

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение

**ГИИ**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

125375, Москва, Козицкий пер., 5 Телефон: +7(495)6940371 Факс: +7(495)7852406 E-mail: [institut@sias.ru](mailto:institut@sias.ru)  
ИНН:7710056586 КПП: 771001001 БИК: 044525000

УТВЕРЖДАЮ

Директор

ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Министерства культуры РФ



Н.В. Сиповская

« 9 » декабря 2024 г.

ОТЗЫВ

ведущей организации

ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Министерства культуры Российской Федерации

о диссертации

КОСТИКОВОЙ НЕЛИ НИКОЛАЕВНЫ

«Изобразительное творчество Станислава Игнация Виткевича

в контексте искусства раннего русского авангарда»,

представленной на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 — Виды искусства  
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Появление диссертации Н.Н. Костиковой можно назвать долгожданным по нескольким причинам. Во-первых, в последние годы отечественная полонистика стала испытывать все более ощутимую нехватку искусствоведов, поскольку старшее поколение постепенно уходит. Во-вторых, изучение

польского искусства в текущих обстоятельствах сопряжено со многими препятствиями формального характера. И тем не менее делать это важно, даже необходимо, что и демонстрирует представленная к защите работа. В-третьих, она посвящена художнику, который до сих пор находился вне поле зрения российского искусствоведения, и теперь эта существенная лакуна заполнена в немалой степени.

Фигура Станислава Игнация Виткевича (Виткация) — человека разносторонне одаренного, овеянного скандальной славой и высоко ценимого в Польше — по-прежнему малоизвестна в России. Его имя знакомо главным образом литературоведам и отчасти театроведам, и огромная заслуга в этом принадлежит А.Б. Базилевскому — филологу и переводчику, безвременно ушедшему из жизни в 2019 году. Благодаря ему на русском языке вышло несколько книг Виткация, содержащих его прозу, пьесы и эссе. Однако деятельность Виткевича-художника, как уже было сказано, все это время оставалась за пределами интересов отечественного искусствознания, что несправедливо хотя бы потому, что буквально во всех художественных музеях Польши картины этого мастера представлены в основных экспозициях.

Уникальность и особая ценность данной диссертации, ее значение для европейского искусствоведения заключаются в том, что автор рассматривает творчество Станислава Игнация Виткевича в тесной связи с русским изобразительным искусством, ищет и находит в нем истоки многих открытий живописца в его основном, польском периоде творчества. Этот подход не применялся польскими исследователями (хотя о Виткевиче написано немало) и, вероятно, мог быть в полной мере реализован только ученым из России: Н.Н. Костикова счастливо сочетает в своей работе знание польской культуры и любовь к ней с пониманием сложных внутренних процессов взаимодействия художественных традиций наших стран. Кроме того, многолетние, начатые еще в середине 1990-х годов архивные поиски (преимущественно в фондах РНБ, но не только) позволили Костиковой совершить ряд настоящих научных открытий, кардинально меняющих представления о русском периоде в жизни

Виткевича и о его собственном месте в истории русской культуры предреволюционного периода.

Это определило и структуру диссертации, которую можно рассматривать с двух, почти что равно важных точек зрения: искусствоведческой *par excellence* и исторической, ибо немало места здесь уделено реконструкции бытования петроградской Полонии, взаимоотношениям Виткевича как с ней, так и с художественной средой России. Результаты архивных изысканий наглядно отражены в работе. Она состоит из двух томов, причем первая половина **первого тома** — это основной текст, разделенный на четыре главы, введение, заключение, а также список источников и литературы из 403 позиций (151 из них — на польском языке). Вторая половина первого тома включает 5 приложений: каталог произведений Виткевича русского периода (1914–1918), хронику жизни и творчества Виткевича в России (1914–1918), целостную хронику жизни и творчества Виткевича (1885–1939), основные события художественной жизни петроградской Полонии 1914–1918 годов (по материалам прессы, издаваемой в Петрограде на польском и русском языках) и, наконец, краткий биографический справочник членов петроградской Полонии (1914–1918). **Второй том** представляет собой альбом иллюстраций и их список — с учетом незначительной известности произведений художника в России это также чрезвычайно полезно и, несомненно, дополняет и облегчает восприятие текста.

Первая глава диссертации называется «Формирование художественного стиля Виткевича в ранний период его изобразительного творчества (1902–1914)» и носит в известном смысле вводный характер. Диссертантка рассматривает начало творческого пути мастера, анализируя отдельные жанры: пейзаж, портрет и цикл «Чудовища». Резонно отмечая определенное ученичество и даже подражание конкретным художникам (в том числе отцу) или направлениям, Костикова тем не менее констатирует постепенную динамику художественного почерка Виткация, его неуклонное движение от реализма к модернистскому языку, а также поиск собственного стиля: «Линия

теряет присущую модерну гладкость и предсказуемость, контур приобретает более своевольный характер, становится шероховатым, эстетика красоты формы и баланса уступает место более дисгармоничным сочетаниям» (с. 33). Диссертантка убедительно демонстрирует, что Виткевич прекрасно ориентировался в открытиях живописи того времени, причем не только европейской, но и российской. Это, впрочем, не удивительно, поскольку он получил превосходное домашнее образование, свободно владел многими языками, путешествовал по Германии, Италии, Франции, где знакомился с новейшими художественными течениями, бывал в Англии, а до России — на Цейлоне и в Австралии. Виткевич с юности готовился стать художником и учился в краковской Академии изящных искусств в классе одного из выдающихся представителей польской сецессии Юзефа Мехоффера (о чем в диссертации, к сожалению, сказано лишь мельком). Справедливо отмечено влияние Гогена и Понт-Авенской школы, Эдварда Мунка и затем Ван Гога, которое последовательно испытали на себе многие центральноевропейские мастера первой половины XX века. Особенно интригующим здесь представляется компаративистский анализ «Чудовищ» Виткевича и «Фриза жизни» Эдварда Мунка. Заметим в то же время, что в первой главе явно не хватает описания особой атмосферы Кракова (богемной — да, но что за этим стоит?), художественной жизни этого города, так блестяще охарактеризованной в текстах Л.И. Тананаевой (кстати, удивительно, что в диссертации нет даже упоминания ее имени, равно как и имен И.Е. Светлова и Н.З. Башинджагян).

Во второй главе «История пребывания Виткевича в России (1914–1918)» Костикова осуществляет экскурс в историю петроградской Полонии, которая в годы Первой мировой войны значительно пополнилась за счет беженцев и высланных поляков. Благодаря найденным документам диссертантка опровергает мнение, что Виткаций контактировал с Полонией преимущественно по бытовым вопросам. Она реконструирует историю выставки польских художников в Аничковом дворце (1918): герой

исследования не просто принимал в ней участие, но фактически оказался в центре этого события, его работы выделяли зрители и критика. Тогда же впервые проявилась новая, театральная ипостась дарования Виткевича: «В России через изобразительное искусство и деятельность в рамках Художественно-литературного Театра Виткаций открыл для себя мир театра в новом качестве. Он стал не просто художником-оформителем театральных постановок, но получил более широкий синтетический опыт, который включал новый подход к театру, объединял в одну концепцию все составляющие художественного процесса — от текста пьесы и режиссуры до сценографии постановки, грима актеров, пластического решения образов, создания афиши будущего представления и т.д.» (с. 64). К тому же периоду относится публицистический дебют Виткация: Костикова обнаружила в петроградской польскоязычной прессе театральную рецензию, опубликованную художником под псевдонимом, — таким образом она корректирует дату и место начала деятельности Виткация как критика и эссеиста.

Исследование контактов с русской художественной средой оказывается значительно более трудной задачей, в чем диссертантка сама не без изящества признается: «Следование путями Виткация в России подобно погоне за его тенью...» (с. 77) — пишет она во втором параграфе второй главы. Эти страницы напоминают своего рода детектив, в котором загадок, допущений и недоговорок не меньше, чем установленных фактов. И все же Костиковой удается на основе тщательной работы с различными источниками (мемуары, корреспонденция и др.) проследить взаимоотношения Виткевича с незаслуженно забытым поэтом Александром Конге и художницей Натальей Давыдовой, а также с представителем раннего авангарда Николаем Кульбиным. Стоит подчеркнуть, что важнейшую роль в рассуждениях о контактах и возможных влияниях играет собственно творчество Виткация и его русских коллег, причем диссертантка прекрасно отдает себе отчет в том, что любые предположения здесь нужно делать очень осторожно, с оговорками

— но тем увлекательнее становится текст. На полях заметим, что после чтения все равно остается ощущение, что по-настоящему активным и результативным было участие Виткация в художественной жизни Полонии, хотя это, конечно, не умаляет значения его общения с русской художественно-интеллектуальной средой. Введение нового фактологического материала делает вторую главу исключительно важной и едва ли не основной для развития общей авторской концепции.

Две следующие главы можно охарактеризовать как более плотные, с точки зрения искусствоведческого анализа, и они, очевидно, составляют ядро диссертации. Третья глава «Трансформация художественного стиля и мировоззрения Виткация в России» открывается анализом теоретической работы художника «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения», которая была опубликована уже после его возвращения в Польшу, однако задумана еще в России, что, безусловно, можно считать одним из важнейших доказательств влияния российской художественной среды на Виткевича. Костикова рассматривает этот текст в свете теоретических поисков русских авангардистов и привлекает для сравнения работы «Основы Нового Творчества и причины его непонимания» Ольги Розановой, «О духовном в искусстве» Василия Кандинского, «Теория разноцветных солнц» Георгия Якулова, «Канон и закон» Павла Филонова, «Супрематизм» Казимира Малевича. Она обнаруживает здесь немало сходств и фиксирует общность воззрений Виткация и представителей русского авангарда в том, что касается увлечения проблемами органического в искусстве, а также использования научного аппарата в рассуждениях о новом искусстве. Стоит, однако, заметить: научный метод не внедрялся в искусство авангарда как нечто приходящее извне (из других областей знания — физики, биологии и т.п.), что можно заключить из предварительных рассуждений автора диссертации, но был тесно связан с поиском нового языка искусства и осознан как возвращение к изначально единой онтологической системе. Собственно, именно этот поиск и становится содержанием дальнейших разделов диссертации.

Второй параграф третьей главы, посвященный средствам художественной выразительности портретов и композиций Виткация в России, разбит на два подпараграфа: «Новый принцип формообразования» и «Новый подход к цвету». Рассматривая различные жанры, в которых художник работал в России, диссертантка приходит к выводу: «Его художественный язык становится более иносказательным — он уходит от личностной конкретики прототипов, обращается к фигуративности, стремится заменить реальные события философскими обобщениями, былые любовные трагедии — базовым конфликтом Бытия мужского и женского» (с. 106). Отмечая появление в творчестве Виткация петроградского периода астрономических композиций, Костикова вновь делает акцент на его сближении с русскими авангардистами, вдохновлявшимися идеями космизма, органицизма и в конечном счете тотально обновленного видения. Польский художник естественным образом встраивается в один ряд с такими прославленными мастерами, как Елена Гуро, Михаил Матюшин или уже упомянутые Кандинский и Филонов.

Справедливости ради, скажем, что создание «космических» (или «химических», как они обозначены в диссертации) картин само по себе не является доказательством вовлеченности их автора в круг проблем русского авангарда: в равной степени они писались и представителями европейского символизма. Показать «изменившееся мышление <...> художника, которое данные произведения демонстрируют» (с. 114), помогло бы раскрытие этой темы в противопоставлении Восток–Запад. Естественным следствием такого противопоставления становится проблема примитива в авангарде и его связь с экспрессионизмом. Неслучайно в контексте разговора о цвете возникает параллель с Натальей Гончаровой, и автор констатирует, что Виткевич «переплавлял опыт русских авангардистов, который совмещался с его довоенными наработками и достижениями» (с. 126). Существование в едином пространстве с представителями авангарда помогло Виткацию, по мнению диссертантки, создать свой вариант экспрессионизма, «в основе которого —

природоориентированный принцип живой, саморастущей формы» (с. 122), что также заметно по изменившейся работе художника с цветом, который становится более свободным, богатым, сочным, в известной степени даже автономным от формы.

Наряду с упомянутыми «живописными формулами» русского авангарда, вероятно, стоит упомянуть очевидно близкий Виткацию, биоморфный по происхождению орфизм Франтишека Купки. И хотя автор диссертации и утверждает, что «никаких признаков его [французского орфизма] влияния на довоенную живопись польского художника не выявлено» (с. 131), все же описание способа раскладки краски на тональную «клавиатуру», весьма рано (до приезда в Россию) появившегося у художника, не может не напомнить работы Робера Делоне и Купки. Тем не менее согласимся с утверждением Костиковой, что смелость и жизненную силу, энергию формы и цвета живопись польского художника, видимо, обрела после его непосредственного знакомства с русским авангардом.

Четвертая глава «Тенденции русского авангардного искусства в изобразительном творчестве Виткация после возвращения в Польшу» словно «собирает» все остальные, подводит итог одним авторским размышлениям, подкрепляет новыми аргументами другие — возможно, поэтому и вызывает немало вопросов, о чем будет сказано ниже. В первом параграфе «Онтологический аспект живописных композиций Виткация 1918–1924 годов и поиски универсального художественного языка русских авангардистов 1910-х годов» Костикова исследует онтологию живописи Виткевича, которая начала формироваться еще в России, но в полной мере раскрылась уже в Польше. Диссертантка справедливо отмечает, что Виткаций радикально отличался от других авангардистов (причем и русских, и польских) — как все они сами отличались друг от друга. Особое место отводится в ее размышлениях концепту телесности, столь важному для Виткевича (причем телесности «взбесившейся» — ср. пьесы «Ян Мачей Кароль Взбешица», «Дюбал Вахазар» и др.). Этот ракурс позволяет ей провести любопытное



сравнение польского художника с произведениями Эгона Шиле, и таким образом Костиков вписывает своего героя в общеевропейский контекст истории искусства. Сопоставление с Шиле напрашивается в ходе чтения диссертации и несколько удивляет в главе, посвященной русскому авангардному искусству, но можем предположить, что именно здесь оно показалось автору наиболее уместным композиционно.

Во втором параграфе «Творческий метод Виткевича и “принцип свободного копирования” М. Ларионова» еще раз подчеркнута связь Виткация с западной живописью, однако акцент сделан на общности подходов к провозглашенному Михаилом Ларионовым принципу «свободного копирования». В двух найденных диссертанткой экслибрисах, выполненных Виткевичем, она обнаруживает явный, осознанный диалог с работами самого Ларионова и Марка Шагала.

Третий параграф посвящен портретной фирме Виткевича, успешно функционировавшей с 1925 года вплоть до самоубийства художника в сентябре 1939 года. «Портрет универсума, онтология мира в рамках собственного художественного стиля в живописи были им к концу 1924 года уже созданы. Но означал ли переход в “прикладную” область живописи, к которой Виткевич относил портретирование, остановку развития его изобразительного искусства? Конечно, нет» (с. 170) — утверждает автор, проводя параллели с менявшимся после Первой мировой войны у всех художников, в том числе русских, отношением к предназначению искусства, к его потенциальной «утилитарности». Вполне очевидно, что в случае Виткация уход в едва ли не поточное производство портретов не только не означал отказа от принципов собственного творчества, но и отчасти представлял собой его вершину (художник известен в Польше в первую очередь именно благодаря этому жанру). Автор намечает здесь любопытные пересечения с футуризмом и дада, хотя их можно было бы проследить подробнее.

Нельзя не отметить, что диссертация написана хорошим литературным языком, читается легко и с неослабевающим интересом. Есть отдельные неудачные формулировки (вроде «эволюции изменений» или «натуралистической гаммы»), но на общее положительное впечатление они не влияют. В конце каждой главы и каждого параграфа даются краткие выводы, обобщающие основные авторские открытия. Несмотря на общую весьма высокую оценку работы, при чтении возникают вопросы, встречные рассуждения, а порой и желание вступить с автором в дискуссию.

Главное несогласие касается проблемы онтологии. По словам самой диссертантки, «онтологический аспект всегда был неотъемлемой частью изобразительного искусства, частью природы живописи как таковой» (с. 137) — соответственно, его нельзя рассматривать как стилеобразующий. Аргумент, что этот аспект в авангарде надо изучать отдельно, так как он «вышел за рамки его привычного понимания как дополнительного, второстепенного, закадрового» (с. 137–138), видится нам нерелевантным, поскольку представляет суть произведения как механический к нему придаток. Космизм, органицизм, орфизм, как и все -измы авангарда, — модели онтологические, и рассматривать одну из них (органицизм) как объединяющую самые разнообразные искания, на наш взгляд, некорректно. В авангарде были не только отдельные художники, но целые школы и направления, и это не просто пластические разновидности одного целого. Собственно, задача искусствоведческого анализа — разбираться в этом многообразии с помощью данного нам инструментария, формального и стилистического. Так, стилистический анализ живописи Виткевича предполагает не только описание формальных признаков произведений и сопоставление их по внешнему сходству с другими подобными работами, но и выделение неких общих признаков внутреннего стилистического родства. И тут «родовым» началом будет символизм, а далее — его взаимодействие с -измами авангарда.

Определенным недостатком является также отрыв от слова, литературного творчества героя диссертации. Вероятно, такое решение было

продиктовано тем обстоятельством, что на эту тему (особенно в плане драматургии) существуют специальные работы, и все же эту связь необходимо постоянно держать в поле зрения, в том числе для лучшего понимания живописи Виткация, отразившей его мировоззрение. Прочитав докторскую диссертацию Базилевского: «Работы Виткевича-художника показывают мир сдвинутых пропорций, монстров, человеко-предметов и человеко-растений. Это лаборатория, где рождаются герои его литературных сочинений — дети кошмара и рефлексии. Его картины — то же отражение двойственности мира, попытка запечатлеть поток трансформаций странного бытия».

Теперь ряд мелких замечаний полонистического характера. Несколько раз упоминая Леона Хвистека, диссертантка склоняет его фамилию на польский манер, с выпадающей гласной («Хвистка»), что противоречит русской языковой традиции. Слупский Музей Центрального Поморья (*Muzeum Pomorza Śródkowego*) почему-то несколько раз переведен как «Музей Средиземноморья». Известный искусствовед и куратор Павел Полит в сноске 333 назван Петром. Переводческий вопрос к автору: намеренно ли название романа Виткевича «Ненасытимось», предложенное Базилевским, изменено на «Ненасытность» (безусловно, более привычное русскому уху, но снимающее заданную автором странность)?

Наконец, к вопросам более общего характера. Что подразумевает автор, говоря о «тенденции театральности»? Цитируем: «В русском театре тенденция “театральности” проявилась в сотрудничестве В. Мейерхольда с А. Головиным, Н. Сапуновым и С. Судейкиным» (с. 63). Попутно заметим, что в диссертации практически ничего не сказано ни о попытках создания Виткевичем театра (похож ли он был на направления в русском театре?), ни о формизме (только то, что он был одним из его теоретиков), ни об унизме (был ли знаком и как-то связан с Владиславом Стржеминским?). Заключительный вопрос, который напрашивается по мере ознакомления с текстом диссертации,

но так и не находит ответа: сохранились ли высказывания самого художника о России и его пребывании в ней?

Приведенные замечания носят частный характер, а вопросы, заданные автору, обусловлены его серьезным и масштабным подходом к объемной и сложной теме. Они не умаляют больших достоинств данного диссертационного исследования, которое заслуживает того, чтобы после определенных уточнений быть опубликованным в виде монографии. Сочетание научной основательности с архивными изысканиями позволяет Н.Н. Костиковой провести тщательный анализ конкретных произведений и на его основе прийти к убедительным выводам, которые соответствуют поставленным задачам и целям.

Положения, выносимые диссертанткой на защиту, оригинальны, обладают научной новизной, представляют несомненный теоретический интерес. Не менее существенна и практическая значимость работы — своим материалом и концепцией она способна обогатить лекционные вузовские курсы, стать подспорьем для будущих выставочных проектов. Опубликованные диссертанткой в достаточном количестве статьи свидетельствуют об апробации научных результатов диссертации и в полной мере отражают основное содержание исследования. Автореферат содержит главные положения диссертации и соответствует предъявляемым к нему требованиям.

Диссертация Нели Николаевны Костиковой на тему «Изобразительное творчество Станислава Игнация Виткевича в контексте искусства раннего русского авангарда», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 — Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), — это законченное, самостоятельное, оригинальное научное исследование, полностью соответствующее требованиям п. 9–14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842 «О порядке присуждения ученых

степеней», предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук. Автор заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 — Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Отзыв подготовлен по поручению дирекции Государственного института искусствознания сотрудниками сектора современного искусства Запада: Денисом Георгиевичем Виреном, кандидатом философских наук, заведующим сектором, Татьяной Юрьевной Гнедовской, доктором искусствоведения, ведущим научным сотрудником, и Еленой Валерьевной Надеждиной, научным сотрудником.

Отзыв обсужден и одобрен на заседании сектора современного искусства Запада ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» 6 декабря 2024 года, протокол заседания № 32.

Заведующий сектором современного искусства Запада,  
кандидат философских наук

Д.Г. Вирен

ПОДПИСЬ *Д.Г. Вирен*  
УДОСТОВЕРЯЕТСЯ



Ведущий научный сотрудник сектора современного искусства Запада,  
доктор искусствоведения

Т.Ю. Гнедовская

ПОДПИСЬ *Т.Ю. Гнедовская*  
УДОСТОВЕРЯЕТСЯ



Научный сотрудник сектора современного искусства Запада

Е.В. Надеждина

ПОДПИСЬ *Е.В. Надеждина*  
УДОСТОВЕРЯЕТСЯ



Юридический адрес:

125375, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5

тел.: +7 (495) 694-0371, факс: +7 (495) 785-2406, e-mail: [institut@sias.ru](mailto:institut@sias.ru)