

ОТЗЫВ

официального оппонента Т. Г. Скороходовой
на диссертацию Анисимовой Дарьи Дмитриевны
«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)

Генезис и развитие национального искусства в незападных странах – сложное и многомерное явление, требующее, с одной стороны, глубокого искусствоведческого анализа художественного творчества, с постоянным соотносением её с традиционным искусством изучаемого региона, как и с учётом инокультурных влияний на художников; с другой же стороны, исследование немыслимо без погружения в исторический контекст социокультурного развития стран, вовлечённых в процессы модернизации и диалога с Западом и его культурой. Поэтому мне представляется несомненной актуальность темы диссертации Дарьи Дмитриевны Анисимовой, которая взялась за рассмотрение процесса формирования концепции национального искусства в колониальной Британской Индии и определение феноменов, дополняющих уже сложившуюся картину развития искусства, а также демонстрации «причастности индийских художников середины XIX – начала XX века к современным им общемировым тенденциям» (С. 6).

Проблематика индийского искусства Нового времени довольно долго находилась на периферии внимания отечественных исследователей, и я с удовлетворением наблюдаю в последнее десятилетие растущий интерес молодых искусствоведов к этой теме, включая его результаты – статьи и диссертации. Дарья Дмитриевна избрала и изучила тему, особенно мне близкую – развитие живописи и графики Индии как части культурного возрождения, в свою очередь представлявшего собой одно из измерений Индийского Ренессанса. На обширном материале различных видов индийской живописи и графики 1850-х – 1940-х годов диссертант выявляет специфику формирования и развития концепции национального искусства названной эпохи.

Дарья Дмитриевна предложила обстоятельный обзор отечественных и зарубежных трудов по искусству Индии Нового времени, отметив отсутствие комплексных исследований, в которых были бы учтены все влияния и роль крупных живописцев и их объединений (С. 17). На этом фоне её начинание резонно претендует на комплексный анализ, и результат вполне оправдывает ожидания. Можно было бы учесть и разделы об искусстве Бенгальского Ренессанса в контексте всей этой эпохи, особенно главу 11 «Identity: Consciousness and the Bengal School of Art» в книге Оробиндо Поддапа¹.

¹. Studies in the Bengal Renaissance. / Ed. by A. Gupta. Calcutta: Jadavpur University, 1958; Poddar A. Renaissance in Bengal. Search for Identity. 1860–1919. Simla: Indian Institute of Advanced Studies 1977. P. 234–252.

Поскольку и первый региональный вариант Индийского Ренессанса в Бенгалии, и сам Ренессанс Индийский – это феномен национально-культурного ренессанса, объединяющего все сферы культуры, нетрудно заметить, что национальная школа в искусстве от истоков и далее появляется во 2 периоде, в контексте развития культурного национализма и как его часть после 1857 г.

Цели исследования – выявить и проследить этапы формирования концепции национального искусства (С. 8) в Индии – Дарья Дмитриевна достигает благодаря тщательному выбору методологических оснований (теории национально-культурного ренессанса и концепции национализма), а также методов искусствоведения (С. 17–19). Вопрос возникает по поводу упомянутых на С. 17 «взглядов и концепций Э. В. Саида» из его книги «Ориентализм». Неясно, какие конкретно идеи и тем более концепции действительно были применены в анализе развития индийского искусства (лично мне не удалось обнаружить следов их присутствия и тем более использования), не говоря уже об общей идеологизированности построений Саида и остром недостатке научной объективности, которую продвигает его «Ориентализм».

Новизна проведённого исследования определяется не только систематическим анализом этапов формирования концепции национального искусства и самого процесса формирования современного индийского искусства (С. 20), но самым стремлением Дарьи Дмитриевны проанализировать художественные практики индийских живописцев и их теоретические размышления вместе с трудами искусствоведов о национальном искусстве под эгидой появления и эволюции концепции индийского национального искусства. Дарья Дмитриевна убедительно показывает формирование этой концепции на уровнях теории и практики и делает это в историческом контексте национально-культурного ренессанса и национально-освободительного движения в Индии, не забывая и о контексте культурной политики британского правительства. Научная достоверность проделанного искусствоведческого анализа и выводов не подлежит сомнению.

Теоретическая значимость работы обусловлена не только полученной систематической и целостной картиной развития искусства в Британской Индии 1850–1940 гг., но и методологическим посылом автора – видеть в становлении индийского искусства процесс и результат обоснования смысла творчества, который подтверждается как в творчестве художников, так и в создании перспективы развития искусства уже в независимой Индии. Дарья Дмитриевна несколько скромно отметила практическую значимость, отнеся её только к области искусствоведения, тогда как результаты её трудов могут быть востребованы и в культурологии, и в философских исследованиях эстетики незападных стран Нового времени, не говоря уже о преподавании соответствующих дисциплин в высшей школе.

Дарья Дмитриевна построила исследование на обширном круге живописных и графических произведений и трудов европейских искусствоведов вместе с теоретическими работами индийских мыслителей, включая самих художников новых художественных направлений. Судя по

тексту, она продемонстрировала достойные навыки профессионального искусствоведа, тщательно соотносящего произведения искусства с широкими культурными и социальными контекстами, без которых немислимо понимание содержания и смысла первых. Диссертация в целом доказывает высокий профессиональный уровень автора.

Первую главу Дарья Дмитриевна посвятила истокам появления феномена национального искусства в Британской Индии. В разделе 1.1 описан исторический контекст эпохи установления и выстраивания колониального Британского Раджа на территории индийского субконтинента с его политически и регионально дробной структурой и полиэтничным и полирелигиозным социокультурным сообществом. В разделе введена проблематика европейских влияний на художников, работающих в рамках местных индийских региональных школ и сам процесс активного культурного и художественного обмена между европейцами и индийцами (С. 30). Однако я бы советовала Дарье Дмитриевне более тонкий и взвешенный подход к пониманию содержания британской политики в Индии, включая культурную. В частности, она констатирует «засилье европейской культуры и ценностей в ущерб местным традициям» (С. 30) перед Сипайским восстанием 1857 г., хотя в действительности британцы всячески избегали вмешиваться в местные традиции, религии и культуру и тем более как-либо их подавлять, а распространение влияния европейской культуры и ценностей было феноменом городским, и в диалог с ними вступали представители высших и средних слоёв региональных сообществ. Потому-то начало и развитие индийской модернизации было большей частью элитарным. Более того, в разделе 1.3 Дарья Дмитриевна констатирует беспокойство британской администрации угасанием индийского искусства (с. 39) и её попытки каким-то образом изменить ситуацию. В разделе 1.2 содержательно изложено формирование живописи школы Ост-Индской компании, в которой местные художники пытались сочетать привычные традиционные элементы с западными представлениями о перспективе и объёме и стилистическими приёмами. Самый характер ориентаций художников этой школы на вкусы и потребности европейских заказчиков (С. 36–38) доказывает кризисный характер появления этой школы: местная традиция пришла в упадок и угасает, а новая не спешит появляться, т. к. ещё не сформирован новый творческий субъект, способный к синтезу и новациям. Изображена именно адаптация традиционных художников к новым условиям путём переориентации на другого заказчика – европейца, и явившийся из этого приспособления синкретизм – ещё не тот синтез, который приходит от творческого усилия художника-новатора.

В разделе 1.3 подробно описано становление художественного образования в Индии и появление британских школ живописи в индийском социокультурном пространстве (Мадрас, Калькутта, Бомбей). Примечательно, что все три места возникновения колледжей искусств по образцу Кенсингтонского колледжа в Англии, – это колониальные города, с их условиями для диалога индийской и западной культур как таковых. Несмотря

на разную судьбу этих индийских учебных заведений, Дарья Дмитриевна доказывает, что именно им удалось в перспективе стать пространством восприятия западного художественного наследия и вместе с тем открытия собственной, родной индийской художественно-эстетической традиции в широком смысле, буквально «Открытия Индии» самими индийскими художниками. Так что выводы, к которым Дарья Дмитриевна пришла в итоге раздела 1.3, совершенно обоснованны и точны (С. 46–47), тем более что на материале индийского искусства она показала процесс, развёртывающийся в эпоху национально-культурного ренессанса как такового: восприятие вызова иноцивилизационных ценностей и наследия, понимание и освоение Другого и открытие, возрождение и развитие Своего.

Однако не могу не посоветовать Дарье Дмитриевне более тонкий и осторожный подход к пониманию образовательной политики британского правительства. В частности, на С. 41 есть столь часто приводимая у отечественных индологов (и неполная!) цитата из «Заметки об образовании» Т. Б. Маколей, которая и прежде, и теперь получается вырванной из контекста. Она просто *вынуждает* делать вывод, что эта установка заставляла «молодых художников ценить лишь ту часть индийской культуры, которая была выгодна метрополии, игнорируя или откровенно презирая при этом все остальное национальное наследие» (С. 41). Но этот вывод некорректен, т. к. далее у Маколей речь шла о том, чтобы в перспективе поручить новому европейски образованному классу индийцев развитие современного образования широких слоёв населения Индии². Так что «прослойка», которую предлагает создавать Маколей, – не утратившие связи с родной культурой посредники между англичанами и индийским населением, а *субъекты развития образования, преобразования общества и культуры*.

В разделе 1.4 Дарья Дмитриевна предлагает обоснованное описание феномена Бенгальского Возрождения, с которым связаны общие основы развития национального самосознания, включая истоки формирования представлений о нации и содержательного наполнения этого термина в Индии. Совершенно правомерно желая преодолеть устоявшееся в отечественной индологии сведение всего многообразия ренессансных процессов в индийском искусстве к одной лишь «бенгальской школе», диссертант предлагает отнести к художникам Индийского Возрождения «всех бенгальских живописцев 1800 – 1920-х (или даже 1940-х) годов вне зависимости от их школы или стилистических особенностей их работ». Более того, это положение вынесено на защиту (3-е положение, С. 21). Однако это и другие обобщения (С. 54–55) нуждаются, на мой взгляд, в более тонкой формулировке. Дарье Дмитриевне

² «Именно этому классу мы сможем предоставить дело усовершенствования местных наречий этой страны, обогатить эти языки научными терминами, позаимствованными из западной терминологии, и вывести их на уровень средств, подходящих для передачи знания большей массе населения» (Маколей Т. Б. Заметка об образовании // Скороходова Т. Г. Младобенгальцы. Очерки истории социальной мысли Бенгальского Возрождения (Первый период, 1815—1857). СПб.: Петербургское Востоковедение, 2012. С. 309).

действительно удалось пересмотреть «употребление термина «живопись Бенгальского Возрождения», расширив его содержание за пределы одной лишь бенгальской школы начала XX в., что очень хорошо. Но распространение этого термина на творчество буквально всех художников 1800–1920-х гг. вне зависимости от школы и стиля, – только потому, что они творили в эту эпоху и «находились в контексте социальной и политической жизни этого времени», – некорректно. Отнести всех художников, включая работавших в рамках индийской традиции художников т. наз. «школы Ост-Индской компании», ими т. наз. британской школы (там вообще одни иностранцы), к субъектам возрождения национального искусства (тем более до 1857 года или хотя бы до появления Рави Вармы) невозможно ни методологически, ни содержательно, – иначе получается другая крайность. Все произведения до явления индийских художников-новаторов, – знак и проявление кризиса традиционного искусства, что вполне хорошо показано в тексте Дарьи Дмитриевны, но никак не признак начала действительного возрождения национальной живописи благодаря диалогу, взаимодействию и синтезу местных традиций и новоевропейских влияний в творчестве. Пока не появилось осознанное стремление к возрождению индийского искусства у местных художников, включившихся в диалог с наследием и современным состоянием европейского искусства и на практике экспериментирующих с синтезом родной традиции и зарубежных стилей и приёмов, говорить о начале формирования нового индийского искусства вряд ли возможно.

Благо и сама Дарья Дмитриевна совершенно корректно заключает по итогам проделанной в 1 главе работы, что «взаимодействие с западными ценностями, искусством и социальными и политическими институтами стало для индийцев катализатором для поиска аналога этим идеям в своем наследии и формирования собственной идентичности» (С. 55–56).

Глава 2 диссертации посвящена подвижному и динамичному синтезу традиционной культуры и европейских влияний в искусстве Индии 1880–1900 гг. Дарья Дмитриевна со знанием дела описывает контекст этого синтеза в разделе 2.1, хорошо понимая, как в период «коронного правления» после 1857 г. развитие т. наз. культурного национализма и затем политическое национальное движение формировали интерес интеллектуальных и творческих элит к индийскому культурному и историческому наследию, а создание новой литературы и театра буквально наполняло атмосферу социальной жизни городов новыми идеями и образами, которые позволяли развивать национально-культурное сознание и открывали перспективы культурного синтеза в изобразительном искусстве. Далее, говоря в разделе 2.2 о живописи индийских художников «вестернизированного» направления, Дарья Дмитриевна преодолевает привычные стереотипные оценки их как вторичных и не заслуживающих внимания. Она подчёркивает главное достижение: они «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» (С. 64). Фактически весь раздел (2.2) представляет собой аргументированную реабилитацию этих художников через тонкое и заинтересованное выявление их положительной роли в синтезе, которым отмечен национально-культурный ренессанс в индийском изобразительном искусстве. Так, Дарья Дмитриевна описала, что Рави Варма, стремившийся создать новый способ художественного видения индийской реальности, не только не старался подражать западным приёмам и стилям, но фактически играл в этой области Индийского Возрождения роль, аналогичную роли Раммохана Рая в начале эпохи и Бонкимчондро Чоттопадхая в бенгальской литературе (С. 69). Столь же впечатляет анализ творчества Манчершоу Питавалы и Джабинипракаша Гангули, вполне самобытных и оригинальных художников создавших по сути основы национального романтизма в индийской живописи.

Особого упоминания заслуживает анализ влияний на развитие синтеза индийского и западного в изобразительном искусстве с двух несходных сторон. С одной стороны, это распространение массовой печатной продукции, позволявшей репродуцировать и транслировать широкой аудитории картины разнообразного происхождения и тематики, с акцентом на национальных сюжетах (раздел 2.3). С другой стороны, подчеркнута влияние народного искусства в меняющихся условиях взаимодействия-и-противостояния традиционного и модернизированного обществ в индийских регионах. Дарья Дмитриевна успешно подчеркнула, как в результате действия этих двух факторов формируются основания с одной стороны, для «появления гибридных произведений, синтезирующих индийскую эстетику и философию, формы традиционной живописи и черты европейского искусства» (С. 82), а с другой – для восприятия следующими поколениями индийских художников (в XX в.) «витальной силы» народных произведений и лаконизма их художественного языка, и последующего использования их элементов в собственных картинах (С. 90). И это не говоря уже о стойкой интеграции национальных сюжетов в творчество новых индийских художников. В итоге Дарья Дмитриевна убедительно показала, что в рассматриваемый период была заложена основа для творческого синтеза индийского и европейского начал в творчестве художников Индии XX века.

Глава 3 посвящена развитию национального искусства в 1900–1920-е гг. Как и во 2 главе, Дарья Дмитриевна подходит к теме от контекста эпохи, со всеми взлётами и падениями национального движения, всеми противоречиями и проблемами, связанными с усилением в нём религиозно-националистического компонента и растущей склонности политиков к использованию радикальных методов освободительной борьбы и применению насилия (3.1). Дарья Дмитриевна со знанием дела выявила роль и вклад искусствоведческих трудов Э. Б. Хэйвелла, А. К. Кумарасвами, сестры Ниведиты и Оакура Какудзо в формирование национального искусства (3.2). Парадоксальным образом выдающуюся роль в формировании идей о подлинно национальном в современном искусстве сыграли – не в первый раз в истории

культуры Индии Нового времени – в большинстве своём иностранные учёные и общественные деятели (исключая А. К. Кумарасвами), всем сердцем расположенные к восприятию духа и эстетики индийского изобразительного искусства. Их теоретические труды пришли в резонанс с устремлениями сначала – периода *свадешии*, затем подъёма культурного творчества как такового, хотя и не были свободны от идеализаций (у Ниведиты) и влияний культурных стереотипов и противоположных образов Востока (насквозь духовного) и Запада (насквозь материалистического) (у Окакура Какудзо). При этом наиболее фундированными и обоснованными выглядят построения А. К. Кумарасвами, который не ограничивается идеями возрождения национального духа, но вплотную исследует индийское искусство. Благодаря контексту в главе удалось обосновать основополагающую роль усилий художников «бенгальской школы» в формировании основ концепции национального искусства, которая складывается одновременно в двух плоскостях – практической, связанной с творческими экспериментами Обониндронатха Тагора и его учеников и последователей, а также художественного движения в Шантиникетоне у Р. Тагора (3.3. и 3.4), и теоретической, складывающейся в нарождающемся искусствоведении Новой Индии и в педагогической практике самих представителей живописи начала XX в. Неоспоримой удачей Дарьи Дмитриевны я считаю анализ произведений художников этого периода: последовательно проведённый в тексте, он замечательно демонстрирует, как национальное искусство развивается от живописи в «индийском стиле», обязанной своим появлением стилистическим экспериментам Обониндронатха Тагора и его учеников, к смелым и новаторским картинам и скульптурам (Рамкинкар Байдж) художников Шантиникетона, включая Рабиндраната Тагора, – и эта смелость выражения и исполнения не оставляет никаких сомнений в том, что их искусство является по духу и содержанию национальным. Недаром Дарья Дмитриевна подчёркивает, что итогом деятельности стало «создание нового выразительного языка, основанного на внутренней свободе и особом видении мира» (С. 142)

В главе 4 «Основные течения и объединения в индийском искусстве в 1920–1940-е» диссертант анализирует индийский модернизм, академическое направление и искусство групп «прогрессивных» художников Калькутты, Мадраса и Бомбея, и тоже в контексте развёртывания национально-освободительной борьбы под руководством М. К. Ганди. Скрупулёзный анализ творчества модернистов (Гогонендранатха Тагора Джамини Роя, Амриты Шер-Гил) (раздел 4.2) приводит к выводу о самостоятельном характере их творческого поиска, виртуозном соединении приёмов восточной и западной живописи, интересе к народному искусству (сказывается контекст социально-политических идей М. К. Ганди и его сатьяграхи). Не считая себя национальными живописцами, они работают как продолжатели дела предшественников в формировании национального искусства, и Дарья Дмитриевна подчёркивает, что «всех их объединяет свобода творчества, значительная роль цвета и линии в построении композиции, а также

сосредоточенность на технике, а не на сюжете» (С. 163). Именно свобода творчества позволяет им сохранять национальный дух искусства и одновременно быть современными выразителями универсального общечеловеческого начала в индийской живописи. Затем, в разделе 4.3 Дарья Дмитриевна представила панораму развития академической живописи (Хемендронатх Моджумдар, Атул Бошу и другие), в которой произошёл поворот к изображению реальной жизни индийцев (С. 172). В разделе 4.4, посвящённом синтезу академических тенденций и новаторства, описано рождение нового языка современного искусства Индии в процессе решения художественных проблем и пришествие социальной тематики в живопись. И не только прогрессивные художники, осознанно синтезировавшие национальные традиции и европейские влияния (С. 179), но и все живописцы создавали новую национальную культуру именно через синтез своего и другого. И в целом содержание главы убеждает в том, что период развития изобразительного искусства Индии 1920–1940 гг. если не является завершением ренессансных процессов в национальной живописи, то его художники действительно оказываются их наследниками и продолжателями.

Диссертационное исследование Дарьи Дмитриевны вносит серьёзный вклад в разработку темы становления и развития индийского изобразительного искусства Нового времени и осмысление его теоретических основ. Но в качестве оппонента я не могу не высказать некоторых замечаний, которые никоим образом не снижают моей высокой оценки диссертации и представляют скорее пожелания для её новых искусствоведческих исследований.

Возможно, по итогам рассмотрения этапов развития в Индии концепции национального искусства, определённой на С. 4 как «система представлений об искусстве, обладающем уникальными чертами и отражающем культуру, историю и самобытность определенной общности людей, идентифицирующих себя как единая нация», было бы хорошо суммировать выявленные представления, сложившиеся в теории и художественной практике индийских живописцев. Поскольку сама эта концепция складывается как неоднородная и по сути синтетическая, то по меньшей мере общие её компоненты системы представлений можно перечислить. Это замечание является пожеланием для дальнейшей работы Дарьи Дмитриевны и, надеюсь, переработки исследования в монографию и издания.

Вызывает удивление полное отсутствие упоминаний о трудах Ауробиндо Гхоша, посвящённых индийскому искусству – как ранних работ, так и «В защиту индийской культуры» (*A Defence of Indian Culture*, 1919–1921), в частности, раздела об индийском искусстве, поскольку его наследие проливает свет на его вклад в обоснование ценности и смыслового содержания индийского искусства.

Автореферат полностью отражает содержание диссертации вместе с 5 публикациями соискателя, среди которых 4 статьи в журналах, входящих в перечень рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК РФ.

Диссертация Анисимовой Дарьи Дмитриевны «Живопись и графика Индии в 1850 – 1940-е годы: специфика формирования и развития концепции национального искусства» отвечает всем требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», (утверждено постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842, с изменениями постановления Правительства РФ от 21 апреля 2016 г. № 335 «О внесении изменений в Положение о присуждении учёных степеней»), предъявляемым к кандидатским диссертациям. Автор диссертации заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

24 апреля 2026 г.

Официальный оппонент:

профессор кафедры «Социально-гуманитарные дисциплины» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Пензенский государственный университет», доктор философских наук (09.00.03 – История философии, 09.00.11 – Социальная философия), кандидат исторических наук (07.00.03 – Всеобщая история), профессор

Т. Г. Скороходова

ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет»
440026, г. Пенза, ул. Красная, д. 40;
тел. (8412) 66-60-01; rector@pnzgu.ru, www.pnzgu.ru



Т. Р. Скороходовой
Подпись _____ заверяю

_____ Секретарь Ученого Совета
О.С. Дорофеева