

**Отзыв официального оппонента
о диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения Аверьяновой Ольги Николаевны
на тему «Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных
опытов к художественному бренду»
по специальности 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура»**

Диссертация Ольги Николаевны Аверьяновой “Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду” представляет собой законченное исследование, полностью соответствующее паспорту специальности. Статус фотоискусства в системе искусств довольно сложен: искусство, соединяющее в себе изобразительность, техническое исполнение и специфическую визуальную программу, требует для своего изучения особых методов, включающих социальный критический анализ, анализ визуальной перформативности, исследование специфического смыслопорождения и предметности, изучение жестов и содержаний, связанных с производством и бытованием фотографии. Иначе говоря, даже когда мы изучаем такого ярчайшего художника, как Ман Рэй, все равно мы интерпретируем сложное наложение моделей фотографического как такового и действие художника уже внутри этой меняющейся ситуации. Как справедливо пишет автор исследования: “Уже в 1910-х гг. XX в. состоялось релятивистское слияние-смешение фактического (фотографического натурализма) и условного (символически обозначаемого), создавшее новую изобразительную модель — сконструированную реальность, оказавшуюся гибкой, пластичной, а, следовательно, максимально востребованной в различных творческих моделях: от дадаизма до сюрреализма” (с. 7). Тем самым оказывается, что моделирование фотографического наравне с определенной интенциональностью и определяет то, как художник вообще заявит о своих творческих задачах. В новом введении фотографии в

искусствоведение одновременно как материала искусства, метода искусства, принципа искусства и самостоятельного искусства и состоит *актуальность* работы, полностью отвечающей современным направлениям изучения визуальных искусств в мировом искусствоведении.

Диссертационное исследование убедительно доказывает, что движение от модернизма к постмодернизму в искусстве – сложный процесс, связанный с эстетическими, социальными и технологически-производственными противоречиями. Автор находит ключи этого процесса именно в тех разрывах восприятия и понимания, с учетом которых и можно реконструировать смыслы данного фотографического искусства: “Смысл работы мог оказаться теперь не только сепарированным от визуальной формы, но и вообще стать множественным и контекстуальным” (с. 11). Как мы знаем со времен П. Бурдьё и Р. Барта, фотография представляет собой базовое искусство массового визуального опыта, как бы изнанку декоративно-прикладного искусства, но с таким устройством интенциональности и аффекта, которое недоступно даже самым интенсивным режимам переживания прикладной визуальности. Но исследовательница идет несравненно дальше ведущих теоретиков прошлого и наших дней, она показывает критический потенциал фотографии как связанный не только с особой сегментацией и акцентированием страдания и аффекта, как, например, в системе Сьюзен Сонтаг, но как непосредственно производимый амбициями фотографии стать самостоятельным искусством. В этой особой критической методологии, позволяющей реконструировать огромные пласты развития визуальных искусств в XX веке, и состоит прежде всего *новизна* данной работы.

Цель и задачи исследования определены точно и исчерпывающе, *положения, выносимые на защиту*, раскрыты и обоснованы убедительно и безупречно. Предметом исследования стали практики Ман Рэя во всем их разнообразии, как работа внутри искусства, с искусством и над искусством, если эти предлоги могут хотя бы символически обозначить круг

проблематики данного выдающегося по глубине исследования. Ман Рэй в диссертации предстает как ключевой художник модернизма в фотографии, уникальная мгновенность которого – нахождение на пересечении сюрреализма, конструктивизма, массового вкуса и критической оптики. Перед нами не просто выполненная на мировом уровне монография об одном из самых значительных сюрреалистов, но теоретическая работа, исследующая границы понятий авангарда, конструкции, вкуса, восприятия, интенциональности и других, самых значимых для исследований по теории искусства, применительно к наиболее узловым и драматическим процессам в искусстве XX века. Как замечает сам автор, исследуя, как индивидуальный бренд позволил перейти от модернистских амбиций по преобразованию мира к постмодернистской узнаваемости и вариативности знаков: “Фотография транслирует смыслы, которые становятся основой для эстетической интерпретации действительности, и, вместе с тем, может быть средством её мифотворчества, что в свою очередь, играет ключевую роль в формировании социальной идентичности индивида или группы” (с. 20). Понятно, что проблема идентичности, принципиальная в современных исследованиях по психологии и социологии искусства, одновременно является эстетической, так как определяет ту самую эстетическую интерпретацию действительности, по отношению к которой сам замысел фотохудожника и сама визуальность фотографии действуют как критические инструменты.

Работа хорошо структурирована. В первой главе дана исчерпывающая историография вопроса и проблематизирован сам феномен творчества Ман Рэя. Во второй главе реконструирован художественный контекст творческой эволюции Ман Рэя. В третьей и четвертой главе освещены, соответственно, нью-йоркский и парижский периоды творчества художника, с указанием на трансформации модернистского контекста, на парадоксы тогдашнего художественного процесса и появление оригинальных программ художника. По сути вместо истории течений и направлений мы встречаем более соответствующую специфике искусства XX века историю проектов и

программ, которые реализуются в своих эстетических, социальных и культурных аспектах, позволяя создавать всемирно признанные достижения искусства. Наконец, в пятой, итоговой главе мы узнаем о собственном методе художника и о его актуальном по сей день творческом методе и способе работы. Тем самым, мы видим проблемный подход ко всем затронутым явлениям искусства, высокий уровень теоретической рефлексии и обобщений, без искушения описательностью или отдельными эстетико-критическими замечаниями. Эта работа стала доказательной наукой с первой страницы и осталась ей до последней.

Труд написан с огромной любовью к Ман Рэю как мастеру и своеобразному мыслителю, создателю собственного бренда и собственной программы работы с визуальным. Можно сказать, перед нами целое путешествие в ту авангардную работу с материалом, в том числе с материалом психическим, которое предпринял высокий авангард XX века, и без этого путешествия уже трудно писать мировую историю авангарда. Исследование напоминает больше всего новейшие способы исследовать современное искусство как сеть или как искусственный интеллект, от Мишеля Каллона до Юка Хуэя, но на материале модернистского мифотворчества. Особенно актуальна эта работа в контексте отечественных исследований по модернистскому мифотворчеству, такому как создание “петербургского текста” (В. Н. Топоров), мистического “серебряного века” как культурной общности, “авангарда 1920-х как апофеоза русской культуры”, “русского Берлина / Парижа / Нью-Йорка” и т. д., где в том числе фотосвидетельства всегда привлекаются как доказательство интенсивной духовной жизни эпохи модернизма. Все эти культурные сетевые мифы и конструкции в свете этой диссертации открывают свои ограничения, и вместе с тем показывается, как изучение фотоискусства современными искусствоведческими методами позволяет уточнить и то, чем были Русские Сезоны, русский авангард и поставангард или русский Нью-Йорк. Поэтому

данная работа методологически очень важна и для исследователей отечественной культуры.

Особенно важны такие затронутые диссертанткой темы, как брендинг в современном искусстве, как специфика участия художника во всемирных художественных движениях, соотношение формальных приемов и семантической продуктивности, обновление прагматики на разных уровнях и в разных искусствах авангарда, проблемы описания и классификации произведений авангарда с учетом уникальности и невоспроизводимости контекста их существования. Таким образом, работа не только теоретична, но и практична: мы можем увидеть, как надлежит исследовать мгновенную необычность авангарда и сюрреализма, которое было очень привязано к опять же многослойно динамичному контексту, – и не просто воспроизвести его в рамках музейной реконструкции, но параметрически обозначить все те зрительские установки, всю ту социальность вещей, которые и способствовали такому сложному восприятию восприятия (или восприятию воспринятого).

Все эти темы исследованы в работе с равной глубиной. Так, *брендинг* понимается не как просто создание узнаваемых образов, рассчитанных на отработанные зрительские реакции, но как критическое изменение самих условий производства, при которых производство и становится “производительностью”, а *критика* распространяется уже не на отдельные элементы проекта в соответствии со вкусовыми установками, но на динамику прогнозируемого развития проекта как таковую. Также и авангардные формы исследуются не как обладающие заранее прикрепленной прагматикой, или аккумулирующие прагматические решения за счет новых социальных измерений семантического акта, но как особый эксперимент с тем, как именно различные структуры прагматизации, начиная от частной деятельности художника и его теоретизирования и кончая мировой рецепцией его искусства как необходимым процессом самоопределения

искусства в новых условиях, оказываются неотъемлемой частью творческого профиля художника.

Бесспорно, искусствоведческая фундированность работы исключительна. Диссертантка справедливо указывает на социально-экономические условия изменения границ искусства, на новые концепции личности в этот период, как эксплицитные, так и имплицитные, на новые материалы и формы искусства, но главное, на сами принципы эволюции изобразительного искусства, включая вопросы стиля и манеры. Материал, который изучен в представленной диссертации, находится на границах того самого перехода от стилистических критериев мастерства к внестилистическим, господствующим в актуальном искусстве, уже указывающим на то, как искусство создает себе контексты, включая стиль и вкус как моменты контекстуализации.

Искусствоведческий анализ в диссертации показывает, как именно новации Ман Рэя были не просто частью формальных и идеологических поисков эпохи, но новым способом развития индивидуального стиля и индивидуальной манеры художника. Прежние периодизации, связанные с овладением мастерством и одновременно с меняющимся с ходом лет отношением к институтам производства артефактов, уже не подходят к художнику высокого авангарда, который работает скорее как философ, соприкасаясь с новыми тайнами ремесла и открывая время и саму эволюцию как моменты несомненности состоявшегося ремесла. Следует отметить и тонкость частного анализа, показывающего, что перед нами одна из самых выдающихся работ последних лет по искусству XX века, соединяющая проблемное видение специфики искусства XX века на разных этапах его развития с мастерским анализом вклада изучаемого художника в искусство как таковое, а не только в художественный процесс или приемы творчества сами по себе.

В работе есть совершенно блестящие наблюдения, например, над амбивалентностью моделей поведения (с. 311), что амбивалентность

художника-фотографа, двух ипостасей в одном лице, приводила и к другим культурным амбивалентностям. Или определение бренда Ман Рэя как “конструкции” (с. 375), которая только и может разыграть и переиграть противоречия в искусстве фотографии, собрав фотографию как достойную экспонирования и изучения вещь. Тем самым работа привлекает еще множеством таких наблюдений, на которых и держится повествование как теоретически убедительное и безупречное по искусствоведческому содержанию.

Работа хорошо и подробно структурирована, ее *источниковая база* огромна. *Методология* исследования указана настолько подробно, что этот раздел можно признать отдельным методологическим трактатом. Критическое отношение к идеям Флюссера, Митчелла и других востребованных в мировой и отечественной науке теоретиков фотографии, совершенно обосновано и должно быть воспринято всеми, кто занимается визуальными искусствами. Исследование обладает несомненной *теоретической* и *практической* значимостью, и нам нечего прибавить к тому, что сказано об этом в самой работе.

Разумеется, столь масштабное исследование не может быть свободно от некоторых недостатков или спорных и нуждающихся в дальнейшем развитии положений. Мы можем обратить внимание на следующие спорные моменты, совершенно не умаляющие значимости исследования, но требующие дальнейшей дискуссии:

Термин П. Бурдьё “символический капитал” в некоторых местах работы (с. 60) сближается с понятиями престижа и репутации. Хотя этот термин в некоторых случаях может отождествляться с нематериальным успехом художника, но это отождествление ситуативно. Капитал определяется прежде всего его свойствами, такими как инвестирование, залог, кредитование, и поэтому можно не быть престижным или знаменитым художником, но обладать немалым символическим капиталом и быть ключевым игроком в поле — ключевые игроки в поле часто не самые

заметные. Поэтому нужно здесь уточнить само отношение Ман Рэя с понятием капитала, как именно брендинг и продвижение связано с самими новыми формами бытования как финансового, так и символического капитала в эпоху становления современной массовой культуры.

Выражение “деконструкция объективности” (с. 115) явно употреблено в смысле подрыва репрезентативности. Дело в том, что слово “объективность”, особенно по смыслу рифмующееся с объективом, оказывается двусмысленным. С одной стороны, как мы знаем со времен Бенямина, фотография стремилась стать научным инструментом, дающим объективные проекции мира, и гипернатурализм был одним из устойчивых императивов фотографии. В таком случае деконструкцией будет само пародирование научного натурализма, и скажем, гиперреализм будет тоже выглядеть как деконструкция объективности. С другой стороны, можно понимать объективность и как систему репрезентаций, превращающих правдоподобное в достоверное, что мы верим, что действительно художник передал что есть. Здесь как раз система достоверности может достигаться самыми эксцентричными приемами – достаточно вспомнить советский авангард, от Лисицкого до Родченко, где приемы монтажа и наложения должны были создать строго репортажную картину происходящего, показать, что именно таково положение дел, и идеологические импликации их работы должны были просто раствориться в правдоподобии убеждений, разделяемых самими художниками и их зрителями. Поэтому здесь лучше уточнить, что это за объективность, и хотя выше она и сближается с понятием “позитивистской истины” (с. 114), то есть истины, как ее понимал позитивизм, всё равно уточнения на будущее желательны для скорейшего введения в научный оборот высказанных в работе аргументов.

Наконец, спорными являются характеристики, основанные на отрицании, которые всегда выглядят риторически привлекательно, но при этом несколько нарушающие логику искусствоведческой аргументации. Например: “Рэйография максимально далека от иллюстрации, описания и

определения. Так же как автоматическое письмо лишает текст претензий на понятность, фотограммы нивелируют, сводят на нет, ожидание достоверности через свою псевдо- документальную проявленность” (с. 273). Хотя это прекрасный очерк, понятный интуитивно, но трудно давать определения, построенные на отрицании, разве что в логике исторической диалектики (в духе “это было уже не Средневековье, но еще и не вполне Новое время” в исторических трудах). Лучше было бы сказать, что автоматическое письмо производит свой контент, как контент чистой выразительности, но в столкновении с требованиями фотографии как документа это производство обнажает парадоксальные базовые свойства визуальных искусств, связанные с репрезентативностью, правдоподобием и разделяемым опытом познания.

Все эти замечания не затрагивают качества работы, находящейся на мировом уровне исследований и представляющей собой вклад в мировую науку. Я не сомневаюсь, это “работа года” по современному искусству в нашей стране. Еще раз повторю, перед нами новаторское, выдающееся исследование, находящееся на уровне лучших монографий по современному искусству.

Диссертация отвечает требованиям, установленным Московским государственным университетом имени М.В. Ломоносова к работам подобного рода. Содержание диссертации соответствует паспорту специальности 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура», а также критериям, определенным пп. 2.1-2.5 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова, а также оформлена, согласно приложениям № 5, 6 Положения о диссертационном совете Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Таким образом, соискатель Аверьянова Ольга Николаевна заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения по специальности

17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура».

Официальный оппонент:

доктор филологических наук, доцент

декан факультета истории искусства, заведующий кафедрой кино и современного искусства ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

КОЛОТАЕВ Владимир Алексеевич

«16» ноября 2021 г.