andhra: Struggle for Left Ideological Legitimacy. / V. Ramakrishna // *Social Scientist*. – 1993 – vol. 21. – no. 1/2. – PP. 69–85. URL: <https://doi.org/10.2307/3517839> (дата обращения: 08.06.2025)

175. Raman S. K. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism / Siva Kumar Raman // *Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism*. – New Delhi: National Gallery of Modern Art, 1997. – 245 p. URL: [https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan\\_The\\_making\\_of\\_A\\_Contextual\\_Modernism\\_with\\_Notes](https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan_The_making_of_A_Contextual_Modernism_with_Notes) (дата обращения: 28. 02. 2023)

176. Rosenfield J. Okakura Kakuzō and Margaret Noble (Sister Nivedita): A Brief Episode. / J. Rosenfield // Review of Japanese Culture and Society – 2012. – vol. 24 – P. 58–69. URL: <http://www.jstor.org/stable/42801041> (дата обращения: 06.04.2025)

177. Ruskin J. The Two Paths: being lectures on art, and its application to decoration and manufacture, delivered in 1858-9. – New York: John Wiley and Sons, 1859. – 217 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924030650059/mode/2up> (дата обращения: 05.04.2025)

178. Tagore A. Banglar Brata. – Kolkata: Ashoke Mukhopadhyay, 1995. – 79 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.290108/page/n1/mode/2up> (дата обращения: 02.05.2025)

179. Tagore A. Bharat Shilpa. – Surat: Sri Anavil Press, 1909. – 107 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.252981/mode/2up> (дата обращения: 02.05.2025)

180. Tagore A. Bharatshilpe Murti. – Kolkata: Sri Gauranga Press, 1947. – 31 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.301953/mode/2up> (дата обращения: 02.05.2025)

181. Tagore A. Jorasankor Dhare. – Kolkata: Sri Pulinbihari Sen, 1944. – 151 p. URL: [https://archive.org/details/bub\\_man\\_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af](https://archive.org/details/bub_man_5f9f55487cf337f998bc2fd5858e99af) (дата обращения: 02.05.2025)

182. The Complete Works of Sister Nivedita. Vol. 1. / The Complete Works of Sister Nivedita. 150th Birth Anniversary Edition. 5 vols. – Kolkata: Advaita Ashrama, 2016. – 517 p. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs01advi> (дата обращения: 06.04.2025)

183. The Complete Works of Sister Nivedita. Vol. 3. / The Complete Works of Sister Nivedita. 5 vols. – Kolkata: Advaita Ashrama, 2014. – 527 p. URL: <https://archive.org/details/completeworksofs03advi/page/n7/mode/1up> (дата обращения: 06.04.2025)

184. The Complete Works of Swami Vivekananda. Vol. 7. / The Complete Works of Swami Vivekananda. Mayavati Memorial Edition. 3 ed. 9 vols. – Mayavati: Advaita Ashrama. – 446 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.47041> (дата обращения: 06.04.2025)

185. The Illustrated Indian Journal of Arts. Part I – IV. – Madras: J. Dumphy, 1851 – 1852. – 180 с. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=dkMOAAAAQAAJ&hl=ru&pg=GBS.PT31> (дата обращения: 04. 07. 2020)

186. The Raj: India and the British 1600-1947. / Ed. Bayly C. A. – London: National Portrait Gallery, 1990. – 432 p. URL: <https://archive.org/details/rajindiabritish10000unse> (дата обращения: 25. 03. 2025)

187. Sengupta R. Understanding “Babu Culture” through Kalighat Paintings. / R. Sengupta // The Itihasology Journal. – 2022. – Vol. 1. – No. 1. – P. 193–210. URL: [https://www.academia.edu/115048851/Understanding\\_Babu\\_Culture\\_through\\_Kalighat\\_Paintings](https://www.academia.edu/115048851/Understanding_Babu_Culture_through_Kalighat_Paintings) (дата обращения: 12. 10. 2024)

188. Sharma G. N. Nathdwārā paintings from the 17th to 20th century A.D. / G. N. Sharma // Proceedings of the Indian History Congress – 1958 – vol. 21. – P. 558–64. URL: <http://www.jstor.org/stable/44145255>. (дата обращения: 27. 03. 2025)

189. Singh N. I. Amrita Sher-Gil. / N. I. Singh // India International Centre Quarterly. – 1975. – vol. 2. – no. 3 – P. 209–17. URL: <http://www.jstor.org/stable/23001838> (дата обращения: 05. 04. 2025)

190. Skelton R. Rajasthani Temple Hangings of Krishna Cult. – New York: American Federation of Arts, 1973. – 111 p. URL: <https://archive.org/details/rajasthanitemple0000robe> (дата обращения: 27. 03. 2025)

191. Why Are We 'Artists'? 100 World Art Manifestos // Ed. Jessica Lack, – Milton Keynes: Penguin Books, 2017. – 501 p. URL:

<https://archive.org/details/whyareweartists10000unse/page/n7/mode/2up> (дата обращения: 08. 05. 2025)

## Приложения:

### А) Глоссарий

**Аюрведа (наука долголетия)** – традиционная система индийской народной медицины, согласно преданию, воспринятая людьми от бога врачевания Дханвантари, который получил ее от Брахмы через посредство Ашвинов и Индры. Сохранившиеся медицинские трактаты Чараки (I—II вв.) и Сушруты (IV в.) ссылаются на изначальную аюрведу (дополнение к «Атхарваведе»), состоявшую из 8 разделов: «Шалья» (хирургия), «Шала-кья» (хирургия уха, горла, носа и глаза), «Кайя-чикитса» (общая терапия), «Бхута-ви-дья» (экзорцистика, лечение одержимых), «Каумара-бхри-тья» (педиатрия), «Агада-та-нтра» (наука о противоядиях), «Расаяна-тантра» (фармакопея), «Ваджикарана-тант-ра» (укрепление потенции)<sup>423</sup>.

**Бенгальское Возрождение (Бенгальский Ренессанс)** – движение за возрождение страны в нравственном, культурном и духовном смысле, пробуждение человеческого в человеке и человеческого в социальных отношениях во имя выхода из острого кризисного состояния, которое привело к британскому завоеванию страны и продолжало сохраняться в колониальную эпоху<sup>424</sup>.

**Бенгальская школа** – круг учеников Обониндронатха Тагора, использующих разработанную им живопись в «индийском стиле», а также специфические технические приемы, такие как техника размытия туши *моротай*<sup>425</sup>.

**Бодхи** – понятие, означающее высшую степень духовного прозрения в буддизме. Предполагает сознательное слияние интеллектуальных,

<sup>423</sup> См. подробнее: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. С. 73.

<sup>424</sup> См. подробнее: Скороходова Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового Времени. СПб: Петербургское Востоковедение, 2008. С. 10.

<sup>425</sup> См. подробнее: Guha-Thakurta T. The making of a new «Indian» art: artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 269.



эмоциональных, волевых и психических усилий и достижение состояния, почти тождественного нирване. Определяет момент духовного просветления принца Сиддхарты Гаутамы, постигшего законы мироздания и перешедшего из состояния бодхисатвы в состояние Будды. Слово «Бодхи» стало частью наименований буддийских святынь, связанных с моментом прозрения Гаутамы, таких, как дерево, под которым он сидел, почва и местность (Гайа) произрастания этого дерева, каноническая поза (бодхиманда) сидящего под деревом Будды<sup>426</sup>.

**Бхава** – процесс чувственного восприятия и способность индивида к чувственно-эмоциональному восприятию и ощущениям. Может означать состояние, природу, темперамент, характер отношений, эмоции, чувства, настроения, бытие, существование, становление, любовь<sup>427</sup>.

**Бхарат Мата («Мать-Индия»)** – персонификация Индии в виде богини-матери. Этот образ получил особое распространение в 1900-1920-е годы, в период «экстремистской» фазы национально-освободительного движения<sup>428</sup>.

**Веды** – древнейшие из сохранившихся тексты на санскрите, созданные в середине 2-го - середине 1-го тысячелетия до н. э. Священные тексты брахманизма, считавшиеся божественным откровением, передавались изустно каждому следующему поколению жрецов. Основу вед составляют четыре сборника гимнов, молитв, жертвенных формул, стихов: Ригведа (Книга

---

<sup>426</sup> См. подробнее: Виноградова Н.А., Каптерева, Т.П., Стародуб Т.Х. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь. М.: Эллис Лак. С. 111.

<sup>427</sup> См. подробнее: Соболев Ю. В. Эстетические представления и понятия индуистской традиции: особенности и аналогии // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2021. №3. С. 119 – 127. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskie-predstavleniya-i-ponyatiya-induistskoy-traditsii-osobennosti-i-analogii> (дата обращения: 25.06.2025).

<sup>428</sup> См. подробнее: Кузина Е. О. Архетип Родины-матери в современном искусстве Индии // Искусство Евразии. 2025. №1 (36). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-rodiny-materi-v-sovremennom-iskusstve-indii> (дата обращения: 23.11.2025).

гимнов), Самаведа (Книга напевов), Яджурведа (Книга жертвоприношений), Атхарваведа (Книга заклинаний)<sup>429</sup>.

**Даршан** – главная цель индуиста, приходящего в храм или совершившего паломничество: лицезрение образа бога или святого. Важно увидеть также связанные с богами священные места: Гималаи, Каньякумари, Ганга, святые города и т. п. Получение даршана бога и святого предполагает, что и они видят паломника, обращают на него свое внимание, дают ему свою милость<sup>430</sup>.

**Дурга** – одна из самых популярных богинь в индуизме, супруга Шивы, воплощение его энергии (шакти). Праздник поклонения богине Дурге, Дурга-Пуджа, проводится осенью и продолжающийся четыре дня. Дата проведения Дурга-Пуджи каждый год определяется в соответствии с традиционным индуистским календарём. Значение Дурга-Пуджи постепенно возрастало в период британского колониального владычества Индии. Позднее, праздник стал одним из символов индийского национально-освободительного движения<sup>431</sup>.

**Ёга** – название европеизированной станковой живописи маслом в изобразительном искусстве Японии XX века. Сложилась в последней трети XIX века параллельно с традиционным направлением — *нихонга*<sup>432</sup>.

**Живопись школы Ост-Индской компании (живопись школы Компании; *Company Painting*)** – специфическая форма индийской живописи, появившаяся благодаря деятельности Ост-Индской компании и ориентированная на вкусы и потребности европейского потребителя. Произведениям присуща декоративность, внимательная разработка деталей,

<sup>429</sup> См. подробнее: Виноградова Н.А., Каптерева, Т.П., Стародуб Т.Х. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь. М.: Эллис Лак. С. 127.

<sup>430</sup> См. подробнее: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. С. 161.

<sup>431</sup> См. подробнее: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. С. 179.

<sup>432</sup> См. подробнее: Виноградова Н.А., Каптерева, Т.П., Стародуб Т.Х. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь. М.: Эллис Лак. С. 154.

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<sup>433</sup>.

**«Искусство базара» («календарное искусство»)** – часть массовой печатной продукции, популярной среди самых широких слоев населения. К этому понятию чаще всего относят календари, плакаты или рекламные листовки с изображением божеств, сцен из мифологии, национальных лидеров, кинозвезд и т.д.<sup>434</sup>

**Кали** – в индуистской мифологии устрашающая ипостась Дурги — супруги бога Шивы; истребительница демонов. Изображается одетой в шкуру пантеры, в ожерелье из черепов, с высунутым кровавым языком. Четырехрукая Кали держит меч, жертвенный нож и отрубленные головы врагов<sup>435</sup>.

**Калидаса** – великий поэт и драматург древней Индии, писавший на санскрите, творчество которого относят к V в. н. э. Драма Калидасы «Шакунтала» стала одним из первых произведений восточной литературы, переведённым на европейские языки и познакомившим Европу с литературой Востока<sup>436</sup>.

**«Контекстуальный модернизм»** – движение в культуре колонизированных стран в первой половине XX века, ориентированное на контакт с другими

---

<sup>433</sup> См. подробнее: Дешпанде О.П. Индия при англичанах: живопись школы компании. //Каталог «Во дворцах и в шатрах: исламский мир от Китая до Европы». СПб: Государственный Эрмитаж, 2008. С. 286.

<sup>434</sup> См. подробнее: The Cambridge Companion to Modern Indian Culture. / Ed. Dalmia V. and Sadana R. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 185.

<sup>435</sup> См. подробнее: Виноградова Н.А., Каптерева, Т.П., Стародуб Т.Х. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь. М.: Эллис Лак. С. 179.

<sup>436</sup> См. подробнее: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. С. 223.

народами, но при этом остающееся глубоко укорененным в истории конкретной нации<sup>437</sup>.

**Концепция национального искусства** — система представлений об искусстве, обладающим уникальными чертами и отражающим культуру, историю и самобытность определенной общности людей, идентифицирующих себя как единая нация.

**Кришна-лила** — мистерияльная народная драма Северной Индии, связанная с культом Кришны. Её происхождение видят в эпизоде кришнаитского мифа, когда пастушки-гопи танцуют круговой танец, изображая Кришну и его подвиги. Видя их преданность ему, сам Кришна включается в их игру. Ранний вариант этого танца можно увидеть в тамильской «Повести о браслете» (V—VI вв.)<sup>438</sup>.

**Махабхарата** — древнеиндийская эпическая поэма на санскрите, насчитывает в разных рецензиях от 82 до 95 тыс. двустиший (шлок), разделенных на 18 различного объема книг. Махабхарата складывалась в устной традиции и сохраняет многие характерные черты устно-эпического стиля. Основное сказание повествует о лишении сыновей царя Панду (Пандавов) царства их двоюродными братьями Кауравами, о жизни Пандавов в изгнании и о возвращении ими царства после великой битвы на Курукшетре. В этот сюжет оказались включенными по принципу «обрамленного повествования» многочисленные мифы и легенды. В индийской традиции «Махабхарата» рассматривается не только как эпос (итихаса), но и как законоучительный трактат (дхарма-шастра)<sup>439</sup>.

---

<sup>437</sup> См. подробнее: Raman S. K. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism. //Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi: National Gallery of Modern Art, 1997. URL: [https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan\\_The\\_making\\_of\\_A\\_Contextual\\_Modernism\\_with\\_Notes](https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan_The_making_of_A_Contextual_Modernism_with_Notes) (дата обращения: 28. 02. 2022)

<sup>438</sup> См. подробнее: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. С. 246.

<sup>439</sup> См. подробнее: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. С. 267.

**Натья-Шастра** – древнеиндийский текст на санскрите, один из крупнейших и древнейших трактатов по театральному искусству и теории драмы и музыки, окончательно сложившийся к III – IV векам. Его авторство приписывается легендарному мудрецу Бхаратамуни. Структура трактата содержит классификацию всех аспектов театрального действия и характеристику всех элементов<sup>440</sup>.

**Национальный романтизм** – движение в искусстве, которое было довольно популярно в Западной Европе, особенно в Великобритании, в XIX веке. По большей части, оно противопоставляло себя как академизму, так и декадентским тенденциям и выступало за возрождение национальных традиций в искусстве. К течению «национального романтизма» обычно относят «Романское Возрождение» в архитектуре США, «Готическое Возрождение» в Англии, «северный модерн» в Швеции, Финляндии и Петербурге, «неорусский стиль» живописцев абрамцевского кружка и мастерских Талашкино, а также многие другие стили и направления<sup>441</sup>.

**Нихонга («национальная живопись»)** – японская живопись традиционного направления, выполненная тушью и красками на бумаге или шелке. Сложилась в последней трети XIX века параллельно с европеизированным направлением — *ёга*<sup>442</sup>.

<sup>440</sup> См. подробнее: Рыжакова С. И. Хаста, мудра, винийога. Жесты рук в индийской культуре: проблемы происхождения и порождения смыслов // Шаги/Steps. 2019. №4. С. 216 – 238. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hasta-mudra-viniyoga-zhesty-ruk-v-indiyskoy-kulture-problemy-proishozhdeniya-i-porozhdeniya-smyslov> (дата обращения: 25.06.2025).

<sup>441</sup> См. подробнее: Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Том 1. Архитектура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись. Скульптура. СПб: Лита, 1998. С. 358.

<sup>442</sup> См. подробнее: Тягунова Е. О. Японская гравюра эпохи Мэйдзи (1868-1912): тенденции, мастера и проблемы атрибуции (на материале коллекции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН): дис. ... к. и. СПб, 2024. С. 263.

**Парсы** – этноконфессиональная группа последователей зороастризма в Индии, переселившихся на территории субконтинента из Ирана в X веке н. э.<sup>443</sup>.

**Пата-читра** – орисская народная живопись. Её создателями были *патуа* – члены сообщества ремесленников, путешествующие из деревни в деревню с иллюстрациями эпических историй, выполненными на свитках. Большинство из них носили религиозный характер, воспроизводили различные индуистские тексты, такие как части Рамаяны, Махабхараты, или жизнеописания популярных индуистских святых<sup>444</sup>.

**Пичхваи** – отрез ткани, чаще всего хлопковой, с нанесенным при помощи минеральных красителей рисунком, украшенный вышивкой, аппликациями, драгоценными камнями и фрагментами фольги, который размещался в храме за статуей Шринатхджи. Так как эти произведения были связаны с культом Кришны, на них чаще всего изображались пышные сельские пейзажи, павлины, лотосы, мангровые деревья, пасущиеся коровы, или эпизоды из детства божества, например, его взаимодействия с пастушками-гопи<sup>445</sup>.

**Рамаяна** – древнеиндийская эпическая поэма на санскрите, состоящая из 7 книг, первые сказания на её сюжет сложились, вероятно, в V—IV вв. до н. э. Авторство Рамаяны традиционно приписывается мудрецу *Вальмики*<sup>446</sup>.

**Раса** – одно из центральных понятий индийской эстетики, особого рода переживание (настроение), обусловленное процессом восприятия

<sup>443</sup> См. подробнее: Котин И. Ю. Община парсов (зороастрийцев) в мультикультурном Бомбее (по произведениям Рохинтона Мистри) // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. 2016. №1. С. 27 – 36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obschina-parsov-zoroastriytsev-v-multikulturnom-bombey-po-proizvedeniyam-rohintona-mistri> (дата обращения: 25.06.2025).

<sup>444</sup> См. подробнее: Карлова Е.М. Орисская живопись пата-читра и культ Джаганнатха: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения/Карлова Евгения Михайловна. —М., 2011. — 249 с.

<sup>445</sup> См. подробнее: Sharma, G. N. Nathdwārā paintings from the 17th to 20th century A.D. // Proceedings of the Indian History Congress 1958. Vol. 21. P. 558–64. URL: <http://www.jstor.org/stable/44145255>. (дата обращения: 27. 03. 2025)

<sup>446</sup> См. подробнее: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. С. 359.

произведения искусства и являющееся результатом приобщения зрителя к миру произведения (главным образом к чувствам действующих в нем героев). Раса возникает у человека посредством переживания бхавы<sup>447</sup>.

**Рисунки *калигхат* (калигхатская народная картинка)** – специфическая форма живописи, сформировавшаяся в начале XIX века недалеко от храма богини Кали в Южной Калькутте. Чаще всего представляют собой полихромные изображения, нанесенные на фабричную бумагу, сюжет которых может включать как мифологические и религиозные сцены, так и актуальные городские события и новости<sup>448</sup>.

**Санньясин** – странствующий аскет, представитель одной из трех высших варн, который согласно Варне-ашраме-дхарме на последнем этапе жизни оставил все мирские привязанности<sup>449</sup>.

**Сати** – индуистский обряд самосожжения вдовы на погребальном костре мужа<sup>450</sup>.

**Сатьяграха («упорство в истине»)** – понятие, разработанное Махатмой Мохандасом Карамчандом Ганди, которое в самом общем смысле можно описать как форму ненасильственного гражданского сопротивления, универсальное средство для истребления любого рода угнетений и зла. В его основу Ганди закладывает строгие нравственные принципы, важнейшими из которых является аскетизм, готовность претерпевать бедность и страдания, и

---

<sup>447</sup> См. подробнее: Соболев Ю. В. Эстетические представления и понятия индуистской традиции: особенности и аналогии // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2021. №3. С. 119 – 127. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskie-predstavleniya-i-ponyatiya-induistskoy-traditsii-osobennosti-i-analogii> (дата обращения: 25.06.2025).

<sup>448</sup> См. подробнее: Никитина Э.Н. Калигхатская народная картинка // Городская художественная культура Востока. М., ГМВ. 1990. С. 167.

<sup>449</sup> См. подробнее: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. С. 112.

<sup>450</sup> См. подробнее: Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. С. 395.

ахимса, воздержание от нанесения живым существам физического и духовного вреда.<sup>451</sup>

**Укиё-э** – в японской живописи и графике XVII – XIX вв. направление, отражающее разные стороны быта и интересов городского населения. Произведения художников укиё-э воспроизводят бытовые сюжеты из жизни ремесленников, торговцев, сцены спектаклей театра Кабуки, портреты любимых актеров, пейзажи конкретных мест Японии<sup>452</sup>.

**Шантиникетанское художественное движение** – группа индийских художников внутри бенгальской школы, преодолевших рамки «индийского стиля живописи» и разработавших свой модернистский дискурс. Впервые была выделена искусствоведем Раманом Ш. К., который относил к ней художников Нандалала Боса (1882 – 1966 гг.), Рабиндраната Тагора (1861 – 1941 гг.), Рамкинкара Байджа (1906 – 1980 гг.) и Беноде Бехари Мукерджи (1904 – 1980 гг.)<sup>453</sup>.

---

<sup>451</sup> См. подробнее: Ганди М. К. Моя жизнь. Перевод с английского А.М. Вязьминой, Е.Г. Панфилова, Н.А. Ульяновского. М.: "Издательство восточной литературы", 1959. С. 11.

<sup>452</sup> См. подробнее: Виноградова Н.А., Каптерева, Т.П., Стародуб Т.Х. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь. М.: Эллис Лак. С. 301.

<sup>453</sup> См. подробнее: Raman S. K. Santiniketan: The Making of A Contextual Modernism. //Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. New Delhi: National Gallery of Modern Art, 1997. URL: [https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan\\_The\\_making\\_of\\_A\\_Contextual\\_Modernism\\_with\\_Notes](https://www.academia.edu/42665455/Santiniketan_The_making_of_A_Contextual_Modernism_with_Notes) (дата обращения: 28. 02. 2022)



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)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

Научный руководитель:  
Курпатова Алла Абдуловна  
кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор, заведующая кафедрой  
зарубежного искусства

Санкт-Петербург

2025

## Оглавление:

Список иллюстраций.....	3
Альбом иллюстраций.....	20

**Список иллюстраций:**

1. Кешав Дас. Святой Иероним. Могольская школа. Между 1580 – 1585 г. Гуашь, бумага, 32 x 20, 5 см. Музей Гиме. Париж.
2. Марио Картаро. Святой Иероним. 1564 г. Гравюра, 67,5 x 51,2 см. Галерея Альбертина. Вена.
3. Рембрандт Харменс ван Рейн. Шах Джахан, стоящий с цветком и мечом. Около 1656 – 1661 гг. Тушь, бумага, 17,8 x 10,1 см. Фонд Кустодия. Париж.
4. Виллем Схеллинкс. Схевенингенское побережье. Около 1650 – 1660 гг. Х., м., 42 x 52 см. ГЭ
5. Виллем Схеллинкс. Парад сыновей Шах-Джахана на композитных лошадях и слонах. Конец XVII века. Х., м., 78 x 83,8 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
6. Гулам Али Хан. Бахадур Шах II на троне с мирзой Фахруддином. 1837 – 1838 гг. Акварель, тушь, золото, бумага, 31 x 36,5 см. Смитсониан. Вашингтон.
7. Одалиска с попугаем. Могольская школа. Дели. Начало XIX века. Гуашь, бумага, 27,5 x 38 см. Библиотека Честера Битти. Дублин.
8. Кама, направляющий свой лук на Радху. Гитаговинда. Раджастхан. Школа Мевара. Около 1695 г. Гуашь, тушь, бумага, 18,4 x 28,9 см. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.
9. Вишну и Лакшми. Раджастхан. Джайпур. Около 1750 – 1800 г. Гуашь, бумага, 43,1 x 29,3 см. Королевская библиотека. Виндзор.
10. Круг Багты. Укрепленный город Рантхамбор. Раджастхан. Джайпур. Около 1810 – 1818 г. Гуашь, тушь, бумага, 101 x 128,9 см. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.
11. Чоту. Портрет Махараджи Сардар Сингха. Около 1860 – 1870 гг. Гуашь, тушь, золото, бумага, 40,6 x 30,5 см. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.
12. Тара. Махараджа Сваруп Сингх и его придворные верхом на слонах празднуют праздник Холи. Раджастхан. Мевар. 1850 г. Гуашь, бумага, 91 x 127 см. Благотворительный фонд Махараны Мевара. Удайпур.

13. Амбав. Махараджа Сован Сингх играет в пачиси. Около 1868 г. Гуашь, золото, бумага, 22,3 × 30,3 см. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.
14. Портрет дамы. Деканская живопись. Хайдарабад. XVIII век. Гуашь, золото, бумага, 44 х 27,8 см. Чхатрапати Шиваджи Махарадж Васту Санграхалая. Мумбаи.
15. Дама с домашним котом. Деканская живопись. Хайдарабад. Первая половина XVIII века. Гуашь, бумага, 26,2 х 20 см. Музей и картинная галерея Бароды. Барода.
16. Дама, томящаяся от любви. Деканская живопись. Хайдарабад. Первая половина XVIII века. Гуашь, золото, бумага, 20 х 31 см. Британская библиотека. Лондон.
17. Гарудадри Аппая(?). Четыре Редди Раджи при дворе. Деканская живопись. Хайдарабад. Около 1875 г. Гуашь, бумага, 37,6 х 34,9 см. Музей индийского искусства Джагдиш и Камлы Миттал. Хайдарабад.
18. Шейх Зейн уд-Дин. Оранжевоголовый земляной дрозд и бражник «мертвая голова» на ветке редкой фиолетовой орхидеи. 1778 г. Гуашь, тушь, бумага, 76,2 х 101,6 см. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.
19. Булочник. Набор из 15 иллюстраций, изображающих профессии. 1860 – 1870 гг. Акварель, бумага, 23 х 16,5 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
20. Шейх Мухаммад Амин из Карайи (?). Сайс (конюх), держащий двух лошадей в упряжке. Около 1845 г. Гуашь, бумага, 30,5 х 50,8 см. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.
21. Патанец, или могол. Жена патанца (могола). Миниатюры из альбома. 1830-е гг. Гуашь, слюда, 20,3 х 13,7 см. ГЭ
22. Патанец, или могол. Миниатюра из альбома Nkp24 837p библиотеки Йельского университета. 1837 г. Гуашь, слюда, 20,3 х 13,7 см. Библиотека Йельского университета, Нью-Хейвен.
23. Процессия в день праздника мухаррам. Фрагмент. Вторая половина XIX в. Акварель, бумага, 77,8 х 14,7 см. ГЭ

24. Вид на Чини-ка-Раузу в Агре. Около 1810 г. Гуашь, тушь, бумага, 43,6 x 55,6 см. Королевская библиотека. Виндзор.
25. Уильям Джоббинс. Время ужинать. 1883 г. Х., м., 41,3 x 57,8 см. Частная коллекция.
26. Александр Хантер. Индийский мужчина отдыхает в проеме окна, а птица и лошадь смотрят на него. Около 1842 г. Литография, 26,6 x 33,7 см. Библиотека Конгресса. Вашингтон.
27. Джон Гриффитс. Санньясин – религиозный нищий. Около 1882 г. Бумага, акварель, графит, 48,3 x 34,3 см. Галерея Тейт. Лондон.
28. Джон Локвуд Киплинг. Бидри гравер. 1870 г. Карандаш, ручка, размывка, 26 x 36,5 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
29. Альберт Гудвин. Индийская зима, Тадж-Махал, Агра. 1898 г. Акварель, бумага, 25,4 x 36,83 см. Частная коллекция.
30. Уильям Симпсон. Форт Амбер, Радж-Махал и загоны для слонов на берегу озера. Около 1860 г. Акварель, бумага, 47,2 x 48 см. Британская библиотека. Лондон.
31. Верещагин В. В. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1876 г. Х., м., 40,2 x 55,4 см. ГТГ
32. Пестонджи Боманджи. Кормление попугая. 1882 г. Х., м., 76,5 x 61 см. Чхатрапати Шиваджи Махарадж Васту Санграхалая. Мумбаи.
33. Абалал Рахиман. Без названия Начало XX века. Х., м., 60,2 x 45 см. Делийская художественная галерея. Нью-Дели.
34. Махадев Вишванат Дурандхар. Радха и Кришна. 1915 г. Х., м., 91, 44 x 66 см. Художественный Музей Дришьякала. Нью-Дели.
35. Антонио Ксавье Триндади. Мисс Фернс, писательница. 1925 год. Х., м., 104 x 93 см. Фонд Ориенте. Панаджи.
36. Вильям Адольф Бугро. Рождение Венеры. 1879 г. Х., м., 300 x 218 см. Музей Орсе. Париж.
37. Ф. А. Филипс. Рождение Венеры. 1880 г. М., панель, 21,5 x 16 см. Частная коллекция.

38. Рави Варма. Групповой портрет семьи Кижаккепат Кришна Менон. 1870 г. Х., м., 87 х 69 см. Художественная галерея Шри Читра. Тируванантапурам.
39. Рави Варма. Женщина из наир, украшающая свои волосы. 1837 г. Х., м. Частная коллекция.
40. Рави Варма. Вот идет отец. 1893 г. Х., м., 491 х 689 см. Дворец Ковдиар. Тируванантапурам.
41. Рави Варма. Дамаянти и Хамса (лебедь). 1899 г. Х., м., 83 х 150 см. Художественная галерея Шри Читра. Тируванантапурам.
42. Манчершоу Факирджи Питавалла. Индийская маратхская леди. Страница 8. 1905 г. Акварель, бумага. Библиотека Кембриджа. Кембридж.
43. Манчершоу Факирджи Питавалла. Портрет парсской леди. 1913 г. Х., м., 63,2 х 50,8 см. Частная коллекция.
44. Манчершоу Факирджи Питавалла. Портрет Гокулдаса Мулча. 1906 г. Х., м., 121 х 91 см. Коллекция Анила Релиа.
45. Джамини Пракаш Гангули. Гималайский пейзаж. Начало XX века. Х., м., 29,5 х 45 см. Частная коллекция.
46. Джамини Пракаш Гангули. Рыбаки на рассвете. Начало XX века. М., доска, 30,2 х 45,4 см. Частная коллекция.
47. Джамини Пракаш Гангули. Пастух с коровами. Начало XX века. Х., м., 21,6 х 29,8 см. Частная коллекция.
48. Джамини Пракаш Гангули. Якша. 1908 г. Х., м., 131 х 91,4 см. Частная коллекция.
49. Рампачаяатам (Собрание Рамы). Читрашала Пресс. 1878 (?) г. Хромофотографическая печать, бумага, 50,2 х 37,5 см. Метрополитен музей. Нью-Йорк.
50. Шри Шанкара Шива. Читрашала Пресс. Около 1890 – 1920-х гг. Хромофотографическая печать, бумага, 49,5 х 37,4 см. Метрополитен музей. Нью-Йорк.

51. Портрет пешвы Мадхав-рао II. Читрашала Пресс. Около 1890 – 1900-х гг. Хромофотографическая печать, бумага, 45,7 x 33,8 см. Коллекция Анила Релиа.
52. Портрет премьер-министра Наны Фарнависа. Читрашала Пресс. 1884 г. Хромофотографическая печать, бумага, 68,2 x 61 см. Частная коллекция.
53. Джеймс Уэльс. Пешва Мадху Рао Нараян с Наной Фарнависом и сопровождающими. 1792 г. Х., м., 228 x 186 см. Королевское азиатское общество Великобритании и Ирландии. Лондон.
54. Томас Даниэль. Сэр Ч. В. Малет, заключающий в 1790 году в Дурбаре договор с пешвой империи Маратха. 1805 г. Х., м., 279,4 x 181 см. Галерея Тейт. Лондон.
55. Рам и его мать с попугаем. Читрашала Пресс. 1880-е гг. Хромофотографическая печать, бумага. Частная коллекция.
56. Бхарат Бхикша» («Индия нищая»). Калькутская художественная студия. Около 1878 г. Литография, 34,8 x 25,9 см. Делийская художественная галерея. Нью-Дели.
57. Богини Бхубанешвари и Багаламукхи. Калькутская художественная студия. 1885–1895-е гг. Литография, 30,5 x 40,6 см. Метрополитен музей. Нью-Йорк.
58. Чайтанья-лила. Калькутская художественная студия. Около 1895 г. Литография, 40,5 x 30,3 см. Британский музей. Лондон.
59. Нала – Дамаянти. Калькутская художественная студия. Около 1878 – 1882 гг. Литография, 40,3 x 54,9 см. Метрополитен музей. Нью-Йорк.
60. Портрет Сурендраната Баннерджи. Калькутская художественная студия. Конец XIX века. Литография. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
61. Поединок Бхимасены с Асуром Бакой. Рави Варма Пресс. Начало XX века. Хромофотография, бумага, 36 x 25 см. Государственный музей истории религии.

62. Рождение Шакунталы. Рави Варма Пресс. Около 1890 г. Олеографическая печать, бумага, 35 x 50 см. Фонд наследия Раджи Рави Вармы. Бангалор.
63. Рекламный календарь мыла *Vinolia*. Неизвестный производитель. 1920 – 1940-е гг. Хромолитография, бумага, 67 x 54 см. Музей изобразительного искусства и фотографии. Бангалор.
64. Рамаяна. Пат. Западная Бенгалия. Около 1800 г. Гуашь, бумага, ткань, 863 x 51 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
65. Набин и Элокеши. Западная Бенгалия. Около 1890 г. Акварель, сплав олова, бумага, 45 x 27,4 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
66. Пат. Западная Бенгалия. Около 1890 г. Акварель, сплав олова, бумага, 13,7 x 8,5 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
67. Пат. Западная Бенгалия. Около 1890 г. Акварель, сплав олова, бумага, 13,7 x 9 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
68. Пичхваи для Моракути. Натхдвара. XIX век. Минеральные пигменты, ткань, 270,5 x 323 см. Музей изобразительного искусства и фотографии. Бангалор.
69. Пичхваи из Расиллы для Шарад Пурнимы. Натхдвара. Около 1900 г. Минеральные пигменты, ткань, 144,5 x 149,9 см. Частная коллекция.
70. Раса-лила. Натхдвара. Вторая четверть XIX века. Минеральные пигменты, ткань, 73 x 75 см. Частная коллекция.
71. Пичхваи для Сандхья Арати. Натхдвара. XIX век. Минеральные пигменты, ткань, 100,6 x 153,7 см. Частная коллекция.
72. Пичхваи для Сандхья Арати. Натхдвара. Начало XX века. Минеральные пигменты, ткань, 233 x 271,5 см. Музей изобразительного искусства и фотографии. Бангалор.
73. Махарана Сваруп Сингх поклоняется Шринатхджи в Натхдваре. Натхдвара. Около 1850 г. Гуашь, бумага, 34,5 x 24,9 см. Коллекция Анила Релиа.



74. Махарана Фатех Сингх посещает Манорат пяти сваруп в Натхдваре. Натхдвара. Около 1900 г. Гуашь, бумага, 53,6 x 40,5 см. Коллекция Анила Релиа.
75. Удайрам Бхагвандас. Манорат Шринатхджи. Натхдвара. Около 1920 г. Гуашь, желатиновая серебряная печать, 50,8 x 61 см. Коллекция Анила Релиа.
76. Олинто Гиларди. Идиллио. 1922 г. Х., м., 182 x 276 см. Частная коллекция.
77. Обониндронатх Тагор. Портрет Рабиндраната Тагора. 1913 г. Modern Review. V. 13-14. Источник: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b2867427> (20.06.2025)
78. Обониндронатх Тагор. Бимбавати. 1891 г. Делийская художественная галерея, Нью-Дели. Источник: <https://dagworld.com/abanindranathtagore.html> (20.06.2025)
79. Фрэнсис Мартиндейл. Страница из альбома, иллюстрирующая поэзию С. Т. Кольриджа. Около 1897 г. Акварель, золото, бумага. Частная коллекция семьи Тагор. Источник: Guha-Thakurta T. Abanindranath, Known and Unknown: The Artist Versus the Art of His Times. Calcutta: Center for Studies in Social Sciences, 2009. P. 2.
80. Уильям Моррис. Страница 49. Книга стихов. 1870 г. Гуашь, бумага, чернила, 12 x 43 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
81. Обониндронатх Тагор. Шуклабхисар. Около 1897 г. Акварель, бумага. Частная коллекция семьи Тагор. Источник: Abanindranath, Known and Unknown: The Artist Versus the Art of His Times. Calcutta: Center for Studies in Social Sciences, 2009. P. 2.
82. Обониндронатх Тагор. Лодочник Кришна. Серия «Кришна-лила». Около 1895 – 1897 гг. Акварель, бумага, золото, 12,7 x 20,32 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
83. Обониндронатх Тагор. Ожидание. Серия «Кришна-лила». Около 1897 г. Акварель, бумага, золото, 12,7 x 21,6 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.

84. Обониндронатх Тагор. Абхисарика. Около 1900 г. Акварель, бумага, 9,5 х 6, 25 см. Индийский музей. Калькутта.
85. Женщина из династии Великих Моголов (возможно, Фарзана Бегум). Около 1650 года. Гуашь, бумага, 42 х 28 см. Королевская библиотека. Виндзор.
86. Могольская картина с изображением женщины. Около 1650 – 1700 года. Гуашь, бумага, 42 х 28 см. Королевская библиотека. Виндзор.
87. Обониндронатх Тагор. Строительство Тадж-Махала. Около 1901 г. Бумага, акварель. Общество Рабиндры Бхарати. Калькутта. Источник: Abanindranath, Known and Unknown: The Artist Versus the Art of His Times. Calcutta: Center for Studies in Social Sciences, 2009. P. 4.
88. Обониндронатх Тагор. Кончина Шах-Джахана. 1902 г. Акварель, бумага, золото, 8,25 х 5 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
89. Ёкояма Тайкан. Буксировка лодки. 1901 г. Акварель, шёлк, 68,6 х 139,4 см. Художественный музей Адачи. Ясуги.
90. Хисида Сунсё. Отражение в воде. 1897 г. Акварель, шёлк, 257,8 х 170,8 см. Университетский художественный музей. Токио.
91. Обониндронатх Тагор. Музыкальный вечер. Около 1905 г. Акварель, бумага, 12,2 х 7, 7 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
92. Обониндронатх Тагор. Бхарат Мата. 1905 г. Бумага, акварель, 5 х 8,25 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
93. Обри Бердслей. Туалет Саломеи. Иллюстрация к трагедии «Саломея». 1893 г. Бумага, чернила, 22,7 х 16,2 см. Британский музей. Лондон.
94. Эдвард Бёрн-Джонс. Сидония фон Борк. 1860 г. Бумага, акварель, 171 х 33 см. Галерея Тейт. Лондон.
95. Обониндронатх Тагор. Тиссаракшита [Тишьяракша], королева Ашоки. 1911 г. Бумага, акварель, 25 х 18,9 см. Королевская библиотека. Виндзор.
96. Обониндронатх Тагор. Конец путешествия. Около 1913 г. Темпера, бумага, 15 х 21 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
97. Обониндронатх Тагор. Любовник. Около 1913 г. Акварель, бумага, 27,9 х 17,7 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.

98. Обониндронатх Тагор. Рабиндранат в роли слепого певца. 1916 г. Акварель, бумага, 17,7 x 25,4 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
99. Обониндронатх Тагор. Журавль. 1915 – 1916 гг. Акварель, бумага, 25,4 x 17,7 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
100. Обониндронатх Тагор. Дом Барбара. 1926 – 1927 гг. Акварель, бумага, 17,7 x 25,4 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
101. Обониндронатх Тагор. Маска. 1929 г. Акварель, бумага, 22,8 x 29,2 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
102. Обониндронатх Тагор. История Самсуль Нахар. 1930 г. Акварель, бумага, 25,4 x 27,9 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
103. Обониндронатх Тагор. Жены тигра (льва, оленя и слона, жалующиеся на Дургу). 1938 г. Акварель, бумага, 20,3 x 27,9 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
104. Нандадал Бос. Арджуна при дворе царя Вираты. Около 1905 г. Акварель, бумага, 34,2 x 24,6 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
105. Нандадал Бос. Сати. 1908 г. Акварель, бумага. Индийский музей. Калькутта.
106. Кшитиндранатх Маджумдар. Раса-лила. Около 1910 – 1920-х годов. Темпера, бумага, 286 x 602 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
107. Кшитиндранатх Маджумдар. Шакунтала и царь Душьянта. Около 1910 – 1920-х годов. Акварель, бумага, 35 x 22 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
108. Нандадал Бос. Партхасаратхи. 1912 г. Акварель, бумага. Индийский музей. Калькутта.
109. Нандадал Бос. Дорога на Миавити. Первая половина XX века. Картон, масло, 71x43. ГЭ
110. БенODE Бехари Мукерджи. Без названия. 1940-е гг. Акварель, ткань, 27,94 x 36,83 см. Цифровая художественная галерея. Нью-Дели.

111. БенODE Бехари Мукерджи. Без названия (Цветы). 1945 г. Тушь, бумага, 21,6 x 67,3 см. Частная коллекция.
112. БенODE Бехари Мукерджи. Кактусы в цвету. 1944 г. Акварель, тушь, бумага, 33 x 77,5 см. Частная коллекция.
113. БенODE Бехари Мукерджи. Пейзаж Раджгира. 1950 г. Акварель, бумага, 35,56 x 127 см. Частная коллекция.
114. БенODE Бехари Мукерджи. Без названия. 1930-е гг. Линогравюра, 20,32 x 27,94 см. Частная коллекция.
115. Рабиндранат Тагор. Без названия. 1930-е – 1940-е гг. Литография, 28,5 x 33,6 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
116. Рабиндранат Тагор. Черные и белые нити. 1930-е – 1940-е гг. Литография, 33,8 x 27 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
117. Рабиндранат Тагор. Без названия. Между 1928 – 1939 гг. Литография, 61,5 x 50,3 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
118. Рабиндранат Тагор. Без названия. 1930-е – 1940-е гг. Литография, 61,2 x 46,7 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
119. Рабиндранат Тагор. Без названия. 1928 – 1930 гг. Литография, 62,1 x 49,8 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
120. Рамкинкар Байдж. Курицы на столе. 1930-е – 1940-е гг. Картон, масло, 36,07 x 49,53 см. Цифровая художественная галерея. Нью-Дели.
121. Рамкинкар Байдж. Мать и дитя. 1940 г. Акварель, тушь, бумага, 20 x 13 см. Частная коллекция.
122. Гаганендранатх Тагор. Японский искусствовед и художник Окакуро в доме Джорасанко. До 1911 г. Карандаш, бумага, 12,7 x 15,24 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
123. Гаганендранатх Тагор. Приход туринаского дождя. 1911 г. Тушь, акварель, бумага, 7,62 x 12,7 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
124. Гаганендранатх Тагор. Чайтанья покидает дом, оставляя мать и жену. 1914 г. Акварель, бумага, 35,56 x 24,13 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.

125. Гаганендранатх Тагор. Паломники перед храмом в Пури. Около 1915 г. Акварель, тушь, картон, 22,86 x 15,87 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
126. Гаганендранатх Тагор. Очищение мутной водой. 1917 г. Литография, 44 x 30 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
127. Гаганендранатх Тагор. План сцены. 1920 – 1925 гг. Тушь, бумага, 38,1 x 27,94 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
128. Гаганендранатх Тагор. Композиция. Около 1922 гг. Тушь, бумага, 35,4 x 20,3 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
129. Гаганендранатх Тагор. Рабиндранат Тагор на острове птиц. 1920 – 1925 гг. Темпера, бумага, 17 x 21,2 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
130. Михаил Ларионов. Стекло. 1912 г. Х., м., 104 x 97 см. Музей Соломона Гуггенхайма. Нью-Йорк.
131. Гаганендранатх Тагор. Город в ночи. 1925 г. Акварель, бумага, 22,86 x 15,24 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
132. Гаганендранатх Тагор. Восхождение. 1925 – 1930 гг. Тушь, бумага, 33,02 x 25,4 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
133. Гаганендранатх Тагор. Снежный дворец. 1925 – 1930 гг. Акварель, тушь, бумага, 33,02 x 25,4 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
134. Люсьен Жозеф Симон. Бигудены перед подмостками. 1935 – 1940 гг. Х., м., 215 x 287 см. Музей изобразительных искусств Кемпера. Кемпер.
135. Амрита Шер-Гил. Автопортрет. 1924 г. Карандаш, бумага. Художественный музей Кирана Надара. Нью-Дели.
136. Амрита Шер-Гил. Торс. 1932 г. Х., м. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
137. Тициан. Венера перед зеркалом. Около 1555 г. Х., м., 124 x 105,5 см. Национальная галерея искусств. Вашингтон.
138. Бернардо Строцци. Аллегория бренности (Старая кокетка). Около 1615 г. Х., м., 132 x 108 см. ГТГ

139. Диего Веласкес. Венера с зеркалом. 1648 – 1651 гг. Х., м., 122 х 177 см. Лондонская Национальная галерея. Лондон.
140. Анри Матисс. Прическа. 1901 г. Х., м., 95,2 х 80,1 см. Национальная галерея искусств. Вашингтон.
141. Амрита Шер-Гил. Автопортрет в образе таитянки. 1934 г. Х., м. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
142. Поль Гоген. Куда ты идешь? 1892 г. Х., м., 96 х 69 см. Государственная галерея Штутгарта. Штутгарт.
143. Поль Гоген. Женщина, держащая плод. 1893 г. Х., м., 92,5 х 73,5 см. ГЭ
144. Амрита Шер-Гил. Натюрморт. 1932 г. Х., м., 60,5 х 79 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
145. Амрита Шер-Гил. Девушка в лиловом. 1931 г. Х., м., 38,5 х 56 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
146. Амрита Шер-Гил. Группа трех девушек. 1935 г. Х., м., 73,5 х 99,5 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
147. Амрита Шер-Гил. Две женщины. 1935 г. Х., м., 74 х 100 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
148. Амрита Шер-Гил. Мать Индия. 1935 г. Х., м., 65 х 81,8 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
149. Амрита Шер-Гил. Мужчины с холмов. 1935 г. Х., м. Источник: Khandalavala K. Amrita Sher-Gil. Bombay: New Book Co., 1945. 71 p.
150. Амрита Шер-Гил. Женщины с холмов. 1935 г. Х., м. Источник: Khandalavala K. Amrita Sher-Gil. Bombay: New Book Co., 1945. 71 p.
151. Амрита Шер-Гил. Брахмачари. 1937 г. Х., м., 146 х 88 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
152. Амрита Шер-Гил. Туалет невесты. 1937 г. Х., м., 88,8 х 146 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
153. Амрита Шер-Гил. Сцена венгерского рынка. 1938 г. Х., м., 75 х 100 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.

154. Амрита Шер-Гил. Чистка картофеля. 1938 г. Х., м., 61,5 х 75 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
155. Иштван Сёньи. Похороны в Зебегени. 1928 г. Х., м., 100,5 х 125,5 см. Венгерская национальная галерея. Будапешт.
156. Амрита Шер-Гил. Древний рассказчик. 1940 г. Х., м., 72,8 х 89,2 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
157. Амрита Шер-Гил. Два слона. 1940 г. Х., м., 46 х 54,3 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
158. Амрита Шер-Гил. Невеста. 1940 г. Х., м., 70 х 95,5 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
159. Джамини Рой. Туалет. Первая половина XX века. Бумага, м., 69 х 46 см. ГЭ
160. Джамини Рой. Сидящая женщина. Конец 1920-х гг. Темпера, бумага, 27,7 х 49,3 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
161. Джамини Рой. Подношение Кришне. Первая половина XX века. Темпера, ткань, 142,5 х 81,5 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
162. Джамини Рой. Распятие. Первая половина XX века. Темпера, ткань, 88,5 х 68,5 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
163. Джамини Рой. Тайная вечеря. Первая половина XX века. Темпера, ткань, картон, 48 х 95,5 см. Фонд искусств Сармаия. Мумбаи.
164. Джамини Рой. Христос с крестом. Первая половина XX века. Темпера, циновка, 39 х 64 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
165. Джамини Рой. Византийская мозаика. Первая половина XX века. Темпера, ткань, 57,5 х 82,5 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
166. Джамини Рой. Три лодки. Около 1910 г. Х., м., 54,2х41 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.

167. Джамини Рой. Рабиндранат Тагор. Первая половина XX века. Темпера, бумага, 63,5 x 40 см. Мемориальный зал Виктории. Калькутта.
168. Джамини Рой. Без названия. Первая половина XX века. Темпера, ткань, доска, 82,5 x 45,5 см. Частная коллекция.
169. Хемендранат Маджумдар. Палипаран («Душа деревни»). 1921 г. Х., м., 90,3 x 61,5 см. Галерея Навина Кумара. Нью-Йорк.
170. Хемендранат Маджумдар. Муссон. 1920-е гг. Акварель, бумага, 25,5 x 36,7 см. Галерея Навина Кумара. Нью-Йорк.
171. Хемендранат Маджумдар. Потерянное сердце. 1920-е гг. Х., м., 90 x 65,2 см. Галерея Навина Кумара. Нью-Йорк.
172. Хемендранат Маджумдар. Дилли ка Ладду. 1930-е гг. Х., м., 79 x 49,2 см. Галерея Навина Кумара. Нью-Йорк.
173. Уолтер Сикерт. Убийство в Кэмден-Тауне (Где нам взять деньги на оплату жилья?). 1908 г. Х., м., 25,6 x 35,6 см. Фонд Пола Меллона.
174. Атул Бос. Портрет Рабиндраната Тагора. Первая половина XX века. Х., м., 61 x 51 см. ГЭ
175. Атул Бос. Художник-сопровождающий в Виндзорском замке. 1926 г. Х., м., 30,48 x 22,86 см. Частная коллекция.
176. Атул Бос. Сто лет спустя (Рабиндранат Тагор). 1976 г. Пастель, бумага, 38,1 x 33,02 см. Частная коллекция.
177. Атул Бос. Голод. 1943 г. Карандаш, бумага. Частная коллекция.
178. Аллах Бахш. Пламя любви. Ок. 1930–1939 гг. Х., м., 106,7 x 76,2 см. Частная коллекция.
179. Аллах Бахш. Пейзаж. 1960 г. Х., м., 40,3 x 80,3 см. Частная коллекция.
180. Аллах Бахш. Без названия (Лес). 1950 г. Акварель, бумага, 60 x 38,5 см. Частная коллекция.
181. Аллах Бахш. Хир Ранджа. 1960 г. Х., м., 83,6 x 151,5 см. Частная коллекция.
182. Собха Сингх. Употребление вина (Последовательница Шивы). Ок. 1935 г. Акварель, бумага, 45,7 x 33 см. Частная коллекция.



183. Собха Сингх. Рыбаки на рассвете на пляже Мадраса. 1928 г. Х., м., 38,5 х 56 см. Частная коллекция.
184. Собха Сингх. Ботаническое исследование (Бомбакс Малабарский). 1943 г. Акварель, бумага, 45,72 х 35,56 см. Частная коллекция.
185. Собха Сингх. Индийская уличная сцена. 1920 г. Х., м., 35,5 х 50,5 см. Частная коллекция.
186. Собха Сингх. После ванны. Ок. 1923 г. Х., м. Частная коллекция. Г. М. Голегаонкар «Махикари», 1935 г. Х., м. Частная коллекция.
187. Говинд Мадхав Солегаонкар. Махикари. 1935 г. Х., м. Частная коллекция. Источник: Mitter P. The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947. London: Reaktion Books, 2007. P. 150.
188. Савларам Лакшман Халданкар. Сияние надежды. Ок. 1920-х гг. Х., м. Частная коллекция.
189. Савларам Лакшман Халданкар. Дхоби в реке близ Бомбея. 1916 г. Акварель, бумага, 20,5 х 28 см. Частная коллекция.
190. Прадош Дас Гупта. В рабстве. 1943 г. Бронза, 63 х 103 х 64 см. Национальная галерея современного искусства. Нью-Дели.
191. Говардхан Аш. Деревенская женщина. 1950 г. Гуашь, бумага, 41,9 х 17,7 см. Частная коллекция.
192. Говардхан Аш. Без названия. 1950 г. Гуашь, бумага, 29,2 х 19 см. Делийская художественная галерея. Нью-Дели.
193. Говардхан Аш. Голод. 1943 г. Карандаш, бумага, 5,75 х 9,75 см. Частная коллекция.
194. Говардхан Аш. Старый ботанический сад. 1940 г. Х., м., 16,5 х 24,13 см. Галерея 88. Калькутта.
195. Гопал Гхош. Пейзаж. 1959 г. Пастель, бумага, 22,8 х 35,5 см. Частная коллекция.
196. Гопал Гхош. Без названия. 1946 г. Бумага, гуашь, доска, 25,4 х 34,3 см. Делийская художественная галерея. Нью-Дели.

197. Абани Сен. Бык-производитель. 1959 г. Тушь, бумага, 50 x 44 см. Частная коллекция.
198. К.Ч.Ш. Паникар. Без названия. 1954 г. Х., м., 29,5 x 29,5 см. Частная коллекция.
199. К.Ч.Ш. Паникар. Сельские женщины беседуют под деревом. 1950 г. Гуашь, картон, 56,5 x 74 см. Частная коллекция.
200. К.Ч.Ш. Паникар. Генезис. 1957 г. Доска, масло, 150 x 215 см. Деревня художников Чоламандал. Ченнаи.
201. Фрэнсис Ньютон Суза. Голова женщины. 1951 г. Х., м., 61 x 41 см. Галерея Гросвенор. Лондон.
202. Фрэнсис Ньютон Суза. Без названия (Обнаженная). 1950 г. М., акварель, бумага, 55,8 x 38,1 см. Галерея Гросвенор. Лондон.
203. Фрэнсис Ньютон Суза. Пейзаж в Гоа (Дона-Паула). 1946 г. Гуашь, бумага, 38 x 54 см. Галерея Гросвенор. Лондон.
204. Фрэнсис Ньютон Суза. Бомбейские нищие. 1944 г. Акварель, бумага, 51,4 x 34 см. Частная коллекция.
205. Фрэнсис Ньютон Суза. Преображение Господне. 1987 г. Х., м., 199,7 x 181,9 см. Частная коллекция.
206. Фрэнсис Ньютон Суза. Без названия (Любовники). 1961 г. М., доска, 91,4 x 121,9 см. Частная коллекция.
207. Фрэнсис Ньютон Суза. Голова на фоне пейзажа. 1958 г. М., доска, 60,9 x 121,9 см. Частная коллекция.
208. Сайед Хайдер Раза. Без названия (Дома). 1953 г. Тушь, гуашь, бумага, 46,4 x 48,6 см. Частная коллекция.
209. Сайед Хайдер Раза. Мон-Ажель. 1964 г. Х., м., 115,9 x 88,9 см. Частная коллекция.
210. Сайед Хайдер Раза. Без названия. 1989 г. Х., акрил, 120 x 59,7 см. Частная коллекция.
211. Макбул Фид Хусейн. Тяга. 1952 г. М., доска, 120,7 x 120,7 см. Частная коллекция.

212. Макбул Фид Хусейн. Без названия (Фермер). 1951 г. Х., м., 65,4 x 72,4 см. Частная коллекция.
213. Макбул Фид Хусейн. Сита с золотым оленем. 1991 г. Х., акрил, 77,3 x 102 см. Частная коллекция.
214. Макбул Фид Хусейн. Без названия (Ятра). Около 1950-х гг. Литография. 45 x 56 см. Частная коллекция.

Альбом иллюстраций



1. Кешав Дас. Святой Иероним. Могольская школа. Между 1580 – 1585 г.





2. Марио Картаро. Святой Иероним. 1564 г.



3. Рембрандт Харменс ван Рейн. Шах Джахан, стоящий с цветком и мечом. Около 1656 – 1661 гг.



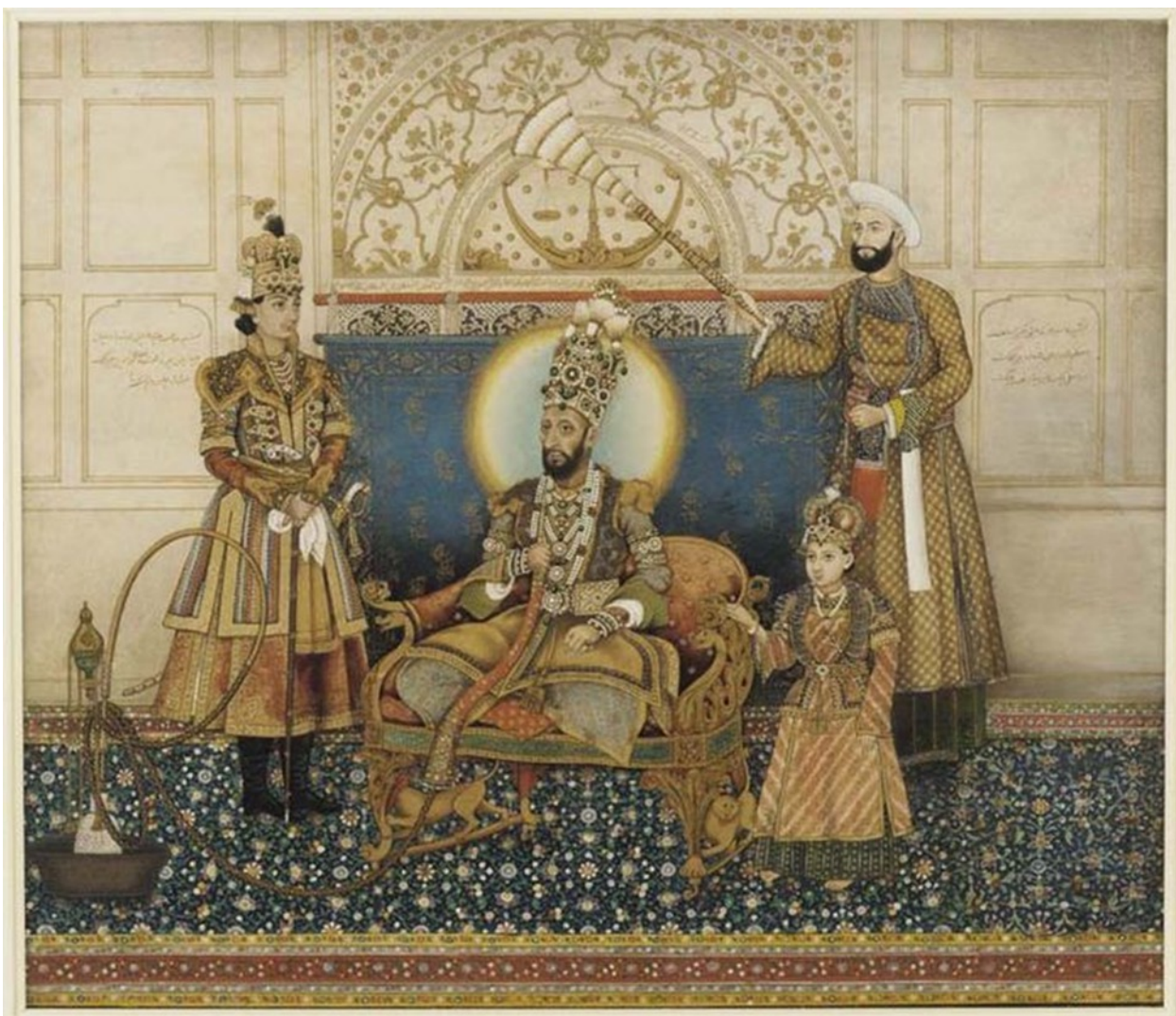


4. Виллем Схеллинкс. Схевенингенское побережье. Около 1650 – 1660 гг.





5. Виллем Схеллинкс. Парад сыновей Шах-Джахана на композитных лошадях и слонах. Конец XVII века.



6. Гулам Али Хан. Бахадур Шах II на троне с мирзой Фахруддином. 1837  
– 1838 гг.





7. Одалиска с попугаем. Могольская школа. Дели. Начало XIX века.



8. Кама, направляющий свой лук на Радху. Гитаговинда. Раджастхан.  
Школа Мевара. Около 1695 г.





9. Вишну и Лакшми. Раджастхан. Джайпур. Около 1750 – 1800 г.





10. Круг Багты. Укрепленный город Рантхамбор. Раджастан. Джайпур.  
Около 1810 – 1818 г.



11.Чоту. Портрет Махараджи Сардар Сингха. Около 1860 – 1870 гг.





12.Тара. Махараджа Сваруп Сингх и его придворные верхом на слонах празднуют праздник Холи. Раджастхан. Мевар. 1850 г.





13. Амбав. Махараджа Сован Сингх играет в пачиси. Около 1868 г.





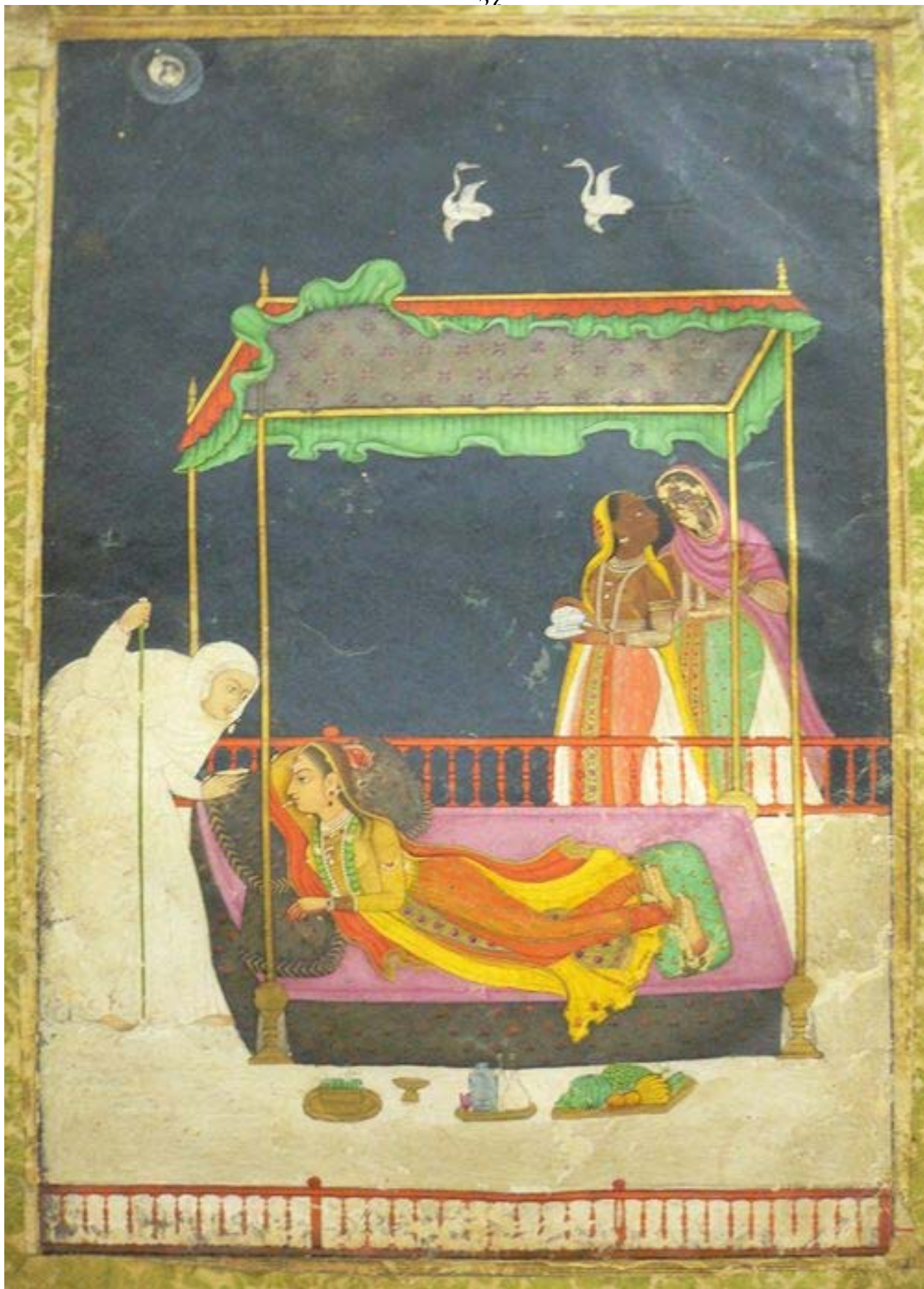
14. Портрет дамы. Деканская живопись. Хайдарабад. XVIII век.





15. Дама с домашним котом. Деканская живопись. Хайдарабад. Первая половина XVIII века.





16. Дама, томящаяся от любви. Деканская живопись. Хайдарабад. Первая половина XVIII века.



17. Гарудадри Аппая(?). Четыре Редди Раджи при дворе. Деканская живопись. Хайдарабад. Около 1875 г.





18. Шейх Зейн уд-Дин. Оранжевоголовый земляной дрозд и бражник «мертвая голова» на ветке редкой фиолетовой орхидеи. 1778 г.



19. Булочник. Набор из 15 иллюстраций, изображающих профессии. 1860 – 1870 гг.



20. Шейх Мухаммад Амин из Карайи (?). Сайс (конюх), держащий двух лошадей в упряжке. Около 1845 г.





21. Патанец, или могол. Жена патанца (могола). Миниатюры из альбома.  
1830-е гг.

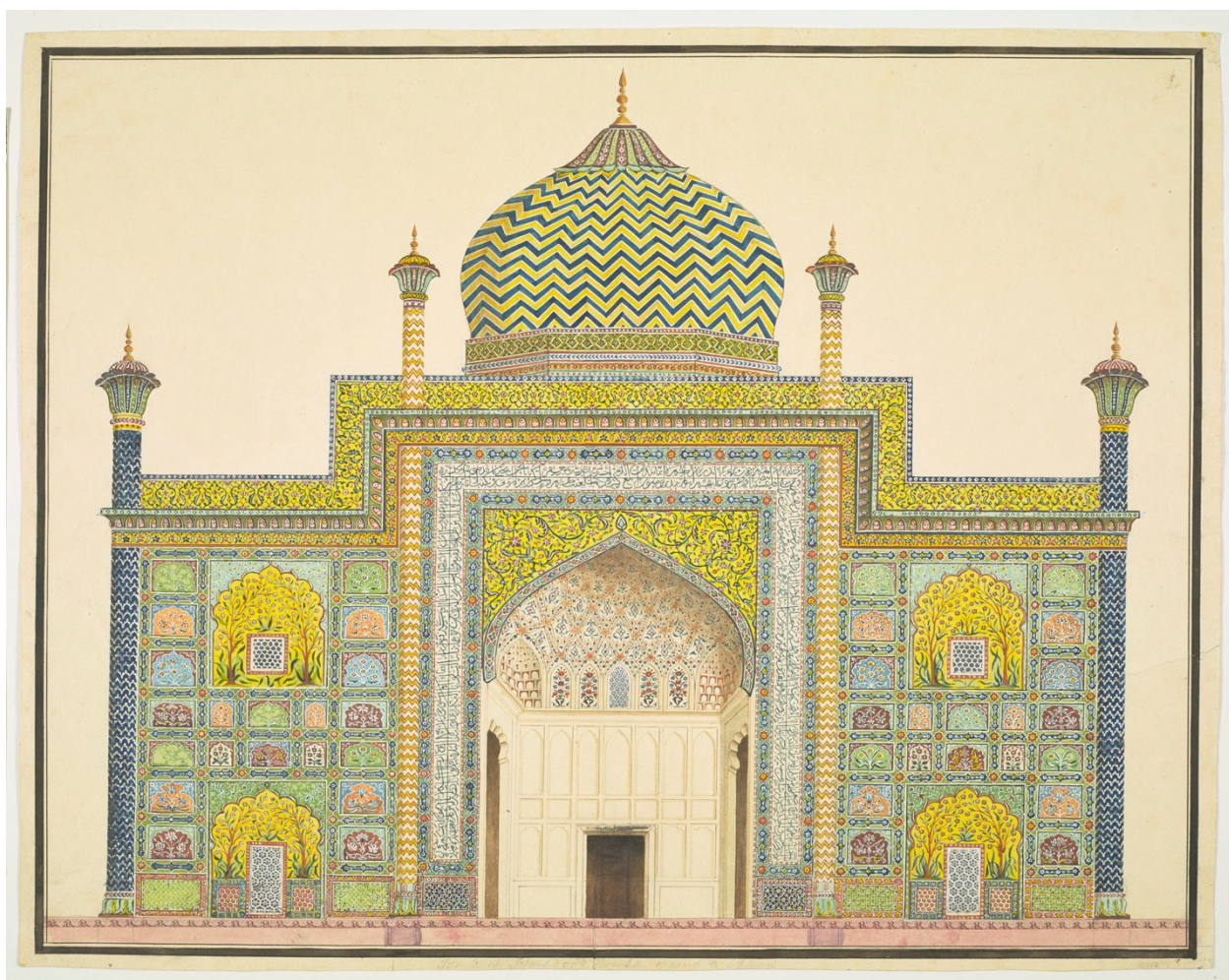


22. Патанец, или могол. Миниатюра из альбома Nkp24 837р библиотеки Йельского университета. 1837 г.



23. Процессия в день праздника мухаррам. Фрагмент. Вторая половина XIX в.





24. Вид на Чини-ка-Раузу в Агре. Около 1810 г.



25. Уильям Джоббинс. Время ужинать. 1883 г.





26. Александр Хантер. Индийский мужчина отдыхает в проеме окна, а птица и лошадь смотрят на него. Около 1842 г.



27. Джон Гриффитс. Санньясин – религиозный нищий. Около 1882 г.





28. Джон Локвуд Киплинг. Бидри гравер. 1870 г.



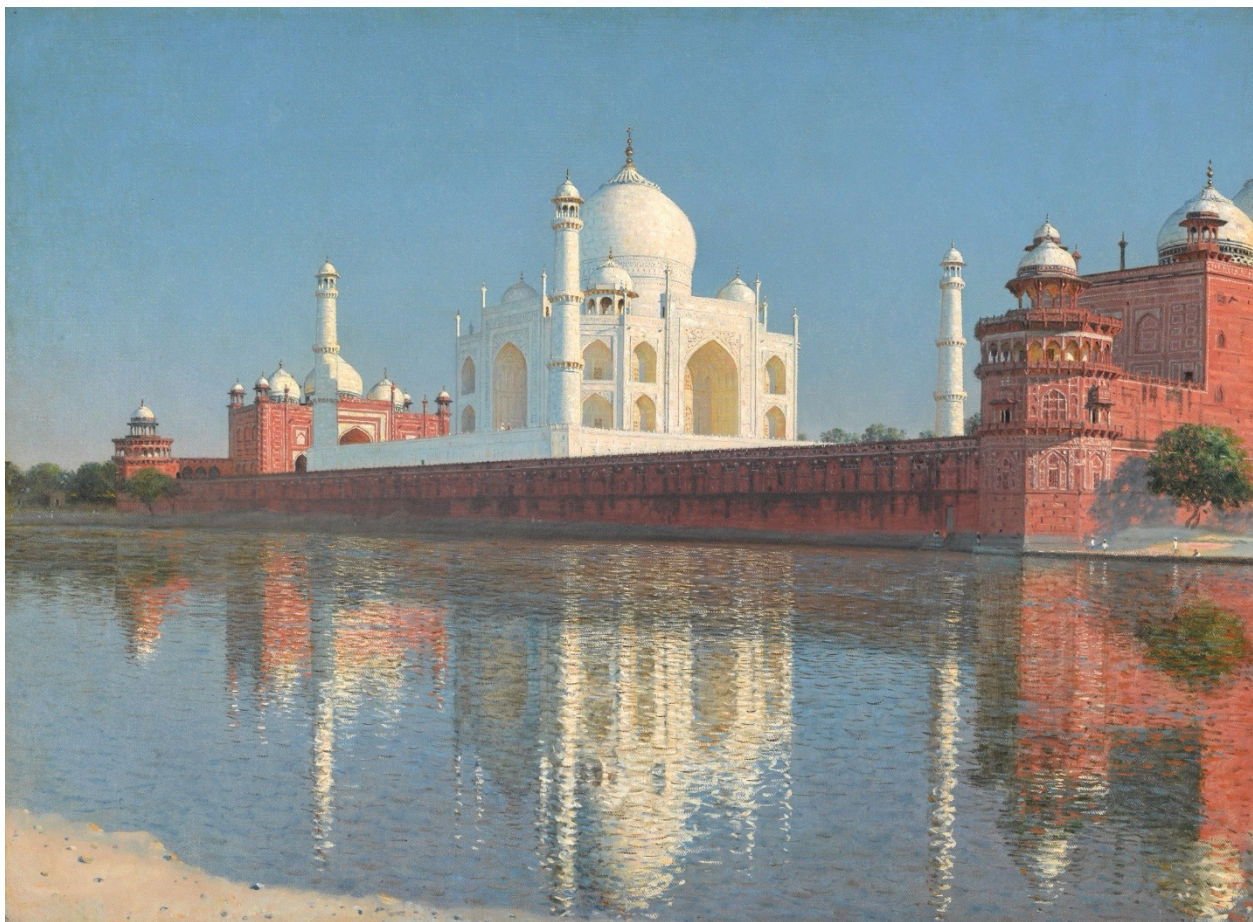


29. Альберт Гудвин. Индийская зима, Тадж-Махал, Агра. 1898 г.



30. Уильям Симпсон. Форт Амбер, Радж-Махал и загоны для слонов на берегу озера. Около 1860 г.





31. Верещагин В. В. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1876 г.



32. Пестонджи Боманджи. Кормление попугая. 1882 г.





33. Абалал Рахиман. Без названия Начало XX века.



34. Махадев Вишванат Дурандхар. Радха и Кришна. 1915 г.





35. Антонио Ксавье Триндади. Мисс Фернс, писательница. 1925 год.





36. Вильям Адольф Бугро. Рождение Венеры. 1879 г.





37. Ф. А. Филиппс. Рождение Венеры. 1880 г.



38.Рави Варма. Групповой портрет семьи Кижаккепат Кришна Менон.  
1870 г.





39. Рави Варма. Женщина из наир, украшающая свои волосы. 1837 г.



40. Рави Варма. Вот идет отец. 1893 г.





41. Рави Варма. Дамаянти и Хамса (лебедь). 1899 г.



42. Манчершоу Факирджи Питавалла. Индийская маратхская леди.  
Страница 8. 1905 г.





43. Манчершоу Факирджи Питавалла. Портрет парсской леди. 1913 г.



44. Манчершоу Факирджи Питавалла. Портрет Гокулдаса Мулча. 1906 г.





45. Джамини Пракаш Гангули. Гималайский пейзаж. Начало XX века.



46. Джамини Пракаш Гангули. Рыбаки на рассвете. Начало XX века.



47. Джамини Пракаш Гангули. Пастух с коровами. Начало XX века.



48. Джамини Пракаш Гангули. Якша. 1908 г.





49. Рампачаяатам (Собрание Рамы). Читрашала Пресс. 1878 (?) г.





50. Шри Шанкара Шива. Читрашала Пресс. Около 1890 – 1920-х гг.





51. Портрет пешвы Мадхав-рао II. Читрашала Пресс. Около 1890 – 1900-х гг.



52. Портрет премьер-министра Наны Фарнависа. Читрашала Пресс. 1884 г.





53. Джеймс Уэльс. Пешва Мадху Рао Нараян с Наной Фарнависом и сопровождающими. 1792 г.



54. Томас Даниэль. Сэр Ч. В. Малет, заключающий в 1790 году в Дурбаре договор с пешвой империи Маратха. 1805 г.





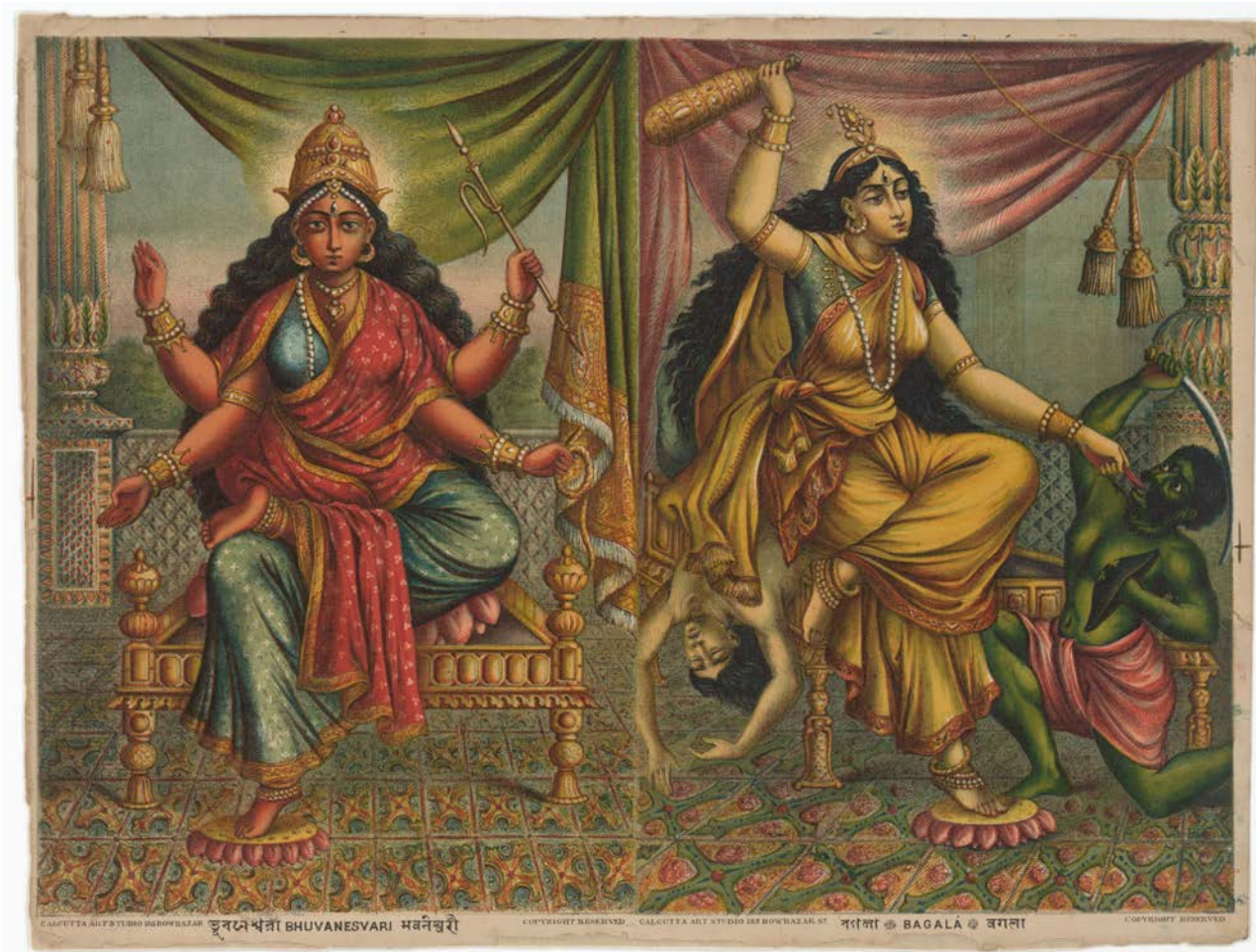
55. Рам и его мать с попугаем. Читрашала Пресс. 1880-е гг.





56. Бхарат Бхикша» («Индия нищя»). Калькуттская художественная студия. Около 1878 г.





57. Богини Бхубанешвари и Багаламукхи. Калькуттская художественная студия. 1885–1895-е гг.



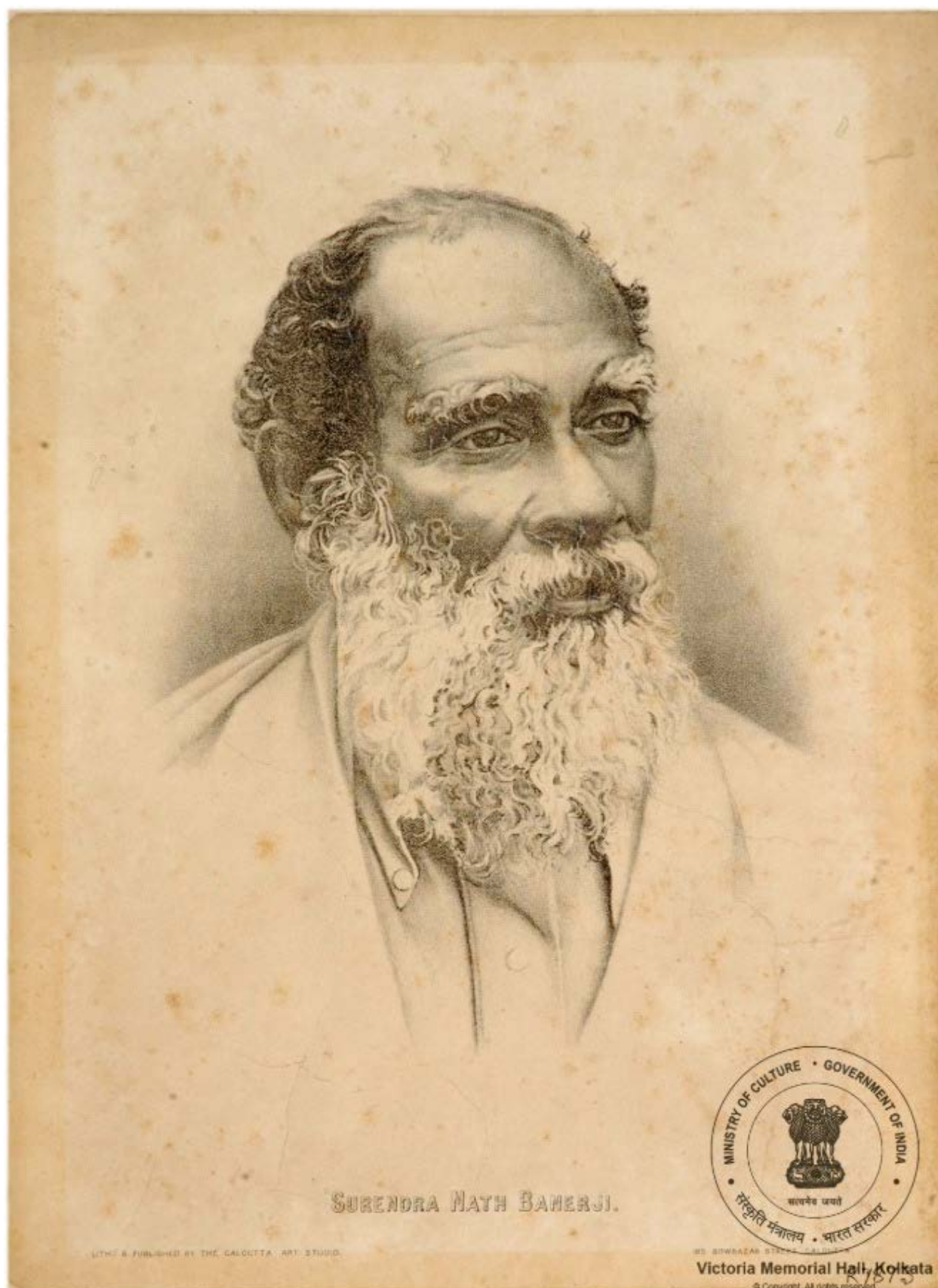
58. Чайтанья-лила. Калькуттская художественная студия. Около 1895 г.





59. Нала — Дамаянти. Калькуттская художественная студия. Около 1878 — 1882 гг.





60. Портрет Сурендраната Баннерджи. Калькуттская художественная студия. Конец XIX века.





61. Поединок Бхимасены с Асуром Бакой. Рави Варма Пресс. Начало XX века.





62. Рождение Шакунталы. Рави Варма Пресс. Около 1890 г.





63. Рекламный календарь мыла *Vinolia*. Неизвестный производитель. 1920  
— 1940-е гг.



64.Рамаяна. Пат. Западная Бенгалия. Около 1800 г.





65. Набин и Элокеша. Западная Бенгалия. Около 1890 г.







67. Пат. Западная Бенгалия. Около 1890 г.



68. Пичхваи для Моракути. Натхдвара. XIX век.





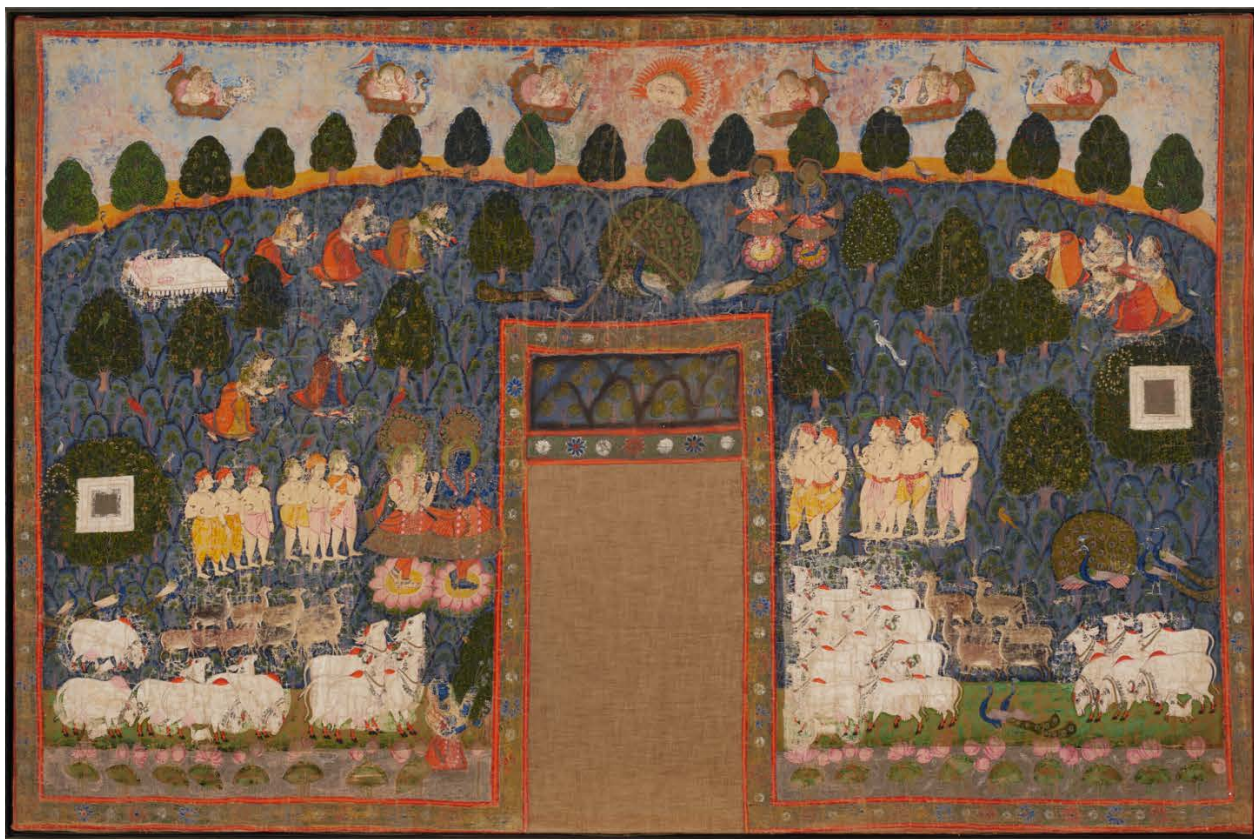
69. Пичхваи из Расиллы для Шарад Пурнимы. Натхдвара. Около 1900 г.





70. Раса-лила. Натхдвара. Вторая четверть XIX века.





71. Пичхваи для Сандхья Арати. Натхдвара. XIX век.



72. Пичхваи для Сандхья Арати. Натхдвара. Начало XX века





73. Махарана Сваруп Сингх поклоняется Шринатхджи в Натхдваре.  
Натхдвара. Около 1850 г.





74. Махарана Фатех Сингх посещает Манорат пяти сваруп в Натхдваре.  
Натхдвара. Около 1900 г.

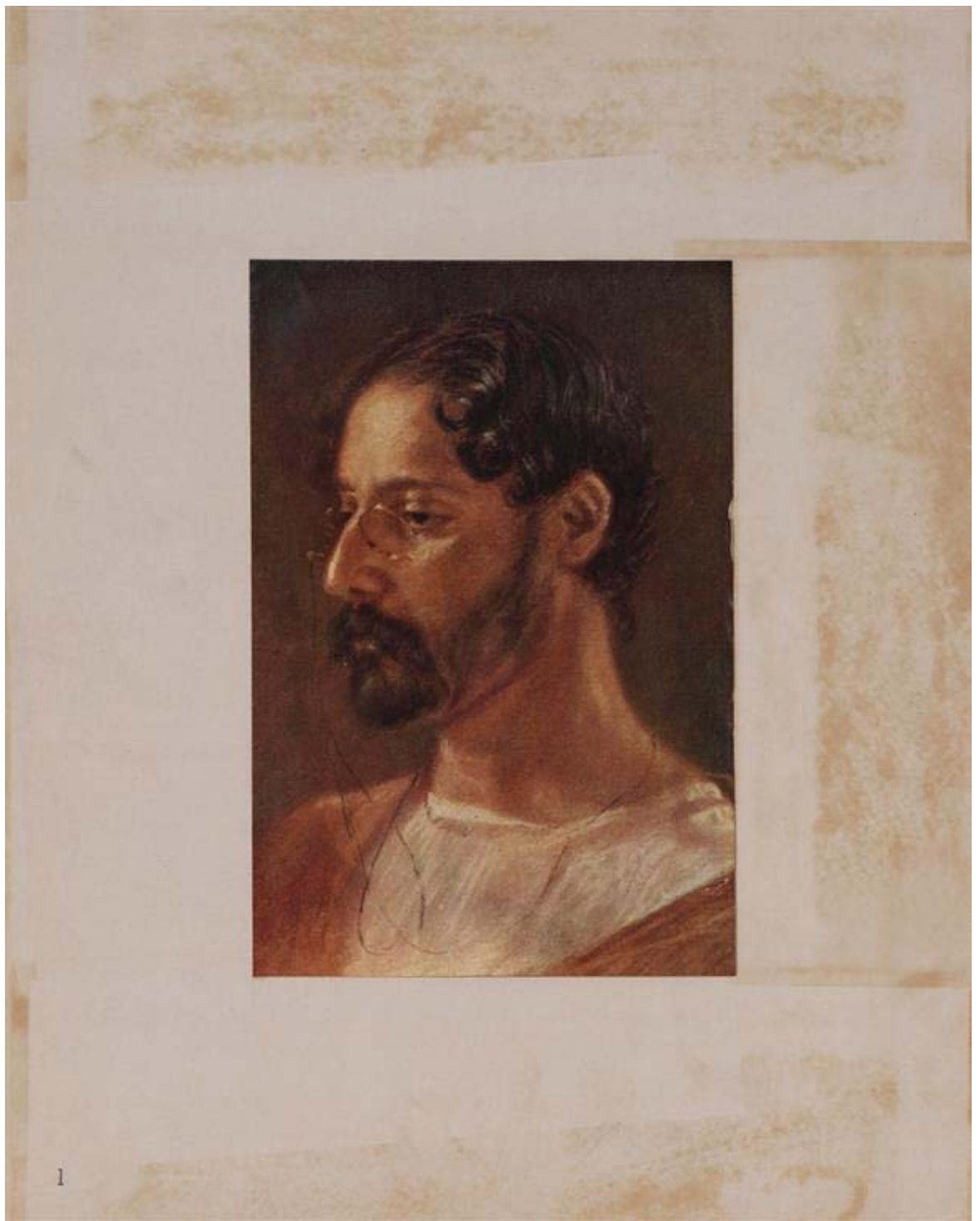


75. Удайрам Бхагвандас. Манорат Шринатхджи. Натхдвара. Около 1920 г.





76. Олинто Гиларди. Идиллио. 1922 г.

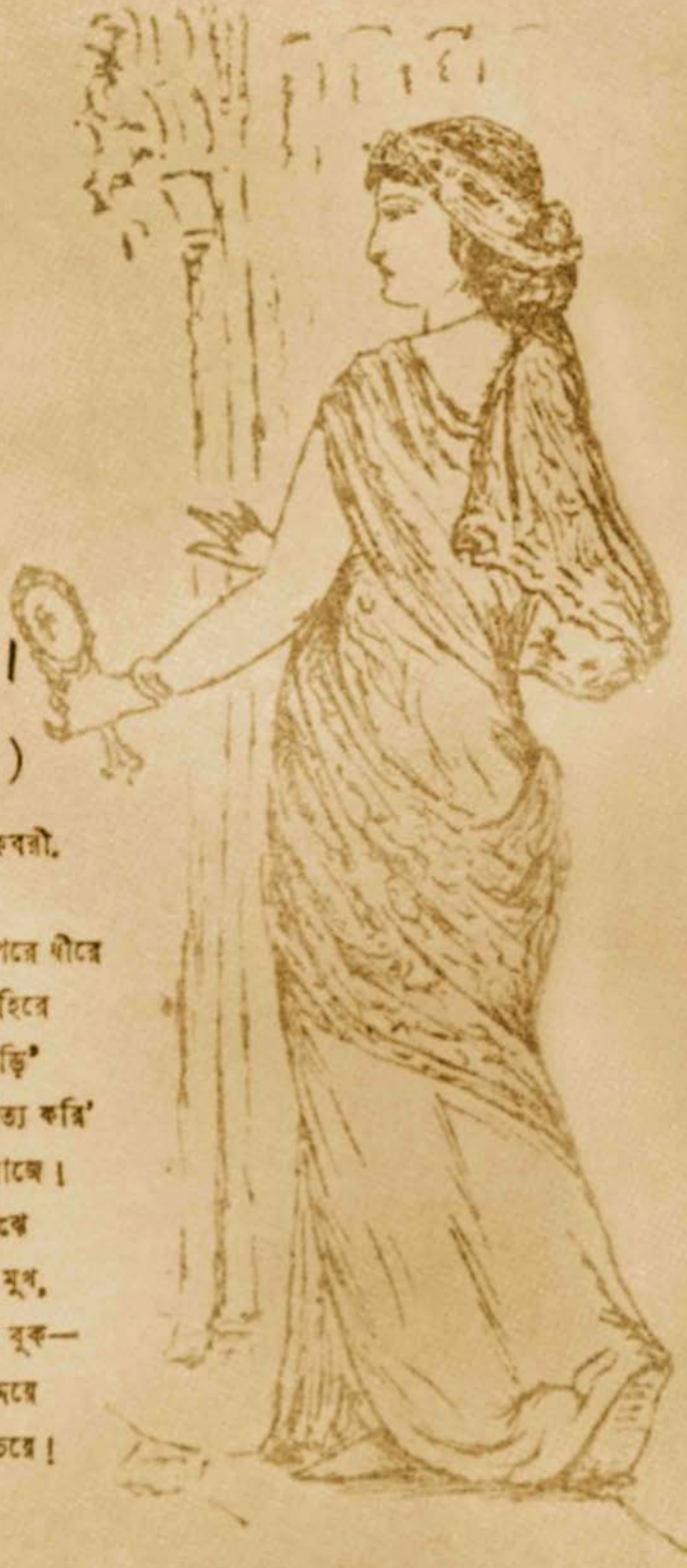


77. Обониндронатха Тагор. Портрет Рабиндраната Тагора. 1913 г.

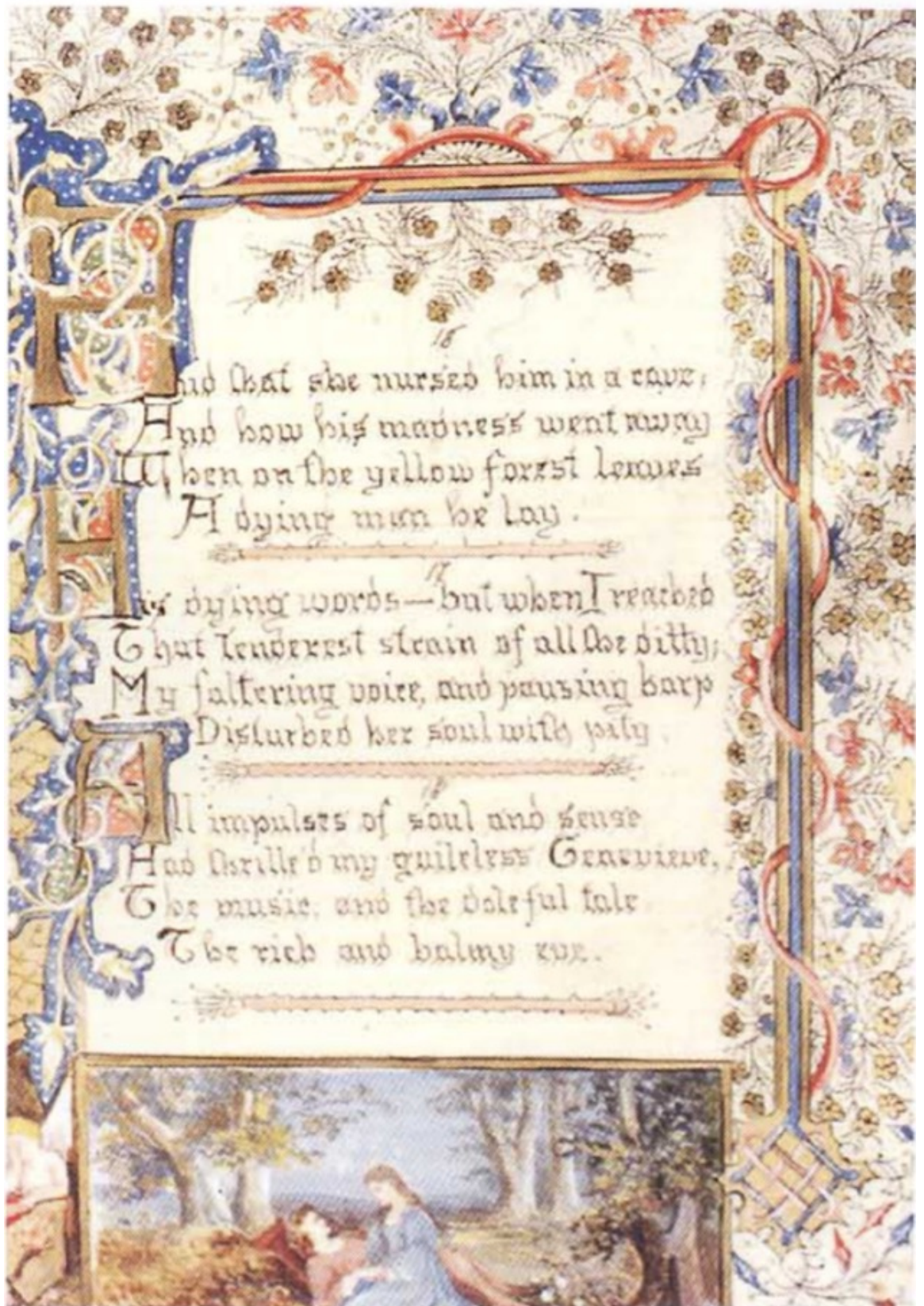
## বিশ্ববতী ।

( রূপকথা । )

যতনে সাজিল রাণী, বাঁধিল কবরী,  
নব ঘন শিখর নব নীলাশ্রী  
পরিণ অনেক মাথে । তার পরে ধীরে  
শুগু আবরণ পুলি' আনিল বাহিরে  
মায়াময় কনক দর্পণ । মস্ত পড়ি'  
শুধাইল তারে—কহ মোরে সত্য করি'  
সর্বশ্রেষ্ঠ রূপসী কে ধরায় বিরাজে ।  
ফুটিয়া উঠিল ধীরে মুকুরের মাথে  
নধুমাখা হাসি-আঁকা একখানি মুখ,  
বেধিয়া বিদারি' গেল মহিবীর বুক—  
রাজকন্যা বিশ্ববতী সতীনের মেয়ে  
ধরাতলে রূপসী সে সবাচার চেয়ে ।







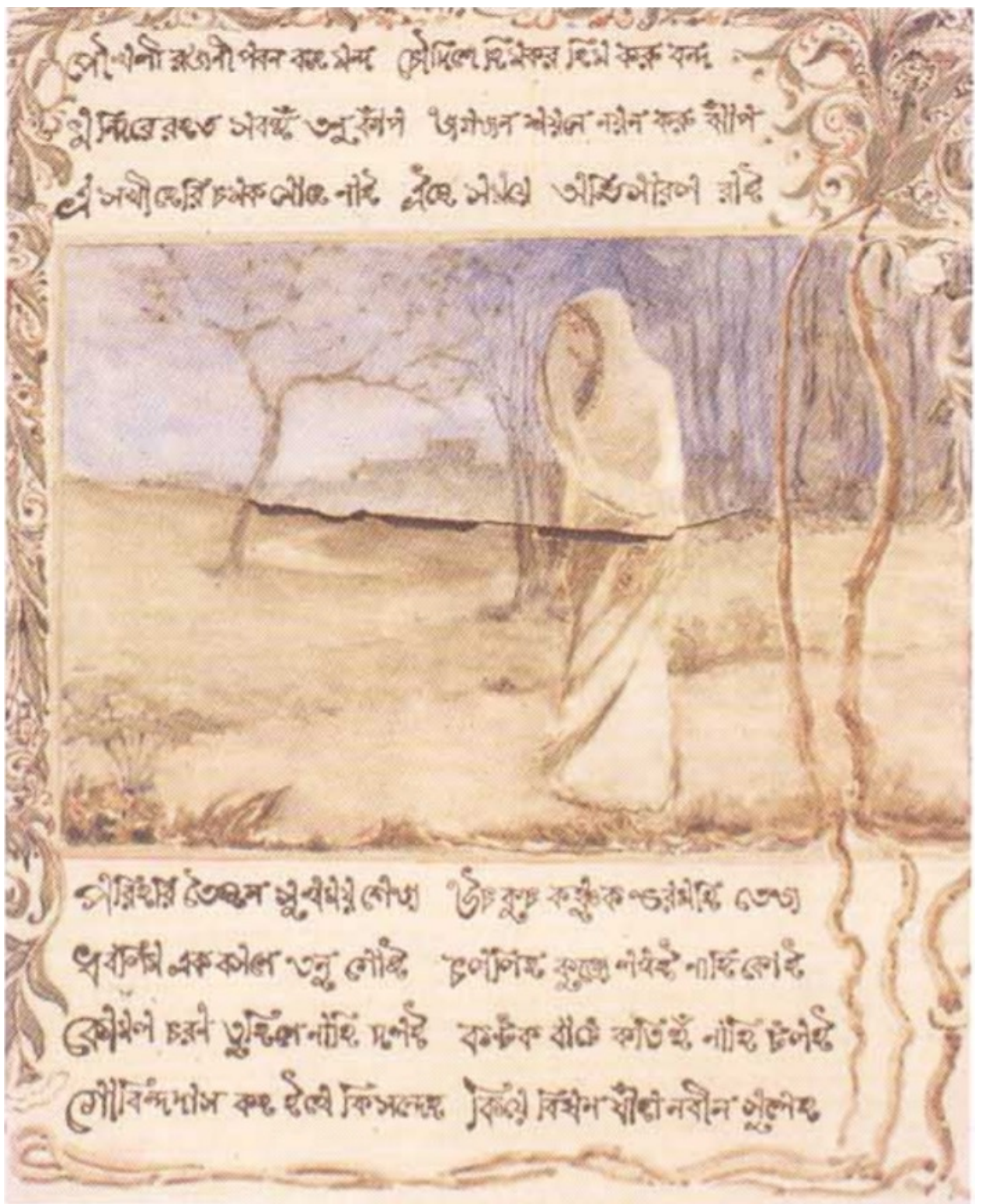
79. Фрэнсис Мартиндейл. Страница из альбома, иллюстрирующая поэзию С. Т. Кольриджа. Около 1897 г.



## PRAISE OF VENUS

**B**EFORE our lady came on earth  
 Little there was of joy or mirth  
 About the borders of the sea  
 The sea-folk wandered wearily  
 About the wintry river-side  
 The weary fishers would abide  
 Alone within the weaving room  
 The girls would sit before the loom  
 And sing no song and play no play  
 Alone from dawn to hot mid-day  
 From mid-day unto evening  
 The men afield would work, nor sing  
 Mid weary thoughts of man and God  
 Before thy feet the wet ways trod  
 Unkissed the merchant bore his care  
 Unkissed the knights went out to war  
 Unkissed the mariner came home,  
 Unkissed the minstrel men must roam  
 Or in the stream the maids would stare  
 Nor know why they were shapen fair





81. Обониндронатх Тагор. Шуклабхисар. Около 1897 г.





82. Обониндронатх Тагор. Лодочник Кришна. Серия «Кришна-лила».  
Около 1895 – 1897 гг.





83. Обониндронатх Тагор. Ожидание. Серия «Кришна-лила». Около 1897 г.



84. Обониндронатх Тагор. Абхисарика. Около 1900 г.





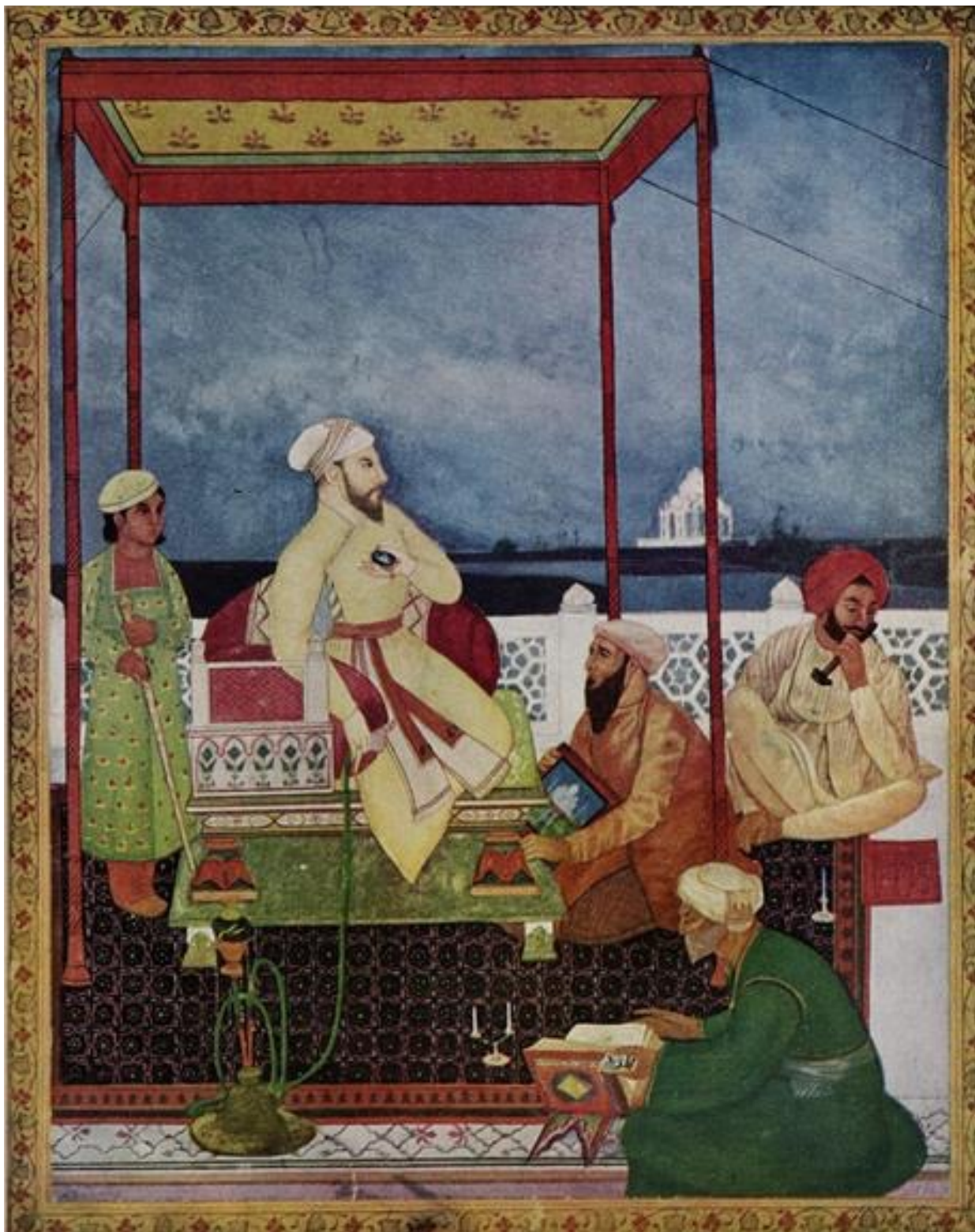
85. Женщина из династии Великих Моголов (возможно, Фарзана Бегум).  
Около 1650 года.





86. Могольская картина с изображением женщины. Около 1650 – 1700 года.





87. Обониндронатх Тагор. Строительство Тадж-Махала. Около 1901 г.





88. Обониндронатх Тагор. Кончина Шах-Джахана. 1902 г.



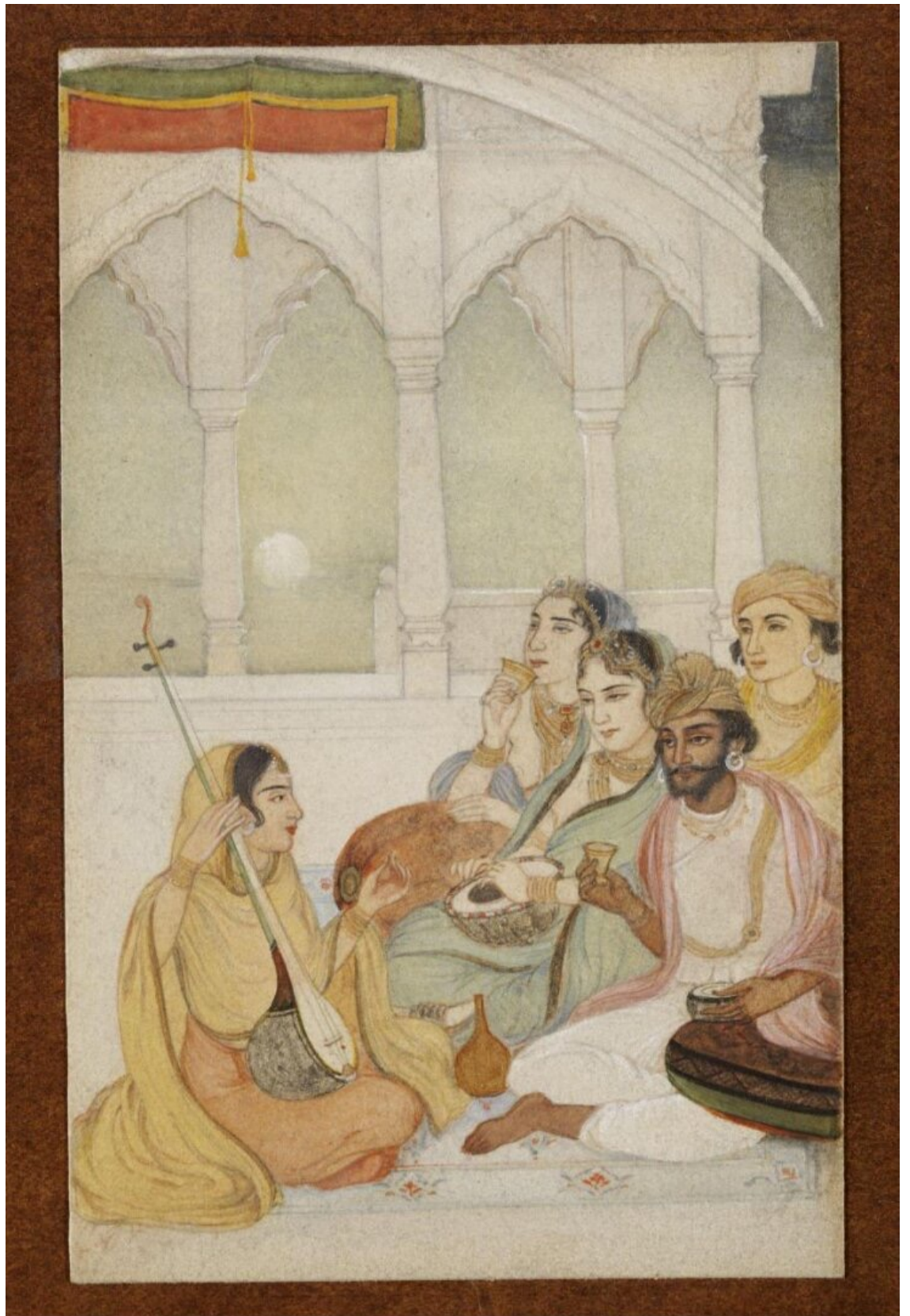
89. Ёкояма Тайкан. Буксировка лодки. 1901 г.





90. Хисида Сунсё. Отражение в воде. 1897 г. Акварель, шёлк, 257,8 x 170,8 см.





91. Обониндронатх Тагор. Музыкальный вечер. Около 1905 г.



92. Обониндронатх Тагор. Бхарат Мата. 1905 г.





93. Обри Бердслей. Туалет Саломеи. Иллюстрация к трагедии «Саломея». 1893 г.





94. Эдвард Бёрн-Джонс. Сидония фон Борк. 1860 г.



95. Обониндронатх Тагор. Тиссаракшита [Тишьяракша], королева Ашоки.  
1911 г.





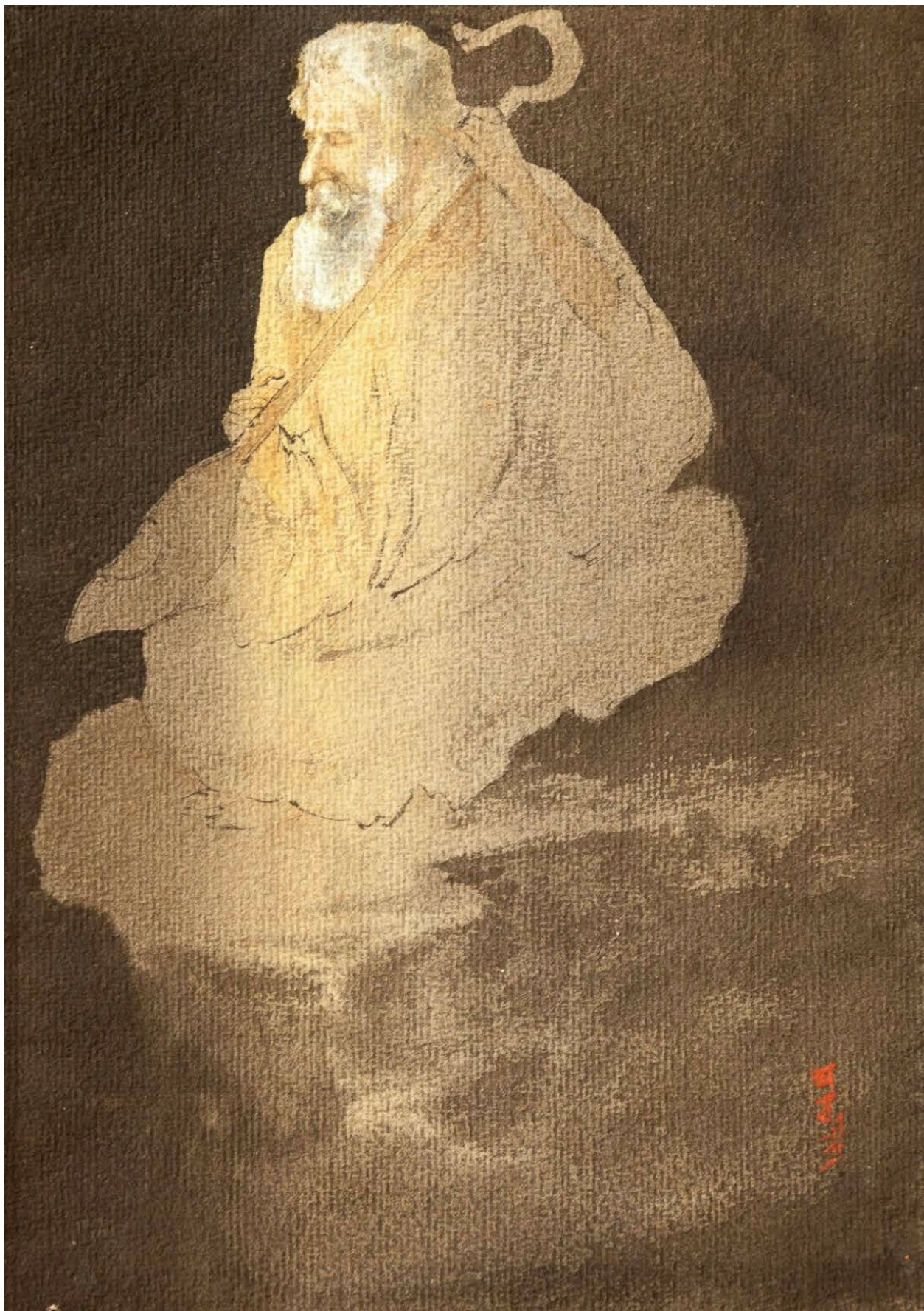
96. Обониндронатх Тагор. Конец путешествия. Около 1913 г.





97. Обониндронатх Тагор. Любовник. Около 1913 г.





98. Обониндронатх Тагор. Рабиндранат в роли слепого певца. 1916 г.





99. Обониндронатх Тагор. Журавль. 1915 – 1916 гг.



100. Обониндронатх Тагор. Дом Барбара. 1926 – 1927 гг.





101. Обониндронатх Тагор. Маска. 1929 г.





102. Обониндронатх Тагор. История Самсуль Нахар. 1930 г.



103. Обониндронатх Тагор. Жены тигра (льва, оленя и слона, жалующиеся на Дургу). 1938 г.

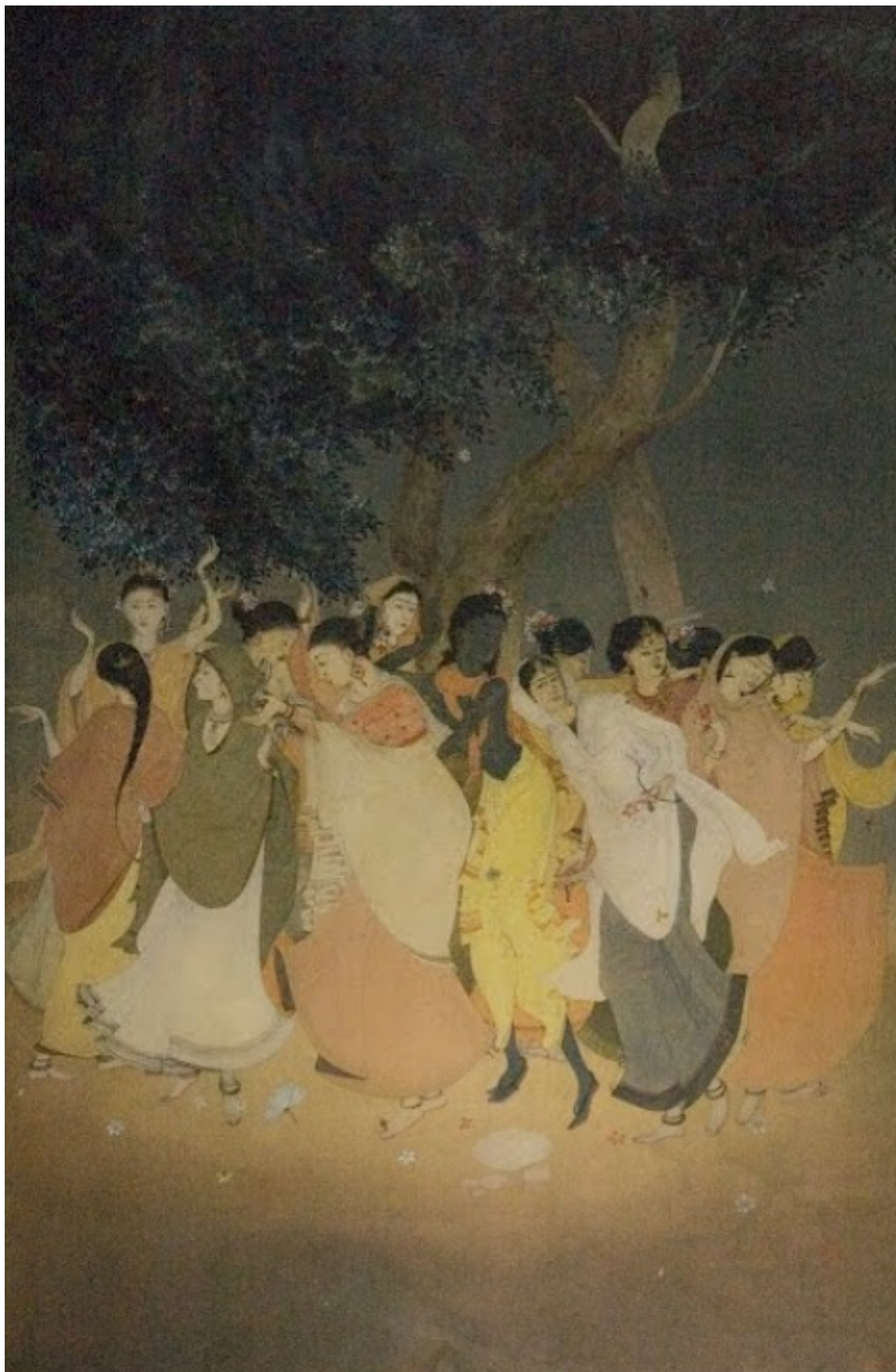


104. Нандалал Бос. Арджуна при дворе царя Вираты. Около 1905 г.





105. Нандалал Бос. Сати. 1908 г.



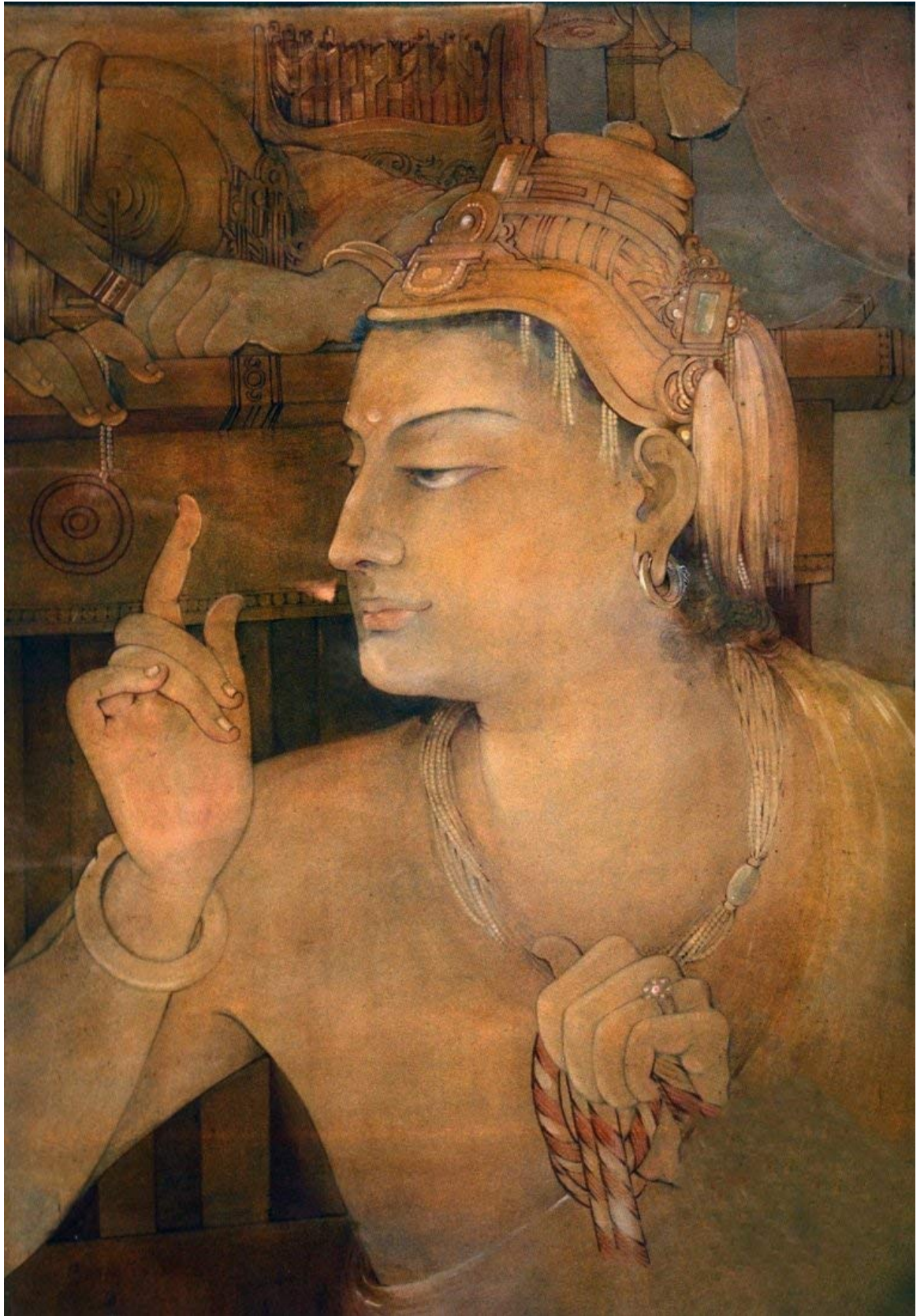
106. Кшитиндранатх Маджумдар. Раса-лила. Около  
1910 – 1920-х годов.





107. Кшитиндранатх Маджумдар. Шакунтала и царь Душьянта. Около 1910 – 1920-х годов.





108. Нандалал Бос. Партхасаратхи. 1912 г.



109. Нандалал Бос. Дорога на Миавити. Первая половина XX века.





110. Беноде Бехари Мукерджи. Без названия. 1940-е гг.



111. Беноде Бехари Мукерджи. Без названия (Цветы). 1945 г.



112. Беноде Бехари Мукерджи. Кактусы в цвету. 1944 г.





113. Беноде Бехари Мукерджи. Пейзаж Раджгира. 1950 г.



114. Беноде Бехари Мукерджи. Без названия. 1930-е гг.





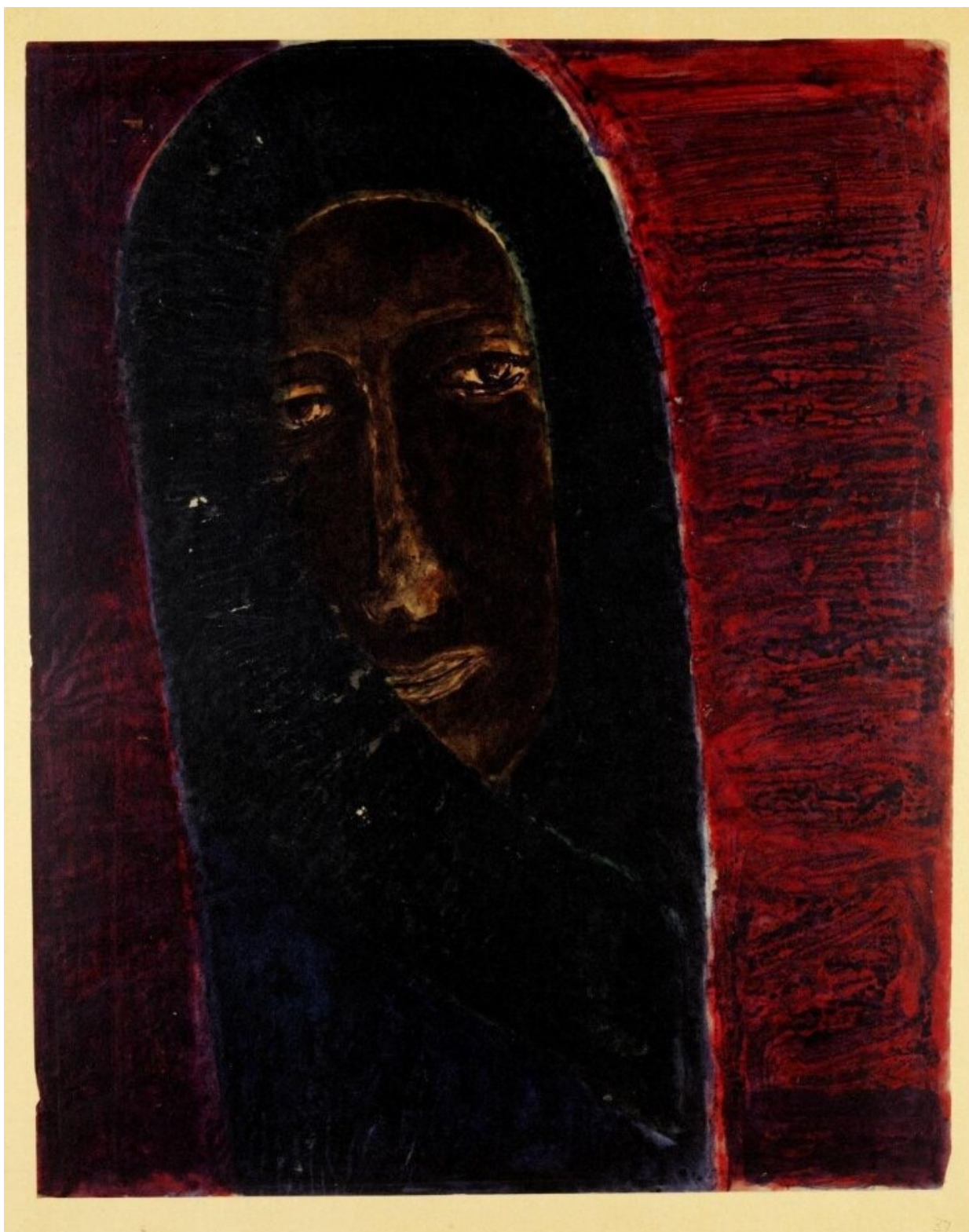
115. Рабиндранат Тагор. Без названия. 1930-е – 1940-е гг.





116. Рабиндранат Тагор. Черные и белые нити. 1930-е – 1940-е гг.





117. Рабиндранат Тагор. Без названия. Между 1928 – 1939 гг.



118. Рабиндранат Тагор. Без названия. 1930-е – 1940-е гг.





119. Рабиндранат Тагор. Без названия. 1928 – 1930 гг.





120. Рамкинкар Байдж. Курицы на столе. 1930-е – 1940-е гг.



121. Рамкинкар Байдж. Мать и дитя. 1940 г.



122. Гаганендранатх Тагор. Японский искусствовед и художник  
Окакуро в доме Джорасанко. До 1911 г.



123. Гаганендранатх Тагор. Приход туринского дождя. 1911 г.



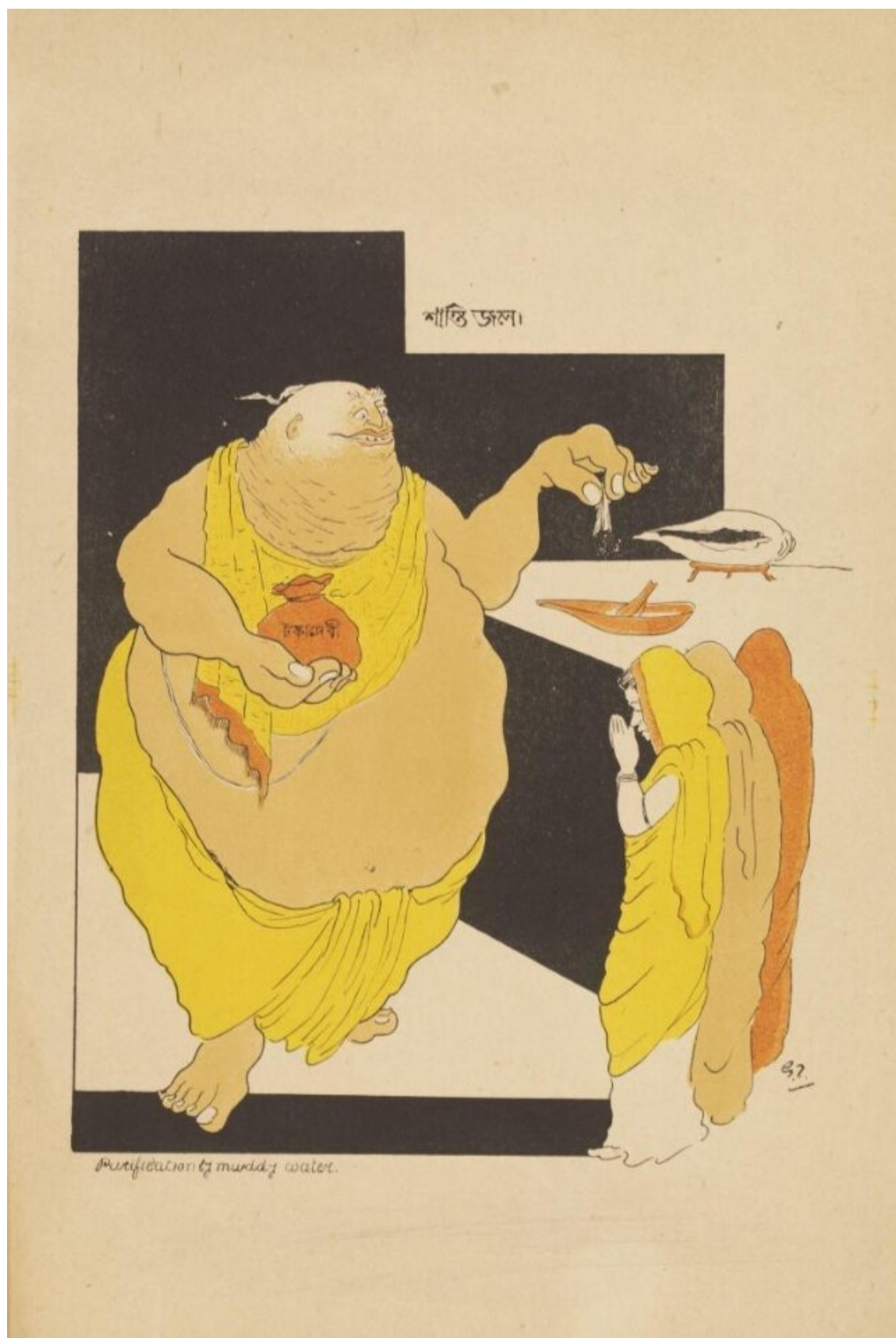


124. Гаганендрнатх Тагор. Чайтанья покидает дом, оставляя мать и жену. 1914 г.





125. Гаганендранатх Тагор. Паломники перед храмом в Пури. Около 1915 г.



126. Гаганендранатх Тагор. Очищение мутной водой. 1917 г.



127. Гаганендранатх Тагор. План сцены. 1920 – 1925 гг.



128. Гаганендранатх Тагор. Композиция. Около 1922 г.





129. Гаганендранатх Тагор. Рабиндранат Тагор на острове птиц. 1920 – 1925 гг.





130. Михаил Ларионов. Стекло. 1912 г.

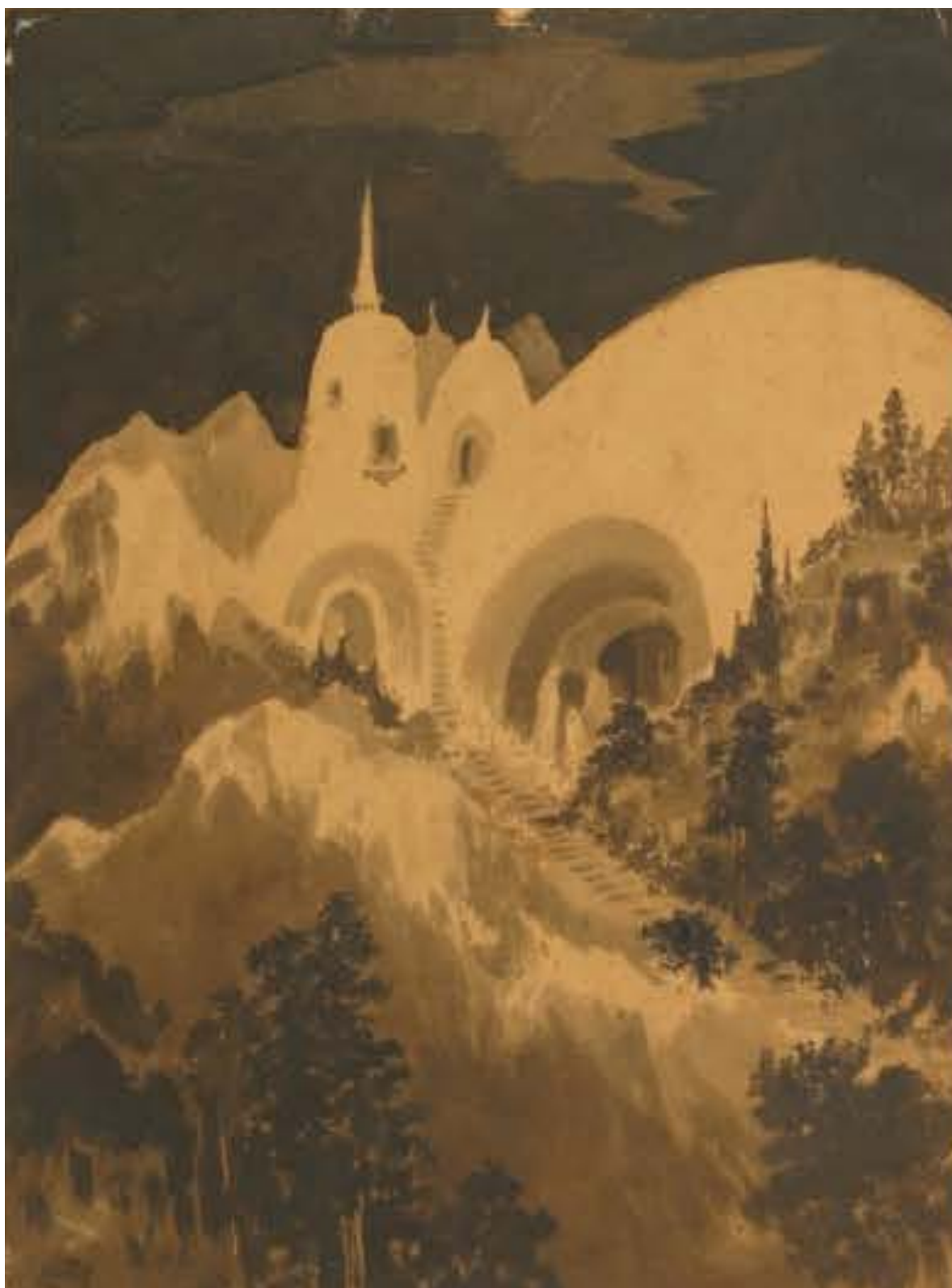


131. Гаганендранатх Тагор. Город в ночи. 1925 г.





132. Гаганендранатх Тагор. Восхождение. 1925 – 1930 гг.



133. Гаганендранатх Тагор. Снежный дворец. 1925 – 1930 гг.



134. Люсьен Жозеф Симон. Бигудены перед подмостками. 1935 – 1940  
гг.





135. Амрита Шер-Гил. Автопортрет. 1924 г.



136. Амрита Шер-Гил. Торс. 1932 г.





137. Тициан. Венера перед зеркалом. Около 1555 г.





138. Бернардо Строцци. Аллегория бренности (Старая кокетка). Около 1615 г.



139.      Диего Веласкес. Венера с зеркалом. 1648 – 1651 гг.



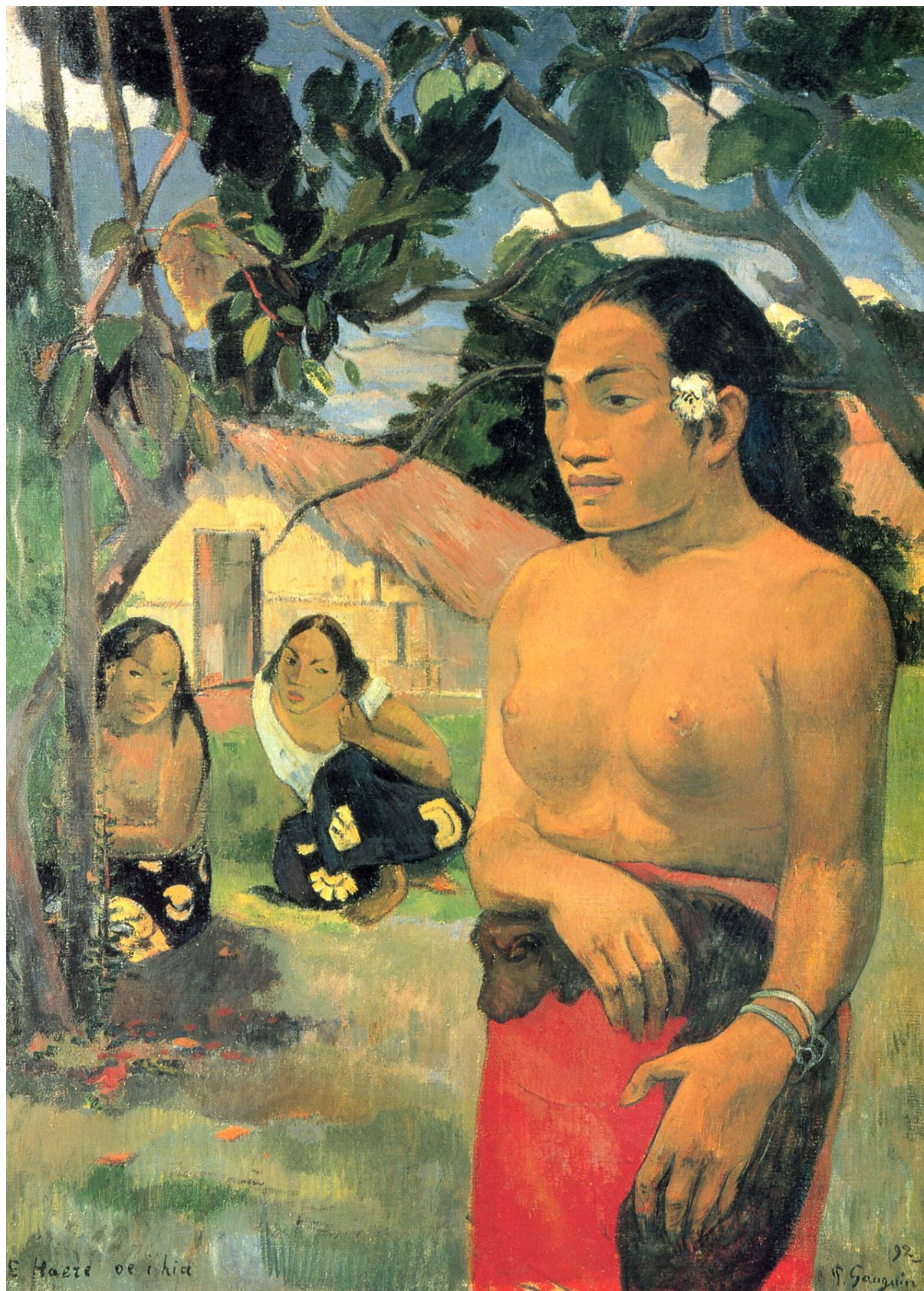


140. Анри Матисс. Прическа. 1901 г.



141. Амрита Шер-Гил. Автопортрет в образе таитянки. 1934 г.





142. Поль Гоген. Куда ты идешь? 1892 г.





143. Поль Гоген. Женщина, держащая плод. 1893 г.





144. Амрита Шер-Гил. Натюрморт. 1932 г.





145. Амрита Шер-Гил. Девушка в лиловом. 1931 г.



146. Амрита Шер-Гил. Группа трех девушек. 1935 г.



147. Амрита Шер-Гил. Две женщины. 1935 г.





148. Амрита Шер-Гил. Мать Индия. 1935 г.



PLATE 1



AMRITA SHER-GIL, 1935

149. Амрита Шер-Гил. Мужчины с холмов. 1935 г.

PLATE 3.



Amrita Sher-Gil, 1935

150. Амрита Шер-Гил. Женщины с холмов. 1935 г.



151. Амрита Шер-Гил. Брахмачари. 1937 г.



152. Амрита Шер-Гил. Туалет невесты. 1937 г.





153. Амрита Шер-Гил. Сцена венгерского рынка. 1938 г.





154. Амрита Шер-Гил. Чистка картофеля. 1938 г.



155. Иштван Сёньи. Похороны в Зебегени. 1928 г.



156. Амрита Шер-Гил. Древний рассказчик. 1940 г.





157. Амрита Шер-Гил. Два слона. 1940 г.





158. Амрита Шер-Гил. Невеста. 1940 г.



159. Джамини Рой. Туалет. Первая половина XX века.



160. Джамини Рой. Сидящая женщина. Конец 1920-х гг.





161. Джамини Рой. Подношение Кришне. Первая половина XX века.



162. Джамини Рой. Распятие. Первая половина XX века.



163. Джамини Рой. Тайная вечеря. Первая половина XX века.



164. Джамини Рой. Христос с крестом. Первая половина XX века.





165. Джамини Рой. Византийская мозаика. Первая половина XX века.



166. Джамини Рой. Три лодки. Около 1910 г.

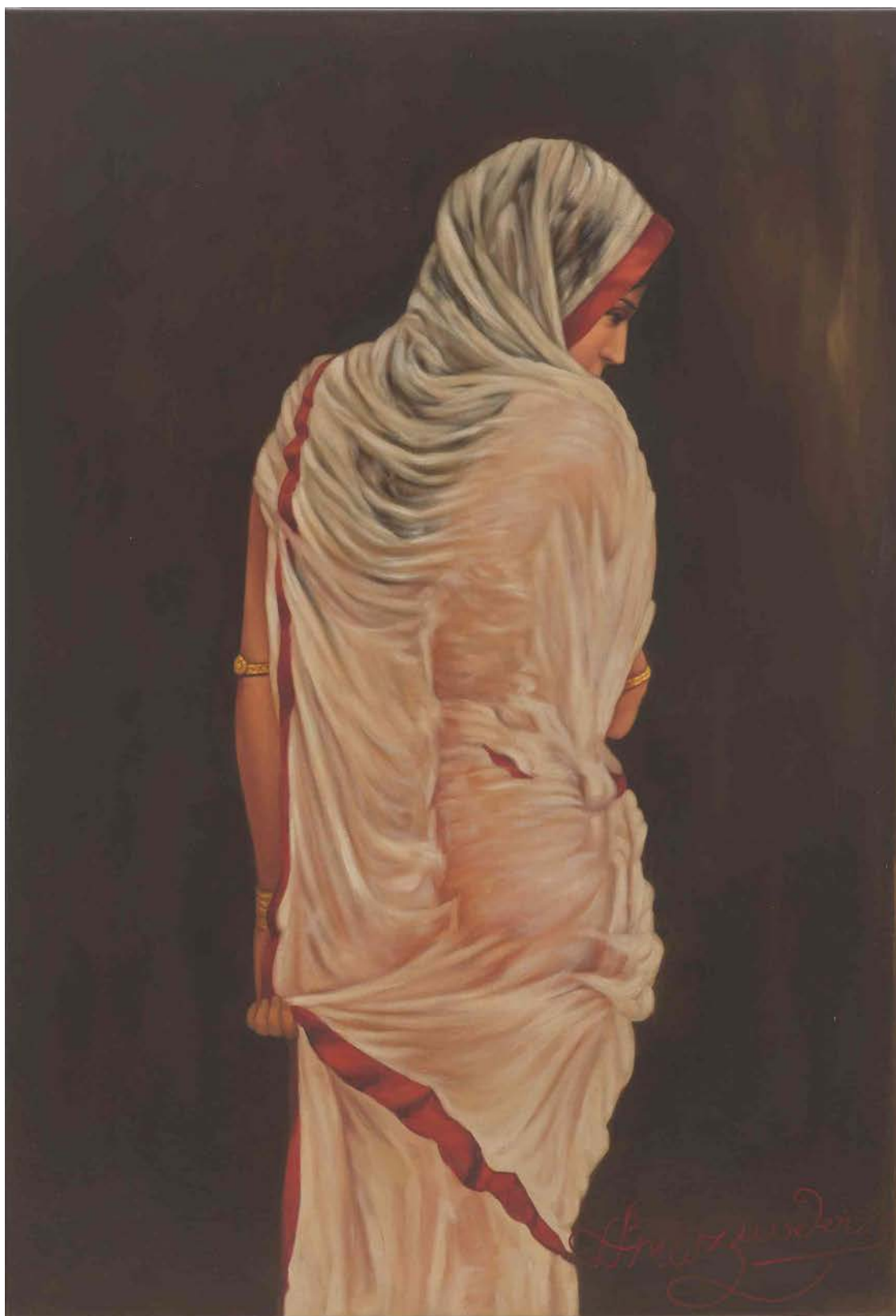




167. Джамини Рой. Рабиндранат Тагор. Первая половина XX века.



168. Джамини Рой. Без названия. Первая половина XX века.



169. Хемендранат Маджумдар. Палипаран («Душа деревни»). 1921 г.

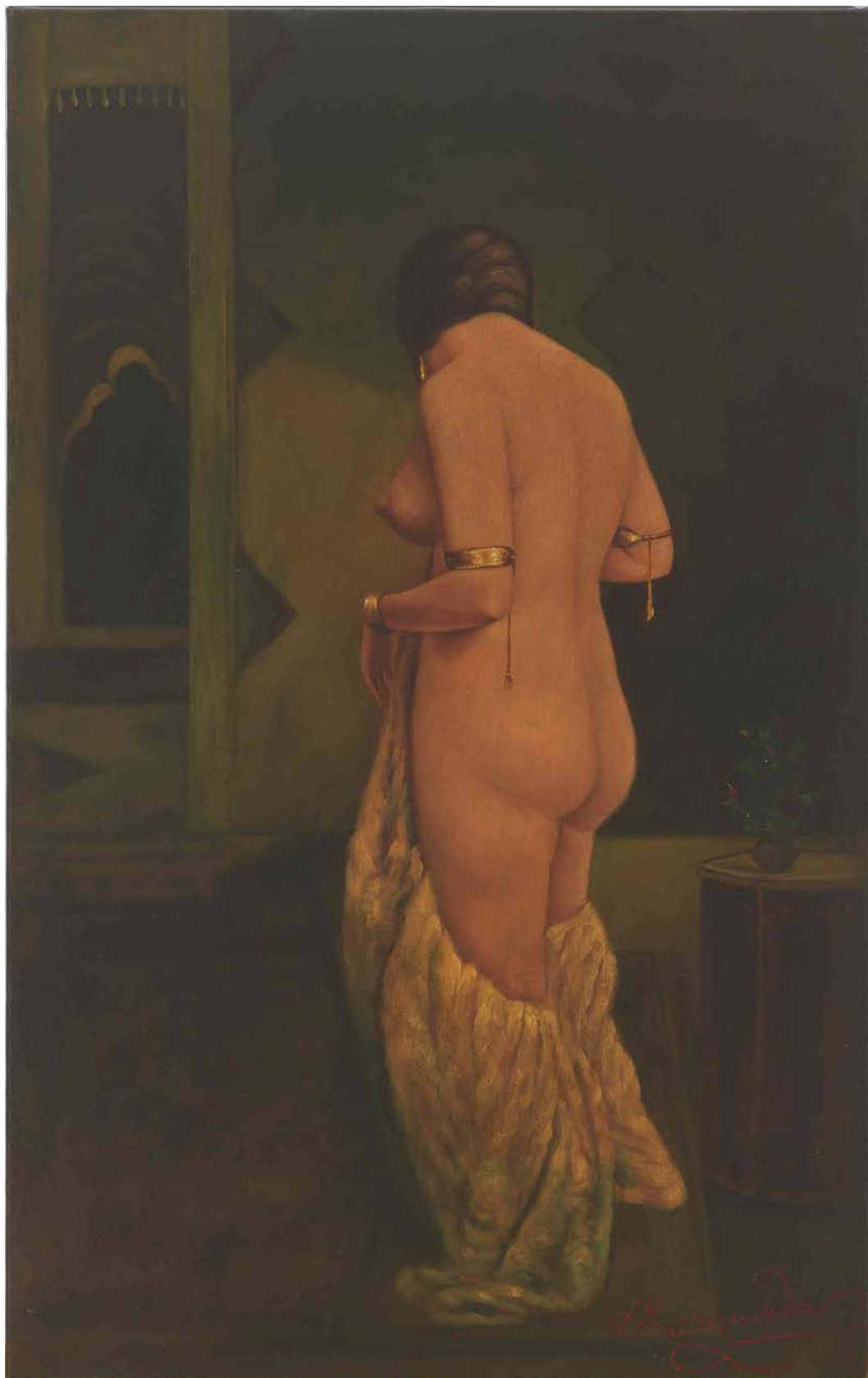


170. Хемендранат Маджумдар. Муссон. 1920-е гг.





171. Хемендранат Маджумдар. Потерянное сердце. 1920-е гг.

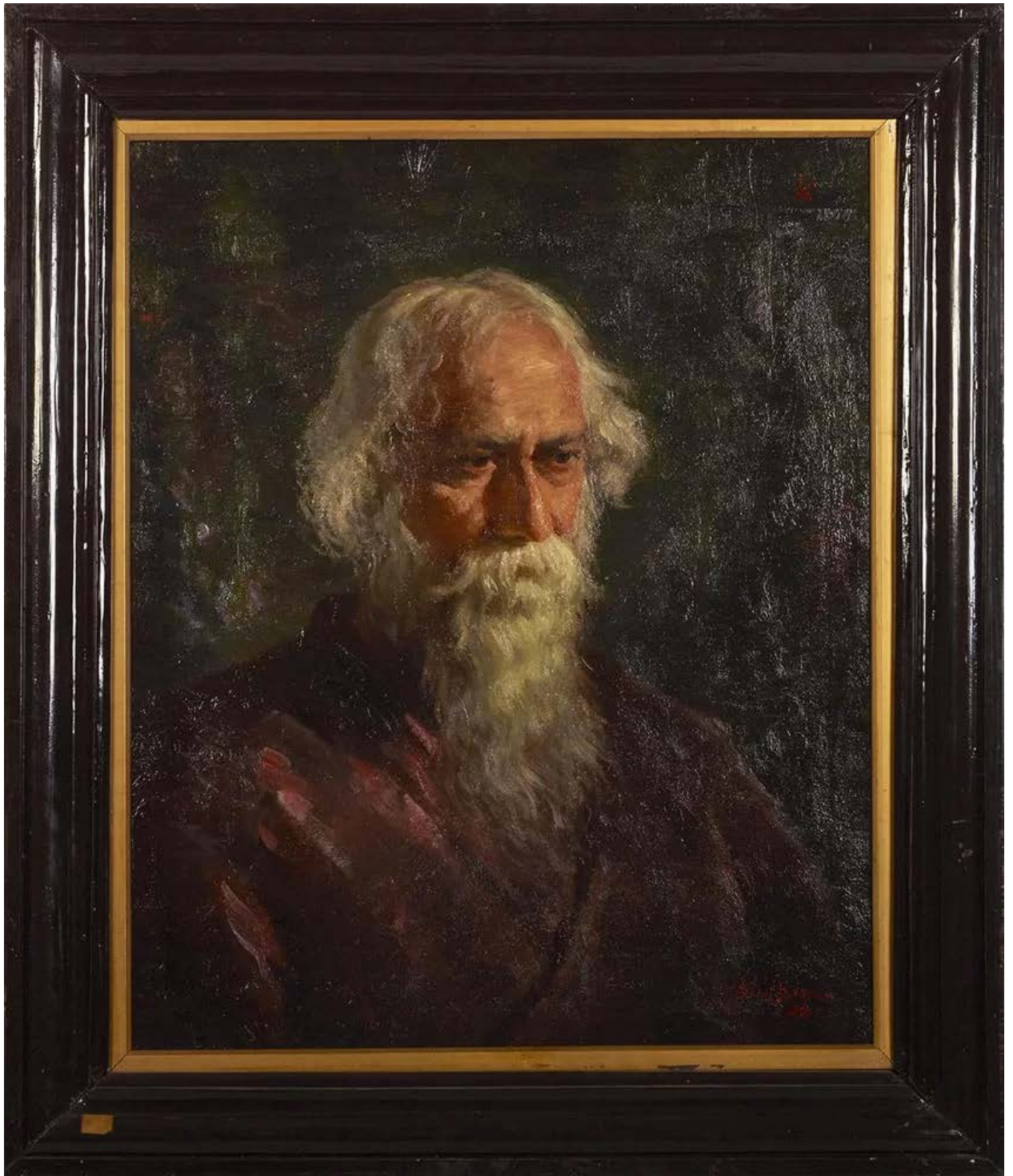


172. Хемендранат Маджумдар. Дилли ка Ладду. 1930-е гг.



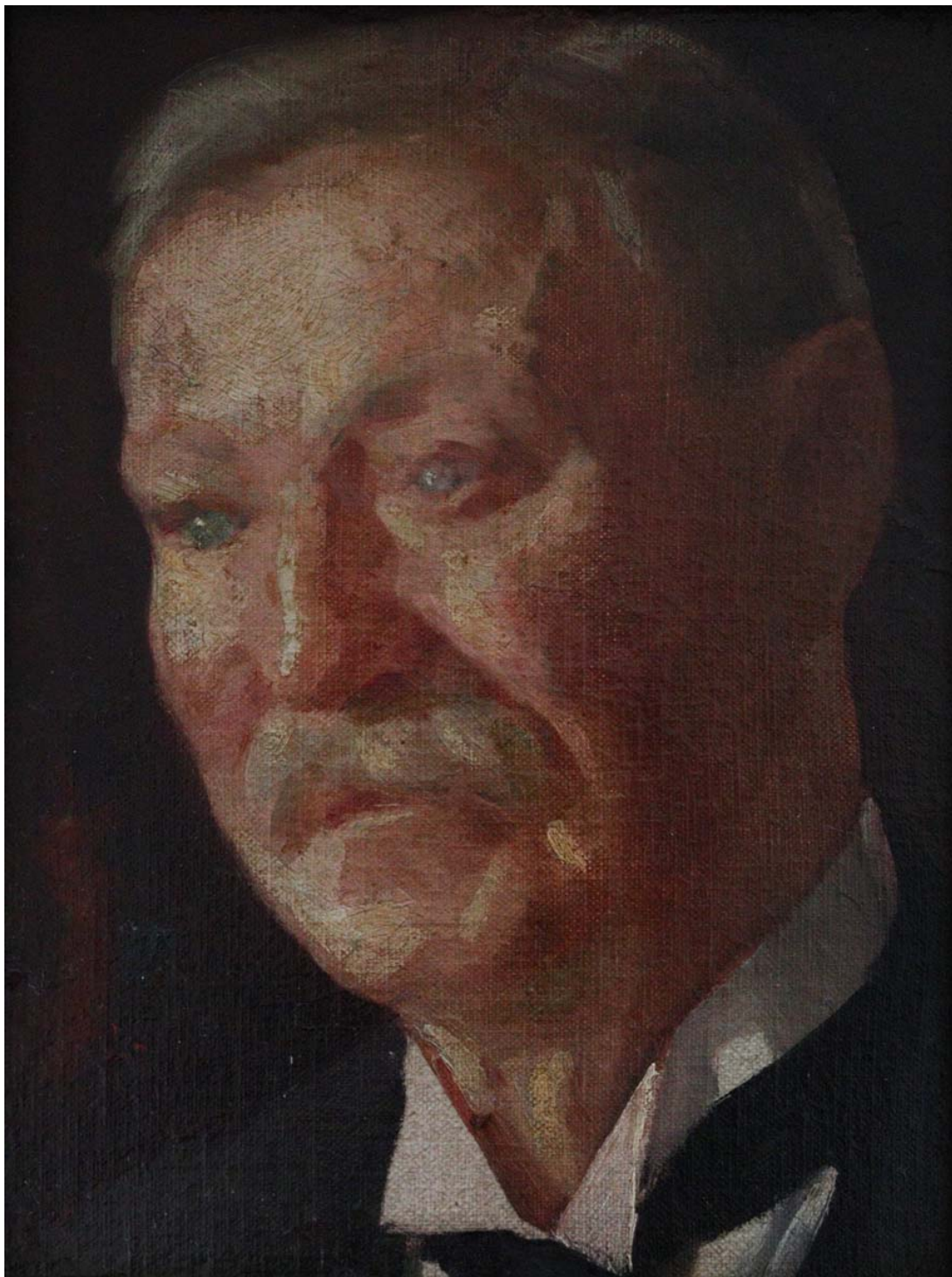
173. Уолтер Сикерт. Убийство в Кэмден-Тауне (Где нам взять деньги на оплату жилья?). 1908 г.





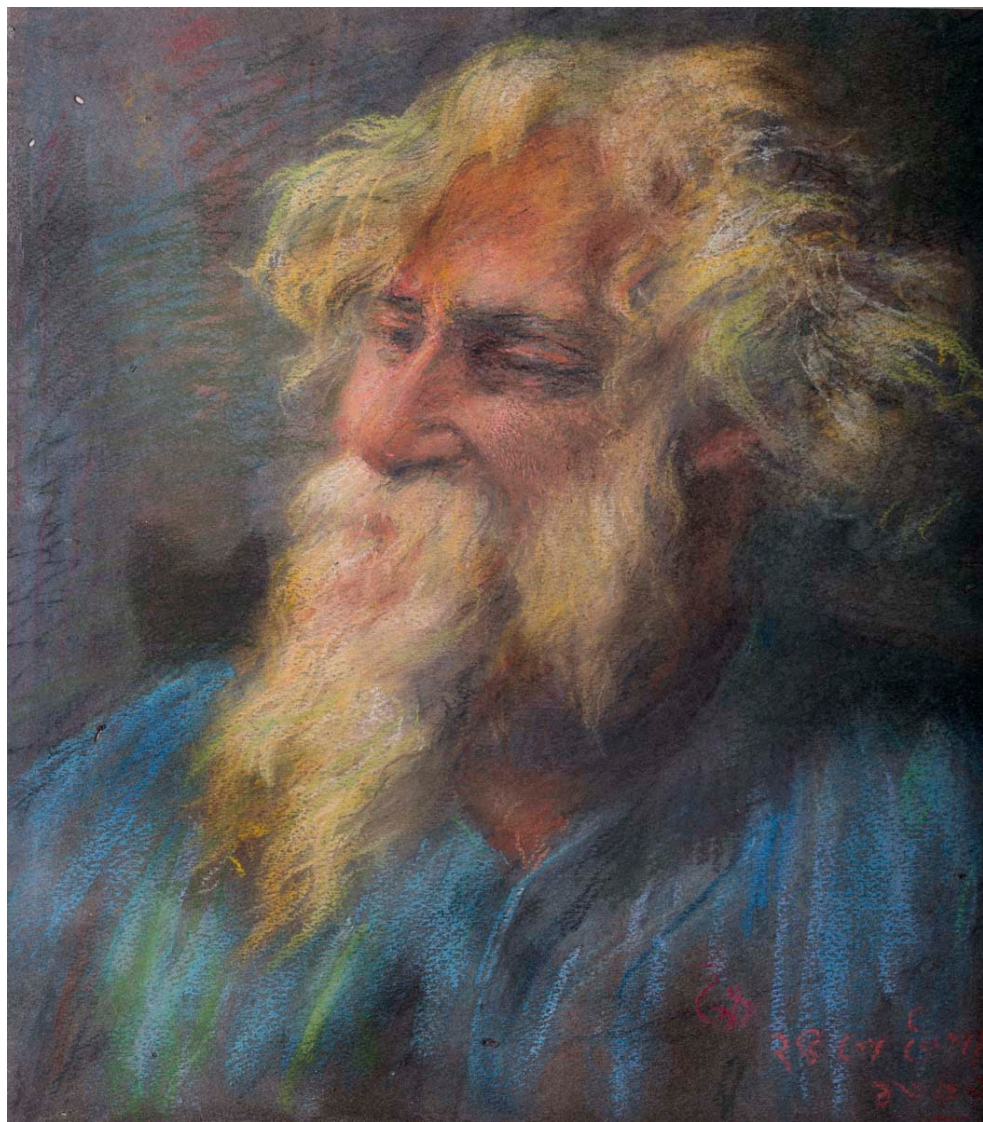
174. Атул Бос. Портрет Рабиндраната Тагора. Первая половина XX века.





175. Атул Бос. Художник-сопровождающий в Виндзорском замке.  
1926 г.





176. Атул Бос. Сто лет спустя (Рабиндранат Тагор). 1976 г.



177. Атул Бос. Голод. 1943 г.



178. Аллаx Бахш. Пламя любви. Ок. 1930–1939 гг.





179. Аллах Бахш. Пейзаж. 1960 г.



180. Аллах Бахш. Без названия (Лес). 1950 г.





181. Аллах Бахш. Без названия (Лес). 1950 г.



182. Собха Сингх. Употребление вина (Последовательница Шивы).  
Ок. 1935 г.



183. Собха Сингх. Рыбаки на рассвете на пляже Мадраса. 1928 г.



184. Собха Сингх. Ботаническое исследование (Бомбакс Малабарский). 1943 г.



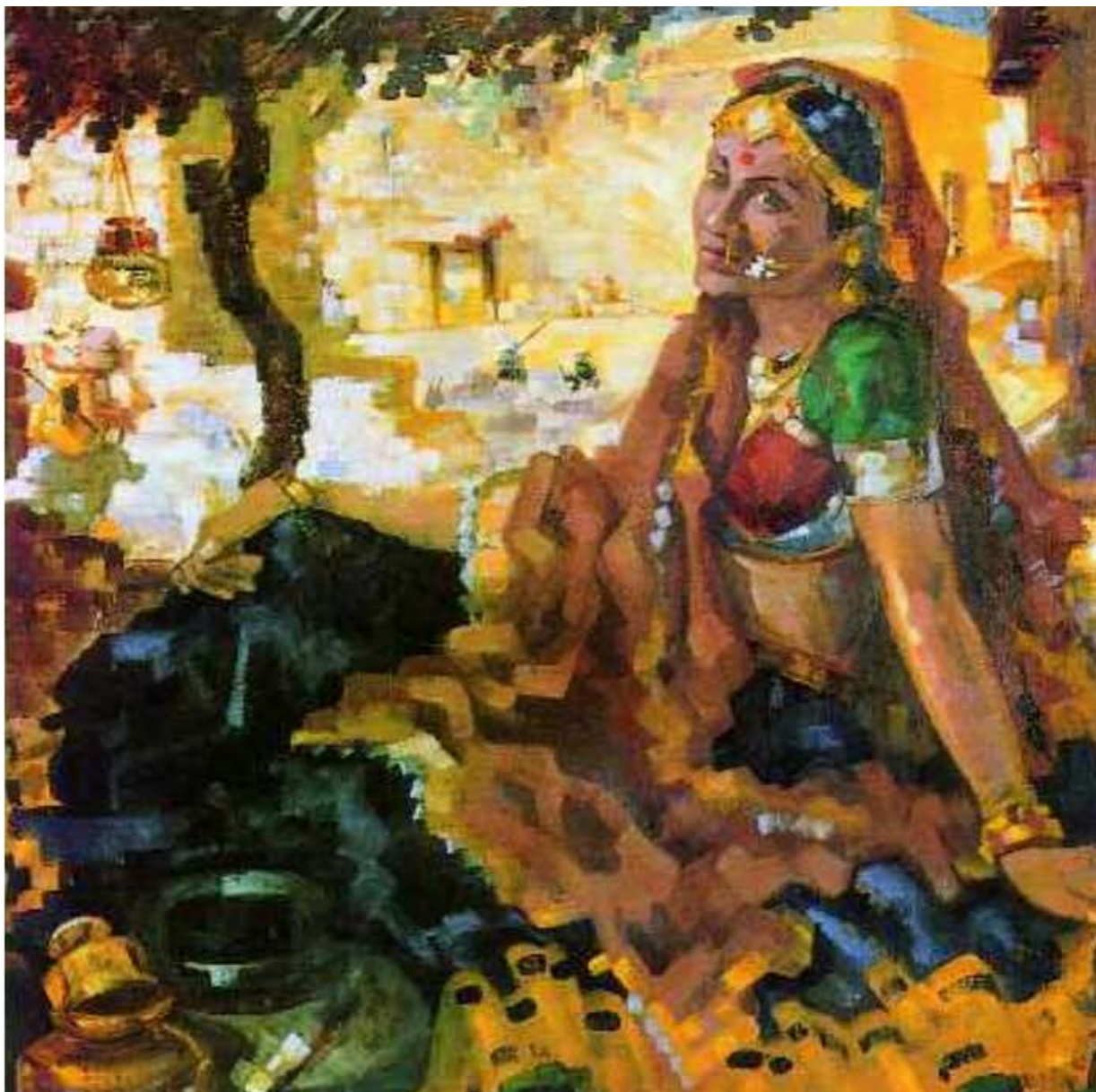


185. Собха Сингх. Индийская уличная сцена. 1920 г.





186. Собха Сингх. После ванны. Ок.1923 г.



187. Говинд Мадхав Солегаонкар. Махикари. 1935 г.



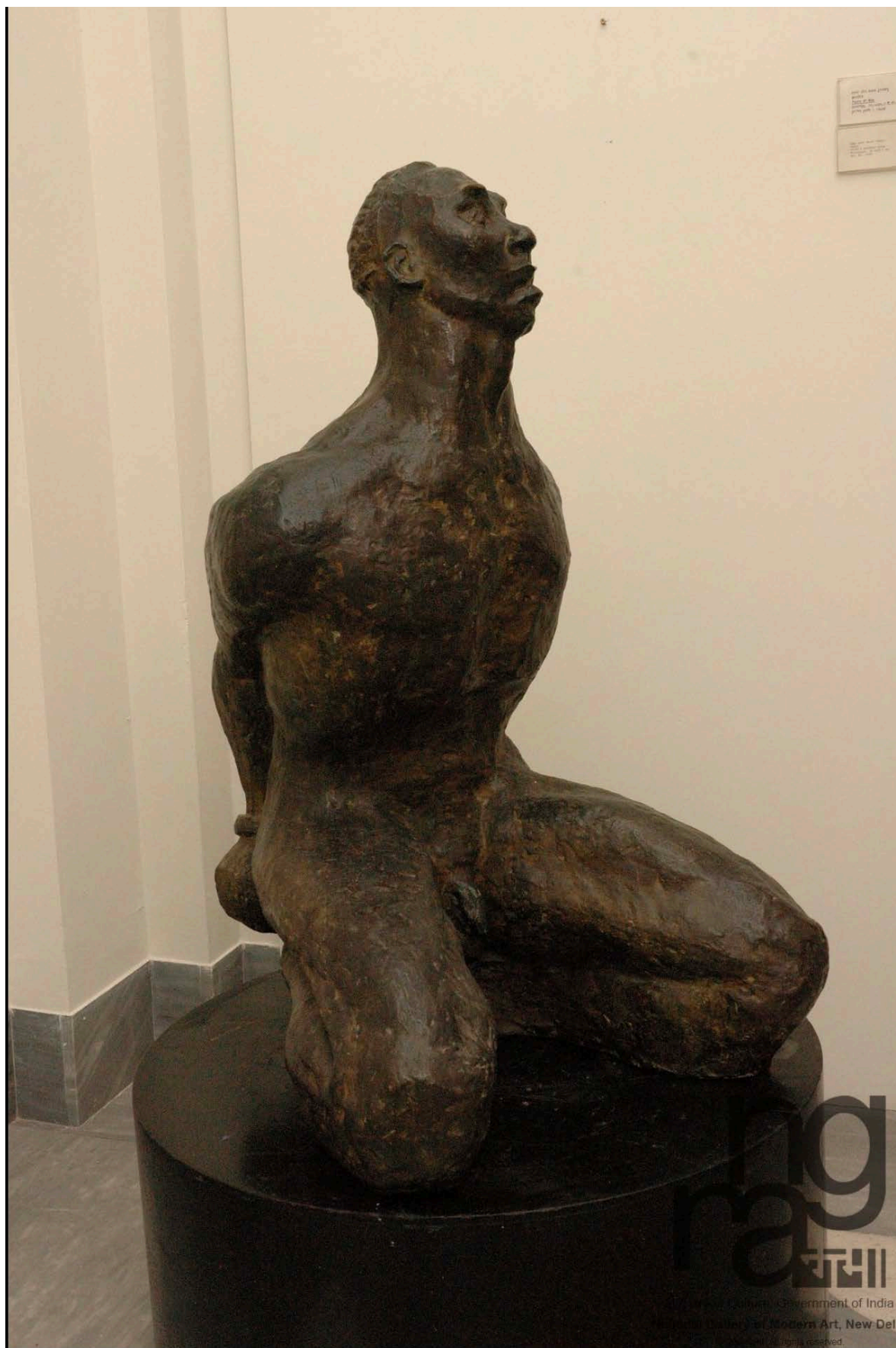


188. Савларам Лакшман Халданкар. Сияние надежды. Ок. 1920-х гг.

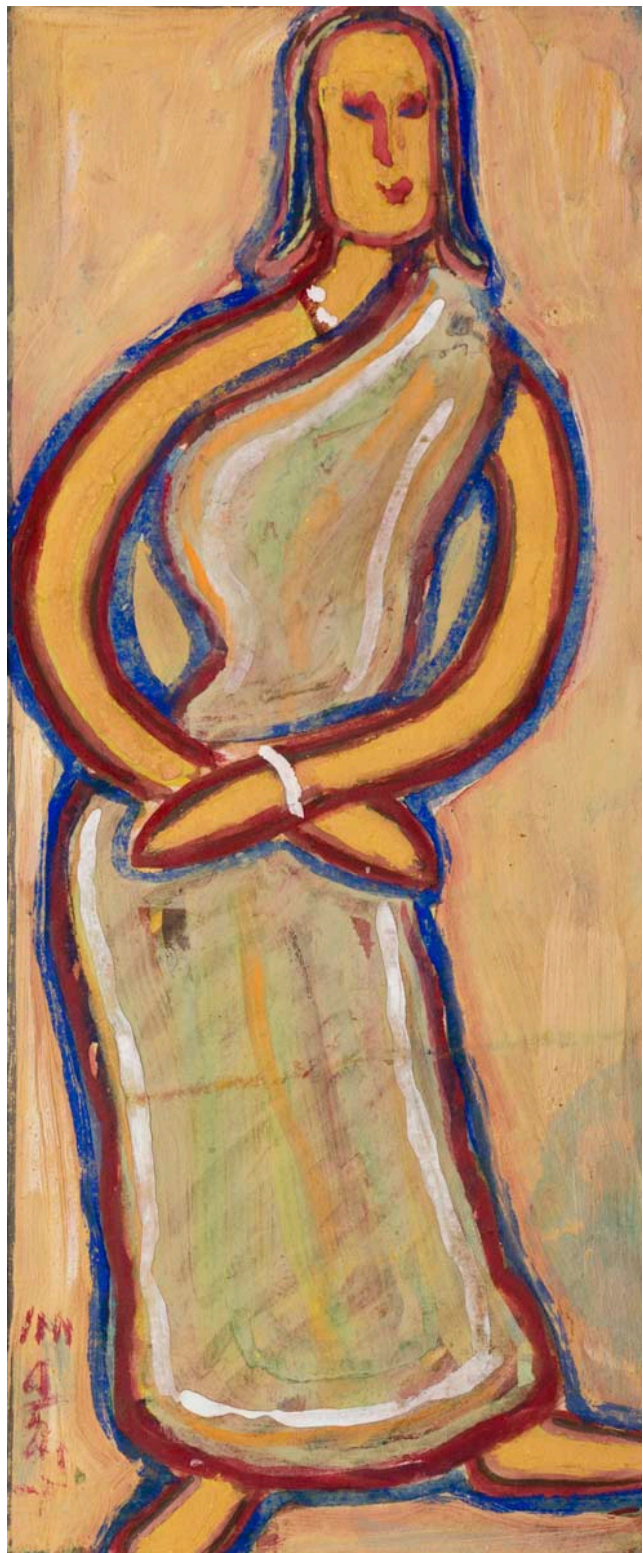


189. Савларам Лакшман Халданкар. Дхоби в реке близ Бомбея. 1916 г.





190. Прадош Дас Гупта. В рабстве. 1943 г.

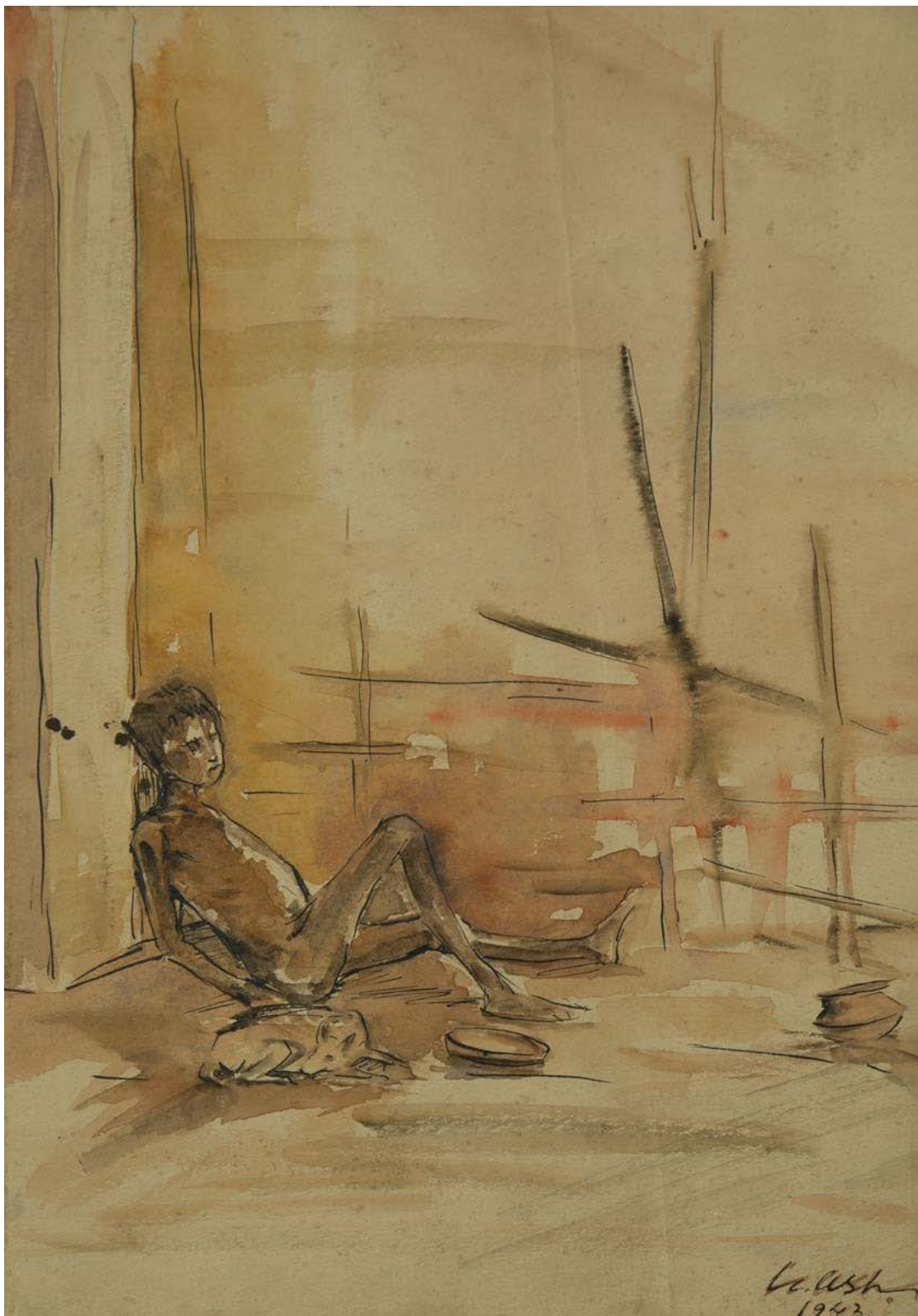


191. Говардхан Аш. Деревенская женщина. 1950 г.



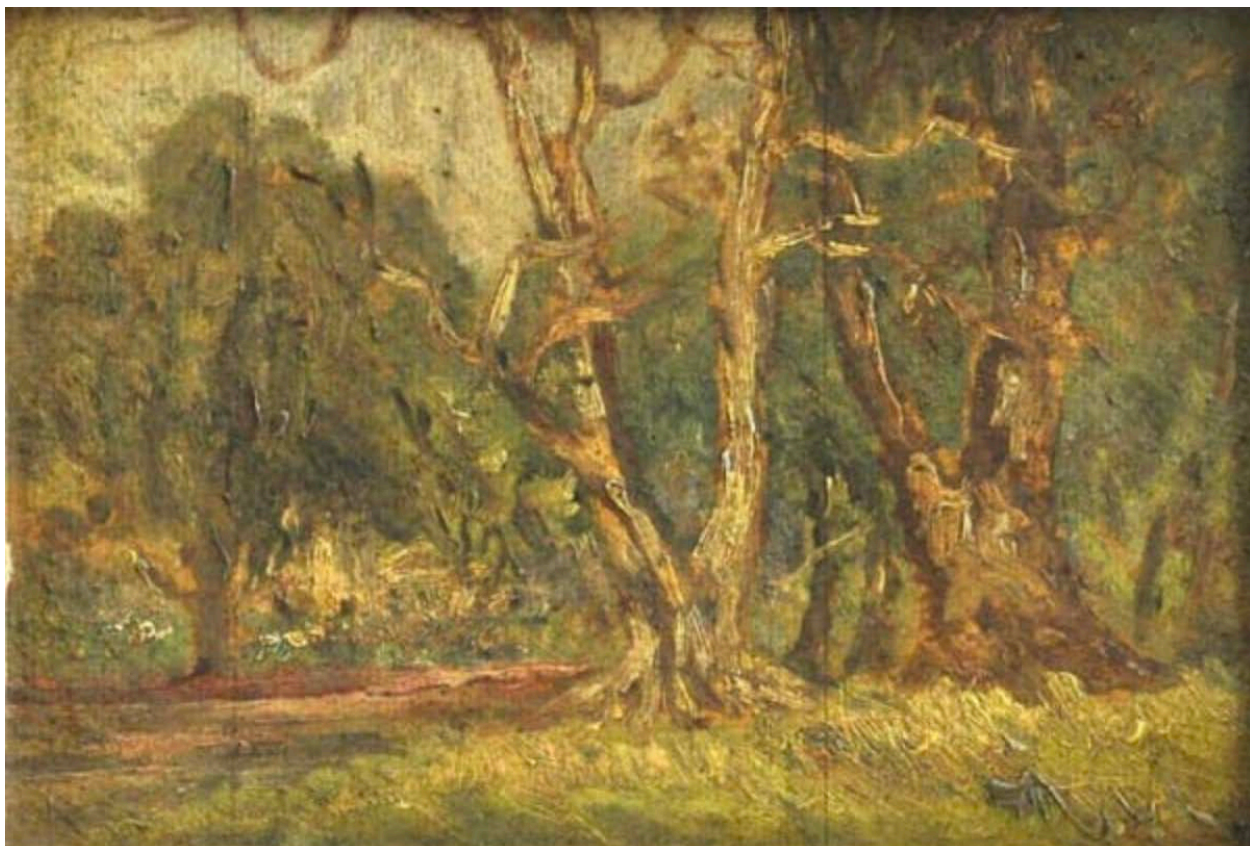


192. Говардхан Аш. Без названия. 1950 г.



193. Говардхан Аш. Голод. 1943 г.





194. Говардхан Аш. Старый ботанический сад. 1940 г.



195. Гопал Гхош. Пейзаж. 1959 г.







197. Абани Сен. Бык-производитель. 1959 г.





198. К.Ч.Ш. Паникар. Без названия. 1954 г.

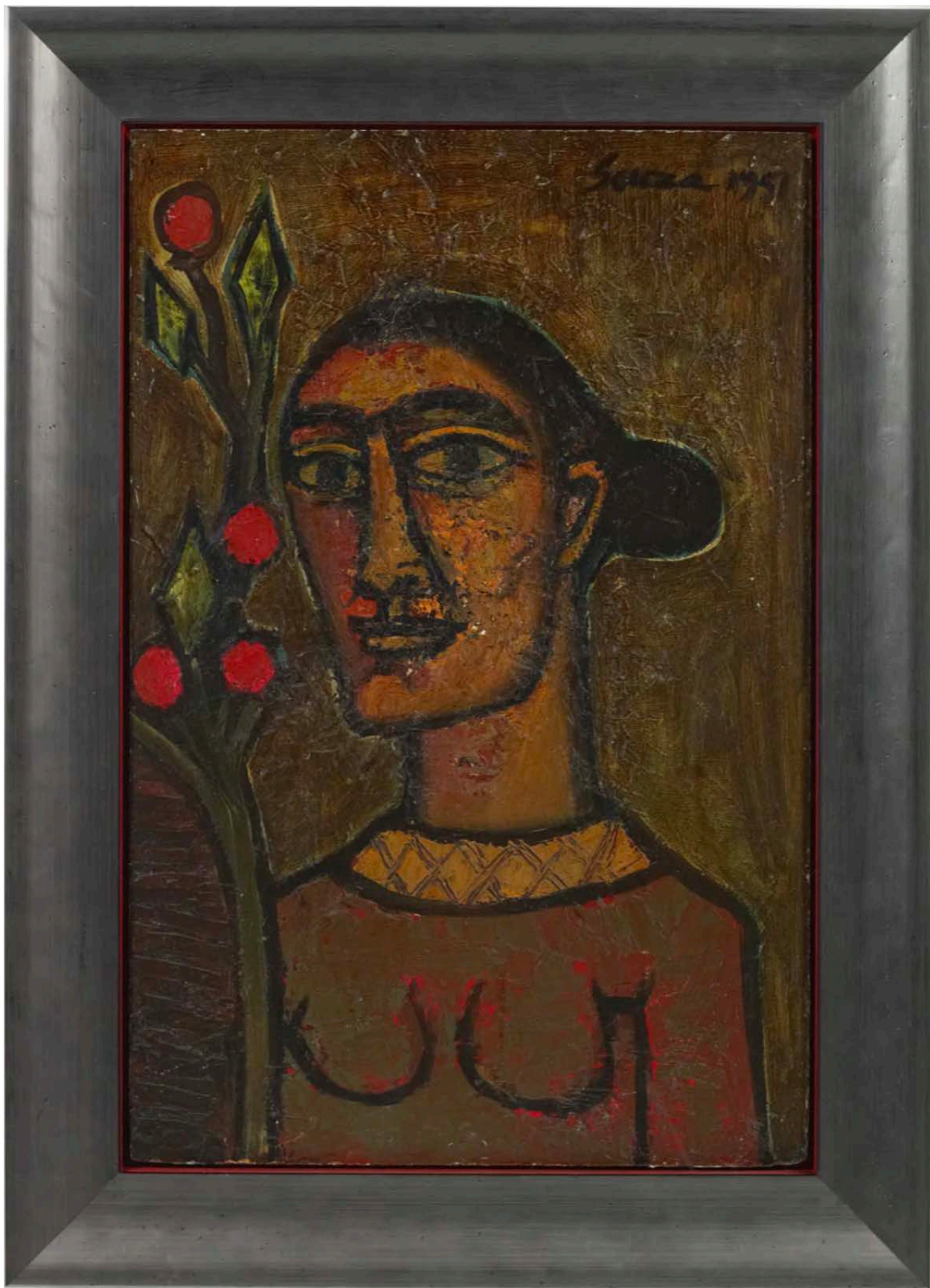


199. К.Ч.Ш. Паникар. Сельские женщины беседуют под деревом. 1950

Г.







201. Фрэнсис Ньютон Суза. Голова женщины. 1951 г.





202. Фрэнсис Ньютон Суза. Без названия (Обнаженная). 1950 г.





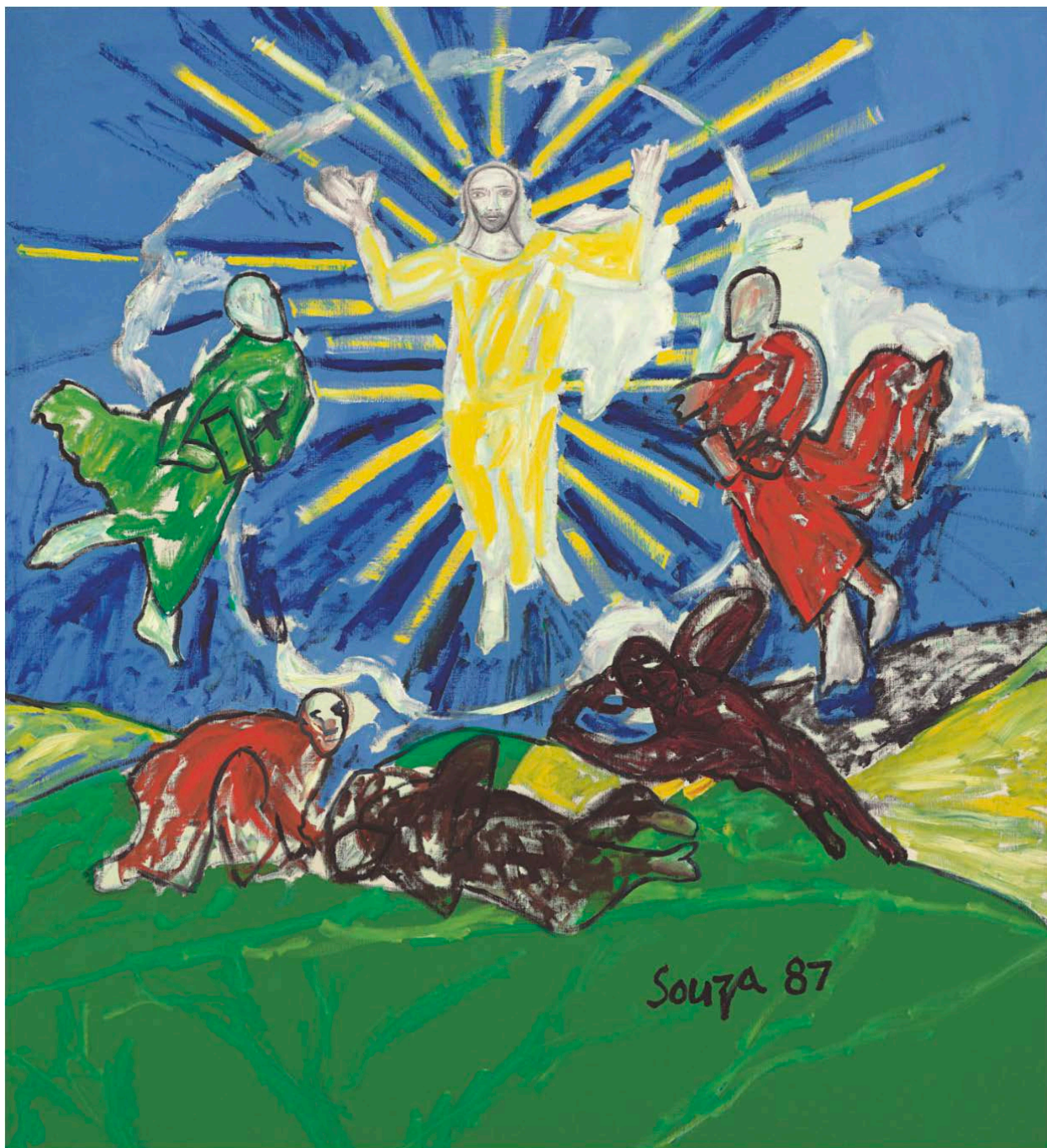
203. Фрэнсис Ньютон Суза. Пейзаж в Гоа (Дона-Паула). 1946 г.





204. Фрэнсис Ньютон Суза. Бомбейские нищие. 1944 г.





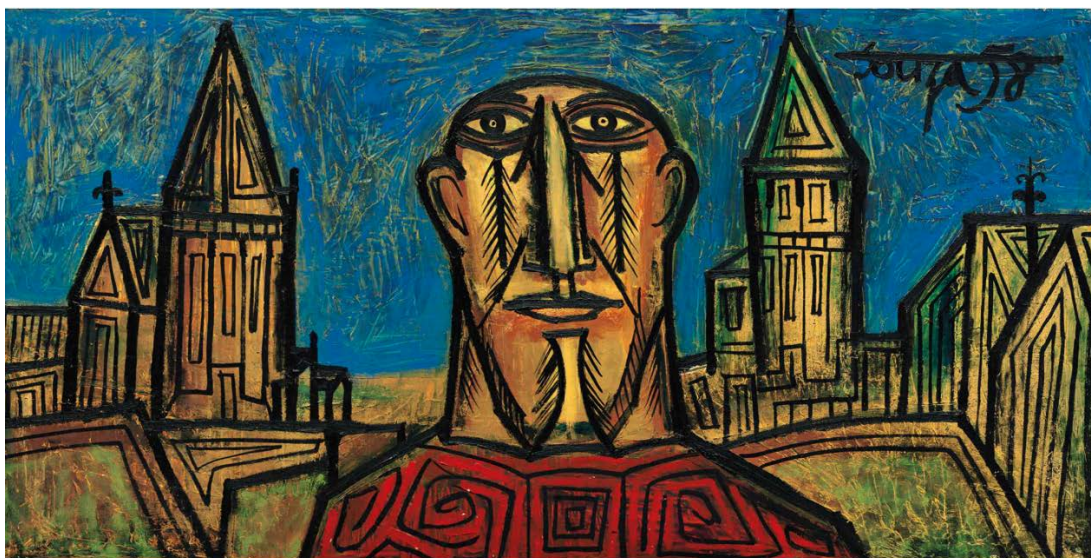
205. Фрэнсис Ньютон Суза. Преображение Господне. 1987 г.





206. Фрэнсис Ньютон Суза. Без названия (Любовники). 1961 г.



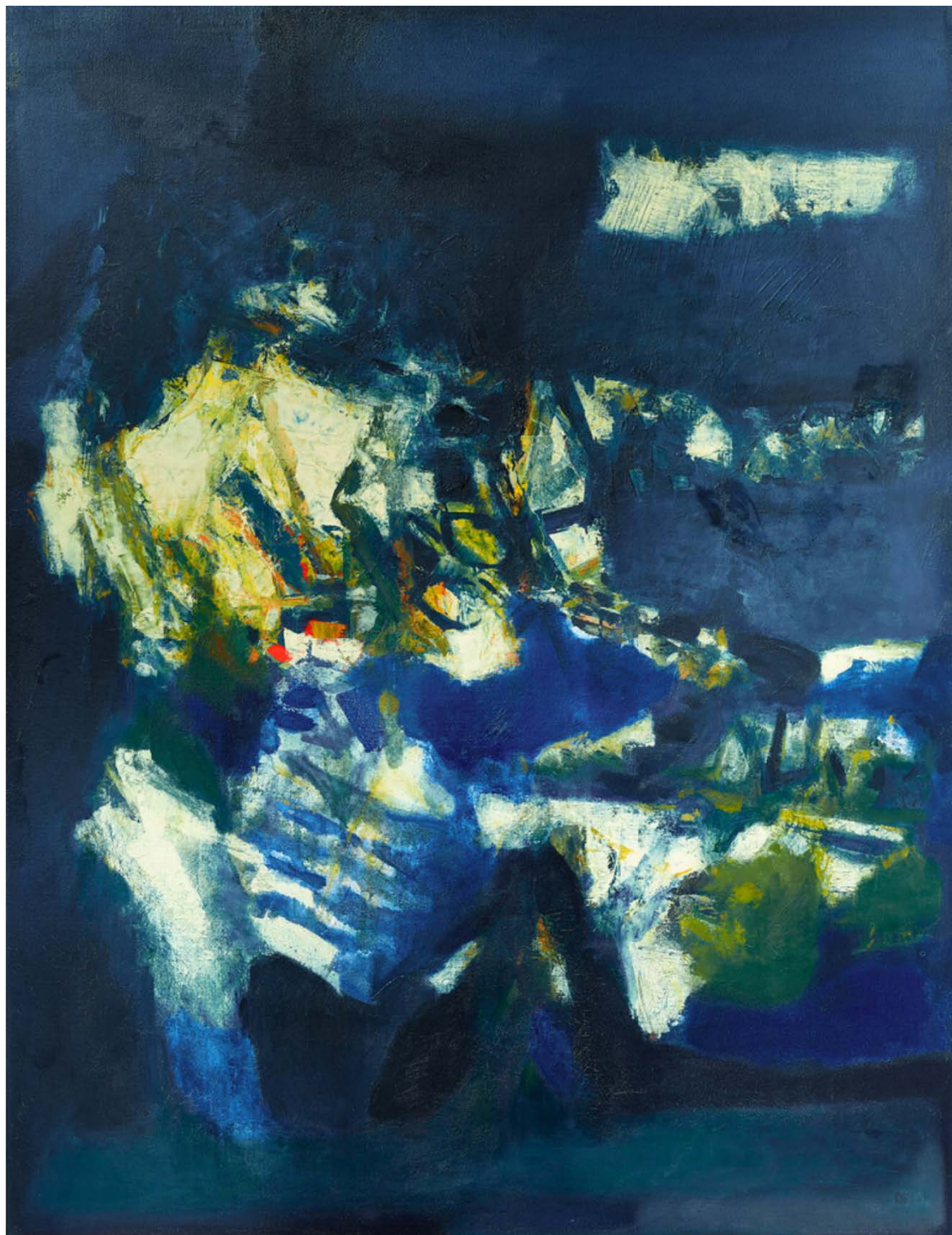


207. Фрэнсис Ньютон Суза. Голова на фоне пейзажа. 1958 г.



208. Сайед Хайдер Раза. Без названия (Дома). 1953 г.





209. Сайед Хайдер Раза. Мон-Ажель. 1964 г.





210. Сайед Хайдер Раза. Без названия. 1989 г.





211. Макбул Фид Хусейн. Тяга. 1952 г.





212. Макбул Фид Хусейн. Без названия (Фермер). 1951 г.



213. Макбул Фид Хусейн. Сита с золотым оленем. 1991 г.





214. Макбул Фид Хусейн. Без названия (Ятра). Около 1950-х гг.