

ОТЗЫВ

официального оппонента Деменовой Виктории Владимировны

на диссертацию Кузиной Елизаветы Олеговны

«Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода»,

представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.3 — Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение)

Актуальность представленного материала в диссертации Е.О. Кузиной лежит в нескольких смысловых плоскостях.

Первым хотелось бы отметить, что представленное исследование касается периода истории индийского искусства, неразрывно связанного с современностью.

За свою современную историю Индия всего два раза переживала острый внутренний интерес к современному искусству, в том числе со стороны правительства – после обретения независимости в 1947 году (период, о котором идет речь в диссертации) и сейчас, за последние 3–4 года, когда вновь, на новом витке истории Индия пытается окончательно избавиться от постколониального синдрома вплоть до переименования страны и выйти на новый современный уровень осознания своей национальной идентичности. В стране, имеющей историю непрерывного развития культуры и искусства на протяжении 4,5 тыс. лет, эти социокультурные процессы неразрывно связаны не только и изучением истории индийского искусства, но пристальным вниманием со стороны государства к современным, актуальным художникам и художественным процессам. Думается именно поэтому осенью 2023 году премьер-министр Нарендра Моди провел длительные беседы с кураторами художественно-исследовательских выставок, приуроченных к саммиту «J20», посетил открывшуюся в декабре 2023 г. в Дели (а не только в Мумбаи) INDIA BIENNALE. А в феврале 2023 года под эгидой Министерства культуры Индии прошла большая ретроспективная выставка в Национальной галерее современного искусства (NGMA) «Жизнь и творчество 10 мастеров искусства», включавшая работы трех Тагоров, Амриты Шергил, Н. Рериха, С. Мукерджи и др.

Вторым аспектом актуальности, непосредственно связанным с высказанным тезисом, является факт острого международного современного исследовательского интереса к процессу зарождения искусства модернизма (при всей условности термина, о чем будет сказано ниже) на территориях различных азиатских и южно-американских стран.

Искусствоведческие исследования последних десятилетий, касающиеся этого процесса в Южной Корее, Японии, Мексики и других стран демонстрируют целый веер исторических событий и исторического контекста, на который накладывался модернизм в различных странах после Второй мировой войны за пределами Европы и США. Индия в этом процессе стоит особняком, что убедительно показано в представленной диссертации Е.О. Кузиной. Опираясь на собственную мощную теоретическую эстетическую традицию, эта страна практически незаметно прошла стадию увлечения различными «измами» начала 20 века, породив ряд самостоятельных интересных художественных явлений, таких как «неотантризм» или актуализация племенного искусства.

Наконец, третий аспект актуальности данного исследования состоит в том, что диссертация Елизаветы Олеговны продолжает традицию отечественных искусствоведов (прежде всего труды И.И. Шептуновой и С.И. Потабенко), – исследователей, которые одними из первых обратили внимание на современные процессы в искусстве Индии 50–70-х годов 20 века, но чьи труды в силу языковой публикационной специфики (на русском, а не на английском языке), оказались практически вычеркнутым из современных библиографий по данному вопросу как индийских, так и европейских, американских исследований. Поэтому актуализация первых отечественных аналитических искусствоведческих публикаций по данному вопросу со стороны молодого исследователя представляется важным и актуальным компонентом.

Диссертация представлена в виде двух томов. Первый том включает в себя 4 главы, заключение, список сокращений и литературу, – общим объемом 194 страниц. Второй том состоит из словарно-эссеического приложения, раскрывающего ключевые термины и понятия искусства Индии 20 века, приложения с текстами, эссе и манифестами, в том числе в переводах автора диссертации и альбома иллюстраций (189 страниц). Конец каждой главы первого тома включает в себя выводы по изложенной части материала.

Особо хотелось бы отметить структуру диссертации и личный вклад соискателя в систематизацию этого очень непростого и контрастного по содержанию материала. Каждая глава, по сути, посвящена отдельному городу, являвшемуся центром специфических художественных процессов Индии 1940–70-х, в котором выделяется лидер, яркий представитель. Нужно сказать, что такой подход справедливо отражает пеструю региональную специфику Индии, однако был не слишком очевиден для предыдущих исследователей.

Первая глава «Истоки художественных течений 1940–1970-х. Творчество Рабиндраната Тагора» очерчивает художественную и культурную обстановку Калькутты, бывшую до 1911 года столицей Британской Индии. В первой части главы уделяется внимание персонам, игравшим значительную роль в художественной жизни города – Эрнесту Хейвелу, Уильяму Ротенштейну, Стелле Крамриш – европейцам по происхождению, но индийцам по мысли и деятельности, ставших своеобразным «культурным мостом» между Индией и Европой. Интересными пассажами главы являются наблюдения диссертанта о близости немецкой художественной сцены и эстетической мысли Германии и Индии того времени, а также роль «внутренней полемики с Г.В.Ф. Гегелем» в текстах анализируемых деятелей культуры. Во второй части главы, посвященной Р. Тагору выделяются два ключевых на взгляд автора художественных метода, повлиявших на всю плеяду индийских художников 50–70-х годов 20 века: особая связь текстов и визуальности и индихенистские мотивы в творчестве Тагора (его обращение к племенному искусству Латинской Америки). Оба эти направления, что убедительно смогла показать Е.О. Кузина в последующих главах диссертации, будут в различных формах и вариациях развивать индийские художники во второй половине 20 столетия.

Вторая глава «Фрэнсис Суза и бомбейская художественная сцена» рассматривает бомбейское художественное сообщество, которое в силу своего географического положения всегда носило поликультурный и многоконфессиональный характер, а также движение, сложившееся в контексте Школы искусств им. Джамшиджи Джиджибхоя (сокращенно: Джей Джей) и эмигрантских салонов. Большая часть главы уделяет внимание появлению Прогрессивной группы художников и ее лидеру Фрэнсису Ньютону Сузе. Нужно отметить, что при всей кажущейся известности и даже описанности деятельности бомбейской группы, научный материал о ней весьма фрагментарен и повторяет из публикации в публикацию одни и те же факты. Диссертанту, в отличие от предшественников, удалось наконец-то описать художественный фон, обстановку, обстоятельства рождения этого явления. Что касается анализа творчества Ф.Н. Сузы, то также нужно отметить не биографический, а ракурсный подход в описании его творчества (используются термины «оптика», «интеллектуальный контекст» и др.), что безусловно позволяет более точно описать творческий метод художника и свидетельствует о глубоком осмыслении материала.

Третья глава «К.Ч.Ш. Паникар и Мадраское художественное движение» относится к наименее известной и научно-осмысленной части художественных движений Индии описываемого периода. Вписывание этого пазла в общую картину ключевых течений изобразительного искусства Индии 1940–70-х является одним из достоинств данной диссертации,

подчеркивая его новизну. Как убедительно показывает диссертант, художественная жизнь Мадраса (ныне Ченнаи), развивавшаяся вокруг старейшего в Индии Государственного художественного колледжа, по факту оказалась наиболее связанна с идеями и жизненными установками Тагора. Подобно Организованной Р. Тагором школе Кала Бхаван, в 1964 году лидер мадрасской художественной элиты К.Ч.Ш. Паникар создает «деревню» Чоламандал, в рамках которой привлекались и выискивались ремесленные, «народные» художники. Интересны смещенные акценты в оценке творчества Паникара, сделанные в этой главе: с основателя «неотантризма», как о нем пишут большинство исследователей к более глубоким исследованиям художественных исканий этого художника и даже отрицания собственной принадлежности к движению неотантриков в искусстве. Как и в предыдущих главах, материал о лидере Мадраса подан с определенной «оптикой»: параллелей и влияний Барта, П. Клее и развития идей Р. Тагора.

Четвертая глава «Творчество Джагдиша Свамнатхана и искусство Северной и Центральной Индии» строится на материале Дели и отчасти Бхопала, захватывая самый поздний отрезок выбранного для анализа периода – 1960–70-е годы. Кроме интеллектуального контекста делийского искусства 60-х и выделенных основных его компонентов (индихенизм, неотантризм и творческие эксперименты резиденции Рупанкар), во второй части главы Е.О. Кузина довольно подробно анализирует различные компоненты художественного метода Дж. Свамнатхана, уделяя особое внимание тому, какое взаимовлияние оказывали друг на друга Октавио Пас и Дж. Свамнатхан.

Заключение диссертации ясно прописано, выделены и сформулированы основные выводы, подчеркивающие новизну выдвигаемых научных положений.

Особо хотелось бы отметить уместность и наполнение второго тома диссертации. Представляется удачным вынесение ключевых понятий индийской эстетики, которые важны для понимания индийского искусства второй половины 20 века в отдельное приложение. Поскольку основной текст диссертации посвящен выявлению, описанию и анализу ключевых течений индийской художественной сцены, она оправданно носит историко-искусствоведческий характер. Вместе с тем мы говорим об Индии, и не учитывать особенности культурного кода, тысячелетиями сформированной эстетической мысли влиявшей на современных художников совершенно невозможно. В противном случае это было бы подобно колониальному взгляду, рассматривающему Индию только лишь с позиций «впитывающей почвы», орошаемой художественными идеями Европы, в то время как диссертация носит принципиально иной характер. Вынесенные за пределы

основного текста философско-эстетические понятия, а также небольшие включения анализа живописных произведений рассматриваемых художников, с одной стороны избавили от утяжеления и без того внушительный текст, а с другой стороны позволили автору проявить себя как искусствоведу-востоковеду, включающему в свой категориально-понятийный аппарат понятия и феномены специфические для культуры изучаемой страны.

Вместе с тем хотелось бы высказать ряд замечаний.

Первое касается терминологии. Хотя во введении к диссертации уделяется отдельный параграф сложности и неоднозначности терминологии, описывающей данный период в разных странах, в конце этого параграфа четко обозначено: «В настоящей работе предпочтение отдано понятию современный, которое происходит из варианта перевода слова modern. Этот термин (современный художник, современное искусство) более нейтральный, он позволяет отойти от контекста исследований советского времени, закрепивших определенные коннотации термина модернизм, что в случае индийского искусства породило стереотипное представление о нем как о подражании западным течениям» (стр.17). Однако в самой работе довольно часто используются и «модернистские» и «авангардные» течения, художники и т.д. Т.е. путаются понятия, хотя и ясно из контекста о чем идет речь.

Чуть большей строгости требует и употребление слова «мистичность», часто встречающееся в диссертации. Если мы под «мистичностью» понимаем привычное «необъяснимость», «непонятность», «загадочность», то как человек погруженный в индийскую культуру, диссертант хорошо осведомлен, что подобные слова и понятия для этой культуры вообще не характерны, а представляются таковыми только для человека постороннего. Другое дело, если мы хотим поставить знак равенства между «мистичный» и «сакральный», или «мистичный» в значении «духовный» как это следует из контекста диссертации, то думается этот знак равенства все же не должен быть поставлен.

Терминологической строгости требует и употребление через запятую «буддизм, индуизм, джайнизм, тантризм». Елизавета Олеговна, конечно, знает о том, что тантрические учения являлись частью учения буддизма и индуизма и не могут быть выделены в ряду перечисления различных религий.

С тантризмом и его рецепцией связано второе замечание.

В 4 главе диссертации идет подробный анализ, вернее попытка разобраться с истоками увлечения тантрическими идеями в среде индийских художников в 1960-х. Подробно описывается влияние прочитанных книг и рожденных на их основе идей у литератора Октавио Паса, имевшего значительное влияние на делийскую художественную среду. Среди прочего упоминается прочитанная им буддийская Хеваджра-тантра в переводе Дэвида Снерглова. Надо отметить, что в своем англоязычном предисловии к переводу Хеваджра-тантры сам Дэвид Снерглов с осторожностью подлинного ученого предостерегает от слишком общих выводов или поверхностного подхода, рассматривающего тексты буддийских тантр в русле не-буддийских текстов. Что в общем-то и доказали последующие поколения буддологов и сами учителя буддизма, давшие в 80-х разрешение на публикацию некоторых закрытых для широкой публики текстов, но уже со своими комментариями, имея целью распутать искаженное представление о буддийской тантре, сложившееся в том числе благодаря путанице, которую создали ряд европейских мыслителей и философов, поверхностно знакомившихся с этими текстами (в переводе того же Снерглова) и делающими свои далеко идущие выводы о механизме медитации и этапах визуализации божеств в виде образов и прочего. Думается, именно эта критическая ошибка и произошла с Пасом, для которого, по всей вероятности, не было разницы между буддийской тантрой и тантрическими ветвями индуизма (по сути имеющими общее только название – тантризм). Поэтому учитывая вышесказанное, в представленном диссертационном исследовании Е.О. Кузиной был бы оправданным более отстраненный и аналитический подход, а может быть и более критичный взгляд на рецепции тантры в индийской художественной среде. И надо сказать, этот момент (что являлось источником знаний об шиваистской тантре в среде художников) действительно требует дальнейшего более углубленного изучения.

К небольшим замечаниям, скорее сомнениям также можно отнести идею о влиянии Гойи на Р. Тагора и Гойи на творческий почерк Ф. Сузы. Это красивая мысль, но она высказана несколько умозрительно и требует дальнейшей проработки со стороны фактологии или стилистического анализа.

К досадным пометкам также можно отнести не везде указанные места хранения произведений живописи в подписях к иллюстрациям. Принимая во внимание определенную специфику музеефикации и в целом специфику коллекционирования и

публикаций живописи 20 века в Индии, все же хотелось бы видеть точность в этом вопросе.

Высказанные замечания не снижают общего очень достойного впечатления от диссертации Е.О. Кузиной. Работа демонстрирует необходимую степень научной новизны, самостоятельности аргументации, выверенности выводов и законченности текста. Диссертация представляет собой крепкую композиционную систему, подкрепленную на каждом этапе профессиональными выводами, сделанными на основе глубоко переработанного и осознанного материала.

Представленные на рассмотрение текст диссертации и автореферат Елизаветы Олеговны Кузиной «Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода» 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», предъявляемых к диссертациям на соискание степени кандидата наук, и ее автор Кузина Елизавета Олеговна, **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

Федерального государственного автономного образовательного

учреждения высшего образования

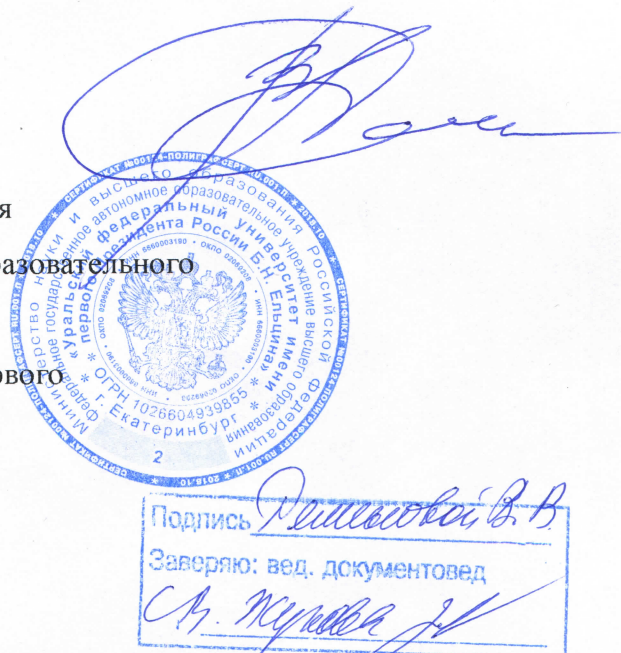
«Уральский федеральный университет имени первого

Президента России Б.Н. Ельцина»

Адрес: г. Екатеринбург, ул. Ленина, 51

Телефон: (343) 389-94-19

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



20.05.2024 г.