

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

**«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
РУССКИЙ МУЗЕЙ»**

Инженерная ул., 4, Санкт-Петербург, 191186

Тел.: (812) 595-42-40 Факс: (812) 314-41-53

E-mail: info@rusmuseum.ru

<http://www.rusmuseum.ru>

Исх. № 1706/2 от 25.05.2015

«УТВЕРЖДАЮ»

Директор федерального государственного
бюджетного учреждения культуры
«Государственный Русский музей»

«22» мая 2015 года

Кандидат искусствоведения В.А. Гусев



ОТЗЫВ

ведущей организации Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей» о диссертации Пчелкиной Любови Рональдовны «Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований. 1910-1930-в гг.», представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура

Тема, избранная Л.Р. Пчелкиной для диссертационного сочинения, обладает бесспорной актуальностью. Период «позднего» авангарда до сих пор недостаточно изучен с точки зрения фактологии. Много проблем с его адекватной интерпретацией, учитывающей не только «генеральную линию», но и весь спектр существовавших тогда направлений, школ, групп, персональных творческих концепций. Здесь все еще немало пропущенных имен и явлений, которые способны, если не изменить кардинально, то подвергнуть существенной коррекции наши представления о художественном процессе первой трети XX века. Соломон Никритин и предложенный им «проекционизм» как раз из числа этих имен и этих явлений.

Нельзя сказать, чтобы Никритин был совсем неизвестен (и раздел введения, посвященный степени изученности проблемы, показывает это), однако диссертант справедливо отмечает, что художник редко включается в общую историю авангарда, представление о его наследии ограничивается лишь несколькими крупными произведениями, а теоретические и аналитические разработки по-прежнему ждут публикации и изучения.

Л.Р.Пчелкина впервые предпринимает опыт комплексного исследования творчества С.Б. Никритина во всей его целостности и объеме через призму провозглашенного художником «проекционизма» - интегральной концепции искусства (природы и социума), устремленной в будущее, построенной на основаниях «всеобщей организованности», связанной с созданием не произведений искусства-самих по себе, но идей и методов.

В 2003 году Наталья Адаскина, перу которой принадлежит интереснейший очерк творческой психологии Никритина, отмечала, что проекционизм и проекционный театр достойны специального исследования. Теперь такое исследование появилось.

Диссертация имеет логичную структуру, всецело обусловленную выбором темы, целями и задачами работы. Первая глава (самая большая по объему) дает общее представление о биографии художника в хронологической последовательности событий и произведений отдельных периодов: выявлены пути его профессионального становления, очерчена эволюция, рассмотрены особенности миро – и искусствовопонимания, проанализированы общие тематические линии и пластические приемы, представлена специфика творческого процесса. В этой же главе раскрывается смысл проекционизма и как понятия, и как стоящего за ним нового типа художественного мышления, прослеживается конкретная история группы. В пределах первой главы преимущественное внимание уделено Никритину - художнику-станковисту, показано, как теория проекционизма преломляется в его живописи и графике. Предпринята убедительная систематизация творческого наследия художника (мотивная структура, формальные признаки, ключевые персонажи).

Вторая глава посвящена Проекционному театру - как конкретному коллективу, как сценическому эксперименту, как творческой лаборатории мастера, как провозвестнику идей и форм современного нам театра. Проекционизм, выходя за пределы станковизма, утверждается в качестве универсального художественного метода. Л.Р. Пчелкина действительно открывает в деятельности Никритина целую «область экспериментального искусства, не входившего еще в историю отечественного театра и звуковой культуры XX века» (автореферат, с. 25). Третья глава повествует о дальнейшем расширении сферы распространения проекционизма, а именно об опыте создания нового аналитического искусствознания.

Нельзя не оценить научную значимость «материального слоя» исследования Пчелкиной. Автором выявлен, обработан, упорядочен, систематизирован, истолкован огромный комплекс источников из архивов, музеев и частных собраний разных стран. Это была нелегкая работа, и диссертант выполнил ее с исчерпывающей тщательностью и

аналитической глубиной. Тексты Никритина сами по себе трудны для понимания, при этом приходится учитывать всю массу документов, поскольку в силу специфики творческого мышления, Никритин придавал самостоятельное значение именно процессу и его материальным следам. К тому же все эти взаимосвязанные артефакты оказались рассеянными по разным собраниям. Автор провел поистине ювелирную работу по воссоединению разрозненных источников, большая часть которых впервые вводится в научный оборот. В результате удалось уточнить и предельно детализировать биографию художника, впервые реконструировать серии и циклы, восстановить последовательность реализации крупных замыслов, найти необходимые соответствия между текстами и существующими изображениями. На основе полученных данных оказалось возможным дать убедительную интерпретацию таких «загадочных» произведений художника, как «Прощание с мертвым», «Суд народа» или «Старое и новое». Насыщена новым материалом глава о «Проекционном театре». Документы позволили проследить событийную историю и общую идеологию, выявить его формообразующую для концепции проекционизма роль (некая испытательная модель метода), рассказать о конкретных постановках, воссоздать систему подготовки актеров.

Особую научную значимость представляет третья глава «Тектоника» Соломона Никритина – новое аналитическое искусствознание». Она целиком построена на анализе не публиковавшихся и почти не упоминавшихся ранее документов. Здесь впервые подробно рассмотрена работа Никритина в МЖК, выявлена его ведущая роль в обосновании и совершенствовании деятельности музея, в подготовке экспозиции. Детально изучены теоретические работы художника, причем автору удалось собрать в «единую цепочку материал из разных источников» (диссертация, с. 140) и превратить наброски, записки, отрывки, незавершенные рукописи, таблицы, аналитические рисунки и картины, схемы, математические расчеты в некий целостный теоретический дискурс «всеобъемлющего объективного искусствознания». Нужно иметь в виду, что сочинения Никритина подчас требовали не просто текстологической обработки, а подлинной дешифровки. Проникновение в метод художника, доскональное знание вида и содержания источников позволили автору сделать настоящее открытие – обнаружить считавшийся утраченным написанный на холсте трактат «Тектоническое исследование живописи» - принципиальное, новаторское произведение, легендарный экспонат «1-ой дискуссионной выставки активного революционного искусства».

Автор убедительно рассматривает картину «Тектоника» (1920) как исходный визуальный манифест, а изучая одноименную графическую серию, показывает, что Никритину свойственно оформлять свои мысли об искусстве в формах самого искусства.

Пчелкина комментирует терминологические метафоры и неологизмы, декодирует аналитические рисунки художника, что делает понятным специфику его научного инструментария (применение универсального модуля - квадрата, принцип контраста, оперирование категорией числа, система измерения цветового поля картины, установление цвето-звуковых соответствий и т.п.).

Исследования и подходы Никритина интересны не только сами по себе, не только как ключ к его творческой личности, но и как существенная часть общей тенденции к объективизации искусствоведческих методов, как показатель распространения среди художников в эти годы концепций «искусства как науки» и «искусства про искусство». Пчелкина в заключении к главе приводит необходимые аналогии, но, к сожалению, лишь в «назывательном режиме», не развертывая их. Собственно, это замечание – обозначим его как «фактор контекста» – можно распространить на всю диссертацию. В виду фрагментарной изученности творчества Никритина, отсутствия целостного представления об этой фигуре, понятно стремление автора локализовать предмет рассмотрения. Ясно и то, что автор представляет, о каких связях может и должна идти речь. Поэтому наше замечание следует расценивать, скорее, как стимул для будущего исследования. Так, интересно хотя бы в общих чертах сопоставить никритинские и гинхуковские методики (кстати, не стоит называть ГИНХУК ленинградским ИНХУКом), здесь есть совпадения и пересечения не только в импульсах, но в риторике и репрезентации результатов исследования. Вообще заслуживают более пристального внимания отношения Никритина и его теорий с Казимиром Малевичем и супрематизмом (как прямые, так и – что даже важнее – опосредованные). В диссертации об этом говорится, но вскользь. Понятие «супрематия», которым оперировал Никритин и вне прямых рассуждений о Малевиче, «проскакивает» в цитате, оставаясь без анализа. Имя Филонова всплывает где-то на последних страницах, в то время как имелись все основания вспомнить о нем раньше (и не только в связи с дореволюционным манифестом «Сделанные картины»). Привлечение более широкого контекста позволило бы, не умаляя значения экспериментов Никритина, точнее определять их место в развитии искусства периода. Так, автор называет экспозицию группы «Метод» на «1-й дискуссионной выставке» (1924) «одним из самых ранних в истории отечественного искусства концептуальных выставочных проектов». Однако к этому времени уже состоялось выступление Уновиса на «Выставке петроградских художников всех направлений», в те же дни проходила первая отчетная выставка научно-исследовательских отделов МХК, которые с не меньшим правом могут быть отнесены к этому типу репрезентации. Спектакль Проекционного театра «Трагедия А.О.У.» диссертант квалифицирует как «ПЕРВЫЙ беспредметный спектакль в истории

отечественного театра» (с.122). Но это справедливо лишь отчасти: сценические эксперименты подобного рода осуществлял Уновис («Супрематический балет» Нины Коган), а также Михаил Матюшин с учениками. Хотелось бы также, чтобы автор не просто отметил мировоззренческую близость Никритину теории «расширенного смотрения» Матюшина, но привел какие-то сопоставительные наблюдения, касающиеся цвето-звуковых исследований.

Временами диссертант слишком увлекается цитированием, иногда полностью доверяется суждениям своего героя вместо того, чтобы отойти на, необходимую историческую и аналитическую дистанцию.

Несколько мелких замечаний касаются библиографии. Диссертант включает в перечень, по-видимому, только непосредственно использованную литературу, ту, что напрямую относится к делу, и не стремится к количественным показателям. И это заслуживает поддержки. Однако на некоторые пропуски все же укажем, ведь о Никритине написано мало, его имя не часто встречается в литературе, и здесь не стоит пренебрегать любыми упоминаниями. Поэтому отметим отсутствие: каталога выставки Русского музея «Приключения «Черного квадрата» (2007) – воспроизведены три работы Никритина, а в статье Т.В. Горячевой его опыты поставлены в общий ряд интерпретаций; книги Е. Деготь «Русское искусство XX века», где Никритину уделено, так сказать, «концептуальное» внимание; каталог выставки «Москва-Берлин» (1995); Russian Avant-garde 1910-1930. The G.Costakis Collection (Athens, 1995).

Высказанные пожелания и замечания являются факультативными и не влияют на высокий уровень диссертационного сочинения Л.Р. Пчелкиной, достойного публикации. Перед нами серьезная работа, отличающаяся основательностью источниковой базы, логичностью композиционной структуры, убедительностью и новизной научных результатов, широкой сферой практического применения. Полностью доказана гипотеза исследования: до сих пор проекционизм воспринимался как индивидуальное изобретение, как частный случай распространенного «измощворчества». Л.Р. Пчелкина увидела в нем не только свойственный Никритину тип художественного мышления, но новое искусство-и жизнепонимание. Диссертант показал значимость и самого понятия, и стоящего за ним явления как сущностную характеристику культуры этого времени.

Материалы и выводы диссертации обладают неоспоримой ценностью, как для академической науки (способствуют расширению и углублению представления об истории русского авангарда), так и для музейного искусствознания (могут быть использованы и уже используются для уточнения биографии художника и атрибуции его произведений в каталогах, а также в выставочной практике). Материалы и выводы

диссертации могут лечь в основу специальных вузовских программ и иных лекционных курсов.

Ключевые положения диссертации полно отражены в многочисленных докладах на отечественных и международных научных конференциях, а также в немалом количестве статей, в том числе в трех публикациях в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации (около 8 а.л.). Автореферат отвечает содержанию и основным выводам диссертационного исследования. Диссертация и автореферат оформлены в соответствии с установленными требованиями.

Диссертация Любови Рональдовны Пчелкиной является самостоятельной, завершенной научной квалификационной работой на актуальную тему и полностью соответствует критериям, установленным Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 года № 842, а ее автор, без сомнения, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Отзыв составлен доктором искусствоведения, ведущим научным сотрудником отдела новейших течений, Ириной Нисоновной Карасик.

Отзыв обсужден и утвержден на заседании Ученого совета Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей» 19 мая 2015 года, протокол № 6

Зам. директора ФГБУК «Государственный Русский музей»


Е.Н. Петрова

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений ФГБУК «Государственный Русский музей»


И.Н. Карасик

