

Отзыв официального оппонента

Флорковской Анны Константиновны

на диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Ильясовой Разили Ирековны

«Авангардистские тенденции в позднесоветском изобразительном искусстве Татарстана (1960-1980-е гг.)»

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение)

В представленной на защиту диссертации ее автор, Разилия Ирековна Ильясова исследует очень значительное и яркое явление, протяженное во времени и разнообразное по своему творческому содержанию: живопись, графику, монументальное искусство, дизайн среды и светомузыкальные опыты, существовавшее преимущественно в столице Татарстана, Казани, во второй половине XX века. Это явление можно определять по азному, автор диссертации определяет его как «авангардистские тенденции в 1960-1980-е годы»

Многообразие материала и сложнейшие, нелинейные процессы, которые шли в искусстве XX века, и особенно в искусстве нашей страны, где они усугублялись динамично меняющимися, но неизменно активными контактами искусства и власти, конфликтным взаимодействием художественных концепций творческой личности и руководящих идеологических установок, априори поставили автора в сложную ситуацию на уровне теоретических дефиниций. По мере возможностей Р.И. Ильясова стремится найти некую медиану между различными интерпретациями происходивших в 1960-1980-е годы процессов, опереться на существующие в отечественном искусствоведении модели, свести воедино различные трактовки и противоречивые определения того искусства, которое является объектом ее исследования. Но можно констатировать, что живой материал искусства в диссертации оказывается интереснее и значительнее теоретических выкладок.

В основу диссертации Р.И. Ильясовой положен большой корпус материалов: это музейные и частные собрания многих регионов страны, не только Татарстана, мемуары, интервью автора с художниками, архивы, периодическая печать 1960-1980-х гг.

Воссоздана насыщенная художественно-интеллектуальная среда Казани, связанная с новациями в искусстве, где действуют художники, литераторы,

кинематографисты, ученые. Эта среда разнообразная и очень творческая: деятели официальных творческих структур действуют в ней рядом, а иногда и совместно с художниками-отшельниками, разделявшими альтернативные поиски. Молодое поколение в своих рискованных экспериментах поддерживается представителями искусства старшего поколения, заставшего время формирования радикальных авангардных систем в искусстве, как в случае с Баки Урманче. Маргиналы от советского искусства оказываются по одну сторону баррикад с представителями руководства СХ Татарстана, как в случае с Виктором Аршиновым.

Актуальность диссертации Р.И. Ильясовой лежит в самой постановке проблемы общности данного круга художников, полифонического по стилистике и творческим концепциям, как неотъемлемой части искусства Татарстана. Эта общность ею трактована как цельное, системное явление. Диссертация помогает увидеть вектор развития искусства Татарстана и шире – отечественного искусства - в ракурсе преемственного развития от идей авангарда начала XX века к постсоветскому искусству (т.н. «татавангард» 1990-х). Без всякого сомнения, актуальность диссертации Р.И. Ильясовой усилена и тем, что рассматривается региональное искусство второй половины XX века, всё еще недостаточно введенное в общую историю искусства нашей страны в XX веке на научном уровне. Данный подход является новым и свежим. Хотя об отдельных художниках и сообществах собран и опубликован уже большой исследовательский и мемуарный материал, он был всё еще разрозненным. Автору же удалось увидеть и проанализировать его в единстве творческих подходов. Свежим взглядом видит автор нелинейное взаимодействие различных, с точки зрения ангажированности, кругов искусства: «Художественные поиски и эксперименты молодых художников встречали сопротивление со стороны старшего поколения консервативно настроенного Союза художников ТАССР, что тем не менее не смогло остановить эти процессы и более того оказывало влияние на художественный метод самих официальных художников республики адептов соцреализма, таких как, Е.В. Зуев, А.Л. Прокопьев, Х.А. Якупов и др.» (с.5), - отмечает диссертант. Такой подход позволяет ей увидеть явление объемно и непредвзято.

Структура работы, состоящей из Введения, трех глав, Заключения и двух Приложений, представляется удачной и логичной: она проблематизирует изучаемое явление и позволяет раскрыть его во всей многогранности.

Во Введении автор заявляет о главном «нерве» своего исследования: «Под авангардистскими тенденциями мы имеем в виду более или менее устойчивые проявления разрыва с реалистическими традициями, склонность к формальным экспериментам, ориентацию на стилистическое многообразие

европейского модернизма и русского авангарда, тематические, жанровые и идейные новации, переосмысление традиционных образов и включение их в новый контекст. Эти тенденции в позднесоветском искусстве Татарстана развивались, в том числе, с опорой на опыт авангардного искусства первых лет советской власти в Казани (столице Татарстана), а также традиций татарской и русской художественной культуры (основных для региона), выводя художников на новый уровень осмысления и развития национального искусства» (с. 4).

В Главе 1 в Параграфе 1.1. автор разбирается с существующей терминологией авангарда и авангардизма в отечественной науке, этот параграф – теоретическое обоснование авторской концепции всей диссертации и в качестве теоретической базы для себя она выбирает определение авангарда, данное А.В. Крусановым: ««понятие “авангард” определялось и определяется по-разному», а исследователи получают, и будут получать различные артефакты, которые будут размывать сам термин и усугублять его понимание». Позиции данного исследователя, пишет Р.И. Ильясова, - представляются нам наиболее близкими и станут опорой данной диссертации в вопросах терминологии» (с. 32). Действительно, в дальнейшем в диссертации присутствуют самые удивительные трактовки.

Диссертант избирает для определения рассматриваемого ей явления термин «второй авангард»: «в данном исследовании мы будем оперировать термином «авангард второй волны», подразумевая под ним творчество художников 1960-х – 1980-х гг., которые стремились выйти за рамки реалистического отражения действительности, найти новые художественные формы, новые интерпретации, опирающиеся на их собственное понимание и видение мира, тем самым продолжая решать практически те же задачи, что и художники первого авангарда, в новых культурно-исторических реалиях» (с. 36)

Параграф 1.2. представляет собой экскурс в искусство Казани 1910-х годов, в нем речь о влиянии футуризма Давида Бурлюка, значение Николая Фешина как художника и педагога. Эти влияния не ограничиваются только началом XX века, а, как пишет далее автор, оказывается значимым, через линии творческой преемственности, для художников второй половины века. Рассмотрена творческая деятельность первого союза молодых представителей авангарда в Казани «Подсолнечник» (1918 г.) и создание в 1918 году на базе Казанской художественной школы АРХУМАСа, где реализуются новые методы преподавания, прозвучавшие эхом во второй половине века; связанной с ним группой «Всадник, где был представлен широкий спектр направлений эпохи от реализма до абстракционизма; ТатЛЕФ (с 1923), и параллельная ему «татарская национальная организация «Сулф» (сокращение татарского «Сул фронт» – «Левый фронт») (с. 58), связанная с идеями Пролеткульта. Вскоре на художественной сцене появляется еще один актер – ТатАХРР, ставший проводником иных,

реалистических методов искусства. В завершении главы автор делает вывод: «в 1920-е гг. Казань была одним из важных в Советской России центров развития авангардного искусства. Но к концу 1920-х гг. Казань потеряла главных художников-авангардистов, представителей левого фронта искусств, уступив свои передовые позиции художникам-реалистам, верных традициям академического искусства, представителям ТатАХРРа...Имена ведущих мастеров казанского авангарда, как и их творчество, оказались под запретом на несколько десятилетий..... В этой взаимосвязи представляется логичным построение региональной версии «второго авангарда» в Татарстане на основе феномена «казанского авангарда» 1918 – кон. 1920-х гг.» (с. 61-62)

Далее, Р.И. Ильясова констатирует, что «Возвращение авангардного и шире, модернистского, искусства в художественное пространство Казани началось в период «оттепели» и связано с первыми персональными экспозициями и выставками выдающихся казанских художников 1910–1920-х гг. Н.И. Фешина К.К. Чеботарева и А.Г. Платуновой, с возвращением в Казань в 1958 г. Б.И. Урманче.»

В Главе 2 «Многообразие художественных процессов в изобразительном искусстве Татарстана в 1960-1980-е годы», рассматривается вариативность художественных векторов развития позднесоветского искусства Татарстана (параграф 2.1.), где речь идет о сложном и интересном явлении, характерном не только для Татарии, но и для других региональных художественных школ: творческое и административное взаимодействие представителей Союза художников как государственной структуры и представителей независимых, альтернативных поисков в искусстве. Автор справедливо не сводит всё к прямому противостоянию, а разбирается в нюансах. Так, автор пишет о Харисе Якупове, председателе СХ Татарстана: его «произведения 1960-х гг. демонстрирует интерес к художественным приемам модернизма и авангарда. Традиции импрессионизма и неоимпрессионизма» (с. 71). При этом автор отмечает, что в 1960-е годы «количество художников, противостоящих своим творчеством советскому диктату в Татарстане на протяжении всего периода развития «авангарда второй волны» (1960-е – 1980-е гг.), было весьма мало: А.А. Аникеёнок, Г.Н. Архиреев, К.А. Васильев, В.С. Гурьянов, Р.Ш. Каримуллин, Н.И. Пономарев, Б.Ф. Романов, В.И. Сынков. Они сменяли друг друга на пути формирования авангардного искусства Татарстана, не имея представления о своих предшественниках и развивая собственное творчество сугубо на индивидуалистских началах» (с. 76).

Еще один круг, привлечший внимание автора – полуофициальные художники: «Мы относим к этой группе мастеров, которые, будучи официальными членами СХ, пользуясь привилегиями своего положения – иметь мастерские, заказы, возможность регулярно выставляться, при этом проявляли умение тонко нарушать стилистические границы заданной линии: А.А. Абзгильдин, Н.У. Альмеев, В.П. Аршинов, О.А. Бойко, В.А. Вязников, Е.Г. Голубцов, И.К. Зарипов, Г.А. Иванов, Н.П. Индюхов, Р.А. Кильдибеков, А.П. Леухин, В.А. Нестеренко, Р.Т. Сафиуллин, Б.И. Урманче, И.М. Ханов,

Ш.М. Шайдуллин, А.Х. Якупов и некоторых других (с. 92). Диссертант подробно вникает в подробности творческой биографии художников, выявляет нюансы их взаимоотношений с властью, создает сложную и достоверную картину художественного процесса.

Параграф 2.2. «Формы презентации «авангарда второй волны» в Татарстане: выставки, площадки, риторика дискуссий» рассматривает художественную жизнь Казани 1960-1980-х годов в ракурсе избранной автором диссертации теме. Речь идет о «Выставке 6» (1970), роли научных институтов и Казанского молодежного центра в экспонировании альтернативного искусства, и т.д. В целом, автор констатирует постепенно сближение официального и неофициального дискурсов искусства. Обобщен интересный материал, введены сведения о сотрудничестве молодых художников и кинематографистов, сделан акцент на опытах художественного проектирования и светомузыке.

В Главе 3 «Проявление авангардистских тенденций в разных видах изобразительного искусства Татарстана» проведен вдумчивый, глубокий анализ творчества представителей явления, которое является предметом рассмотрения в диссертации Р.И. Ильясовой. Отмечается стилистический плюрализм, полифония индивидуальных подходов в живописи и графике (параграф 3.1), рассматриваются синтетические виды искусства как квинтэссенция «авангарда второй волны» в Татарстане в их живописно-графической составляющей (параграф 3.2): формальные эксперименты в сфере дизайна среды (проекты «Группы №17») и такая интереснейшая страница искусства Татарстана как деятельность Булата Галеева и СКБ «Прометей», где осуществлялся синтез искусства и науки, разных видов искусства

В Заключение приводятся результаты и выводы проведенного исследования.

Одной из важных задач, стоявших перед автором данного диссертационного исследования, Р.И. Ильясовой, стояла проблема научной систематизации очень неоднородного художественного материала, осмысление которого осложнялось весьма переменчивым и противоречивым историко-социальным контекстом от 1960-х к 1980-м годам. Можно констатировать, что исследователь с этой задачей справился, избрав для себя в качестве путеводной нити понятие авангарда второй волны и авангардизма. Таким образом, задача диссертации была решена.

Однако, рецензент считает необходимым обратить внимание на некоторые спорные с ее точки зрения выкладки диссертации Р.И. Ильясовой. Самой уязвимой стороной диссертации является попытка автора разобраться с терминологией вопроса. Этому посвящен первый параграф Главы 1, эти же определения присутствуют и в других главах. По сути дела, автор декларирует некий «авангард без берегов», путая авангард как явление искусства первых двух десятилетий XX века и авангард как художественный метод, а это разные явления.

Автор широко использует такие понятия как «модернизм», «нео-авангард» и «авангард второй волны», «авангард третьей волны», «постмодернизм» применительно к позднесоветскому искусству Татарстана (см. с. 10, 23 и мн. др.). Но в каких отношениях находятся авангард второй и третьей волн и постмодернизм, например? Чем авангард отличается в понимании автора от модернизма? Этого автор не раскрывает, но во Введении ставит эти понятия через запятую (с. 10). Между тем, есть понятие нео-авангард, которое относят к послевоенному, относящемуся ко второй половине XX века возрождению интереса к модернизму начала XX века, есть понятие «послевоенный модернизм», которое было очень подробно разработано в истории архитектуры. При этом фовизм, экспрессионизм, кубизм автор относит к авангарду (с. 23), а между тем – это модернизм.

Автор отождествляет неофициальное искусство и авангардистские тенденции (с. 65 и с. 114), однако, это не совсем точно. Неофициальное искусство обращалось в качестве фундамента к различным художественным явлениям. Далее, автор пишет: «А.К. Флорковская считает, что советское искусство не только обладало авангардистскими тенденциями, но и имело отдельный пласт авангардного искусства» (с. 39), давая ссылку на одну из моих статей. Однако, в этой статье идет речь: о неовангарде 1960-х годов, о влиянии на художников второй половины XX века русского авангарда 1910-1920-х годов. Слово «авангардисты» присутствует только в цитатах – так художников неофициального искусства, критикуя, называла официальная пресса.

Автор систематизирует художников в соответствии с критерием их отношений с властью Жаль, автор не обозначает эту проблему как самостоятельную. Самостоятельной проблемой мог стать и акцент на различных путях передачи традиций от старшего поколения татарских художников к художником конца XX века. Автор пишет об этом, но как отдельную теоретическую проблему не выделяет.

Многие моменты, в том числе и связанные с проблемами нео-авангарда и постмодернизма на мой взгляд, прояснила бы более тонкая градация между 1960-ми и 1970-1980-ми гг. как с точки зрения отношений альтернативного искусства и власти, так и с точки зрения стилевых и художественных моделей, о которых по существу она и пишет.

При рассмотрении деятельности СКБ «Прометей» (Глава 3. Параграф 3.2.2.) автор ограничилась только изложением фактов, что безусловно важно, но не исчерпывает проблематику диссертации: ничего не сказано о влиянии идей на представителей «Прометея» русского авангарда в области синестезии и синтеза искусств.

Однако, эти замечания носят рекомендательный характер, и не влияют на общую, высокую оценку диссертации Ильясовой Разили Ирековны.

Хотелось бы как положительный момент отметить ценные Приложение 1. Словарь художников и Приложение 2. Основные выставки «авангарда второй волны» в Татарстане. Также диссертация снабжена обширным Альбомом

иллюстраций, хотя и не структурированный по главам, за исключением проектной деятельности и раздела, посвященного светомузыке, но содержащим интереснейшие и пока малоизвестные за пределами Татарстана произведения

Автореферат строго соответствует структуре и основным положениям диссертации, а опубликованные статьи отражают основное содержание диссертационного исследования.

Представленная на защиту диссертация Ильясовой Разили Ирековны «Авангардистские тенденции в позднесоветском изобразительном искусстве Татарстана (1960-1980-е гг.)» полностью соответствует критериям пп.9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24 сентября 2013 г. в редакции от 28.08. 2017 № 1024 «О порядке присуждения ученых степеней», предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор заслуживает присуждения степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.3 (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Официальный оппонент:

доктор искусствоведения по специальности 17.00.04 - изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, заведующая отделом Искусство XX-XXI вв., Федерального государственного бюджетного учреждения «Российская академия художеств. НИИ теории и истории изобразительных искусств»

А.К. Флорковская



02 июня 2025 г.

Почтовый адрес: 119034, Москва, ул. Пречистенка, д.21 тел.: (495) 637-31-76; e-mail: florkovskaja@yandex.ru


