МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
На правах рукопису
УДК 75.03+75.011.2 «378.012+378.013»:7.072.2

ГОРБАЧОВА ВАЛЕРІЯ ВАДИМІВНА

ДИСЕРТАЦІЯ

ЖИВОПИС ІНДІЇ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ДОБИ: ХУДОЖНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ, ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНА СТРУКТУРА

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____В.В. Горбачова

Науковий керівник: Соколюк Людмила Данилівна
Член-кор. НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Горбачова В. В. Живопис Індії постколоніальної доби: художні експерименти, образно-пластична структура. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2023.

В сьогоднішніх умовах воєнного стану в нашій країні через агресію РФ з 24 лютого 2022 року, котра ставить за мету знищити українців як націю разом з українською культурою, особливої актуальності набуває збереження наших наукових здобутків, зокрема і в сходознавстві, включаючи індологію.

Дисертація присвячена дослідженню формування індійської національної живописної школи в умовах звільнення від колоніальної залежності. Становлення орієнталістики і, зокрема, індології в українській культурі розпочалось ще в 1920-х роках, але було перервано в результаті репресій проти українських вчених за сталінських часів у 30-х роках XX століття. Задля усунення прогалин в українському мистецтвознавстві у сфері індології, що склалися на сьогодні, в даній дисертації розглядається один з найменш досліджених періодів в живописі Індії в постколоніальний період.

Метою роботи стало комплексне висвітлення етапів розвитку індійського живопису, що формувався у контексті реакції на колоніальну історію Індії, а також становлення національної школи, притаманних їй художніх експериментів та образно-пластичних концептів. **Об’єкт дослідження** — індійський живопис кінця XIX — XX століття. **Предмет дослідження** — відновлення національної індійської школи живопису в умовах здобуття незалежності, а також художньо-стильові особливості творчості індійських живописців — послідовників напрямку свадеші та представників академічної

школи. **Наукова новизна** полягає в тому, що в результаті проведеного дослідження *вперше* введено до наукового обігу низку творів індійських художників та художниць XX ст.; розкрито стратегії інтерпретацій постколоніального мистецтва Індії та живописні концепції, що побутували та змінювались протягом XX століття; удосконалено розуміння поняття відродження національної індійської школи та напрямку свадеші у живописі; набуло подальшого розвитку розуміння особливостей співіснування академічного мистецтва та розвитку національного відродження з орієнтацією на традиційні види мистецтва; уточнено та доповнено огляд діяльності мистецьких об'єднань Індії після здобуття фактичної незалежності країни, а також вектор розвитку індійського мистецтва др. пол. XX століття.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел та додатків (альбому та списку ілюстрацій, списку публікацій та апробацій результатів дослідження).

В **першому розділі** викладено результати аналізу історіографії фахової літератури, наведено джерельну базу та обґрунтовано методологію дослідження. Аналіз історіографії засвідчив, що у сучасному мистецтвознавстві безпосередньо тема художніх експериментів та образно-стилістичної структури творів індійських художників в рамках постколоніальних процесів порушувалась лише фрагментарно в працях окремих індологів-мистецтвознавців — П. Міттер, Р. Паріму, С. Крамріш. Подібні дослідження не містять цілісного погляду на внутрішні процеси реформації індійського живопису протягом періоду усвідомлення колоніального впливу та шляхів його подолання. Опрацювання архівних матеріалів, колекцій музеїв, галерей дали можливість створити необхідну джерельну базу для виявлення цільності процесу формування сучасного живопису Індії, а також простежити еволюцію художніх практик індійських художників протягом XX століття. Методологічною основою праці

став комплексний підхід з використанням як загальнонаукових, так і спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження.

В **другому розділі** простежено вплив колоніалізму на індійське мистецтво, що відобразився у різних аспектах художнього вираження, виробництва та ідентичності. Розкрито трансформацію системи мистецької освіти у контексті переходу від опіки індійських правителів князівств до патронажу британських посадовців та європейської аудиторії. Естетичні потреби нових можновладців поступово впливали на мистецтво спочатку через комерційну складову, як-от збільшення кореляції замовлень в залежності від жанру, стилю чи техніки, а надалі в неможливості індусам впливати будь-яким чином на навчальну програму. На інституційному рівні колоніальна влада заклала основи того, як індійське суспільство споживало мистецтво та сформувало його сприйняття через сегментацію та оцінку за релігійними ознаками, через вікторіанські етичні моделі інтерпретації та спроби провести паралелі з європейським мистецтвом як в Індії, так і на Заході.

У свою чергу це призвело до посилення розвитку академічного живопису в Індії та формування плеяди так званих митців-джентльменів, які надавали перевагу олійним фарбам, портрету, натюрмортам та натуралістичним замальовкам. Відбувається зміна сприйняття національного мистецтва Індії, а також позиціювання його як наївного та народного у противагу до європейських академічних традицій живопису. Досліджено реакцію культурної спільноти Індії на колоніалізм, що проявлялась в двох варіантах — рефлексії через мистецькі та культурні друковані видання, які стають простором для полеміки усіх сторін, а також створенню радикального руху свадеші та формуванню нової оцінки національного мистецтва для індусів.

Попри труднощі, колоніалізм також викликав культурний опір через мистецтво. Деякі індійські художники використовували свої твори, щоб

висловити незгоду з колоніальним правлінням, соціальною несправедливістю та культурною апропріацією. Мистецтво стало потужним засобом передачі національних настроїв та викликало гордість за корінну спадщину. Виявлено, що різноманітні прояви напрямку свадеші — руху за незалежність, стають важливим підґрунтям для формування антиколоніальних настроїв в живописі Індії. Завдяки активній діяльності його послідовників формується перший незалежний мистецький університет Сантінікетан, розвивається індійське мистецтвознавство та критика, а фокус уваги індусів прикутий до збереження національної мистецької спадщини та коректної її оцінки у світовому контексті.

Значна частина індійської еліти, яка й підтримувала мистецтва, були прихильниками руху свадеші. Ідеологами та провідниками на шляху до формування власного живопису і взагалі відродження культури стають Е. Б. Гавел, сестра Ніведіта та А. Кумарасвамі. Потужна підтримка митців та нові умови, як наприклад Бенгальська школа, сприяють формуванню нової молодої плеяди митців.

У **третьому розділі** проаналізовано творчість — Н. Бозе та Дж. Роя, піонерів сучасного індійського мистецтва, представників так званої другої хвилі митців-націоналістів. Окремий підрозділ також присвячений творчому доробку жінок-художниць, мистецтво яких важливе у контексті формування антиколоніальної свідомості індійського мистецтва.

Проаналізовано етапи становлення Н. Бозе та Дж. Роя та контекст, в якому формувалися і працювали митці. Проведено аналіз творчо-педагогічної концепції Н. Бозе в рамках школи Кала Бхавани та університету Сантінікетан, а також етапи розбудови митцем візуальної та культурної національної ідентичності в рамках дослідження монументального живопису Індії та локальних традицій окремих регіонів, зв’язок зі школою Баугауз. Встановлено, що основою філософського бачення та ключовим етапом еволюції Дж. Роя був демократизм мистецтва. Саме

це перенаправило його від академічного мистецтва до народних стилів, а також відобразилось у побудові власної концепції живописного зображення на межі еклектики з християнськими сюжетами.

Розкрито, що мистецька сцена Індії протягом XX століття включає також діяльність жінок-художниць, які досить швидко стали одними з активних діячок. Жіноче мистецтво загалом відображає процеси, явища та сюжети, що залишались поза увагою митців школи Бенгальського відродження та послідовників руху свадеші. Протягом першої половини XX ст. помітно збільшується новий підхід мисткинь, які переповідають історії персонажів на фоні соціальних і геополітичних потрясінь, таких як масова міграція чи акти насильства. Черпаючи натхнення в архетипових жіночих образах східної та західної культур, художниці провели складну роботу з прагненням переосмислити історію колоніалізму та патріархату, що не переставали тиснути на суспільство навіть після здобуття країною незалежності.

У **четвертому розділі** розкрито формування та діяльність незалежних ініціатив, мистецька робота яких характеризується не тільки реакцією на колоніальну історію своєї культури, але й поступовим процесом входження у світовий мистецький контекст. Розкрито реформування жанрів, а також тематичні та стилістичні особливості художніх угруповань — Калькуттської групи, Бомбейської прогресивної мистецької групи, мистецького поселення Чоламандал. Так, наприклад, в колоніальний період портрет зазнавав сильного впливу європейських реалістичних традицій, після здобуття незалежності у 1947 році хвилі соціальної та політичної турбулентності підштовхнули індійських художників до нових способів уявлення портрета — більш стилізованого, такого, що міг передати внутрішню уяву художника про предмет.

Різні традиції містицизму, що надихали індійських художників протягом століть, спонукали митців сформулювати нову візуальну мову. Попри те, що

«неотантризм» бере свої форми з тантричного мистецтва, цей стиль розвивався як візуальна та естетична вправа, незалежна від теоретичних писань. Практикуючі його художники були єдині у своїй спробі виробити мову абстракціонізму за межами доступних західних моделей. Формально неотантричне мистецтво прагне вийти за межі фігуративного та розробити загальний набір впізнаваних універсальних форм, які передають бачення художника.

Тематично сучасне мистецтво в Індії відрізняється від індійського модернізму меншою зосередженістю на формі та підвищеною стурбованістю соціально-політичними реаліями, які становили публічний дискурс в Індії кінця XX століття. Митці виражали свій страх проти несправедливості та страждань, використовуючи поєднання натуралістичних тропів і сатиричних виразів для критики культури та суспільства через багатофігурні композиції, натюрморти та абстрактні пейзажі.

Виявлено, що постмодерністські ідеї почали розвиватися в індійському мистецтві між 1960-ми та 1980-ми роками. Художні практики представників цього періоду еволюціонували до інсталяцій та цифрових носіїв.

Ключові слова: індійський живопис, Бенгальська школа, національне мистецтво, образотворче мистецтво, орієнталізм, модернізм, авангард, збереження, традиції, новації.

ABSTRACT

Horbachova Valeriia Vadymivna. Painting of post-colonial India: artistic experiments, figurative and plastic structure. — Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy (Ph.D) in specialty 023 — Fine art, decorative art, restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2023.

In today's conditions of martial law in our country due to the aggression of the Russian Federation from February 24, 2022, which aims to destroy Ukrainians as a nation along with Ukrainian culture, the preservation of our scientific achievements, in Oriental studies, including Indology, is of particular importance.

The dissertation is devoted to the study of the formation of the Indian national school of painting in the conditions of liberation from colonial dependence. The formation of Oriental studies and Indology in Ukrainian culture began in the 1920s but was interrupted as a result of repressions against Ukrainian scientists during the Stalinist era in the 30s of the 20th centuries. To eliminate the gaps in Ukrainian art history in the field of Indology that have developed today, this dissertation examines one of the least researched periods in the painting of India in the post-colonial period.

The aim of the work was a comprehensive coverage of the stages of the development of Indian painting, which was formed in the context of the reaction to the colonial history of India, as well as the formation of the national school, its inherent artistic experiments, and visual and plastic concepts. **The object of research** is Indian painting of the end of the 19th and 20th centuries. **The subject of the study** is the restoration of the national Indian school of painting in the conditions of gaining independence, as well as the artistic and stylistic features of the work of Indian painters — followers of the swadeshi direction and representatives of the academic school.

The scientific novelty is that, as a result of the conducted research, a number of works by Indian artists of the 20th century were introduced into scientific circulation for the first time; strategies of interpretations of post-colonial Indian art and pictorial concepts that have been around and changed during the 20th century are revealed; improved understanding of the concept of the revival of the national Indian school and the direction of swadeshi in painting; the understanding of the peculiarities of the coexistence of academic art and the development of national revival with an orientation to traditional forms of art has gained further development; the overview of the activity of art associations of India after the actual independence of the country was clarified and supplemented, as well as the vector of the development of Indian art second half 20th century.

The work consists of an introduction, four chapters, conclusions, a list of used sources and appendices (album and list of illustrations, list of publications and approvals of research results).

In the ***first chapter***, the results of the historiography of specialized literature are presented, the source base is given, and the research methodology is substantiated. The analysis of historiography proved that in modern art studies, the topic of artistic experiments and figurative structure of Indian artists within the framework of post-colonial processes was discussed only fragmentarily in the works of individual Indologists-art historians — P. Mitter, R. Parimoo, S. Kramrisch. Such studies do not contain a holistic view of the internal processes of the reformation of Indian painting during the period of awareness of the colonial influence and the way to overcome it. Processing of archival materials, collections of museums, galleries made it possible to create the necessary source base for revealing the integrity of the process of formation of modern Indian painting, as well as to trace the evolution of the artistic practices of Indian artists during the 20th century.

The ***second chapter*** traces the influence of colonialism on Indian art, reflected in various aspects of artistic expression, production, and identity. The transformation of the art education system in the context of the transition from the guardianship of the Indian rulers of the principalities to the patronage of British officials and the European audience is revealed. The aesthetic needs of the new rulers gradually influenced art, first through the commercial component, such as the increase in the correlation of orders depending on the genre, style, or technique, and later on the inability of the Hindus to influence the curriculum in any way. At an institutional level, colonial rule laid the foundations for how Indian society consumed art and shaped its perception through segmentation and evaluation along religious lines, through Victorian ethical models of interpretation, and attempts to draw parallels with European art in both India and the West.

In turn, this led to the development of academic painting in India and the formation of a galaxy of so-called gentleman artists who preferred oil paints, portraits, still lifes and naturalistic sketches. There is a change in the perception of the national art of India, as well as its positioning as naive and folk in contrast to the European academic traditions of painting. The reaction of the cultural community of India to colonialism was studied, which manifested itself in two variants - reflections through artistic and cultural printed publications, which become a space for polemics of all parties, as well as the creation of a radical Swadeshi movement and the formation of a new appreciation of national art for Hindus.

Despite its difficulties, colonialism also created cultural resistance through art. Some Indian artists used their works to express their disagreement with colonial rule, social injustice, and cultural appropriation. Art became a powerful means of conveying national sentiments and engendered pride in indigenous heritage. It was found that various manifestations of the direction of swadeshi - the movement for independence, become an important basis for the formation of anti-colonial sentiments in Indian

painting. Thanks to the active activity of his followers, the first independent Santiniketan Art University is being formed, Indian art history and criticism are developing, and the focus of Hindu attention is fixed on the preservation of the national artistic heritage and its correct assessment in the world context.

A significant part of the Indian elite, which supported the arts, were supporters of the Swadeshi movement. Such figures as E. B. Havel, sister Nivedita and A. Coomaraswamy became ideologues and guides on the way to the acquisition of their own painting and the revival of culture in general. Strong support for artists and new conditions, such as the Bengal School, are growing a new young galaxy of artists.

The ***third chapter*** analyzes the work of N. Bose and J. Roy, pioneers of modern Indian art, representatives of the so-called second wave of nationalist artists. A separate section is also dedicated to the creative work of women artists, whose art is important in the context of the formation of anti-colonial consciousness in Indian art.

The stages of formation of N. Bose and J. Roy, and the context in which the artists were formed and worked, are analyzed. An analysis of the creative and pedagogical concept of N. Bose within the framework of Kala Bhavana and Shantiniketan, as well as the stages of the artist's development of visual and cultural national identity within the framework of the study of monumental painting of India and local traditions of individual regions, the connection with the Bauhaus school, was carried out. It was established that the basis of the philosophical vision and the key stage of J. Roy's evolution was the democratism of art. This is what led him from academic art to folk styles and was also reflected in the construction of his own concept of pictorial representation on the border of eclecticism, including with Christian subjects.

It is revealed that the art scene of India during the 20th century also includes the activities of women artists, who quickly became one of the active figures. Women's art in general reflects the processes, phenomena and subjects that were left out of the

attention of the artists of the Bengal Renaissance school and the followers of the Swadeshi movement. During the first half of the 20th century. the visibility of female artists retelling the stories of characters from personal narratives to scenes of social and geopolitical upheavals, such as mass migration or acts of violence, is noticeably increasing. Drawing inspiration from the archetypal female images of Eastern and Western cultures, the artists carried out a complex work, with the desire to rethink the history of colonialism and patriarchy, which continued to press on society even after the country gained independence.

The ***fourth chapter*** reveals the formation and activity of independent initiatives whose work is characterized not only by a reaction to the colonial history of their culture, but also by a gradual process of integration into the world artistic context. The reformation of genres, as well as thematic and stylistic features of artistic groups — the Calcutta group, the Bengali progressive art group, and the Cholamandal artists' village — are revealed. So, for example, in the colonial period, the portrait was strongly influenced by the European traditions of naturalism, which was taught in state art colleges. After independence, waves of social and political turbulence pushed Indian artists to new ways of representing the portrait — a more stylized one that could convey the artist's inner vision of the subject.

The various traditions of mysticism that have inspired Indian artists over the centuries have led artists to formulate a new visual language. Although neotantrism takes its forms from tantric art, the style developed as a visual and aesthetic exercise independent of theoretical writings. Practicing artists were united in their attempt to develop a language of abstraction outside of available Western models. Formally, neotantric art seeks to go beyond the figurative and develop a common set of recognizable universal forms that convey the artist's vision.

Thematically, contemporary art in India differs from Indian modernism in its less focus on form and increased concern with the socio-political realities that constituted

public discourse in late twentieth-century India. Artists expressed their fear of injustice and suffering, using a combination of naturalistic tropes and satirical expressions to critique culture and society through multi-figure compositions, still lifes, and abstract landscapes.

It finds that postmodern ideas began to develop in Indian art between the 1960s and 1980s through the work of artists who trained in traditional mediums but whose practices evolved into installations and digital media.

Key words: Indian painting, Bengali school, national art, fine art, orientalism, modernism, avant-garde, preservation, tradition, innovations.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:

1. Горбачова В., Соколюк Л. «Карикатура Індії другої половини XIX ст.». *Art and Design.* 2022. №3 (19). С. 54-71.
DOI: 10.30857/2617-0272.2022.3.5.
URL: https://jrnl.knutd.edu.ua/index.php/artdes/article/view/1107
2. Горбачова В. «Pictorialism in the context of the Bengal Renaissance». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. №18 (2). С. 15-21.
DOI: 10.31500/1992-5514.18(2).2022.269769
URL: http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/269769
3. Горбачова В. Мистецьке поселення Чоламандал: взаємодія між традицією і сучасністю (Індія, мадраська школа). *Вісник ХДАДМ*. Х., 2023. № 2. С. 32-43.
DOI: 10.33625/hudprom2023.02.032
URL: https://visnik.org.ua/view-en/?y=2023&n=2#3

Статті в зарубіжному науковому виданні:

4. Horbachova V. Group 1890 — as a manifesto of modern Indian art. *European journal of arts.* 2021. №4. С. 137-142.
DOI: 10.29013/eja-21-4-137-142
URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-4_2021_TL.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертаці:

5. Горбачова В. Індійський ненаративний живопис через призму творчості Васудео Гайтонде. *Всеукр. наук. конф. проф- викл. складу та студ. ХДАДМ за*

підсумками роботи 2019/2020 навчального року. Збірник статей. 18 травня 2020 р., ХДАДМ. Харків, 2020. С. 8-9.
URL: https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf

5. Горбачова В. Амріта Шер-Гіл представниця індійського фемінізму в мистецтві. *Восьмі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наук. конференції. Київ, «Видавництво Людмила». 2021. С. 188-189.
URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf

6. Горбачова В. Інтуїтивний метод в мистецтві Індії XX ст. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф.* (26–27 листопада 2020 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків: ХДАК, 2020.*С.* 395 – 396.
URL: http://rio-khsac.in.ua/konfer.html

7. Горбачова В. Метод репрезентації жіночності у творах Ф.Н. Соузи International scientific and practical conference «*Cultural studies and art: European development direction»:* conference proceeding, July 16-17, 2021. Latvia: Publishing House “Baltija Publishing”, 2021. P. 127-130.
URL: http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/150/4465/9403-1

8. Горбачова В. Індійський живопис в контексті європейської академічної школи. *Дев’яті Платонівські читання:* тези доповідей Міжн. наук. конференції. Київ: ФОП О.Лопатіна. 2021. С. 189-190.
URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf

9. Горбачова В. Орхендра Ганголі як редактор журналу "Rupam" та його роль в модернізації мистецтва Індії. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: зб. матеріалів доп. учасн. Міжнар. наук. конф. 17 листопада 2022. Київ: ІПСМ України. Київ, 2022. С. 51-53
URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2022-12/Methodology_Tesy_16-17_11_2022.pdf

10. Горбачова В. «Прабасі» та «Модерн Рев'ю» як трендсеттери індійських ілюстрованих журналів. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / Під. ред. доц. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2022. С. 447-448.
URL: https://www.scribd.com/document/626690806/prog-11-2022-5

11. Горбачова В. А. К. Тріндаді — портретист колоніальної Індії. *Десяті Платонівські читання.* Тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 159-160.
URL: https://naoma.edu.ua/news/programa-mizhnarodnoyi-naukovoyi-konferencziyi-desyati-platonivski-chytannya/

12. Горбачова В. Університет "Сантінікетан" індійська паралель школи "Баугауз". *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології*: матеріали І міжнародної науково-практичної конференції, (12 грудня 2022 р.), Запорізький національний університет. Запоріжжя: ЗНУ, 2022. Том 1. С. 40-43.
URL: https://zenodo.org/records/7489032

13. Горбачова В. Клуб «Бічітра» — осередок національної мистецької школи Індії. *Гаґенмейстерські читання*: тези доповідей ІІ Міжнародної науково-практичної конференції, м. Кам'янець-Подільський, 1-2 грудня 2022 р.: до 135-ліття від дня народження Володимира Гаґенмейстера / [упоряд. Луць С.В.]; Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2023. С. 79-80.
URL: https://drive.google.com/file/d/1uB7_AkbkJosLfxc1ysh9XQ-D3tBJsWfH/view?fbclid=IwAR3ly_JVAorF50TzU1-HHQUyPl0Y1yUqU-BbI1rcUN3Yq2Z-GCcYdQ_1c40

14. Горбачова В. Е. Гавел та ідеал гезамткунсверк в мистецькій школі Індії на поч. XX ст. «*Міжнародна науково-практична конференція «60 років Харківської*

вищої школи дизайну». Збірник наукових матеріалів. 7 грудня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. С. 13-15.
URL: https://ksada.org/pdf1/Konference_2022-12.pdf

15. Горбачова В. Історизм та поетизм у творчості Н. Шейх. *Перші Таранушенківські читання*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. С. 25-27.
URL: https://ksada.org/pdf1/Taranush-chitanna-2023.pdf

16. Горбачова В. Ідентичність, духовність і гендер у творчості А. Менон. Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 2 / За ред. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2023. С. 289-290.
URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/KIS-2023/KIS-2023_program.pdf

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ……...2

ABSTRACT……...8

Перелік умовних скорочень……...20

ВСТУП……21

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ……..28

1.1. Стан наукової розробки теми……..……..28

1.2. Джерельна база та методика дослідження……...34

Висновки до розділу 1……..…38

РОЗДІЛ 2. ІНДІЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО НАПЕРЕДОДНІ НЕЗАЛЕЖНОСТІ КРАЇНИ……..40

2.1. Ефекти колоніалізму в індійському мистецтві……...40

2.2. Мистецький доробок індійських художників-джентльменів……48

2.3. Рух Свадеші в контексті мистецьких практик……70

Висновки до розділу 2……..82

РОЗДІЛ 3. ЖИВОПИС ІНДІЇ НА ХВИЛІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ……...86

3.1. Нові мистецькі концепції Н. Боза та Дж. Роя……..86

3.2. Жінки-мисткині в антиколоніальному контексті……100

Висновки до розділу 3……120

РОЗДІЛ 4. ІНДІЙСЬКИЙ ЖИВОПИС ПОСТМОДЕРНОЇ ДОБИ……121

4.1. Ранні мистецькі ініціативи незалежної Індії……121

4.2. Мистецькі об’єднання Індії 1960-х років……..142

4.3. Мистецтво Індії після 1970-х років……154

Висновки до розділу 4……160

ВИСНОВКИ……162

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……167

ДОДАТКИ (Том 2)

Додаток А. Список ілюстрацій……181

Додаток Б. Ілюстрації……197

Додаток В. Перелік публікацій……343

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

БПМГ — Бомбейська прогресивна мистецька група
НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
ХДАК — Харківська державна академія культури
ХДАДМ — Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Вл. а. — власність автора
К., о. — картон, олія
П., о. — полотно, олія
Пап., ол. — папір, олівець
Пр. к. — приватна колекція
Темп. — темпера

ВСТУП

Актуальність теми. На теренах України вперше у Харкові у 1926 р., а згодом у Києві та Одесі була заснована Всеукраїнська наукова асоціація сходознавства, у створенні та роботі котрої брали участь А. Кримський, П. Ріттер, П. Тичина та інші. Діяльність організації відома і науковими розвідками індійської літератури, історії, філософії та мистецтва. Однак згодом тенденція вивчення сходознавства загалом та індології зокрема переривається в результаті репресій проти українських вчених за сталінських часів у 30-х роках XX століття.

Наступна хвиля інтересу до індійського мистецтва в радянський період розпочалася в 50-х роках XX століття. Проте в цей час в наукових дослідженнях помітне уникнення згадок про унікальність розвитку історико-культурного процесу на Сході в цілому та Індії зокрема, про традиційність та експериментальність мистецтва, його відкритість до інших культур, значення у контексті світової історії мистецтв. Довільний відбір фактів, їх поверхневий виклад, випадкові історичні відомості, майже обов'язковий акцент на екзотичності – значні мінуси у дослідженнях індійського мистецтва. Вектор радянської політики позначився на сприйнятті сучасного індійського мистецтва як такого, що не має національної складової і спирається тільки на здобутки минулих епох.

Розвиток індійського живопису нерозривно пов’язаний зі спектром культурних, економічних та політичних процесів, які відбувалися у країні. Доба середньовіччя та її мистецтво завершується для Індії початком англійської колонізації. У цей час розпочинається знайомство східного мистецтва зі здобутками академічної школи європейських художників. Англійська колонізація у свою чергу не мала однозначних наслідків у сфері культурного

впливу. З однієї сторони, європейська школа знайомить індійських художників з новими техніками, англійська влада створює перші художні школи в Індії, з іншого – помітна втрата самобутності, ремесла занепадають, а народні майстри починають втрачати свої традиції та кваліфікацію.

Разом з тим, інтерес до мистецтва Індії найчастіше був тісно пов'язаний саме з декоративно-ужитковим напрямком, підкреслювались його різноманітність та домінантна роль в індійській культурі. Цей факт підтверджує аналіз літературних джерел: переважна частина мистецтвознавчих досліджень пов'язана з вивченням ткацтва, кераміки, художніх емалей, посуду тощо. Водночас, через недостатню актуалізацію та популяризацію, а також невелику кількість досліджень, образотворчому мистецтву, особливо, живопису, на жаль, приділяється менше уваги. Індійський живопис починає привертати увагу тільки на початку XX ст. завдяки митцям, котрі заклали основи для розвитку сучасного мистецтва Індії та розвитку досить гучних мистецьких рухів на кшталт Бенгальського Відродження на чолі з Р. Тагором.

Різноманітність трактувань змісту і сутності індійського авангарду, та поставангардного періоду, а також реакції на колоніалізм та постколоніальний живопис, стереотипи і односторонні оцінки, що стосуються нових процесів, дозволяють стверджувати, що саме цей напрямок ще не став предметом вивчення як феномен зі своєю внутрішньою змістовою єдністю. Таким чином, дослідження пропонує розв'язати проблему браку системних досліджень.

Тому **метою** дисертації є комплексне висвітлення етапів розвитку індійського живопису, який формувався у контексті реакції на колоніальну історію Індії, становлення національної школи, розкриття художніх експериментів та образно-пластичних концептів. Для досягнення мети поставлені наступні **завдання**:

– зібрати, систематизувати й ввести в науковий обіг нові фактичні дані для вивчення індійського живопису в контексті відродження національної школи після колоніальної політики;
– розглянути сфери впливу англійського колоніалізму на індійський живопис;
– висвітлити процеси національного відродження, що безпосередньо впливали на розвиток індійського мистецтва загалом та живопису зокрема;
– проаналізувати діяльність основних акторів індійської живописної сцени протягом другої половини XX століття, враховуючи художньо-стильові та техніко-технологічні особливості творів;
– охарактеризувати діяльність академічних митців в рамках формування концепції постколоніального живопису;
– дослідити діяльність індійських жінок-мисткинь напередодні та зі здобуттям Індією фактичної незалежності.

Об’єктом дослідження є індійський живопис кінця XIX – XX століття.

Предметом дослідження є відновлення національної індійської школи живопису в умовах здобуття незалежності, а також художньо-стильові особливості творчості індійських живописців — послідовників напрямку свадеші та представників академічної школи.

Хронологічні межі дослідження охоплюють все XX століття. Однак, враховуючи необхідність розглянути передумови та ключові події, що вплинули на формування живописної школи Індії протягом зазначеного періоду, довелось звернутися також до особливостей художніх практик, починаючи з др. пол. XIX століття.

Територіальні межі дослідження зумовлені місцем творчої діяльності індійських живописців, що визначається теренами сучасної Індії та частково сучасної Бенгалії, які входили до 1947 року до складу Британської імперії.

Методологічні засади. Вибір методів дослідження і специфіка розглянутої джерельної бази були зумовлені проблематикою дисертації. Для її розробки ключовими стали такі загальнонаукові методи, як аналіз і синтез, індукція і дедукція, абстрагування й узагальнення. Вагомими елементами загальнонаукового інструментарію стали методи систематизації та узагальнення, застосування яких обумовило репрезентативність джерельної бази дослідження. Задля виконання поставлених завдань застосовувалося широке коло спеціальних методів дослідження, зокрема: іконографічний та іконологічний, образно-стилістичний, метод композиційного аналізу. Їхнє застосування дозволило визначити, типологізувати та розкрити характерні особливості індійського живопису постколоніальної доби. Зважаючи на те, що живопис Індії мало репрезентований в українському мистецтвознавстві, а також специфічність певних тем, дослідження зазначеної проблематики потребувало використання семіотичного та герменевтичного підходів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що у роботі вперше:

– зібрано та систематизовано матеріал, в тому числі архівний, з дослідження проблематики індійського живопису кін. XIX — XX століття;

– введено до наукового обігу низку творів індійських художників та художниць;

– осмислено стратегії інтерпретацій постколоніального мистецтва Індії та живописні концепції, що побутували протягом цього періоду.

Дисертанткою *удосконалено* уявлення щодо:

– розуміння поняття відродження національної індійської школи та напрямку свадеші у живописі;
– аналіз функціонування в індійському мистецтві протягом XX ст. європейських тенденцій.

В роботі набуло *подальшого розвитку*:

– дослідження та аналіз живописної спадщини індійських художниць;
– уявлення про особливості співіснування академічного мистецтва та розвитку національного відродження з орієнтацією на традиційні види мистецтва.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх використання в наукових дослідженнях мистецтвознавчої і культурологічної проблематики, а також у навчальній діяльності, зокрема при підготовці лекційних курсів з історії мистецтва Сходу та мистецтва XX століття у мистецьких навчальних закладах. Матеріали та висновки дисертації стануть у пригоді при формуванні музейних колекцій та проведенні виставкової діяльності галерей. Зібраний та осмислений фактологічний та ілюстративний матеріал стане підґрунтям для узагальнюючих праць з історії та критики орієнтального, зокрема індійського, мистецтва.

Особистий внесок здобувача. Усі наукові результати дисертації отримані авторою самостійно.

Апробація основних положень дисертації. Матеріали дослідження оприлюднені та апробовані у виступах на 13 всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-методичних та науково-практичних конференціях, зокрема: Всеукр. наук. конф. проф-викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року (Харків, ХДАДМ, 18.05.2020), доповідь *«Індійський ненаративний живопис через призму творчості Васудео Гайтонде»;* Міжнародній науковій конференції «Восьмі Платонівські читання пам’яті академіка Платона Білецького (1922-1998)», (Київ, НАОМА, 20.11.2020), доповідь *«Амріта Шер-Гіл представниця індійського фемінізму в мистецтві»*; Міжнародніій науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», (Харків, ХДАК, 27.11.2020), доповідь

«Інтуїтивний метод в мистецтві Індії XX ст.»; International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction» (Riga, Latvia, 16-17.07.2021), доповідь *«Метод репрезентації жіночності у творах Ф.Н. Соузи»;* Міжнародній науковій конференції «Дев'яті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)», (Київ, НАОМА, 20.11.2021), доповідь «*Індійський живопис в контексті європейської академічної школи»;* IV Міжнародній науковій конференції «Проблеми Методології сучасного мистецтвознавства та культурології (Київ, НАМУ, 17.11.2022), доповідь *«Орхендра Ганголі як редактор журналу "Rupam" та його роль в модернізації мистецтва Індії»*; Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», (Харків, ХДАК, 18.11.2022), доповідь *«Прабасі» та «Модерн Рев'ю» як трендсеттери індійських ілюстрованих журналів»;* Міжнародній науковій конференції «Десяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)», (Київ, НАОМА, 20.11.2022), доповідь *«А. К. Тріндаді — портретист колоніальної Індії»*; Міжнар.науково-практичній конференції «Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології» (Запоріжжя, ЗНУ, 12.12.2022), доповідь: *«Університет "Сантінікетан" індійська паралель школи "Баугауз"»;* II Міжнародній науково-практичній конференції до 135-ліття від дня народження Володимира Гаґенмейстера (Кам'янець-Подільський, КПНУ ім. Івана Огієнка, 1 – 2.12.2022), доповідь *«Клуб "Бічітра" — осередок національної мистецької школи Індії»*; Міжнародній науково-практичній конференції «60 років Харківської вищої школи дизайну» (Харків, ХДАДМ, 07.12.2022), доповідь *«Е. Гавел та ідеал гезамткунсверк в мистецькій школі Індії на поч. XX ст.»*; Всеукраїнській науковій конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ «Перші Таранушенківські читання» (Харків, ХДАДМ, 14 – 15.04.2023), доповідь *«Історизм та поетизм у творчості Н. Шейх»*; Міжнародній

науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 21.02.2023), доповідь *«Ідентичність, духовність і гендер у творчості А. Менон».*

Публікації. Основні результати дисертації були оприлюднені у 16 наукових публікаціях; серед них 3 статті, які відповідають вимогам МОН України щодо публікацій здобувача ступеня доктора філософії, 1 стаття належить до наукового видання держави, що входить до Європейського Союзу, 13 – у збірниках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура роботи зумовлена метою та завданнями дослідження. Робота містить вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел (157 позицій) та том додатків. Основний зміст роботи викладено на 145 сторінках.

РОЗДІЛ 1
ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми

Традиція індійського живопису не переривалася протягом багатьох століть, хоча й безперечно переживала часи розквіту та занепаду, асиміляції та виокремлення. Полісемантичність та синкретизм, як невіддільні риси цього мистецтва, не залишали його поза увагою мистецтвознавців, культурологів, істориків та дослідників інших сфер.

Разом з тим, інтерес до мистецтва Індії переважно залишається в рамках сфери декоративно-ужиткового напрямку, підкреслюючи його різноманітність та домінантну роль. Даний факт підтверджує щільний аналіз літератури, де велику частину мистецтвознавчих досліджень займає вивчення ткацтва, кераміки, художніх емалі, посуду тощо. Водночас через недостатню актуалізованість та популяризованість, а також невелику кількість досліджень, переважно англомовних, образотворчому мистецтву, особливо, живопису, на жаль, надається менше уваги. Особливо це помітно в радянських мистецтвознавчих дослідженнях, що захоплюються історизмом окремих творів, однак не занурюються в історичний контекст та передумови. Індійський живопис починає привертати увагу тільки на початку XX ст. завдяки митцям, котрі заклали основи для розвитку сучасного мистецтва Індії, та розвитку досить гучних мистецьких рухів, на кшталт Бенгальського Відродження на чолі з Р. Тагором чи мистецької групи прогресивців, на чолі з М. Хусейном та Ф. Н. Соуза [84, с. 21].

Хронологічний розвиток сучасного мистецтва Індії досі немає чітко окреслених меж. Мистецтвознавчі дослідження переважно мають прив’язку до

певних подій, законопроєктів, соціальних, політичних чи культурних змін [87]. Так, наприклад, книга «Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922» («Мистецтво та націоналізм в колоніальній Індії 1850-1922») [85] бере за точку відліку сучасного індійського мистецтва реформацію освітніх закладів відповідно до уявлення про класичну мистецьку освіту європейців. Однак окреслений П. Міттером колоніалізм в його дослідження завершується 1922 роком — активізацією руху свадеші та новими потужними законопроєктами після низки Конгресів на чолі з М. Ганді.

За думкою П. Міттер період з 1922 по 1947 роки є періодом модернізму для індійського мистецтва, який вже випередив необхідність базової боротьби за національне мистецтво. Через 13 років мистецтвознавець-індолог Р. Паріму в Historical Development of Contemporary Indian Art 1880-1947 («Історичний розвиток сучасного індійського мистецтва 1880-1947») [100], хоч і акцентує на завершенні формування сучасного мистецтва зі здобуттям Індією незалежності, однак починає свій відлік від періоду пов’язаного з піком популярності митця Раджі Раві Варми. Дослідник аргументує хронологічне вікно так званим «мистецьким потрясінням» [100, с. 34], яке включає як розпад, так і заново відкрите багатство мистецької традиції в момент запровадження європейських естетичних норм. Р. Паріму вбачає, що сучасне індійське мистецтво зароджується на межі конфлікту регіональних мистецьких шкіл, колоніального мистецтва та європейського мистецтва.

Також сучасним індійським мистецтвом можна назвати окремі десятиліття, або навіть діяльність окремих митців чи творчих об’єднань, разом з тим не обов’язково, що вони будуть залишатись в чітко окреслених хронологічних рамках, як, наприклад, діяльність Дж. Роя, А. Шер-Гіл, «Групи 1890» тощо. Наприклад, дослідження діяльності митців поселення Чоламандал підкреслює наскільки паралельними до комплексної історії індійського мистецтва є ці

дослідження [2]. Мистецький критик Дж. Джеймс, у рамках співпраці з Асоціацією мадраських митців, пропонує скоріше історію, ніж наукове дослідження діяльності творців Чоламандал [62, с. 117]. Його робота зосереджена на фіксуванні імен всіх діячів мистецької групи, а також надає широкий ілюстративний ряд робіт, фотографій побуту і проєктів, що частково зараз знаходять в приватних колекціях.

В рамках серії «Індійське сучасне мистецтво: візуальна історія» в редакції К. Сінгха [138, с. 18-35], історія Чоламандалу також перетворюється в хронологічний фактаж та перелік імен, подій і робіт художників. Разом з тим, дослідження вперше підкреслює важливість здобутків діяльності мистецького поселення у контексті розвитку індійського абстракціонізму, однак не розкриває його особливості чи характеристики.

В цьому випадку, логічно буде підтримати концепції П. Міттер, що розглядають мистецтво Індії через послідовність мистецьких поколінь. Враховуючи не тільки й не скільки час діяльності художників, скільки наслідування мистецьких ідей та концепцій, а також їх адаптацію та переосмислення, ми можемо остаточно відмовитись від сприйняття індійського мистецтва через межі здобуттям країною незалежності, оскільки як заважує К. Сінгх [137, с. 82] діалоговість індійського мистецтва крізь час є одною із характерних рис постмодерного мистецтва Індії.

У процесі роботи над темою було вивчено досить широке коло літературних джерел — монографії, альбоми, статті, каталоги виставок, публікації в періодичній виданнях та пресі, архівні документи та мемуари. Все це можна систематизувати за кількома групами. *Першу групу джерел* складають праці сучасних мистецтвознавців індологів, безпосередньо індусів, видані з 1975-х років до сьогодення. Серед них — П. Міттер, Р. Паріму, Я. Далмія, К. Сінгх, кожен з яких розглядає діяльність індійських живописців в історичному

контексті, надаючи максимально можливу кількість фактів та враховуючи історичний та політичний контекст. Це своєю чергою не дає можливості існувати спекуляціям на політичних поглядах, освіті чи розумінні теми індійськими живописцями. Кожному з цих дослідників притаманне дослідження та висвітлення різноманітних процесів, без яких неможливо отримати чітку ситуацію мистецтва постколоніальної доби. Так, наприклад, П. Міттер приділяє значну увагу формуванню мистецьких осередків, а також розвитку періодичних друкованих видань що дає розуміння причинно-наслідковим зв'язкам формування колоніальної опозиції, або, навпаки, виокремлює митців, що залишались лояльними Раджу.

Дослідження П. Міттер, Р. Паріму та Я. Далмії є важливими оскільки розкриває деякі офіційні документи та цитують архівні нормативні документи, звертаються до санскритських джерел, що не переведені європейськими мовами. Їх позиція у дослідженнях вирізняється логічним викладенням важливих віх становлення індійського мистецтва на межі століть, що дозволяє нам незаангажовано та раціонально обробляти інформацію того часу.

Друга група джерел датується періодом становлення влади Британської імперії в Індії (з др. пол. XIX століття). Це дослідження або твори, яким характерна певна зверхність тону через те, що автори мають на меті ствердити легітимність влади британців, створити опозицію націоналістським рухам. До цієї групи також відносяться дослідження істориків та мистецтвознавціі, які упереджено ставляться до тези самобутності індійського мистецтва.

Для світового мистецтвознавства 50-х років XX століття фундаментальною працею з дослідження індійського мистецтва у Європі стає праця «Індія та сучасне мистецтво» Вільяма Г. Арчера [7]. Шотландський критик продукує ту думку, що модернізм в індійському мистецтві потрібно розцінювати як погану

спробу мімікрії. Вперше з’являється критична думка, що кубістичний період Гаганендраната Тагора є імітацією П. Пікассо.

Теза В. Г. Арчера стала підґрунтям для подальших мистецтвознавчих диспутів націлених на реабілітацію першої хвилі індійського авангарду. Надалі Р. Паріму публікує перший компаративістський аналіз живопису митців Тагорів, зокрема Г. Тагора, з англійським, французьким мистецтвом, з посиланнями до російського авангарду та районізму (лучізму), доводячи що пошуки індусів є логічною частиною першої половини XX століття незалежно від географії. Р. Паріму також підкреслює факт, до тих пір не акцентований, що митці Індії постійно знаходились в комунікації з художниками з різних країн, в тому числі й Баугаузу, обмінюючись з ними ідеями, тезами та результатами пошуків.

П. Міттер також критикував засади В. Г. Арчера, одного з перших індологів-європейців. Він стверджує, що мімікрія та імітація, в якій звинувачують індійських митців, – є можливою тільки, якщо розглядати історію мистецтва, використовуючи поняття «колонії» та «метрополії», а також відносин сюзерена-васала, якими виступає в такому ключі Європа та Індія. Дослідник розширює контекст теми, не тільки беручи до уваги усі попередні дослідження, але й звертаючись до методів соціальної історії, проводячи паралелі в філософії та літератури.

Таким чином, думка П. Міттер набуває сильної та образної аргументації. Дослідник розглядає мистецтво із вкрапленням політичної та загальнокультурної ситуації, розширюючи контекст тісним зв'язком мистецтва із авторською аргументованою періодизацією, що так само адвокатує індійське мистецтво навіть перед расистськими роботами по типу Дж. Аткінсона «Карі та рис» [9].

Третьою групою джерел, не менш важливою в нашому досліджені стають безпосередньо роботи, дослідження, нотатки митців про яких йде мова. Саме тому окрему групу складають джерела 1911-1924 років, мистецтвознавчі та

критичні праці, рецензії на художні виставки, які друкувались в періодичному виданні RUPAM («Рупам») [119], квартальному журналі східного мистецтва «Басантака» [11], Modern Review («Модерн Рев'ю») [90], Amrita Bazar Patrica («Амріта Базар Патріка») [6] тощо. Ці дослідження, коментарі, які надавались безпосередньо свідками тих процесів, дозволяють порівняти погляди та висновки, надані сучасниками тих процесів, і погляди мистецтвознавців, котрі спостерігають ці процеси уже в цілому, через призму часу.

Дослідження англійського мистецтвознавця та індолога, котрий працював разом з індійськими художниками-активістами, Ернеста Б. Гавела «Ідеали індійського мистецтва» [53] спрямоване на визначення характерних для того часу питань щодо відправної точки мистецтва Індії. Однак, коли автор адресує дослідження європейському читачеві, зауважує: «… науковий аналіз західного мистецтвознавця часто вводить в оману. Мистецтву, як на Сході, так і на Заході, зараз потрібен не аналіз, а синтез; не розділення стилів, методів, принципів, не визначення художньої цінності за допомогою рентгену чи мікроскопу, але чисте розуміння великих психічних напрямів та інтелектуальних рухів, що створили величні художні школи у різних епохах та країнах; і, понад усе, чиста концепція художньої філософії, котра дала змогу їх створити» [53, с. 4].

RUPAM [119], журнал, який виходив протягом 1920-1924 роках, стає майданчиком для підсумків та роздумів з приводу напрямків розвитку індійського живопису і скульптури. Окрім цього, саме в його публікаціях вперше підіймаються питання про взаємовпливи східного та західного мистецтва. Особливо потрібно зазначити статті та нариси австрійської мистецтвознавиці Стели Крамріш.

Дослідниця відображає безпосереднє відношення окремої групи мистецтвознавців (Е. Б. Гавела, А. Кумарасвамі, О. К. Ганголі) до тенденцій індійського живопису, сміливо стверджуючи оригінальність та незалежність від

європейського мистецтва художнього здобутку митців Індії [76, с. 67]. Зокрема зазначити, що сприймання Г. Тагора як кубіста починається після статті С. Крамріш «Індійський кубізм», ілюстрованої роботами художника [74, с.107].

У процесу дослідження нашої проблеми використані також праці, в яких порушується питання орієнталізму, колоніалізму та формуванню національної свідомості. Праця Е. Саїда «Орієнталізм» пояснює, що орієнтальність — це «створена сукупність теорії та практики», яка конструює образи Сходу, спрямовані на тих, хто на Заході [120, с. 90]. Уявлення про Схід як екзотичний, жіночий, слабкий і вразливий відображають і визначають те, як Захід бачить себе раціональним, чоловічим і сильним. В той час робота Е. Саїда «Культура та імперіалізм» [121], а також Т. Снайдера «Про тиранію» [141] разом з дослідженням зв'язків між західними імперськими зусиллями та культурою, яка їх віддзеркалювала та зміцнювала, залишаючись непомітною, пояснює нам контекст складного середовища існування живопису Індії протягом XX століття.

Недостатньо опрацьованою залишається проблема інтеграції індійського живопису у світовий контекст, не через аспекти церемоніальності, давності або специфічності для європейської свідомості, а через призму рівноцінного загальномистецького процесу.

1.2. Джерельна база та методика дослідження

Основну масу джерельної бази склали мистецькі твори та архівні матеріали з теми дисертації, що є ключовими у контексті незаангажованого дослідження індійського живопису модерну та постмодерної доби. Автором були опрацьовані матеріали міжнародних бібліотек та архівів, серед яких Британська бібліотека[1], повнотекстовий сервер FID4SA[2] Університетської бібліотеки Гайдельберга,

[1] British library – електронне посилання https://www.bl.uk/
[2] Ресурс: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/information.html

віртуальна бібліотека, Індійського культурного порталу, колекції Asia Art Archive[3] («Азіа арт аркайв»). До прикладу, матеріали Британської бібліотеки, що підпадають під Програму архівів під загрозою зникнення[4], мета якого зберегти культурну спадщину, містять унікальні оцифровані індійські друковані періодичні видання, що розкривають послідовність культурних та мистецьких процесів, а також є носіями окремих творів.

Повнотекстовий сервер FID4SA, спеціалізованої інформаційної служби з досліджень Південної Азії, є службою Університетської бібліотеки Гайдельберга. На сьогодні він містить унікальні оцифровані видання індійських журналів XIX — XX століття, що надають можливість простежити різноманітність процесів формування індійського постколоніального живопису, а також прослідкувати конфронтаційні процеси безпосередньо без стороннього аналізу. Індійський культурний портал, який є частиною проекту Національної віртуальної бібліотеки Індії, що фінансується Міністерством культури, урядом Індії, зберігає колекцію рідкісних видань, до яких сьогодні відносяться як твори, що мають чітко виражену свідомість колонізатора («Каррі та рис» Дж. Аткінсона) [9], так і безпосередньо наукові роботи, які вперше розкривають послідовні та експертні дослідження самобутності та оригінальності індійського мистецтва — Р. Мітра «Старожитності Оріси» [84].

Особливо важливими для нас виявились архіви Asia Art Archive зі спектром документів, включаючи особисті архіви видатних митців, педагогів і професіоналів мистецтва Індії, а також інформацію про ключові виставки та мистецькі простори, період активності яких припав на XX століття. Крім того, у формуванні фактологічної бази були використані альбоми, проспекти та буклети виставок, інтерв’ю з митцями.

---

[3] Ресурс:https://aaa.org.hk/en/about/about-asia-art-archive
[4] Endangered Archives Programme (EAP)

Матеріали, які сформували фундамент роботи, мають різне походження та специфіку, в залежності від типу інформації, що в них міститься. Вони були розподілені нами на дві великі групи: 1) фахова наукова література (монографії, наукові статті, есеї); 2) джерела — спогади, друкована та онлайн періодика, альбоми, каталоги виставок, інтернет-контент (персональні вебсторінки художників, вебсайти галерей та артфундацій, відеолекції) та безпосередньо твори мистецтва. Системно упорядковані та проаналізовані фактичні дані на основі вищезгаданих джерел створили надійний фундамент для комплексного вивчення індійського живопису протягом формування та розвитку постколоніальної свідомості, виявлення окремих відгалужень та аналізу діяльності мистецьких груп, невідомих протягом свого існування в Європі чи Сполучених штатах Америки.

Серед категорій, які зустрічаються в дослідженні, важливим пунктом є розрізнення західного та колоніального мистецтва. Звичайно, в ході історичних подій сформувати чіткі критерії не дається можливим. Проте, ми можемо розмежувати ці дві категорії за окремими пунктами. Західне мистецтво належить до мистецтва, створеного в Європі, а пізніше в Північній Америці. Воно охоплює широкий спектр мистецьких стилів, течій і періодів, від Аничності до Відродження, бароко, романтизму, модернізму та сучасного мистецтва. Колоніальне мистецтво створене в контексті європейського колоніалізму, часто в регіонах за межами Європи. На це мистецтво вплинули як європейські мистецькі традиції, так і культури колонізованих народів, що призвело до еклектики стилів і тем.

Також важливий спектр сюжетів, що характерні для цих двох категорій. Так, колоніальний живопис не демонструє свободу еволюції тематик чи жанрів, щоб історично служило різним цілям, від релігійних і політичних самовиражень до особистих досліджень і мистецьких інновацій. Теми та сюжети мистецьких

робіт в цьому випадку служать інтересам колоніальних держав, сприяючи їх культурі, релігії та владі в колонізованих регіонах, так само як і вибір техніки, що можна прослідкувати на занепаді багатьох історичних національних шкіл протягом XIX ст.

При проведенні дослідження автором було обрано комплексну методику, що ґрунтується на принципах історизму та системності. До уваги були взяті як загальнонаукові, так і спеціальні методи мистецтвознавчого аналізу. Перш за все, використовувались такі, як систематизація фактологічного матеріалу, його класифікація, періодизація. Історико-культурний метод у синхронно-діахронному вимірі дав можливість відстежити розвиток постколоніальної тенденції в індійському мистецтві в часі, а також виокремити певні маркери, які свідчать про початок цього процесу.

Формування традицій і нових впливів, як з європейського мистецтва, так і внутрішніх ностальгічних поштовхів в індійському мистецтві, не могло обійтись без компаративного методу. Він застосовувався при вивченні специфіки становлення та еволюції національного мистецтва в контексті незалежності від імперіалістських впливів, в контексті загальних процесів живописного розвитку індійських митців, так і при зіставленні творів різних майстрів, періодів чи сприйняття теми. У типологічному аспекті цей метод використовувався для виявлення напрямків розвитку індійського мистецтва протягом XX ст.

У зв’язку з тим, що коло творів, які аналізувались, включали значний символічний підтекст, де образи не знайомі широкому загалу або мають відмінні від європейського контексту трактування, використовувався іконологічний метод. За його допомогою був розкритий образно-символічний зміст художніх творів. Мистецтвознавчий художньо-стилістичний метод залучався при розгляді творів, вивченні своєрідності живописної мови згаданих у дослідженні митців та дозволив виявити виявив образні та морфологічні якості конкретних творів.

При дослідженні авторських художніх технік і засобів використано метод аналогій і компаративний метод. Він застосовувався для порівняння пластичної структури образів та мистецьких парадигм митців протягом часу становлення та розвитку національної сучасної художньої школи Індії, а також для відстеження регіональних особливостей їх інтерпретації. Залежність долі митця та мистецьких явищ від впливу історичних подій простежено гіпотетичним методом.

У загальнотеоретичному осмисленні проблем, порушених у дисертації, автор спиралась на наукові праці провідних зарубіжних мистецтвознавців індологів, ігноруючи роботи радянських та російських індологів, оскільки їх праці не надають унікальних поглядів та лише підкреслюють проблематику відсутності досліджень з теми від української сходознавчої школи.

Висновки до першого розділу

Аналіз літературних джерел показав, що живопис Індії постколоніальної доби, ще не ставав предметом уваги українських мистецтвознавців, а в світовому контексті не розглядається, як комплексе, цільне та нерозривне явище, що має чіткі хронологічні межі.

Індійський живопис в постколоніальну добу відображає складну мозаїку культурних впливів, які походять з колоніального минулого. Цей аспект був виявлений у літературних джерелах протягом хронологічних рамок дослідження, тобто характерний, як для матеріалів перш. поло. XX столтті, так і в сучасних працях кін. XX — поч. XXI століття. Індійське мистецтво намагається знайти баланс між традиціями та сучасністю, між корінням і глобальною ідентичністю.

Іншомовні джерела англійських та індійських мистецтвознавців П. Міттер, Р. Паріму, К. Пінней, С. Крамріш також не багаточисленні. Однак вони мають

спільну рису – спадкоємний характер досліджень. Це підтверджує той факт, що індологічні шукання європейських сходознавців не переривались, а тому більш повно охоплюють визначений дискурс. У дослідження також включені праці, наративи яких сьогодні ідентифікуються як расистські, оскільки вони демонструються розвиток та трансформацію наукової думки протягом XX століття.

Оскільки сучасне мистецтвознавство пропонує інклюзивність, полишене стереотипізації та розподілу на «високу європейську школу» та орієнталістське, загадкове і декоративне східне мистецтво, ми можемо розглядати діяльність індійських художників в контексті світового мистецтва без звинувачень індійських художників в копіюванні чи наслідуванні.

Літературні джерела розкривають широкий спектр тем у сучасному індійському живопису, включаючи вплив інтернету, міграцію, соціальні питання, ідентичність, інтеркультурність та політичні реалії. Діапазон підходів і тематики відзначається як інноваційний, відображаючи сучасні виклики та динаміку індійського суспільства.

РОЗДІЛ 2
ІНДІЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО НАПЕРЕДОДНІ НЕЗАЛЕЖНОСТІ КРАЇНИ

2.1. Ефекти колоніалізму в індійському мистецтві

З точки зору традиційної соціальної структури індійського суспільства, первісний індуїстський фундамент був надзвичайно стійким до впливу європейців. Саме цей фактор в XX столітті дозволив Індії фактично з нуля відродити власне національне мистецтво. Однак система політичної адміністрації зазнавала послаблення починаючи з XV століття, а криза імперії Великих Моголів[5] сприяла поліцентризму та міжусобним війнам. Не додавав міцності індійській державності й той факт, що значна частина населення прийняла іслам. Водночас з цим англійська капіталістична промисловість на межі XVIII — XIX століття гостро потребувала нових ринків збуту фабричних товарів, а Індія стала ідеальним розв'язанням цих проблем [86, с. 36].

Оскільки імперія Моголів та Раджпутів були основними замовниками мистецтва упродовж декількох століть, від їх фінансової підтримки залежала швидкість та якість розвитку мистецьких осередків Індії. Більшість індійських митців того часу спеціалізувалась на зображенні яскравої чуттєвої атмосфери, палаців та їх інтер’єрів, водойм, храмів, базарів і дурбарів[6] (іл.1, іл. 2). Однак послаблення місцевої влади призводило до збідніння художніх шкіл, меншого попиту на естетичні товари та фактичного розформування окремих осередків. З 1830-х років, коли вже британська колоніальна економіка стала першорядною,

[5] Імперія Великих Моголів — держава, що з середини XVI до початку XVIII століття контролювала більшу частину Південної Азії. Панівною релігією правлячих класів держави був іслам, а культура і мова правителів були переважно перськими.
[6] Дурбар або дарбар — це перський термін, що означає знатний двір королів або правителів або місце офіційного засідання, де король проводив зібрання.

нові меценати та професіонали почали привносити помітні зміни в міську культуру та мистецтво в ранньомодерній Індії.

Мистецтвознавець П. Міттер період британського колоніалізму в індійському мистецтві схарактеризував як «ера оптимізму» [85, с.27]. Нова влада виказала певний інтерес до індійської мистецької школи. Це стало поштовхом до активної підтримки митців, а разом з тим і нових практик, до яких ці митці були відкриті.

Проте колоніалізм як явище завжди має й зворотню сторону, а саме уніфікацію, оскільки імперії мають мету об'єднати різноманітні культурні, політичні, адміністративні, економічні та інші фактори в єдину гомогенну структуру. В умовах колоніалізму, як показують дослідження, мистецтво також обмежується жорсткими рамками, які визначають мову, традиції для наслідування або встановлюють сталі канони з метою умовного злагодження та уподібнення. Ця спільність формується асиметрично: завжди існує вища культура, що становить основу імперії, поглинає культуру колонізованих, яка вважається профанною [121, с. 10].

Риторика процесу асиміляції вражає цинізмом: фактичне знищення локальних особливостей подають як важливий емансипативний фактор, що дозволяє перетворити периферію на повноцінну частину центру. Звичайно, для подібного процесу потрібні як жорсткі фізичні важелі, наприклад, нові закони, так і малопомітні, ті, що мімікрують і не скидаються на насилля [141, с. 19].

Твердження про профанність індійського мистецтва виникло не одразу. Спочатку місцеві майстри цікавляться тенденціями більш популярного європейського мистецтва, використовуючи це як дослідження нового та можливість до діалогу. Однак колоніальну владу не цікавило різноманіття сформованих національних шкіл та їх підтримка чи розвиток. Англійці не виказували значної зацікавленості до регіонального мистецтва Індії, оскільки

воно оперувало іншою художньою мовою. Стилізація, відчуття кольору, поєднання живопису з декоративно-прикладним мистецтвом, скульптурою чи архітектурою, не відповідало очікуванням англійської спільноти, що приймала за основу західне мистецтво з перспективою та олійним живописом. Ускладнювали позиції індійського мистецтва й складні семантичні образи, з якими європейський глядач не був знайомий.

Олійний живопис виконав надзвичайно важливу роль у впливі західного мистецтва на колоніальну Індію. Він був впроваджений у художніх школах і змінив індійське мистецтво у багатьох аспектах, включаючи масштаб, стиль і тематику. В кінці XVIII століття, коли індійське суспільство все більше виявляло зацікавленість у натуралізмі, олійний портрет став надзвичайно популярним жанром, навіть з урахуванням високої вартості цієї техніки (іл. 3, іл. 4). Це було пов'язано з приїздом багатьох європейських художників до Індії, які, почувши про військові успіхи Компанії, були змотивовані можливостями, що відкривались перед ними [152, с. 17].

Спочатку олійні картини не викликали симпатії в індійських правителів, виплеканих на мініатюрах Моголів і Раджпутів. Однак згодом європейський стиль став захопленням, оскільки дозволяв справити враження на володарів, які прийшли на зміну моголам.

Перша художня школа, що навчала модній європейській манері, була заснована британським резидентом сером Чарльзом Малетом у Пуні наприкінці XVIII століття [87, 34]. Її задача була надати необхідні навички індусам, аби ті могли допомагати приїжджим британським художникам. Починаючи з XIX століття англійську еліту охопила ідея заохочувати мистецтво і науку й серед бенгальців за допомогою лекцій, виставок і художніх шкіл.

Першою художньою школою в класичному уявленні був Калькуттський інститут механіки[7], заснований англійським хірургом Фредеріком Корбіном у 1839 році. Скориставшись індійськими ресурсами, британці вважали своїм обов'язком представити мистецтво цивілізованого життя на землі. Школа, яка мала захищати мораль молоді та виховувати в ній «мужність», моделювала себе за зразком британських установ, які прагнули «відучити ремісників від поганих звичок, зробити їх моральними та відкрити двері до знань» [87, с. 48].

Від початку художні школи в Індії були приватними ініціативами. Захват, який викликали індійські художні вироби у відбіркового комітету Всесвітньої виставки 1851[8] року у Лондоні, спонукав парського[9] промисловця Джіджібхаї Джамсетджі виділити кошти для організації художньої школи у Бомбеї. За його прикладом вчинили меценати Мадрасу[10] та Джайпуру. Задачею таких художніх шкіл переважно було постачання креслярів, дизайнерів, граверів, скульпторів, аби задовольняти зростаючий попит, особливо на натуралістичні малюнки. З 1855 року Калькуттська школа[11] почала проводити регулярні студентські виставки [12, с.13].

Згодом заклади перейшли у підпорядкування уряду задля контролю якості, поширення європейських смаків та морального виховання, як частину великого задуму принесення прогресу в колонії. Ініціатива належала високопосадовцю серу Річарду Темплу. Він неодноразово зауважував, що наприклад, «Бомбейська художня школа може навчити їх одній речі, якої вони ніколи не навчилися

---

[7] Державний коледж мистецтв і ремесел, один із найстаріших мистецьких закладів в Індії, вважається місцем народження Бенгальської школи, мистецького XIX ст., який відкидав європейський модернізм за яскраво індійський підхід до образотворчого мистецтва. У 1892 р. був перейменований. Він також відомий як Державна школа мистецтв і ремесел, Калькуттська школа мистецтв і Державна школа мистецтв.

[8] Велика виставка промислових робіт усіх народів (англ. The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations) — виставка, що проходила у лондонському Гайд-парку з 1 травня до 15 жовтня 1851.

[9] Парси — члени зороастрійської громади в Індії. Емігрували з Ірану на межі I та II тисячоліть н. е.

[10] Ченнай (до 1996 року — Мадрас) — місто в Індії, адміністративний центр штату Таміл-Наду.

[11] Державний коледж мистецтва та ремесел (GCAC) у Калькутті — один із найстаріших художніх коледжів в Індії. Він був заснований у 1854 р. в Гаранхаті, Чітпур. Пізніше інститут було перейменовано на Державну школу мистецтв, а в 1951 році він став Державним коледжем мистецтва та ремесел.

протягом усіх попередніх віків, а саме правильному малюванню предметів чи фігур, ландшафту чи архітектури. Таке малювання прагне виправити деякі з їхніх розумових недоліків, посилити їхню спостережливість і змусити їх аналітично зрозуміти ту красу природи, яку вони так люблять», говорив він про індусів [84, с. 72].

Подібні публічні вислови, що принижували здобутки індійської культури, насправді були не поодинокі. Британська імперія формувала та підтримувала цей образ довгий час. Схожі думки висловив Дж. Раскін: «[Індієць] малюватиме не форму природи, а суміш жахливих предметів» [118, с.10]; сер Джордж Бердвуд, письменник, натураліст та чиновник, вказував: «живопис і скульптура як образотворче мистецтво не існували в Індії» [85, с. 56]. Ці вислови й заклали основу для стереотипу про профанність мистецтва Індії та примітивність навичок і поглядів її митців.

Опубліковані дослідження англійців також працювали на послаблення позицій індійського мистецтва. Їх головним акцентом стають висновки, що підкреслюють примітивність народних шкіл та уподібненні до всього європейського. Приміром, історик архітектури Дж. Фергюсон у другій половині XIX ст. оприлюднив власні спостереження еволюції індійської архітектури. Головною тезою якого було те, що індійська архітектура запозичила свою стилістику у давніх греків. Це на думку дослідника ставило під сумнів її якість та естетичні здобутки індійських архітекторів, оскільки ті «мали краще вчитися у завойовників» [85, с. 58].

Проте подібні наукові праці не завжди залишались непоміченими. Вже у 1870 році індійський історик Р. Мітра опублікував власний доробок про походження індійської архітектури [84]. Це дослідження спиралось на ґрунтовні аргументи — автор звернувся до санскритських джерел, а також відштовхувався від актуальних археологічних знахідок. Таким чином робота Р. Мітри викривала

наукове упередження Д. Фергюсона та стереотипність його мислення, і підкреслювало необхідність у наукових виданнях визнавати недостатність фактів, ніж їх вигадувати.

Перепалка двох істориків продовжилась в інших наукових публікаціях. Дж. Фергюссон не спростовував аргументи свого індійського опонента, а намагався його дискредитувати, називаючи нездатним до чесної науки «бабу»[12]: «його прагнення вважатися археологом європейського типу... [призвело до того, що він] винайшов неймовірні міфи, щоб пояснити скульптуру буддійських печер» [85, с. 32].

Ера оптимізму закінчується збігом декількох обставин. Спочатку публікацією дослідження «Упанішад» [153], що вплинуло на уявлення сучасного індуса про його минуле. Національна «гордість» залишалась найпотужнішим почуттям того часу, оскільки вона виражає соціальні, економічні та політичні прагнення спільноти. Згодом з'являться дослідження М. Мюллера про те, що індуси є нащадками арійців[13]. Полеміка у відкритому просторі тільки зміцнила погляди звичайних індусів про важливість та вагу їх історії, як нації.

Черговим аспектом, який зробив більш жорстоким колоніальним режим для індусів, стало повстання 1857 року[14]. На ці події активно відреагували англійські культурні діячі, закріплюючи стереотип східної поведінки, що за індійцями потрібно наглядати та опікуватись. З іншого боку громадську думку живили такі видання, як книга «Каррі та рис» [9], що відзначилась певною популярністю серед суспільства.

---

[12] В Індії бабу — поважна форма звернення до людини, особливо освіченої. Під час колонізації часто використовувалось в негативному контексті.

[13] Мається на увазі робота: M. Müller (1855) The languages of the seat of war in the East. With a survey of the three families of language, Semitic, Arian, and Turanian. London: Williams and Norgate.

[14] Повстання сипаїв (Сипайське повстання, Індійське народне повстання 1857—1860, Перша війна Індії за незалежність) — повстання індійських солдатів проти жорстокої колоніальної політики британців у 1857—1859 роках. Повстання почалося на півночі від Бенгалії до Пенджабу і в центральній Індії. Основна ініціатива була зроблена з боку армії і незадовго до цього відсторонених від влади магарадж, але в деяких областях його підтримали селяни, і воно перетворилося на загальне повстання.

Дж. Аткінсон видав «Каррі та рис» через два роки після початку повстання. Книга складалась з карикатур, які стали мірилом расової злості. Без сумніву, загальновизнаною метою видання було витиснути максимум гумору з «людських недосконалостей». Типовими героями книги ставали: суддя, магістрат, падре, іноземний місіонер та індійські слуги. Останніх жартома підписи до ілюстрацій називали «рабами», вони були мовчазними свідками життя на «станції», де відбувались події карикатур. Цікаво, що індуси слуги не ставали ціллю насмішок, заготованих для індусів із західною освітою (іл. 5). Зауваження щодо останніх регулярно вставлялися рефреном: «Неграм — десять тисяч вибачень, ні, не неграм, я маю на увазі місцевих, східних джентльменів» [9, с. 12], такі написи можна знайти на карикатурах.

В окремих карикатурах Дж. Аткінсон підкреслював особливу звичку індуса, яку він поділяв з мавпою та кенгуру [9, с. 15]. Він міг стояти прямо лише в деяких випадках; але якщо його залишати на самоті, він негайно опускається на землю навпочіпки. Дж. Аткінсон одружений на індіанці не був милосердний навіть до неї, згадуючи її в частині карикатур як жінку, яка постійно має сильний запах прянощів та поклоняється дурним статуеткам (іл. 6). Це яскраво контрастувало з поблажливим ставленням до поведінки англійських героїв.

Подібну тенденцію підхопили й журнали, які керувались англійцями. Наприклад, темою карикатур «Індійського Чаріварі» була расова злоба. Захоплююча якість журналу полягала саме в дотепних карикатурах на бенгальський характер, побудованих на протиставленні — «ми проти них» [4, с. 56]. Автор карикатур завжди хапається за стереотипи, або «згущені» образи класу, статі чи раси. Багато ілюстрацій «Індійського Чаріварі» були розумними, смішними, а деякі навіть блискучими. Стереотипи якими оперував журнал були поширеними і відомими серед англійців, вони були універсальними та впізнаваними, очікувалось, що індуси оцінять подібні жарти (іл. 7) [10, с. 114].

Після іншого великого політичного потрясіння в 1903 р. Радж став палким прихильником «автентичного» індійського мистецтва. Це дозволило делікатно оминути тему національного індійського мистецтва, оскільки акцент та увага змістилась на локальних майстрів та їх вироби. Ці дії також певною мірою відіграли роль у пошуку компромісу з тими індійськими культурними діячами, які були проти європейських насаджень.

Разом з тим почалось формування тезису расової психології — індійське мистецтво було поза можливістю порівняти його з європейським натуралізмом, «головним джерелом» якого був прогрес. Сер Дж. Бердвуд, палкий прихильник цієї ідеї, виявилось також не любив індустріальну Британію і захоплювався індійським мистецтвом як продуктом ідеальної доіндустріальної спільноти. Високі чиновники уважно слухали Дж. Бердвуда, коли приймали закони про мистецьку освіту. Так сформувалась думка, що ренесансний натуралізм йшов всупереч з основою індійської культури, натомість з нею ототожнювався плоский, лінійний художній стиль місцевих майстрів. У підсумку, якщо раніше місцевий художник займав низьке, але безпечне місце в академічному мистецтві, то тепер він був зовсім виключений, оскільки мав зберігати свою «автентичність». Роботи ж таких митців найчастіше за все зберігали асоціацію з диковинкою чи сувеніром.

З іншого боку, низка подій, яка призвела до занепаду самостійного та незалежного індійського мистецтва водночас стає першими кроками до формування стійкої до колоніалізму свідомості. Виключення індійського мистецтва з європейського контексту перейняли націоналісти, коли намагалися утвердити свою культурну ідентичність: вроджені відмінності між індійцями та європейцями виражали різний художній дух. Словом, фенікс націоналістичного мистецтва виник з вікторіанської приказки: індійське мистецтво було найвищою формою декору [8, с. 12].

2.2. Мистецький доробок індійських художників-джентльменів

В XIX столітті почалось доволі успішне витіснення характерних для Індії образотворчих шкіл, осередків академічного мистецтва. П. Міттер зазначав, що учасників процесу можна назвати «митцями буркхардівських він'єток» [85, с. 112], адже основними цілями їх діяльності були — підтримати розвиток академічного мистецтва; ревізувати професійність тих, хто звернувся до західного стилю, і, нарешті, створити середовище, яке сприяло уявленню цих митців як романтичних індивідуалістів.

Розквіт салонних митців стався майже не за півстоліття до хвилі національного відродження, деяким представникам вдалось продовжити свою кар'єру навіть після настання незалежності. Однак загалом творчість цих митців характеризує позитивне ставлення до вестернізації, а разом з тим і парадигми, коли натуралізм сприймався як обов'язкова умова «хорошого» мистецтва. Звісно, що й аудиторія підтримувала подібний розвиток, бо з одного боку це були меценати — покупці академічних робіт, а з іншого — широка публіка, яка підтримувала мистецькі виставки своєю присутністю та критикою.

Оскільки XIX ст. характеризує розвиток романтизму, прагнення індійських джентльменів-митців були зовсім не схожі на прагнення ранніх придворних художників. Вони були пройняті західним індивідуалізмом, який надавав високу перевагу розумовій роботі, що було відображено в теоретичних працях Н. Пусена, так і Дж. Рейнольдса. Така ідеалізація мистецького індивідуалізму призвела, своєю чергою, до знецінення комунального мистецтва в Індії, заснованого на ремісничій майстерності, адже митець розробляв не тільки власний бренд, він також впливав на впізнаваність та позиціювання мецената. Викладачі художніх шкіл помічали, що професія художника-декоратора втрачала

пафос приналежності до мистецької спільноти, асоціюючись з чимось посереднім і механічним.

Вміння виразити ідею, оригінальність та передати виразність образу стояли поряд з реалістичністю. В різноманітті жанрів саме портрет став найбільш жаданим. Попит на навчання цьому жанру стрімко витіснив інші предмети у художніх школах. Цю концепцію підтримувала і ринкова економіка: згідно з урядовим звітом 1888 р., художники-портретисти в Калькутті брали за свої послуги від 100 до 300 рупій за портрети в натуральну величину. Для порівняння, жанрові сцени коштували лише 25 рупій [100, с. 142].

Серед осередків мистецького розвитку потрібно виокремити Бомбей, Калькутту та Мадрас. Одним із перших портретистів Бомбейської школи був Пестонджі Боманджі[15] (1851—1938). Від початку П. Боманджі планував поступати до скульптурного відділення. Однак на той час Д. Л. Кіплінг[16] вже полишив викладацьку діяльність, а скульптура поза Бомбеєм займала найнижчий щабель популярності. Тому у 1877 р. він потрапив на учнівство до британського художника пре-рафаелітської школи Валентина Прінсепа[17], надихнувшись працювати саме з портретами [87, с. 170].

П. Боманджі належить першість у багатьох сферах його кар’єри. У 1894 р. митець став одним із перших викладачем-індійцем у художній школі. Пізніше він обіймав посаду віцедиректора, що за правління Раджу також було майже нонсенсом. Митець, окрім того, регулярно брав участь у виставках по всій країні. Він виграв головний приз у Калькутті в 1879 р., а вже через два роки на першій виставці Бомбейського художнього товариства, його «Парсійський вбивця тигрів» було визнано «найкращим експонатом місцевого художника» [87, 172]. Газета «Таймс оф Індія» описала його портретні бюсти як «реалістичні та

---

[15] Pestonji Bomanji.

[16] Джон Локвуд Кіплінг (1837 - 1911) був англійським учителем мистецтва, ілюстратором і куратором музею, який провів більшу частину своєї кар'єри в Індії. Він був батьком письменника Редьярда Кіплінга.

достойні», тоді як негламурна об'єктивність робіт митця викликала порівняння з художниками Золотої доби голландського живопису. П. Боманджі створив прибуткову практику за підтримки спільноти парсів [87, с.172].

Робота «Дівчина парсі» (іл. 8) відображає ті особливості художньої мови, що характерні митцю. Його моделі завжди на темному однорідному тлі. Обличчя проступає із напівтемряви, іноді досягаючи дивного ефекту віддільності від фігури, що помітно також в роботі «Годування папуги» (іл. 9). Ця неточність повітряної перспективи, або занадто увага до окремих складових, нагадує певні структурні пошуки П. Сезана. Разом з тим живий і фактурний мазок фарби підштовхує до асоціації з голландським живописом перш. пол. XVIII ст.

Манчершо Пітавалла[18] (1872-1937) також звертався до лаконічних фонів, які відтіняли зображену фігуру, акцентуючи на ній. Стрімка кар'єра митця, який походив зі скромної родини, підкреслює його талант та відчуття потреб суспільства. У 1894 р. М. Пітавалла отримав свою першу нагороду в Бомбейському мистецькому товаристві, і став єдиним художником, який отримав там три премії поспіль, включаючи золоту медаль у 1908 р. [45, с. 118].

У 1906 р., після вдалої роботи «Парсійська леді», його запросили випустити альбом, присвячений індійській жіночості. Ця робота мала бути подарована дамами Індії королеві Марії під час королівського візиту до Індії у 1911 році — перший крок до визнання. В той же рік відбулась й персональна виставка в Лондоні — межа мрії для жителя колонії. На відкритті в галереї Доре були представлені двадцять п'ять робіт, включно з видом на Серпентину, створених під час короткого перебування художника в Лондоні. Скориставшись нагодою подорожі, художник також влаштував тур Італією, аби побачити європейські шедеври на власні очі.

[18] Manchershaw Fakirjee Pithawalla.

Оскільки виставка припала на візит короля до Індії, це спричинило великий інтерес до індійського мистецтва. Хоча деяких видань це було майже не єдиним приводом звернути увагу на здобуток М. Пітавалли, вони не могли оминути в характеристиках, що митець має свої переваги — його спостереження за моделями були невимушеними, його пози «природними», а поводження з фігурами в інтер'єрі тактовним (іл. 11). Президент товариства британських акварелістів люб'язно припустив, що в швидкості схоплення подібності індієць навряд чи має суперника в Британії. Дж. Бердвуд казав, що, окрім кількох найкращих митців, він віддав би перевагу М. Пітаваллі перед будь-яким британським портретистом.

Життя Абалала Рахімана[19] (бл. 1860-1931) було болісним контрастом із світовим успіхом двох попередніх митців. Художник фактично сам ізолював себе заступництвом махараджі Колхапура. Базис образотворчого мистецтва А. Рахіман отримав у традиції коранічного живопису, а також через навчання з місцевими майстрами золота та срібла. Помітивши його потяг, сім'я махараджі надала художнику стипендію на навчання в Бомбейській школі мистецтв у 1880 р. [100, с. 319].

Шкільні звіти зауважували його сильний талант, пророкуючи успіх нарівні з П. Боманджі (іл. 11). Однак прикрі сімейні обставини, а саме раптова смерть матері, вивела А. Рахімана з космополітичного Бомбея. Все, що він приніс назад до Колхапура, — це його короткий досвід малювання з Дж. Гріффітсом, британським митцем помітним орієнтальними роботами. Однак перебування в місті все одно змінило його, перетворивши на такого собі денді — фігуру, якою всі цікавилось, оскільки це була єдина людина з художньою освітою в регіоні.

Спадок А. Рахімана представляє мініатюрні пейзажі сільської місцевості Колхапур. Відомо, що в школі, він як і більшість студентів, надавав перевагу

[19] Abalal Rahiman.

портрету, але вихований в сім'ї мусульманина, він повернувся до пейзажів. Вимушений жити на краю міста за художником закріпився образ романтика-відлюдника. Його основним, але не регулярним, заробітком була посада придворного митця, де він фіксував офіційні заходи, брав участь в експедиціях, створював міфологічні картини та дизайн предметів зі скла, металу і слонової кістки. За протекції махараджі, А. Рахіман також мав місце вчителя в художній школі, однак заклопотаність митця власною творчістю не дозволяла йому регулярно викладати, що значно відображалось на фінансовому стані. Відсутність постійного доходу призводила до використання дешевих пігментів та паперових відходів, які він брав у видавництвах по сусідству.

У 1920-х роках, у передостаннє десятиліття свого життя, позначився зрілим етапом роботи — акварельними пейзажами. Не маючи можливості дозволити собі великі формати, художник звернувся до формату коранічної ілюмінації. Бувши схильним до депресії, посиленої фінансовими труднощами, він, як кажуть, знищив більшість своїх робіт. Ті, що збереглись, виявляють концентрацію та увагу до деталей. Перш за все, ті твори демонструють глибоке знання середовища, яке так любив митець.

Найвідомішим із досліджень А. Рахімана ландшафту Колхапура є озеро в Сандх'ямат в різний час доби (іл. 12), яке показало зміну впливу світла на воду. «Імпресіоністичні» роботи (іл. 13) митця зосереджені на світлі та текстурі шляхом зменшення нав'язливих деталей. Він також розробив композиційні пейзажі як книжкові ілюстрації для тому Френсіса Янгхасбенда про Кашмір[20]. Присвячуючи всю першу частину дня творчості А. Рахіман не рідко працював над декількома картинами одночасно.

[20] Підполковник сер Френсіс Едвард Янгхасбенд (1863 –1942) був офіцером британської армії, дослідником і письменником. Він запам'ятався своїми подорожами Далеким Сходом і Середньою Азією; особливо британська експедиція до Тибету 1904 року, яку він очолив, і за його праці про Азію та зовнішню політику. Обіймав посади, зокрема британського комісара в Тибеті та президента Королівського географічного товариства.

Художник також був вимушений звернутись до фотографії аби трохи нормалізувати фінансове становище. У др. пол. XIX ст. фотографія була нормою для класу бгадралоку[21] — оскільки олійний живопис був дорогим як для клієнтів, так і для митців. Водночас інвестиція у фотоапарат швидко окуповувалась. Якщо ж митці, особливо випускники, не могли дозволити собі покупку фотоапарата, вони наймались до комерційних студій, де тонували фотографії. Це «популярне» мистецтво в Індії стерло різницю між живописом і фотографією [103, с. 94].

На відміну від А. Рахімана, його молодший сучасник із Колхапура, Махадев Вішванатх Дхурандхар[22] (1867-1944), мав високе соціальне становище як митець і вчитель, його особисті амбіції були пов'язані з освітньою політикою Раджу. М. Дхурандхар належав до касти Патхаре Прабгу[23], відомої своїми мистецькими та літературними нахилами. На відміну від інших груп у Махараштрі, нетерпеливі юнаки Прабгу та Брахмани стікалися до нового міста (Бомбея), лідуючи у сфері професійних навичок [100, с. 118].

Зустріч М. Дхурандхара з європейським мистецтвом була справжньою романтикою. У 1890 р., захоплений антикваріатом у художній школі, молодий хлопець вирішив стати художником, отримавши підтримку батька. Він вразив Дж. Гріффітса своєю амбітністю та звичкою робити замальовки навіть після уроків, коли інші учні вже займались власними справами. Щоб підтримати молодого митця, йому спочатку довірили керування художнім класом в місцевій жіночій школі, а потім і викладання у класі живопису у художній школі сера Дж. Дж. у Бомбеї [87, с. 93].

Політика уряду полягала в тому, щоб заповнити нижчі ешелони найздібнішими індусами, зберігаючи при цьому європейський контроль.

---

[21] Бгадралок (bhôdrôlok, буквально «джентльмен» або «людина з гарними манерами») бенгальською мовою означає новий клас «джентльфолків», який виник під час британського панування в Індії в регіоні Бенгалії в східній частині Індійського субконтиненту.
[22] Mahadev Vishwanath Dhurandhar.
[23] Патаре Прабху — корінне співтовариство в Мумбаї, невелике за кількістю (близько 7000 людей по всьому світу).

Здібності М. Дхурандхара незабаром зробили його директором — найвища посада для вчителя мистецтва. Він не міг йти далі по кар’єрній драбині, хоча часто демонстрував більший досвід і здібності, ніж його європейські колеги. Його «Сорок один рік у храмі мистецтва» точно описує прогрес школи та її авторитет у суспільстві у вирішальні роки [66, с. 210].

М. Дхурандхар також займався друкованими ілюстраціями (іл. 14). У 1897 році він проілюстрував статтю свого вчителя Дж. Гріффітса в журналі індійського мистецтва. Згодом митець став одним з тих художників, хто опосередковано повпливав на розвиток ринку дешевих гравюр. З 1890-х років, періоду, який збігся з «вибухом» листівок на Заході, М. Дхурандхар створював дизайн карток для місцевого виробника. Етнографічні листівки, які британці переважно використовували для того, щоб писати додому, замінили попередні етнографічні картини [137, с. 249].

Етнографічні ілюстрації М. Дхурандхара були відправлені для друку до Німеччини, на той час найрозвиненішої країни в друкарстві. Його «Айя (няня)» (іл. 15) була тиражована великим накладом. Митець також працював над ілюстраціями до книжок, зокрема для «Деканських дитячих казок» К. А. Кінкейда (1914) та «Жінки Індії» Отто Ротфельда (1924), він створював карикатури для гуджаратських періодичних видань «Aram» («Арам») і «Bhoot» («Бхут») і серію акварелей, присвячених історії маратхів, для видання Kolhapur («Колхапур»). При тому, що М. Дхурандхар не потребував грошей, він однак звертався до фотографії. Вона стала його джерелом досліджень анатомії для малюнку великих форматів та ню.

Політику протекторату Раджу передбачала пільги для окремих осіб, наприклад християн. Антоніо Ксав'єр Тріндаді[24] (1870—1935), якого прозвали «Східним Рембрандтом», був наступником М. Дурандхара в художній школі.

[24] António Xavier Trindade.

Задля цієї кар'єри він полишив роботу тонувальника у фотографічній студії провідного індійського фотографа Раджі Діна Даяла, яка була відкрита в Бомбеї в 1896 р. [130, с. 15].

А. Тріндаді спеціалізувався на портретах. Його сильною роботою стала «Індійська дівчина» (іл. 16). Портрети виявляли проникливість, яка додавала глибини його роботам. Художник виняткового таланту, він намагався спроєктувати своє особисте бачення у портретах. Чистота тонів і свіжість світла нагадували іспанських живописців Ф. Гойю і Д. Веласкеса. Особливо це стає помітним у таких роботах, як «Естер лежить», де акцент створений на обличчі моделі — молодшої доньки митця. Завдяки контрасту планів А. Тріндаді отримав чарівну глибину.

Пізніше він звернувся до сентиментальних інтер'єрів, пейзажів і оголених натур. Інтимні побутові сцени за участю його дружини та доньок, як-от відзначена премією «Dolce Farniente» («Флора») (1920) (іл. 17), залишались найвиразнішими в його творчості. На цій картині, яка принесла йому золоту медаль Бомбейського художнього товариства[25], впадають в око реалістичне пропрацювання шкіри, деталізація ознак віку, ліній обличчя, що роблять портрет напрочуд реальним та неймовірно інтимним (іл. 18).

Бувши католиком, А. Тріндаді був унікальним серед індійських художників у трактуванні християнських сюжетів. Найзворушливішим серед них був «Ecce Homo», написаний напередодні його смерті [130, с. 146].

Арчібальд Герман Мюллер[26] (1878-1952) також походить зі змішаної сім'ї — німецького протестанта з Кочі та індійської католички. А. Мюллер навчався в художній школі Мадраса, де на вступному іспиті вразив малюнком напам'ять. Ця вправа була високо оцінена вчителями того часу. Після закінчення навчання

[25] The Bombay Art Society (Бомбейське художнє товариство) — некомерційна мистецька організація, розташована в Мумбаї. Заклад був заснований у 1888 році для заохочення та популяризації мистецтва. Більшість відомих художників на мистецькій сцені Індії певним чином пов'язані з Бомбейським художнім товариством.
[26] Archibald Herman Muller.

А. Мюллер недовго працював асистентом у фотостудії свого брата в Мадрасі. Потім пробував удачу в різних частинах Індії, а в 1910 р. опинився в Бомбеї, де вже наступного року отримав найвищу нагороду Бомбейського художнього товариства за картину «Принцеса дарує подарунок хлопчикові-браміну» (іл. 19), роботу, натхненну відомою картиною Раві Варми на подібну тему благодійності.

На початку XX ст. А. Мюллер знайшов у собі відгомін націоналістичної ідеї, що спонукало його дослідити у пошуках натхнення «Рамаяну» та «Махабхарату». Його історичні оповіді базувалися на вивченні оголеної натури, жанру, який демонстрував навички натуралізму [138, с. 58]. Проте антинатуралізм у цей період був настільки сильним, що художник відчув поклик створити дві акварельні версії сцени «Рамаяни»: «натуралістичну» та іншу в плоскому, лінійному стилі натхненного орієнталістами. Серед його історичних робіт потрібно виділити: «Спуск Ганги в Паталу» (іл. 20), «Шакунтала при дворі Дусьянти», «Передбачення принца Сіддхарти», «Крішна та Арджуна на Курукшетрі», «Вастрахаран», «Драупаді», «Улупі та Арджуна» та «Сон Уси».

А. Мюллер також розглядав націоналістичну тему, натхненну літературою мархатхів[27]: індуїстський герой Шіваджі, ув’язнений у форті Аґра імператором Великих Моголів Аурангзебом. Сила цих картин полягала в точному знанні людської анатомії та плавності й елегантності розміщення кількох фігур. Впевненість його образів, особливо в ескізах, важко пояснити з огляду на освіту, отриману в орієнтованій на ремесла художній школі Мадраса. Однак слід додати, що на відміну від чутливих малюнків деякі картини художника подібні до стилістики А. Кабанеля (іл. 21) [145, с. 164].

А. Мюллер був ще одним індивідуалістом, який палко вірив у художню чесність. Одного разу, коли клієнт повернув одну з картин, щоб її переробили відповідно до його бажання, художник, що голодував, вважав за краще повернути

[27] Література маратхі — це частина літератури маратхі, індоарійської мови, якою розмовляють в основному в індійському штаті Махараштра та написана письмом деванагарі та моді.

гонорар, а не задовольнити вимогу. Іншого разу дружина губернатора Бомбея виявила інтерес до однієї з робіт на виставці, але А. Мюллер не дозволив її купити, бо робота вже була обіцяна іншому клієнту [87, с. 133].

Не дивлячись на те, що твори художника отримували нагороди на виставках та високо цінувалась за рахунок майстерності виконання, це не приносило фінансового достатку. Бідність зрештою змусила А. Мюллера прийняти роботу при дворі махараджі Біканера в 1922 р. Його завданням було створювати полотна з полюваннями правителя. Завершальний етап кар'єри А. Мюллера пов'язаний з посадою державного митця Джодхпуру[28].

Самуель Рахамін (1880-1965) належав до громади Бене Ізраїль у Туні. Після навчання в Бомбейській художній школі він поїхав до Лондона, щоб навчатися під керівництвом академічних художників Соломона Дж. Соломона та Дж. С. Сарджента, що значно вплинуло на його художній здобуток, особливо в ранніх олійних роботах.

Після повернення до Індії в 1908 р., митець казав, що залишитись в Англії «було б схоже на те, як бенгальський тигр полює на тюленів у полярних регіонах» [87, с. 137]. Він також незабаром відмовився від західноєвропейського стилю та олійного живопису, докладаючи зусиль до відродження традицій могольського живопису (іл. 22). Тоді ж він прийняв посаду художнього радника у штаті Барода.

С. Рахамін регулярно виставлявся з Бомбейським художнім товариством. Його перша європейська персональна виставка відбулась в 1914 р. в галереї Жоржа Петі[29]. Роботи митця також представлялися у Великобританії та Америці, включаючи виставку Британської імперії 1924 р. в Уемблі. Журнал Burlington

---

[28] Джодхпур є другим за розміром містом у штаті Раджастхан. Історично місто було столицею держави Марвар і князівства Джодхпур.

[29] Жорж Петі (1856 - 1920) був французьким торговцем мистецтвом, ключовою фігурою в паризькому світі мистецтва та важливим пропагандистом і культиватором художників-імпресіоністів.

Magazine («Берлінгтон Мегезін»)[30] 1926 року містив повідомлення про його виставку акварелей у галереї Arthur Tooth&Sons («Артур Туз та сини») під назвою «Акварелі, Індія, Веди, міфологія та сучасність». У травні 1939 року він провів «Спеціальну виставку», демонструючи «сучасне індійське мистецтво в традиційних тонах» (іл. 23) в Американській асоціації, Нью-Йорк [87, с. 143]. Його дружина Атія Бегум Фізі була авторитетом у індійській музиці та виступала як творчий співавтор у багатьох виставках.

С. Рахамін також працював над фресками для Імператорського секретаріату, Нью-Делі. Він був залучений до музею Вікторії та Альберта та Метрополітен-музею в Нью-Йорку в реорганізації їхніх східних секцій. Колекція власних картин художника та інших творів мистецтва, які він подарував музею Айван-е-Ріффат у Карачі, зараз розміщена в окремій будівлі під назвою Художня галерея Фізі Рахаміна.

Бенгальський митець Аннада Прасад Багчі[31] (1849-1905) став відомим в студентські роки завдяки ілюструванню «Старожитностей Оріси» історика Р. Мітри [84]. Він також зарекомендував себе на виставці образотворчого мистецтва в Мадрасі, вигравши золоту медаль «за найкращу картину вихідця з Індії», а в 1873 р. відбулась виставка його портретних досліджень, що були відмічені як гідні роботи представника Бенгалії.

Попри те, що А. Багчі став портретистом заможних верств населення (іл. 24), сьогодні його згадують більше як художника-графіка. Після завершення навчання він був залучений викладати літографію в школі замість вчителя-європейця (іл. 25). Згодом бенгалець піднявся до посади директора (за кілька років до М. Дхурандхара). Як перспективний художник-графік, він розробив головний сертифікат для виставки в Калькутті 1883 р.

---

[30] Журнал Burlington — щомісячне видання, яке висвітлює образотворче та декоративне мистецтво всіх періодів. Заснований у 1903 році, це найтриваліший арт-журнал англійською мовою. Видається благодійною організацією з 1986 року.

[31] Ananda Prasad Bagchi.

У період гарячкової культурної діяльності молодий А. Багчі не обмежувався школою. Він випустив «Шилпа Пушпанджалі», перший бенгальський художній журнал і, можливо, перше індійське художне друковане видання. А. Багчі прикрашав сторінки літографіями та ксилографіями, і ця практика продовжувалася доти, доки напівтоновий процес Р. Чоудхурі[32] не замінив старіші техніки [30, с. 74]. Перш за все, надаючи форум для естетичних дискусій, «Шилпа Пушпанджалі» дала поштовх художньому націоналізму. Невдовзі амбітний художник-графік заснував Калькуттську мистецьку студію (Calcutta Art Studio), у кооперації з чотирма колишніми студентами Калькуттської школи мистецтв: Набокумаром Бісваса, Фанібхушаном Сен, Крішною Чандра Пал та Йогендранатом Мукопадх'яї. Студія стала осередком кольорової літографії [44, с. 191].

Бамапада Бандопадхайя[33] (1851-1932) був молодшим за А. Багчі. Розчарувавшись курсом олійного живопису в художній школі, він пішов учнем до Праматхалала Мітри, портретиста з Калькуттської мистецької студії. З прибуттям до Калькутти німецького художника Карла Бекера молодий митець став його помічником, щоб отримати подальший досвід. На виставці 1879 р. він отримав нагороду за свою картину «Жонглер і мавпа». У 1881 р., коли різні регіони Індії стали більш розвинутими та відкритими, Б. Бандопадхайя вирішив шукати щастя за межами Бенгалії. Почавши як художник серед заможних людей в Аллахабаді, він дійшов до Лахора, перш ніж оселитися в Калькутті, регулярно отримувавши призи на міських зимових виставках (іл. 26).

Аристократ Джаміні Прокаш Ґанґулі[34] (1876-1953) був видатним пейзажистом. Його мистецька кар'єра була натхненна А. Тагором, його дядьком. В дитячих спогадах Дж. Ґанґулі є розповідь, як одного разу він сміливо закінчив

[32] Ray Chowdhury
[33] Bamapada Bandopadhyay Banerjee.
[34] Jamini Prokash Ganguly.

один із пейзажів Абаніндраната Тагора[35] за його відсутності. «Дивовижним було вогненне сяйво призахідного сонця, і його вишукано делікатний відблиск у річці. Але прекрасні відтінки швидко тьмяніли, і я відчув спокусу додати кілька штрихів до незакінченої картини мого дядька», згадував Дж. Ґанґулі пізніше [101, с. 269]. Дещо здивований сміливістю Джаміні, Абаніндранат підбадьорив його папером і фарбою.

Перші уроки Дж. Ґанґулі були з ветераном-художником Гангадхаром Деєм. Близького віку Джаміні та Абаніндранат отримували вказівки від К. Г. Палмера, художника, який навчався в Південному Кенсінгтоні. Англієць активно брав участь у діяльності мистецьких кіл Калькутти й представив свої роботи в художній галереї міста [124]. Дж. Ґанґулі, якому не вистачало інтелектуальної невгамовності його дядька, старанно завершив своє навчання під керівництвом К. Палмера, заклавши тим самим основи свого виняткового живопису [125].

Дж. Ґанґулі доволі рано почав брати участь у загальноіндійських виставках, отримуючи нагороди на виставках у Сімлі та Бомбеї, зокрема золоту медаль Бомбейського художнього товариства в 1910 р. У 1902 р. він був єдиним індійцем, який представив пейзажі в Сімлі, отримавши премію з роботою «Береги Ганги». Цю роботу журналісти відмітили як поетичну за почуттям і ніжну за кольорами та обробкою» [126].

У 1904 р. Дж. Ґанґулі дебютував у Бомбеї з більшою кількістю пейзажів, включаючи «Ранковий туман» (іл. 27), отримавши срібну медаль за номінацію в олійному живописі. «Таймс оф Індія» вітала його пейзажі за справжнє місцеве бачення природи, яке контрастувало з роботами бомбейських художників, у тому числі М. Дхурандхара [100, с. 364]. Газета різко написала не лише про М. Дхурандхара, а й про М. Пітаваллу та Рустама Сіодію: «якби імена цих

[35] Abanindranath Tagore.

джентльменів не свідчили про те, що їхні картини створені вихідцями з Індії, їх можна було б прийняти за європейських живописців» [100, с. 365].

Потрібно зауважити, що стиль митця не був особливо плоским і «декоративним», як уявляла «Таймс оф Індія», коли писала про «…декоративне розташування ліній і гармонію кольорів, які так цінувалися в стародавніх перських та індійських картинах. У ньому немає ювелірної обробки тих терплячих майстрів, але є поезія, яку не завжди можна знайти в творах [індусів]» [85, с. 78]. Ці епітети та порівнянні пов'язані з амбівалентністю та ярликами, які навішувались на індійських митців, як відмінних та меншовартісних у порівнянні з західноєвропейськими майстрами. Насправді важко визначитися з особливим індійським трактуванням ландшафту. Навіть пейзажі Моголів, перші в індійському мистецтві, були натхненні європейським мистецтвом. І все ж впливова громадська думка не тільки вирішила схвалити «індійство» Дж. Ґанґулі на шкоду бомбейським західникам, але й сам митець також добре порозумівся зі сходознавцями, запеклими ворогами натуралізму. Частково це було тому, що А. Тагор лідер сходознавців, підтримував його. Насправді, якщо ми звернемося до «Прабасі» 1902 року [110], ми помітимо, що Дж. Ґанґулі вже був широко відомий публіці, коли Абаніндранат тільки-но напрацьовував свою виставкову діяльність.

Інше видання «Бхараті», яке належало сім'ї Тагорів також регулярно публікувало роботи Дж. Ґанґулі, відзначаючи їх рівень. Зі свого боку пейзажист звернувся до давньої літератури, як національного натхнення, хоч і в манері античних олімпійців. У 1912 р. «Бхараті» опублікувало довгу біографічну довідку про художника, наголосивши на індійських темах, які розробляє митець [21]. Англійські газети при цьому зауважували вплив на Дж. Ґанґулі елегійного настрою Ж. Ф. Мілле, що відображалось у сутінковому сяйві його

пейзажів, як, наприклад, у роботі «Наприкінці дня або вечірня молитва мусульман».

Популярність пейзажів Дж. Ґанґулі зумовлена атмосферою зображеної природи, дивовижних гірських хребтів Гімалаїв (іл. 29), серії про річку Ганг у різних настроях. Роботи демонструють тонке сприйняття драматургії, розмаїття природного світла та насичених кольорів індійського пейзажу. Перш за все, вони показують, яким він був відданим майстром. Його картину «Сутінки на річці Падна» придбала король-консорт Віктор Емануїл III з Італії; митець був нагороджений італійським урядом на знак подяки. Не дивно, що Дж. Ґанґулі знайшов прихильність тих бенгальців, які захоплювалися академічним мистецтвом.

У 1916 р. Дж. Ґанґулі прийняв посаду заступника директора художньої школи Калькутти. Це позначилось певними розбратами. Наприклад, Суреш Самаджпаті, їдкий редактор «Sahitya» («Сахіт'я»), неодноразово хвалив репрезентативну майстерність митця у розпал своєї ворожнечі з «Бхараті». Митці-сходознавці, які вважали це зневажливим ставленням до А. Тагора, були розлючені тим, що Дж. Ґанґулі прийняв цю посаду. Разом з тим, Дж. Ґанґулі неминуче зустрівся й з протистоянням молодих західників, які намагалися перегрупуватися проти орієнталізму. У збірці творів з присвятою А. Тагору він висловив легкий жаль у зв'язку з не симпатією до орієнталізму, що, можливо, було ввічливим жестом примирення [87, с. 208].

Якщо митці з заможних сімей не були обмежені кордонами, то для більшості студентів найвищою мрією та метою було підвищення кваліфікації в Європі. Через британські зв'язки звичайним пунктом призначення індійських студентів-митців був Лондон. Цікаво, що при цьому серед бенгальських митців майоріла мрія про Італію. Багато мистецьких шкіл та академій у західних країнах мали програму стипендій для навчання в італійських академіях, а також

підтримували цей потяг можливістю вивчати італійську. В індусів опція вивчення італійської з'явилась з прибуттям шевальє Олінто Гіларді до художньої школи Калькутти в 1886 р. Члени Bharatiya Shilpa Samiti («Бхарат'я Шильпа Саміті») (1893) Аннада Багчі, Джаміні Ґанґулі, Р. Чоудхурі та А. Тагор — обговорювали питання відрядження студентів мистецтва за кордон. О. Гіларді порадив їм і організував поїздку студентів до Риму [87, с. 243].

В Італії пощастило відправитись так званому «бенгальському тріо» — скульпторам Рохіні Канта Наг[36] і Фаніндранат Бозе[37] та художнику Саші Геш[38]. Італійська подорож С. Геш була задумана під час його навчання в художній школі, з обіцянкою фінансової підтримки заміндаром[39] зі Східної Бенгалії та рекомендаційним листом від італійського консула в Калькутті. Та коли С. Геш прибув до Риму Королівська академія відмовила йому, оскільки вже набрала студентів. Не злякавшись, Саші Геш домігся аудієнції у короля Умберто I, який був вражений молодим іноземцем. За умови, що протягом трьох місяців він вивчить італійську мову, його прийняли до Академії. Митець провів три роки в Римі, а потім ще шість місяців у Мюнхені. Художник провів п'ять років у Парижі, перш ніж прибути до Лондона, де намалював Дж. Бердвуда та Дадабхая Наороджі, першого індійського депутата.

Знайомство С. Геша з французьким салонним мистецтвом віддалило його від британського живопису. У 1899 р. Національна асоціація індійців влаштувала прийом честь С. Геша. Шанувальник класичного мистецтва, художник сказав своїй аудиторії, що вважає Королівську академію розчаруванням. Його критика британського культурного домінування була рідкістю для індійських академічних художників, які досі дивилися на європейське мистецтво очима

---

[36] Rohinikanta Nag.
[37] Fanindra Nath Bose.
[38] Sashi Hesh.
[39] Заміндáр — землевласник в Індії, який сплачував земельний податок (за системою заміндари) на користь верховного землевласника — британської колоніальної влади.

англійців. Однак митець між тим був занепокоєний і сучасною модою на реалізм у Франції, який на його думку загрожував ідеалізму [87, с. 254].

Антибританська позиція С. Хеша була в гармонії з індуїстським націоналізмом. Це перетворилось у певну плідну співпрацю з філософом Ауробіндо Ґошем, який невдовзі став теоретиком індуїстської революційної політики, і так само мав європейську освіту. Вони зустрілись в Бароді — правитель Бароди Саяджі Рао Гайквад III, палкий покровитель мистецтва, зібрав навколо себе низку індійських діячів. Його реформи перетворили князівство на сучасну державу з разючим рівнем грамотності, особливо жіночої. Сам Саяджі Гайквад демонстрував незалежність, яка дратувала британців, але була привабливою для націоналістів [86, с. 219].

Пізніше британці змусили Саяджі Рао приборкати свої націоналістичні нахили, але на початку століття Барода кипіла культурним націоналізмом. Коли А. Ґош прибув до Індії, обурений британським домінуванням, С. Гайквада залучив його викладати в коледжі Бароди. Його присутність також привернула до князівства послідовників націоналіста Балганґадхара Тілака[40].

Завдяки Дінендранату Рою, бенгальському журналісту, збереглась коротка характеристика С. Геша. Він жив у номері для європейців, був розважливим і екстравагантним, що сам А. Ґош не схвалював. У Бароді художник писав портрети, але сімейний портрет С. Гайквада йому так і не вдалось створити через постійний саботаж роботи від європейських художників, до того ж посилився тиск і на князя через прихильництво націоналістам. Сам митець згадував, що за реставраційні роботи англійцю платити вдвічі більше, ніж індусу [86, с. 220].

Повернувшись до Калькутти, С. Геш запровадив практику портретування працівників Конгресу, видатних мислителів та британських

[40] Bal Gangadhar Tilak.

чиновників. Однак дуже скоро митець зник, ходили чутки, що він спочатку переїхав у Гайдарабад, а потім емігрував до Канади.

Найбільш зірковим художником-джентльменом кін. XIX ст. був Раві Варма[41]. За підрахунками він створив понад 2000 картин. У 1904 році Раві Варма був нагороджений титулом «Кайзер-е-Хінд» (медаль за заслуги перед британським Раджем). Його роботами захоплювались як високі кола, так і прості селяни, навіть зараз ці полотна є однією зі складових індійської попкультури. Періодичні видання, навіть за межами Індії, називали Раві Варму великим художником сучасної Індії. Цікаво, що на хвилі зростання національного Відродження ця думка трансформувалась у протилежну [104, с. 202].

Вважалося, що Раві Варма – перший індійський художник, котрому вдалося найбільше наблизитись до європейської академічної школи живопису. Джордж Керзон, віцекороль Індії, писав наступне: «Творчість Варми – це щасливе змішування західної техніки, індійської теми та свободи від східної жорсткості» [104, с. 68]. Серед докорів, які висували мистецтвознавці протягом XX ст. індійському художнику, – надмірна сентиментальність, театральність, штучність, відтворення зовнішньої схожості, подібної до фотографії (іл. 30). Ці риси бентежили та відштовхували митців бенгальської школи, оскільки ті міцно асоціювались з колоніальною політикою, що на довгі десятиліття відкинули розвиток національного мистецтва Індії. Водночас ідеолог Бенгальського Відродження Рабіндранат Тагор[42] писав: «Я провів цілий ранок, роздивляючись роботи Раві Варма. Я повинен зізнатись, що знаходжу їх привабливими. Після всього ці картини доводять нам, наскільки цінна наша власна історія та її вираження для нас. В деяких роботах фігури не досконалі в пропорціях. Не важливо! Вони й без цього створюють свій привабливий ефект» [104, с. 67].

---

[41] Raja Ravi Varma.
[42] Rabindranath Tagore

Він також був художником, який популяризував «календарне мистецтво», створюючи олеографії богів і богинь. Вирішальним моментом став 1894 рік, коли Р. Варма створив літографічний друкарський верстат у Лонавлі з імпортованими німецькими машинами та технікою. Художник створював олеографії (відбитки, схожі на картини маслом) із зображенням богів, богинь і сцен з епосів і релігійних текстів, таких як «Махабхарата», «Рамаяна» та Пурани. Він також друкував сірникові етикетки, листівки з малюнками, текстильні етикетки та рекламу.

Творчий шлях Раві Варма складався досить органічно. Його сім'я була наближена до князівського роду правителів Траванкора, як і більшість представників індійської знаті, вони мали налагоджені стосунки з представниками англійських ешелонів влади. Саме тому, дебютна виставка художника була схвально відзначена вищими колами й забезпечила його клієнтами.

Мистецтво Р. Варми можна назвати типовим взірцем живопису вікторіанської епохи – це сплав реалізму з мистецтвом прерафаелітів, що влучно відображає час. Ефектні полотна митця мали свій вплив на піонерів індійського кіно Дадасахеба Пхальке та Бабурао Пейнтера, так само як вікторіанське мистецтво надихало голлівудського режисера Д. В. Гріффіта, і навіть на найбільш продавану серію коміксів в Індії, комікси Amar Chitra Katha («Амар Чітра Катха»).

Основний період творчості Раві Варма складає робота над портретами. Ці роботи виказують спробу відтворити на полотні духовну складову людей. Через портретну схожість, а не ідеалізоване уявлення, властиве мініатюрі, митець звертає увагу на піднесеність і схвильовану патетику. Художник відмовляється від зовнішньої ефектності і урочистості пози (іл. 31). Портретист розкриває образ не стільки через відтворення зовнішності зображеного, скільки відбиваючи

власні враження. Він звертає увагу на жести та виразність очей, які видають в цих образах внутрішній вогонь «агні», присутній у кожній людині за ведичною традицією.

Як художник, Р. Варма змінив уявлення Індії про богів і богинь від надприродних образів до людяних істот, приділяючи увагу найменшим деталям, від тканин, зачісок і прикрас до артефактів і меблів. Його стиль використовував текстури, світло і тіні, щоб створити піднесений, але реалістичний настрій.

Улюбленими сюжетами митця були жінки в традиційному вбранні, що лежали на ліжку або замислилися. «Його спеціалізацією був реалізм у своєму піку — кожен костюм і ювелірний виріб виглядають так само [як] оригінал. Перли, діаманти, храмові прикраси — усе було тієї епохи. Меблі, інтер'єри будівель, посуд — усе було доступно. У той час, коли він писав свої картини», — каже художник з Кочі Біндхі Раджагопал [29, с. 73].

Важливо зазначити, що Раві Варма ніколи не навчався в художній школі. Базову освіту він отримав від свого батька, також художника, потім постійно самовдосконалювався. Над полотнами художник ніколи не працював один, це був творчий тандем з його молодшим братом Раджою Вармою, інформація про якого в позаіндійському колі майже відсутня через збіг імен. Раджа Варма від початку був зосереджений на пейзажному живописі, Раві Варма навпаки крок за кроком відточував почуття пропорцій, працюючи в тому числі над анатомічними малюнками. Кожен окремо з них брав участь у профільних художніх конкурсах, але над замовленнями вони працювали завжди разом, розподіляючи відповідно етапи та області роботи. Відповідно, на деяких роботах можна побачити ефект компіляції та колажності.

Олійний живопис, якому віддали перевагу Раві та Раджа Варма, також вносить свої корективи, які будують нове сприйняття живописного твору. Фрескова та акварельна техніка, яка була розповсюджена на території Індії до

XIX ст., не ставила за мету досягти максимально реалістичного відображення дійсності. Олійна ж техніка окрім всього однаково була зрозуміла східному та західному менталітету.

Великим кроком у формуванні власного бренду Р. Варми стали традиційні сюжети з індійських епосів «Махабхарати» і «Рамаяни», знайомі кожному індусу. Тим самим Раві Варма показав Індії європейський погляд на їх культуру. Ілюструючи історію царя Душ'янти та Сакунтали, Нали й Дамаянті з «Махабхарати», зобразив богинь для яких позували індійські жінки зі сходу країни. Ця значна частина творчості митця назавжди стала неодмінним елементом індійського уявлення епічного.

Ілюстрації до «Махабхарати» Раві Варми мають власні особливості у порівнянні з будь-якими іншими (іл. 32). Вони отримують характеристику «класичні», зберігаючи цей статус як наприкінці XIX ст., так і впродовж усього XX ст. Аргументувати це можливо тим, що митець опановує олійний живопис, роблячи його головним, не змінюючи при цьому індійські «культурні коди», навпаки надаючи їм нової сили та життя.

Так, наприклад, у всі часи існувала тенденція актуалізувати зображення, таким чином робити його ближчим до сучасності. Найчастіше за все це проявляється у костюмі героїв – митці вдягають їх у стрій своєї доби. Вбрання індійців у XIX ст. змінюється. Стає популярним європейський крій, який вільно могли собі дозволити заможні верстви населення і до якого прагнув середній клас. Індійці, які не були пов'язані службовими обов'язками, вдягали традиційне вбрання – сарі для жінок та дхоті[43] для чоловіків.

В цей же одяг, хоча й більш вишуканий варіант, вбирає богів та царів Раві Варма. Саме це робить їх зрозумілим кожному індійцю. Окрім того, Крішна,

---

[43] Дхóті — традиційний чоловічий одяг народів Південної і Південно-Східної Азії, являє собою прямокутний шмат тканини 2—5 м завдовжки, який обертається навколо ніг і стегон з пропусканням одного з кінців матерії між ногами для зав'язування вузла.

Драупаді, Арджуна та інші герої зазвичай мають велику кількість прикрас, ніби вони зійшли з храмового постаменту, де богів вдягали у все найкраще. Подібний костюм вдягають і танцівниці бхаратанатьяму[44] – класичного індійського стилю театрального танцю, що з самого початку мав сакральне значення

Ілюзія реальності – це особлива світоглядна позиція та невіддільна частина індійського мистецтва. Вона вибудовується на двох наступних аспектах, як зауважувала Стела Крамріш, – символізмі, як найважливішій особливості, та відтворення природи, як творчої енергії [76, с. 66]. Форми та колір обираються як допоміжні засоби для вираження не навколишнього світу, а його духовної сторони. Кожен твір набуває художньої єдності, яка пов'язує хаос фантазії та дійсність, мистецький підхід та традиції. На перше місце виступає значущість окремого твору мистецтва, а не його контекстна роль.

Раджа Варма обов'язково доповнює тло індійськими джунглями або сільською місцевістю. Тепер боги не ефемерні створіння, що лише мають людську подобу. Складається враження, що можна сподіватись на зустріч з ними під час звичайної прогулянки. Таким чином, митець звертається до створення ілюзії реальності, що є одним з ключових понять індійського живопису з давніх часів.

Концепт «художника-джентльмена» ще певний час буде зберігатись в контексті індійського мистецтва колоніальної та постколоніальної доби. Як маркер він буде позначати митців, які надавали перевагу європейськими стилями живопису та техніці олійного живопису, логічно вбудованим в систему Британського Раджу, що певною мірою принесло їм успіх. Разом з тим, їх творчий доробок дозволить надалі прорефлексувати питання самобутності індійського живопису.

---

[44] Бгаратана́тьям (бга — «бгава», почуття, емоції; ра — «рага» — мелодія, та — «талам» — мистецтво ритму, натьям — танець) — вид театрального танцю, що зародився в Південній Індії, у штаті Тамілнад. Є одним з класичних стилів індійського танцю.

2.3. Рух Свадеші в контексті мистецьких практик

Відродити національне мистецтво індійських художників спонукала його втрата. Аналогічні процеси відбувалися в різний час по всьому світу — аби автентика почала привертати увагу, спочатку вона повинна були опинитись на межі повного зникнення. На додаток до цього місцеві майстри не були стурбовані тим, що їх специфіка роботи поступово забувається та не має послідовників, а індійське мистецтво все більше набуває запозичених чи насаджених рис, як це, наприклад, відбулось зі школою Патна[45], відгалуженої школи могольського мистецтва [50, с. 113]. Досі в живій традиції індійського мистецтва не поставало питання синдрому культурної чистоти, яка б могла зберегти та продовжити традицію.

Важливими факторами виникнення спротиву буде розчарування західною освітою. Відновлення довіри до індуїстської цивілізації, зміна поглядів на прогрес і його художнє вираження, академічний натуралізм — допомогли визначити специфічний характер індійського мистецтва, його некласичну традицію. Саме на цьому фоні сформується ідеологія мистецтва свадеші[46] («коріння», «корінного»), що процвітала на основі дихотомії між «духовним» Сходом і «матеріалістичним» Заходом.

Умови повного відриву від національного художнього спадку, коли вчитель – «епігон класицизму» [53, с. 173] стають для культурних діячів Індії поштовхом до реакції, а згодом змін. Таким чином і виникає рух Бенгальського Відродження, соціально-політичний напрямок свадеші та Бенгальська школа, які

---

[45] Школа живопису Патна (також Патна Калам або Патна Калам) — стиль індійського живопису, який існував у Біхарі, Індія, у XVIII та XIX ст. Патна Калам була першою у світі незалежною школою живопису, яка займалася виключно простолюдинами та їхнім способом життя, що також допомогло картинам Патна Калам отримати популярність. Основними центрами були Патна, Данапур і Аррах.

[46] Swadeshi, Свадеші — це поєднання (sandhi) двох санскритських слів: swa («самий» або «власний») і desh («країна»). Swadeshi — це прикметник, який означає «власної країни».

заклали основи сучасного національного мистецтва Індії. Та навіть зараз оцінки мистецтвознавців щодо цих явищ індійської культури неоднозначні та коливаються між крайнощами – від возвеличення до повного заперечення будь-якого їх значення.

Індійські художники увійшли на політичну арену в 1900-тих роках, коли Бенгалія була відділена за наказом лорда Керзона[47]. Новий клас «індійських джентльменів» – бгадралок очолив перший неспокій в Індії з вимогою до свараджу (самоврядування), а своєю зброєю вони обрали свадеші («коріння») [106, с. 153]. Рух свадеші згодом очолив війну проти імперії на двох фронтах – бойкотував британські товари, одночасно сприяючи виробництву місцевих, а також очолив заклик до розвитку власного мистецтва, заохочуючи митців використовувати його як політичну зброю, що й започаткувало рух та ідеологію Бенгальського Відродження. Культурна автономія доповнювала економічну самодостатність.

Коли бенгальська еліта XX ст. відкрила індійський патріотизм минулого не тільки в межах Бенгалії, адже дослідники-індологи вбачають зародки руху свадеші ще у 1860-х роках, вони розширили для себе географічні горизонти. І якщо раніше бенгальські націоналісти діяли окремо та самотньо, то згодом, вони відчули єдність з усією Індією. Не те щоб індуїстська свідомість не існувала до минулого століття, але ця тотожність була фрагментарна і залежала від кастової та регіональної приналежності, з якою помилково асоціюється країна та її культура навіть зараз.

Більше того, для розгляду питання національного руху та його впливу на мистецтво потрібно пригадати той факт, що хоча від початку основне населення складали індуси, певний час воно було охоплене мусульманськими соціальними та культурними практиками. Відтак наприкінці XIX ст. індуїстська ідентичність

[47] Джо́рдж Керзон — британський політик, лорд, віце-король Індії (1899—1905), міністр закордонних справ англійського уряду. Автор «Лінії Керзона», яка є основою сучасного українсько-польського кордону.

знайшла умови для розвитку навіть в орієнталістській літературі. Таким чином, якби бгадралок не вважав себе первісними мешканцям субконтиненту, бенгальський націоналізм не був полишений; він просто перетворився на ширший індуський націоналізм.

У 1912 році провідний націоналістичний тижневий журнал Dawn («Доун») пояснив причину політичної участі художників, окреслив ситуацію наступними словами: «Однією з найвизначніших, хоч і менш виражених рис нашого сучасного суспільного життя, є стійке зростання ряду рухів, літературних, історичних та мистецьких, які являють собою чіткий етап роботи індійського розуму на користь натхнення індійського націоналізму...» [87, с. 318]. Бенгальське Відродження, у сенсі культурної регенерації, вимагало свого золотого віку, щоб послабити почуття неадекватності, викликане подіями навкруги. Ніщо не посилювало початковий націоналізм більше, ніж звернення до минулого. Західні мислителі розглядали історію не тільки як колективну пам'ять нації, але і як інвестування в легітимність своїх нинішніх дій.

Індійському народові довелось заперечувати британські стереотипи про народ без історії, попередників та характеру, яким тільки й потрібно, що від початку побудувати своє доброзичливе ім'я на більш виваженому фундаменті. Від молодих націоналістів починають лунати вигуки, що індуси були вправними не тільки в науці чи літературі, але й у війні.

Перші реакції з’являлися так само в журналах карикатур, перетворюючи людську дурість на об’єкт розваги. Щобільше, стали виникати журнали під редакцією саме індійців. Серед таких видань слід виділити — «Індійський Панч», Mookerjee's Magazine («Мукереджі Мегезін»), Basantaka («Басантака»). Бенгальські карикатуристи почали жорстоку і водночас жартівливу гру в насмішку над собою. Дотепність й інсинуації, що використовуються в карикатурі для того, щоб викрити притворство, є симптомами підвищеного

індивідуалізму. Карикатура, основний засіб для пародіювання сучасних манер, дала цьому жвавому, самозаглибленому середовищу нову зброю, щоб повернутись проти себе [4, с. 68].

Цей самокритичний підступ існував протягом усього Бенгальського Відродження: «альтер его» західного бгадралока. Важливо, що критика сучасних ідей виходила не з боку традиційних груп, а зсередини самої міської еліти. Соціальні сатири викривали неоднозначність відносин бгадралок — виняткову і водночас розділену групу. Однак, коли бенгальський художник-карикатурист ставив на сцену висміювання своїх співвітчизників, він довірявся їм. Його жертви завжди були його найбільш вдячною аудиторією [4, с. 68].

Паралельно з тим потрібно зазначити діяльність Ернест Ґавела. Під час націоналістичних хвилювань 1905 року, з провідною Бенгальською школою під проводом А. Тагора, академічне мистецтво виявилось під загрозою. Е. Ґавел, англійський керівник урядової художньої школи в Калькутті, призначивши А. Тагора заступником, дозволив тому безжально розформувати інститут західного мистецтва.

Ернест Бінфілд Ґавел був одним із трьох захисників індійського національного мистецтва, що прийшов із Заходу. Разом з Анандою Кумарасвамі[48] та сестрою Ніведітою вони були утопічними критиками індустріалізму та дали сильний поштовх ідеології свадеші, розробляючи духовність індійського мистецтва як антитезу ренесансного натуралізму. Ця доктрина склалася між 1896-1910 роками, хоча остаточні версії з'явилися пізніше. Е. Ґавелл занурився в релігійну реформу незабаром після прибуття в Калькутту в 1896 році. Ніведіта одразу приєдналась до мистецької дискусії, Кумарасвамі залишив свій відбиток в історії після створення Бенгальської школи.

[48] Ananda Coomaraswamy.

В той час ці три ідеологи – Е. Ґавел, Ніведіта і А. Кумарасвамі – здавалися одним голосом. Тільки пізніше інтелектуальні відмінності стали очевидними. Е. Ґавел обґрунтував естетику, Ніведіта і А. Кумарасвамі моральний та метафізичний зміст доктрини Свадеші. П. Міттер каже, що Ніведіта була найбільш запальною, А. Кумарасвамі був найбільш переконливим, але Е. Ґавел був найбільш систематичним критиком натуралізму [85, с. 213].

Публікації Е. Ґавела на піку національних хвилювань підбили підсумки років власного педагогічного досвіду. Його відправною точкою, як у всіх керівників мистецьких шкіл того часу, стало відродження ремесел, процес, винесений на розгляд уряда у 1875 та 1890 роках. Е. Ґавел закликав повернутись до доіндустріального способу виробництва. Його ідеї були близькими до ідей В. Морріса, натхненника прерафаелітів, – західне суспільство стало рабом машин, які б мала в першу чергу поліпшити майстерність, а по факту лише знизили ціну продукту. Це й стало причиною тому, що індійські ремісники врешті-решт були нездатними стати «гвинтами» в машині [53, с. 114].

П. Міттер, який найбільш повно проаналізував погляди Е. Ґавела називає їх Gesamtkunstwerk («Ґезамкунстверк»), вбачаючи спільне з ідеями німецького романтизму [85, с. 178]. Цей термін найбільш повно описує підхід англійського дослідника при роботі над розвитком індійського мистецтва. По-перше, ідея універсального мистецтва дала Е. Ґавелу можливість поглянути на стародавнє індійське мистецтво з відкритою уявою, що потім було передано ним направлене на розуміння цієї теми серед сучасного йому суспільства. Е. Ґавел бачив індуїстську архітектуру як втілення ієрархічного принципу оздоблення, від найпростіших абстрактних прикрас до великих рельєфів фігури. Він вбачав, що кожен елемент храму був наповнений «духовним» принципом, який давав єдність усій архітектурі. Сьогодні подібний підхід не викликає жодного подиву, але складно уявити наскільки він вразив англійських критиків у 1910-х роках

[53, с. 122]. Так відкрилась не тільки виключно декоративна частина індійського мистецтва, але й складний пласт сенсів та функціональності.

Індійське мистецтво було з самого початку ідеологічно «завантаженим». Сьогодні складно однозначно визначити першого митця, який почав відновлювати національну спадщину, і назвати тим першопроходцем А. Тагора чи Р. Варму. Оскільки академічне мистецтво було тісно ототожнене з верховним тріумфалізмом, автентичний і національний живопис не міг бути пов'язаним із Британською імперією.

Генерація А. Тагора відкинула історизм Р. Варми як неадекватну гарантію «автентичності» і висунула власну претензію на відродження корінних художніх стилів. Прагнення до справжнього стилю приєдналося до нової ідентичності Індії – уніфікованої, позачасової та історичної – створення націоналістичного міфу. З цієї точки зору, культура не є процесом, що постійно розвивається, навпаки воно має первісну сутність відхилення від якої вважалося недостойним. Виходячи з цих двох тез, індологи роблять висновки, що сила індійського мистецтва не в його «стерильності» і закритості новому, а в здатності поглинати та трансформувати нові впливи. Питання полягало не в тому чи залишилась «чистою» або гібридною могольська мініатюра, поглинувши європейський маньєризм, а в напрямку самосвідомості індійців при пошуку культурної автентичності. Як і в сучасній Європі, відродження культури, а в її рамках і мистецтва, в Індії був симптомом їх втрати.

До того ж становище індійської скульптури та живопису на початку нового століття було зовсім інакшим, аніж літератури, адже «вікторіанцям», як їх називає П. Міттер, здавалось логічним, щоб вони підкорювалися певним канонам смаку [86, с. 97]. Проте ці канони були характерними для міметичного мистецтва вікторіанського смаку, головним для якого була мораль і схильність до прогресу. Література ж була позбавлена подібних врегулювань. Окрім як у Франції не

існувало універсального «неокласичного» канону, до якого можна було б звернутися. Англійська, кельтська та німецька літератури здебільшого не могли бути підпорядковані єдиній класичної традиції. Через це й особливо стає помітним унікальний успіх на заході творів Рабіндраната Тагора. Хоча норми санскритської літератури були чужими для європейського сприйняття, ці прозові та поетичні твори виявились спроможними звернутись до людської романтичної уяви.

Бенгальська школа побачила поштовх, який спричинала їх література, і поставила за мету відродили стару та позабуту тематику: буддійські легенди, сюжети з стародавніх епосів «Рамаяна», «Махабхарата», твори Калідаси та стародавньої історії. При цьому заохочувалось ідеалізоване трактування художніх образів, особлива увага зверталася на красу та витонченість лінії, були відкинуті техніки олійного живопису і всі відомі прийоми академічного напрямку західноєвропейського живопису. Бенгальські художники звернулися до вивчення технік та прийомів стародавнього живопису Аджанти, могольської й раджпутськой мініатюри, а також до сучасного японського та китайського живопису. У живописній техніці превалювала акварель способом «відмивання», тобто повторюваних розмивів фарби водою, в результаті чого створювалася м'яка і невизначена тональність [48, с. 329].

Не останню роль в цьому зіграли настанови сестри Ніведіти. За численними коментарями, легко дізнатись, що Ніведіта оцінювала найбільше. Вона говорила зокрема про два технічні аспекти: про важливість в живописі світла та пошуку живих, реальних сюжетів. За її словами світло ставало недостаючим елементом індійських полотен зі тьмяними фарбами, що повною мірою не могли розкрити суть та зображену гру частин і цілого. До того ж саме Ніведіта закликала учнів шукати мальовничі картини для малюнку – жебраків,

човників на Гангі, молоду бенгальську наречену, без яких живопис індійських митців був майстерним, але німим та мертвим.

Ніведіта стверджувала, що любов до природи не є виключно західною, а предстає універсальною. А проте, вона не мала сумнівів в тому, що індійські митці зможуть асимілювати уроки з боку Заходу, не втрачаючи власної цілісності [140, с. 371].

Сестру Ніведіту, як натхненницю національного індійського мистецтва, добре характеризує наступна репліка: «Професія митця повинна розглядатись не просто як засіб заробітку для виживання, а як одна із найвищих цілей найвищого виду освіти» [140, с. 229]. Вона вважала, що мистецтво зможе процвітати тільки тоді, коли свобода нації буде піднесена на найвищий щабель. Вона була проти звернення до міфічних сюжетів, підтримуючи захоплення давньою індійською історією, її метою було становлення цивільного гуманізму, паростки якого вбачала в творчості Пюві де Шавана. Естетика французького митця поєднувала скромність та духовний порив, його постаті на відміну від індійських, що зображувались у вільних та часом еротичних позах, були скромні та возвеличенні. Поступово головним ідейним образом для індійців-митців стає, як не дивно, Мадонна, окремі риси якої можна побачити в «Бхарат Мата» А. Тагора.

«Бгарат-мата» (іл.37) – персоніфіковане уявлення Індії у вигляді богині-матері, Абаніндранат наповнює символами. Це жінка подібна до чотирирукої богині процвітання Лакшмі, вона вдягнута в шафранові одежі (символ символізує чистоти, випробування вогнем), стискає книгу, колосся рису, джапа-мала[49] і білу тканину. Даний образ повинен був закликати індійців не тільки до боротьби за власну державу з політичних уявлень, але й пам’ятати про духовну основу та єдність. Всі ці значення легко зчитуються та вгадуються власне індійцями, для котрих окремі образи є мов літери.

---

[49] Джáпа-мáла — чотки, що використовуються в різних практиках індуїзму. Джапа-мала в індуїзмі зазвичай складається з 108 зерен. в Вайшнавізмі використовуються малі з дерева туласі, в шиваїзмі — з насіння рудракші.

Коли Е. Ґавел та сестра Ніведіта говорили про те, що необхідно сучасному індійському мистецтву, вони говорили про дві протилежні художні мови. Для вчителя мистецтв суть полягала в унікальності, якої не вистачало нерепрезентативному індійському живопису. Для Ніведіти націоналізм був маркером універсалістського мистецтва, через те, що абсолютна краса буде зрозуміла всьому людству. Суть для неї полягала не в пошуку стилістики, а в створенні ідеї моралі, яка «повинна звернутися до індійського серця індійським способом [і] передати певне почуття, тобто стати одразу зрозумілою» [140, с. 215].

Однак, у творчості митців Бенгальського Відродження виділяються й такі риси, котрі свідчать про те, що процес відродження індійських мистецьких традицій не був ідеальним та зіштовхувався з проблемами. Можна відмітити, що відірваність від реальної дійсності й народної творчості, ідеалізоване трактування минулого завели художників у глухий кут стилізації. Створені в цей період твори, по суті, дуже мало відповідали благородним поривам ініціаторів цього напрямку: їх сентиментальні, ідеалізовані образи не мали нічого спільного з яскравим, життєрадісним і реалістичним характером живопису Аджанти.

Довгий час вітчизняними мистецтвознавцями вважалося, що для історії індійського національного мистецтва не настільки важливі створені в цей період самі твори, скільки те, що в цей час намічається загальний історичний поворот у бік вивчення мистецтва, використання індійськими художниками власної багатої національної культурної спадщини.

Йде активний процес «відкриття» власного мистецтва індусами, культура переживає хвилю ренесансу, який зустрічають позитивно. Доречно буде відмітити, що колоніальна влада не становила загрози цьому розвитку, навпаки, насаджуване англійське мистецтво стає каталізатором, завдяки якому і запускаються нові процеси.

Так поступово до напрямку свадеші додаються ідеї паназійської культури, що прийшли з Японії разом з мистецтвознавцем Окакурою Какузо[50]. Коли наприкінці XIX ст. східне мистецтво сприймалось як «неакадемічне» мистецтво, послідовники свадеші були раді відкрити подібні націоналістичні події в Японії [57, с. 150].

Процеси вестернізації та виклик західному мистецтву в Японії та Індії дійсно схожі. У минулому столітті японських ремісників поглинула промисловість, що призвело до соціальних потрясінь. Митці в свою чергу звернулись до ілюзіонізму та олійного живопису — це ланцюжок, що складається з теософії, слав'янофільства, руху Мистецтва та Ремесла. Е. Ґавел та О. Какузо прийшли до визнання «духовності» як виключно азійської чесноти.

О. Какузо та Ніведіта мали неабиякий вплив на А. Тагора, підсилюючи його художній рух у сторону Сходу. Але й сам японський теоретик підпав під вплив митця. Саме від А. Тагора він дізнався про аналогічну китайській доктрині Саданга (Шість правил живопису), як частина коментарів до Кама Сутри, яку він потім порівнював із шістьма китайськими принципами мистецтва.

Відмінності між принципами О. Какузо та доктриною Свадеші незначні. Ніведіта бачила О. Какузо як японського Вільяма Морріса, а його студентів як художників, які «намагаються опанувати глибоким співчуттям і розумінням всього, що є найкращим в сучасному Заході водночас спрямованих на збереження та розширення їх національного натхнення» [140, с. 412]. Однак історизм переважав над національно спрямованим мистецтвом.

Таким чином, виникають новий погляд і на художню освіту. Мистецькі школи та систематичне навчання давали змогу отримувати прогресивні

---

[50] Okakura Kakuzō також відомий як Окакура Тенсін (Okakura Tenshin), був японським ученим і мистецтвознавцем, який в епоху Реставрації Мейдзі захищав традиційні форми, звичаї та вірування.. За межами Японії він найбільше відомий своєю книгою «Книга чаю: японська гармонія мистецтва, культури та простого життя» (1906). Написана англійською мовою після російсько-японської війни, вона засуджувала західні карикатури на японців і азіатів загалом і висловлювала побоювання, що Японія завоювала повагу лише в тій мірі, в якій вона прийняда варварство західного мілітаризму.

результати, а також можливість надавати об’єктивну оцінку рівня та внеску індійських художників. Своєю чергою мистецтвознавиця Стела Крамріш, викладаючи історію західноєвропейського мистецтва, відмічала особливі успіхи студентів. Як викладач, С. Крамріш, пояснюючи окремі засади, часто зверталась до порівнянь, наприклад, готичного храму та індійського.

Наступним кроком стало створення клубу Бічітра[51], що з бенгальської означає «різноманіття». Він був організований у 1915 році з метою об’єднати спроби дослідження різних стилів живопису та гравюри та культурні події організовані членами сім’ї Тагор, Абаніндранатом, Гаганендранатом і Самарендранатом (племінники Рабіндраната Тагора). Техніки гравюри, які досліджуються в клубі, ознаменували початок подорожі ксилографії та літографії до того, щоб вважатися оригінальним і творчим засобом мистецтва [101, с. 79].

Спочатку клуб розташовувався на переобладнаній веранді сімейної резиденції, де зранку проводились заняття живопису, а ввечері літературні засідання. Рабіндранат Тагор описав це як зразкову школу, у якій навчалися переважно члени родини Тагор, у тому числі Пратіма Деві[52] та Сунаяні Деві[53].

Мета, яку ставили перед собою Тагори полягала в тому, щоб зв'язати докупи спроби дослідити різноманітні нові стилі живопису і друку. У клубі були класи з малюнку, музики, гончарства та, навіть, теслярства. Рабіндранат Тагор, підтверджуючи назву поступово перетворив ці невеликі класи на повноцінну інституцію. Бібліотека клубу містила велику колекцію з понад 7000 книг, взятих переважно з рідкісних і цінних колекцій різних членів родини Тагор. Разом з представленням драматичних і культурних програм час від часу, клуб також

[51] Bichitra Club.
[52] Pratima Devi.
[53] Sunayani Devi.

перетворився на зібрання художників і письменників для обговорення та практики громадської діяльності щотижня.

Ще одна художня сфера, яку захопив клуб Бічітра, був театр. Дійсно потрібно зазначити зріст популярності цього виду мистецтва в перші десятиліття XX ст. П'єси Р. Тагора завойовують увагу публіки, адже разом із проникливою ліричністю в них звучить національна драма, ясно підкреслені тогочасні реалії та особливості життя індійців. Драматичні чи сатиричні, образи індійського письменника стають актуальним відображенням повсякденності. Над оформленням п'єс працювали художники Бенгальської школи (А. Тагор, Г. Тагор, Н. Бозе та інші). До речі в 1876 р. був розглянутий законопроєкт Літтона «Про драматичні постановки»[54], спрямований на приборкання протестів проти колоніального правління, в якому активну участь брала театральна спільнота, виказуючи невдоволення через постановки [85, с. 155].

Іншою важливою функцією клубу «Бічітра» було заохочення членів збирати різні ремісничі вироби, такі як рукоділля, роботи з землі, матеріали з бамбука чи тростини з різних сіл. Черпаючи натхнення з цих матеріалів, Абаніндранат зібрав їх і опублікував у своїй книзі під назвою Banglar Brata («Банглар Брата») разом із римами та священними історіями.

Головними вчителями клубу «Бічітра» були Нандал Бозе[55], Сурендранатх Кар, Мукул Чандра Дей і Асіт Халдар. Логотип цієї організації проілюстрував Нандал Бос. Рабіндранат, по суті, був душею цієї організації, тому, коли він виїхав з Індії в 1916 році, діяльність припинилася. Розчарований таким закриттям, Рабіндранат послав японського художника Кампо Араї[56] до «Бічітри»,

---

[54] Закон про драматичні вистави був запроваджений британським урядом в Індії в 1876 році для контролю за бунтівними індійськими театрами, що почали використовувати театр як засіб протесту проти репресивного характеру колоніального панування. Після здобуття Індією незалежності в 1947 році Закон не було скасовано, і більшість штатів запровадили власні модифіковані версії з певними поправками, які фактично часто посилювали контроль адміністрації над театром.

[55] Nandalal Bose.

[56] Kampō Arai.

що допомогло прискорити інтерес членів, а також позицію клубу. Навчаючи японському методу малювання, Кампо Араї запропонував художникам нові та різноманітні напрямки живопису для дослідження. Завдяки цьому 1917-1918 роки вважаються золотим роком «Бічітри» з огляду на впровадження нових методів і співпрацю [57, с. 169].

У міру того, як засідання клубу поступово збільшувалися, дискусії та читання з мистецтва та літератури позначились активною взаємодією. Члени клубу стали більш схильні до культурних заходів, які проводяться в клубі. Їх заохочували реалізувати своє творче самовираження не лише через живопис, а й через театр і музику. Точна дата чи рік розпуску цього клубу та його діяльності невідомі. Однак існує припущення, що ініціатива Р. Тагора перетворити Сантінікетан на «Вісвабхараті» або університет світового класу призвела до передачі програми «Бічітри», як основу «Вісвабхараті». Попри те, що А. Тагор приблизно в той же час працював у Державній школі мистецтв, а також в Індійському товаристві східного мистецтва, він не полишив своєї відданості зміцненню позицій клубу «Бічітра». Митець активно займався питанням розвитку техніки гравюри, і тому продовжував творити сам і був наставником у клубі, працюючи паралельно з цим в Урядової школі мистецтв. «Роботи студії «Бічітра» (попри неформальний і ліберальний профіль клубу) користувалися високою повагою серед освічених бенгальських середніх класів, яких все більше приваблювало мистецтво як можливе покликання» [57, с. 221].

Висновки до другого розділу

Колоніалізм суттєво і назавжди вплинув на індійське мистецтво, відбившись у різних аспектах художнього вираження, виробництва та ідентичності. Присутність британських колонізаторів призвела до зміни

художнього патронажу. Раніше індійські правителі та шляхта були важливими патронами мистецтва, підтримуючи традиційні теми та стилі. З колоніальним правлінням європейський смак і сюжети стали більш популярними. Багато індійських художників почали створювати роботи, які відповідали британським посадовцям та європейській аудиторії, часто зображуючи пейзажі, портрети та сцени британського правління.

Академічний реалізм та перспектива, які були притаманні європейському мистецтву, почали впливати на індійський живопис та скульптуру. Це призвело до злиття традиційних індійських стилів із західними техніками, створюючи унікальний злет у багатьох творах. Разом з тим традиційні види мистецтва, такі як мініатюрний живопис та витончені ремесла, стали поставати перед труднощами, оскільки масово виготовлені європейські товари стали більш доступними. Ця зміна суттєво вплинула на збереженні корінних художніх традицій.

Британці створили художні школи та інститути, які вводили європейські методики мистецької освіти. Це призвело до підготовки нового покоління індійських художників, які були відкриті для західних технік та стилів. Однак це також створило виклики для збереження корінних художніх практик.

Попри труднощі, колоніалізм також викликав культурний опір через мистецтво. Деякі індійські художники використовували свої твори, щоб висловити свою незгоду з колоніальним правлінням, соціальною несправедливістю та культурною апропріацією. Мистецтво стало потужним засобом передачі національних настроїв та викликав гордість за корінну спадщину.

Колоніальний період спонукав до переосмислення індійської ідентичності та культури. Індійські художники стали досліджувати власну культурну спадщину, що призвело до відродження традиційних художніх практик. Цей

період заклав основу для руху індійського модерного мистецтва, який прагнув злагодити корінні художні традиції з сучасними світовими впливами.

Мистецький доробок індійських художників-джентльменів є незвичайним і цінним аспектом історії індійського мистецтва. Ця група талановитих митців виникла впродовж XVIII-XIX століть і відзначилася своєрідним підходом до художнього виразу та синтезу індійських традицій з західними стильовими впливами.

На фоні подібних обставин посилюється потяг до академічного натуралізму. Він трансформував індійські смаки у 1860-х роках через вікторіанські установи, такі як художні школи та виставки, а процеси механічного відтворення ще довго поширювали натуралістичні тенденції.

Характерною рисою доробку цих художників є створення пейзажів та портретів, що відображали соціальну та культурну атмосферу того часу. Вони вдалися відтворити деталі індійського життя та виразно показати індивідуальність своїх портретованих.

Індійські художники-джентльмени використовували реалістичні техніки, щоб донести свої спостереження та враження. Їхні твори часто були деталізованими та досліджували різноманітні культурні аспекти. Це відобразилось у їхніх роботах, де різноманітність місцевих обрядів, вбрання та обрисів життя стала центральною темою.

Історія живопису Раві Варма, зеніту індійського академічного мистецтва, певний час втримувала ранніх націоналістів. Під час антиколоніальних хвилювань 1905 року подібні до нього картини були звинувачені у зневазі колоніальних здобутків. Нова хвиля націоналістів намагалася позбутись старих стилів своїх предків у відмову від «мімезису». В той час, традиціоналісти та корінне населення вимагали більшої «автентичності» для власного стилю історичного живопису.

Напрямок Свадеші — одна із важливих частин індійської історії XX ст. Його зв'язок із мистецтвом розпочинається ще під час хвилі академізму з 1860-х, переживає кілька хвиль та набуває сили у 20-30-х роках. Націоналістичні мотиви дають значний поштовх для розвитку власного мистецтва й Індії в різних напрямках — від історизму до пошуків певного консенсусу зі здобутками європейської школи.

Значна частина індійської еліти, яка й підтримувала мистецтва, була прихильнецею руху свадеші. Ідеологами та провідниками на шляху до здобуття власного живопису і взагалі відродження культури стають такі постаті, як Е. Б. Гавел, сестра Ніведіта та С. Кумарасвамі. Потужна підтримка митців та нові умови, як наприклад Бенгальська школа, взрощують нову молоду плеяду митців.

РОЗДІЛ 3
ЖИВОПИС ІНДІЇ НА ХВИЛІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

3.1. Нові мистецькі концепції Н. Боза та Дж. Роя

Поч. XX ст. стає для Індії визначним ще з однієї причини – історики та мистецтвознавці-індологи називають його початком індійського модернізму. Цей стильовий напрям можна сприймати та розглядати як спротив англійським колоніальним правилам, що підкреслює у своїх дослідженнях П. Міттер [87].

Нова парадигма потребувала також нового способу мислення та мови. В індійському мистецтві подібна тенденція розвивається у двох напрямках – примітивізму, який став способом вираження спротиву урбанізації, та кубізму під проводом Гаганендраната Тагора.

В 1919 році Рабіндранат Тагор відкриває факультет мистецтв «Кала Бхавана», як перший незалежний від Британського Раджу осередок вищої мистецької освіти. В той же рік він почав працювати над його розширенням до формату міжнародного університету на основі поселення Сантінікетан[57] [107, с. 18].

У подорожах Індією Р. Тагор віднаходив натхнення для вибудовування чіткої структури освітнього закладу. За його думкою, щоб побудувати альтернативну платформу навчання мистецтву та ремеслу, вчителі повинні бути дослідниками та теоретиками. Підготовка розбудови закладу включала як розробку навчальних планів, так і пошук нових візуальних ресурсів як зразків. Це в свою чергу підштовхнуло Р. Тагора переманити Нандалала Бозе (1882–1966) з Індійського товариства східного мистецтва в Калькутті[58] до свого

[57] Сантінікетан (Шантінікетан) - район міста Болпур округу Бірбхум у Західній Бенгалії, Індія, приблизно за 152 км на північ від Калькутти. Його заснував Махарші Девендранат Тагор.
[58] Індійське товариство східного мистецтва засноване у 1907 р. А. Тагором. Організовувало художні виставки, навчало студентів і видавало високоякісні репродукції та ілюстровані журнали.

університету [72, с. 34]. З того часу, художник Н. Бозе став ключовою фігурою в Сантінікетані, та найбільш послідовним, у своєму зверненні до індійських традицій, митцем. Його композиція та рисунок більш вільні на відміну від учителя А. Тагора, а композиції – більш цільні. Його від'їзд із Калькутти завершив ідеологічний розрив зі своїм учителем, хоча він продовжував висловлювати повагу на публіці. Н. Бозе тяжів до створення ритму та гармонії завдяки лінії (іл. 38, іл. 39), і саме переїзд дав йому можливість експериментувати з фресками, які могли б протистояти стихії та відобразити нову живопису стилістику [87, с. 283].

Художник починає з оформлення сцени та створення декорацій до театру. Саме в цій сфері неабияк повно проявляється концепція «колективної художньої ініціативи» та «мистецтва для суспільства» – філософський погляд на мистецтво для Н. Бозе, що тісно переплітається з методикою виховання. Митець в той же час активно поєднує власну практику з навчанням студентів.

Тісне сплетіння з театром мало свій відбиток на художньому вирішенні простору аркуша. Композиція відзначаються більшою гармонійністю та сфокусованістю на відміну від вчителя А. Тагора. Головним елементом стає трилопатева арка, в яку і вписане основне зображення. Таким чином, простір аркуша набуває ще один вимір та глибину, якої не вистачає плоскісним фігурам у стилі калігхатського лубка (іл. 40).

Н. Бозе також надає фігурам динаміки. Подібний ефект не завжди вдавався місцевим художникам та був практично відсутній у роботах Бенгальської школи, але митець досягає його мінімумом зусиль. Він збільшує формат зображення настільки, що декоративна рама набуває властивостей паспарту, а крім цього, зменшує кількість деталей, змальовуючи їх вільними штрихами.

Згодом пріоритетом Н. Бозе стає плакат. Його графічні роботи набувають більших розмірів, композицію доповнює текст. Серед героїв все так само головне

місце посідають індійські боги та селянські жителі. Варіативні зміни помітні тільки у сюжетах, до яких звертається автор – жанрові картини із зображенням повсякденних справ з сільського життя, а також образи богів та ремінісценції на театральні сюжети (іл. 41, іл. 42). Окрім цього виділяються плакати на гостро соціальні теми, які яскраво засуджують колоніальну політику провокативними лозунгами. Подібні роботи не виставлялись у галереях, та їх можна було побачити на протестах і демонстраціях, деякі такі плакати одразу знищували.

Навчальна програма, яку розробив Н. Бозе, найбільш чітко розкриває його погляди на візуальне мистецтво та дозволяє схарактеризувати власне мистецький шлях. Як і Р. Тагора художник вбачає вбачає основою творчості експериментування та відсутність ієрархії в мистецькій спільноті.

У 1920–1921 роках уряд Гваліора[59] запропонував Н. Бозе та його колегам Асіту Халдару та Сурендранатху Кару щедру винагороду за копіювання занепалих фресок у печерах Баг[60]. Н. Бозе записував процес і труднощі копіювання робіт, використавши пізніше цей досвід, щоб навчити своїх студентів технічним аспектам стародавніх фресок. Р. Тагор, який дотримувався думки, що монументальні твори сприяють славі нації, гаряче підтримав цю ініціативу художника.

Саме близьке знайомство з Багхом і Аджантою зміцнило рішучість Н. Бозе зробити настінний живопис, а не мініатюрні акварелі, наріжним каменем навчальної програми. Бібліотека Кала-Бхаван свідчить про перші невпевнені спроби Н. Бозе та його учнів наслідувати Аджанту та Багх, однак експерименти з малюванням на необроблених глиняних поверхнях закінчились невдачою.

---

[59] Гва́ліор або Гва́ліяр — четверте за величиною місто індійського штату Мадх'я-Прадеш. відігравав важливу роль в історії Північної Індії як політичний центр історичної області Малава.

[60] Печери Баг — це група з дев'яти висічених у скелях монументів, розташованих серед південних схилів Віндх'яс у місті Баг округу Дхар у штаті Мадх'я-Прадеш у центральній Індії. Ці пам'ятники розташовані на відстані 97 км від міста Дхар. Вони відомі своїми настінними розписами майстрів стародавньої Індії. Використання слова «печера» є дещо неправильним, оскільки це не природні, а натомість приклади індійської архітектури, висіченої в скелях.

У 1922 році Патрік Геддес, британський містобудівник і біограф Джагадіша Боса, відвідав Сантінікетан. Він порадив використовувати деревне вугілля як міцний носій для основного малюнка та запропонував прикрашати екстер'єри будівель розписом, щоб зробити їх невіддільними від середовища. Декорація як частина архітектури мала віддалений резонанс з Вільямом Моррісом, але вона також перегукувалась з власним ідеалом Н. Бозе зробити живопис важливим у повсякденному житті.

У 1925 році, щоб заохотити студентів і викладачів, художник домовився про новий формат роботи — пліч-о-пліч зі студентами, які б при цьому щоб вони мали свободу вибору творчих проєктів та досліджень. У 1928–1929 рр. Н. Бозе призначив кожному студенту особистого інструктора, щоб відродити традицію доколоніального учнівства у майстра [112, с. 165].

Хоча Н. Бозе був частиною націоналістичного повстання проти академічного мистецтва, він зберіг повагу до базової колоніальної мистецької школи, особливо до геометрії як основи малювання. У Сантінікетані він допоміг відучити студентів від техніки акварельного розмиття, що заважала вивчати аналітичний малюнок, надаючи перевагу ефекту імпасто темпери [112, с. 166].

Навчальна програма, складена митцем, при цьому тяжіла до еклектики. Він був готовий прийняти навіть викладання колоніального мистецтва, включаючи пластичну анатомію, на яку сходознавці наклали анафему. Намагаючись знайти баланс в різних навчальних підходах Н. Бозе розробив схематичні фігури «палиці», щоб відтворити натуралістичний підхід, а не використовувати оголені моделі, водночас запровадивши енергійні дослідження життя тварин, як можливість більше працювати з натурою.

Однак до 1930-х років Н. Бозе був змушений запровадити більш традиційну навчальну програму, включаючи мистецтво епохи Відродження, після того, як він не забезпечив компетентний рівень художньої підготовки. Студентів також

заохочували намалювати мізерно одягнених жінок Сантала[61] за роботою, щоб зрозуміти тіло в русі.

Н. Бозе закликав студентів бути обізнаними як про ширшу громаду, так і про навколишнє середовище, ідея, яка багато в чому завдячувала повазі М. Ганді до простих людей. Його турбота про знедолених спонукала митця давати уроки мистецтва домогосподаркам і включити жіноче домашнє мистецтво, таке як альпона, до навчальної програми Кала Бхаван [60].

Одним із головних внесків Н. Бозе в Кала-Бхаван було перетворення антиколоніального екологізму А. Тагора в художню практику. Коли він виховувався в місті Калькутта, його переїзд до сільського університету відкрив йому очі на красу природи, любов, яку він прагнув прищепити своїм учням. Проте, ніщо так яскраво не втілювало націоналістичної прихильності до навколишнього середовища в Сантінікетані, як романтизоване зображення санталів як невинних дітей природи. Прив'язаність Н. Бозе до цієї етнічної групи, які проживали неподалік від кампусу, була частиною націоналістичної міфологізації [112, с. 90]. Ці прості люди, на його переконання, зберегли людяність, яку було втрачено під час колоніального панування. Засуджуючи використання дешевих іноземних гравюр, якими еліта прикрашала свої будинки, він стверджував, що, попри матеріальну бідність, сантали зберегли вроджене естетичне почуття. Н. Бозе постійно робив ескізи, малюючи їхні свята, танці та інші заходи, в яких ця група була представлена гармонізованою з природою. Серед них ми можемо взяти серію, яка представляє три етапи в житті жінки сантал: юна дівчина з її гнучкою витонченою силою; жінка з втраченою молодістю, яка працює в полі; нарешті самотня літня жінка, яка збирає фрукти в лісі [87, с. 244].

---

[61] Сантали — етнічна група, що проживає в східній Індії. Сантали є найбільшим племенем в індійському штаті Джаркханд за чисельністю населення, а також зустрічаються в штатах Ассам, Трипура, Біхар, Одіша та Західна Бенгалія.

Н. Бозе також досліджував непальський настінний живопис і сільські настінні прикраси, звертався до стародавніх трактатів, таких як Шилпаратнам[62], і слідкував за практиками місцевих майстрів. Художник узагальнив різнорідні джерела традиції настінного розпису в Сантінікетані: патасів[63] Джаганнатха[64], ілюміновані рукописи, тибетські тханг-ка[65], раджастанські мініатюри, чікан (вишивка), китайські та японські картини на шовку, сингальські фрески, джайпурський араяш, бенгальська понкха та італійські фрески [82, с. 312]

Досягнення Н. Бозе полягало в тому, що він поєднав різноманітні техніки, з якими експериментував, в єдиному вираженні. В 1930 році він завершив свою першу амбітну фреску засновану на італійській техніці «мокрої фрески» в Шрінікетані, будівлі сільськогосподарських наук,. У цій багатофігурній композиції живе спостереження за природою твердо контролювалося тонким почуттям дизайну. Темою був Халакаршан[66] (оранка), церемонія, якою Р. Тагор щороку відкривав сезонне культивування, ритуально перегортаючи землю плугом. Врікша Ропан (посадка дерев) і Халакаршан були двома ритуалами родючості, запровадженими в 1928 році в університеті як частина турботи поета про довкілля. У цих двох роботах Н. Бозе замінив історичні фрески повсякденною діяльністю, такою як землеробство та інші форми сезонної роботи, зробивши санталів центральними фігурами своїх композицій. Оригінальність експериментів Н. Бозе з фресками полягала в їх неілюзіоністському монументальному стилі, який залежав від формального розташування ліній

---

[62] Шилпаратна — це класичний текст про традиційне репрезентативне мистецтво Південної Індії, написаний в XVI ст. Шрікумаром. У цьому слові Shilpa (скульптурний) Ratna (самоцвіти) використовується як широкий термін, що втілює художні форми, які або використовують тіло як засіб вираження (наприклад, танець, драма або танцювальна драма), або те, що представляє тіло як вираження (наприклад, скульптура та стінописи).

[63] Патас або патачітра - загальний термін для традиційного розпису сувоями на тканині.

[64] Джаґаннат — найвище божество, якому поклоняються в регіональних індуїстських традиціях в Індії та Бангладеш, як частині тріади разом з його братом Балабхадрою та сестрою Субхадрою.

[65] Тхангка — тибетська буддистська картина на бавовняному чи шовковому полотні, зазвичай зображує буддійських божеств, сцени або мандалу.

[66] Халакаршана (церемонія оранки) є символічною даниною діяльності з оранки землі. 14 липня 1928 р. Р. Тагор розпочав Vriksharopana Utsav (Церемонія посадки дерев), посадивши саджанець бокула в сусідньому районі Пірсон Паллі. Цей фестиваль посадки з тих пір він продовжується як ритуал Шантінікетану.

і кольорів. Їх ефектності значною мірою сприяли «буденні» жанрові сцени та пейзажне тло.

Більш вражаючі розписи Н. Бозе були створені між 1938 і 1945 роками, незалежно від націоналістичних дебатів, які десятиліттями точилися навколо розписів у Секретаріаті Нью-Делі та Індійському домі в Лондоні. У 1938 році, дотримуючись традиції Махараджи Саяджі Рао[67] щодо підтримки національної культури, сім'я Ґаеквад запросила митця прикрасити меморіал предків Кірті Мандір (Храм Слави) у Бароді [82, с. 315]. Для цих фресок Н. Бозе повернувся до історизму, оскільки він відчував, що комісія вимагала більш величних тем, ніж жанрові сцени. Художник спочатку планував всю роботу як взаємодію чорного та білого, щоб доповнити переважно білі стіни, полегшуючи одноманітність за допомогою яскравих кольорових вставок на стінах. Однак це виявилося недосяжним.

Фактично робота над фресками проходила спільно з його учнями, Н. Бозе виготовляв контурний малюнок, який заповнювали кольорами студентські помічники. Однак, щоб створити загальну структурну єдність, Н. Бозе зробив сам і фіналізуючі штрихи. Загальним натхненням для чотирьох великих панелей з яєчної темпери були розписи буддійських ступ. Наративні джерела Н. Бозе варіювалися від епосу та міфології до історичних осіб. У 1939 році він завершив «Ґанґаватарану» (Спуск річки Ганг) (іл. 43, іл. 44), засновану на міфології Шиви, на південній стіні кенотафу, вибравши північну стіну наступного року для своєї картини із зображенням середньовічної жінки-святої Мірабай[68] (іл. 45, іл. 46).

У 1943 році, після кількох років перерви, він представив на східній стіні фрески-ілюстрації до п'єси Р. Тагора «Натір Пуджа» (іл. 47, іл. 48), натхненну

---

[67] Саяджі Рао Гайквад III (1863 — 1939) — магараджа Вадодари від квітня 1875 до 1939 р. Був визначним реформатором, підтримував культуру і науку. За часів його правління було проведено реформи у соціальній галузі: заборонено дитячі шлюби, дозволено розлучення, обмежено дискримінацію недоторканих. Саяджі Рао III прагнув поширити початкову освіту на все населення держави.

[68] Міра, більш відома як Мірабай і шанований як Свята Мірабай, була індуїстським поетом-містиком XVI ст. та служницею Крішни.

буддистською історією. Нарешті, у 1945 році для решти він обрав сюжет «Битва на Курукшетрі» (іл. 49, іл. 50) з «Махабхарати». Лінійний стиль відсилає нас до тибетського тханг-ка, додаючи сценам сповненості рухом. «Кірті Мандір» стала грандіозним проектом площею 502 м2, роботою, яка привела до кульмінації ідеї Н. Бозе щодо настінних розписів, а також підтвердила його сильне почуття дизайну [106, с. 162].

З огляду на амбітні плани М. Ганді щодо мистецтва, зовсім не дивно, що в 1936 році він звернувся до Н. Бозе з проханням організувати виставку індійського мистецтва для Конгресу в Лакхнау. У своїй промові на виставці М. Ганді віддав виразив повагу зусиллям Н. Бозе втілити в життя ремесла місцевих жителів за допомогою простих мистецьких символів. Н. Бозе був приголомшений тим, що Махатма Ганді проводив час на виставці, особисто цікавлячись роботами художників.

У 1937 році для сесії Конгресу в сільській місцевості Фаїзпур[69] М. Ганді доручив йому амбітне завдання спроектувати ціле містечко з дешевих місцевих матеріалів, таких як багнюка, бамбук і солома, для розміщення численних делегатів з усієї Індії. Для Махатми містечко стало наочним уроком самозабезпечення сільської місцевості через мистецтво. З цього часу Н. Бозе користувався прихильністю М. Ганді і став його довіреною особою в мистецьких справах. У 1937 році М. Ганді втрутився у плани промисловця Г. Д. Бірлу, щоб забезпечити субвенцію для Кала Бхаван, яку він ніжно називав художньою школою Нанди бабу[70] [87, с. 303]

---

[69] П'ятдесята (50-та) сесія Індійського національного конгресу відбулася 27 і 28 грудня 1937 року в Фаїзпурі, селі на околиці Явал Талука округу Джалгаон президентства Бомбея (Махараштра). Саме тут вперше пройшла щорічна сесія Конгресу в сільській місцевості.

[70] Бабу — це почесне звернення, як і «пан», яке використовується для звернення до бенгальських Бгадралок або еліти.

Плакати (настінні панелі) Н. Бозе для Конгресу Гаріпури[71], виготовлені за замовленням М. Ганді, принесли йому найбільше особисте задоволення та привернули увагу всієї країни. Цього разу М. Ганді поставив перед ним завдання організувати виставкові експозиції таким чином, щоб місцеві селяни могли дивитися на них, займаючись своїми повсякденними справами [87, 312].

Заохочення М. Ганді художників звертатися до звичайних селян відтепер стало ідеалом Конгресу. Готуючись, Н. Бозе зробив пером і пензлем дослідження місцевих жителів, щоб надати плакатам відтінок автентичності. Та сама ідея створення сільської атмосфери лежала в основі обробки цих плакатів, виконаних густою темперою в сміливому експресивному стилі та з широким мазком, що нагадує стиль патуї[72] та художників-сувоїстів. У цьому випадку він явно хотів зробити політичну заяву. Народний стиль цих панно вважався доречним для зображення сільського побуту та праці – шевців, теслярів, барабанщиків, цирульників і матерів-годувальниць. Індоісламські зубчасті арки, що обрамляли фігури, підкреслювали спільну індуїстсько-мусульманську спадщину для протидії напруженості між громадами.

Підготовка 400 плакатів була амбітною справою, яка залучала весь Кала-Бхаван; Н. Бозе виготовив 81 з них (іл. 51, іл. 52). Сильне відчуття формального дизайну в цих панелях свідчить про його захоплення Аджантою, а не про аморфну техніку миття східного мистецтва. Його учень і близький соратник Бенодебехарі порівнював ці плакати з фресками через їх сміливу колірну схему та їхнє поєднання природи та умовностей. М. Ганді закликав делегатів у Гаріпурі уважно вивчити виставку, щоб дізнатися про моральну мету мистецтва, з теплою вдячністю за внесок Н. Бозе [151, с. 111].

---

[71] Сесія Індійського національного конгресу в Гаріпурі (51-ша сесія) відбулася в селі Гаріпура в окрузі Сурат, штат Гуджарат, у 1938 році. На ній головував Субхаш Чандра Бос.

[72] Патуа (бенгальська: পটুয়া, paṭuẏā) — реміснича громада, що мешкає в штатах Західна Бенгалія, Біхар, Джаркханд і Одіша в Індії та деяких частинах Бангладеш. Деякі патуа є індуїстами, а інші - мусульманами.

Постійне оновлення індійського мистецтва нерозривно пов’язане з іменем ще одного митця – Джаміні Ранджана Роя[73], на ранній досвід якого так само вплинули сантали [35, с. 49].

За допомогою народної ідіоми Дж. Рой намагався відновити колективну функцію мистецтва і таким чином відмовитися від художнього індивідуалізму та того, що Вальтер Бенджамін називає «аурою» твору мистецтва, характерних ознак колоніального мистецтва. У процесі він радикально змінив «індігенізм», націоналістичну парадигму. Проте примітивізм Дж. Роя вийшов за межі індігенізму в епоху дедалі більш глобальної. Дж. Рой продемонстрував те, що можна назвати структурною спорідненістю з авангардом на Заході, який кинув виклик телеологічній визначеності сучасності, хоча вони доходили до своєї відповідної критики сучасності різними шляхами. Західні примітивісти прагнули відновити цінності доіндустріальної спільноти в житті відчуженого сучасного індивіда, тоді як Дж. Рой використовував поняття сільської громади як зброю опору колоніальному правлінню [137].

Джаміні Рой належав до поміщицької родини із сільської місцевості Банкура в Бенгалії, регіоні, який міг похвалитися багатими традиціями теракотових скульптур і народного мистецтва. У 1906 році він вступив до державної художньої школи в Калькутті під керівництвом А. Тагора, під час розквіту орієнталізму. Він також поділяв стурбованість Бенгальської школи художньою автентичністю, але їх «історизм» залишив його холодним (іл. 53, іл. 54).

У середині 1920-х років митець вирушив у подорож бенгальською сільською місцевістю, щоб збирати народні малюнки (пати) і вчитися у народних художників. Він був переконаний, що «відродження бенгальського мистецтва не прийде з мистецтва Аджанти, Раджпутів і Моголів. . . [бо] можна вивчити чужу

[73] Jamini Roy.

мову, але не можна проникнути в її внутрішні думки» [87, 232]. У 1929 році Дж. Рой показав свої перші експерименти з народним мистецтвом на виставці, організованій Альфредом Генрі Ватсоном, англійським редактором газети «Стейтсмен» (іл. 54, іл. 55) [87, с. 232].

Його наступна виставка, що відбулася в Індійському товаристві східного мистецтва 9 липня 1930 року, ознаменувала перехід митця від половинчастого сходознавця до впевненого примітивіста. Сміливі спрощення та широкі контури Дж. Роя, нанесені розмашистими мазками, випромінювали грубу силу, досі невідому в індійському мистецтві, його тьмяно-жовті та шиферно-зелені фігури та цегляно-червоне тло імітували теракотові рельєфи його рідного села в Банкурі. Ця виставка дає нам перше уявлення про свідомі зусилля Дж. Роя ідентифікувати себе з народними художниками. Він працював з ними, щоб отримати «практичний» досвід (іл. 56, іл. 57).

Художник уважно вивчав малюнки своїх власних дітей і маленьких дітей своїх друзів «не через мою прихильність до них, а тому, що вони життєво важливі для мене» [35, с. 65]. Для цього бенгальського формаліста «справжнє» мистецтво полягало не в копіюванні природи, а в пропонуванні основної форми в усій чесності та без надмірностей.

Пошук Дж. Роя формальної ясності врешті-решт привів його до бенгальського сільського сувою, картини патуа (іл. 58). Поціновувачі його робіт відзначали, що «ці зневажені ремісники, які малюють наші надзвичайно експресіоністські малюнки, хоча тепер, на жаль, аніліновими барвниками, навчили [Дж. Роя] секрету фундаментальної швидкої лінії, виразного контуру, що об’єднує людську форму в одну» [87, с. 211]. Якщо радикальна простота патуа допомогла відучити Дж. Роя від анекдотичного натуралізму, його академічна освіта надала твердості малюнка та геометричної структури його живопису, який зазвичай не асоціюється з народним мистецтвом.

Щоб відновити чистоту малюнка, митець розпочав сувору фазу монохромного малювання пензлем, перейшовши до семи основних кольорів, нанесених темперою: індійський червоний, жовта охра, зелений кадмій, червоний, вугільно-сірий, кобальтовий синій і білий – усі зроблені з органічних речовин, таких як кам'яний пил, насіння тамаринда, ртутний порошок, алювіальний мул, індиго та звичайна крейда. Дж. Рой використовував чорний колір для контурів і почав виготовляти власне полотно з тканини домашнього прядіння (патуа використовував папір або папір з тканинною підкладкою). Іншими словами, «тубільського» стилю неможливо було досягти за допомогою імпортованих олій Winsor&Newton («Вінзор енд Ньютон») [35, с. 37].

До 1935 року оригінальне бачення Дж. Роя почало проникати в громадську свідомість. Він отримав найвищу відзнаку в Академії образотворчих мистецтв у Калькутті за свою роботу «Сантал і дитина». Попри те, що ця робота поверталася до його романтичної еротики, особливі сильні сторони Дж. Роя, такі як щільний малюнок фігур і натуралізм, прив'язаний до простих гармонійних мас, були очевидні. Два роки потому велика ретроспектива, відкрита першим головним міністром Індії Бенгалії в Індійському суспільстві східного мистецтва закріпила його репутацію [87, с. 215]. Шахід Сухраварді, впливовий мистецтвознавець Stateman («Стейтмен), привітав з виставкою, як подією першорядної важливості у світі сучасного індійського мистецтва.

З 1940-х років міжнародна репутація Дж. Роя почала зростати. Есе Мері Мілфорд «Сучасний примітив» у впливовому літературному журналі Horizon («Хорізон»), редагованому Сирілом Конноллі, познайомило модерністським інтелектуальне середовище Лондона з його роботами [87, с. 215]. Вражаюча формалістична живописна мова Дж. Роя, його прості монументальні зображення жінок у сарі, мадонн, сільських танців і домашніх тварин швидко стали впізнаваними рисами митця.

«Христос з учнями» (іл. 59) — урочиста картина, на якій збільшена центральна фігура має довгі очі, що виступають за межі обличчя. Художник пояснював, що звернення до християнських образів — це можливість «спробувати тему, віддалену від його власного життя, і показати, що людське і божественне можна поєднати лише через символи» [87, с. 217].

Дж. Рой також почав копіювати візантійське мистецтво, ймовірно, з кінця 1930-х років у пошуках ідеально ієретичного, повнофронтального монументального стилю (іл. 60). Це надихнуло його на створення однієї з найуспішніших композицій — «Три жінки» (іл. 61), де деталі зведені до кількох основних кольорів і ліній у манері священних ікон. Дж. Рой приписував відчайдушний пошук «мистецького ідеалу» на Заході розмиванню релігійної міфології в епоху Просвітництва з її культом індивідуалізму. Попри те, що модерністи XX століття звільнилися від фальшивого блиску ілюзіонізму, мистецька криза, пов’язана з втратою релігійної міфології, залишилася. Митець, здається, мав на увазі, що криза західного модернізму була не лише кризою промислового капіталізму, але й кризою совісті. Втративши збагачену міфами народну традицію, Захід був змушений вдатися до первісного мистецтва для натхнення.

У 1930-х роках у Німеччині точилися паралельні дебати щодо функції мистецтва, чи має воно бути для індивідуального задоволення чи для суспільства. Використання Дж. Роєм бенгальського патуа у спробі відновити мистецтво як колективну діяльність, що живиться глибоко символічною релігійною міфологією, має дуже цікаві паралелі з розписами Оскара Шлеммера в музеї Фолькванга в Ессені в Німеччині [98, с. 187]. Німецький експресіоніст, який, як і Дж. Рой, бажав створити мистецтво колективної ідентичності, запропонував таке виправдання своїм широко критикованим ляльковим фігурам:

ненатуралістичне трактування людської форми було кращим через її символічну природу, як це можна побачити в стародавніх культурах.

Однак між індійським художником і німецькими експресіоністами була одна суттєва відмінність. У той час як західні примітивісти прагнули злити мистецтво з життям, заперечуючи естетику автономії, вони ніколи не переставали вірити в унікальну якість естетичного досвіду [87, с. 217]. Дж. Рой намагався стерти його, навмисно намагаючись підірвати різницю між індивідуальним і спільним внеском у твір мистецтва. Традиція була колективним досвідом для Дж. Роя, сільське мистецтво для громади, на противагу індивідуалістичній естетиці міського колоніального мистецтва.

Митець часто просив своїх синів співпрацювати з ним, зокрема його старшого сина Патала Роя, і ставити власний підпис на готовій роботі, іноді не підписуючи її самостійно. Мета Дж. Роя — зробити підпис безглуздим — це його грайливий спосіб відмовитись від того, що Вальтер Бенджамін називає «аурою» шедевра. Його майстерня була створена задля тиражування робіт — мистецтво для спільноти, дешеве та анонімне. Звичайно, Дж. Рой не переставав продавати свої роботи знавцям, але він із самого початку був налаштований продавати їх також звичайним людям, які не могли дозволити собі більшість творів мистецтва. Це спонукало Комуністичну партію Індії закликати його оголосити себе «народним артистом», але художник відмовився брати участь у доктринерській політиці.

Використання Дж. Роєм темпери та дешевих матеріалів сільських майстрів часто спричиняло псування його картин за короткий час. У той період, коли інсталяції, перформанси та інші форми швидкоплинних форм мистецтва були ще в далекому майбутньому, а мистецтво загалом означало живопис чи скульптуру, Дж. Роя легко було неправильно зрозуміти та розчаровувати своїх шанувальників

і меценатів. Стало відомо, що Дж. Рой не надто цінує унікальність підписаної роботи.

До 1944 року навіть його близькі друзі Бішну Дей та Джон Ірвін були переконані, що Дж. Рой дійшов до кінця шляху і став «мучеником власної майстерності» [87, с. 217]. У 1937 році Хасан Шахід Сухраварді[74] був першим критиком, який наполовину відчув мотиви митця: «Джаміні Рой навмисне піддався ярму нашого народного мистецтва та історичній іконографії, не можна звинувачувати в прагненні до оригінальності» [87, с. 218]. Лише Рудольф вон Лейден, який з перших вуст знав авангард в Австрії та Німеччині, виявив незвичайну проникливість: відтворення та легкість копіювання є частиною ремесла народного мистецтва та однією з причин його спрощення. Той, хто адаптує цей спосіб, не повинен скаржитися на результат [87, с. 218].

3.2. Жінки-мисткині в антиколоніальному контексті

Індійське мистецтво не стало виключенням зі світового контексту, де до XX ст. жінка була представлена художніх творів, а не у якості активного учасника мистецького процесу. Європейський контекст був змінений потужним феміністичним рухом, що пережив декілька хвиль, допоки не сформувалась повноцінна історія мистецтва з постатями жінок-мисткинь. В індійському середовищі, безперечно, так само змінювалось ставлення до жінки та переосмислення її ролі в суспільстві переважно протягом XX століття. Увага до жінок-художниць Індії разом з тим була тісно сплетена з національним рухом, часом, коли відродження самобутності індійського мистецтва визнавалось більш пріоритетним за збереження гендерних стереотипів.

[74] Хасан Шахід Сухраварді (1890 — 1965), також відомий як Шахід Сухраварді — бенгальський дипломат, перекладач, поет і мистецтвознавець.

Жінки-аматорки брали участь в художніх виставках в Калькутті вже з 1880-го року. Найвідомішою художницею в Бомбейському художньому товаристві була ентузіастка та аматорка Люсі Султан Ахмед, одружена з індійцем. Довгий час дівчата фактично взагалі не відвідували художні школи, крім тих, хто приїздив з Європи. З іншого боку, елітні сім'ї наймали приватних викладачів для дітей. Тільки в 1920-х рр. з'являються перші леді, які відвідують художні школи, переважно Університет Вішва Бхараті в Сантінікетані. Аміна Кар, скульптор періоду здобуття незалежності, пояснювала, що для жінок того часу було багато чого непідвладним, навіть мистецтво, тому те, що вони робили часто залишалось на другому плані до 1930-х років. [85, с. 36].

Сунаяні Деві[75] (1875 –1962) стала першим індійським «примітивістом». Вона виросла в родині талановитих письменників і художників. Її дядьком був Р. Тагор, а старшими братами – Абаніндранат і Гаганендранат. Як і у випадку популярності старшого брата завдяки кубістичним пошукам, С. Деві зобов'язана увазі громадськості завдяки «модерністському моменту» [100, с. 83].

У 1920 році англійський критик прокоментував сміливу оригінальність її картин, що нагадували йому танцювальні джайністські зображення в їх ієратичності [87, с. 36]. В її роботах помітна схильність до сентиментальних та оповідних сюжетів, проте в них також присутні спокійна гідність та зворушлива динаміка. Свою техніку мисткиня перейняла в А. Тагора, брата, чиїм живописом була захоплена з дитинства. Сунаяні Деві не послуговувалась чорновим рисунком, а одразу наносила акварельні фарби на папір; розмиваючись, вони утворювали певний малюнок, який вона доповнювала тонкими виразними лініями (іл. 62, іл. 63).

С. Деві взяла до рук пензель у 1905 році, коли їй було тридцять років. Вона була аматоркою, але з достатнім талантом, щоб привернути увагу

[75] Sunayani Devi

мистецтвознавиці С. Крамріш, яка організувала виставку мисткині у Німеччині в 1927 році разом із художниками Баугаза. Преса схвально відмічала, що, хоча С. Деві й жінка, вона проявляла у творчості бадьорість і оригінальність. У тому ж році її роботи з'явились на виставці Жіночого міжнародного художнього клубу у Лондоні. Також С. Крамріш зробила перше грунтовне дослідження творчості художниці, виявивши набагато більше, аніж у мистецьких пошуках Г. Тагора. Мистецтвознавиця опублікувала ці статті у європейських журналах, підтверджуючи тим самим думку, що Захід досі не бачив подібного [75, с. 81].

С. Крамріш стверджувала, що сила наївного мистецтва Сунаяні Деві полягає в її культурній цілісності, оскільки, на відміну від чоловіків, які піддалися колоніальній культурі, індійські жінки продовжували виконувати внутрішні домашні ритуали, які колись грали центральну роль в житті Індії. Протягом активних років (у віці від 30 до 45 років) С. Деві підтримувала строгий режим живопису, працюючи кожен день з восьмої ранку до обіду, і від трьох до чотирьох тридцяти по обіді. Підтримка чоловіка давала змогу С. Деві іноді відволікатись від домашніх справ, полишаючи все на молодих членів сім'ї та поринати у мистецтво [87, с. 36].

Саме невимушений малюнок, імпровізація одразу на аркуші змушує індологів-мистецтвознавців підкреслювати не тільки народні, але й національні мотиви індійської художниці-аматорки. Дилема С. Деві, як жінки-живописця, допомагає зрозуміти суспільне становище, в якому жінкам здобути визнання і професійний успіх було майже неможливим. Хоча сама мисткиня несвідомо робила «національне» мистецтво, її роботи стали уособлювати індійський примітивізм як вираз антиколоніального опору. У 1921 році, коли модернізм повільно знаходив відгуки у свідомості індійської інтелігенції, критики з ентузіазмом говорили про простоту і щирість художниці, про її наївні твори як про визнання офіційних цінностей бенгальського сільського мистецтва.

Деваяні Крішна[76] (1910 — 2000), яка народилась через п'ять років після того, як С. Деві почала малювати, вже мала змогу не тільки брати приватні уроки, але й здобути диплом із живопису. Вона також закінчила аспірантуру з фрескового живопису у Школі мистецтв імені сера Дж. Дж. у Мумбаї [132, с. 301]. У 1953 році Д. Крішна приєдналася до приватного закладу Modern School («Модерн скул») в Делі як вчитель мистецтва та стала керівником відділу — цю посаду вона обіймала до 1977 року.

Деваяні Крішна стала відома завдяки документаціям подорожей. У 1942 році мисткиня побралась з художником Канвалом Крішною, з яким почала подорожувати через Афганістан, Хайберський перевал, долину Сват і Чітрал. Художниця документувала соціальні, культурні та релігійні практики відвіданих місць у свої концептуальні та символічні картини та гравюри (іл. 64). У 1949–52 роках Д. Крішна малювала тибетські маски та ритуальні вистави. Образною мовою мисткиня створює на полотні не тільки чіткий дизайн, колір і гармонію, але й звук (іл. 65, іл. 66). У 1968 році уряд Індії відібрав її для участі в програмі культурного обміну для поїздки до Угорщини, Чехословаччини, Румунії, Норвегії та Швеції [25, с. 78].

Роботи Д. Крішни демонструють її сильне почуття дизайну, яке добре доповнюється відповідною композицією та колірною гармонією. Фундамент цього бачення сформувався на дослідженні традиційних народних мотивів, друку батиком, кераміки та практики виготовлення іграшок. Вона часто включала священні символи у свої роботи з метою дослідження таких тем, як конфлікт, релігія та сім'я. Серія «Аллах» (1960) — це набір гравюр з ім’ям Аллаха, написаним арабською каліграфією (іл. 67, іл. 68). Друки Д. Крішни часто відзначалися світлими кольорами та символами, особливо в її серії «Маа» (1976), яка посилалася на фігуру богині (іл. 69). Вона була одним із засновників Delhi

[76] Devyani Krishna.

Shilpi Chakra[77] («Делі Шільпі Чакра») і заснувала першу друкарню з багатоколірним друком в Делі в 1955 році разом зі своїм чоловіком.

Процеси в Індії та Європі відрізнялись своєю швидкістю. Амріта Шер-Гіл (1913 — 1941) уже мала кар'єру в Парижі на той час, коли перша в Індії жінка-художниця, яка закінчила художню школу, Амбіка Дхурандхар (1912 — 2009) отримала диплом у Бомбеї [87, с. 38].

А. Шер-Гіл — втілення прогресу своєї доби. Художню освіту Амріта здобула у Парижі, спочатку в Академії де ла Гранд Шом'єр, згодом у Школі витончених мистецтв [87, с. 40]. Смерть мисткині у молодому віці не дозволила їй досягти піку, як міжнародно відомому художнику.

В її роботах вбачали чоловічу силу та величезне інтелектуальне наповнення. Брутальний реалізм, за словами критиків, був більш притаманний французькому живопису, аніж індійському. Та кожна наступна її картина сповнена мінорного настрою (іл. 70). Художниця знаходилась на межі двох вимірів, однаково залишаючись чужою як для власного народу, так і для європейців.

Ранні малюнки А. Шер-Гіл висвітлюють сумний темперамент дівчинки з постійним почуттям небезпеки від переїздів батьків. Першими творами були вугільні креслення з зображенням людей, а вже в дев'ятнадцять років вона отримала головний приз в паризькому Салоні[78], ставши одним із наймолодших його членів.

Нерідко Амріту Шер-Гіл називають індійською Фрідою Кало. Це пов'язано з сильним індивідуалізмом через який виражена індійська ідентичність. З розглядом творчості А. Шер-Гіл одночасно підіймається і питання сприйняття

---

[77] Delhi Shilpi Chakra — колектив художників, заснований у роки після здобуття Індією незалежності, Delhi Silpi Chakra став однією з перших платформ для сучасного мистецтва в Нью-Делі, даючи митцям того часу простір для виставок і продажу своїх робіт.

[78] Салон, або Паризький Салон — всесвітньо відома, офіційна виставка творів мистецтва, що досить регулярно відбувається в Парижі, яку проводить Французька академія мистецтв.

жінки-художниці на поч. XX ст. Мисткиня завжди виступає як незалежний митець і при цьому намагається розв’язати проблему художника та моделі, зображуючи власне оголене тіло, що особливо помітно на полотні «Torso» (1931 р.).

Оголений автопортрет стає способом розмити рамки між художником та моделлю, тим самим викриваючи кордони між жіночністю та професійністю в утвердженні незалежності жінок. До того ж 20-ті роки у Парижі позначились потягом жінок до богемного життя та відкритої сексуальності. А. Шер-Ґіл усвідомлював ефект, який вона справляла на людей, особливо чоловіків, не лише фізичною красою, але й нестримною природою.

Вільна сексуальна поведінка, бісексуальність стали першими кроками у феміністських поглядах та формуванні цілісного аспекту гендерної ідентичності. Вона не раз зауважувала, що мистецтво не є достатнім способом для сублімації.

Наприкінці 1933 року А. Шер-Гіл мріяла повернутись до Індії, передбачаючи велику різницю між рекламними туристичними плакатами та спустошеними видами індійських сіл. Французькі вчителі привітно поставились до цього рішення, визнаючи, що подібний темперамент краще підходить для Індії, ніж для Заходу. Своє прибуття у нову, але рідну країну А. Шер-Ґіл розпочала із гучної заяви, стверджуючи, що її мистецтво буде новим струмінем у провінційному середовищі. Однак не завжди очікування ставали реальністю. У 1935 році художнє товариство «Сімла» прийняло на виставку лише одну її картину із багатьох запропонованих. На це мисткиня відповіла відмовою від нагороди за участь, звинувативши товариство в упередженості.

Через декілька років Амріті Шер-Гіл взагалі довелося зіткнутися із ворожістю до її творчості. ЇЇ полотна не викликали особливої уваги, були ситуації, коли й сама художниця змушувала відсахуватись колекціонерів,

висміюючи їх смак до вікторіанського живопису. Вона сміливо заявляла: «Я не можу сказати, що погана картина гарна, навіть якщо це в моїх інтересах...», а також: «… художник має право прийняти або відкинути громадську оцінку власної творчості» [32, с. 84]. Подібна поведінка чоловіка викликала б захоплення його силою протистояти, для А. Гер-Гіл це радше було значною проблемою. Для порівняння – Сунаяні Деві ніколи не вступала у пряму конфронтацію, мистецтво для неї залишилося радше справою для душі, що принесла результати, а не спробою створити творчу заяву.

В 1937 році Бомбейське мистецьке товариство нагородило її золотою медаллю за її картину «Три жінки» (іл. 71). Одні критики відчували, що жорстоко-реалістичні твори були більш типовими для сучасного французького мистецтва, ніж індійського. Інші були зачаровані нетрадиційною особистістю А. Шер-Гіл та неоднозначним трактуванням культурного становища.

Відкрито заперечуючи історизм Бенгальської школи, мисткиня схилялася до модернового потягу Г. Тагора. За її думкою художній націоналізм потрібно було зруйнувати, щоб створити свою власну художню «автентичність». А. Шер-Гіл пропонувала подвійну відмову: від чіпляння до минулого, яке було пустою справою і проти рабської імітації «нижчого» у ієрархії західного мистецтва. Замість цього – «мені б хотілось бачити мистецтво Індії… життєве, пов'язане із місцевим грунтом, але по суті індійське...» [32, с. 99]. Її романтичний погляд на селянську Індію можливо схарактеризувати завдяки чотирьом відправним точкам – угорською версією неоімпресіонізму, гогенівськими ремінісценціями постімпресіонізму, значним впливом ранніх буддійських розписів Аджанти і колоризмом, який вона не встигла повністю розвинути через ранню смерть (іл. 72).

Найбільш живими суб'єктами для А. Шер-Гіл залишались жінки. В 21 рік вона написала «Молоді жінки», певне дослідження розслабленої інтимності двох

жінок, одна з яких сидить з оголеним бюстом та блукаючим поглядом. Ця робота, створена в Угорщині в 1938 році ніби містить алегорію фрагментованого «я», угорського та індійського, випереджаючи національну виразність та акцент на самоідентифікації Фріди Кало. Жіночі образи, що знову і знову з'являються у роботах А. Шер-Гіл – це спроба емпатії, яка дає змогу зрозуміти навколишній світ та побачити його без прикрас. Художниця казала, що малює «…ці мовчазні нескінченні образи, занурені у терпіння, щоб зобразити їх незграбні коричневі тіла, що дивно прекрасні в своїй потворності; відтворити на полотні вираз очей, які дивляться прямо на тебе…» [87, с. 44].

Її відкриття «гарячих» глибоких фарб – кислотно-зеленого, лимонно-жовтого, червоного і кобальтового синього дозволили управляти масами на полотні. Поступово художниця усувала контури, щоб зосередитися на чистих значеннях кольору і простих масках. У своїх остаточних сільських ідиліях вона повільно повертала глибину і природне середовище, залишаючи свій неглибокий нейтральний фон. Серед робіт цього періоду — «Збирачки куркуми» (іл. 73) — це унікальне дослідження чистих яскравих пігментів, які буквально «вистрибують» з тьмяного сіро-зеленого пейзажу.

А. Шер-Гіл поєднувала своє нове колористичне відкриття з елегійним зображенням сільських жінок, скомпонованих разом в станах близькості й нудьги, які можна також побачити в картинах раджпутів та орісців. Це стало першим проявленням радикального модернізму мисткині у порівнняні з більш ранніми роботами.

Власне для себе А. Шер-Гіл відкрила Індію та її сільське життя тільки після років подорожування Угорщиною. Тоді вона зрозуміла, що справжня художня місія в житті полягає в інтерпретації життя бідних індусів. У 1936 році журналістка Ела Сен пояснила, що мисткиня прагнула подати страждання індійського народу новій аудиторії через мінімум кольору та форми. Цікаво, що

мисткиня не вважала себе примітивістом. Примітивізм А. Шер-Гіл виник з меланхолійного бачення індійського села Індії, як вдала спроба збалансувати власну емпатію формалістичною технікою.

Таким чином Амріта Шер-Гіл привнесла нові стандарти психологічної глибини в портретний жанр індійського мистецтва. Її роботи поєднували різноманітні обриси, чисті тони та живописну текстуру Г. Курбе, з віддаленим відтінком австрійського руху «Нова речевість»[79], можливо через знайомство з Францом Лерхом. Одним з її найяскравіших творів цього типу є «Чоловік в білому» (іл. 74), портрет темношкірого індіанця, який має вражаючу «потворність». Незвичайна сила живопису полягає в простій діагональній композиції, яка наділяє твір монументальністю. Другий, найвідоміший стиль А. Шер-Гіл, що нагадує П. Гогена, можна побачити в її ранніх роботах в Індії, зокрема «Чоловіки з пагорба» (іл. 75) та «Жінки з пагорба» (іл. 76). Це монументальні, безпристрасні та практично монохромні, лише з кількома основними кольорами, роботи на лаконічному фоні.

Амбіка Дурандхар[80] вчилась малюнку під керівництвом свого батька скульптора М. Дурандхара, піклувалася про його величезну колекцію творів мистецтва та жила під їхнім стилістичним впливом усе своє життя. Вона також була однією з перших жінок, які закінчили курс живопису у Школі мистецтв сера Дж. Дж. у Мумбаї. Серед її однолітків були такі мисткині, як Дж. Д. Гондхалекар, Гопал Деускар та Анджела Тріндаде (донька А. К. Тріндаде). Хоча в школі сера Дж. Дж. були й інші студентки, майже ніхто не займався мистецтвом професійно [70, с. 200]. На той час, коли А. Дурандхар закінчила навчання, вона вже отримувала нагороди на виставках різних художніх товариств (Бомбей,

---

[79] Нова речевість, також нова об'єктивність, нова предметність, нова матеріальність (нім. Neue Sachlichkeit) — художня течія в Німеччині 1920-х років, що охопила живопис, літературу, архітектуру, фотографію, кіно, музику.
[80] Ambika Dhurandhar.

Калькутта, Пуна, Шимла тощо). Пізніше їй запропонували стипендію Королівського товариства мистецтв у Лондоні.

Мистецьке походження А. Дхурандхар сприяло її шляху до професійної художниці. Так само як і її батько, мисткиня на своїх картинах переважно зображувала індійські міфологічні та історичні сюжети. Вона майстерно володіла фігурними композиціями і використовувала різні прояви людських фігур у своїх творах. Свідченням цього стали її картини «Коронація Шіваджі Махараджа» (Шівраджабхішек) і «Богиня Амбіка з її йогінями» (іл. 77), які були представлені на виставці Bombay Art Society. На цій події вона була нагороджена товариством срібною медаллю [87, 40].

Мистецтво Мадхві Парех[81] (1942) навпаки створює казковий світ уявного села, що сягає корінням у традиції індійського народного живопису, точки та лінії складаються на полотні, утворюючи вири, хвилі, ділянки дороги. Її роботи обертаються навколо спогадів дитинства, жіночих ремесел та міфів. Гармонійне співіснування всього в пантеїстичному світі — ось що привертає увагу мисткині. Живопис при цьому намагається залишатись в площині реального виміру, а тому картини доповнюють штори та арки, як можливість потрапити у зображений простір.

М. Парех — художниця-аматорка, міфічний світ якої наповнений народними та племінними образами Гуджарату. Вона почала малювати в 1964 році під впливом свого чоловіка-художника Ману Пареха, який подарував М. Парех книгу під назвою «Педагогічний скетчбук» П. Клеє, що трансформувала в її виконанні народні мотиви. Окрім цього не складно простежити в її роботах подих Жоана Міро, Анрі Матісса та народні мотиви текстилю Каламкарі[82] [133, с. 88].

---

[81] Madhvi Parekh

[82] Це тип бавовняного текстилю, розписаного вручну або надрукованого блоками, який виробляється в деяких частинах Індії та Ірану. Його назва походить від перських слів qalam (перо) і kari (майстерність), що означає

У більшості творів М. Парех присутній елемент емансипації, де людина зображена вільною від тиранії механічного часу. З роками вона виросла з обмежень народних умовностей, але дотримувалася традиційної плоскої поверхні та образотворчого значення декоративних елементів. Використання нею олії й акрилу на полотні й акварелі на папері, рішучий відхід від традиційних матеріалів постійно стимулювали й розпалювали її художню уяву. Саме тоді первісний наївний шарм її картин дозрівав і наповнювався її висловлюваннями про статус жінок, дівчаток і зустрічі між сільською та міською Індією (іл. 78). Її останні роботи натхненні подорожами до таких місць, як Маврикій і Бутан.

«Птах на дереві» (іл. 79) є прикладом особливої чуттєвості мисткині, оскільки він ширяє між жанрами та стилями, поєднуючи традиційність і авангард із привабливою наївністю та самосвідомим сюрреалізмом. Це складна робота і у виконанні з трьома чорно-білими аморфними формами на передньому плані на насиченому візерунковому фоні з тонких ліній і крапок. Картина представляє екстатичну мрію про природний світ: флора і фауна, здається, зазнали дивовижних перетворень, а різноманітні істоти виринають із сітки, як узорний фон, додаючи елемент таємничості та чарівності.

Наприклад, у «Король води» (іл. 80), творі 1980 року, виконаному на папері пером, чорнилом і гелевими ручками, штрихи та крапки щільні в нижній третині полотна та рідшають, коли погляд глядача підімається. Щільність є показником глибини. Крапки й риски також утворюють пух птахів, пори, тонке волосся на шкірі людини. Коментуючи свої глибоко світські образи, М. Парех сказала: «Я ніколи не планую заздалегідь свою роботу. Я малюю те, що мені здається природним. Пунктирні лінії на моїх картинах схожі на вишивальні шви, що я виконувала в дитинстві. Жвавість багатьох речей, які мене оточують, є джерелом

малювання пером. У каламкарі використовуються лише натуральні барвники, а сам процес включає сімнадцять етапів.

усіх моїх робіт. Вони представляють різні аспекти життя, як я бачу та переживаю. Отже, кожна моя робота намагається розповісти історію» [133, с. 90].

У 1987-89 рр. Мадхві Парех організувала та брала участь у виставці під назвою Through The Looking Glass («Крізь задзеркалля»)[83] разом зі своїми сучасниками, художницями Наліні Малані, Нілімою Шейх та Арпітою Сінгх. Виставка, на якій були представлені роботи всіх чотирьох художниць, подорожувала п’ятьма некомерційними майданчиками по всій Індії.

Наліні Малані[84] (1946 року) широко визнана серед першого покоління відеохудожників країни [149, с. 223]. Вона працює з декількома медіа, серед яких театр, відео, інсталяції, а також змішані техніки живопису. На теми її творів глибоко вплинув її досвід міграції після розділу Індії. Згодом актуальні феміністичні проблеми також стали частиною її творчого доробку. Н. Малані розвинула культову візуальну мову, перейшовши від стоп-моушену, анімації зі стиранням, зворотного малювання та останнім часом до цифрової анімації, де вона малює пальцем прямо на планшеті (іл. 81).

Після закінчення навчання Н. Малані кілька років займалася фотографією та кіно [116]. Теми, які вона досліджувала в цей період, стосувалися неспокійного часу, який Індія переживала в політичному та соціальному плані, а також поглиблення грамотності населення рухомих зображень.

На початковому етапі своєї кар'єри Н. Малані здебільшого зосереджувалася на живописі — акрилом на полотні та аквареллю на папері. Вона продовжувала досліджувати такі техніки, як метод зворотного малювання, відомий в Китаї у XVIII столітті та якого навчив її наприкінці 80-х рр. Бхупен Хакхар[85]. Ця техніка передбачає нанесення шарів фарби у зворотному порядку, починаючи з фігур, а потім переходячи на фон. У фіналі художник повинен

---

[83] hrough the Looking-Glass — оригінальна назва твору «Аліса в Задзеркаллі» Л. Керрола.
[84] Nalini Malani.
[85] Bhupen Khakhar.

перевернути аркуш, щоб побачити остаточне зображення. Для Н. Малані цей процес нанесення останніх штрихів напочатку представляв підрив умовностей класичного мистецтв. Робота «Зламаний 2» (іл. 82) виконана сам в такій техніці.

Літературні наративи, епічні міфології та різноманітні політичні історії зливаються в захоплюючі чуттєві зустрічі, які вона створює для глядачів. На ранніх картинах художниці, починаючи з 1970-х і 80-х рр., зображені чоловіки та жінки, намальовані з її оточення в Мумбаї, зокрема з густозаселеного району Лохар-Чол[86]. Зображені є членами великих сімей, які живуть разом у тісних будинках, і Малані намагається виразити їх життя та прагнення у своїй роботі. Ці полотна можна також порівняти з кадрами кінофільму, з вимішеною необхідністю обмежитись певною оповіддю.

Робота «Спогади IV» (іл. 83) є частиною серії робіт під назвою «Його життя». Говорячи про цей серіал, мисткиня згадує: «Я намагалась зробити серію, схожий на героїв роману. Письменники працюють із «часом», щоб розкрити своїх персонажів. У художника є лише одна рамка для роботи, тому я вирішила створити персонажів, які могли б розповісти свою історію на кількох картинах. Головний герой — бізнесмен із середнього класу з Лохар Чолу, Бомбея. Звідси і назва серії — я хотіла «відчути» такого персонажа, який би був таким несхожим на того, з чим я булі знайома. І історії, які розгортаються, стосуються його родини та професійного життя. Іноді ми бачимо сценарій з точки зору жінки, а іноді — з точки зору дитини. У цих обставинах архетипові ролі розігруються приблизно як у грецькій трагедії, слуги є хором, який сприймає все» [116].

Н. Малані була розчарована відсутністю визнання, з яким довелося зіткнутися жінкам-художницям в Індії, і вирішила зібрати їх разом для групової виставки, посприявши почуттю солідарності. Надихнувшись зустріччю в 1979 р. з Ненсі Сперо, Мей Стівенс і Аною Мендієта в галереї AIR («Ейр») у Нью-Йорку

[86] Lohar Chawl — комерційний район Мумбаї, Індія. Лохар мовою маратхі означає «залізний коваль». За даними Fodor's Essential India, це популярний ринок із широким асортиментом товарів для продажу.

(першій кооперативній галереї художниць у США), Наліні Малані планувала організувати виставку, яка складатиметься виключно з робіт жінок-мисткинь. Однак ідею не вдалось реалізувати через відсутність інтересу та підтримки публіки [116]. У 1985 р. вона була куратором першої виставки індійських художниць у Делі. Це призвело до серії пересувних виставок, які проводилися в громадських місцях як спроба вийти за межі елітарної атмосфери художньої галереї.

Жіночий погляд на жінок також характерний для робіт Гогі Сародж Пал[87] (1945). За роки творчості вона провела майже 30 персональних виставок і отримала низку нагород, включаючи Національну премію Академії Лаліт Кала[88]. Мисткиня також брала участь у великій кількості групових виставок як в Індії, так і за кордоном: Югославія, Німеччина, Франція, Куба та Японія серед інших [149, с. 45].

Роботи Гогі Пал на початку творчого шляху пов’язані з літографічними експериментами. В сюжетах вже формується характерний для мисткині образ жінки зануреної у відчуття самотності (іл. 84). Ці роботи передають ізольованість виразами облич, невловимим для глядача поглядом, позами зі схрещеними руками й ногами. У м’яких сяючих кольорах вона зображує жінок як мовчазних жертв соціальної несправедливості в патріархальних структурах, демонструючи їх безпорадну млявість та похиленість. В противагу цьому пози також вказують на близькість та довіру до глядача.

Героїні Г. Пал здавалися жіночними, чуттєвими, кокетливими, але вони в рівній мірі перетворюються й у впертих та неслухняних. Оголеність фігур в окремих роботах запекло обговорювалась критиками, які намагались визначити — чи це частина духовної традиції країни, чи спроба також прокомунікувати

---

[87] Gogi Saroj Pal.

[88] Lalit Kala Akademi або Національна академія мистецтв (LKA) — національна академія образотворчого мистецтва Індії. Це автономна організація, заснована в Нью-Делі в 1954 році урядом Індії для сприяння та поширення розуміння індійського мистецтва в країні та за її межами.

становище жінки в індійському суспільстві XX ст. (іл. 85, іл. 86). Сама художниця не давала пояснень. Певні роботи доповнюють фантастичні елементи, що також перетворюється на коментар стану її героїнь. Г. Пал часто використовує камадхену[89] або корову, яка виконує бажання, як метафору жінки – як для її дарової природи, так і для висловлення свого болю через їхню експлуатацію.

Серія «Бути жінкою» Г. Пал зосереджена на її струбованість про місце, яке займають жінки в суспільстві. На цій яскравій картині жінки зображені у вигляді розп'яття Христа, але без хреста. Витягнуті руки, легке опускання голови й те, як ніби зчеплені ноги, нагадують муки Христа. «Тут так багато святкування болю, ми нагадуємо про те, скільки він постраждав через нас, — каже художниця, — але що з стражданнями жінок» [149, с. 168]. Гогі Пал вважає іронією, що люди проливають сльози на страждання Христа, але їх не зворушує наше ігнорування скорбот жінок у їх власному оточенні — матері, сестри, дружини, партнера, друга чи доньки. Це змальоване сестринство скорботи надає цій роботі потужну гостроту.

Ніліма Шейх[90] (1945) з середини 80-х р. проводила широке дослідження традиційних форм мистецтва в Індії, виступала за сталість практики традиційних художників і використовувала широкий спектр візуальних і літературних джерел у своїй роботі. Творчість мисткині зосереджена на переселенні, тузі, історичному родоводі, традиції та ідеях жіночності. Вона почала виставляти свої роботи в 1969 р. та брала участь у численних групових виставках. Крім активної мистецької діяльності, художниця читала лекції про індійське мистецтво в багатьох місцях в Індії та за кордоном.

---

[89] Камадхену також відома як Сурабхі є божественною богинею корів, яка описується в індуїзмі як мати всіх корів. Вона — дивовижна корова достатку, яка дає своєму господареві все, що він бажає, і її часто зображують як матір іншої худоби. В іконографії вона зазвичай зображується як біла корова з жіночою головою та грудьми, крилами птаха та хвостом павича або як біла корова з різними божествами в її тілі.

[90] Nilima Sheikh.

Живописні роботи Ніліми Шейх охоплюють кілька всесвітів, складених унікальною візуальною мовою, що дрейфує між людськими подорожами, формами рельєфу та станами приналежності. Її сюжетні лінії поєднують стародавню міфологію з сучасною історією, використовуючи фази часу як один з елементів символічної драматургії.

Набір двосторонніх полотняних сувоїв під назвою «Кожну ніч поміщайте Кашмір у свої сни» (2003–14) (іл. 87, іл. 88) представляє композиційну структуру, що дозволяє аудиторії рухатися навколо форми метаоповіді. Н. Шейх спирається на фігуративні стилі, включаючи мініатюрний рукописний живопис, сувої тканини пічвай[91], малюнок ландшафту, народні казки, ілюстровані посібники колоніальної доби, твори кашмірських поетів та істориків і голоси суфійських містиків, які мандрують неспокійною землею. У цій серії представлено картину болю, горя та насильства, які зберігають владу над долиною Кашміру та її людьми, охопленими боротьбою між закликами до спільної свободи та гегемоністськими силами націоналізму [27].

Н. Шейх описала свою методологію як адитивну, з багатошаровим сенсами, що переплітають візуальні та текстові елементи. Вона використовує папір ручної роботи та пензлі, а також налагодила зв’язки взаємовигідні зв’язки, наприклад, із сім’єю художників традиційного паперового трафарету (Sanjhi[92]) у Матхурі, протягом майже двох десятиліть.

У роботі «Ландшафт: Перенесення через, Залишення позаду»[93] (іл. 89-92) = художниця компонує темперну картину з шістнадцяти панелей, яка охоплює восьмикутний простір. Ця просторова поетика пов’язана з шаміаною,

---

[91] Картини пічвай - це витвори мистецтва, які використовуються для прикраси стін храмів, позаду ідола. Стиль походить від школи Натхдвара, і його ідентифікують за характерними рисами великих очей, широкого носа та важкого тіла, схожих на риси ідола Шрінатджі.

[92] Традиція вирізання з паперу походить із Матхури та Вріндавана: ремісники санджхі виготовляють декоративні трафарети, які потім наповнюють натуральними порошковими барвниками. Маючи ритуальне минуле, вирізання паперу санджхі сьогодні переважно декоративне і можна зустріти в прикрашанні ламп, як візерунки для кімнат, канцелярського приладдя.

[93] Terrain: Carrying Across, Leaving Behind

традиційними південноазіатськими наметовими павільйонами, де люди збираються на церемонії, театр, меморіальні заходи та політичні зібрання. Ця тендітна паперова архітектура нагадує про тимчасові притулки, які пропонують відпочинок паломникам. Зображувальна сфера твору передбачає численні способи зобразити простір та його динаміку: міграцію, вигнання, перехідну географію та спільну історію, що перетинає Азію та Європу. Н. Шейх включає у твори також пісню та поезію як авторський спосіб публічного звернення.

Ніліма Шейх стверджує, що її творчість походить від індійського націоналізму до здобуття незалежності, що виплекалась в атмосфері прогресивного інтернаціоналізму 1940-х і 1950-х років. Вона уточнює: «Барода була відмінною від прогресивних художників Бомбея. Зрештою, К. Г. Субраман'ян[94] був дуже активним у Бароді під час мого студентства як викладач, ідеолог і художник. У вивченні індійських ремісничих традицій, як у малюванні олією. І його хвилювання стосувалося подолання цих дихотомій. Він був для мене великим натхненням» [135, с. 32].

В середині кар'єри мисткиню зацікавив середньовічний мініатюрний живопис. Її нові твори про Кашмір, зосереджені на поезії кашмірського поета Ага Шахіда Алі, склали основу її серії під назвою «Країна без пошти – читання Ага Шахіда Алі» (іл. 93). Як розповідає художниця: «Я планувала більший, амбітніший захід, бажаючи прочитати та звернутись до різних розповідей про історичний і сучасний Кашмір, щоб спробувати зібрати разом конфігурації, щоб переробити мої досить заплутані або принаймні змішані почуття щодо Кашміру» [135, с. 50].

Зворушлива поезія Ага Шахід Алі здалась мисткині візуальною, що підштовхнуло її спробувати проілюструвати текст. Та візуальні образи в ході

[94] K. G. Subramanyan.

роботи асимілювались з іншими, наприклад, мемуарами Джахангіра чи китайськими оповідками.

У 1984 році Н. Шейх написала серію з 12 невеликих картин темперою під назвою «Коли Чампа виросла» (іл. 94), у яких розповідається справжня історія заміжньої молодої дівчини, яку катували і спалили її зяті. Перші кілька панелей показують щасливу молоду дівчину, яка грається на гойдалках і катається на велосипеді. Потім показується її шлюбна церемонія разом із зграєю птахів, які символізують її вихід із батьківського дому. Далі вона зображена оголеною, у плачі під час роботи на кухні, можливо, після побиття, а на завершальних панелях зображують її похоронне вогнище і жінок, що плачуть у жалобі.

За допомогою традиційних ідіом Н. Шейх зобразила похмуру реальність і жорстокість сучасного життя. Мисткиня коментувала: «Здавалося неминучим, що я намалюю її історію. Я хотіла намалювати смерть Чампи (не справжнє ім’я дівчини), тому що такі історії зустрічались нам кожного дня в газетах, але мені було важко знайти підхід, який міг би стримувати страждання, не зводячи їх до кліше» [138, с. 531].

Тому Н. Шейх, яка працювала з живописом, обрала формат серійного формуляру — фотографії, фоліо, потрібно було перегортати та читати. Щоб окреслити подію в часі та просторі, мисткиня вдавалась до урізаної композиції. У процесі побудови композиції допоміжними стали дослідження ілюстрацій на папері Раджастхані та Пахарі[15, с. 180].

Після того, як малювання було закінчено, поет та критик Гулам Мохаммед Шейх допоміг їй знайти пісні з гуджаратської усної традиції, які могли б справді працювати як текст із серійно намальованими зображеннями. Для художниці було і іронічно, і приємно знайти традиційні вірші, тісно пов’язані з її картинами.

Упродовж своєї кар'єри, що тривала шість десятиліть, Анджолі Ела Менон[95] (1940) фактично забетонувала свій статус новаторської фігуративної художниці, працюючи всупереч популярним тенденціям. Теми, які пронизують творчість А. Менон, універсальні, але виразно індійські: міське життя, сім'я, духовність. Її плоскі, рішучі мазки нагадують стиль візантійського мистецтва, та після навчання в французькій академії мисткиня повністю поринула в фресковий живопис.

Відомий живописець М.Ф. Хусейн взяв її під свою опіку і організував її першу виставку в саду Делі. Пізніше він познайомив художницю з мистецькими колами в Мумбаї, організовуючи та просуваючи її роботи в період, який характеризувався юнацьким запалом і асиміляцією багатьох очевидних впливів, — кінець 50-х і початок 60-х років. Від М. Хусейна молода А. Менон навчилася носити невелику сумку з фарбами та пензлями, сидіти на підлозі та працювати в будь-якому доступному місці. Ці риси повинні були служити їй у прийдешні роки, коли перипатетичний спосіб життя та постійні подорожі позбавляли її розкоші студії [149, с. 227].

Анджолі Ела Менон поїхала до Нью-Йорка в 1959 році, візит, який мав глибокий і тривалий вплив на її знайомство з мистецтвом і його розуміння. Після повернення з Нью-Йорка вона отримала стипендію в Школі витончених мистецтв у Парижі. Вступивши у 1959 році, мисткиня жила на скромну стипендію, яку надавав французький уряд. Фінансові труднощі в поєднанні з суворою дисципліною в закладі під керівництвом найстрашніших, але шанованих професорів, стали першим смаком дисципліни та критики для молодої художниці, сповненої ранніх похвал, якими її обсипали в Індії.

З того часу, як молода художниця почала працювати над продуманими, майже строгими фігурами, А. Менон значно еволюціонувала та вдосконалила

[95] Anjolie Ela Menon.

стильовий підпис своєї загадкової історії. Її ранні роботи продемонстрували спритність у нанесенні приглушених, напівпрозорих кольорів, тонких шарів олійної фарби на оргаліт перед поліруванням м’яким сухим пензлем (іл. 95). В міру того, як її стиль продовжував розвиватися, А. Менон перейняла характерні композиційні риси ранньохристиянського мистецтва, а саме фронтальну перспективу, відхилену голову та невелике подовження тіла (іл. 96), а також часто малювала оголених жінок. Її мазки стали сміливішими, її лінії чіткішими, а палітра кольорів більш насиченою, оскільки вона подорослішала.

На її картинах з'являються люди, тварини та речі з життя (іл. 97). Легко зрозуміти, що приваблює увагу художниці, оскільки це одразу з’являється на полотні — форма вікон, ворон, який постійно сидів на балконі, онуки, обличчя яких може повторюватись від твору до твору, в радісних варіаціях (іл. 98, іл. 99). У творах 70-х рр. після смерті батька, порожній стілець стає ототожненням втрати та горювання (іл. 100).

Вже згодом наступне покоління жінок почало вступати до художніх шкіл у більшій кількості, будуючи кар’єру мисткинь не на основі статі, а на контексті творчості. У наступні десятиліття одні намагалися висвітлити феміністські занепокоєння у своїй роботі, інші мали справу з проблемами, пов’язаними з статтю, класом, маргіналізацією, навколишнім середовищем тощо; у той час як інші трималися осторонь соціальної та політичної критики, щоб відповісти на фольклор, тантру чи інші аспекти поштовху мистецтва. Багато хто продовжував створювати абстрактне мистецтво. До кінця XX століття жінки були майже рівноправними партнерами у формуванні сучасного дискурсу для індійського мистецтва.

Цей розділ представляє лише кілька жінок-художниць, оскільки огляд був би надто енциклопедичним, але він охоплює важливий діапазон різноманітність їхніх художніх інтересів.

Висновки до третього розділу

Діяльність Н. Бозе та Дж. Роя демонструють проникність нових ідей та концепцій, які формувалися старшим поколінням митців відносно незалежності та осучаснення індійського живопису. Досліджуючи їх діяльність, ми виділяємо поглиблене занурення в традиційне індійське мистецтво та відроджування характерних для нього практик. У діяльності Н. Бозе важливу роль зіграло саме дослідження практик монументального живопису, технологічні аспекти він зокрема використовував у навчанні студентів в Сантінікетані. Спочатку відтворення та повторення класичних сюжетів надалі відобразилось в аспектах відродження не тільки традиційних типів мистецтва, але й впливу через архітектурні проєкти на соціальну складову суспільства Індії.

Мистецький здобуток Дж. Рой, який також має міцний базис з традиційного мистецтва, демонструє складну еволюцію митця. Починаючи як академічний художник, він згодом приходить до роботи з фольклорними мотивами та стилізації під окремі художні школи Індії, обираючи тільки найвиразніші та найпривабливіші для публіки мотиви. Разом з тим, важливо підкреслити саме концептуальну складову діяльності митця, що базується на доступності та зрозумілості мистецтва для якомога ширшої аудиторії.

Діяльність індійських художниць протягом XX століття також є певним маркером антиколоніалізму та еволюції індійського живопису. Якщо на початку відроджувальної тенденції індійського живопису ми можемо розглянути тільки поодинокі фігури жінок-мисткинь, що з’являються в цьому контексті завдяки наближеності до відомих чоловічих фігур у мистецтві, то протягом часу жіноче мистецтво виходить з тіні. Так само як і авангардні художники, індійські художниці розширюють коло тем та образів, охоплюючи проблеми соціуму та життя у ньому, демонструючи інтимність, вразливість. Жіноче мистецтво завжди наповнене глибиною сенсів та співчуття до оточення.

РОЗДІЛ 4
ІНДІЙСЬКИЙ ЖИВОПИС ПОСТМОДЕРНОЇ ДОБИ

4.1. Ранні мистецькі ініціативи незалежної Індії

4.1.1. Мистецьке бачення Калькуттської групи

Модернізм в індійському мистецтві найчастіше за все виникає у контексті згадок про напрацювання Бомбейської прогресивної групи. Хронологічно ж коректно першим мистецьким угрупуванням вважати «Калькуттську групу», яка виникла в 1943 р. Художники цього об'єднання зблизька стежили за зростанням націоналізму в країні паралельно з негативними наслідками колоніального реалізму. Реакцію, яку викликали у них тогочасні події, особливо «Бенгальський голод»[96], ці митці намагалися виразити через формування відповідної мистецької мови, яка б справедливо виражала соціальний катаклізм часу

«Калькутська група» фактично стала піонером, який започаткував серед митців тенденцію об'єднуватись в групи. Згодом, саме після них, у 1944 р. під керівництвом К. Ч. Ш. Панікера в Мадрасі було створено «Асоціацію прогресивних художників» і мистецьке поселення поблизу Мадраса, у 1947 р. в Бомбеї виникне «Група прогресивних художників», у 1949 р. буде засновано «Делі Шілпі Чакра» [188, с. 29].

Членами-засновниками «Калькутської групи» в 1943 р. стали Ніроде Мазумдар[97], Гопал Ґош[98], Камала Дасгупта[99], Парітош Сен[100], Пран Крішна Пал[101] на чолі з Продошем Дас Гуптою[102]. Перша виставка групи відбулась

---

[96] Голод Бенгалії 1943 р. (бенг. পঞ্চাশের মন্বন্তর) — події в британській Бенгалії, під час яких від недоїдання і хвороб померло, за різними оцінками, від 2,1 до 3 мільйонів людей із 60,3 мільйона населення.
[97] Nirode Mazumdar.
[98] Gopal Gosh.
[99] Kamala Dasgupta.
[100] Paritosh Sen.
[101] Pran Krishna Pal.
[102] Prodosh Das Gupta, також Prodosh Das Gupta.

в невеликому виставковому приміщенні Services Arts Club («Сервісес арт клаб») у березні 1945 р. у цитаті з маніфесту розкриваються обриси ідеалістичної основи групи: «Керівний девіз нашої групи найкраще виражений у гаслі “Мистецтво має прагнути бути міжнародним і взаємозалежним”. Величезний новий світ мистецтва, багатий і нескінченно різноманітний, створений майстрами всього світу, манить нас… Ми повинні глибоко вивчати це все, розвивати нашу цінність і взяти те, що ми могли б вигідно синтезувати з нашими власними потребами та традиціями. Це тим більше необхідно, оскільки наше мистецтво стояло на місці з XVIII століття. Протягом останніх двохсот років світ за межами Індії зробив величезні кроки в мистецтві, розвинув епохальні відкриття у формах і техніках. Тому нам абсолютно необхідно усунути цю перерву, скориставшись цими розробками в західному світі» [17, с. 34].

Видання Amrita Bazar Patrika («Амріта Базар Патріка») одразу відреагувало на нові персоналії. У коментарі, вони назвали «Калькуттську групу» — щасливим відлунням нещасливої «Лондонської групи»[103], проводячи паралелі з об’єднанням, яке працювало без затвердження будь-яких догм та стилів. Автор статті також зауважував, що відмова від індійських чи європейських академічних «конвенцій» може призвести до небезпеки потрапити в пастку політичних пропагандистів [6]. Критики передбачали з острахом, що соціальна криза як рушій мистецького руху, могла призвести до посилення соціального реалізму і відповідно поширення популярності соціалістичної партії.

Деякі митці «Калькутської групи» дійсно симпатизували комуністам і були членами партії, як Ратін Мітра[104], інші ж не мали нічого спільного з політикою. Пран Крішна Пал тільки наближався до соціального реалізму, висловивши потребу у новій візуальній мові (іл. 101). Ранній період творчості митця був

[103] Лондонська група – товариство, створене у 1913 р. у Лондоні, щоб запропонувати додаткові можливості для виставок художникам, окрім Королівської академії мистецтв. Це одна з найстаріших організацій під керівництвом художників у світі.
[104] Ratin Mitra

позначений стилістикою близькою до Моголів та Раджастані, що помітно у полотнах «Молодий місяць» (іл. 102), «Холі», «Принц і принцеса» тощо. Однак ліричність та романтичність таких творів перестали бути актуальними.

Усього група мала приблизно з десяток виставок. При цьому склад «Калькуттської групи» постійно зазнавав змін, що ускладнює можливість проаналізувати внесок окремих художників. Наприклад, немає чіткого консенсусу щодо членства режисера та арт-директора Банші Чандрагупти[105], але його роботи були показані на другій виставці в Бомбеї (1945, під егідою І.Р.Т.А.[106]). Однак ані він, ані Субхо Тагор[107], діяльність якого також активно пов'язують із «Калькуттською групою» не виставлялися після цього з об'єднанням знову. При цьому Б. Чандрагупта був активно задіяний в створенні та діяльності Калькуттської кіноасоціації [17, с. 39].

Абані Сен[108] приєднався до групи безпосередньо перед четвертою виставкою в 1947 р., а Ратін Мітра[109] був призначений членом у 1949 р. Напередодні спільної виставки з «Бомбейською прогресивною мистецькою групою», що відбулася в Калькутті в 1950 р., Ратін Мітра та Гопал Ґош відмовились від участі. На їх місце був запрошений Гобардхан Аш[110] та Рамкінкар Байдж[111]. Суніл Мадхав Сен[112] і Хемант Місра[113] приєдналися до групи в 1952 і 1953 р. відповідно, як останні новобранці. Після 1953 р. більшість митців «Калькуттської групи» почали розвивати індивідуальні траєкторії.

---

[105] Banshi Chandragupta.
[106] Індійська народна театральна асоціація (Indian People's Theatre Association, IPTA) — найстаріша асоціація театральних артистів Індії. IPTA була створена в 1943 р. під час британського правління в Індії та просувала теми, пов'язані з боротьбою за свободу Індії. Його метою було принести культурне пробудження серед народу Індії.
[107] Subho Tagore.
[108] Abani Sen.
[109] Ratin Mitra.
[110] Gobardhan Ash
[111] Ramkinkar Baij.
[112] Sunil Madhav Sen.
[113] Hemant Misra.

Таким чином художня ідентичність митців частіше за все буде пов’язане в мистецтвознавчих дослідженнях із творами пізнішого періоду, і аж ніяк не колективними спробами. Більше того, відсутність будь-якої систематичної документації, яка створювала б інвентаризацію візуальних образів, унеможливлює сьогодні сформувати зрозуміле уявлення про діапазон і вимір творчого вираження протягом десяти років існування групи. Більшість оригіналів розсіяно по приватним колекціям або неможливо відстежити. Залишилось два джерела, що викликають довіру, — каталог «Калькуттської групи» [113] та стаття Клауса Фішера в журналі «Marg» [41], обидва опубліковані в 1953 р.

Учасники групи практично не були зацікавлені в створені теоретичних праць. Зважаючи на те, що незавершеність історичного процесу модернізації приваблювала «Калькуттську групу», учасники першочергово дбали про індивідуалізації форми та стилю, що переважало основну необхідність консолідованої еволюції мальовничої мови, де стиль є не метою, а засобом.

Головною ціллю групи було поєднати західний модернізм з індійським контекстом. Окремі коментарі митців дозволяють нам зрозуміти, що академізм художньої школи, так і «тягар традицій» так званої «бенгальської школи», був неспроможним забезпечити необхідний напрямок художніх пошуків. Проте, оскільки поняття «прогресу» ототожнюється з політичною програмою, а ідентичність політичного мистецтва знаходиться в пропагандистських зусиллях, художники «Калькуттської групи» вирішили триматися подалі від сфери соцреалізму в зображувальній практиці, хоч би якою вона була альтернативою в прориві з подвійних академічних обмежень. Незважаючи на те, що вони не слідували точним траєкторіям у хронологічній логіці європейського модерного мистецтва, вони придумали рішення з точки зору форми, кольору, простору, фігури тощо.

До кінця 40-х р. більшість художників осіли в Парижі, оскільки він все ще був Меккою світу мистецтва. Ніроде Мазумдар був першим з групи, хто отримав стипендію французького уряду для навчання гравюрі в Парижі в академії французького художника Андре Голланда. Живучи в Європі протягом десяти років, він подружився з багатьма письменниками та художниками, такими як Костянтин Бранкузі, Жорж Брак і Жан Жене.

Художня мова митця характеризується економією образотворчих засобів і своєю закоріненістю в живописній традиції Бенгалії, яку він гармонізував з європейською модерністською композицією (іл. 103). Коли Н. Мазумдар в кін. 60-х р. повернувся до Індії, йому були характерні великі полотна з єдиною концепцією присвяченою тантричним темам та образу Деві (іл.104, іл. 105) [113, с. 46].

Здобуток Субхо Тагора маловідомий широкому загалу через спрямованість митця на бенгальську аудиторію, а також бажання розірвати асоціацію з іменем Р. Тагора та тінню від його здобутків. Найпомітнішим внеском С. Тагора став журнал «Сундарам» («Sundaram»). Він став єдиним щомісячним журналом про мистецтво бенгальською мовою в Бангладеш, обкладинками до якого регулярно ставали роботи митця. Періодичне видання ставило за мету подолати прірву між художниками, письменниками та публікою. Перший випуск вийшов англійською мовою в «День незалежності» 15 серпня 1956 р. з обкладинкою С. Тагора (іл. 106). В подальшому оформленням випусків займався Сат'яджіт Рой[114]. С. Тагор в свою чергу знайшов свою пристрасть у дизайні друкованих видань, серед яких визначним за змістом вважають «Pansy&Piko» (іл. 107). Однак основою до оформлення ставали саме живописні роботи виконані гуашшю, аквареллю, олією (іл. 108).

[114] Satyajit Ray.

Гопал Ґош значну частину життя провів поза Калькуттою, через що його називали «індійським мандрівником». Навіть першу мистецьку освіту отримав у Школі мистецтв і ремесел Махараджа в Джайпурі та Державному коледжі мистецтв у Мадрасі, де Д.П. Рой Чоудхурі, Нандал Бозе та Шайлендранат Дей надали йому уявлення про нео-бенгальську школу та її здобутки.

Увага майстра в першу чергу була прикута до пейзажів. Г. Ґош вправно володів кількома засобами — аквареллю, темперою, пером, тушшю та пастеллю, що стало йому у нагоді в переосмисленні цього жанру (іл. 109, іл.110). Індійський пейзаж зачаровував митця, і він охоплював багато аспектів природи у своїх роботах, використовуючи експресіоністичні риси аби зробити малюнок більш живим та емоційним (іл. 111, іл. 112). Роботи митця 1940-47 рр., під час плідної співпраці з «Калькуттською групою» були схожі на візуальні каталоги звірств, розкриваючи історію болю та відчаю рукотворних страждань та жорстокості переважно в охристих та червоних кольорах з поодинокими фігурами, що блукають через пейзаж.

Художник, ілюстратор, викладач і письменник, Парітош Сен також став помітною частиною світу індійського живопису. Більш впізнаваними роботами П. Сена є його карикатури, які відображають сильні суспільно-політичні відтінки, як робота «Біженці» (іл. 113). Теми людських емоцій і співчуття до пригноблених, які повторюються в мистецтві П. Сена, можна простежити протягом усього його творчого життя, оскільки й сам митець більшу частину часу перебував за межами Бенгалії.

На стиль митця безперечно вплинуло його знайомство з західним сучасним мистецтвом, окремі роботи виконані під впливом кубізму та знайомство з П. Пікассо (іл. 114, іл. 115). Після зустрічі митець згадував: «Роботи та методи Пікассо навчили мене більшому, ніж те, до чого я був готовий, і мені знадобився деякий час, щоб засвоїти концепції та інтегрувати їх у мою власну роботу»

[87, с. 142]. Полотна П. Сена, що зображують оголених жінок, послуговуються двовимірними, структурованими площинами, але все одно зберігають ілюзію хтивості (іл. 116).

Малюнки та картини П. Сена відзначаються сильними лініями та сміливими, стилізованими мазками. Хоча колір є для нього важливим аспектом, у його мистецтві домінує людська фігура, яка виражає безліч емоцій. Частою темою в роботах П. Сена є зображення сцен із повсякденного міського життя. Ці сюжети висвітлюються з цинічної та відстороненої точки зору, що типово для художника.

Після повернення до Індії в 1956 р. П. Сен працював викладачем. Поринувши у життя міста він зосередився на фіксуванні драматичних фігур (іл. 117, іл. 118). Його палітра стала пристрасно експресіоністичною з різними відтінками сирої умбри та землистого коричневого. Колірні маси, нанесені на полотно з жорстокою відмовою від мастихіна, замінили лінійне зображення визначених форм, які періодично з'являлися в його мистецтві.

Як плідний письменник, П. Сен опублікував кілька робіт про мистецтво для провідних англійських і бенгальських журналів, включаючи серію автобіографій під назвою Jindabahar Lane («Джиндабахар Лейн») [113, с. 87].

5.1.2. Діяльність Бомбейської прогресивної групи

У 1947 р. виникає «Бомбейська прогресивна мистецька група» (Бомбейські прогресивці, БПМГ) до якої входили шість митців, кожен з яких зробив важливий внесок в індійське мистецтво: Ф. Н. Соуза[115], С. Х. Раза[116], М. Ф. Гусейн[117], К. Х. Ара[118], Х. А. Гаде[119] та С. К. Бакрі[120] — він був єдиним скульптором у групі

[115] Francis Newton Souza.
[116] S. H. Raza.
[117] M. F. Husain.
[118] K. H. Ara.
[119] H. A. Gade.
[120] Sadanand Bakre, також S. K. Bakre.

[142, с. 15]. Фактично, ці художники та їх відмінні підходи повністю змінили обличчя пост-незалежного мистецтва і продовжували формувати основу того, що сьогодні називають індійським сучасним мистецтвом.

Бомбейські прогресивці стали під одним прапором «прогресивного» з театральними діячами, письменниками, музикантами. Вони мали ліву спрямованість, що більш конкретно пов'язує їх з «Прогресивним письменницьким рухом», розпочатим комуністичними письменниками та співвітчизниками на конференції 1936 р. [33, с. 79].

Десятиліття 1940-50-х р. було позначене появою таких митців, як Сомнат Хоре[121] та Чіттапрасад Бхатачар'я[122], вони знаходили натхнення в складних темах, наприклад, Бенгальський голодомор (1943 р.). Митці Ніроде Мазумдар, Продош Дас Гупта та Гобардан Аш утворили групу «Калькутта» у спробі відділитись від Бенгальської школи. Ще до появи БПМГ емігранти-біженці з Лахору (Пакістан) у 1947 р. створили групу Shilpi Chakra («Шільпі Чакра»), що задала підвалини для народження «прогресивців» [33, с. 80].

Передумовою до виникнення Прогресивної мистецької групи стала зустріч 15 грудня 1947 р. в місті Бомбей, в ході якої Н. Соуза, С. Х. Раза, К. Х. Ара та критик Рашид Гусейн[123] говорили про своє розчарування щодо відсутності будь-яких принципів організації виставок. Вони хотіли знищити процедуру довільного відбору учасників та забезпечити більшу прозорість у критеріях оцінки, створивши суддівський комітет. На їх думку, це повинно було стати підґрунтям для однакового ставлення як до починаючих митців, так і відомих майстрів.

Окрім бажання оновити систему роботи тогочасних виставкових проектів, митці мали й більш ідеалістичну мрію. Головною метою їх діяльності стало

---

[121] Somnath Hore
[122] Chittaprosad Bhattacharya
[123] Rashid Hussein

бажання сприяти антиімперіалістичному світогляду та подоланню розриву між митцями та звичайними людьми. Пізніше «прогресивці» були вимушені відмовитись від основної ідеї, як від недосяжної, і кожен зосередився на експериментах та розробці власної живописної мови.

Перша виставка групи «прогресивців» відбулася в 1949 р. [69]. Наміри про спільну виставку набирали обертів майже два роки. За цей час до групи були запрошені тільки Ф. М. Гусейн та скульптор С. Бакрі, таким чином митці намагались уникнути можливості стилістичних чи ідейних протиріч.

Неможливо будь-яким чином категоризувати діяльність БПМГ в одному спільному стилістичному ключі. Кожен з учасників Прогресивної групи був плідним митцем, однак всі вони надихались дуже різними мистецькими напрямками та художніми течіями. До того ж у 1951 р. Ф. Соуза та С. Бакрі переїхали до Лондона, С. Х. Раза оселився у Парижі, що також змусило припинити подальше функціонування групи у повному складі. З цього моменту під прицілом була соло-діяльність Ф. Соуза, С. Бакрі та М. Ф. Гусейна, в той час як до спорожнілих лав «прогресивців» приєдналися Таєб Мехта[124] та Васудео Гайтонде[125] [102, с. 7].

Перша групова виставка БПМГ відбулася в Салоні Бомбейського Мистецького Товариства в Rampart Row («Рампарт Роу») в 1949 р. (іл. 119). Вона мала вражаючий успіх завдяки сміливим та інноваційним творам, що викликали хвилювання у критиків. Виставку відкривав письменник Мулк Радж Ананд[126], відомий своїми романами з лівими нахилами. Він охарактеризував діяльність «прогресивців», як вісників нового світанку в світі індійського мистецтва. Вже у каталозі в якості девізу митці використали цитату Самуїла Батлера: «молодь

[124] Tyeb Mehta.
[125] Vasudeo S. Gaitonde.
[126] Mulk Raj Anand.

повинна створити власний спосіб порятунку від усього навколишнього страху та хвилювання» [102, с. 7]. Це плекало великі очікування від молодих митців.

Коли стало відомо, що Прогресивна група не може продовжувати власне існування у тому ж складі, вони публічно повідомили, що цілі та ідеї маніфесту не можуть бути досягнутими. Подальшу діяльність митці охарактеризували наступним чином: «Сьогодні ми малюємо з абсолютною свободою змісту та техніки.. ми керуємось лише розумними принципами мистецтва, такими як естетичний порядок, пластична рівновага та кольорова композиція» [69].

Засновник і автор маніфесту БПМГ Френсіс Ньютон Соуза зіграв чи не головну роль в історії цього об'єднання. Його талант у живописі дорівнював його вмінням висловити себе словами. Він народився в 1924 р. в Салігао, Гоа. Втратив батька у дуже ранньому віці. Багато його робіт сформовані на основі раннього досвіду зіткнення з такими явищами, як боротьба Індії проти колоніалізму. Про це говорить факт виключення з мистецької школи в Мумбаї за участь в Серпневому русі (рух «Геть з Індії»), очоленого Махатмою Ганді.

Незалежна і бунтівна натура Ф. Соуза втілилась на полотнах через тривожні образи. Він зображував власні погляди через натюрморт, ню (іл. 120, іл. 121) і католицьку іконографію (іл. 122). Його нетрадиційні викривлення форми та поєднання народної творчості Гоа з такими течіями, як кубізм, було новим в індійському мистецтві. Митець приділяв велику увагу конфліктам та сексуальній напрузі в відносинах між чоловіком і жінкою, використовуючи такі методи, як перехресні штрихи, щоб досягти неспокійного і нестримного стилю в живописі, що стало його авторським почерком.

Ф. Соуза тягнувся до примітивізму. Він синтезував досягнення П. Пікассо і чуттєвість індійської скульптури. Художник зображував селян Гоа, а також бідні сім'ї з бомбейських трущоб спрощено і елементарно (іл. 123, іл. 124). Мистецтвознавці припускають, що саме комуністичні кола, до яких митець був

дотичним, познайомили його з мистецтвом іспаномовних художників-комуністів. Це, мабуть, було його першим зіткненням з можливостями спрощення та спотворення людської форми. Ф. Соуза обрав простоту та нерівність іспанського каталонського стилю романського періоду для власних варіантів Розп'яття Христа [78, с. 28].

Персональна виставка митця 1948 р., картини якої потім експонувалися в спільній виставці БПМГ в 1949 р., не тільки розкрили драматичний розквіт його таланту, але і його майстерне сприйняття та осмислення різних впливів. Ф. Соуза був знайомий із колористичними експериментами німецького імпресіоніста Артура Ленгхамера. Не меншу цікавість у нього викликав німецький експресіонізм та робота з кольором А. Матіса. Пейзажі майстра 1950-х рр. виконані в підкреслено жорсткій темній палітрі, завдяки якій він викриває лицемірні сили суспільства (іл. 124, іл. 125). Для порівняння, «Са Пен'я. Ібіца» (іл. 126) — це робота, де Ф. Соуза підкреслює відчуття мерехтливого сонця. Саме тут він не тільки розташовує на полотні плями кольору, але й впускає на поверхню сонячні промені, що відбиваються від стін будинків.

Одним із найбільш суперечливих художників в індійській історії був Макбоул Фіда Гусейн (іл. 127). Він одержав рівну кількість слави і критики за свої радикальні твори. М. Гусейн народився в 1913 р. в Пандгарпурі, штат Махараштра, і прибув до Мумбаї в 1937 р., з непохитною метою стати художником.

Кар'єра М. Гусейна мала скромний початок в Мумбаї, де він писав білборди для художніх фільмів, виготовляв меблі та іграшки. Пізніше, коли він мав можливість займатися живописом, митець все ще тримався за своє коріння, впровадивши дійсно мультимедійний стиль, експериментуючи з фотографією, інсталяціями та, врешті-решт, навіть працював з кіно (його фільм «Через очі художника», 1967 р., фільм отримав золоту нагороду Берлінського

кінофестивалю) [94, с. 113]. Його яскраві твори були цікавим поєднанням народного та племінного мистецтва з елементами та фігурами з індуїстської міфології, які були вражаючими і значно випереджали свій час (іл. 128, іл. 129).

Кубізм, символізм і образ тварин були повторюваними темами у роботах молодого художника. При цьому за іконографічні зображення богинь М. Ф. Гусейн неодноразово був звинувачений ортодоксальними індуїстами у блюзнірстві (іл. 130, іл. 131). Після атаки індуських екстремістів, які в 1998 р. знищували його твори, М. Гусейн був змушений відправитись у вимушене вигнання.

Творчий шлях М. Гусейна тривав сім десятиліть. За цей час митець створив багато знакових творів, в тому числі серію на конях та портрети відомих актрис з Болівуду (іл. 132, іл. 133). З кожним десятиліттям його популярність зростала на національному та міжнародному рівнях, що зробило художника відомим громадським діячем. Уряд Індії нагородив його двома нагородами — Падма Бхушан і Падма Вібушхан [129, с. 9].

Коли нью-йоркський галерист спитав М. Ф. Гусейна у 1950-х роках, чому він не малював як абстрактний експресіоніст, він відповів: «Не може бути нічого абстрактного про мільярд людей» [129, с. 242]. В середині XX століття такі художники, як М. Гусейн, надихали міжнародний модернізм, але при цьому міцно стояли на індійській землі. Як наслідок, в індійському мистецтві немає монолітної «сучасної» традиції, а скоріше, множини підходів, що відображають вплив як зі Сходу, так і Заходу.

«Чоловік» (іл. 131) М. Ф. Гусейна втілює різноманітні впливи, що відбуваються в індійському мистецькому світі в роки незалежності. Ця постать залишається центральною для композиції, акцентуючи довгу фігуративну традицію Індії, однак поза людини одночасно й нагадує «Мислителя» О. Родена. «Чоловік» — це одночасно художник і громадянин. Він стурбований подіями

у сучасному світі, але при цьому оточений зображеннями величезної історії Індії, він спостерігає дивовижну хвилю протилежних сил — давню і сучасну, східну і західну, з надією та тривогою, потужну та вразливу, хаотичну та креативну художню спадщину.

Саєд Хайдер Раза[127], який був у складі засновників БПМГ, підіймає різноманітні теми, починаючи з його дитячих спогадів про життя в маленькому містечку під назвою Бабарія в Мадхья-Прадеш [142, с. 136]. Після отримання стипендії французького уряду в 1950 р. він поїхав до Парижу навчатись в Національній вищій школі красних мистецтв, почав писати пейзажі французьких міст і сіл у стилі експресіонізму (іл. 134, іл. 135).

У 1970-х С. Раза експериментував з лінією, кольором і формою, яка врешті-решт призвела до створення нерепрезентативних творів (іл. 136). З роками стиль митця перетворився на ексцентричну суміш експресіонізму та геометричної абстракції, об'єднаною з індійською іконографією.

У 1980-х роках С. Раза глибоко досліджував давню індійську символіку «Бінду», що з санскриту перекладається як «ціль» або «крапка» (іл. 137). Головною темою митця залишалася природа, де «Бінду» — це насіння, що несе потенціал усього життя, це точка, де сходиться весь Всесвіт. Він також бачив цей елемент як метафоричний простір — епіцентр людських думок і, по суті, людського існування. Окрім «Бінду», С. Раза також хвилювала проблема дослідження теми кундаліні[128], панча-таттва[129] та пуруш-пракріті (людина-природа)[130].

Геометричні абстракції Саєда Хайдара Раза іноді порівнюють з картинами американського абстракціоніста Ф. Стела, відомого простими фігурами,

---

[127] Sayed Haider Raza, також S. H. Raza.
[128] Кундаліні — символ фізичної (матеріальної) енергії людини.
[129] Панча-таттва (pañca-tattva) — санскритський термін, який використовується в Гауді-вайшнавізмі для позначення п'яти іпостасей Бога, що втілилися на землі в кінці XV століття.
[130] Пуруш—пракріті — поняття самкх'ї, одної з шести ортодоксальних шкіл класичної індійської філософії, заснованій на діалізмі.

методичними повтореннями та мінімалістичними візерунками (іл. 138). Коли митця запросили викладати в Каліфорнійському університеті в Берклі, він відкрив для себе роботи абстрактних експресіоністів, зокрема М. Ротко, і вмить вмить захопився ними.

Однак в той час, коли американські митці намагалися позбутися будь-якої духовності, С. Раза навпаки звертався до індійської космології. Геометричні форми, які він використовує, символізують сили чоловічої (руйнівної) і жіночої (життєдайної) енергії, наприклад, представлені перевернутим трикутником в роботі «Бхумі». Робота «Сур'я», що є зображенням сонця, — чітка та структурована, як в тридільній композиції, так і в кольоровій палітрі. Та дійшов митець до подібного мінімалізму через пейзажі, поступово упорядковуючи та підкорюючи колір, полишаючи його розмаїтість та втілюючи на полотні ніби аскетський погляд всередину себе.

С. Раза отримав численні нагороди за свої новаторські роботи, в тому числі Prix de la Critique («Прікс де ла Крітік») (Париж, 1956) та Падма Шрі і Падма Бхушан від індійського уряду [142, с. 9].

На відміну від Соуза і М. Ф. Гусейна, які досліджували через живопис різні суб'єкти, Крішнаджі Холладжі Ара[131] присвятив більшість своєї кар'єри оголеній жіночій натурі (іл. 139). Його живописний стиль спочатку стикався із жорсткою неприйняттям, допоки критик Руді вон Лейден з Time («Тайм») в Індії не визнав його прихованого потенціалу.

К. Ара народився в 1913 р. в Боларум, штат Андхра Прадеш. Будучи сином шофера, К. Ара переїхав до Мумбаї у віці семи років і заробляв на хліб, займаючись мийкою машин. Він приєднався до руху М. Ганді під час боротьби за незалежність Індії, а пізніше працював на японську автомобільну компанію різноробочим, в тому числі й мийщиком [142, с. 76]. Мистецтво було його хобі,

[131] Krishnaji Howlaji Ara, також K.H. Ara.

якому він присвятив увесь свій вільний час, виграючи призи на місцевих конкурсах та повільно заробляючи авторитет в мистецьких колах (іл. 140).

Після вступу до БПМГ репертуар К. Ара розширився та включав натюрморти та жанрові роботи, однак жіночі ню займали домінуюче місце (іл. 141). Його зображенням жінок притаманний вроджений динамізм, що пояснюється ретельним вивченням натури. Плавні, впевнені, але не жорсткі, лінії стверджують на полотні об'єми та підкреслюють замилування художником своєю моделлю.

Працюючи над натюрмортами, К. Ара постійно змінює положення тарілок, ваз, фруктів, відшукуючи ідеальну композицію (іл. 140, іл. 142). Навмисна легка шорсткість поверхні, яка позначає рух пензлю на полотні, стає найяскравішою їх особливістю. Важливо й те, що митець переважно використовував у своїх роботах акварель, він наносив її на поверхню товстим шаром, а вже потім розподіляв, використовуючи суху техніку.

Харі Амбадас Гаді[132] був інтелектуалом. Він був єдиним серед «прогресивців», хто отримав університетську освіту, що була не суміжна зі сферою мистецтва. Він народився в Амраваті, штат Андхра-Прадеш, у 1917 р. У дитинстві полюбляв малювати, але також мав здібності до математики, ступінь у якій отримав в Університеті Нагпура. Після повернення у рідне місто у якості вчителя, А. Гаді почав писати пейзажі під керівництвом С. Раза [142, с. 80].

У ретроспективі А. Гаді був одним з перших абстрактних художників-експресіоністів Індії після проголошення незалежності країни. А. Гаді починав з акварелі, але пізніше перейшов на олію на полотні. Він послуговувся як пензлем, так і мастихіном. Його твори виділяються витонченим яскравим колоритом та нестандартними планами, що додають роботам певної

[132] Hari Ambadas Gade, також H. A. Gade.

концептуальності. Митець також полюбляв малювати ландшафти з високих точок зору.

На полотнах А. Гаді з'являються бідні люди і брудні трущоби Мумбаї (іл. 143, іл. 144). Тим не менш, він не відмовився від пейзажів, і подорожував по всій Індії, відтворюючи час від часу прекрасні індійські краєвиди.

Саданaнд Бакрі був єдиним скульптором групи Бомбейських прогресивців. Він народився в 1920 р. в місті Барода, підлітком працював у Мумбаї під проводом скульптора Рагхунатха Фадке, відомого творами з мармуру та бронзи. В студії Фадке Саданaнд придбав перші навички ліплення. Ще хлопчиком він мріяв про живопис та через брак коштів не міг дозволити собі необхідні матеріали [87, с. 252].

Власний стиль С. Бакрі розвинув під впливом європейського та американського модернізму. В пізніші роки критики відзначали його майстерну кольорову та естетичну чутливість (іл. 145, іл. 146). Зріла творчість позначена відходом від репрезентативного образного мистецтва, натомість це були спроби вийти за рамки форми і збагнути справжню сутність скульптури або живопису. Наприклад, у портретній скульптурі він, як відомо, блискуче відтворював характер портретованого яскравіше, ніж його фізичні та анатомічні особливості.

Як учасник «прогресивців» С. Бакрі не досягнув того ж рівня значимості та популярності, як Ф. Соуза чи М. Гусейн. Однак його впливу було достатньо, аби досягти певного фінансового щаблю та переїхати до Лондона, де митець став членом групи New Vision («Н’ю віжін») — об'єднання нефігуративних та абстрактних художників. Після виступу з групою в декількох виставках, включаючи серію в Мумбаї в середині 1960-х років, С. Бакрі повернувся до Індії.

Васудео Гайтонде був запрошений «прогресивцями» після того, як вразив власними роботами Ф. Суоза, С. Раза та М. Гусейна. Із самого початку він брав активну участь у діяльності групи, а окрім цього був учасником як в місцевих,

так і в міжнародних виставках. Його твори були показані в групових виставках, що проводилися в 1959 та 1963 роках в галереї мистецтв ім. Грема в Нью-Йорку. В 1957 р. В. Гайтонде був удостоєний першої премії на виставці молодих азіатських художників в Токіо та отримав стипендію від фундації Рокфеллера 1964 р. В 1971 р. митець був удостоєний нагороди Падма Шрі урядом Індії. Сьогодні абстрактні твори В. Гайтонде знаходяться у багатьох колекціях Індії, Європи та Америки, включаючи МОМА у Нью-Йорку [109, с. 5].

Вплив абстрактних картин Васудео Гайтонде на сучасне індійське мистецтво важко переоцінити. Його мінімалістичні пейзажі, що нагадують В. Кандінського, М. Ротко та К. Малевича, за словами мистецтвознавця Гейта Капура, були сміливим проривом в історії індійського мистецтва (іл. 147) [109, с. 17]. Проте В. Гайтонде залишив не менший вплив і в якості вчителя, виховавши багатьох митців, в тому числі й Насріна Мохамеді, який удосконалив мінімалізм до найзапекліших чистих жестів.

В. Гайонде народився в Махараштрі, Індія, в 1924 р., і помер у Нью-Делі в 2001 р. При житті його роботи були представлені у персональних проектах в Нью-Делі, Мумбаї та Нью-Йорку, після смерті митця твори неодноразово експонувалися в десятках групових виставок по всьому світу, а в листопаді 2014 р. відбулася персональна ретроспектива в музеї Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорку.

З огляду на живописні акценти В. Гайтонде — двовимірний з відсутньою перспективою простір, суцільні лінії та блоки яскравого кольору (іл. 148) — можна виділити два специфічні впливи. Перше — це західноіндійський живопис XI — XV ст., який відзначався лінійністю форми та відсутністю будь-якої тональності. Художники із західної частини країни використовували обмежену палітру твердих колірних блоків для визначення простору (червона земля символізувала поле дії для головних героїв) та прості геометричні межі для

розподілу текстів і зображення. В. Гайтонде ж переосмислює ці здобутки індійського мистецтва, ще під час навчання в художній школі. Він створює власне розуміння та ставлення до «іконографічності», однак не полишає тенденції звернення до здобутків мистецтва минулих століть.

Інша помітна тенденція — виразність ліній П. Клеє, його ліричні кольори та фантастична символістська уява (іл. 149). Хоча варто відмітити, митець ніколи не вважав себе абстракціоністом. Він стверджував, що немає такої речі, як абстрактний живопис. Власні роботи В. Гайтонде називав персоналізованими ієрогліфами та каліграфічними винаходами (іл. 150, іл. 151). На поверхні полотна йшов пошук Дзена, пошук вічної тиші, що особливо помітно в роботах без назви, які датуються 80-ми роками минулого століття.

Початкове розуміння фігури, простору та абстракції було зумовлене дослідженням традиційного живопису Індії, яке історично складалося з настінного живопису, ілюстрованих рукописів (на пальмовому листі або папері) і рисунків на тканині. В. Гайтонде винайшов власний підхід до створення нових робіт. Він ніколи не ставив полотно на мольберт, а розміщав його горизонтально, досліджуючи площину (іл. 152, іл. 153). Хоча з 1968 р. й відбуваються помітні зміни — художник починає працювати із вертикальним форматом, залишаючись вірним йому до кінця художньої кар'єри.

В. Гайтонде був відомий суворістю, навіть грубістю, самокритичністю та впевненістю. Він зневажав будь-яку сентиментальність у власній біографії та художній практиці. Митець навіть розірвав відносини з сім'єю, підкреслюючи важливість художнього процесу та радість, яку він отримував від роботи. Мистецтвознавець Днянешвар Надкарні так скаже про художника: «Гайтонде стояв, як камінь у морі моди. Його досягнення настільки ж реальні, як й історичні» [109, с. 89].

Таєб Мехта — ще одна сильна постать в індійському мистецтві. Він став відомий завдяки абстрактним та політичним образам сучасного індійського життя, ще в дитинстві вразившись розбратом та насиллям, які почалися після розподілу країни. Будучи членом нової генерації постколоніалістських художників в Індії та учасником «Прогресивної групи», він об'єднав абстрактну, експресіоністську естетику, на яку вплинули роботи Френсіса Бекона, з бурхливими образами падаючих тіл, биків та релігійних мотивів (іл. 154).

Т. Мехта народився в Гуджураті, в Західній Індії, виріс в шиїтській громаді в Мумбаї. Оскільки декілька членів його сім'ї працювали в кіно, Т. Мехта фактично зростав, працюючи з фільмами, що пізніше зіграло важливу роль в його становленні як кінорежисера на додаток до живописного таланту. Після навчання в індійській художній школі, Т. Мехта отримав стипендію Рокфеллера та прожив кілька років у Лондоні та Сполучених Штатах, перш ніж повернутися знову в Індію.

У рідній країні митець не мав значних статків з продажу власних робіт, що було зумовлено в першу чергу економічним становищем перших незалежних років. Однак це не зупиняло Т. Мехта, і весь час митець продовжував малювати, створюючи роботи з плоскими, ніби плавленими формами (іл. 155, іл. 156). Його твори пізніше отримали широку міжнародну увагу, і Т. Мехта став одним із найбільш продаваних індійських художників, та, незважаючи на великий успіх, він провів скромне життя в Мумбаї. Т. Мехта помер в 2009 р., в 84 роки; після його смерті прем'єр-міністр Індії Манмохан Сінгх назвав цю подію «головною втратою для світу мистецтва» [33, с. 259].

Як і більшість інших художників Руху «прогресивців», у творчості Т. Мехта нескладно простежити вплив європейських майстрів. Його натхнення перетворювало запозичені жахливі образи Бекона. Митець казав: «Коли ви

молоді, ви намагаєтеся зрозуміти світ. Коли ви старієте, ви намагаєтесь зрозуміти себе, і ваша творча робота стає сутністю цих зусиль» [22, с. 160].

Художник звернувся до «індійських» тем лише у 70-ті та 80-ті роки. Т. Мехта використовував стародавні образи в сучасному розумінні, наприклад, поєднуючи демона Махішасуру[133] з м'ясним буйволом (іл. 157). В 90-х роках його уяву було захоплено міфом про Деві (Богиню), таких як Дурга, Калі, Махішасура Мардіні, вбивця демона Махішасура (різні втілення богині).

За короткий період – 1988-1989 рр. майстер створив три великоформатних зображення Калі. Однак лише одне з них виконане майже в людський зріст – 170 см на 132 см. Пізніше митець переглянув власний підхід, створивши декілька невеликих форматів бюстів богині. В роботі «Калі» (іл. 154) Т. Мехта згадує божественну сутність, міфологію та іконографію, яка відсилає нас до кінцевого торжества добра над злом, циклу створення і знищення.

Калі – найжорстокіший аспект десяти форм богині Шакті. Є декілька легенд її народження, відповідно до Деві Махатмаї, стародавнього тексту, написаного протягом V-VI століття, Калі виникла під час битви Дурги з демоном Ракбадья. Текст розповідає, що богиня потрапивши в глухий кут, намагалась зруйнувати все навкруги. Щоб зупинити кровожерливу Калі, Шива кинувся їй під ноги, що і придушило лють. Традиційна іконографія Калі включає її колір синьо-чорного кольору, намисто з черепів її ворогів, чотири руки, одна з яких тримає меч, а інша – череп, і тіло Шиви розпростерте під ногами.

Т. Мехта фактично позбавляє образ більшості з цих атрибутів, але при цьому зберігає та чудово передає лють і руйнування, кровожерливість та очікування невід'ємного циклу творіння, що розпочнеться після. Коментуючи власну роботу, художник казав, що зобразив доволі багато всього, так що вона

---

[133] Махішасура (санскр. महिषासुर, романізовано Mahiṣāsura) — в індуїзмі бичачий асура. В індуїстській літературі він зображений як брехливий демон, який переслідував свої злі шляхи, змінюючи форму.

перетворилася на мистецьке ствердження. Натхненним стимулом спростити та перетворити зображення на знак стають різні регіональні втілення богині. «Це могла б бути богиня, зображена як чорний шматок мармуру, без голови чи очей, з лише запальним язичком, завішена календулою» [32, с. 164], адже саме такою Калі представала у храмі Калігхат в Калькутті.

Пройшовши підготовку в якості редактора фільмів і зробивши один експериментальний фільм – «Кудал»[134] («Koodal») (1970), Т. Мехта почав застосовувати «заморожування кадру» й на полотнах. Таким чином він «заарештував» анархію руху у власних творах. Митець використовував насильство не як незручність, а як резолюцію. Отже, його картини, навіть якщо вони бурхливі, з часом справляють заспокійливу дію. «Для мене Калі – надзвичайно доброзичлива богиня», — сказав Т. Мехта. «Вона не руйнівна, вона вбиває асурів (демонів)» [64, с. 59].

Якщо порівняти художню мову Т. Мехта у роботі «Без назви» (іл. 158) з «Бенгальською леді» Д. Роя, одразу помітна різниця. Обидва полотна централізують людську форму, впізнавану в індійському традиційному мистецтві. У Дж. Роя каліграфічні лінії, в той час як у Т. Мехта, робота якого датується 70-ми рр., це брутальні площини. Матова поверхня, діагональні лінії, що розбивають його полотна і зображених персонажів, створює відчуття муки, дисонансу, накинутої вуалі, що заважає візуальному сприйняттю та накладає певний ефект віддаленості і відчуженості (іл. 159).

Т. Мехта використовував давньоіндійську техніку накладання кількох зображень для передачі руху. Подібний метод характерний для зображення Натараджі (танцюючого Бога), руки якого приймають різні позиції з танцю бхаратанатьям. Художник змішував цей підхід з тим радикальним баченням, який він набув працюючи разом із прогресивцями – певна різкість та

---

[134] «Koodal», 1970 р.

агресивність, ламаність форм. Використовуючи подібний мікс у роботах, художник відображав постійне зниження цінності людської роботи попри зростання цін на інші товари. Критики часто хвалили його технічну майстерність, яка також дає можливість зрозуміти та прочитати подібну непросту символіку.

Об'єднавши сильних митців, що працювали у др. пол XX ст., група «прогресивців» стала певним Великим вибухом для індійського мистецтва. Вона поєднала постаті, які, працюючи разом, змогли не тільки інтерпретувати попередні досягнення та логічно вплестися в контекст європейського мистецтва, але й дати поштовх до формування актуального мистецтва Індії.

4.2 Мистецькі об’єднання Індії 1960-х років

4.2.1. «Група 1890»

Після десятиліть 40-х і 50-х років, де домінували естетичні цінності Паризької школи, індійська мистецька сцена 60-х років стала свідком зміни напрямку: мова традиційного індійського мистецтва повернулася до розрахунку; митці активно вступали в діалог із традиційною візуальною мовою та заново винаходили власні контексти. Чинників, що спонукали до цієї зміни, було багато.

Одним із яскравих та швидкоплинних явищ в індійському мистецтві після оголошення незалежності країни стало виникнення «Групи 1890» під проводом Джагдіша Свамінатхана[135]. Це була майже спонтанна ініціатива, яка об’єднувала художників з усієї Індії (крім східних областей країни). Вони продемонстрували рівень невдоволення, який поширювався в індійському культурному полі. Кожен з митців мав оригінальний підхід та зробив певний вклад у розвиток об'єднання.

Офіційно група виникла 25-26 серпня 1962 р. Фактично за ці два дні також був сформульований і маніфест «Групи 1890» [46]. Сама ж назва ні до чого не

[135] Jagdish Swaminathan

апелює, оскільки позначає номер будинку, в якому відбулася їх перша зустріч. До складу увійшли: Амбадас[136] (іл. 188, іл. 189), Джерам Пател[137], Джйоті Бхат[138], Рагхав Канерія[139], Балкрішна Пател[140], Гулам Мохамад Шейх[141], Реддапа Найду[142], С.Г. Нікам[143], Раджеш Мехра[144], Хіммат Шах[145], Ерік Боувен[146] [47, с. 12].

Власні цілі та погляди «Група 1890» розкрила у маніфесті, опублікованому 1963 р. в першому пункті митці визначають головну проблему індійського мистецтва – згубна цілеспрямованість пошуку національної ідентичності [46]. За їх словами, попередні покоління замість того, щоб розкривати справжні можливості мистецтва, націлюють увагу на еклектичність: від раннього вульгарного натуралізму Раджа Раві Варми та пасторального ідеалізму Бенгальської школи, через гібридний маньєризм європейського мистецтва до втечі в «абстракцію», як свідчення космополітизму.

Найбільш істотною відмінністю «Групи 1890» від інших індійських мистецьких угруповань був той факт, що її члени не пропагували конкретний стилістичний напрям чи відданість певній художній техніці. Більше того, саме це об'єднання стає першим, що формулює власне розуміння художнього твору в індійській теорії мистецтва. Митці заявляють, що творчий акт створює власне інформаційне поле, і при роботі над твором художник повинен відмовитись від надання переваги стилю, вибору техніки тощо. У такому разі твір мистецтва стає ізольованим від будь-якої бутафорії з боку автора.

---

[136] Ambadas
[137] Jeram Patel
[138] Jyoti Bhatt
[139] Raghav Kaneria
[140] Balkrishna Patel
[141] Gulam Mohammed Sheikh
[142] Reddappa Naidu
[143] S.G. Nikam
[144] Rajesh Mehra
[145] Himmat Shah
[146] Eric Bowen

Зв'язки з комуністичною партією дозволили митцям налагодити дружні стостунки з Джавахарларом Неру та Октавіо Пасом [55, с. 138]. Прихильність першого вони отримали завдяки пропозиції написати вступний текст до каталогу виставки. Відносини з О. Пасом були не менш тісними, як поет він навіть присвятив рядки С. Джагдішу:

«With a rag and a knife	«З ганчіркою та ножем
Against the idée fixe	Проти ідеї-фікс
The bull of fear	Бик страху
Against the canvas and the void….»	Проти полотна й пустоти...» [76, с. 66].

Незважаючи на те, що «Група 1890» отримувала позитивні відгуки не тільки від їх покровителів, але й загалом мистецької спільноти, об'єднання розпалося вже після першої своєї виставки. Причиною, яку вбачають мистецтвознавці, стали проблеми, що виникли перед митцями щодо можливості слідувати власним ідеалам та запропонованим принципам.

Джагдіш Свамінатхан (1928 – 1994) був лідуючим індійським митцем та письменником. Його виховання в мистецтві складалося з коротких навчальних сесій в Делійському політехнічному університеті, а потім і в Польщі. Лише наприкінці 50-х років він повністю зміг присвятити себе мистецтву, адже до цього Д. Свамінатхан був активним членом Комуністичної партії Індії, працював у якості журналіста та арт-критика в журналі Left («Лефт»). Після короткоплинного існування «Групи 1890» у митця було більше 30 персональних виставок в Індії.

Послужний список митця включає: стипендію Дж. Неру за дослідницьку працю «Значення традиційного нумену в сучасному мистецтві», членство в Міжнародному журі на Бієнале Сао-Паоло, а також опікунство Національним центром мистецтв Індіри Ганді. В 1981 р. він створив художній музей Roopanker

(«Рупанкер») в Бхарат Бхаван в Бхопаліа, де на посаді директора працював до 1990 р. [47, с. 296]

Головною особливістю творчості Дж. Свамінатхана була захоплююча простота. Яскраві образи та кольори були святкуванням внутрішнього піднесення над буденним існуванням (іл. 160, іл. 161). Пізніше, художня мова змінилася від кольорових геометричних зображеннь та пензля на використання символів і малюванням пальцями. Остання особливість у творчості індійського митця була зумовлена впливом первісного мистецтва.

Джагдіш Свамінатхан вважав, що мистецька практика належить до сфер свободи та уяви, а справжнім мистецтвом є навколишній світ. Він ніколи не відтворював реальність і не прагнув представляти життя або розповісти про нього.

Його ранні роботи включають багато образних речей, які з часом були розвинуті до абстракції (іл. 162). В основі творчості Дж. Свамінатхана лежить глибоке духовне благоговіння, яке прагне відкрити істину через природу, як писав сам митець: «Обличчя мистецтва дещо схоже на сонце. Воно не спілкується, але дає» [47, с. 188].

Наприкінці 1960-х і 1970-х рр. після його серії «Кольорова геометрія простору» (іл. 163), де митець досліджував геометричні площини, він почав об'єднувати подібні елементи з природи, створюючи концептуальні ландшафти. Застосовуючи метафоричність сюрреалістів при збереженні формальних якостей індійської мініатюри, він зіставляв гори, дерева, камені та тварин з чистими просторами кольору.

Інші учасники «Групи 1890» також були ангажовані геометричними абстракціями. Так Ерік Боувен в 1985 р. створив серію з дванадцяти картин, що містили цитати з Рабіндраната Тагора, японського поета Санкічі Тоге та інших відомих поетів та філософів під назвою «Право на Життя в Мирі». Зміст цієї серії

базується на занепокоєнні про світ, що виникає з безглуздої війни та насильства над художником (іл. 164, іл. 165, іл. 166).

Джйоті Бхат відзначився бурхливим експериментаторським темпераментом. Його ранні роботи мають відгомін кубістичного стилю, що пізніше перейшов на поп-артові образи та нарешті перетрансформувався у стиль, натхненний традиційними народними конструкціями. Незважаючи на те, що Бхатт працював з різноманітними медіумами, включаючи акварель та олійний живопис, друкові він надавав найбільшу перевагу (іл. 167 – іл. 171).

Серед учасників «Групи 1890» привертає увагу й Хіммат Шах. Як універсальний майстер він легко працював у будь-яких техніках та з будь-якими матеріалами. Х. Шах робив паперові колажі зі спаленого паперу (іл. 172), архітектурні розписи, малюнки та скульптури.

Митець користувався насамперед саморобними інструментами та працював над розробкою інноваційних технологій. Шан використовує цілий ряд інструментів, пензлів, ножів для вирізання та лопаток для формування. Він розробляв та втілював у життя монументальні фрески з цегли, цементу та бетону.

Фактично, кожен із учасників цього мистецького об'єднання створив власну художню та семіотичну мову. Усі митці у свій час отримали нагороди та визнання, а їх форми абстракції не в одну мить, але з плином часу також знайшли певних послідовників та поціновувачів, що особливо підтверджують аукціони Cristie's («Крістіс»), де фінальна ціна нерідко перевищує естімейт у два-три рази [47, с. 542].

4.2.2. Мадраський мистецький рух

В 1966 р. в мистецькому просторі Індії виникає мистецьке поселення, концепція якого подібна до ідеї Ван Гога — місце, де митці живуть і працюють

у разом. Мадраський митець Ковалечжі Ч. Ш. Панікер[147] організував спільноту Чоламандал[148], першу в історії Індії комуну художників. Спільнота була також зосереджена на популяризації місцевого мистецтва та ремесел, мала театр під відкритим небом, який використовується для проведення дискусій і конференцій і в наші дні.

Роботи створені в рамках Чоламандал широко визнані одними з найкращих творів мистецтва післявоєнної Індії та регулярно демонструються в галереях різних країн світу. Передумовою до ініціативи став особливий шлях розвитку мадраської школи мистецтв, заснованої як приватний навчальний заклад у 1850 році англійським полковником Олександром. В 1929 р., коли директором став Деві Прасад Рой Чоудхурі, до школи приєднались художники бенгальського руху разом із митцями з чотирьох південних штатів Таміл Наду, Андхра Прадеш, Керала та Карнатака. Це в свою чергу підтримувало національний вектор навчального закладу [17, с. 103].

Після виходу Роя Чоудхурі на пенсію в 1957 р. Ковалечжі Ч. Ш. Панікер зайняв посаду директора вже на той момент художнього коледжу та започаткував сучасний шлях, який став відомий як Мадраський рух. Це також збіглося з періодом після здобуття незалежності, коли митці намагалися розірвати кайдани колоніалізму та створити власну ідентичність [18, с. 32].

Політика школи під проводом К. Панікера ставила задачею по-новому поглянули на традиційні джерела образності. Сам митець також пройшов довгий шлях формування власної художньої мови, які зараз мистецтвознавці відзначають як радикальну. К. Панікер сформувався як митець у 1930-х роках, коли індійське мистецтво мало дві домінантні течії — вікторіанський колорит Раві Варми та потяг до традиційного живопису.

---

[147] K. C. S. Paniker
[148] Також Чоламандалам (Cholamandalam).

Перші роботи зосереджені на ностальгічних пейзажних видах. Човни, рибалки-мусульмани, причали для човнів, люди, що приїжджають з ринку, — це улюблені сюжети митця за його власними згадками, що увібрали в себе ритм простого життя Керали (іл. 173). Сільські сцени, в яких поєднувалися види кокосових рощ, піщаних рівнин, блакитне небо, озера, зелені поля, сонячні промені хмар і барвисті сутінки глибоко закарбувалися в його пам'яті. Наприкінці 1940-х років К. Панікер почав працювати над багатофігурними композиціями. Біблійні теми, такі як «Христос і Лазар», «Христос зцілює прокаженого», «Зречення Петра» — частина робіт того періоду. У цих картинах К. Панікер обмежився монохромними простими формами. Тривога і безпорадність в обличчях цих витягнутих людських постатей виражають становище після Другої світової війни. Колір у цих роботах майже відсутній, але деталі зображені рішучими мазками з майстерною точністю.

У 1950-х роках К. Панікер почав відчувати незадоволення гегемонією західного мистецтва. Він почав експериментувати з фресками та скульптурними традиціями Індії. На полотні великого розміру під назвою «Благословенні миротворці» (іл. 174), виконаному в 1957 р., К. Панікер спробував скомпонувати та виліпити фігури в стилі фресок Аджанти.

Митець глибоко вивчив велику оповідну традицію індійського фрески, яку він досліджував ще з часів роботи «Благословенні миротворці». «Життя малабарського селянина» (іл. 175), написане в 1955 р., — це живописна розповідь про різні етапи життя невідомого селянина. Зображувальний простір інтегрований із скупченими людськими фігурами, які розташовані серед рослинності тропічного ландшафту. К. Панікер деіндивідуалізував людські постаті в універсалізовані людські іконічні форми. Він відійшов від специфічної географії ландшафту до романтичного концептуального простору. За кольором його полотна стають світлими і туманними з рожевими пігментами [18, с. 46].

«Продавець фруктів» (іл. 176) була першою картиною, в якій К. Панікер намагався синхронізувати алфавіт із живописним зображенням. Натхненням до подібних пошуків стали випадкові математичні. Надихнули його до цього сплетінням знаків, слів та символів випадкові конспекти з математики. Від каліграфічного мальовничого порядку, який поєднувався із подібним до дитячого сучасним мистецтвом дослідження художника пішли далі до народних і місцевих традицій, а також до органічного зв’язку писемного слова.

У 70-х р. К. Панікер повільно крокував до останнього етапу свого мистецтва та життя. Живописний простір його полотен, переповнений письмом і символами на тлі темного простору, демонстрував певну трансформацію (іл. 177). Загадкове абстрактне тло слів і символів почало зникати і відкривати дорогу простим лінійним просторам нетрадиційних ландшафтів. Ці неформальні, нетрадиційні простори принесли власну географію – географію, яка населяла воду, дерева, рибу та дрібні живі організми (іл. 178).

Бик Мохенджо Даро, зображення сонця, терези, риби та змії — все це символи, які існують у невід'ємній свідомості індійської традиції. Ностальгічні пейзажі його попередніх полотен тепер проклали шлях до ностальгії за минулим. Однак К. Панікер не був традиціоналістом чи людиною, яка жила метафізикою минулого. Він мав серйозні застереження щодо жорстких відроджувальних тенденцій, які з'явилися приблизно в цей період, особливо щодо тантричних рис.

Серед послідовників К. Панікера, які працювали в Чоламандалі, привертають увагу окремі постаті. С. Г. Васудев[149] (1941) був захоплений ідеєю роботи з текстом, джерелами його творчості були саме літературні твори. Він використовував фрази з англомовних діалогів, цілком природно змішуючи їх з класичною карнатичною музикою[150] та народними піснями, але як художній

[149] S. G. Vasudev.
[150] Карнатична музика (Карнатика — давній район Декана) є традиційною музикою півдня Індії. Відзначається структурованістю та імпровізацією на відміну від інших регіонів.

образний мотив. Лінії — основний інструмент, вони змінюються по товщині, апелюють до наївності, та допомагають удосконалити техніку. Від початку роботи С. Васудева не втрачали декоративність [62, с. 203].

Чуттєва фізична радість від побудови зображення на полотні була ніби відображенням зворотного процесу, який С. Васудев використовував на своїх металевих рельєфах (іл. 179, іл. 180). Тут чіткі контури будуть вирізані в металі, але таким чином, щоб створити підняті хвилясті виступи та лінії, посеред яких з'являться крапки, смуги, перехресні штрихування, маленькі листочки, заповнені зі всілякими гранульованими поглибленнями (іл. 181, іл. 182). Пізніше поверхні також будуть покриті емаллю, однак митець використовує контрастні кольори, що допомагало значно пришвидшити процес роботи, не втрачаючи загального враження.

К. В. Харідасан[151] (1937-2014) — художник, якого вважають піонером неотантричного сучасного мистецтва в Індії. Його творчість ґрунтується на вірі в те, що сучасне індійське мистецтво має зображати та випливати з індійських міфологічних та історичних принципів, що ґрунтуються на містицизмі.

Завдяки своїй роботі К. В. Харідасан досліджував традиційні геометричні та кольорові мотиви, поширені в тантричних вченнях, такі як вертикальні лінії, концентричні кола та овали, полум'я, пелюстки лотоса, голови бика, трикутники та голови масок (іл. 183). За його словами, тантра сягає корінням в індійські народні традиції та підтримує філософську та містичну систему, подібну до ідеологій, що оточують більшу частину індійського мистецтва та культури. Він вважав, що тантра може бути виражена в абстрактній формі живопису через чисте створення кольорових полів, гармонії та ритму. Його серія «Янтра» (1968–71), що включала такі роботи, як «Пракруті Янтра» (1969), стала поворотним

[151] K. V. Haridasan.

пунктом у його кар'єрі, утвердивши його як успішного неотантричного художника поряд з Біреном Де та Г.Р.Сантошем (іл. 184-186) [47, с. 26].

У 1992 р. він опублікував свою книгу «Натяки на мистецтво – індійське, західне, сучасність, традиції та тантра» [47], в якій висвітлювалося його дослідження тантричних принципів і способів, у якій сучасне мистецтво пов'язано з індійською традицією та історією. Роботи К. Харідасана були показані на численних персональних і групових виставках, зокрема на Паризькій бієнале (1971); Друге Індійське трієнале (1971); і Британська рада, Ченнаї (1971).

Інтереси художника А. Селвераджа[152] (1943) не завжди були пов'язані з живописом. Він прийшов у мистецтво через любов до класичного індійського танцю. Художник брав участь у виставах і танцювальних концертах, а вечорами навіть творив і диригував. Увесь час, замість вивчення інженерії, напрямок обраний батьками, А. Селверадж повністю і таємно присвячував себе малюванню та живопису.

Точне й прораховане дослідження людської форми є сильною стороною А. Селвараджа. Він ретельно опрацьовує фактуру фону з фігурами переднього плану, відштовхуючись від принципів традиційного індійського мистецтва. Очі його героїнь мигделеподібні та збільшені, як і в танці — вони один із основних способі переказу історії (іл. 187-191).

Схожі пристрасть до мистецтва також була у Рані Пувіах Нанджаппа[153] (1935). Відпочатку мисткиня займалася фізикою і писала картини побічно від основної діяльності. Живопис Рані Пувіах можна охарактеризувати як збалансовані, повні енергії та кольору. Наприклад, у бхаратанатьямі, класичному індійському танці, окрім витонченого ритму, присутні сильні кутові рухи, що дають уявлення про геометричні візерунки, прокреслені в повітрі. Для мисткині, це і було натхненням у побудові простору полотна (іл. 192).

---

[152] A. Selvaraj.
[153] Rani Pooviah Nanjappa.

Мистецтво Г. Рамана[154] (1942) заслужило йому високу оцінку та визнання (іл. 193). Він отримав двадцять дев'ять нагород, три з яких міжнародні. Повертаючись до дизайну традиційного індійського мистецтва, Г. Раман цікавиться чистотою ліній і витіюватими візерунками мотивів і символів, які можна використовувати для окреслення форми та тону. Загалом він віддає перевагу зображенню фігур і подій з індуїстської міфології, хоча він пішов у християнську образність, торкаючись таких тем, як Христос із Марією Магдалиною та блудним сином.

Г. Раман також відомий своїми портретами сучасної Індії, подіями в селі, такими як ми бачимо у «Тамбурасті» (2009). Теми та поводження з ними повторюються в його роботах, однак це не випадковість чи доказ того, що у художника мало ідей. Навпаки, митець настільки закоханий у зображення, що повторювані мотиви стають відображенням його пристрасті. У «Ісусі на весіллі в Кані» (2009) і «Мойсеї» (2009) можна побачити, як Г. Раман звертається до цих рідкісних тем у своєму репертуарі. Чорна акрилова фарба використовується як грунтовка, хоча в першій він залишає сіру нерівну облямівку по краю. Саме на цьому чорному тлі художник своєю безпомилковою рукою та вражаючим відчуттям дизайну створює свою щільну композицію білими фарбами. Можна відзначити яскравий флуоресцентний колір на обох полотнах, який використовується для подальшого посилення значущості лінії.

Яскравий колір, хоча його часто використовують економно, допомагає надати остаточній картині бачення, яке вирізняє його роботи серед інших у Південній Індії. Поліптих «Страсті Христові» (іл. 194) є особливо захоплюючими, оскільки на задньому плані видно лінійні повторювані малюнки тотемних облич. Вони стають символами приголомшених глядачів Христа, усі

[154] G. Raman.

з різними формами рота. Таким чином, образотворчу лексику Г. Рамана не можна недооцінювати та відносити до чистої декоративності (іл. 195).

Тхота Тарані[155] (1949) з часів Чоламандала використовує в'язкість кольорів із чорними лініями, що рухаються як єдина музика. Крапки, квадрати, лінії з'являються лише для того, щоб увійти в нескінченність, зливаючись із відтінком кольорів і музикою, що вальсує на моєму полотні (іл. 196, іл. 197).

Цей твір із серії симфоній, створений під впливом таких майстрів західної класики, як Л. Бетховен, Й. С. Бах, А. Вівальді тощо. Тхота Тарані сказав, що «їхня музика, мелодія, глибина та гармонія – це те, над чим я працював у «Вівальді» (іл. 198) [2].

Для К. Муралідхарана[156] (1954) «індійська міфологія» була постійним джерелом натхнення. Історії та байки в міфах і релігійному фольклорі його тамільської спадщини були джерелом його мистецтва. Це як океан, який він колись оголосив. Він міг безупинно занурюватися в це, щоб отримати натхнення (іл. 199, іл. 200).

Його картини зображують богів і богинь з індуїстського пантеону з дитячою інтимністю та виразністю, що створює особливий естетичний досвід (іл. 201). Їхня презентація тварин і олюднених божеств приголомшлива й водночас надихає. Стилістично його роботи демонструють вишуканість, яка передає складність міфологічних концепцій у прості форми, залучаючи глядача до відчутної чистоти в них.

У творі «Хануман» (іл. 200) він взяв тему з індійського епосу «Рамаяна». Згідно з сюжетом, під час бою Лаксман впав від стріли Індраджіта. За порадою Джамбавана король мавп Хануман (знаходить «чарівну гору» і повертає Лаксману до життя.

---

[155] Thota Tharani.
[156] K. Muralidharan.

Працюючи групою під керівництвом К. Панікера, художники та скульптори розвивали свою роботу — художники малювали все тонше й тонше, їхні малюнки ставали алгебраїчними, суворо нотаційними чи каліграфічними та добре відповідали традиціям місцевого малювання.

4.3. Мистецтво Індії після 1970-х років

1970-ті роки були десятиліттям, не схожим на жодне інше, для молодої Індії, яка здобувала довіру як на національному, так і на світовому небосхилі. У 1971 р. прем'єр-міністр Індіра Ганді привела країну до вирішальної перемоги над Пакистаном, що призвело до виокремлення Бангладеш, відбулася «Зелена революція»[157] та «Біла революція»[158], які принесла свої плоди. Відбулися зміни і на міжнародному рівні, країна почала завойовувати визнання її фільмів, моди, їжі та культури.

В цей період індійські митці почувалися більш легко, ніж будь-коли раніше, оскільки звільнились від невизначеністі між західним та індійським. Низка мистецьких рухів перестала існувати, і художники воліли працювати незалежно, якщо не конкуруючи. Хоча мистецька інфраструктура залишалася обмеженою, митці, здавалося, більше осіли у власному просторі, вільно критикуючи один одного. Зростала кількість міжнародних колекціонерів та виставок індійських модерністів за кордоном. Вплив бенгальської «школи» пішов в історію, але митці Калькутти заново винайшли свою творчість; прогресивці були непохитними на вершині своєї гри; а Нью-Делі та Барода

---

[157] Зеле́на революція — комплекс змін в сільському господарстві країн, що розвиваються, мали місце в 1940-х — 1970-х роках і привели до значного збільшення світової сільськогосподарської продукції.

[158] Операція «Повінь», започаткована 13 січня 1970 року, була найбільшою у світі програмою розвитку молочної галузі та знаковим проектом Національної ради розвитку молочної промисловості Індії (NDDB).Це перетворило Індію з країни з дефіцитом молока на найбільшого виробника молока у світі, випередивши Сполучені Штати Америки в 1998 році.

перетягували між собою визначення «центр національного мистецтва» [67, с. 311].

На початку 70-х митці використовували наративні прийоми різними способами, щоб перетворити буденне на магічне. Вони локалізують міфічне у світі пам'яті та використовують фантазію для вираження особистих страхів і тривог, часто надаючи їм інтенсивності, схожої на сновидіння.

Видатний художник, викладач мистецтва, дизайнер, письменник і філософ мистецтва К.Г.Субраман'ян (1924-2016), якого також називають Маніда, один з найвизначніших постатей індійського мистецтва цього періоду. Націоналістичні ідеї захопили його у молодому віці, зародження руху «Вийти з Індії»[159] втягнуло його в активні студентські протести, в результаті яких його заарештували та відправили у в'язницю на шість місяців. Від подальшого затримання молодого митця вберіг брат, офіцер поліції, написавши листа Нандалалу Бозу [67, с. 195].

Здобувши освіту в Кала-Бхавані, Сантінікетан під керівництвом митців, які були зацікавлені в ширших питаннях культурної практики, К. Субраман'ян був спрямований на більш вільний погляд на життя та мистецтво. Це відрізняло його від сучасників у пост-незалежній Індії, які в основному керувалися пристрасною відданістю європейським модерністським стилям та модерністському індивідуалізму. Працюючи в інтелектуальній ізоляції, йому знадобився час, щоб сформувати свої ідеї та дати їм візуальну артикуляцію.

Як художник-викладач, який тісно пов'язаний із художніми коледжами в Бароді та Сантінікетані, і як консультуючий дизайнер, пов'язаний протягом

[159] Рух за вихід з Індії, також відомий як Рух Августа Кранті, був рухом, започаткованим на Бомбейській сесії Комітету Всеіндійського конгресу Махатмою Ганді 8 серпня 1942 року, під час Другої світової війни, з вимогою припинити британське панування в Індії.

багатьох років із Handloom Board[160] («Хандлум Борд») та World Crafts Council[161] («Ворлд Крафт Кансіл»), він мав вплив на розвиток мистецтва та дизайну в Індії. З його безліччю інтересів і різноманітною творчістю, він є художником, який переносить енциклопедичне бачення та спадщину своїх наставників у сьогодення. Універсальність К. Субраман'яна походить частково від широкого спектру матеріалів, з якими він працює як художник, монументаліст, гравер, скульптор рельєфів і дизайнер, а частково від гнучкості та багатошаровості його візуальної мови. Останнє дозволяє йому з великою легкістю й без шкоди для своєї індивідуальності переходити від одного рівня спілкування чи вираження до іншого.

У роботі «Казки Пурвапаллі» (іл. 202) К. Субраманян адаптує традиційну манеру оповідання, де кілька історій відбуваються одночасно в різних областях картинної площини. На передньому плані зображена пара, яка сидить із досить задумливим виглядом, однак картина висловлює спогади іншої пари, яку глядачеві треба ідентифікувати в динамічній композиції [67, с. 192].

Картини, на яких зображені звільнені жінки, які виконують «звичайну» роботу, є одою жіночності (іл. 203). Зображувані кольори, одяг і побут відображають настрої жінок з різних верств суспільства. У той час як жіночі портрети К. Субраман'яна 1940-х і 50-х років здавалися більш прямими, ніж абстрактними, його пізніші роботи досліджують ширший спектр тем, таких як природа, флора, фауна, архітектура та кілька неживих об'єктів. Будь-то дівчина Ламбаді, яка їсть морозиво, сучасна жінка, яка простягає руки, чи похмурий вираз обличчя літньої жінки, яка стоїть на балконі, художник зобразив, як жіноцтво

---

[160] Bangladesh Handloom Board — державна організація в Дакці, Бангладеш, контролює роботу 1,5 мільйона окремих працівників ручного ткацтва в Бангладеш. Організація працює над збереженням традиційного ткацького мистецтва Банарас Паллі, Джамдані та Мусліна.

[161] Всесвітня рада ремесел є некомерційною неурядовою організацією, яка була заснована в 1964 році для сприяння спілкуванню, сприяння економічному розвитку через ремісничу діяльність, що приносить прибуток, організовує програми обміну, семінари, конференції, семінари та виставки — і загалом, щоб запропонувати заохочення, допомогу та поради майстрам усього світу.

виражають себе через різноманітне вбрання, а в деяких випадках і в оголеному вигляді. Прихильність К. Субраман'яна до міфології та художніх традицій Бенгалії була очевидною в його роботах про богиню Дургу (іл. 204). У цій серії митець досліджує людську форму, зіставляючи її з елементами міфу, традицій та еротики.

«Богиня в Гоалпарі» К. Субраманьяна — це дотепне пасторальне зображення, на якому показано чотирируку богиню, що переслідує демона-бізона. На іншому рівні Рамачандран наділяє тимчасове відчуття позачасу. У «Втіленні» прекрасна племінна жінка, обрамлена квітучим полум'ям лісового дерева, стоїть на черепахі, що також є автопортретом художника.

Іншим художником, який привніс метафізичний вимір у свої зображення, був Прабхакар Барве[162] з Бомбея. Поєднання форми і простору в його роботах породжує нові асоціації та зміст, дає спостерігачеві можливість суб'єктивно сприйняти образ. Під впливом езотеричної традиції тантричного живопису П. Барве вважається частиною руху нео-тантри.

Прабхакар Барве народився 1936 р. в Махараштрі в сім'ї, тісно пов'язаної з мистецтвом. Щоб продовжити сімейну традицію, він навчався в Школі мистецтв імені сера Джей Джея в Мумбаї та отримав диплом у 1959 р. Його глибоко надихав П. Клеє, швейцарсько-німецький художник. Це знайшло відображення в ранніх акварелях і роботах з плаваючими мотивами на прозорій поверхні, виконаних переважно в символічному режимі. Після закінчення університету він експериментував із полотном, додаючи до нього будь-який матеріал, який можна було втримати, намагаючись знайти свою індивідуальну ідентичність як художника.

З 1961 по 1965 рік П. Барве залишився і працював у Варанасі, де він отримав можливість працювати в сервісному центрі Weavers («Віверс»),

[162] Prabhakar Barwe.

розробляючи сучасний індійський текстильний дизайн. Тут художник вперше близько познайомився із тантричним символізмом, який в подальшому і задав орієнтований на тантру абстрактний формат робіт. Він також використовував концептуальні прийоми сюрреалізму, розміщуючи прості об'єкти та ефемерні форми у своїх уявленнях. Із запровадженням руху поп-арту банальні повсякденні предмети перетворилися на образотворче мистецтво, і П. Барве застосував це, демонструючи чудові навички у створенні близькості між цими предметами та життям (іл. 205) [132, с. 79].

Незважаючи на приналежність до двадцятого століття, епохи, стурбованої модернізмом і матеріалістичними тенденціями, він намагався надати емоційного дотику безпристрасному оточенню і розвинув метафізичний вимір у своєму мистецтві. Його роботи представляють звичайні предмети, що викликають емоційні та містичні асоціації, вібруючі поетичною чутливістю. На його полотні були втрачені буквальні та умовні визначення, його картини скоріше суб’єктивні, ніж об’єктивні.

Побоюючись втрати творчої свободи, П. Барве обмежив себе двовимірними та графічними можливостями; завжди оберігаючи свою індивідуальність і свободу як художника. Він відкинув і англійців, і академічну традицію індійського образотворчого мистецтва та індійської мініатюрної форми для розвитку універсальної, абстрактної візуальної мови, яка досліджує внутрішні простори та минущі реальності. Його фалічні форми 1970-х, ізольовані голови 1980-х, мертві маятникові годинники та занедбані сходи 1990-х завжди були структуровані навколо центральних тем.

Роботи К. Хоси[163] просякнуті метареальністю (іл. 206). Подія чітко розташована в уявному кафкіанському світі, в якому реальне набуває моторошної, нереальної якості [155, с. 56].

---

[163] K. Khosa

Особиста міфологія також формує темний світ образів Ганеша Пайна[164]. Досвід страху, що пронизує шари існування, зустрічається також в роботах Аміта Амбалала[165], і Дхарманараяна Дасгупти[166], які працюють над химерними фантастичними образами. Сильний міфічний або фантастичний зміст у картинах художників 70-х і 80-х років продовжував вплітатись у творчість їх наступників, формуючи осучаснену візуальній мові. Такі митці, як Бікаш Бхаттачарджі, Суніл Дас і Дхарманараян Дасгупта, в той же час працювали в дуже різних стилях, але використовували впізнавані стратегії для роздумів над соціальними проблемами того часу [132, с. 211].

З середини 1980-х років сучасне індійське мистецтво почало окреслювати новий напрямок. Дискурси, які домінували на мистецькій сцені попередніх десятиліть, повільно зникли. Перед молодим поколінням митців постали нові турботи — досліджувати свіжі концепції (і концепція набула пріорітету, що дозволило доручати безпосереднє втілення помічникам). Постмодерн штовхав до експериментів з новими медіа, матеріалами та техніками, переосмислення масштабу робіт, намагаючись створити тривимірні інсталяції. Почали з’являтись теми, пов’язані з гендером, навколишнім середовищем і міською кризою. Жвавість популярної культури та зв’язок з нею спрацювало як головний тригер у створенні іміджу митця. Загалом, сучасне мистецтво Індії розірвало шовкові завіси ексклюзивної атмосфери приватної галереї та вдягло наполегливий динамізм, барвисту життєвість.

---

[164] Ganesh Pyne
[165] Amit Ambalal
[166] Dharmanarayan Dasgupta

Висновки до четвертого розділу

Друга половина XX століття в мистецтві Індії позначено розвитком незалежних ініціатив, які нарешті не тільки реагують на колоніальну історію своєї культури, але й вільно вбудовуються в світовий контекст поза межами змагальності. Цей процес можна охарактеризувати передбачуваними хвилями. Так спочатку діяльність Калькуттської групи ставила на меті відкинути все, що було створено або опрацьовано їх попередниками. Цей вектор був обраний П. Дасгуптою разом з колегами (Н. Мазумдарои, Г. Ґошем, К. Дасгуптою, П. Сеном, П. Палом) не для помпезної виразності та привернення уваги мистецької спільноти, як то було характерно для авангардних течій європейського мистецтва. Метою ставилось завдання остаточно позбутися старих нашарувань та вийти з кола рефлексії щодо колоніальності в якій протягом майже століття перебувала країна, і що було помітно як в творчості Раві Варми, так і в діяльності послідовників свадеші. Відштовхуючись від тези, мистецтво може відіграти ключову роль у створенні нового образу країни після періоду колонізації, — митці Калькуттської групи звертали увагу на теми, які стосувалися бідності, нерівності та інших соціальних проблем.

Головними цілями Бомбейської прогресивної групи були експерименти та інновації в мистецтві. Учасники намагалися перевершити традиційні стилі та експериментували з новими техніками, стилями та мистецькими виразами.

Група була відкрита до міжнародного мистецького діалогу і взаємодії з іншими художниками з усього світу, що сприяло обміну ідеями та включенню глобальних елементів у їхню творчість. Активно використовуючи мистецтво для висвітлення сучасних соціокультурних та політичних питань, включаючи бідність, соціальну нерівність, індустріалізацію та політичні зміни в Індії,

прогресивці надавали велику вагу індивідуальному художньому виразу та творчій свободі.

Однак мистецькі об’єднання 50-60-х років XX століття існують лише короткий період, адже митці покладаються на розвиток персональних здібностей. Так діяльність «Група 1890» охоплює лише рік та одну групову виставку, в той час як кожен з учасників окремо досяг певного, як мистецького, так і соціального рівня.

Індійське мистецтво цього часу — це занурення в абстрактний живопис, що містить фундаментальні наративи. Творчість митців пов'язана із давньою традиційною культурою (Дж. Бхат), експериментами з виражальною мовою матеріалів (Х. Шах), опрацюванням текстових джерел (Е. Бовен).

Фактично, кожен із учасників цього мистецького об'єднання створив власну художню та семіотичну мову. Усі митці у свій час отримали нагороди та визнання, а їх форми абстракції не в одну мить, але з плином часу, також знайшли певних послідовників та поціновувачів, що особливо підтверджує актуалізація індійського мистецтва за останні роки.

ВИСНОВКИ

Проведення мистецтвознавчого дослідження, систематизація джерел і аналіз комплексу творів індійських живописців протягом кін. XIX — XX століття дозволяє зробити наступні узагальнення та теоретичні положення:

1. Аналіз літератури з означеної проблематики дозволяє стверджувати, що проблематика художніх експериментів в індійському живописі найбільше досліджена в англомовних фахових дослідженнях кін. XX – поч. XXI століття. В цей же період остаточно сформувалась теза про потребу розглядати процеси в індійському мистецтві протягом XX століття в міжнародному контексті не як практику наслідування, а через різноманіття пошуків, що були притаманні митцям взагалі. Тим не менш, постколоніалізм не має чітких визначених хронологічних меж ані в роботах сучасних мистецтвознавців, ані в роботах митців Індії досліджуваного періоду.

2. Простежено вплив англійського колоніалізму на індійське мистецтво протягом кін. XIX — поч. XX століття, а також формування ідеї «профанності» індійського мистецтва, що базувалось на відмінності художньої мови індійських художників та її невідповідності до уявлень європейської академічної школи. Це призвело до формування осередків мистецької освіти, спочатку як приватних, а потім у форматі підпорядкованих державі закладів, де довгий час адміністративні посади могли займати тільки англійці. Окрім цього навчальна програма цих закладів не включала естетичні потреби колонізованого суспільства, а також не ставила за мету зберегти самобутність індійських мистецьких шкіл. Британські історики та культурні діячі висловлювали стереотипи та упередження щодо індійців і їхнього мистецтва, намагаючись при цьому дискредитувати індійських дослідників мистецтва, культури чи історії.

Цей період також позначений розквітом діяльності так званих салонних митців — П. Боманджі, М. Піттавали, А. Рахімана, М. Дхурандхара, А. Тріндаді, А. Мюллера, С. Рахаміна, А. Багчі, Дж. Гангулі та інших. Таким чином індійське мистецтво поступово заповнюють сюжети та жанри характерні для європецького мистецтва — портрети, натюрморти, пейзажі, написані олією. В той же час, діяльність Раві Варми, також митця академічної школи, відіграє важливу роль у створенні нового стилю індійського живопису, який поєднував традиційні індійські мистецькі елементи з технічними і стилістичними впливами європейського живопису. Його роботи стали частиною багатої культурної спадщини Індії, впливаючи на наступне покоління індійських художників та сприяли розвитку індійського сучасного живопису

3. Втрата національного мистецтва в Індії стимулювала його відродження. Подібні процеси спостерігалися в усьому світі, де подолання втрати власної культурної спадщини передувало її відновленню. Важливим фактором стала реакція на західну освіту. Зміна поглядів на індійську цивілізацію та її вираз у мистецтві сприяли визначенню специфічного характеру індійського мистецтва та сформуванню ідеології мистецтва свадеші. В свою чергу рух Бенгальського Відродження отримав підтримку завдяки сім'ї Тагорів, а також таких діячів, як Е. Гавел, сестра Ніведіта, А. Кумарасвамі. Це дало поштовх до того аби Бенгальська школа поставила за мету відродили стару та позабуту тематику: буддійські легенди, сюжети зі стародавніх епосів «Рамаяна», «Махабхарата», твори Калідаси та стародавньої історії, при цьому заохочувалось ідеалізоване трактування художніх образів, особлива увага зверталася на красу та витонченість лінії, були відкинуті техніки олійного живопису і всі відомі прийоми академічного напрямку західноєвропейського живопису. Бенгальські художники звернулися до вивчення технік та прийомів стародавнього живопису Аджанти, могольської й раджпутськой мініатюри, а також до сучасного

японського та китайського живопису. У живописній техніці превалювала акварель способом «відмивання», тобто повторюваних розмивів фарби водою, в результаті чого створювалася м'яка і невизначена тональність

4. Фактично формування сучасного індійського мистецтва збіглося з народженням сучасної індійської нації, а 1940-і роки відіграли ключову роль в історії субконтиненту. Однак зазвичай головні акценти падають на діяльність чоловіків-художників. Тим часом, жінки-аматорки брали участь в художніх виставках в Калькутті вже з 1880-го року. Найвідомішою художницею в Бомбейському художньому товаристві була ентузіастка Люсі Султан Ахмед, одружена з індійцем. Дівчата фактично взагалі не відвідували художні школи, крім тих, хто приїздив з Європи. З іншого боку, елітні сім'ї наймали приватних викладачів для навчання доньок. Тільки в 1920-х роках з'являються перші леді, які відвідують художні школи, переважно Університет Вішва Бхараті в Сантінікетані.

З формуванням міцного фундаменту жіноче мистецтво Індії доповнювало протягом усього XX століття теми до яких зверталися митці, розкриваючи аспекти, які залишались в стороні. Це теми, пов’язані із чуттєвістю, емоційним та культурним досвідом, який залишався поза контекстом чоловіків-митців. Разом з тим, маємо звернути увагу також на феміністичні погляди та критику соціальних проблем, які органічно виникають при дослідженні робіт А. Шер-Гіл або безпосередньо підіймаються у роботах Н. Шейх, стаючи документацією жорстоких подій до яких призводив стан жінки в індійському суспільстві. Подібні порозуміння, солідарність, затребуваність та підтримка жінок-художниць в індійському суспільстві також є визначним маркером осучаснення та звільнення від культурних чи історичних стереотипів мистецтва Індії.

5. Окреслено розвиток живопису Індії після здобуття незалежності країною та досліджена діяльність основних мистецьких угруповань. Процес отримання

незалежності, а згодом і розподіл країни став міцним поштовхом до подальшого розвитку мистецтва. Художники фактично досягли цілі піднесення та актуалізації традиційного індійського мистецтва, їх увага відтепер прикута до рефлексії та самовдосконалення.

У 1947 році виникає Бомбейська прогресивна мистецька група, що об'єднала молодих талановитих митців. Вона поєднала постаті, які, працюючи разом, змогли не тільки інтерпретувати попередні досягнення та логічно вплестися в контекст європейського мистецтва, але й дати поштовх до формування актуального мистецтва Індії.

Однак помітна тенденція короткочасності існування мистецьких угруповань 50-60-х років XX століття, адже митці покладаються на розвиток персональних здібностей. Так, діяльність «Група 1890» охоплює лише рік активної мистецької діяльності та одну групову виставку, в той час як кожен з учасників окремо досяг певною мірою високого рівня впізнаваності, як мистецької, так і соціальної.

Індійське мистецтво цього часу — це занурення в абстрактний живопис, що містить фундаментальні наративи. Творчість митців пов'язана із давньою традиційною культурою (Дж. Бхат), експериментами з виражальною мовою матеріалів (Х. Шан), опрацюванням текстових джерел (Е. Бовен).

Фактично, кожен із учасників цього мистецького об'єднання створив власну художню та семіотичну мову. Усі митці у свій час отримали нагороди та визнання, а їхні форми абстракції не в одну мить, але з плином часу, також знайшли певних послідовників та поціновувачів, що особливо підтверджує актуалізація індійського мистецтва за останні роки.

Окремі митці протягом др. пол. XX ст. продовжували виражати свій страх проти несправедливості та страждань, використовуючи поєднання натуралістичних тропів і сатиричних виразів для критики культури та суспільства.

Сучасне фігуративне мистецтво Індії використовує умовності та ідіоми, подібні до експресіонізму XX століття. Ця категорія досить широка, щоб простежити більш-менш повний спектр пошуків художників та їхніх стилів. Прагнення знайти формальну та філософську альтернативу західному традиційному мистецтву, що підштовхнуло індійських художників до перегляду власної культурної історії та спадщини. Примітивізм був однією з таких альтернативних візуальних мов, хоча його відображення в роботах окремих митців є унікальним, стиль випливає з уявної простоти племінного мистецтва та культури. Він поєднує в собі бажання ототожнитися з нібито «примітивними» елементами суспільства та формальне бажання спростити композиційний процес у формальному сенсі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонич Б. І. Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва). Богдан Ігор Антонич. Вибрані твори / упоряд. Д. Ільницький; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт. К.: Смолоскип, 2012. С. 502–512.
2. Горбачова В. Мистецьке поселення Чоламандал: взаємодія між традицією і сучасністю (Індія, мадраська школа). *Вісник ХДАДМ*. Х., 2023. № 2. С. 32-43.
3. Горбачова В. Пікторeалізм у контексті Бенгальського відродження. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № 2. С. 15 -21
4. Горбачова В., Соколюк Л. Карикатура Індії другої половини XIX ст. *Art and design.* 2022. №3 (19). С. 54 – 72.
5. Agravala V. The Heritage of Indian Art. Delhi: Publication division, 1976. 186 p, ill.
6. Amrita Bazar Patrika. Issues from 1872. *British library:* веб-сайт. URL: https://eap.bl.uk/collection/EAP262-1-1-3/search# (дата звернення: 27.08.2023)
7. Archer, W. G. India, and Modern Art. London: Ruskin House George Allen & Unwin ltd, 1959. 143 с.
8. Archer, W. G. Indian Painting, Introduction and Notes by W. G. Archer. London: The Iris Colour Books, 1956. 22 p.
9. Atkinson, George Francklin. Curry and Rice on Forty Plates: Or the Ingredients of Social Life at Our Station in India. URL: https://www.indianculture.gov.in/rarebooks/curry-and-rice-forty-plates-or-ingredients-social-life-our-station-india (дата звернення 19.8.2022).
10. Asian Punches: A Transcultural Affair / edited by H. Harder, B. Mittler. Germany: Springer, 2013. 454 p.

11. Basantaka, vol. 1 (1874). URL: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/1217/ (дата звернення 19.8.2022).
12. Bagal J. C. History of the Government College of Art and Craft. Calcutta: Centenary of the Government College of Art & Craft. 1964. 38 p.
13. Bandhu D. C. History of Indian National Congress. New Delhi: Kalpaz Publications, 2003. 405 p.
14. Bean S., Herwitz D., Sinkha G. Lightning by M.F. Husain. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2020. 132 p.
15. Beach M. C. The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court. Ahmedabad: Mapin Publishing, 1981. 232 p.
16. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Cambridge: Harvard University Press, 2011. 128 p.
17. Bhagat A. S. A Critical Survey of The Madras Art Movement [1950s to 2000]: Including The Madras School of Arts and Crafts. Chennai: University of Madras, 2011. 195 p.
18. Bhagat A. S. Framing the Regional Modern- K.C.S. Paniker and the Madras Art Movement. Thrissur: Kerala Lalitha Kala Akademi, 2011. 142 p.
19. Bhagat A. S. Madras Modern: Regionalism and Identity. New Delhi: Delhi Art Gallery, 2019. 479 p.
20. Bharatabarsa, vol. 1, pt. 1, 1913. URL: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/1488/ (дата звернення 5.7.2022). DOI: 10.11588/xarep.00001488
21. Bharati, vol. 33, 1909. URL: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/410/ (дата звернення 5.7.2022). DOI: 10.11588/xarep.00000410
22. Bhusan N., Mehrotra K. Art and ethics in India in the nineteenth and twentieth centuries. The Oxford Handbook of Ethics and Art / edited by J. Harold. New York: Oxford University Press, 2023. 104 -123 p.

23. Birdwood G.C.M. The arts of India. Varanasi: prachya vidya bhawan, 2023. 360 p.
24. Biruni, Muhammad Ibn Ahmad. Alberuni's India. London: W. W. Norton & Company; Abridged edition, 1971. 384 p.
25. Brown R. M. Art for a Modern India, 1947–1980. NC: Duke University Press, 2009. 224 p.
26. Cartoons from the «Hindi Punch»: 1904. URL: https://archive.org/details/CartoonsFromThehindiPunch1904 (дата доступу: 19.08.2022).
27. Catalogue of exhibitions held at the Centre for Contemporary Art, New Delhi from 1989 to 1990. New Delhi: Centre for Contemporary Art, 1990. 121 p. URL: https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/nilima-sheikh-archive-documents-on-four-women-artists-from-nilima-sheikh/object/centre-for-contemporary-art-19891990
28. Chatterjee K. Media and Nation Building in Twentieth Century India: Life and Times of Ramananda Chatterjee. London: Routledge India, 2019. 146 p.
29. Chawla R. Raja Ravi Varma — Painter of Colonial India (with New Paintings). Ahmedabad: Mapin Publishing, 2017. 360 p.
30. Chowdhury U. R., Ghosha S. Essays on half-tone photography: a facsimile of the essays as they appeared in Penrose's pictorial annual Kolkata: Jadavpur University, 2014. 95 p.
31. Clark, J. Modern Asian Art. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998. 344 p.
32. Dalmia Y. Amrita Sher-Gil (The Passionate Quest). New Delhi: National gallery of Modern art, 2013. 130 p.
33. Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. New York: Oxford University Press, 2001. 339 p.
34. Dalrymple W. Forgotten Masters: Indian Painting for the East India Company. London: Philip Wilson Publishers, 2020. 192 p.

35. Datta S. Urban Patua: The Art of Jamini Roy. Mumbai: Marg Foundation, 2010. 100 p.
36. Dehejia H. V. The Flute and The Lotus- Romantic Moments in Indian Poetry & Painting. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2006. 288 p.
37. Dr. Sangeeta. Development of Modern Art Criticism in India after Independence. London: Notion Press, 2017. 154 p.
38. Dutt G. Folk Arts and Crafts of Bengal: The Collected Papers. Kolkata: Seagull books, 1990. 136 p.
39. Fergusson, J. History of Indian and Eastern Architecture, 2nd Edition. London: J. Murray, 1910. 399 p.
40. Fergusson, J. The rock-cut temples of India. London: John Murray, 1864. 332 p.
41. Fisher N. Mud, Mirror, and Thread: Folk Traditions of Rural India. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2006. 240 p.
42. Gaganendranath Tagore. *Virtual galleries of National gallery of modern art in New Delhi*: веб-сайт. URL: http://ngmaindia.gov.in/sh-gagan-tagore.asp (дата звернення 5.7.2022).
43. Gangoly O. C. The Humorous art of Gogonendranath Tagore. Calcutta: Birla Academy of Art and Culture, 1980. 24 p.
44. Ghosh, A. Power in Print: Popular Publishing and the Politics of Language and Culture in a Colonial Society, 1778-1905. New Delhi: Oxford University Press, 2006. 360 p.
45. Graven Poy. C. A concise history of Indian Art. London: Thames and Hudson, 1976. 256 p.
46. Group 1890: exhibition catalogue / edited by Octavio Paz, Jarem Patel. New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1963. 8 p.
47. Group 1890: India’s indigenous modernism / edited by Kishore Singh. New Delhi: Delhi Art Gallery, 2016. 564 p.

48. Guha-Thakurta, T. The Making of a New "Indian" Art: Artists, Aesthetics, and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 385p.
49. Gupta C. 'Fashioning' Swadeshi: Clothing Women in Colonial North India. *Economic and Political Weekly. 2012.* Vol. 47, No. 42. pp. 76-84.
50. Guy J. and Britschgi J. Wonder of the Age Master Painters of India 1100–1900. London: Metropolitan Museum of Art, 2011. 224 p.
51. Haldar G. Ramananda Chatterjee: a great editor. *Sahitya Akademi. 1965*. Vol. 8, No. 2. pp. 5-11
52. Haridasan K.V. Intimations on Art, Indian, Western, Modernity, Tradition and Tantra. Chennai: Cholamandal, 1992. 41 p.
53. Havell E. B. The ideals of Indian art. New York: E.P. Dutton and company, 1911. 188 p.
54. Hasan M. Wit and Wisdom: Pickings from the Parsee Punch. New Delhi: Niyogi Books, 2012. 164 p.
55. Horbachova V. “Group 1890” — as a manifesto of modern Indian art. *European Journal of Arts*. 2021. № 4. P. 137- 141.
56. Humour and the Performance of Power in South Asia. Anxiety, Laughter and Politics in Unstable Times / edited by S. Perera, D. N. Pathak. London: Routledge India, 2022. 208 p.
57. Inaga S. The Interaction of Bengali and Japanese Artistic Milieus in the First Half of the Twentieth Century (1901-1945): Rabindranath Tagore, Arai Kanpō, and Nandalal Bose. *Japan Review*. 2009. No. 21. pp. 149-181
58. Indian art after independence: Selected Works from the Collections of Virginia & Ravi Akhoury and Shelley & Donald Rubin. New York: Hofstra University Museum, 2009. 8 p.

59. Indian Art Since the Early 40s: A Search for Identity. Chennai: / Artists' Handicrafts Association, 1974. 171 p.
60. Interview with artist K.G. Subramanyan on his mentor, Nandalal Bose. *Asia Art Archive:* веб-сайт. URL: https://cdn.aaa.org.hk/_source/digital_collection/fedora_extracted/40552.pdf (дата звернення 5.7.2022).
61. Irving R. Indian Summer: Lutyens, Baker and Imperial Delhi. London: Yale University Press, 1981. 461 p.
62. James J. Cholamandal: An Artists' Village. USA: Oxford University Press, 2004. 400 p.
63. Johari J.C. Indian National Congress. Kerala: Lotus Books, 2006. 197 p.
64. Jumabhoy Z., Tan Boon Hui. The Progressive Revolution: Modern Art for a New India. Munich: Prestel, 2018. 208 p.
65. Jugnu S. K. Shilpa Ratnam: The Authentic Scripture of Architecture, Carving and Painting Arts. Varanass: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2020. 1184 p.
66. Kantawala A. Art Education in Colonial India: Implementation and Imposition. *National Art Education Association*. 2012. Vol. 53, No. 3. pp. 208-222.
67. Kapur, G. When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. New Delhi: Tulika, 2000. 456 p.
68. Khanduri R. G. Caricaturing Culture in India: Cartoons and History in the Modern World. England: Cambridge University Press, 2016. 368 p.
69. Khanna K. Progressive Artist Group. Exhibition of paintings. Mumbai: Bombay Art Society's Salon, 1949. 15 p. URL: https://static.prinseps.com/media/uploads/1950s-progressive-artists-group-bhanu-athaiya.pdf
70. Khullar S. Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity, and Modernism in India, 1930–1990. California: University of California Press, 2015. 368 p.

71. Kopf D. The Brahmo Samaj and the Shaping of the Modern Indian Mind. USA: Princeton University Press, 2006. 426 p.
72. Kowshik D. Nandalal Bose: The Doyen of Indian Art. National book trust India, 2011. 135 p.
73. Kowshik D. Okakura, the Rising Sun of Japanese Renaissance. National Book Trust, India, 1988. 113 p.
74. Kramrisch S. An indian cubist. *RUPAM. Quarterly journal of oriental art*. 1922. №11. 107–109 p.
75. Kramrisch S. Indian art in Europe. *RUPAM. Quarterly journal of oriental art*. 1922. №11. 81-86 p.
76. Kramrisch S. The aesthetics of the young India: a rejoinder. *RUPAM. Quarterly journal of oriental art.* 1922. №10. 66-67p.
77. Kumar R. S. Modern Indian Art: Brief Overview. *Art Journal.* 1999. Vol. 58 № 3. P. 14–21. URL: https://www.jstor.org/stable/777856.
78. Kurtha A. Francis Newton Souza: Bridging Western and Indian Modern Art. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2006. 212 p.
79. Manasi o Marmabani (1918). URL: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/1415/ (дата звернення 5.7.2022). DOI: 10.11588/xarep.00001415
80. Martin R. The Routledge Companion to Art and Politics. London: Routledge, 2018. 348 p.
81. Mathur S. A. Fragile Inheritance: Radical Stakes in Contemporary Indian Art. Duke University Press Books, 2019. 256 p.
82. McLane J. R. Indian Nationalism and the Early Congress. New Jersey: Princeton University Press, 1978. 418 p.
83. Milford-Lutzker M.-A. Intersections: Urban and Village Art in India. Art Journal. 1999. Vol. 58 № 3. P. 22–30.

84. Mitra R. The Antiquities of Orissa (Vol. 1). Calcutta: Wyman, 1875. 221 p. URL: https://archive.org/details/dli.csl.7811/mode/2up
85. Mitter P. Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922: Occidental Orientations. London: Cambridge University Press, 1994. 451 p.
86. Mitter P. Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art. University of Chicago Press, 1992. 375 p.
87. Mitter P. The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-garde, 1922-47. London: Reaction Books Ltd, 2007. 272 p.
88. Mitter P., Mukherji P.D., Balaram R. 20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary. London: Thames and Hudsn, 2022. 744 p.
89. Modern Indian Painting / edited by R. Dean, G. Tillotson. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2018. 396 p
90. Modern Review, 1907-1995. URL: https://www.ideasofindia.org/project/modern-review-2/ (дата звернення 5.7.2022).
91. Moghaddam B. A. The Rasikapriya is a fabulous epic of love, longing, jealousy and bitter regret. *Christies:* веб-сайт. URL: https://www.christies.com/features/Illustrations-to-a-rasikapriya-series-offered-at-Christies-10523-1.aspx (дата звернення 5.7.2022).
92. Mushirul H. Wit and Wisdom: Pickings from the Parsee Punch. New Delhi: Niyogi Books, 2012. 164 p.
93. Müller M. India: what Can it Teach Us? A Course of Lectures Delivered Before the University of Cambridge. London: Longmans, Green, 1883. 402 p.
94. Nadkarni D. Husain, riding the lightning. Mumbai: Popular Prakashan, 1996. 180 p.
95. Nainy M. Brush with Indian Art. New Delhi: Penguin Books India, 2018. 144 p.

96. Nair J. Drawing a line: K. Venkatappa and his publics. *Indian Economic and Social History Review*. 1998. P. 179-210.

97. Nijhawan S. Hindi Publishing in Colonial Lucknow: Gender, Genre, and Visuality in the Creation of a Literary 'Canon'. England: Oxford University Press, 2019. 288p.

98. Pan D. Primitive renaissance: rethinking German expressionism. Lincoln: University of Nebraska Press, 1963. 264 p.

99. Parimoo R. Art of Francis Newton Souza: Art of Francis Newton Souza: A Study in Psycho-Analytical Approach. *Art Etc. news & views.* 2012. Issue 24. P. 22–27

100. Parimoo R. Historical Development of Contemporary Indian Art 1880-1947. Kerala: Kerala Lalithakala Akademi, 2009. 500 p.

101. Parimoo R. Paintings of the Three Tagores. Baroda: Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1973. 342 p.

102. Parimoo R. Progressive Artists Group of Bombay: An Overview. *Art Etc. news & views.* 2012, Issue 24. pp. 6–13

103. Parimoo R. Studies in Modern Indian Art. Kerala: Kanak Publications, 1975. 147 p.

104. Parimoo R. Studies on the art of Raja Ravi Varma. Kerala: Kerala Lalithakala Akademi, 2006. 264 p.

105. Parimoo R. Rabindranath Tagore (Collection of Essays). New Delhi: Lalit Kala Akademi, 2008. 124 p.

106. Paul D. 'Through the looking glass': An analysis of the Swadeshi Movement through the 'indigenous' "Thakurmar Jhuli". *Sahitya Akademi*. 2015. Vol. 59, No. 6 (290). pp. 153-167. URL: https://www.jstor.org/stable/44478647

107. Pearson W. W. Shantiniketan: The Bolpur School of Rabindranath Tagore. New York: Macmillan, 1916. 144 p.

108. Pinney C. The Printed Image and Political Struggle in India. London: Reaction Book Ltd, 2004. 242 p.

109. Poddar S. Gaitonde V. S. Painting as process, painting as life. London: Prestel Publishing Ltd, 2012. 128 p.

110. Prabasi, vol. 1, 2. 1901. URL: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/946/ (дата звернення 5.7.2022). DOI: 10.11588/xarep.00000946

111. Pradipa, vol. 1, 1898. URL: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/875/ (дата звернення 5.7.2022). DOI: 10.11588/xarep.00000875

112. Quintani S. R. Rhythms of India: The Art of Nandalal Bose. San Diego Museum of Art, 2008. 245 p.

113. Rao R. Modern Indian Painting. Madras: Rachana, 1953. 100 p.

114. Ray N. An Artist in Life: A Commentary on the Life and Works of Rabindranath Tagore. Kerala: University of Kerala, 1967. 480 p.

115. Reynolds J. Sir Joshua Reynolds' Discourses. Edited by Henry Morley. London: Penguin Classics, 1992. 432 p.

116. Rix J. Nalini Malani – interview: 'The future is female. There is no other way'. Studio international: веб-сайт. URL: https://www.studiointernational.com/index.php/nalini-malani-interview-the-future-is-female-there-is-no-other-way-fundacio-joan-miro-national-gallery-london (дата звернення 5.7.2022)

117. Robinson A. Satyajit Ray: the inner eye. Berkeley: University of California Press, 1989. 432 p.

118. Ruskin, J. Lectures of art, in the Complete Works of John Ruskin, ed. E.T. Cook and Alexander Wedderbum. London: George Allen, 1905. Vol.20, p 42.

119. Rupam, vol. 10 (1924). URL: https://archive.org/details/rupamind10indi (дата звернення 5.7.2022).

120. Said E. W. Orientalism. New York: Vintage books, 1979. 368 p.

121. Said E. W. Culture and Imperialism. New York: Vintage books, 1994. 380 p.

122. Sandesh, vol. 1 (1913). URL: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/1115/ (дата звернення 5.7.2022).

123. Sakha, vol. 1, 1882. URL: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/893/ (дата звернення 5.7.2022). DOI: 10.11588/xarep.00000893

124. Sandesh, vol. 1, 1913. URL: https://fid4sa-repository.ub.uni-heidelberg.de/1115/ (дата звернення 5.7.2022). DOI: 10.11588/xarep.00001115

125. Sangeeta D. Development of Modern Art Criticism in India after Independence. London: Notion Press, 2017. 154 p.

126. Sen A. P. Hindu Revivalism in Bengal c.1872-1905: Some Essays in Interpretation. 2001. 456 p.

127. Sen G. Feminine Fables: Imaging The Indian Woman In Painting, Photography and Cinema. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2002. 208 p.

128. Sheh P. Dictionary of Indian Art and Artists Bangalore: Grantha Corporation, 2007. 288 p.

129. Siddiqui R. In conversation with Husain paintings. New Delhi: Rohi Rashi, 2001. 285 p.

130. Silva Gracias F. Faces of Colonial India: The Work of Goan Artist António Xavier de Trindade. Goa: Fundação Oriente, 2014. 192 p.

131. Sinha G. Amit Ambalal. New Delhi: Gallery Espace, 2008. 122 p.

132. Sinha G. Art and Visual Culture in India: 1857 – 2007. Mumbai: Marg Foundation, 2009. 300 p.

133. Sinha G. Expressions & Evocations: Contemporary Women Artists of India. Mumbai: Marg Publications, 1996. 172 p.

134. Sinha G. Middle Age Spread Imaging India 1947-2004. Noida: Anant Art Gallery, 2004. 120 p.

135. Sinha G. Terrain: Carrying Across Leaving Behind (Nilima Sheikh). Mumbai: Chemould, 2017. 64 p.

136. Sinha G. Voices of Change: 20 Indian Artists. Mumbai: Marg Publications, 2010. 316 p.

137. Singh K. Indian Abstracts: An Absence of Form. New Delhi: Delhi Art Gallery, 2014. 42 p.

138. Singh K. Indian Modern Art: A Visual History. New Delhi: Delhi Art Gallery, 2016. 448 p.

139. Singhania N. Indian Art and Culture. New York: McGraw Hill, 2021. 632 p.

140. Sister Nivedita. Myths of the Hindus & Buddhists. London: London Harrap, 1914. 514 p.

141. Snyder T. On Tyranny: Twenty Lessons from the Twentieth Century. New York: Crown, 128 p.

142. Solomon W. The Bombay Revival of Indian Art. Ohio: Brewster Press, 2008. 188 p.

143. Subramanyan K. G. The 'Phenomenon' of Abanindranath Tagore. New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1978. 14 p.

144. Suhrawardy S. A Short Note on the Art of Jamini Roy. Ananda Bazar Patrika, 19 September 1937. Calcutta, 1937.

145. Sunderason S. Partisan Aesthetics. Modern Art and India’s Long Decolonization. California: Stanford University Press, 2020. 344 p.

146. Tagore A. Some notes on Indian artistic anatomy. Calcutta: Indian Society of Oriental Art, 1910. 86 p., ill.

147. Tagore's Ideas of the New Woman: The Making and Unmaking of Female Subjectivity / edited by C. Chakravarty, S. K.Chaundhuri. London: SAGE Publications Pvt. Ltd, 2017. 316 p.

148. Thakurta T. Women as 'Calendar Art' Icons: Emergence of Pictorial Stereotype in Colonial India. Economic and Political Weekly, Vol. 26, No. 43. 1991. p. 91-99.

149. The feminine unbound: a retrospective of Gogi Saroj Pal / edited by Kishore Singh. New Delhi: Delhi Art Gallery, 2011. 229 p.

150. The Visual Turn South Asia Across the Disciplines / Edited by Sandria Freitag. London: Routledge, 2017. 289 p.

151. Tomlinson B. R. The Indian National Congress and the Raj, 1929–1942. London: Palgrave Macmillan, 1976. 208 p.

152. Tomory E. History of Fine Arts In India & The West Hyderabad: Orient Black Swan, 2006. 532 p.

153. Upanishads. Translated with Annotations by F. Max Muller London: Digireads.com Publishing, 2018. 498 p.

154. Welch S. C. India. Art and culture. 1300-1900. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1985. 480 p., ill.

155. Venkatachalam G. Contemporary Indian Painters. Calcutta: Nalanda Publications. 1949. 120 p.

156. Vidya S. Mapping the field of Indian art criticism: Post-independence. *Asia Art Archive:* веб-сайт. URL: https://aaa.org.hk/en/resources/papers-presentations/mapping-the-field-of-indian-art-criticism-post-independence (дата звернення 5.7.2022)

157. Zimmer H. Myths and symbols in Indian art and civilization. N. Y.: Pantheon books ink., 1943. 282 p., ill.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
На правах рукопису
УДК 75.03+75.011.2 «378.012+378.013»:7.072.2

ГОРБАЧОВА ВАЛЕРІЯ ВАДИМІВНА

ЖИВОПИС ІНДІЇ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ДОБИ: ХУДОЖНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ, ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНА СТРУКТУРА

ДОДАТКИ

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____В.В. Горбачова

Науковий керівник: Соколюк Людмила Данилівна
Член-кор. НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

ДОДАТОК А

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 2:

1. Н.а. Поет Сааді розмовляє з молодим другом в нічному саду, «Гулістан» Сааді. 1427. Герат. Пап., золото, кольорові чорнила. 25,2х15,9. Бібліотека Честер Бітті (Дублін).
2. Н.а., майстерня Мір Сеїда Алі і Абдас-Самада. Художаста і папуга, «Туті-Наме». 1565. Пап., акв. та золото. 20.3х14. Галерея Фрір (Вашингтон).
3. Т. Хікі. Індійська леді. 1787. П., о. 102х127. Національна галерея Ірландії (Дублін).
4. Т. Кетл. Портрет Шуджа ад-Даула, наваба Ауду. 1772. П., о.. 127.3х101.9. Єльський центр Британського мистецтва, Коннектикут.
5. Дж. Аткінсон. «Наша зграя хортів», ілюстрація з книги «Карі та рис», 1900. Друк на папері. 20х14. Національна бібліотека Торонто (Торонто).
6. Дж. Аткінсон. «Наш базар»», ілюстрація з книги «Карі та рис», 1900. Друк на папері. 20х14. Національна бібліотека Торонто (Торонто).
7. Н.а. Скажений бик у магазині порцеляни, ілюстрація до «Indian Charivari», Калькутта. 1873. Ксилографія. Колекція Wellcome (Лондон).
8. П. Боманджі. Парсійська дівчина. 1887. П., о. 90х56. Фундація Парзор (Нью-Делі).
9. П. Боманджі. Годування папуги. 1882. П., о. 76,5х61. Музей Чатрапаті Шиваджі Магараджа (Мумбаї).
10. М. Пітавалла. Парсійська леді. 1906. П., о. 61х46. Пр. к. (Мумбаї).
11. М. Пітавалла. Парсійська леді. 1920. П., о. 99.5х74. Пр. к. (Мумбаї).
12. А. Рахіман. Ранкала, пейзаж Колхапура. 1923. П., о. 25,9х37,3. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
13. А. Рахіман. Таун Хол, Колхапур. 1925. Пап., акв. 12,7х17,7. Пр. к. (Лондон).
14. М. Дхурандхар. Плакат для «Woodward’s Gripe water». 1932. Олеографія з оздобленням на папері. 44х29. Пр. к. (Лондон).

15. М. Дхурандхар. Айя. 1903. Друк на папері. 14х9. Пр. к. (Мумбаї).
16. А. Тріндаде. Індійська дівчина. 1908. П., о. Fundação Oriente (Гоа).
17. А. Тріндаде. Dolce Farniente (Флора). 1920. П., о. 101х139. Fundação Oriente (Гоа).
18. А. Тріндаде. Арменські сестри. 1932. П., о. 175х130. Fundação Oriente (Гоа).
19. А. Мюллер. Принцеса дарує подарунок хлопчикові-браміну. 1911. П., о. 86х47. Пр. к. (Нью-Делі).
20. А. Мюллер. Спуск Ганги в Паталу. 1915. П., о. 86х47. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
21. А. Мюллер. Без назви. 1915. П., о. 106.7х151.6. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
22. С. Рахамін. Раджпутський сірдар. 1914-1915. Пап., акв., гуаш. 53.1х32.3. Галерея Тейт (Лондон).
23. С. Рахамін. Раагні Тоді, Богиня мелодії. 1913. Пап., акв., гуаш. 51.6х36. Галерея Тейт (Лондон).
24. А. П. Багчі. Портрет чоловіка. 1899. П., о. 67х48. Мистецька галерея Чітракот (Калькутта).
25. А.П.Багчі. Біджоя (Перемога). 1878. Літ., акв. 36.8х47. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
26. Б. Банерджі. Деваяні, врятована з колодця. 1925. Олеографія. 53,3х39,3. Фундація Сандіп Джітанджалі Маіні (Банглор).
27. Дж. Ґанґулі. Ранковий туман. 1904. Дошка, о. 29.5х45. Пр. к. (Лондон).
28. Дж. Ґанґулі. Весна в Гімалаях. 1905. П., о. 45.72х60.96. Пр. к. (Лондон).
29. Дж. Ґанґулі. Гімалаї. 1905. П., о. 45.72х60.96. Пр. к. (Лондон).
30. Раджа Раві Варма. Арджуна і Субхадра. 1890. П., о. 50х35. Фонд спадщини Раджі Раві Варми (Бенгалуру).

31. Раджа Раві Варма. Вішвамітра і Менака. 1910. П., о. 50х35. Фонд спадщини Раджі Раві Варми (Бенгалуру).
32. Раджа Раві Варма. Драупаді і Судешна. 1890. П., о. 50х35. Фонд спадщини Раджі Раві Варми (Бенгалуру).
33. Раджа Раві Варма. Богиня Лакшмі. 1930. П., о. 70х35. Фонд спадщини Раджі Раві Варми (Бенгалуру).
34. Н. а. «Індія представляє корону лорду Нортбруку за скасування податку на прибуток», ілюстрація до «Мукереджі мегезін». 1873. Ксилографія. Колекція Wellcome (Лондон).
35. Н. а. «Терпіння на монументі», ілюстрація до «Хінду Панч». 1900. Ксилографія. Колекція Wellcome (Лондон).
36. Н. а. «23 спеціальна депеша з районів голоду», ілюстрація до журналу «Басантака». 1875. Ксилографія. Університетська бібліотека Гайдельберга (Гайдельберг).
37. А. Тагор. Бгарат-мата. 1905. Пап., акв. 27х15. Меморіал Вікторії (Калькутта).

Ілюстрації до розділу 3:

38. Н. Бозе. Крішна і Субал вперше зустрічають Радху. 1945. Дерев’яна панель, темп. 59.7х29.2. Колекція Супратіка Бозе (Клівленд).
39. Н. Бозе. Альпона. 1933. П., пап., темп. 155.6х73.2. Колекція Супратіка Бозе (Клівленд).
40. Н. Бозе. Доїння корови. 1937. Пап., темп. 59.7х62.3. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
41. Н. Бозе. Провісник долі. 1939. Пап., ол. 8.9х14. Колекція Супратіка Бозе (Клівленд).
42. Н. Бозе. Нанда. 1949. Пап., туш. 8.6х13.2. Колекція Супратіка Бозе (Клівленд).

43. Н. Бозе. Ґанґаватаран, сюжет південої стіни Кірті Мандір. 1939. Наст. розпис, темп. 150х220. Кірті Мандір (Вадодара).
44. Н. Бозе. Елемент фрески «Ґанґаватаран», сюжет південої стіни Кірті Мандір. 1939. Наст. розпис, темп. 150х220. Кірті Мандір (Вадодара).
45. Н. Бозе. Мірабай, сюжет північної стіни Кірті Мандір. 1940. Наст. розпис, темп. 150х220. Кірті Мандір (Вадодара).
46. Н. Бозе. Мірабай, сюжет північної стіни Кірті Мандір. 1940. Наст. розпис, темп. 150х220. Кірті Мандір (Вадодара).
47. Н. Бозе. Натір Пуджа, сюжет східної стіни Кірті Мандір. 1943. Наст. розпис, темп. 150х220. Кірті Мандір (Вадодара).
48. Н. Бозе. Натір Пуджа, сюжет східної стіни Кірті Мандір. 1943. Наст. розпис, темп. 150х220. Кірті Мандір (Вадодара).
49. Н. Бозе. Битва на Курукшетрі, сюжет західної стіни. 1945. Наст. розпис, темп. 150х220. Кірті Мандір (Вадодара).
50. Н. Бозе Н. Бозе. Битва на Курукшетрі, сюжет західної стіни. 1945. Наст. розпис, темп. 150х220. Кірті Мандір (Вадодара).
51. Н. Бозе. Домогосподарка. 1939. Пап., темп. 59.6х62. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
52. Н. Бозе. Різка овочей. 1939. Пап.,темп. 59.7х64.3. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
53. Дж. Рой. Портрет леді. 1916. Фан., о. 47.6х72.5. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
54. Дж. Рой. Квітка. 1934. Пап., темп. 76.5х36. Пр. к. Остіна Коатса (Лондон).
55. Дж. Рой. Сантальська дівчина. 1920-ті. К., темп. 47х98.7. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
56. Дж. Рой. Жінка. 1920-ті. К., темп. 76.7х48.3. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

57. Дж. Рой. Синій чоловік в профіль. 1920-ті. К., темп. 100.3х45. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
58. Дж. Рой. Світ Канха. 1950. Пап., темп. Музей мистецтва Самуеля П. Харна (Флорида).
59. Дж. Рой. Тайна вечеря. 1930-ті. П., о. 49.5х176.7. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
60. Дж. Рой. Бігство в Єгипет.1930-ті. П., темп. 66.5х89.3. Пр. к. (Флорида).
61. Дж. Рой. Три жінки. 1940-ві. Дерев'яна дошка, пап., темп. 75х40. Пр. к. (Лондон).
62. Сунаяні Деві. Леді з папугою. 1920-ті. Пап., акв., ол. 35х23. Пр. к. (Калькутта).
63. Сунаяні Деві. Без назви. 1920-ті. Пап., акв. 32х30. Пр. к. (Калькутта).
64. Д. Крішна. Шрінагар. 1945-46. Пап., акв. 22.1х30.5. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
65. Д. Крішна. Театр. 1960. Пап., паст. 55.9х50.8. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
66. Д. Крішна. Війна. 1960. Дошка, о. 50.0х27.9. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
67. Д. Крішна. Робота з серії «Аллах», №3. 1968. Офорт. 30х40. Національна галерея сучасного мистецтва Нью-Делі (Нью-Делі).
68. Д. Крішна. Робота з серії «Аллах», №13. 1968. Офорт. 51х39. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
69. Д. Крішна. Робота з серії «Ма». 1976. Пап., гуаш. 42.4х31. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
70. А. Шер-Гіл. Південні індійські селяни йдуть до магазину. 1937. П., о. 100х70. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
71. А. Шер-Гіл. Молоді жінки (Три жінки). 1932. П., о. 99,5х73,5. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).

72. А. Шер-Гіл. Збирання нареченої. 1937. П., о. 88,8х146. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
73. А. Шер-Гіл. Збирачки куркуми. 1940. П., о. 102х76,5. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).
74. А. Шер-Гіл. Чоловік в білому. 1935. П., о. 53х73. Пр. к. (Лондон).
75. А. Шер-Гіл. Чоловіки з пагорба. 1935. П., о. 30х45. Пр. к. (Лондон).
76. А. Шер-Гіл. Жінки з пагорба. 1935. П., о. 30х45. Пр. к. (Лондон).
77. А. Дхурандхар. Богиня Амбіка з її йогінями. 1941. П., о. Пр. к. (Нью-Делі).
78. М. Парех. Фігури та форми в яскравих кольорах. 1986. П., о. 81,5х68,5. Пр. к. (Нью-Делі).
79. М. Парех. Птах на дереві. 1975. П., о., воск. ол. 76.8х127.3. Метрополітан музей (Нью-Йорк).
80. М. Парех. Король води. 1980. Пап., гелеві ручки. 5.1х74.9. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).
81. Н. Малані. Сіта. 2006. Лавсан, ак., ем. 183х122. Вл. а. (Мумбаї).
82. Н. Малані. Зламаний. 2009. Лавсан, ак., ем. Д=152.4. Пр. к. (Мумбаї).
83. Н. Малані. «Спогади IV». 1979. П., о. 122х122. Пр. к. (Мумбаї).
84. Г. С. Пал. Наречена. 1983. Пап., літ. 39.4х33. Пр. к. (Лакхнау).
85. Г. С. Пал. Без назви (Наїка). 1989. П., о. 23.5х29.2. Пр. к. (Лакхнау).
86. Г. С. Пал. Комета Галея I. 1986. П., о. 124.5х155.4. Пр. к. (Лакхнау).
87. Н. Шейх. Роботи з серії «Кожну ніч поміщайте Кашмір у свої сни», вид інсталяції. 2003-2014. П., темп. 305х183 кожна робота. Чемулд Прескот Роад (Мумбаї).
88. Н. Шейх. Робота з серії «Кожну ніч поміщайте Кашмір у свої сни». 2003. П., темп. 305х183. Чемулд Прескот Роад (Мумбаї).
89. Н. Шейх. Роботи з серії «Ландшафт: Перенесення через, Залишення позаду», фото експозиції. 2016. П., темп., дер., мет. Чемулд Прескот Роад (Мумбаї).

90. Н. Шейх. Роботи з серії «Ландшафт: Перенесення через, Залишення позаду», фото експозиції. 2016. П., темп., дер., мет. Чемулд Прескот Роад (Мумбаї).
91. Н. Шейх. Роботи з серії «Ландшафт: Перенесення через, Залишення позаду», фото експозиції. 2016. П., темп., дер., мет. Чемулд Прескот Роад (Мумбаї).
92. Н. Шейх. Роботи з серії «Ландшафт: Перенесення через, Залишення позаду», фото експозиції. 2016. П., темп., дер., мет. Чемулд Прескот Роад (Мумбаї).
93. Н. Шейх. Робота з серії «Країна без пошти – читання Ага Шахіда Алі». 2003. Пап., темп. 23х70. Колекція мисткині (Мумбаї).
94. Н. Шейх. Чампа зі своєю матір'ю до одруження, робота з серії «Коли Чампа виросла». 1984. Пап., темп. 22х35. Музей і художня галерея Лестера (Нью-Волк, Лестер).
95. А. Е. Менон. Чоловік з Бомбею. 1985. Мазонітова дошка, о. 91х61. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).
96. А. Е. Менон. Мадонна. 1960-ті. Мазонітова дошка, о. 120х60. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).
97. А. Е. Менон. Дівчина, що бачить сни. 2000. Мазонітова дошка, о., золото. 120х90. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).
98. А. Е. Менон. Пейзаж. 2022. Мазонітова дошка, ол. 66х50. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).
99. А. Е. Менон. Пастораль. 2015. П., о., друк. 91х 65. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).
100. А. Е. Менон. Після свята. 2017. Мазонітова дошка, о. 91х61. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).

Ілюстрації до розділу 4:

101. Пран Крішна Пал. Без назви. 1960-ті. Пап., темп. 50х32. Мистецький архів Сварадж (Мумбаї).

102. Пран Крішна Пал. Молодий місяць. 1935. Пап., темп. 23.9х19.8. Пр. к. (Мумбаї).

103. Н. Мазумдар. Композиція. 1968. П., о. 72х95. Мистецький музей Джехангіра Ніколсона (Мумбаї).

104. Н. Мазумдар. Богиня. 1952. П., о. 90х56. Мистецький музей Джехангіра Ніколсона (Мумбаї).

105. Н. Мазумдар. Композиція, 1972. П., о. 66х90. Мистецький музей Джехангіра Ніколсона (Мумбаї).

106. С. Тагор. Обкладинка до журналу «Сундарам», 15 серпня 1956 р. Акв., кольоровий друк. 27х35. Колекція Індраджита Чоудхурі (Калькутта).

107. С. Тагор. Обкладинка до видання Pansy&Piko. 1933. Акв., кольоровий друк. 27х35. Колекція Індраджита Чоудхурі (Калькутта).

108. С. Тагор. Крішна. 1947. Акв., кольоровий друк. 27х35. 27х35. Колекція Індраджита Чоудхурі (Калькутта).

109. Гопал Ґош. Без назви. 1962. Пап., акв. 34.5х49.5. Галерея Акар Пракар (Калькутта).

110. Гопал Ґош. Захід сонця. 1956. Пап., акв. 32.5х48.5. Галерея Акар Пракар (Калькутта).

111. Гопал Ґош. Без назви. 1962. Пап., гуаш. 34.5х49.5. Галерея Акар Пракар (Калькутта).

112. Гопал Ґош. Жінка, що гуляє. 1962. Пап., пастель. 25.5х30,2. Галерея Акар Пракар (Калькутта).

113. П. Сен. Біженці, 1946. Карт., акр., темп. 50х40. Галерея Art&Beyond (Нью-Делі).

114. П. Сен. Автопортрет. 1999. П., о. 50х40. Галерея Art&Beyond (Нью-Делі).

115. П. Сен. Без назви, 1951. П., о. 45х61. Галерея Art&Beyond (Нью-Делі).

116. П. Сен. Холі. 1990. П., о. 71.1х54.6. Галерея Art&Beyond (Нью-Делі).

117. П. Сен. Гра на скрипці. 2000. П., о. 49.5х39.4. Галерея Art&Beyond (Нью-Делі).

118. П. Сен. Жінка, яка їсть кукурудзу. 2000. П., о. 49.5х39.4. Галерея Art&Beyond (Нью-Делі).

119. Фото з відкриття виставки Бомбеської прогресивної мистецької групи, 1949 р. Колекція «Азія Арт Аркайв».

120. Ф. Н. Соуза. Оголена. 1961. Дошка, о. 100х80. Галерея Айкон (Нью-Йорк).

121. Ф. Н. Соуза. Народження. 1955. Дошка, о. 120х162. Галерея Айкон (Нью-Йорк).

122. Ф. Н. Соуза. Вечеря в Емаусі з віруючим та скептиком. 1958. П., о. 120х162. Галерея Айкон (Нью-Йорк).

123. Ф. Н. Соуза. Дегенерати. 1957. Дошка, о. 120х152. Галерея Айкон (Нью-Йорк).

124. Ф. Н. Соуза. Двоє святих на фоні пейзажу. 1961. 128х96. П., акр. Галерея Тейт (Лондон).

125. Ф. Н. Соуза. Амстердамський пейзаж. 1961. П., о. 85х115. Пр. к. (Лондон).

126. Ф. Н. Соуза. Ла Пенья. Ібіца. 1959. П., о. 40.6х33. Пр. к. (Чикаго).

127. Ф. М. Гусейн. Автопортрет. 1985. П., акр. 45х45. Колекція Індраджита Чоудхурі (Калькутта).

128. Ф. М. Гусейн. Візок. 1950. Дошка, Пап., змішана техніка. 43х50. Колекція Індраджита Чоудхурі (Калькутта).

129. Ф. М. Гусейн. Селянська пара. 1950. П., о. 100х82. Колекція Індраджита Чоудхурі (Калькутта).

130. Ф. М. Гусейн. Бхарат Мата. 2009. П., о. 70х60. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).

131. Ф. М. Гусейн. Чоловік. 1950. Дерево, метал, о. 50х100. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).

132. Ф. М. Гусейн. Hai-Seen-Hai-Noon. 1978. Пап., ол., акв. 55х40. Галерея Айкон (Нью-Йорк).

133. Ф. М. Гусейн. Без назви (Нандіні). 1970-ті. Пап.,акв. 40х50. Галерея Айкон (Нью-Йорк).

134. С. Х. Раза. Сільська дзвіниця. 1958. П., о. 80х120. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).

135. С. Х. Раза. Сезон І. 1968. П., о. 50х50. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).

136. С. Х. Раза. Композиція. 1970-ті. П., о. 65х50. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).

137. С. Х. Раза. Бінду. 1990-ті. П., о. 39.5х39.5. Мистецька галерея Вадехра (Нью-Делі).

138. С. Х. Раза. Сауpаштра. 1983. П., о. 39.5х39.5. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

139. К. Х. Ара. Без назви. 1960-ті. Пап., акв., пастель. 60х40. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

140. К. Х. Ара. Троянди у лісі. 1960-ті. Пап., акв., пастель. 40х60. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

141. К. Х. Ара. Без назви. 1970-ті. Пап., акв., гуаш. 75х50. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

142. К. Х. Ара. Без назви. 1960-ті. Пап., гуаш. 60х40. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

143. А. Гаді. Без назви. 1948. Пап., акв. 31.5х39.5. Галерея Дхумімал (Нью-Делі).

144. А. Гаді. Барода. 1950. Пап., акв. 31.5х39.5. Галерея Дхумімал (Нью-Делі).

145. С. Бакрі. Пейзаж. 1960. П., о. 30х45. Галерея Кросвенор (Лондон).

146. С. Бакрі. Без назви. 1966. П., о. 30х45. Галерея Кросвенор (Лондон).

147. В. Гайтонде. Малюнок №6. 1962. П., о. Музей Гугенхайма (Нью-Йорк).

148. В. Гайтонде. Без назви. 1955. П., о. 76.2х55.9. Музей Гугенхайма (Нью-Йорк).

149. В. Гайтонде. Без назви. 1971. П., о. 125.4х100.3. Музей Гугенхайма (Нью-Йорк).

150. В. Гайтонде. Без назви. 1987. Пап., чорнила. 36.5х27.6. Музей Гугенхайма (Нью-Йорк).

151. В. Гайтонде. Без назви. 1985. Пап., чорнила.36.5х27.6. Музей Гугенхайма (Нью-Йорк).

152. В. Гайтонде. Без назви. 1963. П., о. 125.4х100.3. Музей Гугенхайма (Нью-Йорк).

153. В. Гайтонде. Без назви. 1979. П., о. 75.6х101.6. Музей Гугенхайма (Нью-Йорк).

154. Т. Мехта. Дурга Махісасура Мардіні. 1993. П., акр. 150х120. Колекція Східної спільноти (Нью-Йорк).

155. Т. Мехта. Калі. 1989. П., о. 170.2х137.2. Колекція Східної спільноти (Нью-Йорк).

156. Т. Мехта. Падаюча фігура. 1992. П., акр. 303.2х303.5. Колекція Східної спільноти (Нью-Йорк).

157. Т. Мехта. Махісасура. 1997. П., о. 150.5х120.3. Колекція Східної спільноти (Нью-Йорк).

158. Т. Мехта. Без назви. 1967. П., о. 121.6х94.3. Колекція Східної спільноти (Нью-Йорк).

159. Т. Мехта. Закохана дівчина. 1957. П., о. 121.6х94.3. Колекція Східної спільноти (Нью-Йорк).

160. Д. Свамінатхан. Без назви. 1960-ті. Пап., чорнила. 100х85. Пр. к. (Нью-Йорк).

161. Д. Свамінатхан. Без назви (Племінна серія). 1980-ті. П., о. 81х181. Пр. к. (Нью-Йорк).

162. Д. Свамінатхан. Без назви. 1984. Пап., змішана техніка. 81х181. Пр. к. (Нью-Йорк).

163. Д. Свамінатхан. Без назви, з серії «Птахи-Гори». 1985. П., о. 98х111. Пр. к. (Нью-Йорк).

164. Е. Бовен. Без назви. 1966. П., акр., та гіпс. 124.5х87.6. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

165. Е. Бовен. Без назви. 1971. Фанера, п., акр. 60х60. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

166. Е. Бовен. Храмова власна кімната. 1971. П., олія, енкаустика, фарбована дерев'яна рама. 85х85. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

167. Д. Бхат. Без назви. 1955. Пап., акв., гуаш, чорнила. 80х60. Мистецька фундація Арк (Вадодара).

168. Д. Бхат. Вивчення фігури. 1964. Папір на мазонітній дошці, акр. 80х60. Мистецька фундація Арк (Вадодара).

169. Д. Бхат. Мерехтливий горизонт. 1964 —1968. Пап., ксилографія. 50х70. Мистецька фундація Арк (Вадодара).

170. Д. Бхат. Обличчя в забутті. 1998. Принт, змішана техніка. 50х50. Мистецька фундація Арк (Вадодара).

171. Д. Бхат. Фенікс. 2007. Хенд-мейд Пап.,принтер. 75х60. Мистецька фундація Арк (Вадодара).

172. Х. Шах. Без назви. 1962. Емальований та спалений папір. 21х29. Музей мистецтв Кіран Надар (Нью-Делі).

173. К. Панікер. Без назви. 1950. Пап., акв. 40.6х49.5. Пр. к. (Ченнай).

174. К. Панікер. Омивання в Трірупаран Кундрам. 1937. Пап., акв. 34х34.2. Пр. к. (Ченнай).

175. К. Панікер. Життя малабарського селянина. 1955. П., о. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).
176. К. Панікер. Продавець фруктів. 1960. П., о. 80х150. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).
177. К. Панікер. Собака та ворона. 1964. П., о. 100х140. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).
178. К. Панікер. Без назви, з серії «Метафізика слів та символів».1965. П., о. 120х100. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).
179. С. Г. Васудев. Шанувальники дерев. 1995. П., о. 87×121. Пр. к. митця (Калькутта)
180. С. Г. Васудев. Без назви, із серії «Ачала». 2014. П., о. 21х18. Пр. к. митця (Калькутта)
181. С. Г. Васудев. Дурга. 2015. Пап., колаж. 80х50. Національна галерея сучасного мистецтва (Бенгалуру).
182. С. Г. Васудев. Дерево життя. 1977. Бронза. 70х140. Національна галерея сучасного мистецтва (Бенгалуру).
183. К. В. Харідасан. Без назви. 1994. П., о. 180х180. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).
184. К. В. Харідасан. Нірврiті Янтра. 1975. П., о. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).
185. К. В. Харідасан. Без назви. 2005. П., о. 150х106. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).
186. К. В. Харідасан. Брахмасутра. 1985. П., о. 150х106. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).
187. А. Селварадж. Щасливі жінки. 2006. Пап., ручка, чорнила, акв, акр. 58х83. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

188. А. Селварадж. Чарівниця 11. 2006. Пап., ручка, чорнила, акв, акр. 104х49. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

189. А. Селварадж. Чарівниця 8. 2006. Пап., ручка, чорнила, акв, акр. 104х49. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

190. А. Селварадж. Крішна, 2008. П., акрил. 146х146. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

191. А. Селверадж. Королева. 2008. Пап., акр. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

192. Р. Пувіях. Композиція. 1962. Дошка, о. 47х35.5. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

193. Г. Раман. Сільська дівчина з мадаламом. 2006. П., акр. 89х89. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

194. Г. Раман. Страсті Христові (поліптих). 1982. П., акр. 70х84. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

195. Г. Раман. Христос. 2007. П., акр. 50.8х53.34. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

196. Т. Тарані. Симфонія Землі. 2002. П., акр. 61х61. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

197. Т. Тарані. Симфонія гармонії та свободи. 2002. П., акр. 61х61. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

198. Тхота Тарані. Вівальді. 2004. П., акр. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

199. К. Муралідхаран. Муніямма. 2005. П., акр. 87х87. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

200. К. Муралідхаран. Хануман. 2004. П., акр. 140.6х80.5. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

201. К. Муралідхаран. Без назви. 2000. Пап., змішана техніка. Д = 17. Центр сучасного мистецтва Чоламандала (Ченнай).

202. К. Г. Субраман’ян. Казки Пурвапаллі. 1987. Акриловий лист, о. Національна галерея сучасного мистецтва (Нью-Делі).

203. К. Г. Субраман’ян. Без назви. 1991. Пап, акв. Музей Керали (Кочі).

204. К. Г. Субраман’ян. Дурга. 1998. П., акв. 24,8х19. Пр. к. (Нью-Делі).

205. П. Барве. Кругова єдність. 1994. П., ем. 121.9х121.9. Делійська мистецька галерея (Нью-Делі).

206. К. Хоса. Без назви. 1998. П., о. 87.9х113. Пр. к. (Нью-Делі).

ДОДАТОК Б

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

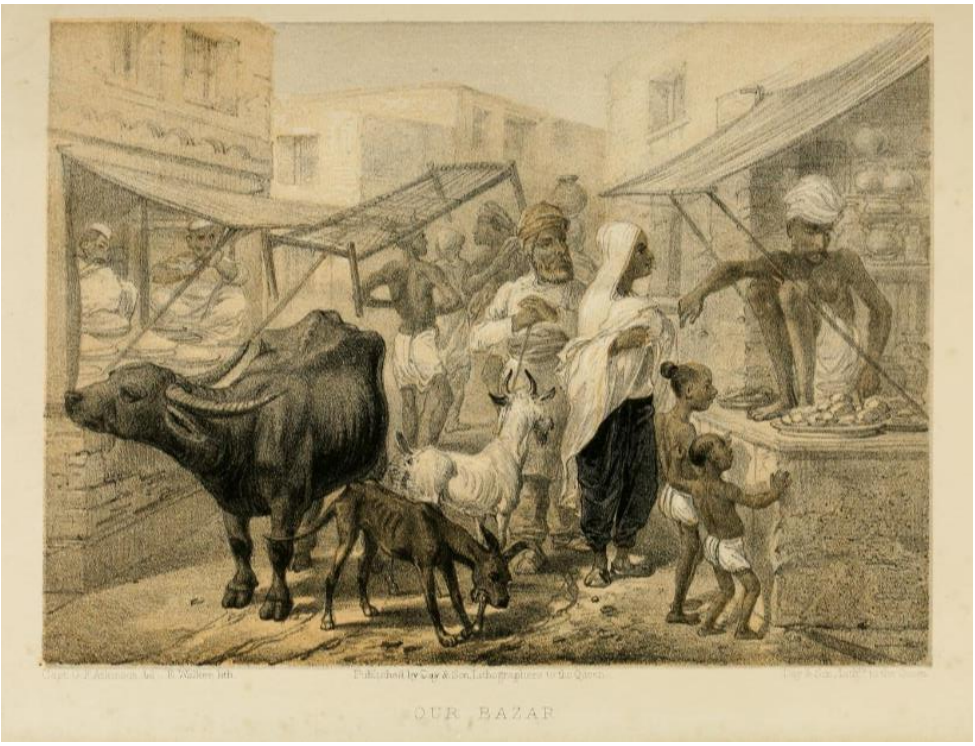
1. Н.а. Поет Сааді розмовляє з молодим другом в нічному саду, «Гулістан» Сааді. 1427. Герат. Пап., золото, кольорові чорнила

2. Н.а., майстерня Мір Сеїда Алі і Абдас-Самада. Худжаста і папуга, «Туті-Наме». 1565. Пап., акв. та золото.

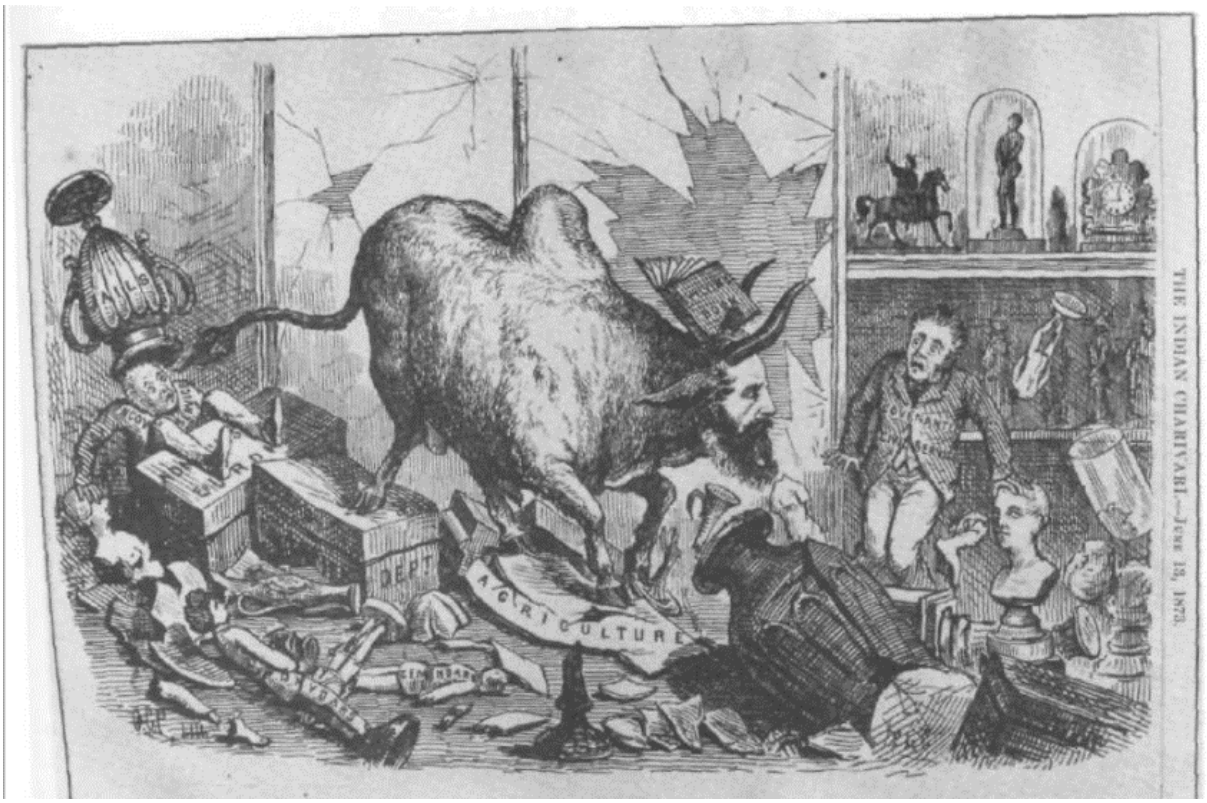
3. Т. Хікі. Індійська леді. 1787. П., о.

4. Т. Кетл. Т. Кетл. Портрет Шуджа ад-Даула, наваба Ауду. 1772. П., о.

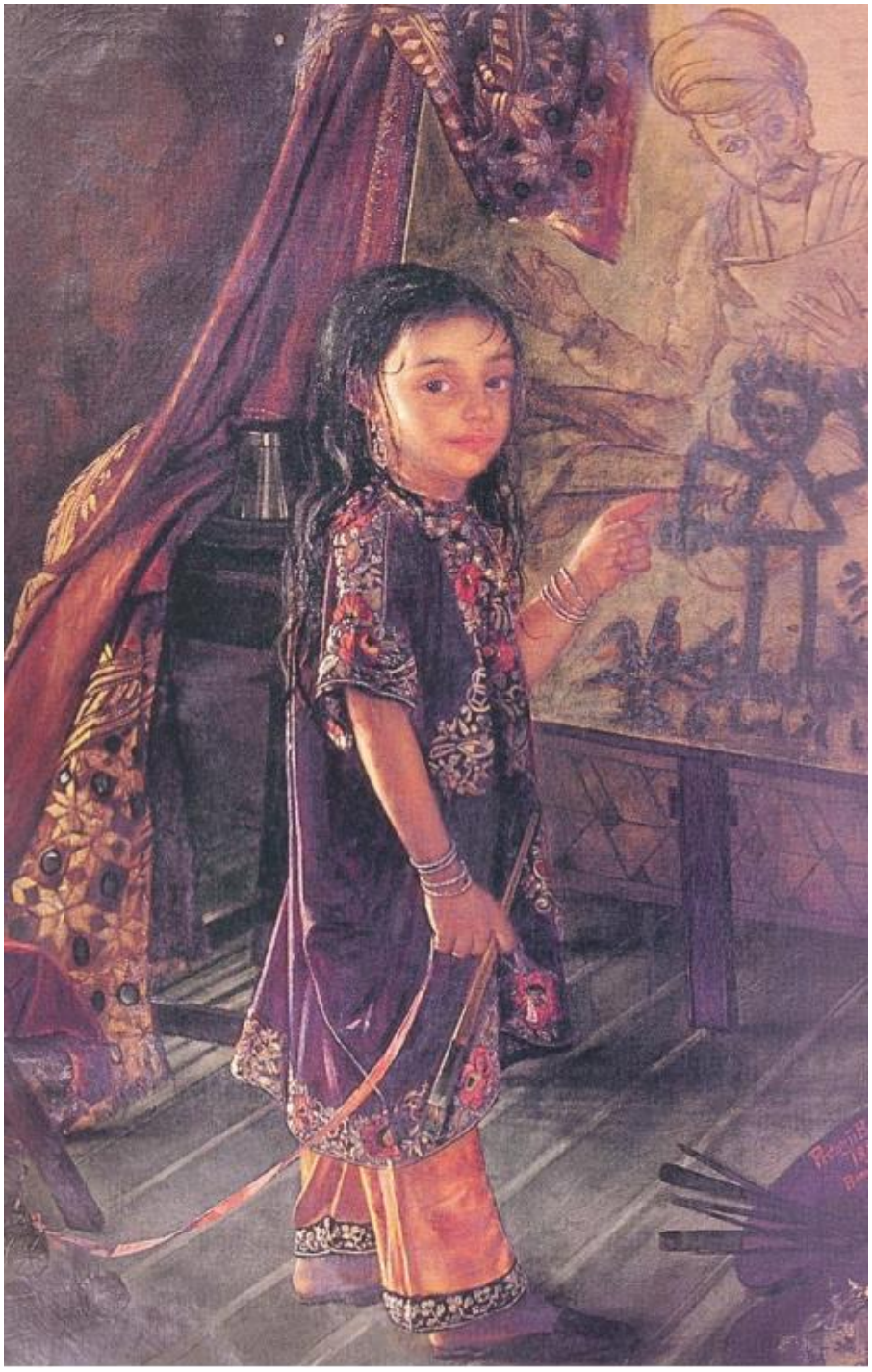
5. Дж. Аткінсон. «Наша зграя хортів», ілюстрація з книги «Карі та рис», 1900. Друк на папері.



6. Дж. Аткінсон. «Наш базар»», ілюстрація з книги «Карі та рис», 1900. Друк на папері. 20х14.



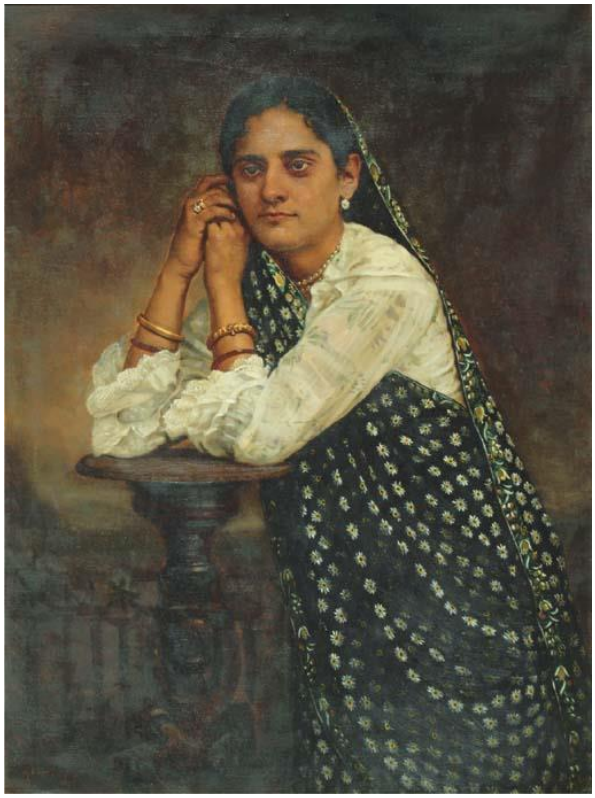
7. Скажений бик у магазині порцеляни, ілюстрація до «Indian Charivari», 1875.



8. П. Боманджі. Парсійська дівчина. 1887. П., о.

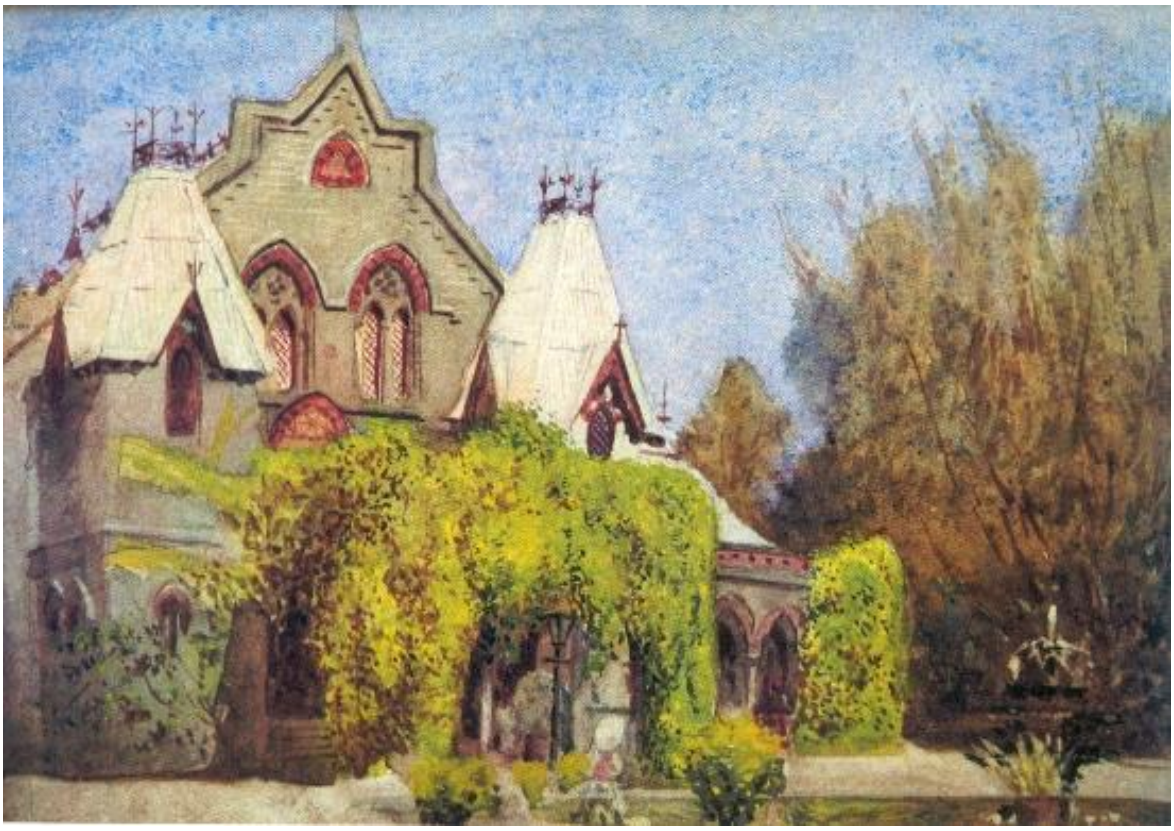
9. П. Боманджі. Годування папуги. 1882. П., о.

10.М. Пітавалла. Парсійська леді. 1906. П., о.

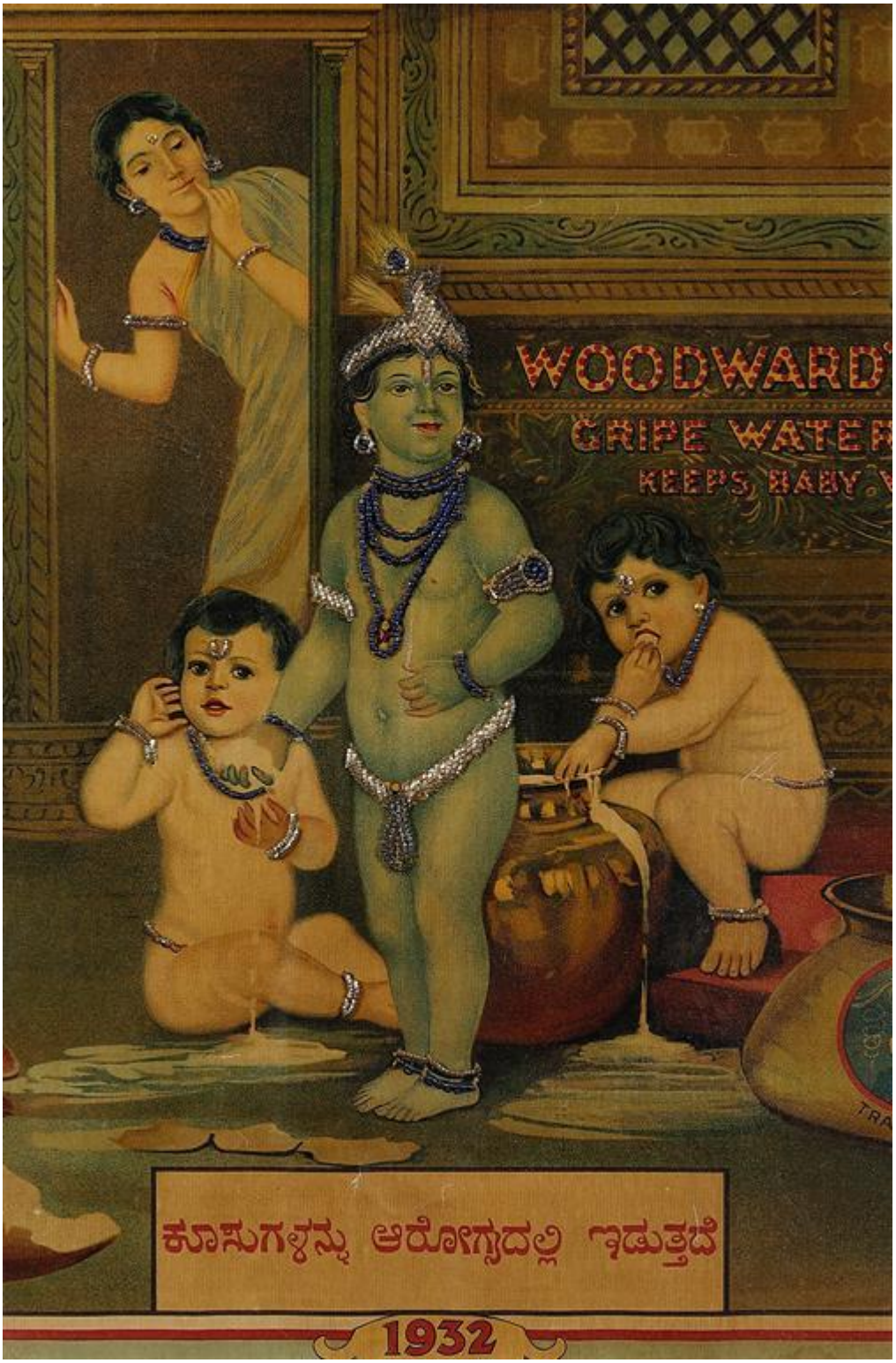


11. М. Пітавалла. Парсійська леді. 1920. П., о.

12. А. Рахіман. Ранкала, пейзаж Колхапура. 1923. П., о.



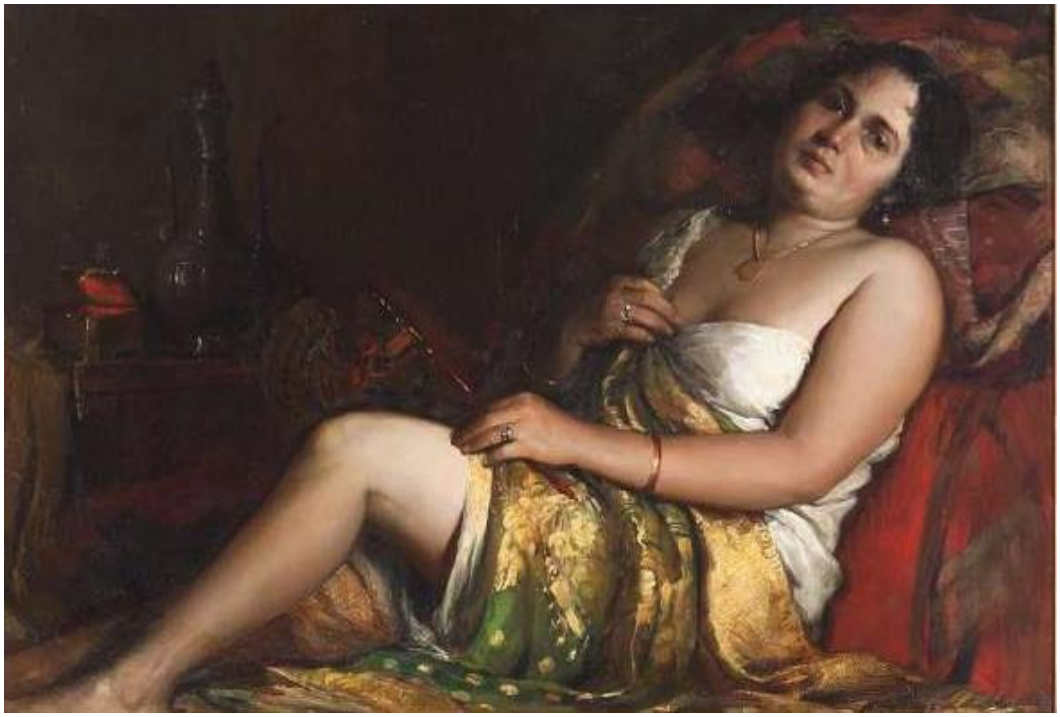
13. А. Рахіман. Таун Хол, Колхапур. 1925. Пап., акв.



14. М. Дхурандхар. Плакат для «Woodward’s Gripe water». 1932. Олеографія з оздобленням на папері.

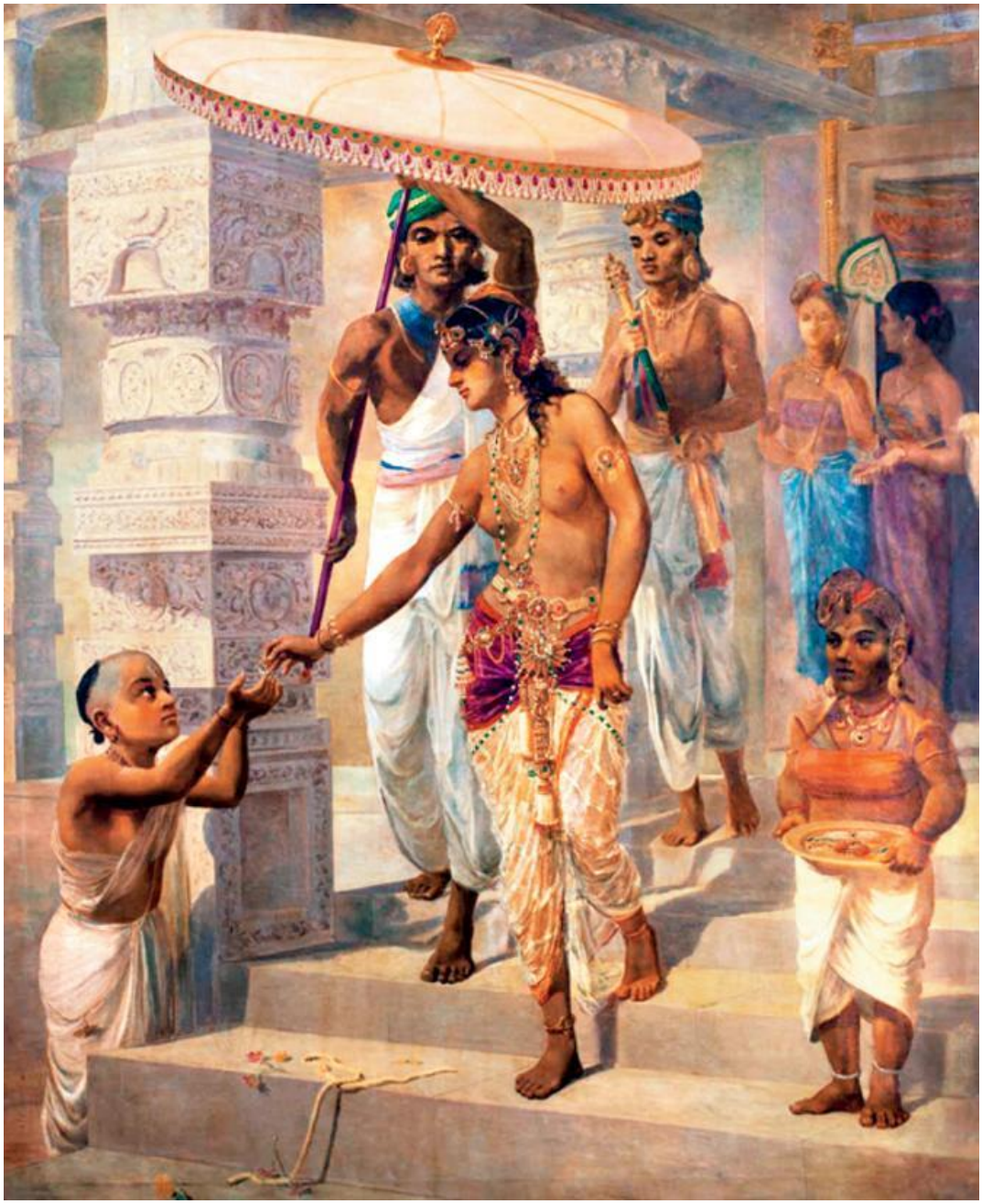
15. М. Дхурандхар, Айя. 1903. Друк на папері.

16. А. Тріндаде. Індійська дівчина. 1908. П., о.



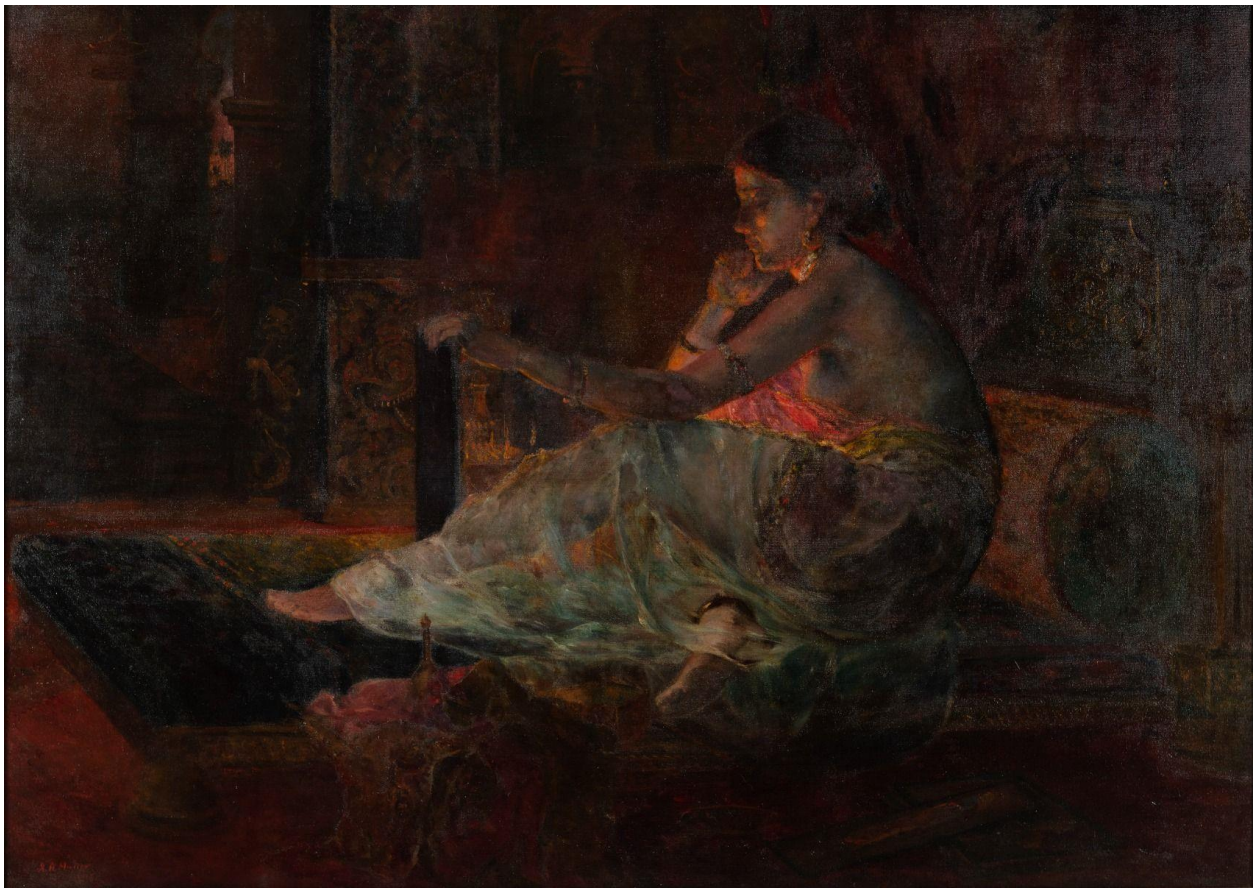
17. А. Тріндаде. Dolce Farniente (Флора). 1920. П., о.

18. А. Тріндаде. Арменські сестри. 1932. П., о.



19. А. Мюллер. Принцеса дарує подарунок хлопчикові-браміну. 1911. П., о.

20. А. Мюллер. Спуск Ганги в Паталу. 1915. П., о.



21. А. Мюллер. Без назви. 1915. П., о.

22. С. Рахамін. Раджпутський сірдар. 1914-1915. Пап., акв., гуаш.

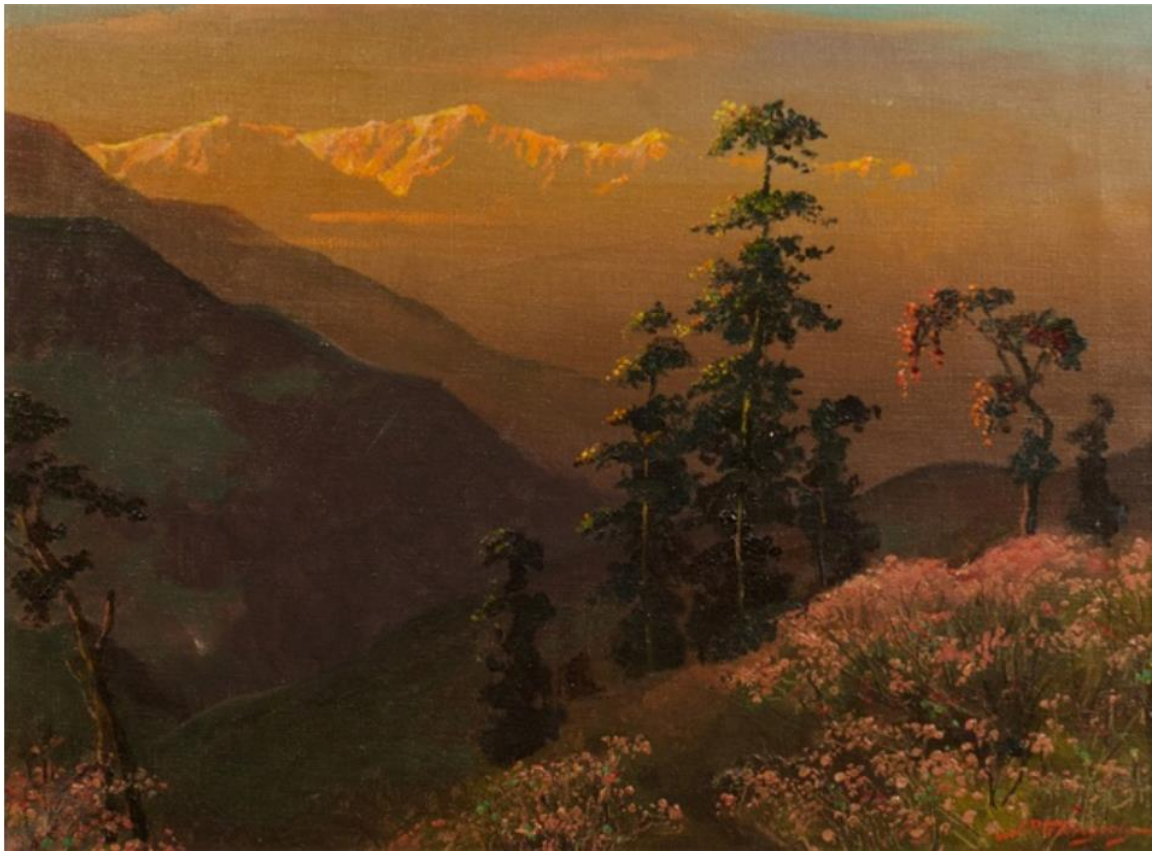
23. С. Рахамін. Раагні Тоді, Богиня мелодії. 1913. Пап., акв., гуаш.

24. А. П. Багчі. Портрет чоловіка. 1899. П., о.

25. А. П.Багчі. Біджоя (Перемога). 1878. Літ., акв.

26. Б. Банерджі. Деваяні, врятована з колодця. 1925. Олеографія.

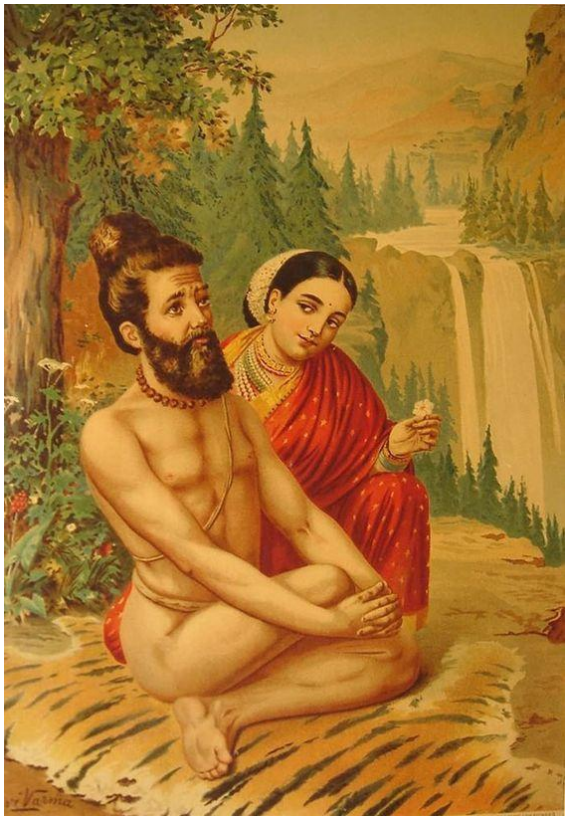
27. Дж. Ґанґулі. Ранковий туман. 1904. Дошка, о.



28. Дж. Ґанґулі. Весна в Гімалаях. 1905. П., о.

29. Дж. Ґанґулі. Гімалаї. 1905. П., о.

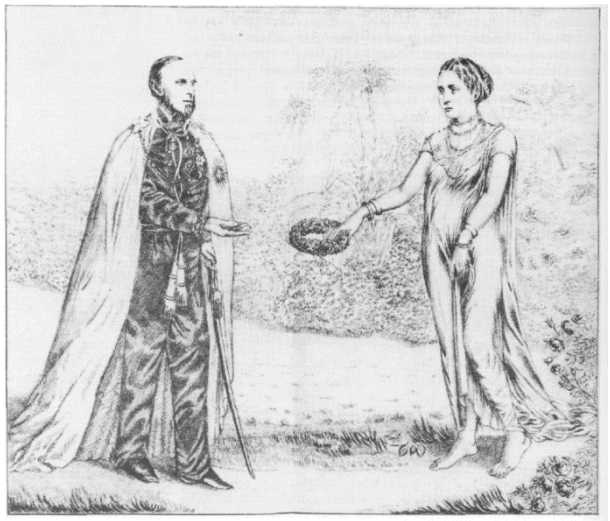
30. Раджа Раві Варма. Арджуна і Субхадра. 1890. П., о.\



31. Раджа Раві Варма. Вішвамітра і Менака. 1910. П., о.

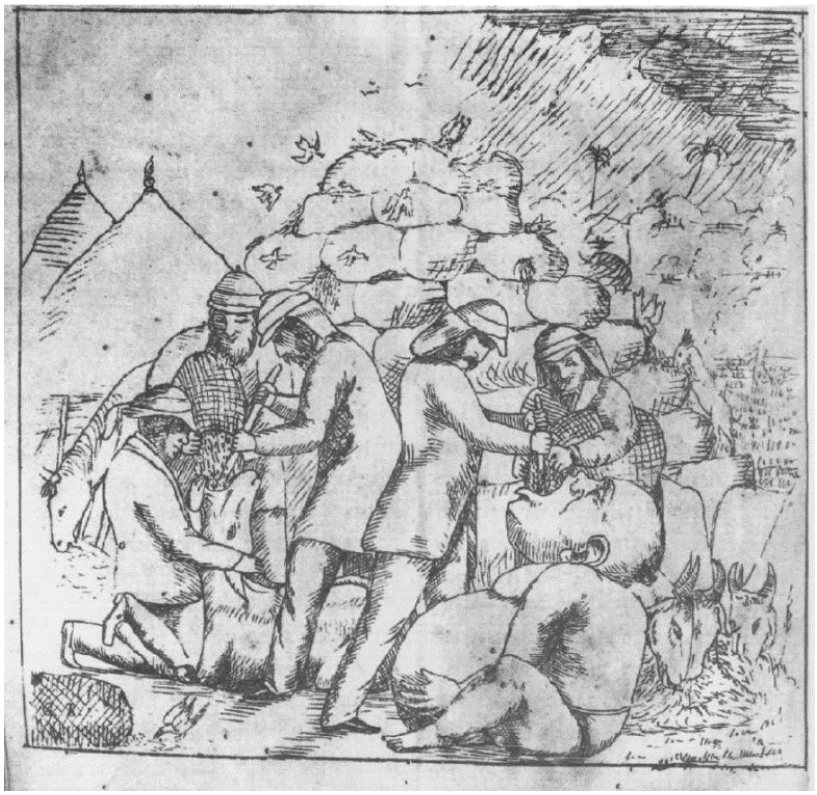
32. Раджа Раві Варма. Драупаді і Судешна. 1890. П., о.

33. Раджа Раві Варма. Богиня Лакшмі. 1930. П., о.

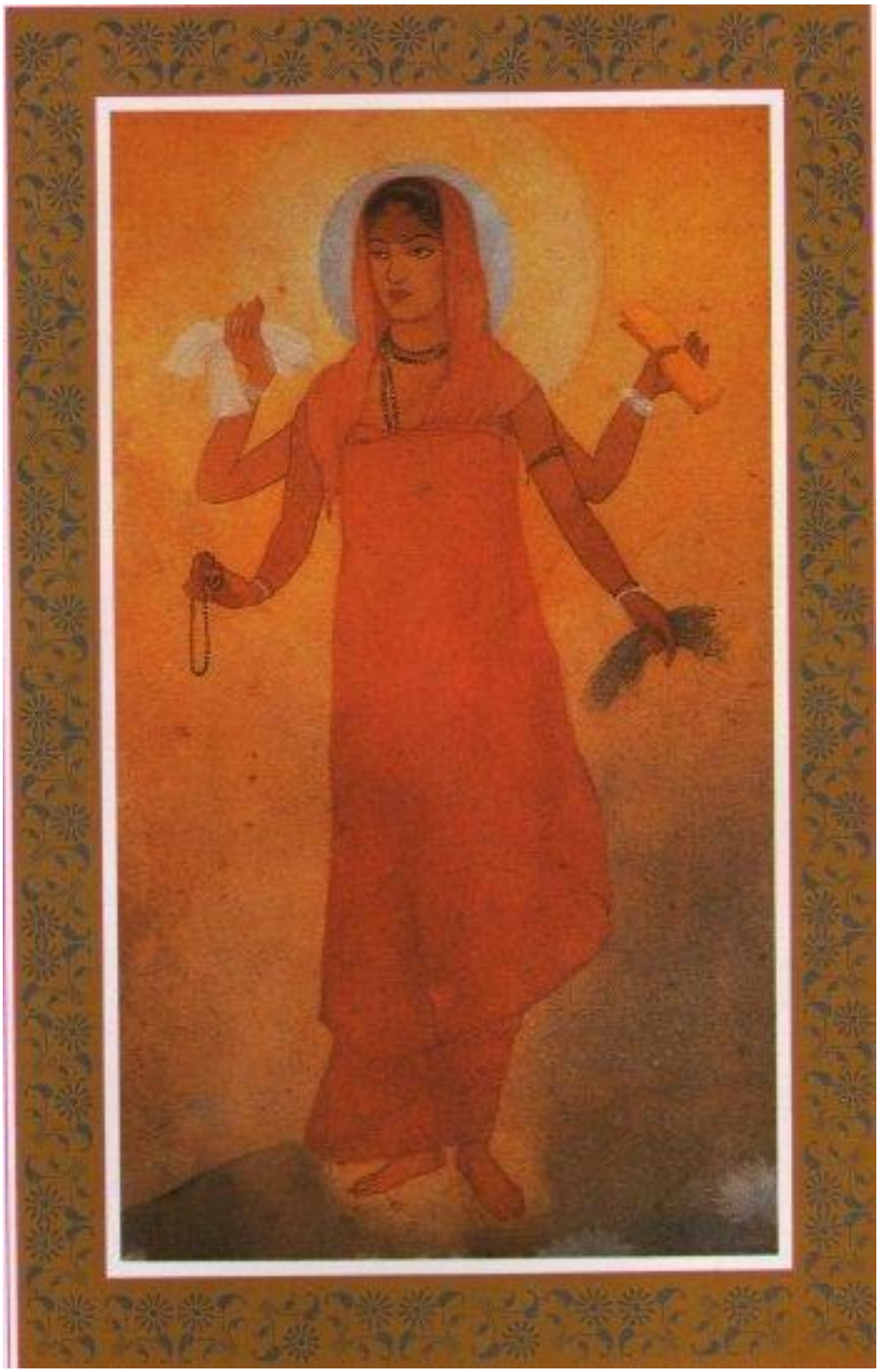


34. Н. а. «Індія представляє корону лорду Нортбруку за скасування податку на прибуток», ілюстрація до «Мукереджі мегезін». 1873. Ксилографія.

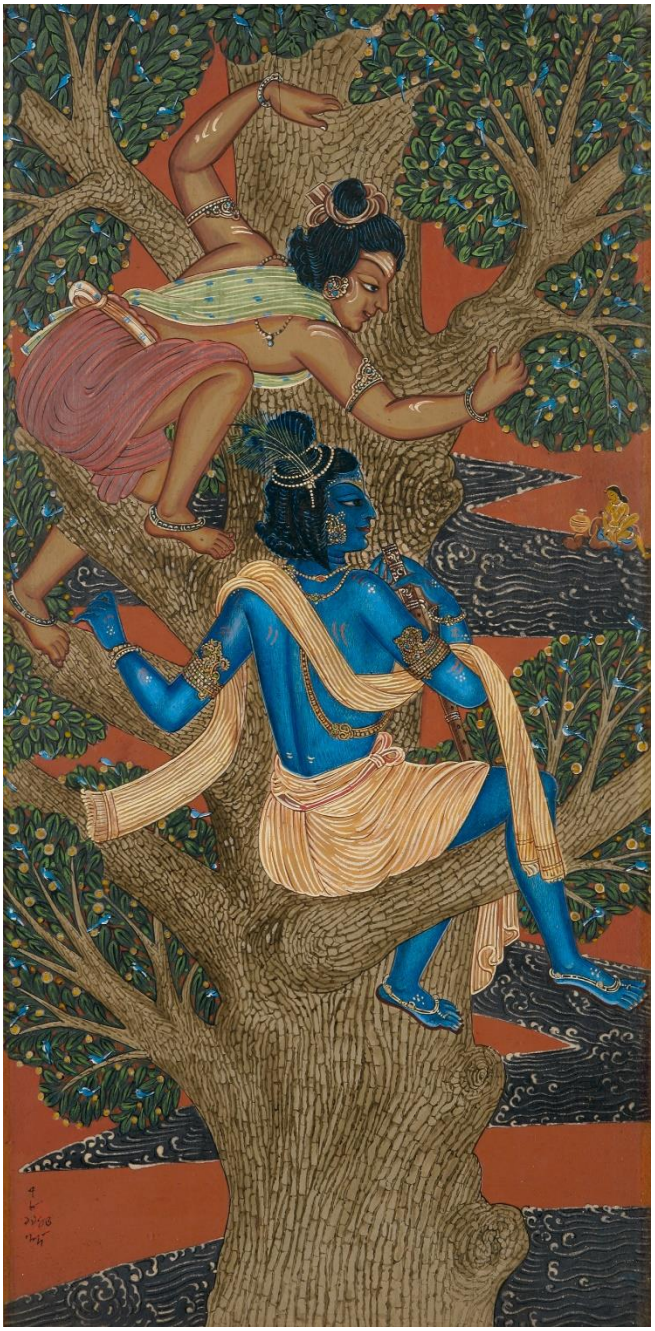
35. Н. а. «Терпіння на монументі», ілюстрація до «Хінду Панч». 1900. Ксилографія.



36. Н.а. а. «23 спеціальна депеша з районів голоду», ілюстрація до журналу «Басантака». 1875. Ксилографія.

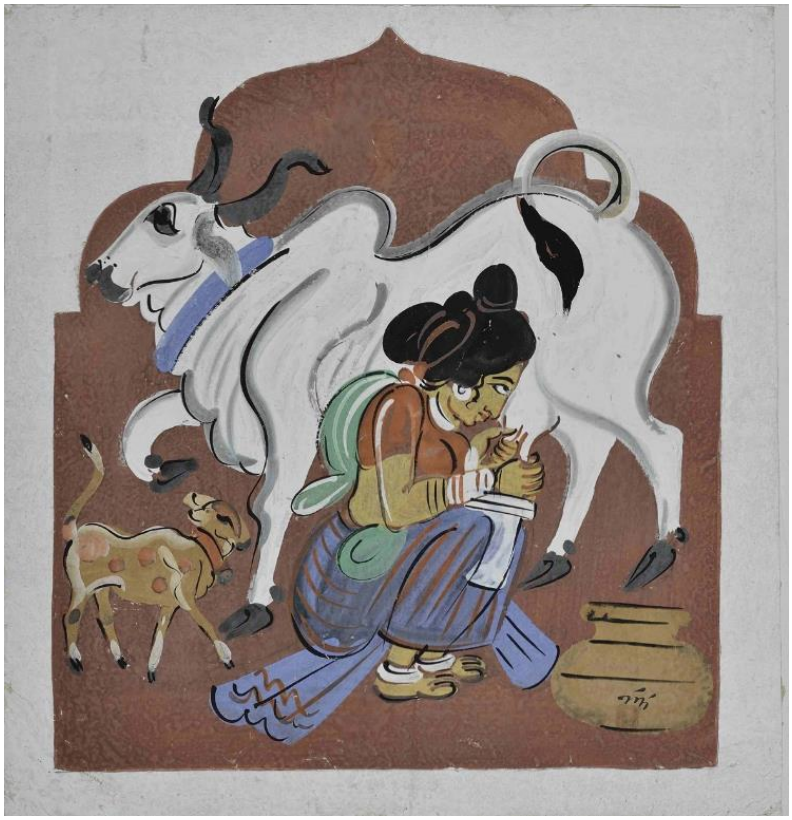


37. А. Тагор. Бгарат-мата. 1905. Пап. акв.



38. Н. Бозе. Крішна і Субал вперше зустрічають Радху. 1945. Дерев’яна панель, темпера. 59.7 х 29.2 см. Колекція Супратіка Бозе.

39. Н. Бозе. Альпона. 1933. П., пап., темп.

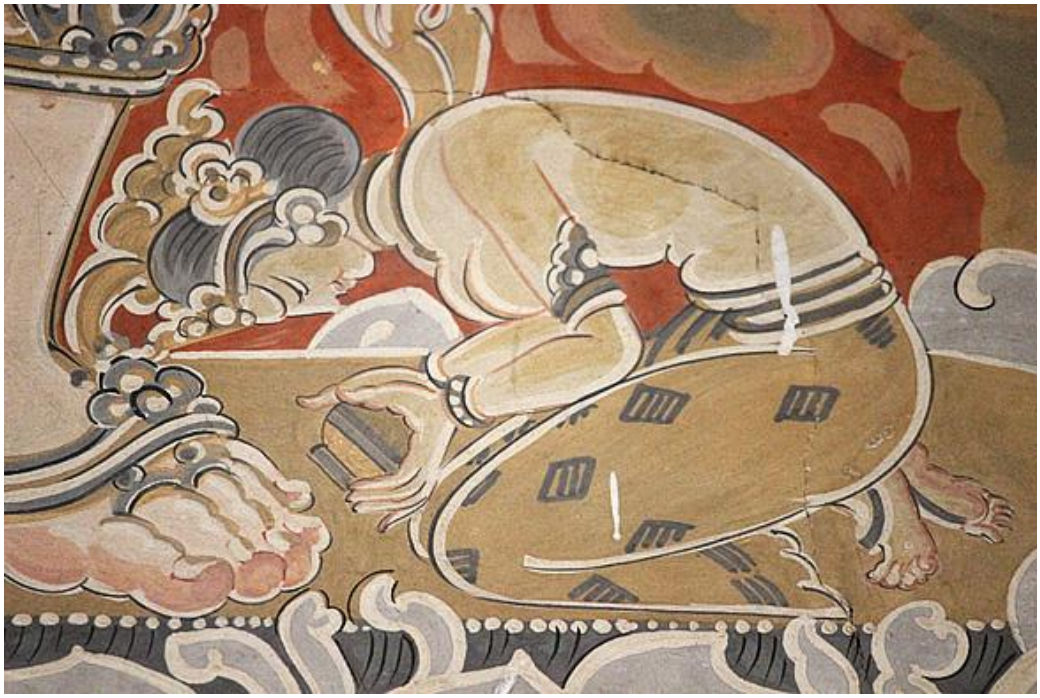


40. Н. Бозе. Провісник долі. 1939. Пап., ол.

41. Н. Бозе. Провісник долі. 1939. Пап., ол.

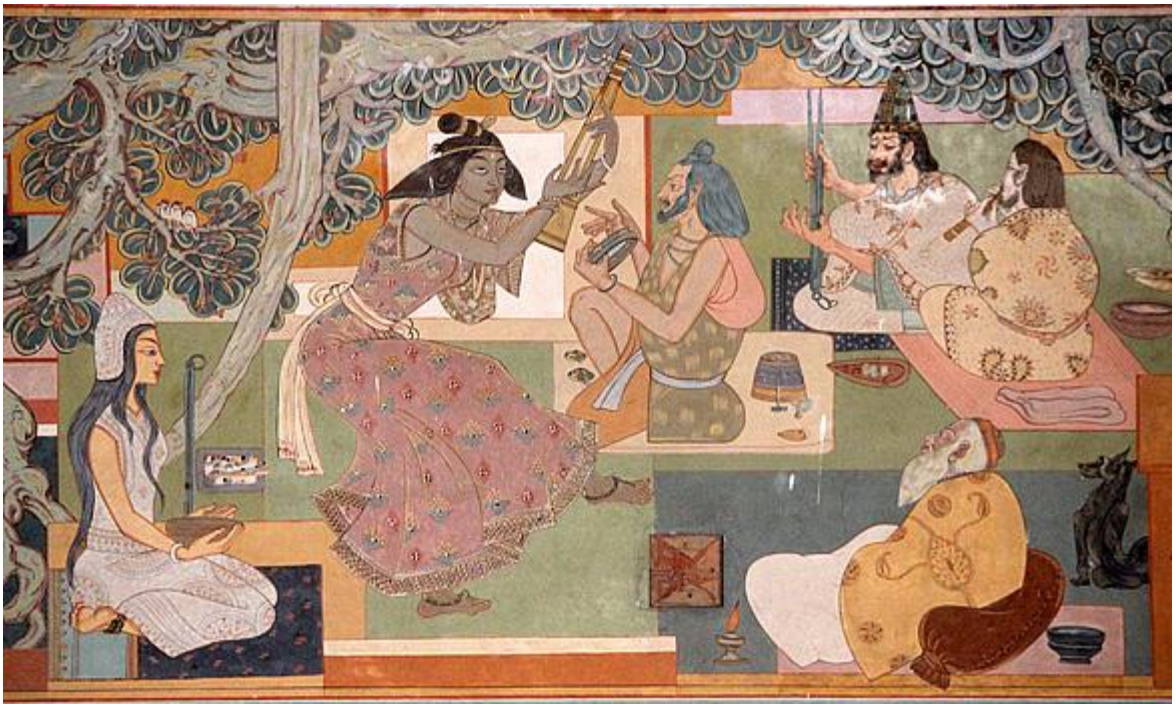
42. Н. Бозе. Нанда. 1949. Пап., туш.

43. Н. Бозе. Ґанґаватаран, сюжет південеної стіни Кірті Мандір. 1939. Наст. розпис, темп.

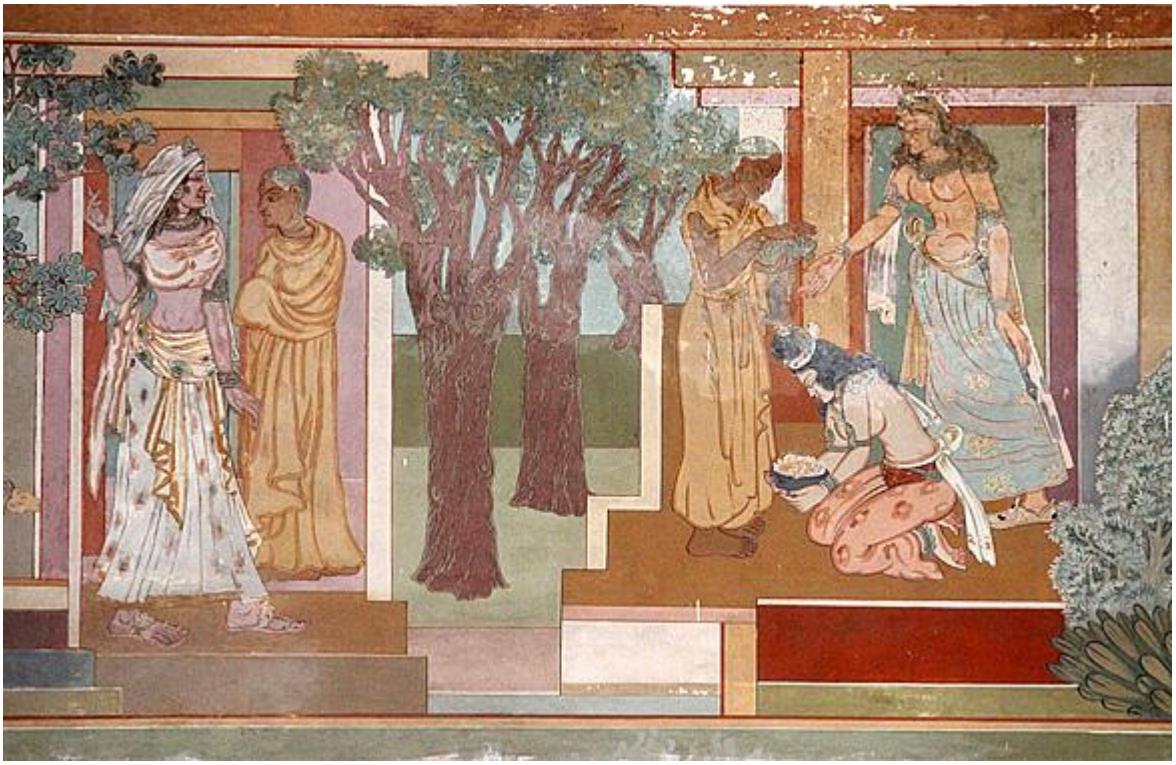


44. Н. Бозе. Елемент фрески «Ґанґаватаран», сюжет південеної стіни Кірті Мандір. 1939. Наст. розпис, темп.

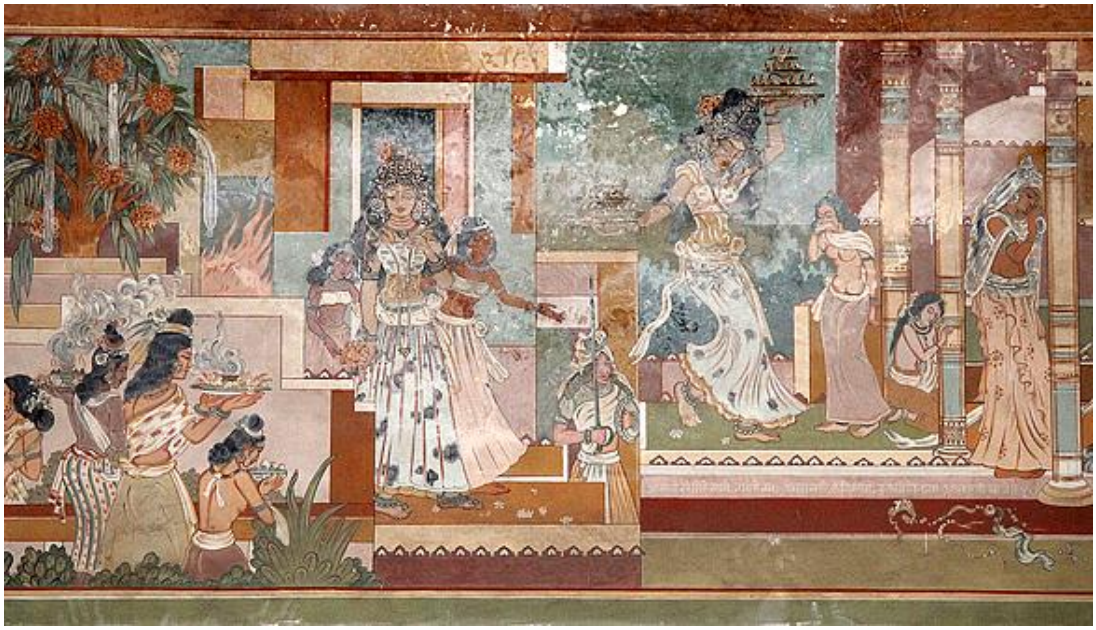
45. Н. Бозе. Мірабай, сюжет північної стіни Кірті Мандір. 1940. Наст. розпис, темп.



46. Н. Бозе. Мірабай, сюжет північної стіни Кірті Мандір. 1940. Наст. розпис, темп.

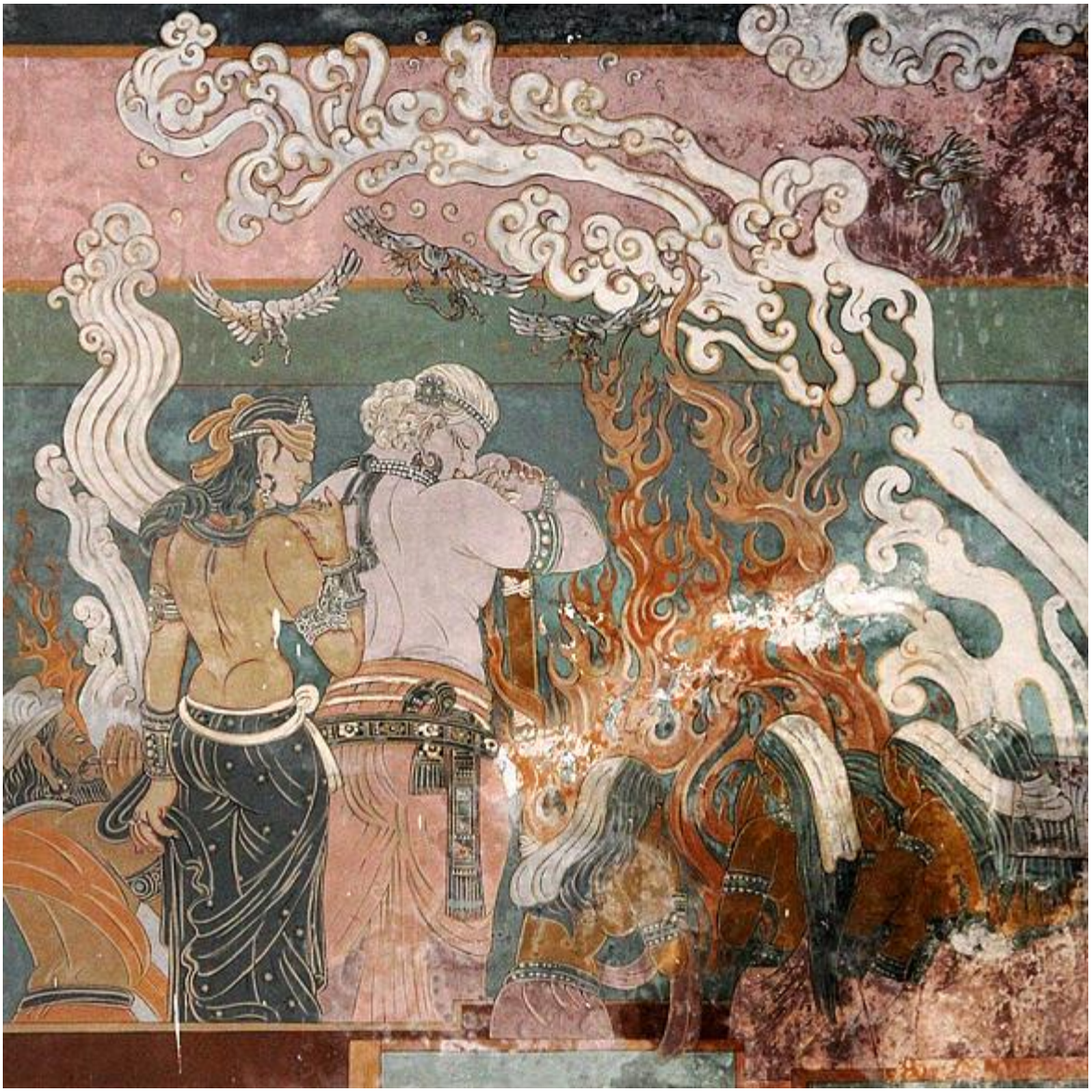


47. Н. Бозе. Натір Пуджа, сюжет східної стіни Кірті Мандір. 1943. Наст. розпис, темп



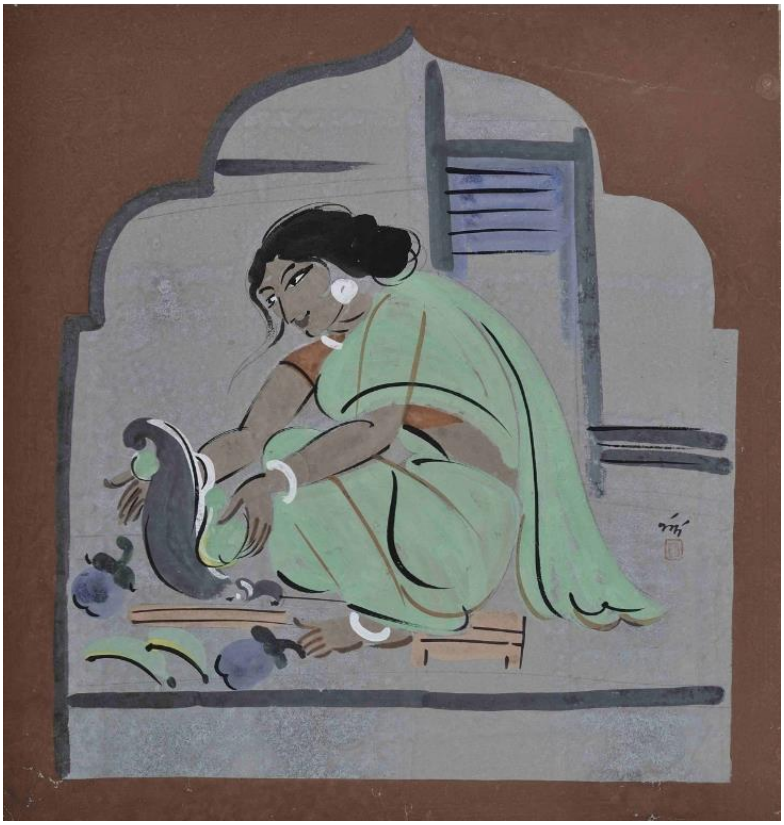
48. Н. Бозе. Натір Пуджа, сюжет східної стіни Кірті Мандір. 1943. Наст. розпис, темп.

49. Н. Бозе. Битва на Курукшетрі, сюжет західної стіни. 1945. Наст. розпис, темп.

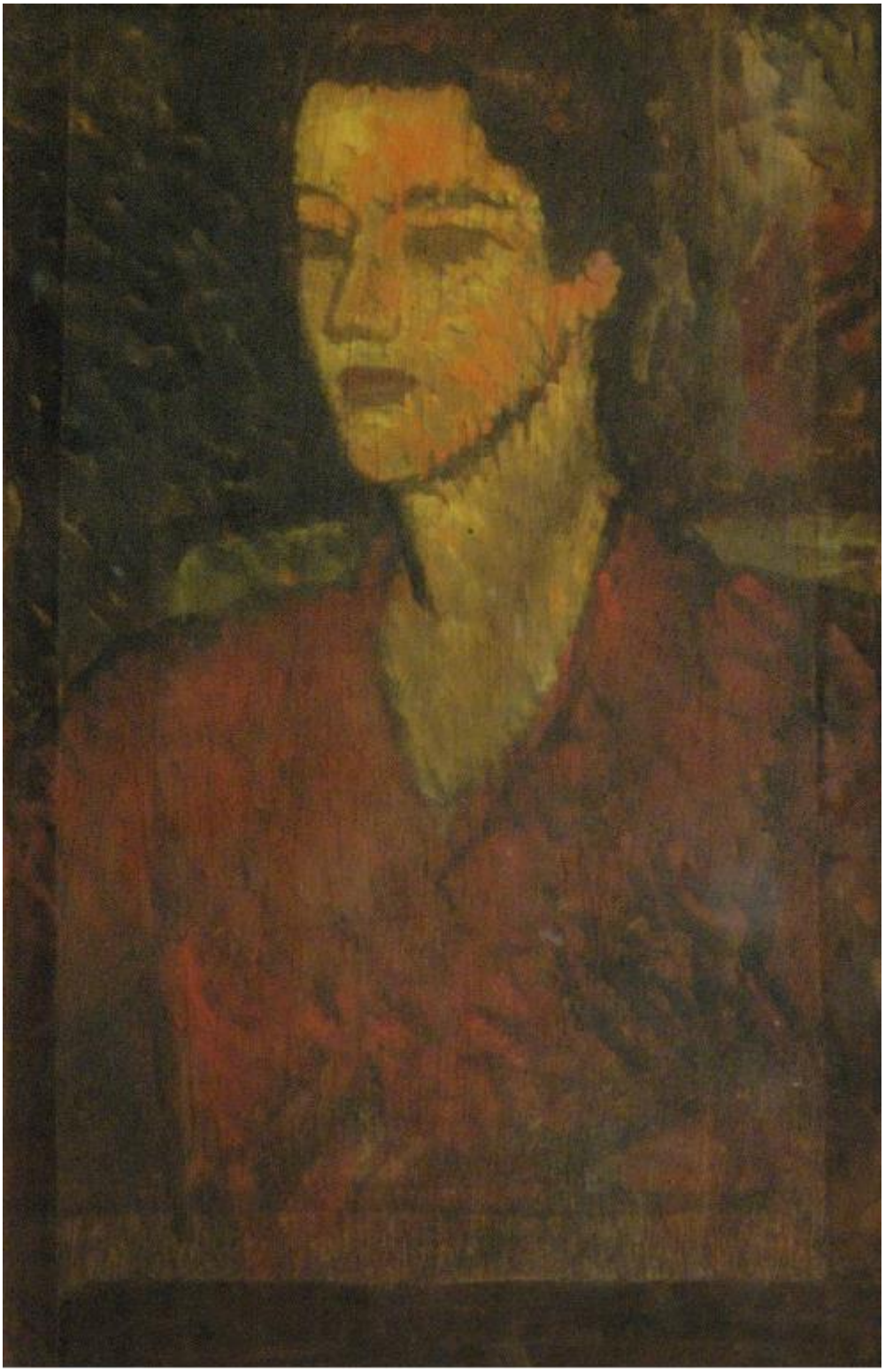


50. Н. Бозе Н. Бозе. Битва на Курукшетрі, сюжет західної стіни. 1945. Наст. розпис, темп

51. Н. Бозе. Домогосподарка. 1939. Пап., темп.

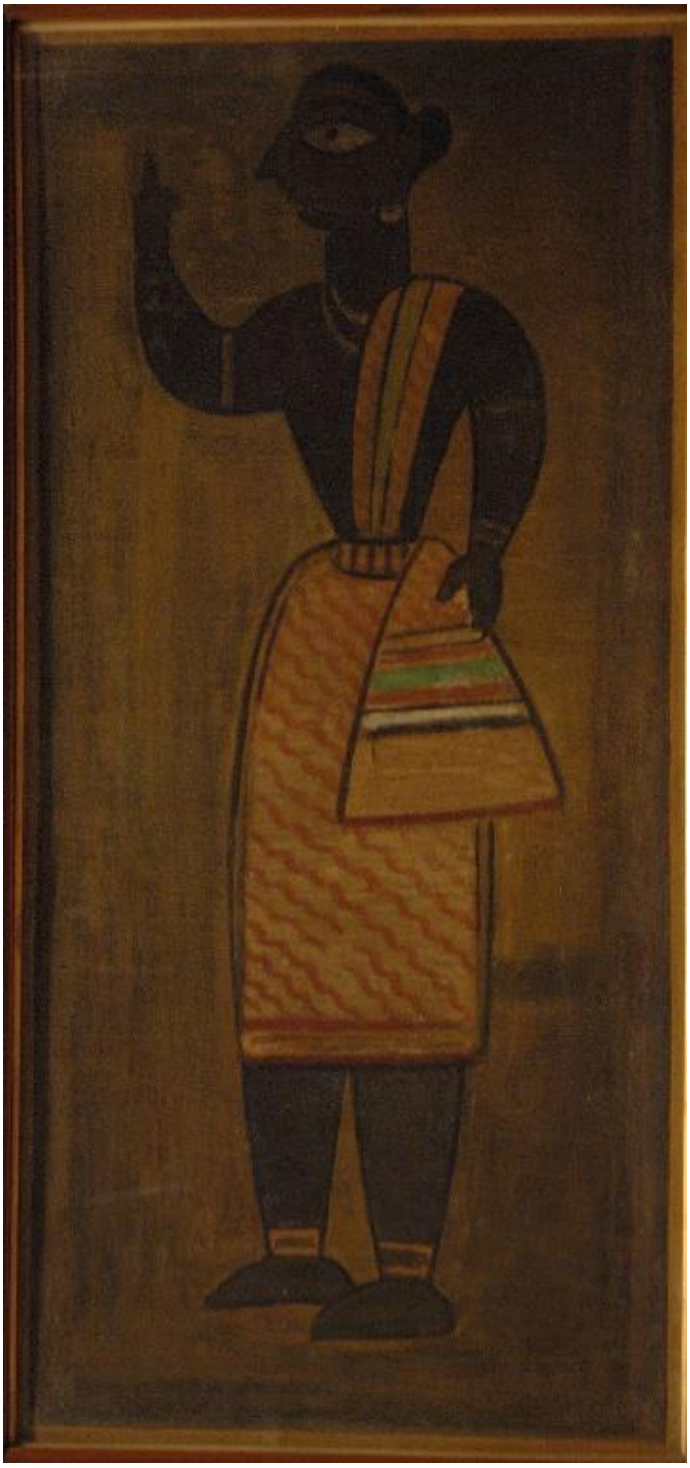


52. Н. Бозе. Різка овочей. 1939. Папір, темп.

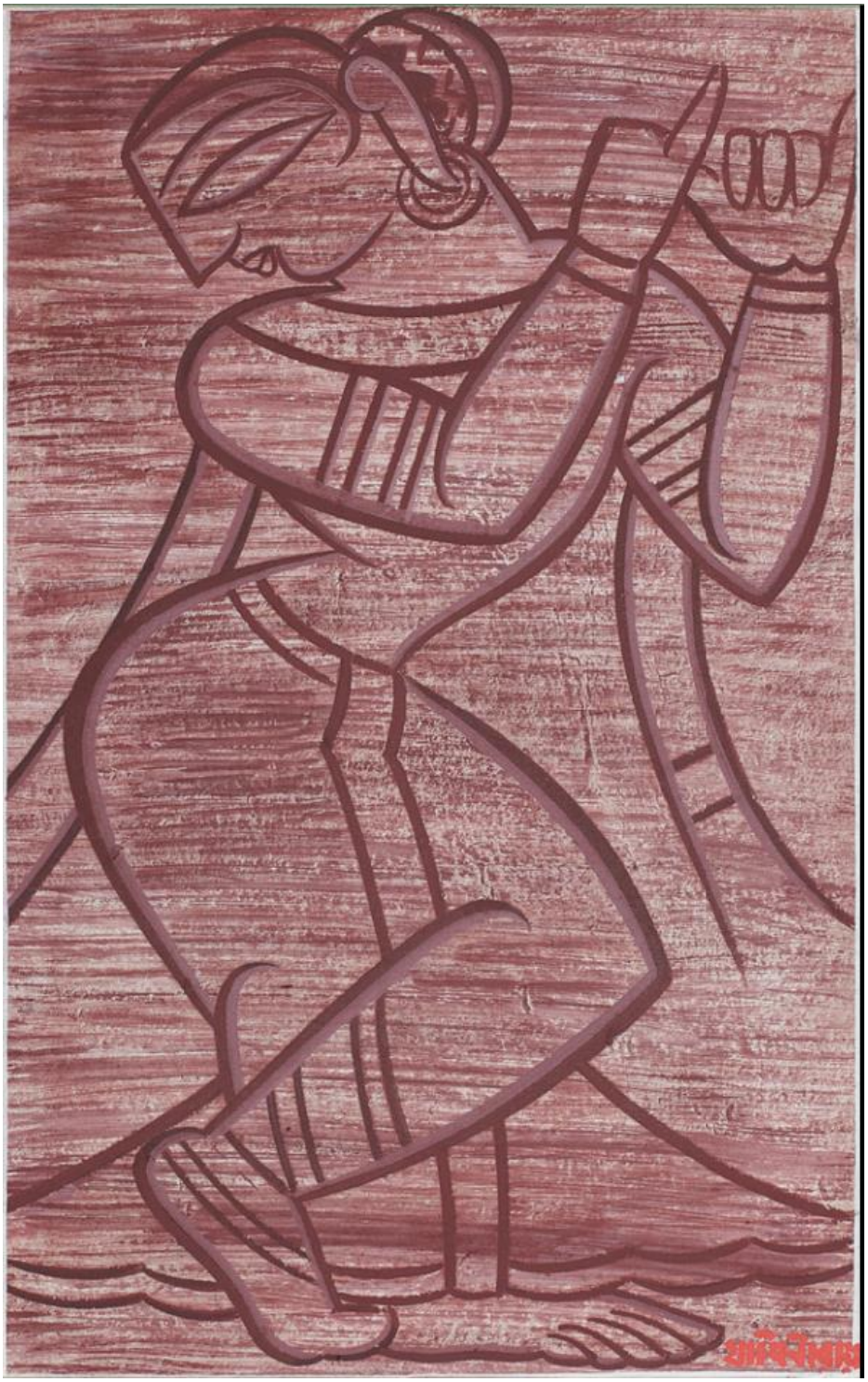


53. Дж. Рой. Портрет леді. 1916. Фан., о.

54. Дж. Рой. Квітка. 1934. Пап., темп.



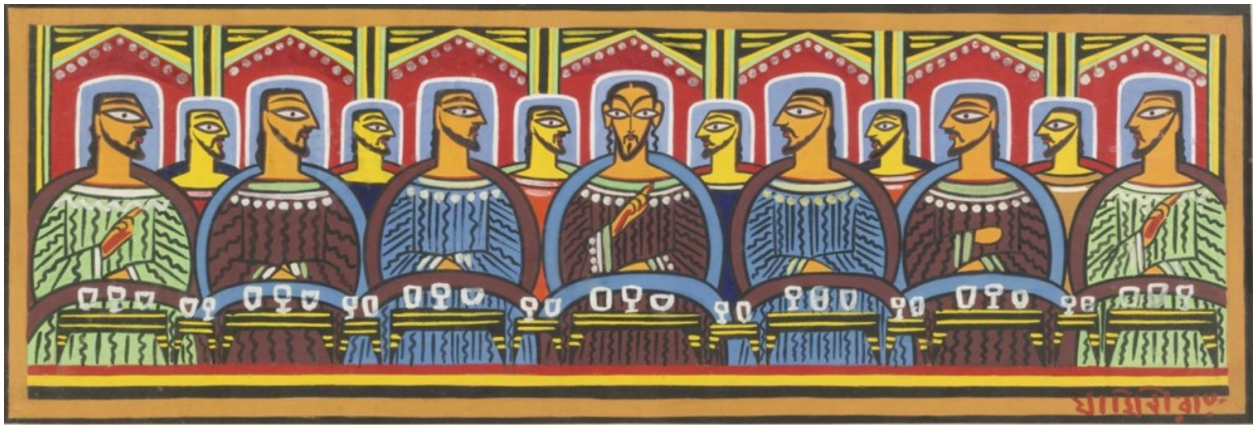
55. Дж. Рой. Сантальська дівчина. 1920-ті. К., темп.



56. Дж. Рой. Жінка. 1920-ті. К., темп.

57. Дж. Рой. Синій чоловік в профіль. 1920-ті. К., темп.

58. Дж. Рой. Світ Канха. 1950. Пап., темп.



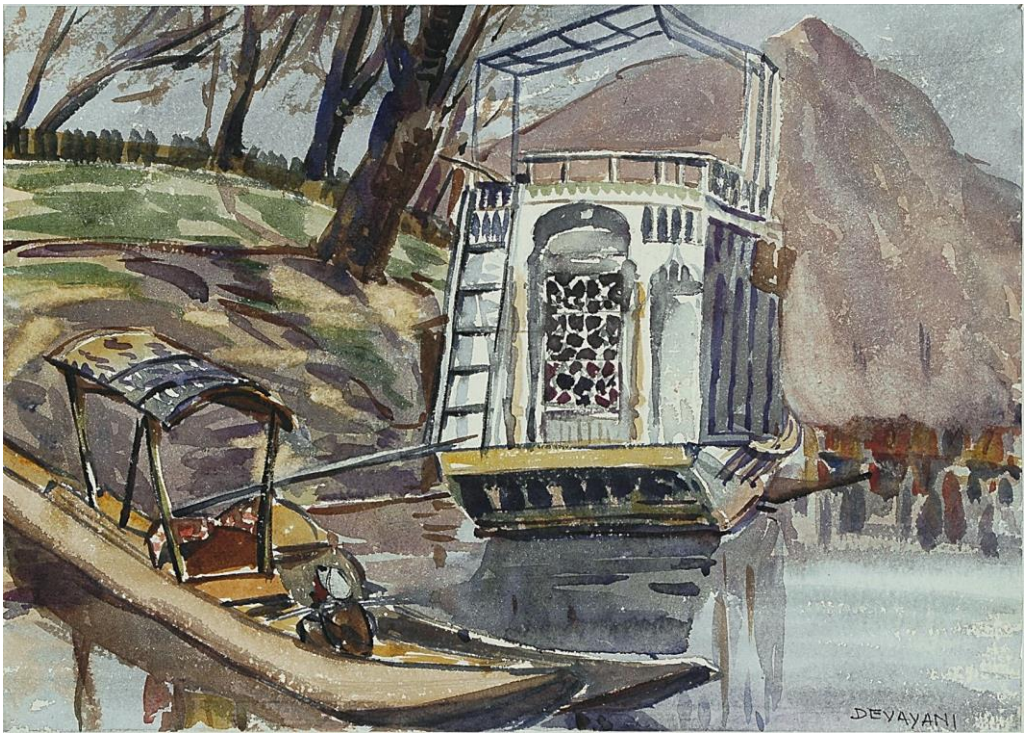
59. Дж. Рой. Тайна вечеря. 1930-ті. П., о.

60. Дж. Рой. Бігство в Єгипет.1930-ті. П., темп.

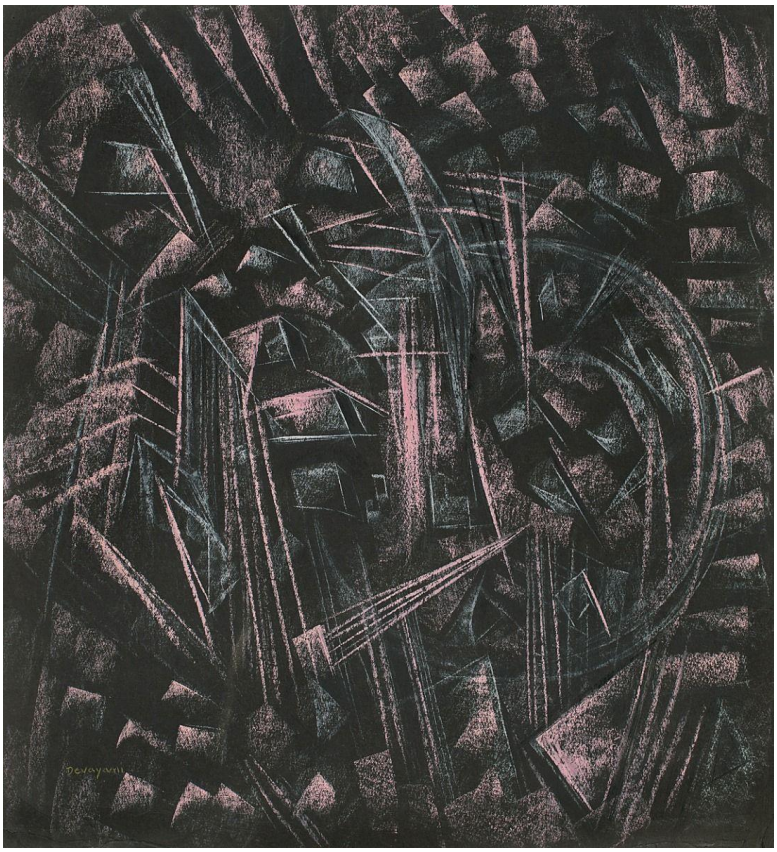
61. Дж. Рой. Три жінки. 1940-ві. Дерев’яна дошка, пап., темп.

62. Сунаяні Деві. Леді з папугою. 1920-ті. Пап., акв., ол.

63. Сунаяні Деві. Без назви. 1920-ті. Пап., акв.

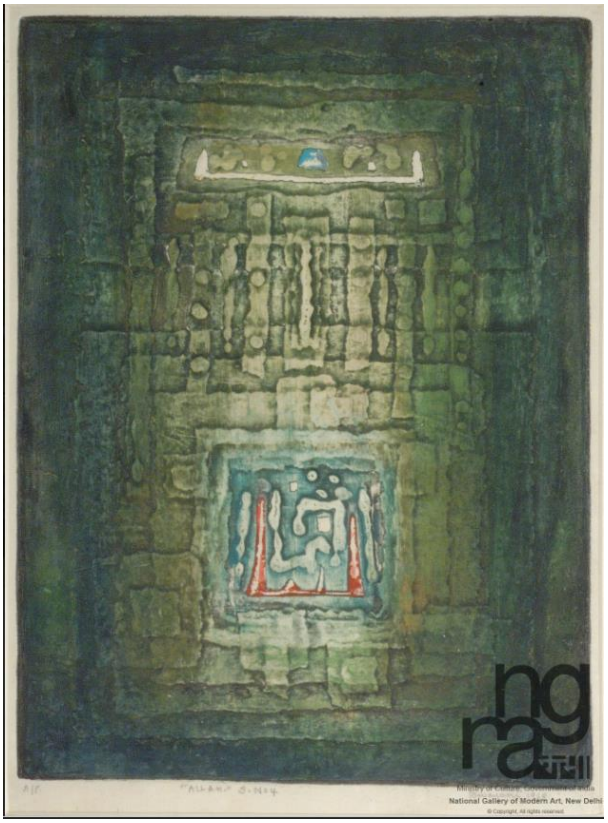


64. Д. Крішна. Шрінагар. 1945-46. Пап., акв.

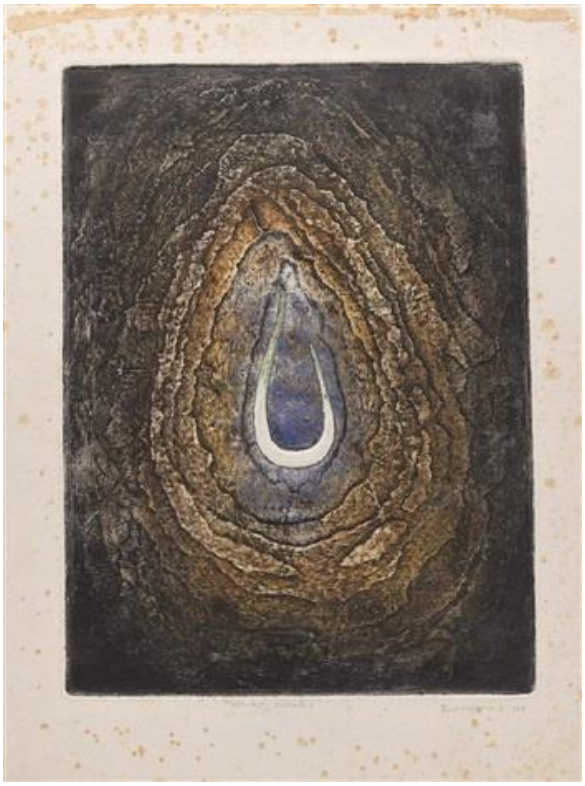


65. Д. Крішна. Театр. 1960. Пап., паст.

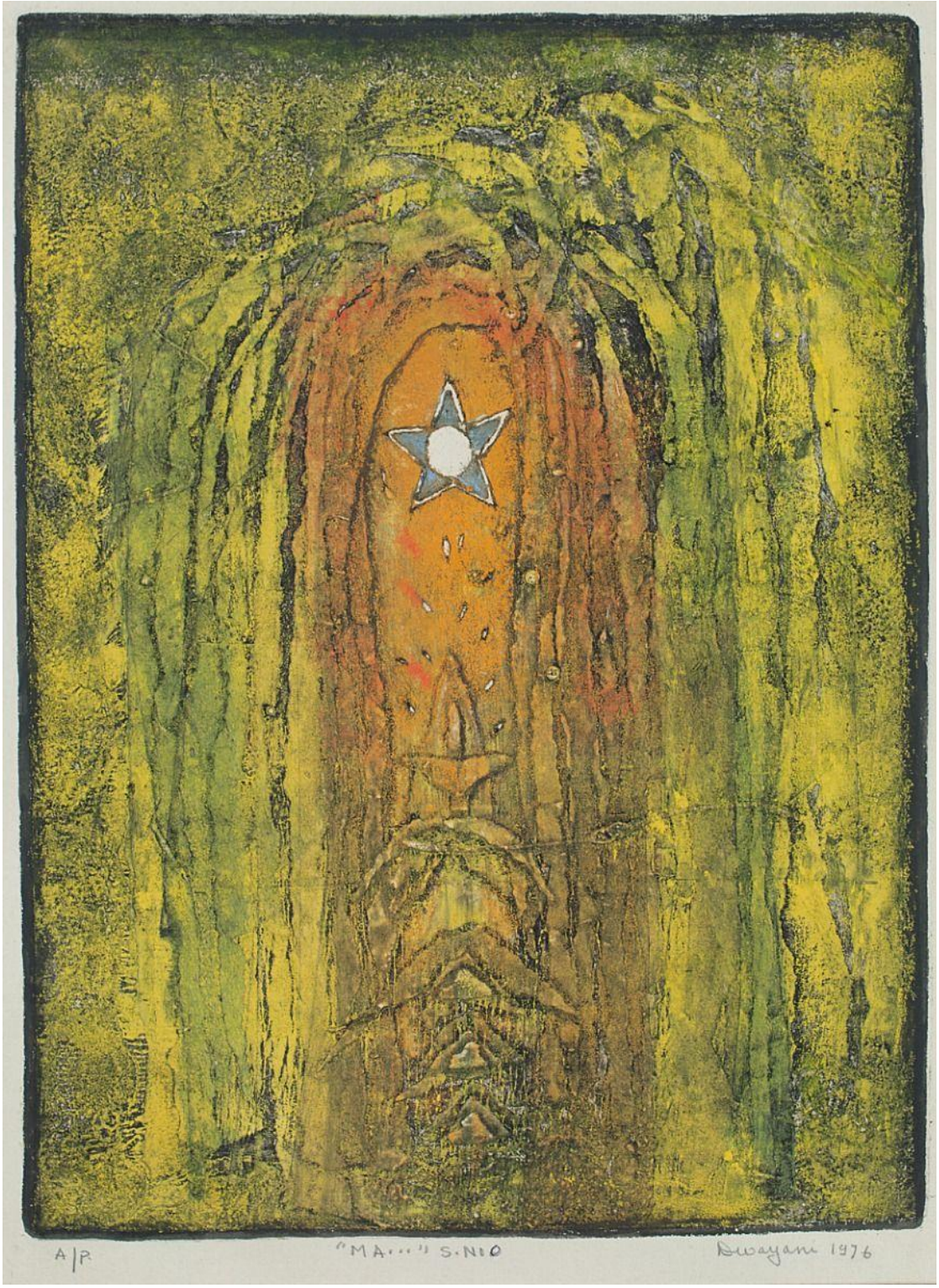
66. Д. Крішна. Війна. 1960. Дошка, о.



67. Д. Крішна. Робота з серії «Аллах», №3. 1968. Офорт.

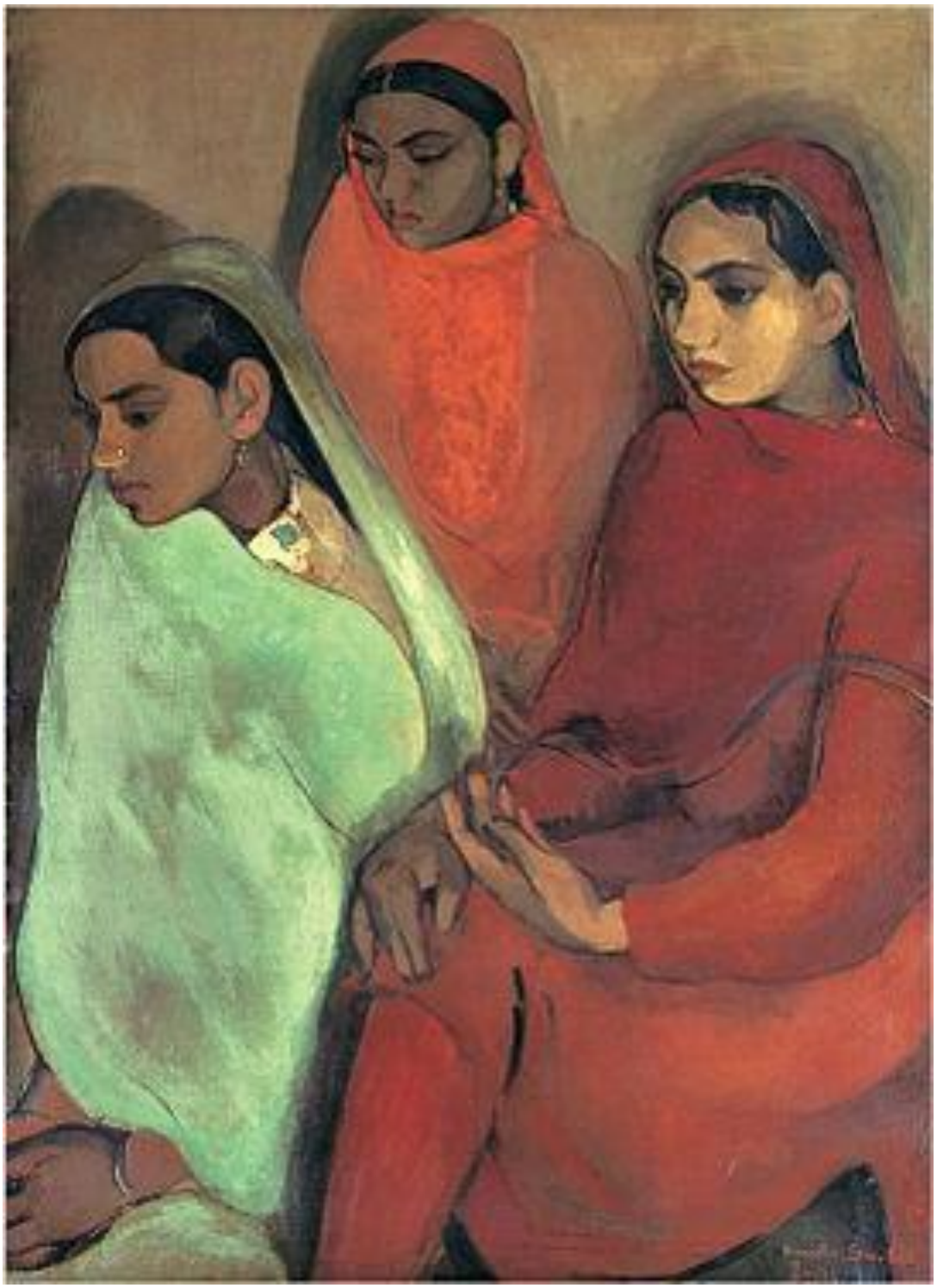


68. Д. Крішна. Робота з серії «Аллах», №13. 1968. Офорт.



69. Д. Крішна. Робота з серії «Ма». 1976. Пап., гуаш.

70. Шер-Гіл. Південні індійські селяни йдуть до магазину. 1937. П., о.



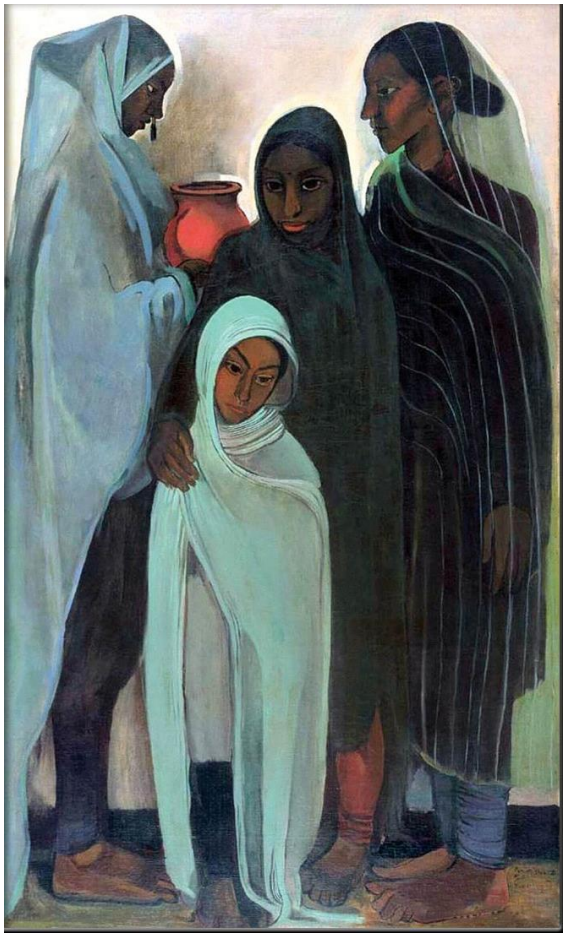
71. Шер-Гіл. Молоді жінки (Три жінки). 1932. П., о.

72. А. Шер-Гіл. Збирання нареченої. 1937. П., о.

73. А. Шер-Гіл. Збирачки куркуми. 1940. П., о.

74. А. Шер-Гіл. Чоловік в білому. 1935. П., о.

75. А. Шер-Гіл. Чоловіки з пагорба. 1935. П., о.



76. А. Шер-Гіл. Жінки з пагорба. 1935. П., о.

77. А. Дхурандхар. Богиня Амбіка з її йогінями. 1941. П., о.

78. М. Парех. Фігури та форми в яскравих кольорах. 1986. П., о.

79. М. Парех. Птах на дереві. 1975. П., о., воск. ол.

80. М. Парех. Король води. 1980. Пап., гелеві ручки.

81. Н. Малані. Сіта. 2006. Лавсан, ак., ем.

82. Н. Малані. Зламаний. 2009. Лавсан, ак., ем.

83. Н. Малані. «Спогади IV». 1979. П., о.

84. Г. С. Пал. Наречена. 1983. Пап., літ.

85. Г. С. Пал. Без назви (Наїка). 1989. П., о

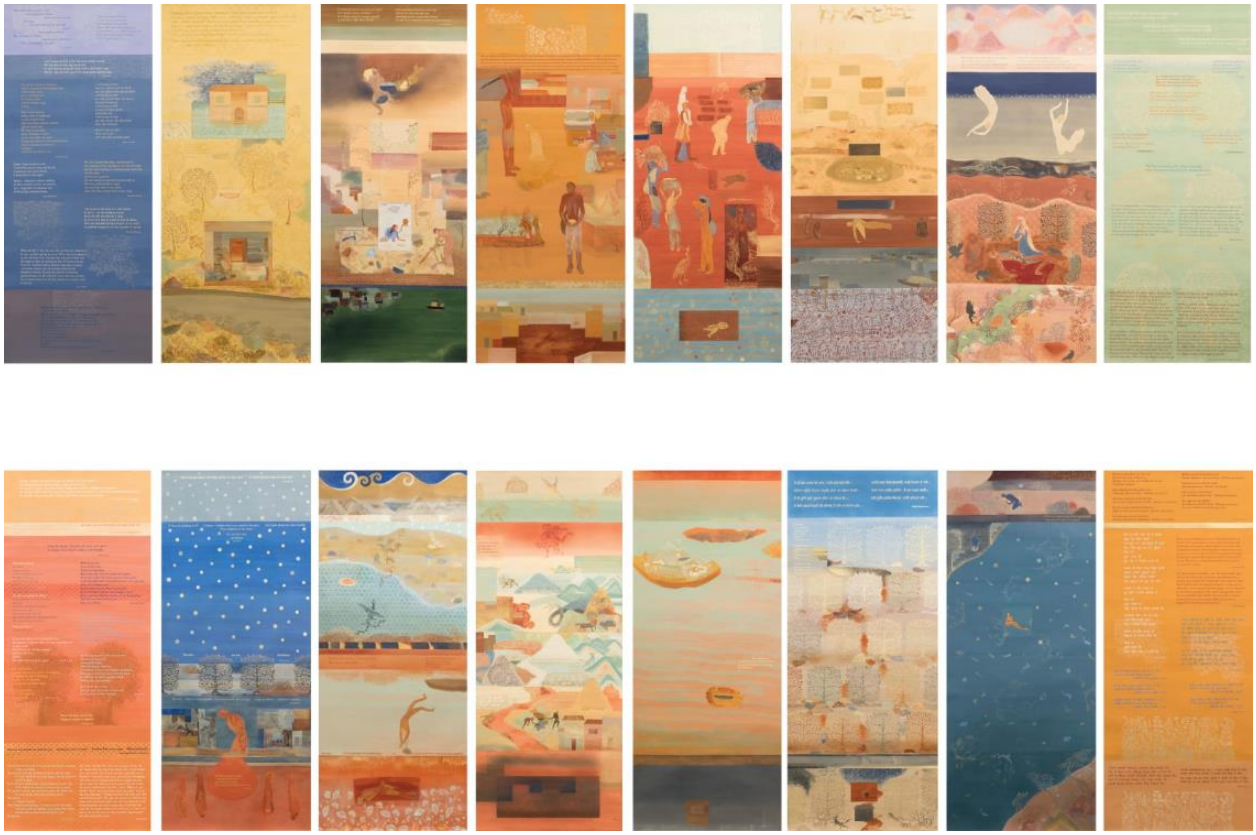
86. Г. С. Пал. Комета Галея І. 1986. П., о.

87. Н. Шейх. Роботи з серії «Кожну ніч поміщайте Кашмір у свої сни», вид інсталяції. 2003-2014. П., темп.

88. Н. Шейх. Робота з серії «Кожну ніч поміщайте Кашмір у свої сни». 2003. П., темп.

89. Н. Шейх. Роботи з серії «Ландшафт: Перенесення через, Залишення позаду», фото експозиції. 2016. П., темп., дер., мет.

90. Н. Шейх. Роботи з серії «Ландшафт: Перенесення через, Залишення позаду», фото експозиції. 2016. П., темп., дер., мет.



91. Н. Шейх. Роботи з серії «Ландшафт: Перенесення через, Залишення позаду», фото експозиції. 2016. П., темп., дер., мет.

92. Н. Шейх. Роботи з серії «Ландшафт: Перенесення через, Залишення позаду», фото експозиції. 2016. П., темп., дер., мет.

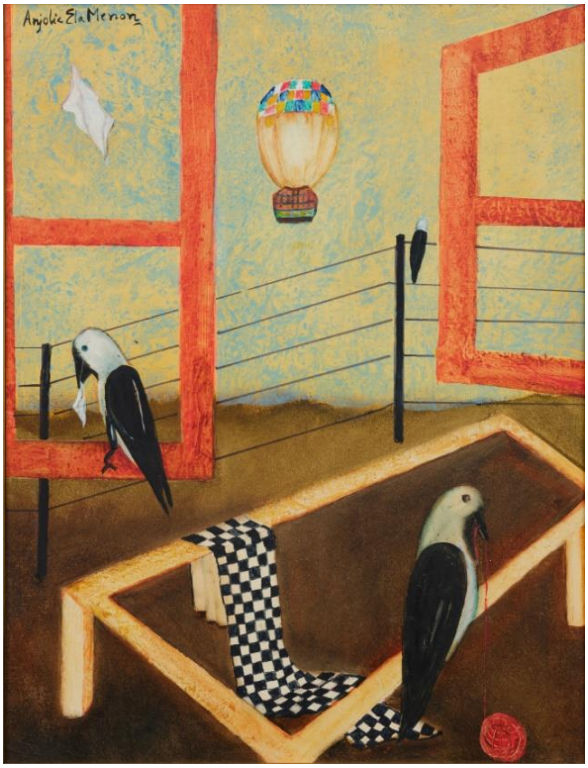
93. Н. Шейх. Робота з серії «Країна без пошти – читання Ага Шахіда Алі». 2003. Пап., темп.

94. Н. Шейх. Чампа зі своєю матір’ю до одруження, робота з серії «Коли Чампа виросла». 1984. Пап., темп.

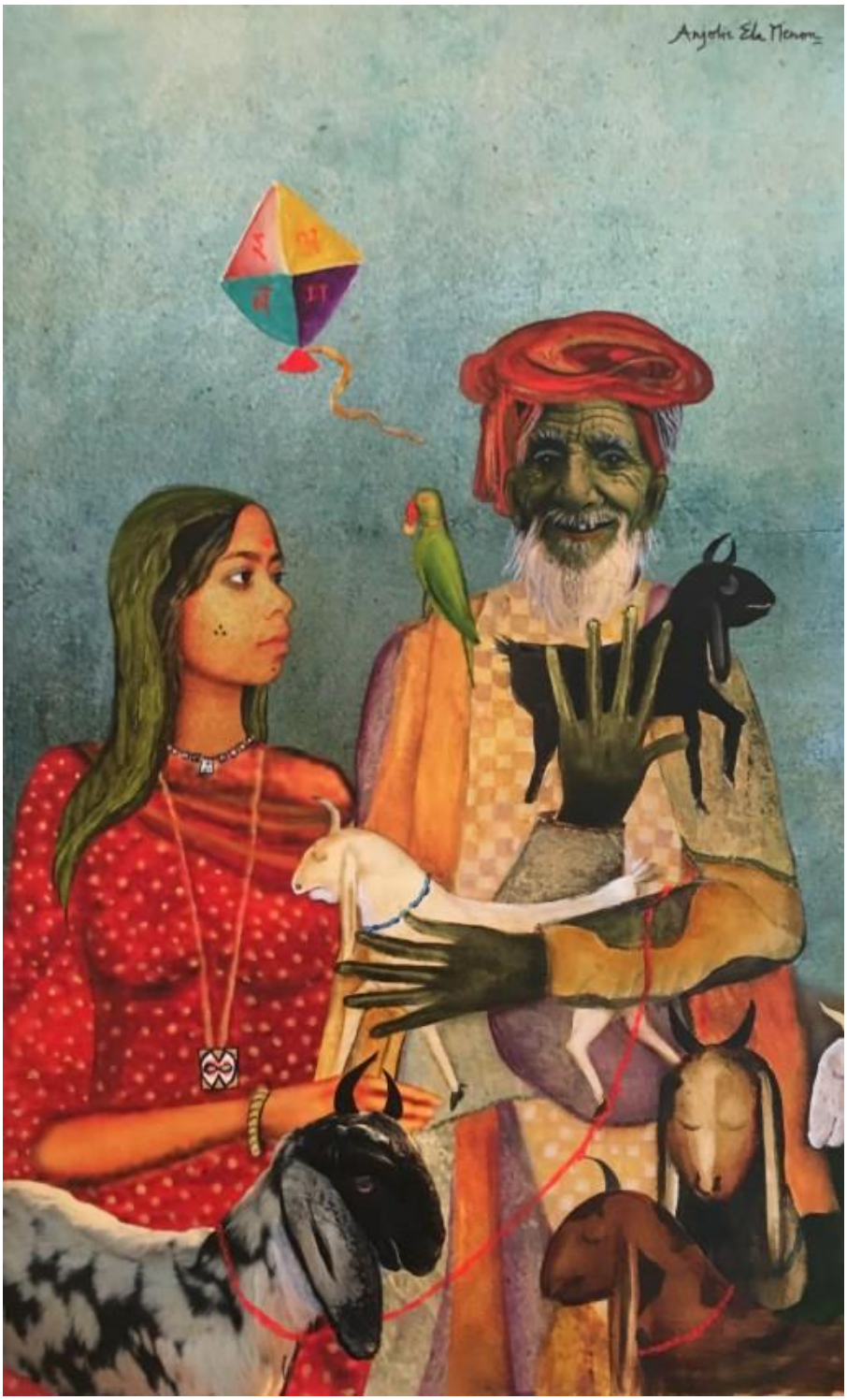
95. А. Е. Менон. Чоловік з Бомбею. 1985. Мазонітова дошка, о.

96. А. Е. Менон. Мадонна. 1960-ті. Мазонітова дошка, о.

97. А. Е. Менон. Дівчина, що бачить сни. 2000. Мазонітова дошка, о., золото.



98. А. Е. Менон. Пейзаж. 2022. Мазонітова дошка, ол.



99. А. Е. Менон. Пастораль. 2015. П., о., друк.

100. А. Е. Менон. Після свята. 2017. Мазонітова дошка, олія. 91х61. Приватна колекція.

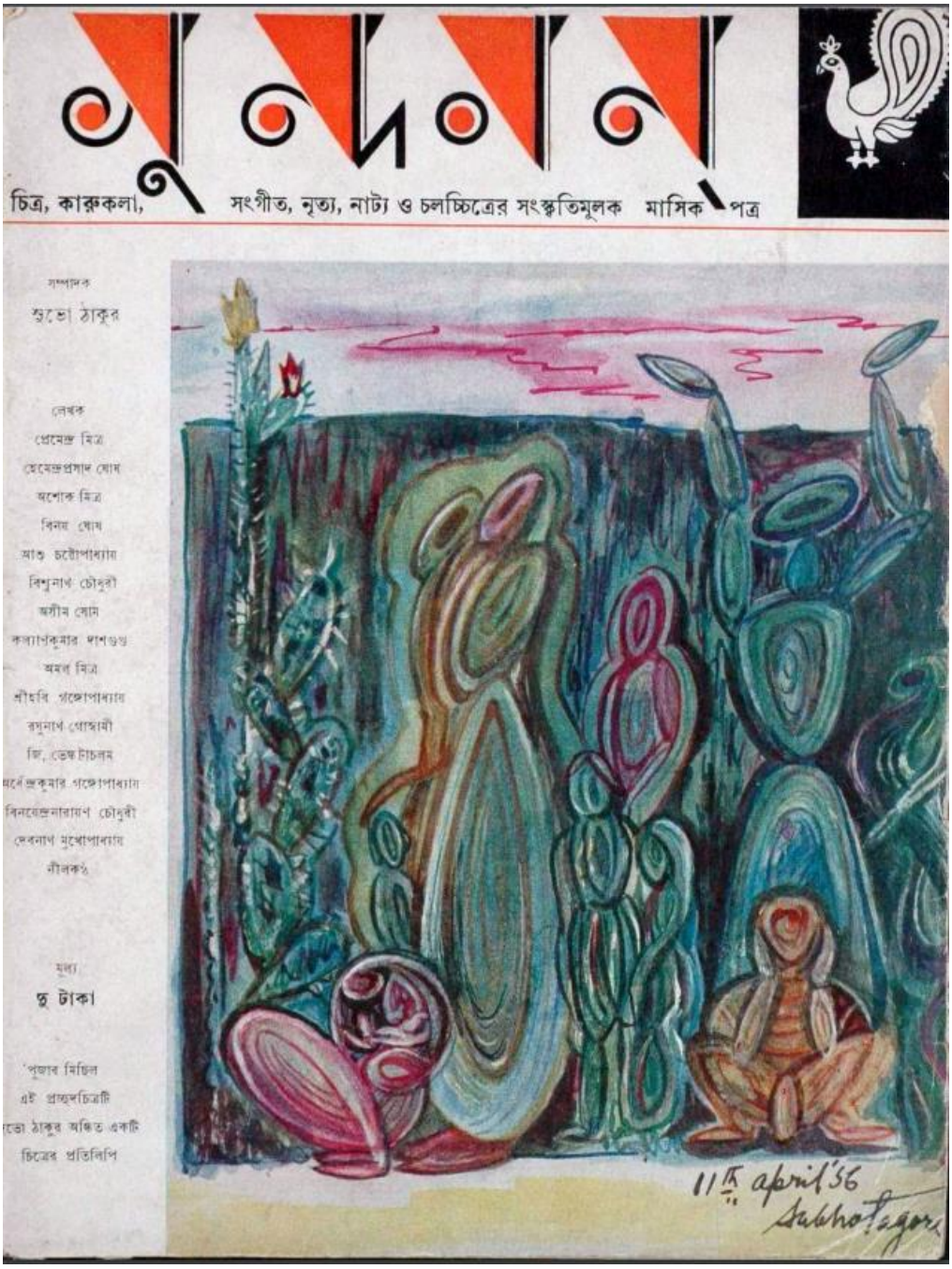
101. Пран Крішна Пал. Без назви. 1960-ті. Пап., темп.

102. Пран Крішна Пал. Молодий місяць. 1935. Пап., темп.

103. Н. Мазумдар. Композиція. 1968. П., о.

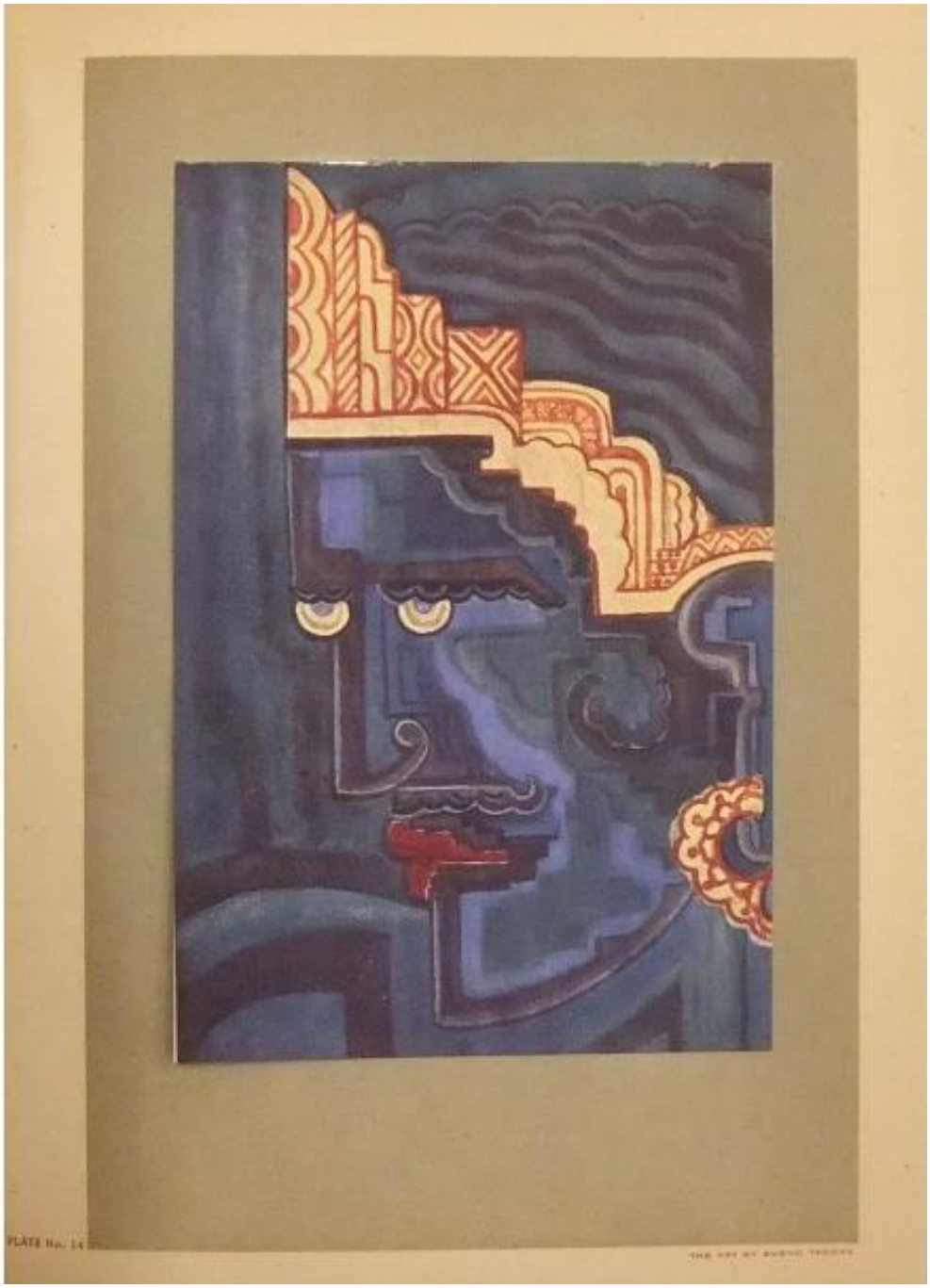
104. Н. Мазумдар. Богиня. 1952. П., о.

105. Н. Мазумдар. Композиція, 1972. П., о.

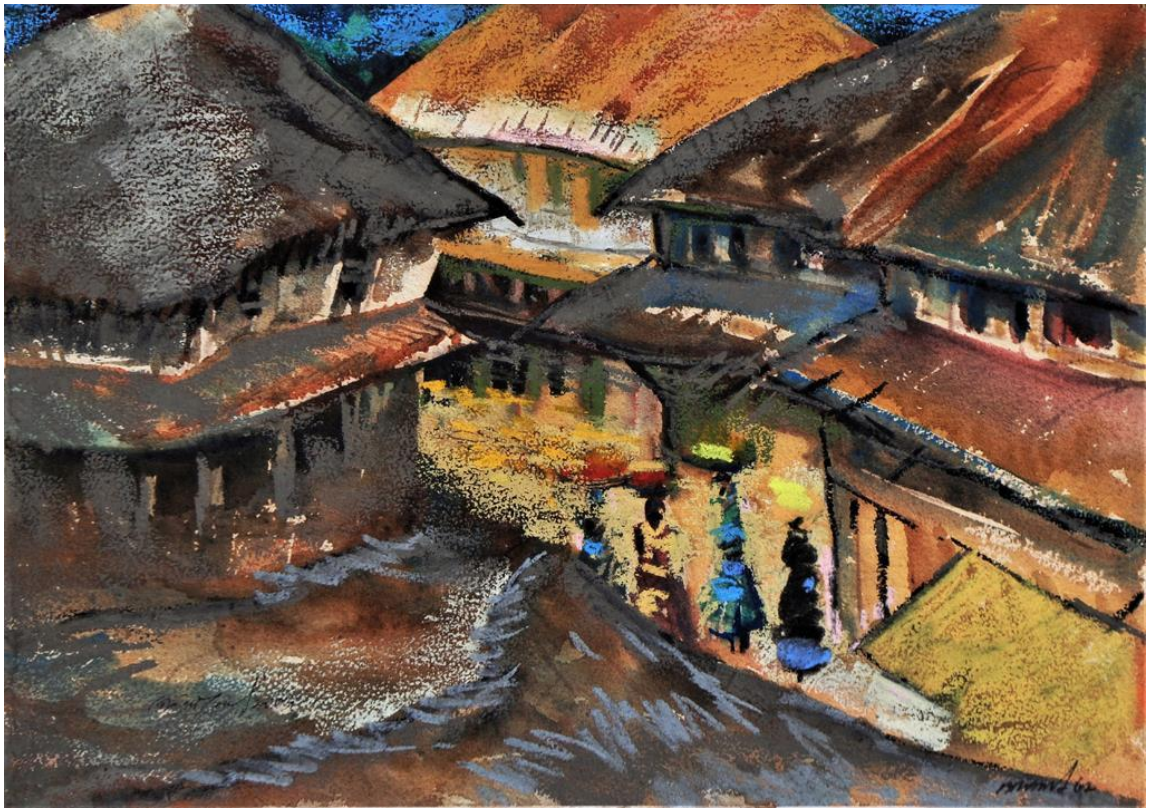


106. С. Тагор. Обкладинка до журналу «Сундарам», 15 серпня 1956 р. Акв., кольоровий друк.

107. С. Тагор. Обкладинка до видання Pansy&Piko. 1933. Акв., кольоровий друк.



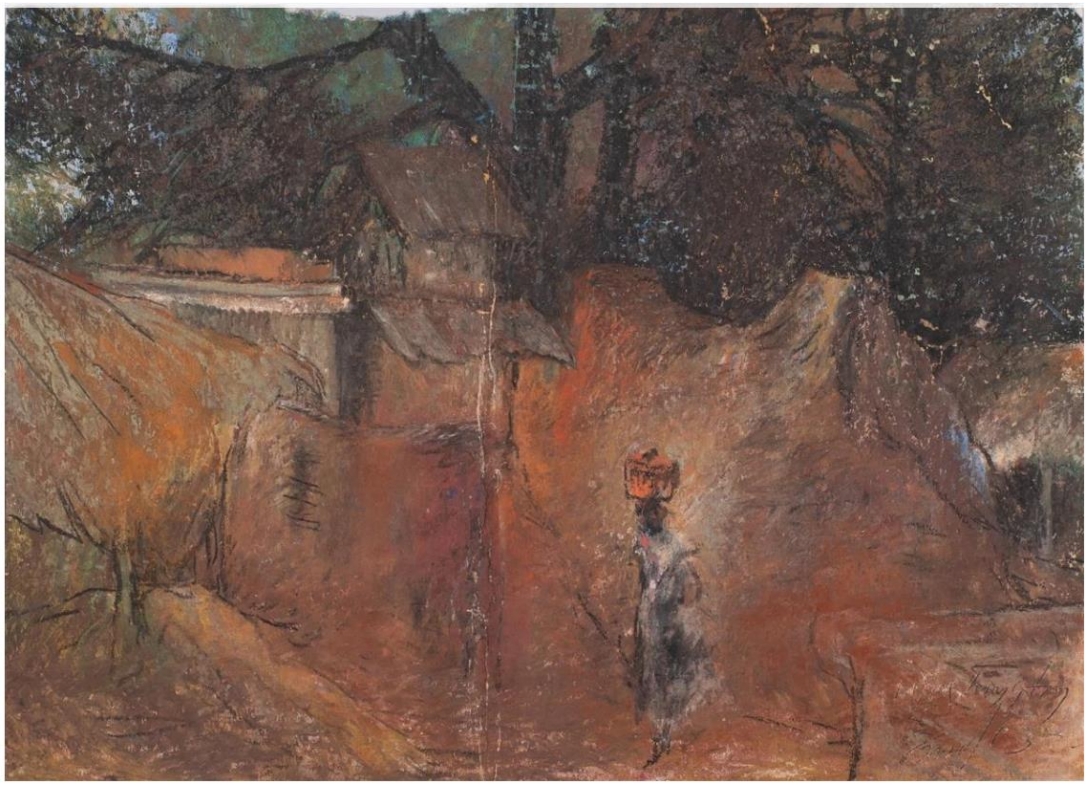
108. С. Тагор. Крішна. 1947. Акв., кольоровий друк.



109. Гопал Ґош. Без назви. 1962. Пап., акв.

110. Гопал Ґош. Захід сонця. 1956. Пап., акв.

111. Гопал Ґош. Без назви. 1962. Пап., гуаш.



112. Гопал Ґош. Жінка, що гуляє. 1962. Пап., пастель.

113. П. Сен. Біженці, 1946. Карт., акр., темп.

114. П. Сен. Автопортрет. 1999. П., о.

115. П. Сен. Без назви, 1951. П., о.

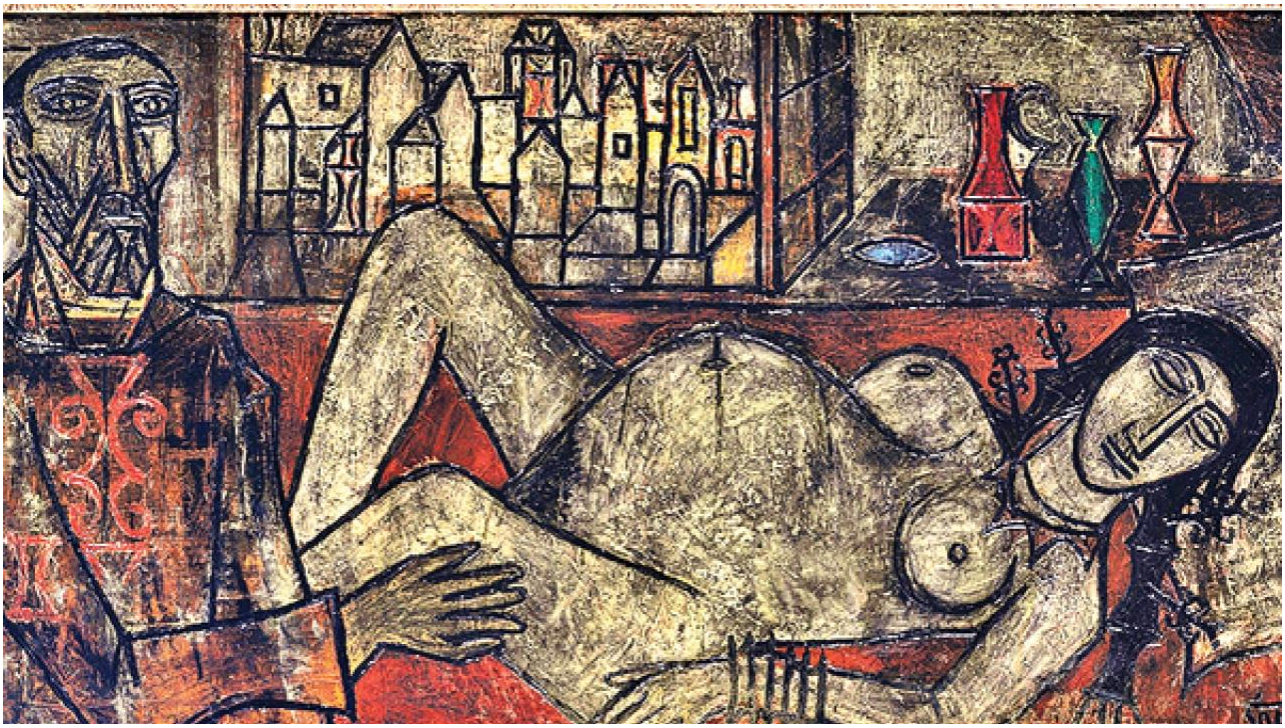
116. П. Сен. Холі. 1990. П., о.

117. П. Сен. Гра на скрипці. 2000. П., о.

118. П. Сен. Жінка, яка їсть кукурудзу. 2000. П., о.

119. Фото з відкриття виставки Бомбеської прогресивної мистецької групи, 1949 р.

120. Ф. Н. Соуза. Оголена. 1961. Дошка, о.



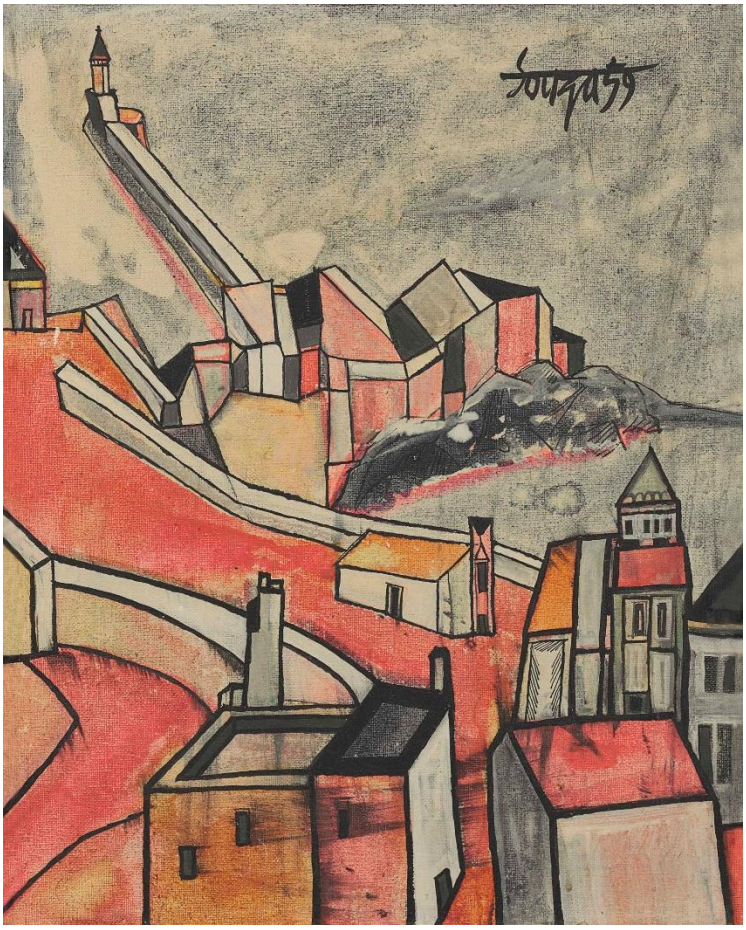
121. Ф. Н. Соуза. Народження. 1955. Дошка, о.

122. Ф. Н. Соуза. Вечеря в Емаусі з віруючим та скептиком. 1958. П., о.

123. Ф. Н. Соуза. Дегенерати. 1957. Дошка, о.

124. Ф. Н. Соуза. Двоє святих на фоні пейзажу. 1961. П., акр.

125. Ф. Н. Соуза. Амстердамський пейзаж. 1961. П., о.

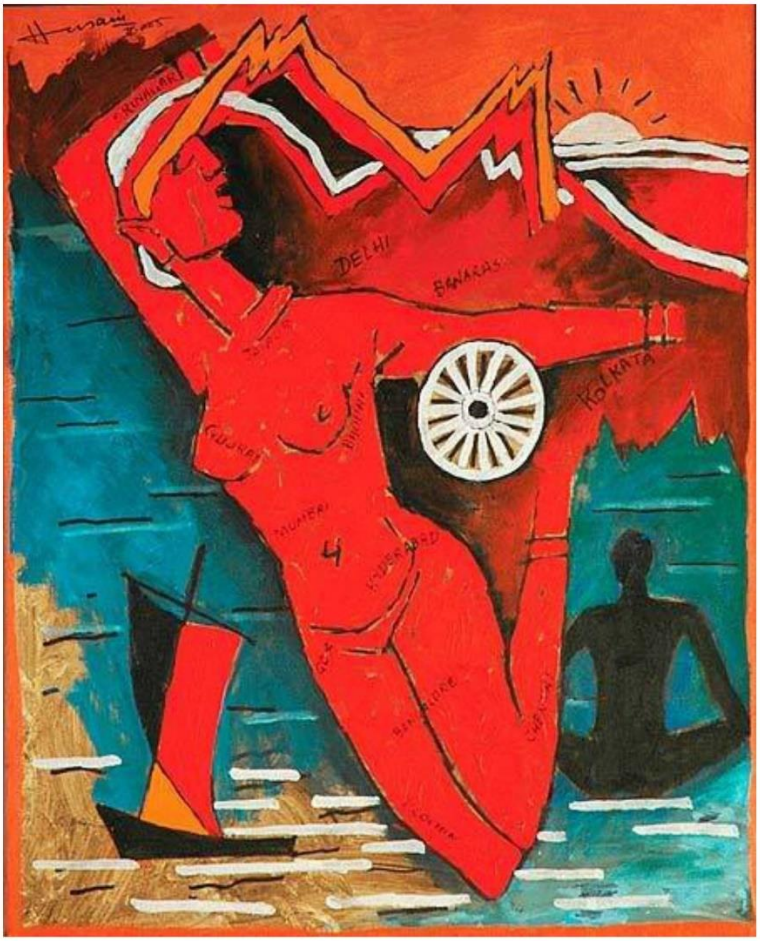


126. Ф. Н. Соуза. Ла Пенья. Ібіца. 1959. П., о.

127. Ф. М. Гусейн. Автопортрет. 1985. П., акр.

128. Ф. М. Гусейн. Візок. 1950. Дошка, пап., змішана техніка.

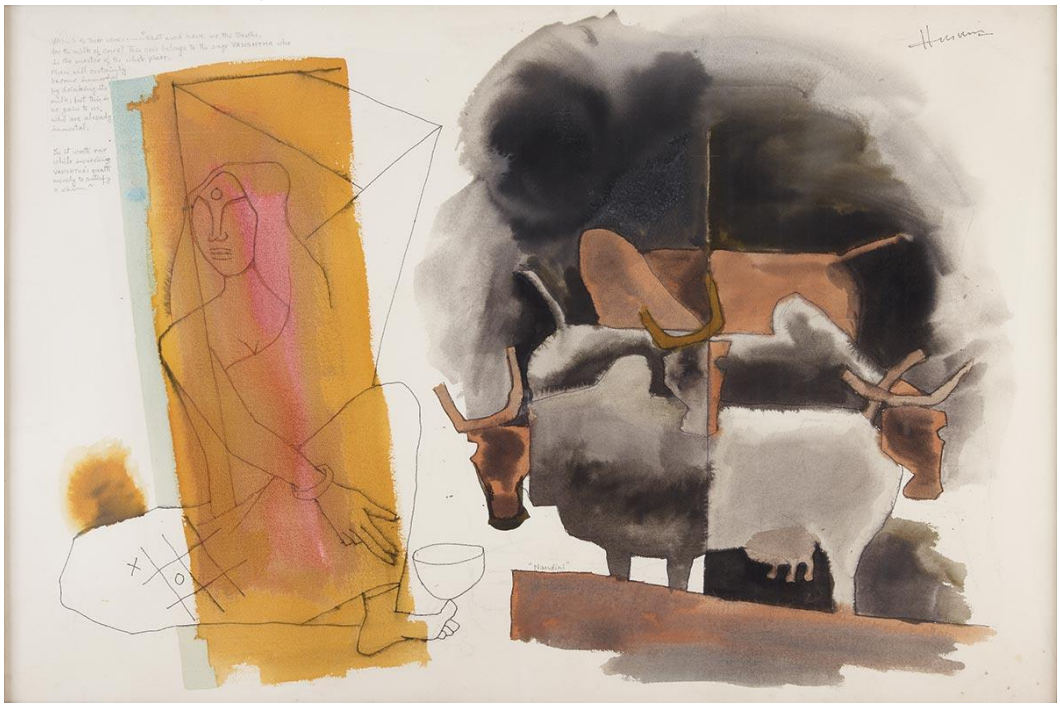
129. Ф. М. Гусейн. Селянська пара. 1950. П., о.



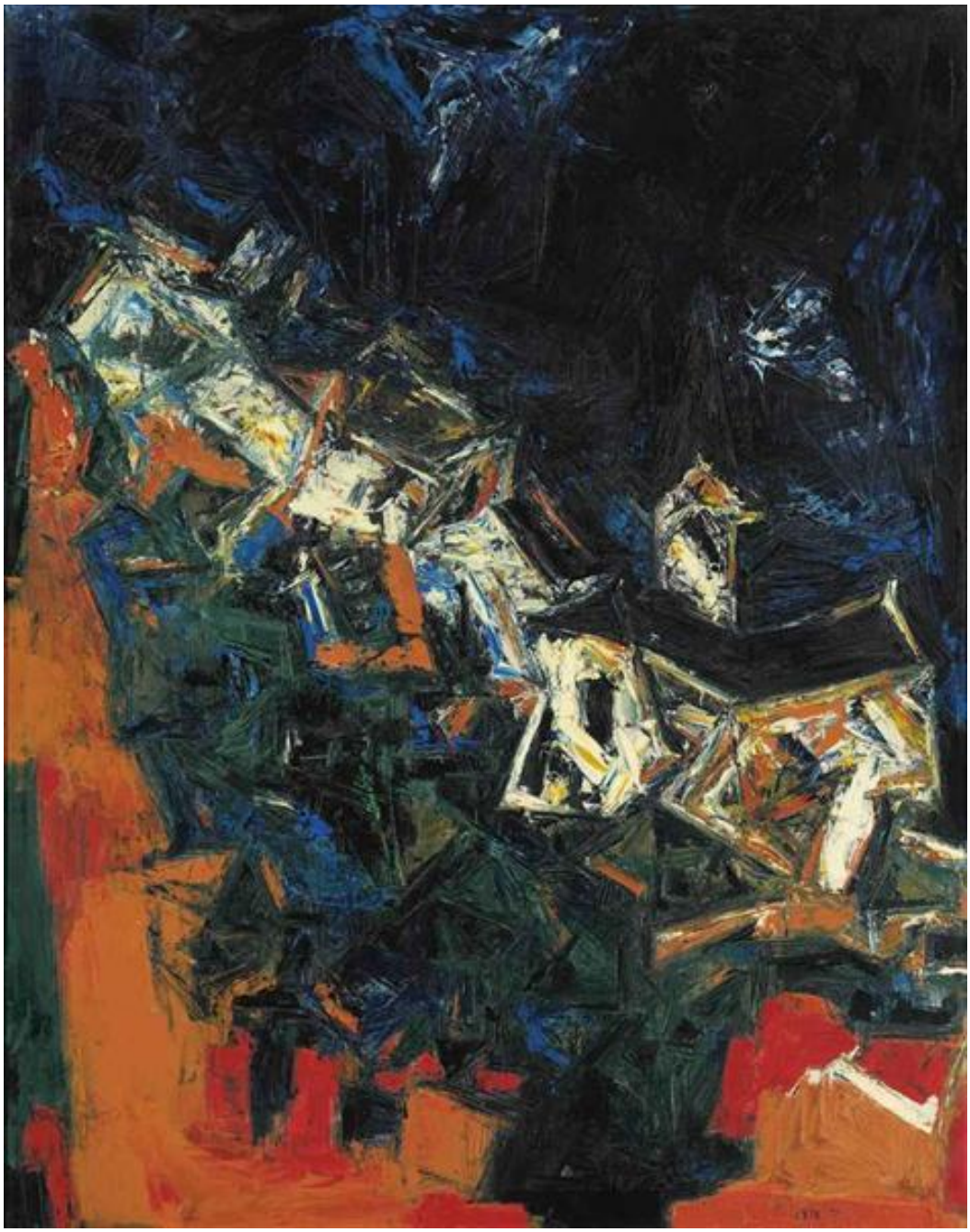
130. М. Гусейн. Бхарат Мата. 2009. П., о.

131. Ф. М. Гусейн. Чоловік. 1950. Дерево, метал, о.

132. Ф. М. Гусейн. Hai-Seen-Hai-Noon. 1978. Пап., ол., акв.

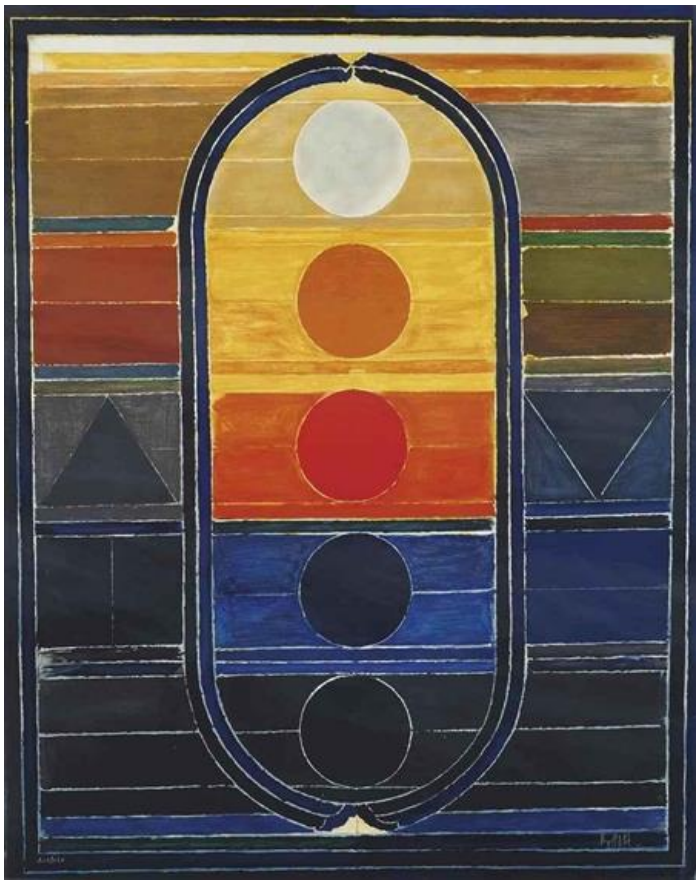


133. Ф. М. Гусейн. Без назви (Нандіні). 1970-ті. Пап., акв.

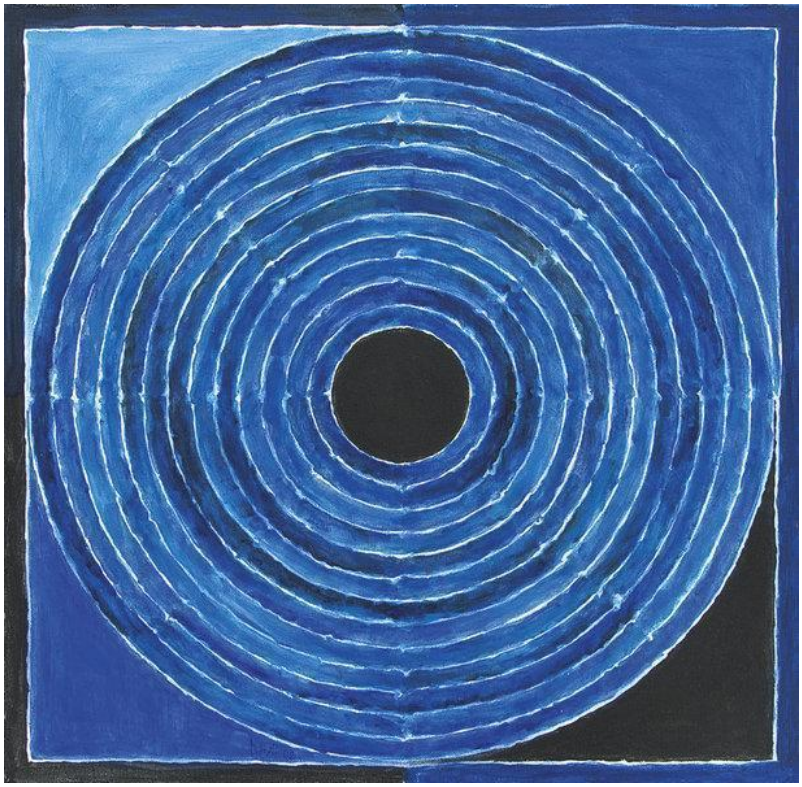


134. С. Х. Раза. Сільська дзвіниця. 1958. П., о.

135. С. Х. Раза. Сезон І. 1968. П., о.

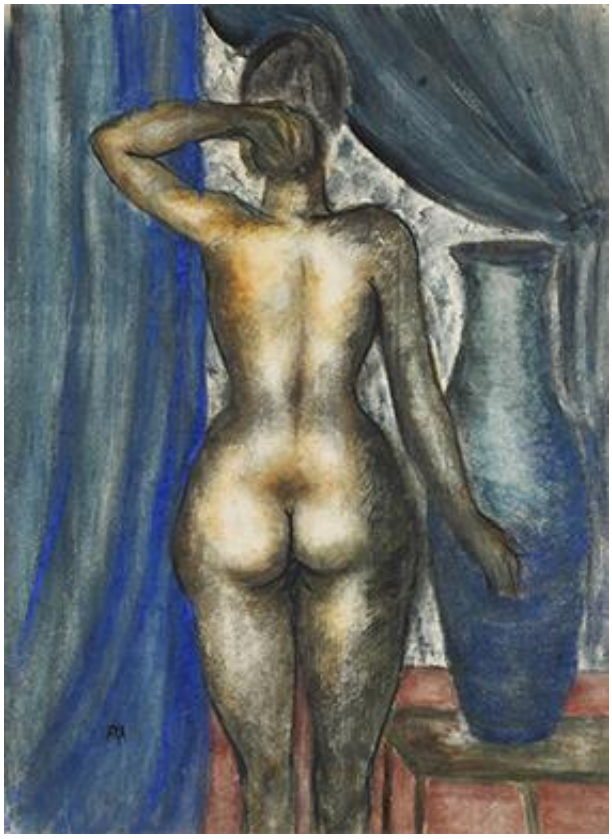


136. С. Х. Раза. Композиція. 1970-ті. П., о.



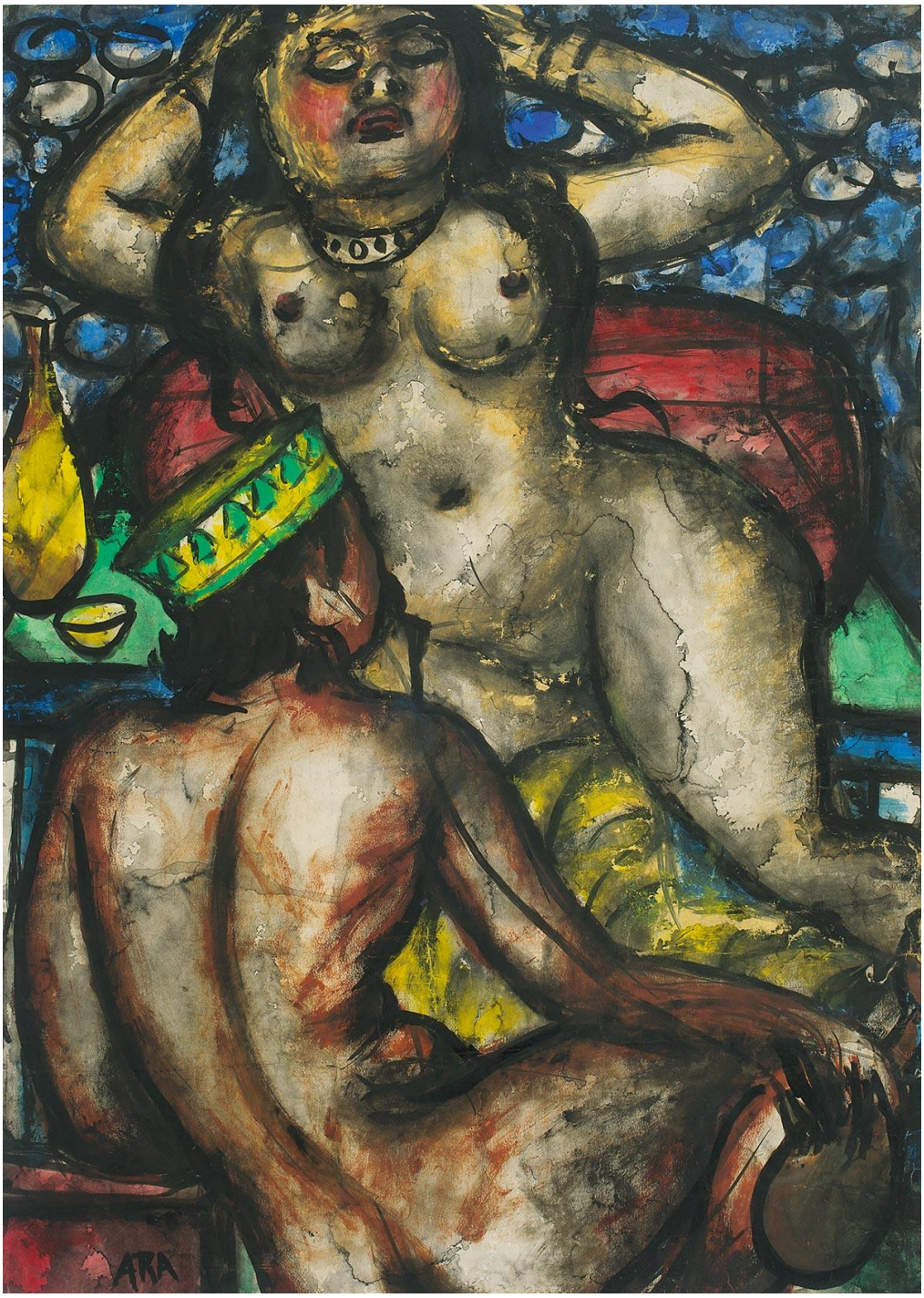
137. С. Х. Раза. Бінду. 1990-ті. П., о.

138. С. Х. Раза. Сауराштра. 1983. П., о.

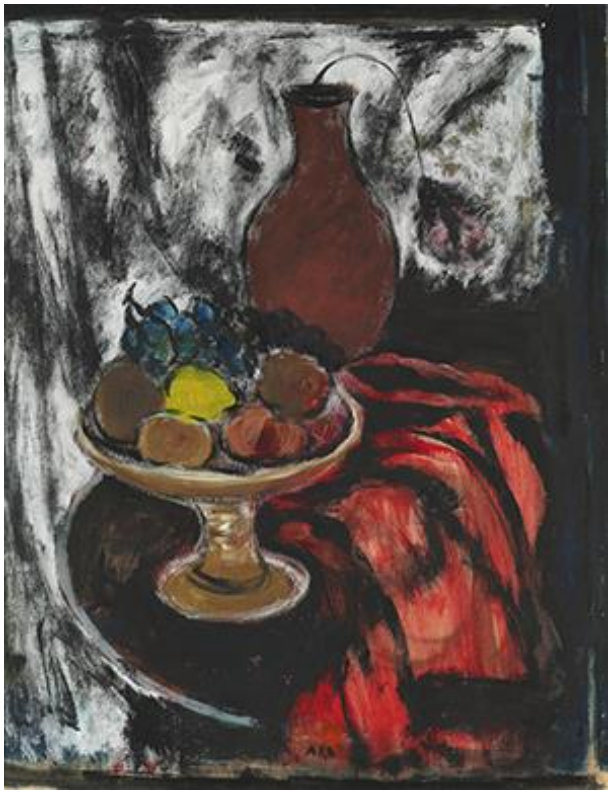


139. К. Х. Ара. Без назви. 1960-ті. Пап., акв., пастель.

140. К. Х. Ара. Троянди у лісі. 1960-ті. Пап., акв., пастель.

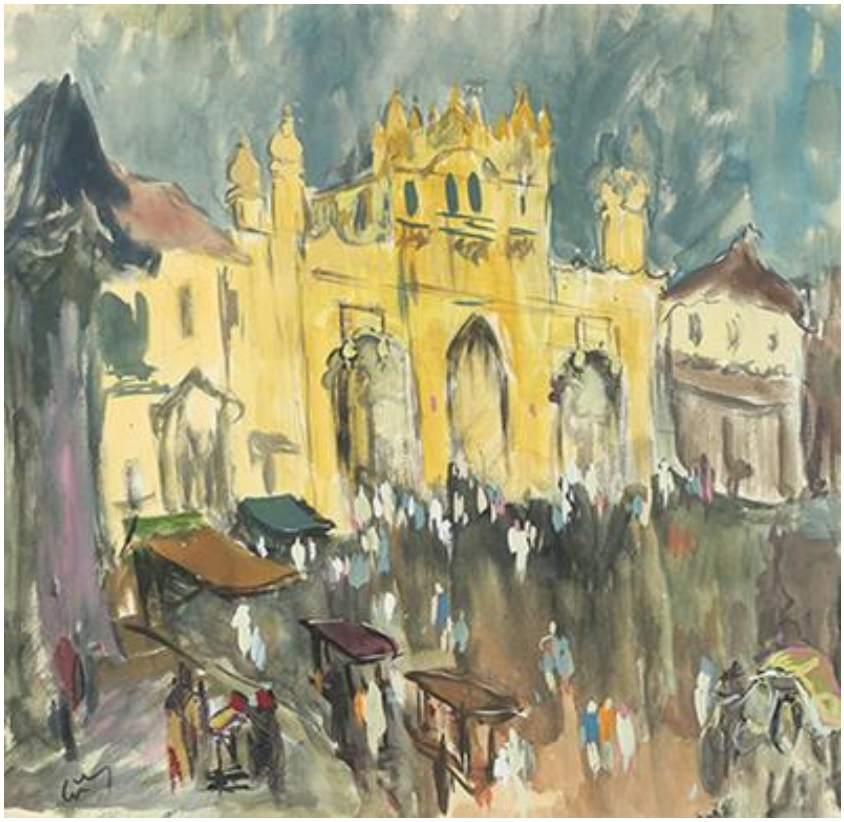


141. К. Х. Ара. Без назви. 1970-ті. Пап., акв., гуаш.

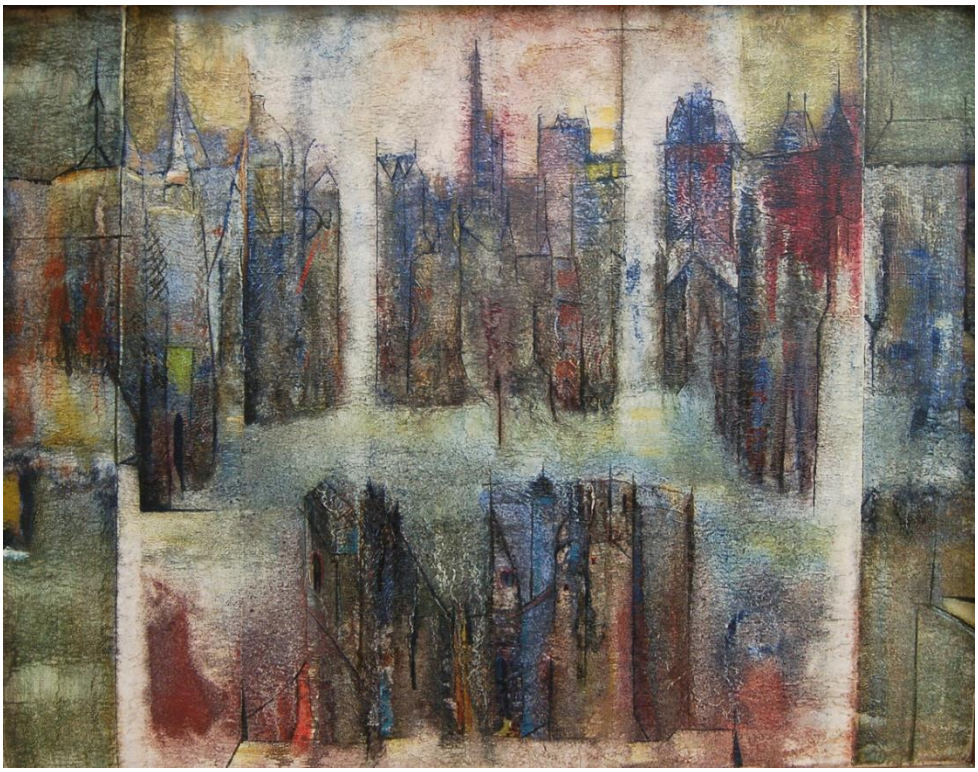


142. К. Х. Ара. Без назви. 1960-ті. Пап., гуаш.

143. А. Гаді. Без назви. 1948. Пап., акв.

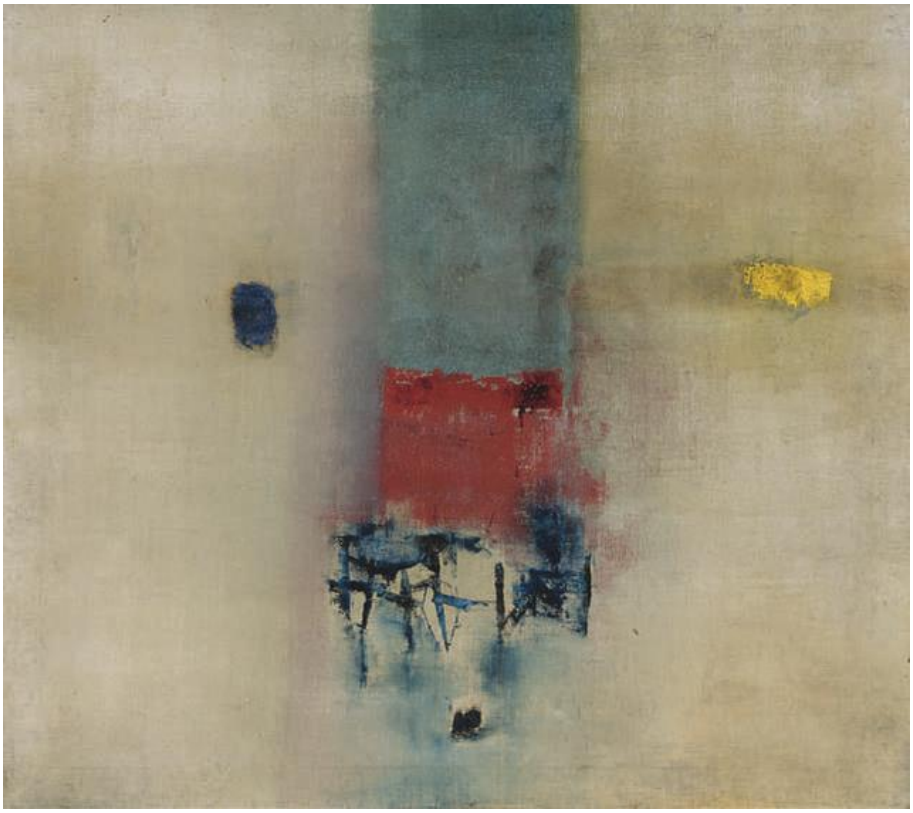


144. А. Гаді. Барода. 1950. Пап., акв.



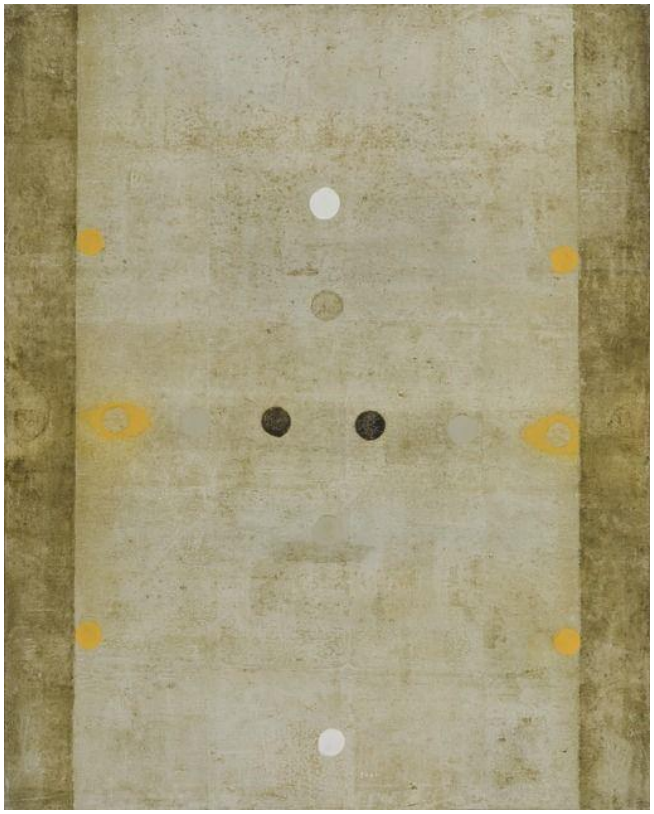
145. С. Бакрі. Пейзаж. 1960. П., о.

146. С. Бакрі. Без назви. 1966. П., о.

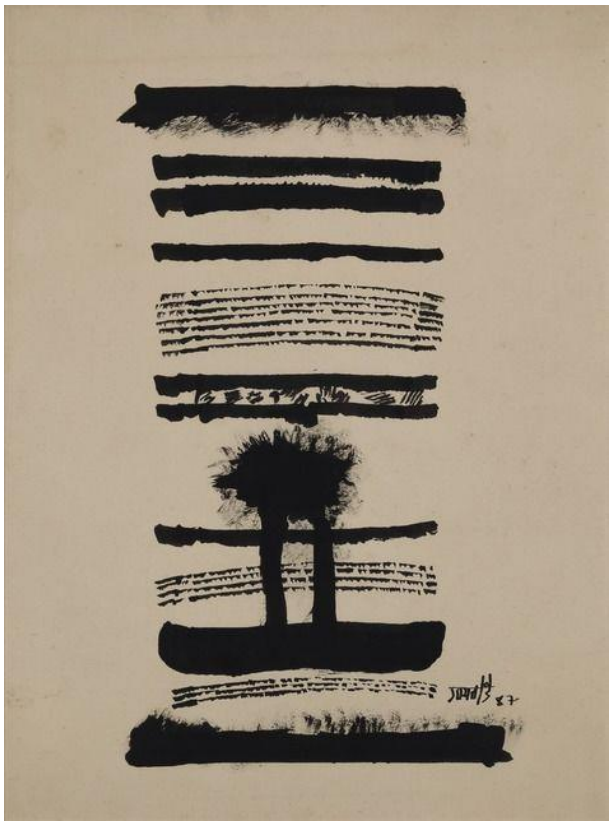


147. В. Гайтонде. Малюнок №6. 1962. П., о.

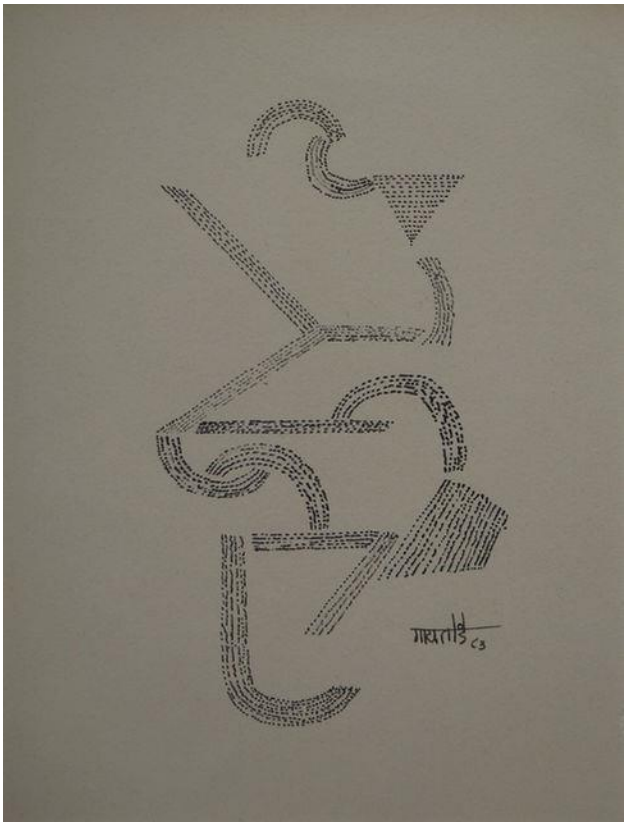
148. В. Гайтонде. Без назви. 1955. П., о.



149. В. Гайтонде. Без назви. 1971. П., о.



150. В. Гайтонде. Без назви. 1987. Пап., чорнила.



151. В. Гайтонде. Без назви. 1985. Пап., чорнила.

152. В. Гайтонде. Без назви. 1963. П., о.

153. В. Гайтонде. Без назви. 1979. П., о.

154. Т. Мехта. Дурга Махісасура Мардіні. 1993. П., акр.

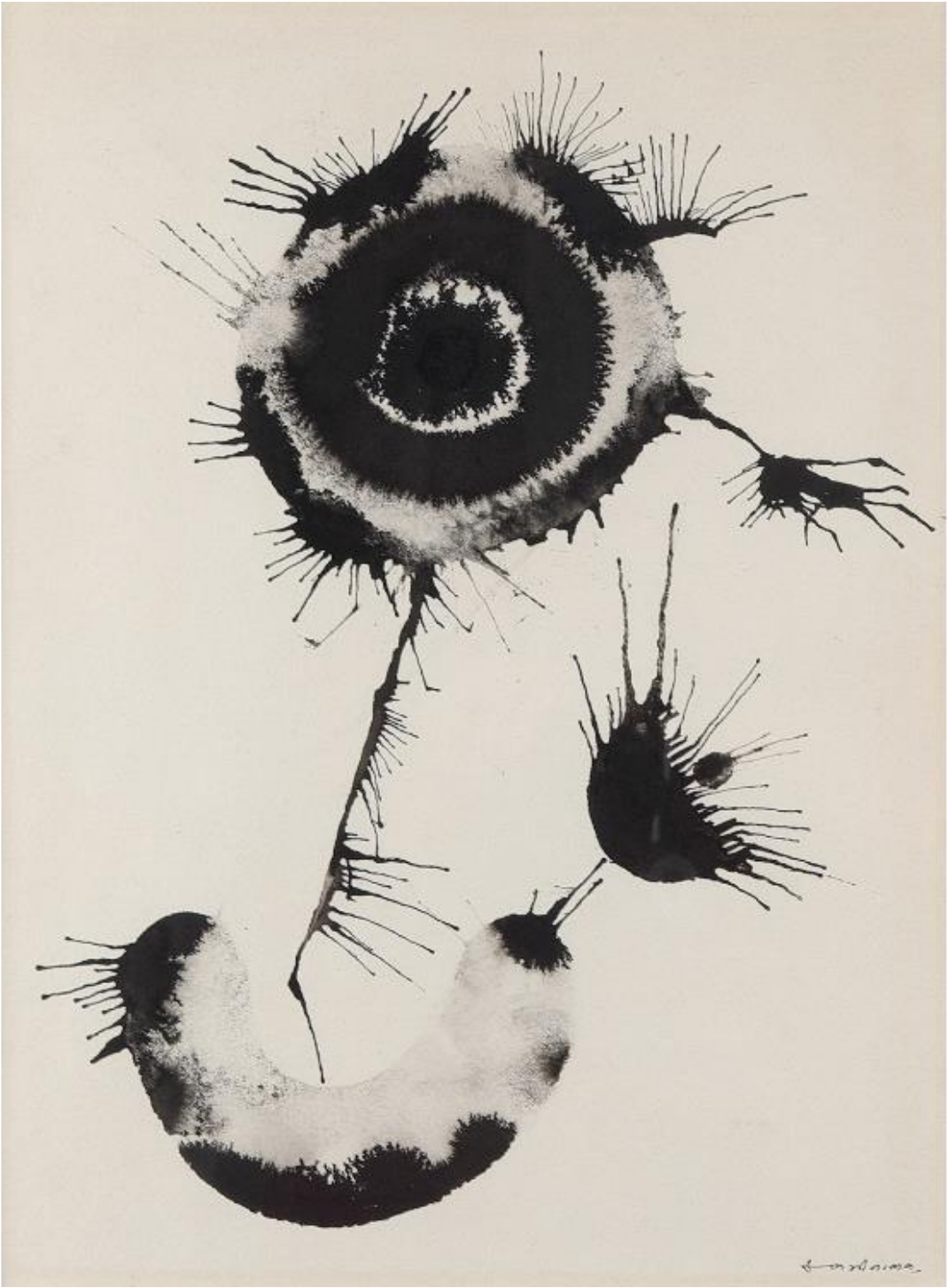
155. Т. Мехта. Калі. 1989. П., о.

156. Т. Мехта. Падаюча фігура. 1992. П., акр.

157. Т. Мехта. Махісасура. 1997. П., о.

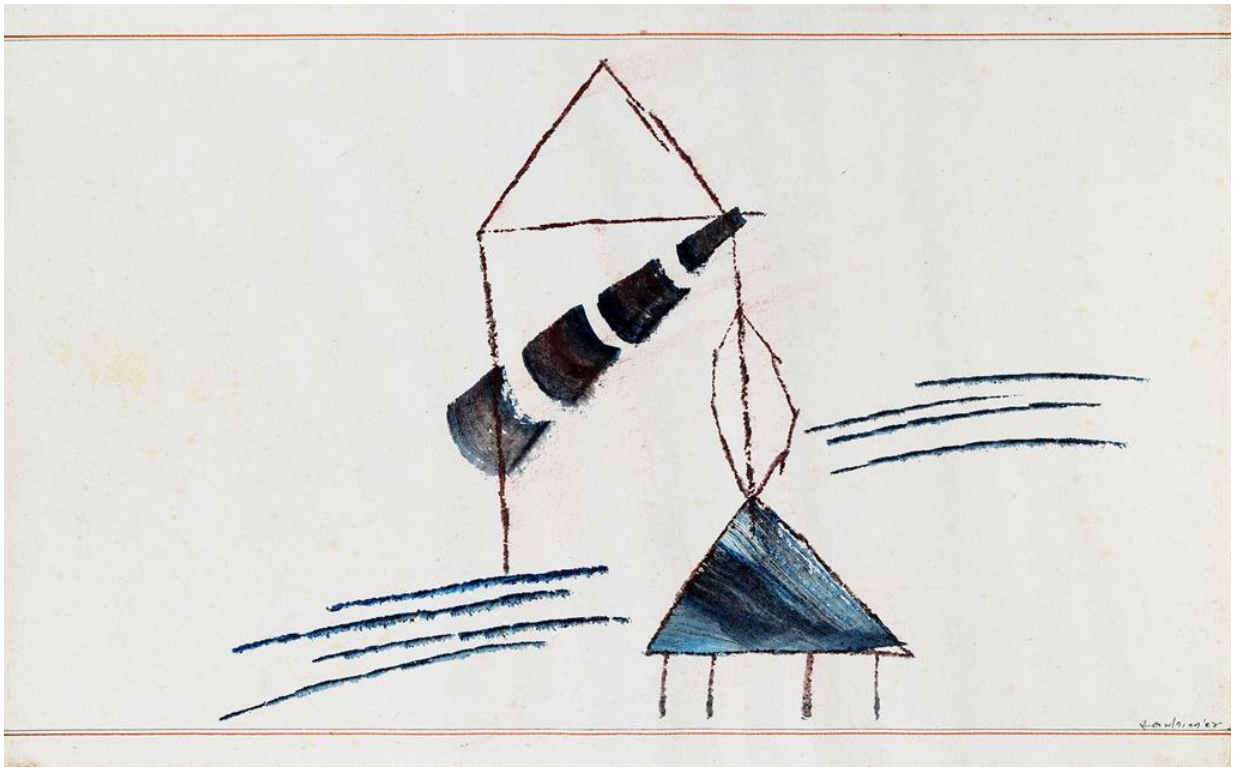
158. Т. Мехта. Без назви. 1967. П., о.

159. Т. Мехта. Закохана дівчина. 1957. П., о.



160. Д. Свамінатхан. Без назви. 1960-ті. Пап., чорнила.

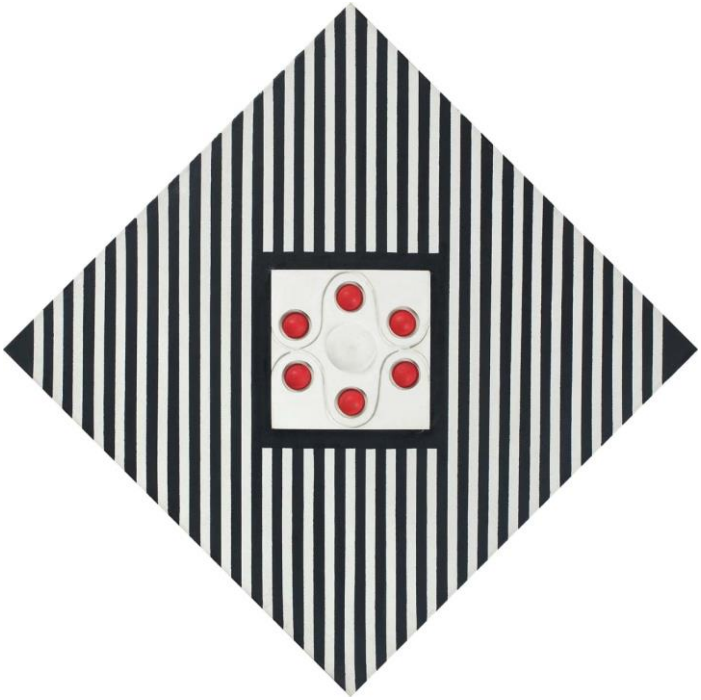
161. Д. Свамінатхан. Без назви (Племінна серія). 1980-ті. П., о.



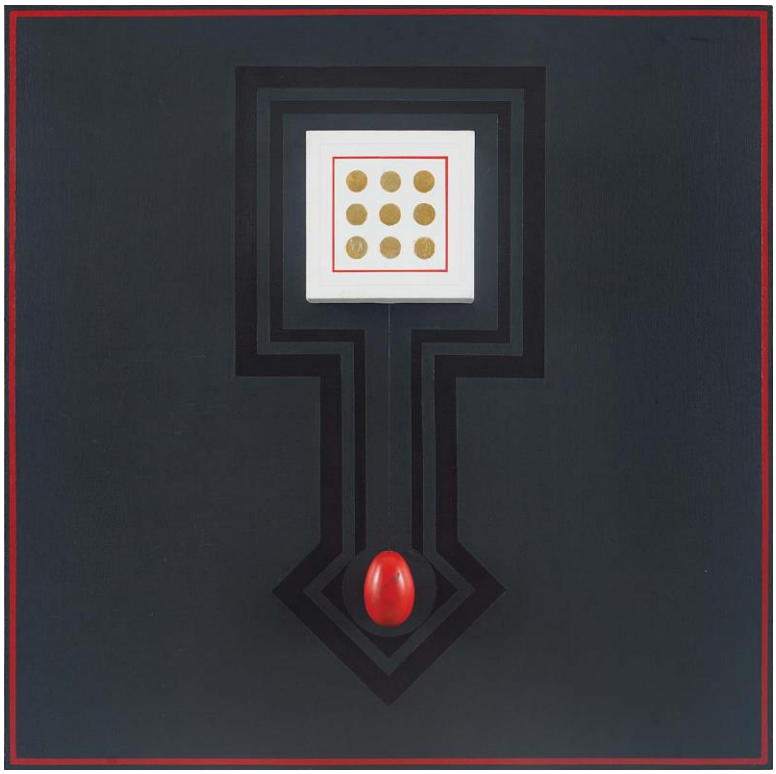
162. Д. Свамінатхан. Без назви. 1984. Папір, змішана техніка.

163. Д. Свамінатхан. Без назви, з серії «Птахи-Гори». 1985. П., о.

164. Е. Бовен. Без назви. 1966. П., акр., та гіпс.

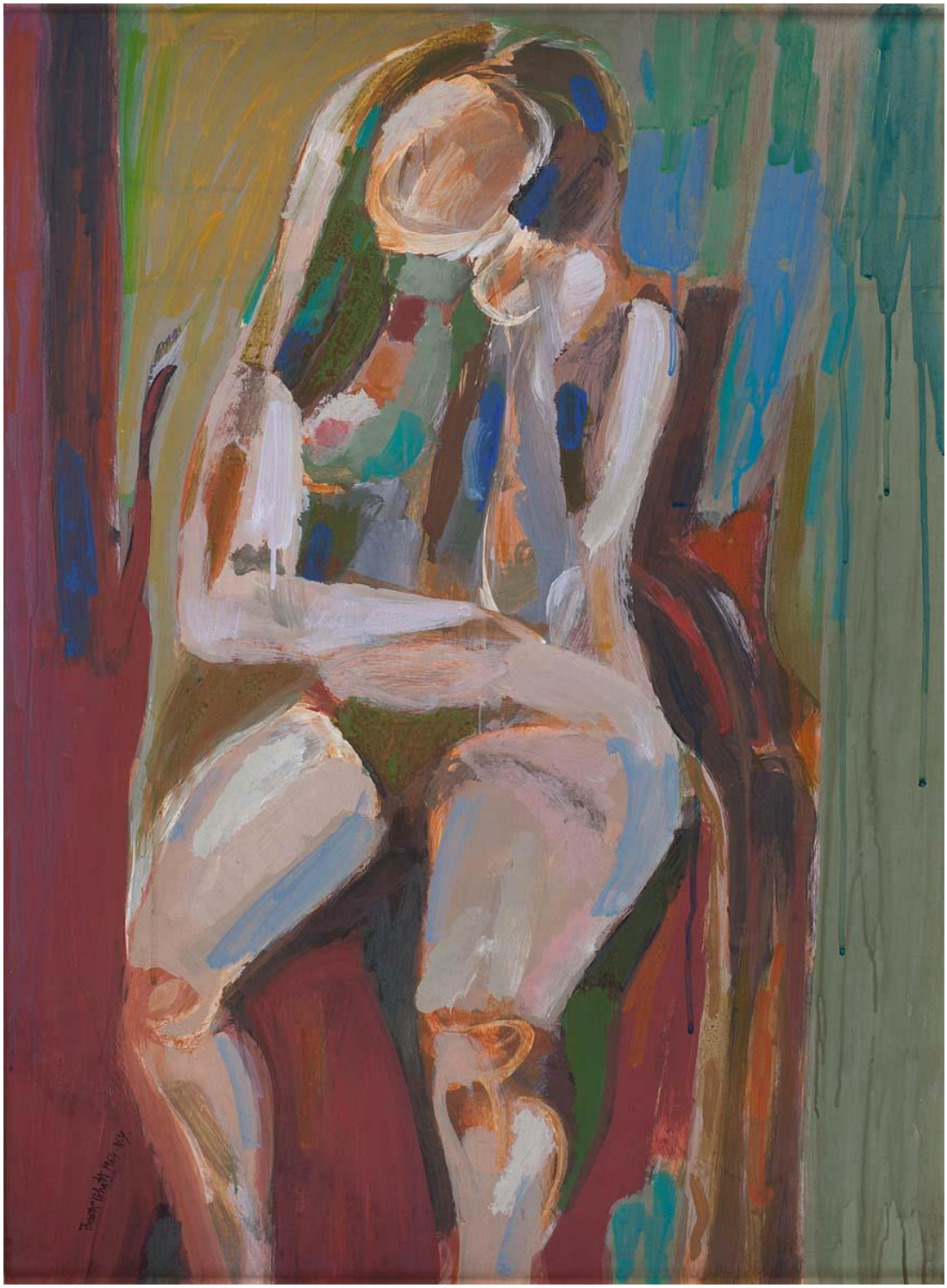


Іл. 165. Е. Бовен. Без назви. 1971. Фанера, полотно, акрил.



166. Е. Бовен. Храмова власна кімната. 1971. П., олія, енкаустика, фарбована дерев’яна рама.

167. Д. Бхат. Без назви. 1955. Пап., акв., гуаш, чорнила.



168. Д. Бхат. Вивчення фігури. 1964. Папір на мазонітній дошці, акр.

169 . Д. Бхат. Мерехтливий горизонт. 1964 —1968. Пап., ксилографія.

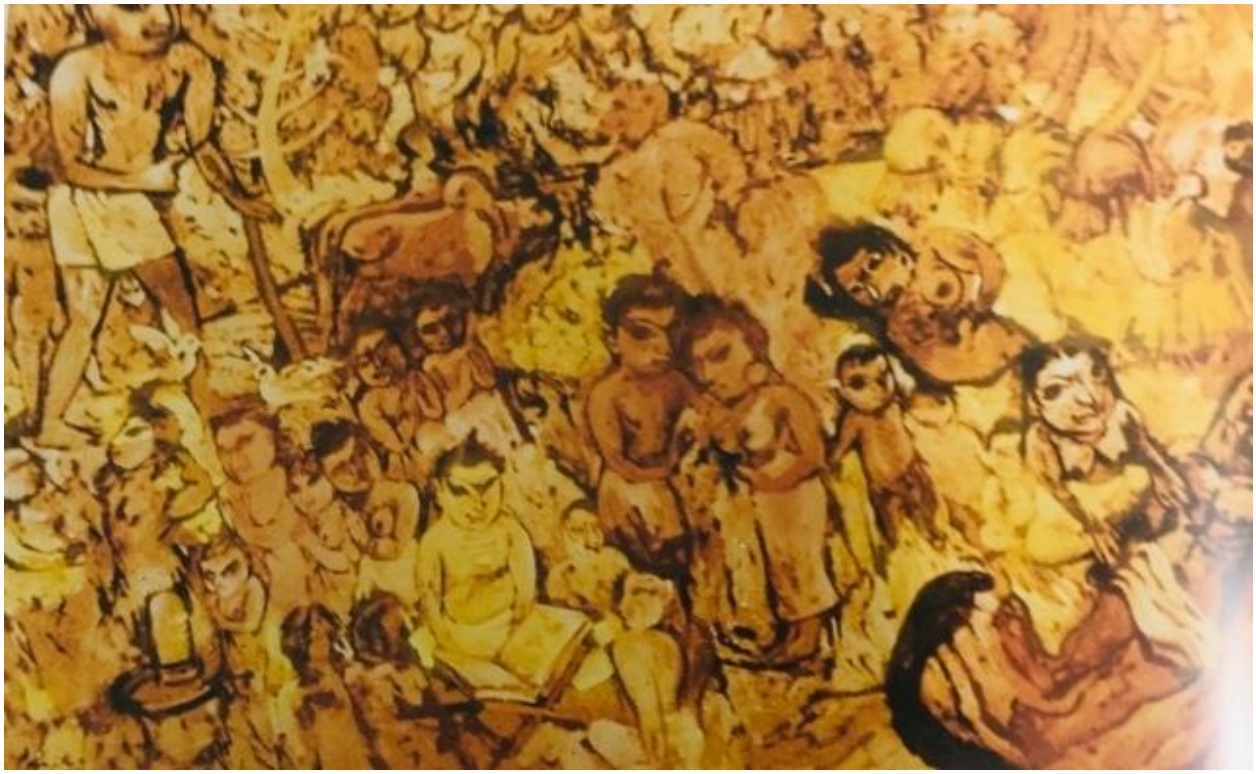
170. Д. Бхат. Обличчя в забутті. 1998. Принт, змішана техніка.

171. Д. Бхат. Фенікс. 2007. Хенд-мейд папір, принтер.

172. Х. Шах. Без назви. 1962. Емальований та спалений папір.

173. К. Панікер. Без назви. 1950. Пап., акв.

174. К. Панікер. Омивання в Трірупаран Кундрам. 1937. Пап., акв.



175. К. Панікер. Життя малабарського селянина. 1955. П., о.

176.К. Панікер. Продавець фруктів. 1960. П., о.

177. К. Панікер. Собака та ворона. 1964. П., о.

178. К. Панікер. Без назви, з серії «Метафізика слів та символів».1965. П., о.

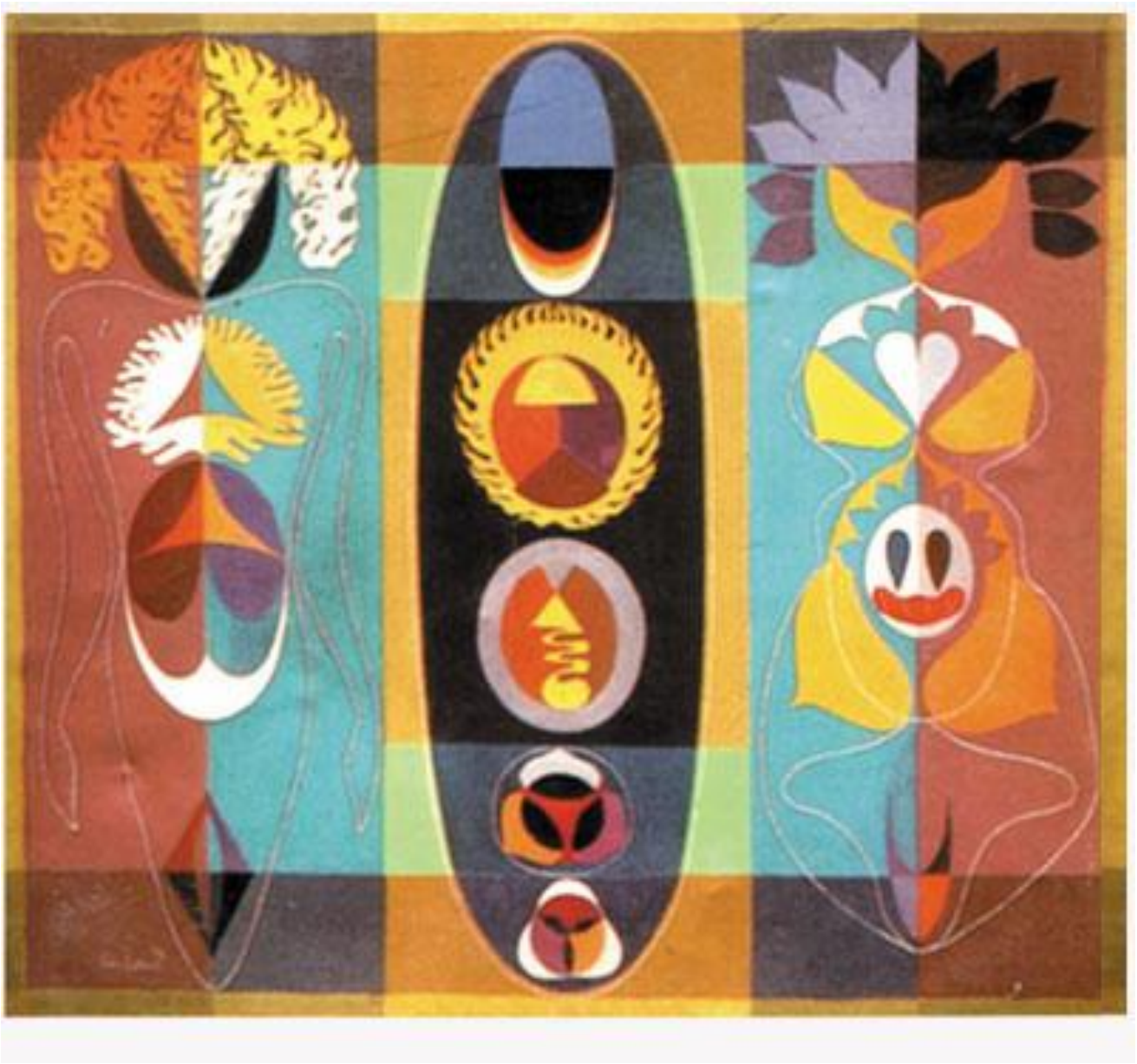
179. С. Г. Васудев. Шанувальники дерев. 1995. П., о.

180. С. Г. Васудев. Без назви, із серії «Ачала». 2014. П., о.

181. С. Г. Васудев. Дурга. 2015. Пап., колаж.

182. С. Г. Васудев. Дерево життя. 1977. Бронза.

183. К. В. Харідасан. Без назви. 1994. П., олія.

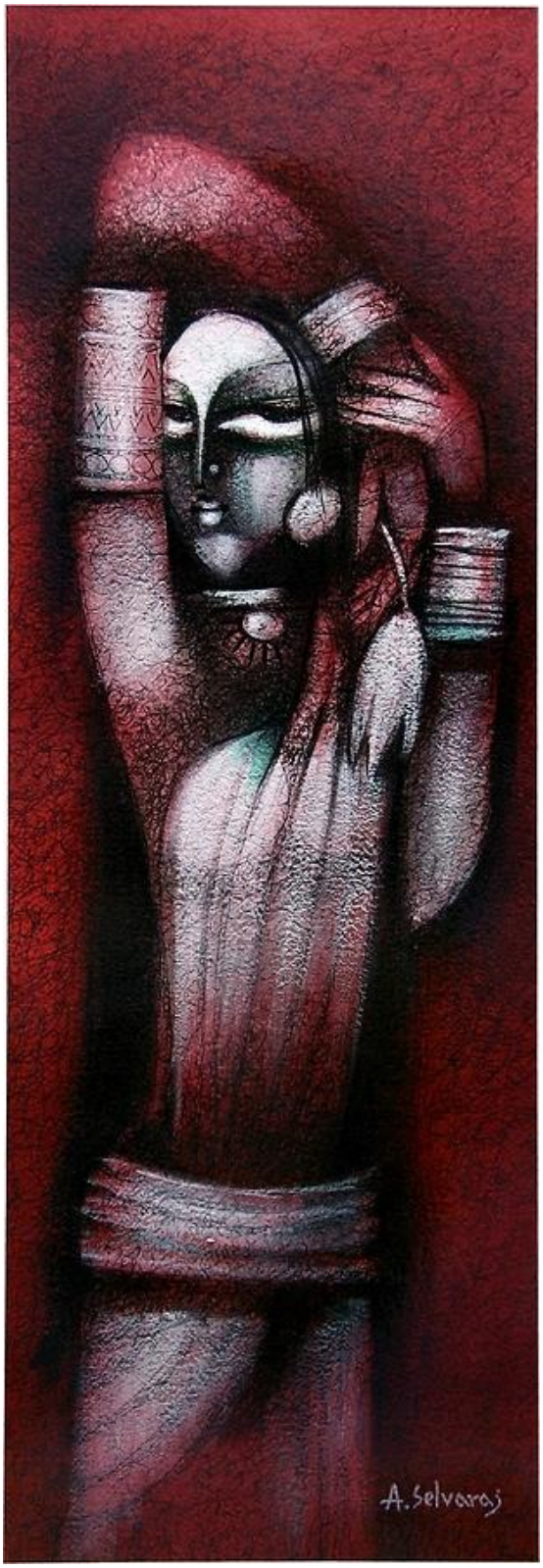


184. К. В. Харідасан. Нірвріті Янтра. 1975. П., олія.

185. К. В. Харідасан. Без назви. 2005. П., о.

186. К. В. Харідасан. Брахмасутра. 1985. П., олія.

187. А. Селварадж. Щасливі жінки. 2006. Пап., ручка, чорнила, акв, акр.

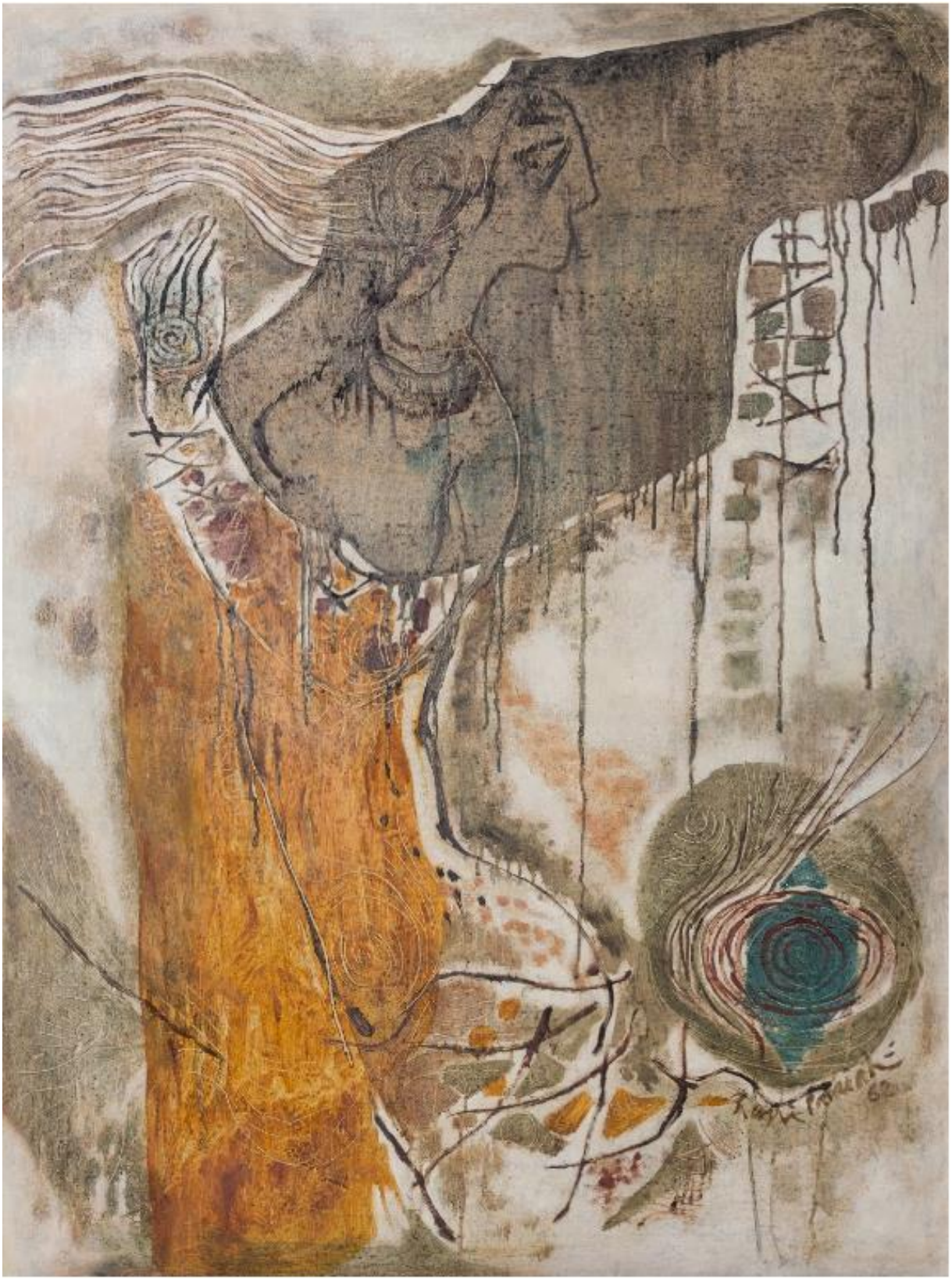


188. А. Селварадж. Чарівниця 11. 2006. Пап., ручка, чорнила, акв, акр.

189. А. Селварадж. Чарівниця 8. 2006. Пап., ручка, чорнила, акв, акр.

190. А. Селварадж. Крішна, 2008. П., акрил.

191. А. Селверадж. Королева. 2008. Пап., акр.



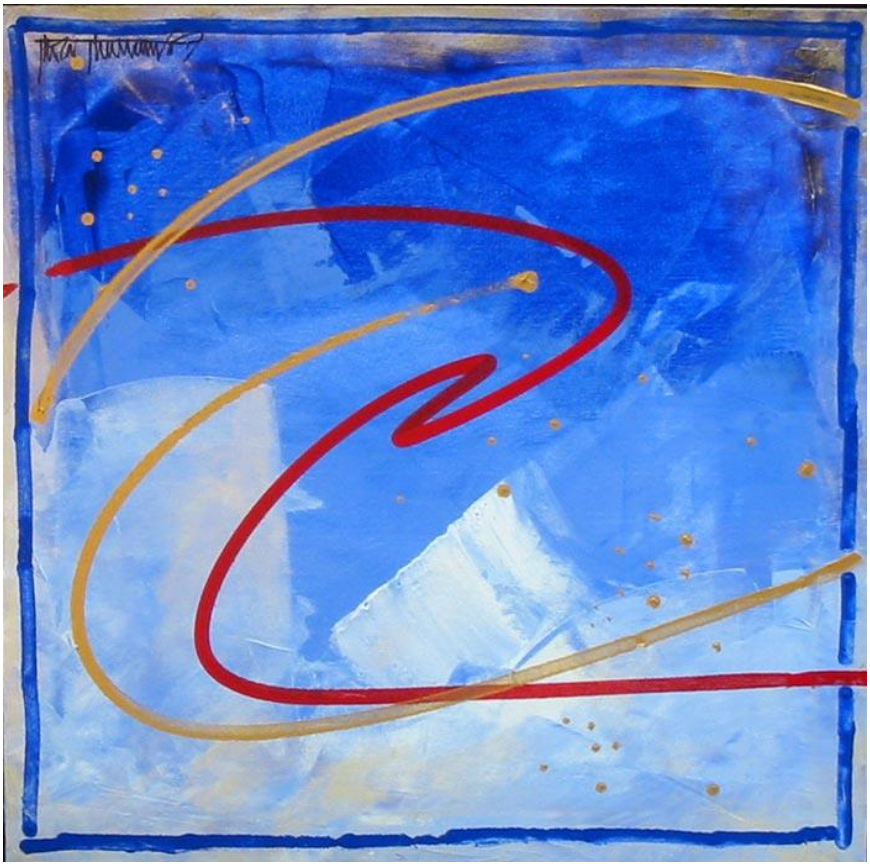
192. Р. Пувіях. Композиція. 1962. Дошка, о.

193. Г. Раман. Сільська дівчина з мадаламом. 2006. П., акр.

194. Г. Раман. Страсті Христові (поліптих). 1982. П., акр.

195. Г. Раман. Христос. 2007. П., акр.

196. Т. Тарані. Симфонія Землі. 2002. П., акр.



197. Т. Тарані. Симфонія гармонії та свободи. 2002. П., акр.

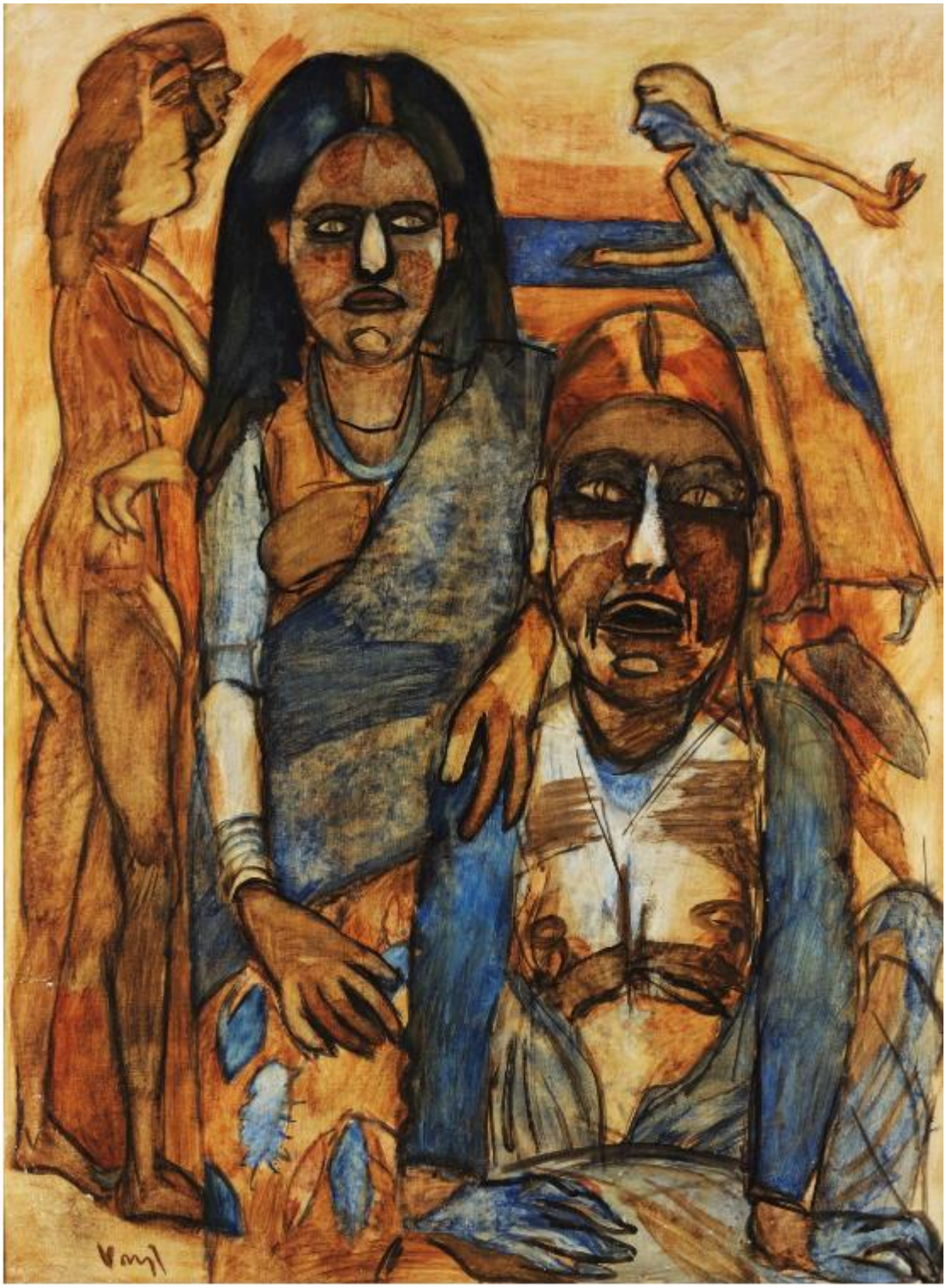
198. Тхота Тарані. Вівальді. 2004. П., акр.

199. К. Муралідхаран. Муніямма. 2005. П., акр.

200. К. Муралідхаран. Хануман. 2004. П., акр.

201. К. Муралідхаран. Без назви. 2000. Пап., змішана техніка.

202. К. Г. Субраман’ян. Казки Пурвапаллі. 1987. Акриловий лист, о.



203. К. Г. Субраман’ян. Без назви. 1991. Пап, акв.

204. К. Г. Субраман’ян. Дурга. 1998. П., акв.

205. П. Барве. Кругова єдність. 1994. П., ем.

206. К. Хоса. Без назви. 1998. П., о.

ДОДАТОК В

ПЕРЕЛІК ПУБЛІКАЦІЙ

Статті в наукових фахових виданнях України та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:

1. Горбачова В., Соколюк Л. «Карикатура Індії другої половини XIX ст.». *Art and Design.* 2022. №3 (19). С. 54-71.
DOI: 10.30857/2617-0272.2022.3.5.
URL: https://jrnl.knutd.edu.ua/index.php/artdes/article/view/1107

2. Горбачова В. «Pictorialism in the context of the Bengal Renaissance». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. №18 (2). С. 15-21.
DOI: 10.31500/1992-5514.18(2).2022.269769
URL: http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/269769

3. Горбачова В. Мистецьке поселення Чоламандал: взаємодія між традицією і сучасністю (Індія, мадраська школа). *Вісник ХДАДМ*. Х., 2023. № 2. С. 32-43.
DOI: 10.33625/hudprom2023.02.032
URL: https://visnik.org.ua/view-en/?y=2023&n=2#3

Статті в зарубіжному науковому виданні:

4. Horbachova V. Group 1890 — as a manifesto of modern Indian art. *European journal of arts.* 2021. №4. С. 137-142.
DOI: 10.29013/eja-21-4-137-142
URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-4_2021_TL.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертаці:

5. Горбачова В. Індійський ненаративний живопис через призму творчості Васудео Гайтонде. *Всеукр. наук. конф. проф- викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Збірник статей. 18 травня 2020 р., ХДАДМ. Харків, 2020. С. 8-9.
URL: https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf

5. Горбачова В. Амріта Шер-Гіл представниця індійського фемінізму в мистецтві. *Восьмі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наук. конференції. Київ, «Видавництво Людмила». 2021. С. 188-189.
URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf

6. Горбачова В. Інтуїтивний метод в мистецтві Індії XX ст. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф.* (26–27 листопада 2020 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків: ХДАК, 2020.*С.* 395 – 396.
URL: http://rio-khsac.in.ua/konfer.html

7. Горбачова В. Метод репрезентації жіночності у творах Ф.Н. Соузи International scientific and practical conference «*Cultural studies and art: European development direction»:* conference proceeding, July 16-17, 2021. Latvia: Publishing House "Baltija Publishing", 2021. P. 127-130.
URL: http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/150/4465/9403-1

8. Горбачова В. Індійський живопис в контексті європейської академічної школи. *Дев'яті Платонівські читання:* тези доповідей Міжн. наук. конференції. Київ: ФОП О.Лопатіна. 2021. С. 189-190.
URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf

9. Горбачова В. Орхендра Ганголі як редактор журналу "Rupam" та його роль в модернізації мистецтва Індії. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: зб. матеріалів доп. учасн. Міжнар. наук. конф. 17 листопада 2022. Київ: ІПСМ України. Київ, 2022. С. 51-53
URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2022-12/Methodology_Tesy_16-17_11_2022.pdf

10. Горбачова В. «Прабасі» та «Модерн Рев'ю» як трендсеттери індійських ілюстрованих журналів. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні

стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / Під. ред. доц. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2022. С. 447-448.
URL: https://www.scribd.com/document/626690806/prog-11-2022-5

11. Горбачова В. А. К. Тріндаді — портретист колоніальної Індії. *Десяті Платонівські читання.* Тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 159-160.
URL: https://naoma.edu.ua/news/programa-mizhnarodnoyi-naukovoyi-konferencziyi-desyati-platonivski-chytannya/

12. Горбачова В. Університет "Сантінікетан" індійська паралель школи "Баугауз". *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології*: матеріали І міжнародної науково-практичної конференції, (12 грудня 2022 р.), Запорізький національний університет. Запоріжжя: ЗНУ, 2022. Том 1. С. 40-43.
URL: https://zenodo.org/records/7489032

13. Горбачова В. Клуб «Бічітра» — осередок національної мистецької школи Індії. *Гаґенмейстерські читання*: тези доповідей ІІ Міжнародної науково-практичної конференції, м. Кам'янець-Подільський, 1-2 грудня 2022 р.: до 135-ліття від дня народження Володимира Гаґенмейстера / [упоряд. Луць С.В.]; Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський: ФОП Панькова А.С., 2023. С. 79-80.
URL: https://drive.google.com/file/d/1uB7_AkbkJosLfxc1ysh9XQ-D3tBJsWfH/view?fbclid=IwAR3ly_JVAorF50TzU1-HHQUyPl0Y1yUqU-BbI1rcUN3Yq2Z-GCcYdQ_1c40

14. Горбачова В. Е. Гавел та ідеал гезамткунсверк в мистецькій школі Індії на поч. XX ст. «*Міжнародна науково-практична конференція «60 років Харківської вищої школи дизайну».* Збірник наукових матеріалів. 7 грудня 2022 року, ХДАДМ. Харків, 2022. С. 13-15.

URL: https://ksada.org/pdf1/Konference_2022-12.pdf

15. Горбачова В. Історизм та поетизм у творчості Н. Шейх. *Перші Таранушенківські читання*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14-15 квітня 2023 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2023. С. 25-27.

URL: https://ksada.org/pdf1/Taranush-chitanna-2023.pdf

16. Горбачова В. Ідентичність, духовність і гендер у творчості А. Менон. Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 2 / За ред. Н. Рябухи та ін. — Харків : ХДАК, 2023. С. 289-290.

URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/KIS-2023/KIS-2023_program.pdf