

Отзыв официального оппонента на диссертацию Оксаны Юрьевны Ворониной «Принципы новой живописи художников Общества станковистов: кинестетическое восприятие мира» представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Специальность 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Диссертация Оксаны Юрьевны посвящена одному из самых динамичных и громких объединений 1920-х годов – ОСТу – Обществу станковистов. Художникам этого объединения в своих работах удалось отобразить эпоху, насыщенную множеством преобразований и изменений, найти ей яркий и новаторский язык выражения. Как получилось, что именно остовцы перевели темп, динамику, напор, энергию созидания, дух молодости и открытости того времени на язык искусства? Автор предлагает взглянуть на эту проблему комплексно – анализируя не только принципы построения произведений, но также и жизненные установки самих художников, круг их интересов, в центре внимания которых было освоение, изучение и изображение движения. Для понимания того каким образом все это можно соединить Оксана Юрьевна предлагает рассмотреть весь этот разнородный комплекс явлений с точки зрения кинестетических аспектов восприятия мира. Понятие кинестезии становится тем счастливо и эвристично подобранным ключом, с помощью которого автору удастся раскрыть многие вещи под нужным углом зрения.

Диссертация состоит из введения, четырех глав и заключения. Уже первая часть – введение приятно поражает нестандартностью изложения. По сути, это отдельная глава, где кратко эксплицирована вся работа, намечены цели и задачи исследования, охарактеризованы источники и обоснован сам оригинальный ход изложения. Первая глава историографическая, где рассматриваются этапы изучения ОСТа, начиная с критических статей того времени и заканчивая последними исследованиями. Автор справедливо отмечает как недостаточную изученность этого объединения в целом, так и практически полное отсутствие работ, где во главу угла были бы поставлены проблемы изучения с позиции кинестезии. Анализируя современную ОСТу критику, Оксана Юрьевна выявляет ключевые эпитеты, характеризующие работы художников общества, такие как «броскость, лаконизм, экспрессия и динамика», ставшие фирменной остовской маркой, неоднократно воспроизводящиеся и в дальнейшем, вплоть до нашего времени. Поскольку деятельность остовцев разворачивалась в эпоху ожесточенной

художественной и политической борьбы группировок и партий, помимо позитивной критики в 1920-30-е годы находились аргументы и для критики негативного свойства, что на долгие годы вперед, когда в живописи торжествовал соцреализм скорее АХРРовского толка, определило отношение и оценку объединения в отечественном искусствознании. Действительно, настоящим прорывом после долгого молчания в его изучении стала книга В. Костина «ОСТ» (1976), до сих пор, как отмечает автор – единственная монография, посвященная объединению. Оксана Юрьевна справедливо пишет о том, что Костин (очевидец движения) стремится восстановить тот положительный критический язык в анализе живописи остовцев, позволяющий создать историографическую преемственность и снова заявить о новаторском характере их искусства, тем самым реабилитировав его. Далее довольно подробно анализируется раздел из книги А. Каменского «Романтический монтаж» (1989), посвященный ОСТу. Здесь, исследователь выявляет основной методологический принцип анализа в этом тексте: рассмотрение особенностей живописного языка художников объединения с точки зрения монтажного принципа построения композиции и содержания в целом, сравнивая с монтажом в других видах искусств: кинематографе, фотографии, литературе, музыке. Следующей вехой в истории изучения стала диссертация Т. Маловой «Поэтика художников ОСТа» (2008), в которой сделана попытка сопоставления с европейским модернистским искусством того времени. Правда, по мнению автора делается это недостаточно убедительно. Из последних исследований в этой главе разбирается, в частности, статья К. Светлякова в каталоге к выставке «Графика общества станковистов», где развивается мысль о возможном сопоставлении двух художественных концепций: остовской и сюрреалистической. Отдавая должное свободе и нетривиальности изложения Светлякова, автор всё же отстаивает необходимость максимально бережного подхода к восстановлению целостной картины миропредставления самих остовцев. И такой подход не может не вызывать уважения. В контексте понимания значимости новаторства остовцев чрезвычайно важным видится вклад Е. Деготь в изучение времени культурной революции – 1929 – 1931 и значимости идеи синтеза достижений авангарда 1910-х и фигуративной живописи («Эстетическая революция культурной революции, или Концептуальный реализм»). Говоря о вкладе зарубежных исследователей ОСТа, автор особо отмечает статью Х. Гасснера и Э. Гиллена «О теории и практике советской художественной группы ОСТ», вышедшую одновременно с монографией В. Костина в 1976 году. Отмечая безусловный вклад немецких исследователей – сопоставление с экспрессионизмом и новой

вещественностью, конструктивизмом и кинематографом, раскрытие потенциала возможностей уже для актуального искусства – автор говорит о необходимости продолжения этих идей в своем исследовании. Безусловным вкладом в изучении объединения является масштабная статья Д. Болта «ОСТ», где развернута широкая картина искусства и философии, социальных взаимосвязей того времени, а творчество остовцев осмысливается в интернациональном контексте.

Во второй главе «Художники-ученые», комплексный характер нового художественного знания и принцип учета «запросов текущего момента» говорится об одном из важнейших для изучения деятельности общества – его связи с Музеем живописной культуры как «идеального центра организации художественного процесса». Действительно, «наиболее плодотворный этап деятельности музея 1925 – 1928 годы совпадает с активным периодом существования ОСТа». В диссертации рассказывается о том, как идея художник-ученый оказывается востребованной среди остовцев, а также о тех параллелях и взаимосвязях между наукой и искусством, которые возникали в результате деятельности художников в МЖК. Онаучивание практики работы, потребность в выработке методологической научной базы, стремление к терминологической строгости языка – все это, по мнению автора, свидетельствует об увлечении молодых художников идеями создания нового пролетарского искусства – действенного инструмента построения новой жизни. Что очень важно – это то, что в своем исследовании автор не голословен – на протяжении всей работы делается блестящий анализ формально-стилистического разнообразия произведений остовцев, основанный на принципах работы с формой и пространством, заложенных еще во время их учебы во ВХУТЕМАСе. Интерес самих художников ОСТа к вопросам зрительского восприятия говорит о том, насколько ответственно подходили они к тому, чтобы их работы максимально эффективно взаимодействовали с социумом. В результате активной включенности художников в исследовательскую работу «музей в сотрудничестве с объединением получал реализацию своих теоретико-экспериментальных программ, а ОСТ – статус эталонного нового искусства и базу для воплощения жизнестроительных целей – «организации психики масс» и собственно «новой жизни». В завершение главы говорится о связи идей «искусствопроизводства» с популярной в 1920-е годы идеей «человека-машины». Этот тезис, который здесь только обозначен, развернут

в последующих главах, где говорится о связях идей биомеханики и понимания природы движения у остовцев.

Третья глава «Кинестезия и новая организация системы художественных ценностей. Шестое двигательное чувство как важнейшее» представляется, как мне представляется, ключевой частью диссертации. Именно здесь автор выходит на оперативный простор и обосновывает кардинальные положения своего исследования. Здесь развивается идея о теснейшей взаимосвязи физического и духовного движения, о всепроникающем созвучии ритмов движения самой жизни и искусства. Кинестетический опыт, волевое, активистское начало – вообще родовая черта авангардного искусства, но именно здесь, в случае с ОСТом мы видим его наиболее полное и даже программное выражение. Автором даны яркие убедительные примеры – свидетельства самих художников об этом новом кинестетическом опыте переживания жизни – у С. Лучишкина, А. Дейнеки, А. Лабаса. В этой главе большое внимание уделяется истории изучения движения в 1920-х годах, принявшего беспрецедентные по широте и охвату формы. Речь идет, в частности, о таких новых учреждениях как Центральный институт труда, хореологическая лаборатория ГАХН. И здесь анализ их деятельности дан в контексте выраженного интереса самих художников к вопросам передачи и изучения форм движения. Сильной стороной диссертационного исследования является постоянная апелляция непосредственно к самим произведениям – анализ которых позволяет каждый раз находить в них продолжение теоретических изысканий, демонстрируемых, в частности, на выставках «Искусство движения». В этой главе в отдельном разделе подробно анализируется теория построения художественного пространства, разработанная В. Фаворским на основе изучения и развития идей А. Гильдебранда. Для Фаворского «главным объектом живописи является пространство, для восприятия которого необходимо «не спокойное зрение, а двигательные переживания, движения осей глаз, мускульные ощущения», живопись же должна заниматься переводом двигательных ощущений в зрительные». Автор обнаруживает очевидные переклички с теорией тактильного, осязательного характера движения в знаковой работа В. Шкловского «Искусство как приём» (1915 – 1916). Понимание этих идей как востребованных в среде художников позволяет найти ключ к прочтению самих произведений.

В четвертой главе «Принципы новой живописи художников ОСТА. Картина как «пластически развивающаяся конструкция» речь идет, собственно, о том, как понималась и функционировала картина. В этой главе автор делает настоящее открытие разворачивая понятие «модели потребного будущего», введенное физиологом и психологом Н. Бернштейном в сферу искусства и живописной практике художников ОСТА. Отсюда поразительно точно сформулированные наблюдения автора над тем, как строит пространство своих картин Дейнека, которое разворачивается буквально на наших глазах. Это согласуется с идеей активного вовлечения зрителя в процесс созидания строящейся жизни. Ценные наблюдения делаются в процессе анализа самих произведений, в которых декларируемая и желанная формульность композиционных решений неожиданно сочетается с некоторой хаотичностью. Вообще можно сказать о дихотомии, присущей остовским картинам, что проявляется в наличии противоположных друг другу живописно-пластических свойств, эмоциональных переживаний героев, пространственной разноплановости, но, в итоге и создает эффект свободы и открытости, подвижности и вовлеченности в творящую противоречивую современность. У остовских «формул» заключает автор «легкое дыхание».

В отдельном разделе анализируется соотнесенность живописи ОСТА с кинематографом и принципами монтажа, в частности, прямые параллели с приемами Дз. Вертова, Л. Кулешова, С. Эйзенштейна. Наблюдательность в процессе вдумчивого рассматривания работ в диссертации всегда подкреплена связью с теоретическими открытиями того времени, что позволяет ощущать живописные открытия остовцев органично включенными в интеллектуальный контекст эпохи. Так наблюдение над соприродностью остовских персонажей и среды, отсутствие деления на «субъекты» и «объекты» сопоставляются с научными взглядами А. Богданова, создателя учения о тектологии, а интуиции художников в построении пространства оказываются созвучны поискам физиков того времени. Персонажи остовских картин вовлечены не в конкретное пространство «здесь и сейчас» - они часть мирового пространства истории, ее неотвратимого волнения. Наконец в завершающей части работы исследование разворачивается в сторону возможных соотнесений изобразительного, живописного начала и акустического, звукового. «Расширение видения» за счет достижения кинестетического и синестетического переживания цвета и звука действительно находит множество подтверждений со звуковыми и музыкальными экспериментами 1920-х годов. Выявление акустических

признаков в работах остовцев позволяет автору сделать наблюдение о наличии в них «гаснущего звука», что согласуется с «гаснущим изображением». В этом постоянном возвращении – от анализа самих работ к интеллектуальному контексту и обратно проявляется настоящее умение «разговорить» живопись, обратить ее в насыщенное идеями и открытиями пространство той эпохи.

Таким образом, выводы, которые делаются в заключении оказываются полностью аргументированы всем ходом изложения работы, в основе которой счастливо найденная интуиция о кинестетическом восприятии мира. Предложенный комплексный метод изучения ОСТа позволил по-новому увидеть это явление, контекстуализировать его в широком спектре явлений в социальной сфере, науке и культуры. Можно сказать, что исследование Оксаны Юрьевны позволило заново открыть ОСТ, актуализировав его, а также наметить возможные пути его дальнейшего изучения. Грамотно организованная структура работы позволила от главы к главе наращивать исследовательскую мощь, что обеспечивает чтению неослабевающее напряжение, а постоянное движение мысли создает кинестетический эффект для читающего. Задействован широкий круг архивных источников, а также современной литературы, позволяющей автору существенно продвинуться в своем исследовании относительно своих предшественников. К обсуждению можно предложить рассмотрение в дальнейшем возможные точки соприкосновения некоторых принципов кинестетического восприятия мира с ленинградским объединением «Круг», со школой аналитического искусства П. Филонова, тем более что сопоставление с идеями другого лидера ленинградского авангарда – М. Матюшина делается автором.

Автореферат отражает основные положения диссертации. Перед нами состоявшееся новаторское исследование, написанное живым, напитанным мыслью и энергией языком, которое может быть издано отдельной книгой. Её появление позволит существенно обогатить картину искусства 1920-х годов, обращение к которому актуально по сей день. Диссертация Ворониной Оксаны Юрьевны на тему «Принципы новой живописи художников Общества станковистов: кинестетическое восприятие мира» соответствует требованиям установленным пунктами 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней» (утверждено Постановлением правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842 «О порядке

присуждения ученых степеней»), а ее автор заслуживает присуждения ей ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 - Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Официальный оппонент

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств СПбГУ

Почтовый адрес: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб. д. 7-9

Тел.: 8-911-227-51-74

E-mail: gleb.ershov@gmail.com

Г. Ю. Ершов.

ПОДПИСЬ РУКИ

Ершова Г. Ю.

УДОСТОВЕРЯЮ

ЗАМЕСТИТЕЛЬ НАЧАЛЬНИКА

УПРАВЛЕНИЯ КАДРОВ ГБОУ

ХОМУТСКАЯ Л. П.



Л. П. Хомутская
2022