
Соломон Никритин – художник и теоретик

Любовь Пчелкина

Статья посвящена аналитическим исследованиям и теоретическим взглядам художника Соломона Никритина (1898–1965), в частности, его работе «Тектоника» и методическому тексту «Тектоническое исследование живописи». Впервые публикуется часть не известного ранее документа, недавно найденного в архиве художника (хранится в ОР ГТГ), в приводимом фрагменте раскрывается содержание и теоретические аспекты творческого метода автора.

Ключевые слова: Соломон Никритин, экспериментальное искусство, метод, тектология, Вильгельм Оствальд, Александр Богданов, 1-я Дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства, Музей живописной культуры.

Искусство прошлого шло под знаком создания
новых импульсов для новых эмоций человека.
Искусство новое идет под знаком сознательного
изучения окружающего, во имя его перестроения.

С.Б. Никритин¹.

Соломон Борисович Никритин (1898–1965) – один из тех художников, значение творчества и деятельности которых в российской культуре 1920-х годов еще не достаточно изучено. Современник Александра Тышлера, Сергея Лучишкина, Александра Лабаса, друг Климента Редько, он принадлежал к поколению «изобретателей» искусства будущего. Лидер *проекционистов* во ВХУТЕМАСе (Высших художественно-технических мастерских), организатор «Проекционного театра», руководитель «Аналитического кабинета» в Музее живописной культуры (позже в – Третьяковской галерее), Никритин оставил после себя интереснейшее живописное и графическое наследие, а также экспериментальные исследования, свидетельствующие о проделанной им серьезной аналитической работе в области живописи. Именно эта, последняя область его деятельности еще практически не освещалась специалистами.

Уже в ранних записях 1918–1919 годов очевидна склонность молодого Никритина к теоретизированию и аналитике. Эти записи – раз-

мышления, наблюдения, выводы о цвете, форме («всякий элемент картины, взятый в некотором соотношении, рождает свою форму и свое место в ней»); о видимой несхожести («степень разницы между двумя элементами, разделенными промежуточными массами, – пропорциональна “числу расстояний” между ними»²). В 1920 году художник записал: «Живопись! Это то, что включает в себя понятия: музыки, скульптуры, архитектуры, поэзии, философии. Весь вопрос в том, где найти те элементы (какие, как, в чем), которые бы по сути своей были наиболее архитектурны, скульптурны, философски-поэтичны, музыкальны – живописны <...>?»³. Это, наверное, самое емкое обозначение Никритиным тех глобальных вопросов, ответы на которые он будет искать на протяжении жизни.

Его стремление смотреть на искусство аналитически созвучно общим культурным преобразованиям постреволюционной России. Свои оригинальные системы в живописи выстраивают представители старшего поколения: В.В. Кандинский, К.С. Малевич, П.Н. Филонов, М.В. Матюшин, а также современники – И.В. Ключ, Г.Г. Клуцис и другие. Каждый отстаивает в своей системе собственное «мировидение».

В творческих кругах того времени были широко распространены идеи немецкого ученого Вильгельма Оствальда и знатока физики и биологии, создателя Пролеткульта Александра Богданова. В своих трудах Оствальд доказывал, что главное вещество, которое пронизывает все, есть энергия, и все в мире не что иное, как совокупность взаимосвязанных динамических процессов. Разделяя его взгляды, Богданов пришел к мысли о том, что эти взаимосвязанные процессы действуют по физическим законам, и доказал, что картина мира строится не только из двух составляющих – энергии и вещества и что она невозможна без третьей нематериальной сущности – *организации*. При одинаковых затратах энергии и материалов можно создать гениальную картину, скульптуру, конструкцию или... ничемное изделие. Эта колоссальная разница зависит от степени *организованности систем*. Богданов выстроил научную теорию, которую назвал «Тектология» (Всеобщая организационная наука)⁴. Она была издана в трех томах как раз в годы революции. Влияние идей Оствальда и Богданова на художественную мысль 1920-х было достаточно велико. «У нас в России, – писала Любовь Попова в 1921 году, – в связи с переживаемым нами социально-политическим моментом, целью нового синтеза стала *организация* как принцип всякой активной созидательной деятельности, и в том числе и оформления художественного»⁵.

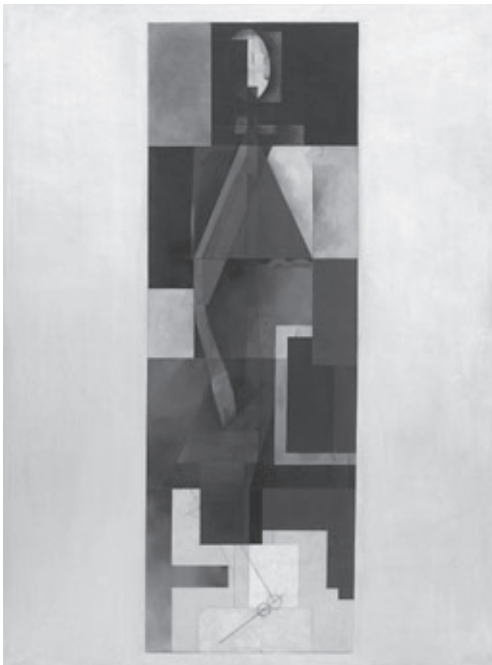
С.Б. Никритин, как и его современники, был знаком с этими передовыми идеями. Для него Тектология становится базовым материалом для размышлений на пути формирования радикального универсального искусства. Он пытается анализировать этапы этого процесса: «...на смену старому искусству, стихийно эмоциональному и эстетиче-

скому, ИДЕТ искусство новое, научно обоснованное и ПЛАНОВОЕ – во имя действенного творчества в области ФАКТИЧЕСКОЙ организации быта. Супрематизм БЫЛ первым вестником этого искусства. Конструктивизм БЫЛ ПЕРВЫМ его знамением»⁶ (здесь и далее сохранена авторская редакция. – Л.П.). Никритин считал роль Малевича в русской живописи совершенно исключительной, но при этом замечал, что в его теории – «без конца мистики и метафизики»⁷. Более близкими точной, интеллектуальной, организованной натуре Никритина были ранние идеи конструктивизма, но заявление его представителей о нецелесообразности существования живописи как таковой в новых исторических условиях организации быта сделали «союз» художника с этим направлением невозможным. Никритин уверен в необходимости создания такого направления живописи, когда с учетом всех исторических достижений прошлого художник сможет «выразить все до конца», то есть создать новую реальность, актуальную для современности.

Именно в этот период он задумывается о построении нового *объективного искусствознания*, новой науки об организации художественного, взяв за основу идеи Тектологии. Художник работает над этой

задачей и в теории, и на практике. Для изучения процесса его размышлений мы выбрали те работы, где его аналитические склонности проявились наиболее ярко.

Одним из самых заметных живописных произведений этого периода является полотно с названием «Тектоника» (1921)⁸ (Ил. 1.) Композиция этой монументальной картины (175x131 см) очень конструктивна: сочетания прямоугольных фигур взаимодействуют с треугольными «доминантами» и подчинены логике организации пространства – реальной плоскости как единого целого. При внимательном рассмотрении картины можно заметить, что, несмотря на разно-



Ил. 1. Никритин С.Б. Тектоника. 1921. Холст, масло. 175x131. Государственный музей современного искусства (ГМСИ). Салоники, Греция

образе фигур, площадь полотна разбита на квадраты, как бы спря-
 танные за цветовыми плоскостями. Расположение этих плоскостей
 отражает архитектурное видение композиции. Неожиданно проявлен и
 скульптурный аспект (в композицию «вплавлена» человеческая фигу-
 ра), присутствуют и загадочные графические компоненты... В центре
 картины – черный квадрат. На первый взгляд, это «цитата» из рабо-
 ты Малевича, но впоследствии мы убедимся, что квадрат был для Ни-
 критина чем-то большим, чем совершенная супрематическая форма.
 Художник работает над картиной *тектологически*, то есть как над
 «хорошо выписанной вещью», где самое важное – композиция. Он ясно
 формулирует: «...надо, чтобы, задуманная художником, она была ярко
 выражена, чтобы все треугольники были прекрасно залиты тонкими
 тонами, которые бы наиболее поддерживали друг друга и наиболее
 ярко друг друга оттеняли. Картина стала архитектурным целым. И как
 когда строят дом – заботятся о материале, так и при постройке кар-
 тины стали заботиться о свойствах того, что составляет постройку»⁹.

Таким образом, «Тектоника» – это своеобразный живописный ма-
 нифест Никритина, утверждение его собственного организационного
 принципа в картине. В это же время он пишет серо-черной масляной
 гризайлью на доске (что само по себе в традициях классики) большую
 станковую вещь «Архитектоника. (Связь живописи с архитектурой)»
 (1921, ГТГ) абсолютно противоположного рода – это свободное вос-
 произведение потолка Сикстинской капеллы.

В основном же в этот период он решает волновавшие его аналити-
 ко-теоретические задачи в графических сериях. Одной из самых по-
 казательных является одноименная серия «Тектоника» (1924–1926,
 ГМСИ, Салоники). Содержание серии, конечно, не имеет общего сю-
 жета. Названия листов и авторские надписи красноречиво говорят о
 цели, поставленной в каждом конкретном случае. Почти каждая ком-
 позиция серии имеет форму квадрата.

Рассмотрим несколько листов. Например, композиция «Система
 организации цвета на плоскости. Планы свето-отношений (центр чер-
 ное)» (ил. 2) (на втором листе – «центр белое»). Художник графически
 решает формальные задачи, определяя контрастными цветами соот-
 ношение света и тени: тяжесть и легкость пятен, плоскость и объем,
 горизонтальное и вертикальное движения. Выразительность листа,
 имеющего в подзаголовке «центр черное», состоит в соотношении в
 пространстве женской и мужской фигур. На втором листе, имеющем
 подзаголовок «центр белое», женская фигура почти деформировалась
 в вертикаль, и все пространство словно вытянулось за ней. Следующие
 листы – «Принцип связи пространства – плоскости» (ил. 3) и «Систе-
 ма сфера – плоскость» – являются своего рода показом совмещения
 разных по своим характеристикам объемов и плоскостей в заданном
 сложном пространстве. В центре каждого листа помещена подчер-

кнуто округлая женская фигура в сложном повороте. В первом листе Никритин графически исследует проективное пространство. То есть пространство, глубину которого мы оцениваем на основе сокращения и деформации плоскостей. Прямоугольные плоскости, в частности, поверхность стола, изображенная в обратной перспективе, помогают ощутить характер пространства. Во втором листе Никритин делает надпись: *стат[ичная] точ[ка] зр[ения]*. Он помещает в центр женскую фигуру – как модель образа гармоничной системы, состоящей из нескольких поверхностей, находящихся под углом друг к другу. С помощью штриховки усиливает эффект трехмерного пространства. В композиции присутствует изображение табурета, которое подчеркивает контрастность сочетания плоских поверхностей. Создавая оба листа, Никритин исследует вопрос взаимосвязи объемов и плоскостей (что и продекларировано в названии), и как бы определяет восприятие зрителем фигуры человека в различных композиционных взаимосвязях с ограничивающими пространство плоскостями. Последние листы названы «Тектоническая норма», «Приложение к кубу», три листа не имеют названий.

Без теоретического ключа мы не всегда можем сразу разгадать задачу, поставленную перед собой художником, но даже предварительный анализ работ С.Б. Никритина указывает на следующее: если «Тектология» Богданова – это наука об организации систем, то для Никритина картина и есть система, построенная на сложных сочетаниях различных элементов. Эти элементы и процессы, происходящие с ними в результате определенных сочетаний, он и пытается отразить, исследовать в своих графических аналитических сериях. Ход его мыслей изложен в одном из документов: «Первое, с чем сталкивается исследователь картины, – это факт картины: 1) сложнейшая сумма соотношений внутри ее; 2) восприятие; 3) соотношение 1-го и 2-го. Следовательно, начинать надо было с того, чтобы свести до минимума неизбежный разнобой в определении того, как нужно, т. е. как точно описать всю сложность факта, как расчлнить отдельные его моменты, чтобы на основе их анализа установить систему их связи»¹⁰. Художник замечает, что, не проследив все наличие составляющих вещи, мы выводим определения из нашего личного эмоционального восприятия – и тогда они «субъективные, лирические и ни для кого не обязательные»¹¹.

В своих размышлениях и поисках Никритин совпадает и с официальной тенденцией аналитического взгляда на искусство в эти годы. Идею о создании новой науки об искусстве поддерживает и пропагандирует нарком А.В. Луначарский, и на рубеже 1920-х годов появляются такие уникальные государственные институты, как ВХУТЕМАС, ИНХУК, ГИНХУК. В задачи этих институтов входило, в числе прочего, исследование формальных средств различных видов искусства. В Москве эта задача была поставлена созданному в 1918 го-

ду первому в России музеем современного искусства, который впоследствии стал известен как Музей живописной культуры (МЖК). Документы свидетельствуют о том, что в период с 1921 по 1928 год именно Соломон Никритин стал «душой» исследовательской работы этого музея, источником научных идей, гармонично встраивая свои позиции в общее направление деятельности институции. В 1922 году художник становится внештатным сотрудником музея (дополнительной штатной единицы у музея нет). Фундаментальная теория С.Б. Никритина и его разработки в области новой методологии искусствознания стали теоретической основой всех исследований Музея живописной культуры – как лабораторно-научных, так и в области экспозиции.

Именно в это время Никритин разрабатывает свой метод *Тектонического анализа*, но какого-либо законченного документа в печати не появилось. Лишь один опубликованный источник указывал на то, что эта система все-таки была представлена общественности. На «1-й Дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства» (1924), где участвовало множество художественных групп самых разных направлений, группа проекционистов демонстрировала, кроме станковых полотен, свои аналитические достижения в изучении искусства в виде таблиц, графиков, чертежей.



Ил. 2. Никритин С.Б. Серия «Тектоника». 1921–1924. Система организации цвета на плоскости. Планы свето-отношений (центр черное). 35,7 x 21,7. Бумага, тушь, перо, цветной карандаш. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Ил. 3. Никритин С.Б. Серия «Тектоника». 1921–1924. Принцип связи пространства–плоскости. 35,3 x 22,1. Бумага, тушь, перо. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Главным экспонатом выставки была необычная работа С.Б. Никритина. В каталоге сказано, что эта работа называлась «Тектоническое исследование: текст, фотография, чертежи, рельеф, объемное сооружение» (далее в тексте статьи – «Тектоническое исследование»). Там же по пунктам перечислялось содержание экспоната: «...что такое тектоника; об ее основаниях, об орудиях, об'екте и методе тектонического исследования; об универсальном метре измерения; об универсальных законах тектоники; о принципах применения этих законов при организации материалов и работы»¹². Из воспоминаний Сергея Лучишкина известно, что Никритин выполнил этот экспонат как огромный плакат с текстом, наклеенным на холст. Рядом большими буквами было написано: *ХОЧЕШЬ ОЗНАКОМИТЬСЯ С ЧЕРТЕЖАМИ? ЗАТРАТЬ НА НИХ ЧАСА 2*. Чтобы зрители могли прочитать текст, рядом была приставлена стремянка. До недавнего времени местонахождение и содержание этого экспоната не было известно. Но в 2012 году в результате тщательного просмотра материалов архива, который с 1975 года хранится в отделе рукописей Третьяковской галереи, был найден необычный документ с текстом и рисунками художника. Он представляет собой восемь наклеенных на холст разрезанных неровных бумажных прямоугольников нестандартных форматов с текстом (ил. 4). Сложив, как пазлы, все части в единое целое, мы получили объект размером 148x100 см, по материалу и содержанию соответствующий описанию экспоната Никритина, выставленного на выставке 1924 года, но с одной поправкой: волнообразно обрезанная крайняя левая сторона и переклеенная позже часть текста говорят о том, что левая часть его была отрезана самим художником. Исследовав документ, мы убедились, что он представляет законченный текст. Появилась версия, что отрезана та часть, на которой было еще что-то размещено (например, фотография и чертежи), или, возможно, этот текст художник выставлял как отдельный самостоятельный объект уже после 1-й Дискуссионной выставки.

Холст, на который был наклеен текст, вызвал отдельный интерес, так как на нем обнаружилась живопись. Увидеть ее всю было невозможно. Около года экспонат находился в работе у реставраторов Третьяковской галереи. Только огромное мастерство специалистов позволило отделить верхнюю часть с текстом от холста, сильно поврежденного силикатным клеем, укрепить ее на новом холсте, не утратить ни буквы этого уникального документа. О появившейся в результате этого отделения живописной работе мы не можем пока сказать что-либо определенное, большая его часть оказалась покрыта асфальтовой краской. Полотно находится сейчас в стадии реставрационного исследования, расчистки и соединения отдельных частей в целое.

Рассмотрим содержание «Тектонического исследования», представленного Никритиным в этом экспонате. Текст расположен строго колонками сверху вниз с буквенной нумерацией (А, В, С и т. д.). В пер-



Ил. 4. Никритин С.Б. Тектоническое исследование. 1924. Бумага, тушь, цветные карандаши. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. х. 200. Л. 5.

вом – «техническом» – разделе художник объясняет, что означают буквы и цифры на чертежах¹³. Во втором – «методологическом» – дает свое определение Тектоники: это «новая наука об универсальном выражении метода организации всех вещей и явлений действительности»¹⁴. Далее художник сообщает, что цель его настоящего исследования – создать Алгебру организационной науки.

«Совершенно очевидно, – пишет Никритин, – что все, что нас окружает, состоит из тел и явлений, но как раз все тела и явления познаются нами постольку, поскольку мы в состоянии выделить их из всего прочего, поскольку они представляют собою замкнутое целое и одновременно состоят из частей. <...> Именно в связывании, в сборке этих частей в замкнутое целое (т. е. в монтаже) и в разделении, в разборке замкнуто собранного (т. е. в демонтаже) проявляется всякая мыслимая работа»¹⁵. Заметим, что именно эти методические принципы мы можем наблюдать в основе композиции картины «Тектоника».

Чтобы из разрозненных частей составить организованную, замкнутую, цельную вещь или работу, считает Никритин, она должна, кроме своего отличия от всякой другой вещи или работы, обладать еще некоторой собственной «единицей измерения», будь то единица измерения материала (его упругости, плотности, веса, объема, окраски, его зву-

чания, его запахов, его поверхности и, наконец, его вкуса) или единица измерения конструкции вещи (картины). Следовательно, делает вывод Никритин, надо отыскать некоторую *замкнутую фигуру*, которая при рассечении на множество частей не теряла бы своих основных качеств, могла бы стать нужной единицей измерения и помогла бы решить задачи Тектоники: «*Чем яснее очевиднее будет единица измерения некоторой замкнутой фигуры, чем быстрее и легче можно будет разобратся в ее слагаемых, – тем такая замкнутая фигура будет совершеннее и как субъект, и как объект организации*»¹⁶.

Далее Никритин делает важное для себя открытие: он утверждает, что для анализа замкнутой фигуры «идеального организационного» качества, необходим КВАДРАТ. «Анализ такой фигуры, – рассуждает Никритин, – равномерно рассеченной на множество частей (без нарушения этого качества), есть ключ к решению задач тектоники»¹⁷. Далее художник объясняет, как построить такой совершенный квадрат (*величиною в 9 кв. вершков*¹⁸), показывает, как создать равномерно и неравномерно рассеченный квадрат и как после этого можно исследовать характер слагаемых этого квадрата (т. е. соотношения интересующих нас компонентов внутри него, характер *разрывов* и т. д.). Текст наполнен вычислениями и формулами. Никритин говорит о *напряжении* и *паузе* как законе сохранения энергии, о ритме, о «единой ритмической энергии, пронизывающей каждую составляющую единицу организационного целого»¹⁹, о «принципе равновесия».

Все это еще предстоит изучить более тщательно, но теперь мы можем яснее представить, какие задачи были целью его графических листов в серии «Тектоника» (1922–1924), которая относится к сериям исследований²⁰, а также ответить на вопрос – почему большая часть работ 1920-х годов имеет в основании расчерченные квадраты, а также тяготеет к квадратному формату («Человек с собакой», 1926; «Человек в цилиндре», 1927; «Пьющая женщина», 1927 и т. д.).

В следующем разделе документа речь идет о статико-динамических колебаниях²¹. «Все, что мы знаем и чувствуем, – объясняет Никритин, – результат статико-динамических колебаний центральной нервной системы и всех систем организма (сосудисто-секреторной, мускульной, слуховой, зрительной, осязательной, обонятельной, вкусовой и т. д.). Но что такое статико-динамические колебания? – спрашивает Никритин у зрителя и объясняет: – Все возможные определения мы можем делать только по отношению к нашему одному и другому замкнутому восприятию. Из чего складывается это замкнутое восприятие? – из одной или другой системы контрастов, из одной или другой системы различий. Контрасты – это раздражение нашей периферийной или центральной нервной системы.

1. Для зрения: красный цвет по контрасту с синим (желтым и т. д.)
2. Для слуха: звук “до” по контрасту с “ре” (ми, фа и т. д.)

3. Для мускульного чувства: “легкое” воспринимается по контрасту с “тяжелым”.
4. Для сознания: мы воспринимаем число “2” потому, что оно контрастно со всяким другим числом, что было непосредственно ОПЫТНО установлено.

Наконец мы воспринимаем 1-ю группу (2-4) и 2-ю группу (3-5), потому что системы их контрастов различны: в первой группе система контрастов четных чисел, во второй – нечетных, потому что различны их единицы измерения (2 и 1)»²².

С.Б. Никритин приводит пример колеса из двух спиц, одна из которых окрашена в красный цвет. У красной спицы протянуты тонкие шнуры. «С увеличением скорости движения, эта спица в 1 единицу времени будет разрывать большее количество нитей. Схематически это можно выразить так: разное количество материальных разрывов на протяжении единицы пространства в продолжении единицы времени – определяет различие или контраст скорости»²³. Так художник иллюстрирует выведенную им *систему контрастов*, которую он считает основой восприятия живописи. Найденные в архиве другие рукописи Никритина указывают на то, что художник задумывал целый цикл лабораторных исследований, связанных с изучением системы контрастов в мировой живописи.

В найденном трактате обозначены ключевые моменты «Тектонического метода» Никритина – это *универсальный модуль* и утверждаемая Никритиным *система контрастов*. Документ является лишь неким концентратом вычислений и размышлений художника, но с его помощью мы смогли сделать основные выводы, важные для дальнейшего исследования его теоретических разработок: использование расчлененного квадрата в измерительной сетке картины определило метод изучения ритма формальной конструкции произведения; понимание важности воздействия на восприятие зрителем цветовых контрастов подсказало художнику способ членения картины в процессе ее изучения на основные цветовые слагаемые, а также идею возможности их «вычисления». Дальнейшее изучение архива художника подтвердило, что эта теоретическая разработка лишь основа, идеи которой Никритин развивает в своих последующих исследованиях. Например, в работе «Теоретический и математический анализ “Автопортрета” П. Сезана» (1925–1926) художник исследовал кривую строения светового напряжения цвета по отношению к его протяженности. Исследуя свето-цветовые контрасты, он попытался выстроить цветовой спектр по аналогии с тонально-шумовыми градациями²⁴. Свою интерпретацию этой темы Никритин реализовал в аналитической графической серии «Система организации тонально-звуковых ощущений» (первая половина 1920-х гг.) (Ил. 5.)

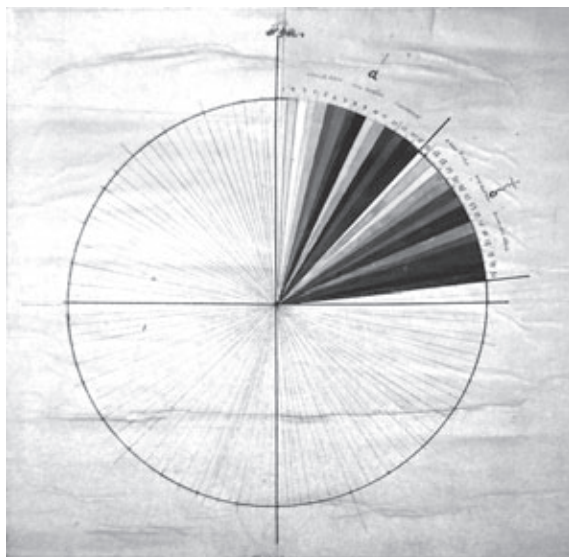
Помимо проведения исследовательской работы, Никритин читал открытые лекции о методике исследования картины, занимался во-

просами научной экспозиции. Работа Никритина приносила серьезные плоды. Осуществленные исследования дали ему возможность в 1926 году сделать синтетическую, компактную выставку репродукционного материала (около 100 номеров), призванную показать путь развития европейской и русской живописи от фрески XI века до современного искусства. Была создана комплексная экспозиция, объединившая экспозицию Музея и выставку репродукций. В сводном докладе о работе Музея живописной культуры в связи с данной выставкой писалось: «Она дала нам возможность вставить этот “непонятный” формальный период искусства в ряд общей “понятной” линии развития европейского искусства за последние девять столетий»²⁵. Выставка привлекла к Музею интерес общественности. Ее посетили многие московские искусствоведы, профессора ВХУТЕМАСа, ряд иностранцев. Среди них Диего Ривера, Анри Барбюс, Альфред Бар, Герберт Биберман (известный американский режиссер, сценарист, продюсер), представители культурной общественности Вены, Брюсселя, Магдебурга, художник из Голландии, критики из Парижа и Америки. Их всех заинтересовали как собрание Музея, так и исследовательская работа, которая в нем велась, судьба музейных публикаций. В архиве художника сохранилось письмо Герберта Бибермана с отзывом о работе Музея. Вот что он писал: «Очень важно ознакомиться с работой Музея живописной культуры. Здесь решены генеральные проблемы для нас всех. Его анализ кажущегося хаоса в искусстве позволил нам познать самих себя, свои стремления... Весь мир ждет искусства, которое дает Советская Россия, выводы... из новых соотношений экономики и науки. И в этой работе Музей живописной культуры играет большую роль»²⁶.

В дальнейшем проектах С.Б. Никритина значилось создание Центра или Академии формальных исследований искусства. Но ход истории не дал реализоваться многим планам художника. В 1928–1929 годах Аналитический кабинет, как и Музей живописной культуры, был ликвидирован.

Из приведенных выше документов становится очевидно, что аналитическая работа Соломона Никритина в 1920-е годы имела общественный резонанс. Что касается современного взгляда на исследования художника, то его методологические принципы в области живописи кажутся очень похожими на метод структурного анализа в лингвистике. Ю.М. Лотман в книге «Труды по знаковым системам» высказывает мысли, аналогичные размышлениям С.Б. Никритина: «Современная стадия научного мышления все более характеризуется стремлением рассматривать не отдельные явления жизни, а обширные единства, видеть, что, казалось бы, простое явление действительности при ближайшем рассмотрении оказывается структурой, состоящей из более простых элементов, и само, в свою очередь, входит как часть в более сложное единство. С этим связано глубоко диалектическое представле-

Ил. 5. Никритин С.Б. Система организации тонально-звуковых ощущений. Лист 3. Вариации. Первая половина 1920-х гг. Бумага, карандаш, черная и цветная тушь, перо, акварель. 34,5x43,5. Частное собрание. Москва



ние о том, что для понимания явления недостаточно изучать его изолированную природу – необходимо определить его место в системе...»²⁷.

Подытоживая знакомство с программно-идеологическими положениями разработок Музея живописной культуры, можно сказать, что, с одной стороны, мы имеем дело с теорией, типичной для 20-х годов, рожденной революцией и романтически окрашенной. Сам Никритин в 1922 году писал о себе: «Я один из того множества, которое навеки “ушиблено” революцией... Работаю, мыслю – со всех сторон на меня идут тысячи мирозерцаний, и я не могу работать “просто так”, я должен видеть смысл своей работы, ее философское оправдание, цель»²⁸. С другой стороны, сохранившиеся документы убеждают, что автором была проделана гигантская работа, выполненная с помощью всего лишь карандаша и линейки. Результатом такой деятельности мыслилась новая наука, новый метод искусствознания. Многие идеи, высказанные Никритиным, предвосхитили возможные пути аналитического решения некоторых научных проблем искусствоведения, дизайна и музейного дела. Сегодня в технически оснащенном «цифровом пространстве», где созданы специальные программы для работы с цветом профессиональных художников, подходы Никритина выглядят вполне современными. Разрабатываемый им метод *тектонического изучения искусства* предполагает устремленность к поиску взаимосвязей всех вещей и явлений, которая, как казалось автору, должна быть свойственна художнику-ученому будущего.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Никритин С.Б. Исповедь. Частный архив (arch 016).
- 2 Никритин С.Б. Дневник. 1919/1920. ОР ГТГ. Ф. 141. Ед. хр. 41. Л. 4.
- 3 Никритин С.Б. «Слушание жизни». 03.02.1920. Частный архив.
- 4 «Тектос» (греч.) – строение, структура.
- 5 Цит. по: Хан-Магомедов С.О. Инхук и ранний конструктивизм // Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. Вып. 3. Москва: ВНИИТАГ, 1994. С. 188.
- 6 Никритин С.Б. Супрематизм, конструктивизм, проекционизм. О московских течениях современной живописи // Каталог. Соломон Никритин. Сферы света. Станции тьмы. Искусство Соломона Никритина (1898–1965). ГМСИ. Коллекция Г.Д. Костаки. Салоники, 2004. С. 402.
- 7 Никритин С. О «левой» русской живописи за годы революции. РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Ед. хр. 15.
- 8 Ранее датой создания работы считался 1919 г. Новая дата установлена автором по личным записям С.Б. Никритина и в сопоставлении с биографическими данными. Работа могла быть написана только в Москве. В нескольких документах найден текст, это подтверждающий: ноябрь 1920 – «Закончил работу над Рождением, начал работу над Тектоникой». ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 6; в другом документе: конец августа 1921 – «Закончил Тектонику...». ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 8.
- 9 Никритин С.Б. Дневниковые записи. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 7.
- 10 Никритин С.Б. Методология исследования картины. РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 7.
- 11 Там же.
- 12 Там же. С. 10–11.
- 13 Именно это замечание о том, что текст сделан к чертежам, позволяет утверждать, что это текст объекта, экспонированного на 1-й Дискуссионной выставке 1924 года.
- 14 Никритин С.Б. Тектоническое исследование живописи. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 200. Л. 1.
- 15 Там же.
- 16 Никритин С.Б. Тектоническое исследование живописи. Л. 2.
- 17 Там же.
- 18 1 вершок = 4,44500 сантиметра (примеч. автора)
- 19 Никритин С.Б. Тектоническое исследование живописи. Л. 2.
- 20 Никритин С.Б. Серия «Тектоника» (1921–1924), восемь листов которой хранится в ГТГ.
- 21 Терминология, которую использует Никритин, часто содержит неологизмы, понятные по содержанию, но не имеющие аналогов в науке. Художник по сути создает вместе с новой наукой и новые определения. Например, «статико-динамические колебания» – термин, не имеющий употребления в классической физике, т. к. статических колебаний быть не может. Но если взять образно-художественную сторону такого термина, то в целом понятно, что Никритин

имеет в виду постоянную работу энергий, находящуюся в явлениях и телах, некие внутренние колебания при кажущейся внешней статике (например, совмещение и биение цветов при зрительном восприятии или звук на одной частоте – амбиент).

- 22 Никритин С.Б. Тектоническое исследование живописи. Л. 3.
- 23 Там же.
- 24 Новые термины у Никритина часто имеют аналогии с новой музыкальной эстетикой.
- 25 Сводный доклад о работе музея. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 227.
- 26 Отзыв, присланный ВОКСом. Частный архив.
- 27 Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Труды по знаковым системам. Вып. I. Тарту, 1964. С. 5.
- 28 Никритин С.Б. Исповедь. 1922. ОР ГТГ. Ф. 141. Ед. хр. 53.