

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»

Министерства культуры Российской Федерации

*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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
Карасик Ирина Нисоновна,  
доктор искусствоведения

Москва – 2022

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>4</b>
<b>Глава 1. Историография. Состояние вопроса.....</b>	<b>31</b>
<b>Глава 2. «Художники-ученые», комплексный характер нового художественного знания и принцип учета «запросов текущего момента».....</b>	<b>64</b>
2.1. Музей живописной культуры как идеальный центр организации художественного процесса.....	<b>65</b>
2.2. Теоретико-экспериментальные программы Музея живописной культуры и творческая деятельность Общества станковистов: «художники-ученые» создают модели современного искусства.....	<b>74</b>
<b>Глава 3. Кинестезия и новая организация системы художественных ценностей. Шестое двигательное чувство как важнейшее.....</b>	<b>95</b>
3.1. Жизнь в движении – кинестетические практики художников Общества станковистов.....	<b>95</b>
3.2. В поисках формулы движения: живопись ОСТа и исследовательские программы Проекционного театра, Центрального Института Труда и Государственной Академии Художественных Наук.....	<b>109</b>
3.3. Двигательное восприятие как основа профессиональной деятельности художника: теория А. Гильдебранда и В. Фаворского.....	<b>124</b>

## **Глава 4. Принципы новой живописи художников ОСТА.**

<b>Картина как «пластически развивающаяся конструкция».....</b>	<b>136</b>
4.1.1. Динамика-статика как двуединое качество кинестетической живописи.....	<b>136</b>
4.1.2. Картина нового мира в становлении – формульность композиций и принцип нон финито.....	<b>146</b>
4.2.1. Кинофикация живописи ОСТА: приемы монтажа и новая подвижная художественная целостность.....	<b>155</b>
4.2.2. Физика пространственных отношений: «мировая связь» и персонажи как «материал развертывания событий».....	<b>165</b>
4.2.3. Связь кинестезии и слуха: творчество художников ОСТА в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов.....	<b>176</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>195</b>
<b>Библиография.....</b>	<b>205</b>
<b>Приложение.....</b>	<b>248</b>

## Введение

В настоящем исследовании впервые разрабатывается соответствующий современному состоянию науки комплексный подход к искусству Общества станковистов (1925-1932). 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 культуры<sup>1</sup> 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 диссертации же 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»<sup>2</sup>. В эпоху авангарда именно это чувство представлялось гарантом непосредственного «доступа к миру»<sup>3</sup>, его

---

<sup>1</sup> Сироткина И. Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. С.-Пб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2016. С. 4.

<sup>2</sup> Смит Р. Чувство движения. Интеллектуальная история. М.: Когито-Центр, 2021. С. 16.

В настоящей диссертации я буду придерживаться 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.

<sup>3</sup> Сироткина И. Указ. соч. С. 8.

познания. Связь ощущения движения с самой жизнью, которую подчеркивают исследователи интеллектуальной истории кинестезии<sup>4</sup>, 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. От первых футуристических манифестов и сборников, декларирующих «новую красоту: красоту скорости», «симультанность и пластический динамизм, сформированный пламенным увлечением Машиной»<sup>5</sup>, – к манифесту «Механическое искусство» (1922), «созвучному русскому конструктивизму и производственному искусству»<sup>6</sup>, и далее – к манифесту «Аэроживопись» (1931) с его основной идеей создания пространственно-временного синтеза полета, – умозрительно прочерчивается направление наиболее близких остовцам поисков итальянских футуристов<sup>7</sup>. В настоящей диссертации автор стремится сфокусироваться на том, чтобы проанализировать своеобразие модели творчества именно Общества станковистов. Для того чтобы избежать угрозы размывания выбранного фокуса, вынужденно приходится отказаться от специального анализа связей искусства ОСТа с искусством и мироощущением футуризма; они требуют отдельного исследования. То же самое относится и к проблеме взаимоотношений ОСТа и конструктивизма, с которым группу объединяет, в первую очередь, собственно проектная концепция творчества, идеи искусствопроизводства и организации жизни с помощью

---

<sup>4</sup> Смит Р. Указ. соч. С. 18.

<sup>5</sup> Цит. по: Прамполини Э. и др. Механическое искусство. Футуристический манифест // Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма 1915-1933. — Введение, составление, перевод и комментарии Е. Лазаревой. — М.: Гилея, 2013. С. 130-131.

<sup>6</sup> Лазарева Е.А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х-1930-е годы: автореф. дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Лазарева Е.А. М., 2011. С. 25.

<sup>7</sup> При этом важно иметь в виду следующее: «Итальянский футуризм в Советской России воспринимался в своем “героическом”, довоенном изводе; его эстетика иллюстрировалась, главным образом, цитатами из первого манифеста 1909 г., тогда как созвучные русскому контексту явления, как, например, “механическое искусство” оставались неизвестны», — Там же. С. 23.

внедрения жизнестроительных моделей, воплощаемых в «сделанных» художниками вещах<sup>8</sup>. Подобная тема также остается пока не изученной и нуждается в специальном рассмотрении. Равным образом автор сознательно оставляет за рамками своего исследования вопрос о пересечениях и перекличках 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.

\*\*\*

Искусство Общества станковистов с самого момента своего появления воспринималось как концентрированное выражение духа 1920-х – первого послереволюционного десятилетия. Сами участники объединения (илл. 1) были убеждены, что создают живопись на принципиально новых началах и обретают путь к искусству «чудесного» будущего<sup>9</sup>. Творчество для мастеров ОСТа, вдохновленных актуальными идеями жизнестроительства, не мыслилось в отрыве от жизни: их произведения должны были непосредственно участвовать в ее организации, но и само их искусство оказывалось плодом их жизни, которую они стремились выстраивать по-новому.

Идеальным центром организации художественного процесса для остовцев оказался Музей живописной культуры, который стал местом их постоянных встреч и тяготение к которому с их стороны выглядит словно заранее predetermined. Уникальный «музей методов», ориентированный в первую очередь на художников, был создан после революции специально для разработки и постоянного совершенствования теоретико-практической базы современного искусства. К середине 1920-х, когда обрел постоянный адрес в стенах ВХУТЕМАСа, МЖК смог перейти к осуществлению своей программы (илл. 2). Наиболее плодотворный период деятельности музея 1925-1928 годы — совпадает с активным периодом существования ОСТа, три из четырех выставок которого прошли именно в МЖК и

---

<sup>8</sup> См. об этом подробнее: Сидорина Е.В. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М.: Информ.-изд. агентство «Русский мир», 1994.

<sup>9</sup> Лабас А. Воспоминания. С.-Пб.: Palace Editions, 2004. С. 29.

вызвали огромный резонанс (илл. 3-4). «Немаловажно было и то, что ОСТ обрел свою территорию в Музее живописной культуры на Рождественке, 11», – напишет в своих воспоминаниях Екатерина Зернова<sup>10</sup>. Начало же этому взаимодействию положил приход новой команды, состоявшей из многих будущих остовцев (Петр Вильямс, Александр Лабас, Александр Тышлер, Сергей Лучишкин и др.), в Научно-Художественный Совет музея в 1922 году.

МЖК противопоставлялся традиционным «историко-эволюционным» музеям и мыслился как своего рода производственный комплекс, где важнейшие элементы искусства (цвет, форма, пространство) и его «объективные закономерности» изучаются теоретически и экспериментально, причем согласно популярному лозунгу тех лет «Непрерывка у станка!», когда каждая следующая задача вытекает из предыдущей. Периодически обновлявшаяся экспозиция музея знакомила как с эталонными образцами современного искусства, так и с теоретико-технологическими его исследованиями, проводившимися Аналитическим кабинетом. Вся деятельность музея, помимо непосредственного влияния на художественную жизнь, должна была популяризироваться и доноситься до широких масс, с помощью регулярных выставок не только в собственном помещении, но и в клубах, а также с помощью разнообразных просветительских мероприятий. «Производственный план» музея при наличии общей долговременной программы мыслился как максимально гибкий, постоянно подвергающийся корректировке с учетом запросов текущего момента, которые предполагалось анализировать путем анкетирования и активной переписки со зрителями. В свою очередь, музей был призван вырабатывать определенные установки и своего рода модели, которые широкие массы могли бы использовать в своем творчестве, что и должно было, в конечном счете, повлиять на организацию новой жизни общества в целом.

Такая неразделимая теоретико-практическая деятельность, призванная непосредственным образом организовывать «психику масс», была именно тем,

---

<sup>10</sup> Зернова Е. Воспоминания монументалиста / Вст. ст. Г.Г. Дервиз. М.: Советский художник, 1985. С. 49.

чего искали художники Общества станковистов. Помимо идеи «искусствопроизводства» и разносторонней комплексной деятельности, остовцам, стремившимся популяризировать свои работы, в том числе с помощью публикаций в многотиражных журналах, чрезвычайно важна была идея непрерывной динамики творческого процесса, включенного в жизненный поток и имеющего с ним легко проницаемые границы.

Передача динамики современности стала главной идеей искусства ОСТА. На появление этой идеи не мог не повлиять образ жизни членов объединения, отличавшийся чрезвычайной активностью и подразумевавший большую физическую выносливость. Он был своего рода систематическим испытанием на прочность: темп творческой работы участников объединения был очень высок – в короткие сроки выполнялось одновременно большое количество произведений. Отдых же для них, очевидно, заключался в смене деятельности. Сергей Лучишкин в своих воспоминаниях описывает, с какой легкостью остовцы переходили от одной активности к другой – от занятий живописью к бурным дискуссиям в Музее живописной культуры. «Когда заканчивались словесные аргументы», «спор продолжался уже в боксерских перчатках», и почти ежедневно прения завершались «выкатыванием» шумной гурьбой на улицу для совершения культпохода<sup>11</sup>. С. Лучишкин точно передает неотделимость в их во многом действительно коллективной жизни одного вида деятельности от другого, обязательность всех слагаемых в ней.

Умение преобразования, перераспределения физической энергии, как и само распространенное в среде остовцев увлечение спортом оказывалось частью работы художника (илл. 5), складывалось в необходимый познавательный метод. Можно с уверенностью сказать, что прививался он еще в Alma mater остовцев – во ВХУТЕМАСе, где большое значение уделялось спорту.

Так же как разные стороны жизни должны были отражаться в разных занятиях в распорядке дня остовцев, в своих физических тренировках они

---

<sup>11</sup> Лучишкин С. Я очень люблю жизнь / Вст. ст. М.Н.Яблонской. М.: Советский художник, 1989. С. 89.



стремились приобщиться к самым разным и, очевидно, всем доступным видам спорта, чтобы охватить по возможности весь спектр современных движений, пластики «нового тела». Художники ОСТА занимались боксом, участвовали в лыжных и вело-пробегах, играли в футбол и пинг-понг.

Спорт и разнообразные ежедневные активности остовцев могли остаться лишь модной формой разрядки, отдыха, гигиены труда. Тем более что все это вполне соответствовало духу времени: в 1920-е теоретический и практический интерес к движению носит массовый характер, развивается новая дисциплина биомеханика (в своих двух вариантах – медицинском и театральном), действуют десятки студий художественного движения самого разного толка (от последователей Айседоры Дункан до танцев машин в студии Николая Фореггера), движение чрезвычайно интересует ученых разных специальностей, физкультура и гимнастика оказываются приоритетными сферами культурного развития. Разносторонним изучением движения занимались организации, с которыми ОСТ так или иначе был связан: ГАХН удалось организовать цикл из четырех выставок «Искусство движения»; Центральный Институт Труда провел огромную работу по изучению движений рабочих разных специальностей и рационализации трудовых усилий; Проекционный театр разрабатывал методики занятий по пластике с актерами, и в числе методистов, искавших эмоционально-пластические формулы и способы соединения эмоции и движения, был наряду с Соломоном Никритиным Сергей Лучишкин, возглавивший Мастерскую театра в 1925 году.

Тем не менее, своеобразный комплекс кинестетических практик возникает в среде ОСТА не просто как энергия молодости и жажды жизни на волне массового увлечения движением. В начале пути они ставят себе задачу всестороннего изучения динамики, подразумевавшего, что их творчество питает практика (активного образа жизни) на равнее с теорией (движения), и в искусстве возникает не «знание что», а «знание как»<sup>12</sup>, которое может и должно непосредственно передаваться зрителю.

---

<sup>12</sup> 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.

При такой творческой установке в центре внимания художника оказывается «мышечное чувство» или кинестетическое ощущение. Как утверждают исследователи, «кинестезия – это не только способ регуляции собственных движений и взаимодействия с миром, но и основа понимания чужого движения»<sup>13</sup>. Отличающееся перформативностью авангардное искусство в целом «противостоит традиции» и «релятивирует границу между внутренним и внешним, делая внешнее внутренним и наоборот»<sup>14</sup>.

«Все вещи – работы над ощущением», – писал Климент Редько в своем комментарии к Первой Дискуссионной выставке<sup>15</sup>, в которой участвовало большинство будущих остовцев, а сам К. Редько выступал от лица группы «Электроорганизм», объединившей А. Тышлера, А. Лабаса, С. Лучишкина и др. Для этой группы и позже для ОСТА в целом интерес к передаче ощущения будет тем самым связующим звеном между объективностью и субъективностью, предельным обобщением и предельной конкретностью – двумя противоположными началами, которые стремились объединить остовцы.

Кинестезия – ощущение собственных движений, от которого зависит «способность различать Я и не-Я, ощущение собственной активности или субъектности»<sup>16</sup>. Именно кинестезия в XX веке начинает претендовать на роль «высшего» чувства; под высшим в эпоху авангарда подразумевалось наиболее достоверное, дающее непосредственный «доступ к миру».

В таком гаранте достоверности остро нуждались художники ОСТА, поскольку в своем смелом «искусстве будущего» они стремились решить сложнейшую задачу – преодолеть статику станковой картины и сделать ее действенной, способной к «организации масс» путем «захватывания» в свое поле, и задающей предчувствие грядущих изменений.

---

<sup>13</sup> Сироткина И. Указ. соч. С. 21.

<sup>14</sup> Сироткин Н. Немецкоязычный авангард // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов и др. М., 2006. С. 820.

<sup>15</sup> Цит. по: Лебедева И.В. Лирика науки – «Электроорганизм» и «проекционизм» // Великая утопия: русский и советский авангард 1915-1932 / Кат. выст. М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. С. 189.

<sup>16</sup> Сироткина И. Указ. соч. С. 4.

На формирование двигательного импульса в живописи большинства членов ОСТА непосредственное влияние оказал их учитель, профессор ВХУТЕМАСа В. Фаворский. Развивая теорию А. Гильдебранда, переведенную на русский язык им самим, 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 В. Фаворский<sup>17</sup>, причем пространство он определял как главный объект живописи<sup>18</sup>. 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» (С. Лучишкин).

Неслучайно другим важнейшим источником вдохновения для остовцев, стремившихся взять реванш у актуальных видов искусства (прежде всего фотографии, кино, плаката) и наделить станковую живопись сверхсовременными качествами, стала теория относительности А. Эйнштейна. Сохранились прямые свидетельства участников объединения об их увлеченности идеей постоянной изменчивости и текучести пространства, почерпнутой у реформатора физики.

Названные теоретические идеи заложили основу для формирования принципов новой живописи художников Общества станковистов. Члены объединения всегда подчеркивали свою приверженность традиционной технике, что отражено и в самом его названии. Мастерская ремесленная сработанность произведений должна была всякий раз дополнительно усиливать современное художественное решение, отражающее двигательное восприятие мира. Такая

---

<sup>17</sup> Фаворский В.А. Лекции по теории композиции. 1921-1922 // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. / Подгот. текста, науч. аппарат Д.Д. Чебановой. М.: Советский художник, 1988. С. 127.

<sup>18</sup> Фаворский В.А. [О пространстве в живописи]. Из дипломной работы «Джотто и его предшественники». 1913 // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. С. 57.

изначальная установка на соединение несоединимого породила интереснейшие качества остовской живописи: динамика и статика, формульность и нон финито, «фотореалистичность» и абстрактность – неразрывные пары, постоянно возникающие в их искусстве.

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 вертикальной и горизонтальной осей полотна стало своего рода визитной карточкой остовцев, убедительной реализацией установок устава общества на создание законченной картины и «дисциплину формы, рисунка и цвета»<sup>19</sup>.

В подчеркивании этой «школьной» основы проявлялся специфический романтизм художников ОСТА, вера в возможность совершенной организации полотна, равно как и общества (илл. 6). Неслучайно в их кругу широко обсуждались идеи тектологии Александра Богданова. В своем пафосе создания моделей грядущего мира живопись ОСТА сопоставима с утопией картины раннего Возрождения, которая в свою очередь была подобна утопическим проектам идеальных городов и появилась на фоне «перестройки, разрушения одной и становления другой системы мироустройства» в XV веке<sup>20</sup>.

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 (илл. 7-8).

Артикуляция вертикальной и горизонтальной осей, с одной стороны, выступает гарантом объективности возникающей на полотне картины и самого мастерского владения искусством станковой живописи; с другой же стороны,

<sup>19</sup> Платформа ОСТ [1929]. Цит. по: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания / Под ред. В.Н. Перельмана. М.: Советский художник, 1962. С. 211

<sup>20</sup> Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...» Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М.: РГГУ, 2004. С. 33.

создает необходимую чувствительность к восприятию динамики, острота которого усиливается за счет сильного контраста со статикой.

Другим проявлением профессионального перфекционизма художников ОСТА было стремление к лаконичной и емкой композиции, – стремление к формульным решениям, вбирающим в себя концентрат смысла. В поисках «математической» модели организации полотна проявляется наследование концепции центростремительной картины кватроченто как «идеальной структурной модели мира земного»<sup>21</sup>. Утвердившаяся в дальнейшем идея классической картины как «формулы бытия» (П. Флоренский) оказывается важной для остовцев, стремившихся к созданию современной универсалистской живописи, восходящей к внежанровому станковому искусству Европы XV-XVI веков.

Основа такого метода – в навыке обобщения результатов анализа художественных элементов, усвоенном во ВХУТЕМАСе. Установка на тщательный анализ как ступень к последующему синтезу явно 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 (требующего от зрителя активного включения, домысливания), способности отзываться на события меняющейся современности (илл. 9-10).

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.

---

<sup>21</sup> Там же. С. 28.

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 (**илл. 11**). 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.

Возможности новой подвижной художественной целостности демонстрировало в 1920-е годы активно разрабатывающее свой язык искусство кино. Общий вектор режиссерских поисков этого времени выразил Дзига Вертов, главный принцип фильмов которого был определен впоследствии как «самоорганизация жизни»: «Восприятие перестает быть пассивным и исключительно зрительным, но становится по своей сути кинестезическим. Мозг воспринимает динамические схемы движения, абстракцию динамических процессов [...] Эти схемы движения – не просто линии абстрагирования, но линии выявления принципиальных жизненных связей, это линии смысла»<sup>22</sup>.

Участники ОСТА, во многом ориентирующиеся в своих поисках на современный киноавангард, стремятся привнести в живопись ощущение монтажа, которое В. Шкловский назовет «мускульным»<sup>23</sup>. 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 (**илл. 12-13**). 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,

<sup>22</sup> Цит. по: Ямпольский М. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. 2008, № 87. С. 56–57.

<sup>23</sup> Шкловский В.Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 58.

снизу и сверху (илл. 14). 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.

Работа, которая совершалась художником, осваивающим подобный метод и стремящимся к преодолению субъективных ограничений, отражена в записях С. Лучишкина: «Единый тематический остов 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 развертывания событий»<sup>24</sup>.

Заключенная в этих словах общая для художников ОСТА позиция в их искусстве обнаруживает себя в том, что персонажи оказываются необходимы отнюдь не как самостоятельные участники изображенных сцен, но как податливый материал для передачи свойств окружающей среды с ее повышенной плотностью или, наоборот, сквозистостью. Остовские герои становятся «мерой пространства» (В. Фаворский) и зачастую подвергаются различным испытаниям, когда должны своими телами показать его изгибы, сжатия или растяжения (илл. 15). Они демонстрируют те самые свойства, которые открыл А. Эйнштейн и которые становятся своего рода маркером современности с ее динамикой и непрерывным процессом трансформаций.

Восприимчивость тел остовских персонажей к колебаниям среды, грозящая им руинированием, деформацией или исчезновением, не просто выявляет специфику художественных поисков членов ОСТА, но обнаруживает актуальный для 1920-х годов общекультурный интерес к пронизанной токами среде.

---

<sup>24</sup> Лучишкин С. О деятельности Проекционного театра. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 26. Л. 3-4.

В это время в физике активное изучение электро-магнитных волн приводит к ряду открытий (среди них изобретение терменвокса и первых систем телевидения) и заставляет отказаться от восходящего к античности понятия эфира<sup>25</sup>. Тем не менее, тема «эфира», пусть и не называемого так, обретает современное звучание, и в массовой печати появляются публикации о возможных новых способах использования невидимых вездесущих токов, например, для передачи мыслей на расстоянии<sup>26</sup>.

Среди волнующих культуру 1920-х годов тем – тема не воспринимаемых обычным образом, но наполняющих пространство, звуковых волн.

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

---

<sup>25</sup> Иоффе А.Ф. Достижения физики. М.: Издательство газеты Гудок, 1928. С. 4.

<sup>26</sup> Кажинский Б. Передача мыслей: Факторы, создающие возможность возникновения в нервной системе электромагнитных колебаний, излучающихся наружу. М.: б. и., 1923; Иоффе А.Ф., Вальтер А.К. Над чем работают советские физики. М.: Госиздат РСФСР «Московский рабочий», 1930. С. 46.



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 программно-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 (**илл. 16**) 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 тонкие 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 физиков или сотрудников Фонологического отдела ГИНХУКа, изучающих «оглушительную тишину»<sup>27</sup>.

Таким образом, анализ динамики современности как основной темы художников Общества станковистов ставит перед необходимостью привлечения широкого идейного контекста 1920-х. Изучение выходов мастеров ОСТА в смежные области научного и художественного творчества не только дает возможность лучше понять особенности их станковизма и то, что объединяло их

---

<sup>27</sup> Друскин М. Звучащее вещество. Тезисы // Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа / Публ. Г. Л. Демосфеновой. Терентьевский сборник / Ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 1996. С. 122.

очень разные авторские индивидуальности, но также позволяет обрисовать их проектную концепцию, наметить контуры угадываемого ими в своих произведениях искусства будущего.

**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, посвященных художникам, входившим в ОСТ, или общим проблемам искусства 1920-х, когда привлекались отдельные остовские произведения<sup>28</sup>. Многие из каталогов к этим выставкам включают публикации ряда ценнейших архивных документов.

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,

---

<sup>28</sup> Александр Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура: издание к выставке / Авт.-сост. Н. Александрова, Е. Воронович. М.: Интерроса, 2010; Александр Лабас. На скорости XX века: изд к выст. / Авт. ст. Л.Р. Пчелкина. М.: Лабас-фонд, 2011; Александр Лабас: альманах. Вып. 333 / Авт.-сост. Л. Шакирова, Л. Пчелкина. С.-Пб.: Palace Editions, 2012; Александр Тышлер. Живопись, графика, скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: каталог / Авт.-сост. А. Чудецкая, О. Антонов, К. Безменова. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2018; Иван Кудряшов. К 125-летию со дня рождения / Изд к выст./ Авт.-сост. И. Пронина, И. Смекалов. М.: ГТГ, 2021; Юрий Пименов: изд. к выст. / Ред.-сост. Е. Воронович. М.: ГТГ, 2021; Дейнека – Самохвалов: кат. выст. / Авт. ст. С. Михайловский, Е. Воронович и др. С.-Пб.: б.и., 2019; Георгий Костаки. К 100-летию коллекционера: кат. выст. / Сост. И. Пронина, Л. Пчелкина. М.: ГТГ, 2014; Сокровища Нукуса в ГМИИ им. А.С. Пушкина (2017, без каталога); До востребования. Коллекции русского авангарда из региональных музеев. В 2 частях / Авт. ст. А. Сарабьянов и др. М.: Еврейский музей и центр толерантности, 2016-2017; *Konstruktion der Welt. Kunst und Ökonomie, 1919-1939 / Katalog / Redaktion E.J. Gillen u.a. Berlin: Kerber Verlag Bielefeld, 2018; Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры / Ред.-сост. Л.Р. Пчелкина и др. М.: ГТГ, 2019; ВХУТЕМАС-100. Школа авангарда / Авт.-сост. А.Н. Селиванова и др. М.: ABCdesign, 2021 и пр.*

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 биполярной дихотомии «авангард» – «тоталитарное искусство»<sup>29</sup>.

**Объектом исследования** являются живописные произведения, созданные художниками Общества станковистов в период существования объединения, а также отдельные более ранние и более поздние их работы 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, как его стали называть со временем, 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 психологию<sup>30</sup>. Эти три сферы знания продолжают разрабатывать ее

---

<sup>29</sup> Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930-1990. М.: Искусство – XXI век, 2009; Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа 1930-1940-е годы. М.: Галарт, 2011; Успенский А.М. Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920-1930-х годов. М.: Искусство – XXI век, 2011; Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабицева. В 5 тт. Т. 2. Русское искусство. 1920-1950. Авт. ст. Н. Плунгян, А. Селиванова, М. Силина. М.: б.и., 2017; и др.

<sup>30</sup> 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/#\\_e dn20](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/#_e dn20) (дата обращения: 08.12.2021).

с использованием уже современного инструментария, в течение всего последнего столетия, привлекая все большее внимание<sup>31</sup>.

В исследованиях художественной культуры такое направление появилось относительно недавно и связано с поворотом от анализа внутренних закономерностей искусства Новейшего времени к осмыслению контекстуальных условий его появления и роли различных кинестетических идей и практик в развитии его оригинальных перформативных качеств<sup>32</sup>.

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 года<sup>33</sup>. Ограниченная в силу идеологических причин в возможностях анализа новаторских художественных

---

<sup>31</sup> 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.: Process Press, 2019; публ. на русском языке: Смит Р. *Чувство движения*. 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. Pp. 203-226; Segel H. B. *Body Ascendant: Modernism and the Physical Imperative*. Baltimore, 1998; Smith R. *The 6<sup>th</sup> sense: towards a history of muscular sensation // Gesnerus*. 2011. Vol. 68. N 1. P. 218-271; Sheets-Johnstone M. *The primacy of movement*. 2<sup>nd</sup> ed. Amsterdam, 2011; Bayne T. *The sense of agency // The senses: classical and contemporary philosophical perspectives / Macpherson F. (ed.)*. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 355-374.

<sup>32</sup> 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. мастер-классов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге. С.-Пб., 1998. С. 49-62; Бобринская Е.А. *Русский авангард: Границы искусства*. М.: НЛО, 2006; Сироткина И.Е. *Указ. соч.*; Смит Р. *Кинестезия и метафоры реальности*; Крэйри Дж. *Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке*. М.: V-A-C press, 2014; Veder R. *The living line. Modern Art and the Economy of Energy*. Hannover: Dartmouth College Press, 2015.

<sup>33</sup> Костин В.И. *ОСТ. Л.: Художник РСФСР, 1976.*

приемов остовцев, она продолжает сохранять ценность прежде всего фактографического источника.

Недавно вышедшая монография об Обществе станковистов на французском языке<sup>34</sup> посвящена социо-политическому анализу функционирования группы, где собственно художественному материалу уделено совсем немного места.

Диссертация Т.В. Маловой 2008 года<sup>35</sup> во многом восполняет пробел в осмыслении формально-стилистических качеств искусства ОСТА с 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 исследований<sup>36</sup>. В последние годы появился ряд работ, где намечаются отдельные новые аспекты рассмотрения искусства остовского круга<sup>37</sup>. 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

---

<sup>34</sup> Pichon-Bonin C. Peinture et politique en URSS: l'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet, 1917-1941. [Dijon]: Presses du reel, 2013.

<sup>35</sup> Малова Т.В. Поэтика художников ОСТА: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Малова Т.В. М., 2008.

<sup>36</sup> Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989; Адаскина Н.Л. Графика Общества станковистов // Графика Общества станковистов / Каталог выставки. М.: Галерея Элизиум, 2009. С. 5-17; Светляков К. Графика Общества станковистов в периодической печати // Графика Общества станковистов. М., 2009. С. 19-33; Гройс Б.Е. Александр Дейнека. Вечное возвращение атлетического тела. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014; Чудецкая А.Ю. Игра и лицедейство. Наследие Александра Тышлера в Отделе личных коллекций // Александр Тышлер. Живопись, графика, скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М.: Кучково поле, 2017. С. 185-208; Gillen E., Gassner H. Zu Theorie und Praxis der sowjetischen Künstlergruppe OST // Bildende Kunst. 1976, Hefte 6, S. 262-265; Hefte 7, S. 342-345; Bowlt J.E. The Society of Easel Artists // Russian History. 1982, 9, Pts. 2-3. P. 203-226.

<sup>37</sup> 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; двухтомное масштабное издание по творчеству А. Дейнеки, включающее ряд статей по основным проблемам творчества мастера: Дейнека. Графика / Отв. ред. Т.А. Юджевич. М.: Интерроса, 2009; Дейнека. Живопись / Авт.-сост. Н. Александрова, Е. Воронович. М.: Интерроса, 2010.

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;

– 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 объединения<sup>38</sup>, 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. Дейнеки, А. Лабаса, А. Гончарова, Е. Зерновой, В. Алфеевского, Н. Купреянова, Д. Штеренберга, И. Кудряшова, а также С. Никритина, К. Редько и И. Клюна.

---

<sup>38</sup> А. Дейнека перешел в объединение «Октябрь» в 1927 году, большая группа художников вышла из ОСТА в результате раскола группы и создала Изобригаду в начале 1931 года.

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 крупицам 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 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.

Таким образом, возникают два вектора исследования – движение от общего к частному и, наоборот, от частного к общему. Подобный подход и позволяет осуществить задачу комплексного рассмотрения материала и вывести интерпретацию произведений ОСТа на новый уровень.

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 вызвать цепную реакцию и 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 лекционных курсах, образовательных и выставочных программах музеев, различных издательских проектах.

**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 интересы и 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 кинестезии и 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: «Журнальная графика художников Общества станковистов. Лаборатория творчества» на Всероссийской конференции «IV Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность» (Казань, ГМИИ РТ 2015); «"Плакатизмы" в живописи художников ОСТА: эксперименты на тему "действенности"» на Международной конференции «Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700-2000-е годы» (Москва, РАХ, 2016); «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); «Адольф Гильдебранд, Владимир 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 Государственного Института Искусствознания 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.

## Глава 1

### Историография. Состояние вопроса

Обновление станковой картины было главной задачей участников Общества станковистов, что отразилось и в самом названии объединения, звучавшем в контексте художественной ситуации середины 1920-х годов весьма определенно и отнюдь не нейтрально, а полемично. Несмотря на то, что программный станковизм остовцев всегда так или иначе оказывался во внимании исследователей, его специфика до сих пор остается мало изученной.

Существующую литературу, посвященную анализу творчества художников ОСТА, можно разделить на несколько неравноценных по объему блоков. В их числе: обширный корпус критических статей 1920-х – начала 1930-х годов, в которых речь шла по преимуществу об объединении в целом, а работы остовцев привлекались скорее для иллюстрации обозначенных тенденций.

Немногочисленные исследования позднесоветского времени, – это в первую очередь, работа В.И. Костина<sup>39</sup>, до сих пор остающаяся единственной опубликованной русскоязычной монографией об Обществе станковистов, и книга А.А. Каменского «Романтический монтаж», «краеугольная» глава которой посвящена ОСТу<sup>40</sup>. К этой историографической группе относятся также послевоенные монографические статьи и книги о творчестве отдельных членов объединения<sup>41</sup>.

В особый, хотя и не слишком многочисленный, блок можно выделить постсоветские разнохарактерные работы (концептуальные обобщающие статьи,

---

<sup>39</sup> Костин В.И. Указ. соч.

<sup>40</sup> Каменский А.А. Указ. соч.

<sup>41</sup> Среди наиболее значимых публикаций по персоналиям нужно назвать следующие: Маца И.Л. А. Дейнека. М.: Советский художник, 1959; Холодовская М.З. Андрей Гончаров. М.: Советский художник, 1961; Сыркина Ф.Я. Александр Григорьевич Тышлер. М.: Советский художник, 1966; Буторина Е.И. Александр Лабас. М.: Советский художник, 1979; Журнальная графика А. Дейнеки / Вст. ст. Г.Л. Демосфеновой. М.: Советский художник, 1979; Петр Вильямс / Вст. ст. А. Сидорова. М.: Советский художник, 1980; Жердева Р.И. Общество станковистов: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Жердева Р.И. М., 1982; Ю.И. Пименов / Вст. ст. А.Ю. Сидорова. М.: Советский художник, 1986; Сысоев В.П. Александр Дейнека: в 2 тт. М.: Изобразительное искусство, 1989.

где члены ОСТА фигурируют среди основных участников художественного процесса первого послереволюционного десятилетия; издания, посвященные отдельным остовцам, а также дипломы и диссертации по ОСТу)<sup>42</sup>. В большинстве этих исследований авторы стремятся вывести дискурс о творчестве мастеров ОСТА на новый аналитический уровень.

Важным источником для изучения наследия участников общества являются их воспоминания. Они дают возможность услышать «прямую речь» остовцев, хотя и в довольно искаженном виде: в основном записи о 1920-х годах были сделаны авторами в поздние годы<sup>43</sup>. Кроме того, большинство из воспоминаний были опубликованы еще в советское время, то есть должны были удовлетворять определенным цензурным требованиям.

Помимо отечественных существуют иностранные публикации об Обществе станковистов, причем среди них также есть критические статьи, современные деятельности объединения, и публикации второй половины XX – начала XXI века, в числе которых наиболее значимой является специальная французская монография «Живопись и политика в СССР. Путь художников Общества станковистов» С. Пишон-Бонэн<sup>44</sup>. Разрыв в европейской историографии примерно соответствует разрыву в историографии отечественной и объясняется длившимся с середины 1930-х до конца 1950-х годов забвением творчества объединения, не говоря о проблематичном доступе ко многим художественным и архивным материалам в СССР, тем более ощутимом для иностранных исследователей.

---

<sup>42</sup> Малова Т.В. Указ. соч.; Светляков К. Графика Общества станковистов // Графика Общества станковистов / Каталог выставки. М., 2009; Деготь Е. Эстетическая революция культурной революции, или Концептуальный реализм // Наше наследие. 2010, № 93-94

<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412.php> (дата обращения 01.02.2022); Пчелкина Л.Р. Проекционизм Соломона Никритина: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Пчелкина Л. Р. М., 2015. и др.

<sup>43</sup> Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961; Дейнека А.А. Жизнь, искусство, время: литературно-художественное наследие / Сост. и авт. вступ. статьи В.П. Сысоев. Л.: Художник РСФСР, 1974; Редько К.Н. Дневники. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. вст. ст. В.И. Костин. М.: Советский художник, 1974; Зернова Е.С. Указ соч. М., 1985; Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь; Алфеевский В.С. По памяти и с натуры. М.: Книга, 1991; Лабас А.А. Воспоминания. С-Пб.: Palace editions, 2004 и др.

<sup>44</sup> Pichon-Bonin C. Peinture et politique en URSS: l'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet, 1917-1941. [Dijon], 2013.

Я рассмотрю названные разноплановые и разновременные источники в соответствии с намеченной последовательностью с точки зрения их отношения к проблеме передачи динамики современности и обновления станковой живописи в творчестве мастеров ОСТа.

В критике 1920-х – начала 1930-х годов объединение практически единодушно признается едва ли не главной движущей силой рождающегося советского искусства. Первая же выставка общества снискала ему славу как яркой многообещающей группе, и уже с 1926 года ОСТ аттестуют в печати как «серьезнейшее объединение наиболее талантливых представителей нашей художественной молодежи»<sup>45</sup>, которому суждено прокладывать «магистраль современного искусства»<sup>46</sup>.

Остовский курс на создание станкового (прежде всего живописного) произведения нового типа был воспринят критикой как чрезвычайно актуальный. В нем увидели результат естественного развития искусства, тем более показательный, что молодые выходцы из ВХУТЕМАСа резко поворачивали к станковизму после периода поглощенности формальными экспериментами в годы учебы. «Во всех отношениях выросшие в годы революции, они еще недавно прошли на школьной скамье все трудные этапы футуризма, кубизма, супрематизма; в итоге мучительных формальных исканий совместно со своими учителями (Кончаловский, Машков, Малевич) они ныне пришли от «измов» к оплодотворенному богатым опытом живописной культуры реализму, от беспредметности – к отображению современной действительности [...]»<sup>47</sup>; «Левая молодежь, составляющая основу ОСТа, пришла к убеждению, что картина как таковая вовсе не отжила свой век, что именно она находит отклик в душе массового зрителя, столь широко посещающего музеи»<sup>48</sup>.

В оценках художественных завоеваний остовцев можно различить непосредственную реакцию критиков – живые впечатления от произведений и

---

<sup>45</sup> Аранович Д. Современные художественные группировки // Красная новь. 1926, № 10. С. 230.

<sup>46</sup> А.Э. Выставка ОСТ / А.М. Эфрос // Прожектор. 1926, № 12. С. 21.

<sup>47</sup> Аранович Д. Современные художественные группировки // Красная новь. 1925, № 6. С. 277.

<sup>48</sup> Тугендхольд Я. По выставкам // Известия. 1925, 08.05. С. 5.



сличение с формирующейся в это же время официальной системой критериев, которую необходимо применять при анализе нового советского творчества.

Так, создается устойчивая модель истории возникновения современной станковой картины: поворот к станковизму был инициирован АХРР, объявившей себя непосредственной исполнительницей партийной политики в искусстве. Программа АХРР предусматривала возвращение к станковым формам творчества и развитие нового направления – «героического реализма». По мнению рецензентов, АХРР принадлежала также заслуга введения революционного круга сюжетов: «[...] Благодаря лозунгам АХРР и другие наши художественные группировки взяли за последние годы курс на изобразительность, на новую революционную и бытовую сюжетику (Маковец, Бытие и даже ОСТ)»<sup>49</sup>. Однако в середине 1920-х годов критики были практически единодушны в весьма низкой оценке художественных завоеваний ахрровцев: «[...] в громадном большинстве своем лишь этюды с натуры, документы, сырье, но еще не искусство, т.е. не художественное претворение и заострение действительности»<sup>50</sup>; «[...] Ни героизма, ни монументального стиля, ни революционного содержания нет в произведениях. [...] Это не бессмертие, а клевета на эпоху, правда не злостная, а дружественная»<sup>51</sup>.

С возникновением ОСТа все надежды были возложены на талантливых участников объединения – в них увидели силу, способную создавать актуальное современное искусство и разрабатывать новый художественный язык: «[...] с появлением ОСТ можно отметить рождение нового, безусловно современного во всех значениях этого слова направления символического, монументального реализма, дальнейшее развитие которого может быть весьма плодотворным и содержательным»<sup>52</sup>.

Первая выставка ОСТа впечатляла единством сюжетного материала – почти весь он был взят из строящейся советской действительности, но главное, что

<sup>49</sup> Тугендхольд Я. О современной живописи (АХРР и ОСТ) // Новый мир. 1926. Кн. 6. С. 165-166.

<sup>50</sup> Там же. С. 167.

<sup>51</sup> Сизых А. По выставкам // Народный учитель. 1926, № 8. С. 94-95.

<sup>52</sup> Аранович Д. Современные художественные группировки. 1925. С. 282.

выделяло произведения выпускников ВХУТЕМАСа, была новая подача и трактовка этого материала: «Сюжет для них – исходный пункт»; «центр устремлений» – «искание формальных приемов, наиболее полно и четко его [действительное содержание] выявляющих»<sup>53</sup>. Многие критики отмечали оригинальный подход, большой творческий потенциал остовцев, отсутствие повествовательности и сосредоточенность художников на передаче мироощущения. Именно поэтому в художниках Общества станковистов увидели серьезных соперников ахрровцев: «Так же, как АХРР, ОСТ ставит своей задачей отображение нашей современности [...] И однако к трактовке всех этих тем ОСТ подходит иначе, нежели АХРР, стараясь облечь современное содержание в соответствующую ему четкую и заостренную форму»<sup>54</sup>.

Именно в отечественной критике 1920-х годов впервые были названы основные качества искусства художников ОСТа. Это, прежде всего, броскость, лаконизм, экспрессия и динамика. Кочующие из статьи в статью эти характеристики определили особую остовскую «марку», и до сих пор они неизменно фигурируют в научных или популярных текстах об объединении. Набор этих эффектных черт во многом обеспечивал в глазах критиков успех остовцев как создателей новой станковой картины, остросовременной по сюжету и духу. Вместе с тем он превращался в определенный шаблон, часто удерживавший анализ произведений на «поверхности» и, в конечном счете, усреднявший колебания частных наблюдений. Тем не менее, этот шаблон не помешал сформулировать важный принцип остовского творчества, столь отвечавший запросам времени: максимум эффекта при минимуме средств.

На протяжении послереволюционного десятилетия критика поднимает вопрос о необходимости создания советского «большого стиля» (чаще всего он фигурировал как стиль «героического реализма»). В творчестве остовцев рецензенты находили для него все предпосылки и с удовлетворением отмечали «тягу к монументальности» и стремление к воплощению «синтетической

<sup>53</sup> Рогинская Ф. Выставка «Общества станковистов» // Правда. 1925, 12.05. С. 4.

<sup>54</sup> Тугендхольд Я. О современной живописи (АХРР и ОСТ). С. 169.

картины», то есть картины, броской и цепляющей, как плакат, и способной организовывать пространство, как фреска<sup>55</sup>.

В таких оценках проявилась двойственность позиции рецензентов: критерий «монументальности», очевидно, отсылал к старой системе ценностей в искусстве и к вечному; критерий «плакатности» или актуальности – к культуре новой визуальности и злобе дня. В то же время критика улавливала и двойственный «код» программного станковизма самих остовцев. Традиционная станковая форма, часто даже несколько архаизированная за счет отсылок к иконописи (увлечение лаковыми поверхностями, плоскостностью, силуэтами), представала в ультрасовременном виде благодаря модификации с помощью приемов, заимствованных из актуальных видов «искусства дня». В публикациях упоминаются журнальная графика и плакат, а также изредка фотография.

Из важнейших структурообразующих особенностей новой остовской станковой живописи, отмечают монтажность композиции, ракурсы и фотографичность<sup>56</sup>; мелькает выражение «кинематографичность сюжетов»<sup>57</sup>. Однако нельзя сказать, что связям творчества художников ОСТа с новыми визуальными искусствами – с кино и фотографией уделялось достаточно большое внимание. В целом эти связи вызывали, скорее, неодобрительное отношение.

Обзор критических статей об Обществе станковистов позволяет оценить общую динамику изменения культурного климата в стране на протяжении второй половины 1920-х годов. Характерно, что рецензенты продолжали сохранять за

---

<sup>55</sup> «Ценно само направление ОСТа в сторону создания современной живописи, лаконичной и яркой, как плакат, четкой, как графика, и монументальной, как стенопись», – Выставка Общества станковистов // Красная нива. 1926, № 23. С. 15.

«В сущности, само понятие станковой живописи уже несколько устарело для ОСТа, ибо принимая реализм, как принцип стиля, и стремясь найти новую обобщенную форму для синтетической картины, ОСТ все заметнее тяготеет к тому, чтобы уйти от живописного «станка» и выйти на простор, который дает монументальная фресковая, стенная живопись», – М.Б. [Бабенчиков] По выставкам (ОСТ) // Новый зритель. 1926, № 21. С. 12.

«Для большинства живописцев ОСТ характерна какая-то инстинктивная потребность к большому стилю, побуждающему их разрешать свои композиции в крупных масштабах. Особенно сильно это у Вильямса, Дейнеки и Лучишкина», – Тугендхольд Я. По выставкам. С. 5.

<sup>56</sup> Тугендхольд Я. По выставкам. С. 5; Сторонний наблюдатель. По выставкам // Жизнь искусства. 1927. № 16. С. 19.

<sup>57</sup> Сторонний наблюдатель. Указ. соч. С. 19.

остовцами ведущую роль в искусстве вплоть до конца выставочной деятельности объединения и продолжали «приветствовать» художников сложившейся позитивной формулой<sup>58</sup>. Однако это не мешало, начиная с 1926 и особенно с 1927 года, в пределах одной и той же статьи легко переходить от оборотов вежливости к разгромной критике. Не спасал и «золотой запас» положительных качеств признанного остовского стиля, и у любого из этих качеств обнаруживалась обратная сторона, в результате чего достоинства вскоре стали превращаться в «очевидные» недостатки.

Так, яркость, броскость и четкость композиции могли оказываться «плакатностью»<sup>59</sup>. Правильный выбор темы был чреват неправильным ее разрешением с наполняющими остовские полотна «дегенератами», «манекенами», имевшими опасное сходство с отрицательными персонажами остовских же работ<sup>60</sup>. Мастерское владение ремеслом оказывалось чреват для остовцев обвинениями в формализме и индивидуализме, отходе на позиции буржуазного искусства<sup>61</sup>. Понятность зрителю – уходом от зрителя, как только общее настроение произведения переставало нести однозначно положительный заряд (какой у остовцев – редкость)<sup>62</sup>. И самое удивительное, что даже закрепленный за остовцами динамизм – как абстрактное общее свойство их работ – неожиданно вступал в резкое противоречие с часто усматривавшейся и беспокоившей застылостью, которая, в свою очередь, почти обязательно соотносилась с драматизмом, экспрессионизмом и мрачностью.

---

<sup>58</sup>См., напр.: «Из всех выставок станкового искусства истекшего сезона это бесспорно единственная, “зацепляющая” зрителя подлинно-творческим сложением образов», – Хвойник Игн. Изобразительное искусство в 1926-1927 году. Обзор выставочного сезона // Советское искусство. 1927. № 4. С.18.

<sup>59</sup> См., например: «графически плакатный навык побеждает стремление к станковой картине» у А. Гончарова, – Аксенов И.А. Выставка живописи // Жизнь искусства. 1925, № 30. С. 16; Ю. Пименов «застывает» «на жестко-плакатном стиле», – Грабарь И. Выставка ОСТ в Москве // Красная панорама. 1928, № 25. С. 15.

<sup>60</sup> См., например: Рогинская Ф. Художественная жизнь Москвы // Новый мир. 1928, № 7. С. 244.

<sup>61</sup> См., например: Тугендхольд Я. Четвертая выставка ОСТ // Правда. 1928, № 112 (3944). С.6.

<sup>62</sup> См., например: Курелла А. ОСТ перед лицом подлинной современности // Жизнь искусства. 1928, № 28. С. 4.

Довольно быстро вырабатывается метод описания «истории болезни», столь характерный для отечественной критики этого времени. В основном «заболевание» художников ОСТА связывалось с иностранными влияниями, в первую очередь, – экспрессионизма: «в поисках подчеркнутой выразительности ОСТ оплелся сетью посторонних влияний»<sup>63</sup>.

Основным же «пороком» станковизма остовцев всегда выглядела особая графичность их живописи, чреватая непроявленностью живописных качеств. Это стало настолько расхожим мнением, что заслоняло сам факт, казалось бы, признанный, существования в объединении иного – собственно «живописного» крыла ОСТА. «Недоживописность» работ одних бросала тень на творчество других, и высокие оценки отдельных «тонких по живописи» произведений Давида Штеренберга, Александра Лабаса, Андрея Гончарова и др. не мешали делать общий вывод о «неправильном» методе работы остовцев – об их субъективизме, индивидуализме и т.д.

Иначе говоря, из публикаций этого времени следовало, что живопись ОСТА, несмотря на всю свою «современность», в целом не соответствовала неким общим представлениям о том, какой она должна быть. В этом, очевидно, и проявлялась новая конъюнктура, когда вызревали условия для создания соцреалистического «канона». Вместе с тем, в оценках такого рода дал себя знать общий дух «критиканства», ставший в конце 1920-х годов обязательным условием неписаного регламента.

Подводя итог этому разделу историографии, нужно отметить, что в творчестве остовцев рецензенты увидели реальные, а не только декларативные, попытки обновления живописи. Однако в целом художественный язык участников ОСТА так и не нашел адекватного понимания. Вместе с тем критика, несмотря на всю цензурно-идеологическую и жанровую ограниченность, во многом определила алгоритм анализа станковизма художников ОСТА. При этом разные сферы творчества остовцев в публикациях 1920-х – начала 1930-х комплексно не

---

<sup>63</sup> Рогинская Ф. Художественная жизнь Москвы. С. 231.

рассматривались; почти не рассматривалась и их деятельность в контексте современного им художественного процесса; связи с актуальными видами искусства лишь бегло обозначались.

В годы «организации пролетарского живописного сектора» ОСТ предали забвению: с начала 1930-х резко идет на убыль количество статей об объединении; затем на протяжении двадцати лет о нем никто не вспоминал. В конце 1950-х – начале 1960-х годов и позже, появился ряд небольших брошюр (из серии «Массовая библиотека по искусству»), а также несколько монографий, посвященных творчеству бывших остовцев. Изложение их деятельности в 1920-е годы в большинстве таких публикаций было сведено к минимуму. Там же, где упоминали о «раннем творчестве» художников, чаще всего отзывались о нем в тоне «уличений», обвинений и назиданий. Так, авторы подобных текстов констатировали, что остовцы стояли «на ошибочных, антиреалистических позициях»<sup>64</sup>, обнаружили «уклон в сторону экспрессионизма»<sup>65</sup>, в 1920-е годы им было свойственно «ошибочное увлечение» «экспрессионизмом, модернизмом»<sup>66</sup> и т.д. Об отречении Ю. Пименова от своих ранних работ одна исследовательница замечала: «Отречься от всего сделанного и начать все сначала – не так просто. Это было похоже на болезнь, казавшуюся смертельной. Но началось выздоровление, обновлялось все [...]»<sup>67</sup>.

Упомянув о «подражаниях» и «ошибочных увлечениях», авторы все больше обращали внимание на «формальные» заимствования (понятие, как известно, дискредитированное еще в предыдущий период после борьбы с «формализмом»), – тогда как критика 1920-х говорила о воспринятом остовцами «духе экспрессионизма» едва ли не больше, чем о стилистических и технических аспектах живописи объединения. И именно «формальные подражания», с

<sup>64</sup> Русское советское искусство. Живопись, скульптура, графика 1917-50 гг. Под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1954. С. 24.

<sup>65</sup> Гончаров Андрей Дмитриевич / [Альбом]. Вст. ст. А.А. Сидорова. М.: Искусство, 1960. С. 4.

<sup>66</sup> Бескин О.М. Юрий Пименов. М.: Советский художник, 1960. С. 25, 30.

<sup>67</sup> Логинова Е.Б. Юрий Пименов. М.: Изобразительное искусство, 1970. С. 14.

помощью которых со временем был выработан «набор художественных средств»<sup>68</sup> (о нем часто во времена «оттепели» отзывались двусмысленно, намекая на «набор штампов»), помешали художникам ОСТа, по мнению исследователей, участвовать в «создании нового революционного искусства». Причем претензией на современность<sup>69</sup> своих произведений «подражатели» Западу «опорочили» рождение «истинно» советского искусства: «И это [использование заимствованных художественных средств] тем более обидно, что они [остовцы] едва ли не первыми обратились к изображению строящихся заводов и фабрик, жизни современного города с его индустриальными ритмами новой архитектуры»<sup>70</sup>.

На место прежних характеристик 1920-х годов «остроты» видения остовцев приходят обвинения в улавливании чисто внешней стороны «окружающей действительности»: «Они же видели больше внешнюю сторону событий, новизну оболочки»<sup>71</sup>; «их [остовцев] лабораторные изыскания подчас приводили к гиперболическому разрастанию формальных элементов, к плакатности, схематизму... правда, многое было не своим, наносным, заимствованным»<sup>72</sup> и т.д.

Таким образом, публикации о творчестве художников ОСТа послесталинского времени демонстрируют известный регламентированный стиль изложения и жесткие цензурные рамки. Вместе с тем именно эти публикации заново вводили в литературу об искусстве забытые имена и явления.

Настоящим событием стал выход книги В. Костина «ОСТ» в 1976 году. До сих пор она остается единственной специальной русскоязычной монографией по истории объединения. Впервые после долгого забвения в этом издании был воспроизведен обширный круг работ членов общества, который уже сам по себе давал представление о художественной группе в целом. В книге были также вновь опубликованы сведения из каталогов всех выставок ОСТа и приведена достаточно

---

<sup>68</sup> Там же. С. 8.

<sup>69</sup> «Остовцы брались за “ультрасовременную” тематику: строительство, спорт и т.п., но решали ее в стиле модернистов и экспрессионистов», — Ключева Т.Ю. Петр Владимирович Вильямс. М.: Искусство, 1956. С. 4.

<sup>70</sup> Логинова Е. Указ. соч. С. 9.

<sup>71</sup> Там же. С. 8.

<sup>72</sup> Холодовская М.З. Указ. соч. С. 25.

полная библиография, которая до сих пор служит отправной точкой для исследователей.

Для В. Костина, который видел свою задачу в рассмотрении истории возникновения ОСТа, определении его принципов и характеристике его деятельности<sup>73</sup>, программный станковизм остовцев, его суть и особенности неминуемо должны были оказаться в центре внимания. Свои наблюдения и воспоминания очевидца остовских выставок В. Костину нужно было увязать с официальной теорией развития советского искусства – рождения нового, социалистического реализма в условиях жестокой борьбы сил и группировок в 1920-е годы. Ограниченный идеологическими рамками В. Костин сумел только наметить некоторые из основных черт остовского метода в целом и отдельных художников, в частности. Среди них: лаконизм языка, «строгий, часто даже слишком сухой и жесткий рисунок», «аскетическая суровость колорита», «сделанность» формы и законченность, сработанность произведения, подразумевающая «тщательную организацию всех элементов картины», условность пространства, «передача пластики движения».

Большинство из этих характеристик были сформулированы еще в 1920-е годы. В. Костин следует им и раскрывает их на примере ряда произведений. Другими словами, он не только реабилитирует наследие целого объединения, но и восстанавливает, так сказать, историографическую преемственность. Где-то воспроизводя прежние оценки, где-то смело споря с ними, В. Костин все же так и не дает ответа, была ли остовская концепция современного искусства и станковизма оригинальной, в чем удалось ее реализовать, менялась ли она, насколько практика соответствовала заявлениям. В книге звучит рефрен: новый станковизм, «единство современного содержания и новой художественной формы произведения» – главное завоевание остовцев. В чем именно оно заключалось, остается, однако, неясным, поскольку действует упрощенная схема, согласно которой искусство шло по пути завоевания «нужного народу» реализма «на новом

---

<sup>73</sup> Костин В.И. Указ. соч. С. 9.



уровне»: «Все более категорично они [участники Первой Дискуссионной выставки, будущие члены ОСТА] стали утверждать принципы реалистического изображения действительности на основе достижений современной художественной культуры»<sup>74</sup>.

В. Костин стремился вновь заявить о творчестве остовцев как о новаторском. В качестве доказательства через всю книгу проходит мысль о том, что новаторство это заключалось, прежде всего, в обращении к самому ощущению новизны жизни, к ее разным характерным явлениям – индустриализации, урбанизации, спорту. Новое содержание диктовало и новую форму, которую остовцы в отличие от членов других объединений постоянно искали. Она сказывалась на самой структуре произведений, входила в их плоть, поэтому даже в работах на несовременные сюжеты ощутил остовский подход: «Все, что остовцы любили, чем они восхищались – техническими победами, урбанизацией жизни, новыми формами социального быта, – входило не только в сюжеты их работ, но и в структуру живописи, в пластику произведений, в художественные приемы. Эту очень важную сторону искусства остовцев всегда необходимо учитывать. Даже тогда, когда в их сюжетах совсем мало элементов современности, – сама живописная структура и пластический характер произведений несут в себе ощущение современности»<sup>75</sup>. Однако свои отдельные наблюдения В. Костин не обобщает, и они не складываются поэтому в специальное исследование метода или станковизма остовцев.

Что касается истории самого объединения как группы ярких художников, которые шли по пути создания стиля и метода «нужного народу» искусства, а затем как-то неожиданно свернули с «верного» пути, – В. Костин дает ей компромиссное освещение.

Вслед за критикой 1920-х он выделяет две группы в составе ОСТА, одна из которых придерживалась графически-монументальной линии, а другая тяготела к сугубо станковому искусству, лирической картине. Такое разделение было

---

<sup>74</sup> Там же. С. 32.

<sup>75</sup> Там же. С. 83.

своеобразным удобным «перевертышем»: когда речь шла о первых, благополучных годах деятельности общества, получившей значительное одобрение в прессе, такое разделение помогало доказать, что остовцам удавался «широкий охват жизни»<sup>76</sup>; «у одной части художников ОСТА он [романтизм] выразился в поэтической мечте о высокоорганизованном урбанистическом мире, у другой – в лирической поэтизации самых простых, будничных явлений современности»<sup>77</sup>. Когда же В. Костин переходил ко второму этапу существования объединения, разделение остовцев на два лагеря помогало ему объяснить распад ОСТА тем, что в нем существовали внутренние непреодолимые противоречия: «В последовавшие за четвертой выставкой два-три года эти противоречия все более разрастались и привели к расколу ОСТА и переходу почти половины его членов во вновь созданное ими же объединение “Изобригада”»<sup>78</sup>.

В. Костин все же делает оговорки и намекает на то, что помимо внутренних, были серьезные внешние причины для раскола еще недавно благополучного дружного объединения: «Расхождения между этими двумя группами в первые два года деятельности ОСТА, хотя и существовали, но открыто проявлялись редко. Однако постепенно, *не без влияния критики* (курсив мой – О.В.), противоречия обострялись и выражались не только в разном понимании стиля современного искусства, но часто и в разном отношении к содержанию творчества советского художника»<sup>79</sup>. В последней главе В. Костин вкратце описывает борьбу ОСТА с АХРом и его ипостасями в лице других группировок и часть вины за распад Общества станковистов возлагает на руководство этих «враждебных» организаций, проводивших «вульгаризаторско-пролеткультовскую» политику: «Руководители ФОСХ, ОМАХРа и АХРа все более настойчиво поддерживали линию на раскол ОСТА, считая, по терминологии того времени Вильямса, Лучишкина, Пименова, Вялова, Люшина, Мельникову, Тягунова, Шахова и других художников этой группы попутчиками, которые пытаются перестроиться в своем творчестве по

---

<sup>76</sup> Там же. С. 55.

<sup>77</sup> Там же. С. 68.

<sup>78</sup> Там же. С. 121.

<sup>79</sup> Там же. С. 109.

линии задач, выдвинутых реконструктивным периодом, а вторую группу, в лице Штеренберга, Гончарова, Тышлера, Лабаса, Купреянова, Шифрина, Щипицина, Алфеевского и других, – скатывающейся на позиции буржуазного искусства»<sup>80</sup>.

Таким образом, в книге В. Костина есть ряд серьезных оговорок, которые внешне не нарушают «логичную» и «исторически оправданную» историю объединения, но намекают на более сложную ситуацию. Тем не менее, в исследовании сглажена коллизия актуальности творчества остовцев – как из наиболее современных по духу художников они за несколько лет существования общества превратились в «незрелых формалистов».

Итак, монография имеет, в первую очередь, историческое значение как работа, где собран большой фактический материал и запечатлен опыт очевидца остовских выставок, оценки которого более честны и корректны, чем оценки ряда других его современников. Наибольшая заслуга В. Костина в том, что он, несмотря на следование официальной истории советского искусства, перевернул отношение к Обществу станковистов и реабилитировал творчество входивших в него художников, уверенно называя их новаторами.

Следующим серьезным для своего времени исследованием творчества художников ОСТА стала книга А. Каменского «Романтический монтаж», где объединению посвящена отдельная большая глава «Новое видение. Композиционные системы ОСТА. Историко-художественный этюд». По воле автора книга стала своеобразным памятником советской критической мысли, поскольку она была написана на рубеже 1970-1980-х, а выпущена лишь в 1989 году, уже в эпоху гласности, но А. Каменский сознательно не стал «ничего переделывать» или восстанавливать купюры и вырезанные главы.

На первый взгляд, в книге гораздо больше свободы от официальной доктрины, сильнее ощущается авторская позиция, по сравнению с монографией В. Костина. А. Каменский, также лично общавшийся с бывшими членами ОСТА, ставил перед собой грандиозную задачу: фактически он стремился пересмотреть

---

<sup>80</sup> Там же. С. 137-138.

историю советского искусства. Неудивительно, поэтому, конечно, что в «застойную пору» «на пути рукописи к читателю опустили шлагбаум»<sup>81</sup>. Утверждение, что художники ОСТА – яркие новаторы, звучит у него как аксиома, причем уже расположение глав в книге служит лишним доказательством того, что их творчество интересно не только само по себе как явление, но стало основой для дальнейшего развития отечественного искусства. Другими словами, реабилитация наследия остовцев прошла еще один этап: то, что когда-то было объявлено «болезнью молодости», развившейся у незрелых художников под влиянием «тлетворного» Запада, оказалось признанной творческой силой, заряд воздействия которой испытало на себе позже не одно поколение.

Следующим логичным шагом было бы непосредственное обращение к специфике стиля и метода остовцев, исследование сути и особенностей их станковизма. Сам А. Каменский именно так и понимал свою задачу, что следует, в том числе, из названия очерка. Уже на первых страницах книги автор, стремившийся «прорваться сквозь консервативные стереотипы историко-художественных суждений», отмечает: «Представлялось важным изучить программные основы работы художников ОСТА»<sup>82</sup>. Далее он критикует существующие в литературе со времен 1920-х годов расхожие характеристики творчества остовцев, которые, может быть, справедливы, но никогда не были раскрыты и проанализированы, а потому превратились в штампы, дающие ложное ощущение изученности предмета. Среди них А. Каменский называет «острое внимание к современности», к «ритмам наступающей высокоиндустриальной эпохи, урбанизации жизни», интерес к новому быту, спортивные мотивы, «стремление к законченной картине». Как видим, весь этот набор присутствовал, в частности, в монографии В. Костина и действительно не был отрефлексирован, а лишь, наверное, уточнен. Для характеристики стиля, пишет дальше А. Каменский, используют формулу Я. Тугендхольда и остаются в ее пределах: «художественная экономность, лаконизм и броскость (максимум впечатления при минимуме

---

<sup>81</sup> Каменский А. Указ. соч. С. 4.

<sup>82</sup> Там же. С. 5.

средств), стремление к наибольшей динамичности композиции, к показу движущейся формы на плоскости»<sup>83</sup>. В первой главке очерка об ОСТе, специально посвященной постановке проблемы, А. Каменский заявляет, что необходимо разобраться с каждой из этих кажущихся «самоочевидностей». Свою конкретную задачу он видит в том, чтобы «остановиться на некоторых (правда, ключевых) чертах искусства ОСТа, прежде всего на природе его романтизма и композиционных решений»<sup>84</sup>.

Автор строит главу от общего к частному: сначала намечает важнейшие закономерности искусства «остовского направления» и обосновывает идею связи романтического мироощущения первого послереволюционного поколения и принципа монтажа, лежащего в основе всей художественной системы ОСТа. Затем следует череда главок, посвященных самым известным представителям объединения, и всякий раз автор стремится описать преломления намеченных закономерностей в остро индивидуальном творчестве каждого из них.

В первой «ударной» главке А. Каменский сравнивает монтаж в изобразительном искусстве, к которому активно прибегали остовцы, и монтаж в кинематографе, фотографии и поэзии, а также упоминает о монтаже в музыке и прозе. Возникает убедительная картина единого новаторского фронта искусств, где монтаж стал главным формообразующим принципом. Каменскому удается расширить границы восприятия проблемы, заданные господствовавшим формально-стилистическим методом, и обозначить широкий историко-культурный контекст. Опираясь на идеи М. Бахтина о гротеске, он нарушает основной канон марксистско-ленинской историографической доктрины о необходимости жизнеподобия в искусстве. Ввиду того, что по отношению к остовцам это первый такой радикальный пересмотр позиций, приведу пространную цитату: «Явственная связь между резкими сдвигами и переменами в жизни и какими-то формами возврата к монтажности в композициях художников, пожалуй, еще совсем не осознана. Быть может, исходная причина такой связи в какой-то мере проясняется,

---

<sup>83</sup> Там же. С. 113.

<sup>84</sup> Там же. С. 114.

если рассмотреть ее в свете теории гротеска. Речь идет о гротеске, понимаемом широко, как эстетический и даже мировоззренческий принцип [...] Эстетике гротеска свойственны динамические сдвиги. Она стремится увидеть все в целом, крупно и масштабно, посмотреть на жизнь с необычайной точки зрения, “заглянуть за горизонт”. Вместе с тем ей вовсе не сродни спокойно устойчивое, одномерное изображение жизни. И тут-то выходят на сцену отступления от классического единства времени и места действия в сторону монтажа с его стремлением увидеть мир в целом, панорамно, в самых различных физических и духовных измерениях [...] ОСТ был, пожалуй, единственной группировкой в советском изобразительном искусстве 20-х – начала 30-х годов, которая широко использовала принципы монтажной композиции»<sup>85</sup>. В последнем утверждении чувствуется желание особенно укрупнить роль остовцев в отечественном искусстве, что согласуется с общей задачей книги. А. Каменский выделяет еще два, условно говоря, лагеря художников по отношению к проблеме «остросовременных образных структур»: «художественно-документальное» направление и мастеров старших поколений. Беглая характеристика их дана слишком общо, поэтому данный вопрос в исследовании А. Каменского можно считать не проработанным, но лишь обозначенным.

В целом же такой ракурс в рассмотрении искусства художников ОСТа позволяет увидеть суть их новаторства и устраняет нестыковку актуальности и станковизма. Монтажный принцип построения композиции, по А. Каменскому, становится не только формо-, но конечно, и смыслообразующим, он оказывается тем органичным для станковой картины новым, которое прекрасно продолжает определенную традицию и, по сути, является хорошо забытым старым.

Таким образом, А. Каменский дает неожиданный подход к творчеству мастеров Общества станковистов, стремится пересмотреть его место в историческом контексте, и в этом главная заслуга автора. Через всю книгу проходит чрезвычайно важная в пересмотре «дела» остовцев мысль о

---

<sup>85</sup> Там же. С. 130.

необходимости понимать логику образа, которая может иметь самую разную природу и отличаться от той, что так долго считалась в советской историографии единственно верной: «Логика образа – вот закон, которому должно подчиняться все остальное. [...] отступление от внешнего жизнеподобия не препятствует ясности и силе воздействия рисунка»<sup>86</sup>. Однако, несмотря на собственное стремление «изучать конкретные искания и находки», А. Каменский в сравнительно кратких характеристиках отдельных художников ограничивается в основном теми же клише, а точнее всякий раз соединяет уже известные клише с общими положениями своей теории монтажа, так и не проводя дифференцированного прицельного анализа индивидуальной манеры каждого художника. Например, «единство понятия» у А. Дейнеки или «некий художественный модуль современности, вбирающий в себя весь сложный и пестрый человеческий опыт» мало чем отличается от «комплексного зрелища» С. Лучишкина или тотальной монтажности у А. Тышлера, у которого «весь мир – монтаж». Об А. Гончарове говорится примерно то же: «При помощи монтажа оказывалось возможным взглянуть на современность в целом...». Несильно варьируется и характеристика, данная А. Лабасу: «Монтажи-сказки, мир у Лабаса – герой “саги XX в”, убежденно наследующий все предшествующие акты “человеческой комедии”»<sup>87</sup>.

Конкретные наблюдения по поводу отдельных произведений – «кадр-наплыв» у С. Лучишкина, прием двойной экспозиции у Ю. Пименова, «не столько пространственно-временной, сколько психологический монтаж» у А. Лабаса – таких наблюдений все-таки немного, в том числе, в силу ограниченности объема очерка. Они не получают развития и остаются лишь иллюстрацией основной, озвученной вначале идеи. Другими словами, мы имеем дело не с масштабным исследованием, а только как бы с его проектом; на это указывает и пояснение в названии очерка об ОСТе – «историко-художественный этюд».

---

<sup>86</sup> Там же. С. 136.

<sup>87</sup> Там же. С. 159.

Несмотря на то, что за последние тридцать лет было опубликовано много новых материалов по искусству 1920-х годов, творчество художников Общества станковистов не оказалось среди популярных исследовательских предпочтений.

Со времен выхода «Романтического монтажа» вплоть до настоящего времени появилась лишь одна большая специальная работа, посвященная Обществу станковистов в целом – диссертация Т. Маловой «Поэтика художников ОСТА» (2008). Автором, едва ли не впервые в русскоязычной литературе, сделана прицельная попытка поставить наследие членов объединения в общеевропейский контекст искусства модернизма и изучить «не многообразие [...] творческих поисков, а ряд общих для мастеров ОСТА художественных принципов»<sup>88</sup>, иными словами, наметить контуры того явления, которое условно можно было бы назвать остовским стилем.

На базе разрозненных, но настойчиво повторяющихся в публикациях со времен критических статей 1920-х характеристик искусства остовцев Т. Маловой действительно удается определить и исследовать наиболее яркие и бесспорные особенности поэтики их произведений, позволяющие говорить об их общих творческих устремлениях. Правда, все особенности, которые станут характерными для ОСТА, рассматриваются как данные словно бы уже априори.

Автор диссертации впервые систематизирует и достаточно подробно анализирует композиционные особенности остовских произведений, в первую очередь, их пространственные структуры (условно-плоскостную, линейно-ярусную, центрическую и панорамную) и принципы временной организации (линейный и циклический), которые, как отмечает сама Т. Малова, в большинстве работ «не существуют в «чистом виде»»<sup>89</sup>.

В диссертации тщательно рассматриваются предметно-пространственные взаимоотношения, формирующие основу стиля или творческой концепции объединения. Исследователь утверждает, что в «классических» остовских работах

---

<sup>88</sup> Малова Т.В. Поэтика художников ОСТА: автореферат дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Малова Т.В. М., 2008. С. 3.

<sup>89</sup> Там же. С. 97, 121.



всю художественную структуру выстраивает предмет; при этом сам он выписан со всей осязаемостью и сталкивается с абстрактной неопределенной средой, организацию которой ему и предстоит наметить.

Важнейшей чертой остовского искусства исследователь считает принцип открытой формы произведения, одним из главных «атрибутов» которой является множественность точки зрения»<sup>90</sup>. Подразумевается, хотя и не озвучивается, что это один из признаков искусства модернизма, в контекст которого автор и стремится вписать ОСТ. Как показывает Т. Малова, происходит парадоксальная (в силу подчеркнутой условности фона), но убедительная нивелировка границы между художественной реальностью изображенного и пространством зрителя, когда он с помощью ракурсов и фрагментации оказывается вовлечен в творимый на его глазах мир: «Обращение вовне, не чуждое патетическим интонациям, основано на тесном взаимодействии с воспринимающим зрителем, демонстрируя интерактивность системы объединения внешнего и внутреннего»<sup>91</sup>. Т. Малова подчеркивает всеохватывающий характер такого интерактивного «действия»<sup>92</sup> и намечает механизмы убеждения в этом зрителя, в первую очередь связанные с принципом «длительности художественной формы»: «Мотив порождения формы дается через сопоставление в едином пространстве различных фаз “предмета”»; «Пространственные слои, считывающиеся изнутри наружу, соотнесены с временной протяженностью процесса становления объектного мира»<sup>93</sup>. Длительность формы Т. Малова увязывает с философией А. Бергсона и считает, что в этом заключено «одно из существенных положений модернистской поэтики», реализованное мастерами ОСТа. Наиболее ярко «длительная» форма осуществляется, по мнению исследователя, в панорамных композициях остовцев.

---

<sup>90</sup> Там же. С. 99.

<sup>91</sup> Там же. С. 106.

<sup>92</sup> «Порядок достигается путем установления и регуляции ситуации взаимодействия между вещами [...] Сам акт упорядочения обретает сакральный смысл как образ творения мира. Художническое самоощущение остовцев вновь оживляет архаическое восприятие пространства. Этот мифологический контекст неизменно просвечивает сквозь напластования социальных смыслов и расхожих образов массового сознания», — там же. С. 25.

<sup>93</sup> Там же. С. 72.

Панораму она называет «едва ли не центральной метафорой остовского искусства»<sup>94</sup>.

Рассматривая специфику остовской художественной формы, Т. Малова отмечает сознательное обращение к иконописной традиции участников объединения, но не анализирует, где и как могли они эту традицию изучать. Вообще истоки формирования остовской концепции остаются непроясненными. В этом вопросе исследователь ограничился сопоставлением теоретических выкладок Владимира Фаворского, Павла Флоренского и предметно-пространственных построений остовцев. Кроме того, промелькнул Илья Машков в изложении Андрея Гончарова. Однако совсем не описанной осталась атмосфера творчества художников – их увлечения, выставки, которые могли повлиять на них, диспуты, в которых они могли принимать участие, Музей живописной культуры, сыгравший в их жизни большую роль.

Что касается непосредственно модернистского контекста искусства ОСТА, нужно сказать, что он, хотя и вводится ненавязчиво, описан все же довольно бегло и остается лишь намеченным. Практически отсутствуют сопоставления произведений. Лучше всего, с определением конкретных художественных качеств, выглядят в диссертации сравнения ОСТА с Новой Вещественностью. В остальном Т. Малова ограничивается довольно общими замечаниями, например, «искусство ОСТА несет явные следы экспрессионистической образности», «рельефно проступающие в абстрактном ощущении динамики и взрывной пластической энергии»<sup>95</sup>. Так же и о неоклассике остовцев: «художественный язык ОСТА обнаруживает следы неоклассики, частично воспринятой от Фаворского, проявляющейся в особенностях моделирования объемов и доминанте линейного начала»<sup>96</sup>. Из такого рода сопоставлений не возникает понимания, насколько своеобразен остовский язык и насколько сами художники осведомлены о происходящем в мире.

---

<sup>94</sup> Там же. С. 49.

<sup>95</sup> Там же. С. 84.

<sup>96</sup> Там же. С. 85.

Важным в изучении искусства ОСТА является вопрос о составе наследия объединения. В своей работе Т. Малова подключает к анализу несохранившиеся и малоизвестные произведения, тем самым, безусловно, обогащает наши представления об остовском стиле. Однако существенным упущением оказывается то, что она нигде не указывает местонахождение работ. Назрела необходимость систематизировать наследие остовцев, понять объем сохранившихся произведений, созданных ими в период действия группы. Это позволит лучше представить себе остовские выставки, а значит и то впечатление, на основе которого формировалось представление о стиле объединения.

Диссертация Т. Маловой отличается обилием материала: в качестве примеров приводятся работы как художников остовского «ядра», так и менее известных членов объединения. Это, без сомнения, делает рассуждения убедительными и позволяет говорить о том, что теперь остовский стиль в своих общих чертах описан. Таким образом, исследователем создана база для его дальнейшего более детального изучения и выявления тех самых индивидуальных особенностей почерка остовцев, от изучения которых в диссертации сознательно отказалась Т. Малова. Эти особенности почерка разных членов ОСТА, создающие разнообразные вариации общего стиля, подчас готовы разрушить представление о единой творческой позиции. Именно теперь становится возможным исследовать искусство остовцев во всем его многообразии, описать творческие портреты участников объединения и индивидуальные преломления общего стиля.

Кроме того, в диссертации Т. Маловой подготовлена почва для анализа особенностей остовской станковой живописи, которую она предпочла не отделять от графики, но наоборот, выявить их общие стилевые черты. Используя эти наблюдения, теперь становится возможным проследить не то, что связывает графику и живопись, но что отличает их друг от друга, определить «лидера» в этих отношениях и пути его воздействия на «оппонента» (вариации одной темы, изменение решения от источника к его последующим интерпретациям).

В поле зрения Т. Маловой совсем не попадают связи искусства остовцев с актуальными формами «искусства дня», что выглядит особенно странно при

заявленном желании автора рассмотреть творческую концепцию участников объединения целиком.

В контексте разговора о восприятии попытки обновления станковизма остовцами важно отметить, что актами возвращения их творчества в ряду других отечественных мастеров публике стали масштабные выставочные проекты: «Москва-Париж» (1980), «Великая утопия» (1992) и «Москва-Берлин» (1996). К каждой из экспозиций были изданы объемные каталоги<sup>97</sup>, где произведения остовцев репродуцировались в разноплановом историко-культурном контексте.

В 2009 году в галерее «Элизиум» впервые за восемьдесят лет состоялась выставка, целиком посвященная ОСТу, – «Графика Общества станковистов». В изданном к ней каталоге впервые собраны вместе краткие биографические справки обо всех членах ОСТа, приведены некоторые библиографические сведения, хронология истории объединения, выдержки из критических статей 1920-х годов. Каталог сопровождается статьями двух ведущих сотрудников Третьяковской галереи: Н. Адаскиной и К. Светлякова. В обоих очерках сделана попытка определить значение графики в искусстве остовцев вообще и по отношению к их живописи.

В статье Н. Адаскиной вновь воспроизведен известный круг проблем, связанных с творчеством остовцев.

К. Светляков же дает свой взгляд на проблему станковизма у художников ОСТа. Он начинает с заявления о произошедшей канонизации небольшой группы картин остовцев и невнимании к остальному кругу их произведений. Автор сравнивает ситуации, сложившиеся в отношении ОСТа и сюрреализма, напоминая о том, как был развенчан «станковистский» миф на выставке «Дада и сюрреализм – новый взгляд» (1978) и в последовавшей за ней статье Р. Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (1981)<sup>98</sup>. Далее К. Светляков, надо сказать, впервые в нашей историографии, проводит ряд сопоставлений искусства

---

<sup>97</sup> Москва-Париж. 1900-1930. В 2 тт. / Каталог выставки. Ред. М.А. Бессонова и др. М.: Советский художник, 1981; Москва - Берлин / Berlin - Moskau, 1900-1950 / Каталог выставки. Сост. и ред. В.М. Полевой и др. М.: Галарт; Мюнхен-Нью-Йорк: Престель, 1996; Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932 / Каталог выставки. Берн-М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993.

<sup>98</sup> Светляков К. Указ. соч. С. 19.

остовцев и сюрреалистов, прямо заявляя: «[...] независимо от уставов и манифестов, оба направления обнаруживают сходство, поскольку формировались в интенсивном потоке журнальной продукции, которая наряду с кинематографом определила новую визуальность 1920-х годов»<sup>99</sup>. Правда, сразу делает оговорку, что «”сюрреалистические” поиски [...] велись и за пределами журнальной графики: в тот же самый период А. Лабас и А. Тышлер создавали произведения, где стирались границы между рисованием и письмом, между графикой и живописью [...]»<sup>100</sup>. В целом пафос статьи состоит в том, чтобы перевернуть существующие стереотипы и среди них главный — миф о завоевании остовцами некоего современного типа станковой картины. Автор стремится на ряде примеров показать формообразующую роль журнальной графики в искусстве большинства остовцев. Тем не менее, объем статьи не позволяет ей стать серьезным исследованием, многие утверждения звучат как декларации и остаются нераскрытыми. Работа носит эскизный характер, где нанизан ряд тезисов, связанных друг с другом условно.

Признавая всю привлекательность «революционного» взгляда К. Светлякова на искусство объединения, сулящего «бескомпромиссную» перспективу исследования этого феномена, автор настоящей диссертации не разделяет пафос тотального пересмотра истории функционирования ОСТа. Напротив, для автора данной работы важно максимально деликатно обойтись с миропредставлением самих остовцев и попытаться реконструировать важнейшие пружины их деятельности, соотнося интенции художников, их произведения и питавший группу культурный контекст.

В течение недавнего времени вышло в свет довольно много альбомов, каталогов, статей и небольших монографий по творчеству некоторых художников, входивших в Общество станковистов<sup>101</sup>. Собранные в них сведения помогают

---

<sup>99</sup> Там же. С. 33.

<sup>100</sup> Там же.

<sup>101</sup> Лазарев М.П. Давид Штеренберг. М.: Арт-родник, 2006; Светляков К.А. Александр Тышлер. М.: Арт-родник, 2007; Дейнека. Графика. М., 2009; Дейнека. Живопись. М., 2010; Александр Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура. М., 2010; Александр Лабас. На скорости 20 века. М.,

уточнить фактографическую базу данных по персоналиям; среди прочего фиксируют определенную стадию осмысления деятельности ОСТа.

В целом нельзя сказать, что в современном отечественном искусствознании хорошо изучена проблема станковизма в 1920-е – начале 1930-х. Само это слишком насыщенное событиями и противоречивыми импульсами время до сих пор нечасто оказывается специальным предметом исследования; в нем редко усматривают своеобразную целостность, но гораздо чаще оно описывается как переходное – то как поздний этап «затухающего авангарда», то как, условно говоря, этап «протосоцреализма», перерождающегося из консервативного дореволюционного искусства.

Проблема станковой картины в историографии отражает эту ситуацию, как часть отражает целое.

О. Юшкова в своей книге «Станция без остановки. Русский авангард 1910-1920-х»<sup>102</sup> лишь очень бегло пишет о станковизме в 1920-е, замечая, однако, что подавляющее большинство художников, заинтересованных создавать новое в искусстве, были заняты именно обновлением станковой живописи. Станковизм при этом для исследователя явно нечто само собой разумеющееся, нечто, столь очевидно связанное с уже так хорошо и подробно проанализированными ею авангардными течениями, что отпадает надобность в подробном рассмотрении этого порождения «завершающегося» авангарда. ОСТу О. Юшкова дает несколько беглых характеристик, мало что нового приносящих в понимание особенностей творчества членов объединения. Автор стремится не различить оригинальное в каждой из называемых групп 1920-х, устремленных к пересозданию станковой живописи, но объединить их в единое целое и, таким образом, «закруглить» разговор о «Станции без остановки».

Среди современных не очень многочисленных работ, где рассматривается проблема отечественного станковизма в 1920-е годы, выделяется полемическая

---

2011; Александр Лабас. ГРМ. Каталог выставки. С.-Пб., 2012; Гройс Б.Е. Александр Дейнека. Вечное возвращение атлетического тела. М., 2014; Александр Тышлер: живопись, графика, скульптура из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2017.

<sup>102</sup> Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард 1910-1920-е годы. М.: Галарт, 2008.

статья Е. Деготь «Эстетическая революция культурной революции, или Концептуальный реализм»<sup>103</sup>. Фактически автор стремится перекодировать сложившееся понимание художественного процесса, происходившего в СССР в послереволюционное десятилетие.

Е. Деготь рассматривает годы культурной революции 1929-1931 как кульминацию борьбы за подлинно современное искусство, когда происходит гораздо более радикальное отторжение традиционных эстетических основ, чем это было во времена расцвета авангарда 1910-х и, в частности, во время презентации «Черного квадрата» К. Малевича. Художники эпохи «культурной революции» отказывались уже от самой формы станкового творчества. По мысли Е. Деготь, они предложили нечто по-настоящему принципиально новое – концепции, инсталляции и объекты должны были заменить произведения живописи: «[...] концептуальный потенциал советского искусства был необычайно высок. До инсталляций Кабакова – то есть инсталляций, названных и осознанных как таковые – оставался всего один шаг. Этот шаг, однако, в советском искусстве сделан не был, так как в нем не было в тот момент никакого смысла»<sup>104</sup>.

Однако «концептуальный реализм» рапховцев не убеждает, прежде всего, потому, что он выглядит вынужденным и неосознанным, во всяком случае, весьма далеким от интеллектуального «классического» концептуализма.

В своей статье Е. Деготь, безусловно, привлекает внимание к еще плохо изученному материалу, называет малоизвестные интересные факты, нивелирует привычные акценты и в этом, бесспорно, ее большое завоевание. Тем не менее, живопись как таковая нуждается в дальнейшем беспристрастном внимательном изучении. Важнейшим «позитивным» зарядом в статье Е. Деготь обладает идея о поиске специфической формы обобщения на новом этапе, которая действительно оказывается едва ли не в центре проблемы развития всего искусства 1920-х, и в частности, искусства станкового. Эта идея перекликается, в частности, с идеей о

---

<sup>103</sup> Деготь Е. Указ. соч. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412.php> (дата обращения 01.02.2022).

<sup>104</sup> Там же.

«синтетической картине» в творчестве художников ОСТа, которую высказывали критики того времени. «Именно в этом повороте от изображения предмета к концептуализации предметности кроется смысл советской воли к синтезу, которая и привела к отказу от минимализированных геометрических форм раннего авангарда в пользу того типа фигуративной живописи, что принято определять как “реализм”, но в эпоху культурной революции носившего другие названия»<sup>105</sup>.

Переходя теперь к зарубежной историографии, существующей по Обществу станковистов, нужно сказать, что первые упоминания членов объединения на Западе появились в связи с их участием в «выездных» советских выставках второй половины 1920-х – начала 1930-х годов. За редким исключением в этих статьях ОСТ как объединение почти не фигурирует. По-видимому, это стало одной из основных причин, почему в дальнейшем корпус таких источников остался без внимания тех, кто занимался историей ОСТа, как у нас, так и на Западе.

В РГАЛИ в фонде Ниссона Шифрина<sup>106</sup> сохранилось чуть больше десятка переведенных на русский язык выписок из подобного рода статей, оформленных достаточно небрежно, часто с невнятно транслитерированными названиями изданий или вовсе не содержащих точных указаний на источники. В силу обозначенных причин эти, по своему интересные архивные документы, не позволяют сделать аналитический обзор зарубежной критики ОСТа. В дальнейшем материал, который еще предстоит собрать в аутентичной прессе, потенциально мог бы дополнить наши представления не только о характере репрезентации собственно остовского творчества и его восприятия за рубежом, но и о специфике заграничных выставок советского искусства 1920-х – начала 1930-х годов в целом.

На сегодняшний день в зарубежной историографии существует лишь несколько специальных публикаций, посвященных ОСТу: статья Х. Гасснера и Э. Гиллена «О теории и практике советской художественной группы ОСТ» 1976

---

<sup>105</sup> Там же.

<sup>106</sup> РГАЛИ. Ф. 2422 (Ниссон Шифрин). Оп. 1. Ед. хр. 426 (Отзывы прессы СССР, Германии и Австрии о выставках «Общества станковистов»).



года<sup>107</sup>, статья Дж. Боулта «ОСТ»<sup>108</sup> 1982 года и называвшаяся выше монография С. Пишон-Бонэн «Живопись и политика в СССР. Путь художников Общества станковистов» (2013).

Статья двух немецких авторов стала едва ли не первой аналитической публикацией об искусстве ОСТА вообще и вышла в один год с монографией В.И. Костина «ОСТ». К тому моменту на Западе и, в частности, в Германии уже был сделан ряд шагов на пути к изучению российского авангарда 1910-1920-х годов (состоялся ряд выставок, прошли конференции, стали появляться публикации).

Статья Х. Гасснера и Э. Гиллена небольшая по объему, несмотря на то, что она опубликована в двух частях. Тем не менее, ее значение очень существенно: во-первых, она стала заявкой для возвращения искусства остовцев в исследовательское поле; во-вторых, она обладала потенциалом расширения границ поля зрения в ГДР, несла заряд свободы, независимо от определенных идеологических «подгонок» и, самое главное, она создавала богатую перспективу и разнообразные векторы для дальнейшего изучения Общества станковистов и визуальной культуры 1920-х годов.

В публикации рассмотрена история ОСТА – от предпосылок для его возникновения, участия будущих членов объединения в Первой Дискуссионной выставке до раскола; особое внимание уделено выставкам с участием остовцев в Германии в конце 1920-х – начале 1930-х годов, когда для «интересующихся искусством» группа была «хорошо знакома».

Авторы статьи задаются целью определить сущность остовского станковизма и выделяют его важнейшие особенности. В названии публикации заявлено стремление поговорить о теории, создававшейся ОСТом. Однако эту тему авторы пытаются раскрыть, опираясь лишь на короткие декларации (заявленные в каталоге Первой Дискуссионной выставки и Платформу ОСТА, составленную в 1929 году), а также на некоторые высказывания остовцев в печати. По сути, из материала статьи получается, что о теории ОСТА можно говорить с большой натяжкой.

---

<sup>107</sup> Gillen E., Gassner H. Op. cit.

<sup>108</sup> Bowlt J.E. Op. cit.

Что касается творческой практики участников объединения, то здесь как раз Х. Гасснеру и Э. Гиллену удалось многое точно проанализировать. Живопись остовцев впервые рассмотрена в контексте искусства своего времени и оказывается увязана с экспрессионизмом и Новой вещественностью, она даже названа «советской вещественностью». Кроме того, остовский станковизм представлен как своеобразное ответвление конструктивизма, поскольку «изобразительные искусства они [художники ОСТА] понимали как создание (Herstellung) специфических вещей с определенным качеством изображения (Abbild-Qualität). Искусство – организация материалов (краска, холст) с помощью научных методов, аналог чему усматривался в промышленной продукции»<sup>109</sup>.

Отталкиваясь от идеи публицистичности (публицистической задачи, озвученной самими остовцами, хотя уже только в 1930 году) и сохраняя преемственность с советской критикой 1920-х годов (цитируют Я. Тугендхольда, Игн. Хвойника и др.), авторы рассматривают заимствования из фотографии и графики в остовской живописи, сознательно совершавшиеся, по их мнению, для динамизации образов. Среди средств обновления живописи, которые разрабатывали остовцы, авторы называют применение «кинематографического видения» с его монтажностью, совмещением нескольких фаз движения, точек зрения, «склеивании» ближнего и дальнего планов. Органичность перехода художников на этот способ видения Х. Гасснер и Э. Гиллен видят в усвоении теории В. Фаворского.

В этой публикации авторами была сделана попытка реанимации искусства ОСТА: они заявляют прямо, что «новые возможности, открытые» остовцами, более чем актуальны для современных художников.

Итак, для своего жанра публикация обладает большим наукоемким ресурсом, основные идеи, высказанные в ней авторами, требуют дальнейшей разработки. В какой-то степени их развитием должно стать настоящее исследование.

---

<sup>109</sup> Gassner H., Gillen H. Op. cit. S. 263.

Объемная статья Джона Боулта «ОСТ» до сих пор не теряет своей актуальности и в зарубежной историографии является, по сути, наиболее важным источником с точки зрения анализа художественного языка остовцев. Выбранный панорамный масштаб повествования, структура статьи и намеченный круг вопросов, нуждающихся, по мнению автора, в дальнейшей разработке и дающих ключ к изучению истории объединения, — все это делает публикацию фундаментальной и похожей на эскиз монографии.

ОСТ рассмотрен Дж. Боултом на фоне общей картины развития российского искусства и процесса эволюции авангарда. Автор ставит под сомнение все более распространявшийся в то время «и на Западе, и в СССР» концепт о быстром закате в 1920-е годы «прогрессивного» искусства в России, воплощение которого историки видели в конструктивизме, под давлением политического режима. Общество станковистов служит для Боулта наиболее удачным примером для того, чтобы показать всю сложность внутренних закономерностей художественных трансформаций, включавших и «естественный» переход от «левого» экспериментального творчества к соцреализму. Другими словами, Дж. Боулт не разводит явления искусства по «лагерям», а наоборот, стремится, сфокусировавшись на Обществе станковистов, увидеть и обозначить многомерность художественного процесса.

Главным приобретением для изучения творчества остовцев, сделанным в этой статье, на мой взгляд, можно считать то, что впервые ОСТ был вписан в широкий культурный контекст и занял в нем вполне определенное положение: деятельность участников объединения возникает не только на традиционном фоне деятельности художников ЛЕФа и АХРРа, но на фоне сложных пересечений многочисленных «измов» — супрематизма, кубофутуризма, экспрессионизма, сюрреализма, конструктивизма. В связи с творчеством художников ОСТа в статье поднимается философская проблематика — от дискуссии о пролетарской культуре до «программы» освоения космоса К. Циолковского и идеи всеобщего воскресения Н. Федорова. Кроме того, автор намечает и проблематику назначения искусства в «новом» обществе: упоминает дискуссию о производственном и станковом

творчестве, затрагивает тему социального заказа и функционирования художественной сферы в условиях плановой экономики.

Таким образом, в публикации Дж. Боулта очерчено обширное контекстное поле, в котором автор видит творчество участников Общества станковистов, намечены различные векторы для дальнейших изысканий, для которых эффективно подготовлена почва. Все это позволяет перейти на новый уровень анализа особенностей собственно художественной практики остовцев, чьи произведения в статье рассматриваются, но интересны автору скорее не сами по себе, а как «реагенты»-индикаторы, выдающие спектр тенденций в искусстве 1920-х и позволяющие увидеть разные проблемные узлы складывающейся советской художественной жизни.

Развернутым ответом на эту статью, несмотря на то, что в библиографии она не названа, можно считать монографию С. Пишон-Бонэн, вышедшую тридцать лет спустя. Французская исследовательница избрала тот же контекстный метод изучения искусства ОСТА, когда творческая практика объединения высвечивает разные стороны советской художественной жизни и помогает нащупать многие механизмы, действующие в этой сфере. При этом работа обладает «археологическим» характером и выстроена по хронологическому принципу, охватывает период с 1917 по 1941 годы, что позволяет автору проследить трансформацию этих механизмов с течением времени. Больше всего С. Пишон-Бонэн интересует социально-политический контекст, что придает исследованию скорее культурологический уклон.

Монография существенно обогащает наши представления о межвоенном периоде в советской художественной жизни. Однако работа остается все же компилятивной. Ее ценность в том, что автором в одном тексте собрана масса деталей и тщательно проработанный образ эпохи возникает из преломления луча, высвечивающего творчество остовцев.

Существенным упущением для исследования является то, что автор привлекает в подавляющем большинстве лишь русскоязычные источники. Очевидно, что на Западе такой подход повышает ценность работы, в России же,

напротив, он ощущается скорее как недостаток, поскольку вопросы восприятия искусства остовцев за рубежом по-прежнему остаются без внимания.

В целом из историографического обзора существующих публикаций о творчестве художников ОСТА можно сделать вывод, что специфику их программного станковизма на данный момент нельзя считать хорошо изученной. В разной степени освещены отдельные проблемы практики остовцев (особенности стиля, композиционные принципы, пространственно-временные построения, взаимоотношения их живописи и графики), неодинаково исследовано наследие участников объединения; до сих пор полна лакун фактографическая база деятельности общества (судьба многих произведений неизвестна, скудны сведения о большинстве членов ОСТА, сохранилось очень мало прямой речи остовцев 1920-х годов).

Существующая достаточно сложная ситуация не отменяет возможности комплексного изучения 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 предпринимаемом исследовании творчество ОСТА будет рассмотрено в разных ракурсах, каждый из которых еще не становился предметом специального анализа. С одной стороны, будут прослежены связи живописи ОСТА с идейным фоном культурной среды 1920-х годов. С другой, особая антропология в творчестве остовцев — в соотнесении с их собственными увлечениями и образом жизни — спортом, театром, наукой и пр. Наложение обозначенных точек зрения позволит с большей ясностью увидеть советскую художественную сцену 1920-х — начала 1930-х годов, где ОСТ играл одну из ведущих ролей.

## Глава 2

### «Художники-ученые», комплексный характер нового художественного знания и принцип учета «запросов текущего момента»

Переплетение судьбы московского Музея живописной культуры и Общества станковистов – интереснейший сюжет в истории культуры 1920-х годов, весьма показательный, хотя и остающийся до сих пор во многом загадочным. Показательный, поскольку в этом взаимодействии участвуют, с одной стороны, лидирующее в 1920-е художественное объединение, и, с другой стороны, уникальный музей, созданный художниками и ориентированный, в первую очередь, на художников же<sup>110</sup>. В этом взаимодействии намечаются пути реализации важнейшей для послереволюционного десятилетия идеи синтеза искусства, науки и жизни.

Однако в силу разных перипетий на сегодняшний день известно весьма ограниченное количество источников, позволяющих восстановить короткую, но, очевидно, яркую историю взаимоотношений музея и объединения. Отсутствие развернутых свидетельств о том, какое место занимал музей в жизни художников ОСТА, оказалось в числе основных причин маргинализации этого знаменательного и по-своему уникального сюжета.

Задачу этой главы я вижу в том, чтобы в общих чертах его реконструировать, не умаляя при этом поистине исключительной роли Соломона Никритина в истории институции<sup>111</sup>. Кроме того, я хотела бы сравнить разного рода исследования и программы, инициированные музеем, и само искусство Общества станковистов. Такой подход в определенной степени поможет компенсировать

---

<sup>110</sup> «...сейчас Музей основную свою цель видит в том, чтобы “стать школой для художников и при нем должна быть создана лаборатория для изучения новых подходов к живописи”», – Л. Вайнер. Доклад отделу Наркомпроса. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1.Ед. х. 5. Л. 46. (Протокол заседания Музейного совета от 23.05.1923). Цит. по: Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. Аналитическая работа в Московском музее живописной культуры // Авангард. Список № 1. С. 39.

<sup>111</sup> Пчелкина Л.Р. Проекционизм Соломона Никритина... М., 2015. С. 65-66; Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. С. 35-61.

отсутствие источников и вместе с тем позволит увидеть произведения ОСТа в контексте истории важнейшего для авангарда музейного эксперимента.

### ***2.1. Музей живописной культуры как идеальный центр организации художественного процесса***

Созданный вскоре после революции и к началу 1920-х в основном уже сформировавший свою коллекцию, состав которой впоследствии менялся лишь в небольшой степени, московский МЖК оказался готов к реализации своей комплексной научно-практической программы на следующем этапе, который совпал с приходом новой команды в его Научно-Художественный Совет в 1922 году, когда к работе в музее подключились Соломон Никритин, Петр Вильямс, Александр Лабас, Александр Тышлер, Сергей Лучишкин и др., — будущие оловцы, за исключением первого. «Они сразу заняли активную позицию в Музее, их появление стало переломным моментом в его научной жизни»<sup>112</sup>.

Многие из членов нового состава Совета на тот момент были еще только студентами ВХУТЕМАСа. И это неслучайно. В программе ВХУТЕМАСа большое внимание уделялось не только формальному анализу основных элементов искусства – цвета, конструкции, пространства, но поиску универсальных закономерностей, действующих в искусстве. Василий Кандинский, одним из первых сформулировавший основные педагогические задачи реформированного ВУЗа и оказавшийся в числе наставников будущих оловцев<sup>113</sup> (илл. 17), писал о важности получения в художественной школе объективных знаний – «знания некоторых постоянных принципов искусства, некоторых правил, соответствующих данному времени, и знания свойств и сил художественного материала вообще»<sup>114</sup>.

Эта же идея выведения своего, отвечающего современности метода на основе изучения истории искусства лежала в основе программы деятельности МЖК как

<sup>112</sup> Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. С. 36.

<sup>113</sup> «Опыт наших учителей – Кандинского, Малевича, Родченко, Поповой, Удальцовой и других, их эксперименты мы пытались развить и, главное, связать с нашим революционным сознанием, чтобы придать искусству значение активного борца в построении нового социального порядка [...]», – Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 70.

<sup>114</sup> Кандинский В.В. Тезисы преподавания // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. М.: Гилея, 2001. Т. 2. С. 7.

«музея методов»<sup>115</sup>. В. Кандинский, наметивший программу деятельности музея в 1920 году в статье «Музей живописной культуры» в качестве основной задачи институции говорил о необходимости «представить этапы чисто живописных достижений, живописных методов и средств во всем их объеме, насколько они выразились в живописи всех времен и народов»<sup>116</sup>. На следующем этапе В. Кандинскому вторил С. Лучишкин: «Историческое прошлое берем не как историческую перспективу смены школ (задача искусствоведа), а учитываем исторический опыт по отношению к первичным функциям материала (этим устанавливаем материальные основы методов исторических школ)»<sup>117</sup>.

В «остовские» времена та же идея в более развернутом варианте звучала лейтмотивом в отчетах и других документах музея. Так, в одном из них читаем: «Московский Музей живописной культуры не является музеем обычного типа, т. е. музеем историко-эволюционным. Музей живописной культуры ставит себе задачу не только демонстрацию современной живописи, но и выработку и утверждение новых методов в области искусства. Для этой работы музей создал специальный формально-теоретический отдел. В настоящее время заканчивается теоретическая разработка коллекции по технологии живописных материалов. Кроме того, музей проводит работу по анализу от старых мастеров до сегодняшнего дня, на основании которой музей будет искать новые методы построения картин. Намечена работа по изучению воздействия цвета и формы, по связи определенного цвета с определенной формой и фактурой. Эта работа должна быть проведена в соответствии с последними психо-техническими исследованиями. Кроме этих работ музей ставит себе задачу исследования методов современного производственного искусства и его связи со станковой живописью.

---

<sup>115</sup> «[...] Музей методов, а не собрание множества хотя бы и замечательных произведений. Лаборатория положительных действенных основ и принципов мастерства», – Никритин С.Б. О Московском музее живописной культуры. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 241. Л. 1. – Цит. по: Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. С. 35.

<sup>116</sup> Кандинский В.В. Музей живописной культуры // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 24.

<sup>117</sup> Лучишкин С. Установка категорий живописного материала и взаимоотношений этих категорий. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 41. Л. 1.



Вся намеченная музеем работа служит базой для изучения старой и созидания новой живописной культуры»<sup>118</sup>.

Схожие установки, идея научно-практических лабораторных комплексов, позволяющих создавать методологию нового искусства, необходимость преодоления узко-профессиональных границ, в том числе, с помощью регулярных сменных экспозиций по результатам исследований, – все это предопределило тяготение друг к другу ВХУТЕМАСа, МЖК, а также ИНХУКа<sup>119</sup>, тем более что часто одни и те же художники были задействованы сразу во всех трех этих институциях<sup>120</sup>. Больше всего для сближения и налаживания общей работы или, по крайней мере, определения единого направления деятельности было сделано Александром Родченко в начале 1920-х, хотя еще в 1918 году Александр Древин и Казимир Малевич осуществили попытку объединения СВОМАСа и только что созданного МХК<sup>121</sup>.

В этой связи переезд МЖК в здание ВХУТЕМАСа в 1924 году, где музею довелось оставаться наиболее длительное время за всю свою недолгую историю, выглядит более чем логичным<sup>122</sup> (илл. 2). В самом же факте прихода вхутемасовцев в Совет музея можно усмотреть плоды обозначенной программы

<sup>118</sup> Материалы для отчетной выставки Главнауки Наркомпроса от 27.09.1925. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 22.

<sup>119</sup> Действие этого своеобразного научно-педагогического «триумвирата» ограничивается временем существования ИНХУКа – до 1923 года.

<sup>120</sup> Идея подобных музейных комплексов, объединяющих выставочные, лабораторные, библиотечные и клубные функции и предполагающих научно-практическое «производство», которое должны организовать и контролировать специалисты, но которое ориентировано на самые широкие массы, – эта идея получила широкое распространение в 1920-е годы в самых разных областях. Достаточно вспомнить пользовавшийся огромной популярностью Политехнический музей. Характерны проекты такого рода, например, проект советского Пантеона В. Бехтерева (См. об этом подробнее: Бехтерев В.М. О создании Пантеона в СССР [1927] // Авангардная музеология. Под. Ред. А. Жилыева. М.: V-A-C press, 2015. С. 166-171). Идея музея-комплекса восходит к идее музея как «общего дела» Николая Федорова, и в 1920-е годы внедрялась в рабочих клубах.

<sup>121</sup> 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.: Три квадрата, 2013. С. 715, 713.

<sup>122</sup> Чуть позже был даже заключен договор о совместной работе между МЖК и ВХУТЕМАСом. – Производственный план МЖК на 1926-1927. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11 (Сводный отчет о работе музея за 1919-1928...). Л. 3-4.

«сближения» трех родственных институций<sup>123</sup>. Символично, что это была Группа проекционистов, в будущем почти целиком влившаяся в ОСТ (за исключением С. Никритина и К. Редько), а именно в Обществе станковистов современники увидели «первенца нашего Вхутемаса», «подлинное детище нашей эпохи»<sup>124</sup>. Примечательно, что участники ОСТа сразу обратили на себя внимание, в том числе, стремлением переплавлять методы старых мастеров для достижения своего оригинального стиля<sup>125</sup>.

И группа Проекционистов, и впоследствии Общество станковистов отличались сплоченностью, – во многом благодаря крепким дружеским связям<sup>126</sup>, но главное, что участникам этих групп, возможно, в большей степени, чем членам других объединений, была важна именно работа в коллективе, ориентация в своем творческом поиске на общее направление: «В музее в 1923/24 году происходил ряд заседаний с приглашенными молодыми мастерами и проработан ряд вопросов о цвете, фактуре, композиции и т.д. Присутствовали Вайнер, Вильямс, Никритин, Лабаз, Тышлер, Редько, Лучишкин, Тряскин, Малевич»<sup>127</sup>.

С. Лучишкин свидетельствует о том, что члены Общества станковистов регулярно обсуждали работы друг друга, в том числе, на общих собраниях и

---

<sup>123</sup> Остовцы были завсегдаятами на разных мероприятиях в ИНХУКе. См., напр.: «Большинство членов ИНХУКа были профессорами ВХУТЕМАСа, участвовавшими в разработке программ основного отделения с т.н. дисциплинами. Профессора привлекли на заседания ИНХУКа и некоторых своих учеников, в том числе и меня», – Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 51. См. также: «Экспериментально-теоретические изыскания Вильямса и особенно Никритина велись точно по установкам педагогов Основного отделения – теоретиков Инхука», – Адаскина Н.Л. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры... С. 717.

<sup>124</sup> Тугендхольд Я. ОСТ // Известия. 1926. 16 мая. С. 5.

<sup>125</sup> «Заслуга ОСТа в выдвижении проблемы формы. ОСТ мечтает создать живопись, которая была бы лаконичной и в то же время объективно точной, яркой и в то же время пуритански суровой [...] Живопись ОСТа как бы раздвоена между современной фотографией и [...] древней иконописью [...] Живопись ОСТа – это нечто среднее между иконой, лакированным подносом, папье-маше, вывеской на жести», – Тугендхольд Я. По выставкам. С. 5.

<sup>126</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 89.

<sup>127</sup> Годовой отчет за 1923/24 год МЖК, филиала ГТГ от 23.08.1925. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 36.

К. Малевич, руководитель ленинградского МХК интересовался деятельностью своих московских коллег.

Позже «коллективная и плановая целеустремленность» «единого творческого организма» будет одной из основных установок Изобригады, в которую после раскола Общества станковистов войдут многие бывшие остовцы, – Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 122.

стремились определить эталонные образцы творчества: «[...] мы сами приходили на выставку [ОСТА] каждый день и вели жаркие споры, обсуждая работы, и в этом утверждали свои новые позиции. [...] Все сошлись на том, что Мейерхольд Вильямса может быть принят за эталон новых приемов»<sup>128</sup> (илл. 18).

Об успешности этого подхода, как и работы «в команде», говорит общая для очень многих критических отзывов о выставках ОСТА структура. Всякий раз авторы начинают свои статьи с оценки эволюции общих черт «остовского искусства», быстро превратившихся в остовскую «марку» или «стиль», и затем переходят к анализу отдельных произведений и особенностей индивидуального почерка художников.

В документах МЖК в духе времени план работы музея называется производственным<sup>129</sup>, где под производством, конечно, понимается выработка метода, но в то же время отражается концепция коллективного творчества, труда, сравнимого с производством. Общий настрой на специфический художественно-производственный труд передает письмо Сергея Лучишкина, адресованное Алексею Гастеву по поводу совместной работы Центрального Института Труда и Проекционного театра, в котором были задействованы многие из будущих остовцев: «Дорогой Алексей Капитонович, Ваш огромный энтузиазм и влияние помогли нашей мастерской до конца очиститься от эстетической шелухи современного театра, – до конца встать на путь поисков, на путь работы в области

---

<sup>128</sup> Там же. С. 95.

<sup>129</sup> В цикле лекций-докладов, которые планировались в МЖК и мыслились как установочные для привлечения современных художников к работе над актуальным методом, первой была прочитана лекция С. Никритина «Производственный план современного живописца (критика, установка, обоснование)». Известно, что она собрала аудиторию в 600 человек. Далее должны были последовать: «О современной теме живописной плоскости (критика, установка, обоснование)»; «Образ современной живописи»; «О живописном цвете в современной живописи (критика, установка, обоснование)»; «Основы современной живописной формы»; «О свете, пространстве, объеме и материале в современной живописи»; «О природных, персонажных, событийных [...] комплексах в современной живописи», - Протокол № 6 от 26.5.1926. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 238 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925-1927). Л. 9.

создания *объективного театра современности, как театра нормализованного труда*»<sup>130</sup> (курсив мой – О.В.).

Показательно, что и на уровне организации собственного труда у остовцев проявляется стремление к «производственному» упорядочению. Так, Александр Лабас вешает на двери мастерской объявление, что «работает с 10 до 18»; Александр Тышлер делит с женой мастерскую, которая «строго по расписанию превращалась то в студию художника с мольбертом, то в приемную мастера с манекеном»<sup>131</sup>.

При этом присутствует некий общий для ОСТА распорядок дня с неизменными встречами в музее, общими культпоходами и спортивными активностями. Идея общего распорядка дня, столь любимая в советской литературе не только по здоровью, но и рациональной организации труда, педагогике и пр., – содержится, в частности, в схематично-идиллическом описании С. Лучишкина жизни участников ОСТА: «В маленьком кабинете директора музея [МЖК – О.В.] всегда можно было застать кого-нибудь из будущих членов ОСТА. Рассматривали только что полученные из-за рубежа номера журналов “Кайе д’Ар”, “Ар декоратив”, “Кунст”. Обменивались мнениями, спорили о премьерах в театре и кино, о новых работах на выставках. Тут же обсуждались и наши текущие дела. И от споров об искусстве переходили к спору “Кто кого?”: доставали из шкафа боксерские перчатки, и комната превращалась в ринг. Пассивных наблюдателей не

---

<sup>130</sup> Письмо С. Лучишкина А. Гастеву (черновик). ОР ГТГ. Ф 181 (С.А. Лучишкин). Оп 1. Ед. хр. 238. Л. 1.

Сам же А. Гастев призывал: «Мы должны заняться энергетикой человеческого механизма [...] будем “метрировать” человеческую энергию. Здесь не должно быть ничего священного», – Гастев А. Восстание культуры. Харьков, 1923. – Цит. по: Мазаев А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М.: Наука, 1975. С. 64.

Любопытно, что примерно в то же время, в 1924 году по инициативе Н. Тарабукина при изомастерской московского Пролеткульта был организован кружок НОТ (научная организация труда), который предполагалось сделать опытной станцией ЦИТа. Как сообщалось в журнале «ЛЕФ» (1924, № 4), «кружок надеется собрать материал о рациональной постановке труда художника, до сих пор пребывающего в хаотическом, богеменном состоянии. Идет учет процессов работы, экспериментируются принципы уплотнения рабочего времени, рационализации труда и отдыха», – цит. по: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация / Сост. И. Маца, Л. Рейнгардт, Л. Ремпель. М.-Л.: Изогиз, 1933. С. 279.

<sup>131</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 90.

было, все по очереди испытывали свою смелость, ловкость и боевой задор. А затем шумной толпой шли на премьеру в театр Мейерхольда или в Колонный зал на выступление балетной группы Лукина [...]»<sup>132</sup>.

Эти строки, хотя и написаны художником в поздние годы, отражают действительное восприятие Музея живописной культуры остовцами в 1920-е. На фоне реальной истории музея, который после долгих скитаний обрел, наконец, постоянный адрес, но тут же стал испытывать новое давление не только с целью выселения, но с конечной целью — ликвидации его как представителя экспериментальной культуры первых лет революции, согласно новому политическому курсу<sup>133</sup>, — на фоне этой реальной истории идеализированное описание С. Лучишкина дает возможность почувствовать присутствие и наложение двух реальностей. Одна из них – субъективная, мыслимая, воображаемая, проектная, где МЖК выглядит облагороженным оазисом, где идеально организована среда для «обмена энергии и соков» в «коллективе художников» (А. Грищенко), способная вдохновлять на построение «нового социального порядка»; другая – реальность объективная, смутная, еще не окультуренная, раздираемая противоречиями. 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. Яркий пример – хрестоматийная работа А. Дейнеки «На стройке новых цехов» (1926, ГТГ; илл. 7), одна из немногих картин, закупленная в МЖК в «позднее» время и вошедшая в его постоянную экспозицию.

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 либо в виде однородно «немного», условного фона (Д. Штеренберг «Старое» (1927, ГТГ; илл. 19), К. Вялов «Мотоциклетный пробег» (1923-1925, ГТГ; илл. 20), П. Вильямс «Портрет

---

<sup>132</sup> Там же. С. 89.

<sup>133</sup> Адашкина Н.Л. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры... С. 720.

Н.П. Охлопкова» (1926, СГХМ им. А.Н. Радищева; находился в постоянной экспозиции МЖК; илл. 21-22), А. Тышлер «Женщина и аэроплан» (1926, МАГМА; илл. 9) и др.). На первый взгляд, такой распространенный прием противоречит зафиксированному в Уставе ОСТА требованию максимальной проработки картины, в которой не должно быть живописных недосказанностей или «импрессионистической» эскизности. Однако эта особенность «не учитывалась» не только самими авторами, выступавшими за «дисциплину формы, рисунка и цвета»<sup>134</sup>, но не фиксировалась она и в критике 1920-х. На мой взгляд, это принципиальная особенность творческого почерка остовцев, вскрывающая их мировосприятие.

Экзистенциальный смысл этой обще-остовской черте придает именно переплетение судьбы объединения с судьбой МЖК, с его одновременно ярким и эфемерным присутствием на художественной сцене. Наиболее плодотворный период деятельности музея 1925-1928 годы<sup>135</sup> — совпадает с активным периодом существования ОСТА, три из четырех выставок которого прошли именно в МЖК и вызвали огромный резонанс<sup>136</sup>. Произведения остовцев обретают в экспозиции музея статус наиболее современных, «образцов живого искусства» (С. Джафарова), и на протяжении этого периода, несмотря на все неурядицы и все более суровую критику кажется, что путь найден, определен верно, «магистраль», которую прокладывают остовцы, «опредмечивается» в искусстве<sup>137</sup>.

<sup>134</sup> Платформа ОСТ. С. 211.

<sup>135</sup> «С 1925 по 1928 годы – период, в который музей оформился в научно-исследовательское и научно-просветительское учреждение с целевой установкой научно-педагогического типа. Она определилась как «ПРОРАСТАНИЕ в МЕТОДОЛОГИЮ Академии Искусствознания и Искусствопроизводства», – Отчет о работе Музея живописной культуры за трехлетие (1925-1928). ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 239. Л. 2.

<sup>136</sup> Общее число рецензий на выставки ОСТА – более 70. Рецензии 1920-х составляют значительную часть всего, что написано о художниках объединения.

<sup>137</sup> «Тут прокладывается участок магистрали современного искусства. ОСТ делает дело художественного авангарда», – А.Э. Выставка ОСТ / А.М. Эфрос. С. 21.

В архивных документах сохранились сведения о том, что Николай Пунин, один из наиболее авторитетных в то время специалистов по современному искусству, получил аванс за статью для некоего сборника «ОСТ» (судьба как статьи, так и всего сборника остается пока неизвестной). Вероятно, Н. Пунин должен был определить место искусства объединения на актуальной художественной сцене. – Запись от 05.02.1927. РГАЛИ. Ф. 2942 (Предшественник МОСХа). Оп 1. Ед.хр. 1 (Приходно-расходная книга общества). Л. 11.

Однако этот триумф – недолгий, ненадежный, подобно тому, как эфемерно предметно-фигуративное изображение у остовцев (Ю. Пименов «Портрет архитектора Бурова» (1928, местонахождение неизвестно; илл. 23-24)); их персонажи готовы к истаиванию и, как воск, податливы среде, пронизанной токами, «поражающей» своей текучестью все живое (А. Гончаров «Мальчик с собакой» (1925, МО ХК Русского Севера г. Архангельск; илл. 25), А. Лабас «Октябрь» (1928, ГТГ; илл. 10) и др.).

Символично, что в 1929 году практически одновременно прекращает существование МЖК и заканчивает свою активную деятельность ОСТ как объединение – пятая, уже подготовленная выставка Общества станковистов так и не была открыта.

Другими словами, тесные взаимосвязи ОСТа и МЖК кажутся естественными и словно заранее predetermined. Различные проявления этих связей между объединением и музеем хотелось бы проследить более подробно.

---

Кроме самих произведений ОСТа как «образцов нового этапа русской живописи» или «неореализма», в стенах МЖК присутствовал ряд «чудесных» предметов, таких как витрины-вертушки, вентиляторы или измерительные приборы, приобретенные музеем. Их, наверное, можно отнести к тем же «зернам», что и во всей окружающей неустроенной жизни, в которых художники ОСТа усматривали начало «чудесного будущего» (А. Лабас).

## ***2.2. Теоретико-экспериментальные программы Музея живописной культуры и творческая деятельность Общества станковистов: «художники-ученые» создают модели современного искусства***

В искусстве организация идей и организация вещей нераздельны.

*Александр Богданов*<sup>138</sup>

В основе всей деятельности МЖК должна была оказаться научная теория искусства. На необходимости создания основы нового искусства в виде науки о нем художники настаивали еще в 1910-е годы, в частности, В. Кандинский. Однако если старшее поколение авангардистов мыслило общими историческими и стилистическими категориями, то их преемники, вошедшие в Научно-Художественный совет МЖК, жаждали уже вполне определенной, математически выверенной «научной» базы всей своей практики: «Заметим, что старшее поколение авангардистов, Малевич или Попова, рассуждало о проблемах эволюции искусства в крупном масштабе стилей и направлений. Их молодые ученики гораздо больше были склонны к проверке “гармонии алгеброй” – к выведению формул и аксиом живописного творчества»<sup>139</sup>. Недаром еще проекционисты в своей декларации заявляли: «Искусство – это наука об объективных законах организации материала»<sup>140</sup>, а на следующем этапе С. Никритин продолжал эту мысль, в частности, в работе о тектонике в живописи, написанной под влиянием идей о структурных взаимосвязях «науки о строительстве» (тектологии) А. Богданова: «[...] создать алгебру организационной науки — цель настоящего исследования»<sup>141</sup>.

<sup>138</sup> Богданов А.А. Всеобщая организационная наука (Тектология). М.-Л.: Книга; Экономика, 1989. Т. 1. С. 70.

<sup>139</sup> Адашкина Н.Л. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры. С. 719.

<sup>140</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 68.

<sup>141</sup> Никритин С.Б. Тектоническое исследование живописи. 1924. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 200. Л.1. – Рукопись воспр.: Авангард. Список № 1. С. 42.



Характерно, что сами художники ОСТА, отвечая на вопросы анкет, пишут о себе именно как об «ученых по живописи». Так, например, А. Лабас на вопрос в «Личном листке научного работника» ВХУТЕМАСа, «в каких *научных* обществах состоите», отвечал: «Состою членом ОСТА», а на вопрос – «Начало *научной* деятельности по специальности» отвечал: «С 1919 года – работаю по живописи»<sup>142</sup> (курсив мой – О.В.).

Некоторые участники объединения занимали должности научных сотрудников ГАХН. Так, лидер Общества станковистов и наставник многих остовцев Давид Штеренберг являлся «членом-корреспондентом по Секции пространственных искусств»<sup>143</sup>; по заданию ГАХН работал над теорией искусства Федор Платов: сохранилась его объемная статья «Стилистика» (1925)<sup>144</sup>.

Записи 1920-х годов С. Лучишкина показывают, что он мыслил специфическими категориями, взятыми из общего с С. Никритиным арсенала, и эти категории не оставляют сомнения в убежденности автора в научно-практическом качестве своей работы: «все виды координат нормали и отклонения» (илл. 26), «классификационные таблицы»<sup>145</sup> (илл. 27-29), «ритмодинамика», «нормализованный цветовой круг», «нормализованная цветовая конструкция»<sup>146</sup>. С. Лучишкин настаивает на необходимости выработки строгого алгоритма работы «художника-ученого»: «Как всякая научная дисциплина вначале ставим исходные

<sup>142</sup> Личное дело Лабаса А.А. 09.11. 1926. РГАЛИ. Ф. 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 1. Ед. хр. 1373. Л. 6.

<sup>143</sup> Выписка из протокола № 136 заседания Ученого Совета ГАХН от 29.10.26. РГАЛИ. Ф 941 (ГАХН). Оп 10. Ед. хр. 719. Л. 1.

См. также: «Связующим веществом в составе ОСТА был многоопытный Давид Петрович Штеренберг», – Зернова Е.С. Указ. соч. С. 48.

<sup>144</sup> Платов Ф. «Стилистика». Статья. РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН). Оп. 2. Ед. хр. 9. 73 л.

<sup>145</sup> «Я искал основы нашего творчества и рассуждал так: если есть координаты измерения плоскости, то должны быть и координаты построения ее композиции, и координаты соотношения ее масс. И я нашел их путем анализа и сопоставления большого количества примеров из мирового изобразительного искусства. Все я представил наглядно: показал и все виды координат нормали, и отклонения, привел классификационную таблицу основных видов композиционных построений, примеры», – Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 67.

Термин «нормаль», очевидно, был воспринят С. Лучишкиным в атмосфере ЦИТа, где «нормалью» трудового движения называли «эталон, которому нужно обучать рабочих» (И. Сироткина) и который должен был выстраиваться на основе многоступенчатых исследовательских работ.

<sup>146</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 67-69.

первичные положения (гипотезы), которые и проверяем в связи с найденными [результатами] опытным путем»<sup>147</sup>.

В должностной инструкции П. Вильямса как заместителя заведующего МЖК значится «научно-идеологическая работа»<sup>148</sup>. В отчетах о научно-исследовательских работах Аналитического кабинета музея П. Вильямс фигурирует как «сотрудник» в значении «ассистент» С. Никритина<sup>149</sup>.

Иван Клюн состоял членом Ученого совета музея и вел «научно-исследовательскую работу по МЖК» бесплатно, о чем в документах музея сохранилось специальное удостоверение<sup>150</sup> (илл. 30-33).

Одним из докладов, прочитанных в МЖК с целью уточнения принципов работы институции, стал доклад Л. Вайнера и С. Никритина «Организация и работа МЖК и его аналитического кабинета», сделанный по материалам экспозиции<sup>151</sup>; Л. Вайнер как заведующий музеем постоянно курировал деятельность С. Никритина.

«Прививку» учености, установку на освоение научной базы искусства это молодое поколение получило во ВХУТЕМАСе, где читались теоретические курсы Владимира Фаворского и Павла Флоренского, вбиравшие в себя достижения самых разных наук (от математики и физики до истории искусства). Ориентация на естественные и точные науки, предоставлявшие очевидные тогда гарантии объективности знания, присутствовала во ВХУТЕМАСе в качестве характерной черты, отличавшей культуру 1920-х; позже она была закреплена на уровне программы ВУЗа<sup>152</sup>.

<sup>147</sup> Лучишкин С. Установка категорий живописного материала и взаимоотношений этих категорий. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 41. Л. 1.

<sup>148</sup> Помимо нее в его обязанности входили «экспозиционная часть, обработка объяснительного материала». – Инструкция внутреннего распорядка. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11 (Сводный отчет о работе музея за 1919-1928, годовые сметы, отчеты, структура, переписка с Наркомпросом и ГТГ о переезде, о сохранности фонда, о приобретении книг, о выставках, посещаемости музея). Л. 12.

<sup>149</sup> См., напр.: Структура М Ж К. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925-1928. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 225.

<sup>150</sup> Удостоверение от 10.06.1925. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 52.

<sup>151</sup> Доклад был прочитан 6 мая 1926 года. См.: РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 33.

<sup>152</sup> В частности, программа курса «Учение о цветах» (1929), «рассчитанного на 2 годовых часа лекций и 2 часа практических занятий в лаборатории», предполагала изучение всех основных

С. Никритин, будущий ведущий сотрудник МЖК, еще в начале 1920-х обрисовывал научное поле, которое ему хотелось разрабатывать со своих позиций «художника-ученого» в дальнейшем: «Это гипотеза о возможном логическом выводе из данных современной физики, химии, биологии и общей рефлексологии. Пока имею в виду материал: работы – Максвелла, Клаузуиса, Лоренца, Планка, Эйнштейна, Оствальда, Нернста, Павлова, Бехтерева, Лазарева и, что важнее, экспериментальные работы не знаменитых ученых. Эта гипотеза прёт из меня в связи со всеми моими чтениями и наблюдениями [...]»<sup>153</sup>.

Иначе говоря, поиск «объективных закономерностей», которые должны оказаться в основе современного художественного метода, приравнен художниками остовского круга к открытию законов в естественных науках, и поэтому особый смысл обретают не просто формальные эксперименты в станковой живописи, но лабораторные работы, уподобленные физико-математическим опытам. Так, в одном из документов С. Лучишкина, написанном с целью систематизации работы «художника-ученого», читаем: «Метод [установки категорий живописного материала] чисто научный, то есть основан на количественном подсчете данных эксперимента. В процессе изучения мы исходим не от эстетического канона, а от физико-химических свойств материала и тем самым обуславливаем [его] математически точными величинами»<sup>154</sup>.

В качестве примера уже практического плана можно привести следующее: разностороннее исследование цвета предполагалось проводить в МЖК с учетом

---

достижений физики и химии в области исследования цвета. Ее составил физик Н.Т. Федоров, которому несколькими годами ранее в проведении занятий для студентов ассистировал А. Лабас; в записях художников остовского круга встречаются имена многих ученых, названных в документе.

В этой программе было 2 раздела: «История учения о цветах» и «Современное учение о цветах», включавшее Физическую и Психо-Физическую части (илл. 34-39). – РГАЛИ. Ф 681 (ВХУТЕМАС). Оп 3. Ед. хр. 269 (Программа курса «Учение о цветах»). Л. 1-2. – Оpubл. в приложении 8 к ст.: Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // Художественно-конструкторское образование. Вып. 2. Пропедевтический курс. М.: ВНИИТЭ, 1970. С. 88-91.

<sup>153</sup> Цит. по: Пчелкина Л.Р. Проекционизм Соломона Никритина... С. 49.

<sup>154</sup> Лучишкин С. Установка категорий живописного материала и взаимоотношений этих категорий. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 41. Л. 1.

«данных о длинах цветовых волн», «законов фотохимического действия цветов», «данных о зрительных реакциях, как в области цветового, так и в области периферического (светового) зрения. Здесь имеются в виду материалы по оптике Эдвиг Эдсера, по фотохимии Лазарева и его же материалы по теории зрительных раздражений. В результате математического сведения этих данных мы получаем определение степеней энергии каждого цвета из спектрального ряда»<sup>155</sup>. Или: «[...] любая вещь или работа имеет свою единицу измерения [...] главная задача – найти ее. Для исследования живописных произведений С. Никритин выявил универсальный модуль расчета – квадрат. “Анализ такой фигуры, равномерно рассеченной на множество частей (без нарушения этого качества), есть ключ к решению задач тектоники”»<sup>156</sup>. Неслучайно очень близкий по задачам цикл работ С. Лучишкина «Координаты живописной плоскости», предъявленный в качестве дополнения к дипломному живописному полотну, был вскоре взят на экспозицию музея как имеющий «научно-аналитическую ценность»<sup>157</sup> (илл. 40; 27-29).

В смету на «научные расходы» МЖК на протяжении всего периода пребывания его во ВХУТЕМАСе постоянно включаются различные материалы для опытов и их фиксации. Например, в документе начала 1927 года находим следующее перечисление: «1 фанера для производства нормировочной таблицы 2 р. 40 коп.»; «электрический вентилятор для устройства вертушки для опытов 5 р.»; «весы и разновески 11 р.»<sup>158</sup>. Чертежи, вычисления, графики, диаграммы «по технологии живописных материалов» становятся обязательными экспонатами формально-теоретического отдела музея, Демонстрационной комнаты и Аналитического кабинета (илл. 41-48). Причем исследовательский процесс в музее, составляющий основу его «производственного плана», мыслится как

<sup>155</sup> Никритин С.Б. Способы построения системы анализа нормального отношения качества цвета к его количеству. 1925-1926. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 7. – Цит. по: Авангард. Список № 1. С. 56.

<sup>156</sup> Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. С. 43.

<sup>157</sup> Удостоверение от 05.10.1925. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 87.

<sup>158</sup> 3 января 1927, № 39. Смета МЖК на второй квартал 1926-1927 годы на научные расходы. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 144.

непрерывный, в соответствии с актуальным лозунгом тех лет «Непрерывка у станка!»<sup>159</sup>.

Заимствованный у точных наук характер исследовательских работ в МЖК отразился и в «стерильной», абстрагированной квазинаучной терминологии и лексике, которой пропитаны документы музея: «исследовательская лаборатория техники искусства»; «экспериментально-аналитическая лаборатория, работающая в области методологии живописной культуры (Аналитический кабинет музея)»; «Основными этапами работы следует считать: А. Проработка методики анализа живописной вещи; В. Выработка аналитических норм (измерительных норм, как точек отправления при производстве анализа); С. Исследование и классификация (по методологическому признаку) живописных школ современной и исторической живописи; D. Экспериментальный анализ общих элементов живописи (цвета, формы и материала), законов их психо-физических и физико-химических соотношений»<sup>160</sup>; «Анализ и классификация палитры: А) классификация живописного спектра; В) таблица вариаций слагаемых живописного спектра (метод простого построения таблицы исчерпывающего значения); С) таблицы сопоставлений слагаемых живописного спектра (метод простого построения таблицы исчерпывающего значения); D) система конструкции “цветового тела” (цветового комплекса, цветового состояния)»<sup>161</sup> (илл. 50); «Построение 3-й рабочей гипотезы — педагогической таблицы в области нормализованной

<sup>159</sup> Здесь можно вспомнить иллюстрацию М. Доброковского к заметке «Непрерывка на заводе “Серп и молот”» (Даешь. 1929, № 10. Без пагинации; илл. 49), где автор поместил два наглядных изображения: на фотографии «теперешних» лачуг и самого завода накладываются впечатляющие рисунки, на которых «основная металлургическая база Москвы» буквально на глазах преобразуется в завод-гигант с мощным современным зданием рабочего общежития. Художник упраздняет границу не только между вымыслом и явью, но и между текущим моментом и будущим.

Идею же непрерывности, заложенную в деятельности МЖК, можно проиллюстрировать следующим: «Примечание 2. Время выполнения всех указанных работ 1925-1928 год. Мы не указываем точно сроки применительно к каждой работе потому, что каждая из них развивалась все время, одна за счет другой...» (Курсив мой – О.В.), – Сводный отчет о работе музея за 1919-1928... РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 223.

<sup>160</sup> Протокол № 1 от 05.10.1925 // ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 3.

<sup>161</sup> Доклад т. Никритина о проделанной экспериментальной работе с 5.2.26 по 13.5.26 / Протокол № 5 от 13.05.1926 // ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 8. Тот же текст содержится в Отчете МЖК за 1925-1926 // РГАЛИ. Ф. 664 (МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 165.

конструкции цвета, формы, образа и материала; Экспериментальная проверка педагогической таблицы (цикл экспериментальных работ); На основании всей предыдущей работы построение объективной программы современного научно педагогического живописного института»<sup>162</sup>.

Этот язык проникает даже на уровень делопроизводства: «настоящее постановление считать *формулой перехода к работе 26/27 г.*»<sup>163</sup>; «МХК настоящим сообщает, что при музее *сконструировался Совет* в составе следующих лиц: Вайнер, Вильямс, Никритин, Коган, Борисов, Лабас»<sup>164</sup> (курсив мой – О.В.).

Живопись ОСТА с ее повышенным вниманием к тщательному выстраиванию композиции, цвето-формальных отношений, четких и емких «эмблематических нарративов» (Н. Злыднева), будучи показанной в МЖК, была своего рода живым воплощением теоретических изысканий – тектонического построения картины, диаграмм насыщенности и напряжения цвета и пр.

Основные направления исследования в Музее живописной культуры, посвященного «культуре художественного изобретения», были сформулированы еще на Музейной конференции в 1919 году: «элементы художественной деятельности» «таковы: 1) материал: поверхность, фактура, упругость, плотность, вес и другие качества материала; 2) цвет: насыщенность, сила, отношение к свету, чистота, прозрачность, самостоятельность и другие качества; 3) пространство: объем, глубина, измерение и другие свойства пространства; 4) время (движение): в его пространственном выражении и в связи с цветом, материалом, композицией и пр.; 5) форма, как результат взаимодействия материала, цвета, пространства и как ее частный вид, композиция; 6) техника: живопись, мозаика, рельефы различного рода, ваяния, каменная постройка и другие виды художественной техники»<sup>165</sup>.

<sup>162</sup> Бюллетень № 1 Аналитического кабинета МХК // ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 229 (Материалы (черновые) Никритина о работе аналитического кабинета МЖК). Л. 6.

<sup>163</sup> Протокол № 6 от 26.05.1926. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 9.

<sup>164</sup> РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 4 (Докладные записки, посланные в отдел Наркомпроса...). Л. 21.

<sup>165</sup> Отчет о деятельности Отдела изобразительных искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919, № 1. С. 73-74. Цит. по: Джафарова С. Музей живописной культуры. С. 90.

На новом этапе С. Никритин разрабатывает подробный план обширной исследовательской программы, включающей те же элементы художественной деятельности: «А. Методика количественного анализа конструкции цвета живописной плоскости: а) метод учета-соотношения светосилы цвета и его протяженности; б) метод учета-соотношения цветоколичественных сочетаний; в) метод учета конструкции цвета на замкнутой живописной плоскости. Б. Методика количественного анализа формы живописной плоскости: а) таблица элементов механической формы (контрольный формальный ряд); б) метод учета качества формы и его протяженности; в) метод учета качества ритма кривой; г) конструкция формы в замкнутой живописной плоскости»<sup>166</sup>.

Из этого и других документов МЖК середины – второй половины 1920-х видно, что, с одной стороны, происходит дальнейшее «расщепление» художественных элементов путем отделения одних их качеств от других (светосила цвета как такового, «несамостоятельный» цвет в составе «цветоколичественных сочетаний» или в составе конструкции на плоскости), а с другой стороны, заметно стремление к возможной всеохватности исследования каждого из элементов, часто обретавшего форму спектра – тонально-шумового, формального и т.д. Идея спектра неслучайно оказывается актуальной для музея в остовские времена, поскольку спектр – воплощение определенной структуры, допускающей при этом бесконечные вариации сочетаний и отношений. Эта своеобразная биолого-математическая модель, взятая на вооружение художниками, – еще одно характерное проявление культуры 1920-х годов, стремившейся к интеграции естественных и гуманитарных наук.

Параллель к двоякой тенденции деления-объединения в музейных формально-теоретических работах можно обнаружить в искусстве ОСТА. Что касается расщепления, мы найдем у остовцев в качестве специальных задач художественного исследования в одних и тех же полотнах разные «стадии» цвета, формы, разные степени кривизны пространства, разные «функции» движения.

<sup>166</sup> Протокол № 3 от 15.12.1925. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 6.

Так, цвет может то сгущаться и ложиться кроющими, плотными пятнами, то обретать вибрирующие тональные модуляции (А. Лабас, «Октябрь», «Дирижабль» (1931, ГРМ; илл. 10, 51); А. Гончаров, «Шарманщик», 1925, ГТГ; илл. 52). Цвет может быть сплавленным с формой и может быть абстрагированным цветом «на свободе», подтекающим, со следами графических прорисей (А. Гончаров «Три фигуры» (1922, СГХМ им. А.Н. Радищева, закуплена в фонды МЖК; илл. 53); «Смерть Марата» (1927, ГТГ; илл. 54); Ю. Пименов, «Даешь тяжелую индустрию!» (1927, ГТГ; илл. 55); «Городские дети» (1929, Музей Людвига, Кельн; илл. 56); К. Вялов, «Мотоциклетный пробег» (илл. 20); А. Лабас, «Городская площадь», 1926, Пермская ГХГ; илл. 57). Нередко остовцы используют цвет подчеркнуто экономно, и тогда возникает любимая ими сложная задача – использовать максимум возможностей при минимуме средств и тем самым выразить скупой, но чрезвычайно эффектный характер современности (К. Вялов, «Милиционер» (1923, ГТГ; илл. 58); А. Дейнека, «Перед спуском в шахту» (1925, ГТГ; илл. 59); «Оборона Петрограда» (1928, ЦМ ВС РФ; илл. 60); П. Вильямс, «Портрет Вс. Мейерхольда» (илл. 18); Ю. Пименов «Китайский театр» (1928, Коллекция Петра Авена; илл. 61)).

В МЖК разрабатывался метод анализа напряжения цвета в координатах вертикального и горизонтального пояса<sup>167</sup>. Здесь так же улавливается общая «математическая» ВХУТЕМАСовская школа С. Никритина, автора теоретической методики, и остовцев-практиков, для которых всегда было сверхважным построение произведений на вертикальной и горизонтальной осях (А. Лабас «Октябрь (илл. 10); П. Вильямс, «Акробатка» (1925, ГТГ; илл. 62); К. Вялов [«Композиция»] (конец 1920-х, местонахождение неизвестно; илл. 63); А. Козлов «Восстание» (1927, местонахождение неизвестно; илл. 64); часто эти оси подчеркнуты с помощью фигур центральных персонажей картин – фигур, буквально измеряющих величину холста (Ю. Пименов, «Бег» (илл. 15); К. Вялов, «Милиционер» (илл. 58); П. Вильямс, «Портрет Вс. Мейерхольда» (илл. 18)).

<sup>167</sup> Авангард. Список № 1. С. 51.



Что касается формы, то ее «стадии» в остовских работах также могут быть самые разные: от иллюзионистических, иногда с промежуточными «игрушечными» объектами (или фигурами) и до чисто абстрактных, геометрических (Ю. Пименов «Две девушки с мячом» (1929, ГТГ; илл. 65), Д. Штеренберг «Портрет Н.Д. Штеренберг» (1925, ГРМ; илл. 66), А. Лабас «Дирижабль и детдом» (1930, ГРМ; илл. 67); «Приезд Ленина в Петроград» (1930, ГТГ; илл. 68)). Диапазон форм может варьироваться от литых, раскрашенных скульптурных до тающих, как бы поврежденных, проницаемых, мембраноподобных (А. Гончаров «Мальчик с собакой» (илл. ), А. Лабас «Городская площадь» (илл. ), А. Тышлер «Женщина и аэроплан» (илл. ), Ю. Пименов «Даешь тяжелую индустрию!» (илл. )); от тугих, пульсирующих, напряженных до послушных, «бескровных», несамодостаточных (Ю. Пименов «Новые дома» (1928, местонахождение неизвестно; илл. 69), «Футбол» (илл. 14), А. Дейнека «Текстильщицы» (илл. 16)<sup>168</sup>. Иногда встречается интересный прием «рентгеновского» просвечивания изображения (Ю. Пименов «Италия» (1929-1930, ГМО ХК Русского Севера г. Архангельск; илл. 71), «Взятие английского блокауза (Северный фронт)» (1928, Львовская КГ; илл. 72), А. Лабас «В кабине аэроплана» (1928, ГТГ; илл. 73)) или его вариация – чертеж рядом с иллюзионистически-«кинематографической» сценой (А. Дейнека «На стройке новых цехов» (илл. 7)).

Здесь нужно вспомнить о том, что такое разнообразие взаимодействия формы и пространства, отношений с живописной плоскостью, которая сама по себе также становилась предметом исследования, и привычка сводить воедино разные «стадии» объемов восходила к системе обучения во ВХУТЕМАСе и к ставшей для него «классической» системе построения экспозиции студенческих работ –

---

<sup>168</sup> Ср.: Во вторую группу составленной С. Никритиным в Аналитическом кабинете МЖК таблицы «Контрольный формальный ряд. «Спектр» элементов формы» (1925-1926, ОР ГТГ) входили «первичные элементы, находящиеся в простых динамических состояниях, таких как: 1) разрыв квадрата, 2) разрыв треугольника, 3) разрыв круга, 4) разрыв квадрата треугольником, 5) разрыв квадрата кругом, 6) разрыв треугольника кругом, 7) разрыв треугольника квадратом, 8) разрыв круга квадратом» (илл. 70). – Цит. по: Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. С. 56. «В этой таблице он [Никритин] идет от простых гармоничных взаимосвязей к радикальным сочетаниям форм, характерным для работ художников-авангардистов 1920-х [...]», – Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. С. 56.

«плоскость – объем – пространство», которая затем активно использовалась в МЖК<sup>169</sup>.

Еще один важнейший объект исследования в живописи для остовцев – пространство, и в этом они наследовали своему учителю В. Фаворскому. Разные степени пространственной кривизны, соединение различных систем координат (К. Вялов «Милицонер» (илл. 58)), совмещение нескольких принципов перспективы — часто прямой и обратной, иногда использование сферической, египетской перспективы (А. Лабас «Первомайский парад» (1927, местонахождение неизвестно, премия Совнаркома (илл. 74)), А. Гончаров «Шарманщик» (илл. 52), Н. Шифрин «Страстной бульвар» (1925-1926, ГТГ; илл. 75), С. Лучишкин «Шар улетел» (1926, ГТГ; илл. 76)), – все это отвечало известной максиме А. Эйнштейна о постоянной изменчивости пространства, столь значимой в кругу ОСТа. Порой она оказывалась специальной темой остовских произведений. Так, например, еще на Первой дискуссионной выставке было показано несколько работ С. Лучишкина «на тему текучести пространства»<sup>170</sup>, на Первой выставке Общества станковистов были экспонированы серии работ Ивана Кудряшова «Конструкции прямолинейного движения» (№№ 107-113 по каталогу; илл. 77-78) и «Конструкции криволинейного движения» (№№ 114-115; илл. 79)<sup>171</sup>, а на Второй выставке Общества его же «Динамика в пространстве» и «Расхождение»<sup>172</sup> (илл. 80-81). И конечно, будучи показаны сериями или группами в стенах МЖК, подобные работы демонстрировали живую связь теоретических, экспериментальных исследований музея и практики современного искусства.

<sup>169</sup> См. об этом подробнее: Адашкина Н.Л. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры. С. 717.

<sup>170</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 60. См. об этом подробнее параграфы 3.3 настоящей диссертации.

<sup>171</sup> ОСТ (Общество станковистов). Каталог Первой выставки. М.: Типография издательства «Мотор», 1925. С. 6.

<sup>172</sup> ОСТ. Каталог Второй выставки. М.: Типография издательства «Мотор», 1926. С. 7.

Художник комментировал свои поиски следующим образом: «Картины предстают собой пространственные конструкции цветоформально линейные, при построении их я часто кладу в основу восприятия[я] космического плана. Свет является главным формулирующим началом», - Кудряшов И. [Работая над беспредметной живописью]. 1925. ОР ГТГ. Ф. 248. Ед. хр. 73. Л. 1. – Цит. по: Иван Кудряшов. М., 2021. С. 249.

Стремясь к передаче динамики как основной отличительной черты современности, художники нередко сопоставляли «летающее» пространство, возникающее благодаря новым техническим возможностям или мощной спортивной подготовке, и «константный» пейзаж, представляющий контраст к «активной» части картины и как бы взвешивающий заключенное в ней движение (А. Лабас «Поезд идет» (1929, ГРМ; илл. 82), Ю. Пименов «Теннис» (1927, не сохранилась; илл. 83), Е. Зернова «Гигантские шаги» (1928, местонахождение неизвестно; илл. 84)).

На приведенных примерах видно, что в произведениях ОСТА, как и в программах МЖК, при расщеплении художественных элементов авторы стремятся к некой живой целостности, отличающейся изменчивостью<sup>173</sup> и потому – складывающейся из сущностных качеств, имеющих различные, порой парадоксальные проявления. Характер становления, который художники придают изображению и который присутствует в исследованиях музея, отвечает, с одной стороны, естественно-научной картине мира 1920-х, а с другой стороны, социально-политической установке времени на построение нового общества и «новой жизни».

Принцип полноты охвата оказывается важным гарантом объективности и на уровне выбора сюжетов произведений, призванных, по мнению художников, выстраивать представление о подлинной современности. В МЖК сюжетика и алгоритмы «развития образов» так же предполагалось исследовать согласно намеченному плану<sup>174</sup>.

<sup>173</sup> А. Дейнека писал: «Так много вижу такого, что списать, разложив арсенал атрибутов – мольберт, холст, ящик, – невозможно, ибо цвет и форма живут, меняются, вибрируют», – Дейнека А. Из моей рабочей практики. С. 19.

<sup>174</sup> «Содержание живописного произведения: [...] Основы анализа методики раскрытия персонажа (с приложением исследования европейской живописи). Доклад, книга, выставка; Основы анализа сюжетной конструкции (с приложением исследования европейской живописи) – доклад, книга, выставка (семинарий)», – Календарный план (черновой) работы МЖК на 1928-29. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед.хр. 238. Л. 1.

Однако определенность интенций и спланированность действий как в теоретических исследованиях МЖК, так и в произведениях остовцев<sup>175</sup> всякий раз оборачивалась непреднамеренным результатом, поскольку в основе художественной деятельности оказывался эксперимент<sup>176</sup>: «[Экспериментальная проверка первичных положений] ставя задачей исследования самый процесс делания живописной работы, тем самым получаем в результате выводы, имеющие профессиональное значение»<sup>177</sup>. Такое сочетание четкого «производственного плана» с импровизацией в исследовательской работе музея, или сочетание жестких параметров композиционного построения, «деланности» истинно станковой картины с приемом нон-финито в практике остовцев, – оказывалось в широком русле культуры 1920-х. Так, например, по-своему парадоксальной была научная деятельность А. Эйнштейна, чьи открытия, как уже говорилось, сильно повлияли на художников ОСТА. Автор опровергнувшей классическую физику теории относительности, в 1920-е годы отстаивал ее возможности существовать по старым принципам классической науки<sup>178</sup>.

В разговоре об этой своего рода парадигме определенности без определенности<sup>179</sup> нужно сказать о жизнестроительной роли, которую МЖК и ОСТ отводили искусству. Вся деятельность музея была ориентирована на воспитание зрителя. Важно было не только разъяснить цели и задачи современного искусства и музея – для этого в МЖК велась огромная работа (лекции, доклады, экскурсии,

---

<sup>175</sup> В сохранившихся описаниях метода работы художников ОСТА рефреном звучит осознанная ими необходимость вынашивания замысла и его детальной проработки «в уме» с тем, чтобы в итоге написать картину в кратчайшие сроки *a la prima*, без помарок. См., напр.: Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 91-93; 96-98.

<sup>176</sup> Эта сама по себе вполне традиционная черта художественного творчества обладала в среде ОСТА особым характером именно благодаря обстановке «научного производства» и «научного эксперимента».

<sup>177</sup> Лучишкин С. Установка категорий живописного материала и взаимоотношений этих категорий. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 41. Л. 1. Ср.: «искусство есть способ пережить деланье вещи», – Шкловский В. Искусство как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма. В 3 тт. Т. I. Системы / под ред. С.А. Ушакина. М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 136.

<sup>178</sup> Батракова С.П. Современное искусство и наука. Место человека во Вселенной. М.: БуксМАрт, 2018. С. 108-114.

<sup>179</sup> См. об этом подробнее параграф 4.1.2 настоящей диссертации.

эксplikации к произведениям, отчеты-бюллетени по выставкам – изначально в пространстве экспозиции, а затем – (планировавшиеся) в печатном виде; в музее действовала общедоступная читальня с литературой о старых мастерах и, главное, с постоянно пополняемым фондом новейших публикаций о современном искусстве; кроме того, предполагалась живая переписка со зрителями)<sup>180</sup>.

Однако важно было понять самого зрителя, изучить возможные способы воздействия на него, поэтому одно из значимых направлений исследований в МЖК – исследование зрительского восприятия. Так, одной из главных тем рукописи С. Никритина «Тектоническое исследование живописи» стал анализ восприятия произведений: «Восприятие произведений. Наши состояния – “экраны” или “модели состояний чувствующих нервов”»; «состояния всех возможных явлений мы можем определять (фактически точно) только соотношением количеств раздражений, ударов или разрывов, которые испытывает наша нервная система, воспринимая явление или тело в X единицу времени»<sup>181</sup>. В другом установочном документе звучит та же тема: «На основе изучения исторически наиболее прочных вещей и систематически поставленного ряда опытов – определение законов живописной впечатляемости (законов психо-физических соотношений в

<sup>180</sup> «Т. Вайнер предлагает: при разработке материалов кабинета учесть необходимость популярной формы его изложения с целью приближения работы кабинета к массовой аудитории», – Протокол № 1 от 05.10.1925. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 238 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925-1927). Л. 3.

«Мы обращаемся к т.т. с предложением активно отнестись к работе кабинета, направляя к тов. Косман записки с вопросами, критикой и предложениями, на которые кабинет не замедлит отозваться в очередном выпуске бюллетеня», – Никритин С.Б. К бюллетеням Аналитического кабинета. 22.10.1925. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 231. Л. 12-13. Воспр.: Авангард. Список № 1. С. 49.

О наиболее значимой выставке Аналитического кабинета (1927) – «синтетической», комплексной экспозиции, объединившей экспозицию Музея (русская живопись) и выставку 75 репродукций произведений западноевропейского искусства» (Л. Пчелкина. Музей-лаборатория. С. 44) С. Никритин с удовлетворением писал: «Они [специально изготовленные репродукции произведений старых мастеров] дали нам возможность повести воспринимаемую, доступную экскурсионную работу о формальном периоде русской и европейской живописи, даже среди красноармейских экскурсий нового набора красноармейцев, только прибывших из деревни – они дали нам возможность вставить этот “непонятный” формальный период искусства в ряд общей “понятной” линии развития европейского искусства за последние девять столетий», – Сводный отчет о работе музея за 1919-1928... РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 227.

<sup>181</sup> Материалы С.Б. Никритина по исследованию цвета. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 188. – Цит. по: Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. С. 43.

живописи). [...] На основе найденных законов и их экспериментальной проверки – выработка принципов объективной системы современной живописной педагогики»<sup>182</sup>.

Это отвечало и личным интересам художников остовского круга: в своей автобиографии А. Тышлер говорит об увлечении проблемой восприятия и желании освоить ее современную научную базу: «Я вплотную приступил к изучению цвета, снял с него шкурку и вынул косточку, я оставил его в чем мать родила! Я его всего в своем сознании и ощущении обнажил, лишив его определенной, случайной для него формы. У меня остался один спектр. В спектре есть два цветовых лагеря разной напряженности, [...] осязаемости и воздействия на глаз, нервную систему и другие виды восприятия. Я окружил себя соответствующей литературой. Особенно мне помогли труды Бехтерева...»<sup>183</sup>.

С. Лучишкин для занятий в студии Проекционного театра разрабатывает авторский курс по ритмодинамике, где в качестве одного из предметов изучения определяет «ритм зрительных восприятий», а в качестве задачи предмета — «воспитание ритмо-динамического восприятия»<sup>184</sup>.

Еще В. Кандинский говорил о необходимости систематического учета представлений и восприятия зрителя и предлагал это делать путем анкетирования<sup>185</sup>. Именно в «остовские» времена в МЖК приступили к реализации «активной функционально-социологической установки» его деятельности. Так, разрабатывалась «система социального анализа»<sup>186</sup>; «анализ развития “нормальных” методов в живописи» предполагалось проводить «в связи с учетом

<sup>182</sup> Протокол № 1 от 05.10.1925. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 238 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925-1927). Л. 3.

<sup>183</sup> Тышлер А.Г. Автобиография. РГАЛИ. Фонд А.Г. Тышлера (номер не присвоен). Рукопись. – Цит. по: Чудецкая А.Ю. Указ. соч. С. 190.

<sup>184</sup> Лучишкин С. Работа над ритмодинамикой. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

<sup>185</sup> Кандинский В.В. Схематическая программа Института художественной культуры по плану В.В. Кандинского // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства... Т. 2. С. 46-47.

<sup>186</sup> Бюллетень № 1. Дневник работ аналитического кабинета. 1.10.1925. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 229 (Материалы (черновые) Никритина о работе Аналитического кабинета МЖК). Л. 8.

развития социальных фактов»<sup>187</sup>. Другими словами, в середине 1920-х под руководством С. Никритина, с характерной для этого этапа методичностью, была развита важнейшая идея изначальных программ МЖК о гибкой структуре его деятельности, меняющейся в зависимости от «запросов момента». В ранних документах она формулировалась следующим образом: «МЖК должен охватывать живописное искусство индивидуального художника и коллектива художников в целях обмена энергии и соков»<sup>188</sup>.

«Перспективы новых образований» в искусстве должны были схематически намечаться<sup>189</sup> как статистический прогноз, который в свою очередь позволял бы регулярно корректировать общий план работы МЖК и конкретные направления проводимых в нем исследований.

Идея создать отлаженный механизм работы МЖК, который подразумевал при этом ситуативную корректировку и поступательное совершенствование, находит неожиданное сходство с открытием в физиологии, сделанным Николаем Бернштейном во второй половине 1920-х<sup>190</sup>: выстраивание любого движения организма корректируется с помощью обратной связи – от рецепторов периферической нервной системы; иначе говоря, при наличии заданного от природы алгоритма движения, он всякий раз корректируется в зависимости от конкретных условий среды, в которой оказался организм<sup>191</sup>.

Искусство ОСТА полностью отвечало идее открытого произведения<sup>192</sup>, именно того, которое и должно было оказаться «живым» образцом современного искусства, подразумевавшим обратную связь со зрителем. Остовцы в своих

<sup>187</sup> Авангард. Список № 1. С. 49.

<sup>188</sup> Тезисы к докладу худ. Грищенко «Музей живописной культуры», принятые отделом изобразительных искусств Москвы и Петрограда // Изобразительное искусство. 1919, № 1. Цит. по: Джафарова С. Указ. соч. С. 91.

<sup>189</sup> Никритин С.Б. Общие принципы построения системы живописного анализа. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 186. Л. 2 – цит. по: Авангард. Список № 1. С. 50.

<sup>190</sup> В начале своего пути Н. Бернштейн сотрудничал, как и будущие остовцы, причастные к Проекционному театру, с Алексеем Гастевым в Центральном Институте Труда.

<sup>191</sup> См. об этом подробнее: Сироткина И. Е. Мир как живое движение. Интеллектуальная биография Николая Бернштейна. М.: Когито-Центр, 2018. С.58-64;133-165.

<sup>192</sup> См. об этом подробнее: Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. Пер. А. Шурбелева. С.-Пб.: Академический проект, 2004.

произведениях давали броскую, легко считываемую идею, но прием нон-финито, резкие монтажные перескоки, сложная «интерактивная» динамика, когда художник апеллирует к двигательному чувству и транслирует зрителю восприятие «на скорости», – все это требует нового качества взаимоотношений со зрителем, когда последний должен не только глазами, но всем существом интуитивно обнаружить «ответ» – домыслить произведение. Другими словами, в нем должны возбуждаться те самые инженерно-организационные способности для строительства «новой жизни», которые и было призвано разбудить в современниках искусство.

С помощью как раз таких работ, рассчитанных на активное восприятие и участие зрителя, можно решить задачу пропаганды метода, которая в МЖК должна была осуществляться при «экспонации» материала, причем не только в стенах музея, но и с помощью выставок-передвижек, преимущественно, по рабочим клубам<sup>193</sup>. Разработка методов экспонирования становится одним из приоритетных направлений исследований в музее; МЖК в течение всего времени своего существования удалось значительно расширить репертуар экспозиционных практик, причем некоторые из них значительно опередили время<sup>194</sup>.

Поиски «объективного трудового театра» в Проекционном театре не прошли даром для С. Никритина и будущих оловцев. Деятельность МЖК напоминала «трудоу театр» с передачей рабочим моделей-методов современного искусства, подобно тому, как в Проекционном театре актеры должны были давать модели

---

<sup>193</sup> В планы музея постоянно включаются выставки-передвижки в рабочих клубах. Минимальное количество таких выставок определяется как три в год, но присутствует постоянное желание расширять эту практику: «Основной задачей МЖК является выработка и демонстрация новейших методов живописного мастерства, и их широкая пропаганда. Для этой цели музей должен устраивать не менее 3-х больших показательных выставок в год, а также ряд мелких выставок-передвижек по рабочим клубам», –Объяснительная записка к смете на 25/26 г МЖК филиала ГТГ. 22.03.1925. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 44.

<sup>194</sup> «Демонстрация работ аналитического кабинета, секционная работа, музейная экспозиция и собираемый библиотечный фонд – формы, в которых музей разворачивает свою работу по определению основ современной живописной культуры» (Курсив мой – О.В.), – Смета научных расходов МЖК на 1925-1926. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 40а.

«В части чисто музейной намечен ряд опытов развески», – документ, подписанный П. Вильямсом, — Производственный план МЖК филиала ГТГ. 22.03.1925. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 49.



рациональных движений на производстве. Музей во многом подражает заводу: стремится следовать производственному плану, уподобить само искусство производству, где существуют эффективные методы и на научно-экспериментальной основе становится возможным создавать совершенные, «сделанные», готовые к «употреблению» вещи, которыми смогут пользоваться для организации собственной жизни самые широкие рабочие массы. Неслучайно поэтому музей стремится проникнуть именно в рабочие клубы и там влиться в ситуацию момента, на которую он и хочет ориентироваться. Клуб – тот же культурный комплекс, что и сам музей – с лабораторией творчества, читальней и лекторием; внутри клубов рождается и живет «искусство дня» – плакат<sup>195</sup>.

Для своих клубных выставок МЖК планирует широкое использование репродукций, с помощью которых и надеется на скорейшее распространение современных методов искусства. Надо сказать, в МЖК большое внимание уделялось работе по изготовлению репродукций и составлению своеобразной медиатеки эталонных образцов. Репродукции постоянно включались в смету на научные расходы<sup>196</sup>.

В самом музее прошла упомянутая выше большая выставка аналитического кабинета об эволюции живописных методов в XI — начале XX веков с привлечением значительного количества репродукций, в подготовке которой П. Вильямс принимал самое непосредственное участие<sup>197</sup>. В основе изысканий в связи с этой выставкой лежал следующий тезис, характерный для программ МЖК на протяжении всей его истории: «Прошлое даже тогда, когда оно является формой изобретения в области художественного творчества, но не имеет никакой связи с

<sup>195</sup> См. об этом подробнее: Тарабукин Н.М. Искусство дня. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925; Хазанова В.Э. Клубная жизнь и архитектура клуба. В 2 тт. М.: Рос. институт искусствознания, 1994. Т. 1.

<sup>196</sup> Объяснительная записка к смете на 25/26 г МЖК филиала ГТГ от 22.03.1925. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 44; Материалы Никритина о работе аналитического кабинета МЖК. 1926-27. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 231. Л. 2.

В одном из поздних документов музея в «Перечне работ, выполненных по научно-просветительной части» упоминается собранная в музее база из «около 10000» репродукций, – Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925-1928. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 228.

<sup>197</sup> Там же.

образованиями современными, – может остаться неиспользованным, как материал, потерявший значительную часть своей активной силы и тем самым свое культурное значение»<sup>198</sup>.

Масштабную работу по вписыванию современного этапа искусства в историю с помощью репродукций планировалось продолжить; в документах музея есть сведения о планах рассылки репродукций не только в провинциальные музеи, рабочие изокружки разных городов, но и за границу – все с той же задачей налаживания «искусствопроизводства» с помощью новых проверенных и эффективных методов<sup>199</sup>.

Репродукция и оригинальное произведение в выставочной практике МЖК, по сути, уравнивались в своем значении, поскольку обладали практически одинаковыми возможностями передать информацию о «действенном» методе<sup>200</sup>. Закономерно возникал парадокс: при всей увлеченности технологией живописи сама живопись отходила на второй план, что отвечало важнейшей идее 1920-х годов о ненужности прежнего буржуазного «искусства для искусства».

Нечто подобное мы наблюдаем и в практике художников ОСТА. Некоторые из них сознательно стирали границы между видами своего творчества и стремились

---

<sup>198</sup> Отчет о деятельности Отдела изобразительных искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919, № 1, – Цит. по: Джафарова С. Указ. соч. С. 91.

<sup>199</sup> «09.10.1928. Профессору Николаю Егоровичу Машковцеву. МЖК просит прислать фотографа заснять по прилагаемому списку 19 картин, что совершенно необходимо для окончания исследования собственно музейного материала. Кроме того, музей просит прислать снимки с прежней экспозиции, снятые в июле и очень нужные для экспозиционной работы музея», – РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 279.

«Посылка фотографий, каталогов и писем за границу» – позиция, которая порой вносится в смету на научные расходы отдельно. См., напр.: Смета (А) на 1925-26 МЖК филиала ГТГ. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 48.

Часто в сметах музея изготовление репродукций для рассылки внутри страны не отделяется от репродукций для посылок за границу: «Предполагается снять фотографии с картин для разсылки их за границу и в провинцию для пропагандирования новых методов живописи. Предполагается устройство передвижных выставок репродукций картин в рабочих клубах», – Производственный план МЖК филиала ТГ. Смета специальных средств. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 50.

<sup>200</sup> «Идея становится действенной, когда она методически и организационно проработана», – Заметки С. Никритина по методологическим основам построения живописного «Проекционного фильма» и связанные с ним записки о тектонике (1928 июнь 12 вторник). ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 21.

к популяризации собственных работ. Главным образом, это делалось с помощью многотиражных журналов, когда в них воспроизводились не только специальные «журнальные» рисунки, но и живописные произведения, и станковые графические «из альбомов». Это был еще один более практичный способ донести свое искусство до массового зрителя. Интересно, что у остовцев, тесно сотрудничавших с журналами, возникали целые группы таких «унифицированных» работ на сходный или идентичный сюжет, в которых упразднялись видовые отличия (между станковыми и «оригинальными» журнальными). Очевидно, что в такой практике во главу угла ставилась не уникальность станкового произведения, а возможность проговорить важную для автора идею многократно и донести ее до многотысячной аудитории<sup>201</sup>.

Подводя некоторые итоги этой главы, нужно сказать, что намеченные взаимосвязи деятельности МЖК и ОСТа помогают обнаружить питательную среду для искусства объединения и выстроить систему координат для его дальнейшего изучения. Убежденность руководства музея в лице С. Никритина, равно как и художников Общества станковистов, в наличии объективных закономерностей искусства, в необходимости выстраивания современного метода «искусствопроизводства», основанного на научных изысканиях, во многом объясняют тяготение друг к другу МЖК и ОСТа. Музей в сотрудничестве с объединением получал реализацию своих теоретико-экспериментальных программ, а ОСТ – статус эталонного нового искусства и базу для воплощения жизнестроительных целей – «организации психики масс» и собственно «новой жизни». Принципы открытого производства, использовавшиеся в Обществе станковистов для актуализации станковой живописи, равно как и прием 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

---

<sup>201</sup> См. об этом подробнее: Воронина О.Ю. Журнальная графика художников Общества станковистов. Лаборатория творчества // Всероссийская конференция «IV Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность». Сб. ст. Казань: Заман, 2015. С. 121-126.

своих выставочных проектов с широким использованием материала репродукций в рабочих клубах.

Идеи «искусствопроизводства» прекрасно сочетались с идеей «человека-машины», столь сильно владевшей умами в 1920-е годы и получившей в среде будущих остовцев вариацию «электроорганизма». С. Лучишкин говорил о живописных произведениях А. Тышлера как о «единых пластически развивающихся конструкциях»<sup>202</sup>. Однако эта механико-биологическая модель лежала в основе всей деятельности ОСТА, равно как и МЖК «остовского» времени.

---

<sup>202</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 100.

## Глава 3

### Кинестезия и новая организация системы художественных ценностей. Шестое двигательное чувство как важнейшее

#### 3.1. Жизнь в движении – кинестетические практики художников Общества станковистов

...чувство движения неизменно занимает центральное место в стремлении понимать человека как участника, а не наблюдателя в нашем мире.

*Роджер Смит. Движение к познанию*<sup>203</sup>

Работа художника особая, он работает всем своим существом...

*Александр Дейнека*<sup>204</sup>

Действительным же залогом развития живописи должен быть живой опыт...  
Лишь понимание искусства, в первую очередь, как мировоззрения, а не только как мастерства, сумеет создать настоящий реализм. В противном случае каждая форма окажется мертвой.

*Андрей Гончаров*<sup>205</sup>

Кинестезия – «ощущение собственного движения, чувство движения»<sup>206</sup>, от которого зависит «способность различать Я и не-Я», «ощущение собственной активности или субъектности»<sup>207</sup>. Исследователи интеллектуальной истории кинестезии подчеркивают связь ощущения движения с самой жизнью<sup>208</sup>. Именно кинестезия в XX веке начинает претендовать на роль «высшего» чувства; под высшим в эпоху авангарда подразумевалось «наиболее достоверное, дающее непосредственный доступ к миру»<sup>209</sup>.

<sup>203</sup> Смит Р. Чувство движения. С. 20.

<sup>204</sup> Дейнека А.А. Жизнь, искусство, время. Литературно-художественное наследие / Сост. И авт. вст. ст. В.П. Сысоев. В 2 тт. М.: Изобразительное искусство, 1989. Т. 2. С. 29.

<sup>205</sup> Что дал изобразительному искусству СССР истекающий год [ответы на вопросы анкеты / А. Гончаров] // Вечерняя Москва. 1927, 28.12. С. 3

<sup>206</sup> Смит Р. Чувство движения. С. 16.

<sup>207</sup> Сироткина И. Шестое чувство авангарда. С. 4.

<sup>208</sup> Смит Р. Чувство движения. С. 18.

<sup>209</sup> Сироткина И. Шестое чувство авангарда. С. 8.

В таком гаранте достоверности остро нуждались художники ОСТА, поскольку в своем смелом «искусстве будущего» они стремились решить сложнейшую задачу – преодолеть статику станковой картины и сделать ее действенной, способной к «организации масс» путем «захватывания» в свое поле, и задающей предчувствие грядущих изменений<sup>210</sup>. Остовцы искали способы передачи динамических свойств современности как эпохи сверхскоростей<sup>211</sup>, особых неизвестных ранее свойств пространства и времени (в первую очередь, их непостоянство и возможность сливаться или отделяться друг от друга<sup>212</sup>), искали и новую телесность, адекватную новому, рождающемуся на глазах, как они верили, миру. Во всем этом им, очевидно, было не обойтись без кинестезии, тем более что, будучи частью авангардного проекта, остовский синтетический проект подразумевал слияние теории, практики и самой жизни<sup>213</sup>.

О необходимости подобного единства говорил и о. Павел Флоренский, лекции которого остовцы слушали во ВХУТЕМАСе: «Художественным восприятие движущихся предметов может стать лишь тогда, когда закон внешнего движения будет понят и усвоен как особый ритм нашей внутренней жизни, и движущийся предмет растворится в духе, передав ему свое движение как некоторую вибрацию. В художественном смысле движение внешних предметов

---

<sup>210</sup> Ср., напр.: «Активностью сознания время строится, пассивностью же, напротив, расстраивается [...]», – Флоренский П.А. [Условие синтеза времени – деятельность сознания] // Флоренский П.А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 217.

<sup>211</sup> Так, например, А. Лабас обрисовывал важнейшие для себя задачи следующим образом: «В живописи меня интересовали ритм движения, решение времени, пространства, цвет, соответствующий большим скоростям», – Лабас А. Указ. соч. С. 30.

<sup>212</sup> См., напр., рассуждения о. П. Флоренского: «[...] в отношении времени может быть высказан принцип относительного течения. В частном случае он приводится к принципу относительного движения. [...] движение есть нечто взаимное, а не самодовлеющее, – способ взаимоотношения во времени двух или большего числа к реальности», – Флоренский П.А. Об организации времени в изобразительных произведениях [1924] // Флоренский П.А. Собрание сочинений. С. 251.

<sup>213</sup> Ср. с тем значением в познавательной деятельности человека, которое современные исследователи придают кинестезии: «Чувство движения [...] показывает, что наблюдатель не отделен от мира – так же, как и ребенок от груди матери. Из этого следует, что жизнь не является чем-то отдельным, она протекает *в связи*, и связь эта прежде всего прослеживается в нашем осознании движения», – Смит Р. Чувство движения. С. 21.

означает лишь трепет недвижимого духа. И задача художника – закрепить эти внутренние ритмы в вибрирующей душе»<sup>214</sup>.

Поскольку сама кинестезия основывается на непосредственном личном опыте и в искусстве возникает в виде «знания-умения», «знания как», отличающегося от теоретического «знания что»<sup>215</sup>, важно начать рассмотрение темы этой главы с кинестезии как жизненной практики художников ОСТА.

«Мышечное чувство “изнутри”, непосредственно [...] демонстрирует человеку: он активен, движется, действует, живет», - пишет Роджер Смит в статье «Кинестезия и метафоры реальности»<sup>216</sup>.

Образ жизни остовцев отличался чрезвычайной активностью и подразумевал большую физическую выносливость, он был своего рода систематическим испытанием на прочность, и проверкой возможностей перераспределения энергии: темп творческой работы участников объединения был очень высок – в короткие сроки выполнялось одновременно большое количество произведений. Отдых же для них явно заключался в смене деятельности.

С. Лучишкин в своих воспоминаниях описывает, с какой легкостью остовцы переходили от одной активности к другой – от занятий живописью к бурным дискуссиям в Музее живописной культуры: «В небольших комнатах музея [МЖК – О.В.] были собраны работы, приобретенные Наркомпросом в первые революционные годы: здесь был весь «Бубновый валет», «Мир искусства», Кандинский, Татлин, Малевич, Гончарова, Ларионов, Якулов, Штеренберг – в общем все, чем богата была художественная жизнь тех лет.

Здесь-то среди картин и по поводу них проходили наши дружеские «бои». Шумели, спорили, ниспровергали, устанавливали. От живописи переходили к театру – Мейерхольд, МХАТ, Таиров; от театра к танцу – Голейзовский, Лукин; от

<sup>214</sup> Флоренский П.А. Об организации времени в изобразительных произведениях. С. 241.

<sup>215</sup> О «кинестетической чувствительности как источнике особого, неявного вида знания», «знания как», в отличие от «знания что», «знания-умения» см. подробнее: Сироткина И. Шестое чувство авангарда. С. 7-13.

<sup>216</sup> Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности // НЛО. 2014, № 1 (125). [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/125\\_nlo\\_1\\_2014/article/10793/#\\_e dn20](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/#_e dn20) (дата обращения: 08.12.2021).

танца к поэзии – Маяковский, нопостовцам, Леф, Есенин, имажинисты, ничевоки; от поэзии к кино – Эйзенштейн, Кулешов, Пудовкин. Ни одно мало-мальски серьезное событие в области любого искусства не проходило мимо нас. В этом дружеском общении, в серьезных спорах и веселых шутках зрело единство наших мыслей, единство творческих намерений.

Уставши вести словесный бой, из шкафа вынимали боксерские перчатки. Мгновенье, и комната музея превращалась в ринг, где по всем правилам шел бой в три раунда, с судьей и секундантами. Дейнека (полутяжелый вес) боролся с Вильямсом (средний вес). Их сменяла новая пара: Пименов – Вялов и т.д. А потом всей гурьлой шли на диспут в Политехнический музей или на очередную серию «Дома ненависти» в кино на Малой Дмитровке.

[...] Нас все интересовало, все влекло, мы хотели быть в гуще всех событий. И были!»<sup>217</sup>

Нужно сказать, что фланирование по улицам, зачастую такого «коллективного тела», – поскольку любили перемещаться целой компанией, – можно считать не только одним из характерных проявлений времени, но и важной кинестетической практикой остовцев<sup>218</sup>. С. Лучишкин точно передает неотделимость в их – во многом действительно коллективной – жизни одного вида деятельности от другого, обязательность всех слагаемых в ней.

<sup>217</sup> Лучишкин С. Общество станковистов // Творчество. 1966, № 1. С. 16-17.

С. Лучишкину вторит А. Лабас: «В 1920-е годы наша шумная Мясницкая улица к ночи затихала, становилась темной и таинственной, казалось вот-вот появятся призраки [...] Но вместо них шумной толпой врывалась целая лавина – это наша молодежь ВХУТЕМАС возвращалась из театра Мейерхольда», – Лабас А. Указ. соч. С. 24.

<sup>218</sup> В воспоминаниях участников объединения звучит постоянный мотив, что их дома были своеобразными центрами, между которыми они постоянно курсировали.

А. Лабас свидетельствует: «Я набросал общий план расположения центров, где протекала наша жизнь [...] Мне много давали мои путешествия по Москве», – Лабас А. Указ. соч. С. 36.

Ср. также требования к актерам, предъявляемые Вс. Мейерхольдом, искусство которого было одним из ориентиров для остовцев: «Координация в пространстве и на площадке, умение найти себя в массовой текучести, приспособляемость, расчет и точный глазомер – основные требования биомеханики» (курсив мой – О.В.) – Мейерхольд Вс. Биомеханика // Формальный метод: Антология русского модернизма. В 3 тт. Т. III. Технологии / под ред. С. А. Ушакина. – Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 562.



Умение преобразования, перераспределения физической энергии, как и само распространенное в среде мастеров ОСТа увлечение спортом становится практически частью работы художника, необходимым познавательным методом. Проиллюстрировать это можно записью А. Дейнеки, напоминающей стенограмму творческого процесса, в которой кинестетические характеристики относятся и к карандашу автора, и к его мыслям, и к его физическим перемещениям, поражающим своей стремительностью и неостановимостью: «Карандаш долго намечает точку, откуда побежать по тем или иным направлениям, шероховато или легко, зло или радостно. Эти мысли бродят, не мешая параллельно проделывать обычный день, быстрее, медленней, когда утром встаешь, ходишь по площадям Москвы, едешь ли в Севастополь, когда качаешься на пароходе, летишь»<sup>219</sup>.

Можно с уверенностью сказать, что прививался подобный метод работы «в постоянном движении» еще в Alma mater остовцев – во ВХУТЕМАСе, где большое значение уделялось спорту<sup>220</sup> (илл. 85-91). А ведь именно ОСТ был воспринят плотью от плоти ВУЗа с его новаторской педагогикой<sup>221</sup>.

<sup>219</sup> Дейнека А. Из моей рабочей практики. С. 14.

<sup>220</sup> «Преподаватели и профессора Вхутемаса организовали свою группу и занимаются физкультурой аккуратно два раза в неделю. Среди них есть хорошо известные ученому миру люди, с большими бородами и почтенными лысынями. Это никого не смущает, ибо заниматься физкультурой никогда не поздно. Группа наших профессоров-физкультурников является, кажется, единственной в СССР», – Борахвостов В. Физкультура во ВХУТЕМАСе // Красное студенчество. 1927, № 1. С. 34-35.

Близкий к ОСТу Г. Нисский признавался, что больше времени, чем в мастерской, проводил в спортзале, где познакомился с А. Дейнекой, которого впоследствии называл своим наставником: «Учась, делил время между мастерской и спортивным залом», – Г. Нисский / Вст. ст. А. Дейнеки. М.: Советский художник, 1961. С. 9.

Сам А. Дейнека писал: «Был во Вхутемасе один зал, который молодежь очень любила, куда она сходилась со всех факультетов, как бы обобщала временем, дружбой, мечтой всех молодых художников. Здесь проходили шумные дискуссии [...] Здесь проходили вечера Маяковского, здесь выступал Луначарский. Здесь закладывались первые успехи советского спорта, потому что официально это был спортивный зал. Бокс, волейбол, легкая атлетика увлекали, возбуждали, захватывали. Тут дрались Градополов, Михайлов. Волейбольна команда Вхутемаса деражла певенство Москвы», – там же. С. 2.

См. также: Строжек Пш. Роль спорта и программ строительства стадионов в деятельности Баухауза и ВХУТЕМАСа в 1924-1928 гг. – Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. Материалы между конференций. Отв. ред А.Н. Лаврентьев, В.Р. Аронов, Г.В. Есаулов. М.: МГХПА, 2019. С. 147-148.

<sup>221</sup> Тугендхольд Я. ОСТ. С. 5.

Некоторые участники объединения оставили свидетельства о том, что мастерство художника они осваивали параллельно с овладением спортом, практически не отделяя одно от другого, говоря об искусстве и физкультуре как о двух сторонах одного целого – своей жизни.

Так, например, Константин Вялов описание своих первых шагов в искусстве дает попеременно с описанием увлечения футболом: «Я москвич, родился в 1900 году, до 13 лет учился в городском училище и посещал школу воскресного рисования на Миуссах, где находил ответы для своих увлечений рисованием.

В школе учителя рисования давали мне делать декорации для школьных постановок. *Ходил на физкультурную площадку и рисовал плакаты для спорта, сам был футболистом и сильно им увлекался.* Был членом клуба «Детское гнездышко», куда меня приняли за хорошую игру, потому что в те времена в Москве было только три таких клуба: Елоховский, Шацкий и наш Бутырский. В клубе я познакомился с руководителем – писателем Николаем Огневым и под его руководством рисовал для сцены декорации и рисунки для вышивок [...]»<sup>222</sup> (курсив мой – О.В.).

Андрей Гончаров описывает подобный опыт одновременного приобщения к физкультуре и живописи (выбирая именно такой порядок «дисциплин») – в мастерской Ильи Машкова во вторых Государственных свободных художественных мастерских: «Машков давал нам уроки физкультуры и старался учить нас живописи методично»<sup>223</sup>; «[...] любопытная деталь: чтобы сплотить и закалить нас, Машков заставлял учеников каждый день заниматься физкультурой и даже обучал приемам борьбы»<sup>224</sup>.

Кроме того, А. Гончаров пишет о вынужденных ежедневных пеших тренировках некоторых студентов ради занятий живописью как о само собой разумеющейся «плате» за них, но в то же время – с сочувствием и восхищением: «В мастерской Машкова на Мясницкой улице вывешен был по его распоряжению плакат: «Болезнь строго воспрещается», и ни я, ни мои товарищи не болели, а

<sup>222</sup> Вялов К. Автобиография. 1937. РГАЛИ. Ф. 3060 (К.А.Вялов). Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1.

<sup>223</sup> Гончаров А. Воспоминания и записи // <http://a-goncharov.ru/article/151.html> (дата обращения: 01.02.2022).

<sup>224</sup> Гончаров А. ВХУТЕМАС // <http://a-goncharov.ru/article/152.html> (дата обращения: 01.02.2022).

Екатерина Сергеевна Зернова, вместе со мною учившаяся, каждый день пешком приходила на Мясницкую от Петровской, ныне Тимирязевской академии, где она жила, и так же пешком домой возвращалась! И ничего – вроде бы и незаметно!»<sup>225</sup> (илл. 92-93).

Как разные стороны жизни должны были отражаться в разных занятиях в распорядке дня остовцев, так и собственно в своих физических тренировках они стремились приобщиться к самым разным и – можно с уверенностью сказать – всем доступным видам спорта, чтобы охватить по возможности весь спектр современных движений, пластики «нового тела». Художники ОСТА занимались боксом, участвовали в лыжных и вело-пробегах, играли в футбол и пинг-понг (илл. 94-95).

Спорт и другие кинестетические активности остовцев могли остаться лишь модной формой разрядки, отдыха, гигиены труда. Тем более что все это вполне соответствовало духу времени: в 1920-е теоретический и практический интерес к движению носит массовый характер, развивается биомеханика, действуют десятки студий художественного движения самого разного толка (от последователей Айседоры Дункан до танцев машин в студии Николая Фореггера<sup>226</sup>), движение

---

<sup>225</sup> Гончаров А. Воспоминания и записи // <http://a-goncharov.ru/article/151.html> (дата обращения: 01.02.2022).

<sup>226</sup> См. об этом подробнее: Человек пластический / Каталог выст. М.: ООО «Дар-Экспо», 2000; Мислер Н. Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. М.: Искусство-XXI век, 2011; Сироткина И. Свободный танец в России: история и философия. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

чрезвычайно интересует ученых разных специальностей<sup>227</sup>, физкультура и гимнастика оказываются приоритетными сферами культурного развития<sup>228</sup>.

Тем не менее, активный образ жизни возникает в среде ОСТА не просто как проявление энергии молодости, жажды жизни, на волне общего поветрия. В начале пути оловцы ставят себе задачу всестороннего изучения движения и динамики.

Как утверждают исследователи, «кинестезия – это не только способ регуляции собственных движений и взаимодействия с миром, но и основа понимания чужого движения»<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> Проблемы, интересующие физиков, физиологов или психологов, в 1920-е нередко пересекаются с интересами художников, тяготеющих к синтезу науки и искусства. Так, напр., известно о влиянии идей П.П. Лазарева на творческие практики: основатель Института физики и биофизики вошел в ГАХН в 1921 году; среди его учеников был С.В. Кравков, один из преподавателей курса цветоведения во ВХУТЕМАСе во второй половине 1920-х.

Наибольшее воздействие на умы, в том числе, людей искусства оказывает в это время, видимо, теория относительности, служащая истоком многих последующих изысканий в области физической динамики и основой для построения новой картины мира.

Что касается физиологов и психологов, то их сферы интересов находятся в общем исследовательском поле (А. Лурия, Л. Выготский, Н. Бернштейн и др.). Выступая на конференциях, они продолжают идеи друг друга: (См. об этом подробнее: Сироткина И. Мир как живое движение. С. 65-74); возникают междисциплинарные труды, в частности, у В. Бехтерева. Именно в это время знаменитый исследователь внушения (как своего рода ментальной динамики) синтезирует свои изыскания и заявляет о новой науке рефлексологии, за которой видит будущее – Бехтерев В.М. Общие основы рефлексологии человека: Руководство к объективному изучению личности. 3 изд. Л.: Государственное издательство, 1926. С. 5-8.

<sup>228</sup> «Физкультура должна была стать основой физической конституции человека будущего и залогом построения коммунистического общества», – Плаггенборг Ш. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. С.-Пб.: Журнал-Нева, 2000. С. 93.

Эти приоритеты культурного развития оформляются как программные к середине 1920-х. Так, постановление Центрального комитета Коммунистической партии от 13 июля 1925 года гласило: «Физическую культуру необходимо рассматривать не только с точки зрения физического воспитания и оздоровления и как одну из сторон культурно-хозяйственной и военной подготовки молодежи (стрелковый спорт и проч.), но и как один из методов воспитания масс (поскольку физическая культура развивает волю, вырабатывает коллективные навыки, настойчивость, хладнокровие и другие ценные качества) и, вместе с тем, как средство сплочения партийных, советских или профессиональных организаций, через которые рабоче-крестьянские массы вовлекаются в общественно-политическую жизнь». – цит. по: Плаггенборг Ш. Указ. соч. С. 78. Первые призывы «насаждать физическую культуру», благодаря которой станет возможным создать «огромную область достижений, о которых мы и мечтать не могли», звучали еще на 1-м Всероссийском съезде по физической культуре, спорту и допризывной подготовке в 1919 г., – Плаггенборг Ш. Указ. соч. С. 79.

<sup>229</sup> Сироткина И. Шестое чувство авангарда. С. 21.

Согласно Теодору Липпсу, «не только движения живого организма, но и движение как таковое – «чистое», «абстрактное» – мы воспринимаем, воспроизводя его во внутреннем плане, внутренне ему подражая». Т. Липпс ввел специальный термин «эмпатия» или «вчувствование»<sup>230</sup>.

Отличающееся перформативностью авангардное искусство в целом, как пишут исследователи этой перформативности, «противостоит традиции» и «релятивирует границу между внутренним и внешним, делая внешнее внутренним и наоборот»<sup>231</sup>. Соединить два плана должно было ощущение, передачу которого В. Шкловский объявлял целью искусства<sup>232</sup>. В футуристических манифестах тема нового динамического ощущения становится одной из важнейших. Так, уже в раннем «Манифесте художников футуристов» (1910) утверждалось: «Движение для нас больше не будет *остановленным моментом* всемирного динамизма, оно решительно будет *динамическим ощущением* как таковым.

Все движется, все бежит, все быстро меняется. Фигура никогда не постоянна перед нами, но бесконечно появляется и исчезает. Из-за устойчивости изображения на сетчатке движущиеся предметы множатся, деформируются, следуя друг за другом, как вибрации в пробегаемом ими пространстве»<sup>233</sup>.

«Все вещи – работы над ощущением», – словно вторил художникам, стоявшим у истоков авангарда, Климент Редько в своем комментарии к Первой Дискуссионной выставке<sup>234</sup>, в которой участвовало большинство будущих

---

<sup>230</sup> Там же.

См. об этом подробнее: Reynolds D. Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham. Alton, 2007. Pp. 46-47.

<sup>231</sup> Сироткин Н. Немецкоязычный авангард // Семиотика и Авангард: Антология / ред.-сост. Ю.С. Степанов и др. М., 2006. С. 820.

<sup>232</sup> «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы [...]», – Шкловский В. Искусство как прием. С. 136.

<sup>233</sup> Боччони У., Карра К.Д., Руссоло Л., Балла Дж., Северини Дж. Футуристская живопись. Технический манифест. 1910 // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909-1941. В 2 тт. / Сост., вст. ст., пер. и комм. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 205.

<sup>234</sup> Цит. по: Лебедева И.В. Указ. соч. С. 189.

По поводу Первой Дискуссионной выставки С. Лучишкин замечает: она «выделила из довольно обширной среды ВХУТЕМАСа творчески сильный актив», в результате чего «сформировалась» группа ОСТ, – Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 89.

остовцев, а сам К. Редько выступал от лица группы «Электроорганизм», объединившей А. Тышлера, А. Лабаса, С. Лучишкина и др. Для этой группы и позже для ОСТа в целом интерес к передаче ощущения окажется едва ли не в центре их художественной практики и будет тем самым связующим звеном между объективностью и субъективностью, двумя противоположными началами, которые так хотели объединить остовцы. А. Лабас впоследствии напишет об этом так: «Мы отвергали шаблоны, сами хотели ощутить и понять все в нашей жизни и найти этому выражение в искусстве»<sup>235</sup>.

Изначально тела самих художников – медиумы, они участвуют во всяческих экспериментах. Одна из работ К. Редько на Первой Дискуссионной выставке носила интереснейшее в рассматриваемом контексте название «Монументальное построение физического развития (соприкосновение)»<sup>236</sup>. Тему этого произведения словно подхватывает А. Дейнека – стремясь зафиксировать свои импульсы-впечатления, дает им такое вербальное описание, которое кажется описанием его готового живописного полотна: «Утром, когда вода особенно замечательная и бирюзовая, я купаюсь и люблюсь красавцами-самолетами. Пробежав положенные метры по воде, они взлетают, блестя белым корпусом на фоне розового облака, и так же плавно садятся. Как изменяется бухта, какой особо маленькой она становится, когда профильно пролетает их дружная тройка, и как близок горизонт, если ты станешь против ветра и машины над тобой пошли на посадку»<sup>237</sup>.

Тело художника оказывается непосредственно вовлечено в процесс наблюдения за движением авиатехники и теми изменениями в восприятии пространства и природных стихий, которые это движение несет. Другими словами, А. Дейнека словно нащупывает и иллюстрирует тезис о неотделимости субъекта в кинестетическом опыте, о невозможности отстраненной позиции наблюдателя в нем, – тезис, ставший основным для современной науки о движении<sup>238</sup>. В своих

<sup>235</sup> Лабас А. Указ. соч. С. 37.

<sup>236</sup> 1-ая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусств / Каталог. М.: Мосполиграф, 1924. С. 11.

<sup>237</sup> Дейнека А. Из моей рабочей практики. С. 16.

<sup>238</sup> См. об этом подробнее: Смит Р. Чувство движения. С. 20-21.

записях художник часто передает тотальную физическую захваченность человека в переживании динамики, затем внезапно переходит к разговору об искусстве и показывает то же напряжение на уровне «мышечного чувства»: «Торпедный катер повышает обороты скоростей. Воздух врывается в грудь, толкает назад. В толчках и дрожи бежит плавной линией берег, разворачивается пелена неба и остренькой волной дрожит вода, *когда в движении ощущение пейзажа обостряется, я вспоминаю нервные настойчивые тычки Ван Гога*. Я думаю о ритме. Убеждаюсь, что правильно в Текстильщиках повторил гофрировку потолка в ритме банкбросов, в плавном движении работниц»<sup>239</sup> (курсив мой – О.В.).

Из самых ярких кинестетических экспериментов остовцев можно назвать следующие. С. Лучишкин преодолевает слабое болезненное тело, чтобы сделать невозможное – преодолеть врожденную «негодность» (поразившее его медицинское заключение «вовсе негоден» было поставлено в связи с пороком сердца в военкомате). С помощью «физических тренировок Мюллера»<sup>240</sup> и выработанной самим для себя системы дыхательной гимнастики, художник оказывается способным заниматься теннисом, участвовать в многодневных соревнованиях (в частности, лыжных забегах): «Я знал, что мое сердце больное [...] Но это – “вовсе не годен” – меня повергло просто в отчаяние. Значит, я и для жизни не годен? Как жить с таким определением? Я схватился за медицинскую литературу [...] В течение двух лет я буквально ни на минуту не оставлял контроль над своим дыханием, особенно во время ходьбы, - два шага вдох, задержка, пауза, три шага выдох. В результате я добился полной автоматизации оптимального для меня дыхания. И это привело к удивительным последствиям! Я стал

<sup>239</sup> Дейнека А. Из моей рабочей практики. С. 14.

<sup>240</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 50.

Популярные в Европе руководства по гимнастике Й.П. Мюллера издавались на русском языке и до революции, и после. См., напр.: Мюллер Й.П. Моя система для армии и флота, кружков спорта, школ, полиции и пр.: Руководство для совместных занятий гимнастикой без аппаратов. М.: Изд. авт. при участии изд-ва «Здоровье и красота», 1916; Он же. Ежедневная гимнастика, самомассаж и дыхательные упражнения. Харьков: Вестник физ. Культуры, 1928.

систематически заниматься спортом. Сдал нормы ГТО [...] Лыжи стали неизменным компонентом моей зимней жизни, а летом стал играть в теннис»<sup>241</sup>.

Другой пример, – это А. Лабас, который осуществил полет на едва ли не первом советском пассажирском авиарейсе, и попал в катастрофу, в которой, к счастью, не было жертв, поскольку самолет упал в воду. Художник оставил подробное описание этого путешествия, где пристально отслеживает собственные ощущения, создавая впечатление длительности и не отпуская внимание читателя: «Как только открылась воздушная трасса Москва-Харьков, я сразу же купил билет. И вот рано утром я уже сижу в самолете, маленьком двенадцатиместном “Доронье”. Но, как видно, охотников было еще мало, в салоне нас оказалось трое. Самолет рванулся с места, и я почувствовал, как он оторвался от земли. Это было первое странное и не совсем приятное ощущение. Но в следующее мгновение я увидел, как все на земле начинает уменьшаться, и вот открылась чудесная панорама Москвы. Так неожиданно все это было видно с совсем новой точки зрения [...] Мне хотелось еще хоть что-то увидеть на ставшей столь далекой земле, но все затянуло белым, как молоко, туманом, что мне напомнило белый холст. Я почувствовал

---

<sup>241</sup> В фонде С. Лучишкина в ОР ГТГ сохранился чрезвычайно интересный документ, подтверждающий официальный статус физкультурника, которым наделен адресат: «Предписание ПрофСоюза Работников просвещения СССР Лучишкину принять участие в торжественном параде [...]

7 августа 1928.

Всесоюзная Спартакиада в Москве откроется 12 августа на Красной площади торжественным парадом МОСКОВСКИХ ФИЗКУЛЬТУРНИКОВ. Парад является одним из моментов массовой работы в связи со Спартакиадой и имеет целью продемонстрировать организованность, дисциплинированность и революционно-классовое лицо физкультуры пролетарских масс.

Нет необходимости доказывать, что присутствие на параде каждого физкультурника, в частности, Вашего, является в связи с задачами устраиваемого парада обязательным.

Кроме указанного, по постановлениям Президиума Губпроса, в параде должна участвовать от Союза отдельная колонна теннисистов как представительница одной из самых мощных секций физкультуры в Рабпросе.

[...] Форма одежды: во всем белом без головных уборов (при хорошей погоде с ракетами, при пасмурной или дожде – без ракет)», – Предписание профсоюза работников просвещения СССР Лучишкину принять участие в торжественном параде московских физкультурников. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 145. Л. 1.



какой-то внутренний толчок – как видно, новые ощущения рождали новые идеи. Я перестал ощущать время. Но вот самолет резко и круто пошел вниз, и я увидел надпись на земле: «Орел». Как быстро! Я увидел людей, подающих нам сигналы с земли. Но самолет почему-то стал опять набирать высоту. “Вероятно так надо”, – и я вновь погрузился в свое состояние. Но вскоре я почувствовал, что самолет начало не на шутку качать и слышались громовые раскаты [...] Легкий удар, толчок, еще толчок. Тишина. Шум в ушах, хотя двигатель уже не работает [...] На следующий день нас на телеге отвезли на железнодорожную станцию, и мы уехали в Харьков на поезде. Мои товарищи по несчастью сказали, что никогда больше не сядут в самолет. Я же горел желанием скорее опять испытать эти удивительные ощущения полета. Из Харькова в Москву я, конечно же, летел самолетом»<sup>242</sup> (илл. 96-98).

Художники ОСТА нередко сами озвучивают и подчеркивают прямую связь произведений и своего кинестетического опыта, который может ими преподноситься как осуществленный впервые. Так, А. Лабас с упоением воссоздает путь к решению своей знаменитой аэросерии 1920-х: «Тема авиации тогда еще не находила выражения в живописи. Меня же авиация увлекала давно. Я видел в ней новые возможности для художника, кроме того, меня очень интересовал ритм движения [...] раньше не знали, каково состояние пассажира в полете, надо было его почувствовать. У меня не было образцов [...] Когда я впервые поднялся в воздух, это было большим переживанием: видеть землю сквозь облака с большой высоты, ощущение удивительного спокойствия, философское равновесие»<sup>243</sup> (илл. 99-101).

С. Лучишкин также подчеркивает роль собственного кинестетического опыта в освоении средств передачи динамики в живописи: «”Среди деревьев” – непосредственный результат моих лыжных прогулок. Все, что хотел показать в этой картине – выражение радости жизни»<sup>244</sup> (илл. 102).

<sup>242</sup> Лабас А. Указ. соч. С. 39-41.

<sup>243</sup> Там же.

<sup>244</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 114.

Ср.: «[...] в изображении записывается и путь художника. Прежде всего – путь в прямом и наиболее скромном смысле. Пойдем, например, по лесу. Мы движемся, и пред нами встают

В записках остовцев возникает образ работающего художника, – тот, который им явно хотелось бы воплотить; такой художник демонстрирует собранность, умение передать прочувствованное, пережитое движение, контролируя при этом каждое свое действие. Ясность композиции, точность высказывания в произведении напрямую соотносится с предъявляемым к самим себе требованием точности движения руки и работы кистью (а также аккуратности выполнения заказов в срок). Так, например, в воспоминаниях Е. Зерновой читаем: «Дейнека руководил работами остовцев по выполнению некоторых заказов. Он требовал точности в сроках, точности в рисунке, легкой прописки, считая, что нельзя прикасаться к одному месту больше двух раз»<sup>245</sup>. Сам же мастер говорил о себе так: «Я люблю приглядывать, проверять, но видеть сразу, работу делать с удара»<sup>246</sup>.

С самого начала в остовской среде художнический труд воспринимается как ответственная миссия, требующая жесткой экономии средств. Однако такой труд вознаграждается получаемым концентрированным эффектом – не только от яркого действенного произведения, но и от физической разрядки: «Помни, каждое движение руки – высшая радость, восторг»<sup>247</sup>.

---

образы древесных стволов. Остановимся: мгновенно картина, оставаясь формально тождественной, делается вместе с тем существенно иною [...] остановкою наблюдателя образ леса сплющивается, а движением его – развертывается», – Флоренский П.А. [Время в художественной деятельности. В произведении записан внутренний путь художника] [1924] // Флоренский П.А. Собрание сочинений. С. 256.

<sup>245</sup> Зернова Е.С. Указ. соч. С. 51.

<sup>246</sup> Дейнека А. Из моей рабочей практики. С. 19.

В построении фраз записей художника не раз наглядно проявлялась его убежденность в существовании неразрывной связи между физической собранностью автора, его готовностью на любые испытания и ясностью его языка в искусстве. См., напр.: «Я любил и люблю физические упражнения, и даже грубые, как, скажем, драка, а иные не выносят, я люблю точные выражения и четкость образа, а иные от этого выходят из себя», – Дейнека А. Жизнь, искусство, время. С. 30.

<sup>247</sup> Никритин С.Б. Дневник. 24.08.1919-26.04.1926. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 41. Л. 1. – Цит. по: Мислер Н. Искусство движения // Solomon Nikritin: шары света – станции тьмы / Каталог выст. М.: Гос. Третьяковская галерея; Thessaloniki: State museum of contemporary art, 2004. С. 116.

### ***3.2. В поисках формулы движения: живопись ОСТА и исследовательские программы Проекционного театра, Центрального Института Труда и Государственной Академии Художественных Наук***

Настроение времени выразилось в словах Алексея Сидорова, основателя Хореологической лаборатории ГАХН: «Мир как бы устал сидеть на месте»<sup>248</sup>. Действительно изучение движения в 1920-е годы – одно из важнейших направлений научных и художественных исследований. О всеобъемлющем характере этих изысканий и о том, что они были частью грандиозного жизнестроительного проекта, свидетельствуют многочисленные кино-инструкции о совершении самых простых повседневных действий: «Как надевать пальто», «Как топить печь» и мн. др.<sup>249</sup> Та же идея о насущной задаче подлинного овладения повседневными движениями, лишь кажущимися простыми, высказывается в 1921 году физиологом Крикором Кекчеевым, работавшим в Институте экспериментальной психологии, а затем в Центральном Институте труда. В статье «Изучение рабочих движений при помощи метода циклограмм» в журнале «Организация труда» он писал: «Всякое, даже небольшое движение представляет собой чрезвычайно сложный акт; согласование постоянно воспринимаемых с кожи, связок, суставов и мышц, и с другой стороны, с органов чувств – ощущений с импульсами, посылаемыми в мышцы движущейся части тела, представляет весьма сложный комплекс явлений»<sup>250</sup>. Кр. Кекчеев иллюстрирует свою мысль с помощью двух циклограмм, наглядно запечатлевших разницу целенаправленного и нецеленаправленного действия – доставания предмета из мешка (илл. 103-104).

Подобный подход – стремление провести полномасштабное исследование всех видов движения, многие из которых являются привычными, повседневными, составить своего рода компендиум знаний в качестве фундамента для дальнейшего

<sup>248</sup> Сидоров А. Новый танец // Красная нива. 1923. № 52. С. 19-20.

<sup>249</sup> См. подробнее об этом: Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 114, 147-148.

<sup>250</sup> Кекчеев К.Х. Изучение рабочих движений при помощи метода циклограмм // Организация труда. 1921. № 1. С. 64.

развития науки, искусства и организации жизни на лучших началах – присутствовал и в ГАХН. В качестве иллюстраций можно привести намеченную в Хореологической лаборатории «Программу научного изучения позы» А. Ларионова<sup>251</sup> или цикл докладов о походке: Д. Фаддеев «Кора головного мозга», И. Линдеман «Какая ходьба художественная», Н. Позняков «Анализ походки», Н. Пожарский «Ходьба и походка», Ю. Жаворонков «Походка экономная и напряженная. Метод циклограмм и наложения», И. Чернецкая «Эмоциональные акценты движений», А. Ларионов «Классификационные задачи»<sup>252</sup>.

Надо сказать, подобный первооткрывательский пафос присутствует и у художников Общества станковистов, например, С. Лучишкин пишет теоретическую работу под названием «Установка живописных категорий и взаимоотношений этих категорий», предполагающую подготовку художника к своей работе с нуля: он должен изучить свойства всех основных «физических и психических качеств материала» и лишь затем приступить к практике<sup>253</sup>. И если мы обратимся к живописи художников Общества станковистов, то увидим, что во многих их произведениях (Ю. Пименов «Две девушки с мячом» (илл. 65), А. Тышлер «Женщина и аэроплан» (илл. 9), А. Гончаров «Мальчик с собакой» (илл. 25)) возникает словно только нарождающийся мир. В таких работах помимо самих «неразбуженных» или сомнамбулических персонажей, поражают их скованность, напряженность и то, что действия совершаются ими с усилием и как будто впервые. При этом движения оказываются несколько искусственными, геометричными; художники подчеркивают их прямоугольными линиями<sup>254</sup>.

<sup>251</sup> Заявление [Отчет] А. Сидорова в Правление ГАХН [1923]. РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН). Оп. 17. Ед. хр. 3. Л. 10.

<sup>252</sup> Доклады о походке в ГАХН. 9.12.1925. ОР РГБ. Ф. 776 (А.А. Сидоров). Картон 11. Ед. хр. 18. Записные книжки А. Сидорова. 1925-1926. Л. 29.

<sup>253</sup> Лучишкин С. Установка категорий живописного материала и взаимоотношений этих категорий. 1920-е. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 41. Л. 1.

<sup>254</sup> Ср.: К концу 1920-х Н. Бернштейн «убедился в том, что живое движение столь же механическое, сколь и органическое», оно «изменяется и развивается, эволюционирует и инволюционирует», – Сироткина И. Мир как живое движение. С. 82.

Ср. также: «В футуризме [...] искусство становится искусством-действием, то есть волей, оптимизмом, агрессией, обладанием, проницанием, радостью, животной реальностью в искусстве (Напр.: звукоподражание. – Напр.: шумоинтонаторы = моторы), геометрической

Появлению такой живописи предшествовала аналитическая абстракция в более ранних произведениях доостовского периода, когда некоторые будущие оловцы входили в группу К. Редько, разрабатывавшего оригинальную концепцию «электроорганизма». Из сохранившихся работ можно назвать следующие: эскизы конструкций «Радиобашен» [?] К. Вялова (1922, Музей искусства модернизма MOMus, Салоники; илл. 105), «Цветовая композиция. Овал» А. Лабаса (1920-1921, частное собрание; илл. 106), «Абстрактная композиция» С. Лучишкина (1924, музей Людвиг, Кельн; илл. 107), М. Плаксин «Спектр газа» (1922-1923, ГТГ; илл. 108), «Цветодинамическое напряжение в пространстве. Фас и профиль» (1924, коллекция семьи Бершадер, Фонд Тышлера; илл. 109), «Цветоформальное построение красного цвета» (1922, ГТГ; илл. 110); «Цветодинамическое напряжение в пространстве» (1924, собрание семьи И.Л. Сельвинского; илл. 111) А. Тышлера. На выставках ОСТа эту линию художественных исследований продолжал Иван Кудряшов, представлявший, в частности, серии «Конструкции прямолинейного движения» и «Конструкции криволинейного движения»<sup>255</sup> (илл. 77-81). При сравнении с циклограммами, которые активно печатает уже упоминавшийся орган ЦИТа «Организация труда», в работах этого рода острее начинает ощущаться живая энергия<sup>256</sup>. В этих произведениях авторам удается не просто передать энергию движения, но схватить электрические токи, которыми пронизана атмосфера и которыми так увлечены ученые-естественники этого времени<sup>257</sup>. Надо сказать, что, когда мы рассматриваем циклограммы, кажется, что

---

красотой сил, проекцией в будущее», – Балла Дж., Деперо Ф. Футуристическая реконструкция Вселенной (1915) // Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма. С. 49.

<sup>255</sup> «№№ 107-113. Конструкции прямолинейного движения, масло, 1925.

№№ 114-115. Конструкции криволинейного движения, масло, 1925», – ОСТ (Общество станковистов). Первая выставка / Каталог. М., 1925. С.6.

<sup>256</sup> А. Тышлер говорил, что снял с цвета шкурку и вынул косточку. – Цит. по: Чудецкая А.Ю. Указ. соч. С. 190.

<sup>257</sup> Благодаря электрическим зарядам, из которых «построена вся материя», «вся природа электризована до самых своих основ», и все, что связывалось «с т.н. прежним эфиром [...] на самом деле есть проявления части электрической силы», – Иоффе А.Ф. Достижения физики. С. 4.

Ср. также: «При переходах ткани из состояния покойного в состояние действия, которые мы наблюдаем в нервах, в мышцах, в концевых окончаниях органов чувств, наконец, у клеток выделительных органов и т.д., везде мы находим подобные явления, и они должны быть вызваны

тела моделей, к которым прикрепляют лампочки, играют только служебную роль – помогают увидеть подобные токи (илл. 112).

Другими словами, и аналитические абстракции остовцев, и циклограммы позволяют нам увидеть абстрагированную динамику, динамику в чистом виде. В этом заключается еще одна важная идея времени, связывающая ученых и художников, изучающих движение. Так, Николай Бернштейн, сотрудничавший сначала с ЦИТОМ, а затем с Московским институтом экспериментальной психологии, утверждал, что движение необходимо изучать как «морфологический объект». Для этого Н. Бернштейн в значительной степени усовершенствовал технику циклограммы (илл. 113-114), дополнив ее хорошо разработанным им самим методом анализа – циклограмметрии, позволявшей при использовании математических данных выводить определенные закономерности разных видов движения: «С помощью циклограмметрии движение удалось не только распластать на поверхности, сделать “развертку” его последовательных фаз, но и выяснить динамический состав. Стало наконец возможным приблизить движение к математическому уравнению, построить его формальную модель»<sup>258</sup>.

Подобный подход к движению присутствовал и в Мастерской Проекционного театра, где «с самого начала биомеханика была одним из предметов преподавания»<sup>259</sup> (илл. 115). Видеть в актерах «движущиеся, трансформирующиеся конструкции»<sup>260</sup> и разложить с их помощью движение на составные элементы, организованные с помощью ритма, предлагал С. Лучишкин в разработанной им методике актерского мастерства.

О том, насколько близки поиски ученых и художников в это время, говорит следующий факт. В. Кандинский, написавший программу для будущей Хореологической лаборатории ГАХН, заявлял: «Необходимо установить связь

---

присутствием соответствующих ионизированных раздражителей», – Лазарев П.П. Ионная теория возбуждения // Лазарев П.П. Современные основы биологической физики. Вып. 1. Л., 1927. С. 66.

<sup>258</sup> Сироткина И. Мир как живое движение. С. 37.

<sup>259</sup> Мислер Н. Искусство движения. С. 126.

<sup>260</sup> Лучишкин С. Работа над ритмодинамикой. Л. 2 об.

между движением линий и движением человеческого тела в целом и в его частях, переводить линию в движение тела и движение тела в линию. Такие наблюдения должны записываться как словами, так и графически»<sup>261</sup>. Сам мастер наглядно показывает, что он имеет в виду и создает – уже в Германии – знаменитую серию схематических рисунков танца Грет Паллуки и репродуцирует их вместе с соответствующими фотографиями в журнале “Kunst Blatt”<sup>262</sup> (илл. 116-118), который поступал, в том числе, в Москву и в частности, в библиотеку МЖК. Номер журнала с этим проектом В. Кандинского вышел в то же самое время, когда проходила через два месяца после Первой выставки «Искусство движения» ГАХН, где, как и на последующих выставках цикла, сопоставлялись фотографии, экспериментальные диаграммы, нотации движения, разрабатываемые разными авторами, а также художественные произведения на тему движения. Особенно близкими рисункам В. Кандинского были «стенограммы» танца А. Сидорова (илл. 119 а-б).

Повышенное внимание именно к графической системе записи танца принес дух времени с его увлечением элементами искусства, среди которых в 1920-е годы доминируют «расщепленные» линия и точка. В 1926 году вышла знаменитая книга В. Кандинского «Точка и линия на плоскости»<sup>263</sup>, за которой охотился МЖК и специально заказывал ее перевод<sup>264</sup>.

<sup>261</sup> Кандинский В. Институт художественной культуры в Москве (ИНХУК) при Отделе ИЗО НКП. Прогорамма. М., 1920. С. 4. Цит. по: Мислер Н. Вначале было тело. С. 41.

Идея перевода движения в графическое изображение с помощью линии находит выражение и в Установочном документе Хореологической лаборатории ГАХН: «А.И. Ларионов добавляет, что теперь настало время, когда надо уже писать историю пластики и создавать теоретический базис, а также изучать [ее] экспериментально.

Для начальной работы приняты: 1) разложение позы; 2) художественное разрешение проблемы пространства; 3) координирование музыкальных элементов с пластическими.

[...] Пространственная трехмерная поза может быть трактована как положение силовых линий в пространстве и графика их [...] может быть проектирована на плоскость», - Проект положения о лаборатории, планы работы и протоколы заседаний лаборатории за 1923 г. и материалы к ним. // РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН). Оп. 17. Ед. хр. 3. Л. 9.

<sup>262</sup> Das Kunstblatt. 1926. März, 10. S. 117-119.

<sup>263</sup> Kandinsky W. Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München, 1926.

<sup>264</sup> Книга отмечена в числе переводов МЖК за 1927-1928, – Сводный отчет о работе музея за 1919-1928... РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 270.

Непосредственный отклик на призывы к анализу движения с помощью линии мы найдем у художников ОСТА. В архиве ГТГ сохранилась рукопись С. Лучишкина «Материал движения», демонстрирующая схематические рисунки разложенного на простейшие элементы движения, где условные человеческие фигурки изображены с помощью линий и кружочков, с подчеркнутыми двигательными «узлами» – локтей, коленей и пр.<sup>265</sup>. Нужно сказать, что они чрезвычайно похожи на систему записи танца, предложенную активной участницей изучения движения в 1920-е С. Лисициан в ее фундаментальном труде «Запись движения. Кинетография»<sup>266</sup>. С другой стороны, рисунки С. Лучишкина, одновременно похожие на пиктограммы и научные схемы, напоминают иллюстрации труда И. Сеченова «Очерк рабочих движений» – настольной книги С. Никритина<sup>267</sup>, которая не могла остаться неизвестной второму лидеру студии Проекционного театра.

Если мы обратимся к живописи ОСТА, то найдем в ней различные примеры использования линии как инструмента, выявляющего, подчеркивающего и расщепляющего движение: мы обнаружим прием графических прорисовок поверх цветового пятна (А. Лабас «Городская площадь» (илл. 57), Ю. Пименов «Италия» (илл. 71)), прием использования светящихся линий и контура, акцентирующих особенности формы (Ю. Пименов «Лыжники» (1925, не сохранилась; илл. 121); Е. Зернова «Фабрика “Томат-пюре”» (1929, Астраханская КГ им. П. М. Догадина; илл. 120)), прием «аппликации» фигур (А. Дейнека «Перед спуском в шахту» (илл.

<sup>265</sup> Лучишкин С. Материал движения [1920-е]. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 3. Л. 2-6

<sup>266</sup> Лисициан С. Запись движения. Кинетография. М.: Искусство, 1940. С. 346-347. Материал книги собирался почти два десятилетия; в 1920-е С. Лисициан внимательно следила за работой ГАХН и была организатором студии художественного движения в Тбилиси.

Ср. также: «Форма человеческая индивидуальна [...] а потому запись движения должна иметь в виду схематического человека, но подчиненного всем законам биологической реальности», – Позняков Н. Соображения, которыми я руководствовался, разрабатывая мою запись движения. ОР РГБ. Ф. 776 (А.А. Сидоров). Картон 4. Ед. хр. 19. Л. 9. (Мальцев Н., Позняков Н.С., Яворский Е. Заметки и статьи о записи художественного движения человека).

<sup>267</sup> Сеченов И.М. Очерк рабочих движений. М.: Моск. Ун-т, 1906. С. 104, 113, 114.

Эта книга упоминается в числе книг, прочитанных С. Никритиным в 1921 году, – Пчелкина Л.Р. Проекционизм Соломона Никритина... С. 113.



59), П. Вильямс «Акробатка» (илл. 62)) и включение «чертежей» (А. Дейнека «На стройке новых цехов» (илл. 7), Ю. Пименов «Две девушки с мячом» (илл. 65)).

В ГАХН необходимость продолжения курса В. Кандинского на изучение движения как абстрагированной категории подчеркивал А. Сидоров: «Движение есть процесс, развивающийся во времени и в пространстве, есть “двести километров в час”, а не автомобиль, есть танец, а не танцовщица, есть прыжок, а не прыгун, полет, а не птица. Опыт академических выставок показал, как часто это не понимается. А самое ведь интересное и главное – передать именно движение как таковое: скорость, ритм, бег, перемену времени и мест, – нечто, что строится по линии энергии, а не материи»<sup>268</sup>. Насколько эти идеи о пользе изучения освобожденной энергии носятся в воздухе, говорит, в частности, запись С. Лучишкина, он как будто вторит А. Сидорову: «Единый тематический остов современности – это судьба событий. Жизнь как единая цепь причинных событий, мировая связь. Мировая зависимость явлений»<sup>269</sup>.

К изучению абстрактного движения призывал руководитель Проекционного театра С. Никритин: актеры студии должны были учиться «тотальной работе с телом» и тому, как разрабатывать «образ в качестве импульса для ритмической работы всего тела»<sup>270</sup>. Побывав в роли актеров, осваивающих такое абстрактное движение, и в роли педагогов, разрабатывающих, как например, С. Лучишкин, курс по ритмодинамике<sup>271</sup>, художники обретали особый опыт, явно пригождавшийся им

<sup>268</sup> Искусство движения и фотография (окончание) // Фотограф. 1927, № 9-10. С. 273. – Цит. по: Мислер Н. Вначале было тело. С. 273.

<sup>269</sup> Лучишкин С. О деятельности Проекционного театра. 1920-е. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 26. Л. 3-4.

Ср. также: в 1930-е годы в Англии выйдет специальное исследование концепции «великой цепи бытия» как «одной из наиболее могущественных и устойчивых предпосылок мысли Запада» - Lovejoy A.O. The Great Chain of Being. A study of the History of an Idea. Cambridge: Harvard University Press, 1936 / Русский перевод: Лавджой А. Великая цепь бытия. История идеи / Перевод Вл. Софронова-Анотомони. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001 [https://vk.com/doc217749902\\_442083967](https://vk.com/doc217749902_442083967) (дата обращения 01.02.2022).

<sup>270</sup> Цит. по: Мислер Н. Искусство движения. С. 117.

<sup>271</sup> «Ритмодинамические партии» присутствовали, в частности, в спектакле «А.О.У.» (1923). С. Лучишкин с увлечением анализировал: «Элементы работы: 1. Восприятие актера как конструкции; 2. Строение к партнеру / По А. контрасту; Б. как дополнение; С. как развитие, – Статическое строение с учетом масштаба [...] / 3. Динамическое строение к партнеру по тем же элементам плюс элементы движения – путь – рисунок, темп, ритм и т.д.; 4. Пространственное

в деле создания живописи как искусства будущего, обладающего особым качеством живой, «пластически развивающейся конструкции», отзывающейся на запросы меняющейся современности и рассчитанной на восприятие не только глазом, но всем телом.

В качестве параллели такой установке на создание больше, чем искусства в традиционном смысле, можно привести идеи Н. Александровой, изучавшей ритм рабочих движений на опытной станции Государственного Института Ритмического Воспитания – заводе «Электросила № 5»<sup>272</sup>: «[...] ритмика, суммируя в себе элементы физических, интеллектуальных и художественных дисциплин в неделимый комплекс, является синтетическим центром, воспитывая человека в ясном сознании единства и общности законов всех существующих в его распоряжении средств внешнего выражения»<sup>273</sup>.

Близкую идею о ритме как структурирующем принципе анализа движения, позволяющем найти ключ к пониманию пластики, высказывает в своих записях А. Дейнека: «Я часами зарисовываю грузчика с лопатой и постепенно, в повторности движений, нахожу ритм и пластику, ему свойственную»<sup>274</sup>. Повторность движений модели при этом соотносится с повторностью движений самого рисующего художника, в результате чего и оказывается возможно выведение интересующей автора формулы движения (илл. 122).

---

расположение», – Лучишкин С. Работа над ритмодинамикой. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 2 об.

По поводу популярности в театральной среде 1920-х этого специфического гибрида см.: «Ритмодинамика была распространенным словом, связанным со многими театральными экспериментами в 1920-е годы. Например, Евгений Просветлов (Лучишкин сотрудничал с ним в Перолеткульте) преподавал «ритмо-динамику» в своей студии Организационного театра, там же Николай Львов преподавал «ритмизованное действие». Лаборатория театра экспрессионизма Ипполита Соколова также предлагала курс “ритмо-динамической конструкции”», – Мислер Н. Искусство движения. С. 134-136.

<sup>272</sup> Александрова Н. Запись ритма трудовых движений // Организация труда. 1922. Кн. 3. С. 128-132.

Н. Александрова возглавляла недолго существовавший Государственный Институт Ритмического Воспитания и тесно сотрудничала с ГАХН.

<sup>273</sup> Александрова Н. О системе Далькроза в СССР. 30.04.1924. ОР РГБ. Ф. 776 (А.А. Сидоров). Картон 4. Ед. хр. 13. Тезисы докладов разных лиц. 1924-1926. Л. 4.

<sup>274</sup> Дейнека А. Из моей рабочей практики. С. 15.

Тела остовских персонажей оказываются важнейшим инструментом познания пространства: «Формы в своем органическом росте определяют пространство не количественно, а качественно»<sup>275</sup> (илл. 123). Пространство, в свою очередь, является главным предметом живописи, согласно теории В. Фаворского, учителя остовцев<sup>276</sup>. Познавая законы динамики и ритма движения тела, художники получают ключ к передаче пространства и подключения к нему зрителя. Неслучайно в качестве ориентира в создании живописи будущего, о которой мечтали остовцы, они называли театр Вс. Мейерхольда с его знаменитой биомеханикой. Художники ОСТа ценили такие качества спектаклей мэтра как ритм, напряжение, динамика и стремительность действия<sup>277</sup>.

Отзываясь на столь волнующие современников вопросы о способности движущихся тел передавать свойства пространства, Хореологическая лаборатория ГАХН разрабатывает свою «Программу художественных экспериментов»: «На основании имевших место опытов можно предложить следующий примерный план лабораторных занятий. I. Опыты по разложению пластических поз на первичные и простейшие элементы, сводимые к геометричным формам, и воссоздание по этим схемам закономерно построенных сложных пластических образов: 1) Общее введение и экспериментальное обследование максимально компактных графических поз, соответствующих сфероиду, или, геометрически, точке. 2) Опыт постепенного развертывания компактной позы в вертикальную линию. [...] 4) Опыт постепенного и мгновенного развертывания компактной позы [...] 6) Опыт свертывания вертикальной и горизонтальной инструкторий в компактные формы

---

<sup>275</sup> Лучишкин С. Черновые записи о задачах органического метода. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 46. Л. 1.

Ср. также: «Танец вызывает продвижение человеческого тела по площадке и, формируясь, как бы формирует пространство, а потому запись должна передавать путь продвижения танцующего человека во всем его многообразии», – Позняков Н. Соображения, которыми я руководствовался, разрабатывая мою запись движения. 28.02.1929. ОР РГБ. Ф. 776 (А.А. Сидоров). Картон 4. Ед. хр. 19 (Мальцев Н., Позняков Н., Яворский Е. Заметки и статьи о записи движения человека. 1929). Л. 9.

<sup>276</sup> См. об этом подробнее параграф 3.3 настоящей диссертации.

<sup>277</sup> «Для меня, искавшего ответ – каким должно быть новое искусство, определяющей была позиция Мейерхольда», – Лучишкин С. Я очень люблю жизнь. С. 62-63.

(сфероид). 7) Конструкции свертывания органов тела. 8) Конструкции развертывания органов тела [...] 16) Сложные конструкции развертывания в вертикаль, спираль, в соответствии с компоновкой второй вертикали (групповые сцены). II. Изучение способов художественных заполнений пространства статически [...] 1) Изучение форм заполнения прямоугольных пространств [...] 2) Опыт по заполнению круговых и эллиптических пространств (экранов) и условий соотношения центров и фокусов к окружности... 3) Опыты-заполнения треугольных конструкций [...]»<sup>278</sup>.

Сопоставление этой и других программ Хореологической лаборатории ГАХН с тезисами методик Проекционного театра говорит об общем понимании человеческого тела как трансформирующейся конструкции, выявляющей в своем движении характеристики пространства и задающей некие векторы его восприятия. Обращает на себя внимание теоретическая установка тех и других исследований – овладение законами движения мыслится в «стерильных» условиях лаборатории, гарантирующих объективный достоверный результат. Вместе с тем сочетание теории и практики эксперимента должно помочь сохранить жизненную убедительность всех исследований. Неслучайно в разных документах звучит тема овладения непрерывным движением и изменчивостью форм через определение собственно конструкций<sup>279</sup> и условий их трансформации (например, заполнения условной рамки – прямоугольного или сферического пространства (илл. 119 в-г)).

В произведениях остовцев есть то же стремление к четкому структурированию живописного материала и одновременно – к передаче не

<sup>278</sup> Программа художественных экспериментов в Хореологической лаборатории при РАХН. РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН). Оп. 17. Ед. хр. 3. Л. 15-15 об.

<sup>279</sup> В ГАХН, например, предлагали использовать «прием нумерирования поз как прерывных моментов в непрерывном целом пластического движения», – Программа художественных экспериментов в Хореологической лаборатории при РАХН // РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН). Оп. 17. Ед. хр. 3. Л. 15.

Ср. также: «А аналитическое научное и житейское сознание интеллигента, при уяснении себе образа действительности, всячески старается отвлечься от длительности или возможно ограничить ее, чтобы возможно исключить из образа его текучесть; предмет исследования пригвождается, чтобы хотя приблизительно задержать его процессы», – Флоренский П.А. [Время как четвертое измерение. Основы времяпонимания (гносеологические аспекты)] // Флоренский П.А. Собрание сочинений. С. 198.

поддающегося членению жизненного потока<sup>280</sup>. Такой подход позволял давать художественные решения, сравнимые с результатами пластических экспериментов ГАХН, когда законченная композиция при всей своей лаконичности и емкости не должна была мешать ощущению неисчерпаемости темы, благодаря чему достигалась и убедительность всякого подобного решения.

Связь движения остовских персонажей (зачастую – буквально пронизанных токами среды) с мировым пространством особенно ощутима в картинах, запечатлевающих спортивные сцены и игры под открытым небом (Ю. Пименов «Футбол» (илл. 14), С. Лучишкин серия / триптих «Прыжки в воду» (1928, местонахождение неизвестно; илл. 124 а-б), Е. Зернова «Гигантские шаги» (илл. 84)). Эти работы обнаруживают поразительное сходство и по мотиву, и по способу его разработки с фотографиями пластических этюдов на открытом воздухе, которые демонстрировались на выставках Искусства движения в ГАХН (илл. 125-128).

Наиболее эффективным и многообещающим как для художников, так и для фотографов оказывается мотив прыжка и полета (илл. 126-127). Чудо преодоления земного притяжения позволяет гораздо острее ощутить сгущение энергии и связь с мировым пространством. Одновременно это сложнейшая пластическая задача, поскольку для тех и других важно не изобразить движение, а заставить его прочувствовать. Дело осложняло представление о динамике самого пространства – оно больше не было статичным и послушным, как у Р. Декарта, а поражало современников своей текучестью и неоднозначностью. Отсюда деформации пропорций у остовских персонажей, и странные на первый взгляд, их замирания и вслушивание (Ю. Пименов «Бег» (илл. 15), «Каток» (илл. 129), «Теннис» (илл. 83), А. Дейнека «Текстильщицы» (илл. 16), «На стройке новых цехов» (илл. 7), А. Тышлер «Женщина и аэроплан» (илл. 9), А. Гончаров «Девочка с цветком» (илл. 130)).

---

<sup>280</sup> См. об этом подробнее параграф 4.1.2 настоящей диссертации.

Один из авторов нотации движения в ГАХН Н. Мальцев, посвятивший разработке своей системы всю жизнь, но так и не издавший свой главный труд<sup>281</sup>, писал: «Движение мы изучаем в пространстве – познание пространственного образования движения нам даст понятие сферы – без сферической обрисовки не было бы понятия движения направо, налево, вперед-назад. Эти понятия сферы мы берем из астрономии, но оказывается, что пространственные сферы движения частей нашего тела видоизменяются в процессе движения: сферы меняют свою форму, как резиновый мяч, – понимание об изучаемости сферы мы берем из топологии [...]»<sup>282</sup>. Подобные «сферы каждого рычага человеческого тела» мы встречаем в записях еще одного сотрудника ГАХН, автора другой системы нотации, Н. Познякова: «Движение каждого рычага человеческого тела как бы заключено в пределы невидимой сферы, и потому запись движения должна исходить из представления этой невидимой сферы [...] Форма человеческая индивидуальна [...] а потому запись движения должна иметь в виду схематического человека, но подчиненного всем законам биологической реальности»<sup>283</sup>.

В Мастерской Проекционного театра С. Никритин разрабатывает программу Аналитической гимнастики, в которой понятие «сфера» стало одним из ключевых. Л. Пчелкина обращает внимание на то, что в своей методике автор использует музыкальную терминологию и выстраивает программу курса по «октавам»<sup>284</sup>. Основатель Проекционного театра выделяет семь октав – «комплексов движений из одной точки в различных направлениях на расстоянии вытянутых конечностей», они соответствуют семи полным октавам разного тембра обычной рояльной клавиатуры. В программу Аналитической гимнастики входили такие тренинги, как

<sup>281</sup> См. об этом подробнее: Мислер Н. Вначале было тело. С. 51.

<sup>282</sup> Мальцев Н. Докл по теории искусства движения. 16 февраля 1951 г. для Хореографического училища ГАБТа. РО ГЦТМ. Ф. 646. Ед. хр. 11. Л. 7, – Цит. по: Мислер Н. Вначале было тело. С. 52-53.

<sup>283</sup> Позняков Н. Соображения, которыми я руководствовался, разрабатывая мою запись движения. 28.02.1929. ОР РГБ. Ф. 776 (А.А. Сидоров). Картон 4. Ед. хр. 19 (Мальцев Н., Позняков Н., Яворский Е. Заметки и статьи о записи движения человека. 1929). Л. 9.

<sup>284</sup> Пчелкина Л.Р. Биомеханика движения и звука в Проекционном театре Соломона Никритина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014, № 1. С. 111.

«принцип шарнира, пространственная органика, ритмо-органика в условиях препятствий, пространственное выражение (ощущение объема, данного пространству), работа с вещью, двигательный монолог, двигательный диалог»<sup>285</sup>. В рисунках С. Никритина, иллюстрирующих эту методику, варьируется мотив человеческой фигуры внутри сферы, благодаря чему возникает впечатление выстроенности, формульности и полноты проработки движения в каждом отдельном случае (илл. 136).

С. Лучишкин также откликается на важную для этого времени идею сферы как основополагающую при анализе динамики и механизмов восприятия: «[...] все видимое нами охватывается сферически; перспектива получается не линейной, а многократно изменяемой направлением зрения (а не горизонтом), т. е. сферической»<sup>286</sup>.

В живописи ОСТА часто встречается прием совмещения нескольких точек зрения и использование сферической перспективы (С. Лучишкин «Шар улетел» (илл. 76); А. Тышлер «Сакко и Ванцетти» (1928, ГТГ; илл. 131)). В рассматриваемом контексте иначе, а именно как маркеры сферичности – воспринимаются рифмы в картинах остовцев, а также прием тиражирования одного персонажа в разных ракурсах и/или на разных стадиях движения (К. Вялов «Мотоциклетный пробег» (илл. 20); Ю. Пименов «Даешь тяжелую индустрию!» (илл. 55); «Теннис» (илл. 83); А. Дейнека «Футбол» (1924, частное собрание; илл. 132); «Оборона Петрограда» (илл. 60); А. Лабас «Городская площадь» (илл. 57), «Уральский металлургический завод» (1925, Екатеринбургский МИИ; илл. 133)).

Необходимость учета трех пространственных координат и проведения съемки движения с нескольких точек зрения для повышения точности исследования подчеркивал Н. Бернштейн: «В 1928 году лаборатория физиологии труда (ныне лаборатория биофизики труда) Института охраны труда встретила с необходимостью точной пространственной трехмерной регистрации движений

<sup>285</sup> Программа школы мастерской. РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 36-37, - цит. по: Пчелкина Л.Р. Биомеханика движения и звука в Проекционном театре Соломона Никритина. С. 112.

<sup>286</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 113.

рабочего и обслуживаемого им станка [...] многие вопросы невозможно разрешить, не принимая во внимание третьей пространственной координаты. Необходимо тем или иным способом произвести съемку, по крайней мере, с двух различных точек зрения одновременно»<sup>287</sup>.

Для живописных работ художников ОСТА, где совмещается несколько точек зрения и возникает ощущение оживания пластических объемов (Е. Зернова «Гигантские шаги» (илл. 84); «Рыбоконсервный завод» (илл. 134); Ю. Пименов «Футбол» (илл. 14); «Городские дети» (илл. 56); А. Дейнека «Текстильщицы» (илл. 16); «Бег» (илл. 122)), в качестве параллели напрашивается мультипликационная съемка, использовавшаяся в ГАХН как один из приемов искусства передачи движения и происходящих во время пластического этюда трансформаций (илл. 135). Достоинства этого приема подчеркивал А. Сидоров: «"мультипликация" двигательного образа» чрезвычайно наглядно показывает «закономерность построения движения в пластическом законе» и, с другой стороны, выявляет «пространственное фиксирование движения во времени»<sup>288</sup>.

Помимо «мультипликационного» метода исследования, где важно уловить характер динамичной целостности, параллельно (иногда в тех же самых произведениях) оловцами использовался метод фрагментации по принципу *pars pro toto*, когда акцентировалась какая-нибудь часть тела, существующая «автономно» и порой даже нарушающая физиологическую логику. Так, мы встречаем «аффективные» руки с растопыренными пальцами в картинах «Баррикада» П. Вильямса (1926, ГЦМСИР; илл. 137), «Взятие английского блокгауза (Северный фронт)» Ю. Пименова (илл. 72), «Футбол» А. Дейнеки (илл. 132); видим единственную ногу странной полуженщины-полубогини, шагающую «саму по себе» в «Италии» Ю. Пименова (илл. 71), вытянутую шею, обвязанную шарфом и кажущуюся неким вытягивающим агрегатом, в картине «Женщина и аэроплан» А. Тышлера (илл. 9) и пр.

<sup>287</sup> Бернштейн Н. Новый метод зеркальной цикло-съемки и его применение к изучению рабочих движений на станках // Гигиена, безопасность и патология труда. 1930. № 5. С. 3.

<sup>288</sup> Сидоров А. Объяснительная записка и опись негативов Хореологической лаборатории ГАХН. Архив Н.А. Сидорова. Л. 2, - цит. по: Мислер Н. Вначале было тело. С. 383.



В. Майя, сотрудничавшая с ГАХН, разработавшая одну из собственных гимнастических методик, предлагала массу упражнений для проработки каждой отдельной части тела: «Демонстрация педагогического метода В. Майя [...] началась с упражнений для [...] шеи, плеч, корпуса, бедер [...] Здесь наиболее интересным отделом оказалась проработка “забытых” мышц, то есть таких, которыми человек в обыденной обстановке почти не пользуется и потому утратил даже ощущение их. Оживление таких мышц открывает путь к новым, иногда необычным движениям (например, почти змеиное движение шеи от одного плеча к другому). Попытки проработать эти забытые мышцы делались и раньше, другими педагогами. Но здесь они впервые даны в связной системе и выделены как особый отдел пластики»<sup>289</sup>. Тенденция к аналитической фрагментации движения имела большое значение в пластических экспериментах начала 1920-х и получила художественное воплощение на сцене, когда геометризированные костюмы танцовщиков были сшиты таким образом, что производили впечатление расчлененного на части тела. Журнал Хореологической лаборатории отражает теоретический интерес к проблеме движения отдельных частей тела и содержит многочисленные типологические разделы такого рода, в том числе, «Этюды по пластической мимике», «Движения рук», «Движения ног», «Объединенные движения рук и ног», «Композиция жеста в подъеме и опускании», «Роль драпировки и фона в анализе движения»<sup>290</sup> (илл. 119 д-з).

Физиолог Н. Бернштейн, определявший курс изучения движения в это время в целом, акцентировал необходимость прицельного наблюдения над наиболее активными анатомическими частями тела для повышения точности анализа экспериментальных и измерительных данных: «[...] был проведен целый ряд опытов по съемке движения [...] на трех фабриках Москвы. При этих съемках снабжались цикло – лампочками и кимоциклографировались обычно следующие объекты (не всегда все одновременно): 1) локоть ближайшей к аппарату руки. 2)

<sup>289</sup> Львов Н. Хорео-вечер с Верой Майя // Новый зритель. 1927, № 19. С. 7, - Цит. по: Мислер Н. Вначале было тело. С. 401.

<sup>290</sup> См. об этом подробнее: Мислер Н. Вначале было тело. С. 407.

запястье; 3) большой палец правой руки; 4) указательный палец другой руки [...]»<sup>291</sup>.

Однако исследование деталей, в конечном счете, осуществлялось ради лучшего понимания целого, и здесь заметна общая тенденция, связывающая в 1920-е разные организации, в том числе, МЖК, ГАХН, ЦИТ, Проекционный театр и ОСТ. Так, на выставках «Искусства движения» диаграммы, фотографии, проволочные модели движения и прочие материалы должны были слагаться в синтетическое целое<sup>292</sup>. В ЦИТе и Проекционном театре результатом проводимых там исследований должно было стать создание «живых моделей будущей “социально-инженерной Машины-Человека”»<sup>293</sup>. Ту же тенденцию к синтезу аналитических находок мы наблюдаем и в картинах художников ОСТа, где всякий раз должен был возникнуть многомерный, но цельный образ<sup>294</sup>.

### **3.3. Двигательное восприятие как основа профессиональной деятельности художника: теория А. Гильдебранда и В. Фаворского**

Современные исследователи кинестезии подчеркивают связь чувства движения и осязания: «тактильное чувство и чувство движения в модернистском понимании не разделялись (как часто не разделяются и сейчас)»<sup>295</sup>. Таким образом, осязание, «самое воплощенное из всех чувств», оказывается в основе двигательного восприятия<sup>296</sup>.

<sup>291</sup> Бернштейн Н. Новый метод зеркальной цикло съемки... С. 10.

<sup>292</sup> См. об этом подробнее: Мислер Н. Вначале было тело. С. 247-248.

<sup>293</sup> См. об этом подробнее: Смирнов А. Пионеры искусства звука в России // Сто лет русского авангарда: сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Катунян. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 188; Пчелкина Л.Р. Проекционизм Соломона Никритина... С. 130-135.

<sup>294</sup> См. об этом подробнее параграф 2.2 настоящей диссертации.

<sup>295</sup> Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности. [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/125\\_nlo\\_1\\_2014/article/10793/#\\_e dn20](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/#_e dn20) (дата обращения: 08.12.2021).

<sup>296</sup> «Живая реальность, как настойчиво утверждает Максин Шитс-Джонстон, состоит в том, что мы всегда что-то осязаем посредством движения», – Смит Р. Чувство движения. С. 24-25. Кинестезия в феноменологии восприятия (в частности, влияние концепции М. Мерло-Понти на историю мысли), – обширная тема, оставляемая за рамками настоящего исследования. По этому поводу см., напр.: Литвин Т.В. Понятие движения в феноменологии времени Э. Гуссерля:

На рубеже XIX-XX веков в культуре произошла переоценка тактильного, которая нашла отражение, в частности, в работах Адольфа Гильдебранда и Бернарда Беренсона. Акцентировка связи осязания и зрения в качестве художественной задачи оказалась важна и для живописи, и для науки об искусстве.

Если Б. Беренсон считается тем, кто дал толчок развернувшейся впоследствии дискуссии о значении тактильного в изобразительных искусствах<sup>297</sup>, поскольку в своем известном труде «Флорентийские художники Возрождения» (1896) сформулировал теорию тактильного воображения, то книга «Проблемы формы в изобразительном искусстве» (1893) А. Гильдебранда стала основополагающим текстом формальной школы и сыграла значительную роль именно в России, во многом обусловив поворот к тактильному или осязательному, ставшему отличительным качеством двигательного восприятия, в противовес чисто зрительному<sup>298</sup>.

---

метафора или конструкт? // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. 2011, № 3, т. 2. С. 46-54; Фень Е.Г. Основные категории феноменологической философии пространства в современных исследованиях города: дис. ... к. филос. наук: 09.00.01 / Фень Е.Г. М., 2012.

<sup>297</sup> См. об этом подробнее: Фрейзер Х. Язык прикосновения в викторианском дискурсе об искусстве. НЛО. 2014, № 1 (125)

[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/125\\_nlo\\_1\\_2014/article/10795/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10795/)

(дата обращения: 01.02.2022)

<sup>298</sup> А. Гильдебранд писал: «Живописец может выполнить свою задачу, только придавая тактильную значимость впечатлениям сетчатки», – цит. по: Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности

[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/125\\_nlo\\_1\\_2014/article/10793/#\\_edn20](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/#_edn20) (дата обращения: 08.12.2021).

Общее русло, в котором мыслят А. Гильдебранд и Б. Беренсон, как и сама идея неразрывной связи осязания и движения, могут быть проиллюстрированы словами Павла Муратова из предисловия к его переводу книги «Флорентийские художники Возрождения», изданному в 1923 г.: «Излишне точными, несколько обедненными в своей буквальности могут показаться иным те объяснения, которые дает Беренсон чудодейственному влиянию на нас верно найденных или страстно искомых формальных решений в области “осязаемости” или “движения”. Пусть на самом деле сложнее и богаче, чем упрощенная схема Беренсона та сеть ощущений, то “магнитное поле”, которое рождается вокруг художественного произведения и обуславливает желанное взаимодействие между ним и зрителем», – Беренсон Б. Флорентийские живописцы Возрождения / Пер. и предисл. П.П. Муратова. М.: С.И. Сахаров, 1923. С. 10. Примечательно, что «ненаучная», апеллирующая к волшебству лексика П. Муратова выявляет степень актуальности в это время «осязаемости» и «движения» в искусстве.

Книга А. Гильдебранда появилась в России в 1914 году в переводе Николая Розенфельда и Владимира Фаворского<sup>299</sup>. Последний параллельно с этим переводом готовил дипломную работу на историко-филологическом факультете Московского Университета, и уже в ней, развивая положения своего немецкого коллеги, заключал, что главным объектом живописи является пространство, для восприятия которого необходимо «не спокойное зрение, а двигательные переживания, движения осей глаз, мускульные ощущения», живопись же должна заниматься переводом двигательных ощущений в зрительные<sup>300</sup>.

Впоследствии В. Фаворскому суждено было создать фундаментальную теорию композиции<sup>301</sup>. Позже на нее опиралась большая традиция отечественного искусства. Художники Общества станковистов оказались в числе первых, на кого она определенно повлияла в плане сложения творческого метода, поскольку многие из них были непосредственными учениками мастера во ВХУТЕМАСе.

Теория В. Фаворского основывалась на том, что «изобразительное искусство определяется, с одной стороны, как пространственное, с другой, как зрительное»<sup>302</sup>. В этом положении заключены отсылки к идеям А. Гильдебранда о «двойном восприятии» глаза, создающего зрительное и двигательное «представления», и о синтезе «ощущений форм» как отличительной способности художественного зрения<sup>303</sup>.

В. Фаворский не просто обобщает эти идеи, но на их основе выводит новое определение искусства как такового. Примечательно также, что В. Фаворский вносит инверсию в определение основных качеств искусства и смещает акцент на двигательное, непосредственно связанное с осязанием. Именно оно, по мнению

<sup>299</sup> Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. Пер. Н.Б. Розенфельда, В.А. Фаворского. М.: Мусагет, 1914.

<sup>300</sup> Фаворский В.А. Вариант «Предисловия» к дипломной работе «Джотто и его предшественники». 1913 // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. С. 57.

<sup>301</sup> Лекции к курсу с таким названием были записаны в 1922 г., впервые опубликованы в 1988 г., на протяжении 1920-х гг. читались во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе, где этот курс приобрел «цементирующее значение» «единой теоретико-методической базы системы преподавания художественных дисциплин на всех факультетах вуза», – Чебанова Д.Д. Комментарии // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. С. 516.

<sup>302</sup> Фаворский В.А. Лекции по теории композиции. С. 72.

<sup>303</sup> Гильдебранд А. Указ. соч. С. 5-6, 22.

В. Фаворского, имеет решающее значение в произведении; в то время как категория «зрительного» обладает для него скорее значением функциональным<sup>304</sup>.

Для художников ОСТА идея двигательного восприятия оказывается во главе угла их творчества; качество динамики – пространства и произведения в целом – становится для них определяющим в искусстве. Динамика осознается остовцами как главная отличительная черта современности; эта убежденность в их собственных работах проявляется как естественный «побег» теории В. Фаворского.

В качестве любопытной параллели художественным исследованиям в области динамики, которые совершались остовцами, можно назвать новаторские работы физиолога Николая Бернштейна: он сделал движение главным предметом своих изысканий и утверждал, что оно реагирует, как живое существо<sup>305</sup>.

В теорию тактильного значительный вклад внесла Русская формальная школа. Ее «манифестом» (Б. Эйхенбаум) стала знаменитая статья Виктора Шкловского «Искусство как прием» (1915-1916). Сама идея этой формулы была заимствована из спортивной борьбы<sup>306</sup>. Хрестоматийный тезис статьи о том, что целью искусства является «ощущение вещи как видение, а не как узнавание», тогда как «приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы»<sup>307</sup>, – этот тезис лег в основу формального метода и предопределил «внимание к вещественности медиума, существенно корректирующего доступ к “реальности”»<sup>308</sup>. Позже В. Шкловский сравнивал все искусство в целом с

---

<sup>304</sup> В отличие, например, от К. Фидлера, к которому, в свою очередь, во многом восходят идеи А. Гильдебранда. К. Фидлер считал, что «осознание лишено собственных “возможностей развития”», так как предполагает обязательные языковые представления, – см. об этом подробнее: Ванеян С.С. Психология «чистого зрения» и начало искусствознания // *Aesthetica Universalis*. 2019, № 6, т. 2. С. 106.

<sup>305</sup> Сироткина И. Мир как живое движение. С. 101.

«Бернштейн считал движение “морфологическим объектом”, который обладает чувствительностью, реагирует, развивается, инволюционирует – то есть включает, хотя и особым образом, координату времени», – Сироткина И., Шестое чувство авангарда. С. 11-12.

<sup>306</sup> См. об этом подробнее: Сироткина И. Шестое чувство авангарда. С. 16.

<sup>307</sup> Шкловский В. Искусство как прием // *Формальный метод: Антология русского модернизма*. В 3 тт. Т. I. С. 136.

<sup>308</sup> Ушакин С. «”Не взлетевшие самолеты мечты”»: о поколении формального метода // *Формальный метод: Антология русского модернизма*. В 3 тт. Т. I. С. 54-55.

«осязанием мира», хотя имел в виду, в первую очередь, «мышечное ощущение» киномонтажа<sup>309</sup>.

В этом есть определенные переключки с В. Фаворским, который считал, что, если конструкция – это «приведение в произведении изобразительного материала к двигательной цельности», а композиция – это «приведение к цельности зрительного образа», то кино будет «крайней формой конструкции», тогда как «крайней формой композиции» будет «станковая картина, в которой проблема конца покрывается проблемой центра»<sup>310</sup>. Свойством меры пространства, или, точнее, пространственной цельности В. Фаворский наделяет человека<sup>311</sup>.

В произведениях Общества станковистов мы находим отклик на все перечисленные идеи: остовские персонажи, часто буквально измеряющие холст (К. Вялов «Милиционер» (илл. 58); Д. Штеренберг «Портрет Н. Д. Штеренберг» (илл. 66); А. Тышлер «Директор погоды» (илл. 138); Ю. Пименов «Бег» (илл. 15); А. Дейнека «Вратарь» (илл. 123)), изображенные в динамичных или, наоборот, застылых позах, в любом случае оказываются напряженными улавливателями свойств пространства (А. Гончаров «Алёша» (1925, ГРМ; илл. 139); Ю. Пименов «Каток» (илл. 129); А. Дейнека «Текстильщицы» (илл. 16)); их связь с окружающей средой осуществляется именно через осязание, когда они «обречены» на восприятие внешних изменений всем телом целиком<sup>312</sup>.

<sup>309</sup> Шкловский В.Б. Эйзенштейн. С. 58; Сироткина И. Шестое чувство авангарда. С. 16.

<sup>310</sup> Адашкина Н.Л. В. Фаворский – педагог-теоретик (О курсе теории композиции) // Советское искусствознание. М., 1978. Вып. 77/2. С. 220-221.

<sup>311</sup> «Важным условием реализма Фаворский считает взгляд на человека (в искусстве) как на меру пространственной цельности (цельности мира) [...] Взаимоотношение вертикали и горизонтали человеческой фигуры и образует единицу пространства», – Вагнер Г.К. Владимир Андреевич Фаворский – теоретик искусства // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. С. 26-27.

В одном из ранних писем художник называет жену «шедевром пространства», – Загянская Г. Фаворский и Гильдебранд // Вопросы искусствознания. 1997. Вып. 1. С. 471.

<sup>312</sup> Ср.: «Описание осязания предполагает, что все наше тело является органом этого чувства – им мы чувствуем ветер, тепло и холод, напряжение и расслабление, боль и удовольствие, движение и равновесие. В общем, благодаря осязанию мы чувствуем себя живыми», – Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности. URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/125\\_nlo\\_1\\_2014/article/10793/#\\_e dn20](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/#_e dn20) (дата обращения: 08.12.2021).

Однако все техники тела должны в результате описать более сложный предмет – движение как таковое, поэтому столь важно оказывается изображать группы или вереницы персонажей как единое целое, как отлаженный механизм коллективного тела (С. Лучишкин «Пионерия» (илл. 8); А. Лабас «Уральский металлургический завод» (илл. 133); Ю. Пименов «Бег» (илл. 15); А. Дейнека «Оборона Петрограда» (илл. 60))<sup>313</sup>.

Изменения среды А. Гильдебранд называл «формой воздействия» и говорил, что чаще всего мы имеем дело именно с ней, а не с «формой бытия» – формой предметов видимого мира как таковой<sup>314</sup>. Как непрерывное и текучее определяет «пространственное целое» природы А. Гильдебранд, когда пишет о том, что в художественном образе важно концентрировать двигательные представления, основанные на осязании<sup>315</sup>. У В. Фаворского объективируется и в то же время конкретизируется значение тактильного восприятия: «изобразительная поверхность – кожа всего мира»<sup>316</sup>.

Сохранились прямые свидетельства остовцев, в частности, А. Лабаса и С. Лучишкина, об их общем увлечении идеей текучести и постоянной изменчивости пространства<sup>317</sup>. Они явно впитывают идеи А. Гильдебранда через В. Фаворского и идеи самого В. Фаворского, но кроме того, их захватывают – мы знаем это так же из их признаний – идеи физиков, стремящихся в это время к созданию новой картины мира. В первую же очередь, остовцев увлекает теория

---

<sup>313</sup> Тема эффективной человеко-машины чрезвычайно популярна в научной и околонуучной литературе 1920-х гг. См., напр.: Лазарев П.П. Человеческий организм как физическая машина. М.: Земля, 1922; Амар Ж. Человеческая машина: Научные основы профессионального труда. М.-Л.: Государственное издательство, 1926; Гремяцкий М.А. Человек-машина. М.: Государственное издательство, 1925; Оппель В.А. Человек-машина. М.: Издательство газеты Гудок, 1928.

<sup>314</sup> Гильдебранд А. Указ. соч. С. 18-25.

<sup>315</sup> Там же. С. 26-32.

<sup>316</sup> Фаворский В.А. Лекции по теории композиции. С. 77.

<sup>317</sup> Так, А. Лабас пишет: «Тогда было много разговоров о теории относительности Эйнштейна, совершившей переворот в науке. Мы проявляли огромный интерес к этой теории, и если не все могли тогда понять, то все же ряд моментов я лично усвоил: пространство и время, искривленное пространство и т.д.», – Лабас А. Указ. соч. С. 42.

С. Лучишкин называет в числе своих задач – поиск средств выражения «текучести пространства, его бесконечной видоизменяемости», – Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 60.

относительности, которая в 1920-е обсуждалась не только в специальной, но и в массовой печати<sup>318</sup>.

Увлеченность текучестью пространства не мешает художникам ОСТа, но как будто, наоборот, обуславливает композиционную стабильность в их произведениях. Усвоенная во ВХУТЕМАСе и доведенная до автоматизма привычка учитывать горизонтальную и вертикальную оси изобразительной плоскости дала прекрасные плоды – критика не уставала подчеркивать емкость и формульность, легкость считывания и смысловую концентрированность композиционных решений произведений ОСТа<sup>319</sup>.

И здесь снова усматривается связь с идеями А. Гильдебранда, который отмечал, что чем сильнее «пространственное содержание», тем значительнее будет казаться содержание самой картины<sup>320</sup>.

Все эти качества в произведениях остовцев стали возможными во многом благодаря собственно теории композиции В. Фаворского – именно этому учил он, считая композицию одной из главных ценностей в искусстве и делая ставку на выстраивание двигательных отношений вертикали и горизонтали: «Возможность пересечения этих двух типичных направлений, вертикального и горизонтального, дает уверенность в изобразительной поверхности, служит как бы опорой для дальнейших завоеваний»<sup>321</sup> и далее: «если дана вертикаль и горизонталь, то зрительно возможно движение вокруг этих линий; вокруг диагонали такое движение плоскости менее возможно»<sup>322</sup>; подобное построение (на вертикали и горизонтали) предполагает не стабильную точку зрения (поэтому В. Фаворский очень скептически относится к прямой перспективе), но активное восприятие<sup>323</sup>.

---

<sup>318</sup> См. об этом подробнее: Сонин А. Восприятие теории относительности в советской философской литературе в 1920-1930-е годы // URL: <https://7iskusstv.com/2015/Nomer9/Sonin1.php> (дата обращения: 01.02.2022).

<sup>319</sup> См. об этом подробнее параграф 4.1.1 настоящей диссертации.

<sup>320</sup> Гильдебранд А. Указ. соч. С. 27.

<sup>321</sup> Фаворский В.А. Лекции по теории композиции. С. 96.

<sup>322</sup> Там же. С. 108.

<sup>323</sup> Там же. С. 119.



Эти идеи восходят к идеям А. Гильдебранда, который формулирует следующие положения: «представление старается свести образ к простейшим факторам»<sup>324</sup>, причем «остов из отвесных и горизонтальных направлений – основа культуры образного представления»<sup>325</sup>. Кроме того, по А. Гильдебранду, то, что «лежит в середине нашего поля зрения, воспринимается сильнее всего»<sup>326</sup>. А именно такой композиционный концентрат в центре изобразительного поля возникает при учете осей, что наглядно демонстрируют центрированные остовские полотна (А. Дейнека «Перед спуском в шахту» (илл. ), А. Тышлер «Директор погоды» (илл. 138), П. Вильямс «Акробатка» (илл. 62), А. Лабас «На Дальнем Востоке. Красноармеец» (1928, ГРМ; илл. 140)).

Апеллируя к идее А. Гильдебранда о построении изображения как пластического рельефа (между двумя плоскостями – передней и задней), В. Фаворский в своей теории дает развернутое обоснование необходимости внимания к изобразительной плоскости и совмещения плоскости с объемом: «Одно из его [В. Фаворского] определений цельного пространства – круглое на плоском»<sup>327</sup>. Сам мастер пишет: «Без изобразительной поверхности нет формы пространства»; без нее «мы не могли бы дать образ отношения предметов»<sup>328</sup>.

Отсюда становится понятным, почему совмещение трехмерных, осязаемых форм и абстрактной плоскости стал отличительным художественным приемом остовцев. Однако в 1920-е годы он порой оказывался трудным для восприятия: нередко высказывалось мнение – даже теми, кто в целом сочувствовал искусству объединения, – что такая нарочитая жесткость плоскости только вредит качеству произведений, которые могли сравнивать с подносами или папье-маше и недоумевать, как при этом в них улавливаются отголоски иконописи<sup>329</sup>.

<sup>324</sup> Гильдебранд А. Указ. соч. С. 75.

<sup>325</sup> Там же. С. 40.

<sup>326</sup> Там же. С. 35.

<sup>327</sup> Загянская Г. Указ. соч. С. 474.

<sup>328</sup> Фаворский В.А. Лекции по теории композиции. С. 156.

<sup>329</sup> «Картины, несмотря на демонстративность названия выставки, сделаны в плакатной манере. Желая, несмотря на явную нелепость цели, создать что-то новое внутри станковой живописи, все остовцы уперлись либо в плакат, либо в рекламу, либо в вывеску. Их вещи следовало бы вывешивать на улицах, в вестибюлях общественных организаций, иллюстрировать ими

А. Гильдебранд сформулировал необходимость «комплекса контрастов», который, собственно, и делает возможным, по его мнению, создание пластических и пространственных представлений, возникновение «пространственной ценности явления». Он пишет также о том, что в искусстве все взаимообусловлено и должно делаться «ради пространственного развития»<sup>330</sup>.

Опираясь на положение немецкого коллеги, по мнению которого «пространственная ценность» связана с функциональной ценностью явления, В. Фаворский говорит о большой роли вчувствования при внимании к функции: «Какая-либо вещь, с выраженной формально функцией, переживается нами двигательно и приобретает таким образом реальность в нашем двигательном чувстве»<sup>331</sup>. Мастер приводит в пример «переживание куба, пирамиды и паровоза» и говорит: «Паровоз уже просто немислим без того движения, для которого он, собственно, предназначен [...] и, чтобы вчувствовать себя в него, мы должны вчувствовать себя в его движение. [...] Благодаря функциональности формы паровоза [...] нам особенно легко себя в него вчувствовать, причем малейшая деталь его формы будет нами пережита в общей конструкции, но такую конструкцию мы должны назвать раскрытой»<sup>332</sup>.

Художники ОСТа воплощают эти идеи, можно сказать, буквально. В картине А. Лабаса «Едут» (1928, частное собрание; илл. 141) мчится поезд, движение которого подчеркнуто немного неловкой статикой пассажиров – они как бы еще не вполне восприняли стремительную скорость транспорта и готовы выскользнуть из вагона. Сквозняк пространства же, возникающий из-за несущегося поезда, показан в пронизывающих вагон потоках воздуха или эфира, готовых захватить, как в кокон, и человеческие фигурки; снаружи эти вихри надуваются своеобразным

---

специальные печатные издания, но, как станковые, они бессмысленны; с их крупными формами, двумя-тремя основными композиционными элементами, с подчеркнутым разрешением цвета, с плоскостной и «твердой» трактовкой плоскости», – Арватов Б. Реакция в живописи. Советское искусство. 1925, № 4-5. С. 70-74.

Я. Тугендхольд критикует живопись ОСТа за некоторую жесткость, жестяную «вывесочность», – Тугендхольд Я. О современной живописи (АХРР и ОСТ). С. 170.

<sup>330</sup> Гильдебранд А. Указ. соч. С. 29.

<sup>331</sup> Фаворский В.А. Лекции по теории композиции. С. 126.

<sup>332</sup> Там же.

парусом и теснят, и смазывают пейзаж, превращая его в туманное марево с редкими цветными вспышками.

В. Фаворский пишет, что движение дает пространственную связность вещей, но вместе с тем вносит иррациональность<sup>333</sup>. У художников ОСТА в пространственные связи втягиваются не только предметы, персонажи, но и сам автор, и, соответственно, зритель (А. Лабас «Первомайский парад» (илл. 74), «Поезд идет» (илл. 82); Ю. Пименов «Футбол» (илл. 14)). Остовцы показывают разные слои реальности и передают иррациональное замирание перед еще не организованной средой (А. Дейнека «На стройке новых цехов» (илл. 7), А. Лабас «Октябрь» (илл. 10), А. Тышлер «Лирический цикл № 5» (1928, МАГМА; илл. 142), Ю. Пименов «Две девушки с мячом» (илл. 65)<sup>334</sup>).

Такое специфическое сочетание динамики-статике, абстрактности-неопределенности соотносится с понятием «исконной хаотичности» В. Фаворского, которое означает «сумму зрительных впечатлений от реального мира, еще не приведенных к художественной цельности»<sup>335</sup>.

О необходимости «нового синтетического ощущения в живописи» пишет И. Кудряшов, когда стремится дать определение сути мастерства современного художника: «Работая над беспредметной живописью, я пришел к конкретным выводам, перерастающим рамки лабораторной работы живописца. Живопись в той форме, в какой она определилась в моей работе, перестает быть отвлеченной цветоформальной конструкцией, становясь реалистическим выражением современного восприятия пространства [...] С переходом искусства на реализм и предметность [sic!] беспредметная живопись в своих конструкциях принимает пространство как некое содержание и образ, пространственная живопись – восприятие синтетическое – определяется как представление космического плана,

---

<sup>333</sup> Там же. С. 164.

<sup>334</sup> Указанные черты по-разному проявляются в перечисленных произведениях и, тем не менее, кажется важным указать на, условно говоря, диапазон таких проявлений.

<sup>335</sup> Вагнер Г.К. Указ. соч. С. 18.

а потому концентрированное выражение этого представления дает живописный образ, демонстрирующий безграничность космического мира [...]»<sup>336</sup>.

По А. Гильдебранду, синтез «ощущений форм» должен был возникать благодаря рисунку, который он называл архитектурой картины; роль краски же он видел скорее служебной<sup>337</sup>. В. Фаворский, словно продвигаясь дальше по пути динамизации восприятия, наделял подвижностью уже и цвет: «цвет движется относительно нас»<sup>338</sup>.

Художники ОСТА и в этом вопросе как будто стремятся воплотить оба эти взгляда: архитектурная графичность всегда присутствует в их работах<sup>339</sup>, и это закономерно, поскольку В. Фаворский учил понимать конструкцию как необходимый этап построения композиции. У участников Общества станковистов цвет часто словно вырывается на свободу, возникает яркими локальными очагами, выполняя сразу несколько функций: динамизации пространства, дополнительной акцентировки крепкой лаконичной композиции и придания всему изображению статуса живого и готового к изменениям (А. Гончаров «Мальчик с собакой» (илл. 25), А. Лабас «Городская площадь» (илл. 57), Ю. Пименов «Даешь тяжелую индустрию!» (илл. 55), «Италия» (илл. 71))<sup>340</sup>. С. Лучишкин в своих записках словно суммирует эти опыты остовцев и переводит их в план теоретической установки: «Наделенный активностью цвет самопреобразовывается в форму, то

<sup>336</sup> Кудряшов И. [Работая над беспредметной живописью]. 1925. Ор ГТГ. Ф. 248. Ед. хр. 73. Л. 1.

<sup>337</sup> Гильдебранд А. Указ. соч. С. 41.

<sup>338</sup> Фаворский В.А. Лекции по теории композиции. С.189-190.

<sup>339</sup> На четкость композиционного построения, крепость формы, доминирование графического «каркаса» в остовских полотнах постоянно обращала внимание критика 1920-х гг. См., напр.: Сидоров А.А. После выставок: с Запада на «Ост» // Искусство трудящимся. 1925, № 28. С. 8; Сизых А. По выставкам // Народный учитель. 1926, № 8. С. 98.

Архитектурность остовских картин также может подразумеваться пиущими о них авторами, когда выделяемые ими качества «графичности» и «монументальности» оказываются рядоположенными: Аранович Д. Современная живопись // Революция и культура. 1927, № 3-4. С. 84.

<sup>340</sup> Подробнее об этом см. параграф 4.1.2 настоящей работы.

Необходимо напомнить об огромной роли, которая уделялась изучению цвета во ВХУТЕМАСе, где цветоведение стало одним из важнейших образовательных направлений. Позже в числе преподавателей курса цветоведения оказался А. Лабас, - Семенова Н. Лабас. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 78-84.

есть преобразовывается в протяженность, направление и место (объективно воспринимаемые качества)»<sup>341</sup> (курсив мой – О.В.).

Таким образом, внимание к тому, что связывает теорию А. Гильдебранда и В. Фаворского, дает возможность проследить жизнь идей и обнаружить живой «нерв» экспериментального художественного поля 1920-х годов, который связывал важнейшую для XX века теорию первичности осязания в изобразительном искусстве и само искусство.

Для остовцев, как и для их учителя, движение оказывается подобным живому существу, которое необходимо изучать, от которого зависит активное восприятие и достоверность произведения. Кинестетические практики становятся важнейшим средством развить «вчувствование», а вместе с ним способность к «двигательному представлению» и достижению «пространственных ценностей» в искусстве. Поразительной энергии и действенности остовских полотен не уставала удивляться еще критика 1920-х. Действенность не противоречила, но наоборот, была обеспечена за счет «комплекса контрастов», о котором говорил А. Гильдебранд. Именно на идее контраста основывается и едва ли не главный завет В. Фаворского добиваться максимального двигательного переживания с помощью совмещения акцентированной изобразительной плоскости и живописного рельефа объемных тел на ней. Искусство Общества станковистов являет собой уникальный пример того, какой действенностью обладает сама теория В. Фаворского, которая, в свою очередь, уходит корнями в теорию А. Гильдебранда.

---

<sup>341</sup> Лучишкин С. Черновые записи о задачах органического метода. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 46. Л. 1.

## Глава 4

### Принципы новой живописи художников ОСТА. Картина как «пластически развивающаяся конструкция»

#### 4.1.1. Динамика-статика как двуединое качество кинестетической живописи

«В мировой истории искусств каждая художественная эпоха овеществляет себя в определенной видовой структуре, т.е. в соответствующем комплексе различных видов искусства – архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладной отрасли – и в их взаимной соотносительной значимости»<sup>342</sup>.

В послереволюционные 1920-е годы в России станковая картина, эта важнейшая эстетическая форма культуры Нового времени<sup>343</sup>, согласно распространенному мнению среди современников, не могла стать законодательницей искусств и, в лучшем случае, должна была доживать свой век, как и разные предметы старого быта, который надеялись полностью реорганизовать в ближайшее время, и который оказывался показателем самих революционных преобразований. Многие теоретики 1920-х, придерживаясь разных взглядов на стратегию развития искусств, сходились в одном: самоценность станковой картины как эстетического объекта должна быть полностью преодолена; основы, на которых вырастет новая культура, необходимо переосмыслить. Так, на протяжении послереволюционного десятилетия звучат голоса Н. Тарабукина<sup>344</sup>, Б. Арватова<sup>345</sup>, Р. Пельше<sup>346</sup>, А. Пиотровского<sup>347</sup> и др.

<sup>342</sup> Ротенберг Е. Станковая картина итальянского кватроченто. Типологические основы // Искусствознание. 1999. Вып. 2. С. 182.

<sup>343</sup> См. об этом подробнее: Искусство Нового времени: опыт культурологического анализа / Ред. Кривцун О.А. С.-Пб.: Алетейя; Государственный институт искусствознания, 2000.

<sup>344</sup> Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923;

Он же. Искусство дня. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925.

<sup>345</sup> Арватов Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926.

<sup>346</sup> Пельше Р. Проблемы современного искусства. М.: Московское театральное издательство, 1927.

<sup>347</sup> Пиотровский А. Кинофикация искусств. Л.: Автор, 1929.

Проиллюстрировать императивные интонации этих теоретиков можно характерной цитатой из известной книги Н. Тарабукина «От мольберта к машине»: «[...] выход [из назревшего кризиса] найден в смене типических форм искусства формами, [...] необходимыми, – искусства не репродуцирующего, а искусства конструирующего, оформляющего внешний быт»<sup>348</sup>.

Второй кульминацией споров о судьбах станковой картины после 1920-1921 годов стал, по мнению самих участников, диспут в Комакадемии в 1928 году<sup>349</sup>. В своем заключительном слове к этой дискуссии А. Михайлов констатировал: «Мы утверждаем, что она [станковая живопись] будет отмирать по мере приближения [...] к социалистическому обществу, она будет отмирать медленно, и этот процесс отмирания имеет свое оправдание не только в том, что станковая картина являлась и является индивидуальной принадлежностью, что она кустарна, а в том, что эта станковая картина не удовлетворяет нас по возможностям своего содержания, то есть по возможному вмещению известного психологического комплекса, известного рода переживаний [...] Мы говорим, что нельзя в рамках станковой картины дать диалектический образ современности в ее динамике, нельзя активизировать эту современность через такую форму искусства»<sup>350</sup>.

В начале 1920-х движение производственников набирало обороты и, казалось, воплощало чаяния революционных теоретиков<sup>351</sup>.

Тем не менее, на волне НЭПа и в результате собственного процесса изменений, отзываясь на общеевропейскую неоклассическую тенденцию, отечественное искусство к середине 1920-х во многом реабилитирует станковую картину, что быстро находит поддержку ряда критиков, а также государственных деятелей.

<sup>348</sup> Тарабукин Н. От мольберта к машине. С. 44.

<sup>349</sup> Участники этого диспута ссылаются на предшествовавшие ему дискуссии в ЦК Рабис и МЖК.

<sup>350</sup> Искусство в СССР и задачи художников. Диспут в Коммунистической академии. М.: Коммунистическая академия, 1928. С. 107.

<sup>351</sup> См. об этом подробнее: Сидорина Е. Указ. соч.

В этой меняющейся ситуации возникает Общество станковистов – единственная из лидирующих художественных групп послереволюционного десятилетия, заявившая о своем программном станковизме уже в названии, звучавшем в середине 1920-х остро-полемично.

Как уже говорилось, при появлении ОСТа на художественной сцене работы его участников сразу получили чрезвычайно высокую оценку<sup>352</sup> – по признанию критики, именно в творчестве остовцев наметилась «магистраль современного искусства»<sup>353</sup>.

Однако, как в названии объединения, так и в его художественной практике с самого начала ощущалась парадоксальность: несмотря на избранную архаизирующую, подчеркнута традиционную форму искусства, Общество станковистов надеялось создать совершенно новую, небывалую станковую картину, которая должна была стать частью грандиозного проекта новой организации всей жизни в послереволюционной России и повлиять на сам этот проект. Другими словами, картина должна была преобразиться сама и преобразить окружающую действительность: «В эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры»<sup>354</sup>.

Искусство первого послеоктябрьского десятилетия наделялось огромными жизнестроительными возможностями. Специфика понимания этих качеств в кругу художников ОСТа определялась их по-своему уникальным положением, когда творческой базой объединения, по сути, стал Музей живописной культуры, этот «музей нового типа»<sup>355</sup>. Художники ОСТа видели себя «учеными по

<sup>352</sup> См. об этом подробнее Главу 1 настоящей диссертации.

<sup>353</sup> А.Э. Выставка ОСТ / А.М. Эфрос. С. 21.

Высказывались и противоположные мнения. См., например, Арватов Б. Реакция в живописи. Советское искусство. С. 70-74.

Такие выпады принадлежали критикам из активно противоборствующей станковизму среды производителей, т. е. были заранее предсказуемыми. Тем не менее, в них улавливались некоторые противоречия остовского искусства, о которых речь пойдет дальше.

<sup>354</sup> Платформа ОСТ. С. 211.

<sup>355</sup> См. об этом подробнее Главу 2 настоящей диссертации.



живописи», но учеными современного толка, сплавляющими теорию и практику и создающими полотна как «пластически развивающиеся конструкции», в качестве своего рода «моделей потребного будущего» в искусстве.

«Модель потребного будущего» – понятие, введенное физиологом и психологом Н. Бернштейном для обозначения принципа организации движения, предполагающего учет информации от рецепторов конечностей о качествах внешней среды для корректировки заданного генетически общего алгоритма движения<sup>356</sup>.

На мой взгляд, можно увидеть в живописи ОСТА прямую параллель этому открытию Н. Бернштейна, считавшего движение морфологическим объектом, «реагирующим, как живое существо»<sup>357</sup>. Самый яркий пример – «На стройке новых цехов» А. Дейнеки (илл. 7), где «чертеж» заводских ферм на белом грунтованном фоне – не только чудо реализации инженерного проекта, происходящее на наших глазах, но и воплощение живого процесса строительства, когда часть предприятия уже функционирует, а часть еще только возводится, вырастая, словно из уже отстроенного, в соответствии с насущными потребностями завода. Дух священнодействия или приготовления к нему, присутствующий в этой и в других картинах Дейнеки на производственные сюжеты («Перед спуском в шахту» (илл. 59), «Текстильщицы» (илл. 16)), проявляется в трепете или сосредоточенности ожидания (фигура молодой работницы, текстильщиц или шахтеров) в сочетании со стерильно-«проектной» обстановкой, которая или еще не до конца воплощена или только обозначена в изображении помещений, написанных в условной чертежно-графической манере<sup>358</sup>.

<sup>356</sup> См. об этом подробнее: Сироткина И. Шестое чувство авангарда. С. 12.

<sup>357</sup> Сироткина И. Мир как живое движение. С. 128-132.

<sup>358</sup> А. Дейнека впоследствии так комментировал поиск решения «Текстильщиц»: «Картина серебристо-белая с пятнами теплых охр на лицах и руках девушек. В то время я обрабатывал поверхность холста, делая ее гладкой, лакированной, смутно желая найти единство поверхности холста с фактурой полированных, светлых, еще не существующих стен, для которых я в мечтах писать картины», – Дейнека А. Из моей рабочей практики. С. 52.

А. Лабас в своих поздних воспоминаниях вербализирует эту общую черту мироощущения художников ОСТА, задававшую определенную творческую установку: «Поэзия и романтика жили в нас самих. Мы надеялись, что будет лучше, и во всем, что нас окружало, выискивали зерна этого чудесного будущего. В нашем воображении мы видели совсем новую жизнь, и в полной гармонии с ней – необыкновенное, смелое, большое и глубокое искусство»<sup>359</sup>.

Работы остовцев должны были «активировать» зрителя – его новые ощущения, новые потребности, новое мировидение. Об этом заявляли сами художники: «Надо воспитать в зрителе интерес к судьбе событий [...] надо сделать, чтобы зритель [...] был бы как бы участником его [события]»<sup>360</sup>. О том, что это удавалось, свидетельствуют современники. Например, про картину «Трубы» (1925, ГТГ; илл. 143) С. Лучишкина критик писал так: картина «продолжает традицию Анри Руссо [...] От старого французского мастера наш художник взял наивный реализм, детскую радость восприятия и серьезное отношение к обыденному торжеству. Впервые чувства, до него у нас неизвестные, стали возможными только теперь, после семи лет диктатуры пролетариата»<sup>361</sup>.

По сути остовцы мечтали о создании таких произведений, которые позже назовут открытыми. Не случаен общий интерес в среде художников ОСТА к проблеме восприятия и воздействия искусства на психику зрителя<sup>362</sup>.

В «эпоху технической воспроизводимости» произведений искусства, когда сами художники видят едва ли не главную его задачу в «действенности» и способности «организовывать психику масс», специфические видовые границы станковой живописи неизбежно размываются, и она уравнивается не только с графикой или монументальной живописью, но и с репродукцией – ради скорейшего распространения идей и проникновения в самую жизнь<sup>363</sup>.

<sup>359</sup> Лабас А. Указ. соч. С. 29.

<sup>360</sup> Лучишкин С. О деятельности Проекционного театра. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 26. Л. 3-4.

<sup>361</sup> Аксенов. И.А. Указ. соч. С. 16.

<sup>362</sup> См. об этом подробнее параграф 2.2 настоящей диссертации.

<sup>363</sup> См., напр.: Объяснительная записка к смете на 1925-1926 МЖК филиала ГТГ. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 44 .

Идея «инженерии душ» с ее специфическим романтическим флером укоренена в «модернистском видении истории как того, что может быть представлено и реализовано как проект»<sup>364</sup>; для остовцев эта идея оказалась живым нервом того противоречия, о котором В. Кандинский говорил как о необходимом благе<sup>365</sup> – возникал станковизм без станковизма.

Именно в этом контексте, по моему мнению, нужно воспринимать странное, на первый взгляд, возмущенное письмо, адресованное будущими остовцами, С. Никритиным и К. Редько Я. Тугендхольду, написанное в 1923 году: «Вы поместили статью о вещах, отправленных в Париж, выставленных в Музее живописной культуры в декабре 1922 года. Считаем своим долгом обратить внимание на полное извращение Вами тех задач, которые были поставлены в работах художниками. Вы пишете: “наше искусство зашло в тупик. Разумеется, оно пережило период большой напряженной работы, движимой жаждой связаться с наукой и революцией. С наукой, требующей точного анализа и с революцией, зовущей к практическому строительству, к преобразению самого быта – вот в виду этого бойкота живописи надо приветствовать усилие вернуться к работе над картинами [что и] являют собой работы Никритина, Редько, Тышлера, Лабаса” – выставленные работы представляют собою как раз “шаг вперед” по пути отрицания картины, уточнения и углубления вышеназванной связи с наукой и революцией. Аналитическая работа над цветом, над законами организованного строения материала в пространстве и времени имеет самое точное отношение к производству и именно в этом шаг вперед от Малевича, Татлина и конструктивистов»<sup>366</sup>. Из этого текста ясно, что художники видели в своих

---

<sup>364</sup> Файбышенко В. От инженера души к инженерам душ. История одного производства // Новое литературное обозрение. 2018, № 4/152. URL: [www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/152/article/20026/](http://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026/) (дата обращения: 01.02.2022).

<sup>365</sup> «Наша гармония покоится, главным образом, на принципе противоположения, этого величайшего принципа в искусстве во все времена» – Кандинский В.В. О духовном в искусстве (Живопись) // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 138.

<sup>366</sup> Письмо (черновик) объединенной группы художников к Я. Тугендхольду. 1923. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 303. Л. 1.

станковых картинах совершенно не то, что критик – не возврат в лоно традиции, а революционное искусство принципиально нового качества, преодолевающее прежние родовые ограничения станковизма.

Так, приверженцы научно-технического прогресса, остовцы считают не только возможным, но необходимым в невременном искусстве живописи передачу динамики как отличительной черты современности – причем не изображая, а заставляя пережить – скорость, ритм, заданный машинами, напряжение интенсивного движения.

Ю. Пименов подвергает испытаниям тела своих героев, особенно тех, которые появляются в спортивных сценах: изгибы корпуса и конечностей, их утрированные растяжения, меняющие общие пропорции тел, напряженная мускулатура, для подчеркивания которой художник прибегает к приему частичного «экорширования» (например, мы видим, словно без кожи, вздутые до предела мышцы, натянутые жилы совершающих движение рук и ног персонажей – в картинах «Теннис» (илл. 83), «Футбол» (илл. 14) «Бег» (илл. 15),). Сверхусилие, отраженное, в том числе, и в подчеркнута деиндивидуализированных лицах, заставляет видеть в пименовских героях воплощение энергии, олицетворение той самой динамики, которой так важно было для автора зарядить полотно и пространство вокруг него. Как и большинство остовских работ, пименовские картины практически лишены нарратива; но активно апеллируя к мышечному чувству, они оказываются сродни молнии и способны к сильному тотальному воздействию на зрителя, когда он воспринимает изображение не только и не столько умозрительно, но словно всем телом.

А. Лабас прибегает к передаче вибраций и взвихрений воздушных масс, заставляя струиться краску («Утро у аэродрома»; «Вечером на пути к аэродрому» (обе 1928, ГТГ; илл. 144-145)), смазывая контуры персонажей, делая их похожими на мембрану (когда тела проницаемы для токов среды – «Дирижабль и детдом» (илл. 67)). Иногда художник отслаивает контур от формы и выпускает «на

---

свободу» абстрактное цветное пятно среди привычных в своей предметности или фигуративности изображений («Городская площадь» (1926, ГТГ)). Похожим приемом динамизации цвета пользуется А. Гончаров, частично высвечивая фигуру по контуру и создавая эффект присутствия оживляющей всякую материю, подвижной светоносной субстанции («Три фигуры» (илл. 53), «Мальчик с собакой» (илл. 25), «Девочка с цветком» (илл. 130)).

С. Лучишкин и К. Вялов динамизируют пространство с помощью концентрации смонтированных, в том числе многолюдных, сцен, движение в которых разнонаправлено (С. Лучишкин «Пионерия» (илл. 8), «Я очень люблю жизнь» (1926, Норвегия, частное собрание; илл. 146), К. Вялов «Кино (Эйзенштейн и Тиссе на съемке)» (илл. 12)).

Все это отвечало «радио-темпу» современности<sup>367</sup>, показывало, что живопись способна взять реванш у актуальных искусств (или «искусств дня») по своим возможностям динамизации самой себя и жизни вокруг.

Однако одержимость динамикой спорила у остовцев 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 вертикальной и горизонтальной осей полотна стало своего рода визитной карточкой остовцев, убедительной реализацией установок Устава общества на создание мастерской, законченной картины и «дисциплину формы, рисунка и цвета»<sup>368</sup>.

Композиционные оси как система координат необходимы для исследования всех художественных элементов (формы, напряжения, плотности цвета и пр.<sup>369</sup>);

<sup>367</sup> Полонский В. Русский революционный плакат. М.: Государственное Издательство, 1925. С. 38.

<sup>368</sup> Платформа ОСТ. С. 211.

<sup>369</sup> См., напр., аналитические работы Лучишкина «Координаты живописной плоскости» (илл. 6), «Нормаль соотношения [плоскости холста и изображения]» (1923; воспр.: Лучишкин С.А. Я

они необходимы при анализе метода мастеров-классиков (художники составляют сравнительные аналитические таблицы с подчеркнутым каркасом осей<sup>370</sup>); наконец, они так же необходимы для запуска проектного метода – организации ощущений и импульсов зрителя.

В подчеркивании этой «школьной» основы проявлялся специфический романтизм художников ОСТА, вера в возможность совершенной организации полотна, равно как и общества. В своем пафосе создания образцов нового мира живопись ОСТА сопоставима с утопией картины кватроченто, которая в свою очередь была подобна утопическим проектам идеальных городов и возникла на фоне «перестройки, разрушения одной и становления другой системы мироустройства» в XV веке<sup>371</sup>.

В кругу Общества станковистов неслучайно много обсуждали идеи тектологии А. Богданова.

Прослеживая связь концепции основателя Пролеткульта с монизмом и теорией социальной энергетике В. Оствальда, современные исследователи приходят к выводу, что «потребность в безраздельном приятии идей Оствальда и Богданова уходит корнями в философские концепции социалистов второй половины XIX века и их дальнейшие образования в начале XX столетия»<sup>372</sup>. Тектология, по А. Богданову, должна была изучать как статические, так и динамические отношения элементов, составляющих всякую систему. Задачей новой науки было установить универсальные законы и механизмы организации материала любого (теоретического или практического) плана. Другими словами, тектология как метанаука претендовала на высшую объективность и предлагала

---

очень люблю жизнь. С.70; илл. 27), работы С. Никритина из серии «Методика исследования картины. Типы исследования объектов и их измерения. Часть I»: «Цветоформальное исследование» (1925-1926, ОР ГТГ), «Система организации цветозвуковых ощущений» (1926-1927, собрание С.И. Григорьянца).

<sup>370</sup> С. Никритин «Показательный анализ Автопортрета П. Сезанна [...]» (1925-1926, ОР ГТГ; воспр.: Авангард. Список № 1. С. 54-55), С. Лучишкин «Схема классификации видов построения живописной плоскости» (1923, воспр.: Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 69; илл. 28).

<sup>371</sup> Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...». Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М.: РГГУ, 2004. С. 33.

<sup>372</sup> Дуглас Ш. Энергетическая абстракция: Оствальд, Богданов и послереволюционное искусство // Дуглас Ш. «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде. М.: Три квадрата, 2015. С. 242.

метод познания, учитывающий бесконечное разнообразие и изменения форм жизни, но позволяющий во всем этом разнообразии и динамике находить единый структурный принцип.

Для художников ОСТа оказываются важны именно эти два вектора работы: стремление охватить жизнь целиком, учитывая ее постоянные изменения, и вместе с тем стремление актуализировать необходимые организационные векторы.

Подобную двуединую установку улавливала и критика 1920-х. Так, рецензенты писали: «энтузиасты нашего индустриального века»<sup>373</sup> создают произведения, где содержание и форма – «непосредственное отражение современности»<sup>374</sup>; к остовским работам «так крепко, а главное, так непринужденно ‘пристали’» «черточки и штрихи современной нашей жизни и ее общей атмосферы»<sup>375</sup>.

Устремления остовцев должны были, очевидно, получать реальное основание и в работе, проводившейся в МЖК и направленной на самокорректировку: в планах музея фигурировало постоянное анкетирование зрителей в качестве важнейшего инструмента изучения «запросов момента», сам же аналитический кабинет МЖК планировал «анализ развития “нормальных” методов в живописи в связи с учетом развития социальных фактов», «арифметическое их [“нормальных” методов] раскрытие по отношению к современности»<sup>376</sup>.

В этой связи неудивительно, что артикулированные композиционные оси в остовских произведениях зачастую оказываются тем правилом, от которого нужно скорее оттолкнуться, чем ему следовать.

Спор динамики и статики больше всего заметен в центростремительных композициях художников объединения (Ю. Пименов «Бег» (илл. 15), А. Лабас

<sup>373</sup> Тугендхольд Я. ОСТ // Известия. 1926. 16 мая. С. 5.

<sup>374</sup> Аранович Д. Современные художественные группировки. 1926. С. 230.

<sup>375</sup> Хвойник Игн. Вторая выставка ОСТ // Советское искусство. 1926, № 6. С. 47-48.

<sup>376</sup> Никритин С.Б. К бюллетеням Аналитического кабинета. 1925 // Авангард. Список № 1. С. 49. См. об этом подробнее параграф 2.2 настоящей диссертации.

«Октябрь» (илл. 10), А. Тышлер «Женщина и аэроплан» (илл. 9)). В остовских картинах, избегающих нарратива, а значит, и сюжетного конфликта<sup>377</sup>, конфликт переносится в сферу средств выражения. Так, конфликт динамики и статики может восприниматься как сопротивление косности, борьба за обновление и иной порядок вещей.

Иначе говоря, артикуляция осей, с одной стороны, выступает гарантом объективности представленной на полотне картины, равно как и гарантом мастерского владения искусством станковой живописи; с другой же стороны, создает необходимую чувствительность к восприятию динамики, острота которого повышается за счет сильного контраста со статикой.

#### ***4.1.2. Картина нового мира в становлении – формульность композиций и принцип нон финито***

Еще одним проявлением профессионального перфекционизма остовцев было стремление к лаконичной и емкой композиции, – стремление к формульным решениям, вбирающим в себя концентрат смысла. О том, что это удавалось, свидетельствовала критика: в устойчивый набор характеристик, кочующих из статьи в статью, входили, прежде всего, «острый, лаконичный и выразительный» язык<sup>378</sup>, «четкость и своеобразная острота художественной мысли»<sup>379</sup>, «экономичность формы, прочность и ясность цвета и линии построения картины»<sup>380</sup>. Названные завоевания художников ОСТА отвечали принципам культурной энергетики, разработанным В. Оствальдом, чьи труды, в том числе по цветоведению, продолжали публиковаться в послереволюционной России и

---

<sup>377</sup> Показательны остовские произведения на военную тему – в них часто нет изображения врагов: Ю. Пименов «Взятие английского блокада (Северный фронт)» (илл. 72), А. Козлов «Восстание» (илл. 64), А. Дейнека «Оборона Петрограда» (илл. 60). Подробнее об этом см. параграф 4.2.2 настоящей работы.

<sup>378</sup> Тугендхольд Я. Четвертая выставка ОСТ. С. 6.

<sup>379</sup> Хвойник Игн. Вторая выставка ОСТ. С. 50.

<sup>380</sup> Острецов А. Куда идет ОСТ // На литературном посту. 1929, № 4-5. С. 78.



вызывали большой интерес в остовской среде<sup>381</sup>. В. Оствальд выделял экономию энергии как одну из важнейших ценностей и наделял ее статусом «нравственного мерила любого действия»<sup>382</sup>.

В стремлении к «математической» модели организации живописного произведения просвечивает наследование концепции центростремительной картины кватроченто как «идеальной структурной модели мира земного»<sup>383</sup>. Утвердившаяся в дальнейшем идея классической картины как «формулы бытия» (П. Флоренский) оказывается важной для остовцев, стремившихся к созданию современной универсалистской живописи, восходящей к внежанровому станковому искусству Европы XV-XVI веков.

Основа такого метода – в навыке обобщения результатов анализа художественных элементов, усвоенном в *Alma mater*. Установка на тщательный анализ и последующий синтез явно пришлась по душе художникам, ориентировавшимся в своих познавательных интенциях на естественные науки.

Поиск точного, единственного – формульного решения отражался и в характере организации остовской работы над картиной: сохранились свидетельства о том, что в среде остовцев ценился метод *a la prima*, когда детально продуманный

<sup>381</sup> См. об этом параграф 2.2 настоящей работы.

Теория о цвете, разработанная В. Оствальдом, входила в курс цветоведения во ВХУТЕМАСе, причем в обе части курса «История учения о цветах» и «Современное учение о цветах». В последней теории В. Оствальда отводился целый блок занятий: «6. Работы Оствальда. Основные элементы учения о цветах по Оствальду: оттенок и содержание «белого» и «черного». Методы их определения по Оствальду. Система цветов по Оствальду: двойной конус. [...] Светлота и насыщенность красок по Оствальду». Кроме того, его идеи изучались в составе ряда других занятий - напр., «Положительные последовательные образы. Описание и теория явления. Значение для художников (по Оствальду)»; «Учение Оствальда о гармонии цветов». Помимо лекций курс предполагал практические занятия, где также уделялось специальное внимание разработкам ученого: «Определение содержания в красках «белого» и «черного» по методу Оствальда»; «Зарисовка однотонного треугольника Оствальда»; «Зарисовка двенадцати цветовых тонов по Оствальду»; «Измерение цветов светофильтром Оствальда» и др. – Программа курса «Учение о цветах». 1929. РГАЛИ. Ф. 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 3. Ед. хр. 269. Л. 1-2, 5, 7.

В 1920-е в России вышли, в частности, следующие книги ученого: Оствальд В. Цветоведение / Ред. и предисл. С.В. Кравкова. М.-Л.: Промиздат, 1926 (рекомендована в курсе цветоведения во ВХУТЕМАСе); Оствальд В. Мельница жизни: физико-химические основы процессов жизни. М.: Латиздат, 1925.

<sup>382</sup> См. об этом подробнее: Дуглас Ш. Указ. соч. С. 242-244.

<sup>383</sup> Данилова И.Е. Указ. соч. С. 28.

замысел воплощался на полотне в короткие сроки<sup>384</sup>. И даже подготовительные этюды в этом смысле также не отличались от живописного полотна – они должны были стать выведенным результатом наблюдений, некой «малой» формулой, которая впоследствии в картине позволила бы воплотить уже сложносоставную композиционную формулу. А. Дейнека писал: «Поэтому я иду на стадион, на ринг и там в набросках нахожу то, что характерно для данного движения изображенной мной натуры. Я также делаю там ряд нашлепок-этюдов, в них я нахожу и определяю, как живописное тело смотрится на фоне неба, зелени, земли. Эти беглые нашлепки-этюды, определяющие найденные отношения в сочетании с фигурой, очень ценны и необходимы для моей дальнейшей работы над картиной [...]»<sup>385</sup> (курсив мой – О.В.).

Усиление тяготения к формульным композиционным решениям в 1920-е годы у преемников авангардистов эпохи «бури и натиска» уже обращало на себя внимание специалистов: «Заметим, что старшее поколение авангардистов, Малевич или Попова, рассуждало о проблемах эволюции искусства в крупном масштабе стилей и направлений. Их молодые ученики гораздо больше были склонны к проверке “гармонии алгеброй” – к выведению формул и аксиом живописного творчества»<sup>386</sup>. На специфику построения композиции в кругу ОСТа не могла не повлиять атмосфера непрерывного исследовательского процесса в МЖК с выведением различных алгоритмов живописи, в том числе алгоритмов сюжетики, а также близость к ЦИТу, занимавшемуся определением нормалей движений и повседневных действий рабочих. Деперсонализованные герои

<sup>384</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 91-93; 96-98; «Я считаю, что надо прокладывать холст целиком, сразу [...]», – Дейнека А. Жизнь, искусство, время. С. 44.

См. также об этом подробнее параграф 3.1 настоящей работы.

<sup>385</sup> Дейнека А. Жизнь, искусство, время. С. 43.

<sup>386</sup> Адаскина Н.Л. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры. С. 719. Ср. также: «Русские проекционисты пытались облечь отвлеченные понятия из области точных наук в чувственный, эмоциональный образ. Вероятно, именно русский проекционизм, а отнюдь не конструктивизм Татлина, который в Европе также появился под именем «механического искусства», является наиболее близким живописным аналогом итальянского «механического искусства», – Лазарева Е.А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х-1930-е годы: автореф. дис. С. 25.

остовских картин, прислушивающиеся к вибрациям эфира (А. Тышлер «Женщина и аэроплан» (илл. 9), А. Лабас «Дирижабль и детдом» (илл. 67), А. Гончаров «Шарманщик» (илл. 52)) или машинально действующие (А. Дейнека «Текстильщицы» (илл. 16), А. Барщ «Хронометраж» (1925), «Авторемонт» (1927, обе – местонахождение неизвестно; илл. 147-148)), представляют фигуративные, облеченные в плоть, части формул, призванные отразить суть различных закономерностей – силы и сопротивления, тяжести и тяготения, движения и превращения пространства в точку в отсутствии времени.

Фигуры героинь картины «Две девушки с мячом» Ю. Пименова (илл. 65) – материальные, но истаивающие (напоминающие одновременно отпечаток негатива и древнюю фреску), чему соответствуют разомкнутые геометрические фигуры в нижнем левом углу полотна, словно призванные продемонстрировать готовность к постоянной трансформации. В произведении нет членения на верх и низ, вообще нет каких-либо пространственных ориентиров, и эти «двухплоскостные» прямоугольники, равно как и женские фигуры, висят, будто в невесомости. Парящие геометрические формы воспринимаются как строительные блоки еще не построенного здания; они дают несколько ироничную рифму основной композиционной группы и, привлекая к себе внимание на первом плане, служат своего рода стереометрической моделью всей картины. Ректангулярные линии являются определяющими для этой работы, они подчиняют себе все другие и задают характер движения – несмотря на присутствие мячей, требующих гибкости суставов, и мускульной телесности, все движения механизированы, совершаются под прямым углом. Зрителю предлагается оценить четкость и найденность прямоугольного модуля и его построения. Сопоставление фаса и профиля, абсолютной статики одной фигуры и относительного движения другой, уподобленного отклонению маятника, - завершается объединением в одно целое с помощью двух мячей в руках девушек. На наших глазах живое подчиняется требованиям строгой регулярности, и в этом

основной посыл произведения, столь явно представляющего математику организации и ее модель<sup>387</sup>.

Тем не менее, изображение остается во многом загадочным; это впечатление усиливается благодаря белесому мареву, заполняющему все полотно и создающему определенную игру четкости-миражности, материальности-бесплотности, реальности-проектности.

Та же абстрагированность – отсутствие ясности смысла, невозможность уловить весь смысл целиком при композиционной и формальной ясности (которую в остовском искусстве критики отмечали в один голос) – есть и во многих других остовских произведениях, например, в картинах П. Вильямса «Баррикада» (илл. 137), «Портрет С. Мартинсона» (илл. 149), А. Гончарова «Мальчик с собакой» (илл. 25), К. Вялова «[Композиция]» (илл. 63), Д. Штеренберга «Старое» (илл. 19), А. Тышлера «Директор погоды» (илл. 138), «Лирический цикл № 5» (илл. 142). Их метафорический строй явно сопротивляется той простоте, которую, на первый взгляд, сулит лаконичная композиция.

В парафразе А. Гончарова на известную картину Ж.-Л. Давида «Смерть Марата» (илл. 54) мы также обнаруживаем прекрасную в своей найденности композицию (она выражается в распределении масс, динамике и уравновешенности, объединении в единое целое с помощью организации цвета); при этом семантика противоречива и полна неожиданностей. В узнаваемой сцене нет ни малейшего героизма и никаких признаков значительности исторического события; заданный алгоритм сюжета как будто входит в противоречие с «реальным» изображенным событием, когда вместо революционера-борца мы

---

<sup>387</sup> В качестве ассоциативной параллели художественному решению Ю. Пименова в этой работе можно привести следующую выдержку из статьи К. Кекчеева, посвященной разработке методики изучения рабочего движения: «Отыскание лучшего метода работы должно базироваться на научных данных и на внимательном анализе всех частей кривой рабочего движения: 1) Прежде всего должны быть выброшены лишние движения; 2) необходимые движения должны быть укорочены [...]; 3) следует стремиться к использованию силы тяжести; 4) следует устранять, по возможности, перерывы в движении [...]; 5) положение отдельных, но следующих одно за другим движений, могут быть слиты в одно [...]; 6) движения должны быть симметричны; 7) громадное значение имеет ритм, сберегающий много энергии [...]», – Кекчеев К.Х. Указ. соч. С. 64.

видим покорного мученика, а вместо решительной террористки – испуганную даму, отшатывающуюся от собственной убивающей руки, что подчеркнута в красноречивом жесте – будто левая рука буквально не ведает, что творит правая. Возникает странное ощущение автономности фигур и принужденности их контакта на фоне «проваливающегося» интерьера, не имеющего пола и стен, но с нависающим массивным окном, контрастирующим в своей материальности с почти бесплотными призрачными телами персонажей.

«Городская площадь» А. Лабаса (илл. 57) – пожалуй, едва ли не самый яркий пример среди остовских произведений живого сопротивления изображения его формульности. Ярусная симметричная композиция, в нижней части даже немного «геральдическая» (за счет мчащих в противоположные стороны похожих белых лошадей, словно связывающих все изображение нижнего яруса воедино и растягивающих его по поверхности холста), имеет подчеркнутую горизонтальную ось в виде двух вагонов трамвая, осязаемо выписанных в своем влажном металлическом блеске. Однако четкой зонированности и упорядоченности движения на городской площади (символом организованности здесь выступает колонна пионеров на первом плане) угрожает сумятица – из-за близко идущего транспорта разных видов, пешеходов, мельтешащих вдоль и поперек дорожной части, сутолоки на остановке. Установленному порядку угрожает и не очень заметное, но все же осязаемое движение воздушных масс, туманность, вязко окутывающая город, и будто способная отменить закон земного тяготения – лабасовские персонажи, как и герои других рассмотренных картин, оказываются словно вне привычной пространственно-временной системы координат<sup>388</sup>.

Другими словами, ясность формульных композиций художников ОСТА часто спорит с замороженностью персонажей, призрачностью, медитативностью

---

<sup>388</sup> Описание похожего состояния, которое стремился передать А. Лабас, находим у А. Дейнеки, рассказывающего о полете на самолете: «Над землей, ощущаешь проклятие запустения и безнадежность ненужности, но самолет тянет вперед. [...] и всюду синь: сверху, сбоку, внизу я ощущаю, отрыв от всего обычного, я в беспредметном пространстве, но ином, чем туман, ибо глаз далеко видит и теряется в бесконечности единой лазури», – Дейнека А. Жизнь, искусство, время. С. 26.

образов, энигматичностью смысла, который невозможно разгадать целиком, когда изображение оказывается «вещью в себе», хотя и отчетливо видимой. В этом также можно усмотреть реализацию принципа открытости произведения (требующего от зрителя активного включения, – домысливания), секрет его вечной жизни, способности отзываться на события меняющейся современности.

Получается, что остовская формульность – это определенность без определенности, сравнимая, пожалуй, с числом  $\pi$ . 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 сочетается у остовцев с приемом нон финито, допускающим присутствие еще не организованной, «живой» среды, пламенеющей, вибрирующей или светоносной. Благодаря этому возникает «легкое дыхание» и жизненная убедительность представленных «формул».

Нужно сказать, что при всем том в своих декларациях остовцы боролись с «эскизностью», означавшей для них «замаскированный дилетантизм», и уделяли огромное внимание обработке поверхности холста, в соответствии с муссировавшейся в их кругу идеей о «сделанных» живописных полотнах. Последние должны были воплощать именно те «продукты производства», о которых речь идет в документах МЖК, развивающих идею производственного плана в современном искусстве<sup>389</sup>. Тему «сделанности» современной картины и уподобления ее продукту заводского производства зачастую развивала критика, стремившаяся к адекватной оценке нового: «Дело шло о том, чтобы поднять самую живопись, то есть отвлеченное станковое искусство, до степени самостоятельной индустрии, до степени “хорошо сделанных” вещей»<sup>390</sup>. Неудивительно поэтому, что по поводу произведений ОСТа появлялись такие определения: «Живопись ОСТ – это нечто среднее между иконой, лакированным

<sup>389</sup> Подробнее см. об этом Главу 2 настоящей работы.

<sup>390</sup> Тугендхольд Я. Искусство и литература октябрьского десятилетия. Живопись // Печать и революция, 1927, № 7. С. 163.

подносом, папье-маше, вывеской на жести»<sup>391</sup>, – в описанном контексте возможные негативные смыслы подобных характеристик снимаются.

Вместе с тем у рецензентов нередко включалась и иная, более традиционная логика, и тогда остовская живопись не удовлетворяла их требованиям, поскольку не следовала привычной концепции станковизма, предполагающей наличие пространственной глубины и сюжетного развития: картины объединения выполнены «в станковой технике, но по формальным свойствам плакатные композиции»; «плакаты и рекламы по формам полотна Барца, Булгакова»<sup>392</sup>; «графически плакатный навык побеждает стремление к станковой картине» у А. Гончарова<sup>393</sup>; Ю. Пименов «застывает [...] на жестко-плакатном стиле»<sup>394</sup>.

\*\*\*

Конфликт между трехмерными, осязаемо написанными фигурами или формами и абстрактной плоскостью изобразительной поверхности, «новых тем» и антиповествовательного характера картин, – все это составляло еще одну, парадоксальную или даже провокативную черту остовского искусства, претендующего на то, чтобы «вливать новое вино в старые меха».

Поиски портретно-типических образов, совмещающих индивидуальные и общие черты и потому имеющих значение символов, были актуальны не только для живописи 1920-х, но и для других искусств, в первую очередь, – для кино.

У художников ОСТА возникает обширная галерея образов современников, по своему строю напоминающих икону с ее языком символов, совмещением предельно конкретного и предельно абстрактного и ролью «экрана», на котором проступает невидимое – просвечивают божественные образы<sup>395</sup>: «Аниська» (1926, ГТГ; илл. 150), «Старое» (илл. 19) Д. Штеренберга, «Милиционер» (илл. 58) К. Вялова, «Акробатка» (илл. 62), Портреты Вс. Мейерхольда (илл. 18), Н. Охлопкова (илл. 21) П. Вильямса, «Шарманщик» (илл. 52) А. Гончарова.

<sup>391</sup> Тугендхольд Я. По выставкам. С. 5.

<sup>392</sup> Сторонний наблюдатель. Указ. соч. С. 19.

<sup>393</sup> Аксенов И.А. Указ. соч. С. 16.

<sup>394</sup> Грабарь И. Указ. соч. С. 14-15.

<sup>395</sup> Данилова И.Е. Указ. соч. С. 21.

Некоторые из этих произведений были включены в постоянную экспозицию МЖК как образцы современного этапа искусства. Одна из тем, общая для перечисленных работ, – поиск соотношения наважденческой убедительности персонажей и абстрактного (или полуабстрактного) фона, обладающего иной степенью «реальности».

Методу работы остовцев без труда находится теоретическое обоснование в документах МЖК, призывающих художников к лабораторному творчеству – непрерывному эксперименту, цель которого – проверять результаты анализа художественных элементов или диалектики европейской живописи XII-XX веков и корректировать «объективную программу современного научно-педагогического живописного института»<sup>396</sup>. Участники ОСТа конструируют свои холсты с учетом лабораторной обстановки и словно обнажают ход своей работы<sup>397</sup> – они выстраивают ряды напряжения цвета в пространстве, соотношения форм, экспериментируют с логикой построения новых сюжетов, словно маркируя условия лаборатории в подчеркнута нейтральных, абстрактных фонах, часто не имеющих пространственных координат, или – фонах с «постановочными» декорациями (Портрет Вс. Мейерхольда (илл. 18), «Акробатка» (илл. 62) П. Вильямса, Портрет Н.Д. Штеренберг Д. Штеренберга (илл. 66)).

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 законченность, «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

<sup>396</sup> Протокол № 2 от 04.05.1925. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 238. Л. 4-5. (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК).

<sup>397</sup> Сами художники объединения писали о себе так: «ОСТ в большей своей части представляет собой лабораторию новой формы, нового стиля, нового содержания», – Пименов Ю., Вильямс П., Козлова К. Между лаптем и домной // Искусство в массы. 1930, № 4. С. 13-14.



окружающей реальностью, когда и оказывалось возможным уловить те самые «зерна» будущего, наметить перспективу их роста.

Из предпринятого анализа следует, что природа нового искусства ОСТА взрывная – художники строят свою работу на соединении различных диаметральных установок – динамики-статике, формульности-нон-финито, «фотореалистичности»-абстрактности. Такой подход дает возможность проявить настоящее профессиональное мастерство и использовать традиционные основы станкового искусства для того, чтобы от них оттолкнуться и оттенить, многократно усилить действие новых качеств живописи (динамики, алгоритмичности и формы живой развивающейся конструкции). В каком-то смысле участники объединения воплощали в своем творчестве закон диалектики, что лишний раз свидетельствовало о неслучайности определения их роли как создателей «магистральной» современного искусства. Сведение разных художественных систем (станковой картины и иконы) можно сравнить с построением синтеза на сочетании тезиса и антитезиса – происходит обнуление системы отсчета, ее обновление и перезапуск. В этом обнулении и желании «обойти» привычную колею с координатами времени и пространства проявляется «пафос борьбы с историей»<sup>398</sup>, характерный для всего XX века.

#### ***4.2.1. Кинофикация живописи ОСТА: приемы монтажа и новая «подвижная» художественная целостность***

В 1920-е годы стремительное развитие кинематографа самым непосредственным образом влияет на сложение культуры новой визуальности. Взять реванш и играть заметную, если не ведущую роль в этой культуре, намеревались художники Общества станковистов, считавшие своей миссией радикальную актуализацию станковой картины. Вместе с тем на путях к решению этой задачи оловцы использовали различные приемы и находки кино.

---

<sup>398</sup> Данилова И.Е. Указ. соч. С. 68.

Рассмотрение связей искусства участников ОСТа с кинематографом позволит увидеть его в контексте современных ему художественных процессов. Прежде всего, это касается принципов монтажного мышления 1920-х годов.

Нужно сказать, что, несмотря на очевидную значимость этого сюжета, он остается в числе малоизученных.

Начать разговор о кинофикации остовской живописи хотелось бы с анализа своеобразного иллюзионизма, который появляется в самых разных произведениях участников объединения. Со времени первой же выставки объединения о молодых художниках стали говорить, что им удастся передать некий концентрат современности, о них писали: остовцы «подкупают стремлением к действительному охвату жизни»<sup>399</sup>. В самом деле, как и на экране кинотеатра, в полотнах остовцев («Первомайский парад» А. Лабаса (илл. 74), «Текстильщицы» А. Дейнеки (илл. 16), «Мотоциклетный пробег» (илл. 20), «Кронштадтский рейд» (1928, ГТГ; илл. 151) К. Вялова и др.) возникают словно документальные эпизоды, где детали и действующие лица даны с осязаемой точностью<sup>400</sup>.

Другой важной особенностью остовского иллюзионизма оказывается то, что изображение как бы двойится между своей предельной физической конкретностью и обезличенной абстрактностью типического<sup>401</sup>. Именно такое сочетание занимало в это же время и молодых советских режиссеров, которым удалось создать эпический кинематограф как в художественных, так и в документальных лентах. Для них важны были патетические обобщения, а главным действующим лицом оказывалась масса. Даже среди профессионалов не все принимали программный отказ от индивидуальности, и нападки на кинематографистов можно сравнить с претензиями к остовцам, в чей адрес писали: «Они [остовцы] сводят жизнь к большим обликам. У них есть Рабочий, а не рабочий, Машина, а не машина, Труд, а не труд и т.д. Это делает наглядными и опасности, которые угрожают ОСТу. Они

<sup>399</sup> Краснов П. По выставкам // 30 дней. 1925, № 5. С. 86.

<sup>400</sup> Ср.: Важнейшее качество кино Адр. Пиотровский формулировал так: «Кино способно творчески преобразить внешний мир, полностью сохраняя его качество», – Пиотровский А. Указ. соч. С. 6.

<sup>401</sup> См. об этом подробнее параграф 4.1.2 настоящей диссертации.

закljučаются в схематизме и абстракции образов, окаменении и оголенности приемов»<sup>402</sup>.

Действительно, у остовцев с максимальной степенью обобщения даны не только материальные предметы, но и персонажи. Как и в кино, очевидные признаки депсихологизации были отражением широкой тенденции времени, изучение которой дает ключ к механизмам культуры 1920-х годов. Здесь же важно показать, как в двух искусствах параллельно решается столь трудная задача соединения несоединимого. В качестве примера можно назвать героиню фильма С. Эйзенштейна «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929; илл. 152) Марфу Лапкину, не актрису, но настоящую крестьянку, и молодую героиню картины А. Дейнеки «На стройке новых цехов», внешность которой настолько типизирована, что удивляет рассказ входившей в ОСТ Е. Зерновой о том, что у художника была конкретная модель, а именно Клавдия Козлова, еще одна участница объединения<sup>403</sup>.

Что же касается принципа уравнивания персонажа и вещи, активно используемого остовцами, в нем проявлена не только одна из значимых эстетических установок времени, но, прежде всего, «кинофицированный» взгляд на натуру, который был врожденным свойством кино.

Если попытаться конкретизировать кинематографические источники объективизации видения у художников ОСТа с их увлеченностью всеми новыми явлениями современности – техникой и индустриализацией, урбанизмом, строительством нового быта и нового общества, наукой и спортом, ближе всего для них оказывался опыт документального кино, и в первую очередь, Дзиги Вертова.

Общими для Вертова и остовцев являются не только мотивы<sup>404</sup>, но и стремление к панорамному охвату жизни (илл. 153). Грандиозностью замысла и

<sup>402</sup> А.Э. Выставка ОСТ / А.М. Эфрос. С. 53.

<sup>403</sup> Зернова Е.С. Указ. соч. С. 52.

<sup>404</sup> Так, например, сходство очевидно в совмещении разномасштабных изображений — панорамного вида и сцены трудового процесса в фильме «Одиннадцатый» (1928), где царят «гиганты»-молотобойцы, которым горы «по колено», а внизу движутся рабочие в своем реальном масштабе, и в картинах «Даешь тяжелую индустрию!» Ю. Пименова (1927, ГТГ), «На стройке новых цехов» А. Дейнеки; ярусные композиции, с эффектом бесконечного движения в том же

бесконечным разнообразием витальности поражает каждый из фильмов Дз. Вертова. Острая наблюдательность художников ОСТа, в свою очередь, заставляет их создавать бесчисленные графические серии сюжетов, «зачерпнутых из густого материала нового быта»<sup>405</sup>; эти серии с варьированием мотивов, когда дается то крупный план, то общий, можно сравнить с заготовкой отснятого материала у кинематографистов (илл. 154-156). В своих же полотнах остовцы создавали различные вариации картин-панорам («На стройке новых цехов» (илл. 7), «Текстильщицы» (илл. 16) А. Дейнеки, «Даешь тяжелую индустрию!» (илл. 55), «Италия» Ю. Пименова (илл. 71), «Я очень люблю жизнь» (илл. 146) С. Лучишкина.

Эффект всеохватности (явление одновременно представлено и в целом, и в деталях, мы видим его в стадии становления) достигается благодаря использованию принципа монтажной организации композиции. Здесь мы, наконец, подошли к главному, что связывает живопись ОСТа с кино.

Участниками объединения было создано несколько картин, в которых наглядно демонстрировались отсылки к киноискусству и прием монтажа был представлен эксплицитно. Это такие произведения, как «Монтаж О.Д.В.Ф. (Заседание Общества друзей воздушного флота)» (1924, местонахождение неизвестно; илл. 157)<sup>406</sup> П. Вильямса, «Кино (Эйзенштейн и Тиссэ на съемке)» (илл. 12)<sup>407</sup> К. Вялова, «Пионерия» (илл. 8)<sup>408</sup> и «Комсомолия» (илл. 13)<sup>409</sup> С. Лучишкина. Ни одна из этих работ не сохранилась, но и по репродукциям видно, что всех их связывает свободное размещение сценок-«кадров» на полотне, каждая из которых несет особую семантическую нагрузку и участвует в создании

---

фильме Дзиги Вертова и картине «Оборона Петрограда» А. Дейнеки (1928, ЦМВС РФ). Есть и другие общие мотивы, например, возводимые конструкции — стройка во весь экран/холст; изображение электрификации, телеграфа, ЛЭП и др.

<sup>405</sup> Хвойник Игн. Вторая выставка ОСТ. С. 46.

<sup>406</sup> Воспр.: Красная Нива. 1924, № 23. С. 541.

<sup>407</sup> Воспр.: Четвертая выставка ОСТ // Красная нива. 1928, № 21. С. 13.

<sup>408</sup> Воспр.: Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 67. Отмечу, что эту картину можно считать, своего рода, программной для художника, поскольку она была его дипломной работой.

<sup>409</sup> Воспр. эскиз к картине: Сидоров А. Общество станковистов: взгляд в будущее. URL: <http://design-formula.ru/culture/soviet-art/ost-vzglyad-v-buduschee/> (дата обращения: 01.02.2022).

собирающего образа. Примечательно, что в этих картинах художникам удается избежать схематизма, пристрастной запрограммированности изображения, которая могла возникнуть при подобном сознательном конструировании целого. Остовцы вслед за кинематографистами стремятся дать ощущение многоликости жизненных явлений и текучести времени, зачастую усиленное благодаря изображению бесконечного многолюдного шествия.

При всей очевидности использования остовцами принципа монтажа, который проявляется в дискретно-коллажной композиционной структуре, нам вряд ли удастся найти прямую аналогию с принципом какого-либо конкретного вида кинематографического монтажа<sup>410</sup>. И хотя в арсенале остовских приемов мы можем обнаружить сходство с приемом «двойной экспозиции» (илл. 158) или с принципом столкновения изображений с разной семантической нагрузкой, которого требовал т.н. интеллектуальный монтаж (илл. 146), дело, конечно, не в выяснении точности заимствований, но в расшифровке остовского эксперимента, когда художники, вслед за кинематографистами, попытались за счет монтажа не просто расширить визуальное и смысловое поле произведения, но и создать новые пространственно-временные целостности, определенным образом «программирующие»<sup>411</sup> сознание зрителя.

В годы разрухи идея создания произведения как великолепной и грандиозной картины из «реальных» фрагментов, в которых видятся «зерна чудесного будущего», картины, отождествляемой с самой строящейся реальностью, могла воплотиться именно в кино, что с блеском подтвердили фильмы Дз. Вертова. Сам он говорил: «киноки проводят действительность в человеческое сознание»<sup>412</sup>.

---

<sup>410</sup> С. Эйзенштейн в это время различал пять видов киномонтажа: метрический, ритмический, тональный, обертоновый, интеллектуальный. См. об этом подробнее: Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 тт. / Гл. ред. С.И. Юткевич. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 45-59.

<sup>411</sup> Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 130.

<sup>412</sup> Цит. по: Ямпольский М. Указ. соч. С. 58.

Остовцы также жаждали созидательной деятельности, им была чрезвычайно близка идея «действенности» искусства, организующего сознание масс и вдохновляющего на строительство новой жизни. Неслучайны особые «сомнамбулические» состояния их героев, когда они, практически сливаясь со станком, прибором или со средой в целом, заставляют и нас почти физически ощущать преобразование запечатленной действительности – ее рождения и оформления. В этом, на мой взгляд, проявляется один из главных уроков кино, прекрасно усвоенный живописью, которая расширила свои возможности и изменила взаимоотношения со зрителем, заставив его с первого же взгляда стать соучастником происходящего, способного одновременно верить в достоверность последнего и предвидеть дальнейшие метаморфозы. При этом живопись остается верной себе, художник сознательно демонстрирует ее природу, оставляя «непрописанные» участки холста или неожиданно обнажая его плоскость.

Формирование новой реальности в полотнах художников ОСТА (прежде всего, Ю. Пименова и А. Дейнеки) может быть зафиксировано на различных стадиях, когда трехмерные формы неожиданно теряют свой объем и цвет и превращаются в графический чертеж, который в свою очередь растворяется в белизне грунтовки холста или же осязаемые изображения начинают таять и сливаться с абстрактными пятнами. То, что эти стадии мы наблюдаем как бы в обратном порядке – сначала видим результат, а затем уже первоначальный белый холст – есть непосредственное сходство с известным приемом «чудесных превращений» – обратной съемки Дз. Вертова, когда из нарезанных кусков хлеба вдруг получается целая буханка и возвращается в «семейство» буханок или, когда коробка с товаром, предназначенным на экспорт, сама запаковывается и укладывается в штабель<sup>413</sup>.

---

<sup>413</sup> Прием обратной съемки в раннем отечественном кино анализирует Ю. Цивьян и связывает причины его распространения с влиянием «недавно дебютировавшей теории относительности Эйнштейна», которая «кроме математического выражения требовала разработки “образного языка”, способного дать о ней пространственное или чувственное представление»; «[...] трюк с обратной проекцией попал в русло интеллектуальной истории рубежа веков и из “забавы зрителей” был скоро переведен в разряд научно-популярных, широко распространенных философских и метафизических метафор. В глазах философски настроенных обозревателей

Помимо внешнего сходства есть и более глубинное родство в работе с материалом у руководителя киноков и мастеров ОСТА. Как сформулировал М. Ямпольский, принцип фильмов Дз. Вертова – «самоорганизация жизни»<sup>414</sup>. Согласно идее режиссера, из хаоса жизни, 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 не различимы верх и низ, мешаются свет и тьма, нет никаких ориентиров, и в тех же работах – четкая пластическая композиция, формульный строй которой имеет уже очевидные отсылки к языку плаката, побуждающего усваивать содержание «в один прием»<sup>415</sup>.

Здесь стоит привести высказывание Дз. Вертова, объясняющее художественные поиски такого рода: «Восприятие перестает быть пассивным и исключительно зрительным, но становится по своей сути кинестезическим. Мозг воспринимает динамические схемы движения, абстракцию динамических процессов. [...] Эти схемы движения — не просто линии абстрагирования, но линии выявления принципиальных жизненных связей, это линии смысла»<sup>416</sup>.

Однако принципиально важно отметить, что динамика, стоявшая во главе угла, как для остовцев, так и для Дз. Вертова, оборачивалась статикой и замиранием. У остовцев излюбленным построением композиции было построение на вертикальной и горизонтальной осях<sup>417</sup>, которое часто заставляло движение застывать в своем апогее. В качестве непосредственной ассоциации на ум приходит сравнение с «кадрами» «кино без пленки» Л. Кулешова, когда каждая сыгранная

---

экранное *tempus reversus* было наглядным опровержением того начала термодинамики, согласно которому естественные процессы не могут быть обращены назад», — Цивьян Ю. На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., НЛЮ, 2010. С. 171; 166.

<sup>414</sup> Ямпольский М. Указ. соч. С. 59.

<sup>415</sup> «И то, что хочет, плакат должен сказать в один прием, без разжевывания, без размышлений. Рисунок элементарен, как схема», — Полонский В. Указ. соч. С. 7.

<sup>416</sup> Цит. по: Ямпольский М. Указ. соч. С. 56–57.

<sup>417</sup> См. об этом подробнее параграф 4.1.2 настоящей работы.

сцена как бы застывала в стоп-кадре<sup>418</sup>. Так, некоторые остовские композиции чрезвычайно напоминают стоп-кадры, поскольку в них сочетается сразу несколько примечательных свойств: кинематографическая достоверность трехмерных форм, выбранный момент движения, который невозможно увидеть одним лишь невооруженным глазом, а также сложная структура пространства, где крупный план как бы склеен с дальним, причем разные планы могут быть показаны с разных точек – снизу и сверху. Яркий пример такого построения картина Ю. Пименова «Футбол» (илл. 14). В этом и ряде других остовских произведений выявляется и фиксируется некая схема движения, нам дается некий концентрат его, формула, благодаря чему мы можем его «прочитать», несмотря на то, что несколько моментов времени сплавлены в единое целое и все застыло словно в отсутствии всякого движения. В этом парадокс искусства остовцев: их композиции, сбалансированные и выстроенные как статичные, всегда считались динамичными, и динамизм отмечался как положительная черта их творчества, выражающая сам дух современности.

Эта художественная антиномия оказывается еще более интересной в рассматриваемом нами кинематографическом контексте, и в частности, в контексте сравнения с произведениями Дз. Вертова, поскольку для него именно «выключение» времени стало принципиально важным в построении фильма<sup>419</sup>.

Что же касается подхода к материалу истории, то остовский метод работы с ним был наиболее близким методу С. Эйзенштейна, который считал, что монтаж призван превратиться в своего рода язык – гибкий и точный, подобный «квалифицированному слову» ученого, но сохраняющий при этом силу непосредственного воздействия на чувства зрителя<sup>420</sup>. Прекрасным воплощением такого монтажа стали исторические фильмы режиссера, в которых нельзя было отличить кадры хроники от т.н. «восстановленных фактов» в постановочных кадрах, которые надолго вошли в массовое сознание как подлинно исторические.

<sup>418</sup> См. об этом подробнее, напр.: История советского кино в 4 тт. / [Ред. Коллегия: Х. Абул-Касымова и др]. Т. 1: 1917-1931. М.: Искусство, 1969. С. 148.

<sup>419</sup> См. об этом подробнее: Ямпольский М. Указ. соч. С.с. 61.

<sup>420</sup> Цит. по: История советского кино. Т. 1. С. 268.



Притязания же остовцев на создание подобных аутентичных свидетельств об изображаемых событиях присутствуют в их крупноформатных полотнах: «Демонстрация французских моряков в Севастополе в 1919 году» (1928, ранее Дирекция художественных фондов и проектирования памятников МК РСФСР; илл. 159) и триптих «Взятие Зимнего дворца и открытие второго съезда Советов» (1930, ГЦМСИР; илл. 160) П. Вильямса, «Взятие английского блокгауза (Северный фронт)» (илл. 72) Ю. Пименова, «Оборона Петрограда» (илл. 60) А. Дейнеки, «Приезд Ленина в Петроград» А. Лабаса (1930, ГТГ; илл. 68).

Итак, остовская живопись усваивает не только ряд художественных приемов кинематографа (монтажное построение композиции, «склеивание» разных планов, принципы создания «конкретно-типического» изображения, уравнивания персонажей и предметов и пр.), не только способ работы, когда возникают подобные отснятому на пленку серии произведений с небольшим варьированием мотива, но и сам метод объективизации видения и организации сознания зрителя.

#### ***4.2.2. Физика пространственных отношений: «мировая связь» и персонажи как «материал развертывания событий»***

Общество станковистов представляло свои выставки как отчетные, где экспозиция была организована по персоналиям<sup>421</sup>. Такой принцип соответствовал принятой остовцами установке на индивидуальный поиск новых выразительных средств и оснований «искусства будущего» в рамках некоего общего курса, который предполагалось корректировать в ходе регулярных обсуждений и в соответствии с «запросами момента»<sup>422</sup>. Ставка на новый метод в искусстве ОСТА

---

<sup>421</sup> Отчетный принцип организации выставок не был, конечно, оригинальной находкой ОСТА. Однако главный оппонент объединения, поддерживаемый крупными государственными дотациями, – АХРР, подготовивший почву для формирования круга и ранжира тем в будущем, – тяготел именно к тематической организации своих выставок. Так, например, 7 выставка АХРР была посвящена теме «Революция, быт и труд», 10 – десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии. Каталоги этих выставок присутствовали в библиотеке МЖК.

<sup>422</sup> См. об этом подробнее Главу 2 настоящей работы.

декларировалась как самими участниками объединения, так и критикой 1920-х, явно симпатизировавшей этому подходу<sup>423</sup>.

В соответствии с такой концепцией, не возникало никакой тематической иерархии, и революционные сюжеты (военные – для художников ОСТА почти всегда были лишь модификацией революционных) не становились краеугольными, задающими новую систему исторического отсчета, но оказывались в составе панорамы современности, к объективному охвату которой, в духе «Киноглаза», стремились авторы<sup>424</sup>. В целом на выставках объединения военно-революционных картин было не много<sup>425</sup>. Значительная часть из них создавалась в связи с

---

<sup>423</sup> «Сюжет для них – исходный пункт»; «центр устремлений» – «искание формальных приемов, наиболее полно и четко его [действительное содержание] выявляющих», – Рогинская Ф. Выставка Общества станковистов. «Озабочены прежде всего вопросами формы – стараются найти для современного содержания современную форму, новые средства выражения. Ударение на мастерстве – характерная и очень ценная черта ОСТА, хотя еще период поиска и «переучета»», – Тугендхольд Я. ОСТ // Известия. 1926, 16.05.

<sup>424</sup> См. об этом подробнее параграф 4.2.1 настоящей диссертации.

<sup>425</sup> На первой выставке ОСТА единственной работой на военно-революционную тему оказалась картина «Бой» П. Вильямса, фигурировавшая в каталоге под безликим наименованием «Композиция» (1925, Львовская КГ). Художник, вероятно, развивал поиски, начатые в его дипломной работе «Красноармейцы» (1923, местонахождение неизвестно). Критик специально останавливается на «Композиции» и подчеркивает достоинства этого «огромного полотнища», нащупывая то, что впоследствии объединит остовские произведения на революционные сюжеты и о чем речь пойдет дальше: «[...] аллегорическое изображение Октябрьской революции, разрешенное в плане любопытной композиции по вертикали, заметно выделяется среди всех прочих экспонатов своим *необычайно органичным сочетанием: реальности образов – с символичностью обозначения, насыщенности содержания – с напряженностью движения, злободневности сюжета – с большой культурой формы*» (курсив мой – О.В.), – Араночич Д. Современные художественные группировки. 1925. С. 282.

На второй выставке ОСТА были представлены один или два рисунка А. Лабаса из цикла «Гражданская война на Кавказе», живопись и графика из цикла «Война войне» Ю. Пименова, а также «Наводнение» А. Тышлера (1926, Музей искусства авангарда МАГМА) – эта работа, несмотря на свою иносказательность, не оставляет сомнений в том, что она посвящена теме революции.

На третьей выставке ОСТА внимание критики привлекла картина «Восстание» А. Козлова (1927, местонахождение неизвестно), кроме того в экспозиции был представлен его же рисунок «Расстрел» и эскизы к серии «Махно» А. Тышлера.

На четвертой выставке, оказавшейся последней выставкой ОСТА, экспонировались работы А. Гончарова на тему Великой французской революции – «Смерть Марата» (1927, ГТГ) и «Клятва в зале для игры в мяч» (1927-1928, местонахождение неизвестно), а также гравюры – «Дантон» и «Дантон на трибуне». На выставке была также показана картина С. Лучишкина «Голод в Поволжье», которую автор писал к 10-летию Советской власти и которая была им уничтожена впоследствии.

юбилейными выставками, на заказ уже в конце активного периода действия ОСТА на художественной сцене, на рубеже 1920-х – 1930-х годов<sup>426</sup>.

Вместе с тем нельзя говорить и о маргинальности этих сюжетов в творчестве остовцев: цикл «Война войне» и особенно картина «Инвалиды» (1926, ГРМ; илл. 161) Ю. Пименова, вошедшая в постоянную экспозицию МЖК, картина «Восстание» А. Козлова (илл. 64), получившая множество откликов и закупленная в Музей революции<sup>427</sup>, серия «Октябрь» А. Лабаса, заставлявшая автора возвращаться к ней снова и снова<sup>428</sup>, – занимают важное место в наследии участников ОСТА. А. Дейнека очень ценил свое полотно «Оборона Петрограда» (илл. 60) как «произведение большой темы»<sup>429</sup>, А. Тышлер до конца жизни не расставался с картиной «Наводнение»<sup>430</sup> (илл. 162). Описывая «томительную» работу А. Гончарова «Смерть Марата», где «зритель почти физически ощущает тягостное неудобство, иррациональность [...] жестов», критик с неудовольствием отмечает, что сами «художники ОСТА склонны рассматривать ее как большое живописное достижение»<sup>431</sup>.

Собранные в одну группу военно-революционные произведения позволяют выявить устойчивые черты тревожного мироощущения остовцев, которые еще современников заставляли говорить об экспрессионизме их искусства и сомневаться в жизнеутверждающем пафосе их романтизма. Так, например, в связи с картиной одного из «столпов ОСТА» Ю. Пименова «Инвалиды» критик, следуя за художественной логикой произведения и «забывая» о временной дистанции

---

<sup>426</sup> Так, например, к 10-летию РККА были созданы «Оборона Петрограда» А. Дейнеки, «Демонстрация французских моряков в Севастополе в 1919 году» П. Вильямса, «Взятие английского блокада (Северный фронт)» Ю. Пименова (впоследствии эта работа участвовала в выставке госзаказов к 10-летию Октября, и жюри присудило ей премию наряду с премией А. Лабасу за «Первомайский парад» и премией Н. Купреянову за «совершенно исключительную серию графических произведений, изображающих современное советское строительство», – Луначарский А.В. Итоги выставки гос заказов к 10-летию Октября // Известия. 1928, 16.2.)

<sup>427</sup> Об этом лишь упоминается в современной прессе (Красная Нива. 1927. № 46, обложка), однако на сегодняшний день местонахождение картины неизвестно.

<sup>428</sup> Лабас А. Указ. соч. С. 21.

<sup>429</sup> Дейнека А. Как я писал «Оборону Петрограда» // Дейнека А. Жизнь, искусство, время. 1974. С. 104.

<sup>430</sup> Чудецкая А. Указ. соч. С. 201.

<sup>431</sup> Рогинская Ф. Художественная жизнь Москвы. С. 243.

сюжета, делает следующее характерное замечание: работа «представляет собой неприятную по грязно-зеленому тону и своей болезненно напряженной экспрессивности картину, напоминающую соответствующие образцы недавней немецкой живописи и *не имеющую ничего общего с нашей современностью*» (курсив мой – О.В.)<sup>432</sup>.

Именно «экспрессионистическая» часть мироощущения остовцев в значительной степени влияла на характер образности, равно как и на решение проблем пространства и времени в их произведениях. Работы этого – очевидно специфического – круга, несмотря на все их сопротивление спецификации<sup>433</sup>, позволяют наилучшим образом проследить эти решения, которые сами по себе имели первостепенное значение для создания нового искусства.

Как заметил еще А. Эфрос, для ОСТА характерно запечатлеть «общий облик» явлений – «Рабочего, а не рабочего, Машину, а не машину, Труд, а не труд и т.д.»<sup>434</sup>. В военно-революционных картинах у остовцев также оказывается редуцирован нарратив, художники заняты поиском все тех же формул явлений, но явлений, имеющих особый – «кризисный» характер.

Стремление к символизации и обобщению ощутимо часто уже на уровне названий работ: «Баррикада», «Восстание», «Октябрь». Лишь изредка среди них появлялись более или менее конкретные исторические отсылки: «Оборона Петрограда», «Демонстрация французских моряков в Севастополе в 1919 году», «Смерть Марата». Однако в таких работах с еще большей отчетливостью заметно абстрагирование сюжета. Несмотря на указания названий, мы не найдем практически никаких опознавательных признаков времени и места действия в самих картинах: обобщенному облику фигурантов сцен соответствует чрезвычайно

---

<sup>432</sup> Аранович Д. Современные художественные группировки. 1926. С. 231. Неслучайно критик также ощущает подозрительное сходство остовских солдат и спортсменов.

<sup>433</sup> Как было показано выше, уже критики 1920-х ощущали принципиальную невыделенность исторических сюжетов в творчестве художников ОСТА, но воспринимали их как часть «монументальной современности», которой остовцы посвятили себя. Действительно, все без исключения остовские исторические картины построены на остром переживании длящегося настоящего момента с неясным исходом событий.

<sup>434</sup> А.Э. Выставка ОСТ / А.М. Эфрос. С. 21.

условный пейзаж или интерьер, от которых отшелушивается все сиюминутное. В «Обороне Петрограда» (илл. 60) это полоска похожих строго геометричных строений, отмечающих линию горизонта; в «Демонстрации французских моряков...» (илл.159) – дом в несколько этажей и условный морской пейзаж на дальнем плане, ничем не намекающие, что они севастиопольские. В «Смерти Марата» же - проваливающийся интерьер – без пола и потолка, призрачность которого подчеркнута сюрреалистическим, утрированно массивным и иномасштабным подоконником с развевающейся занавеской. Обобщенная характеристика персонажей, отсутствие специфических признаков эпохи в их одеждах или манере держаться, говорят о стертости исторических координат.

Операция абстрагирования, подготовка к которой, как мы видим, часто начинается с названия произведений, входит в резонанс с самим фактом наличия сюжета. Возникает одно из остовских продуктивных противоречий – столкновения конкретного сюжета и абстрактного места и времени.

Иной, отличный от нарративного, способ подачи исторического материала заключается не только в отсутствии привязок к месту и времени (по сути, представленные сцены могли бы происходить когда и где угодно), но и во внеконтекстуальности, когда не ясными остаются цели и задачи борьбы, мотивы участников и их характер, смысл происходящего в целом. Бросается в глаза, что в остовских военных картинах мы почти никогда не встретим изображений противников<sup>435</sup>. Яркими примерами таких произведений являются «Восстание» А.

---

<sup>435</sup> Изображение такого рода соответствует изменившемуся на современном театре военных действий положению. Я. Тугендхольд отмечает, что война в течение последних лет окончательно утратила свой героический ореол и связывает это с тем, что участникам боевых действий больше не видно врага: «В современной войне нет военачальника впереди на коне, с повелительным жестом [...] ныне присутствие его на войне тщательно скрыто [...] тайными токами телефона и телеграфа. [...] Более того, в современной войне нет даже близкого поединка армий, как это было еще в 12 году [...] Она становится все более и более незримой дуэлью – подземной, подводной, заоблачной борьбой, той «химико-механической» борьбой, которую Рескин противопоставлял войне как правой рыцарской забаве. Современные дальнобойные и тяжелые орудия расширили перспективу поля сражения до пределов, которые показались бы совершенно утопическими Учелло. Многомиллионная, но почти невидимая, позиционная и маневренная, газовая и электрическая, растянутая на сотни верст – эта война-«лабиринт» не может быть вмещена в эстетические рамки искусства, и даже самая трагедия смерти лишилась в современной войне величия прежней агонии – ибо молниеносная смерть леденит бойцов в тех случайных позах, в

Козлова (илл. 64), «Взятие английского блокада...» Ю. Пименова (илл. 72), [Композиция] К. Вялова (илл. 63). В них действия или наступление вооруженных персонажей направлены в пустое пространство, против невидимого врага, от чего возникает впечатление нереальности происходящего, его сновидческой природы.

Если мы сравним остовские произведения, написанные с разной степенью внимательности к персонажам (слепившиеся в почти неразличимую массу фигуранты картин из серии «Октябрь» А. Лабаса (илл. 10), участники многофигурных сцен с полустертыми лицами – в триптихе «Октябрь...» П. Вильямса (илл. 160), «Восстании» А. Козлова (илл. 64), [Композиции] К. Вялова (илл. 63) или аффективные, тщательно прописанные персонажи А. Тышлера в «Наводнении» (илл. 162), «Баррикаде» П. Вильямса (илл. 137)), мы увидим, что всех их 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 остовцев ощущению истории: «Единый тематический остов 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 развертывания событий. И если и есть личная интрига, то она оправдана лишь только как крючок зацепки для интереса публики»<sup>436</sup>.

---

каких застает их шальная пуля [...] Так, параллельно с усовершенствованием военной техники, исчезали последние пластические и живописные ценности с поля сражения [...]» – Тугендхольд Я. Проблема войны в мировом искусстве. М.: Изд. т-ва И.Д. Сытина, 1916. С. 161. Издание присутствовало в библиотеке МЖК. Однако у остовцев эта черта, которую можно считать за отражение вполне современных реалий, имеет свое основание – в их работах выявляется экзистенциальный сбой, о чем речь пойдет дальше.

<sup>436</sup> Лучишкин. О деятельности Проекционного театра. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 26. Л. 3-4.

Ср. с высказыванием Г. Гросса, творческое и мироощущенческое сходство художников ОСТА с которым с тревогой констатировала критика 1920-х: «Человек – больше не индивидуальность, исследуемая в утонченных психологических терминах, но – коллективистский, почти механический концепт. Индивидуальная судьба сегодня более не имеет значения» – цит. по:

Наития остовцев можно сопоставить с научными взглядами и устремлениями Александра Богданова, идеи которого о человеке как «зеркале общества», о «коллективном человеке» коллективно организованного общества оказывались в числе ориентиров для художников объединения. Известно, что в 1920-е годы разворачивался инициированный ученым уникальный эксперимент по обменным переливаниям крови. В своей программной работе «Борьба за жизнеспособность» А. Богданов писал: цель обменного переливания крови – расширить «жизнь организма за пределы того, что было дано его индивидуальной историей»<sup>437</sup>; «И как бы ни было незначительно или частично в каждом отдельном случае это расширение базы жизни, оно может развиваться и путем повторных актов кровной конъюгации, накапливаясь дальше и дальше, до границ, которых заранее предвидеть нельзя»<sup>438</sup>.

Энергетическим процессом для ученого была как сама жизнь, так и искусство. Последнему А. Богданов отводил важную роль в достижении гармоничного равновесия и в преодолении границ между материальным и духовным: «В соответствии с культурной теорией Богданова авангардное искусство, тектологически скооперировавшись с науками о жизни, преобразовывало старого человека в нового, а это, не в последнюю очередь, означало, что они залечивали зиявшую после революции рану – разрыв между физической и психической природой, коллективной реальностью и индивидуальным восприятием»<sup>439</sup>.

По мере взглядывания в остовские картины мы обнаруживаем, что персонажи однородны со средой и являются ее своеобразным конденсатом, ее сгущениями<sup>440</sup>.

---

Бобринская Е.А. Душа толпы: Искусство и социальная мифология. М.: «Кучково поле», 2018. С. 180.

<sup>437</sup> Богданов А.А. Борьба за жизнеспособность. М.: Институт переливания крови, 1927. С. 153-154.

<sup>438</sup> Там же. С. 153.

<sup>439</sup> Фёрингер М. Авангард и психотехника: наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 278.

<sup>440</sup> Вербально ощущение слияния с окружающей средой деперсонализированного человеческого тела (автор использует местоимение «вы») передает в своих записях А. Дейнека: «Торпедный катер повышает обороты скорости, воздух вас толкает назад, его удары физически ощутимы, тяжелы, и пена воды за вами остается дымовой завесой. [...] Уже и ритм пропал, один бег и гул.

Это проявляется на уровне колорита: например, в «Инвалидах» Ю. Пименова (илл. 161) цвет выжженной земли и болотный цвет неба, смешиваясь, оказываются переливающимся цветом не только одежд, но и тел обоих солдат. В «Наводнении» А. Тышлера (илл. 162) одежда и подол героини, перебирающей ногами на бочке, подернута ледящей синевой, которая в буквальном смысле наводняет собой все вокруг, стирая границу между небом и землей и от которой, кажется, нет спасения. В «Баррикаде» П. Вильямса (илл. 137) цвет тлеющего огня ложится отблесками на тела и одежду – а иногда проникает внутрь – почти всех участников сцены, которая будто урывается у холодного мрака небытия и оказывается в огненном кольце; камертоном композиции является взвивающийся «пламенеющий» стяг – символ пожара революции.

Нужно сказать, прием пластической лепки буквально из среды фона с последующей обрисовкой контуром фигур широко распространен в произведениях художников ОСТА, причем не только революционных или военных<sup>441</sup>. Так, фигуры второго плана в «Восстании» А. Козлова (илл. 64) рождаются, словно из тревожной серо-коричневой атмосферы или оказываются ее «личинами» и призраками. Как странное болезненное наваждение возникает сцена убийства Марата (илл. 54), готовая раствориться, подобно дымке.

Помимо цвета концентрированные сгущения среды в телах персонажей картин ОСТА демонстрирует сама композиция, когда посреди единообразной нейтральной субстанции фона возникают некие сгустки жизни, явно возбуждающие эту породившую их материю и бросающие ей вызов. Наиболее яркими примерами таких композиционных решений являются та же «Баррикада» П. Вильямса (илл. 137), представляющая кишачий клубок внутри «молекулы» жизни, энергия которой выражена в упомянутых уже огненных ассоциациях, и картина А. Лабаса из серии «Октябрь» (илл. 10), где вся группа солдат вместе с

---

Свист воздуха и рев моторов. Какой-то светлый шабаш», – Дейнека А. Жизнь, искусство, время. С. 23.

<sup>441</sup> Яркими примерами «мирных» картин с использованием этого приема являются: «Городская площадь» А. Лабаса (илл. 57), «Две девушки с мячом» Ю. Пименова (илл. 65), «Алеша» А. Гончарова (илл. 139).



броневиком размещена в центре и выглядит как вызревающее ядро – зародыш неизвестного пока организма будущего<sup>442</sup>.

Другой признак соприродности остовских персонажей и среды проявляется в проницаемости границ между ними. Так, в этой же работе А. Лабаса из серии «Октябрь» (илл. 10) вездесущая жидкая среда, не терпящая ни толики тверди на всем бескрайнем просторе картины, продолжает струиться и заливаться в тела повстанцев, похожие на прозрачные и невидимые сосуды (мы вроде бы ощущаем их границы, но они остаются не вполне внятными). В центральной части триптиха «Взятие Зимнего дворца...» П. Вильямса (илл. 160) густой туман объемлет и, кажется, напитывает фигуры революционеров, атакующих Зимний дворец. О своем праве поглотить все и вся заявляет снежная белизна в «Обороне Петрограда» А. Дейнеки (илл. 60), заливающая фон, высветляющая и нейтрализующая материальность тел бойцов, вынужденных шагать в отсутствии «позема» под ногами и не оставляющих при этом следов.

Постепенно мы убеждаемся, что в остовских полотнах нет деления на субъекты и объекты – но есть пространство, «мировая связь», которая проявляет себя в фигурах податливых персонажей, действующих не по своей воле, но подчиненных некой внешней силе<sup>443</sup>. Остовцы в своих композициях, особенно в

---

<sup>442</sup> Сам А. Лабас позже писал об этом ощущении, которое сопровождало его и в работе над другими произведениями. Например, по поводу своей картины «Наш переулочек утром» (1929, ГТГ; илл. 163) он вспоминал так: «Осень, загорелся рыжий клен, нависло большое дерево, а вдаль туман, сквозь него видны дома, большие каменные и деревянные дома, видны фигуры бегущих людей, слышны отголоски перестрелки. Я стремился показать напряженное состояние перед Октябрьской революцией. Мне хотелось передать рождение еще неизвестного будущего». А. Лабас. Указ. соч. С. 22.

Ср. также: «Но если такая материя есть фикция, а одна энергия есть реальность, то уже нет оснований противопоставлять психическое материальному, и наоборот [...] все психические процессы – мозговые, в основе которых лежит движение нервных токов», – Бехтерев В.М. Общие основы рефлексологии человека: руководство к объективному изучению личности. М.: Государственное издательство; Л.: б.и., 1928. С. 85-86.

<sup>443</sup> Любопытно сравнить картины с вербальным выражением этой идеи у остовцев в их воспоминаниях, пусть порой и посвященных более поздним событиям: все происходит как бы само собой, художники впечатлены грандиозностью происходящего, но никогда нет героев, а действует некая объективная внешняя сила.

«Наш состав стоит на станции целый день с отцепленным паровозом, и нет никакой надежды на скорое отправление. Повсюду стирают белье. На вагонной платформе медсестра в гимнастёрке танцует под гармошку, танцует невпопад, глаза устремлены в одну точку, лицо совершенно

тех, где среда проходит персонажей насквозь и растворяет границы одушевленных и неодушевленных фигурантов сцен, будто вскрывают дыхание Вселенной: «Пространство, объем, плотность и свет – и материалистическая реальность – вот то существенное новое, что сегодня устанавливает пространственная живопись. Космический образ, который создает интуитивно художник, аналогичен научному представлению о вселенной»<sup>444</sup>.

Поиски художников объединения соотносятся с поисками современных им физиков, для которых изучение волн разной природы в 1920-е сохраняет свою сверхактуальность. Ученых волнуют вопросы «всепроницающих электрических сил»<sup>445</sup>, передачи энергии без проводов<sup>446</sup>, различные «загадочные колебания» на Земле, для исследования которых возникает необходимость обращения к данным астрономии: «К известным видам электро-магнитных колебаний нужно добавить загадочные колебания, которые к нам, по-видимому, доходят из-за пределов земной атмосферы – из звездного пространства. Изучением этих колебаний, которые названы *проникающим излучением*, занимается сейчас ряд сотрудников

---

неподвижное. Несколько человек стоят и смотрят. По мосту, перекинутому через пути, непрерывным потоком движутся люди, одетые в ватники, с вещевыми мешками на спине. На станции призывной пункт, в окнах плакаты «Окон ТАСС». Состав вдруг вздрагивает всем телом, кажется, прицепили паровоз, все бегут к вагонам. Над станцией кружит У-2. Весь путь следования эшелона усеян клочьями грязной бумаги [...] Казалось, что в развитии этих событий твоя воля почти не участвует и все идет так, как должно было идти, и подготовлено до этого всеми обстоятельствами твоей жизни», – Алфеевский В.С. По памяти и с натуры. М.: «Книга», 1991. С. 84.

Показательно, что А. Лабас в подобных описаниях нередко противоречит сам себе, но эти противоречия лишь подтверждают, что для него, как и других художников ОСТА главное в живописи – передать событие, а не индивидуальные судьбы. Ср., напр.: «Во время революции я много писал картин, часто очень даже эскизно. Я считал, что главное – передать искренне, непосредственно и ярко дух тех событий, так захвативших меня. Помню, я метался по городу и хотел рассмотреть внимательно людей – рабочих-красногвардейцев с винтовками на грузовых машинах» - есть интенция взглянуть в лица, но ее реализация оказывается невозможной, художник остается дистанцирован и старается уловить общее впечатление: «Я стоял у памятника первопечатнику, когда площадь была под обстрелом. Я видел, как упали несколько человек, другие побежали за угол Малого театра к гостинице “Европа”. Угол здания “Метрополя” был отбит артиллерийским снарядом. Несколько домов на Сретенке, телефонная станция, Сухарева башня пострадали. Я видел в те дни, как их занимали большевики». Лабас А. Указ. соч. С. 21.

<sup>444</sup> Кудряшов И. [Работая над беспредметной живописью]. 1925. ОР ГТГ. Ф. 248. Ед. хр. 73. Л.

1.

<sup>445</sup> Иоффе А.Ф. Достижения физики. С. 4.

<sup>446</sup> Иоффе А.Ф., Вальтер А.К. Над чем работают советские физики. С. 48.

Государственного радиового института Академии наук в Ленинграде»<sup>447</sup> (курсив мой – О.В.). В Москве разработки в той же области науки вели, в частности, в Политехническом музее: «В электротехнической лаборатории одно из направлений работы – исследование явлений перенапряжений и блуждающих волн – весьма трудно поддающиеся изучению [...]»<sup>448</sup>.

У художников ОСТА пространство, отнюдь не связанное с конкретным местом на Земле, но оказывающееся пространством мировым (где земля невесома, и нет отличий между ней и небом), может проявиться только через персонажей, и для этого необходимо лишить их всякой воли и индивидуальности.

Обращает на себя внимание, что даже у героев первого плана лица не прописываются как особая часть тела, но вместе с одеждой и фигурой образуют единое целое – в буквальном смысле единицу действия. Например, в «Обороне Петрограда» А. Дейнеки (илл. 60) лица мало чем отличаются от затылков впереди идущих солдат и почти не останавливают на себе внимание – акцент переносится с лиц участников на общий стройный облик отряда, где важно показать, что все выступают как один. В «Наводнении» А. Тышлера (илл. 162) серое лицо женщины на бочке, искаженное аффектом, выглядит таким же плотно натянутым, как и ее платье; ее вздыбленные волосы и растопыренные пальцы, как и детские ребра, и «гребешки» детских же пальцев, продолжают тему морщинистых складок ее одежд; отверстия рты перекликаются с «жерлом», образуемым подолом женского платья, и поддерживают проваливающиеся движения по вращающейся в воде бочке, заставляя нас не глазами, но всем телом ощутить качку и беспомощную борьбу с затоплением.

Несмотря на отсутствие воли и индивидуальности остовские персонажи часто выглядят собранно; однако они лишь аккумулируют в себе энергию, и потому их движения скованы. Напряжение героев может усиливаться, если они действуют внутри группы – тогда их фигуры будто скрепляются между собой невидимым

---

<sup>447</sup> Там же. С. 48.

<sup>448</sup> Десять лет строительства Государственного Политехнического музея. 1917-1927. М., 1928. С. 77.

инструментом, помогающим соединить их в единую конструкцию<sup>449</sup>. Таковую связь мы ощущаем в трехчастной группе бойцов на первом плане в «Обороне Петрограда» А. Дейнеки (илл. 60) – их локти изображены на одном уровне и намечают ось движения и поворота всего отряда, марширующего согласно строгому ритму.

Двое солдат превращаются в единую фигуру в «Инвалидах» Ю. Пименова (илл. 161): частично она очерчена парным положением правой руки одного бойца и левой – другого, пальцы симметрично перебинтованы и сложены в жест, отдаленно напоминающий благословение. Этим движущимся навстречу рукам двух солдат вторят их ноги: у бойца с отверстым ртом левая нога написана как правая и следует за правой же ногой выступающего чуть впереди товарища; зато две другие ноги каждого из солдат образуют «правильную» конфигурацию, как если бы они принадлежали общему телу.

Еще большее впечатление органических изменений, происходящих во время слияния в одно целое производят повстанцы в разных картинах серии «Октябрь» А. Лабаса (илл. 164-165) – они изображаются цепочками, буквально плечом к плечу; принцип изокефалии и лес штыков подчеркивают их неотделимость друг от друга, это в буквальном смысле однородная революционная масса, теряющая ясные очертания, равно как теряет очертания каждый из участников сцены<sup>450</sup>.

<sup>449</sup> На это обращали внимание еще критики 1920-х: «Облик человеческой “единицы” для художника – только элемент определенной организации художественного целого. Эта организация целиком инструментована на передачу коллективных движений, коллективных воздействий. Дейнековский человек – никогда не одинок. И никогда не изолирован. [...] художник всегда трактует человеческую фигуру всегда как организующий фактор какого-то более обширного целого», – Аркин Д. «На стройке новых цехов». О художнике А. Дейнека // Красная нива. 1928, № 21. С. 16.

Здесь также вновь приходится вспомнить идею тренажа коллективных «тел-конструкций», которую развивал в своей методике по ритмодинамике С. Лучишкин.

<sup>450</sup> Ср.: «Человек – мир, но мир частичный, не космос, а микрокосм, не все, а только часть и отражение великого целого. [...] Общение с другими существами – вот что делает человека микрокосмом», – Богданов А.А. Новый мир // Богданов А.А. О пролетарской культуре. 1904-1924. М.: Книга, 1924. С. 15. М. Фёрингер комментирует идею человека-микрокосма в интерпретации А. Богданова следующим образом: «[...] новый человек Богданова не был ни продуктом фантазии, ни божеством, а являлся *единым, участвующим в медиальных процессах коллективным человеком*» (курсив мой – О.В.), – Фёрингер М. Указ. соч. С. 279.

Таким образом, мы видим, что остовские персонажи явно имеют двойственную, «биомеханическую» природу: с одной стороны, они, пусть и лишённые индивидуального характера, воли, а зачастую и индивидуального тела, заставляют зрителя воспринимать их напряжённую плоть, подвергающуюся разным испытаниям. С другой стороны, всякие естественные проявления – порывы, аффекты, борьба – на наших глазах лишаются своего конкретного, связанного с определённым моментом, содержания и подчиняются некой механике «мировой связи», действию мировых законов, определяющих «судьбу событий». Однако мы вынуждены лишь ощущать токи космической энергии, обесценивающие самостоятельные действия персонажей и разрушающие всякие земные смыслы. На уровне композиции это проявляется в абстрагировании пространства, когда оно кажется дистиллированным или вакуумным – особенно при использовании кадрирования, когда не видно ног героев, либо когда не чувствуется земное притяжение и вес их дематериализованных «пустотелых» фигур. Возникает впечатление выкачанного воздуха или его острого дефицита, как и дефицита собственно пространственного. Это происходит в самых разных по решению пространства картинах. Они могут быть панорамными («Взятие английского блокгауза...» Ю. Пименова (илл. 72)), разворачиваться вдоль плоскости холста вместе с шествиями («Взятие Зимнего дворца» П. Вильямса (илл. 160)), в них могут склеиваться дальний и ближний план, минуя средний («Инвалиды» Ю. Пименова (илл. 161)), они могут быть гомогенными, без деления на верх и низ – в таком случае пространство существует только вместе с персонажами («Наводнение» А. Тышлера (илл. 162), «Смерть Марата» А. Гончарова (илл. 54), «Баррикада» П. Вильямса (илл. 137)); наконец, могут совмещаться несколько вариантов («Оборона Петрограда» А. Дейнеки (илл. 60), «Демонстрация французских моряков...» П. Вильямса (илл. 159)).

Считать идею функциональности персонажей, призванных выразить механику мирового закона, напрямую сказывающегося на историческом процессе на Земле, – помогает четкая и статичная, формулоподобная организация композиции, ограничивающая свободу героев, собирающая их вокруг

геометрического центра полотна или заставляющая двигаться по строго определенной траектории. Другими словами, композиция заставляет нас окончательно убедиться в том, что перед нами не живое движение или аффект, а уравнение, но уравнение воплощенное, в буквальном смысле, – в органической плоти действующих лиц.

#### **4.2.3. Связь кинестезии и слуха: творчество художников ОСТА в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов**

Мы будем усиленно готовиться к тому,  
чтобы дать возможность пролетариям  
всех стран организованно видеть и слышать  
весь мир, видеть, слышать и понимать друг друга.  
*Дзига Вертов, «Кино-Правда» и «Радио-Правда»<sup>451</sup>*

Синтез искусств на фоне общетехнического синтеза нашей культуры.  
*Игорь Терентьев, из Программы исследовательских работ по «Фонологическому отделу» ГИНХУКа<sup>452</sup>*

Главной задачей художников Общества станковистов стала актуализация станковой живописи в постреволюционной действительности. В поисках новых средств выразительности они пробовали выйти в самые разные сферы творчества с тем чтобы «перевести» на живописный язык приемы, эффективно используемые в других видах искусства для создания остросовременных произведений. Чаще всего остошцы обращались к журнальной графике, плакату, фотографии и кино. Эти выходы на иные «территории» отмечались еще критикой 1920-х годов<sup>453</sup>; для самих художников они становились платформой не только для обновления живописи, но

<sup>451</sup> Дзига Вертов, «Кино-Правда» и «Радио-Правда» (В порядке предложения). Правда. 1925. № 160 (3091). С. 8.

<sup>452</sup> Терентьев И. Программа исследовательских работ по «Фонологическому отделу» ГИНХУКа. С. 117.

<sup>453</sup> См., напр.: Хвойник Игн. Вторая выставка ОСТ. С. 52; Сторонний наблюдатель. Указ. соч. С. 19.

и для расширения возможностей человека – как героя их собственных произведений, так и зрителя, воспринимающего эти произведения.

В контексте этой темы «расширения видения»<sup>454</sup> (в том числе, через синхронное подключение разных органов чувств), интересно рассмотреть связи творчества участников ОСТА с разного рода экспериментами в сфере звука, активно проводившимися в 1920-е годы. На первый взгляд, эти связи живописных и графических произведений остовцев с «чужеродной» звуковой материей могут показаться маргинальными и неочевидными, их присутствие в искусстве остовцев еще практически не обращало на себя внимания, и, тем не менее, их анализ плодотворен<sup>455</sup>.

Прежде чем перейти непосредственно к художественному материалу, нужно напомнить о широко распространенных в 1920-е годы идеях синтеза науки, техники и искусства, синтеза, который впоследствии должен был стать основой для организации «новой жизни»<sup>456</sup>.

---

<sup>454</sup> Эта тема, восходящая к творчеству художников более старшего поколения и, в частности, к идее «расширенного смотрения» Михаила Матюшина, была частью большого проекта создания «новой человеческой формации», столь широко отозвавшегося во всех сферах отечественной культуры в 1920-е годы. Мимо него не могли пройти и художники ОСТА, мечтавшие о причастности к созданию «великого искусства будущего».

<sup>455</sup> Выбор ракурса рассмотрения материала стал возможен, в том числе, благодаря ряду недавних публикаций, посвященных истории новаций в сфере звука.

Так, А. Фраттарола на примере литературного романа, где доминируют звуковые мотивы, исследует общекультурную значимость открытий в сфере звука, совершенных в эпоху модернизма (Frattarola A. *Modernist Soundscapes: Auditory Technology and the Novel*. – Gainesville: University Press of Florida, 2018). Коллектив авторов сборника «Звучащий модернизм», обращаясь к разным произведениям литературы и кино, анализирует изменения соотношения звукового и визуального восприятия в XX веке, уделяя особое внимание средствам передачи звуковых волн, не воспринимаемых человеческим ухом, но улавливаемых с помощью новых технических устройств (*Sounding Modernism. Rhythm and Sonic Mediation in Modern Literature and Film*. Ed. J. Murphet, H. Groth, P. Hone. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018). Наконец, исследование А. Смирнова, который впервые представляет масштабную панораму звуковых экспериментов русского авангарда с точки зрения медиаархеологии (Смирнов А. *В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века*. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020), – ближе всего по проблематике и материалу для автора настоящей работы.

<sup>456</sup> Высказывания участников художественной жизни, приводимые в частности, в этом параграфе, порой полностью совпадали с высказываниями партийных деятелей. Так, например, Н. Крупская отмечала: «И в учебе, захватившей в настоящее время широкие народные массы, искусство может сыграть большую роль – в особенности среди трудящихся, только что

Намечу лишь пунктиром некоторые вехи важного для рассматриваемой темы общекультурного процесса по открытию новых зрительных и слуховых горизонтов.

Физик Петр Лазарев, известный, как уже говорилось, и в художественной среде 1910-1920-х<sup>457</sup>, в 1918 году опубликовал работу «О взаимном влиянии органов зрения и слуха»<sup>458</sup>, где сообщал, что существование неразрывной связи двух органов чувств в процессе восприятия было подтверждено в ходе проведенных им опытов.

Лев Термен в 1920-е годы совершил два важнейших для всей последующей культуры изобретения: это терменвокс, первый «радиомызыкальный» инструмент – на многочисленных концертах, прошедших тогда же по всей России, он поражал воображение современников бесконтактным способом извлечения звука<sup>459</sup> (илл.167-168). Вторым изобретением Л. Термена стало телевидение – символично, что оно представляло собой по сути радио, которое отныне могло работать со световыми сигналами и передачей на расстояние визуальных образов<sup>460</sup> (илл. 169).

---

подошедших к науке, организовывать материал переживания», — цит. по: Февральский А. Московские встречи. М.: Московский рабочий, 1982. С. 26.

<sup>457</sup> А.А. Сидоров писал о нем: «1 августа 1921 г. она [РАХН] была пополнена новой группой ученых сотрудников. В Академию вошел знаменитый физик П.П. Лазарев, конечно, необходимый ее сочлен при предстоящих физических и химических откликах на потребности искусства [...]», – Сидоров А.А. Три года Российской академии художественных наук 1921-1924 // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. В 2 тт. М.: Новое литературное обозрение, 2017. Т. II. С. 34. См. о роли П. П. Лазарева в художественной среде также, напр.: Wünsche I. The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles. – Burlington, VT: Ashgate, 2015.

<sup>458</sup> Лазарев П.П. О взаимном влиянии органов зрения и слуха. Пг.: [Известия Российской Академии Наук], 1918.

Исследование взаимовлияния зрения и слуха, а также «вопросов нервного раздражения» проводилось под началом П. Лазарева в основанном им Институте физики и биофизики.

<sup>459</sup> «Чувствуется, что в них [звучах, извлекаемых с помощью терменвокса “буквально из воздуха”] не имеется ничего связанного с материей; это, действительно, звуки эфира», – Бронштейн С. Н. Терменвокс и электрола. М.: НКПТ, 1930. С. 8.

<sup>460</sup> «Установка для электрического дальновидения» (дипломный проект Л. Термена) была одной из первых телевизионных систем. См. об этом подробнее: Гинзбург В., Пульвер В. Телевидение. Передача движущихся изображений по способу Л. С. Термена // Радиолобитель. 1927. № 1. С. 1, 13-15; Львов Вл. Можно видеть сквозь стены // Огонек. 1926. № 47. Б. п.; Смирнов А. В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России... С. 61.



Незадолго до публичной демонстрации телеустановки Л. Термена Дзига Вертов опубликовал статью «"Кино-Правда" и "Радио-Правда"»<sup>461</sup>, где подчеркивалась необходимость систематического комплексного зрительно-слухового воздействия на современного человека. «Радио-ухо», «Радио-Правда» объявлялись автором столь же необходимыми для воспитания нового общества, сколь и «Кино-глаз», и «Кино-Правда» (илл. 170).

Игорь Терентьев в качестве одного из пунктов программы исследовательских работ Фонологического отдела ГИНХУКа еще в 1923 году назвал синтез искусств на почве «общетехнического синтеза нашей культуры»<sup>462</sup>, и среди первых плодов этой программы оказался доклад «Звучащее вещество», подготовленный Михаилом Друскиным, где утверждалось: «Все, что мы можем ощупать, обнюхать, увидеть, услышать, материально. Принято было разделять вещество по органам восприятия. [...] Теперь же нам окончательно ясно, что звук переходит в свет, свет – в движение. Все это различные проявления (различные повороты) вещества. Задача Исследовательского Института: найти плавность таких поворотов»<sup>463</sup>.

Михаил Матюшин, работавший в соседнем отделе ГИНХУКа и активно изучавший возможности и природу цвета в 1920-е годы, в это время также подчеркивал: «И цвет, и звук только тогда радуют нас своей силой и полнотой, когда мы их воспринимаем разом, одновременно со всей их окружающей средой»<sup>464</sup> (илл. 171-172).

Необходимо отметить, что московский Музей живописной культуры поддерживал активные связи с ГИНХУКом<sup>465</sup>, поэтому остовцы очевидно были в курсе поисков их ленинградских коллег.

<sup>461</sup> Вертов Дз. «Кино-Правда» и «Радио-Правда». С. 8.

<sup>462</sup> Терентьев И. Программа исследовательских работ по «Фонологическому отделу». С. 117.

<sup>463</sup> Друскин М. Указ. соч. С. 121-122.

<sup>464</sup> Цит. по: Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 156.

<sup>465</sup> См., напр.: «Ввиду связи научной деятельности музея с Ленинградским Институтом Художественной Культуры и общности их задач необходимы поездки научных сотрудников в Ленинград, а также и для поддержки связи с ленинградскими мастерами», – Объяснительная записка к смете на 1925/1926 гг. МЖК филиала ГТГ. РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 11.

Завершить перечень наиболее важных вех для понимания контекста заявленной темы можно изобретением оптофона Владимиром Барановым-Россине (илл. 173), проведшим в 1923–1924 годы несколько цвето-музыкальных концертов в Москве, в частности, в Театре Мейерхольтда, завсегдатаями которого были художники ОСТа<sup>466</sup>.

Но не только театр, а еще лекторий Политехнического Музея мог быть важной питательной средой для остовцев, страстно любивших технику и испытывавших огромный интерес к научному знанию, особенно в области физики и астрономии<sup>467</sup>. В Политехническом Музее находилась квартира Петра Вильямса, отец которого занимал должность ученого секретаря музея, и там часто собирались участники ОСТа.

В архиве Политехнического Музея сохранились перечни лекций, которые читались в 1920-е годы и привлекали огромное число слушателей: «Периодическое движение», «Природа звука», «Голос и слух», «Радиотехника в настоящем и будущем», «Лучи света», «Цвет и окраска», «Свет и зрение», «Разгадка тайны светового луча», «Лучи рентгена», «Световой луч на службе у производства»<sup>468</sup>. Подобное перетекание тем из разных областей физики в рамках единого лекционного цикла кажется неслучайным; в этом можно усмотреть попытку дать синтетическое знание, вполне отвечающее поискам синтеза, о котором говорили, в

---

<sup>466</sup> См. об этом подробнее: Л. Цветозрительный концерт // Вечерние известия. 1924, № 16. С. 3; Чемоданов С. Оптофонический концерт // Новая рампа. 1924, № 24. С. 8-9.

<sup>467</sup> См. об этом подробнее: Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 49.

<sup>468</sup> Сведения о публичных лекциях по физике, технике, химии, биологии, сельскому хозяйству и др., проводимых Государственным Политехническим музеем, [1925–1926]. ФПИ Политехнического музея. Ф. 100. Оп. 25. Ед. хр. 30250/1. Л. 2, 76.

Помимо лекций в музее были и другие пользовавшиеся большим успехом методы популяризации знаний: «[...] все усиливающийся рост экскурсий выдвинул в 1919 году вопрос об устройстве в самом Отделе действующих установок, позволяющих демонстрировать их тут же на месте; в результате этого появились первые установки – рентгеновская, по радио и некоторые тепловые и силовые установки.

[Физический] отдел был разделен на четыре отдела – электро-технический, физико-механический, светотехнический и радио-технический, причем в последнем отделе были открыты радио-студия и радио-станция типа Малый Коминтерн», – Десять лет строительства Государственного Политехнического музея. С. 75.

частности, сотрудники Фонологического отдела ГИНХУКа, между прочим обращавшие внимание на эластичность как технологическое свойство звука<sup>469</sup>.

Многие названные темы лектория Политехнического Музея удивительным образом откликаются в произведениях ОСТа.

Одно из главных медийных средств революции, важнейшая черта нового технологичного мира, неременный атрибут утопического прекрасного будущего, радио стало темой ряда оригинальных произведений участников ОСТа. Так, в их работах появляется Шуховская башня как символ обновления мира<sup>470</sup> (илл. 174 а). Среди ранних рисунков разных конструктивных установок, исполнявшихся будущими остовцами, попадаются и эскизы радиовышек. В качестве примера можно назвать эскизы К. Вялова 1922 года (илл. 105).

В каталоге Первой выставки ОСТ зафиксированы две утраченные или пока не обнаруженные работы В. Люшина (1924)<sup>471</sup> и К. Вялова (1925)<sup>472</sup> с одинаковым названием «Радио». Если первая была выполнена в традиционной технике масляной живописи, то вторая — в актуальной для разных видов искусства того времени технике «монтажа».

К теме «радио» остовцы неоднократно обращались в своей журнальной графике. Примечательно, что во всех их журнальных рисунках эта тема решается как воплощение обыкновенного чуда, когда техническое новшество, символ новой эры, преображает человека, расширяя его «слухо-голосовые» возможности, задает условия нового быта и при этом существует повсеместно, становится одним из ключевых условий для необратимого пересоздания мира, сложным и, тем не менее, доступным даже для детей инструментом реорганизации жизни<sup>473</sup>.

---

<sup>469</sup> «Технологическое свойство звука – эластичность его формообразований идентична мыслительной динамике – это ложится в качестве исходного положения для работ Фонологического отдела», – Терентьев И. Программа исследовательских работ по «Фонологическому отделу». С. 116.

<sup>470</sup> См., напр.: М. Доброковский. «Радио-башня» // Безбожник у станка. 1924, № 9. С. 21.

<sup>471</sup> ОСТ (Общество станковистов). Каталог первой выставки. М., 1925. С. 7.

<sup>472</sup> Там же. С. 4.

<sup>473</sup> См., напр.: рисунок А. Дейнеки «Радиозайцы» // Безбожник у станка. 1925, № 3. С. 20-21 (илл. 174 б).

Без такой семантической однозначности, но наиболее оригинально и метафорично в остовском кругу тема радио раскрыта в известном большом графическом листе А. Тышлера «Радиооктябрины» (1925, ГМИИ им. А. С. Пушкина; илл. 175). Любопытно, что незадолго до создания «Радиооктябрин» в конце 1924 года начала свою работу «Радиогазета РОСТА», а именно с ней связывают рождение регулярного радиовещания в СССР. Во вступительном слове к ее первому выпуску радио было объявлено новой формой человеческого общения, предполагающей такие основные его качества как оперативность, емкость и краткость<sup>474</sup>.

А. Тышлер же в своем рисунке подчеркивает гибридную природу праздника, отсылая, с одной стороны, к радио как символу революции, а с другой, к традиционной балаганной культуре. В контексте рассматриваемой в этой главе темы важно подчеркнуть, что свойственная А. Тышлеру парадоксальность мышления проявляется здесь в виде нефункционального использования радио, а именно рупоров в качестве акробатических снарядов. Кроме того, вязкое и плотное бесконечное людское море представлено на рисунке безвольной зомбированной массой. Марионеточные персонажи даже если взаимодействуют, как будто не видят и не слышат друг друга, и несмотря на гирлянды флажков и увеселительные мероприятия, обстановка выглядит злобещей. Перед нами дурная бесконечность непраздничного праздника<sup>475</sup>.

Среди других звуковых мотивов в остовских произведениях нужно назвать музыкальные мотивы и мотивы открытых ртов. Часто они присутствуют в одних и тех же работах и оказываются связаны общей темой расширения человеческого

<sup>474</sup> См. об этом подробнее: Горяева Т.М. Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920-1930-х годах. Документированная история. – М.: РОССПЭН, 2009. С.57.

<sup>475</sup> Парной к «Радиооктябринам» воспринимается чрезвычайно близкая ей по композиции, но уже откровенно жестокая «Демонстрация инвалидов», где также обыгрываются маскарадная и акробатическая темы, но на шестах с флажками нанизаны отдельные части человеческих тел (1925, Екатеринбургский МИИ; илл. 176; об атрибуции этого произведения см.: Берман Б. Композиция Тышлера «Демонстрация инвалидов» // Музей 1. Художественные собрания СССР. М., 1980. С. 18).

Однако скорее всего оба рисунка относились к серии работ, куда, по крайней мере, входила еще одна «Воздушные октябрины» (тушь, 1925, местонахождение неизвестно). Все три рисунка экспонировались на 2-й выставке ОСТа (ОСТ. Каталог Второй выставки. С. 15).

опыта (С. Лучишкин «Трубы» (илл. 143), «Праздник книги» (илл. 166)). Открытые роты, как правило, появляются у персонажей, участвующих в неких коллективных действиях – музыкальных шествиях, демонстрациях, праздничных гуляниях, военных или революционных событиях, заводских трудовых буднях (П. Вильямс «Демонстрация французских моряков в Севастополе в 1919 году» (илл. 159), Ю. Пименов «Даешь тяжелую индустрию!» (илл. 55)). Открытый рот становился не только знаком вовлеченности в общий процесс, но маркером единения вплоть до слияния в одном коллективном теле, что и давало те особые ощущения, которые в остовских произведениях порой достигали экстатической фазы и маркировались критикой как экспрессионистические ощущения, до этого «у нас неизвестные»<sup>476</sup>.

Попутно стоит отметить, что сведение разных «слагаемых» к общему знаменателю у остовцев, усиленное, как мы видим, в частности, с помощью звуковых мотивов, оказывалось особенно органично потому, что они использовали основополагающие принципы плакатного искусства<sup>477</sup>, поражающего цель «в один прием»<sup>478</sup>. Само же плакатное искусство, как мы понимаем, в свою очередь, пусть и косвенно, связано со звуком, поскольку изображение в нем служит воплощением лозунга. Как и радио, разрабатывающее в это время свои специфические формы воздействия через дикторскую интонацию, голосовой рисунок, плакат призван к пропаганде и внушению.

Технологии возможностей гипноза и коллективного внушения активно изучались после революции, в частности, в Институте мозга<sup>479</sup> и базировались на

---

<sup>476</sup> Аксенов И. А. Указ. соч. С. 16; Тугендхольд Я. Четвертая выставка ОСТ. С. 6.

<sup>477</sup> Так, напр., А. Дейнека комментировал присущий ему как современному художнику способ видения: «День уплотняется впечатлениями. Езда на машинах дает привычку поглощать зрительных впечатлений в десять раз больше, чем было при наших бабушках. Видеть по-особому – шире, цельней, плакатно», – Дейнека А. Из моей рабочей практики. С. 14.

Подробнее о плакатных чертах искусства ОСТа см.: 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.

<sup>478</sup> Полонский В. Указ. соч. С. 7.

<sup>479</sup> См., напр.: Бехтерев В. М., Щелованов Н. Хроника: Институт по изучению мозга и психической деятельности. Отчет о деятельности по 15 июля 1919 г. // Вопросы изучения и воспитания личности. 1919, № 1. С. 136-169.

исследованиях В. Бехтерева. С последним был знаком и Б. Кажинский, пионер в советских опытах в области телепатии и биологической радиосвязи, уже в 1923 г. опубликовавший книгу «Передача мыслей»<sup>480</sup>. С Б. Кажинским связывают изобретение такой «многообещающей» машины, как низкочастотный радиоаппарат («мозговое радио») с большим радиусом действия, который может быть использован для внушения с помощью не воспринимаемых ухом радиоволн<sup>481</sup>, а также как оружие массового поражения. Интересно, что Б. Кажинский станет прототипом героев сразу двух романов, опубликованных в 1926 году, – «Радио-мозг» Сергея Беляева и «Властелин мира» Александра Беляева<sup>482</sup>.

Художники ОСТА, следившие за новинками техники, науки и искусства, очевидно, должны были быть знакомы с этими романами. В своем творчестве они, каждый на свой лад, разрабатывали мотив вслушивания. В ряде работ он задан как тема: например, «Шарманщик» А. Гончарова (илл. 52) или «Беседуют» А. Лабаса (ГМО «Художественная культура русского Севера», Архангельск; илл. 177), где персонажи сконцентрированы на слушании, но вместе с тем готовы буквально раствориться в акустическом пространстве. Герои произведений художников ОСТА часто будто бы пребывают в сомнамбулическом состоянии, механически исполняя заданные действия (А. Дейнека. «Текстильщицы» (илл. 16)) или просто находясь в оцепенении и переживая, например, полет над землей (А. Лабас. «В аэроплане»

---

См. также: «Лаборатория индивидуальной рефлексологии [отдел рефлексологии, зав отделом проф. В. Н. Мясищев] [...] в лаборатории имеется специальный кабинет для исследования гипнотического состояния и его объективных признаков. Здесь проводится ряд исследований по изучению анимальных и вегетативных рефлексов в гипнозе и т.д.»; «Отдел нейрофизики: общая задача отдела – изучение количественной стороны основных биофизических явлений: раздражения, электротона, токов действия, электрокинеза и пр. [...] [один из кабинетов отдела] – кабинет раздражения на расстоянии», – Справочник / Государственный рефлексологический институт по изучению мозга имени В.М. Бехтерева. Л.: Издание института, 1930. С. 29-30; 25.

<sup>480</sup> Кажинский Б. Передача мыслей: Факторы, создающие возможность возникновения в нервной системе электромагнитных колебаний, излучающихся наружу. М.: б. и., 1923.

<sup>481</sup> О физических исследованиях в этом направлении см. напр.: «В области волн длиной около метра советские ученые ищут решения вопроса о передаче энергии без проводов, возможности получить при этих условиях точно направленный пучок радиоволн», – Иоффе А.Ф. Над чем работают советские физики. С. 46-48.

<sup>482</sup> Оба романа впервые опубликованы на страницах газет: Беляев С. Радио-мозг // Рабочая газета. 1926, 20 августа – 10 октября; Беляев А. Властелин мира // Гудок. 1926, 19 октября – 18 ноября. К отдельному изданию первого романа Б. Кажинский написал послесловие: Беляев С. М. Радио-мозг. М.-Л.: Молодая гвардия, 1928.

(илл. 99), «В кабине аэроплана» (илл. 73)). Остовские персонажи словно стараются «со-настроиться» со средой, уловить ухом и телом ее тонкие вибрации (А. Тышлер. «Женщина и аэроплан» (илл. 9); вариации композиции «В кабине дирижабля» А. Лабаса (илл. 101, 178))<sup>483</sup>.

Средой для героев произведений художников ОСТА были почти исключительно городские пространства. В 1920-е годы многие сторонники всеобъемлющих революционных преобразований сходились в том, что новым изобразительным искусством нового общества, живущего в городских условиях, должен стать плакат<sup>484</sup>. Остовцы же стремились наделить свойствами наиболее актуального искусства живопись. Со времени их появления на художественной сцене за ними закрепилась слава «урбанистов», воплощающих новые ритмы и сам дух рождающихся городских пространств.

С изображением заводов и городов связано возникновение, условно говоря, имплицитных звуковых мотивов в творчестве участников ОСТА, а именно производственного и уличного шума, звуков летящих аэропланов, несущихся автомобилей, мотоциклов и поездов<sup>485</sup>.

Тема звучания города становится неотъемлемой частью урбанистического мироощущения в искусстве с начала XX века и выдвигается, на первый план, прежде всего, у футуристов. Здесь можно вспомнить известный манифест

<sup>483</sup> Интерес художников ОСТА к этой теме можно сопоставить с экспериментальным исследованием координации звука и движения, которое намеревался провести сотрудник ГАХН Н. Позняков, – см. об этом подробнее: Суриц Е. Н.С. Позняков и Е.В. Яворский. Работа в области теории и практики танца // Искусствознание. 1998. Вып. 1. С. 320.

Ср. также: «Актер должен быть в высшей степени ритмичным, он должен *слышать* не только ушами, но и *каждой точкой своего тела*» (курсив мой – О.В.; илл. 181), – Мейерхольд Вс. Актер // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. III. Технологии. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 571.

<sup>484</sup> «Революция в щепки размела медлительный, неторопливый быт старой России; она принесла с собой ураганную быстроту, радио-темп, не подчиниться которому было невозможно прежде всего потому, что инстинкт самосохранения диктовал эту быстроту, требовал исключительной поворотливости, гибкости, лихорадки», – Полонский В. Указ. соч. С. 38.

<sup>485</sup> В качестве иллюстрации можно привести такой отзыв современника остовцев о картине «Текстильная фабрика» Юрия Пименова (1930, местонахождение неизвестно): «Своеобразное изображение быстро переkreшивающихся колес, приводных ремней, сотни сотен шпулек воздействуют на сознание как жужжащий шум», — Отзывы зарубежной прессы о выставках советского изобразительного искусства за границей, организованных ВОКС. 1930. РГАЛИ. Ф. 2336 (П.В. Вильямс). Оп. 1. Ед. хр. 195. Л. 26 об.

«Искусство шумов» Л. Руссоло (1913), в котором говорилось: «В оглушительной атмосфере больших городов [...] машины производят такое множество разнообразных шумов, что чистый звук, по своей малости и монотонности, не производит более никакого впечатления»<sup>486</sup>. Неслучайно именно футуристы были среди пионеров шумовой музыки, олицетворявшей звучание мегаполиса.

В России это новое явление распространяется в начале 1920-х годов, хотя среди первых опытов его освоения стала знаменитая футуристическая опера М. Матюшина «Победа над солнцем» (1913), где одна из картин носила название «Музыка. Шум машин», а действие должно было сопровождаться звучащими пропеллерами<sup>487</sup>.

Наиболее ярко звучание города было задумано Арсением Авраамовым в его знаменитой «Симфонии гудков», представленной сначала в Баку к пятилетию революции, а год спустя в Москве. Примечательно, что это произведение описывают как «грандиозное зрелище», которое «включало весь город»: «моторы гидропланов, гудки заводов, фабрик, кораблей и паровозов составляли один гигантский оркестр [...]»<sup>488</sup> (илл. 179 а-в).

Непосредственными свидетелями этого события могли стать будущие участники ОСТА. «Симфония гудков» была не единственным замыслом озвучивания целого города. В качестве еще одного примера можно назвать проект гигантского «Органа труда» артиста МХАТа Александра Гейрота.

Что касается остовцев, то они так же стремятся создать сложный многосоставный образ новой жизненной среды, явленной или в виде строящихся городов или в виде гигантских предприятий. Подразумеваемое звучание каждого из фрагментов этой среды должно соединиться в единой шумовой композиции, как у Арс. Аврамова или А. Гейрота.

---

<sup>486</sup> Руссоло Л. Искусство шумов. Футуристский манифест // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909-1941. Т. 1. С. 264-265.

<sup>487</sup> Подробнее см. об этом: Дудаков-Кашуро К. Шумовая музыка русского авангарда // Сто лет русского авангарда. С. 209-212.

<sup>488</sup> Цит. по: Смирнов А. Пионеры искусства звука в России // Сто лет русского авангарда. С. 192.



Известно, что в те же годы на «организацию шума» возлагалось много надежд: уже упоминавшийся Михаил Друскин в 1924 году объявлял организованный шум основой новой музыки, а помощник Сергея Эйзенштейна в театральной студии Пролеткульта Борис Юрцев еще в 1922 году писал о том, какие «замечательные настроения» могут вызвать «шумы, ритмически организованные, пущенные в головокружительных темпах»<sup>489</sup>.

В своей «попытке шума» в живописных и графических работах художники ОСТА апеллировали к идее сложной организации грандиозного целого. Приемы монтажного построения композиции усиливали эффект симультанного разнохарактерного действия. В силу этого отдельные «звучания» в остовских произведениях не считываются и, можно сказать, «гасятся». Проиллюстрировать, как это происходит, позволяет, например, картина «Городская площадь» А. Лабаса (илл. 57), где наложение изображений движущихся в разных направлениях всевозможных транспортных средств, пешеходов и колонны пионеров, не позволяет нам последовательно улавливать отдельные звуки, но тренирует «сверхспособность» нашего сознания «слышать» сразу весь город целиком. Подобное впечатление дает большинство произведений остовцев, в которых используются монтажные принципы организации композиции.

Поразительно схожие задачи формулировал еще в 1916 году Дзига Вертов, в тот момент студент Психоневрологического института Денис Кауфман: «У меня возникла мысль о необходимости расширить нашу возможность организованно слышать. Не ограничивать эту возможность пределами обычной музыки. В понятие “слышу” я включил весь слышимый мир [...] Слухом я различал не шумы, как принято называть природные звуки, а целый ряд сложнейших сочетаний отдельных звуков, из которых каждый звук был вызван какой-нибудь причиной. Сталкиваясь друг с другом, звуки часто взаимно уничтожались и мешали друг другу»<sup>490</sup>. В собственных документальных фильмах глава киноков достигал эффекта такого сложноорганизованного звучания современности благодаря ритмической

<sup>489</sup> Подробнее об этом: Дудаков-Кашуро К. Указ. соч. С. 208, 216-217.

<sup>490</sup> Вертов Дз. Как родился и развивался кино-глаз // Из наследия. В 2 тт. Т. 2. С. 291.

композиции коротких кадров с характерными повторами. В литературе о кино принято говорить о музыкальных принципах в фильмах Вертова. Показательно, что принцип ритмического повтора в своих монтажных картинах использовали и остовцы (Ю. Пименов. «Даешь тяжелую индустрию!» (илл. 55), «Теннис» (илл. 83); А. Дейнека «Футбол» (илл. 132); «Оборона Петрограда» (илл. 60); др.)

Однако оборотной стороной шумового «сверхнапряжения» оказалась оглушительная «немота». Эффект «погашенного звучания» можно объяснить проектной концепцией остовского искусства, тем, что члены общества лишь прозревали в своих произведениях будущее, различая его «зерна» в окружающей действительности. Проектность своих видений сами художники обнажали с помощью разных приемов (абстрактные цветовые пятна вокруг осязаемо прописанной центральной части полотна, «рентгеновская» графика, наложенная на живописную плоть или соприисутствующая с ней)<sup>491</sup>.

С другой стороны, кажется неслучайным, что именно в это время на необходимость изучения феномена, условно говоря, ультразвука – звука, который невозможно услышать невооруженным ухом, указывает М. Друскин: «звук невесом, неосязаем, невиден, – как бы бесплотен (даже не издаваемый, он слышен: “оглушительная тишина”»)<sup>492</sup>. Именно такой неслышимый и не воспринимаемый инфра и ультразвук, как и радиоволны, связывался в это время с телепатией,

---

<sup>491</sup> В качестве ассоциативных параллелей лабораторному методу проявления маргиналий сознания, который используют художники ОСТА, можно привести следующее: «[...] Общий тон, степень напряжения и ритм спектакля – показательная хирургическая операция: учет малейшего шума на сцене и в зале, смех, как мгновенная разрядка, тут же погашаемая всей совокупностью лабораторной обстановки, включением новых ориентировочных раздражителей и темпом спектакля, проходящего не останавливаясь на комических полустанках темы», – Терентьев И. «Хочу ребенка» (План постановки). Форма спектакля // Новый ЛЕФ. 1928, № 12. С. 32.

А также: «В процессе трансформации зрительных образов происходят явления, недоступные сознанию, а потому обычно относимые к отвлекающим побочным эффектам. В Справочнике основное внимание уделено именно им. Для М. Матюшина особый интерес представляли последовательные образы. Последовательные образы выглядят светящимися и мимолетными, иногда их считают иллюзиями», – Тильберг М. Указ. соч. С. 160.

<sup>492</sup> Друскин М. Указ. соч. С. 122.

развитие которой должно было привести к эволюции нервной ткани и структурным изменениям в коре мозга<sup>493</sup>.

Те же проблемы нащупывал в своих исследованиях и Михаил Матюшин: «Из всех испытаний утвердился прежде всего факт влияния звука на восприятие цвета», и при этом он подчеркивал: «закрывая глаза можно расслышать звуки, которые ускользали при открытых глазах»<sup>494</sup>. Остовцы словно иллюстрировали эти идеи, когда изображали своих персонажей, напряженно ощущающих всем телом токи эфира, с закрытыми, либо гипнотически распахнутыми, но столь же невидящими глазами (А. Тышлер «Женщина и аэроплан» (илл. 9); А. Дейнека «Текстильщицы» (илл. 16)).

Художественные наития остовцев интересно сопоставить с определениями физиков этого времени: «Следует отличать два понятия о звуке: субъективное или физиологическое и объективное или физическое. Звук как явление физиологическое есть определенного рода ощущение, воспринимаемое органом слуха.

Звук как явление физическое сводится к колебаниям среды. [...] существуют такие колебания, которые не воспринимаются органом слуха, а между тем никакими существенными свойствами не отличаются от колебаний, действующих на этот орган. В этом случае приходится говорить о “неслышимых звуках”»<sup>495</sup>.

<sup>493</sup> См. об этом подробнее: Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 43.

См. также, напр.: «Весьма большое развитие получило учение о звуковых волнах под влиянием потребности войны, с одной стороны, и радио-передачи – с другой. Ланжевенном при помощи пьезо-электрического кварца получены были звуковые волны в воде с частотой до 100.000 колебаний в секунду. Недоступные уху, но обладающие громадной энергией звуковые сигналы, посылаемые этими волнами, могут восприниматься электрическими приборами. Вуд заметил, что эти волны оказывают очень сильное биологическое действие, убивая ряд организмов, находящихся в воде.

Потребности широко развившейся радио-техники снова оживили учение об анализе и синтезе звука. Л.С. Терменом был построен новый электрический музыкальный прибор, использующий незатухающие электрические колебания, управление которыми производится перемещением руки, меняющей емкость», – Иоффе А. Ф. Физика за десять лет. С. 12.

<sup>494</sup> Матюшин М. В. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. Справочник по цвету. — М.-Л.: Гос. Издат. изобразительных искусств, 1932. С. 22.

<sup>495</sup> Хвольсон О.Д. Курс физики. Т. 2. Учение о звуке (акустика). Учение о лучистой энергии. Изд 5. Берлин: РСФСР ГИЗ, 1923. С. 14.

Возвращаясь к остовцам, нужно сказать, что «гаснущий звук» в их работах напрямую связан с застывающей динамикой, оборачивающейся статикой, благодаря построению композиции на пересечении вертикальной и горизонтальной осей. А застывающая динамика, в свою очередь, связана с «гаснущим изображением» – особый эффект, возникающий при наложениях образов при монтаже картины. Одним из наиболее ярких примеров является картина Ю. Пименова «Италия» (илл. 71). В этой работе довольно много места занимает пустое пространство белого, готовое развоплотить и поглотить изображение, удивительное в своем мерцании – оно словно возникает со всей «кинематографической» достоверностью и тут же исчезает на глазах (показательна, например, «потеря» одной ноги у девушки на первом плане; кажется, что всякая материальная форма испаряется, остается только цветовое впечатление)<sup>496</sup>.

Охватывая взглядом всю панораму разнообразных звуковых экспериментов 1920-х годов (опыты в различных видах искусства, изобретение звуковых машин, в том числе музыкальных, не предполагающих участие человека, исследование технологий внушения и звуковой пропаганды), приходишь к выводу о том, что объединяет все эти новшества прямой или косвенный интерес к проблеме восприятия.

Комплексное исследование восприятия изобразительного искусства и, главным образом, живописи было одним из главных направлений деятельности Музея живописной культуры. Силами Соломона Никритина и Петра Вильямса были проведены исследования тонально-шумового спектра и составлены

---

<sup>496</sup> В эстетике самого кинематографа «истаивание» образа постепенно становилось востребованным приемом: в 1930-е «порожденное звуковыми ассоциациями пространство моделировали фильмы Вертова, Кулешова, Роома – как полиморфное пространство сна, растяжимое, изменчивое, текучее как время, способное к непредвиденным метаморфозам, в которых твердое тело становилось прозрачным, жидким, светящимся», – Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. С. 167.

В контексте рассуждений о специфике акустического пространства, непосредственно влияющего на восприятие зрительных образов, важно вслед за О. Булгаковой напомнить, что именно «радиоглаз» мыслился Дзигой Вертовым инструментом преодоления пространства. См. об этом подробнее: Вертов Дз. Статьи, дневники, замыслы / Ред.-сост. С. Дробашенко. — М.: Искусство, 1966. С. 114-115.

диаграммы по аналогии с диаграммами цветового спектра В. Оствальда (илл. **182-184; 34**). Самим С. Никритиным его тонально-шумовые разработки, и прежде всего, работа «Система организации цвето-звуковых ощущений» 1925 года<sup>497</sup> осознавались логичным и необходимым этапом в развитии цветоведения в целом и В. Оствальда, в частности.

Интерес к исследованию цвета был характерен для всех остовцев, практически все они начинали свой путь с формальных штудий, где анализировали разные аспекты действия цвета в живописном произведении. О том, что одним из этих аспектов было исследование взаимоотношений шума и цвета, свидетельствует, в частности, работа близкого к остовскому кругу Климента Редько «К строению светозвука» (1923, РГАЛИ; илл. **185**)<sup>498</sup>.

Надо сказать, слух был неотъемлемой частью всесторонне разрабатываемой в 1920-е годы «человеческой машины», научные труды о которой активно публиковались<sup>499</sup>.

Главным учреждением, где предполагалось создать такую совершенную машину, стал Центральный Институт Труда. В одном из своих первых рабочих документов директор ЦИТа А. Гастев декларировал: «История настоятельно требует смелого проектирования человеческой психологии в зависимости от такого исторического фактора, как машинизм»<sup>500</sup> (илл. **186-189**). В последующие годы у А. Гастева вызревала идея алгоритмизации и программирования самого процесса обучения рабочих ради скорейшего достижения цели – превращения их в «социально-инженерные машины»: «Мы приходим [...] к идее такого синтетического строго рассчитанного режима реакций и движений, которые

<sup>497</sup> См. об этом подробнее: Пчелкина Л.Р. Проекционизм Соломона Никритина... С. 157-158; Она же. Музей-лаборатория. С. 58-59.

<sup>498</sup> Воспр.: Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. С. 38.

<sup>499</sup> Только книга Ж. Амара «Человеческая машина. Научные основы профессионального труда» выдержала в 1920-е несколько изданий, самое раннее – 1922: Амар Ж. Человеческая машина. Научные основы профессионального труда. М.: ГИЗ, 1922. Ее перевод был подготовлен Кр. Кекчеевым и учеником И. Сеченова В. Анри. См. также прим. 311.

<sup>500</sup> Гастев А.К. Трудовые установки. М.: Книжный дом «Либроком», 2011. С. 7.

включались бы определенной системой механизмов и машин, и все обучение было бы по существу машинным движением»<sup>501</sup>.

В рассматриваемом контексте любопытно свидетельство Флоры Сыркиной, первого биографа А. Тышлера, о том, что в 1920-е годы он раскрашивал станки для ЦИТа<sup>502</sup>. В стенах предельно рационализированного учреждения эта раскраска, несомненно, должна была иметь функциональное значение, и каким-то образом соотноситься не только с движениями машины, но и с издаваемыми ею звуками.

Еще одним полем для экспериментов в сфере изучения возможностей человека, в том числе его «слухо-голосовых» возможностей для художников остовского круга стал Проекционный театр. Его сверхзадача явно перекликалась со сверхзадачей ЦИТа и виделась в создании «новой психофизиологической формации человека»<sup>503</sup>. В экспериментальной Мастерской театра разрабатывались курсы движения, волнения, акустики, сценического построения и сценического анализа. С. Никритин изобрел уникальный метод звуковой биомеханики, в котором стремился синтезировать знания по физиологии дыхания и голоса со знаниями по физике звука (прежде всего законов его распространения)<sup>504</sup>. Развивая начинания С. Никритина, в 1927-1928 годы над «Программой по звуку» работал другой участник Мастерской А. Богатырев. Он рассматривал звук как «самозначимый материал» и в своем курсе предлагал, помимо теоретической части по физике, практический «тренаж» к разным блокам занятий, в том числе «самостоятельный перевод мышечного ощущения на тело»; «звуковую гимнастику» «с учетом силы, разности силы»; «переход из регистра в регистр» – «грудной, средний, головной»; анализ «разности ритма дыхания и ритма сердцебиения» и пр. (илл. 180)<sup>505</sup>.

<sup>501</sup> Гастев Ю.А. От «социальной инженерии» к кибернетике // Гастев А.К. Трудовые установки. М., 1973. С. 19. – Цит. по: Смирнов А. В поисках потерянного звука. С. 120.

<sup>502</sup> Сыркина Ф.Я. Указ. соч. С. 13.

<sup>503</sup> Подробнее см. об этом: Пчелкина Л.Р. Биомеханика движения и звука в Проекционном театре Соломона Никритина. С. 123.

<sup>504</sup> Никритин С.Б. Программы и записи занятий мастерской. РГАЛИ. Ф. 2717 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 45. См. об этом подробнее: Смирнов А. В поисках потерянного звука. С. 138-141.

<sup>505</sup> См. об этом подробнее: Смирнов А. В поисках потерянного звука. С. 138-141.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что в 1920-е годы сфера звука стала одной из самых привлекательных для реализации всевозможных научных и художественных интенций. Латентные связи творчества художников Общества станковистов с разного рода экспериментами в этой области помогают обнаружить определенные моменты, важные для понимания художественного процесса 1920-х годов в целом. Так, мы видим, что в это время многие его участники делали ставку на «организованный шум» в создании мега-проекта нового общества, который подразумевал механизацию жизни и формирование совершенной человеческой формации, настроенной на единый ритм с целым звучащим городом.

Художники ОСТА были среди тех, кто в 1920-е так или иначе соприкоснулся с проблемой объединения визуального и звукового образа. Их весьма разнообразная деятельность (отслеживание научных данных, изучение цвета, МЖК, театр и пр.) служит тому подтверждением.

В их собственных произведениях обнаруживается своеобразный эффект «гаснущего звука» – один из парадоксов станкового искусства художников ОСТА (наряду с динамикой вопреки статическому построению композиции, образной глубине при использовании плакатных приемов, осязаемой предметности при абстрактности пространства). Если говорить шире, то анализ «звучания» остовских работ свидетельствует в пользу парадоксальности программно-станковизма ОСТА в целом, подразумевавшего «расширение» живописи в рамках ее традиционной формы. Эффект достоверности восприятия в остовских работах удивительным образом возникает в условиях их проектной концепции искусства, которая предполагает запечатление в живописи только рождающегося, но еще не существующего мира. Предпринятая художниками ОСТА попытка введения звука, а точнее шума, посредством «схлопывания» материальности под воздействием среды, пронизанной невидимыми волнами, была сделана для достижения полнокровного впечатления о предчувствуемом будущем. Эта интенция находилась в общем русле с различными экспериментами, проводившимися в 1920-е годы, как в науке, так и в искусстве для скорейшего воплощения прекрасно организованного «завтра».





## Заключение

Основной импульс настоящей работы – понять, в чем состояла новизна искусства Общества станковистов, устойчиво воспринимаемого как воплощение духа 1920-х годов. Изучение творчества остовцев одновременно в двух направлениях – от остовских картин к историко-культурному контексту и от историко-культурного контекста к остовским картинам – позволило определить фокус исследования. Он заключался в следующем: поиск новых художественных средств для передачи динамики современности, считавшийся главной задачей объединения с момента его появления, необходимо анализировать как оригинальное и вместе с тем характерное проявление тенденции к познанию мира через ощущение движения (кинестезию), возоблававшей в культуре в начале XX века.

В процессе исследования становилось все более ясно, что сплотившая ОСТ идея динамизации станковой картины в рамках ее традиционной формы оказалась не просто эффективной и точно отвечавшей на запросы времени. Названная идея была порождена той самой глобальной установкой на кинестетическое восприятие мира, которая стала, так сказать, осевой для жизнестроительной концепции художников Общества станковистов, предполагавшей неразрывную связь между теорией, практикой и жизнью. В диссертации впервые представлено и проанализировано то, как именно такая связь проявлялась. Для этого были привлечены не только многочисленные опубликованные и архивные материалы, касающиеся деятельности участников объединения, но и большое количество косвенных источников, оказавшихся бесценными для того, чтобы рассмотреть разные культурные механизмы в действии и реконструировать связи деятельности остовцев с научными и художественными интенциями 1920-х годов.

Для настоящей работы был избран метод обнаружения «силовых линий» в культурном поле, окружавшем искусство Общества станковистов. Такой метод подразумевал, что формально-стилистический и семантический анализ произведений ОСТа задавал ориентир для поиска идей-импульсов, которые могли

уловить остовцы в окружавшей их культурной среде и наоборот, изучение контекста деятельности объединения (в первую очередь, концепции МЖК, методик Проекционного театра, материалов по изучению движения ЦИТа, ГАХН, идей В. Оствальда, А. Богданова, Н. Бернштейна и широко обсуждавшихся новых открытий физики) давало возможность обнаружить необходимый «воздух» вокруг искусства ОСТА, а также перепроверить результаты анализа остовских полотен.

Таким образом, в данной диссертации впервые начал разрабатываться новый комплексный подход к творчеству Общества станковистов, отвечающий современному состоянию науки. Он был вдохновлен рядом недавних работ, посвященных шестому двигательному чувству в истории авангарда<sup>506</sup>, а также всевозможным маргиналиям, с помощью которых эффективно обнаруживаются культурные механизмы<sup>507</sup>.

В основу работы лег подробный историографический анализ. Он помог выявить состояние вопроса об осмыслении новаторства художников ОСТА и понять динамику его изучения.

Полученные в ходе исследования результаты позволили выстроить материал настоящей диссертации таким образом, чтобы сама ее структура отражала направление творческих поисков и жизнестроительную концепцию членов ОСТА.

Существуют свидетельства о том алгоритме работы над полотном, который был признан в среде объединения наиболее плодотворным: художник вынашивал замысел, продумывая каждый элемент, чтобы затем исполнить картину *a la prima*<sup>508</sup>, причем очень часто – в кратчайшие сроки. Проведенный в диссертации анализ показал, что это касается не содержательных подробностей произведения, но его композиционной формулы. Участникам ОСТА, внимательно наблюдающим

---

<sup>506</sup> Сироткина И. Шестое чувство авангарда; Смит Р. Кинестезия как метафора реальности. Кинестезия и метафоры реальности //

[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/125\\_nlo\\_1\\_2014/article/10793/#\\_e dn20](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/#_e dn20) (дата обращения: 08.12.2021); Veder R. Op. cit.; и др.

<sup>507</sup> Среди них, напр.: Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств; Lindskog A.J. Silent Modernism. Soundscapes and the Unsayable in Richardson, Joyce, and Woolf. Lund: Lund University, 2017; Galili D. Seeing by Electricity: The Emergence of Television, 1878-1939 (Sign, Storage, Transmission). Durham: Duke University Press, 2020.

<sup>508</sup> Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. С. 91-93; 96-98.

за «зернами» «чудесного будущего», в своем творчестве важно было создавать модели, ориентирующие и настраивающие зрителя на определенные векторы организации новой жизни.

Мастера Общества станковистов были убеждены, что их работы обладают не субъективным, а объективным пафосом. Такое убеждение находит прекрасное выражение в том высоком статусе «художника-ученого», который был признан в их среде образцовым и который в настоящей работе реконструирован на основе сведений, оставшихся до сих пор разрозненными.

Необходимость овладения теорией и дальнейшего поступательного совершенствования в знании объективных закономерностей искусства, осознанная остовцами, создала особую ситуацию, когда московский Музей живописной культуры, по сути, стал творческой базой объединения. МЖК и ОСТ совпали не только в стремлении соединить теорию с практикой и вырабатывать некие векторы для организации психики масс и участия в «строительстве социализма»<sup>509</sup>. Уникальный «музей методов» и объединение, прокладывавшее «магистраль» искусству будущего<sup>510</sup>, оказались близки благодаря ориентации на постоянное улавливание «запросов текущего момента» и в соответствии с ними – корректировку своих задач.

Сказанным была определена необходимость изучения взаимоотношений Общества станковистов и МЖК в первой из трех основных содержательных глав диссертации, задающей своеобразную систему координат для рассмотрения творчества участников группы в настоящей работе. В результате за счет расширения круга привлекаемых к исследованию искусства ОСТа источников, среди которых многочисленны архивные материалы, удалось с большой долей убедительности реконструировать тесные связи объединения и МЖК.

Как музей в своих исследовательских, выставочных, образовательных проектах, так и ОСТ – в живописи, коллективных обсуждениях общего «курса» –

---

<sup>509</sup> Платформа ОСТ. С. 211.

<sup>510</sup> А.Э. Выставка ОСТ / А.М. Эфрос. С. 21.

стремились к сочетанию структурности и динамичности. В этом сочетании – ключевая идея для понимания искусства ОСТА и деятельности группы в целом.

И в произведениях ОСТА, где сопричастствуют разные «стадии» цвета, формы, разные степени кривизны пространства, разные «функции» движения, и в программах МЖК наблюдается общая двойная тенденция в исследовании художественных элементов – тенденция к их расщеплению и объединению в некой живой целостности.

Модус становления, которым художники ОСТА наделяют изображение и который присутствует в исследованиях музея, отвечает, с одной стороны, естественно-научной картине мира 1920-х, а с другой стороны, широко распространенному представлению этого времени о грядущем построении нового общества.

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

Участие ОСТА в деятельности МЖК дает возможность увидеть динамичную модель жизни «художника-ученого», которую стремились реализовать остовцы. Анализ этой модели побудил к внимательному рассмотрению питавших ее источников в следующей главе: прежде всего, кинестетического опыта самих участников объединения и круга теоретических идей о движении, которые так или иначе повлияли на сложение новаторских принципов ОСТА.

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».

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. Для членов ОСТА в этом можно усмотреть проявление их «научного» подхода, где теория не отделима от эксперимента на практике.

В ходе исследования установлено, что особая оптика художников ОСТА, стремившихся запечатлеть 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, повседневных 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 работе также 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.

Таким образом, во второй и третьей главах диссертации была подготовлена обширная платформа для анализа собственно творческого метода остовцев, нацеленного на создание открытого произведения, передающего мир в становлении и рассчитанного на активное включение воображения зрителя. Этому посвящена первая часть заключительной содержательной главы данного исследования, ставшая его смысловым центром.

В первых двух параграфах четвертой главы показано, как именно поиск новой подвижной художественной целостности оказал влияние на формирование 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 дало возможность приблизиться к более точному пониманию природы живописи объединения, воплощавшей станковизм без станковизма: при следовании объективным закономерностям станкового искусства, остовская живопись преодолевала собственную статичность ради создания новой пространственно-временной целостности.

Для передачи динамики участники объединения используют целый спектр приемов. Так, остовцы (Ю. Пименов, А. Дейнека) акцентируют изгибы корпуса и конечностей, их утрированные растяжения, меняющие общие пропорции тел, напряженную мускулатуру. Сверхусилие, отраженное, в том числе, и в подчеркнуто 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 многолюдных, 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 вертикальной и горизонтальной осей полотна стало своего рода визитной карточкой остовцев, убедительной реализацией установок устава общества на создание законченной картины и «дисциплину формы, рисунка и цвета»<sup>511</sup>. В подчеркивании этой «школьной» основы проявлялся специфический романтизм художников ОСТА, вера в возможность совершенной организации полотна, равно как и общества.

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.

Лаконичная композиция стала одной из основных отличительных черт остовской стилистики. 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.

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 *non finito*, 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

---

<sup>511</sup> Платформа ОСТ. С. 211.

«сделанность» произведения, что подкреплялось подробной проработкой поверхности холста, нередко – иллюзионистической фактурой. Другой полюс – подключение зрителя к лаборатории творчества, вечно длянущемуся эксперименту, предполагавшему постоянный живой процесс взаимодействия с окружающей реальностью

В заключительной части диссертации (3-5 параграфы Четвертой главы) показано, что источники вдохновения для создания новой подвижной художественной целостности участники ОСТа видели в идеях 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, создававшиеся согласно принципу «самоорганизации 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 не к интеллекту, а 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 (многие из которых до образования объединения входили в группу «Электроорганизм») 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 замиранья, когда персонажи стараются «со-настроиться» 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.

В настоящей работе автор избрал путь следования за материалом и стремился выстроить логичную композицию параграфов и глав, проработать те данные, что удалось свести воедино на настоящем этапе, но при этом оставить открытыми границы исследования и горизонт. Таким образом, в диссертации скорее не исчерпываются затронутые темы и более частные вопросы во всей полноте, а лишь начинают разрабатываться. Главным результатом настоящей диссертации стал предложенный и опробованный в ней комплексный подход к искусству ОСТА, который позволил не только создать более полное представление о сложной природе рассматриваемого явления, не только увидеть связи между ним и

окружавшей его богатой культурной средой, но и наметить различные векторы для дальнейших изысканий.

Важнейшими среди них могут стать два направления. Одно можно условно назвать ретроспективным – изучение связей кинестетического искусства художников ОСтА, подразумевавшего динамичную модель самого творчества, с искусством и мироощущением футуризма, открывшего новую чувствительность XX века и претерпевавшего значительные изменения на протяжении всего периода своего существования.

Другим – «перспективным» – направлением могло бы быть исследование взаимоотношений искусства ОСтА и современного ему конструктивизма, а именно связывавших их идей «искусствопроизводства» и жизнестроительной концепции.

## Библиография

### Неопубликованные источники

1. Вялов К. Автобиография. 1937. РГАЛИ. Ф. 3060 (К.А. Вялов). Оп. 1. Ед. хр. 6
2. Докладные записки, посланные в отдел Наркомпроса и в профсоюз работников искусств о поступлении картин в музей, об оборудовании помещения, о состоянии кассы. 1922-1924. РГАЛИ. Ф. 664 (МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 4
3. Заметки С. Никритина по методологическим основам построения живописного «Проекционного фильма» и связанные с ним записки о тектонике. 1928. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 91
4. Записные книжки А. Сидорова. 1925-1926. ОР РГБ. Ф. 776 (А.А. Сидоров). Картон 11. Ед. хр. 18.
5. Календарный план (черновой) работы МЖК на 1928-1929. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б.Никритин). Оп. 1. Ед.хр. 238
6. Личное дело Лабаса А.А. 1926-1927. РГАЛИ. Ф. 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 1. Ед. хр. 1373
7. Личное дело Штеренберга Д.П. 1923-1924. РГАЛИ. Ф 941 (ГАХН). Оп 10. Ед. хр. 719
8. Лучишкин С. О деятельности Проекционного театра. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 26.
9. Лучишкин С. Материал движения [1920-е]. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 3
10. Лучишкин С. Работа над ритмодинамикой [1920-е]. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 30
11. Лучишкин С. Установка категорий живописного материала и взаимоотношений этих категорий [1920-е]. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 41

12. Лучишкин С. Черновые записи о задачах органического метода [1920-е]. ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 46
13. Мальцев Н., Позняков Н.С., Яворский Е. Заметки и статьи о записи художественного движения человека. ОР РГБ. Ф. 776 (А.А. Сидоров). Картон 4. Ед. хр. 19
14. Материалы (черновые) Никритина о работе аналитического кабинета МЖК. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 229
15. Никритин С.Б. О Московском музее живописной культуры. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 241
16. Отзывы зарубежной прессы о выставках советского изобразительного искусства за границей, организованных ВОКС. 1930. РГАЛИ. Ф. 2336 (П.В. Вильямс). Оп. 1. Ед. хр. 195
17. Отзывы прессы СССР, Германии и Австрии о выставках «Общества художников станковистов». 1926-1930. РГАЛИ. Ф. 2422 (Н.А. Шифрин). Оп. 1. Ед. хр. 426
18. Отчет о работе Музея живописной культуры за трехлетие (1925-1928). ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Ед. хр. 239
19. Письмо С. Лучишкина А. Гастеву (черновик). ОР ГТГ. Ф. 181 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 238
20. Письмо (черновик) объединенной группы художников к Я. Тугендхольду. 1923. ОР ГТГ. Ф. 141 (Никритин). Ед. хр. 303
21. Платов Ф. «Стилистика». Статья. РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН). Оп. 2. Ед. хр. 9
22. Предписание профсоюза работников просвещения СССР Лучишкину принять участие в торжественном параде московских физкультурников. 1928. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 145.
23. Приходно-расходная книга Общества за 1926 год. 1926. РГАЛИ. Ф. 2942 (Предшественник МОСХа). Оп. 1. Ед. хр. 1
24. Программа художественных экспериментов в Хореологической лаборатории при РАХН. РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН). Оп. 17. Ед. хр. 3

25. Проект положения о лаборатории, планы работы и протоколы №№ 1-11 заседаний лаборатории за 1923 г. и материалы к ним. 1923. РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН). Оп. 17. Ед. хр. 3
26. Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925-1927. ОР ГТГ. Ф. 141 (С.Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 238
27. Сведения о публичных лекциях по физике, технике, химии, биологии, сельскому хозяйству и др., проводимых Государственным Политехническим музеем [1925–1926]. ФПИ Политехнического музея. Ф. 100. Оп. 25. Ед. хр. 30250/1
28. Сводный отчет о работе музея за 1919-1928, годовые сметы, отчеты, структура, переписка с Наркомпросом и ГТГ о переезде, о сохранности фонда, о приобретении книг, о выставках, посещаемости музея. РГАЛИ. Ф. 664 (МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11
29. Тезисы докладов разных лиц. 1924-1926. ОР РГБ. Ф. 776 (А.А. Сидоров). Картон 4. Ед. хр. 13

### **Опубликованные источники**

30. 1-ая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства: каталог. — М.: Мосполиграф, 1924. — 24 с.
31. VII выставка картин и скульптуры: каталог «Революция, быт и труд» / Ассоциация художников революционной России при Российской акад. художественных наук. — 2-е изд. — М.: Изд-во АХРРа, 1925. — 35 с.
32. Алфеевский В.С. Годы учения / В.С. Алфеевский // Панорама искусств 4 / Сост. Е.Б. Мурина. — М.: Советский художник, 1981. — С. 194-206
33. Алфеевский В.С. По памяти и с натуры / В.С. Алфеевский. — М.: Книга, 1991. — 332 с.
34. Ассоциация художников революции. Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И.М Гронский, В.Н. Перельман. — М.: Изобразительное искусство, 1973. — 503 с.

35. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания / Под ред. В.Н. Перельмана. — М.: Советский художник, 1962. — 403 с.
36. Вильямс П., Пименов Ю., Козлова К. Между лаптем и домной / П. Вильямс, Ю. Пименов, К. Козлова // Искусство в массы. — 1930. — № 4. — С. 13-14
37. Вильямс П., Пименов Ю. Довольно художественного брака! / П. Вильямс, Ю. Пименов // Искусство в массы. — 1930. — № 10-11. — С. 13-14
38. Выставка произведений революционной и советской тематики / Гос. Третьяковская галерея. — М.: б.и., 1930. — 14 с.
39. Государственная Третьяковская галерея. Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. 1917-1927: каталог приобретений галереи / Вст. ст. А. Бакушинского. — М.: Госуд. Третьяковская галерея, 1927. — 79 с.
40. Дейнека А.А. Из моей рабочей практики / А.А. Дейнека. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. — 79 с.
41. Дейнека А.А. Жизнь, искусство, время: литературно-художественное наследие / А.А. Дейнека / Сост. и авт. вст. ст. В.П. Сысоев. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — 341 с.
42. Ассоциация художников революции. Десятая выставка АХРР при участии художников других объединений, посвященная десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии. — М.: Изд-во АХРР, 1928. — 343 с.
43. Зернова Е.С. Будущему художнику об искусстве живописи / Е.С. Зернова. — М.: Советский художник, 1976. — 239 с.
44. Зернова Е.С. Воспоминания монументалиста / Е.С. Зернова. — М.: Советский художник, 1985. — 191 с.
45. Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909-1941. В 2 тт. / Сост., вст. ст., пер. и комм. Е. Лазаревой. — Т. 1. Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы. — М.: Гилея, 2020. — 400 с.
46. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В 2 тт. / Отв. ред. Н.Б. Автономова. — М.: Гилея, 2001. — Т. 1. — 392 с. — Т. 2. — 344 с.

- 47.Клюн И.В. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники / И.В. Клюн / Сост., авт. вст. ст. и коммент. А. Сарабьянов. — М.: РА: Рус. авангард, 1999. — 555 с.
- 48.Купреянов Н.Н. Литературно-художественное наследие. Статьи и воспоминания / Н.Н. Купреянов. — М.: Искусство, 1973. — 457 с.
- 49.Лабас А.А. Воспоминания / А.А. Лабас / Альманах. Вып. 86. Сост. О.М. Бескина-Лабас. — С-Пб.: Palace Editions, 2004. — 191 с.
- 50.Лучишкин С.А. Общество станковистов / С.А. Лучишкин // Творчество. — 1966. — № 1. — С. 16-18
- 51.Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь: страницы воспоминаний / С.А. Лучишкин / Вст. ст. М.Н.Яблонской. — М.: Советский художник, 1988. — 254 с.
- 52.ОСТ (Общество станковистов). Первая выставка / Каталог. — М.: [б.и.], 1925. — 8 с.
- 53.ОСТ. Каталог второй выставки. — М.: [б.и.], 1926. — 16 с.
- 54.ОСТ. Третья выставка картин, рисунков, скульптуры / Каталог. Музей живописной культуры. — М.: б.и., 1927. — 58 с.
- 55.Отчет о деятельности Отдела изобразительных искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. — 1919. — № 1. — С. 73-74
- 56.Правление ОСТ. Письмо в редакцию // Искусство в массы. — 1930. — № 4. — С. 15
- 57.Редько К.Н. Дневники. Воспоминания. Статьи / К.Н. Редько / Сост. и авт. вст. ст. В.И. Костин. — М.: Советский художник, 1974. — 135 с.
- 58.Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация / Ред., вст. ст. и прим. И. Маца. — М.-Л.: Изогиз, 1933. — 663 с.
- 59.Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В.А. Фаворский / Сост. и вст. ст. Е.С. Левитина. — М.: Книга, 1986. — 238 с.
- 60.Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский / Подгот. текста, науч. аппарат Д.Д. Чебановой. — М.: Советский художник, 1988. — 586 с.

61. Феодосийский музей. Третья выставка картин / Вст. ст. Н. Барсамова. — Феодосия: 3-я гос. типолит. Крымполиграфтреста, 1927. — 15 с.
62. Художники об АХРР // Жизнь искусства. — 1924. — № 6. — С. 24
63. 4-я выставка картин, рисунков и скульптуры ОСТ / Музей живописной культуры. — М.: [б.и.], 1928. — 30 с.
64. Штеренберг Д. Вопросы художественной культуры / Д. Штеренберг // Жизнь искусства. — 1925. — № 11. — С. 10-11; — № 15. — С. 9-11
65. Erste russische Kunstausstellung. — Berlin: Galerie Van Diemen, 1922. — 31 S.
66. Exhibition of contemporary art of Soviet Russia: painting, graphic, sculpture / Foreword by Chr. Brinton, introduction by P. Novitsky. — NY: Redfield-Downey-Odell, 1929. — 74 p.

### Критика и современные ОСТу издания<sup>512</sup>

1. 1-я всеобщая германская художественная выставка: каталог. — М.-Л.: Межрабпом, 1924. — 36 с.
2. Аксенов И. Выставка живописи / И. Аксенов // Жизнь искусства. — 1925. — № 20. — С. 16
3. Александрова Н.Г. Запись ритма трудовых движений / Н.Г. Александрова // Организация труда. — 1922. — Кн. 3. — С. 128-132
4. Амар Ж. Человеческая машина: Научные основы профессионального труда / Ж. Амар / Пер. В.В. Ефимова, О.Л. Кана, К.Х. Кекчеева; под ред. и со вст. ст. В. Анри и К.Х. Кекчеева. — М.-Л.: Государственное издательство, 1922. — 472 с.
5. Аранович Д. Современные художественные группировки / Д. Аранович // Красная новь. — 1925. — № 6. — С. 277-282

<sup>512</sup> Под «современными ОСТу изданиями» автор понимает не только те сочинения, что непосредственно вышли в свет в 1925-1932 годы, но те, что составляли исследуемый «воздух эпохи» и могли быть известны и доступны участникам объединения. Некоторые из них были заново опубликованы в более позднее время и приводятся в соответствии с этими последними изданиями.



6. Аранович Д. Современные художественные группировки / Д. Аранович // Красная новь. — 1926. — № 10. — С. 225-236
7. Аранович Д. Современная живопись / Д. Аранович // Революция и культура. — 1927. — № 3-4. — С. 77-90
8. Аранович Д. Десять лет искусства / Д. Аранович // Красная новь. — 1927. — № 11. — С. 209-238
9. Аранович Д. Художественная смена. Молодые рисовальщики / Д. Аранович // Красная нива. — 1929. — № 15. — С. 16-17
10. Арватов Б. Реакция в живописи / Б. Арватов // Советское искусство. — 1925. — № 4-5. — С. 70-74
11. Арватов Б. Искусство и производство: сб. ст. / Б. Арватов. — М.: Пролеткульт, 1926. — 132 с.
12. Арватов Б. Об агит и прозискусстве / Б. Арватов. — М.: Федерация, 1930. — 223 с.
13. Аркин Д. «На стройке новых цехов» / Д. Аркин // Красная нива. — 1928. — № 21. — С. 16
14. М.Б. (Бабенчиков). ОСТ / М. Бабенчиков // Новый зритель. — 1926. — № 21. — С. 12
15. Бассехес А. Уход от статики. А. Тышлер – художник театра / А. Бассехес // Бригада художников. — 1932. — № 2. — С. 33-40
16. Беляев С. Радио-мозг / С. Беляев // Рабочая газета. — 1926. — 20 августа – 10 октября
17. Беляев А. Властелин мира / А. Беляев // Гудок. — 1926. — 19 октября – 18 ноября
18. Беляев С. М. Радио-мозг / С.М. Беляев / Послесловие Б. Кажинского. — М.-Л.: Молодая гвардия, 1928. — 180 с.
19. Бернсон Б. Флорентийские живописцы Возрождения / Б. Бернсон / Пер. и предисл. П.П. Муратова. — М.: С.И. Сахаров, 1923. — 105 с.

20. Бернштейн Н. Новый метод зеркальной цикло-съемки и его применение к изучению рабочих движений на станках / Н. Бернштейн // Гигиена, безопасность и патология труда. — 1930. — № 5. — С. 3-9
21. Борахвостов В. Физкультура во ВХУТЕМАСе / В. Борахвостов // Красное студенчество. — 1927. — № 1. — С. 34-35
22. Бронштейн С.Н. Терменвокс и электрола / С.Н. Бронштейн. — М.: НКПТ, 1930. — С. 8.
23. Вертов Дз. Киноки. Переворот / Дз. Вертов // ЛЕФ. — 1923. — № 3. — С. 135–143
24. Вертов Дз. «Кино-Правда» и «Радио-Правда» (В порядке предложения) / Дз. Вертов. — Правда. — 1925. — № 160 (3091). — С. 8
25. Вертов Дз. Статьи, дневники, замыслы / Дз. Вертов / Ред.-сост. С. Дробашенко. — М.: Искусство, 1966. — 320 с.
26. Вертов Дз. Как родился и развивался кино-глаз / Дз. Вертов // Из наследия / Сост., имен. указ., предисл. А.С. Дерябин. В 2 тт. — М.: Эйзенштейн-центр, 2004. — Т. 2. С. 289-295
27. Бехтерев В. М., Щелованов Н. Хроника: Институт по изучению мозга и психической деятельности. Отчет о деятельности по 15 июля 1919 г. / В.М. Бехтерев, Н. Щелованов // Вопросы изучения и воспитания личности. — 1919. — № 1. — С. 136-169
28. Бехтерев В.М. Общие основы рефлексологии человека: Руководство к объективному изучению личности / В.М. Бехтерев. — 3-е изд. — Л.: Государственное издательство, 1926. — 423 с.
29. Бехтерев В.М. Общие основы рефлексологии человека: руководство к объективному изучению личности / В.М. Бехтерев / Под ред. и со вст. ст. А.В. Гервера. — 4-е изд. — М: Государственное издательство; Л.: [б.и.], 1928. — 544 с.
30. Бехтерев В. М. О создании Пантеона в СССР (1927) // Авангардная музеология / В.М. Бехтерев / Под. ред. А. Жилиева. — М.: V-A-C press, 2015. — С. 166-171

- 31.Богданов А. О пролетарской культуре / А. Богданов. — Л.-М.: Книга, 1924. — 344 с.
- 32.Богданов А.А. Борьба за жизнеспособность / А. Богаднов. — М.: Институт переливания крови, 1927. — 160 с.
- 33.Боччони У., Карра К.Д., Руссоло Л., Балла Дж., Северини Дж. Футуристская живопись. Технический манифест. 1910 / У. Боччони и др. // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909-1941. В 2 тт. / Сост., вст. ст., пер. и комм. Е. Лазаревой. — М.: Гилея, 2020. — Т. 1. Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы. — С. 205-209
- 34.Брик О. От картины к ситцу / О. Брик // ЛЕФ. — 1924. — № 2. — С. 27-34
- 35.Буш М., Замошкин А. Путь советской живописи. 1917-1932 / М. Буш, А. Замошкин. — М.: Изогиз, 1933. — 159 с.
- 36.Вайнсфельд И. Вторая выставка кооператива «Художник» / И. Вайнсфельд // Бригада художников. — 1931. — № 2-3. — С. 23-24
- 37.Варшавский Л. Третья выставка ОСТ / Л. Варшавский // Известия. — 1927. — 19 мая
- 38.Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. — М.-Л.: Гос. изд-во, 1925. — 222 с.
- 39.Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма 1915-1933 / Введение, составление, перевод и комментарии Е. Лазаревой. — М.: Гилея, 2013. — 224 с.
- 40.Выставка картин «ОСТ» // Вечерняя Москва. — 1925. — 23 апреля
- 41.Выставка московских художников в Ленинграде // Вечерняя Москва. — 1926. — 9 февраля
- 42.Выставка Общества станковистов // Красная нива. — 1926. — № 23. — С. 15
- 43.Вязьменский Л. Художественное «качество» или советская идеология / Л. Вязьменский // Искусство в массы. — 1930. — № 2. — С. 22-26
- 44.Гастев А.К. О тенденциях развития пролетарской культуры / А.К. Гастев // Пролетарская культура. — 1919. — № 9-10. — С. 35-45

45. Гастев А.К. Как надо работать / А.К. Гастев. — М.: Центр. ин-т труда, 1922. — 46 с.
46. Гастев А.К. Новая культурная установка / А.К. Гастев. — 2-е изд. — М.: ВЦСПС-ЦИТ, 1924. — 48 с.
47. Гастев А.К. Двигательная культура (на основе методики ЦИТ) / А.К. Гастев // Организация труда. — 1925. — № 6. — С. 12-13
48. Гастев А.К. Трудовые установки / А.К. Гастев. — М.: Книжный дом «Либроком», 2011. — 337 с.
49. ГАХН. Отчет 1921-1925. — М.: Изд-во Гос. акад. художественных наук, 1926. — 158 с.
50. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд / Пер. Н.Б. Розенфельда, В.А. Фаворского. — М.: Мусагет, 1914. — 184 с.
51. Гинзбург В., Пульвер В. Телевидение. Передача движущихся изображений по способу Л. С. Термена / В. Гинзбург, В. Пульвер // Радиолюбитель. — 1927. — № 1. — С. 1, 13-15
52. Гливенко В. Первая выставка советского искусства во Франции / В. Гливенко // Советское искусство. — 1925. — № 2. — С. 70-72
53. Грабарь И. Выставка ОСТ в Москве / И. Грабарь // Красная панорама. — 1928. — № 25. — С. 14-15
54. Гремяцкий М.А. Человек-машина / М.А. Гремяцкий. — М.: Государственное издательство, 1925. — 130 с.
55. Денисов Вл. Группировки в искусстве / Вл. Денисов // Жизнь искусства. — 1925. — № 2. — С. 4-5 — № 4. — С. 6
56. Десять лет строительства Государственного Политехнического музея. 1917-1927. — М.: Изд. Гос. Политехнического музея, 1928. — 125 с.
57. [Джонсон]. НОТ и искусство // Время. — 1924. — № 6. — С. 33-34
58. Друскин М. Звучащее вещество. Тезисы / Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа / М. Друскин / Публ. Г.Л. Демосфеновой // Терентьевский сборник / Ред. С. Кудрявцева. — М.: Гилея, 1996. — С. 121-126

59. За качество изопродукции. Сб ст. — М.: ОГИЗ-Книгоцентр, 1932. — 20 с.
60. Иоффе И. Кризис современного искусства / И. Иоффе. — Л.: Прибой, 1925. — 64 с.
61. Иоффе А.Ф. Физика за десять лет / И. Иоффе. — М.: Работник просвещения, 1928. — 13 с.
62. Иоффе А.Ф., Вальтер А.К. Над чем работают советские физики / А.Ф. Иоффе, А.К. Вальтер. — М.: Госиздат РСФСР «Московский рабочий», 1930. — 48 с.
63. Искусство в СССР и задачи художников. Диспут в Коммунистической Академии. — М., 1928. — 125 с.
64. Кажинский Б. Передача мыслей: Факторы, создающие возможность возникновения в нервной системе электромагнитных колебаний, излучающихся наружу / Б. Кажинский / Предисл, ред. А.П. Модестов — М.: [б. и.], 1923. — 26 с.
65. Каталог выставки западно-европейской революционной иллюстрации / Гос. музей изящных искусств. — М.: [б. и.], 1925. — 8 с.
66. Каталог выставки современного французского искусства / Гос. акад. худож. Наук, Гос. музей нового зап. искусства, Гос. Третьяковская галерея / Вст. ст. А. Эфроса. — М.: Изд. Ком. выставки, 1928. — 71 с.
67. Кекчев К.Х. Изучение рабочих движений при помощи метода циклограмм / К.Х. Кекчев // Организаци труда. — 1921. — № 1. — С. 62-65
68. Клуцис Г. Фотомонтаж как новый этап агитационного искусства / Г. Клуцис // Литература и искусство. — 1931. — № 9-10. — С. 86-95
69. Костин В. На выставке пятнадцать лет РККА / В. Костин // Рабочая Москва. — 1933, 2 июля
70. Краснов П. По выставкам / П. Краснов // Тридцать дней. — 1925. — № 5. — С. 81-86
71. Курелла А. ОСТ перед лицом подлинной современности / А. Курелла // Жизнь искусства. — 1928. — № 28. — С. 4
72. Л. Цветозрительный концерт / Л. // Вечерние известия. — 1924. — № 16. — С. 3

- 73.Лазарев П.П. О взаимном влиянии органов зрения и слуха / П.П. Лазарев. — Пг.: [Известия Российской Академии Наук], 1918. — 1297-1306 с.
- 74.Лазарев П.П. Человеческий организм как физическая машина / П.П. Лазарев. — М.: Земля, 1922. — 23 с.
- 75.Лисициан С.С. Запись движения. Кинетография / С.С. Лисициан / Под ред. Р.В. Захарова. — М.: Искусство, 1940. — 428 с.
- 76.В.Л. (Лобанов). ОСТ на распутье / В. Лобанов // Вечерняя Москва. — 1928. — 9 мая
- 77.Лобанов В. Вторая выставка ОСТ / В. Лобанов // Вечерняя Москва. — 1926. — 6 мая
- 78.Лобанов В. На перевале. Итоги художественного сезона / В. Лобанов // Вечерняя Москва. —1927. — 21 июля
- 79.Лобанов В.М. Художественные группировки за последние двадцать пять лет / В.М. Лобанов. — М.: Худ. изд.-кое акц. общ-во. АХР, 1930. — 148 с.
- 80.Луначарский А. По выставкам / А. Луначарский // Известия. — 1926. — 23 мая
- 81.Луначарский А.В. Итоги выставки гос. заказов к 10-летию Октября / А. Луначарский // Известия. —1928. — 16 февраля
- 82.Луначарский А.В. Об искусстве. В 2 тт. / А. Луначарский / Сост., подгот. текста и прим. И.А. Саца, А.Ф. Ермакова. — М.: Искусство, 1982. — Т. 2. Русское советское искусство. — 391 с.
- 83.Львов Вл. Можно видеть сквозь стены / Вл. Лбвов // Огонек. — 1926. — № 47. — Б. п.
- 84.Львов Н. Хорео-вечер с Верой Майя / Н. Львов // Новый зритель. — 1927. — № 19. — С. 7
- 85.Малевич К. И ликуют лики на экранах / К. Малевич // Киножурнал АРК. — 1925. — № 10. — С. 7–9.
- 86.Малевич К. Художник и кино / К. Малевич // Киножурнал АРК. — 1926. — № 2. — С.15–17.

- 87.Малевич К. Живописные законы в проблемах кино / К. Малевич // Кино и культура. — 1929. — № 7-8. — С. 23–26.
- 88.Пудовкин В. Творчество кинорежиссера / В. Пудовкин // Кино и культура. — 1929. — № 7–8. С. 10–16.
- 89.Матюшин М.В. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету / М.В. Матюшин. — М.-Л.: Гос. издат. изобразительных искусств, 1932. — 32 с.
- 90.Матюшин М.В. Творческий путь художника. Автобиография / М.В. Матюшин / Под общ. ред. А.В. Повелихиной. — М.: Музей Органической Культуры, 2011. — 408 с.
- 91.Маца И. Итоги и перспективы художественной практики / И. Маца // Печать и революция. —1929. — № 5. — С. 49-61
- 92.Маца И. Основные этапы развития советского искусства / И. Маца // Известия. — 1933. — 11 июля
- 93.Мейерхольд Вс. Биомеханика; Актер / Вс. Мейерхольд // Формальный метод: Антология русского модернизма / под ред. С.А. Ушакина. В 3 тт. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — Т. III. Технологии. — С. 562-565; 571-577
- 94.Михайлов А. На фронте современного искусства. (По художественным выставкам) / А. Михайлов // На литературном посту. — 1928. — № 13-14. — С. 80-89
- 95.Мюллер Й.П. Моя система для армии и флота, кружков спорта, школ, полиции и пр.: Руководство для совместных занятий гимнастикой без аппаратов / Й.П. Мюллер. — М.: Изд. авт. при участии изд-ва «Здоровье и красота», 1916. — 82 с.
- 96.Мюллер Й.П. Ежедневная гимнастика, самомассаж и дыхательные упражнения / Й.П. Мюллер. — Харьков: Вестник физ. Культуры, 1928. — 51 с.
- 97.Н.В. Весенние выставки (ОСТ – ОРС) / Н.В. // Труд. — 1927. — 22 апреля

98. Никифоров Б.М. А. Дейнека / Б.М. Никифоров. — Л.: Тип. им. Ив. Федорова, 1937. — 121 с.
99. Оппель В.А. Человек-машина / В.А. Оппель. — М.: Издательство газеты Гудок, 1928. — 16 с.
100. ОСТ (вторая выставка) // Труд. — 1926. — 16 мая
101. Оствальд В. Мельница жизни: физико-химические основы процессов жизни / В. Оствальд. — М.: Латиздат, 1925. — 98 с.
102. Оствальд В. Цветоведение / В. Оствальд / Ред. и предисл. С.В. Кравкова. — М.-Л.: Промиздат, 1926. — 201 с.
103. Остерцов А. Куда идет ОСТ / А. Остерцов // На литературном посту. — 1929. — № 4-5. — С. 78-83
104. Пельше Р. Проблемы современного искусства / Р. Пельше. — М.: Моск. Театральное изд-во, 1927. — 166 с.
105. Пиотровский Адр. Кинофикация искусств / Адр. Пиотровский. — Л.: гос. тип. изд-ва «Ленинградская правда», 1929. — 48 с.
106. Полонский В. Русский революционный плакат / В. Полонский. — М.: Гос. изд-во, 1925. — 192 с.
107. Пунин Н. Новейшие течения в русском искусстве / Н. Пунин. — Л.: Государственный Русский музей, 1927. — 16 с.
108. Раскол ОСТа // Бригада художников. — 1931. — № 1. — С. 1
109. Рогинская Ф. Выставка ОСТ / Ф. Рогинская // Правда. — 1925. — 12 мая
110. Рогинская Ф. Пятнадцать лет левых течений. Выставка в Музее живописной культуры / Ф. Рогинская // Правда. — 1925. — 26 сентября
111. Рогинская Ф. По выставкам / Ф. Рогинская // Правда. — 1926. — 6 января
112. Рогинская Ф. Обзор живописного сезона / Ф. Рогинская // Красная новь. — 1926. — № 7. С. 225-233
113. Рогинская Ф. Изобразительное искусство к десятилетию Октября / Ф. Рогинская // Правда. — 1928. — 14 января



114. Рогинская Ф. Четвертая выставка ОСТ / Ф. Рогинская // Известия. — 1928. — 6 мая
115. Рогинская Ф. Художественная жизнь Москвы / Ф. Рогинская // Новый мир. — 1928. — № 7. — С. 239-245
116. Рогинская Ф. Группировки в современной живописи / Ф. Рогинская // Красная нива. — 1929. — № 30. — С.20
117. Рогинская Ф. Художественная жизнь Москвы. Выставки / Ф. Рогинская // Новый мир. — 1929. — Кн. 8-9. — С. 302-314
118. Рогинская Ф. Лицо ОСТ / Ф. Рогинская // Искусство в массы. — 1930. — № 6. — С. 9-13
119. Роцин Л. Отгородившиеся от жизни / Л. Роцин // Искусство в массы. — 1930. — № 2. — С. 26-28
120. Руссоло Л. Искусство шумов. Футуристский манифест / Л. Руссоло // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909-1941. В 2 тт. / Сост., вст. ст., пер. и комм. Е. Лазаревой. — М.: Гилея, 2020. — Т. 1. Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы. — С. 263-273
121. Сеченов И.М. Очерк рабочих движений / И.М. Сеченов. — М.: Моск. Ун-т, 1906. — 139 с.
122. Сидоров А. Новый танец / А. Сидоров // Красная нива. — 1923. — № 52. — С. 19-20
123. Сидоров А. После выставок: с Запада на «ОСТ» / А. Сидоров // Искусство трудящимся. — 1925. — № 28. — С. 5-8
124. Сидоров А.А. Графика и искусство книги / А. Сидоров // Печать и революция. — 1927. — № 7. — С. 202-232
125. Сидоров А.А. Три года Российской академии художественных наук 1921-1924 / А.А. Сидоров // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред. Н.С. Плотникова, Н.П. Подземской, при уч. Ю.Н. Якименко. В 2 тт. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — Т. II. С. 18-97

126. Сизых А. По выставкам / А. Сизых // Народный учитель. — 1926. — № 8. — С. 92-102
127. Справочник / Государственный рефлексологический институт по изучению мозга имени В.М. Бехтерева. Л.: Издание института, 1930
128. Среди художников ОСТ // Вечерняя Москва. — 1926. — 25 сентября
129. Сторонний наблюдатель. По выставкам // Жизнь искусства. — 1927. — № 16. — С. 19
130. Тарабукин Н. От мольберта к машине / Н. Тарабукин. — М.: Работник просвещения, 1923. — 44 с.
131. Тарабукин Н. Искусство дня / Н. Тарабукин. — М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. — 134 с.
132. Тарабукин Н. Лубочный плакат / Н. Тарабукин // Советское искусство. — 1925. — № 3. — С. 63-66
133. Терентьев И. «Хочу ребенка» (План постановки). Форма спектакля / И. Терентьев // Новый ЛЕФ. — 1928. — № 12. — С. 32-35
134. Терентьев И. Программа исследовательских работ по «Фонологическому отделу» (Фонетика) / И. Терентьев / Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа. Публ. Г. Л. Демосфеновой // Терентьевский сборник / Ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 1996. С. 115-117
135. Б.Т. (Терновец). Художественные выступления СССР за границей / Б. Терновец // Наука и искусство. — 1926. — № 1. — С. 123-131
136. Терновец Б. Итальянская пресса и советский отдел XVI Международной выставки в Венеции / Б. Терновец // Искусство. — 1928. — Кн. 3-4. — С. 95-111
137. Топорков А. Технический быт и современное искусство / А. Топорков. — М.-Л.: Гос. изд-во, 1928. — 257 с.
138. Тугендхольд Я. Проблема войны в мировом искусстве / Я. Тугендхольд. — М.: Издательство товарищества И.Д. Сытина, 1916. — 168 с.
139. Тугендхольд Я. Выставка в Музее живописной культуры / Я. Тугендхольд // Известия. — 1923. — 10 января

140. Тугендхольд Я. Лаконизм в искусстве / Я. Тугендхольд // *Время*. — 1923. — № 3. — С. 24-27
141. Тугендхольд Я. Советское искусство и выставка в Венеции / Я. Тугендхольд // *Известия*. — 1924. — 29 марта
142. Тугендхольд Я. По выставкам / Я. Тугендхольд // *Известия*. — 1925. — 8 мая
143. Тугендхольд Я. ОСТ / Я. Тугендхольд // *Известия*. — 1926. — 16 мая
144. Тугендхольд Я. О современной живописи (АХРР и ОСТ) / Я. Тугендхольд // *Новый мир*. — 1926. — Кн. 6. — С. 165-171
145. Тугендхольд Я. Четвертая выставка ОСТ / Я. Тугендхольд // *Правда*. — 1928. — 16 мая
146. Тугендхольд Я. Сезон выставок / Я. Тугендхольд // *Революция и культура*. — 1928. — № 3-4. — С. 102-111
147. Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи / Я. Тугендхольд. — Л.: Academia, 1930. — 199 с.
148. Тугендхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства / Я. Тугендхольд. — М.: Советский художник, 1987. — 315 с.
149. Февральский А. Московские встречи / А. Февральский. — М.: Моск. рабочий, 1982. — 143 с.
150. Флоренский П.А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А. Флоренский. — М.: Мысль, 2000. — 446 с.
151. Хвойник Игн. Вторая выставка ОСТ / Игн. Хвойник // *Советское искусство*. — 1926. — № 6. — С. 45-51
152. Хвойник Игн. Изобразительное искусство в 1926-27 гг. (Обзор выставочного сезона) / Игн. Хвойник // *Советское искусство*. — 1927. — № 4. — С. 14-28
153. Хвойник Игн. Выставка гос заказов к 10летию Октября / Игн. Хвойник // *Советское искусство*. — 1928. — № 1. — С. 20-34

154. Хвольсон О.Д. Курс физики. Т. 2. Учение о звуке (акустика). Учение о лучистой энергии / О.Д. Хвольсон. — Изд 5. — Берлин: РСФСР ГИЗ, 1923. — 775 с.
155. Цехановский М. Кино и живопись / М. Цехановский // Пролетарское кино. — 1931. — № 4. — С. 5–7
156. Чемоданов С. Оптофонический концерт / С. Чемоданов // Новая рампа. — 1924. — № 24. — С. 8-9
157. Четвертая выставка ОСТ // Красная нива. — 1928. — № 21. — С.13
158. Что дал изобразительному искусству СССР истекающий год // Вечерняя Москва. — 1927. — 28 декабря
159. Шагинян М. Новый быт и искусство / М. Шагинян. — Тифлис: Заккнига, 1926. — 93 с.
160. Шкловский В.Б. Эйзенштейн / В.Б. Шкловский. — М.: Искусство, 1973. — 298 с.
161. Шкловский В. Искусство как прием / В. Шкловский // Формальный метод: Антология русского модернизма. В 3 тт. / под ред. С.А. Ушакина. — М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. — Т. I. Системы. — С. 131-146
162. Щекотов Н.М. Борьба за новую картину / Н.М. Щекотов // Вечерняя Москва. — 1928. — 24 февраля
163. Щекотов Н.М. Советские живописцы. Выставка «Художники РСФСР за пятнадцать лет» / Н.М. Щекотов // Искусство. — 1933. — № 4. — С. 51-142
164. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов / С. Эйзенштейн // ЛЕФ. — 1923. — № 3. — С. 70–75
165. Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино / С.М. Эйзенштейн // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 тт. / Гл. ред. С.И. Юткевич. — Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С. 45-59
166. Эйзенштейн С.М. Монтаж / С.М. Эйзенштейн — М.: ВГИК, 2000. — 588 с.

167. Эфрос А. Заводская графика Купреянова / А. Эфрос // Красная нива. — 1926. — № 1. — С. 8-9  
 а. А.Э. Выставка ОСТ / А. Эфрос // Прожектор. — 1926. — № 12. — С. 21
168. Эфрос А. На выставке ОСТа / А. Эфрос // Прожектор. — 1928. — № 20. — С. 21
169. Эфрос А. Заметки о молодых / А. Эфрос // Прожектор. — 1928. — № 38. — С. 18-19
170. Эфрос А. По художественным выставкам / А. Эфрос // Прожектор. — 1929. — № 22. — С. 27-28
171. Эфрос А. Профили / А. Эфрос. — М.: Федерация, 1930. — 306 с.
172. Эфрос А. Вчера, сегодня, завтра / А. Эфрос // Искусство. — 1933. — № 6. — С. 15-64
173. Dow A.W. Modernism in Art / A.W. Dow // American Magazine of Art. — 1917. — Vol 8. — No 3. — Pp. 113-116

### Каталоги выставок, альбомы

174. Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог выставки / Ред.-сост. Л.Р. Пчелкина и др. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019
175. Борьба за знамя : советское искусство между Троцким и Сталиным, 1926-1936 / Авт.-сост. Е. Деготь. — М.: [б.и.], 2008. — 299 с.
176. Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932 / Каталог выставки. Берн-М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993
177. ВХУТЕМАС-100. Школа авангарда / Авт.-сост. А.Н. Селиванова и др. — М.: ABCdesign, 2021. — 336 с.
178. Константин Вялов: живопись, графика, театр.-декорац. искусство. Каталог / Вст. ст. В.И. Лешина. — М.: Советский художник, 1981. — 12 с.

179. А. Гончаров / Вст. ст. А. Сидорова. — М.: Искусство книги, 1960. — 11 с.
180. Графика Общества станковистов: каталог выставки / Сост. Т. Михиенко, М. Молчанова. — М.: Галерея «Элизиум», 2009. — 317 с.
181. Дейнека. Графика / Отв. ред. Т.А. Юдкевич. М., 2009. — 496 с.
182. Александр Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура: издание к выставке / Авт.-сост. Н. Александрова, Е. Воронович. М.: Изд. Интерроса, 2010. — 496 с.
183. Александр Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура: издание к выставке / Авт.-сост. Н. Александрова, Е. Воронович. М.: Изд. Интерроса, 2010. — 240 с.
184. Дейнека – Самохвалов: кат. выст. / Авт. ст. С. Михайловский, Е. Воронович и др. — С.-Пб.: [б.и.], 2019. — 431 с.
185. До востребования. Коллекции русского авангарда из региональных музеев. В 2 ч. / Авт. ст. А. Сарабьянов и др. — М.: Еврейский музей и центр толерантности, 2016-2017. — Ч. 1. — 204 с. — Ч. 2 — 193 с.
186. Живопись 1920-1930. Государственный русский музей. / Вст. ст. М. Германа. — М.: Советский художник, 1989. — 280 с.
187. Журнальная графика Дейнеки: 1920 – начало 1930 годы / Вст. ст. Г.Л. Демосфеновой. — М.: Советский художник, 1979. — 176 с.
188. Екатерина Зернова: альбом произведений / Ред. и авт. вст. ст. Е. Алленова. — М.: Константа, 2000. — 95 с.
189. Иван Кудряшов. К 125-летию со дня рождения: изд. к выст. / Авт.-сост. И. Пронина, И. Смекалов. — М.: ГТГ, 2021. — 320 с.
190. Александр Лабас: к столетию мастера. Из собр. ГМИИ им. А.С. Пушкина и частных коллекций / Авт. ст. А.И. Морозов и др. — М.: [б.и.], 2000
191. Александр Лабас. На скорости 20 века: изд к выст. / Авт. ст. Л.Р. Пчелкина. — М.: Лабас-фонд, 2011. — 135 с.
192. Александр Лабас: альманах. Вып. 333 / Авт.-сост. Л. Шакирова, Л. Пчелкина. — С.-Пб.: Palace Editions, 2012. — 168 с.

193. Личный Лабас. Александр Лабас в частных собраниях / Сост. О.М. Бескина-Лабас. — М.: Культурная революция, 2007. — 200 с.
194. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Авт.-сост. А.Д. Сарабьянов. — М.: Советский художник, 1992. — 296 с.
195. Г. Нисский. [Избранные произведения] / Предисл. А. Дейнеки. — М.: Советский художник, 1961. — 11 с.
196. Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабичева. В 5 тт. — Т. 2. Русское искусство. 1920-1950 / Авт. ст. Н. Плунгян, А. Селиванова, М. Силина. — М.: [б.и.], 2017. — 650 с.
197. Москва - Берлин / Berlin - Moskau, 1900-1950: каталог выставки / Сост. и ред. В.М. Полевой и др. — М.: Галарт; Мюнхен-Нью-Йорк: Престель, 1996. — 709 с.
198. Москва-Париж. 1900-1930. В 2 тт. Каталог выставки / Ред. М.А. Бессонова и др. — М.: Советский художник, 1981. — Т. 1. — 382 с. — Т. 2. — 157 с.
199. Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века / Каталог выставки. Под ред. А. Повелихиной. — Кельн; М.: Издательство «РА», 2000. — 132 с.
200. Юрий Пименов / Вст. ст. А.Д. Чегодаева. — М.: Искусство, 1964. — 24 с.
201. Юрий Пименов: изд. к выст. / Ред-сост. Е. Воронович и др. — М.: ГТГ, 2021. — 392 с.
202. Советский идеализм. Живопись и кино. 1925–1939: фестиваль «Европалия. Россия» / под рук. Е. Деготь, А. Сысоенко. — [М.], 2005. — 144 с.
203. Александр Тышлер. Выставка произведений: живопись, скульптура, графика, театральные эскизы. Каталог / Сост. Ф. Сыркина. — М.: Советский художник, 1966. — 36 с.
204. Тышлер А. Живопись, графика, скульптура / Вст. ст. Ф. Сыркиной. — М.: Советский художник, 1974. — 26 с.

205. Тышлер А. Живопись, графика, скульптура: каталог выставки / Сост. Ф.Я. Сыркина. — М.: Советский художник, 1978. — 34 с.
206. Александр Тышлер: живопись, графика, скульптура, театр. Каталог выставки к 85-летию со дня рождения / Сост. Ф. Сыркина; вст. ст. Д. Сарабьянова. — М.: Советский художник, 1983ю — 33 с.
207. Александр Тышлер и мир его фантазии: к 100-летию со дня рождения. Каталог выставки / Сост. Ф.Я. Сыркина. — М.: Галарт, 1998. — 96 с.
208. Александр Тышлер. Живопись, графика, скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: каталог / Авт.-сост. А. Чудецкая, О. Антонов, К. Безменова. — М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2018. — 224 с.
209. Давид Штеренберг / Авт-совт. М.П. Лазарев. — М.: Галактика, 1992. — 240 с.
210. Solomon Nikritin: шары света – станции тьмы. Каталог выставки / Общ. рук-во подгот. Выст. и кат. М. Папаниколау, Л. Йовлева. — М.-Салоники: ГМСИ, 2004. — 484 с.
211. Art for the Masses: Russian Revolutionary art from the Merrill C. Berman Collection. — Williamstown: Williams College. Museum of Art, 1985. — 47 p.
212. Art of the Avant-Garde in Russia : Selections from the George Costakis Collection / by Margit Rowell and Angelica Zander Rudenstine. — New York : The Solomon R. Guggenheim Museum, 1981. — 320 p.
213. Building the Revolution: Soviet Art and Architecture, 1915-1935. Catalogue / Text M. Ametova etc. — L.: Roy. Acad. of Arts, 2011. — 272 p.
214. Dejneka. Malerei, Grafik, Plakat. — Düsseld.: Stätische Kunsthalle Düsseldorf, 1982. — 95 с.
215. Konstruktion der Welt. Kunst und Ökonomie, 1919-1939. Berlin: Kerber Verlag Bielefeld, 2018. — 400 S.
216. Kunst in der Revolution. Architektur, Produktionsgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjet-Union. 1917-1932. Katalog / Red. G. Bussman. — Frankfurt am Mein: Frankfurter Kunstverein, 1972. — 150 S.



217. Kunst aus der Revolution: Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung, 1927 - 1933 : [ Katalog] / [Organisationsleitung Chr. Bauermeister-Pätz, Eckh. Gillen]. Berlin: Neue Ges. Für Bildende Kunst Berlin (West), 1977. — 13, [98], 17 S.
218. Kunst und Revolution. Russische und Sowjetische Kunst 1910 - 1932 / Art and Revolution. Russian and Soviet Art 1910 – 1932. — Wien: Vertrieb Gesellsch. Für Österreichische Kunst, 1988. — 303 S.
219. Russian and Soviet painting: An exhibition from the Museums of the USSR presented at the Metropolitan museum of art, New York, a. the Fine arts museums of San Francisco. Catalogue / Introd. by D. V. Sarabianov. [NY]: Metropolitan Museum of Art, 1977. — 165 p.
220. La Russie et les avant-gardes / Textes J.-P. Prat, E. Petrova. — P.: Foundation Maeght, 2003. — 315 p.

**Исследования, посвященные искусству и общим проблемам культуры  
первой трети XX века**

221. Адаскина Н.Л. В. Фаворский – педагог-теоретик (О курсе теории композиции) / Н.Л. Адаскина // Советское искусствознание. — 1978. — Вып. 77/2. — С. 211-232
222. Адаскина Н.Л. Место Вхутемаса в русском авангарде / Н.Л. Адаскина // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932 / Каталог выставки. — Берн-М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. — С. 97-109
223. Адаскина Н.Л. Закат авангарда в России / Н.Л. Адаскина // Вопросы искусствознания. — 1997. — Вып. 97/2. — С. 264-273
224. Адаскина Н.Л. Пути авангардного синтеза / Н.Л. Адаскина // Авангард 1910-1920-х. Взаимодействие искусств / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. — М., 1998. — С. 6-15

225. Адаскина Н.Л. Графика Общества станковистов / Н.Л. Адаскина // Графика Общества станковистов / Каталог выставки. — М.: Галерея Элизиум, 2009. — С. 5-17
226. Адаскина Н.Л. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры: к истории взаимоотношений / Н.Л. Адаскина // Авангард и остальное. Сб. ст. к 75-летию А. Е. Парниса. — М.: «Три квадрата», 2013. — С. 709-737
227. Батракова С.П. Современное искусство и наука. Место человека во Вселенной / С.П. Батракова. — М.: БуксМАрт, 2018. — 287 с.
228. Буаухауз и художественные школы эпохи авангарда. Материалы между конференции / Отв. ред А.Н. Лаврентьев, В.Р. Аронов, Г.В. Есаулов. — М.: МГХПА, 2019. — 272 с.
229. Берман Б. Композиция Тышлера «Демонстрация инвалидов» / Б. Берман // Музей 1. Художественные собрания СССР. — М., 1980. — С. 18
230. Берман Б. Об эксцентрике в произведениях Тышлера 20-х годов / Б. Берман // Советская живопись 79. Сб. ст. / Под ред. В.А. Тихановой. — М., 1981. — С. 93-102
231. Бескин О.М. Ю. Пименов / О.М. Бескин. — М.: Советский художник, 1960. — 135 с.
232. Бобринская Е.А. Жест в поэтике раннего русского авангарда / Е.А. Бобринская // Хармсиздат представляет. Авангардное поведение. Сб. мастерматериалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге. — С.-Пб., 1998. — С. 49-62
233. Бобринская Е.А. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. Очерки / Е.А. Бобринская. — М.: Государственный институт искусствознания, 1999. — 243 с.
234. Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е.А. Бобринская. — М.: Пятая страна, 2003. — 304 с.
235. Бобринская Е.А. Русский авангард: Границы искусства / Е.А. Бобринская. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 294 с.

236. Бобринская Е.А. Душа толпы: Искусство и социальная мифология / Е.А. Бобринская. — М.: «Кучково поле», 2018. — 279 с.
237. Бочинина М.А. Советские массовые журналы двадцатых - тридцатых годов (на опыте "Красной нивы", "Прожектора", "Огонька"): дис. ... к. ист. наук: 07.00.10 / Бочинина Марина Анатольевна — М., 1985. — 245 с.
238. Булгакова О. Фабрика жестов / О. Булгакова. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 302 с.
239. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / О. Булгакова. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 318 с.
240. Буторина Е. Валерий Алфеевский / Е. Буторина. — М.: Советский художник, 1965. — 123 с.
241. Буторина Е. Александр Лабас / Е. Буторина. — М.: Советский художник, 1979. — 215 с.
242. Ванеян С.С. Психология «чистого зрения» и начало искусствознания / С.С. Ванеян // *Aesthetica Universalis*. — 2019, № 6. — Т. 2. — С. 79-194
243. Вашик К., Бабурина Н. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века / К. Вашик, Н. Бабурина. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 422 с.
244. Воронович Е.В. Графика Александра Дейнеки для журнала «Смена» / Е.В. Воронович // Третьяковские чтения. 2015: материалы научной конференции / ред. кол. Л.И. Иовлева, Т.В. Юденкова. — М.: ГТГ, 2016. — С. 305-308
245. Воронович Е.В. Александр Дейнека. Лаборатория художника / Е.В. Воронович // Третьяковские чтения. 2017: материалы научной конференции / ред. кол. Л.И. Иовлева, Т.А. Юдкевич. — М.: ГТГ, 2017. — С. 272-277
246. Гастевские чтения. Материалы научно-практической конференции, посвященной 135-летию со дня рождения А.К. Гастева / Под ред. А.А. Ткаченко-Гастева и др. — М.: Изд-во МПСУ, 2019. — 94 с.
247. Герман М.Ю. Модернизм: искусство первой половины XX века / М.Ю. Герман. — С.-Пб.: Азбука, 2003. — 384 с.
248. Герчук Ю.Я. Фаворский / Ю.Я. Герчук. — М.: РИП-холдинг, 2018. — 271 с.

249. Горяева Т.М. Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920-1930-х годах. Документированная история / Т.М. Горяева. — М.: РОСПЭН, 2009. — 156 с.
250. Гройс Б.Е. Александр Дейнека. Вечное возвращение атлетического тела / Б.Е. Гройс. — М.: Ад Маргинем пресс, 2014. — 64 с.
251. Губко А. Динамика мужества: движение и ракурс в творчестве А.А. Дейнеки / А. Губко // Русское искусство. — 2004. — № 4. — С. 132-141
252. 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 Андрей Викторович. — М., 2005. — 147 с.
253. Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...» Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки / И.Е. Данилова. — М.: РГГУ, 2004. — 589 с.
254. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. — М.: Трилистник, 2002. — 224 с.
255. Демосфенова Г.Л. Советская графика, 1917-1957 / Г.Л. Демосфенова. — М.: Изогиз, 1957. — 181 с.
256. Джафарова С. Музей живописной культуры / С. Джафарова // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932 / Каталог выставки. — Берн-М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. — С. 84-96
257. Дуглас Ш. С. Период перехода. 1-я дискуссионная выставка и Общество станковистов / Ш. Дуглас // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932 / Каталог выставки. — Берн-М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. — С. 194-206
258. Дуглас Ш. Никритин и русский авангард. Москва – Киев – Москва, 1916-1924 / Ш. Дуглас // Solomon Nikritin: шары света – станции тьмы. Каталог выставки / Общ. рук-во подгот. Выст. и кат. М. Папаниколау, Л. Иовлева. — М.-Салоники: ГМСИ, 2004. — С. 36-49
259. Дуглас Ш. «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде / Ш. Дуглас. — М.: Три квадрата, 2015. — 368 с.

260. Дудаков-Кашуро К. Шумовая музыка русского авангарда / К. Дудаков-Кашуро // Сто лет русского авангарда: сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Катунян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — С. 208-222
261. Жердева Р.И. Общество станковистов: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Жердева Ревмира Ивановна. — М., 1982. — 262 с.
262. Жердева Р. Истоки спортивной тематики в советском изобразительном искусстве // Искусство. — 1983. — № 4. — С. 33-39
263. Жердева Р. Творчество Ю. Пименова 20-х годов // Искусство. — 1984. — № 3. — С. 32-38
264. Загянская Г. Фаворский и Гильдебранд / Г. Загянская // Вопросы искусствознания. — 1997. — Вып. 1. — С. 468-476
265. Загянская Г.В. Владимир Фаворский. Обстоятельства места и времени / Г.В. Загянская. — М.: ГИТИС, 2006. — 512 с.
266. Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов / М. Заламбани. — М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2003. — 240 с.
267. Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н.В. Злыднева. — М.: Индрик, 2008. — 303 с.
268. Искусство Нового времени: опыт культурологического анализа / Ред. О.А. Кривцун. — С.-Пб.: Алетейя; Государственный институт искусствознания, 2000. — 320 с.
269. История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, В.С. Кеменова. — М.: Изд-во Акад наук СССР, 1957. — Т. XI. — 645 с.
270. История советского кино в 4 тт. / [Ред. Коллегия: Х. Абул-Касымова и др]. — Т. 1: 1917-1931. — М.: Искусство, 1969. — 755 с.
271. Каменский А.А. Некоторые черты стилистики ОСТА / А.А. Каменский // Искусство. — 1981. — № 9. — С. 26-35
272. Каменский А.А. Романтический монтаж / А.А. Каменский. — М.: Советский художник, 1989. — 333 с.

273. Каменский А. Александр Тышлер в жизни и в зазеркалье / А. Каменский // Наше наследие. — 2001. — № 57. — С. 33-39
274. Клюева Т.Ю. П. Вильямс / Т.Ю. Клюева. — М.: Искусство, 1956. — 39 с.
275. Костин В.И. ОСТ / В.И. Костин. — Л.: Художник РСФСР, 1976. — 159 с.
276. Костин В.И. Среди художников / В.И. Костин. — М.: Советский художник, 1986. — 173 с.
277. Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке / Дж. Крэри. — М.: V-A-C press, 2014. — 248 с.
278. Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / И.В. Кукулин. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 535 с.
279. Кэр Кр. «Цветные картинки» в азбуке коммунизма. Дейнека и Родченко в журнале «Даешь» / Кр. Кэр // Искусствознание. — 2017. — № 2. — 140-165
280. Лазарев М.П. Давид Штеренберг / М.П. Лазарев. — М.: Арт-родник, 2006. — 96 с.
281. Лазарева Е.А. «Механическое искусство» и «аэроживопись». К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. / Е.А. Лазарева // Искусствознание. — 2010. — №1–2. — С. 530-548
282. Лазарева Е.А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х-1930-е годы: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Лазарева Екатерина Андреевна. — М., 2011. — 262 с.
283. Лебедева И. Лирика наука — «электроорганизм» и «проекционизм» / И. Лебедева // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932. Каталог выставки. — Берн-М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. С. 185-193
284. Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю / Н. Лебина. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 482 с.
285. Литвин Т.В. Понятие движения в феноменологии времени Э. Гуссерля: метафора или конструкт? / Т.В. Литвин // Вестник Ленинградского

- государственного университета имени А.С. Пушкина. — 2011. — № 3. — Т. 2. — С. 46-54
286. Логинова Е. Ю. Пименов / Е. Логинова. — М.: Изобразительное искусство, 1970. — 55 с.
287. Мазаев А.И. Концепция "производственного искусства" 20-х годов / А.И. Мазаев. — М.: Наука, 1975. — 270 с.
288. Мазаев А.И. Искусство и большевизм, 1920-1930 годы: проблемно-тематические очерки и портреты / А.И. Мазаев. — М.: УРСС, 2004. — 320 с.
289. Малова Т. В. Поэтика художников ОСТА: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Малова Татьяна Викторовна. — М., 2009. — 173 с.
290. Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917-1941 / В.С. Манин. — М.: Эдитореал УРСС, 1999. — 263 с.
291. Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа / Л. Марц // Художественно-конструкторское образование. Вып. 2. Пропедевтический курс. — М.: ВНИИТЭ, 1970. — С. 39-114
292. Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность: дис. ... к.и.н.: 17.00.01 / Матвиенко Кристина Николаевна. — С.-Пб., 2010. — 293 с.
293. Маца И.Л. А. Дейнека / И.Л. Маца. — М.: Советский художник, 1959. — 79 с.
294. Мислер Н. Искусство движения / Н. Мислер // Solomon Nikritin: шары света – станции тьмы. Каталог выставки / Общ. рук-во подгот. выст. и кат. М. Папаниколау, Л. Йовлева. — М.-Салоники: ГМСИ, 2004. — С. 116-139
295. Мислер Н. Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века: хореологическая лаборатория ГАХН / Н. Мислер. — М.: Искусство-XXI век, 2011. — 448 с.
296. Монтаж. Литература, искусство, театр, кино / Под ред Б. Раушенбаха. — М.: Наука, 1988. — 236 с.
297. Ненарокова И.С. «Люблю большие планы». Художник Александр Дейнека / И.С. Ненарокова. — М.: Советский художник, 1987. — 207 с.

298. Нехорошев Ю.И. Б. Волков / Ю.И. Нехорошев. — М.: Искусство, 1956. — 46 с.
299. Нильссон Н.О. Архаизм и модернизм / Н.О. Нильссон // Поэзия и живопись. Сб трудов памяти Н. Харджиева / Сост. и общ. ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. — М.: Яз. рус. культуры, 2000. — С. 75-82
300. О'Коннор Т.Э. Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры / Т.Э. О'Коннор / Перевод М.М. Кобрин. — М.: Прогресс, 1992. — 230 с.
301. От конструктивизма до сюрреализма / Отв. ред. Е.В. Виноградова, Г.Ф. Коваленко. — М.: Наука, 1996. — 199 с.
302. Опыт неосознанного поражения: модели революционной культуры 20-х годов / Сост. Г.А. Белая. — М.: Изд. центр РГГУ, 2001. — 454 с.
303. Плаггенборг Ш. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Ш. Плааггенборг / Перевод И. Карташевой. — С.-Пб.: Журнал-Нева, 2000. — 416 с.
304. Пространство ВХУТЕМАС: наследие, традиции, новации: материалы Всероссийской научной конференции. 2010 / Сост. и науч. ред. О.И. Адамов, Ю.П. Волчок. — М.: МГХПА, 2010. — 238 с.
305. Пчелкина Л.Р. Экспериментальное искусство 1920-х в России. Теория и практика художников-проекционистов (Группа «Метод») / Л.Р. Пчелкина // Экспериментальное искусство: влияние теории на художественное творчество. Сб. ст. / Под ред. О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. — М.: ГИИ, 2011. — С. 92-105
306. Пчелкина Л.Р. Соломон Никритин – художник «процесса». Известные и неизвестные страницы истории русского авангарда 1920-х / Л.Р. Пчелкина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2012. — Часть 1. — 1/2012. — С. 86-95
307. Пчелкина Л.Р. Соломон Никритин и эпоха Проекционизма / Л.Р. Пчелкина // Сто лет русского авангарда: сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Катунян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — С. 243-251



308. Пчелкина Л.Р. Биомеханика движения и звука в Проекционном театре Соломона Никритина / Л.Р. Пчелкина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2014, № 1. — С. 105-126
309. Пчелкина Л.Р. Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований: 1910-1930-е гг.: дис. ... к.и.н.: 17.00.04 / Пчелкина Любовь Рональдовна. — М., 2015. — 264 с.
310. Пчелкина Л.Р. Музей-лаборатория. Аналитическая работа в Московском музее живописной культуры / Л.Р. Пчелкина // Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог выставки / Ред.-сост. Л.Р. Пчелкина и др. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. — С. 34-47
311. Ройтенберг О. На рубеже 1920-1930-х годов / О. Ройтенберг // Панорама искусств 4 / Сост. Е.Б. Мурина. — М.: Советский художник, 1981. — С. 306-340
312. Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... Из истории художественной жизни. 1925-1935 / О. Ройтенберг. — М.: Галарт, 2008. — 560 с.
313. Романовская Т.Б. Авангард и наука / Т.Б. Романовска // Русский авангард в кругу европейской культуры. Тезисы и материалы конференции / Ред. Н.П. Гринцер. — М.: Науч. совет по истории мировой культуры РАН, 1993. — С. 18-22
314. Ротенберг Е. Станковая картина итальянского кватроченто. Типологические основы / Е. Ротенберг // Искусствознание. — 1999. — Вып. 2. — С. 182-208
315. Русское советское искусство 1917-1950 гг. / Под ред. А.И. Леонова. — М.: Искусство, 1954. — 134 с.
316. Русский авангард 1910-1920 годов в европейском контексте: сб. ст. / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. — М.: Наука, 2000. — 309 с.
317. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост.: В.Н. Терехина, А.П. Зименков. — М.: Наследие, 1999. — 479 с.
318. Сарабьянов Д. Давид Штеренберг / Д. Сарабьянов // Творчество. — 1978. — № 7. — С. 16-19
319. Светляков К.А. Александр Тышлер / К.А. Светляков. — М.: Арт-родник, 2007. — 96 с.

320. Светляков К. Графика Общества станковистов в периодической печати / К. Светляков // Графика Общества станковистов. — М.: галерея «Элизиум», 2009. — С. 19-33
321. Семенова Н. Лабас / Н. Семенова. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 252 с.
322. Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов и др. — М.: Культура: Акад. Проект, 2006. — 1166 с.
323. Сидорина Е.В. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда / Е.В. Сидорина. — М.: Информ.-изд. агентство «Рус. мир», 1994. — 373 с.
324. Сидорина Е.В. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика / Е.В. Сидорина. — М.: Винити, 1995. — 240 с.
325. Сидорина Е.В. Конструктивизм без берегов / Е.В. Сидорина. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — 656 с.
326. Сидоров А.Ю. АХРР и ОСТ / А.Ю. Сидоров // Проблемы истории СССР. — М., 1976. — Вып. 5. — С. 432-446
327. Сидоров А. О станковизме Общества станковистов / А. Сидоров // Проблемы истории СССР. — М., 1978. — Вып.7. — С. 274-290
328. Сидоров А.Ю. Юрий Иванович Пименов / А.Ю. Сидоров. — М.: Советский художник, 1985. — 230 с.
329. Сидоров А.Ю. Петр Вильямс. Живопись, сценография / А.Ю. Сидоров. — М.: Советский художник, 1980. — 136 с.
330. Сироткина И.Е. Свободное движение и пластический танец в России / И.Е. Сироткина. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 328 с.
331. Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников / И.Е. Сироткина. — С.-Пб.: Издательство Европейского университета в С.-Петербурге, 2016. — 229 с.
332. Сироткина И.Е. «How can we know the dancer from the dance?»: антропология движения и танца / И.Е. Сироткина // Новое литературное обозрение. — 2017. Т. 145. — № 3. — С. 16-30

333. Сироткина И.Е. Мир как живое движение. Интеллектуальная биография Николая Бернштейна / И.Е. Сироткина. — М.: Когито-Центр, 2018. — 250 с.
334. Сироткина И. Свободный танец в России: история и философия / И.Е. Сироткина. — М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 420 с.
335. Смирнов А. Пионеры искусства звука в России / А. Смирнов // Сто лет русского авангарда: сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Катунян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — С. 176-207
336. Смирнов А. В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века / А. Смирнов. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. — 295 с.
337. Смит Р. Чувство движения. Интеллектуальная история / Р. Смит. — М.: Когито-Центр, 2021. — 376 с.
338. Советское искусство. 1917-1957 гг. Живопись, скульптура, графика / Под ред. Н. Соколовой. — М.: Искусство, 1957. — 600 с.
339. Советская власть и медиа: сб. ст. / Под общ. ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. — С.-Пб.: Академический проект, 2006. — 620 с.
340. Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа 1930-1940-е годы / А.И. Струкова. — М.: Галарт, 2011. — 334 с.
341. Суриц Е. Н.С. Позняков и Е.В. Яворский. Работа в области теории и практики танца // Искусствознание. — 1998. — Вып. 1. — С. 318-328
342. Сыркина Ф. Петр Владимирович Вильямс / Ф. Сыркина. — М.: Советский художник, 1953. — 136 с.
343. Сыркина Ф. А. Тышлер / Ф. Сыркина. — М.: Советский художник, 1966. — 190 с.
344. Сысоев В.П. Александр Дейнека. В 2 тт. — Т. 1. Монография / Сысоев В.П. / — М.: Изобразительное искусство, 1989. — 326 с.
345. Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / М. Тильберг. — М.: НЛО, 2008. — 528 с.
346. Турчин В.С. В поисках четвертого измерения / В.С. Турчин // Вопросы искусствознания. — М., 1994. — Вып. 1. — С. 5-24

347. Успенский А.М. Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920-1930-х годов / А.М. Успенский. — М.: Искусство – XXI век, 2011. — 328 с.
348. Успенский А. Александр Лабас: поэтика, образы, композиции / А. Успенский // Искусствознание. — 2021. — № 3. — С. 202-227
349. Ушакин С. «”Не взлетевшие самолеты мечты”»: о поколении формального метода / С. Ушкакин // Формальный метод: Антология русского модернизма. В 3 тт. / под ред. С.А. Ушакина. — М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. — Т. I. Системы. — С. 9-60
350. Ушакин С. Медиум для масс – сознание через глаз. Фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России / С. Ушкакин. — [М].: Garage, 2020. — 328 с.
351. Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство / А.А. Федоров-Давыдов. — М.: Искусство, 1975. — 739 с.
352. Фень Е.Г. Основные категории феноменологической философии пространства в современных исследованиях города: дис. ... к. филос. наук: 09.00.01 / Фень Екатерина Геннадьевна — М., 2012. — 142 с.
353. Фёрингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России / М. Фёрингер. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 336 с.
354. Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос. Производственное движение и фотография / А. Фоменко. — СПб.: Издательство С.-Петербургского Университета, 2007. — 372 с.
355. Хазанова В.Э. Клубная жизнь и архитектура клуба. В 2 тт. / В.Э. Хазанова. — М.: Рос. институт искусствознания, 1994. — Т. 1. 1917-1932. — 152 с.
356. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. В 2 кн. / С.О. Хан-Магомедов. — М.: Ладья, 1995; 2000. — Кн. 1. 342 с. — Кн. 2. 487 с.
357. Хан-Магомедов. С.О. Конструктивизм – концепция формообразования / С.О. Хан-Магомедов. — М.: Стройиздат, 2003. — 576 с.

358. Холодовская М.З. А. Гончаров / М.З. Холодовская. — М.: Советский художник, 1961. — 171 с.
359. Художественные модели мироздания. XX век. В 2 кн. — Кн. 2. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / Ред. В.П. Толстой и др. — М.: НИИ РАХ, 1999. — 363 с.
360. Цанцаноглу М. Движущиеся образы / М. Цанцаноглу // Solomon Nikritin: шары света – станции тьмы. Каталог выставки / Общ. рук-во подгот. Выст. и кат. М. Папаниколау, Л. Йовлева. — М.-Салоники: ГМСИ, 2004. — С. 140-159
361. Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино / Ю.Г. Цивьян. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 336 с.
362. Чайковская В. Тышлер. Непослушный взрослый / В. Чайковская. — М.: Молодая гвардия, 2010. — 330 с.
363. Чубаров И.М. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда / И.М. Чубаров. — 2-е изд. — М.: Изд-во Высшей школы экономики, 2016. — 342 с.
364. Штейнер Е. Что такое хорошо: идеология и искусство в раннесоветской детской книге / Е. Штейнер. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 392 с.
365. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко / Перевод А. Шурбелева. — С.-Пб.: Академический проект, 2004. — 416 с.
366. Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура: биографии архитекторов, графиков, скульпторов, художников книги, театра и кино, фотографов, историков искусства и архитектура, художественных критиков, музейных работников, коллекционеров: в 3 тт. / авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. — М.: Global Expert and Service Team, 2013. — Т. 1. — 526 с.; Т. 2. — 722 с.; Т.3 — кн. 1. — 384 с.; Т.3 — кн. 2 — 423 с.

367. Юшкова О.А. Понятие «интуиция разума» в русском авангарде 1910-1920-х годов / О.А. Юшкова // Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа / Отв. ред. О.А. Кривцун. — СПб.: Алетейя, 2000. — С. 286-306
368. Юшкова О.А. Ритм пластических циклов в изобразительном искусстве / О.А. Юшкова // Циклы в истории, культуре, искусстве. Сб. ст. / Отв. ред. Н.А. Хренов. — М.: Государственный институт искусствознания, 2002. — С. 272-290
369. Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард 1910-1920-е годы / О.А. Юшкова. — М.: Галарт, 2008. — 224 с.
370. Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930-1990 / А.К. Якимович. — М.: Искусство – XXI век, 2009. — 461 с.
371. Ямпольский М. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова / М. Ямпольский // Киноведческие записки. — 2008. — № 87. — С. 54-65
372. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. — С.-Пб.: Мастерская СЕАНС, 2012. — 344 с.
373. Armstrong T. Modernism, Technology, and the Body: A Cultural Study / T. Armstrong. — NY: Cambridge University Press, 1998. — 319 p.
374. Bam S. The Tradition of Constructivism / S. Bam. — NY: Viking press, 1974. — 378 p.
375. Bayne T. The Sense of Agency / T. Bayne // The Senses: Classical and Contemporary Philosophical Perspectives / Macpherson F. (Ed.). — Oxford: Oxford University Press, 2011. — P. 355-374
376. Berelowitch W. (dir.) Russie-URSS 1914-1991, changements de regards. — Nanterre: Bibliothèque de documentation Internationale Contemporaine, 1991 / W. Berelowitch . — 304 p.
377. Bird A. A History of Russian Painting / A. Bird. — Oxford: Phaidon Press, 1987. — 303 p.
378. Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution / A. Gleason, P. Kenez, R. Stites (Ed.). — Bloomington: Indiana University Press, 1985. — 304 p.

379. Bohn R. Verführungskunst: Politische Fiktion und ästhetische Legitimation / R. Bohn. — Wien: Passagen, 1994. — 188 S.
380. Bordwell D. The Idea of Montage in Soviet Art and Cinema / D. Bordwell // Cinema journal. — 1972. — Vol. 11. — No. 2. — P. 9–17
381. Bowlt J.E. The Failed Utopia. Russian Art 1917-1932 / J.E. Bowlt // Art in America. — NY, 1971. — Vol. 59. — No. 4. — Pp. 40-51
382. Bowlt J.E. The Virtues of Soviet Realism / J.E. Bowlt // Art in America. — NY, 1972. — Vol. 60. — No. 6. — Pp. 100-107
383. Bowlt J.E. The Society of Easel Artists / J.E. Bowlt // Russian History. — 1982. — Vol. 9. — Pts. 2-3. — Pp. 203-226
384. Bown M.C. Kunst unter Stalin, 1924-1956 / M.C. Bown. — Münch.: Verlag: München Klinkhardt & Biermann, 1991. — 309 p.
385. Braun G. Grundlage der visuellen Kommunikation / G. Braun. — München: Bruckmann, 1993. — 217 S.
386. Buck-Morss S. Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West / S. Buck-Morss. — Cambridge: Cambridge University Press 2000. — 398 p.
387. Burns S. Inventing the Modern Artist: Art and Culture in Gilded Age America / S. Burns. — New Have, Conn.: Yale University Press, 1996. — 392 p.
388. Cavendish Ph. The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s / Ph. Cavendish. — NY: Berghahn Books, 2013. — 342 p.
389. Celik Z. Kinaesthesia / Z. Celik // Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art. — Cambridge, Mass: MIT Press, 2006. — Pp. 159-162
390. Clark T. The „New Man‘s body“: a Motif in Early Soviet Culture / T. Clark // Bown M.C., Taylor B. Art of the Soviets: Painting, Sculpture, and Architecture in a One-party State, 1917-1922. — Manchester: University Press, 1993. — Pp. 33-50
391. Crary J. Modrnizing Vision / J. Crary // Vision and Visuality / Ed. H. Foster / Dia Art Foundations in Contemporary Culture. — Number 2. — Seatle: Bay Press, 1988. — P. 29-49

392. Danziger K. *Constructing the Subject: Historical Origins of Psychological Research* / K. Danziger. — NY: Cambridge University Press, 1990. — 263 p.
393. Elder R. Br. *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early 20<sup>th</sup> century* / R.Br. Elder. — Toronto: Wilfrid Laurier University Press, 2008. — 540 p.
394. Elliott D. *New worlds. Russian Art and society 1900-1937* / D. Elliott. — NY: Rizzoli, 1986. — 160 p.
395. *Experiment: a Journal of Russian Culture* / Ed. J.E. Bowlt. — Vol.2. — *Moto-bio. The Russian Art of Movement: Dance, Gesture, and Gymnastics, 1910-1930.* — Los Angeles: Institute of Modern Russian Culture, 1996. — 556 p.
396. *Experiment: a Journal of Russian Culture* / Ed. J.E. Bowlt. — Vol.3. — RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences. — Los Angeles: Institute of Modern Russian Culture, 1997. — 327 p.
397. Fitzpatrick Sh. *The 'Soft' Line on Culture and Its Enemies: Soviet Cultural Policy, 1922-1927* / Sh. Fitzpatrick // *Slavic review.* — 1974. — Vol. 33. — No. 2. — Pp. 267-287
398. Fitzpatrick Sh. *Cultural Revolution in Russia, 1928-1932* / Sh. Fitzpatrick // *Journal of Contemporary History.* — 1974. — Vol. 9. — No 1. — Pp. 33-52
399. Fitzpatrick Sh. *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia* / Sh. Fitzpatrick. — Ithaca, L.: Cornell University Press, 1992. — 296 p.
400. Frattarola A. *Modernist Soundscapes: Auditory Technology and the Novel* / A. Frattarola. — Gainesville: University Press of Florida, 2018. — 204 p.
401. Galili D. *Seeing by Electricity: The Emergence of Television, 1878-1939 (Sign, Storage, Transmission)* / D. Galili. — Durham: Duke University Press, 2020. — 264 p.
402. Gassner H., Gillen E. *Operativer und repräsentativer Realismus. Bemerkungen zur Massenkultur in der Sowjet Union 1927-1932* / H. Gassner, E. Gillen // *Kritische Berichte: Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften.* — 1975. — No. 5-6. — S. 32-62



403. Gassner H., Gillen E. Zu Theorie und Praxis der sowjetischen Künstlergruppe OST / H. Gassner, E. Gillen // *Bildende Kunst*. — 1976, Hefte 6, S. 262-265; Hefte 7, S. 342-345
404. Gassner H., Kopanski K. Die Konstruktion der Utopie: Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren / H. Gassner, K. Kopanski. — Marburg: Jonas Verlag, 1992. — 224 S.
405. Glaserfeld E. von. Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität / E. von Glaserfeld // *Einführung in den Konstruktivismus*. — Oldenburg, München, 1985. — S. 1-26
406. Golston M. Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science / M. Golston. — NY: Columbia University Press, 2008. — 296 p.
407. Gorman C.R. Educating the Eye: Body Mechanics and Streamlining in the United States, 1925-1950 / C.R. Gorman // *American Quarterly*. — 2006. — September. — Vol. 58. — No. 3. — Pp. 839-868
408. Hagemeister M. Russian Cosmism in the 1920's and Today / M. Hagemeister // *The Occult in Russian and Soviet Culture*. — Ithaca, 1997. — Pp. 185-202
409. Johansson K. A. Gastev: Proletarian Bard of the Machine Age / K. Johansson. — Stockholm: University of Stockholm, 1983. — 170 p.
410. Kenez P. The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization / P. Kenez. — Cambridge: Cambridge University Press, 1985. — 308 p.
411. Koss J. On the Limits of Empathy / J. Koss // *The Art Bulletin*. — 2006. — March. — Vol. 88. — No. 1. — Pp. 139-157
412. Mally L. Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia / L. Mally. — Berkeley, Los Ang.: The University California press, 1990. — 306 p.
413. Milner J. Russian Revolutionary Art / J. Milner. — L.: Oresko Books, 1979. — 96 p.
414. *Modern Art and Modernism: a Critical Antology* / F. Frascina, C. Harrison (Ed.). — New York : Harper & Row, [1982]. — 312 p.
415. Nach J. Cubism, Futurism and Costructivism / J. Nach. — L.: Thames and Hudson, 1974. — 62 p.

416. Nieland J. *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life* / J. Nieland. — Chicago: University of Illinois, 2008. — 336 p.
417. Packham K. *A Body beyond Form. Kinaesthetic Sensitivity and Aesthetic Experience: Thesis in Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Fine Arts* / K. Packham. — University of New South Wales, 2021. — 177 p.
418. De la Pena C. T. *Body Electric. How Strange Machines Built the Modern American* / C. de la Pena. — NY: NY University Press, 2003. — 329 p.
419. Pichon-Bonin C. *Peinture et politique en URSS: l'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet, 1917-1941* / C. Pichon-Bonin. — [Dijon]: Presses du reel, 2013. — 441 p.
420. Rabinbach A. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* / A. Rabinbach. — NY: Basic Books, 1990. — 402 p.
421. Read C. *Culture and Power in Revolutionary Russia* / C. Read. — NY: St. Martin's Press, 1990. — 266 p.
422. Reynolds D. *Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham* / D. Reynolds. — Alton, Hants, 2007. — 316 p.
423. Salisbury H.E. *Bilder der russische Revolution, 1900-1930* / H.E. Salisbury. — Berlin: Ullstein Verlag, 1978. — 285 p.
424. Salisbury L., Shail A. *Neurology and Modernity: Cultural History of Nervous Systems, 1800-1950* / L. Salisbury, A. Shail. — Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. — 311 p.
425. Segel H.B. *Body Ascendant: Modernism and the Physical Imperative* / H.B. Segel. — Baltimore, L.: The Johns Hopkins University Press, 1998. — 282 p.
426. Sheets-Johnstone M. *The Primacy of Movement* / M. Sheets-Johnstone. — 2<sup>nd</sup> ed. — Amsterdam, 2011. — 574 p.
427. Siddiqi A.A. *Imagining the Cosmos: Utopians, Mystics, and the Popular Culture of Spaceflight in Revolutionary Russia* / A.A. Siddiqi // *Osiris*. — Vol. 23. *Intelligentsia Science: the Russian Century, 1860-1960*. — Chicago: University of Chicago Press, 2008. — Pp. 260-288

428. Smith R. The 6<sup>th</sup> Sense: towards a History of Muscular Sensation / R. Smith // *Gesnerus*. — 2011. Vol. 68. N 1. — P. 218-271
429. Smith T. Making the Modern: Industry, Art, and Design in America / R. Smith. — Chicago: University of Chicago Press, 1993. — 528 p.
430. Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution / R. Stites. — New York: Oxford University Press, 1991. — 307 p.
431. Sounding Modernism. Rhythm and Sonic Mediation in Modern Literature and Film / J. Murphet, H. Groth, P. Hone (Ed.). — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. — 264 p.
432. Torque: The New Kinaesthetic of the 20th Century / Zone 6: Incorporations / J. Crary, S. Kwinter (Ed.). — NY, 1992. — Pp. 203-226
433. Tumarkin N. Lenin lives! The Lenin Culture in Soviet Russia / N. Tumarkin. — Cambr.: Harvard University Press, 1983 [Русск. изд.: Ленин жив! Культ Лен в Сов России. С.-Пб., 1999]. — 315 p.
434. Tupitsyn M. Malevich and Film / M. Tupitsyn. — New Haven, L.: Yale University Press, 2002. — 173 p.
435. Veder R. The Living Line. Modern Art and the Economy of Energy / R. Veder. — Hannover: Dartmouth College Press, 2015. — 424 p.
436. Wilson K. The Modern Eye: Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition, 1925-1934 / K. Wilson. — New Haven, Conn.: Yale University Press, 2009. — 248 p.
437. Wünsche I. The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles / I. Wünsche. — Burlington, VT: Ashgate, 2015. — 226 p.

### Электронные ресурсы

438. Гончаров А. Воспоминания и записи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://a-goncharov.ru/article/151.html>
439. Гончаров А. ВХУТЕМАС [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://a-goncharov.ru/article/152.html>

440. Деготь Е. Эстетическая революция культурной революции, или Концептуальный реализм [Электронный ресурс] / Е. Деготь // Наше наследие. 2010. — № 93-94. — Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412.php>
441. Лавджой А. Великая цепь бытия. История идеи [Электронный ресурс] / А. Лавджой / Перевод Вл. Софронова-Анотомони. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. — Режим доступа: [https://vk.com/doc217749902\\_442083967](https://vk.com/doc217749902_442083967)
442. Сидоров А. Общество станковистов: взгляд в будущее [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://design-formula.ru/culture/soviet-art/ost-vzglyad-v-budushee/>
443. Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности [Электронный ресурс] / Р. Смит // НЛО. — 2014. — № 1 (125). — Режим доступа: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/125\\_nlo\\_1\\_2014/article/10793/#\\_edn20](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/#_edn20)
444. Сонин А. Восприятие теории относительности в советской философской литературе в 1920-1930-е годы [Электронный ресурс] / А. Сонин. — Режим доступа: <https://7iskusstv.com/2015/Nomer9/Sonin1.php>
445. Файбышенко В. От инженера души к инженерам душ. История одного производства [Электронный ресурс] / В. Файбышенко // Новое литературное обозрение. — 2018. — № 4/152. — Режим доступа: [www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/152/article/20026/](http://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026/)
446. Фрейзер Х. Язык прикосновения в викторианском дискурсе об искусстве [Электронный ресурс] / Х. Фрейзер. — НЛО. 2014. — № 1 (125). — Режим доступа: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/125\\_nlo\\_1\\_2014/article/10795/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10795/)
447. Holl U. Cinema, Trance and Cybernetics / U. Holl. — Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. — 352 p. — Available at: [https://monoskop.org/images/8/85/Holl\\_Ute\\_Cinema\\_Trance\\_and\\_Cybernetics\\_2017.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Holl_Ute_Cinema_Trance_and_Cybernetics_2017.pdf)

448. Lindskog A.J. Silent Modernism. Soundscapes and the Unsayable in Richardson, Joyce, and Woolf / A.J. Lindskog. — Lund: Lund University, 2017. — 378 p. — Available at: [https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://portal.research.lu.se/ws/files/34115178/Silent\\_Modernism\\_Annika\\_Lindskog.pdf&ved=2ahUKEwj0tY31xIv1AhX5AxAIHRh0BeoQFnoECAYQAQ&usg=AOvVaw1m7yjK21kBIM69CjUELJH1](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://portal.research.lu.se/ws/files/34115178/Silent_Modernism_Annika_Lindskog.pdf&ved=2ahUKEwj0tY31xIv1AhX5AxAIHRh0BeoQFnoECAYQAQ&usg=AOvVaw1m7yjK21kBIM69CjUELJH1)

## Приложение



**Илл. 1**  
**Афиша 2-й выставки Общества станковистов в**  
**Государственном историческом музее.**  
**Воспр. в кн.: Графика Общества станковистов**  
**Каталог выставки. М., 2009. С. 39**

ОТДЕЛ ПО ДЕЛАМ МУЗЕЕВ ГЛАВНАУКИ НАРКОМПРОСА

**Московский Музей  
Живописной Культуры**

Рождественка II, здание ВХУТЕМАС'а.

**15** **ОТКРЫТИЕ** **15**  
ОКТИБРЯ ОКТИБРЯ

**РОЖДЕСТВЕНКА II.**

**12 ч.** Музей является единственным в Москве зданием, в котором собраны современные работы живописцев. Музей ставит себе задачей познакомить зрителя с жизнью. При Музее проводятся вечера лекций по вопросам современной живописи.

**12 ч.**

**ДНЯ.** **ДНЯ.**

В Музее представлены следующие художники:

МАШИНОВ, КОНЧАЛОВСКИЙ, КУПРИН, СОМЕРКЕВ, РОЖДЕСТВЕНСКИЙ,  
ЛЕВУЛОВ, ФАЛЬК, ЛАРНСОН, ТОНЧАРОВА, ШЕВЧЕНКО, ГРИШИНКО,  
ТАУЛИН, УДАЛОВА, ПЕСТЕЛЬ, ЗИМЕР, ПОДОВА, ДРЕВЕН, ШВЕРЕНБЕРГ,  
ПЕВЗNER, ЯКУЛОВ, МАЛЕНЧУК, РОДЧЕНКО, АЛЬТМАН, НАНДИНКОЕ.

БУРЛИК И Д.

Открыта запись на экскурсии.

Музей открыт: со ЧТВЕРГОВ и ВОСКРЕСЕНЬЕМ со 11 до 4.  
со ПОНЕДЕЛЬНИКАМ и СРЕДНЕГОДКАМ со 1 до 7.

**Входная плата в день открытия 50 коп.**

В остальные дни 20 коп. Экскурсия платит отдельно.  
Билеты на двери Музея.

**РОЖДЕСТВЕНКА II.**

Илл. 2

Афиша открытия Музея живописной культуры в здании ВХУТЕМАСа  
15 октября 1924

ОР ГТГ

Воспр.: Авангард. Список № 1.

К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог выставки. М., 2019. С. 16



**Илл. 3-4**

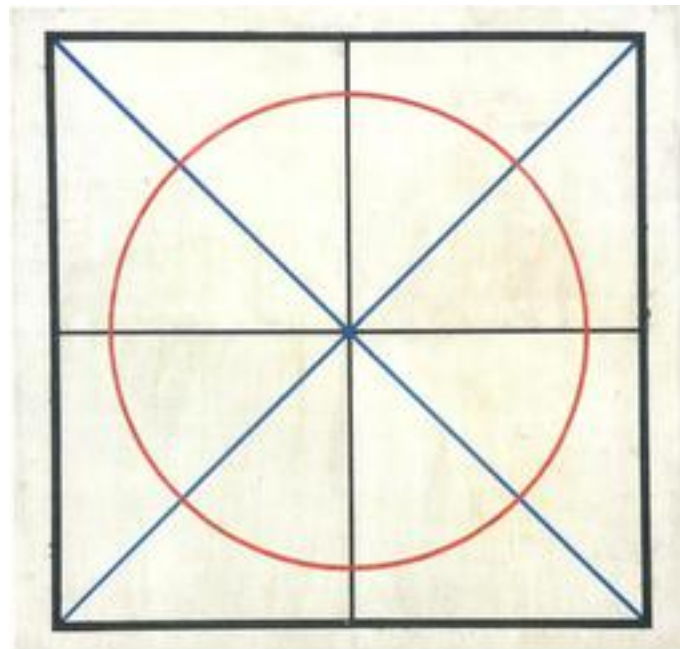
**Экспозиция 4-й выставки Общества станковистов в МЖК. 1928**

**Воспр. в кн.: Энциклопедия русского авангарда. Т. 3. Кн. 2. М., 2014. С. 76**

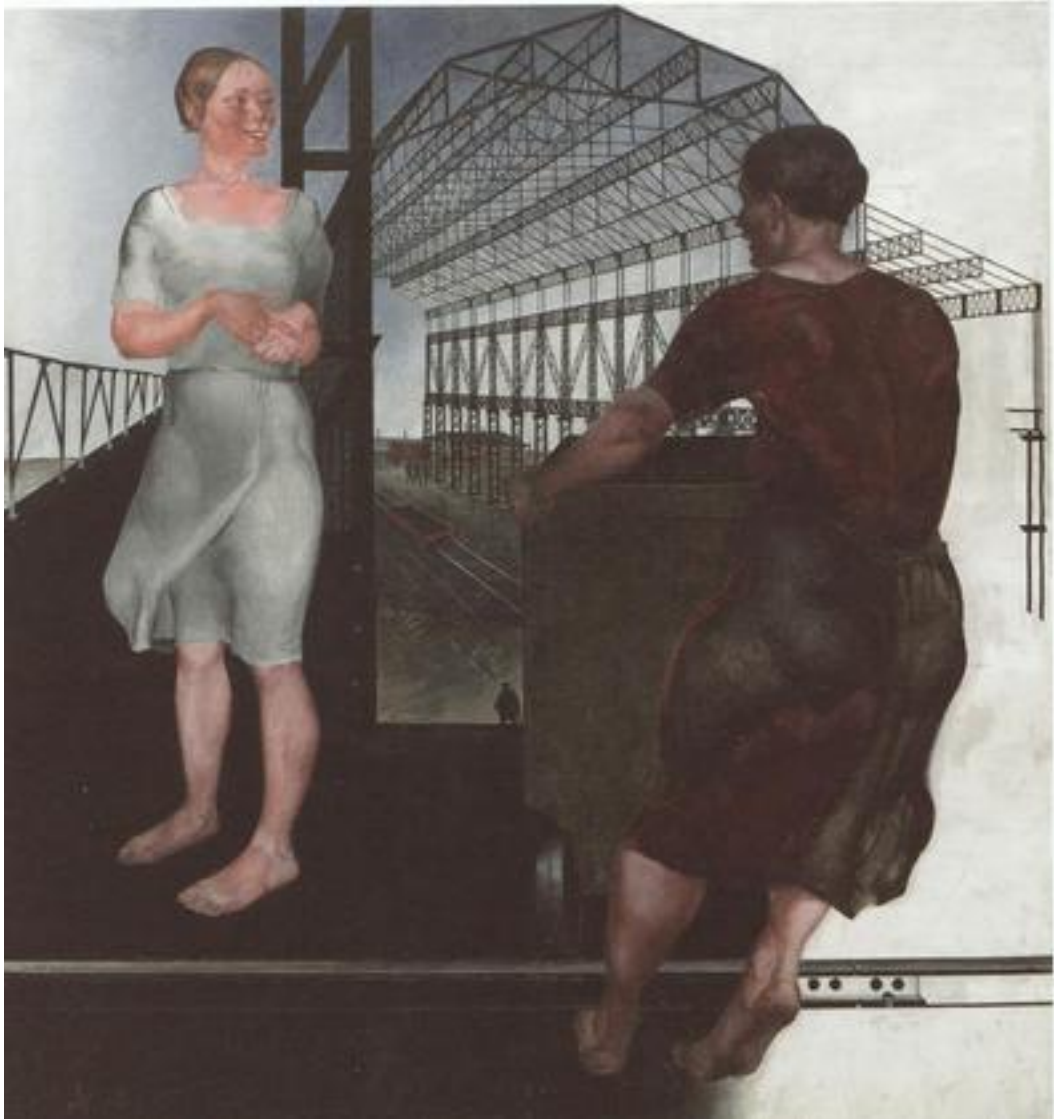




**Илл. 5**  
**Юрий Пименов**  
**Художники в мастерской (изображены Ю. Пименов и А. Гончаров). 1928**  
**Бумага, тушь, кисть, перо, гуашь. 49,6 x 39,6**  
**ГТГ**



**Илл. 6**  
**Сергей Лучишкин**  
**Координаты живописной плоскости. Аналитическая работа. 1924**  
**Фанера, масло. 94,5 x 94,5**  
**ГТГ**



**Илл. 7**  
**Александр Дейнека**  
**На стройке новых цехов. 1926.**  
**Холст, масло. 212 х 201**  
**ГТГ**



**Илл. 8**

**Сергей Лучишкин**

**Пионерия. 1924**

**Холст, масло**

**Не сохранилась**

**Воспр.: Лучишкин С. Я очень люблю жизнь. М., 1988. С. 67**



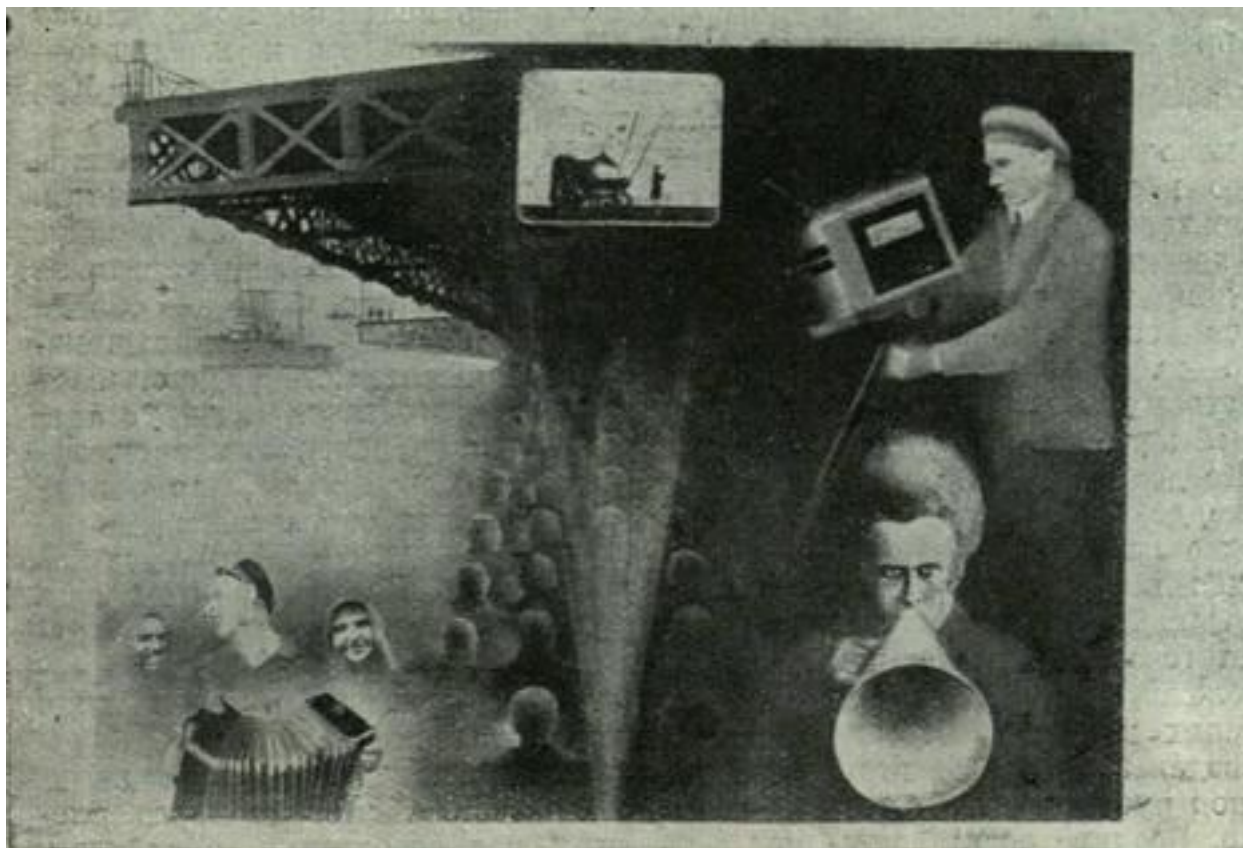
**Илл. 9**  
**Александр Тышлер**  
**Женщина и аэроплан. 1926**  
**Холст, масло. 88,8 x 71,3**  
**Собрание Б.А. и Э.И. Денисовых**



**Илл. 10**  
**Александр Лабас**  
**Октябрь. 1928**  
**Холст, масло. 178,2 x 139,1**  
**ГТГ**



**Илл. 11**  
**Давид Штеренберг**  
**Щука. 1920**  
**Холст, масло. 61 х 70**  
**Ивановский областной художественный музей**



**Илл. 12**

**Константин Вялов**

**Кино. Эйзенштейн и Тиссэ на съемке. 1927-1928**

**Холст, масло**

**Местонахождение неизвестно**

**Воспр.: 4-я выставка ОСТ // Красная нива. 1928, № 21. С. 13**



Илл. 13

Сергей Лучишкин

Комсомолия. Эскиз

Не сохранился

Воспр.: Сидоров А. Общество станковистов: взгляд в будущее //

URL:<http://www.design-formula.ru/culture/soviet-art/ost-vzglyad-v-budushee>

(дата обращения: 01.02.2022)





**Илл. 14**

**Юрий Пименов**

**Футбол. 1926**

**Холст, масло. 177 x 142**

**Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина**



**Илл. 15**  
**Юрий Пименов**  
**Бег. 1928**  
**Холст, масло**  
**Местонахождение неизвестно**  
**Воспр.: Юрий Пименов. М., 2021. Б/п**



**Илл. 16**  
**Александр Дейнека**  
**Текстильщицы. 1927.**  
**Холст, масло. 171 x 195**  
**ГРМ**



**Илл. 17**

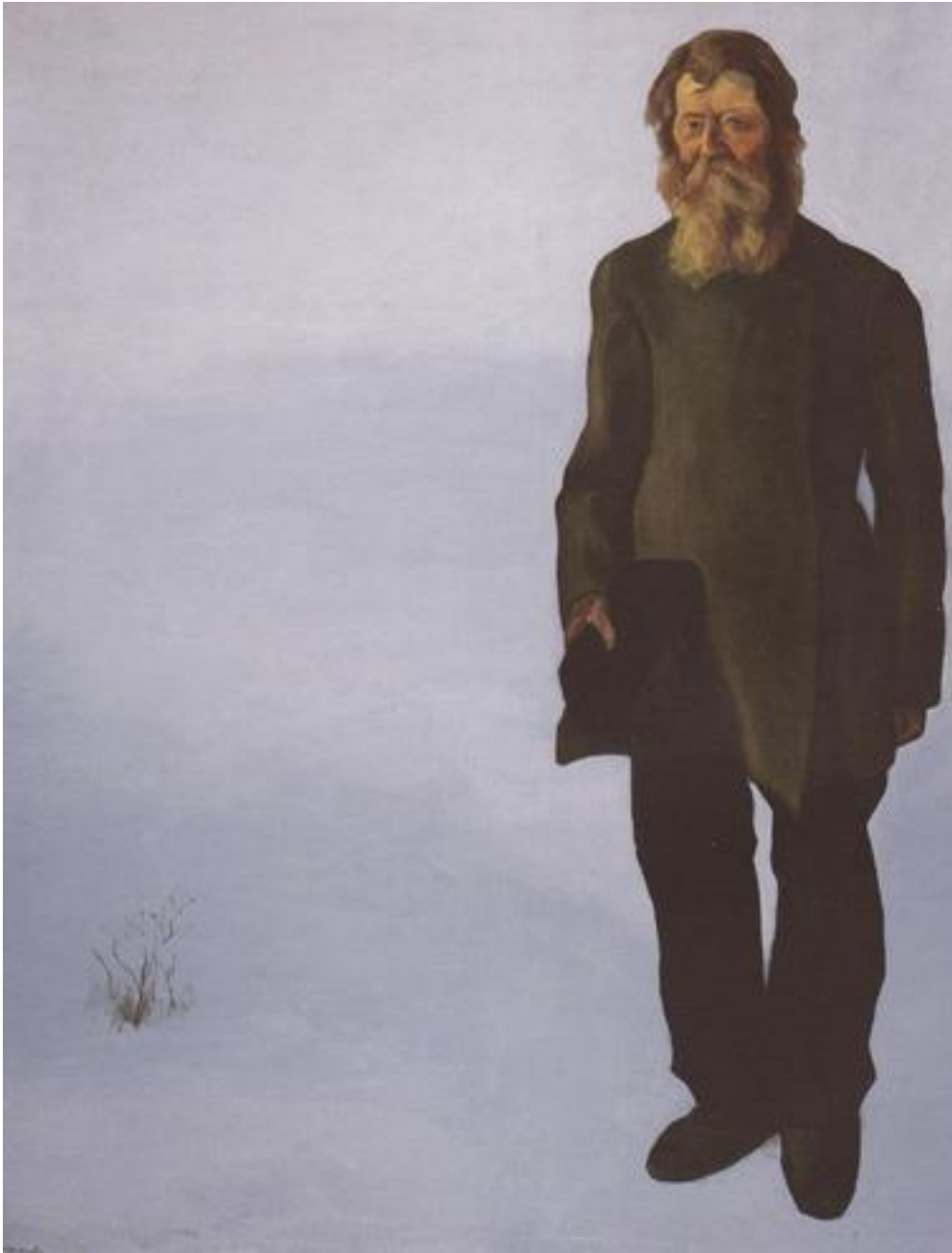
**Василий Кандинский и студенты ВХУТЕМАСа:**

**Борис Волков, Константин Бодров, Константин Вялов, Юрий Меркулов,  
Петр Вильямс, Ольга Зайцева, Мария Тяпкина. 1920**

**ОР ГТГ. Ф. 156 (К.А. Вялов). Ед. хр. 298-303**



**Илл. 18**  
**Петр Вильямс**  
**Портрет Вс. Мейерхольда. 1925.**  
**Холст, масло. 230 х 180**  
**ГТГ**



**Илл. 19**  
**Давид Штеренберг**  
**Старое. 1927**  
**Холст, масло. 176,5 x 143**  
**ГТГ**



**Илл. 20**  
**Константин Вялов**  
**Мотоциклетный пробег. 1923-1925**  
**Холст, масло. 88,5 x 238**  
**ГТГ**



**Илл. 21**  
**Петр Вильямс**  
**Портрет Николая Охлопкова. 1926**  
**Холст, масло. 250 х 143**  
**Саратовский государственный**  
**Художественный музей**  
**им. А.Н. Радищева**

**Илл. 22**  
**Фрагмент экспозиции отчетной**  
**выставки комиссии по**  
**приобретению художественных**  
**произведений Главискусства.**  
**Музей живописной культуры.**  
**1928**  
**ОФ ГТГ**  
**Воспр.: Авангард. Список № 1.**  
**К 100-летию Музея**  
**живописной культуры.**  
**Каталог выставки. С. 23**







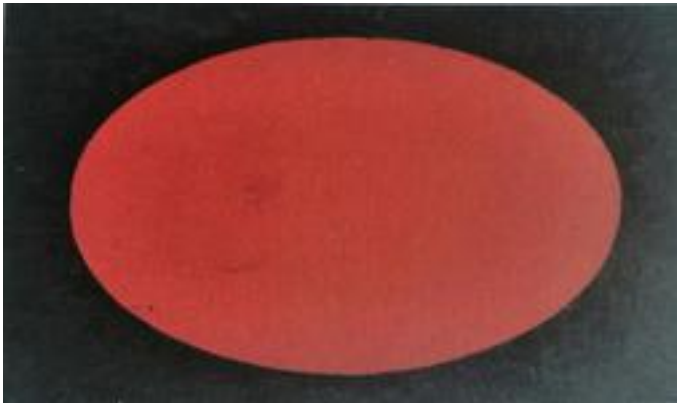
**Илл. 23**  
**Юрий Пименов**  
**Портрет архитектора Булова.**  
**1928**  
 Холст, масло  
 Местонахождение неизвестно  
 Воспр.: Жердева Р. Творчество  
 Ю. Пименова 20-х годов //  
 Искусство. 1984, № 3. С. 32

**Илл. 24**  
**Юрий Пименов**  
**Портрет архитектора Булова.**  
**Авторское повторение. 1972.**  
 Холст, масло. 80,5 x 60,5  
 ГТГ





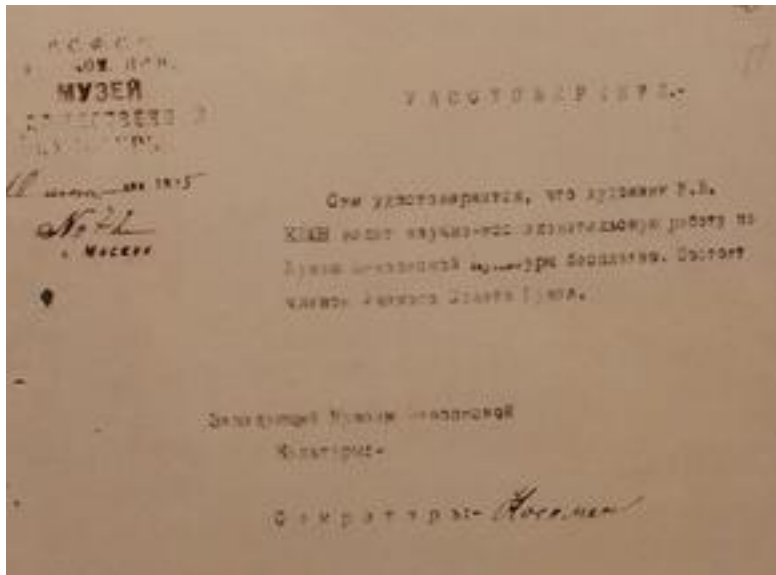
**Илл. 25**  
**Андрей Гончаров**  
**Мальчик с собакой. 1925**  
**Холст, масло. 107 x 85**  
**Государственное музейное объединение**  
**«Художественная культура Русского Севера»**  
**г. Архангельск**



Илл. 26  
Сергей Лучишкин  
Координаты соотношения живописных масс.  
Работа аналитическая (Красный овал)  
1924. Фанера, масло  
26,5 x 44,5. ГТГ



Илл. 27-29  
Сергей Лучишкин  
Примеры к анализу соотношения плоскости холста и площади изображения.  
Схема классификации видов построения живописной плоскости.  
Аналитическая работа. Координаты живописной плоскости.  
Все – 1923. ГТГ



**Илл. 30**  
**Удостоверение И.В. Клюна, выданное**  
**Музеем живописной культуры. 1925. РГАЛИ**



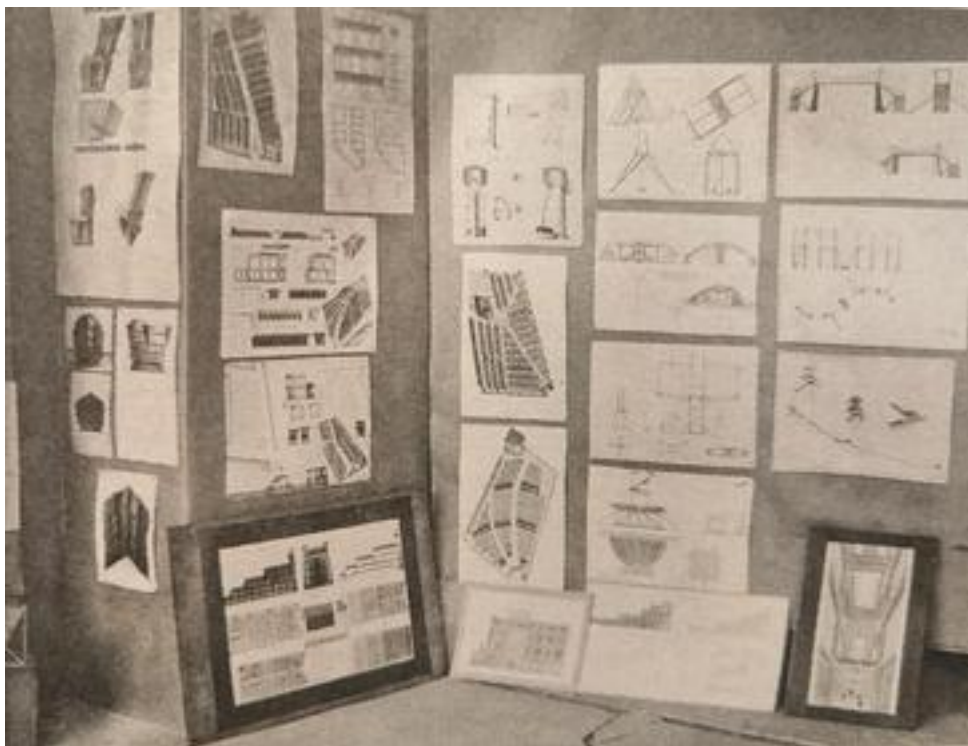
**Илл. 31-33. Иван Клюн**  
**Сферическая композиция. 1923. Холст, масло. 64,5 x 64,5. Музей Людвига, Кельн**  
**Красный свет. Сферическая композиция. 1923. Холст, масло. 69,1 x 68,9**  
**Арт Компани Лимитед, собрание Георгия Костаки, Германия**  
**Сферическое пространство. 1922. Картон, масло. 61 x 55. ГТГ**



Илл. 34. Разворот книги В. Оствальда «Цветоведение». М.-Л.: Промиздат, 1926

Илл. 35-36. Вера Колпакова. Задача № 19. Гармония хроматических цветов. Задача № 13. Зарисовка шести пар дополнительных цветов. Дисциплина «Учение о цветах». 1926-1927. Бумага, тушь, гуашь, карандаш. Музей МАРХИ.

Илл. 37. Выставка дисциплины «Цвет» в новом корпусе ВХУТЕМАСа. 1926. Фотография. Частное собрание

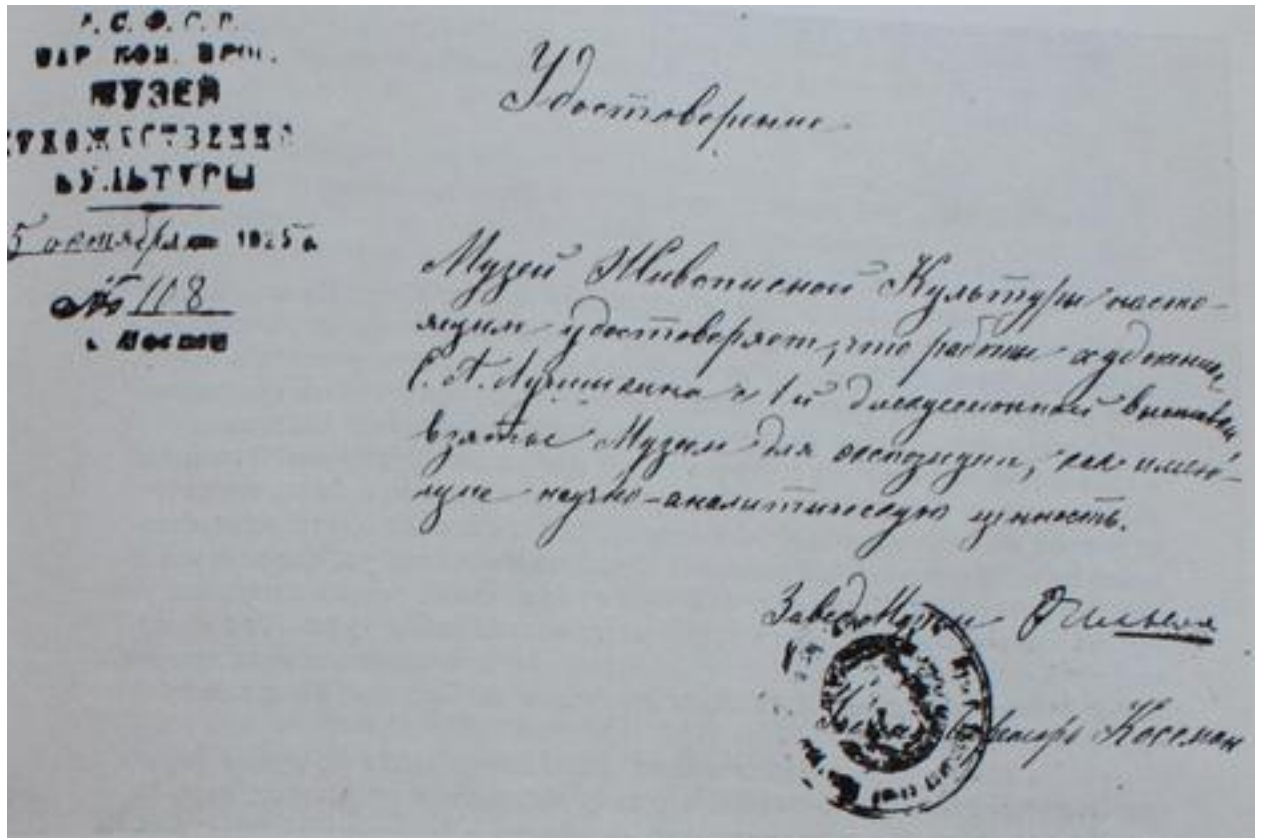


**Илл. 38**

**Выставка проектов по дисциплине «Пространство». 1920-е  
Фотография. Частное собрание**

**Илл. 39**

**Выставка дисциплины «Пространство» ОБМАСа в Новом корпусе  
ВХУТЕМАСа. 1923. Музей МАРХИ**



Илл. 40

Удостоверение С. Лучишкина, выданное Музеем живописной культуры  
5 октября 1925

РГАЛИ. Ф. 664 (Московский МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 87



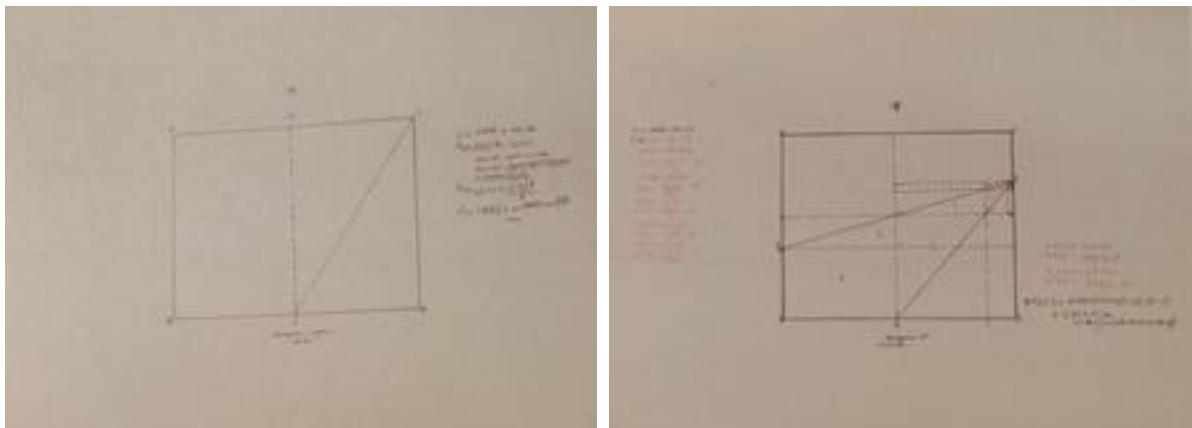
**Илл. 41-42**

**Соломон Никритин**

**Методика исследования картины. Типы исследования объектов и их измерения. Часть I. Цветоформальное исследование. 1925-1926**

**Единица объекта. Тип первый. Лист из серии № 1. Бумага, цветаная тушь, перо, акварель, карандаш. 34,8 x 43,5. ОР ГТГ**

**Единица объекта. Тип второй. Лист из серии № 2. Бумага, цветная тушь, перо, карандаш. 34,8 x 43,5. ОР ГТГ**



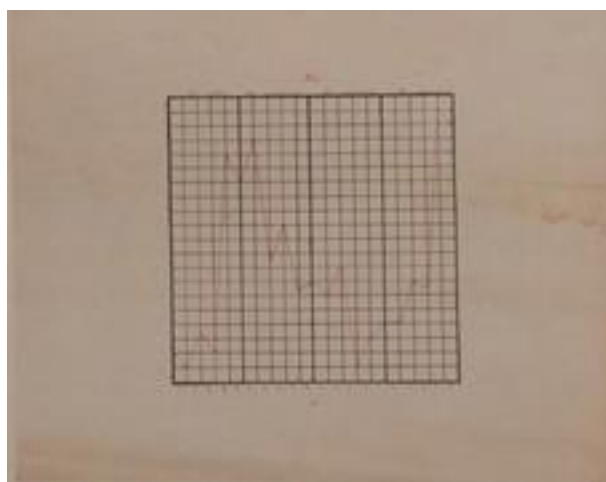
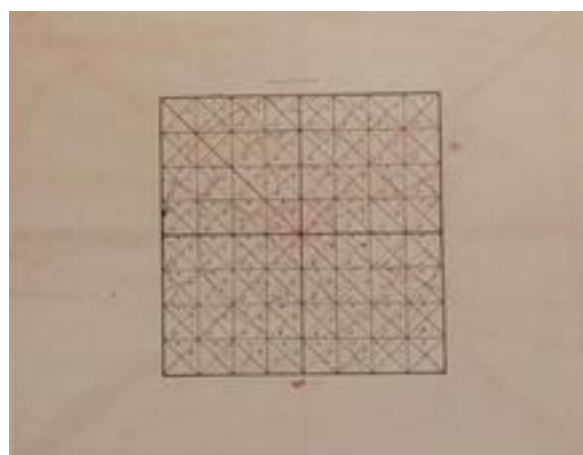
**Илл. 43-44**

**Единица объекта. Тип первый. Лист из серии № 3. Бумага, тушь, перо 34,8 x 43,5. ОР ГТГ**

**Единица объекта. Тип второй. Лист из серии № 4. Бумага, цветная тушь, перо 34,8 x 43,5. ОР ГТГ**

**Воспр.: Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог выставки. М., 2019. С. 52**





**Илл. 45-46. Единица объекта. Тип объекта третий. Листы из серии. Бумага, акварель, карандаш, тушь, перо. 34,8 x 43,5. Частное собрание**

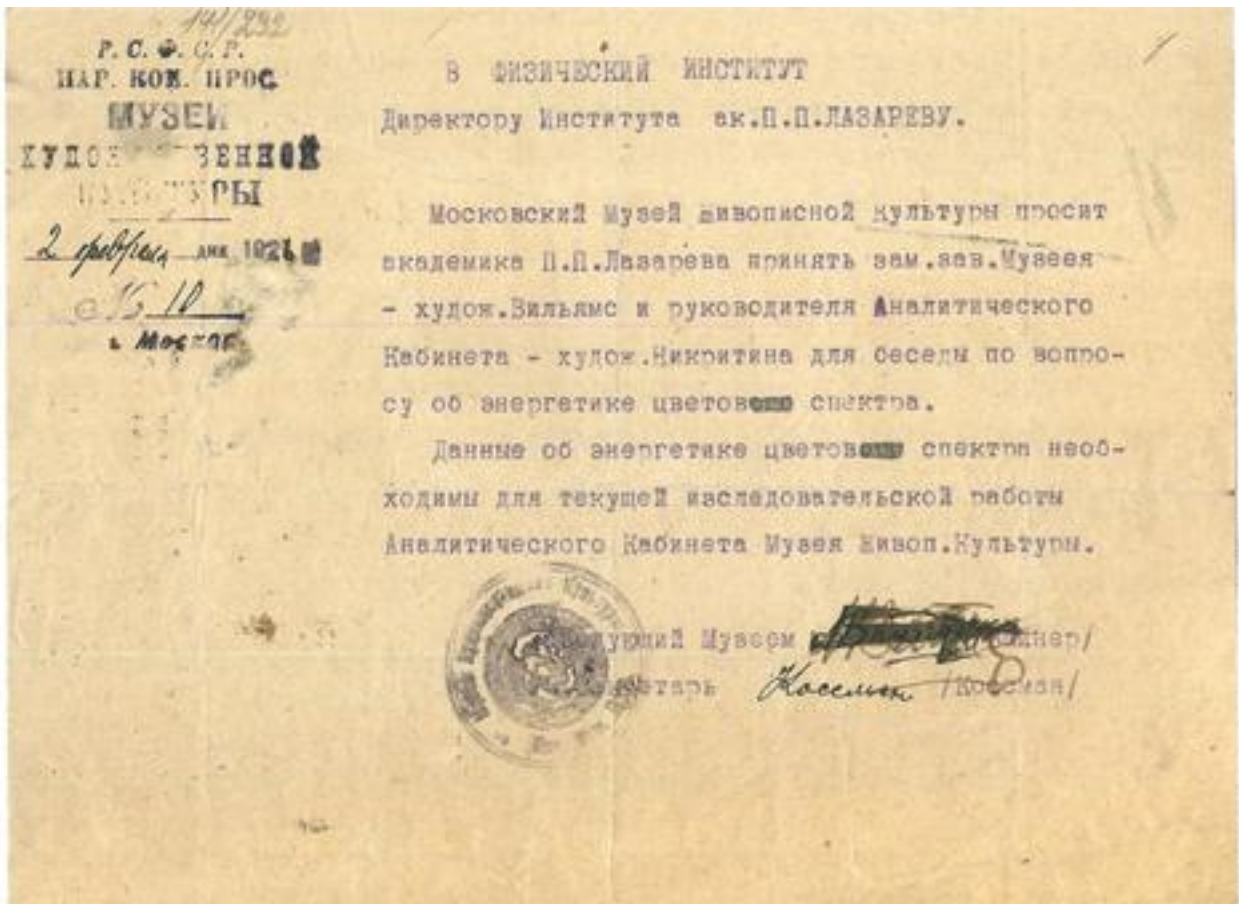
**Илл. 47. Измерительная сетка. Бумага, цветная тушь, перо. 34,8 x 43,5. ОР ГТГ**

**Илл. 48. Диаграмма основных цветовых сочетаний. Бумага, цветная тушь, перо 34,8 x 43,5. ОР ГТГ**

**Воспр.: Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог выставки. М., 2019. С. 53**



Илл. 49  
Мечислав Доброковский  
Непрерывка на заводе «Серп и молот»  
Даешь. 1929, № 10, б/п



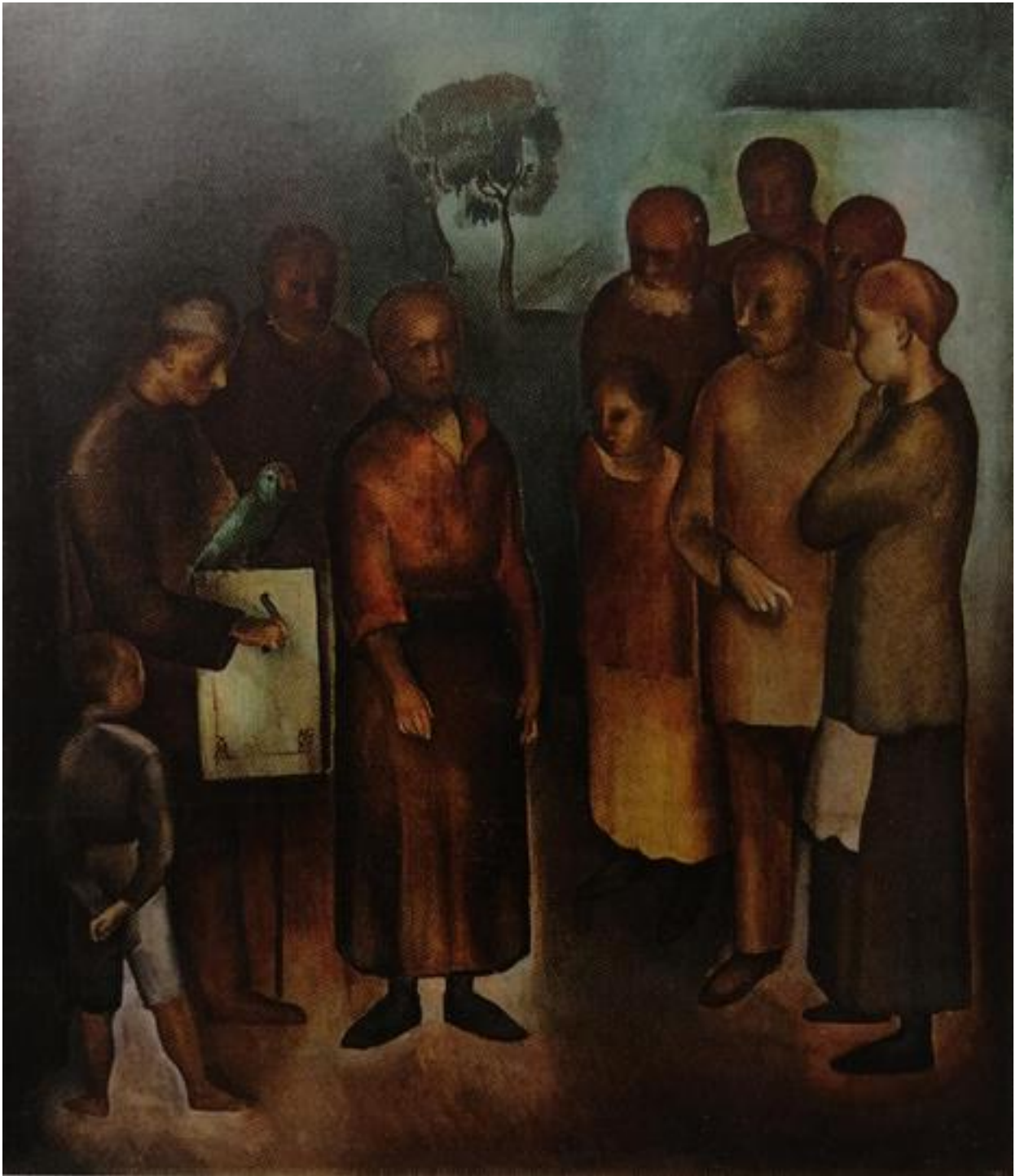
Илл. 50

Письмо из МЖК в Институт физических исследований П. П. Лазареву  
 2 февраля 1926

ОР ГТГ. Ф. 141. Ед. хр. 292. Л. 1



**Илл. 51**  
**Александр Лабас**  
**Дирижабль. 1931**  
**Холст, масло. 155,5 x 199**  
**ГРМ**



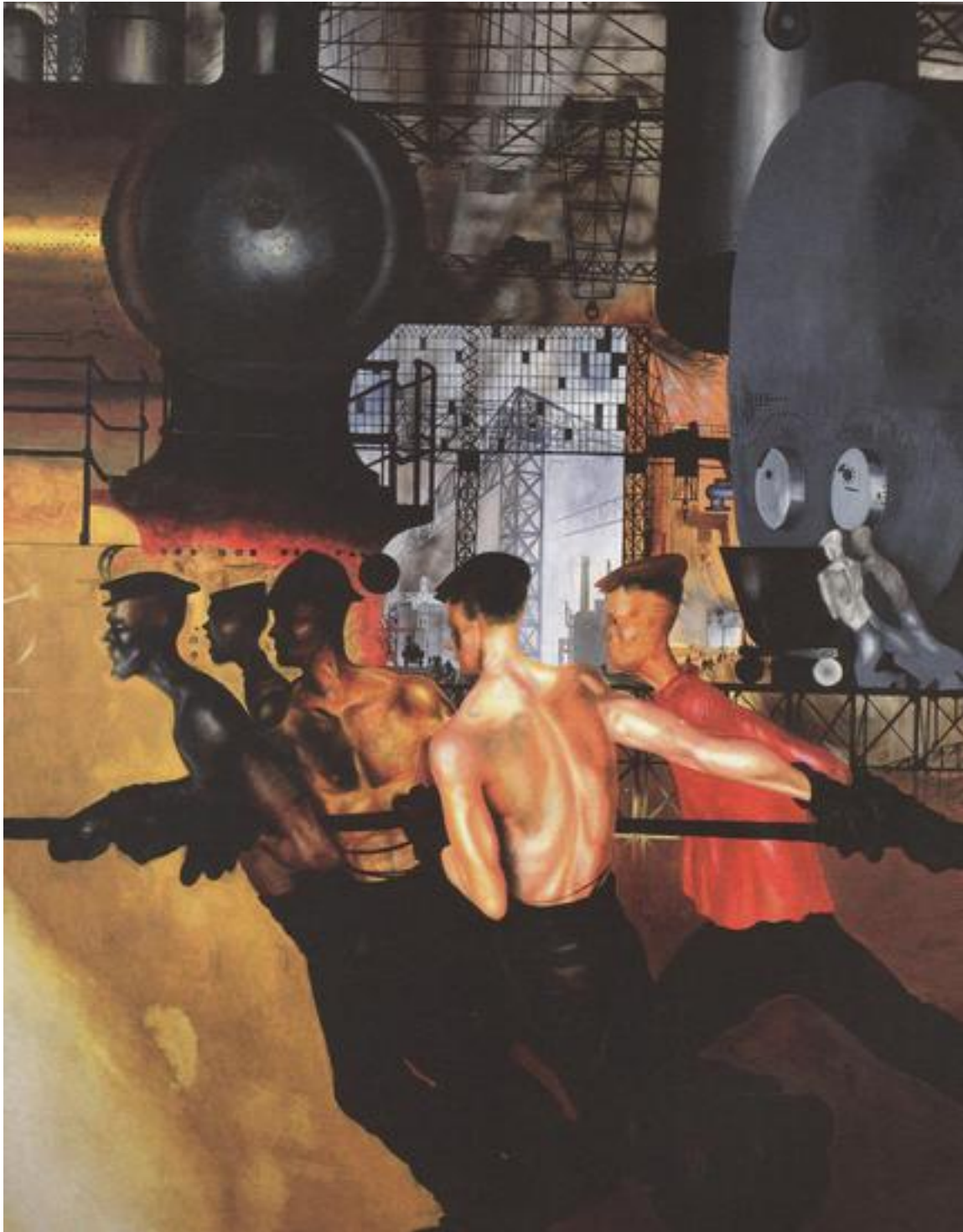
**Илл. 52**  
**Андрей Гончаров**  
**Шарманщик. 1925**  
**Холст, масло. 125 х 108**  
**ГТГ**



**Илл. 53**  
**Андрей Гончаров**  
**Три фигуры. 1922**  
**Холст, масло. 88 х 104**  
**Саратовский государственный**  
**художественный музей им. А.Н. Радищева**



**Илл. 54**  
**Андрей Гончаров**  
**Смерть Марата. 1927**  
**Холст, масло. 158 х 95,6**  
**ГТГ**



**Илл. 55**  
**Юрий Пименов**  
**Даешь тяжелую индустрию! 1927**  
**Холст, масло. 260 x 212**  
**ГТГ**





**Илл. 56**  
**Юрий Пименов**  
**Городские дети. 1929**  
**Холст, масло. 139,5 x 73,5**  
**Музей Людвига, Кёльн**



**Илл. 57**

**Александр Лабас**

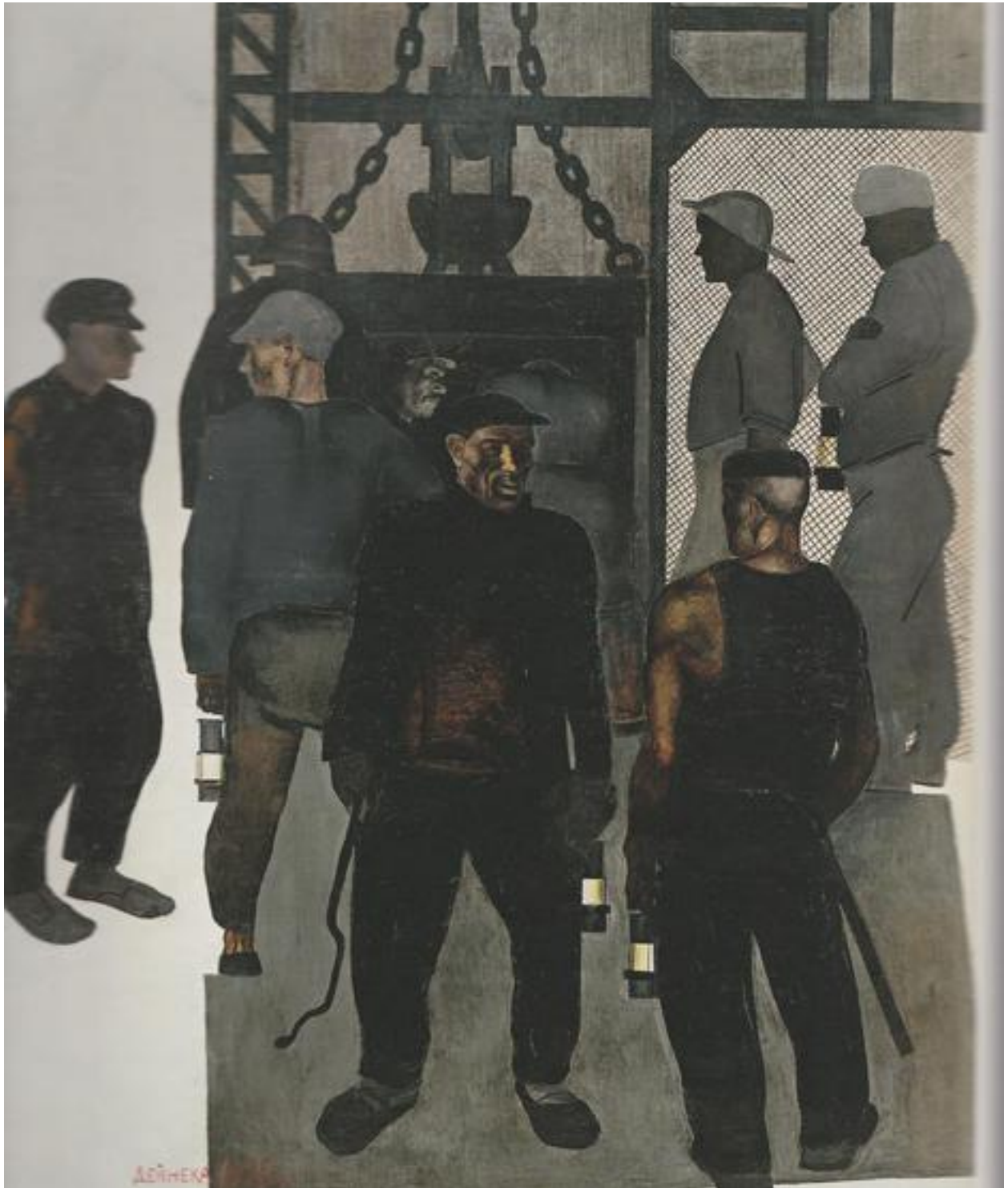
**Городская площадь. 1926**

**Холст, масло. 88 x 71**

**Пермская государственная художественная галерея**



**Илл. 58**  
**Константин Вялов**  
**Милиционер. 1923**  
**Холст, масло. 107 х 89**  
**ГТГ**



**Илл. 59**  
**Александр Дейнека**  
**Перед спуском в шахту. 1925**  
**Холст, масло. 248 x 210**  
**ГТГ**



**Илл. 60**  
**Александр Дейнека**  
**Оборона Петрограда. 1928**  
**Холст, масло. 210 x 238**  
**Центральный музей Вооруженных сил РФ**



**Илл. 61**  
**Юрий Пименов**  
**Китайский театр. 1928**  
**Холст, масло. 179 x 116,8**  
**Коллекция Петра Авена**



**Илл. 62**  
**Петр Вильямс**  
**Акробатка. 1927**  
**Холст, масло. 172 х 91**  
**ГТГ**



**Илл. 63**

**Константин Вялов**

**[Композиция]. Конец 1920-х**

**[Холст, масло]**

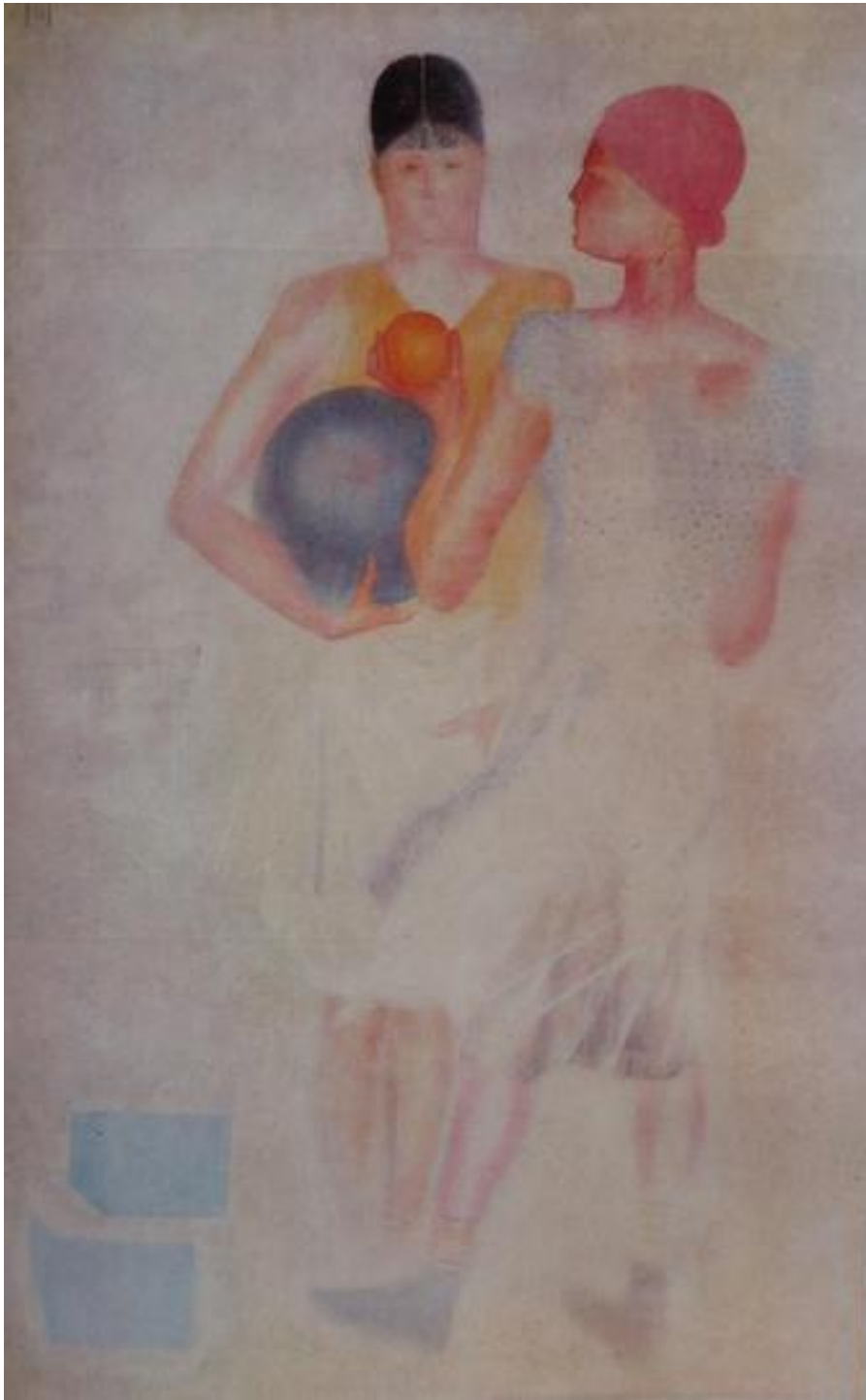
**Местонахождение неизвестно. Фотография**

**Воспр.: РГАЛИ. Ф. 3060. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 6**





Илл. 64  
 Александр Козлов  
 Восстание. 1927  
 Холст, масло  
 Местонахождение неизвестно  
 Воспр.: Красная Нива. 1927, № 46, обложка



**Илл. 65**  
**Юрий Пименов**  
**Две девушки с мячом. 1929**  
**Холст, масло. 161 х 102,7**  
**ГТГ**



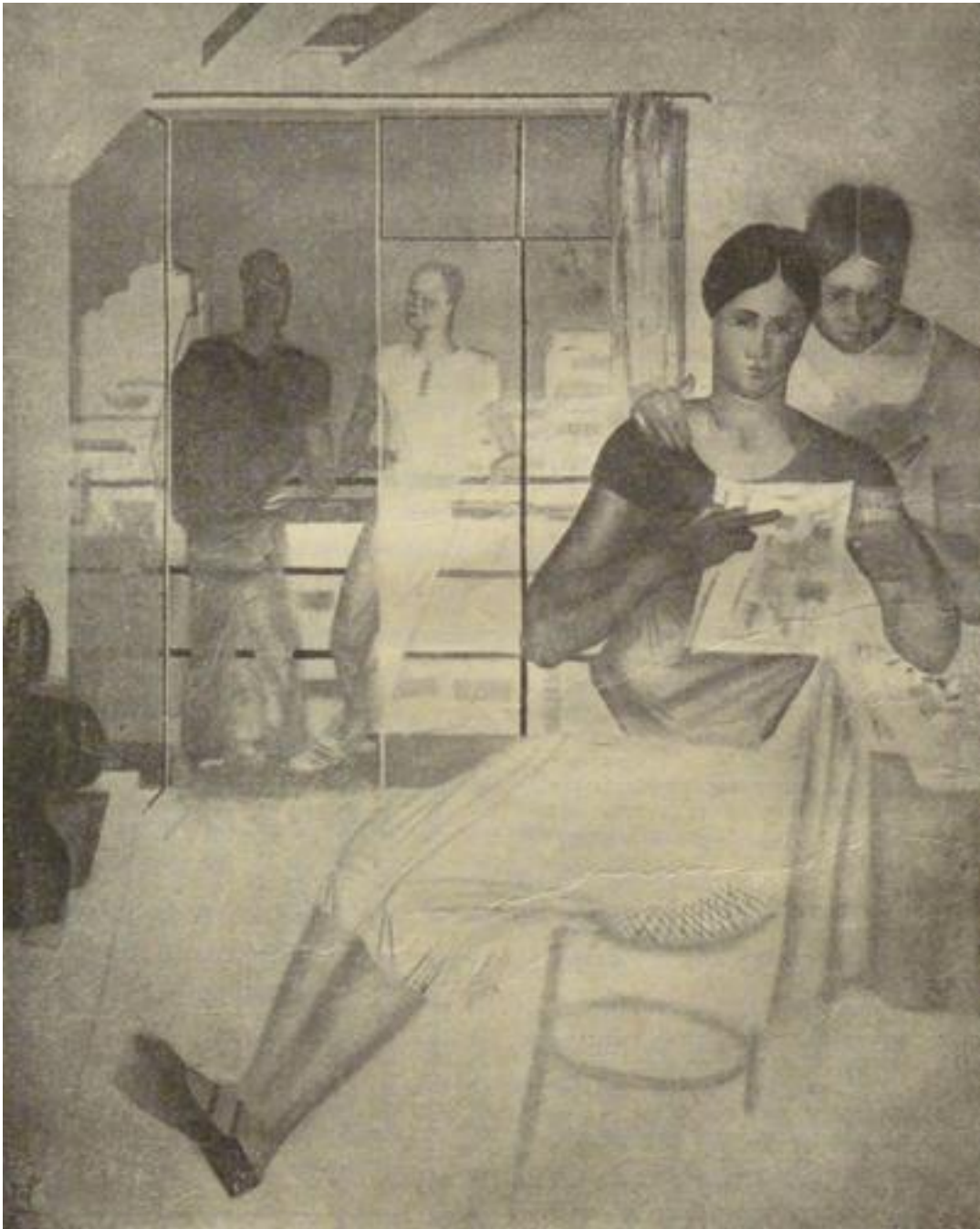
**Илл. 66**  
**Давид Штеренберг**  
**Портрет Н.Д. Штеренберг. 1925**  
**Холст, масло. 142 x 88**  
**ГРМ**



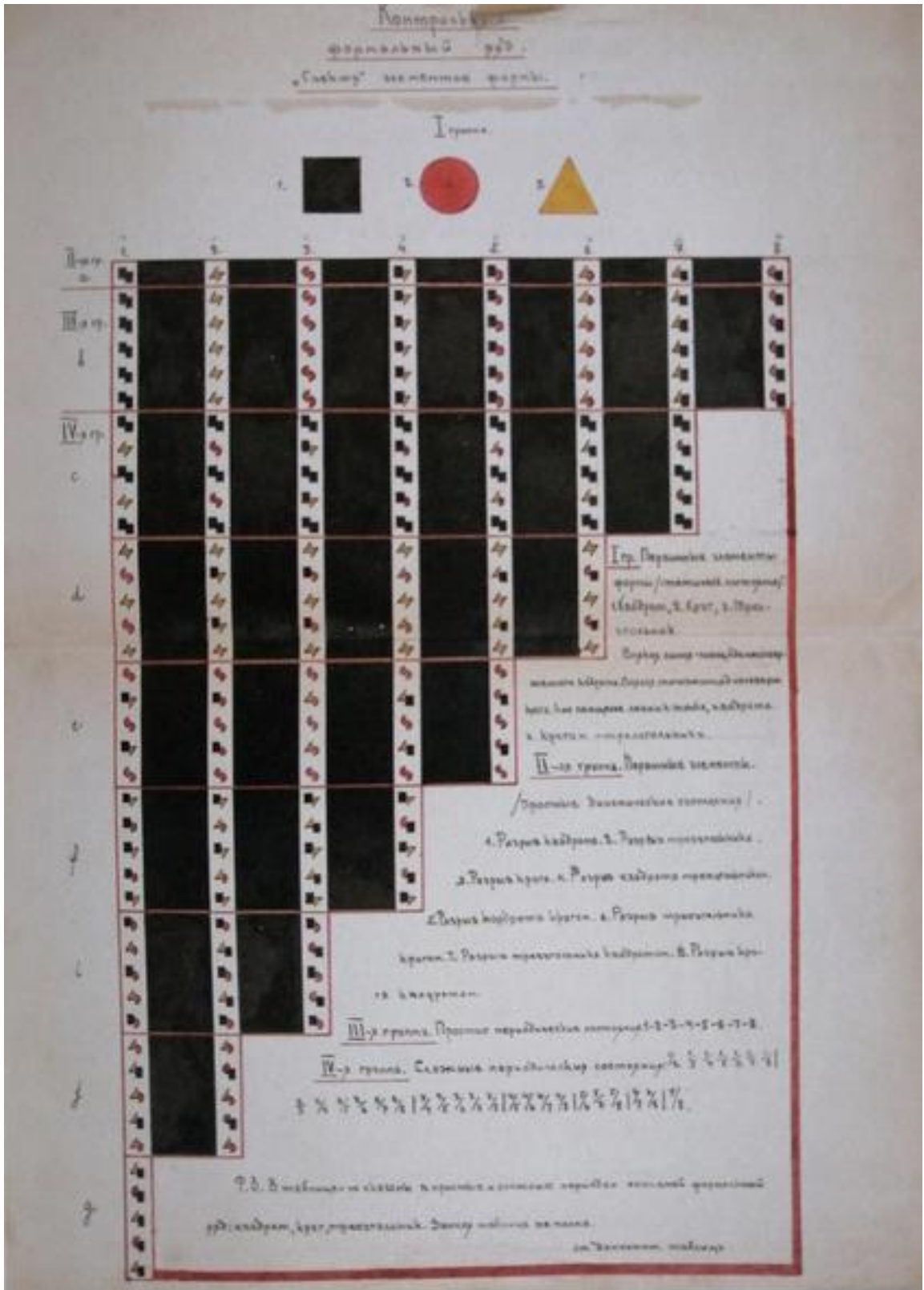
**Илл. 67**  
**Александр Лабас**  
**Дирижабль и детдом. 1930**  
**Холст, масло. 160 x 80**  
**ГРМ**



**Илл. 68**  
**Александр Лабас**  
**Приезд Ленина в Петроград. 1930**  
**Холст, масло. 95 x 84**  
**ГТГ**



**Илл. 69**  
**Юрий Пименов**  
**Новые дома. 1929**  
**Холст, масло**  
**Местонахождение неизвестно**  
**Воспр.: Красная панорама. 1929, № 34. С. 34**



Илл. 70

Соломон Никритин

Контрольный формальный ряд. «Спектр» элементов формы

1925 – 11 января 1926

Бумага, тушь, перо, акварель. 53,8 x 36,1

ОР ГТГ

Воспр.: Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры.

Каталог выставки. М., 2019. С. 57



**Илл. 71**

**Юрий Пименов**

**Италия. 1929-1932**

**Холст, масло. 176,1 x 115,6**

**Государственное музейное объединение**

**«Художественная культура Русского Севера», Архангельск**





**Илл. 72**

**Юрий Пименов**

**Взятие английского блокгауза (Северный фронт). 1928**

**Холст, масло. 199 х 289, 5**

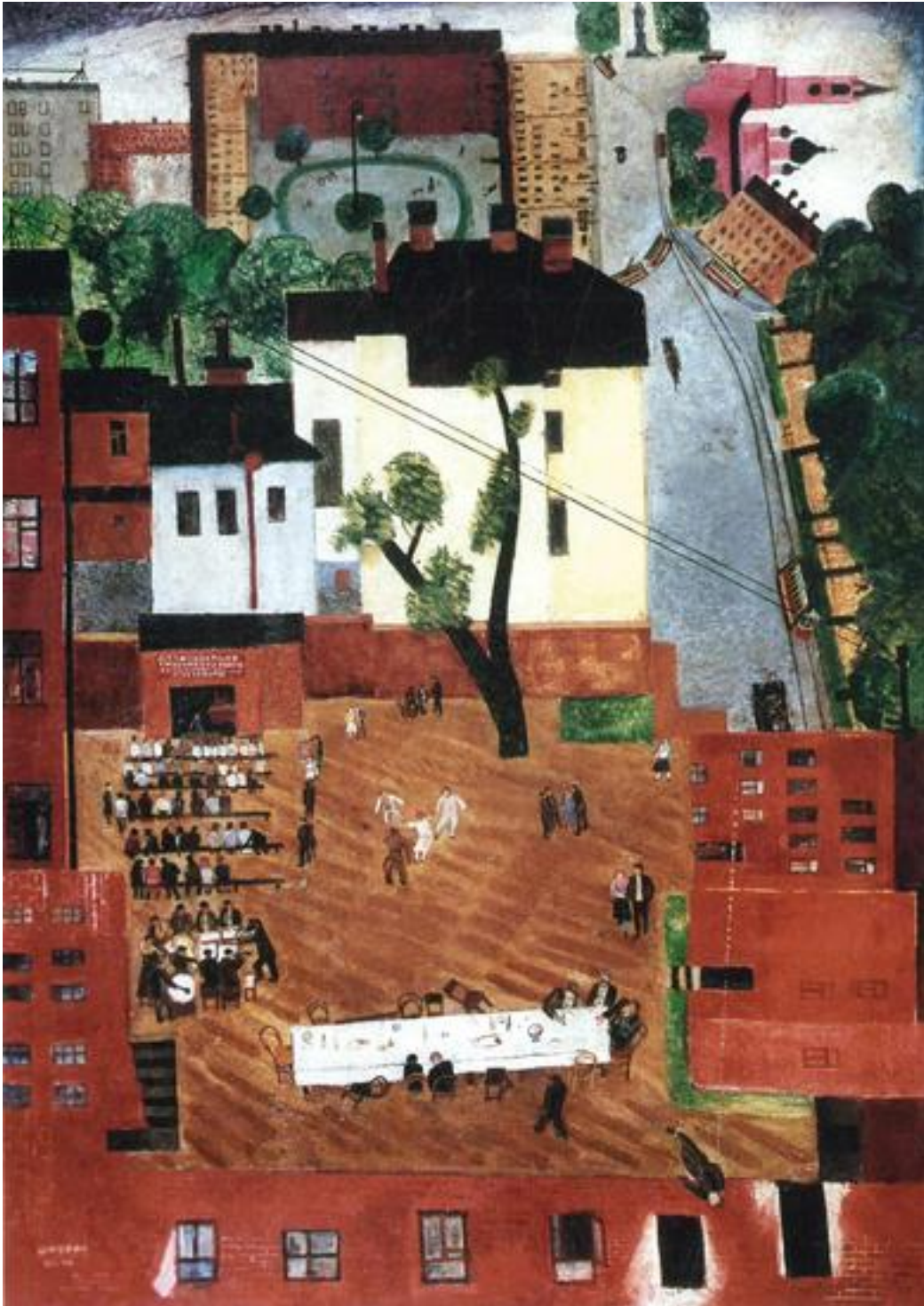
**Львовская картинная галерея**



**Илл. 73**  
**Александр Лабас**  
**В кабине аэроплана. 1928**  
**Холст, масло. 78 х 92**  
**ГТГ**



**Илл. 74**  
**Александр Лабас**  
**Первомайский парад. 1927**  
**Холст, масло. Местонахождение неизвестно**  
**Воспр.: Красная Нива. 1928, № 5, обложка**



Илл. 75  
Ниссон Шифрин  
Страстной бульвар. 1925-1926  
Холст, масло. 89 х 65  
ГТГ



**Илл. 76**  
**Сергей Лучишкин**  
**Шар улетел. 1927**  
**Холст, масло. 106 х 69**  
**ГТГ**



**Илл. 77-78**  
**Иван Кудряшов. Из серии «Конструкции прямолинейного движения». 1925.**  
**Холст, масло. 66,3 x 70,7; 91 x 76,5. ГТГ**



**Илл. 79**

**Иван Кудряшов**

**Траектория полета Земли вокруг Солнца**

**Из серии «Конструкции криволинейного движения». 1926**

**Холст, масло. 68,5 x 75,5**

**ГТГ**



**Илл. 80-81**

**Иван Кудряшов**

**Расхождение. 1926. Холст, масло. 74 x 60,5. ГТГ**

**Композиция. 1925. Бумага, тушь, гуашь. 31,5 x 24,5. Центр Помпиду**





**Илл. 82**  
**Александр Лабас**  
**Поезд идет. 1929**  
**Холст, масло. 98,3 x 75,8**  
**ГРМ**



**Илл. 83**  
**Юрий Пименов**  
**Теннис. 1926**  
**Холст, масло**  
**Не сохранилась**  
**Воспр.: Юрий Пименов. М., 2021. Б/п**



**Илл. 84**

**Екатерина Зернова**

**Гигантские шаги. 1928**

**Холст, масло**

**Местонахождение неизвестно**

**Воспр.: Жердева Р. Истоки спортивной тематики**

**в советском изобразительном искусстве // Искусство. 1983, № 4. С. 34**



**Илл. 85**

**В мастерской Давида Штеренберга**

**В группе вокруг Д. Штеренберга П. Вильямс,**

**А. Лабас, К. Вялов, В. Люшин, Л. Жолткевич, Л. Гутман. 1922**

**Воспр.: <http://a-goncharov.ru/date2.html?p=1>**





**Илл. 86.** В физкультурном зале ВХУТЕМАСа на Рождественке, 11. 1927. М. Лапин прыгает, А. Щипцын и Г. Нисский стоят у планки. Воспр.: Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... М., 2004. С. 147



**Илл. 87.** Женская спортивная команда перед соревнованиями по гребле. 1920-е. Частное собрание

**Илл. 88 а.** Женская волейбольная команда ВХУТЕМАСа. 1920-е. Музей МАРХИ

**Илл. 88 б.** В спортзале ВХУТЕМАСа. 1926-1927.

Государственный музей В.В. Маяковского

**Илл. 88 в.** 2-я мужская волейбольная команда ВХУТЕМАСа. Сер. 1920-х. Музей МАРХИ

**Илл. 88 г.** В спортзале ВХУТЕМАСа. 1920-е. Частное собрание

**Илл. 89.** Илл. к ст.: Борахвостов В. Физкультура во ВХУТЕМАСе // Красное студенчество. 1927, № 1. С. 34-35

**Илл. 90.** Выставка учебных работ по дисциплине «Пространство» на основном отд. 1926. Воспр.: Адаскина Н.Л. Место Вхутемаса в русском авангарде // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932. М. -Берн, 1993. С. 104

**Илл. 91.** Александр Дейнека. 1920-е. Фотография. Воспр.: Дейнека А.А. Жизнь, искусство, время: литературно-художественное наследие / Сост. и авт. вст. ст. В.П. Сысоев. М., 1974. С. 320



Илл. 92

В мастерской Ильи Машкова. Перед панно «Всеобуч»

В центре И. Машков, слева стоит А. Гончаров. 1919. Фотография

Воспр.: <http://a-goncharov.ru/date2.html?p=1>



**Илл. 93**  
**Екатерина Зернова**  
**Автопортрет. 1924**  
**Холст, масло. 105 x 73**  
**ГТГ**





**Илл. 94**  
**Александр Козлов и Юрий Пименов боксируют**  
**Фотография. 1929**  
**Архив М.Г. Пименова, Москва**



**Илл. 95. Александр Дейнека. Боксер Градополов. 1925. Холст, масло.**  
**Не сохранилась. Воспр.: Александр Дейнека. Живопись. Графика.**  
**Скульптура. М., 2010. С. 35**



**Илл. 96**  
**Александр Лабас**  
**В полете. 1926**  
**Бумага, акварель. 35 x 27**  
**ГМИИ им. А.С. Пушкина**



Илл. 97  
Александр Лабас  
В авиационной катастрофе. 1928  
Картон, темпера. 37,2 x 31,1  
ГМИИ им. А.С. Пушкина



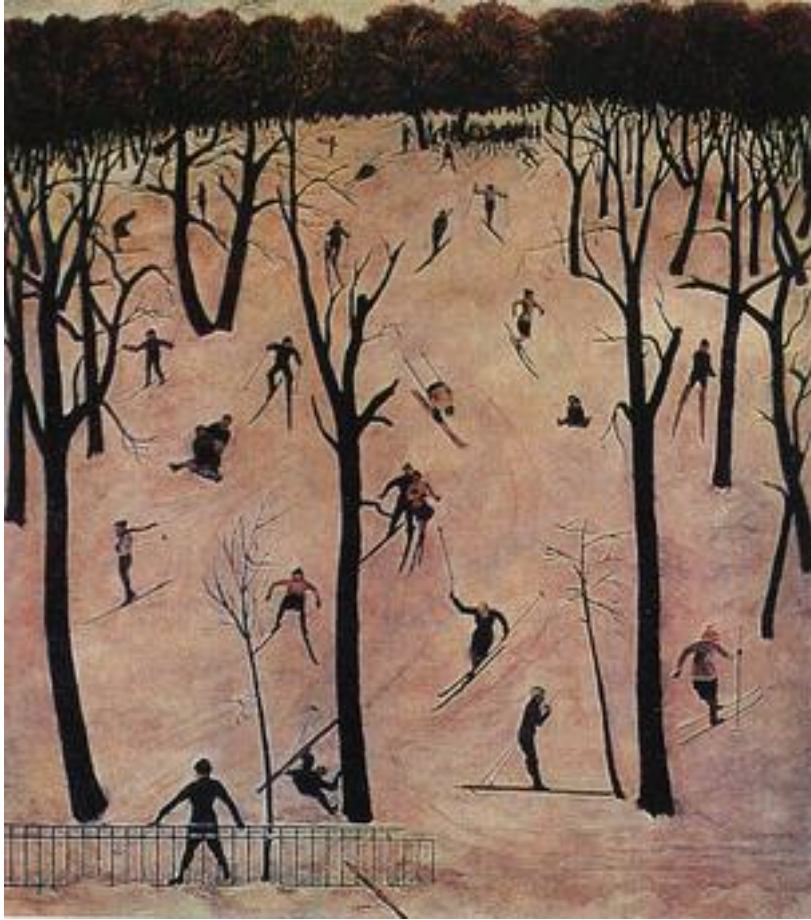
**Илл. 98**  
**Александр Лабас**  
**В самолете. 1928**  
**Бумага, акварель, карандаш. 25 x 32**  
**Собрание О. Бескиной-Лабас**



**Илл. 99-100**  
**Александр Лабас**  
**В аэроплане. 1926. 27,7 x 19,7. ГТГ**  
**В полете. 1935. Холст, масло. 52 x 63. ГТГ**



**Илл. 101**  
**Александр Лабас**  
**В кабине дирижабля. 1932**  
**Бумага, акварель. 45 x 31,4**  
**ГТГ**



**Илл. 102**  
**Сергей Лучишкин**  
**Среди деревьев (Лыжники). 1926**  
**Холст, масло. 108 x 96**  
**ГРМ**



Рис. 1. Вскрывание мешка с цементом.  
Движение не рационализованное.



Рис. 2. Тоже, но после указания.  
Значительно рационализованное.

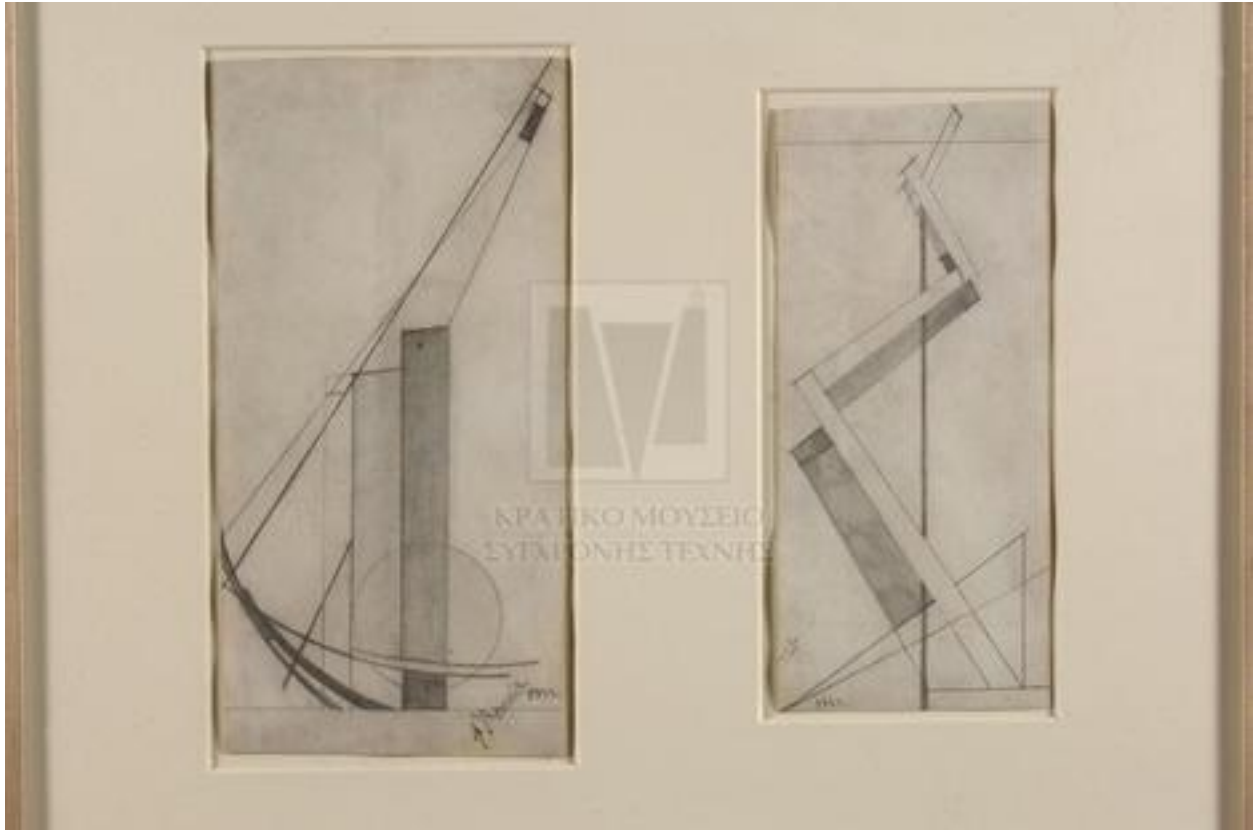
**Илл. 103-104**

**Крикор Кекчеев**

**Циклограммы, иллюстрирующие не рационализованное и рационализованное движение – вскрывание мешка с цементом**

**Илл. к ст. Кекчеев Кр. Изучение рабочих движений при помощи метода циклограмм // Организация труда. 1921, № 1. С. 65**





**Илл. 105**

**Константин Вялов**

**Эскизы конструкций радиобашен [?]. 1922**

**Бумага, карандаш**

**20,5 x 9,1; 23,3 x 11,2**

**Музей искусства модернизма MOMus, Салоники**



**Илл. 106**  
**А. Лабас**  
**Цветовая композиция. Овал. 1920-1921**  
**Холст, масло. 79 х 71**  
**Частное собрание**



**Илл. 107**  
**Сергей Лучишкин**  
**Абстрактная композиция.1924**  
**Холст, масло. 76,5 x 71,2**  
**Музей Людвига, Кельн**



**Илл. 108**  
**Михаил Плаксин**  
**Спектр газа. 1922-1923**  
**Холст, масло. 81,2 x 81**  
**ГТГ**



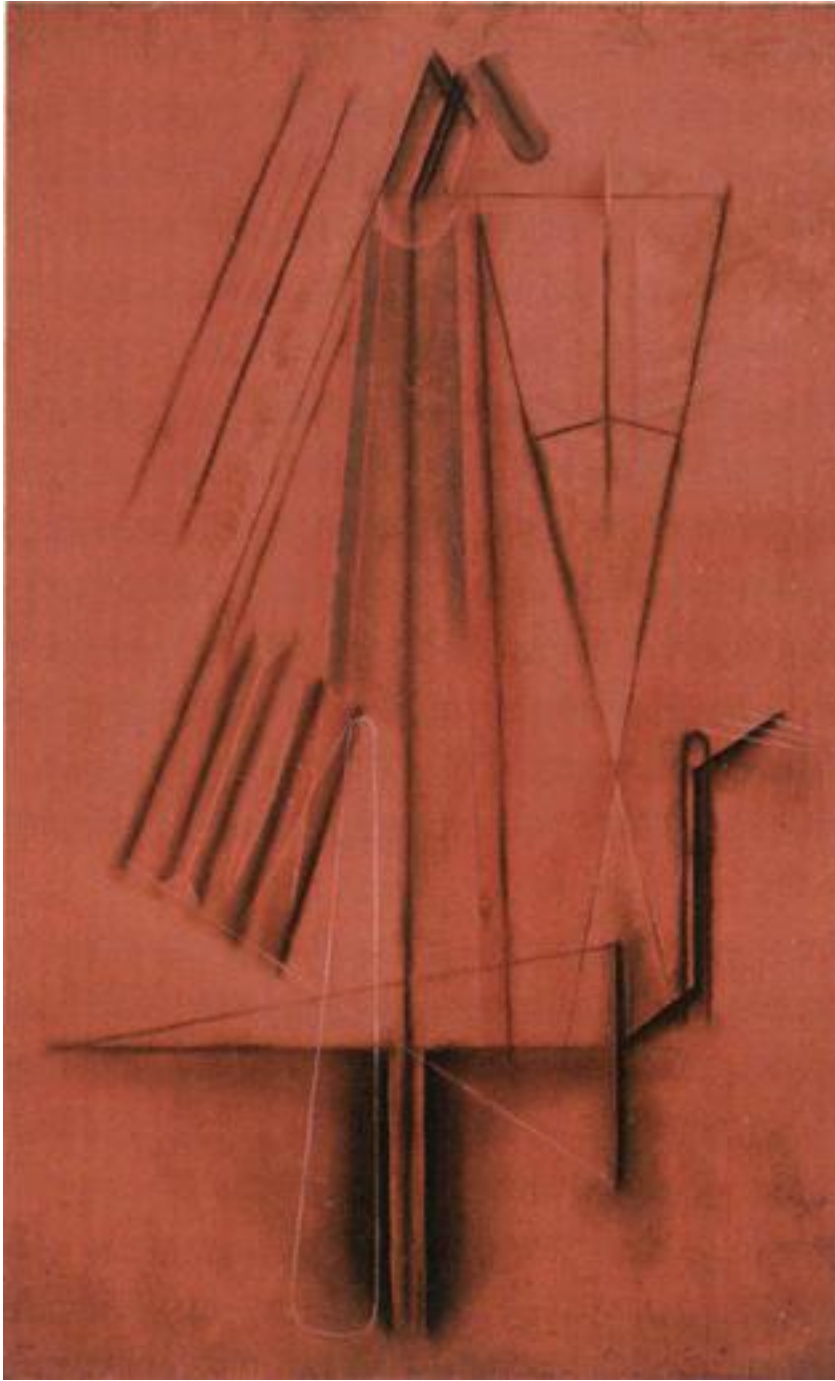
**Илл. 109**

**Александр Тышлер**

**Цветодинамическое напряжение в пространстве. Фас и профиль. 1924**

**Холст, масло. 102 x 102**

**Коллекция семьи Бершадер, Фонд Тышлера**



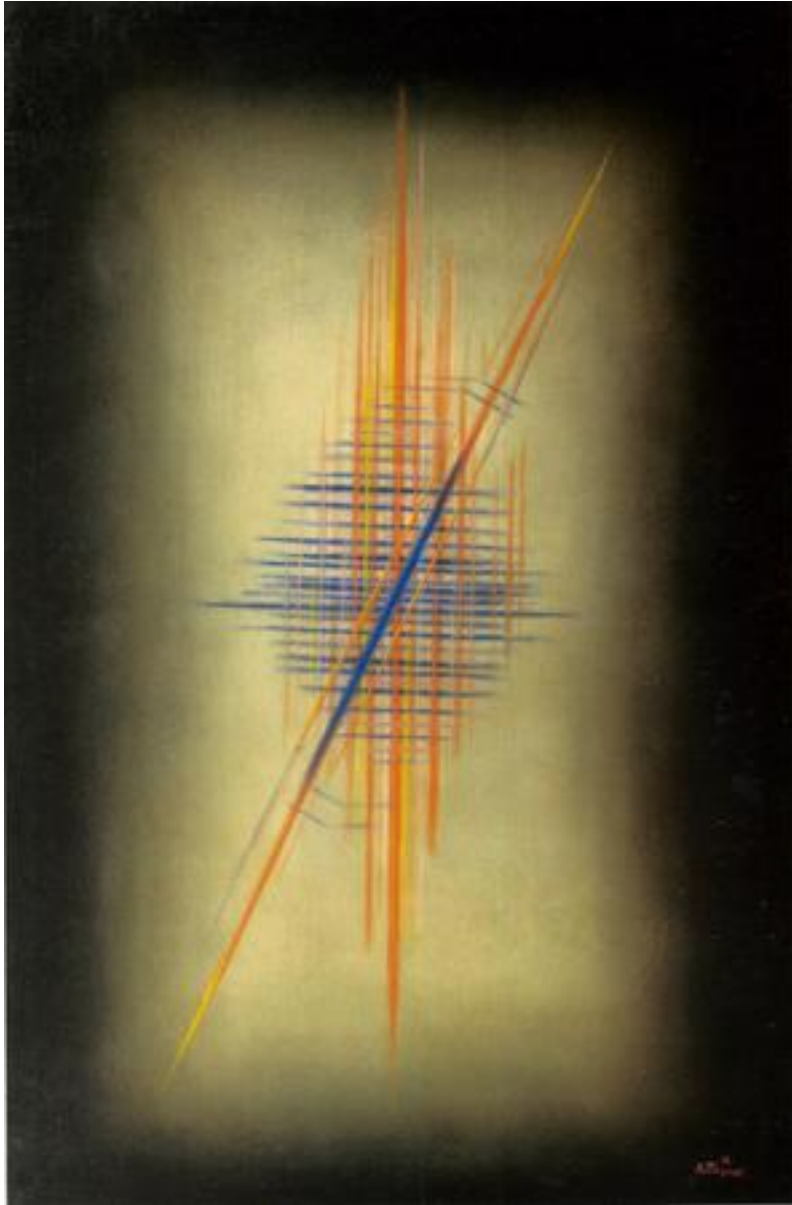
**Илл. 110**

**Александр Тышлер**

**Цветоформальное построение красного цвета. 1922**

**Холст, масло. 101 x 65,8**

**ГТГ**



**Илл. 111**

**Александр Тышлер**

**Цветодинамическое напряжение в пространстве. 1924**

**Из серии «Цвет и форма в пространстве»**

**Холст, масло. 133 x 89**

**Собрание семьи И.Л. Сельвинского**



Илл. 112 а, 112 б

ЦИТ. Стереочертеж, показывающий соответствующие точки молота, пальцев, кисти и траекторию молота. Середина 1920-х.

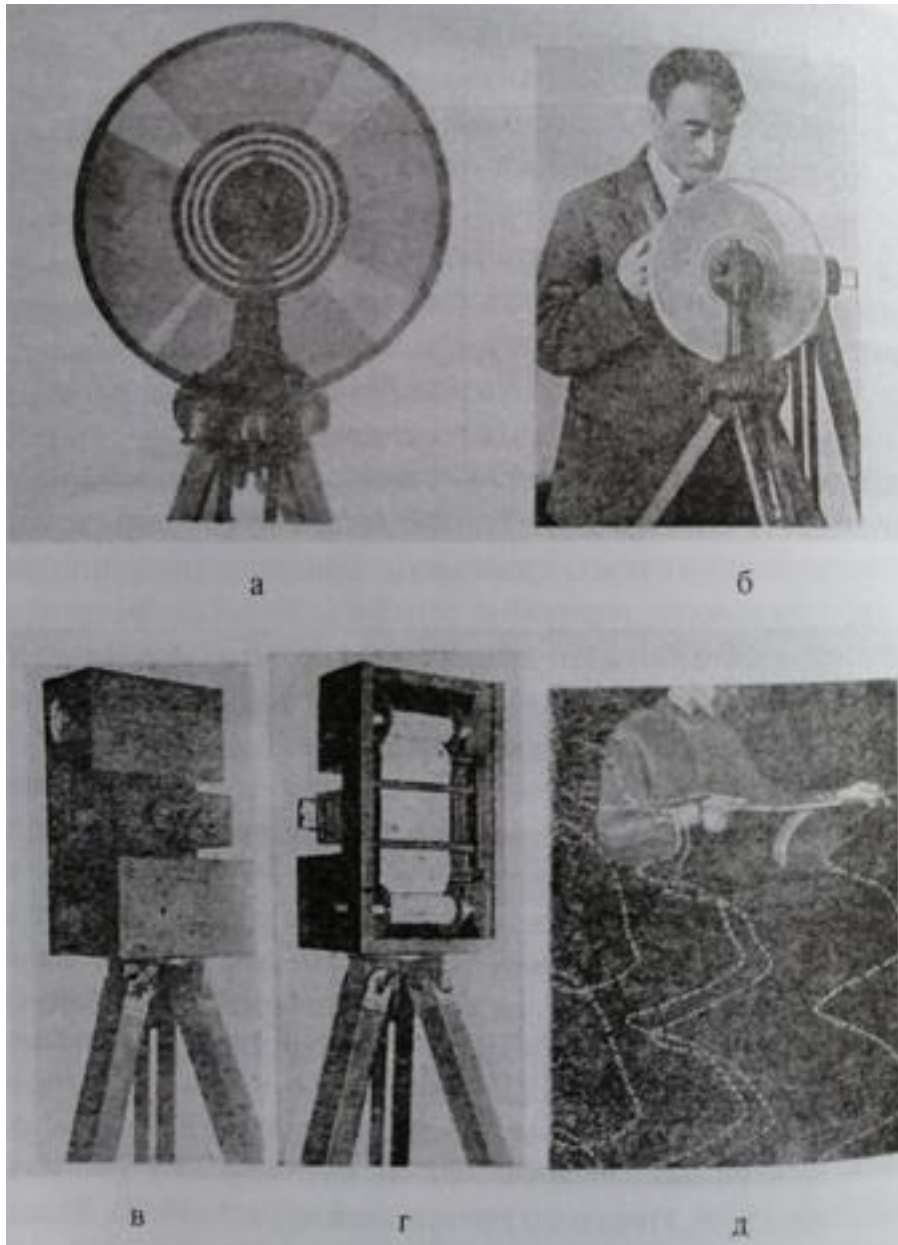
Исследования по рациональному применению огнестрельного оружия посредством хроноциклографического фотографирования. Траектория стрелкового движения.  
Воспр. : Мислер Н. Вначале было тело... М., 2011. С. 162; 156





**Илл. 113 а**  
**Циклография рабочего удара, выполняемого А. Гастевым.**  
**Воспр.: Сироткина И. Мир как живое движение. М., 2018. С. 44**

**Илл. 113 б**  
**Давид Штеренберг**  
**Работа. 1928**  
**Холст, масло**  
**Местонахождение неизвестно**  
**Воспр.: Четвертая выставка ОСТ // Красная нива. 1928, № 21. С.13**



**Илл. 114**

**Аппаратура для циклосъемки:**

**а – обтюратор с тремя concentрическими рядами отверстий и четырьмя прорезами;**

**б – определение скорости вращения обтюратора с помощью камертона;**

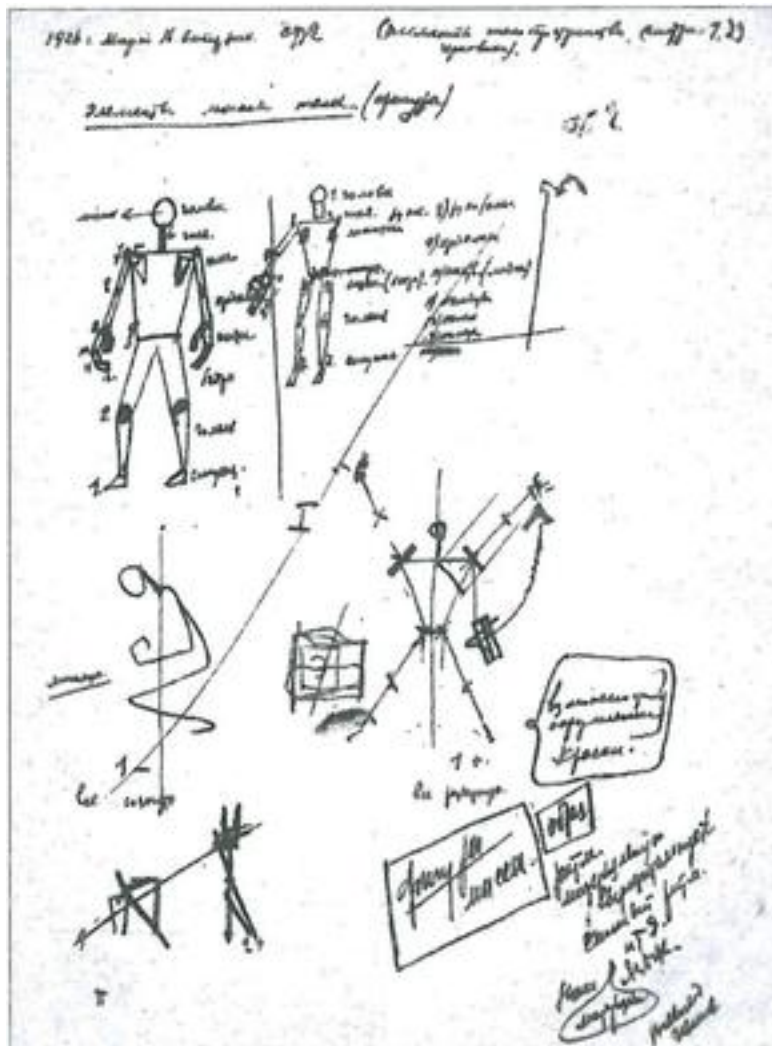
**в – камера с движущейся пленкой (вид спереди);**

**г – камера с движущейся пленкой (задняя стенка снята);**

**д – циклограмма опиловки, снятая камерой с движущейся пленкой**

**Илл. к: Физиология труда / Под ред. К.Х. Кекчеева.**

**М.-Л., 1931. С. 178, 181**



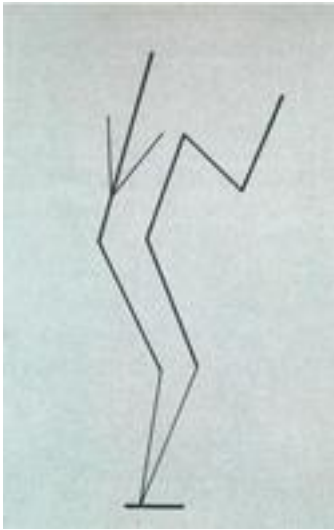
Илл. 115

Соломон Никритин

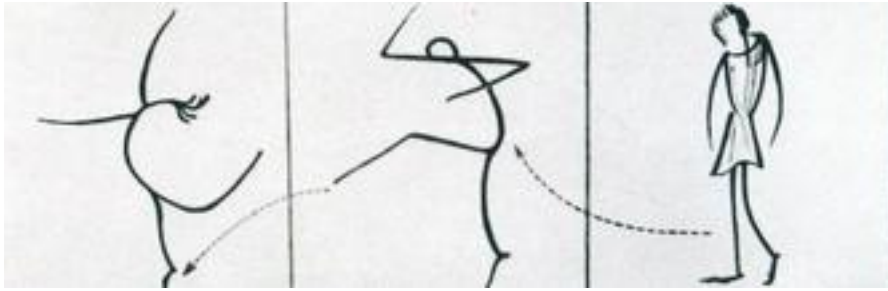
Диаграммы движений актеров Проекционного театра, основанные на принципах биомеханики. Середина 1920-х

Воспр.: Смирнов А. Пионеры искусства звука в России //

Сто лет русского авангарда. М., 2013. С. 189



Илл. 116-118  
 Фотограф Ш. Рудольф. Грет Палукка. 1925  
 Василий Кандинский. Аналитические рисунки.  
 Воспр.: Das Kunstblatt. 1926, März 10. S. 117-119



Илл. 119 а-б

Алексей Сидоров

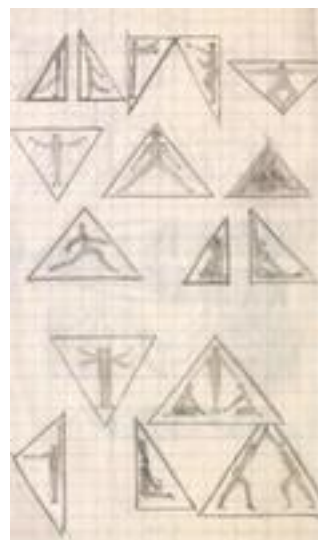
Образец конструктивной записи движения

Графическая сценограмма танца

Материалы к неопубликованной книге Николая Мальцева «Теория искусства движения».

Кн. 1. Ок. 1940. С. 20, 22

Воспр.: Мислер Н. Вначале было тело... М., 2011. 52-53



**Илл. 119 в**  
**Неизвестный фотограф**  
**Движения и позы как заполнение кадра. Треугольник**  
**Хореологическая лаборатория ГАХН. 1924-1925**  
**Архив М. и Г. Федоровских, фонд И. Чернецкой, Берлин**

**Илл. 119 г**  
**Нина Александрова**  
**Графические записи гимнастических движений. 1920-1930-е**  
**РГАЛИ**  
**Воспр.: Мислер Н. Вначале было тело... М., 2011. С. 408**

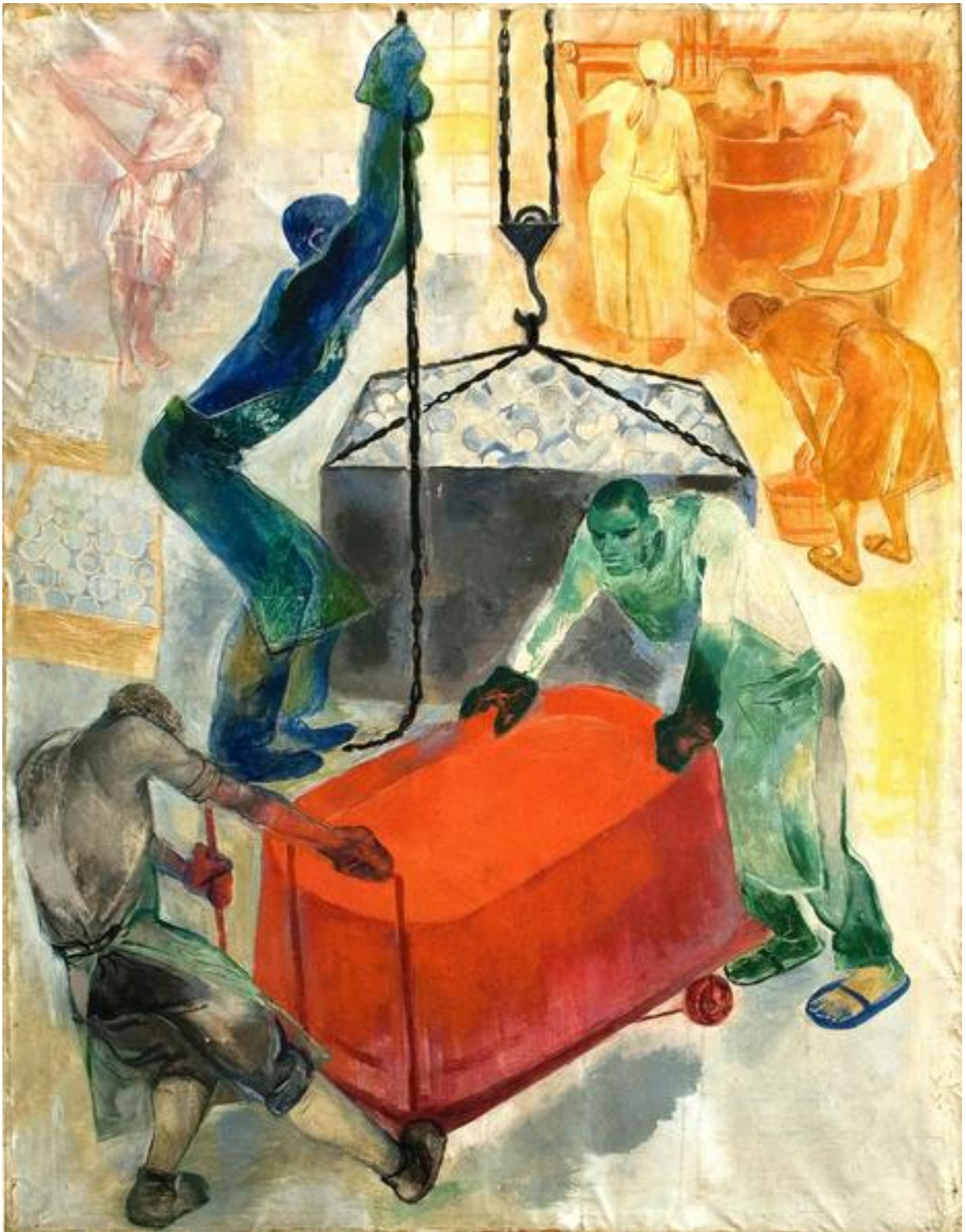


**Илл. 119 д-е**  
**Неизвестный фотограф**  
**Этюды на выразительность. Ноги**  
**Хореологическая лаборатория ГАХН. 1924-1925**  
**Архив М. и Г. Федоровских, фонд И. Чернецкой, Берлин**



**Илл. 119 ж-з**  
**Этюды на выразительность. Руки. Ноги**  
**Хореологическая лаборатория ГАХН. 1924-1925**  
**Архив М. и Г. Федоровских, фонд И. Чернецкой, Берлин**





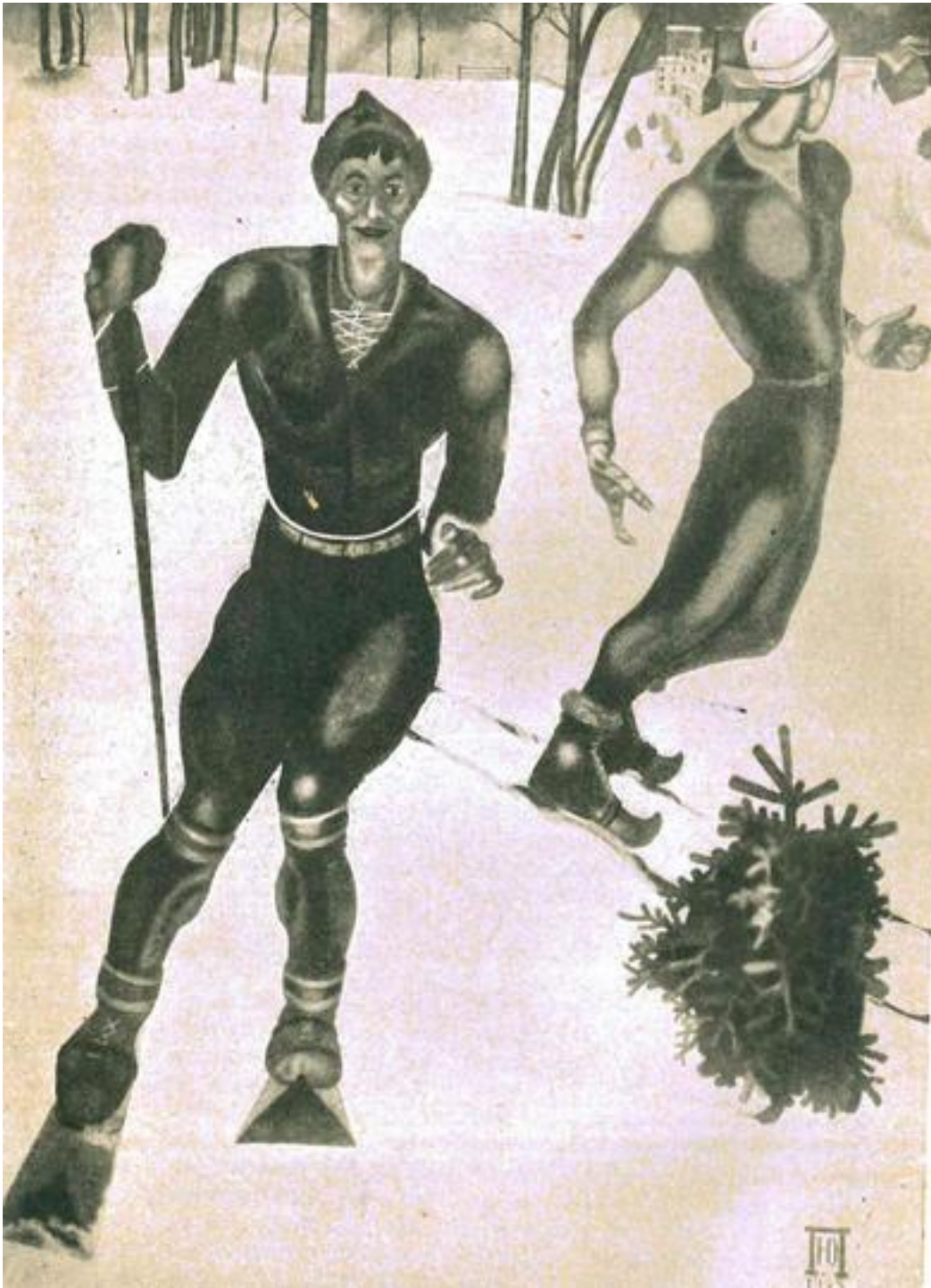
**Илл. 120**

**Екатерина Зернова**

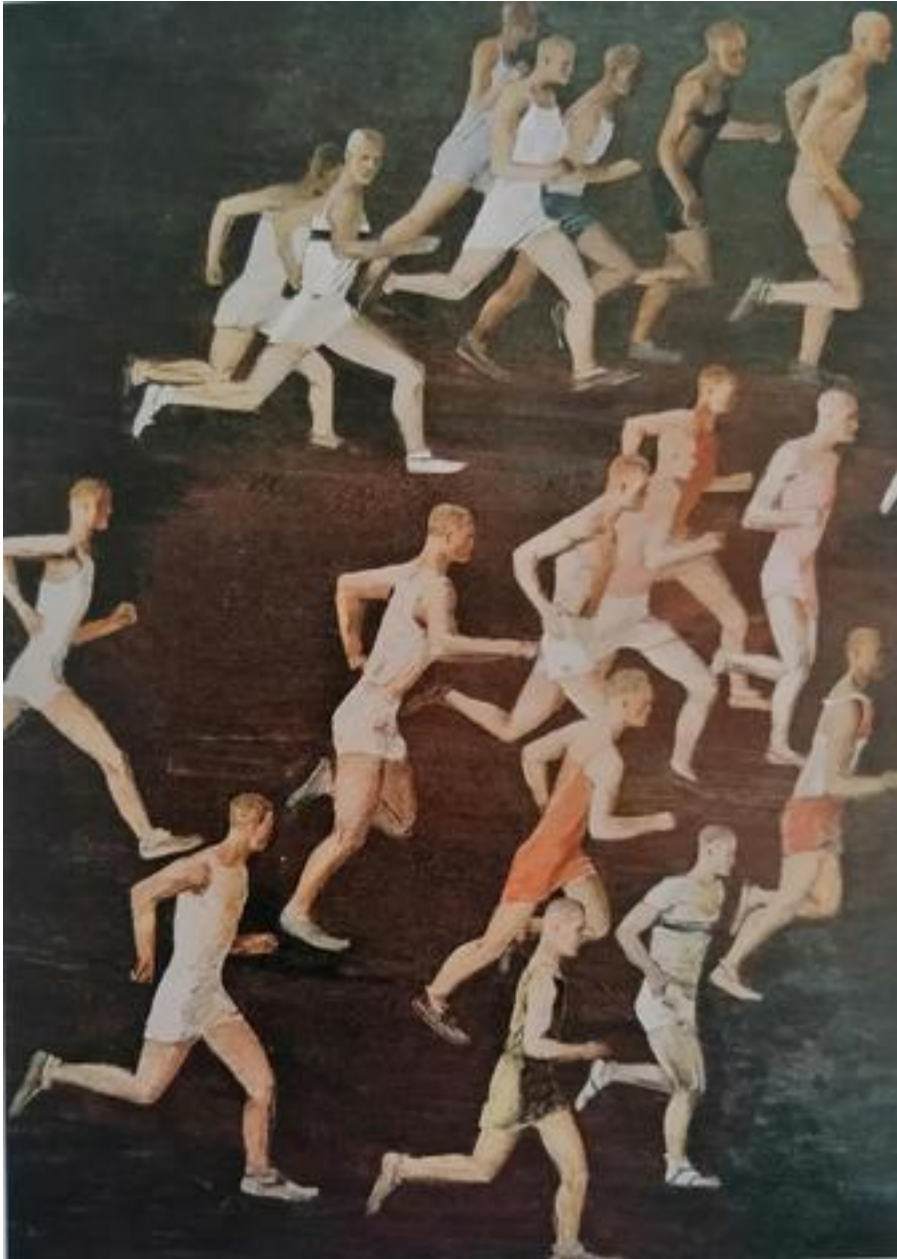
**Фабрика “Томат-пюре”. 1929**

**Холст, масло. 105 х 75**

**Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина**



**Илл. 121**  
**Юрий Пименов**  
**Лыжники. 1925**  
**Холст, масло. 196 х 142**  
**Местонахождение неизвестно**  
**Воспр.: Печать и революция. 1925. Кн. 5-6. С. 277**



**Илл. 122**  
**Александр Дейнека**  
**Бег. 1932**  
**Холст, масло. 180 х 135**  
**Тульский музей изобразительных искусств**



**Илл. 123**  
**Александр Дейнека**  
**Вратарь. 1934**  
**119 x 352**  
**ГТГ**



**Илл. 124 а-б**

**Сергей Лучишкин**

**Прыжки в воду. Часть триптиха / серии. 1928**

**Холст, масло. Местонахождение неизвестно.**

**Воспр.: Жердева Р. Истоки спортивной тематики в советском изобразительном искусстве // Искусство. 1983, № 4. С. 35**

**Экспозиция 4-й выставки Общества станковистов в МЖК. 1928. ОФ ГТГ**



**Илл. 125**  
**А. Телешев**  
**Прыжки в воду. Вторая половина 1920-х**  
**Собрание А.Н. Телешева, Москва**



**Илл. 126**  
**С. Рыбин. Двойной прыжок**  
**Государственные курсы «Искусства движения». 1927-1928**  
**Собрание И. Малаховой**



**Илл. 127**  
**С. Рыбин. Прыжок. 1927**  
**Студия Веры Майя**  
**Собрание И. Малаховой**





**Илл. 128**  
**А. Телешев**  
**Игра в мяч. Экспериментальная фотография**  
**Вторая половина 1920-х**  
**Собрание А.Н. Телешева, Москва**



**Илл. 129**  
**Юрий Пименов**  
**Каток. 1926**  
**Холст, масло. Местонахождение неизвестно**  
**Воспр.: Красная нива. 1926, № 23. С. 15**



**Илл. 130**  
**Андрей Гончаров**  
**Девочка с цветком. 1924**  
**Холст, масло. 122 х 72,5**  
**Музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»**  
**г. Архангельск**



Илл. 131  
Александр Тышлер  
Сакко и Ванцетти. 1928  
Холст, масло. 81 х 62  
ГТГ



**Илл. 132**  
**Александр Дейнека**  
**Футбол. 1924**  
**Холст, масло. 105 х 113,5**  
**Частное собрание**



**Илл. 133**

**Александр Лабас**

**Уральский металлургический завод. 1925**

**Холст, масло. 105 х 73**

**Екатеринбургский музей изобразительных искусств**

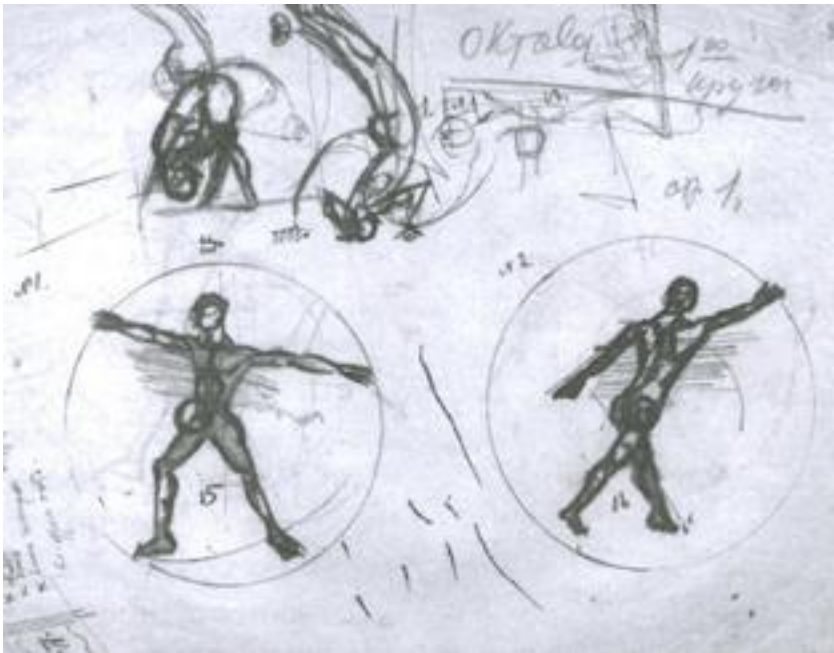
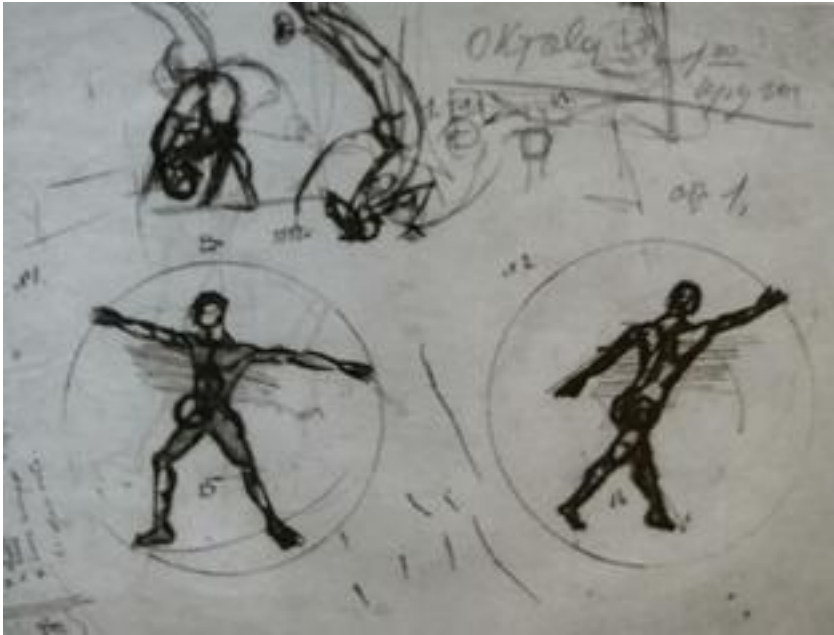


**Илл. 134**  
**Екатерина Зернова**  
**Рыбоконсервный завод. 1931**  
**Холст, масло. 85 х 63**  
**ГТГ**



**Илл. 135**  
**Алексей Сидоров**  
**Мультипликационная фотозапись связанного движения**  
**Хореологическая лаборатория ГАХН. Середина 1920-х**  
**Собрание И. Малаховой**





Илл. 136 а-б  
Соломон Никритин  
Рисунки к занятиям курса «Движение». 1922  
РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 85, 86



**Илл. 137**  
**Петр Вильямс**  
**Баррикада. 1926**  
**Холст, масло. 140 x 140**  
**Государственный центральный музей современной истории России**



**Илл. 138**  
**Александр Тышлер**  
**Директор погоды. 1926**  
**Холст, масло. 143 x 82,5**  
**Музей искусства авангарда МАГМА**



**Илл. 139**  
**Андрей Гончаров**  
**Алеша. 1925**  
**Холст, масло. 72,5 x 52,9**  
**ГРМ**



**Илл. 140**  
**Александр Лабас**  
**На Дальнем Востоке. Красноармеец. 1928**  
**Холст, масло. 98 x 78**  
**ГРМ**



**Илл. 141**  
**Александр Лабас**  
**Едут. 1928**  
**Холст, масло. 98 x 78**  
**Частное собрание**



Илл. 142

Александр Тышлер

Лирический цикл № 5. Из «Лирического цикла». 1928

Холст, масло. 73 x 55

Музей искусства авангарда МАГМА

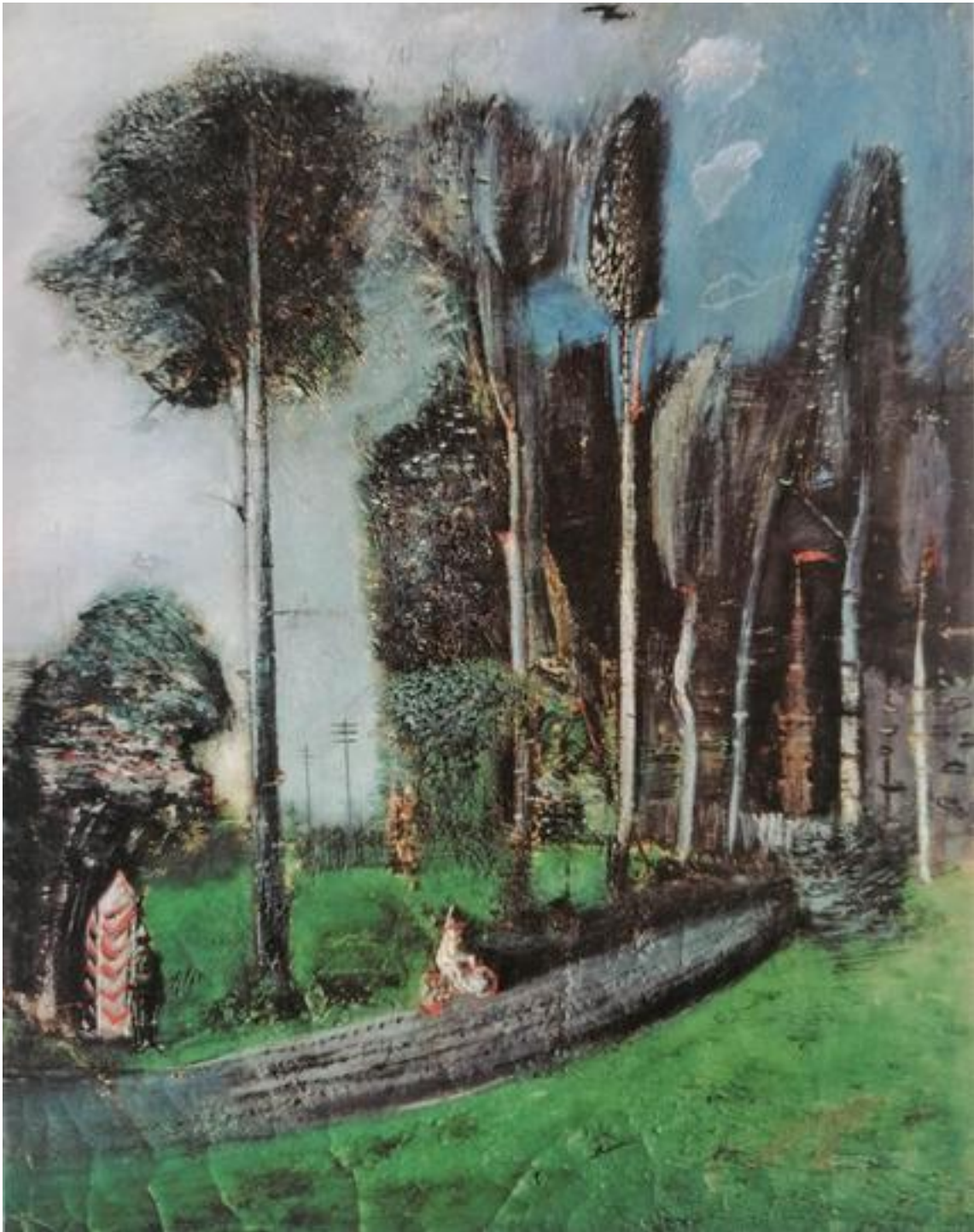


**Илл. 143**  
**Сергей Лучишкин**  
**Трубы. 1925**  
**Холст, масло. 88 х 200**  
**ГТГ**





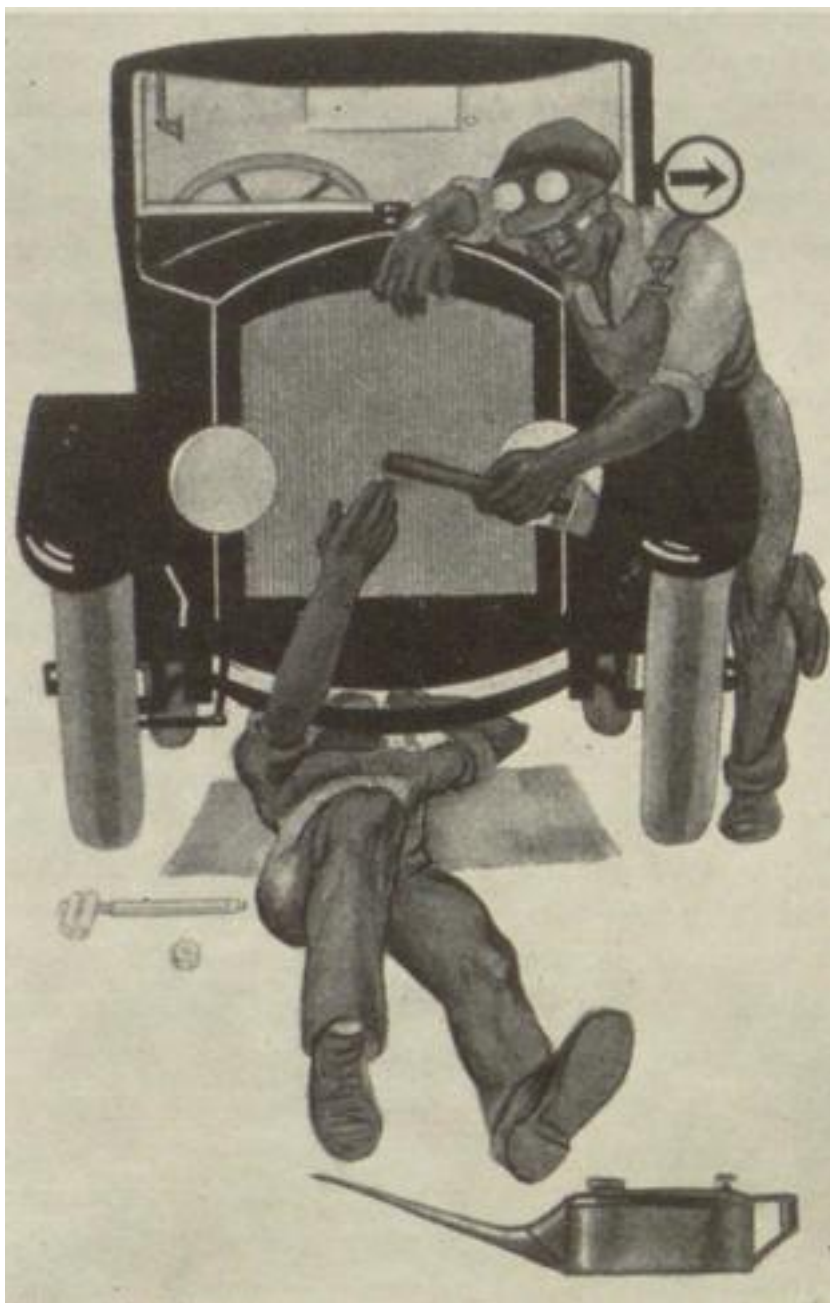
**Илл. 144**  
**Александр Лабас**  
**Утром у аэродрома. 1928**  
**Холст, масло. 70,5 x 53,5**  
**ГТГ**



**Илл. 145**  
**Александр Лабас**  
**Вечером на пути к аэродрому. 1928**  
**Холст, масло. 70 x 53,5**  
**ГТГ**



**Илл. 146**  
**Сергей Лучишкин**  
**Я очень люблю жизнь. 1926**  
**Холст, масло**  
**Частное собрание, Норвегия**



**Илл. 147**

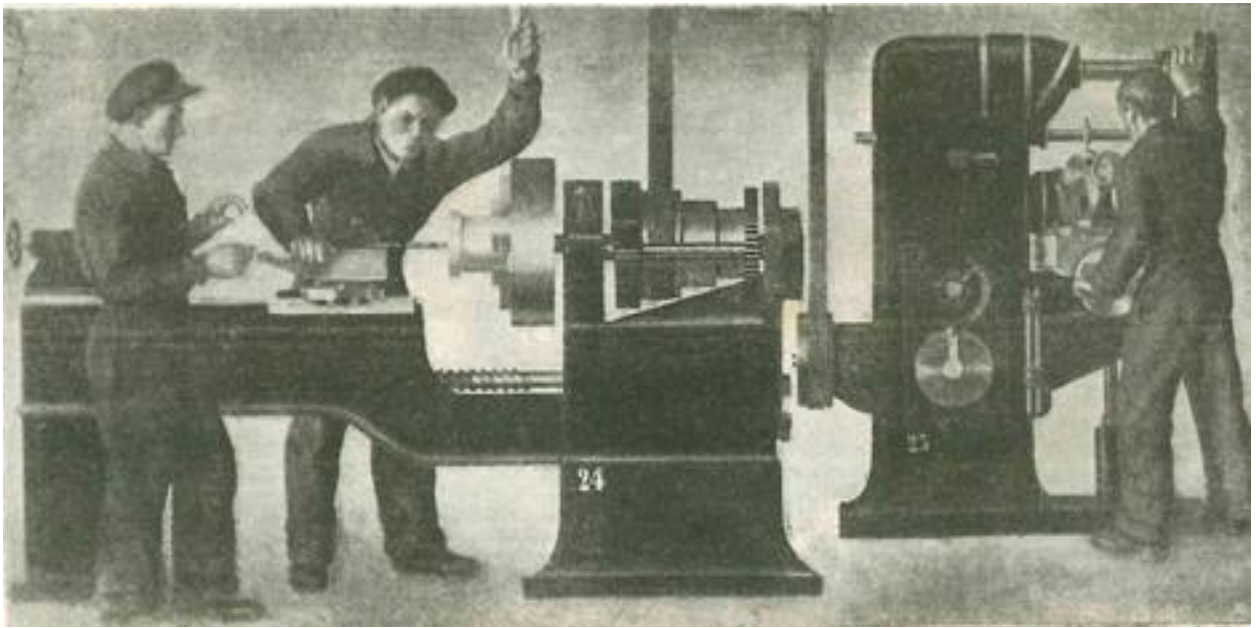
**Александр Барщ**

**Авторемонт. 1925**

**Тушь, гуашь. Местонахождение неизвестно**

**Воспр.: ОСТ. Третья выставка картин, рисунков, скульптуры.**

**Каталог. Музей живописной культуры. М., 1927. Б/п**



**Илл. 148**

**Александр Барщ**

**Хронометраж. 1925**

**Холст, масло. Местонахождение неизвестно**

**Воспр.: ОСТ (Общество станковистов). Первая выставка. Каталог. М., 1925. С. 3**



**Илл. 149**  
**Петр Вильямс**  
**Портрет С. Мартинсона. 1927**  
**Холст, масло**  
**Частное собрание, США**



**Илл. 150**  
**Давид Штеренберг**  
**Аниська. 1926**  
**Холст, масло. 197 x 125**  
**ГТГ**



**Илл. 151**  
**Константин Вялов**  
**Кронштадтский рейд. 1928**  
**Холст, масло. 153 x 131,1**  
**ГТГ**



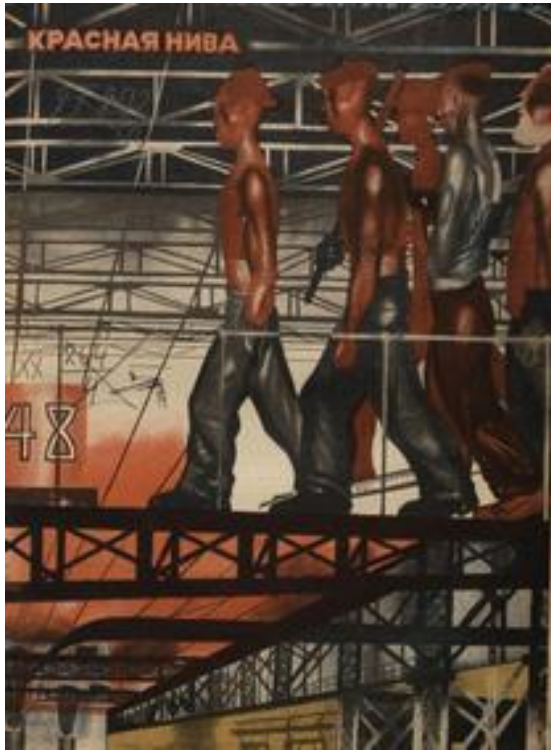


**Илл. 152**

**Александр Дейнека. На стройке новых цехов. 1926. Фрагмент  
Кадры из фильма «Старое и новое» («Генеральная линия»). Реж. С. Эйзенштейн. 1929**



**Илл. 153**  
**Кадр из фильма «Одиннадцатый». Реж. Дзига Вертов. 1928**  
**Ю. Пименов. Даешь тяжелую индустрию! 1927. ГТГ**



Илл. 154

Юрий Пименов

Завод // Красна нива. 1926, № 48, обложка

Даешь тяжелую индустрию! 1927. ГТГ

В сталелитейном цехе. 1927. Холст, масло. 260 x 212. Местонахождение неизвестно. Воспр.:

Красная нива. 1927, № 27, обложка



Илл. 155

Александр Дейнека

Краснопресненская трехгорная мануфактура. У ткацкого станка // У станка. 1925, № 3. С. 22

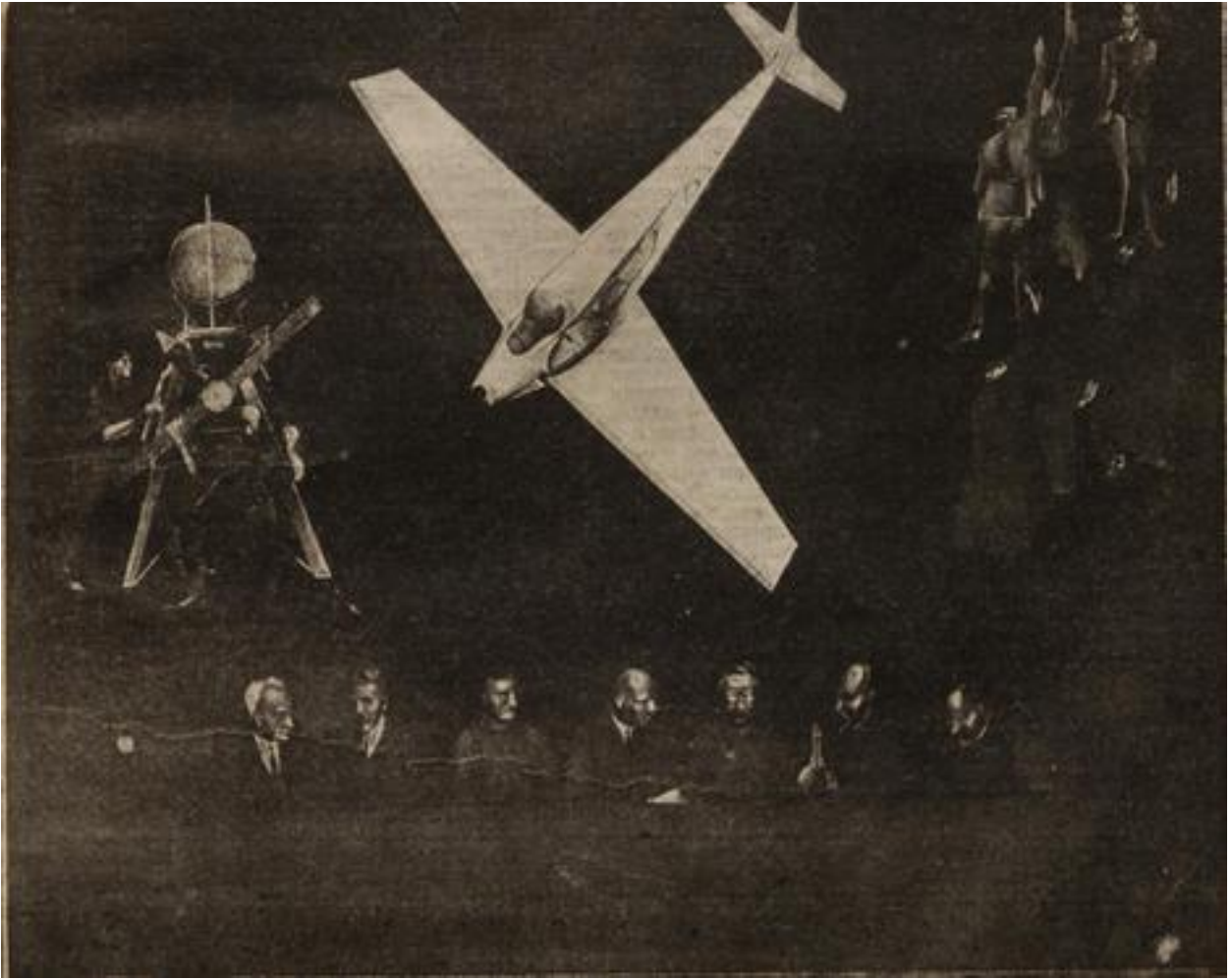
Текстильщицы // Красная нива. 1926, № 41. С. 5

Текстильщицы. 1927. ГРМ

Текстиль // Безбожник у станка. 1926, № 10. С. 12-13



Илл. 156. Александр Дейнека  
 Шахтер. 1925. 171,5 x 59. Частное  
 собрание  
 Перед спуском в шахту. 1925. ГТГ  
 Перед спуском в шахту // У  
 станка. 1924, № 3. Задняя обложка  
 Донбасс. У табельной // У станка.  
 1924, № 2. С. 16-17  
 В Донбассе // У станка. 1924, № 3.  
 С. 10-11



**Илл. 157**

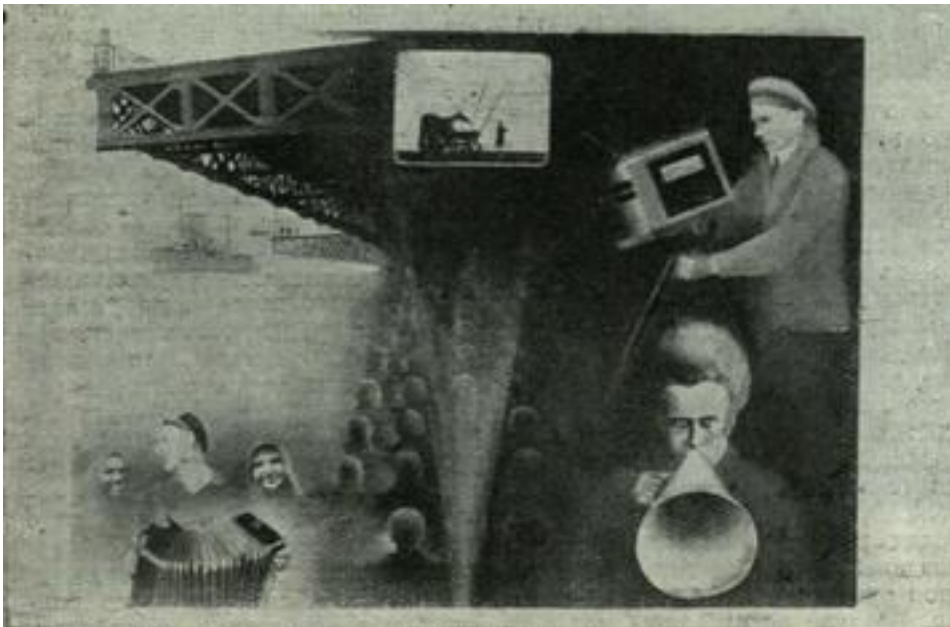
**Петр Вильямс**

**Монтаж О.Д.В.Ф. (Заседание Общества друзей воздушного флота)». 1924**

**Холст, масло**

**Местонахождение неизвестно**

**Воспр.: Красная нива. 1924, № 23. С. 541.**



Илл. 158

Кадр из фильма «Одиннадцатый». Реж. Дзига Вертов. 1928  
Петр Вильямс. Кино. Эйзенштейн и Тиссэ на съемках. 1927-1928



**Илл. 159**

**Петр Вильямс**

**Демонстрация французских моряков в Севастополе в 1919 году. 1928.**

**Холст, масло. 202 х 290**

**Ранее собр. Дирекции худ памятников и проектирования памятников МК РСФСР**





**Илл. 160**

**Петр Вильямс**

**Взятие Зимнего дворца. Центральная часть триптиха. 1930**

**Холст, масло. 173 х 500**

**Государственный центральный музей современной истории России**



**Илл. 161**  
**Юрий Пименов**  
**Инвалиды. 1926**  
**Холст, масло. 266 x 178**  
**ГРМ**



**Илл. 162**  
**Александр Тышлер**  
**Наводнение. 1926**  
**Холст, масло. 142 x 72,5**  
**Музей искусства авангарда МАГМА**



**Илл. 163**  
**Александр Лабас**  
**Наш переулок утром. 1929**  
**Холст, масло. 101 x 69,5**  
**ГТГ**



**Илл. 164-165**  
**Александр Лабас**  
**В октябре 1917 года. 1932**  
**Холст, масло. 118 x 71. ГТГ**

**Приезд Ленина в Петроград. 1930**  
**Холст, масло. 95 x 84. ГТГ**



**Илл. 166**  
**Сергей Лучишкин**  
**Праздник книги (Тверской бульвар). 1927**  
**Холст, масло. 159,7 x 111**  
**ГТГ**

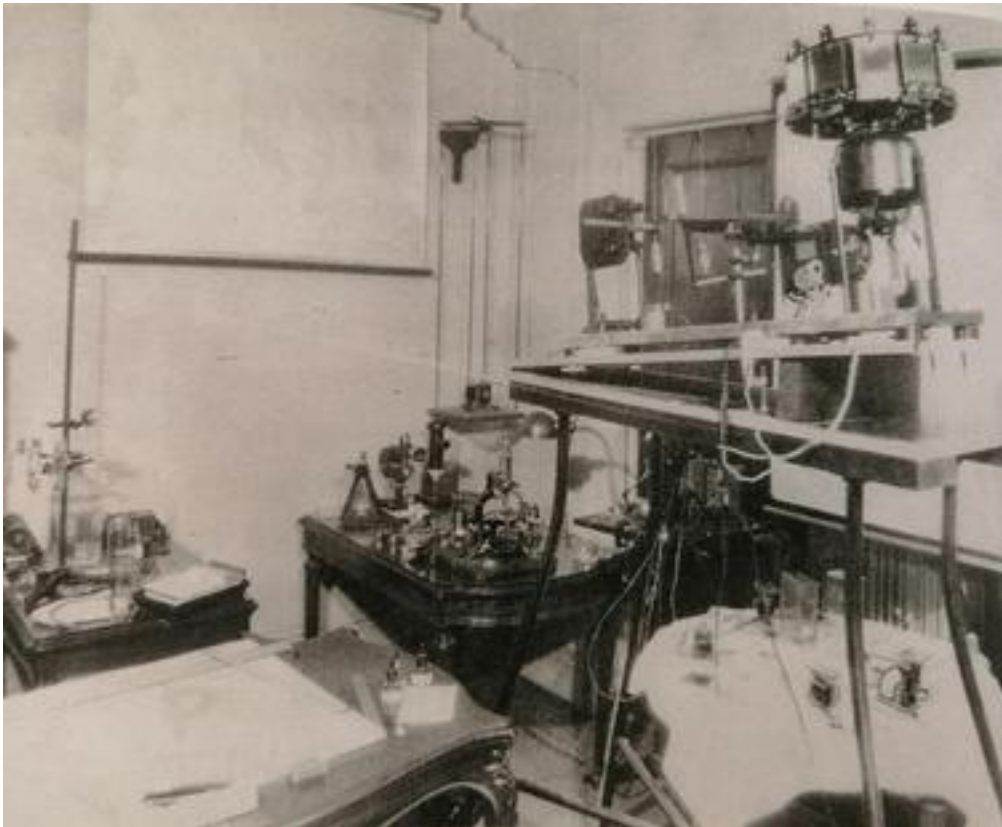


Илл. 167-168

Афиша одного из первых концертов Льва Термена. Петроград. 1922  
Архив Сергея Зорина

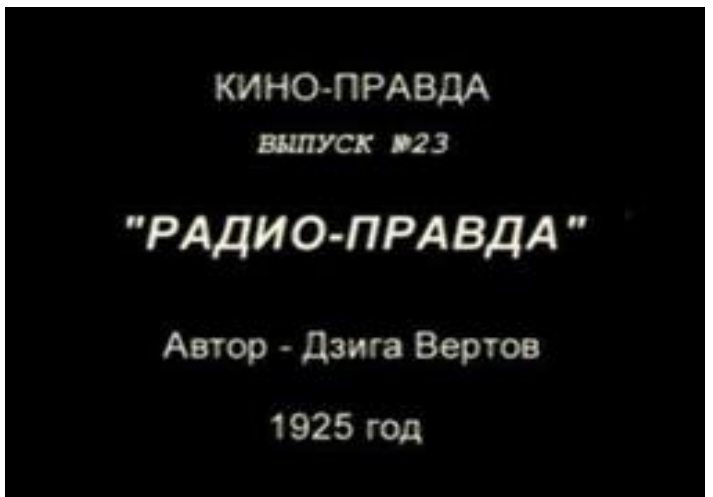
Лев Термен исполняет музыкальное произведение на терменвоксе. 1927

Воспр.: Пчелкина Л.Р. Музыка и музыкальные технологии авангарда // Энциклопедия русского авангарда. Т. 3. История. Теория. Кн. 1. М., 2013. С. 378



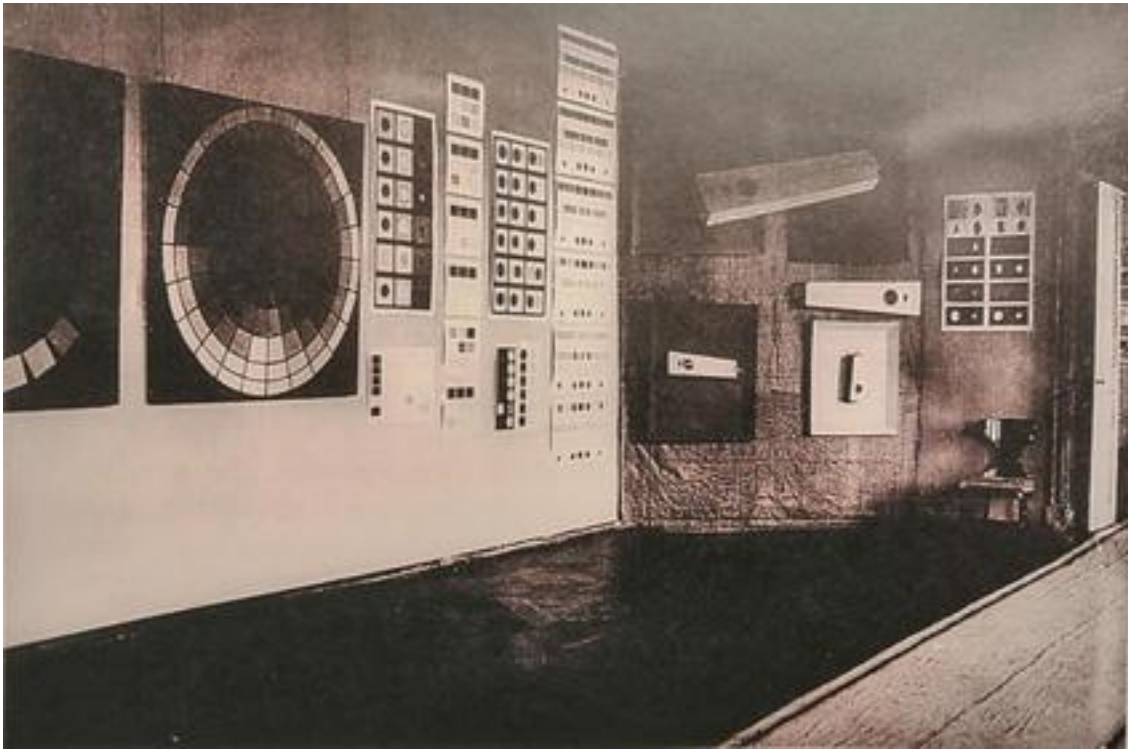
Илл. 169 а. Система дальновидения – первая практическая версия телевизионной системы Льва Термена. Ленинград. 1926. Фотография. Архив Сергея Зорина  
 Илл. 169 б. Львов Вл. Можно видеть сквозь стены // Огонек. 1926. № 47. Б/п  
 Илл. 169 в. Гинзбург В., Пульвер В. Телевидение. Передача движущихся изображений по способу Л. С. Термена // Радиоловитель. 1927. № 1. С. 13





**Илл. 170**  
**Радио-правда**  
 Петр Галаджев. Кинорежиссер  
 Дзига Вертов. Радио-ухо.  
 Дружеский шарж. 1926. Воспр.:  
 Смирнов А. Пионеры искусства  
 звука в России. С. 179  
 В. и Г. Стенберги. Киноплакат к  
 фильму Дз. Вертова «Человек с  
 киноаппаратом». 1929



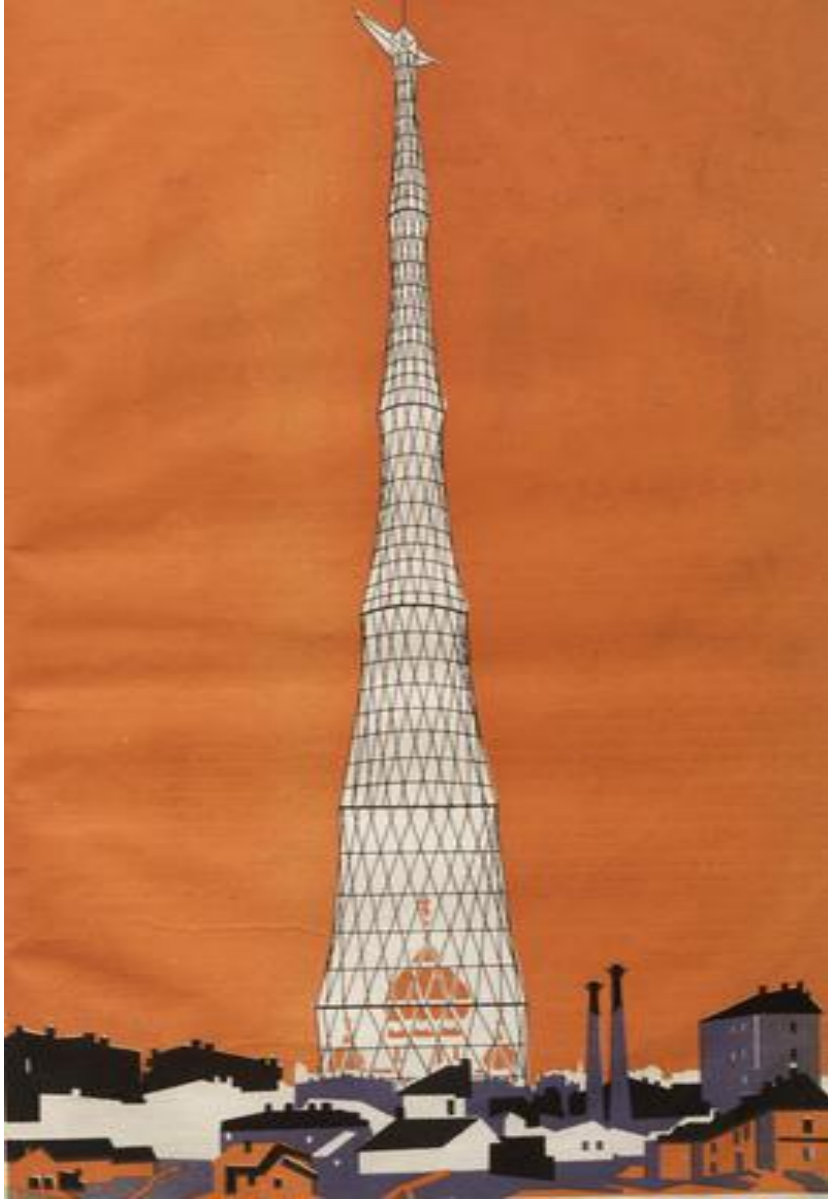


**Илл. 171.** Выставка работ Отдела Органической культуры ГИХУКа в Петрограде. 1926. На левой стене спектральные диски и таблицы с выводами о взаимодействии цвета и формы в системе «расширенного смотрения». На угловом стенде – модели звучащих монохордов с цветными экранами для исследования связей звука и цвета. Фото М. Матюшина. Воспр.: Михаил Матюшин. Творческий путь художника. М.-Коломна, 2011. С. 144.

**Илл. 172.** Михаил Матюшин. Звукоцвет. К. 1920-х – н. 1930-х. Бумага, акварель. 51 х 73. Частное собрание



**Илл. 173**  
**В. Баранов-Россине**  
**Оптофон (хромотрон). 1920-е**  
**Современная реконструкция. Центр Помпиду**



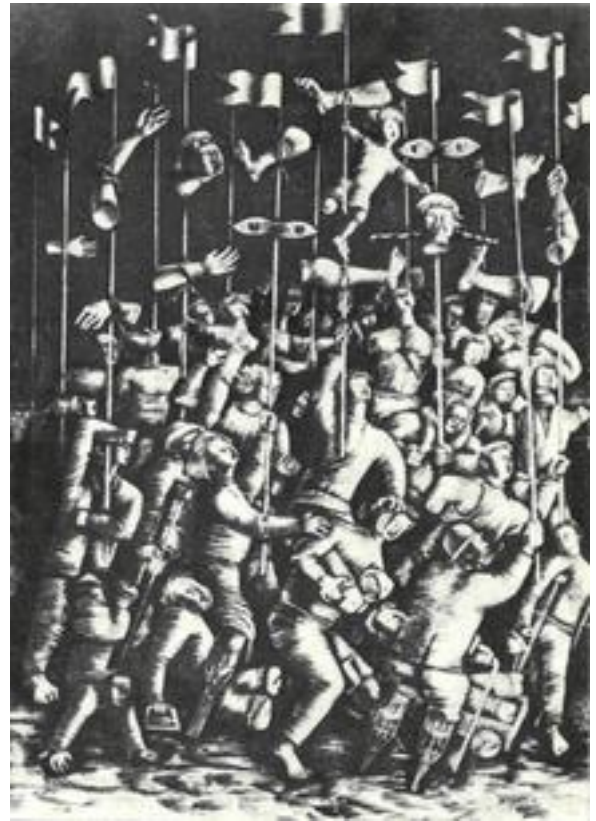
**Илл. 174 а**  
**Мечислав Доброковский**  
**Радио-башня**  
**Рисунок для журнала «Безбожник у станка». 1924, № 9. С. 21**



Илл. 174 б  
 Александр Дейнека  
 Радио-зайцы // Безбожник у станка. 1925, № 3. С. 20-21



**Илл. 175**  
**Александр Тышлер**  
**Радиооктябрины. 1925**  
 Бумага, тушь, перо. 72 x 50  
 Отдел личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина



**Илл. 176**  
**Демонстрация инвалидов. 1925**  
 Бумага, тушь, перо. 72 x 50,5  
 Екатеринбургский музей  
 изобразительных искусств



**Илл. 177**

**Александр Лабас**

**Беседуют. 1929**

**Бумага, акварель. 41 x 33**

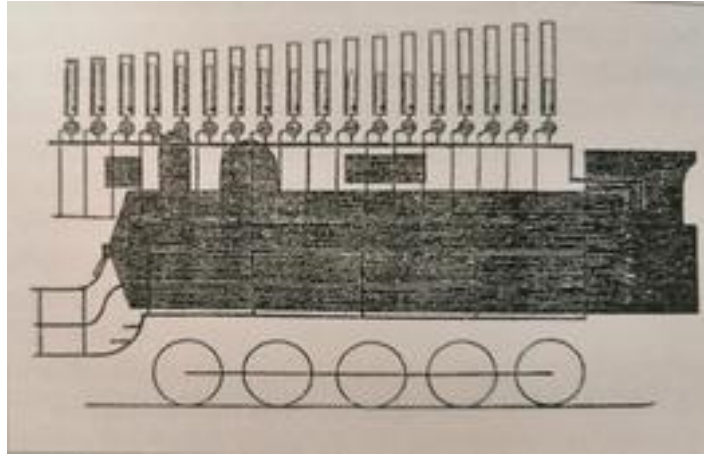
**Государственное музейное объединение**

**«Художественная культура русского Севера», г. Архангельск**



**Илл. 178**  
**Александр Лабас**  
**В кабине дирижабля. 1932**  
**Бумага, темпера. 47,6 x 32**  
**ГРМ**



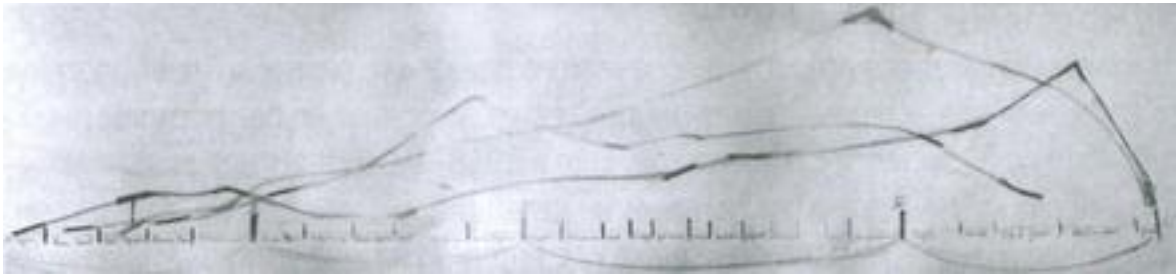


**Илл. 179 а-в**  
**Арсений Авраамов**  
**Симфония гудков**  
**Арс. Авраамов дирижирует. Москва. 7 ноября 1923**

**Центральная звуковая машина «Магистраль» (50 паровозных свистков);  
 дирижер на крыше дома**

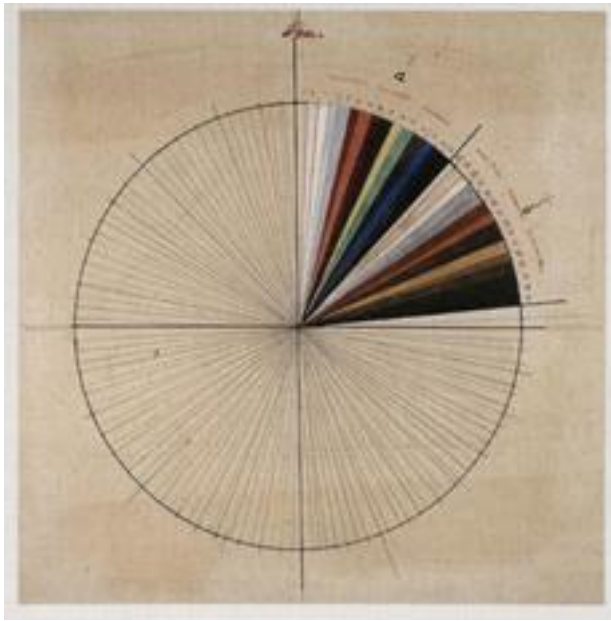
**Иллюстрация к статье «Гудковая симфония» в журнале «Горн», 1923**

**Все воспр.: Смирнов А. Экспериментальная звуковая культура России  
 и СССР первой половины XX века. М., 2020. С. 168, 169, 166**

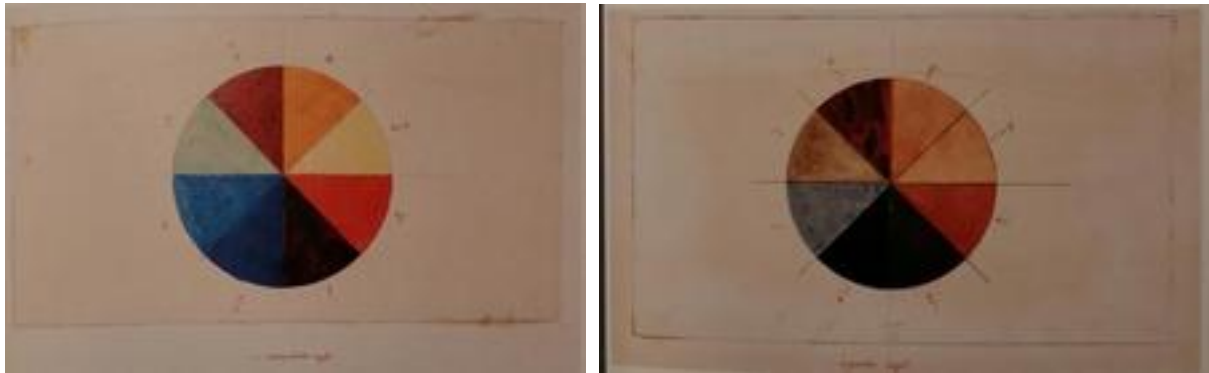


**Илл. 180**  
 Сергей Лучишкин. Аналитическая работа. Диаграмма волнения. 1920-е. ОР ГТГ. Ф. 181  
 (С.А. Лучишкин). Ед. хр. 5. Л. 1

**Илл. 181**  
 Упражнения Вс. Мейерхольда по биомеханике. Начало 1920-х. Фрагмент. Воспр.:  
 Сироткина И. Шестое чувство авангарда. Иллюстрации. Б/п

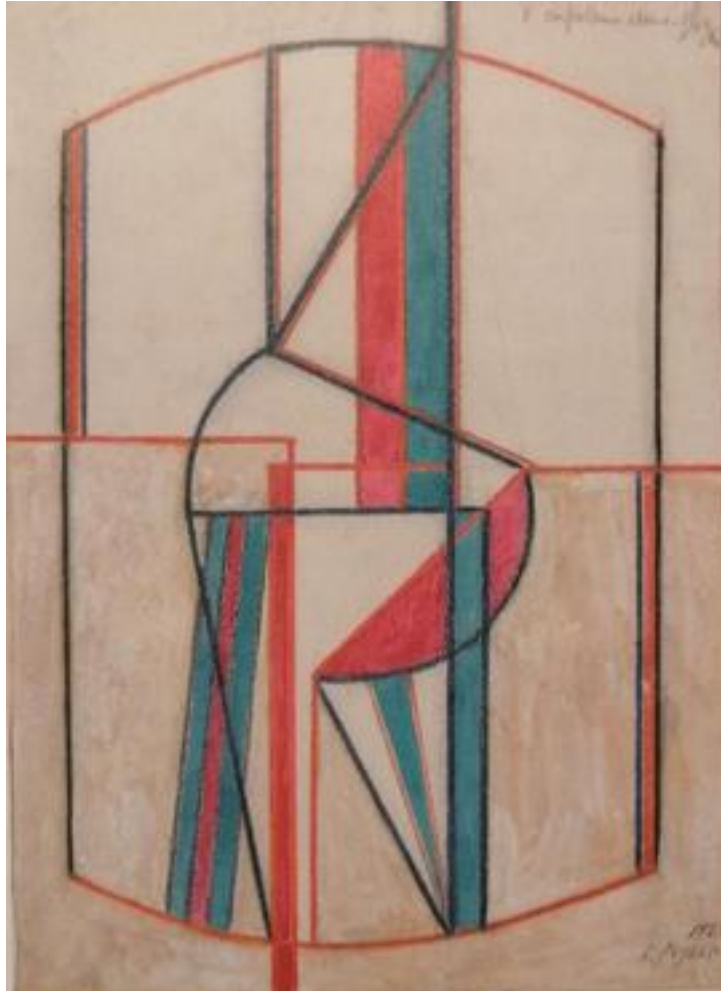


**Илл. 182**  
**Соломон Никритин**  
**Система организации цветозвуковых ощущений. 1926-1927**  
**Тонально-шумовые вариации**  
**Бумага на бумаге, цветная тушь, перо, карандаш, акварель. 21,7 x 21,7**  
**Собрание С.И. Григорьянца**



**Илл. 183-184**  
**Соломон Никритин**  
**Система организации цветозвуковых ощущений.**  
**Тональные определения. 1926-1927**  
**Бумага на бумаге, цветная тушь, перо, карандаш, акварель. 11,8 x 21,7**

**Шумовые определения. 1926-1927**  
**Бумага на бумаге, цветная тушь, перо, карандаш, акварель. 13 x 21,7**  
**Обе – собрание С.И. Григорьянца**



**Илл. 185**

**Климент Редько**

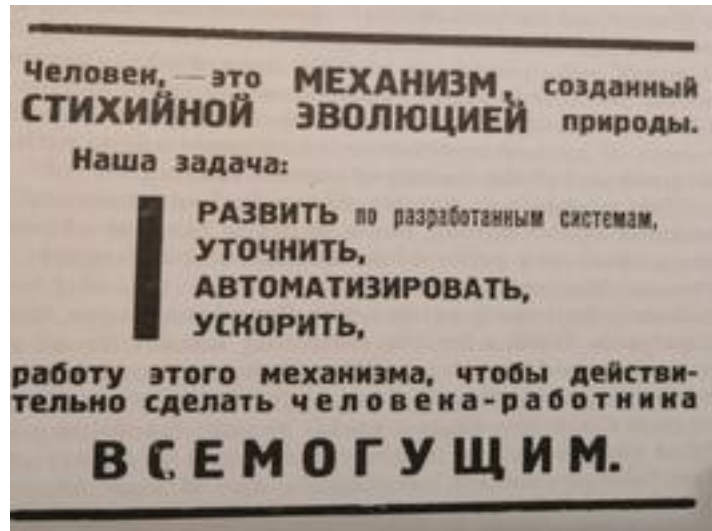
**К строению свето-звука. 1923**

**Бумага, цветной карандаш, акварель. 30,5 x 22**

**РГАЛИ**

**Воспр.: Авангард. Список № 1.**

**К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог выставки. С. 38**



Илл. 186. З. Толкачев. Портрет А. Гастева для кн.: Гастев А. Восстание культуры. Харьков, 1923

Илл. 187. И. Шлепянов. Ловкое владение телом. Рис. из кн.: Гастев А. Юность, иди! М., 1923

Илл. 188. Лозунги Центрального института труда. Ок. 1924. Воспр.: Сироткина И. Шестое чувство авангарда. С.-Пб., 2016. С. 227

Илл. 189. О. Дейнеко [?]. Обложка книги А. Гастева «Юность, иди!» (М., 1923)