

На правах рукописи

Воронина Оксана Юрьевна

**ПРИНЦИПЫ НОВОЙ ЖИВОПИСИ
ХУДОЖНИКОВ ОБЩЕСТВА СТАНКОВИСТОВ:
КИНЕСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ МИРА**

Специальность 17.00.04 —

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2022

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, в Секторе искусства Нового и Новейшего времени Отдела изобразительного искусства и архитектуры.

Научный руководитель:

КАРАСИК Ирина Нисоновна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей», исполнитель по договору № 2/НР на оказание услуг по научному руководству диссертационной работой аспиранта Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания».

Официальные оппоненты:

ЛАВРЕНТЬЕВ Александр Николаевич, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной работе Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова» Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

ЕРШОВ Глеб Юрьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет».

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств».

Защита диссертации состоится «23» июня 2022 года в 14.00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.02 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5 и на сайте института: http://sias.ru/upload/iblock/aaa/Dissertatsiya_Voronina.pdf

Автореферат разослан «__» _____ 2022 года.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



А.А. Аронова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В настоящей диссертации впервые разрабатывается соответствующий современному состоянию науки комплексный подход к искусству Общества станковистов. Исследование было вдохновлено идеей осмысления новых художественных средств, с помощью которых мастера объединения стремились передать динамику современности, что считалось главной задачей ОСТА с момента его появления. По мере накопления данных стало ясно, что деятельность Общества станковистов необходимо анализировать как оригинальное и вместе с тем характерное проявление тенденции к познанию мира через ощущение движения (кинестезию), возобладавшей в культуре в начале XX века.

В условиях кинестетического поворота культуры¹ участники объединения стремились создать станковую картину нового качества – преодолевающую присущую живописи статику и апеллирующую, в первую очередь, к двигательному чувству. До сих пор интерес к движению в остовских полотнах рассматривался лишь как одна из характерных особенностей почерка остовцев, пусть и наиболее устойчивая. В данной же диссертации намечается перспектива изучения искусства Общества станковистов как интереснейшего феномена, порожденного кинестетической парадигмой, чрезвычайно актуальной в послереволюционной России. В связи с этим произведения ОСТА рассматриваются в широком контексте тех научных и художественных экспериментов 1920-х годов, которые так или иначе были связаны с изучением нового двигательного восприятия мира.

В современных исследованиях кинестезией называют «ощущение собственного движения, чувство движения»². В эпоху авангарда именно это

¹ Сироткина И. Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. С.-Пб., 2016. С. 4.

² Смит Р. Чувство движения. Интеллектуальная история. М., 2021. С. 16.

В настоящей диссертации я придерживаюсь именно этого определения кинестезии. В исследовании Р. Смита содержится история термина «кинестезия», исчерпывающий перечень работ, посвященных этой теме, описаны границы явления и проблематика, связанная с ним в разных областях знания – философии, психологии и культурологии.

чувство представлялось гарантом непосредственного «доступа к миру»³, его познания. Связь ощущения движения с самой жизнью, которую подчеркивают исследователи интеллектуальной истории кинестезии⁴, стала эвристичной идеей для настоящего исследования, позволив рассмотреть динамичную модель творчества участников ОСТА.

Устремления художников объединения находились в общем русле с идеями новой чувствительности футуризма, которая предполагала передачу динамической сущности мира и, среди прочего, преодоление статики картины. Однако для того чтобы избежать угрозы размывания выбранного фокуса исследования, вынужденно приходится отказаться от специального анализа связей искусства ОСТА с искусством и мироощущением футуризма. То же самое относится и к проблеме взаимоотношений ОСТА и конструктивизма, с которым группу объединяет, в первую очередь, собственно проектная концепция творчества. Равным образом автор сознательно оставляет за рамками своего исследования вопрос о пересечениях с другими мастерами и объединениями, среди которых наиболее близким к ОСТу был ленинградский Круг художников. Каждая из этих тем могла бы стать предметом отдельной работы.

Актуальность исследования обусловлена тем, что Общество станковистов, ключевое явление отечественной культуры 1920-х – начала 1930-х годов, до сих пор остается мало изученным. Творчество объединения, чуткое к самым разным научным и художественным интенциям своего времени, оставило значительный след в истории искусства.

В последние годы живопись 1920-х и, в частности, наследие членов ОСТА, все чаще оказывается в фокусе исследовательского внимания и зрительского интереса. Осуществлен ряд крупных выставочных проектов,

³ Сироткина И. Указ. соч. С. 8.

⁴ Смит Р. Указ. соч. С. 18.

посвященных художникам, входившим в ОСТ, или общим проблемам искусства 1920-х, когда привлекались отдельные остовские произведения⁵.

Однако в настоящий момент не существует ни одной работы, где творческая практика Общества станковистов анализировалась бы в широком идейно-культурном контексте послереволюционного десятилетия. В современных научных реалиях актуален именно комплексный подход к искусству объединения, предполагающий внимание к идеям, увлечениям и образу жизни его участников, и позволяющий не только выйти на новый уровень осмысления произведений ОСТа, но и обнаружить важнейшие механизмы культуры этого времени в действии.

Насущная необходимость в подобном контекстуальном исследовании творчества Общества станковистов ощущается все острее, поскольку в последние пятнадцать лет формируется новый, более дифференцированный взгляд на наследие отечественного модернизма, избегающий жесткой оппозиции «авангард» – «соцреализм»⁶.

Объектом исследования являются живописные произведения, созданные художниками Общества станковистов в период существования объединения, а также отдельные более ранние и более поздние их работы

⁵ Александр Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура: изд. к выст. / Авт.-сост. Н. Александрова, Е. Воронович. М., 2010; Александр Лабас. На скорости XX века: изд. к выст. / Авт. ст. Л.Р. Пчелкина. М., 2011; Александр Лабас: альманах. Вып. 333 / Авт.-сост. Л. Шакирова, Л. Пчелкина. С.-Пб., 2012; Александр Тышлер. Живопись, графика, скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: кат. / Авт.-сост. А. Чудецкая и др. М., 2018; Иван Кудряшов. К 125-летию со дня рождения: изд. к выст. / Авт.-сост. И. Пронина, И. Смекалов. М., 2021; Юрий Пименов: ал. к выст. / Сост. Е. Воронович и др. М., 2021; Дейнека – Самохвалов: кат. выст. / Авт. ст. С. Михайловский и др. С.-Пб., 2019; До востребования. Коллекции русского авангарда из региональных музеев. В 2 ч. / Авт. ст. А. Сарабьянов и др. М., 2016-2017; *Konstruktion der Welt. Kunst und Ökonomie, 1919-1939 / Katalog / Red. E.J. Gillen u.a. Berlin, 2018*; Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры: изд. к выст. / Ред.-сост. Л.Р. Пчелкина и др. М., 2019; ВХУТЕМАС-100. Школа авангарда: кат. выст. / Авт.-сост. А.Н. Селиванова и др. М., 2021; и пр.

⁶ Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930-1990. М., 2009; Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа 1930-1940-е годы. М., 2011; Успенский А.М. Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920-1930-х годов. М., 2011; Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабичева. В 5 тт. Т. 2. Русское искусство. 1920-1950. Авт. ст. Н. Плунгян и др. М., 2017; и пр.

1920-х – первой половины 1930-х годов, отличающиеся интересом к передаче динамики и динамического восприятия. Наряду с сохранившимися картинами к исследованию привлекается значительное число тех произведений, которые не дошли до наших дней либо местонахождение которых неизвестно.

Предметом исследования стали способы передачи динамики современности в искусстве ОСТА и круг идей, связанных с широко распространенным в 1920-е годы представлением о первостепенном значении двигательного восприятия мира (кинестезии).

Степень научной разработанности темы. Тема двигательного или кинестетического восприятия мира широко обсуждается в научной литературе с начала XX века и до настоящего времени. Возникнув еще в 1820-е годы в философии, она постепенно проникает в физиологию и психологию⁷. Эти три сферы знания продолжают разрабатывать ее с использованием уже современного инструментария, в течение всего последнего столетия, привлекая все большее внимание⁸.

В исследованиях художественной культуры такое направление появилось относительно недавно и связано с поворотом от анализа внутренних закономерностей искусства Новейшего времени к осмыслению

⁷ См. об этом подробнее: Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности // НЛО. 2014, № 1 (125).

https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/#_edn20 (дата обращения: 08.12.2021).

⁸ До недавнего времени не существовало историографических трудов на этот счет. Такой пробел призвана в значительной степени восполнить новая монография: Smith R. *The Sense of Movement. An intellectual History*. L., 2019; публ. на русском языке: Смит Р. *Чувство движения...* М., 2021.

Среди важнейших недавних публикаций о кинестезии можно назвать следующие: Torque: *The New Kinaesthetic of the 20th Century / Zone 6: Incorporations*. Ed. J. Crary, S. Kwinter, NY, 1992; Segel H.B. *Body Ascendant: Modernism and the Physical Imperative*. Baltimore, 1998; Smith R. *The 6th Sense: towards a History of Muscular Sensation* // *Gesnerus*. 2011. Vol. 68. N 1. P. 218-271; Sheets-Johnstone M. *The Primacy of Movement*. 2nd ed. Amsterdam, 2011; Bayne T. *The Sense of Agency* // *The Senses: Classical and Contemporary Philosophical Perspectives*. NY, 2011.

контекстуальных условий его появления и роли различных кинестетических идей и практик в развитии его оригинальных перформативных качеств⁹.

С этой позиции искусство Общества станковистов никогда раньше не рассматривалось. В целом его место в художественном контексте 1920-х годов до сих пор остается недостаточно изученным.

Большую часть всего, что написано об участниках ОСТА, составляют критические отзывы 1920-х. В них впервые были сформулированы общие стилистические черты, парадоксальным образом присущие произведениям художников ОСТА, несмотря на то, что каждый из них работал в ярко индивидуальной манере.

Единственной монографией на русском языке, посвященной ОСТу, до сих пор остается исследование В.И. Костина 1976 года¹⁰. Ограниченная в силу идеологических причин в возможностях анализа новаторских художественных приемов остовцев, она продолжает сохранять ценность прежде всего фактографического источника.

Недавно вышедшая монография С. Пишон-Бонэн об Обществе станковистов на французском языке¹¹ посвящена социо-политическому анализу функционирования группы; в силу этого собственно художественному материалу в работе уделено совсем немного места.

Диссертация Т.В. Маловой 2008 года¹² во многом восполняет пробел в осмыслении формально-стилистических качеств искусства ОСТА с

⁹ Среди работ, намечающих новую перспективу исследования перформативных качеств искусства современности, следует, в первую очередь, назвать следующие: Бобринская Е.А. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Хармсиздат представляет. Авангардное поведение. Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге. С.-Пб., 1998; Бобринская Е.А. Русский авангард: Границы искусства. М., 2006; Сироткина И.Е. Указ. соч.; Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности // НЛО. 2014, № 1 (125); Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М., 2014; Veder R. The Living Line. Modern Art and the Economy of Energy. Hannover, 2015.

¹⁰ Костин В.И. ОСТ. Л., 1976.

¹¹ Pichon-Bonin C. Peinture et politique en URSS: l'itinéraire des membres de la Société des artistes de cheval, 1917-1941. [Dijon], 2013.

¹² Малова Т.В. Поэтика художников ОСТА: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Малова Т.В. М., 2008.

современных позиций. Однако идейно-культурный контекст деятельности объединения остается практически исключен из поля зрения автора.

Важнейшие особенности творчества Общества станковистов проанализированы также в ряде русскоязычных и иностранных исследований¹³. В недавнее время появился ряд работ, где намечаются отдельные новые аспекты рассмотрения искусства остовского круга¹⁴. Тем не менее, ни в одном из них не намечен выход к комплексному анализу проблемы передачи динамики современности и двигательного восприятия в произведениях ОСТА, которая является ключевой для понимания специфики художественной практики и места объединения в истории искусства.

Цель настоящего диссертационного исследования – выявить природу новаторской живописи Общества станковистов как яркого явления 1920-х годов, возникшего в условиях общекультурного поворота к кинестетическому восприятию мира и осознанию динамики в качестве главной отличительной черты современности.

Для достижения намеченной цели необходимо решить следующие **задачи**:

– исследовать состояние вопроса о новаторских принципах живописи Общества станковистов;

¹³ Каменский А.А. Романтический монтаж. М., 1989; Адашкина Н. Графика Общества станковистов // Графика Общества станковистов: кат. выст. М., 2009; Светляков К. Графика Общества станковистов в периодической печати // Там же; Гройс Б.Е. Александр Дейнека. Вечное возвращение атлетического тела. М., 2014; Чудецкая А.Ю. Игра и лицедейство. Наследие Александра Тышлера в Отделе личных коллекций // Александр Тышлер... М., 2017. С. 185-208; Gillen E., Gassner H. Zu Theorie und Praxis der sowjetischen Künstlergruppe OST // Bildende Kunst. 1976. Н. 6. S. 262-265; Н. 7. S. 342-345; Bowlt J.E. The Society of Easel Artists // Russian History. 1982. 9. Pts. 2-3. P. 203-226.

¹⁴ Среди основных научных работ, посвященных проблематике, связанной с искусством ОСТА, стоит назвать следующие: Губко А.В. Проблемы творческого поиска в графике А.А. Дейнеки: по материалам неопубликованного семейного архива художника: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Губко А.В. М., 2005; Пчелкина Л.Р. Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований. 1910-1930-е гг.: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Пчелкина Л.Р. М., 2015; Дейнека. Графика. / Отв. ред. Т. А. Юдкевич. М., 2009; Дейнека. Живопись. / Авт.-сост. Н. Александрова, Е. Воронович. М., 2010.

- реконструировать признанный в среде ОСТА статус «художника-ученого», одновременно включенного в непрерывный теоретико-практический процесс и чутко реагирующего на запросы меняющейся жизни;
- выявить роль новаторского Музея живописной культуры как «музея методов» в творческой деятельности ОСТА, сравнить теоретико-экспериментальные исследовательские программы МЖК и поиски художников ОСТА;
- описать роль спорта и постоянной смены активностей в повседневной жизни художников ОСТА в сложении их творческого метода;
- обозначить влияние теории композиции В. Фаворского, а также опосредованно – теории А. Гильдебранда, на формирование двигательного импульса в живописи художников ОСТА;
- выявить те новые открытия естественных наук, которые широко обсуждались в 1920-е годы и могли оказаться в числе источников вдохновения для художников ОСТА, осваивающих двигательное восприятие мира;
- сравнить поиски ОСТА и исследования движения, проводившиеся организациями, с которыми объединение так или иначе было связано (Проекционный театр, ЦИТ, ГАХН);
- проанализировать новаторские художественные принципы ОСТА с точки зрения создания картины как «пластически развивающейся конструкции» (С. Лучишкин) или открытого произведения, передающего мир в становлении и рассчитанного на активное включение воображения зрителя;
- сопоставить поиски ОСТА и режиссеров киноавангарда 1920-х, описать общие черты картин ОСТА и кинематографических образцов новой подвижной художественной целостности;
- проанализировать роль латентных связей картин ОСТА со звуковыми экспериментами 1920-х в преодолении традиционных рамок станковой живописи.

Характеристика использованных источников. Источники, которые привлекались для исследования заявленной темы, можно разделить на три

основные группы. К первой относятся изобразительные материалы – живописные, а также графические произведения (позволяющие проследить варьирование мотивов внутри групп работ на сходные сюжеты), созданные художниками, входившими в Общество станковистов, на протяжении 1920-х – начала 1930-х годов. Нужно отметить, что автор считает оправданным привлечение работ мастеров, которые формально вышли из объединения¹⁵, но на рубеже 1920-х – 1930-х не поменяли свою манеру.

Автором проводилась работа в фондах ГТГ, ГРМ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, ГЦМСИР, РОСИЗО. Дополнительными источниками стали журналы и каталоги выставок 1920-х, где репродуцировано значительное число утраченных произведений художников ОСТА, и современные издания, в которых воспроизведены остовские работы из трудно доступных частных и зарубежных собраний.

Ко второй группе источников относятся опубликованные воспоминания и записи размышлений об искусстве участников Общества станковистов: С. Лучишкина, А. Лабаса, А. Дейнеки, А. Гончарова, Е. Зерновой, В. Алфеевского, Н. Купреянова, Д. Штеренберга, И. Кудряшова, а также С. Никритина, К. Редько и И. Клюна.

Наконец, к третьей группе принадлежат многочисленные архивные документы. Часть из них касается непосредственно деятельности ряда художников Общества станковистов и самого объединения в целом, а часть – имеет косвенное отношение к теме исследования, однако помогает собрать по крупницам рассеянный в фондах различных организаций материал, представляющий то, что составляло или могло составлять идейный контекст и питательную среду для творчества членов группы ОСТ. Автором настоящей диссертации проведена исследовательская работа в фондах П. Вильямса, К. Вялова, С. Никритина, К. Редько, ВХУТЕМАСа, МЖК, ГАХН, АХРР в РГАЛИ; в фондах С. Лучишкина, Е. Зерновой, К. Вялова, С. Никритина в ОР

¹⁵ А. Дейнека перешел в объединение «Октябрь» в 1927 году, большая группа художников вышла из ОСТА в результате раскола группы и создала Изобригату в начале 1931 года.

ГТГ; в фонде ВОКС в ГА РФ; в фондах В. Вильямса и Истории Политехнического музея в ФПИ Политехнического музея; в фонде А. Сидорова в ОР РГБ.

Хронологические рамки исследования. Основная часть исследования охватывает период с 1925 по 1932 годы и определяется временем существования Общества станковистов. Для лучшего понимания истоков сложения искусства ОСТА как художественного явления 1920-х привлекаются ранние работы художников, вошедших впоследствии в объединение. С другой стороны, для полноты суждений об исследуемом явлении рассматриваются отдельные произведения, созданные уже после прекращения деятельности ОСТА, но отвечающие начатым в «остовский» период поискам. Таким образом, общие хронологические рамки диссертации – 1920-1935 годы.

Методология исследования определяется поиском комплексного подхода к живописи Общества станковистов как явления сложной природы, одновременно сохраняющего традиционные черты (прежде всего, технику масляной живописи) и в то же время ориентирующегося на создание новой подвижной художественной целостности. В возникновении подобного явления исключительную роль играла важнейшая идея этого времени о синтезе науки, искусства и жизни. В силу этого в исследовании большое значение имеет контекстуальный анализ, позволяющий рассмотреть искусство ОСТА в неразрывной связи, с одной стороны, с идейным фоном культурной среды 1920-х годов, а с другой стороны, – с жизненными практиками самих участников объединения. Для изучения собственно произведений ОСТА применяется формально-стилистический и семантический анализ.

Высокая степень **новизны** диссертации заключается в формировании нового взгляда на творчество Общества станковистов, которое считается хрестоматийным, однако в действительности остается плохо изученным явлением истории отечественного искусства. Научный вклад работы состоит в выявлении связи искусства ОСТА с кинестетической парадигмой культуры

XX века. Другим показателем новизны исследования является описанный выше комплексный подход, сочетающий анализ остовских произведений с анализом тех научных и художественных экспериментов 1920-х годов, которые так или иначе были связаны с изучением двигательного восприятия мира.

Положения, выносимые на защиту:

1. В среде Общества станковистов получил признание статус «художника-ученого», который ориентировал членов объединения на разностороннюю творческую деятельность, когда решение теоретических вопросов неотделимо от художественных поисков; при этом направление деятельности «художника-ученого» определяли запросы меняющейся жизни и задача непосредственного участия в ее организации.

2. Творческой базой Общества станковистов стал новаторский Музей живописной культуры. «Музей методов» в сотрудничестве с объединением получал реализацию своих теоретико-экспериментальных программ, а ОСТ – статус эталонного нового искусства и платформу для воплощения жизнестроительных целей – «организации психики масс» и собственно «новой жизни».

3. Увлечение разными видами спорта и постоянная смена активностей в повседневной жизни художников ОСТа оказали непосредственное влияние на сложение их творческого метода. Кинестетические практики стали важнейшим средством развития вчувствования, а вместе с ним – способности к «двигательному представлению» для передачи «пространственных ценностей» в искусстве.

4. На формирование двигательного импульса в живописи художников ОСТа оказали влияние идеи теории искусства В. Фаворского и опосредованно – идеи А. Гильдебранда о синтезе «двигательного и зрительного представления» и о «пространственных ценностях» в искусстве.

5. И Общество станковистов, и организации, с которыми оно так или иначе было связано (Проекционный театр, ЦИТ, ГАХН), стремились к

комплексному теоретико-экспериментальному изучению движения: художников и ученых движение интересовало как «морфологический объект» (Н. Бернштейн); важно было разрабатывать поиски одновременно в двух направлениях – объективных закономерностей, алгоритмов абстрагированного движения и спектра индивидуальных «живых» движений.

6. В числе источников вдохновения для художников ОСТА, осваивающих двигательное восприятие мира, оказались следующие открытия современной физики: идея постоянной текучести, изменчивости пространства и другие тезисы теории относительности А. Эйнштейна; идея пространства, пронизанного волнами разной природы (в том числе ультразвуковыми), влияющими на все живое, хотя и не воспринимаемыми с помощью органов чувств.

7. Художники Общества станковистов строят свою работу в живописи на соединении ряда диаметрально противоположных качеств – динамики и статики, формульности и нон финито, иллюзионизма и абстрактности. Такой подход дает возможность проявить профессиональное мастерство и использовать традиционные основы станкового искусства для того, чтобы от них оттолкнуться и многократно усилить действие новых завоеваний живописи (динамизма, формульности и возможности изобразить живую развивающуюся конструкцию).

8. В поисках новой подвижной художественной целостности мастера ОСТА ориентируются на киноавангард 1920-х. Искусство объединения усваивает не только ряд художественных приемов кинематографа (монтажное построение композиции, «склеивание» разных планов, принципы создания «конкретно-типического» изображения, уравнивание персонажей и предметов и пр.), не только способ работы, когда возникают подобные отснятому на пленку материалу серии произведений с небольшим варьированием мотива, но и сам метод объективизации видения и организации сознания зрителя.

9. В преодолении традиционных рамок станковой живописи существенную роль сыграли латентные связи картин ОСТА со звуковыми

экспериментами 1920-х. Интерес остовцев к неслышимым звукам («оглушительной тишине») находился в общем русле науки и искусства своего времени. Для живописи ОСТА учет звучания «всего мира целиком» стал необходимой частью двигательного восприятия, инструментом активации воображения зрителя, и, в конечном счете, внес вклад в достижение жизненной убедительности проектной концепции, разрабатываемой художниками объединения.

Теоретическая и практическая значимость исследования. В работе аккумулируется обширный материал, собранный в различных источниках, прежде всего архивных, который позволяет разрабатывать комплексный подход к искусству Общества станковистов. Сам по себе этот подход открывает новую перспективу в изучении творчества объединения и его места в культурном контексте 1920-х.

Результаты данной работы могут побудить к пересмотру сложившихся представлений об искусстве 1920-х – начала 1930-х. Намеченные в диссертации актуальные векторы изучения художественных явлений этого периода на примере творчества ОСТА позволяют преодолеть границы существующих систем координат (будь то дихотомия «авангард – соцреализм», деление на направления или отдельные виды искусства).

Таким образом, материалы диссертации могут быть полезны в исследованиях, посвященных творчеству участников Общества станковистов или деятельности объединения в целом, равно как и в общих трудах по истории искусства и художественной жизни послереволюционного десятилетия. Результаты, полученные в настоящей работе, могут быть также использованы в издательских проектах, лекционных курсах, выставочных и образовательных программах музеев.

Достоверность результатов исследования обеспечивается, во-первых, привлечением максимально возможного круга изобразительных материалов, относящихся к деятельности художников Общества станковистов периода его существования; во-вторых, обращением к многочисленным архивным

документам и опубликованным источникам, выявляющим интенции участников объединения; в-третьих, привлечением обширного круга материалов, касающихся культурного и идейного контекста, который влиял на деятельность ОСТА.

Особое внимание уделено изучению состояния вопроса о художественных новациях членов Общества станковистов. Для этого автором привлечено максимальное количество библиографических источников, в том числе на иностранных языках. Наконец, достоверность результатов работы обусловлена обращением к широкому кругу литературы, посвященной собственно кинестетическим практикам XX века.

Апробация работы. Диссертация и автореферат подготовлены и обсуждены на заседаниях сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Отдельные положения исследования были представлены в докладах на следующих научных конференциях: «Кинофикация живописи 1920-х. Опыт художников Общества станковистов» на Международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства VII» (С.-Петербург, СПбГУ, 2016); «Прислушиваясь к новому: творчество художников Общества станковистов в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов» на Международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства VIII» (Москва, ГТГ, 2018); «Кинестетические увлечения художников ОСТА» на Международном форуме молодых исследователей «Научная весна – 2020» (Москва, ГИИ, 2020); «А. Гильдебранд, В. Фаворский и художники Общества станковистов в русле переоценки идеи “тактильного”» на Международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства IX» (С.-Петербург, СПбГУ, 2020); «Easel Painting as a Canon and how it was overcome in the OST» на II Международной Конференции аспирантов Департамента Философии и Культурного Наследия Университета Ка’ Фоскари в Венеции и ГИИ в Москве «Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy» (Венеция, Университет Ка’ Фоскари, 2020); «В поисках формулы движения:

живопись ОСТа и новые техники фиксации динамики в пространстве» на Международном форуме молодых исследователей «Научная весна – 2021» (Москва, ГИИ, 2021).

Основные результаты работы опубликованы в виде статей в сборниках научных конференций, а также в различных профильных изданиях, в том числе рецензируемых и рекомендуемых ВАК.

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложения с иллюстрациями.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается научная новизна и актуальность выбора ракурса исследования, который подразумевает взгляд на искусство ОСТА в широком культурном контексте, «заряженном» идеей нового двигательного восприятия мира; обозначены основные темы, затронутые в диссертации; сформулированы предмет и объект, методологические подходы, цель и задачи исследования, определены его хронологические рамки; кратко описана степень научной разработанности темы; обозначены положения, выносимые на защиту.

В **Первой главе «Историография. Состояние вопроса»** дан подробный анализ истории изучения искусства Общества станковистов. Значительное место в этой главе занимает анализ современных объединению критических отзывов, где впервые были сформулированы важнейшие особенности остовского станковизма. Пристальное внимание автора к историографии обосновано, с одной стороны, необходимостью проследить динамику и характер восприятия произведений ОСТА специалистами, а с другой стороны, дать объективную оценку степени изученности новаторских качеств живописи объединения. Таким образом, формируется база для нового комплексного подхода, разрабатываемого в диссертации, и открывается путь к его эффективному применению.

Вторая глава «“Художники-ученые”, комплексный характер нового художественного знания и принцип учета “запросов текущего момента”» задает своеобразную систему координат для рассмотрения творчества участников ОСТА в настоящей диссертации. В этой главе в центре внимания оказываются взаимосвязи московского Музея живописной культуры и Общества станковистов. Тяготение друг к другу МЖК и ОСТА было словно заранее предопределено. «Музей методов»¹⁶ должен был стать

¹⁶ Никритин С.Б. О Московском музее живописной культуры // ОР ГТГ. Ф. 141 (Никритин). Ед. хр. 241. Л. 1. – Цит. по: Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. Аналитическая работа в Московском музее живописной культуры // Авангард. Список № 1. С. 35.

для современных художников эффективной, научно-лабораторной базой – своего рода производственным комплексом. Мастера Общества станковистов были вдохновлены идеей изучения объективных закономерностей искусства, равно как и идеей его жизнестроительной миссии. Как МЖК в своих исследовательских, выставочных, образовательных проектах, так и ОСТ – в живописи, коллективных обсуждениях общего «курса» объединения стремились к динамичной модели, когда теоретическое знание предмета должно было корректироваться в соответствии с импульсами «текущего момента».

В параграфе 2.1. «МЖК как идеальный центр организации художественного процесса» впервые реконструируется уникальный в истории отечественного искусства сюжет – взаимное притяжение ОСТа и московского МЖК, возникшее еще до формального учреждения объединения – в 1922 году, когда новая команда, состоявшая из многих будущих остовцев (П. Вильямс, А. Лабас, А. Тышлер, С. Лучишкин и др.), пришла в Научно-Художественный Совет музея. Наиболее плодотворный период деятельности музея 1925-1928 годы – совпадает с активным периодом существования ОСТа, три из четырех выставок которого прошли именно в МЖК и вызвали огромный резонанс. Произведения остовцев обретают в экспозиции музея статус наиболее современных работ, «образцов живого искусства»¹⁷.

В 1920-е годы МЖК, где ОСТ обрел «свою территорию» (Е. Зернова), стал одновременно ярким и эфемерным явлением московской художественной жизни. Его существование оказалось раздвоено между реальным и идеальным планами, когда он обладал уникальным статусом «музея методов» и мыслился как прекрасно организованная среда для «обмена энергии и соков» в «коллективе художников»¹⁸, но был вынужден вести постоянную борьбу за

¹⁷ Татлин В.Е., Дымшиц-Толстая С.И. Доклад о Музее современного искусства // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 1. – Цит. по: Джафарова С. Музей живописной культуры // Великая утопия. Русский и советский авангард, 1915-1932 / Кат. выст. М., 1993. С. 89.

¹⁸ Грищенко А.В. Музей живописной культуры // Изобразительное искусство. 1919, № 1. – Цит. по: Джафарова С. Указ. соч. С. 91.

выживание, чтобы в 1929 году оказаться ликвидированным как «представитель экспериментальной культуры первых лет революции»¹⁹.

Та же нарождающаяся реальность в виде прекрасно организованных цехов или отчетливо видимых предметов присутствует и в самих произведениях художников ОСТА как мечта, возникающая из проекта. Часто художники ОСТА помещают осязаемо выписанные фигуры, предметы или целые сцены, словно, в инородную среду, в абстрактное цветовое поле – в виде не оформленной еще материальной субстанции.

В параграфе 2.2. «Теоретико-экспериментальные программы Музея живописной культуры и творческая деятельность Общества станковистов: “художники-ученые” создают модели современного искусства» проводятся параллели между конкретными исследованиями МЖК и живописными произведениями ОСТА, а также реконструируется признанный в остовской среде сам статус «художника-ученого», одновременно включенного в непрерывный теоретико-практический процесс и чутко реагирующего на запросы меняющейся жизни.

И в произведениях ОСТА, где сопresentствуют разные «стадии» цвета, формы, разные степени кривизны пространства, разные функции движения, и в программах МЖК наблюдается общая двоякая тенденция в исследовании художественных элементов – тенденция к их расщеплению и объединению в некой живой целостности. Характер становления, который художники ОСТА придают изображению и который присутствует в исследованиях музея, отвечает, с одной стороны, естественно-научной картине мира 1920-х, а с другой стороны, широко распространенной идее этого времени о грядущем построении нового общества и новой жизни.

Принципы открытого произведения, использовавшиеся в Обществе станковистов для актуализации станковой живописи, равно как и прием

¹⁹ Адаскина Н.Л. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры: к истории взаимоотношений // Авангард и остальное. Сб. ст. к 75-летию А.Е. Парниса. М., 2013. С. 720.

тиражирования образов и сюжетов, получали своего рода легитимность именно в стенах МЖК, разрабатывавшего масштабную программу изучения зрителя, вовлечения его в процесс «искусствопроизводства» и стремившегося к проведению своих выставочных проектов с широким использованием материала репродукций в рабочих клубах.

Третья глава «Кинестезия и новая организация системы художественных ценностей. Шестое двигательное чувство как важнейшее» посвящена анализу тех теоретических идей и практик, на основе которых складывается вектор творческих поисков участников ОСТа в их стремлении к новой динамической художественной целостности картины. Первостепенная важность собственного опыта каждого художника в осуществлении этого вектора диктует порядок выстраивания данной главы (от практики к теории, а не наоборот): сначала рассматриваются кинестетические увлечения самих остовцев, затем сравниваются исследования движения в живописи ОСТа и в теоретико-экспериментальных программах Проекционного театра, ЦИТа и ГАХН, и наконец, выявляется, какие плоды дала теория композиции В. Фаворского, а также – опосредованно – теория А. Гильдебранда, с их общей установкой на двигательное восприятие, в произведениях мастеров ОСТа.

Параграф 3.1 «Жизнь в движении – кинестетические практики художников Общества станковистов» посвящен описанию активного образа жизни остовцев и выявлению его роли в формировании творческих установок художников объединения, главной идеей искусства которых стала передача динамики современности.

Стремление к преобразованию, эффективному перераспределению физической энергии, как и само распространенное в среде остовцев увлечение спортом оказывалось частью работы художника, складывалось в необходимый познавательный метод. Так же как разные стороны жизни должны были отражаться в разных активностях в распорядке дня остовцев, в своих физических занятиях они стремились приобщиться ко всем доступным

видам спорта, чтобы охватить по возможности весь спектр современных движений, пластики «нового тела».

Своеобразный комплекс активностей возникает в среде ОСТа не просто как энергия молодости, на волне массового увлечения движением. В начале пути остовцы ставят себе задачу всестороннего изучения динамики, подразумевавшего, что их творчество питает практика (активного образа жизни) наравне с теорией (движения), и в искусстве возникает не «знание что», а «знание как»²⁰, которое может и должно непосредственно передаваться зрителю.

В параграфе 3.2 «В поисках формулы движения: живопись ОСТа и исследовательские программы Проекционного театра, Центрального Института Труда и Государственной Академии Художественных Наук» сопоставляются поиски художников Общества станковистов и исследования движения, проводившиеся названными организациями, с которыми объединение так или иначе было связано.

И в Проекционном театре, и в ЦИТ, и в ГАХН наблюдается стремление провести полномасштабное исследование различных видов движения, многие из которых являются привычными, чтобы затем составить своего рода компендиум знаний в качестве фундамента для дальнейшего развития науки, искусства и организации жизни на лучших началах.

Подобный первооткрывательский пафос присутствует и у художников Общества станковистов: в их живописи возникает словно только нарождающийся мир; персонажи осваивают свое, часто еще не очень разработанное тело; простые движения они совершают как бы с огромным усилием, неадекватным «разреженной» среде нейтрального фона.

Одна из значимых идей времени, связывающая ученых и художников, изучающих движение, – поиск его формулы. Благодаря интересу, в первую

²⁰ О «кинестетической чувствительности» как источнике особого, неявного вида знания, «знания как», в отличие от «знания что», знания-умения» см. подробнее: Сироткина И. Указ. соч. С. 7-13.

очередь, собственно к динамике, а не к заряженному ею одушевленному или неодушевленному носителю, возникает отношение к движению как к «морфологическому объекту». Оно ярко выражено в аналитических абстракциях художников остовского круга, рисунках методистов Проекционного театра, циклограммах ЦИТа, рисунках и «стенограммах» движения ГАХН, фиксирующих лабораторные пластические этюды.

При этом как для художников ОСТА, так и для многих участников исследований в рассматриваемых организациях (за исключением ЦИТа) важнейшим направлением было изучение движения не самого по себе, а в соотношении с пространством.

В параграфе выявляется сходство между отдельными приемами анализа движения, которые использовались, с одной стороны, в картинах ОСТА и, с другой стороны, в исследованиях Проекционного театра, ЦИТа и ГАХН (мотив преодоления земного тяготения в спортивных сценах под открытым небом и в фотографиях пластических этюдов на пленэре; «рифмы» – повторы сцен у остовцев и техника мультипликационной съемки; метод фрагментации по принципу *pars pro toto* у остовцев, когда акцентировалась какая-нибудь часть тела, существующая «автономно» и порой даже нарушающая физиологическую логику, и этюды, специально разработанные для изучения движения рук и ног, и др.). Однако подобно тому как на выставках «Искусства движения» диаграммы, фотографии, проволочные модели движения и прочие материалы должны были слагаться в синтетическое целое общей экспозиции, в картинах художников ОСТА всякий раз должен был возникать многомерный, но цельный образ.

В параграфе 3.3 «Двигательное восприятие как основа профессиональной деятельности художника: теория А. Гильдебранда и В. Фаворского» впервые сопоставляется важнейшая теоретическая установка учителя остовцев, в основе которой были идеи его немецкого коллеги, и собственно новаторская живопись объединения, дающая разные варианты реализации этой установки.

Развивая теорию А. Гильдебранда, переведенную на русский язык им самим²¹, В. Фаворский разрабатывал идею о том, что в основе профессиональной деятельности художника лежит двигательное восприятие мира. Движение может давать пространственную связность вещей, – утверждал в своей теории композиции Фаворский²², причем пространство он определял как главный объект живописи²³. Открывать его свойства и передавать их через движение в картине, – стало наиболее увлекательной задачей для художников ОСТА. Они поняли ее следующим образом: автор призван сообщить зрителю свое восприятие не с какой-то определенной позиции, но в процессе движения, которое пронизывает все уровни произведения; и тогда сама картина будет восприниматься, буквально – проживаться – как «пластически развивающаяся конструкция».

Четвертая глава «Принципы новой живописи художников ОСТА. Картина как “пластически развивающаяся конструкция”» носит двухчастный характер: в первой – проводится анализ собственно творческого метода остовцев, нацеленного на создание открытого произведения, передающего мир в становлении и рассчитанного на активное включение воображения зрителя; во второй части главы – поиск новых художественных средств, осуществлявшийся мастерами ОСТА, сопоставляется с поисками современных им физиков, кинорежиссеров и художников, экспериментировавших со звуком.

Параграф 4.1.1 «Динамика-статика как двуединое качество кинестетической живописи» посвящен ключевой черте остовского художественного метода, отличающегося сочетанием ряда парадоксальных характеристик.

Лишенные нарратива картины художников ОСТА активно апеллируют к «мышечному чувству» и оказываются способны к тотальному воздействию на

²¹ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. Пер. Н.Б. Розенфельда, В.А. Фаворского. М., 1914.

²² Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Сов. Художник, 1988. С. 127.

²³ Там же. С. 57.

зрителя, когда он воспринимает изображение словно всем телом. Это отвечало открытому физиологами механизму восприятия, когда увиденное движение воспроизводится зрителем «про себя» и отражается в едва заметных моторных реакциях²⁴.

Для передачи динамики участники объединения используют целый спектр приемов. Так, остовцы (Ю. Пименов, А. Дейнека) подвергают испытаниям тела своих героев, особенно тех, которые появляются в спортивных сценах, акцентируя изгибы корпуса и конечностей, их утрированные растяжения, меняющие общие пропорции тел, напряженную мускулатуру. Сверхусилие, отраженное, в том числе, и в подчеркнута деиндивидуализированных лицах, заставляет видеть в таких героях воплощение самой энергии, которой авторам так важно было зарядить полотно и пространство вокруг него.

Динамизация остовских картин может возникать благодаря вибрациям и взвихрениям воздушных масс, струящейся краске, смазанным контурам фигур, которые передают одновременно и движение персонажей, и восприятие на большой скорости, в том числе как бы через объектив фото- или кинокамеры (А. Лабас, А. Тышлер, А. Козлов).

К другим приемам, выявляющим динамику в произведениях остовцев, относится концентрация смонтированных, в том числе многочелюстных, сцен, движение в которых разнонаправлено (С. Лучишкин, К. Вялов, Е. Зернова).

Однако одержимость динамикой спорила у участников объединения с доведенным до автоматизма учетом композиционных осей – динамика сталкивалась со статикой. Воспитанная во ВХУТЕМАСе необходимость построения композиции на осях как основа основ станковизма, оказалась аксиомой для художников ОСТА, стремившихся познать законы живописи и определивших свою задачу как ее обновление. Концентрация изображения в центре и артикулирование осей полотна стало своего рода визитной

²⁴ См. об этом подробнее: Сироткина И. Указ. соч. С. 21-22.

карточкой остовцев, убедительной реализацией установок устава общества на создание законченной картины и «дисциплину формы, рисунка и цвета»²⁵.

В подчеркивании этой «школьной» основы проявлялся специфический романтизм художников ОСТА, вера в возможность совершенной организации полотна, равно как и общества. Неслучайно в их кругу широко обсуждались идеи тектологии А. Богданова.

Однако остовский идеализм отличало его сочетание с особого рода чуткостью – умением реагировать на жизнь, ее изменения и атмосферу, стремлением охватить ее целиком и актуализировать организационные векторы.

Артикуляция осей, с одной стороны, выступает гарантом объективности возникающей на полотне картины и самого мастерского владения искусством станковой живописи; с другой же стороны, создает необходимую чувствительность к восприятию динамики, острота которого усиливается за счет контраста со статикой.

Параграф 4.1.2 «Картина нового мира в становлении – формульность композиций и принцип нон финито» посвящен еще одному парадоксальному проявлению профессионального перфекционизма художников ОСТА, который допускал сочетание композиционной четкости и открытости.

Лаконичная композиция стала одной из основных отличительных черт остовской стилистики. В поисках «математической» модели организации полотна проявляется наследование художниками ОСТА концепции центростремительной картины кватроченто как «идеальной структурной модели мира земного»²⁶. Утвердившаяся в дальнейшем идея классической картины как «формулы бытия» (П. Флоренский) оказывается важной для остовцев, стремившихся к созданию современной универалистской

²⁵ Платформа ОСТ [1929]. Цит. по: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. Под ред. В.Н. Перельмана. М., 1962. С. 211.

²⁶ Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...». Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 28.

живописи, восходящей к внежанровому станковому искусству Европы XV-XVI веков.

Остовский метод поиска емких композиций, вбирающих в себя концентрат смысла, основывается на навыке обобщения результатов анализа художественных элементов, усвоенном во ВХУТЕМАСе. Установка на тщательный анализ как ступень к последующему синтезу, без сомнения, пришлась по душе художникам, ориентировавшимся в своих познавательных интенциях на естественные науки.

При этом ясность формульных композиций остовцев нередко спорит с замороженностью персонажей, призрачностью, медитативностью образов, энигматичностью смысла, который невозможно разгадать целиком, когда изображение оказывается «вещью в себе», пусть и отчетливо видимой. В этом можно распознать реализацию принципа открытого произведения, равно как и способности отзываться на события меняющейся современности.

Перед нами всякий раз оказывается такая конструкция, которая при всей своей четкости не сковывает свободу и не мешает развитию замысла – уже в воображении зрителя; то есть завершенность картины у остовцев парадоксальным образом сочетается с приемом нон финито, допускающим присутствие еще не организованной, «живой» среды.

Иначе говоря, художники ОСТА строили свои картины не только на столкновении конкретного и абстрактного, но и сводили два методологических полюса. Один из них – стремление к предельно ясной композиции, воплощавшей «сделанность» произведения, что подкреплялось подробной проработкой поверхности холста, нередко – иллюзионистической фактурой. Другой полюс – подключение зрителя к лаборатории творчества, вечно длящемуся эксперименту, предполагавшему постоянный живой процесс взаимодействия с окружающей реальностью, когда и оказывалось возможным уловить «зерна будущего», наметить перспективу их роста.

В Параграфе 4.2.1 «Кинофикация живописи ОСТА: приемы монтажа и новая подвижная художественная целостность» впервые

сопоставляются поиски художников ОСТА и кинорежиссеров 1920-х, выявляются общие черты остовских картин и кинематографических образцов новой подвижной художественной целостности.

Участники ОСТА, во многом ориентирующиеся в своих поисках на современный киноавангард, стремятся привнести в живопись ощущение монтажа, которое В. Шкловский назовет «мускульным»²⁷. В остовских произведениях мы часто сталкиваемся с тем, что авторы конструируют картину-панораму из разных «сценок-кадров», где ощущение многоликости жизненных явлений зачастую усилено благодаря изображению бесконечного многолюдного шествия. В других работах остовцы фиксируют недоступные обыденному невооруженному взгляду «стоп-кадры», где крупный план как бы склеен с дальним, причем разные планы могут быть показаны с разных точек зрения – например, снизу и сверху. В этих случаях мастера ОСТА не просто используют приемы кино, но стремятся внедрить в живопись иные, кинематографические по своей природе, двигательные структурные связи таким образом, чтобы не нарушилась цельность картины как художественного организма. Подобный не механический, но «органический» подход к использованию монтажных приемов в живописных композициях должен был обеспечить естественное расширение визуального и смыслового поля произведения, привести к созданию новой пространственно-временной модели.

Важной особенностью остовского иллюзионизма является то, что изображение как бы двоятся между своей предельной физической конкретностью и обезличенной абстрактностью типического. Именно такое сочетание занимало в это же время и российских режиссеров, которым удалось создать эпический кинематограф как в художественных, так и в документальных лентах.

²⁷ Шкловский В.Б. Эйзенштейн. М., 1973. С. 58.

Члены ОСТА часто используют принцип уравнивания в своей значимости персонажа и вещи, и в нем находят свое выражение не только одна из важных эстетических установок времени, но, прежде всего, «кинофицированный» взгляд на натуру, который был врожденным свойством кино.

Среди кинематографических источников объективизации видения художников ОСТА ближе всего для них оказывался опыт документального кино, и в первую очередь, Дзиги Вертова, главный принцип фильмов которого был определен впоследствии как «самоорганизация жизни»²⁸.

Согласно идее режиссера, из жизненного хаоса, где при помощи «киноглаза» обнаруживается некая глубинная логика, связывающая разнообразные явления, складывается своего рода зрительная формула мира. Подобно этому у остовцев в одних и тех же работах может присутствовать хаос абстрактных пятен, где часто становятся не различимы верх и низ, пропадают всякие пространственные ориентиры, и в тех же работах – четкая пластическая композиция, формульный строй которой имеет уже очевидные отсылки к языку плаката, побуждающего усваивать содержание «в один прием»²⁹.

В Параграфе 4.2.2 «Физика пространственных отношений: “мировая связь” и персонажи как “материал для развертывания событий”» рассматривается важнейшая с точки зрения передачи двигательного восприятия мира особенность картин художников ОСТА – соприродность персонажей и среды. В качестве объекта исследования в этом параграфе выступают военные и революционные полотна художников ОСТА, поскольку именно в них названное качество выразилось с наибольшей полнотой.

²⁸ Ямпольский М. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. 2008, № 87. С. 56–57.

²⁹ Полонский В. Русский революционный плакат. М., 1925. С. 7.

Персонажей картин ОСТА объединяет не героический, но, так сказать, функциональный облик. Они оказываются важны отнюдь не как самостоятельные участники событий, поскольку служат специальным податливым материалом, организуя который художник может показать исторические коллизии, провоцирующие некий экзистенциальный сбой. С. Лучишкин в своих записках того времени искал вербальное выражение этому общему для островцев ощущению истории: «Единый тематический остров современности – это судьба событий. Жизнь как единая цепь причинных событий, мировая связь. Мировая зависимость явлений. Отсюда люди, их судьба не важны, они эпизодичны, они лишь материал разворачивания событий»³⁰.

Пространство в картинах ОСТА абстрагировано, носит некий мировой характер, причем земля часто кажется невесомой, и нет отличий между ней и небом. Герои же островских картин, как правило, являются своеобразным конденсатом окружающей среды. Это может быть передано на уровне колорита; с помощью приема пластической лепки буквально из «субстанции» фона с последующим оконтуриванием фигур, остающихся при этом легко проницаемыми; или с помощью самой композиции, когда посреди единообразной нейтральной среды возникают некие сгустки жизни, явно возбуждающие эту породившую их материю.

Островские персонажи имеют двойственную, «биомеханическую» природу: с одной стороны, они, пусть и лишенные индивидуального характера, воли, а зачастую и индивидуального тела, заставляют зрителя воспринимать их напряженную плоть, подвергающуюся разным испытаниям. С другой стороны, всякие естественные проявления – порывы, аффекты, борьба – на наших глазах лишаются своего конкретного, связанного с определенным моментом, содержания и подчиняются механике «мировой связи», действию мировых законов, определяющих «судьбу событий».

³⁰ Лучишкин С. О деятельности Проекционного театра // ОР ГТГ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 26. Л. 3-4.

Чуткость тел остовских героев к колебаниям среды анализируется в этом параграфе с учетом идей отечественной физики 1920-х. Главным стремлением последней было пересмотреть общепризнанные положения науки и построить непротиворечивую «картину описания природы»³¹ на основе незадолго до этого принятого постулата, что «элементы, из которых построена вся материя – суть электрические заряды»³²; благодаря им «вся природа электризована до самых своих основ»³³, и все, что связывалось «с т.н. прежним эфиром [...] на самом деле есть проявления части электрической силы»³⁴.

Параграф 4.2.3 «Связь кинестезии и слуха: творчество художников ОСТА в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов» проводится анализ роли латентных связей картин ОСТА с названными экспериментами в преодолении традиционных рамок станковой живописи.

После революции сфера звука в целом стала одной из самых привлекательных для реализации всевозможных научных и художественных интенций; многие из них направлены на расширение зрительного горизонта за счет подключения звука или «организованного шума». В числе наиболее значимых в контексте рассматриваемой темы явлений отмечаются следующие: передача Л. Терменом визуального образа по принципу радио; изучение П. Лазаревым усиления визуальных впечатлений за счет слуховых; шумовой оркестр, организованный Пролеткультом и призванный воспитывать «новые ритмы»; звучащие города в «Симфонии гудков» Арсения Авраамова; разработка идеи слияния зрения и слуха в теории «расширенного смотрения» М. Матюшина, проводимая в Органическом отделе ГИНХУКа; исследования тонально-шумового спектра в «Системе организации цвето-звуковых ощущений» С. Никритина, включенные в программу Аналитического кабинета МЖК; наконец, поиски в области соединения изображения и звука в

³¹ Иоффе А. Ф. Физика за 10 лет. Л., 1928. С. 4.

³² Иоффе А.Ф. Достижения физики. М., 1928. С. 4.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

остающихся еще немymi фильмах Дзиги Вертова, считавшего необходимым комплексное зрительно-слуховое воздействие на зрителя.

Художники ОСТА были среди тех, кто в 1920-е так или иначе соприкоснулся с проблемой объединения визуального и звукового образа. Латентные связи их искусства с различными звуковыми экспериментами свидетельствует в пользу парадоксальности программного станковизма ОСТА в целом, подразумевавшего «расширение» живописи в рамках ее традиционной формы. В остовских симультанных сложносоставных сценах или картинах, соединяющих разные точки зрения, тренируется «сверхспособность» нашего сознания «слышать» сразу весь мир, наподобие того, как кажутся слышимыми ритмически организованные фильмы Дзиги Вертова.

Герои произведений художников ОСТА часто будто бы пребывают в сомнамбулическом состоянии, механически исполняя заданные действия или просто находясь в оцепенении и переживая, например, полет над землей. Остовские персонажи словно стараются «со-настроиться» со средой, уловить ухом и всем телом ее вибрации. Передать восприимчивость своих моделей к всепронизывающим волнам среды, в том числе звуковым, художникам ОСТА удается благодаря введению мотива вслушивания и/или замирания, а также монтажной структуре композиции, предполагающей нелинейную синтетическую организацию художественного целого. Обратной стороной шумового «сверхнапряжения» в остовских полотнах оказалась поражающая «немота», которая может восприниматься как прямая параллель исследованиям неслышимого, но производящего сильное воздействие на окружающую среду ультразвука в работах физиков³⁵ или сотрудников фонологического отдела ГИНХУКа, изучающих «оглушительную тишину»³⁶.

В Заключении содержатся выводы из проведенного исследования.

³⁵ Иоффе А.Ф. Физика за 10 лет. С. 12.

³⁶ Друскин М. Звучащее вещество. Тезисы // Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа / Публ. Г.Л. Демосфеновой. Терентьевский сборник / Ред. С. Кудрявцева. М., 1996. С. 122.

Разрабатываемый в диссертации новый комплексный подход к искусству Общества станковистов продемонстрировал следующие результаты.

В диссертации определено, что поиск новой подвижной художественной целостности лег в основу формирования парадоксального станковизма ОСТА. Проведенный анализ позволил выделить две ключевые черты остовского творческого метода: динамику-статичность и формульность-нон-финито. Выявлена принципиальная дуалистичность названных особенностей остовской живописи, стремящейся обрести кинестетическое качество. Это проливает свет на более точное понимание природы живописи объединения, воплощавшей станковизм без станковизма: при следовании объективным закономерностям станкового искусства, остовская живопись преодолевала собственную статичность ради создания новой пространственно-временной целостности.

В работе устанавливается, что такому творческому методу остовцев отвечало и их понимание задач художника, который должен был быть одновременно «ученым»: изучение объективных закономерностей искусства не противоречило чуткому реагированию на «запросы текущего момента». Таким образом, в деятельности «художника-ученого» теория оказывалась неразрывно связана с практикой, причем в духе времени она ориентировалась на заводской режим «непрерывки у станка».

Благодаря расширению круга привлекаемых к исследованию искусства ОСТА источников, среди которых и многие архивные материалы, удалось не только с большой долей уверенности реконструировать тесные связи объединения и московского МЖК, но и установить, что реализация жизнестроительных задач искусства начиналась для художников ОСТА с их собственной жизни. Их умение организовать свои занятия и их опыт, в первую очередь, кинестетический – благодаря увлечению разными видами спорта, определял качества их живописи; в то же время живопись должна была предлагать модели создаваемого «с нуля» мира, определенным образом

организующие сознание зрителя и таким образом участвовать в строительстве новой жизни.

В работе показано, что на формирование необходимости изучения свойств пространства и передачи их через движение в картине в качестве основной задачи художников ОСТА – оказали влияние идеи теории В. Фаворского и опосредованно – идеи А. Гильдебранда о синтезе «двигательного и зрительного представления» и о «пространственных ценностях» в искусстве.

При сопоставлении работ остовцев с материалами Проекционного театра, ЦИТа и ГАХН было выявлено, что художников и ученых объединяло отношение к движению как к «морфологическому объекту», который необходимо изучать в его соотнесенности с пространством.

В ходе исследования установлено, что особая оптика художников ОСТА, стремившихся в окружающей действительности обнаруживать «зерна чудесного будущего» и запечатлевать контуры рождающегося на глазах нового мира, – отвечает общему курсу на обновление в культуре 1920-х. Другим проявлениям этой тенденции были разрабатывавшийся в ЦИТ и ГАХН подход к изучению характера и функций привычных движений и система «правильного» освоения их «с нуля». Той же тенденции отвечали поиски отечественных физиков, мечтавших в это время о создании на основе пересмотра традиционных постулатов новой «непротиворечивой картины явлений природы», отвечающей современному знанию.

В диссертации показано, что среди источников вдохновения участников ОСТА для создания новой подвижной художественной целостности были идеи кинематографистов, физиков и художников, экспериментировавших со звуком.

Кино с его «мускульным ощущением» монтажа стало ориентиром для остовцев в их поисках современных средств динамизации картины. В работе продемонстрировано, что живопись ОСТА усваивает не просто отдельные приемы киноавангарда, в первую очередь, собственно монтажный принцип

построения композиции, но и кинофицированный взгляд на натуру, с его равным вниманием к одушевленному и неодушевленному миру. В остовских картинах проявляется также специфический иллюзионизм, родственный иллюзионизму в кино 1920-х, когда всякое изображение обладает одновременно предельной конкретностью и абстрактностью.

В диссертации установлено, что среди кинематографических источников ОСТу ближе всего фильмы Дзиги Вертова, главным принципом которых стала «самоорганизация жизни».

Кроме того, исследование показало, что подобно киноинструкциям, жанр которых был чрезвычайно востребован в 1920-е годы и служил наглядным пособием для «правильного» овладения повседневными навыками, картины остовцев апеллировали, в первую очередь, к «мышечному чувству» и отвечали открытому физиологами механизму восприятия, когда увиденное движение воспроизводится зрителем «про себя» и отражается в едва заметных моторных реакциях.

На основе проведенного формально-стилистического анализа в работе демонстрируется, что важнейшая с точки зрения передачи двигательного восприятия мира особенность картин художников ОСТа – соприродность персонажей и среды. Эта черта метода остовцев рассмотрена в контексте поисков отечественной физики 1920-х, захваченной идеей всепронизывающей электрической энергии и ведущей споры о теории относительности, постулировавшей криволинейность и постоянную изменчивость пространства.

Для того чтобы приблизиться к более точному пониманию парадоксальности программного станковизма ОСТа, в работе впервые проведен анализ латентных связей остовских картин с разнообразными звуковыми экспериментами 1920-х. В результате было выявлено, что большое значение для «расширения» живописи ОСТа в рамках ее традиционной формы имел мотив вслушивания и/или замирания, когда персонажи стараются «сонастроиться» со средой, уловить не только ухом, но и всем телом ее вибрации.

В диссертации установлено, что интерес остовцев к неслышимым звукам («оглушительной тишине») находился в общем русле науки и искусства своего времени. Для живописи ОСТа учет звучания всего мира целиком стал необходимой частью двигательного восприятия, инструментом активации воображения зрителя, и, в конечном счете, внес вклад в достижение жизненной убедительности проектной концепции, разрабатываемой художниками объединения.

Основные положения диссертационного исследования отражены в перечисленных ниже публикациях.

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ и международную базу цитирования Scopus:

1. Воронина О.Ю. Кинофикация живописи 1920-х годов. Опыт художников Общества станковистов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. / Под ред. С.В. Мальцевой и др. – СПб.: Изд. СПбГУ, 2018. — Вып. 8. — С. 383—395.
 2. Воронина О.Ю. Музей как место силы. МЖК и ОСТ // Искусствознание. — 2021. — № 4. — С. 256—289.
3. Воронина О.Ю. Новые горизонты зрительного и слухового восприятия: творчество художников ОСТа в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов // Художественная культура. — 2022. — № 1 (40). — С. 134—163.

Другие публикации по теме исследования:

4. Воронина О.Ю. Журнальная графика художников Общества станковистов. Лаборатория творчества // IV Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность. — Казань: «Заман», 2015. — С. 121—126.
5. Воронина О.Ю. «Плакатизмы» в живописи ОСТа: эксперименты на тему «действенности» // Три века под знаком новизны. Отечественное искусство

1700-2000-е / Сб. по материалам Всероссийской научной конференции. — Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2016. — С. 48—61.

6. Воронина О.Ю. Станковизм как канон и его преодоление в живописи Общества станковистов // *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*. — *Quaderni di Venezia Arti 4* / Ed. G. Argan etc. / Сб. материалов конференции. — Venezia: Ca'Foscari Publ., 2020. — P. 109—130.