

«Утверждаю»

Заместитель директора по науке Федерального

Государственного Бюджетного Учреждения науки

Музей антропологии и этнографии им. Петра
Великого (Кунсткамера) Российской академии наук

к.с.н., Ph.D.

В.Н.Давыдов

16 марта 2026



Отзыв ведущей организации на диссертацию Анисимовой Дарьи Дмитриевны «Живопись и графика Индии в 1850-1940-е годы: специфика формирования и развития концепции национального искусства», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Представленная к защите диссертация представляет собой квалифицированное, самостоятельное и логически законченное научное исследование. В настоящей работе дан анализ развития живописи и графики Индии 1850-х – 1940-х годов. Можно согласиться с выбором диссертантом хронологических рамок исследования, с 1850-х по 1940-е гг. XX в., когда «Индия находилась в колониальной зависимости от Британской Империи» (с. 4 диссертации). Кстати, сам термин «Британская империя», используемый в тысячах публикаций как на русском, так и на английском языке, восходит именно к индийской истории. В 1877 г. английская королева Виктория была

коронована короной Британской Индии, и стала называться «королевой-императрицей». Ее сын и внук известны как «Короли-императоры». Хотя по аналогии с Римской империей совокупность владений короля-императора называли Британской Империей, собственно имперская корона – это корона Индии. Неслучайно Индию называли жемчужиной или бриллиантом в короне британских владений. И обращение диссертанта к искусству этой «жемчужины» более чем похвально.

Для анализа представленного материала автором был использован термин «концепция национального искусства», под которым подразумевается система представлений об искусстве, обладающим уникальными чертами и отражающим культуру, историю и самобытность определенной общности людей, идентифицирующих себя как единая нация. В его основу была положена теория «воображаемых сообществ» Бенедикта Андерсона¹, а также работы Эдварда Саида «Ориентализм»², авторская методологическая модель Татьяны Григорьевны Скороходовой³ и материалы диссертации О. И. Лебедевой⁴. 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, объединены по формальным и идеологическим признакам.

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

¹ Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. П. Баньковской. М., 2016. С. 48.

² Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А.В. Говорунова. М., 2006. 636 с.

³ Скороходова Т.Г. Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения. СПб, 2022. 580 с.

⁴ 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.

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.

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.

Работа представлена в двух томах, первый из которых содержит введение, четыре главы, посвященные проблемам формирования и развития индийского искусства в 1850 – 1940-е, заключение, список используемой литературы на русском и иностранных языках и глоссарий, содержащий научный аппарат исследования. Второй том состоит из списка и альбома иллюстраций.

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.

В начале XX в. понятие «Индия» в широком плане включали некоторые районы Центральной и Юго-Восточной Азии. Автор включает в сферу исследования те районы континента, которые ранее входили в состав Британской Индии – Пакистан, Бангладеш, Индию, и оставляет за пределами своего исследования районы Бирмы, острова (Цейлон, Мальдивские о-ва), Бутан. Но без точечных отсылок к искусству Цейлона и Непала автор обойтись не может, что правильно, поскольку рассмотрен почти 100-летний период

развития изобразительного искусства Индии, а социально-политические процессы находили отражение в художественных течениях в регионах.

Автор столкнулась с проблемой отсутствия унифицированного подхода к переводу имен собственных на русский язык и их написания, в связи с чем в источниках возникает множество противоречащих друг другу сведений. Автор корректно решает задачу унификации написания имен собственных кириллицей. В первых сроках работы она оговаривает, что написание названий объединений и имен художников воспроизводится по конкретным работам предшественников – российских востоковедов и искусствоведов.

Точно так же прояснен исторический контекст значимых для культурологии терминов: концепция национального искусства (с. 4), «бенгальская школа», «индийский стиль», живопись школы Компании (Company Painting) (с. 35), «искусство базара» или же «календарное искусство» (с. 83) и др.

Для понимания сложной и насыщенной локальными терминами работы автором составлен глоссарий, раскрывающий суть индийских философских понятий, в особенности художественных стилей и сообществ Индии и Японии (с. 210-218).

Автором осуществлен контекстный анализ публикаций отечественных авторов, занимавшихся изучением искусства Индии конца XIX – середины XX века, среди них немало известных советских и российских искусствоведов. Объективно показано, что в отечественной науке 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. Показательно отсутствие в России переводных работ по данной теме. Этот недостаток отчасти закрывает представленное исследование.

Основной блок источников, использованный автором, издан на английском языке. Среди них много редких и труднодоступных публикаций.

Автор резонно отмечает, что традиционное индийское изобразительное искусство не вписывалось ни в каноны академического искусства, ни в классическую иерархию. Кроме того, в отечественной литературе не была разработана единая периодизация индийского искусства конца XIX – первой половины XX века. Эту лакуну, как и аспекты влияния европейской культуры на крупнейших живописцев и художественных объединений отчасти заполняет работа диссертантки.

Диссертационное сочинение заявлено как комплексное изучение индийского искусства в период колониальной зависимости этой страны от Британской Империи. 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 (с. 20).

Автор верно соотносит процесс формирования представлений о национальном искусстве и процесс формирования наций с фазами национально-освободительного движения в Индии. Временные отрезки каждой фазы соответствуют смене поколений, выходящих на первый план активной практической деятельности.

Автор недооценивает собственные усилия, указав всего три метода исследования. На самом деле, использовано гораздо больше методов исследования, чем указано в работе (с. 19-20). Можно назвать историко-сравнительный, аналитический и др. методы. Автор также использовала методы наблюдения, экспертный метод – об этом свидетельствует тот факт, что автор общалась со специалистами и кураторами коллекций в отечественных музеях.

Исследование осложняется тем, что автор не имела возможности лично изучить произведения живописи указанного периода в индийских музеях и вынуждена полагаться на публикации изображений в альбомах, каталогах, монографиях (в основном, иностранных авторов). Собран большой

изобразительный ряд (том 2), благодаря чему в отечественную науку вводится целый пласт новых изобразительных источников.

Подробное исследование заявленной темы автор начинает с периода заката Школы индийской миниатюры в начале 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. Экспортирование предметов народного творчества и миниатюр на запад в XIX веке было статьей дохода. В этот исторический период исчезали целые семейные предприятия по производству миниатюр, а затем исчезали целые отрасли ремесел (например, лаковой миниатюры и живописи по лаку, последние образцы которой зафиксировала экспедиция А.М. и Л.А. Мервартов в Лахоре в 1916 г.).

Вслед за Европой изобретение фотографии изменило содержание живописи, прежде всего, портретной, и в Южной Азии. Но индийские художники использовали открывшиеся возможности для творчества, сохранив традиционные приемы перспективы и масштаба (с. 34).

Автор профессионально анализирует в выбранных для тома 2 живописных и графических произведениях обновление технико-технологических приемов индийских живописцев и замену традиционных материалов на импортированные из Европы. Местных мастеров учили в технических школах по британским учебникам, поскольку европейские заказчики хотели видеть привычные для них изображения декоративных элементов, типовых сюжетов. Но этот процесс начинается раньше, с эпохи Великих географических открытий. С начала XVI века португальские миссионеры ввозили в колонии религиозную литературу и предметы католического культа; известно, что иллюстрации из Библии копировались и тиражировались с XVI века по всему региону – как в католической живописи, так и на предметах декоративно-прикладного искусства. Впрочем, индо-

португальское искусство XVI-XVII вв. не является объектом данного исследования.

Как показывает автор, художественное образование в Индии решало политические задачи. Автор выявляет новые вводимые в Индии техники технического рисования, новые виды искусства, приемы, технологии - технический дизайн, фотография, литография, ксилография и др. Например, фундаментальная учебная программа курса школы искусств в Бомбее включала в себя копирование произведений, светотеневую моделировку, построение перспективы и ортографической проекции, разработку орнаментов, акварельную живопись, рисование с натуры, приемы архитектурного проектирования, живописи маслом и многое другое (с. 45).

Интересно наблюдение автора, что индийские художники попадали под влияние европейских художественных традиций и эстетических идеалов как прямо, так и косвенно, поскольку иностранные художники, работая в Индии (например, Василий Верещагин), нередко давали частные уроки живописи (с. 46).

За пределами работы оставлен опыт Николая Константиновича Рериха, картины которого в Индии были хорошо известны как минимум с 1932 г. – открывались залы его картин и центры искусств, и по 1947 год в разных городах Индии было проведено 18 крупных выставок его картин. С конца 1935 года Н.К. Рерих постоянно проживал в Индии (Северные Гималаи, долина Кулу, Наггар).

Диссертационная работа Анисимовой Д.Д. будет востребована. Она подметила ещё одну особенность индийской интеллигенции конца XIX – начала XX вв. – многостороннее образование и эксперименты в разных видах искусства. Многие писатели хорошо рисовали, и наоборот. В начале XX в. в ЛГУ и МАЭ активно разрабатывались индологические исследования. Именно тогда по инициативе А.М. Мерварта сотрудница МАЭ Т.А. Корвин-Круковская перевела с бенгальского языка роман «*Chandrasekhar*» (1875) – Банкимчандра Чаттерджи «Сайб пришел» (Л.: ГИЗ, 1928. 253 с.) с

этнографическими комментариями. Художественное творчество автора – Бонкимчондро Чоттопаддхая – анализируется в диссертации.

Автор правильно уделяет внимание развитию художественного рынка на субконтиненте на протяжении почти 100 лет, становлению выставок художественных обществ, зарождению художественной критики. Она предлагает обратить внимание на эти критерии атрибуции произведений – трансформация техники рисования народного искусства в регионах, как примеры, показана на материалах Ориссы и Раджастхана.

Новый аспект темы выявляется на примере живописи. В 1900-е гг. имела места массовая тихая экспансия Японии в Южную Азию. С началом Первой мировой войны многочисленные мелкие торговцы японского происхождения практически одновременно свернули свой бизнес и выехали из стран региона.

В Бенгалии художественная интеллигенция подпала под воздействие теории и философии японского искусства. Как убедительно демонстрирует диссертант, Р. Тагор и др. в 1900-е гг. научились многим приемам работы кистью и композицией именно у японских живописцев (техника размытия туши моротай и пр.), 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.

Автор, в рамках единого исторического процесса, подмечает разницу в течении художественных движений в разных районах Индии. Лучше всего изучена художественная среда в Бенгалии. Большие возможности остаются для исследования истории искусств на западе Индии – в г. Бомбей. Этот порт основан португальцами в XVI веке, а в 1661 году передан как приданое за португальскую принцессу Екатерину де Браганса королю Англии Карлу II. Там проживало значительное количество гоанцев-католиков. Влияние искусства и философии Португалии на индийских художников было велико. Так, художник Ф.Н. Суза, один из основоположников современной индийской

живописи, происходил из семьи гоанцев-католиков, рос в мультикультурной и иной религиозной среде. Это не могло не повлиять на отъезд художников его Прогрессивной группы в страны Европы в середине XX века. накануне аннексии португальской колонии Гоа Индией в 1961 г. (с. 178-179). Этот еще один аспект влияния западноевропейской (не британской) культуры на искусство Востока требует особого исследования.

Среди главных недостатков работы, впрочем, не снижающих впечатление от нее и не влияющих на оценку диссертации как соответствующей требованиям ВАК, отметим отсутствие характеристики художественной школы Майо в Лахоре, слишком большую зависимость от б-томной истории Востока при анализе исторических событий, при наличии других трудов, например, монографии «Индия. Двадцатый век» Ф.Н. и Е.С. Юрловых (М. ИВ РАН, 2010), статей Э.Н. Комарова, Г.Г. Котовского и др., несколько поверхностное знакомство диссертанта с историей ИНК периода начала XX в., достаточно хорошо представленной в литературе на русском и английском языках.

При знакомстве Д.Д. Анисимовой с источниками и литературой о Б.Г. Тилаке по-иному увидится и роль его соратника Вишну Кришны Чиплункара (1850-1882 гг.), создавшего типографию «с целью поддержки литературы и изобразительного искусства». (с. 74 диссертации). На самом деле это часть программы маратхских и индийских националистов, включавшая создание школы, издание двух газет («Махратта» и «Кесари»).

Не совсем корректно говорить о вторжении европейцев в Индию в 1850-х гг. Точнее можно говорить об оформлении ими в качестве колониальных владений того, что раньше было владением западных торговых компаний.

Диссертант порой следует недавней и исторически неверной практике индийских авторов использовать современные названия и административные реалии для обозначения мест и территорий. Для рассматриваемого диссертантом периода территория штата Гуджарат – часть Бомбейской провинции, Одиша – Одисса (с. 29 диссертации), и т.д.

На с. 29 упоминается Маратхская империя, правильное – Маратхская Конфедерация. Упомянутый в диссертации судья Импи (с. 36), в русскоязычной литературе об Индии известен как Импей, подобно тому, как Маколи мы называем Маколеем. На с. 59 вскользь говорится об Алане Октавиане Юме. Он не просто один из британцев, пользовавшихся влиянием в Индийском национальном конгрессе, но создатель, «крестный отец» этой партии. На с. 36 говорится о Джоне Локвуде Киплинге как о преподавателе колледжа искусств Джиджабхаи Джамсетджи в Бомбее, но о роли его как создателя и руководителя правительственной школы искусств Майо в Лахоре мы не нашли. Возможно, дело в том, что технически с 1947 г. Лахор – город в Пакистане, и литература о школе Майо технически попадает в категорию искусств Пакистана. Эту лакуну диссертанту следует заполнить при публикации монографии на тему диссертационного исследования.

Лорд Керзон заслуживал большего, чем упоминание со ссылкой на шеститомник московской «Истории Востока». В распоряжении исследователей биографии этого выдающегося политика, самого успешного вице-короля Индии и покровителя искусств, - сотни англоязычных книг и замечательная монография на русском языке: Е.Ю. Сергеев. **ДЖОРДЖ НАТАНИЭЛЬ КЕРЗОН – ПОСЛЕДНИЙ РЫЦАРЬ БРИТАНСКОЙ ИМПЕРИИ.** М.: Товарищество научных изданий КМК, 2015, 295 с.

Не раскрыта диссертантом роль исламских запретов на изображение живых существ, что, на наш взгляд, делало более приемлемымприятие частью зрителей произведений абстрактного искусства. Существование древних племенных культов Джаганнатха (в Ориссе и Бенгалии) и Тхакура (Кришны) в Вриндаване и Раджпутане делало приемлемым для зрителя, знакомого с ними иприятие условно «примитивных», условных изображений божества и человека.

Отметим также небольшие неточности, допущенные автором при переводе названий. В Томе 2, рис. 28. Джон Локвуд Киплинг «Бидри гравер». 1870 г. – неправильный перевод. Должно быть: «Гравер бидри». Тут не имя

собственное, а название ремесла – гравировка по металлу в г. Бидар. Картину Рави Варма. «Женщина из наир, украшающая свои волосы» точнее было бы назвать «Женщина наярка (или женщина из касты наяров), украшающая свои волосы». Картину Аллах Бахша «Хир Ранджа» правильнее назвать «Хир и Раджха».

Все сказанное не умаляет значения и оценки рассмотренного диссертационного исследования и имеет рекомендательный характер. Имеющиеся публикации и автореферат адекватно отражают содержание, положения, выносимые на защиту и выводы диссертации.

Повторимся: диссертация Анисимовой Дарьи Дмитриевны на тему «Живопись и графика Индии в 1850-1940-е годы: специфика формирования и развития концепции национального искусства», представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) соответствует требованиям, изложенным в пп. 9-14 "Положения о присуждении ученых степеней", утверждённого Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. №842 (с изменениями, внесёнными Постановлением Правительства Российской Федерации от 25 января 2024 г. № 62), а ее автор Анисимова Д.Д. заслуживает присуждения ей искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Отзыв подготовлен И.Ю. Котиным, ведущим научным сотрудником, доктором исторических наук, обсужден на заседании отдела Южной и Юго-Западной Азии Федерального Государственного Бюджетного Учреждения науки Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук 12 марта 2026 г., протокол N 1.

Заведующий отделом Южной

и Юго-Западной Азии,

Доктор исторических наук,

ведущий научный сотрудник

Котин

Котин Игорь Юрьевич

Федеральное Государственное Бюджетное Учреждение науки Музей

Антропологии и этнографии (Кунсткамера) Российской Академии наук

Адрес: 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб. д.3

Тел.: (812) – 328-08-12

Эл. почта: info@kunstkamera.ru

