

ОТЗЫВ

официального оппонента Деменовой Виктории Владимировны

на диссертацию Анисимовой Дарьи Дмитриевны

«ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА ИНДИИ В 1850 – 1940-Е ГОДЫ:

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ КОНЦЕПЦИИ

НАЦИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА»,

представленной на соискание

научной специальности 5.10.3 — Виды искусства: изобразительное и декоративно-

прикладное искусство и архитектура (искусствоведение)

Выбранное проблемное поле диссертации Д.Д. Анисимовой представляется чрезвычайно актуальным, даже в определенной степени злободневным, поскольку касается вопросов современного витка истории, на котором многие страны, в том числе самые крупные государства Евразии - Россия, Китай и Индия вновь активно обращаются к задачам формулирования специфики национальной идентичности. Что связано с серьезным изменением картины мира, произошедшей в первой четверти XXI века. Похожий процесс происходил около 100 лет назад, когда от ответов на вопросы национального культурного самоопределения зависел суверенитет разных стран или вектор развития, который определил судьбу страны, такой как Россия более чем на 70 лет. В такие периоды истории без осознания основ своей культуры, понимания того, что является ее ценностным ядром невозможно движение вперед, есть угроза распада целостности государства.

Для культуры Индии (впрочем, как и для Китая или России) сегодня этот вызов проявляется как необходимость переформулирования своей культурной роли в многополярном и технологически пересыщенном мире. На рубеже XIX-XX века, основные процессы, влиявшие на ход историко-культурных событий Индии, были связаны с устремлением обрести национальную независимость.

Еще одним аспектом актуальности представленной работы можно назвать назревшую необходимость систематизации и дополнения исследовательского русскоязычного материала об искусстве Индии 1850 – 1940-ых годов, поскольку первые и одновременно фундаментальные искусствоведческие труды по данной проблематике были опубликованы И.И.Шептуновой и С.И.Потабенко более чем 40 лет назад. Для индийских исследователей обращение к этому пласту своей культуры также чрезвычайно актуально, кроме упомянутых в диссертации публикаций и монографии «20th Century Indian Art: Modern, Post-Independence, Contemporary» 2022 года, также отметим большую ретроспективную выставку в Национальной галерее современного искусства (NGMA)

«Жизнь и творчество 10 мастеров искусства», включавшая работы трех Тагоров, Амриты Шергил, Н.Рериха, С.Мукерджи 2023 года.

Диссертация представлена в двух томах, первый из которых содержит введение, четыре главы, посвященные проблемам формирования и развития индийского искусства в 1850 – 1940-е, заключение, список используемой литературы на русском и иностранных языках и глоссарий. Конец каждой главы первого тома включает в себя выводы по изложенной части материала. Второй том состоит из списка и альбома иллюстраций. Основной текст с примечаниями составляет 186 страниц, список литературы и глоссарий – 32 страницы, объем списка и альбома иллюстраций – 226 страниц, общий объем диссертации – 444 страниц.

В силу достаточной исследованности, но определенной фрагментарности материала, диссертантом совершенно справедливо выбран путь его актуального осмысления по средством не только систематизации, но и концептуализации/выявления ракурсности материала, поэтому заявленная цель диссертации – проследить этапы формирования концепции национального искусства в период нахождения Индии в колониальной зависимости от Британской империи представляется точной и обоснованной. Диссертация написана очень ясным языком, ее главы выстроены в соответствии с хронологическими периодами, соответствующими определенным фазам в социально-политической жизни Индии 1850 – 1940-ых годов. Каждая глава включает в себя материал исторического характера, характеризующие фазы национально-освободительного движения в Индии.

Первая глава «Индийское национальное искусство 1850 – 1880-х годов: проблема генезиса» поэтапно уделяет внимание влиянию деятельности британской Ост-Индской компании на искусство и культуру Индии, привнесению, а затем насаждению принципов западной живописи совпавшей с кризисом индийской миниатюры Могольского двора, которая описывается исследователями как «традиционное искусство». Диссертант рассматривает противоречивый процесс с одной стороны создания сети школ, колледжей, направленных на возрождение угасающих ремесел и формирования у народных художников навыков точного и аккуратного рисунка, а с другой стороны проведения англичанами реформы художественного образования в Индии, повлекшее за собой появление британских школ живописи. Точным наблюдением этой главы также можно назвать и формирующийся европейский художественный рынок произведений ремесленников из Индии и других стран Азии, берущий свое начало от движения «Искусства и ремесла» Уильяма Морриса. В последней части главы устоявшемуся термину «Бенгальское Возрождение», появившемуся благодаря Раммохану Раю (1772 – 1833), противопоставляется современный термин «Индийское Возрождение»,

предполагающий отнесение к этому периоду всех живописцев 1800 – 1920-х (или даже 1940-х) годов вне зависимости от их школы или стилистических особенностей, но на основе их общих идейных поисков нового национального языка индийского искусства.

Вторая глава «Индийское искусство в 1880 – 1900-е годы: синтез традиционной культуры и европейских влияний» уделяет внимание формированию национальной идентичности в Индии в эти годы и одновременно времени «брожения», выбора пути для обретения свободы. Параллельно с описанием политических процессов диссертант систематизирует процессы, происходившие в художественной жизни: освоение художниками новых материалов (масло и акварель), использование приемов академической живописи, стремление к подражанию известным европейским мастерам, поиск новых национальных сюжетов по средствам изображения людей в национальных костюмах, индийских пейзажей и иллюстрирования эпоса. В главе диссертант показывает, что именно в эти годы формируется новый тип художника, как независимой творческой личности, хотя и работавших в основном в «вестернизированном» направлении», что значительно повлияет на дальнейшее развитие художественного процесса. Отдельное внимание в главе уделено трансформации народного искусства Индии, произошедшее в эти годы, которое в основном описывались предыдущими исследователями с фактологической точки зрения. Как фиксируется в диссертации, тиражирование и «выход в город» рисунков калигхат и манората во многом совпал с общим ощущением или потребностью в исконном искусстве, что в свою очередь повлияло и на сюжетику этих видов народной графики или живописи на ткани, которые кроме религиозной тематики стали включать в себя и социально-бытовую сатиру.

Третья глава «Развитие национального искусства в 1900 – 1920-е годы: возникновение живописи в «индийском стиле»» анализирует острую фазу социально-политических событий национально-освободительного движения и параллельный процесс сложения концепции национального искусства в размышлениях и теоретических трудах Э. Б. Хейвела, А. К. Кумарасвами, Сестры Ниведиты и Оакура Какудзо и живописи Обониндронатха Тагора, который традиционно рассматривался исследователями как один из первых художников «индийского стиля» (не смотря на всю условность данной терминологии). При описании данного материала, диссертант убедительно показывает важность постепенного разделения учеников Тагора на два лагеря – стилизаторского толка и тех, кто в дальнейшем собственное модернистское искусство Индии.

Четвертая глава «Основные течения и объединения в индийском искусстве в 1920 – 1940-е» описывает параллельность процессов "Гандистской" фазы индийского национально-освободительного движения, переосмысление национальной идентичности

и поисками собственного художественного языка в творчестве Джамини Роея, Амриты Шер-Гил и Гаганендранатха Тагора. В главе подчеркивается, что при всей различности их стилевых поисков и экспериментов, каждый из индийских модернистов одновременно искал свои внутренние, чисто индийские визуальные коды и мотивы, но одновременно и был открыт мировому художественному наследию. Глава также содержит материал, к которому не часто обращаются исследователи зарождения искусства модернизма в Индии, но важного с точки зрения понимания целостности художественной жизни Индии тех лет - академического направления в творчестве Хемендраната Маджумдара и Атула Боса. Важным кажется наблюдение Дарьи Дмитриевны о том, что индийские живописцы середины XX века старались выразить в творчестве новые ценности и современные проблемы, прекратить использовать искусство как политический инструмент, придав работам интернациональный характер за счет чисто художественных и стилистических средств. Одновременно с этим, в диссертации показано, что вплоть до обретения независимости Индией в 1947 году, социально-политическая тематика будет постоянным лейтмотивом художников этого времени. Что можно обнаружить во втором томе диссертации (тема голода, тема деревни и т.д.), общий объем иллюстраций которой составляет 214 изображений.

В Заключение диссертации выделены и сформулированы основные выводы, подчеркивающие проделанную работу.

Не смотря на большой объем работы, систематизацию и попытку концептуализации материала хотелось бы высказать ряд замечаний.

1. Первое касается заявленного концептуального ракурса исследования – выявления специфики формирования концепции национального искусства 1850-1940-х. Как отмечалось выше, данный ракурс представляется весьма актуальным и удачным для осмысления материала. Однако возникает закономерный вопрос: может ли быть решена эта задача методами хронологического, формально-стилистического и типологического анализа? Поскольку формулирование либо выявление именно «концепции национального искусства» требует в целом междисциплинарного подхода, терминологической и философско-теоретической проработанности, а также использования образно-символического метода анализа, возможно семиотического или морфологического. Само понятие «национальное искусство», в силу своей неоднозначности, неустоявшихся смыслов и большого количества подходов также требовало бы большей терминологической проработанности. Поскольку в формулировку «национальное искусство» практически каждый

исследователь, касающийся искусства самых разных стран начала XX века вкладывает весьма различные смыслы, от феномена, который определяется наличием или отсутствием заказчика, выходящего за пределы царского круга (купечество, дворянство и т.д.) до феномена, который может быть рассмотрен только сквозь призму сформулированных и укрепленных в других видах искусства (литературе, музыке) единых духовных и в целом культурных констант. Возможно, если бы в работе речь шла не о «концепции», а об общем «контексте» национально-освободительного характера, либо об «оптике», которую применяет исследователь, формулировки результатов, подтверждающих новизну могли быть более корректными.

2. Второе замечание связано с довольно внушительным историко-политическим контекстом, включенным в каждую главу. Для систематизации и логической ясности материала, которая является действительной заслугой данной работы, это необходимое условие. Однако, в тексте и заключении глав не хватает выстроенных прописанных логически-взаимосвязанных цепочек, показывающих взаимосвязь и корреляцию между политическими событиями и художественными процессами. И если в первых двух главах действительно понятно из контекста как именно политика Великобритании воздействовала на художественное образование и в целом художественные процессы, то в последних, особенно в Главе 4, взаимосвязь между политическими манифестами и акциями Ганди и зарождающимся искусством модернизма в Индии прописана не так ясно. Кроме того, вероятно требовал бы большей прописанности сам этот период, который в сознании индийского народа и исследователей историков из Индии, отразился не только как период Ганди, но как период, в котором были десятки героев и имен, особенно в Калькутте.
3. По ряду положений, в том числе описанного выше исторического контекста в работе хотелось бы видеть чуть большее разнообразие источников, включающих не только отечественных исследователей и индийцев, живущих за пределами страны, но и актуальных работ индийских коллег, в том числе из Шантинекетана. Например, проф.Свати Гангули, посвятившей монографию зарождению этого уникального учебного заведения, ставшего университетом или статьи и монографии проф.Санжой Кумар Малика, возглавляющего ныне кафедру истории искусств в Шантинекитане и ряда других. Думается, что современный профессиональный индийский взгляд на проблему зарождения национального искусства был бы весьма полезен в данной работе.

Высказанные замечания не снижают общего очень достойного впечатления от диссертации Д.Д. Анисимовой. Работа демонстрирует необходимую степень научной новизны, самостоятельности аргументации, выводов и законченности текста. Диссертация хорошо и ясно написана, освоен и систематизирован большой исторический и художественный материал, позволяющий посмотреть на явление «Индийского Возрождения» в искусстве как на целостное явление.

Представленные на рассмотрение текст диссертации и автореферат Дарьи Дмитриевны Анисимовой «Живопись и графика Индии в 1850 – 1940-е годы: специфика формирования и развития концепции национального искусства» по содержанию, форме, актуальности, полноте представленных и решенных задач, совокупности полученных научных результатов, соответствуют требованиям пп.9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 года № 842 «О порядке присуждения ученых степеней» (с изменениями Постановления Правительства РФ от 21 апреля 2016 г. № 335 «О внесении изменений в Положение о присуждении учёных степеней»), предъявляемых к диссертациям на соискание степени кандидата наук, и ее автор Анисимова Дарья Дмитриевна, **заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения, по научной специальности 5.10.3 — Виды искусства: изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение).**

Официальный оппонент:

Деменова Виктория Владимировна,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории искусств и музееведения

ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого
Президента России Б.Н. Ельцина»

г. Екатеринбург, ул. Ленина, 51

телефон (343) 389-94-19

v.v.demenova@urfu.ru, vikina@mail.ru

ПОДПИСЬ
ЗАВЕРЯЮ:

УЧЕНЫЙ СЕКРЕТАРЬ УРФУ
МОРОЗОВА В.А.



22.04.2026г.