

Оксана Воронина

Жизнь в движении. Кинестетические практики художников Общества станковистов

Статья посвящена описанию активного образа жизни остовцев и выявлению его роли в формировании творческих установок художников объединения, главной идеей искусства которых стала передача динамики современности. Стремление к эффективному перераспределению физической энергии и само распространение в среде мастеров ОСТА увлечение спортом оказывалось частью работы художника, складывалось в необходимый познавательный метод. Своеобразный комплекс активностей появляется в среде ОСТА не просто на волне массового увлечения движением в 1920-е годы. Остовцы ставили себе задачу всестороннего изучения динамики, подразумевавшего, что их творчество питает практика (активного образа жизни) наравне с теорией (движения), и в искусстве возникает «знание как», которое должно непосредственно передаваться зрителю.

Ключевые слова:

Общество станковистов,
кинестетические практики,
спорт, динамика современности,
чувство движения, мышечное чувство,
экономия художественных средств.

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

Роджер Смит. Движение к познанию [26, с. 20]

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

Александр Дейнека [7, с. 29]

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 [31, с. 3]

Кинестезия — «ощущение собственного движения, чувство движения» [26, с. 16], от которого зависит «способность различать Я и не-Я», «ощущение собственной активности или субъектности» [22, с. 4]. Исследователи интеллектуальной истории кинестезии подчеркивают связь ощущения движения с самой жизнью [26, с. 18]. Именно кинестезия в XX веке начинает претендовать на роль «высшего» чувства; под высшим в эпоху авангарда подразумевалось «наиболее достоверное, дающее непосредственный доступ к миру» [22, с. 8]. (Ил. 1.)

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 изменений¹.

¹ Ср., например: «Активностью сознания время строится, пассивностью же, напротив, расстраивается [...]» [29, с. 217].

Остовцы искали способы передачи динамических свойств современности как эпохи сверхскоростей², особых неизвестных ранее свойств пространства и времени (в первую очередь их непостоянство и возможность сливаться или отделяться друг от друга³), 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 жизни⁴. (Ил. 2.)

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, передавая ему свое движение как некоторую вибрацию. В художественном смысле движение внешних предметов означает лишь трепет недвижимого духа. И задача художника — закрепить эти внутренние ритмы в вибрирующей душе» [29, с. 241].

Поскольку сама кинестезия основывается на непосредственном личном опыте и в искусстве возникает в виде «знания-умения», «знания как», отличающегося от теоретического «знания что»⁵, важно начать рассмотрение темы этой статьи с кинестезии как жизненной практики художников ОСтА. (Ил. 3.)

«Мышечное чувство “изнутри”, непосредственно [...] демонстрирует человеку: он активен, движется, действует, живет», — пишет Роджер Смит в статье «Кинестезия и метафоры реальности» [25].

2 Так, например, А. Лабас обрисовывал важнейшие для себя задачи следующим образом: «В живописи меня интересовали ритм движения, решение времени, пространства, цвет, соответствующий большим скоростям» [10, с. 30].

3 См., например, 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» [29, с. 251].

4 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» [26, с. 21].

5 О «кинестетической чувствительности как источнике особого, неявного вида знания», «знания как», в отличие от «знания что», «знания-умения» см. подробнее: [22, с. 7–13].



1. Александр Дейнека. Футбол. 1924
Холст, масло. 105 × 113,5
Частное собрание

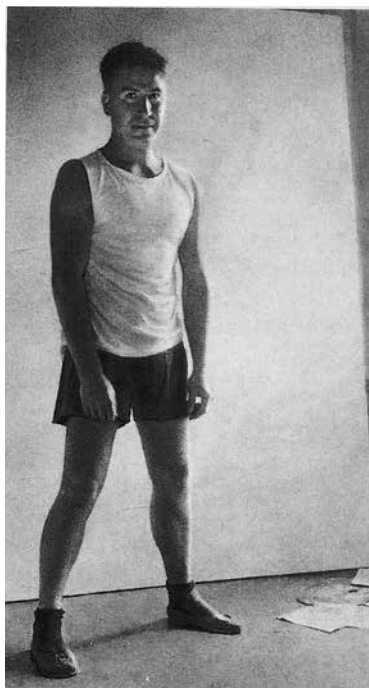


2. Екатерина Зернова
Гигантские шаги. 1928
Холст, масло
Местонахождение неизвестно
Воспр.: Жердева Р. Истоки спортивной тематики в советском изобразительном искусстве // Искусство. 1983. № 4. С. 34

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. (Ил. 4.)

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:

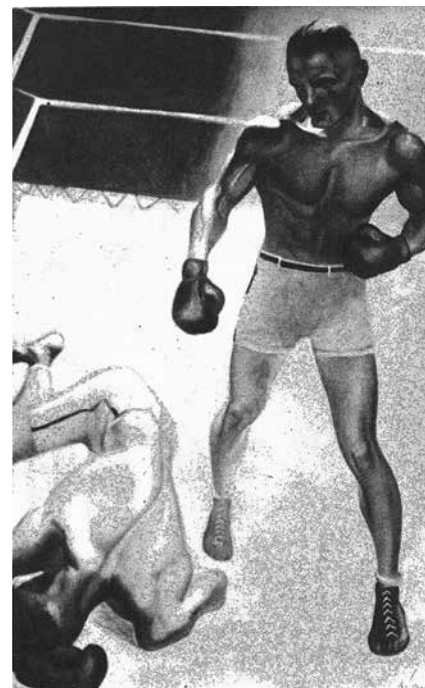
В небольших комнатах музея [МЖК. — О. В.] были собраны работы, приобретенные Наркомпросом в первые революционные годы: здесь был весь «Бубновый валет», «Мир искусства», Кандинский, Татлин,



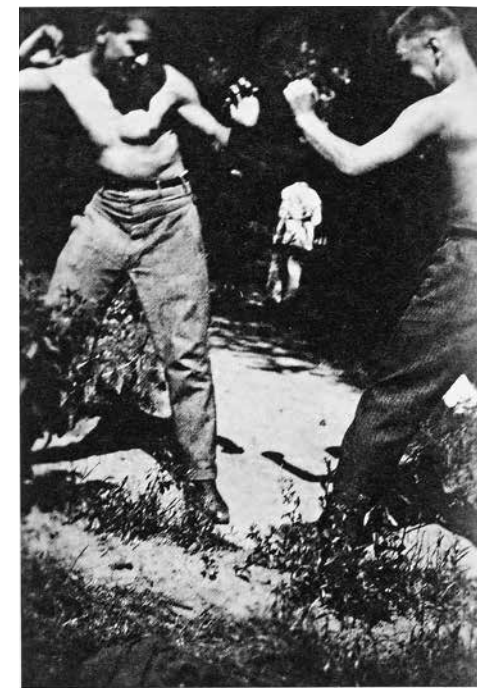
3. Александр Дейнека
1924. Фотография
Местонахождение неизвестно
Воспр.: Александр Дейнека.
Жизнь, искусство, время.
Литературно-художественное
наследство/Сост. В. П. Сысоев.
В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 320



4. Юрий Пименов. *Художники в мастерской* [изображены Ю. Пименов и А. Гончаров]. 1928
Бумага, тушь, гуашь. 49,6 × 39,6
Государственная Третьяковская галерея



5. Александр Дейнека. *Боксер Градополов*. 1925
Холст, масло. Не сохранилась
Воспр.: Александр Дейнека.
Живопись. Графика. Скульптура.
М., 2010. С. 35



6. Александр Козлов и Юрий Пименов *боксируют*. 1929. Фотография
Архив М. Г. Пименова, Москва

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 танца к поэзии — Маяковский, напостовцы, 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. Мгновение, 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. (Ил. 5–6.) А потом всей гурьбой или 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!* [12, с. 16–17]⁶.

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 остоцев⁷. 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 мастеров ОСТа увлечение спортом, становится практически частью работы художника, необходимым познавательным методом. (Ил. 7.) Проиллюстрировать это можно записью Александра Дейнеки, напоминающей стенограмму творческого процесса, в которой кинестетические характеристики относятся и к карандашу автора, и к его мыслям, и к его физическим перемещениям, по-

- 6 С. Лучишкину вторит А. Лабас: «В 1920-е годы наша шумная Мясницкая улица к ночи затихала, становилась темной и таинственной, казалось вот появятся призраки [...] Но вместо них шумной толпой врывается целая лавина — это наша молодежь ВХУТЕМАС возвращалась из театра Мейерхольда» [10, с. 24].
- 7 В воспоминаниях участников объединения звучит постоянный мотив, что их дома были своеобразными центрами, между которыми они без конца курсировали. А. Лабас свидетельствует: «Я набросал общий план расположения центров, где протекала наша жизнь [...] Мне много давали мои путешествия по Москве» [10, с. 36]. Ср. также требования к актерам, предъявляемые Вс. Мейерхольдом, искусство которого было одним из ориентиров для остоцев: «Координация в пространстве и на площадке, умение найти себя в массовой текучести, приспособляемость, расчет и точный глазомер — основные требования биомеханики» (курсив мой. — О. В.) [14, с. 562].
- 8 «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» [3]. Близкий к ОСТу Георгий 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», [19, 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. Волейбольная команда Вхутемаса держала первенство Москвы» [19, с. 2]. См. также: [27].



7. Константин Вялов. *Старт. Водный спорт* 1928. Местонахождение неизвестно. Воспр.: *Жердева Р.* Истоки спортивной тематики в советском изобразительном искусстве // *Искусство*. 1983. № 4. С. 35



8. ВХУТЕМАСовцы перед стартом 1926. Фотография ОР ГТГ. Ф. 204. Ед. хр. 142. Л. 4

ражающим 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» [7, с. 14].

Можно с уверенностью сказать, что прививался подобный метод работы «в постоянном движении» еще в *Alma mater* остоцев — во ВХУТЕМАСе, где большое значение уделялось спорту⁸. А ведь именно ОСТ был воспринят плотью от плоти вуза с его новаторской педагогикой [28]. (Ил. 8.)



9. Александр Лабас. *Играют в волейбол*
Из серии *Крым*. 1932
Бумага, акварель. 31,5 × 39
Томский областной художественный музей

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. (Ил. 9.)

Так, например, Константин Вялов описание своих первых шагов в искусстве дает вперемежку 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 [...] (п/ж мой. — О. В.)⁹.

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 [5]; [...] любопытная деталь: чтобы сплотить и закалить нас, Машков заставлял учеников каждый день заниматься физкультурой и даже обучал приемам борьбы [6].

Кроме того, 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 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! [5]¹⁰.

Как разные стороны жизни должны были отражаться в разных занятиях в распорядке дня остоуцев, так и собственно в своих физических тренировках они стремились приобщиться к самым разным

9 Вялов К. Автобиография. 1937. РГАЛИ. Ф. 3060 (К. А. Вялов). Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1.

10 Сама Зернова также вспоминала об обязательном занятии физкультурой в мастерской Машкова: «Илья Иванович проповедовал, что “в здоровом теле — здоровый дух”. И была введена обязательная физкультура. Вечерами все обязаны были переодеться в гимнастические костюмы, прыгать, бегать, подниматься на кольцах или выполнять под музыку разные более или менее балетные движения, которыми дирижировала Ольга Соколова [...]» — Зернова Е. С. О ВХУТЕМАСе. 1974. ОР ГТГ. Ф. 162 (Е. С. Зернова). Ед. хр. 183. Л. 4–5.

и — можно с уверенностью сказать — всем доступным видам спорта, чтобы охватить по возможности весь спектр современных движений, пластики «нового тела». (Ил. 10.) Художники ОСТА занимались боксом, участвовали в лыжных и велопробегах, играли в футбол и пинг-понг.

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 Фореггера¹¹), движение чрезвычайно интересует ученых разных специальностей¹², физкультура и гимнастика оказываются приоритетными сферами культурного развития¹³.

11 См. об этом подробнее: [16; 24; 30].

12 Проблемы, интересующие физиков, физиологов или психологов, в 1920-е годы нередко пересекались с интересами художников, тяготевших к синтезу науки и искусства. Так, например, известно о влиянии идей Петра 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, оказывала в то 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 находились в общем исследовательском поле (А. Лурия, Л. Выготский, Н. Бернштейн и др.). Выступая на конференциях, они продолжали идеи друг друга (см. об этом подробнее: [23, с. 65–74]), возникали 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 [2, с. 5–8].

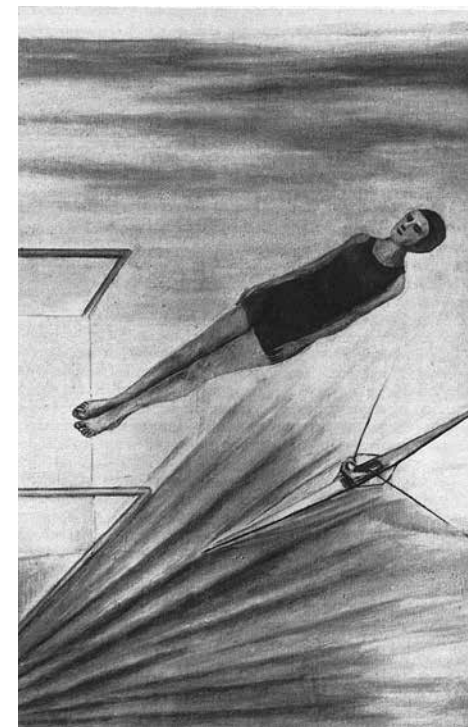
13 «Физкультура должна была стать основой физической конституции человека будущего и залогом построения коммунистического общества» [20, с. 93].

Эти приоритеты культурного развития к середине 1920-х годов оформились как программные. Так, постановление ЦК 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: 20, 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 году [цит. по: 20, с. 79].



10. Петр Вильямс. Акробатка
1927. Холст, масло. 172 × 91
Государственная Третьяковская
галерея



11. Сергей Лучишкин. Прыжки в воду
Часть триптиха. 1928
Холст, масло. Местонахождение
неизвестно; Воспр.: Жердева Р. Истоки
спортивной тематики в советском
изобразительном искусстве //
Искусство. 1983. № 4. С. 35

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 остовцы 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» [22, с. 21]. (Ил. 11.)

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» [22, с. 21]¹⁴.

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» [21, с. 820]. Соединить два плана должно было ощущение, передачу которого Виктор Шкловский объявлял целью искусства¹⁵. В футуристических манифестах тема нового динамического ощущения становится одной из важнейших. Так, уже в раннем манифесте «Футуристская живопись» (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 [4, с. 205].

«Все вещи — работы над ощущением», — словно вторил художникам, стоявшим у истоков авангарда, Климент Редько в своем комментарии [цит. по: 11, с. 189] к Первой Дискуссионной выставке¹⁶, 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 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

14 См. об этом подробнее: [33, pp. 46–47].

15 «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием "остранения" вещей и прием затрудненной формы[...]» [32, с. 136].

16 По поводу Первой Дискуссионной выставки С. Лучишкин замечал: она «выделила из довольно обширной среды ВХУТЕМАСа творчески сильный актив», в результате чего «сформировалась» группа ОСТ [13, с. 89].

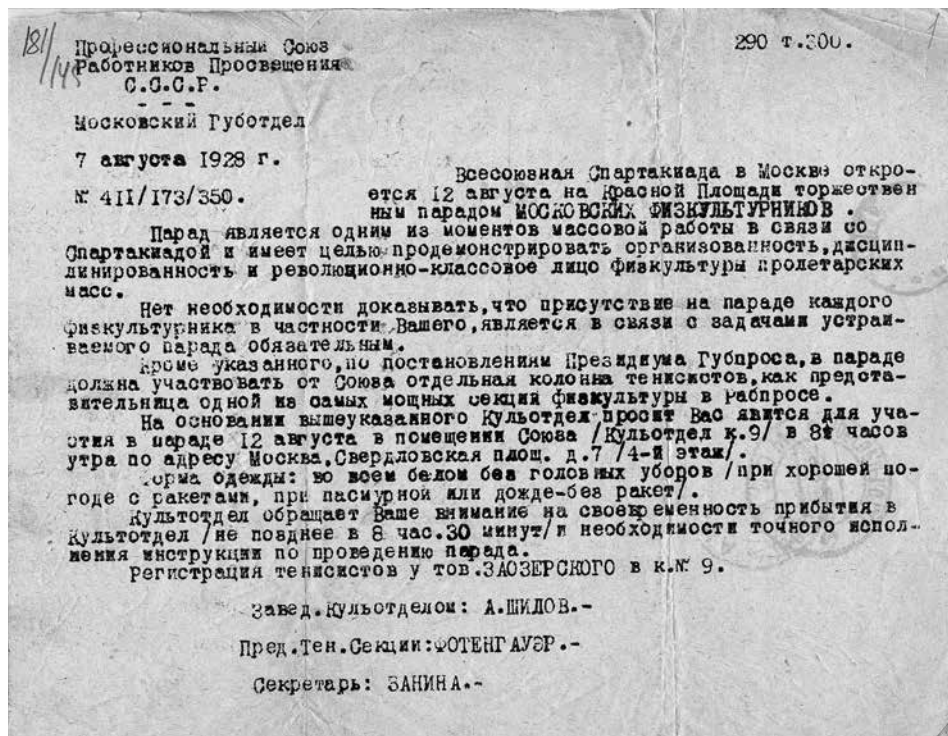


12. Эквилибристика на крыше [Георгий Нисский на крыше ВХУТЕМАСа]. 1926
Фотография.
ОР ГТГ. Ф. 204. Ед. хр. 142. Л. 1

напишет об этом так: «Мы отвергали шаблоны, сами хотели ощутить и понять все в нашей жизни и найти этому выражение в искусстве» [10, с. 37]. (Ил. 12.)

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)» [1, с. 11].

Тему этого произведения словно подхватывает А. Дейнека, и, стремясь зафиксировать свои импульсы-впечатления, дает им такое вербальное описание, которое кажется описанием его готового живописного полотна:



13. Предписание профсоюза работников просвещения СССР С. Лучишкину принять участие в торжественном параде московских физкультурников ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 145. Л. 1

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 [7, с. 16].

Тело художника оказывается непосредственно вовлечено в процесс наблюдения за движением авиатехники и теми изменениями в восприя-

тии пространства и природных стихий, которые это движение несет. Другими словами, 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 движении¹⁷. В своих 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, развертывается 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 Текстильщицах повторил гофрировку потолка в ритме банкброшей, в плавном движении работниц» (п/ж мой. — О. В.) [7, с. 14].

Из самых ярких кинестетических экспериментов остовцев можно назвать следующие. С. Лучишкин превозмогает 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» [13, с. 50]¹⁸ и выработанной им самим 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

¹⁷ См. об этом подробнее: [26, с. 20–21].

¹⁸ Популярное в Европе руководство по гимнастике Й. П. Мюллера издавались на русском языке и до революции, и после. См., например: [17; 18].

автоматизации оптимального для меня дыхания. И это привело к удивительным последствиям! Я стал систематически заниматься спортом. Сдал нормы ГТО [...] Лыжи стали непременным компонентом моей зимней жизни, а летом стал играть в теннис [13, с. 114]¹⁹. (Ил. 13.)

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 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 послышались громовые раскаты [...] Легкий удар, толчок, еще толчок. Тишина.

19 Ср.: «[...] в изображении записывается и путь художника. Прежде всего — путь в прямом и наиболее скромном смысле. Пойдем, например, по лесу. Мы движемся, и перед нами встают образы древесных стволов. Остановимся: мгновенно картина, оставаясь формально тождественной, делается вместе с тем существенно иной [...] остановкою наблюдателя образ леса сплющивается, а движением его — развергивается» [29, с. 256].



14. Александр Лабас. В авиационной катастрофе. 1928
Картон, темпера. 37,2 × 31,1
ГМИИ им. А.С.Пушкина



15. Юрий Пименов. Теннис. 1926
Холст, масло. Не сохранилась
Воспр.: Юрий Пименов. М.: Гос.
Третьяковская галерея, 2021. Б/п

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 [10, с. 39–41]. (Ил. 14.)

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 годов:

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 [10, с. 39–41].

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» [13, с. 114]²⁰.

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 Екатерины 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» [9, с. 51]. Сам же мастер говорил о себе так: «Я люблю приглядывать, проверять, но видеть сразу, работу делать с удара» [7, с. 19]²¹.

С самого начала в остовской среде художнический труд воспринимается как ответственная миссия, требующая жесткой экономии средств. Однако такой труд вознаграждается получаемым концентри-

20 Ср.: «[...] в изображении записывается и путь художника. Прежде всего — путь в прямом и наиболее скромном смысле. Пойдем, например, по лесу. Мы движемся, и перед нами встают образы древесных стволов. Остановимся: мгновенно картина, оставаясь формально тождественной, делается вместе с тем существенно иной [...] остановкою наблюдателя образ леса сплющивается, а движением его — развертывается» [29, с. 256].

21 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., например: «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» [8, с. 30].

22 Никритин С. Б. Дневник. 24.08.1919–26.04.1926. ОР ГТТ. Ф. 141 (С. Б. Никритин). Ед. хр. 41. Л. 1 [цит. по: 15, с. 116].

рованным эффектом — не только от яркого действенного произведения, но и от физической разрядки: «Помни, каждое движение руки — высшая радость, восторг»²². (Ил. 15.)

БИБЛИОГРАФИЯ

- 1-ая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. Каталог. М.: Мосполиграф, 1924.
- Бехтерев В. М. Общие основы рефлексологии человека: руководство к объективному изучению личности. 3-е изд. Л.: Государственное издательство, 1926.
- Борухвостов В. Физкультура во ВХУТЕМАСе // Красное студенчество. 1927. № 1. С. 34–35.
- Боччони У., Карра К. Д., Русоло Л., Балла Дж., Северини Дж. Футуристская живопись. Технический манифест [1910] // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т. / Сост., вст. ст., пер. и комм. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 1. Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы. С. 205–209.
- Гончаров А. Воспоминания и записи. URL: <http://a-goncharov.ru/article/151.html> (дата обращения: 29.09.2023).
- Гончаров А. ВХУТЕМАС. URL: <http://a-goncharov.ru/article/152.html> (дата обращения: 29.09.2023).
- 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. вст. ст. В. П. Сысоев. Л.: Художник РСФСР, 1974.
- Зернова Е. С. Воспоминания монументалиста. М.: Советский художник, 1985.
- Лабас А. А. Воспоминания / Сост. О. М. Бескина-Лабас. СПб.: Palace Editions, 2004 (Альманах. Вып. 86).
- Лебедева И. Лирика науки — «электроорганизм» и «проеекционизм» // Великая утопия. Русский и советский авангард, 1915–1932. Каталог выставки. Берн–М.: Галарт; Бентелли, 1993. С. 185–193.
- Лучишкин С. А. Общество станковистов // Творчество. 1966. № 1. С. 16–18.
- Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь: страницы воспоминаний / Вст. ст. М. Н. Яблонской. М.: Советский художник, 1988.

14. Мейерхольд Вс. Биомеханика // Формальный метод. Антология русского модернизма / Под ред. С. А. Ушакина. В 3 т. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. III. Технологии. С. 562–565.

15. Мислер Н. Искусство движения // Solomon Nikritin: шары света – станции тьмы. Каталог выставки/Общ. Рук-во подгот. выст. и кат. М. Папаниколау, Л. Иовлева. М.–Салоники: ГМСИ, 2004. С. 116–139.

16. Мислер Н. Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство–XXI век, 2011.

17. 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.

18. Мюллер Й. П. Ежедневная гимнастика, самомассаж и дыхательные упражнения. Харьков: Вестник физ. культуры, 1928.

19. Нисский Г. Г. [Избранные произведения]/Предисл. А. Дейнеки. М.: Советский художник, 1961.

20. Плаггенборг Ш. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. И. Каргашевой. СПб.: Журнал-Нева, 2000.

21. Сироткин Н. Немецкоязычный авангард // Семиотика и Авангард. Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов и др. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 820–825.

22. Сироткина И. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016.

23. Сироткина И. Мир как живое движение. Интеллектуальная биография Николая Бернштейна. М.: Когито-Центр, 2018.

24. Сироткина И. Свободный танец в России: история и философия. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

25. Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности // НЛО. 2014. №1 (125). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/#_edn20 (дата обращения: 29.09.2023).

26. Смит Р. Чувство движения. Интеллектуальная история. М.: Когито-Центр, 2021.

27. Строжек Пш. Роль спорта и программ строительства стадионов в деятельности Баухауза и ВХУТЕМАСа в 1924–1928 гг. // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. Материалы междунар.

конференции/Отв. ред. А. Н. Лаврентьев, В. Р. Аронов, Г. В. Есаулов. М.: МГХПА, 2019. С. 147–148.

28. Тугендхольд Я. ОСТ // Известия. 1926. 16 мая. С. 5.

29. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000.

30. Человек пластический. Каталог выставки / Отв. ред. Т. Б. Клим. М.: ООО «Дар-Экспо», 2000.

31. Что дал изобразительному искусству СССР истекающий год [ответы на вопросы анкеты/А. Гончаров] // Вечерняя Москва. 1927. 28 декабря.

32. Шкловский В. Искусство как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма. В 3 т. / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. I. Системы. С. 131–146.

33. Reynolds D. Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham. Alton: Dance Books Ltd., 2007.