

На правах рукописи



КУЗИНА ЕЛИЗАВЕТА ОЛЕГОВНА

**КЛЮЧЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ИНДИИ 1940–1970-Х ГОДОВ:
ИСТОКИ, ФОРМИРОВАНИЕ, КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научная специальность 5.10.3 —
Виды искусства:
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура
(искусствоведение)

**Москва
2024**

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, в Секторе искусства стран Азии и Африки Отдела изучения региональных культур

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ:

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник Сектора искусства стран Азии и Африки Отдела изучения региональных культур ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»
Министерства культуры РФ
Воробьева Дарья Николаевна

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:

доктор искусствоведения,
доцент, член-корреспондент РАХ,
заведующая отделом Искусство XX-XXI вв. Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, структурного подразделения ФГБУ «Российская академия художеств» (НИИ РАХ)
Флорковская Анна Константиновна

кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры истории искусств и музееведения
ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»
Деменова Виктория Владимировна

ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ:

ФГБУК «Государственный музей искусства народов Востока»

Защита диссертации состоится 20 июня 2024 года в 14:00 на заседании диссертационного совета 23.1.003.02 при ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» по адресу: 125375, Москва, Козицкий переулок, д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» по адресу: 125375, Москва, Козицкий переулок, д. 5. и на сайте института: URL: https://sias.ru/upload/iblock/2c8/e1phbommhdzp7k0466p5p6kha3eq9bfm/Dissertatsiya-Kuzina_-tom-1_2-short-1_.pdf.

Автореферат разослан 2024 г.

Ученый секретарь диссертационного совета



А.А. Аронова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В диссертации исследуются ключевые течения индийского искусства 1940–1970-х годов, их истоки, процесс формирования и основные компоненты художественного метода их представителей. Эти течения возникли в крупнейших центрах Индии — Бомбее, Мадрасе и Нью-Дели — в момент, когда культура каждого из них испытывает ощутимые перемены в связи с обретением Индией статуса независимого государства.

Особенное внимание уделяется творчеству родоначальников Прогрессивной группы художников, Мадрасского художественного движения, «Группы 1890». В указанный период существовали и другие локальные художественные группы (в Калькутте, Бароде и др.), однако в настоящей работе уделено внимание ведущим течениям, художественный метод которых был наиболее развит и артикулирован в манифестах, выставочной практике и кураторской деятельности, становление которых трансформировало культуру указанных городов, превратив их в самостоятельные региональные центры современного искусства. Рассматриваемых художников объединял не только отказ от следования принципам, выработанным бенгальской школой, они стремились создать универсальный язык искусства, который бы мог сократить дистанцию между Западом и Востоком, между современным и традиционным, между «высоким» и «низким», наконец, между искусством и жизнью. Они выявляли тождество различных визуальных систем; обращались к мистическим традициям и мифологиям для осмысления собственного творчества и биографии; создавали новые горизонтальные связи в сообществах — организовывали резиденции и поселения, где сотрудничали представители разных слоев общества.

Искусство стало формой диалога между городскими художниками из высших каст и деревенскими мастерами внекастового происхождения, между профессионалами и любителями.

Хронологические рамки исследования охватывают сорок лет — с 1940-х по 1970-е годы. Этот период связан с развитием национальной государственности в Индии. Нижняя граница обусловлена обретением Индией статуса независимого государства и вызванными этим трансформациями культуры, которые поддержало правление сначала Джавахарлала Неру (с 1947 года), а затем Индиры Ганди. Верхняя граница связана с завершением второго срока Индиры Ганди (1977). Именно в этот период в Индии сложились ключевые движения, определившие развитие индийского искусства до конца столетия:

- 1940-е годы — Бомбейский салон фон Лейдена, Шлезингера и Лангхаммеров
- 1947–1949-е годы — Прогрессивная группа художников, Бомбей

- конец 1950-х годов — Мадрасское художественное движение
- 1962 год — «Группа 1890»
- 1960-е — неотантрическое и индихенистские тенденции в искусстве
- 1964 год — резиденция Чоламандал в Мадрасе
- 1979 год — основание резиденции Рупанкар в Бхопале.

Кроме того, был проанализирован контекст художественной культуры первого тридцатилетия XX века, сконцентрированной в столице Британской Индии — Калькутте, так как в нем впервые обозначился антагонизм между бенгальской школой Абанидраната Тагора и движением, сложившемся вокруг основанного в Шантиникетане Рабиндранатом Тагором института Кала бхаван, ставшего образцом для художников исследуемых течений.

Актуальность темы исследования

Культура Индии не только одна из самых древних, но и одна из самых бурно развивающихся сегодня. Это требует ее разностороннего осмысления и особенного внимания к искусству середины XX века — переломному времени в истории страны.

Актуальность данной работы обусловлена возросшим в последнее время интересом к изучению истоков неевропейского современного искусства, к сопоставлению процессов в разных странах, наблюдению общих закономерностей и взаимосвязей¹. В то же время интерес к авангардному искусству как международному культурному явлению стимулирует исследование его региональных вариантов, что провоцирует уточнение правомерности использования терминологии, выработанной для европейских художественных процессов, а также пересмотр взаимоотношений и взаимовлияния различных культурных систем в границах колониального периода и постколониального состояния.

Научная новизна исследования обусловлена недостаточной изученностью индийского искусства XX века, его интеллектуального контекста, а также взаимосвязи с европейской гуманитарной наукой. Выявляется особая роль венской школы искусствознания, а также структуралистской антропологии в становлении современных течений в искусстве Индии.

Новизна исследования состоит в том, что в нем выделены, описаны и обобщены компоненты творческих методов художников, что позволяет осуществить сравнительное изучение различных течений. Такими компонентами являются инструменты интермедиальных практик,

¹ Nancy L. Kelker. Art of the Non-Western World: Asia, Africa, Oceania, and the Americas. Oxford, 2020; Collecting Asian Art: Cultural Politics and Transregional Networks in Twentieth-Century Central Europe. Eds. Y. Kadoi, Simone Wille, Marketa Hanova. Leuven, 2024; Rentzou E. Concepts of the World: The French Avant-Garde and the Idea of the International, 1910–1940. Evanston, 2022; Strube J. Global Tantra: Religion, Science and Nationalism in Colonial Modernity. Oxford, 2022.

обеспечивающие взаимодействие живописи и поэзии, мотивы племенного искусства, мистицизм, экспрессионизм, а также мифологический компонент. Так, впервые системно сопоставляются движения Бомбея, Нью-Дели и Мадраса, описывается контекст возникновения объединений, произведения искусства анализируются в интеллектуальном контексте эпохи. В результате выявляется роль Рабиндраната Тагора как предтечи рассмотренных течений, что, безусловно, одно из *новаций* этой работы — его роль в сложении и развитии художественных движений постколониальной Индии раньше не рассматривалась. Также не сопоставлялись институции, созданные художниками в 1960–1970-е годы, начиная с Кала бхаван, центра искусства, основанного Р. Тагором в Шантиникетане.

В качестве *объекта* исследования рассматриваются живопись и графика, а также тексты художников — поэзия, манифесты, статьи и эссе, созданные в рамках ключевых течений индийского искусства, локализующихся в Бомбее, Мадрасе и Нью-Дели в границах 1940-х — 1970-х годов.

Предметом исследования являются художественные методы лидеров ключевых течений.

Цель исследования — изучить художественный метод лидеров ключевых течений.

В соответствии с целью в работе ставятся следующие *задачи*:

- рассмотреть то, как был организован художественный процесс в индийском искусстве 1940–1970-х годов и выделить основные течения;
- выявить повлиявшие на развитие течений обозначенного периода идеи, возникшие в 1910–1930-е годы в контексте индийского искусства;
- проанализировать новаторские произведения Рабиндраната Тагора, созданные до 1940-х, концептуально взаимосвязанные с последующими течениями индийского искусства 1960–1970-х годов;
- изучить художественный метод Р. Тагора;
- описать интеллектуальный контекст бомбейского, мадрасского и делийского движений в искусстве;
- рассмотреть творчество лидеров этих движений, Ф.Н. Сузы, К.Ч.Ш. Паникара и Дж. Свамнатхана;
- изучить художественные методы лидеров выделенных движений, выявить его истоки и компоненты, а также процесс его формирования в интеллектуальном контексте эпохи;

- определить основные векторы развития художественных течений в Бомбее, Мадрасе и Дели;
- рассмотреть репрезентацию традиционной для индийского мистицизма образной системы, а также иконографии племенного искусства в творчестве представителей рассмотренных течений;
- проанализировать тексты, написанные художниками: статьи, стихотворения, эссе и манифесты;
- проинтерпретировать произведения искусства в контексте этих текстов: сопоставить художественные образы, появляющихся в литературном творчестве, с визуальными образами в живописном творчестве;
- провести сопоставительный анализ художественных методов Ф.Н. Сузы, К.Ч.Ш. Паникара и Дж. Сваминатхана;
- проанализировать процесс формирования ключевых течений в истории индийского искусства второй половины XX века.

Степень разработанности темы

Темой искусства Независимой Индии интересовались многие исследователи, критики, кураторы. Прежде всего стоит упомянуть авторов ключевых монографий и статей, современников рассматриваемых художников — К.Дж. Субраманьяна, Гиту Капур, Шиву Р. Кумара, Партху Миттера. Хотя Кумар и Миттер в основном рассматривали искусство до 1947 года и в меньшей степени касались течений второй половины XX века, они систематизировали сведения о художественных течениях, зародившихся в начале века, что позволяет осмыслить взаимосвязи между эпохами². Работы Капур³ и Субраманьяна⁴ носят эссеистический характер.

Вышедшая недавно монография «20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary» (2022) под редакцией Парул Дейв-Мукхерджи, Партхи Миттера и Ракхи Баларам освещает художественный процесс с конца XIX вплоть до наших дней⁵. Кроме работ вышеназванных авторов, в книгу включены статьи других современных исследователей — Дебашиша Банерджи, Салони Матхур, Санджоя Малика, Намана П. Ахуджи, Атрее Гупты, Б.С. Рохини Ийенгар, Нандини Гхош, Амриты Гупты Сингх, Аннапурны Гаримеллы, Кавиты

² Mitter P. The Triumph of Modernism India's Artists and the Avant-garde, 1922–1947. L., 2007; Kumar R.S. Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism. ND., 1997; Kumar R.S. Rabindranath Tagore, Nandalal Bose and Art in Santiniketan P. 96–111.

³ Kapur G. When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. ND., 2000.

⁴ Subramanyam K. G. Moving Focus: Essays on Indian Art. ND., 1978.

⁵ 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary / Ed. P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L., 2022.

Сингх, Сонала Кхуллара⁶. Хотя и раньше появлялись работы, стремящиеся осветить последовательное развитие индийского искусства в XX веке (например, исследования С.К. Бхаттачарьи⁷), в этой «антологии» различных статей об индийском современном искусстве прочитывается стремление глубже осмыслить концептуальную преемственность эпох до и после обретения Индией независимости. Тем не менее в ситуации, когда каждое явление рассматривается отдельно тем или иным автором, мы лишены возможности выявить скрытые связи, определяющие развитие художественного процесса.

Небезынтересны работы специалистов, анализирующих индийское искусство с помощью различных социологических и междисциплинарных подходов, существенно расширивших область гуманитарного знания с 1980-х годов. Это постколониальные исследования Ребекки Браун⁸, Рашида Араина⁹, Ниру Ратнама¹⁰, анализ развития искусства в контексте деколониальных процессов Санджукты Сундерасон¹¹. Карин Зицевиц рассматривает проблему секулярности современного индийского искусства¹², этой теме посвящен сборник «How Secular is Art» под редакцией значимых исследователей искусства и эстетики Тапати Гуха-Такурты и Вазиры Заминдар¹³.

В рамках темы есть монографии, составленные согласно территориальному принципу (современное искусство Гуджарата исследовал Гулам Мохаммед Шейх¹⁴, Бенгалии — Тапати Гуха-Такурта¹⁵). Или это работы, посвященные одному движению (например, Яшодара Дальмия написала о бомбейской Прогрессивной группе художников¹⁶, Ашрафи С. Бхагат — о Мадрасском движении¹⁷). Множество альбомов и монографий, посвященных отдельным художникам, или своего рода антологий индийского искусства XX века. Как правило,

⁶ *Banerji D.* Empire. Colony and Nation: Abanindranath Tagore and the Shah Jahan Paintings. P.74–84; *Mathur S.* Retake of Amrita Sher-Gil's Self Portrait as Tahitian. P. 84–96; *Malik S.* The 1940s: The Calcutta Group and the Bengal Famine P. 112–124; *Ahuja N.P.* The Arts and Crafts Movement: Modern Reinvocations P. 136–149; *Gupta A.* The Delhi Silpi Chakra: Art and Politics after the Radcliffe Line P. 180–191; *Iyengar R.* Ornamental Modernism: Regional Aesthetics and the Art of Andhra Pradesh P. 218–225; *Ghosh N.* Bengal Decentred: The Emergence of the Regional Modern P. 226–237; *Gupta Singh A.* Looking 'East': The Art of Assam and Around P. 238–251; *Garimella A.* The Classical and the Monumental in Indian Sculpture (1947–Present) P. 266–273; *Singh K.* Museumizing the Present: Museums of Modern Art in India, Public and Private P. 298–313; *Khullar S.* The Art of Ideas: Critics, Journals and Modernism in India (c.1946–1981) P. 314–326. Все статьи находятся в сборнике: 20th Century Indian Art. L., 2022.

⁷ *Bhattacharya S.K.* Trends in Modern Indian Art. ND., 1994; *Bhattacharya S.K.* The Story of Indian Art. Lucknow, 1996.

⁸ *Brown R.M.* Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational // *The Art Bulletin.* 2008. Vol. 90. №. 4. P. 555–557; *Brown R.M.* Art for a Modern India, 1947–1980. Durham; L., 2009.

⁹ *Araeen R.* The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain. L., 1989.

¹⁰ *Ratnam N.* This is I // *After Criticism. New Responses to Art and Performance.* Malden, 2005. P. 65–78.

¹¹ *Sunderason S.* Partisan Aesthetics: Modern Art and India's Long Decolonization. Stanford, 2020.

¹² *Zitzewitz K.* Art of Secularism: The Cultural Politics Of Modernist Art In Contemporary India. NY., 2014.

¹³ *How Secular is Art / Ed. Tapati Guha-Thakurta, Vazira Zamindar.* Cambridge, 2023.

¹⁴ *Sheikh G.* Contemporary Art in Baroda. ND., 1997.

¹⁵ *Guha-Thakurta T.* The Making of New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal. 1850–1920. Cambridge, 2008.

¹⁶ *Dalmia Y.* The Making of Modern Indian Art: The Progressives. ND., 2001.

¹⁷ *Bhagat A.S.* Framing the Regional Modern: K.C.S. Paniker and the Madras Art Movement. Chembukkavavu, Thrissur, 2011; *Bhagat A.S.* Madras Modern. Regionalism and Identity. ND., 2019.

подобные исследования не предполагают широких сопоставлений и последовательного анализа художественного процесса¹⁸.

Отечественные исследования в основном посвящены традиционной культуре страны — искусство Индии XX века остается сравнительно малоизученным и почти неизвестным в России. Фундаментальных работ и статей на эту тему на русском языке немного. Среди них наиболее последовательными исследованиями являются работы советской и постсоветской эпохи С.И. Тюляева¹⁹, С.И. Потабенко²⁰ и И.И. Шептуновой, ее труды посвящены искусству Бенгальского Возрождения²¹, а также художникам, рассмотренным в настоящей диссертации²².

В ряду русскоязычных работ есть отдельные статьи искусствоведов-индологов, занимающихся, как правило, традиционной художественной культурой и ее интерпретацией в современном искусстве. Этому посвящены, например, статьи Д.Н. Воробьевой²³ или статья А.Н. Бабина об интерпретациях традиции рагамала в современном искусстве²⁴. Стоит упомянуть и работу П.В. Коротчиковой²⁵, анализирующую взгляды на модернистское искусство Ананды Кумарасвами — одного из самых значительных индийских мыслителей XX века, повлиявшего на эстетику XX века не только в Индии, но и за ее пределами. Отчасти касается темы настоящей диссертации статья В.В. Деменовой и А.М. Логиновой о сложившемся образе Р. Тагора в портретах современников и последователей в индийской и европейской культуре²⁶.

Опубликованы несколько переводных текстов индийских искусствоведов. Среди них, например, предисловие Раджива Лочана, бывшего директора Национальной галереи

¹⁸ Например: *Bhattacharya S.K. Trends in Modern Indian Art. ND., 1994.*

¹⁹ *Тюляев С.И. Искусство Индии. М., 1968.*

²⁰ Монографии (*Потабенко С.И. Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время. М., 1981; Его же. Искусство независимой Индии. М., 2003*), а также другие работы (*Потабенко С.И. О некоторых характерных чертах индийского изобразительного искусства в 60-х гг. XX вв // Современная Индия: экономика, политика, культура: к 25-летию независимости: сб. ст. М., 1972. С. 256–265; Его же. Н.К. Рерих и современное индийское искусство // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество: сб. ст. М., 1978. С. 220–224*).

²¹ *Шептунова И.И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978; Ее же. Обониндронатх Тагор и Нондолал Бошу — художники Бенгальского Возрождения // Искусство Индии. М., 1969. С. 189–207.*

²² *Шептунова И.И. Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М., 2017; Ее же. Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве // Современная художественная культура в странах Азии и Африки / отв. ред. А.Х. Вафа. М., 1986. С. 127–141; Ее же. Шакти: вечные образы в искусстве Индии // Мир искусств: альманах. Вып. 2. М., 1997. С. 179–200; Ее же. Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время. М., 1984.*

²³ *Воробьева Д.Н. Горшки и боги // Искусство. 2015. №3 (594). С. 38–47; Ее же. Переосмысление сакральных образов в современном искусстве Индии // СИВ. Сборник материалов международной научной конференции. М., 2017. С. 348–353.*

²⁴ *Бабин А. Мотивы рагамала в индийской живописи XX в.: традиция и реинкарнации // СИВ. М, 2017. С. 70–80.*

²⁵ *Коротчикова П.В. Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства: дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2016; Ее же. Кумарасвами и искусство модернизма: оппозиция или поиски новых перспектив? // СИВ. М., 2017. С. 16–22.*

²⁶ *Деменова В.В., Логинова А.М. Особенности живописных портретов Рабиндраната Тагора: иконография и символизм // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 3. С. 150–164.*

современного искусства в Нью-Дели к каталогу выставки индийского искусства в России 2009 года, или статья арт-критика Чару Майтхани²⁷.

Многие деятели индийского искусства второй половины XX века пишут о художественном вкладе Р. Тагора (см. ссылки на эти статьи ниже в разделе об источниковой базе). Однако принципиальная роль, которую он играл в изобразительном искусстве Индии второй половины XX века, все еще остается малоисследованной (в основном преобладают работы о творчестве самого Тагора). На русском языке о нем писал С.Д. Серебряный²⁸, Т.Г. Скороходова²⁹, а также индолог-музыковед Т.Е. Морозова и И.Т. Прокофьева³⁰. Его поздний период, когда поэзия вытесняется рисунками, анализировали С.И. Тюляев³¹, И.И. Шептунова³². Среди индийских искусствоведов прежде всего выделяются работы Р. Шивы Кумара³³ и монография исследователя Ратана Паримо³⁴.

Стоит отметить работы, посвященные творчеству художников рассмотренных движений. Бомбейскому движению³⁵ и его лидеру Ф.Н. Сузе³⁶ посвящено, наибольшее количество работ и упоминаний, вероятно, благодаря его большей включенности в западный контекст. Тем не менее особенно интересующий автора сюжет экспрессионистских и тагоровских идей в творчестве Сузы нигде не рассматривался — лишь вскользь упоминалось

²⁷ Современное искусство Индии. Живописные траектории: альманах / Вступ. ст. Раджива Лочана. СПб, 2009; *Майтхани Ч.* Традиции на экспорт // Искусство. 2015. № 3 (594).

²⁸ Например: *Серебряный С.Д.* Рабиндранат Тагор — поэт и философ // Живая традиция. М., 2000. С. 26–64.

²⁹ *Скороходова Т.Г.* Философия Раммохана Рая. Опыт реконструкции. СПб., 2018.

³⁰ *Морозова Т.Е.* Рабиндронгит: Музыка Рабиндраната Тагора. М., 1993; *Морозова Т.Е., Прокофьева И.Т.* Рабиндранат Тагор. Гитанджали: музыкальные поэмы. М., 2012.

³¹ *Тюляев С.И.* Живописное творчество Тагора // Рабиндранат Тагор. Жизнь и творчество. М., 1986. С. 172–195.

³² *Шептунова И.И.* Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1984.

³³ *Kumar R.S.* (Ed.) Rabindra Chitravali: Paintings of Rabindranath Tagore: in 4 vol. — Kolkata, 2011; *Idem.* (Ed.) The Last Harvest. Paintings of Rabindranath Tagore. Ahmedabad, 2011; *Idem.* Tagore and the Visual Arts // Chaudhuri S. (Ed.) The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore. Cambridge, 2020. P. 222–236; *Idem.* Rabindranath Tagore, Nandalal Bose and Art in Santiniketan // 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary. L., 2022.

³⁴ *Parimoo R.* Art of Three Tagores. From Revival to Modernity. ND., 2011.

³⁵ *Dalmia Y.* From Jamshetjee Jeejeebhoy to the Progressive Painters // Bombay: Mosaic of Modern Culture. Bombay, 1995. P. 182–193; *Eadem.* The Making of Modern Indian Art: The Progressives. ND., 2001; *Singh K.* Continuum: Progressive Artists' Group. ND., 2011; *Jumabhoy Z.* The Progressive Revolution: Modern Art for a New India. NY., 2018; *Kothari S.A.* Painting a Modern India: F.N. Souza, M.F. Husain & Artistic Identity After Independence // Senior Projects Spring 2020. NY., 2020.

³⁶ *Alkazi E.* Souza's Seasons in Hell // *Idem* (Ed.) Art Heritage 5: Season 1985–1986. ND., 1986. P. 74–93; *Antao B.* Francis Newton Souza // Souza. 6 April 2002; *Berlia N.* Francis Newton Souza: Enfant Terrible of Modern Art. ND., 2011; Souza F.N. Black on Black. Exhibition Catalogue. Grosvenor Gallery, 2013; *Dalmia Y.* The Demonic Line: An Exhibition of Drawings 1940–1964 by Francis Newton Souza: Catalogue. ND., 2001; *Kapur G.* Contemporary Indian Artists. ND., 1978; *Kothari S.A.* Painting a Modern India: F.N. Souza, M.F. Husain & Artistic Identity After Independence // Senior Projects Spring 2020. NY., 2020; *Kurtha A.* Francis Newton Souza (1924–2002). Bringing Western and Indian Modern Art. Ahmedabad, 2006; *Mesquita T.M.* Francis Newton Souza: Into the Threshold of the URL: https://www.academia.edu/12288055/FRANCIS_NEWTON_SOUZA (дата обращения: 05.03.2024); *Mullins E.* F.N. Souza: An Introduction. L., 1962; *Mullins E.* (Ed.) The Human and the Divine Predicament: New Paintings by F.N. Souza. L., 1964; *Parimoo R.* Art of Francis Newton Souza: A Study in Psycho-Analytical Approach // Art Etc. News & Views. 2012. № 24. P. 22–27; *Sharma M.* Revisiting the Art of F.N. Souza: Dadaistic Perspectives in the Portrayal of Woman // Art & Deal. 2016. Vol. 12. № 57; *Berger J.* An Indian Painter // New Statesman and Nation. 1955. Vol. 49. № 1251. P. 277–278.

об интерпретации гойевских сюжетов в нескольких монографиях о художнике³⁷. Его творчество в настоящей работе было проанализировано с помощью постколониальной теории и ее понятий (*инаковость (otherness)*, *переписывание (re-writing)*, *третье пространство (third space)* и *гибридность (hybridity)* и т.д.).

Несмотря на то, что о существовании Мадрасского движения хорошо известно и ключевая живописная серия «Слова и символы» ее лидера, К.Ч.Ш. Паникара, упоминается почти в каждой монографии об индийском искусстве, движению посвящено не так много работ. Наверное, на сегодняшний день главной его исследовательницей является уже упомянутая Ашрафи С. Бхагат. Отдельно творчество Паникара рассмотрела также специалистка по индийскому искусству Ребекка Браун³⁸. Существует несколько текстов его современника Джозефа Джеймса³⁹, издавшего книгу о резиденции Чоламандал.

О «Группе 1890», Рупанкаре и делийском движении, которое возглавлял Дж. Свамнатхан, существует не так много исследований — в основном статьи и критические эссе современников, которые указаны в разделе источников. О позднем Свамнатхане, его «гондском периоде» и резиденции Рупанкар, написаны представляющие большой интерес статьи, указанные в библиографии⁴⁰. Творческое взаимовлияние О. Паса и Дж. Свамнатхана в контексте неотантрического течения до настоящего исследования подробно не анализировали — в основном, их творчество рассматривалось исследователями по отдельности⁴¹.

Для лучшего понимания индийского культурного контекста я обратилась к трудам таких отечественных ученых, как Т.Я. Елизаренкова⁴², В.В. Вертоградова⁴³, В.Г. Лысенко⁴⁴,

³⁷ Например, в: *Kurtha A.* Francis Newton Souza (1924–2002). *Bringing Western and Indian Modern Art.* Ahmedabad, 2006.

³⁸ *Brown R.M.* *Art for a Modern India, 1947–1980.* Durham; L., 2009. P. 113–118.

³⁹ *James J.* Paniker // *Artrends. A Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association.* 1964. Vol. IV. № 2&3; *James J.* *Metaphysical Content in Recent Contemporary Indian Painting* // *Lalit Kalā Contemporary.* 1971. № 12–13. P. 30–32; *James J.* K.C.S. Paniker // *Artrends. A Contemporary Art Bulletin.* 1971–1982. P. 294–295; *James J.* *Cholamandal: An Artists' Village.* Chennai, 2004.

⁴⁰ *Hacker K.F.* «A Simultaneous Validity of Co-Existing Cultures»: J. Swaminathan, the Bharat Bhavan, and Contemporaneity // *Archives of Asian Art.* 2014. Vol. 64. № 2. P. 147–165; *Luis S.K.* *Between Anthropology and History: The Entangled Lives of Jangarh Singh Shyam and Jagdish Swaminathan* // Perera S., Pathak D.N. (Eds.) *Intersections of Contemporary Art, Anthropology and Art History in South Asia. Decoding Visual Worlds.* L., 2019. P. 139–180.

⁴¹ См. эти и прочие исследования индийского периода О. Паса, указанные в библиографии диссертации: *Bhattacharya M.* *Echoes of India: The Poems of Octavio Paz* // *India International Centre Quarterly.* 1998. Vol. 25. № 1. P. 1–19; *Bradu F.* *Persistencia de la India en Octavio Paz* // *Acta Poética.* 2012. Vol. 33. № 2. P. 95–108; *Cafaggi C.E.L.* *Dos Jardines de la Modernidad: India en Octavio Paz* // *Estudios de Asia y África.* 2017. Vol. 52. Núm. 2 (163). P. 349–386; *Cantú R.* *Ideograms of the East and the West: Octavio Paz, Blanco, and the Traditions of Modern Poetry* // *Journal of East-West Thought.* 2013. № 1. Vol. 3. P. 64–78; *Carpenter V.* «From Yellow to Red to Black»: Tantric Reading of Blanco by Octavio Paz // *Bulletin of Latin American Research.* 2002. Vol. 21. № 4. P. 527–544.

⁴² *Елизаренкова Т.Я.* *Слова и вещи в Ригведе.* М., 1999.

⁴³ *Вертоградова В.В.* *Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармоттарапураны» — теория и технология.* М., 2014.

⁴⁴ *Лысенко В.Г.* *Теории восприятия на Западе и в Индии: некоторые типологические параллели* // *Вопросы философии.* 2011. № 3. С. 122–132; *Ее же.* *Что делает тело живым – взгляд из Индии* // *Тема «живого тела» в истории философии.* Humanitas. М.; СПб., 2016. С. 43–46.

Е.В. Тюлина⁴⁵, С.В. Пахомов⁴⁶, С.В. Лобанов⁴⁷. В силу того, что одним из наиболее ярких течений в индийском современном искусстве был неотантризм, для настоящей работы особое значение имеют исследования тантризма, традиция, заложенная А.М. Пятигорским и Герасимовым⁴⁸, продолженная В.А. Ефименко⁴⁹. Переводы на русский таких работ, как «Локаята Даршана» Дебипрасада Чаттопадхья⁵⁰ и «Йога. Бессмертие и свобода» Мирчи Элиаде⁵¹, также сыграли заметную роль в осмыслении искусства индийского искусства отечественными учеными. Весомый вклад в изучение тантрологии внес упомянутый С.В. Пахомов. В своей кандидатской диссертации⁵² он выявил основные онтологические понятия и категории философии тантризма. Среди работ, посвященных философии санкхьи, следует указать фундаментальные труды индийского историка философии Сурендранатха Дасгупты⁵³, а также работы В.К. Шохина⁵⁴, российского переводчика центрального текста этой традиции «Санкхья-карики». Среди исследований тантрической философии также стоит упомянуть монографию Хью Урбана⁵⁵, посвященную бенгальскому тантризму, а также работы Андре Паду⁵⁶, Роже Орфе-Жанти⁵⁷ и Аджиты Мукерджи⁵⁸, современника художников-героев диссертации.

Источниковая база диссертации

Хотя в исследовании искусства, создававшегося относительно недавно (некоторые из рассматриваемых художников продолжали работать в 1990–2010-е годы), трудно, порой практически невозможно отличить источники от критической и исследовательской литературы, все же хотелось бы отметить тексты, написанные исследуемыми художниками,

⁴⁵ Тюлина Е.В. Храм. Мир. Текст. Вастувидья в традиции пуран. М., 2010.

⁴⁶ Пахомов С.В. Проблема соотношения этики и знания в йоге и индуистской тантре // Шабдапракаша. Зографский сборник. 2011. Том I. С. 126–137.

⁴⁷ Упанишады веданты, шиваизма и шактизма. Антология избранных упанишад / Перевод с санскрита С. В. Лобанова, С. С. Фёдорова. М., 2009.

⁴⁸ Герасимов А.В., Пятигорский А.М. Общая модель культового поведения в тантризме с точки зрения лингвистической психологии // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М., 1962. С.112–117; Пятигорский А.М. Тантризм // Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1960—1970.

⁴⁹ Ефименко В.А. Шактизм и тантра // Древо индуизма / Отв. ред. И.П. Глушкова. М., 1999. С. 64–95.

⁵⁰ Чаттопадхья Д. Локаята Даршана. История индийского материализма. М., 1961.

⁵¹ Элиаде М. Йога. Бессмертие и свобода. М., 1999. В 2019 году перевод сделал С.В. Пахомов: Элиаде М. Йога. Бессмертие и свобода / пер. С.В. Пахомов. М., 2019.

⁵² Пахомов С.В. Индуистская тантрическая философия: дис. на соиск. уч. ст. канд. филос. наук. СПб., 2001.

⁵³ Dasgupta S. A History of Indian Philosophy: In 5 vol. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.

⁵⁴ Лунный свет санкхьи / Изд. подгот. В.К. Шохин. М., 1995.

⁵⁵ Urban H.B. The Economics of Ecstasy. Tantra, Secrecy, and Power in Colonial Bengal. NY., 2001.

⁵⁶ Padoux A. Comprendre le tantrisme. Les sources hindoues. P., 2010.

⁵⁷ Padoux A., Jeanty R.-O. The Heart of The Yoginī: The Yoginīhrdaya, a Sanskrit Tantric Treatise. NY., 2013.

⁵⁸ Mookerjee A. Tantra Art in Search of Life Divine // Lalit Kalā Contemporary. 1971. № 12–13. P. 8–10; *Idem*. Tantra Art: Its Philosophy and Physics. ND., 1967; Mookerjee A., Khanna M. The Tantric Way. Art. Science. Ritual. L., 1977.

письма и воспоминания друзей и коллег, а также изданные ими журналы, и выделить в отдельный параграф.

Индийскими художниками создавалась теория искусства — тексты их художественных манифестов и выставочных каталогов⁵⁹, организованные ими журналы⁶⁰, статьи и исследовательские работы⁶¹, автобиографические тексты⁶² и прочие эссе⁶³ представляются основой для настоящего исследования (переводы некоторых приведены в приложениях к диссертации⁶⁴). В качестве источника о Мадрасском художественном движении послужил архив основанного Паникаром журнала *Artrends*, где можно найти несколько статей о нем⁶⁵. Известны несколько статей, написанных самим художником. Одна из них, например, в журнале *Lalit Kalā Contemporary № 12–13 (1971)*, собравшем материалы о неотантрическом направлении в индийском искусстве⁶⁶. Жизнестроительная практика Паникара, особая организация жизни и творчества художников движения, на сегодняшний момент не слишком хорошо освещена в литературе, в то время как резиденция Чоламандал была одним из главных достижений художника и долгое время функционировала после его ухода. В этой связи стоит отметить особую ценность небольших документальных фильмов-интервью с художниками движения, участвовавшими в организации поселения Чоламандал⁶⁷,

⁵⁹ Group 1890 Manifesto // *Kalidas S.* (Ed.) *Transits of a Wholetimer*. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012. P. 70; *Khanna K.* *Progressive Artists' Group: Exhibition of Paintings*. Bombay, 1949.

⁶⁰ Журнал мадрасского движения: *Artrends*. *Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association*. Madras, 1961–1967, 1971–1982. Делийский журнал, основанный Дж. Свамнатханом и О. Пасом, *Contra*, в котором печатались Жан Арп (*Arp H. Vaobab // Contra'66*. 1966. No. 2. P. 13–14), Андре Бретон (*Breton A. L'Union Libre // Contra'66*. 1966. No. 2. P. 6–7), Джон Кейдж (*Cage J. Communication // Contra'66*. 1966. No. 3–4. P. 3–4), Октавио Пас (*Paz O. André Breton // Contra'66*. 1966. No. 2. P. 3–6) и т.п.

⁶¹ *Raza S.H., Sen G.* *Genesis of the Image // India International Centre Quarterly*. 2004. Vol. 31. № 2–3. P. 260–275; *Paniker K.C.S.* *Contemporary Painters and Metaphysical Elements in the Art of the Past // Lalit Kalā Contemporary*. 1971. № 12–13. P. 11–12; *Swaminathan J.* *The Traditional Numen and Contemporary Art // Lalit Kalā Contemporary*. 1980. № 29. P. 5–11; *Swaminathan J.* (Ed.) *The Perceiving Fingers: Catalogue of Roopankar Collection of Folk and Adivasi Art from Madhya Pradesh, India*. Bhopal, 1987; *Swaminathan J.* *Modern Indian Art: The Visible and The Possible [1974] // Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 47–49;

⁶² *Souza F.N.* *A Fragment of Autobiography // Words and Lines*. L., 1959; *Souza F.N.* *Words and Lines*. L., 1959; *Souza F.N.* *Nirvana of a Maggot [reprint of 1955] // Third Text*. 1992. Vol. 6. Issue 19. P. 41–48; *Swaminathan J.* *Form, Contemporaneity, Me // Contra'66*. 1966. № 1. P. 10; *Swaminathan J.* *The Cygan. An Auto-bio Note // Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40. P. 7–14.

⁶³ *Souza F.N.* *A Letter // Contra'66*. 1966. № 3–4. P. 12; *Souza F.N.* *Ha, ha, ha*. November, 1975; *Souza F.N.* *Naked Women and Religion // Debonair Magazine*. 1992; *Swaminathan J.* *What Are We Seeking? // Contra'66*. 1966. № 3–4. P. 9–11; *Swaminathan J.* *Reality of the Image // Contra'66*. 1966. № 2. P. 9–10; *Swaminathan J.* *The Cube and The Rectangle // Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40. P. 21–23; *Swaminathan J.* *The New Promise // Lalit Kalā Contemporary*. 1995. № 40. P. 18–20.

⁶⁴ В приложениях приведены переводы эссе Ф. Сузы «Нирвана личинки» (1953), манифеста «Группы 1890» (1962), текст каталога выставки Дж. Свамнатхана «Цветометрия пространства» (1966), стихотворения О. Паса (1965) и Дж. Свамнатхана.

⁶⁵ Например, *Ananthanarayanan M. Paniker // Artrends. A Contemporary Art Bulletin Progressive Painters' Association*. Vol. 1. № 1. 1961.

⁶⁶ *Paniker K.C.S.* *Contemporary Painters and Metaphysical Elements in the Art of the Past // Lalit Kalā Contemporary*. 1971. № 12–13. P. 11–12.

⁶⁷ A short video on the Cholamandal Artist's Village. 2017. URL: <https://youtu.be/Y7W-jCD8Lsk> (дата обращения: 5.03.2024).

а также документальный фильм, основанный на исследовании его творчества и презентующий беседы с сестрой художника и его современниками⁶⁸.

Источником сведений о делийском движении являются статьи индийских художников, критиков, в т. ч. Дж. Сваминатхана, собранные в журнале института Лалит кала, находящегося в Дели⁶⁹. О нем написала в т.ч. Гита Капур⁷⁰, а также сын художника, искусствовед и музыкант Калидас Сваминатхан, у которого автор диссертации взяла интервью в научной поездке в Индию в 2013 году, — Калидас был куратором выставки о раннем творчестве художника и автором каталога⁷¹, который и сегодня остается наиболее полной монографией о художнике.

Базой для осмысления истоков индийского искусства 1940-1970-х годов послужили труды теоретиков Э. Хейвела⁷², А. Кумарасвами⁷³, С. Крамриш⁷⁴, повлиявших на формирование основных принципов бомбейского, мадрасского и делийского течений. Были также рассмотрены некоторые статьи и эссе в индийских и европейских журналах,

⁶⁸ *Sreenivasan P.K., Kumar A. K.C.S. Paniker: Rhythm of Symbols. A video-documentary. M. Saraswathy, Sight & Vision. 2004. URL: <https://youtu.be/J5Mc6xn3V2U> (дата обращения: 5.03.2024).*

⁶⁹ *Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan).*

⁷⁰ *Kapur G. J. Swaminathan: The Artist the Ideologue the Man His Persona // Lalit Kalā Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 61–62.*

⁷¹ *Kalidas S. (Ed.) Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950–1969. ND., 2012.*

⁷² *Havell E.B. Chapter IV. The Divine Ideal // Idem. Indian Sculpture and Painting. L., 1908. P. 51–81; Idem. Indian Art, Industry & Education. Md., 1907; Idem. Indian Sculpture and Painting. L., 1908; Idem. Some Notes on Indian Pictorial Art // The Studio. 1903. № 27. P. 25–33; Idem. The Basis for Artistic and Industrial Revival in India. Md., 1912; Idem. The Ideals of Indian Art. L., 1920; Idem. The New Indian School of Painting // The Studio. 1908. № 44. P. 107–117.*

⁷³ *Coomaraswamy A.K. Art and Swadeshi. Md.: Ganesh & Co., Publishers, 1910; Idem. Hindu View of Art: Historical // Idem. The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. NY., 1918. P.18–29; Idem. Hindu View of Art: Theory of Beauty // The Dance of Siva: Fourteen Indian Essays. NY., 1918. P. 30–37; Idem. Indian Drawings. First Series. Broad Campden, 1910; Idem. Introduction to Indian Art / Ed. by M.R. Anand. Md., 1956; Idem. The Modern School of Indian Painting // The Journal of Indian Art, 1888–1916. P. 67–69; Idem. The Painting of Nanda Lal Bose // Modern Review. 1909. Vol. VI. № 3. P. 300–302; Idem. The Present State of Indian Art I. Painting and Sculpture // Modern Review. 1907. Vol. II. P. 105–110; Idem. The Present State of Indian Art II. Architecture and Decorative Art // Modern Review. 1907. Vol. II. P. 405–413; Idem. The Transformation of Nature in Art [1934]. NY., 1956.*

⁷⁴ *Kramrisch S. An Indian Cubist // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 11. P.107–109; Eadem. Exhibition of Continental Paintings and Graphic Arts // Catalogue of the Fourteenth Annual Exhibition Indian Society of Oriental Art. Calcutta: Samavaya Mansions, 1922; Eadem. Indian Art and Europe // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 11. P. 81–86; Eadem. Indische Malerei der Gegenwart, zur XV. Jahresausstellung der «India Society of Oriental Art», Calcutta 1924 // Der Cicerone. 1924. № 16. P. 954–962; Eadem. Natural Science and Technology in Relation to Cultural Institutions and Social Practice in India // Philosophy East and West. Preliminary Report on the Third East West Philosophers' Conference. 1959. Vol. 9. № 1/2. P. 21–23; Eadem. Sunayani Devi // Der Cicerone. 1925. № 17. Teil 1. P. 84–93; Eadem. The Aesthetics of Young India: A Rejoinder // Rūpam: An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art. 1922. № 10. P. 66–67; Eadem. The Expressiveness of Indian Art // The Calcutta Review. 1922. Vol. V. № 1–2. P. 1–46; Eadem. The Genius of Abanindranath Tagore // The Visva-Bharati Quarterly. 1942. Vol. 8. Pts 1 & 2. (Abanindra number). P. 66–73; Eadem. The Present Moment of Art, East and West // The Visva-Bharati Quarterly. 1923. Vol. 1. № 3. P. 221–225; Eadem. The Viṣṇudharmottaram (Part III): A Treatise on Indian Painting // The Calcutta Review. 1924. Vol. 10. № 2. P. 331–386; *Kramrisch S., Srinivasan R., Kirusnacāmi T.G., Brown W.D.S. Indian Art and Art-Crafts. Adyar Md., 1923; Kramrisch S. Pāla and Sena Sculpture // Exploring India's Sacred Art. 1983. P. 204–240; Eadem. Form Elements in the Visual Work of Rabindranath Tagore // Lalit Kalā Contemporary. 1963. № 2. P. 37–44.**

отражающие культурный контекст того времени⁷⁵. Стоит упомянуть некоторые статьи и воспоминания А. Тагора⁷⁶, письма и воспоминания У. Ротенштейна, его труд о Ф. Гойе⁷⁷, а также его заметки об индийских современных художниках⁷⁸. В изучении художественного метода Р. Тагора, главным образом, были задействованы его стихотворения⁷⁹, эссе и статьи, а также каталоги и альбомы⁸⁰. О значении творчества Р. Тагора для художественных течений 1940–1970-х годов свидетельствуют статьи этого времени: например, художника-неотантриста Бирена Де⁸¹, исследователя О.К. Гангули⁸², Аруна Сена⁸³, Дж. Сваминатхана⁸⁴ и др.

Терминологический аспект

В работе было принято следующее решение относительно терминологии в русскоязычном контексте. Несмотря на то, что в литературе устоялось понятие *Indian Modern Art*, в статьях индийских художников и искусствоведов, посвященных настоящей теме, равноценно фигурируют *modern* и *contemporary*, также *avant-garde* — часто они выполняют роль синонимов. В советское время словосочетание *Indian Modern Art* обычно переводилось на русский как *индийский модернизм*, *modern artists* соответственно — *модернисты* (в своих ранних статьях я также использую этот термин*/ И.И. Шептуновой⁸⁵, С.И. Потабенко⁸⁶ заставляют полагать, что центральным вопросом для этого искусства был вопрос о «традиции и новаторстве». Так, советские исследователи проводили черту, разделив эти векторы в

⁷⁵ Б.а. Gleanings: Automatic Drawings as a First Aid to the Artist // *Modern Review*. 1917. Vol. 21. №1. P. 63–65; *Besant A. India's Mission among Nations // India: Essays and Addresses*. L., 1913. P. 1–3; *Birdwood G. Fine Art in India // Journal of the Royal Society of Arts*. 1910. Vol. 58. № 2989. P. 425–426; *Gangoly O.C. The New Indian School of Painting // The Journal of Indian Art*. 1916. Vol. 17. P. 47–52.

⁷⁶ *Tagore A. The Three Forms of Art // Modern Review* 1907. Vol. 1. № 2. P. 392–397; *Idem. Bharat Shilpa*. Calcutta, 1909; *Tagore A. Some Notes on Indian Artistic Anatomy*. Calcutta, 1914; *Idem. Sadanga, Or The Six Limbs of Painting*. Calcutta, 1921; *Idem. Banglar Brata*. Bolpur, 1943; *Tagore A. Jorasanko Way // The Visva-Bharati Quarterly*. 1948. Vol. XIII. № 4. P. 325–328.

⁷⁷ *Rothenstein W. Goya*. L., 1900.

⁷⁸ *Rothenstein W. Men and Memories: Recollections of William Rothenstein: in 3 vol. Vol. 2. 1900–1922*. NY., 1932; *Idem. Gaganendranath Tagore // The Visva-Bharati Quarterly*. 1938. Vol. 4. Pt. 1. P. 4; *Idem. The Genius of Indian Sculpture // The Visva-Bharati Quarterly*. 1938. Vol. 4. Pt. 1. P. 5–10.

⁷⁹ *Tagore P. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. Воспоминания. Письма. Стихи*. М.: ГИХЛ, 1965; *Tagore R. Four New Poems // Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste*. 1913–1914. Vol. 4. № 196–197. P. 173; *Idem. Gedichte // Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste*. 1913–14. Vol. 4. № 188–189. P. 140; *Idem. L'Offrande lyrique Gitanjali / trad. par. A. Gide*. Delhi, 2013.

⁸⁰ См. статьи Р. Тагора об искусстве и его графические альбомы, изданные в начале 1950-х годов, «Читралипи»: *Tagore R. The Meaning of Art*. ND., 1983; *Idem. The Religion of Man*. NY., 1931; *Idem. Towards Universal Man*. Bombay, 1961; *Idem. Chitralipi*. Vol. 1. Calcutta, 1951; *Idem. 1951b — Tagore R. Chitralipi*. Vol. 2. Santiniketan, 1951.

⁸¹ *Де Б. Рабиндранат Тагор-художник // Рабиндранат Тагор. Сб. статей*. М., 1961. С. 308–315.

⁸² *Gangoly O. C. Pictorial Art of Tagore // The Calcutta Municipal Gazette. Rabindranath Tagore. Birth Centenary Volume: 1861–1961*. P. 45–47.

⁸³ *Sen A. Rabindranath and Art // The Calcutta Municipal Gazette. Rabindranath Tagore. Birth Centenary Volume: 1861–1961*. P. 92.

⁸⁴ *Swaminathan J. The Tagores' Exhibition // Lalit Kalā Contemporary* № 40. P. 40.

⁸⁵ *Шептунова И.И. Проблемы традиции и новаторства в становлении современного искусства Индии: (Живопись Бенгальского Возрождения): дис. ... канд. иск. М., 1976.*

⁸⁶ *Потабенко С.И. Искусство независимой Индии*. М., 2003.

индийском изобразительном искусстве XX века — искусство народное, племенное, а также храмовое, и различные «новаторские» направления (реалистические, импрессионистические, абстракционистские и т. п.). При этом «традиция» понималась как нечто исконное, а «новаторство» — как западное влияние. В российском контексте многие течения индийского искусства XX века до сих пор воспринимаются в лучшем случае как своеобразная имитация западного и негласно считаются вторичными относительно исторического и послевоенного авангарда (неоавангарда) и новейших европейских течений. Такое представление неизбежно упрощает всю сложность путей становления этого искусства, маскирует истинную его проблематику. Настоящая работа пересматривает эту двоичную схему. Показано, что некоторые «традиции» изобретались одновременно с «новыми» направлениями. Так произошло, например, в случае творческого взаимовлияния индийского художника Джагдиша Свамнатхана и художника-адиваси Джангарха Сингха Шьма, который основал и разработал новый стиль искусства гондов, до него не существовавший.

В англоязычной исследовательской литературе несколько реже, чем *modern art*, фигурирует понятие *avant-garde*. Оно порой нуждается в дополнительном определении, выдавая опосредованность его применения (например, *периферийный авангард* у искусствоведа Партхи Миттера⁸⁷), или появляется в работах относительно недавнего времени, пересматривающих историю индийского искусства XX века ввиду более глубокого анализа взаимодействия индийцев с европейскими авангардистами. В коллективном исследовании «Баухаус в Калькутте» Рабиндранат Тагор, например, рассматривается как авангардист⁸⁸.

Индийские художественные течения 1940–1970-х годов, анализируемые в диссертации, принимают авангардные черты (ранний радикализм бомбейской Прогрессивной группы и утопические жизнестроительные проекты-поселения художников: Рупанкар в Бхопале⁸⁹ и Чоламандал близ Мадраса и др.), хотя в контексте русскоязычных искусствоведческих исследований термин *авангард* чаще связывают с определенным этапом развития *европейского* искусства (временем довоенного, т. е. т. н. *исторического авангарда*, 1910–1930-е годы), и в этом случае он часто понимается как обобщающий для некоторой суммы художественных течений⁹⁰.

⁸⁷ Mitter P. Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery // The Art Bulletin. 2008. Vol. 90. № 4. P. 531–548.

⁸⁸ Bittner R., Rhomberg K. (Eds.) The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes. Bonn, 2013.

⁸⁹ См. например, нашу статью: K. Korchagin, E. Kuzina. Between Poetry and the Visual Avant-Garde: Intermediality and Structuralism in Octavio Paz's and Jagdish Swaminathan's Oeuvres // Along the Itineraries of Contemporary Latin American Poetry. 2023. P. 67–81.

⁹⁰ О терминологическом аспекте модернизма и авангарда см. статьи Е. Лазаревой, М.Н. Липовецкого, труды Б. Гройса: Липовецкий М.Н. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. 2008. №20. С.24–31; Лазарева Е. Второй авангард: к вопросу о терминологии // И после авангарда — авангард. Сб. статей. Белград, 2017. С. 91–104Ж; Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом. Статьи. М., 1993; Foster H. What's Neo about the Neo-Avant-Garde? // October. Vol. 70. The Duchamp Effect Autumn, 1994. P. 5–32.

В настоящей работе предпочтение отдано понятию *современный*, которое происходит из варианта перевода слова *modern*. Этот термин (*современный* художник, *современное* искусство) более нейтральный, он позволяет отойти от контекста исследований советского времени, закрепивших определенные коннотации термина *модернизм*, что в случае индийского искусства породило стереотипное представление о нем как о подражании западным течениям. В то же время в этой работе проблема авангардности этих течений, утопичности и политической ангажированности предложенных художниками программ, изложенных в манифестах, и связанных с ними проектов, не акцентирована, она лишь намечена и оставлена для дальнейшей разработки темы. Понятие *современного* позволяет до определенной степени реконструировать контекст, в котором находились индийские художники, и создаваемое ими искусство для них было именно таким (это объясняет частые сбои в используемой ими терминологии, *modern*, *avant-garde* и *contemporary* в их текстах часто взаимозаменяемы при описании творчества современников, ближайших коллег). Таким образом, в диссертации предпринята попытка точнее выразить характер их творчества и воссоздать картину того, как формировались различные течения рассмотренного периода, ставшие ключевыми для целой эпохи индийского искусства.

В работе демонстрируется стремление к отказу от взгляда на индийское искусство как на маргинальное и периферийное относительно европейской культуры. Оно не было изолировано, складывалось в интеллектуальном контексте общем как для европейского, так и для индийского искусства и передовой гуманитарной науки, пересматривавшей проблему центра и периферии, а также существовавшие иерархии знания. Начиная с контактов бенгальских художников с Баухаусом, кончая позднейшими связями делийских художников с сюрреалистами, представителями американского и европейского авангарда, индийское искусство разрабатывало собственную уникальную программу, поэтому скорее уместно размышлять о взаимовлиянии индийского и западного искусства XX века⁹¹.

Методы исследования

В настоящем исследовании применен формально-стилистический метод, позволивший анализировать формальные характеристики произведений искусства и выявить особенности как индивидуального художественного языка, так и в сопоставительном изучении исследовать язык того или иного движения. С помощью иконографического анализа найдена взаимосвязь образов, созданных современными художниками, с образами традиционного искусства.

⁹¹ См. мою статью: *Л. Кузина. Звуки Кейджа, призраки Маля. История авангарда глазами индолога* // Нож. 2023. URL: <https://knife.media/indologist-avantgarde/> (дата обращения: 08.02.2024).

С помощью структурного анализа были выявлены компоненты как живописного, так и литературного языка художников, а также установлено принципиальное сходство композиций изобразительного искусства и поэзии. Так, удалось связать произведения с интеллектуальным контекстом их появления и прочесть «скрытый» (от представителя иной культуры) смысл произведений.

В этом отношении оказался актуальным и герменевтический метод, обращение к нему обусловлено спецификой понятийного аппарата, применяемого художниками в их письме с отсылками к индийской философии.

Типологический метод позволил систематизировать основные компоненты творческих методов художников и обобщить полученные результаты, выявить тенденции, или векторы, индийского искусства указанного периода.

Все живописные работы *интерпретируются* в соответствии с данными источников, составляющих корпус текстов индийского искусства XX века.

Творчество художников анализируется с помощью разработок постколониальной (Х. Баба, Г.Ч. Спивак) и структуралистской теории (Р. Барт, К. Леви-Строс), психоанализа (З. Фрейд), а также с позиций современной фольклористики и исследований мифологии XX века (Е.М. Мелетинский).

Положения, выносимые на защиту

1. Ключевые течения в индийском современном искусстве формируются в 1940–1970-е годы в Бомбее, Нью-Дели и Мадрасе и связаны с деятельностью представителей Прогрессивной группы художников, Мадрасского художественного движения, «Группы 1890». Эти движения находятся в едином русле эстетических идей и принципов, поэтому можно говорить о едином процессе и его региональных вариантах.

2. Рассмотренные течения, сформировавшиеся в период, связанный с освобождением Индии от колониального управления, сделали Бомбей, Нью-Дели и Мадрас столицами современной культуры регионов, положили начало «традиции» современного искусства в них, послужили отправной точкой для создания различных музеев и центров современного искусства, биеннале и ярмарок.

3. Основными компонентами художественного метода представителей ключевых течений являются интермедальность (взаимодействие поэзии и живописи), индихенизм, мистицизм и экспрессионизм. Эти компоненты наполняют творчество художников и определяют их кураторскую деятельность.

4. Р. Тагора следует считать главным ориентиром в искусстве для новых художников и предтечей рассматриваемых течений. Хорошо известно, что одним из основных факторов объединения живописцев рассмотренных движений был отказ от следования заветам бенгальской школы. Несмотря на это, истоки интеллектуального контекста течений 1940–1970-х годов восходят к культуре Калькутты первой трети XX века, внутри которой сформировалось альтернативное движение во главе с Р. Тагором. Поэтому своим отказом от эстетических принципов бенгальской школы они продолжили линию первого ее антагониста — Р. Тагора, унаследовав при этом и его идеи, и компоненты художественного метода.

5. Одной из центральных идей для представителей художественных течений 1940–1970-х годов была идея преодоления автономности искусства (как бенгальской школы, так и академического и салонного искусства) и нивелирования границы между искусством и жизнью, что реализовывалось с опорой на индийскую философию, теоретически обосновывающую роль искусства как духовной и жизнестроительной практики.

6. В некоторых случаях зародившиеся в Индии течения повлияли и на пути развития современного западного искусства, что требует расширения границ исследования и устоявшейся терминологии.

7. Пересмотрено употребление устоявшегося в русскоязычном искусствознании перевода термина *Indian Modern Art* в качестве синонима «модернизма», обосновано его употребление в более широком контексте — как *современного индийского искусства*.

Теоретическая значимость диссертации заключается в системном анализе художественного процесса указанного периода, а также в разработке понятийного аппарата для его описания.

Предложенная концепция работы, размечающая ключевые векторы индийского искусства, позволяет осуществить дальнейшее изучение течений индийского искусства, рассмотренных в настоящем исследовании, в частности, поздних этапов его развития (кон. XX — XXI вв.).

Настоящую работу можно использовать при разработке курсов по истории мирового искусства XX века, в которых индийское искусство остается наименее освещаемым, по истории индийской культуры XX века, при составлении энциклопедических и справочных изданий по искусству Индии и мировому искусству XX века, описаний предметов музейного хранения, и в этом ее **практическая значимость**.

Апробация идей, положенных в основу исследования

Работа выносилась на обсуждение на заседаниях Сектора искусства стран Азии и Африки Отдела изучения региональных культур Государственного института искусствознания (ГИИ). Терминологический аспект обсуждался на заседании сектора искусства Нового и Новейшего времени (ГИИ, 10.10.2022). Был сделан ряд докладов по теме исследования на конференциях «Рериховские чтения» (Институт Востоковедения РАН: 2022, 2021, 2020, 2018, 2016), «Зографские чтения» (МАЭ «Кунсткамера»: 2021, 2020), «Современное искусство Востока» (ГИИ 2019; РАХ 2017; ММОМА 2015), «Дубяньские чтения» (НИУ ВШЭ 2023; РУДН 2021), «Poetry Today in Europe and Latin America — Parallels, Interactions, Translations» (Институт языкознания РАН 2019), «Философская и эстетическая мысль стран Востока: основные концепции и проблемы интерпретации» (РГГУ 2019; МГУ 2017; МГУ 2016), «Восточный бестиарий. Гибридные существа в искусстве Азии и Африки» (ГИИ 2019), на X научной сессии «Восточное искусство в отечественной науке» (ГИИ 2020). Отдельные фрагменты работы я представляла в форме докладов на заседаниях научного семинара «Искусство Индии. Актуальные проблемы изучения» (ГИИ 2015–2018). В рамках семинара «Санскрит и индийская культура» (МГУ 2016–2018) обсуждалась проблематика философских понятий индийской традиции и работа с текстами санскритской литературы. По мотивам исследования были проведены лекции и семинарские занятия для студентов бакалавриата ОП «История искусств» НИУ ВШЭ в рамках курса «Искусство Азии с XVII века до современности» в 2022 и 2023 годах и магистрантов кафедры Теории и истории декоративно-прикладного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова в 2023 году, также прочитана лекция на 2-м Фестивале языков Индии («Наукоград» 2021). Отдельные теоретические разработки отражены в статьях, в т. ч. в соавторстве с к. филол. н. К.М. Корчагиным.

Структура исследования определяется целью и задачами. Работа представлена в двух томах. В первом — введение и четыре главы, посвященные ключевым течениям индийского искусства 1940–1970-х годов и их предыстории. Выводы излагаются в заключении, затем следует библиография. Во втором — приложения, состоящие из раздела о понятиях индийской философии, интерпретированных в контексте индийского искусства XX века, переводов нескольких художественных текстов (поэзии и прозы) и альбома иллюстраций.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** намечаются реперные точки исследования, обозревается концептуальная взаимосвязь между этапами развития индийского искусства XX века.

В первое тридцатилетие XX века (в период расцвета бенгальской школы) Э. Хейвелом, А. Кумарасвами, С. Крамриш, А. Авалоном, А. Тагором, Р. Тагором, Н. Бошу были исследованы памятники старого индийского искусства, переосмыслена его теория, переведен важнейший санскритский трактат по живописи («Читрасутра»), уделено внимание различным местным «живым» художественным традициям — то есть подготовлена интеллектуальная база для дальнейшего развития современного искусства. При этом, бенгальская школа искала собственную теоретическую основу в традиционных индийских текстах, не порывая с характерным и для западной академической живописи миметическим принципом.

К середине 1920-х, во многом благодаря проникновению идей абстракционизма (выставка Баухауса в Калькутте в 1922 году), а также благодаря медиации Р. Тагора между европейским авангардом (сюрреализмом, экспрессионизмом) и индийскими художниками, начинает возникать интерес к эстетике различных мистических течений Индии (баулам, индийскому суфизму, тантризму). Самого Тагора занимал поиск образа, отражающего идею божественного света, единства и тождества.

Младшее поколение художников, сформировавших собственные движения в 1940–1950-е годы, воспользовалось достижением Тагора и пересмотрело свое отношение к наследию бенгальской школы, заявив о формальном разрыве с предложенной ей эстетикой. Новые художники отказывались от попыток создать школу и возродить ушедшие живописные традиции. В фокусе их внимания оказывается, во-первых, намеченное Р. Тагором мистическое качество образа, во-вторых, его экспрессия, в-третьих, пограничное существование образа между поэзией и визуальным искусством, в-четвертых, художников заинтересовали традиции автохтонных индийских племенных культур. Все эти компоненты проявляются в искусстве 1960-е годы, из них складываются индивидуальные методы и шире — векторы целых течений в индийском искусстве.

Во второй, третьей и четвертой главах исследования проанализированы компоненты творчества центральных фигур трех ключевых движений индийского искусства XX века: бомбейской Прогрессивной группы, Мадрасского движения и делийской «Группы 1890». Отдельное внимание уделяется сложению неотантрического течения.

Глава I. Истоки художественных течений 1940-х–1970-х. Творчество Рабиндраната Тагора

Внимание первой главы сосредоточено на предыстории и анализе позднего творчества Рабиндраната Тагора (1925 – нач. 1940-х годов), которое стало не только источником вдохновения, но и связующим звеном между поколениями художников до и после раздела Индии. В начале (1.1) рассматривается культура 1900–1930-х годов. Очерчивается круг эстетических идей ближайших соратников Тагора, особенно Эрнеста Хейвела, Уильяма Ротенштейна, Стеллы Крамриш — все они были медиаторами, посредниками, между индийскими художниками и европейской современной культурой, в частности — авангардным искусством. Они также были первопроходцами-теоретиками индийского искусства, размышляя о нем в контексте полемики идеалистической и романтической ветвей немецкой философии нач. XIX века. Хотя тексты Крамриш и Хейвела обнаруживают структуру гегелевского рассуждения, они будто полемизируют с немецким философом. Именно Г.В.Ф. Гегель наиболее полно сформулировал мнение о художественной несостоятельности индийской культуры, об отсутствии в ней философии, истории и высокого искусства, что надолго задержало развитие европейской науки об искусстве Индии. Аргументом против такого взгляда стало представление об особой *духовности* индийской культуры, синтезирующей философию, искусство и религию.

Раздел 1.1.1 посвящен британскому художнику и колониальному администратору Эрнесту Хейвелу. Он радикально пересмотрел способы преподавания в мадрасской и калькуттской школах искусств, а также начал развивать новую эстетическую теорию. Хэйвел сформулировал одну из концепций, полемизирующих с европоцентричным Западом, — *идеала индийского искусства*. В дальнейшем ее будут использовать как художники для описания собственного искусства, так и критики (например, Джозеф Джеймс в текстах о Мадрасском движении).

Раздел 1.1.2 рассматривает историю формирования в 1910-е годы Общества Индии — лондонского кружка, основанного с целью просветительской работы и противостояния распространенному в Европе представлению об отсутствии индийского изящного искусства. Общество было полем диалога культур, публиковались статьи и о современном искусстве. Особая роль в этом была у британского художника Уильяма Ротенштейна, именно он содействовал Р. Тагору в издании его нобелевского произведения «Гитанджали: жертвенные песнопения» 1913 г., а также, очевидно, познакомил его с Ф. Гойей, что окажется судьбоносным как для творчества самого Тагора, так и для индийского искусства в целом.

В разделе **1.1.3** рассматривается роль Стеллы Крамриш в проекте нового индийского искусства. Она была куратором выставочного проекта Баухауса в Калькутте (1922 г.) и писала о современном бенгальском искусстве, а также читала лекции для индийцев о различных авангардных направлениях. В этом разделе намечены ее основные идеи, отражение которых заметно и в манифестах и художественных текстах 1960-х годов, как то: мысль об отсутствии прогресса в искусстве, о ключевой роли интуиции в творческом акте, о целостности индийского искусства, о «Творящем Духе». Осмысливается взаимосвязь этих идей с венской школой искусствознания. В исследовании индийского искусства Крамриш применяет методы, разработанные венскими искусствоведами на материале европейского искусства. Одновременно с этим она утверждает значимость современного искусства, которое, согласно ее мысли, не уступает искусству прошлого.

Раздел **1.1.4** касается истории художественного института Кала бхаван, открытого в 1919 году в университете Вишва бхарати в Шантиникетане Р. Тагором. Институт стал центром нового движения, в рамках которого художники впервые в истории индийского искусства XX века отказались от принципов, выработанных бенгальской школой (после 1940-х годов протест против элитарности бенгальского искусства даст ростки новых движений). В Кала бхаван воплотились демократические идеи Р. Тагора и художника Н. Бошу о художественной институции как о пространстве творческой свободы, где любительское и профессиональное не спорят друг с другом, скульптура и муралы стремятся обжить общественные пространства, традиционное ремесло и изящное искусство породнились, развивается жизнестроительный потенциал искусства, а также понимание того, как соединяется *современная культура* с индийскими традициями. Рассматриваются культурные контакты университета с Западом.

Р. Тагору суждено самому стать художником, чтобы реализовать свои творческие идеи и совершить прорыв в индийском искусстве. Поэтому вторая часть главы (**1.2**) — это анализ его метода, воплощенного, прежде всего, в работах 1925–1930-х годов. Именно в его творчестве впервые намечены тенденции, развитые художниками в 1940–1970-х годах.

В разделе **1.2.1** рассматривается поэтический компонент изобразительного творчества Р. Тагора, иными словами, его графика интерпретируется посредством его поэтических образов, а также утверждается, что изобразительный язык оказался для Тагора органически соединенным с поэзией. В альбоме «Пураби» (1924) выявляются художественные «цитаты» из творчества его европейских современников-авангардистов. Обращение к авангарду во многом определило абстрактность тагоровского образа, это было новым для индийского искусства того времени, и автоматическую технику рисунка (его знаменитые *doodles* ‘каракули’), что, в свою очередь, было связано с концепцией ритма, особенно важной для поэта. Исследуется

взаимосвязь тагоровских рисунков с каллиграфической традицией, суфийской поэзией и распространенной в Бенгалии персидской литературой в целом, а также с идеями философа Раммохана Рая. Намечается параллель между тем, как Тагор следует за принципами арабской каллиграфии, когда буквы воспринимаются как своего рода порталы для божественного, и *нуминозным* (*нумен* 'явленное сакральное') восприятием знака в художественном движении неотантризма 1960-х годов.

Раздел **1.2.2** в деталях осмысляет *индихенистские* мотивы в творчестве Тагора, его обращение к племенному искусству Латинской Америки. Увлечение индейским искусством, с одной стороны, помещает художника в интеллектуальный контекст современной ему европейской живописи (сюрреализм, экспрессионизм), а с другой, обнаруживает особый, невозможный для европейца взгляд, ищущий соответствия между линейными формами индийского традиционного искусства и индейскими мотивами. Этот сюжет будут развивать индийские художники в 1970-е годы, отыскивая живых племенных мастеров в самой Индии, сотрудничая с ними и заимствуя их образно-стилистическую систему.

В следующем разделе (**1.2.3**) рассматривается специфическая манера Тагора в его поздней серии, где он работает с контрастом темного фона и светлых пятен лиц и фигур. Исследуется экспрессионистский компонент его метода, переплавляющий черты различных источников образности: декоративного народного искусства, племенного американского или авангардного искусства Европы. Одним из источников такой манеры были офорты и *Pinturas Negras* Франсиско Гойи, заново открытого и популярного в среде сюрреалистов и экспрессионистов. Рассматривается рецепция Р. Тагором творчества Ф. Гойи, открывшая для индийских художников испанского живописца, анализируются точки сближения метода Тагора со стилистикой Гойи (театральность, идея о противопоставлении темноты и света, экспрессия сюжета и художественного материала).

В последнем разделе этой главы (**1.2.4**) анализируется один из самых выразительных мотивов творчества Тагора — мистические образы светящихся фигур-ламп. Напоминающие одновременно и индейские вазы в форме голов, и неких фантастических существ — драконов, или танцующих дервишей, пластически все они подчиняются идее изображения движения и свечения пламени. Иногда эти фигуры напоминают форму масляных ламп, широко распространенных в Индии, и используемых в ритуале различных мистических традиций. Работы анализируются в контексте поэтического наследия Тагора, где часто встречается мотив светильника и пламени как связующего между человеком и божественным. Прослеживается укорененность идеи мистического света в мусульманской традиции, в частности у персидского поэта-суфия Хафиза.

Глава II. Фрэнсис Суза и бомбейская художественная сцена

Вторая глава посвящена анализу наиболее раннего из ключевых течений 1940–1970-х годов, развивающих и расширяющих круг идей Р. Тагора. Рассматривается бомбейское движение, сложившееся в контексте Школы искусств им. Джамшиджи Джиджибхоя (сокращенно: *Джей Джей*) и салона, организованного европейскими эмигрантами (художниками и коллекционерами) в мультикультурной атмосфере Бомбея. Бомбейское движение оказалось в большей степени нацеленным на утверждение индийского современного искусства в международном контексте, некоторые художники движения эмигрировали и успешно построили карьеру на Западе. В деталях анализируется творчество одного из них — идейного лидера Прогрессивной группы художников — Фрэнсиса Ньютона Сузы. Анализ живописи и прозы Сузы выявляет мотивы, восходящие к Тагору.

В разделе **2.1** освещается интеллектуальный контекст бомбейского движения, в первую очередь размечается смена установок в школе *Джей Джей*, связанная со сменой руководства (**2.1.1**). Далее речь идет о более узком круге упомянутого салона, организованным эмигрантами — художниками Р. фон Лейденом, В. Лангхаммером и его женой, а также коллекционером Э. Шлезингером (**2.1.2**). Они регулярно встречались, чтобы обсуждать цель и задачи современного искусства. Так, укрепилась мысль о необходимости создания нового движения. Формирование и основные принципы Прогрессивной группы художников описываются в разделе **2.1.3**.

В разделе **2.2** творчество лидера движения Ф. Н. Сузы анализируется в свете интеллектуальной истории бомбейского движения, подчеркиваются различия в образной и иконографической схемах в его индийский, ранний, и зрелый, эмигрантский, западный, периоды. Анализируется художественный метод и его концептуальная динамика — переход от социальной тематики работ 1940-х годов, в целом характерной для индийского искусства этого периода, к магистральной теме зрелого творчества — репрезентации экзистенциального переживания в антигуманной цивилизации. Внимание главы сосредоточено на художественных принципах, так как компоненты выработанного Сузой метода с наибольшей полнотой раскрывают взаимосвязь с мотивами Р. Тагора: это мифологизация, авторефлексия посредством фрейдистской оптики и мистицизм, включающий поэтический компонент, как возможность достижения гармонии и единения с миром — подробному анализу этих компонентов и посвящен раздел **2.2.1**.

В разделе **2.2.2** метод Сузы рассматривается сквозь призму постколониальной теории: к его творчеству применяются такие понятия как *переписывание*, *гибридизация*, осмысливается образ *другого* в его работах. В его живописи проявляется самоэкзотизация, художник

рефлексирует по поводу собственной *инаковости* по отношению к европоцентричной культуре.

Следующий раздел **2.2.3** посвящен изучению текстов художника, в особенности его автобиографической прозы *Nirvana of a Maggot* (1953), или «Нирваны личинки» — ее перевод с английского приведен в приложениях. В этом тексте появляется понятие *неслышимого*, с помощью которого художник описывает творческий акт. *Неслышимое* связано одновременно с поэтической концепцией и мистической, тантрической. Образ личинки, поэтизированной Сузой, при этом связан с одной из ключевых тем его творчества — темой затерянности человека в огромном мире и, одновременно, доступностью для него опыта сакрального, связывающего с надындивидуальным. Автореферентность художественных и литературных произведений Сузы, а также отсылка к музыке и поэзии, к концепции ритма, наследует тагоровскому творчеству с его экспрессией и мистицизмом. Оба они сравнивают собственную художественную практику с принципом, организующим вселенную, и ощущают себя ретрансляторами космического закона. Это помещает их в контекст индийской философской традиции, объединенной концепцией телесности, построенной на микро-макро-космических соответствиях, и обнажает концептуальную преемственность между ними.

В конце главы обозначен подход к рассмотрению минималистской серии «Черных картин» Ф.Н. Сузы, в которой наиболее полно прослеживается взаимосвязь с поздним творчеством Ф. Гойи и Р. Тагором.

Глава III. К.Ч.Ш. Паникар и Мадрасское художественное движение

В главе рассматривается в некотором смысле антагонистичное свободолобивому, мультикультурному Бомбею художественное течение Мадраса, развивавшееся вокруг старейшего в Индии Государственного художественного колледжа и крепче связанное с бенгальским контекстом. В отличие от бомбейцев, южные художники нацелились на организацию «коренной» платформы современного искусства и создали нечто подобное Кала бхаван — «деревню» Чоламандал, в рамках которой они стремились вовлекать всяческие ремесленные традиции в свою практику. При этом, если в контексте бенгальского искусства разрыв со школой и ее принципами был осуществлен Р. Тагором, то в мадрасском контексте нечто похожее сделал К.Ч.Ш. Паникар, когда сменил на посту директора колледжа ученика А. Тагора — Д.П. Роя Чоудхури.

Раздел **3.1** посвящен интеллектуальному контексту мадрасского течения. Мадрас был одновременно городом, где открылась первая индийская художественная школа (сер. XIX

века), и центром притяжения сил новых религиозно-духовных движений, например, Теософского общества и ашрама Шри Ауробиндо и Матери (Мирра Альфасса).

Сопоставляя воспоминания живописцев движения о периоде правления в упомянутом колледже изящных искусств директора Д.П.Р. Чоудхури и сменившего его Паникара в разделе **3.1.1**, можно сделать вывод о том, что Паникар стал новым культурным героем. В своих воспоминаниях мадрасские художники рисуют его как реформатора и «спасителя» институции, почти «погибающей» при Чоудхури: в программе Паникар стал соединять народное искусство с современным, что напоминает об устремлениях Н. Бошу в Кала бхаван. В разделе **3.1.2** рассматриваются идеи, определившие творчество участников Мадрасского движения, в т.ч. концепция *идеала индийского искусства*, сформулированная Э. Хейвелом, непосредственно связанным с историей колледжа, где он работал с 1884 года.

Большой интерес представляет жизнестроительный проект Паникара — «деревня художников» Чоламандал (**3.1.3**), отстроенная на средства, вырученные с продажи росписей по ткани, выполненных согласно идее Паникара с этой целью.

Раздел **3.2** посвящен творчеству Паникара и ключевым компонентам его метода, наиболее полно раскрывшегося в его поздней серии «Слова и символы»: главным образом, текстовому / поэтическому, и мистическому. Художник изобретает собственные алфавиты на основе существующих (тамильского, малаялам, арабского, латинского и деванагари). Располагая фрагменты таких нечитаемых текстов на холсте согласно декоративному принципу, Паникар выводит их из первоначального контекста, сбивает настройки и предлагает зрителю новый регистр его восприятия. Текст теперь выступает в качестве художественного образа (**3.2.1**).

В разделе **3.2.2** сопоставляется творчество Паникара и Р. Тагора, доказывається, что интермедиаальный, визуально-поэтический метод Тагора был ключевым источником текстового компонента Паникара.

В разделе **3.2.3** описывается стадияльный принцип построения композиций, выражающий идею слоистого устройства сакральных символов тантрической традиции — *янтр* и *мандал*. Такая организация картины обнажает стадии работы художника, указывая на ритуальность образа. Стадияльность понимается как мистический компонент его творчества — в тантрических текстах, устроенному *мандалически*, или по принципу *мандалы*, последовательно разворачивается визуальный образ божества. Далее в **3.2.4** произведения художника анализируются в оптике, предложенной французским теоретиком Р. Бартом в работах его структуралистского периода, особенно в «Мифологиях». Подобно тому как Барт расшифровывал и описывал знаки французской визуальной культуры, Паникар дешифрует индийскую культуру, изображая традиционные символы в современном живописном

произведении, анализируя их и пересобирая их в новые множества. Хотя он и не критикует ее устройство, в отличие от французского теоретика, предлагая лишь созерцание ее визуального компонента. Соединяя в случайном порядке графические элементы различных систем, Паникар будто предвосхищает алгоритмы искусственного интеллекта и отказывается от субъективного прочтения — он показывает поток языков и образов, проходящих через сознание.

В разделе 3.2.5 проводится сопоставление живописи Паникара и немецкого художника П. Клее. Работы Клее «По краям» и «Легенда Нила», где присутствуют знаки различных алфавитов, сравниваются с работами Паникара. Индиец изучает творчество немца и перенимает принцип наложения знаков на цветовой паттерн, изобретая собственную квазиписьменность.

Глава IV. Творчество Джагдиша Сваминатхана и искусство Северной и Центральной Индии

В последней главе рассматриваются траектории современного искусства Северной и Центральной Индии. Это, во-первых, тенденция к индихенизму, то есть интерес к племенному искусству (гондов, раджваров, варли), и во-вторых, зарождение неотантрического движения в начале 1960-х годов. В обоих случаях выдающуюся роль сыграл Джагдиш Сваминатхан, идеолог группы «Группы 1890», создатель журнала *Contra*, куратор, открывший значительных художников-адиваси. Анализируются его творчество и кураторская концепция резиденции «городского и племенного искусства» Рупанкар, основанной им в городе Бхопал. Рассматривается интеллектуальный контекст делийского искусства и формирование концепции Сваминатхана. В этой связи, особое внимание уделяется его взаимодействию с мексиканским поэтом Октавио Пасом, в мысли и творчестве которого очевидно лежит источник антропологического подхода к кураторству. В их коллаборации, возникшей в контексте неотантрического движения, актуализируется тема интермедиальности, взаимовлияния поэзии и живописи: творчество Сваминатхана и Паса анализируется в работе одновременно, осмысливается то, как они дополняли друг друга.

Раздел 4.1 обрисовывает основные интеллектуальные тенденции в Нью-Дели в 1940–1950-х годах и описывает то, как опыт политического активизма и приверженность марксистской теории повлияли на раннее творчество Сваминатхана, а также подкрепили идеи о необходимости преодоления кастового неравенства, которые нашли воплощение в концепции резиденции Рупанкар в более поздний период.

Далее намечаются истоки *индихенистской* тенденции в современном искусстве, рассматривается его теоретическая база, основанная на рецепции и ретрансляции структуралистской мысли К. Леви-Строса О. Пасом, находившимся в Индии и общавшемся с индийскими художниками (4.1.1). Разбираются основные положения структуралистской теории в изложении Паса. В этом усматриваются идеи кураторской концепции резиденции городского и племенного искусства Рупанкар в Бхопале. Концепция Дж. Свамнатхана стала итогом усвоения Свамнатханом структуралистского подхода, с одной стороны, а с другой, сформировавшегося ранее стремления к социальной пересборке индийского общества.

Следующий раздел (4.1.2) посвящен рассмотрению того, как именно воплотились эти идеи в Рупанкаре. В Рупанкаре эстетические задачи объединились с социальными, деревенское население оказалось вовлеченным в городскую среду, а племенное искусство — в механизмы современного арт-рынка. В разделе рассматривается замысел музея/резиденции как тотальной инсталляции, его архитектурный план как выражение главной идеи проекта — равенства между внекастовыми племенными художниками и городскими современными художниками. Проанализированы тексты Свамнатхана, рассматривается его исследовательская деятельность, связанная с поиском и интерпретацией народного и племенного искусства. Среди основных идей Свамнатхана стоит указать в первую очередь идею об отсутствии прогресса в искусстве.

Далее, в разделе 4.1.3 освещается история *неотантризма*, включающая в себя историю исследований тантрической литературы и рецепцию тантрических идей художниками, что сформировало определенную, *неотантрическую* тенденцию в практике делийского искусства 1960-х годов. Важную роль в становлении неотантризма сыграла интерпретация О. Пасом структуралистской мысли Клода Леви-Строса — произошла конвергенция структурализма и тантризма. Это оказало существенное влияние на дальнейшую деятельность Свамнатхана как куратора, художника и теоретика.

Вторая часть (4.2) этой главы посвящена творчеству Дж. Свамнатхана в контексте очерченных в предыдущем разделе методологий, течений и тенденций. Сначала рассматривается манифест, написанный им для «Группы 1890» (4.2.1), уже тогда были сформулированы основные принципы движения: произведение искусства должно проживаться как опыт, а образ развивается по собственной воле. Живописная серия «Цветометрия пространства» (1966), с которой начинается увлечение Свамнатхана тантрической символикой, экспериментирует с каноническими изображениями *янтр*, редуцирует декоративность геометрических фигур, акцентируя внимание на цветовые качества живописи (4.2.2). Цвет для Свамнатхана сам по себе символичен и сакрален, в виде той или иной геометрической фигуры, он способен создавать «тотальное пространство».

В следующем разделе (4.2.3) рассматривается то, как структурализм Леви-Строса в свете неотантрического движения преобразуется в творческий метод, который определяет как живопись Дж. Сваминатхана, так и О. Паса. Обсуждается их творческая коллаборация — международный журнал *Contra*, свидетельствующий о параллельных процессах в индийском, американском и европейском искусстве. Анализируется визуальная *неотантрическая* поэма Паса — *Blanco*, превращающая язык структурной антропологии и тантрического буддизма в поэтическое произведение, развивающееся по принципу *мандалы*, подобно композициям Сваминатхана, в которых традиционные геометрические узоры — *мандалы* — разбираются на компоненты и комбинируются в новом порядке. Далее рассматривается стихотворение, посвященное живописи Сваминатхана (4.2.4), прослеживается мотив «вибрации», «волн», передающий впечатление ритмичного движения, играющего символическую роль в ритуале и способствующего погружению в трансное состояние. В интерпретации живописи Сваминатхана Пас отсылает к рецитации *мантр*, к символу змеи — образа психической энергии *кундалини*. Все это заставляет по-новому прочесть творчество Сваминатхана, который стремится передать ту же идею вибрации и движения в своих картинах.

В разделе 4.2.5 комментируются основные понятия, которые использует индийский художник в своих текстах. Это *пурна* (санскр. ‘полный’), понятие, призванное передать идею о пространстве как едином и *непроявленном* (санскр. *авьякта*). Его невозможно познать аналитическими методами, утверждает Сваминатхан. Средствами познания пространства могут быть геометрические цветоформы, такие как треугольник, квадрат и круг, — своего рода «окна» в *непроявленное*. Идея дискретного пространства, которое может быть сконструировано или сломано, противопоставляется идее тотальности индийского искусства, где пространство мыслится как имманентное и сакральное.

В разделе 4.2.6 анализируется поздняя живописная серия Сваминатхана «Дешифрованный текст», заимствующая приемы раджварских мастериц, а также искусства варли и гондов. Описываются технические особенности племенного искусства.

В *заключении* представлены результаты исследования:

1. Течения индийского искусства, зародившиеся в 1940–1970-х годах, хотя и разрывают связи с бенгальской школой, концептуально остаются укорененными в интеллектуальном контексте первой трети XX века. Ключевой оказывается концепция *идеала индийского искусства*, сформулированная Хейвелом и развитая Крамриш и Кумарасвами в их трудах, апеллирующих к священным текстам. Художники младших поколений цитируют их и приходят к идее о том, что творчество — лишь средство постижения природы всеобъемлющего божественного сознания. Искусство становится для них духовной

практикой. При этом, произведение призвано отражать идею целостности, восприятия мира в его тотальности как принципиальной взаимосвязанности всех слоев мира.

2. Именно Рабиндранат Тагор являлся предтечей нового индийского искусства. Компоненты его метода в различных сочетаниях проявились в творчестве представителей рассмотренных движений. Тагор показал, как свободно и гибридно можно соединить разнородные элементы и подчинить их созданию нового образа. В его работах нашла визуальное отражение жизнотворческая идея, стремление к достижению единства различных видов искусства (поэзии, живописи и музыки), к стиранию границы между искусством и жизнью. Сам Тагор начал живописную практику в рамках института искусства (Кала бхаван). В то же время, Тагор впервые обратился к племенному искусству. Искусство в таких культурах отражает мифологическое мышление и неотделимо от повседневности. Тагор указал и на мистические течения индийской культуры, часто связанные с внекастовым сообществом (у Тагора это были баулы и суфии, а у новых художников — тантрики). Тагор также выразил экспрессионистскую мотивацию искусства, обращенного к индивидуальному, эмоциональному, чувственному или религиозному опыту.
3. Вслед за Р. Тагором, новые художники часто сочетают свою практику изобразительного искусства с литературным творчеством. Они вводят текстовый элемент в картины, создавая композиции подобные *янтрам*, имеющим звуковой аналог (*мантры*), или они пишут прозу, стихи, эссе и манифесты, где излагают свой творческий замысел.
4. В результате изучения характерных черт рассмотренных течений бомбейского, мадрасского и дельийского искусства я выделила три основных вектора развития индийского искусства указанного периода: *экспрессионизм*, *мистицизм*, *индихенизм*. Эти векторы определяют соотношение компонентов метода каждого рассмотренного художника. При этом, все они тесно связаны с ведущими интеллектуальными школами эпохи: *экспрессионизм* подпитывается фрейдистской психоаналитической теорией, *индихенизм* — структурной антропологией, а *мистицизм* — исследованиями тантрической традиции.
5. В итоге рассмотрения устройства новых индийских резиденций (резиденции городского и племенного искусства Рупанкар в Бхопале и «деревни художников» Чоламандал близ Мадраса) стало очевидно, что в основе концепции каждой была идея преодоления границы между искусством и жизнью. Она проявлялась в попытке построения утопического поселения, в рамках которого по-новому осмысливались роль художника и его взаимоотношений с окружающим миром.

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

1. Кузина Е.О. Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924–2002) // *Артикульт*. 2021. – №3 (43). – С. 96–105.

2. Кузина Е.О. Мистическое тело индийского модернизма: Суза, Свамнатхан, Паникар // *Искусствознание*. 2018. – № 2. – С. 162–193.

3. Кузина Е.О. “Цвет и геометрия пространства”: Индийский художник-модернист Джагдиш Свамнатхан и тантризм // *Артикульт*. 2018. – №30 (2). – С. 78–88.

Публикация в журнале, индексируемом в Скопус:

4. Кузина Е.О., Корчагин К.М. Октавио Пас и индийский авангард: об одном эпизоде рецепции работ Клода Леви-Строса в 1960-е годы // *Этнографическое обозрение*. 2020. – № 5. – С. 54–75.

Публикации в прочих изданиях:

5. Korchagin K., Kuzina E. Between Poetry and the Visual Avant-Garde: Intermediality and Structuralism in Octavio Paz’s and Jagdish Swaminathan’s Oeuvres // *Along the Itineraries of Contemporary Latin American Poetry*. 2023. – P. 67–81.

6. Кузина Л. Звуки Кейджа, призраки Маля. История авангарда глазами индолога // *Нож*. 2023. URL: <https://knife.media/indologist-avantgarde/> (дата обращения: 5.03.2024).

7. Кузина Е.О. Суза Фрэнсис Ньютон // *Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал*. 2023. URL: <https://bigenc.ru/c/suza-frensis-n-iuton-36cebe/?v=9281900> (дата обращения: 5.03.2024).

8. Kuzina L. Tantric Corporeality Concept and Indian Modern Artist Jagdish Swaminathan // *Proceedings of the International Conference on the Contemporary Education, Social Sciences and Humanities ICCSSH*. 2018.

9. Кузина Е.О. Понятие «лила» (игра) в индийской философской мысли // *Историко-философский альманах: Выпуск 6 / Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова*. – М.: Издатель Воробьев А. В., 2018. – С. 28–34.

10. Кузина Е.О. Модернизм в индийском искусстве: «Прогрессивная группа художников». 1947–1954. Бомбей // *Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / Ред.-сост. Д. Н. Воробьева*. – М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, 2017. – С. 235–243.