



«Скверный анекдот» Ф.М. Достоевского в театральных постановках и иллюстрациях Юрия Анненкова

Ирина Обухова-Зелинская

Статья посвящена истории театральной постановки по рассказу «Скверный анекдот» Ф.М. Достоевского со сценографией Ю.П. Анненкова, а также иллюстрациям художника к этому произведению. Судьба пьесы сложилась необычно. Впервые она была поставлена режиссерами Ф.Ф. Комиссаржевским и В.Г. Сахновским на сцене театра им. В.Ф. Комиссаржевской в Москве в 1914 году. Декорации Ю.П. Анненкова для этой пьесы – один из самых ранних примеров экспрессионистской постановки на российской сцене. Попытки художника воплотить этот спектакль в 1919 (Петроград), 1923 (Москва) и 1934 (Париж) годах были безуспешными. Зато в 1945 году в Париже вышло роскошное издание – «Скверный анекдот» Достоевского (“Scandaleuse histoire”, Paris, 1945), проиллюстрированное Анненковым. Замысел же спектакля художнику удалось осуществить (под своим руководством и со своими декорациями) только в 1957 году в Париже, на сцене знаменитого театра «Vieux Colombier».

Ключевые слова: Ю.П. Анненков, Ф.Ф. Достоевский, рассказ «Скверный анекдот», спектакль, декорации, иллюстрации, Петроград, Москва, Париж.

Рассказ «Скверный анекдот» был написан Достоевским вскоре после отмены крепостного права и начала государственных реформ. Как обычно, во время очередной русской «оттепели» часть общества напряженно ожидала последствий действия новых социальных механизмов и определяла варианты своего поведения в этих обстоятельствах. Рассказ был напечатан в журнале «Время» № 11 за 1862 год. Он был прочитан широкой публикой, но ни сразу после выхода из печати, ни позже не вызвал никакой реакции. Когда А.М. Ремизов в 1945 году начал писать предисловие к парижскому изданию этого малоизвестного произведения Достоевского, то был поражен отсутствием критической и исследовательской литературы о нем.

Ю.П. Анненков. Портрет Ф.М. Достоевского. Иллюстрация из книги «Скверный анекдот» (Dostoievsky Th.M. Scandaleuse histoire. Paris, 1945)

Между тем в 1914 году, спустя полвека после появления «Скверного анекдота» в печати и за 30 лет до его парижского издания, в московском театре им. В.Ф. Комиссаржевской по этому рассказу был поставлен спектакль. Его режиссерами-постановщиками были возглавлявший театр Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский, в качестве сценографа они пригласили молодого петербургского художника Юрия Анненкова, дебютировавшего в этой профессии лишь год назад. Однако небольшого срока оказалось достаточно, чтобы работа Анненкова в популярнейшем петроградском театре «Кривое зеркало» была замечена. Комиссаржевский пригласил художника на оформление сразу двух спектаклей. Это были «Гимн Рождеству» по рассказу Диккенса, премьера которого планировалась к Рождеству 1914 года, и «Скверный анекдот» по Достоевскому.

Уже в первой постановке в работе Анненкова присутствовали как приемы театрального конструктивизма, так и экспрессионистические черты. Но в полной мере движение к экспрессионизму проявилось в оформлении именно «Скверного анекдота». Можно сказать, что декорации к этому спектаклю стали одной из вех русского сценического экспрессионизма, временные рамки которого принято определять примерно с 1905-го до середины 1920-х годов. Эстетика этого направления, являвшегося в большей степени философско-эстетическим, чем стилевым, постепенно становилась в СССР неуместной, и окончательно ее проявления исчезли в советском искусстве к началу 1930-х годов.

Становление экспрессионизма на русской сцене, по мнению его исследовательницы Е.И. Струтинской¹, состоялось к 1913 году, когда на сценах столичных театров появляются наиболее яркие и характерные постановки. Автор отмечает особую роль спектакля «Николай Ставрогин» В.И. Немировича-Данченко (октябрь 1913) в декорациях М.В. Добужинского, считавшего эту работу рубежной в своем творчестве. Она, по мнению Струтинской, ознаменовала «новый этап творческих устремлений художников театра», повлияв в особенности на Анненкова и Дмитриева².

Действительно, в статье «Ритмические декорации» (1919) Ю.П. Анненков вспоминал о впечатлении от декораций М.В. Добужинского³. Его собственное оформление пьесы по рассказу Достоевского также вызывало настроение драматического напряжения, воспроизводило агрессивную и отталкивающую атмосферу, поначалу чуждую случайно попавшему в нее высокопоставленному чиновнику, а затем поглотившую его. Здесь он теряет всякую представительность, становится гротескным и жалким.

Рассказ Достоевского отражает скептическое отношение автора и к возможности претворения в жизнь либерально-гуманистических идей в условиях русского общества (пореформенного, в частности), и к их носителям. Генерал Пралинский осмеян и выставлен в жалком свете,

но и разночинная публика, собравшаяся на дне рождения его подчиненного Пселдонимова, описана со всей сатирической беспощадностью (в наше время принято сравнивать стилистику этого рассказа с манерой М.Е. Салтыкова-Щедрина). Заметим, что сценическая (позднее – кинематографическая) интерпретация произведений Достоевского нередко принимала экспрессионистскую форму. Этому способствовали литературный стиль автора, надрыв и метания персонажей, а также окружающая их обстановка, атмосфера Петербурга, самого мистического, «умышленного» города Российской империи. Именно так стремился представить «Скверный анекдот» Анненков, но задуманная им фантазмагория показалась режиссерам чрезмерной. Несмотря на разногласия с ними, художнику во многом удалось передать атмосферу этой странной ночи в захолустном углу столицы. Театральный критик Я. Львов в отклике на спектакль писал: «В декорациях хотели провести принцип монодрамы – падающие домики, странные двери, все это дано так, как представляется пьяному генералу»⁴. Львов верно подметил основную идею, которой художник руководствовался при оформлении спектаклей и которую он не раз озвучивал в своих статьях и книгах. Анненков считал, что задача художника именно в том и состоит, чтобы показать всю сцену глазами персонажа: «Декорации не должны быть только живописными фонами; декорации должны быть психологичны. <...>

Предположим, герой переживает отчаяние, узнав о смерти своей возлюбленной. Декоратор чертит нервные зигзаги остроугольных молний на волнующихся пятнах черного цвета, который поддерживает убедительность ритма, усугубляя ощущение душевного мрака и траурных переживаний. В это время на сцене появляется весельчак; ритм его чувств, его движений противоположен ритму героя, пребывающего в отчаянии. Декоратор вводит ритмы веселья на фонах скачущих, пляшущих – радужных, красных, желтых, золотых пятен, кругов, спиралей. С выходом нежно влюбленной девушки в декорацию мягко вливаются ритмы элегии, тонкие потоки голубых нитей. Создается движущийся узор разнообразных раскрашенных ритмов, вступающих между собой в борьбу и разрешающихся в общей гармонии или побеждающих один другого, смотря по ходу пьесы. Чем больше действующих лиц, тем разнообразнее характер переживаний, тем сложнее становится задача театрального декоратора»⁵.

Осуществляя этот принцип на практике, Ю.П. Анненков нередко достигал нужного эффекта при помощи освещения и применения различных занавесов. Например, в финале постановки в театре «Вольная Комедия» пьесы Н.Н. Евреинова «Самое главное» (1921) зрителей поражал внезапно падавший с колосников «занавес», составленный из пляшущих в воздухе и причудливо извивавшихся разноцветных лент: так банальная жизненная рутинa мгновенно превращалась в радостную феерию. В «Скверном анекдоте» требовалось создать прямо противопо-

ложное настроение. Для этого сцена была завешена серым тюлем. Сам по себе этот прием был «фирменным знаком» театра им. В.Ф. Комиссаржевской и неоднократно использовался в различных постановках. Но Анненков, как обычно, блестяще обыграл уже известный мотив в условиях конкретной задачи и достиг великолепного эффекта. Он даже предлагал затянуть сцену тканью с огромным мутным и грязным пятном, напоминающим плевок, но режиссеры на такое не решились⁶. Но и без этого общее впечатление деформированного и отвратительного в своей искаженности мира ударило зрителя по нервам. «Кошмарный анекдот» – так назвал свою заметку о спектакле критик П.А. Марков. Он отметил некоторые недостатки актерской работы и особое внимание обратил на сценографию (не упоминая, впрочем, имени Анненкова, который был тогда еще мало известен): «Замыслом [спектакля]... было, видимо, дать звериный лик жизни, сделать скверный анекдот кошмарным, обратить его в сон. Поэтому-то и употребил он [режиссер] сетку, отделяющую сцену от зала и заставляющую видеть все как бы в тумане. Поэтому-то и обе картины именин обращены в жуткую картину Броккена с взвизгиваниями, криками, истерическими воплями. <...> В общем, картина получилась, но она слишком подчеркнута»⁷.

Подчеркнутость, утрированность в показе «звериного лика жизни» и есть одна из основных черт экспрессионизма. Анненков оказался в числе художников, определивших его театральное воплощение, оформив за семь-восемь лет несколько ярких, впечатляющих постановок, первой из которых оказался «Скверный анекдот» Комиссаржевского и Сахновского. Но сценограф остался недоволен уступками, на которые ему пришлось пойти по настоянию режиссуры. Его постановочные идеи недовоплотились, остался осадок неисполненности. Возможно, именно этим поначалу его «зацепил», в сущности, маргинальный рассказ Достоевского, не привлекавший вплоть до 1966 года внимания иных режиссеров⁸. Анненков «заболел» им на всю жизнь, неоднократно стремясь воплотить его постановку на сцене или в каких-то иных формах. Так, в 1918 году художник предпринял попытку издать книгу весьма оригинального жанра и содержания. В письме В.Г. Сахновскому летом 1918-го он пишет: «Думаю, что ты еще забыл мое предложение относительно издания монографии постановки “Скверного анекдота”? Так вот, несмотря на тяжелое время, нашелся прекрасный издатель (С.М. Алянский, организатор издательства «Алконост». – *И.О.*), с которым я уже окончательно договорился. Книга будет отпечатана в количестве 500 экземпляров того же формата, что ряд крупных монографий художников в издании Кнебеля, но в более строгой и несколько иной художественной обработке»⁹.

Далее излагается примерный план монографии: автор намеревался включить в нее не только текст сценической адаптации «Скверного анекдота», но и статьи Комиссаржевского и Сахновского, подробный

разбор игры отдельных актеров (в частности, В.А. Носенкова), а также статью одного из режиссеров «...о гримах и вообще о внешней стороне постановки» и, наконец, «несколько страниц просто о том, как мы жили и работали в период создания постановки»¹⁰. Тем же летом художник работал над иллюстрациями к поэме Александра Блока «Двенадцать» для издательства «Алконост», то есть замысел монографии был не единственным издательским проектом, задуманным Ю.П. Анненковым и издателем С.М. Алянским. Остается только сожалеть, что был реализован лишь один из них.

Получив в 1919 году в свое распоряжение сцену Эрмитажного театра в Петрограде, Анненков намеревался сам поставить там «Скверный анекдот». Но после премьеры (21 сентября 1919 г.) и пяти представлений созданного по мотивам притчи Л.Н. Толстого спектакля «Первый винокур», насыщенного цирковыми и мюзик-холльными вставками (это был целиком спектакль Анненкова, выступившего в роли автора инсценировки, режиссера-постановщика и сценографа), театр был закрыт по инициативе М.Ф. Андреевой. Поставить еще раз «Скверный анекдот» тогда не удалось.

Когда после четырехлетнего перерыва театр им. В.Ф. Комиссаржевской вновь открылся на прежнем месте, у Сахновского сразу же возникла идея возобновить «Скверный анекдот» при участии Анненкова, который на этот раз смог бы внести в постановку значительные изменения. В ответном письме Анненкова (14 октября 1923 г.), выдержанном в принятом между ними шутивым тоне, сквозит искренняя горечь: «Дело прошлое, Эрмитаж лопнул, Эренберг помер (авторские платить некому), постановка моя не осуществилась, а инсценировку мою (отпечатанную даже на машинке!) я потерял!»¹¹.

Сотрудничество не состоялось, так как к моменту получения письма от режиссера художник уже подписал договор на другую работу. Он лишь выслал в Москву все свои старые эскизы и то, что успел сделать для постановки в Эрмитажном театре. При этом из его переписки с Сахновским мы узнаем, что покойный В.Г. Эренберг создал для сопровождения спектакля шумовую музыку «в стиле джаз-банда» – Анненков высылает ноты и рекомендует пустить ее в конце 4-й картины¹². Но Сахновский, судя по всему, предпочел не слишком далеко отходить от прежней версии, потому что возобновленный спектакль критики упрекали как раз за несоответствие старых форм новому содержанию¹³. Действительно, режиссер использовал слегка подновленные декорации Анненкова, у которого не было возможности увидеть, что в конце концов получилось. Поэтому он категорически отказался даже от указания на афише своей фамилии.

Интересно, что за год до этого театрального ремейка Анненков дал для планировавшегося берлинского издания «Скверного анекдота» свои иллюстрации и обложку¹⁴, то есть работа над образами рассказа Достоевского была им продолжена в жанре графического рисунка.

В 1924 году Анненков уехал на выставку в Венецию, где экспонировались его картины (в том числе уже нашумевший портрет Л. Троцкого). В августе художник вместе со второй женой добрался до Парижа, который и являлся истинной целью его отъезда из СССР. Через год, в мае 1925-го, Ю.П. Анненков в Париже сотрудничает с Ф.Ф. Комиссаржевским, пригласившим его в свое предприятие – театр миниатюр «L'Arc-en-Ciel». Репертуар театра состоял из «инсценировок, скетчей, музыки, пения, балета»¹⁵ – совершенно очевидно, что «Скверный анекдот» не мог в него вписаться. К тому же в то время Анненков лишь изредка участвовал в театральных проектах, в основном он занимался живописью и иллюстрацией, достигнув в этих областях немалых успехов и заняв определенное положение в художественной среде французской столицы. С конца 1920-х годов проходили его персональные выставки в престижных французских галереях (например, у Бернхайма на Елисейских полях). К этому времени в советской России была окончательно раздавлена «троцкистская оппозиция» и начались коллективизация и индустриализация. Сам Л. Троцкий в 1929 году был выслан за пределы страны. Анненков внимательно следил за культурной и политической жизнью на родине и общался с приезжающими оттуда, но при этом он не вполне понимал суть происходящих перемен. Однако как автор прославившегося не только в СССР, но и в Европе портрета Троцкого он имел весомые основания больше не стремиться к возвращению. С 1930 года его уже определенно считали «невозвращенцем».

В 1933-м Анненков начал работать в кино, которому с этого времени (наряду с театром) посвящал большую часть своих творческих сил, часто в ущерб занятиям живописью, графикой и иллюстрированием. В 1934 году художник предпринял попытку поставить «Скверный анекдот» с русской труппой, но эмигрантский драматический театр, в отличие от балета, эстрады и других зрелищных форм, был связан с русскоязычной публикой – его аудитория была слишком немногочисленна, чтобы постановки окупались суммами, вырученными от продажи билетов, а меценаты после обвала нью-йоркской биржи и охватившего Америку и Европу экономического кризиса сделались осторожнее и скупее. На задуманную постановку, как и на многое другое, средств собрать не удалось.

К мыслям о воплощении «Скверного анекдота» на сцене Ю.П. Анненков смог вернуться лишь в 1945 году. Во-первых, он инициировал в издательстве «Quatre Vents» роскошное издание рассказа «Скверный анекдот» со своими иллюстрациями¹⁶. Обычно современные авторы пишут об этом издании, акцентируя фигуру переводчика текста – А.М. Ремизова¹⁷. Но в 1945 году значимость участников этого проекта и их роль в его осуществлении оценивалась по-иному. Анненков не впервые сотрудничал с издательством, где его хорошо знали как иллюстратора ряда книг известных французских авторов. Он и предложил издать «Скверный анекдот», совершенно не известный до того во Франции. В «Дневнике моих встреч» он сам рассказал, каким образом «сосватал» Реми-

зова в переводчики: «Последние мои “деловые” встречи относятся еще к 1945 году. Французское издательство “Quatre Vents” обратилось ко мне с просьбой указать компетентного переводчика для рассказа Достоевского “Скверный анекдот”, который я должен был иллюстрировать. Я вспомнил фразу Ремизова: “Жгучую память сохраняю о Достоевском – первой прочитанной книге”. И еще: “Достоевский – это Россия. И нет России без Достоевского”. У меня не возникло никаких сомнений, я назвал Ремизова, и мы отправились к нему. Издатели попросили Ремизова написать также и предисловие. Ремизов дал свое согласие.

Работа была долгая и кропотливая»¹⁸.

Работа, действительно, была долгой и кропотливой для обоих исполнителей. Анненков затягивал сроки сдачи рисунков, и издательство грозило передать заказ другому художнику. Еще печальнее оказался итог работы Ремизова. По воспоминаниям Анненкова, произошло вот что: «Предисловие было обширное, старательно, по-ремизовски, проникновенно написанное. Однако издатели почему-то сочли его “не отвечающим требованиям” французского читателя и вернули его Ремизову. Я лично думаю, что ремизовское предисловие показалось издателям недостаточно академичным. Новое предисловие было написано французским писателем Люком Дюртэном (с которым меня тоже связывали дружеские отношения и книгу которого “Преступление в Сан-Франциско”¹⁹ я проиллюстрировал). По счастью, предисловие Ремизова было опубликовано в русском сборнике “Встреча” (1945), издававшемся в Париже под редакцией С.К. Маковского. Я был этому особенно рад, потому что “предисловие” Ремизова являлось, в сущности, единственной серьезной русской статьей, посвященной “Скверному анекдоту” (1862), маленькому (по количеству страниц) шедевр Достоевского»²⁰.

С дистанции времени текст А.М. Ремизова, опубликованный когда-то в сборнике «Встреча», следует рассматривать как начальную стадию культурно-исторического осмысления «Скверного анекдота». Что касается Ю.П. Анненкова, то, возможно, он задумывал это издание как еще одну ступень к реализации этого рассказа на сцене – оно давало возможность представить режиссеру не только авторский текст, который впервые был переведен для издания на французском языке, но и наглядно показать сценический потенциал произведения. В 1946 году Анненков издает собственную сценическую адаптацию текста предполагаемой постановки, рассчитывая на сей раз не на эмигрантскую, а на французскую публику. Небольшая книжечка вышла в том же издательстве под постоянным литературным псевдонимом автора, широко известном русским эмигрантам, – Б. Темирязев²¹. Издание очень скромное, но с иллюстративным приложением в виде черно-белых рисунков, изображающих всех действующих лиц. Собственно говоря, это скрипт с материалами для постановки – по нему можно работать с текстом, делать грим и костюмы. Реализовать тогда постановку, тем не менее, не удалось.

В отличие от малоформатной книжечки Б. Темиряева, выпущенной к тому же на не слишком качественной, желтоватой бумаге, параллельное издание в формате *livre de lux*²² производит неизгладимое впечатление. Довольно толстый фолиант заключен в серый картонажный футляр, что подчеркивает солидность издательского проекта. Согласно распространенной в Европе практике, книга отпечатана на бумаге с водяными знаками²³. Рассказ набран крупным шрифтом, его сопровождают эффектные иллюстрации, которые, пожалуй, являются лучшей работой Анненкова в этой области в послевоенный период.

Книга открывается не совсем обычным портретом Достоевского. Пропорции изображения слегка деформированы – выделяются вынесенные на первый план спокойно сложенные кисти рук писателя. Его лицо отодвинуто вглубь и более бледно по тону – оно как будто проступает из черноты пятна, заполняющего большую часть композиции. Внимание зрителя невольно направляется на лицо благодаря помещенным справа от него переплетам черной оконной рамы, представляющей собой нечто вроде предметного фона. При внешнем спокойствии позы и как будто отрешенном выражении лица портрет полон драматического напряжения. Это, несомненно, один из лучших портретов Достоевского из тех, что были созданы после смерти писателя в качестве иллюстрации к его произведениям. По выразительности, достигнутой столь лаконичными средствами черно-белой графики, его можно сравнить лишь с портретом, выполненным А.А. Алексеевым к изданию «Братьев Карамазовых»²⁴.

Иллюстрации впечатляют своим живым разнообразием, несмотря на то, что решены в очень ограниченной цветовой гамме. Часть их, размещенная в тексте, выполнена черной тушью с легкой размывкой. Это не только небольшие заставки, но и сценки свадебной гульбы, как бы вырванные из хаотической толпы беснующихся, скачущих, хохочущих и гримасничающих гостей. Здесь Анненков удерживается на грани почти распадающейся фигуративности, которая еще позволяет различать отдельные фрагменты тел, лиц или одежды, но беспорядочная штриховка и пятна превращают их в диффузную среду, биомассу. Некоторые из расположенных в тексте небольших по формату рисунков представляют предметный фон – это излюбленные Анненковым и неоднократно изображавшиеся в живописных и графических натюрмортах бутылки различных форм, столы и стулья. Их форма до предела обобщена, художник явно не стремился к исторической аутентичности. Но все вместе они создают атмосферу и соотносимую с конкретной эпохой, и обобщенную.

Полноформатные иллюстрации, занимающие отдельную страницу, могли бы составить особую галерею. Литографии отпечатаны лишь в две, а иногда и в одну краску, но техника «пошуар» позволила несколько расширить цветовую гамму. Мастерское сочетание резко обозначенных контуров с туманными, расплывчатыми пятнами создает впечатление надмирности и всеохватности картины. Пятна-пропуски иной

раз занимают то место, где обычно располагается наиболее значимый смысловой акцент. Например, первая литография, иллюстрирующая пролог к основному действию, – разговор «трех мужей в генеральских чинах» в доме тайного советника Никифорова. Лица у беседующих чиновников практически отсутствуют, что обычно замечается не сразу, а лишь после разглядывания рисунка. Этот прием использовался Анненковым неоднократно, в том числе в портретах – например, в его самом известном автопортрете (1920) отсутствует правый глаз. В иллюстрациях к изданию 1945 года, в сравнении с эскизами к постановкам, выдержанными в стилистике «сатириконской» графики, мир писателя выступает более объемным и живописным, включающим окружающую среду и создающим особый, «достоевский» климат.

Отдельная тема – образ Петербурга Ф.Ф. Достоевского в постановках и иллюстрациях Ю.П. Анненкова. В первой постановке 1914 года интерьеры и картины городских сцен были загромождены деформированными предметами, которые будто расталкивали и отпихивали друг друга. Е.И. Струтинская отмечает: «Над крышами в петербургских сюитах Добужинского, при всем их трагизме и печали, всегда чувствовался простор европейской столицы. Анненков же дал символ разваливающейся захолустной России»²⁵.

Между прочим, с детства Анненков запомнил, как выглядела Петербургская сторона (где происходит действие рассказа Достоевского), еще до того, как она была застроена многоэтажными домами эпохи модерна²⁶. Поэтому он исторически и художественно верно строил образ «захолустной России» в духе системы образов Достоевского. Барский дом Никифорова и занесенные снегом домишки на пути генерала Прулинского изображены без особого гротеска, но довольно мрачно – снег контрастирует с чернотой петербургской ночи. На иллюстрации, изображающей сцену разговора с городовым, глухой забор, слепящий свет фонаря и чьи-то серые следы на снегу великолепно передают именно впечатление захолустности, окраинности этого места. В иллюстрациях свадебной гульбы из интерьера выхвачены лишь отдельные предметы (лампы, бутылки), вдруг выступающие из темноты среди беспорядочного мельтешения рук и ног пляшущих и пьющих гостей.

Анненков был мастером сценического освещения. В 1914 году он добился удивительного эффекта – вся сцена как будто погружалась в гнилостный серый туман. В иллюстрациях книги 1945 года цветовая гамма не производит отталкивающего впечатления. Она очень скупа, кроме черно-белого в крупноформатных иллюстрациях присутствует серый цвет весьма приятного оттенка. Но то, что в театральной постановке выражалось цветом и освещением, в иллюстрациях воплощено гротескной остротой линий.

Поставить «Скверный анекдот» на французской сцене Анненкову удалось лишь в 1957 году. Премьера пьесы в двух актах и восьми кар-

тинах состоялась 5 ноября на сцене прославленного парижского театра «Vieux Colombier» («Старая голубятня»). Спектакль был поставлен в режиссуре и оформлении Анненкова силами театральной труппы артиста Лажаррижа, исполнявшего главную роль (генерала Пралинского). Для участия в массовых сценах с танцами в спектакль была также включена группа Николая Батайя (он исполнял роль Порфирия Пселдонимова) из театра Юшетт. Пока что материалов по этой постановке немного, основной источник информации – опубликованный в газете «Русская мысль» репортаж Норы Лидарцевой. Она присутствовала на репетиции спектакля, происходившей в двусветной мастерской Анненкова в его квартире на улице Кампань-Премьер, и описала репетицию танцев, которые ставила известная исполнительница мимодраматических сцен (в костюмах Анненкова) Белла Рейн: «За неимением музыки, она [Белла Рейн] напевает танцующим, она с каждым отдельно проходит его “танцевальную” роль, она сама за каждого мимирует и танцует. Поднимается шум, так как молодежи становится смешно, несмотря на рвение и послушание»²⁷.

В той же статье Нора Лидарцева касается того, как Анненков понимал постановочную задачу драматурга и декоратора: «Драматург дает квинтэссенцию. Эффект текста построен на таланте драматурга, который вытягивает эту квинтэссенцию, то есть все самое главное подносится им в сжатом виде. <...> То же самое должен делать художник-декоратор, то есть пережить все так, чтобы выжать главные элементы. Только в таком плане, зрительном и двигательном, и есть настоящее искусство театрального режиссера: его умение организовать театральную постановку»²⁸.

Насколько известно, Анненков был не только первым, но и единственным постановщиком «Скверного анекдота» на театральной сцене. Он считал этот рассказ одной из самых замечательных вещей Достоевского. Однако и отечественных и зарубежных театральных режиссеров привлекали в творчестве русского писателя более известные, неоднократно ставившиеся на сцене «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание» или «Белые ночи». В 1966 году режиссеры А. Алов и В. Наумов экранизировали «Скверный анекдот». У фильма оказалась не менее сложная судьба, чем у спектакля: он пролежал на полке до 1987 года, а после выхода на экран подвергся осуждению критики. Сравнение интерпретаций скандального рассказа в кино- и театральной постановке – это тема отдельной статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Струтинская Е. Искания художников театра. Петербург – Петроград – Ленинград 1910–1920-е годы. М., 1998.
- 2 Там же. С. 111.
- 3 «На безразличном мутном фоне Добужинский скрестил в левом углу сцены два голых, сучковатых ствола. Больше не было ничего. Картина казалась почти беспредметной; но зигзаги столкнувшихся стволов с изумительной находчивостью обнаруживали ритм нарастающей тревоги. Было, поистине, мгновение

- настоящей театральной декорации». (Анненков Ю. Ритмические декорации // Жизнь искусства. 1919. № 295. 18 ноября. С. 3.)
- 4 Львов Я. Достоевский у Комиссаржевского // Рампа и жизнь. 1915. № 1. С. 12.
 - 5 Анненков Ю. Ритмические декорации. С. 3.
 - 6 Струтинская Е. Указ. соч. С. 123.
 - 7 Марков П. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 547. Автор ошибочно пишет о картине именин, на самом деле центральный эпизод постановки – свадьба Пселдонимова.
 - 8 В 1966 г. по рассказу «Скверный анекдот» был снят художественный фильм (реж. А. Алов и В. Наумов), сразу же запрещенный цензурой. Фильм вышел на экраны только в декабре 1987 г.
 - 9 «Ручаюсь за исключительный эффект». Переписка В.Г. Сахновского и Ю.П. Анненкова. 1918–1923 / Публ., вступ. статья и ком. Е.И. Струтинской // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. С. 313.
 - 10 Там же. С. 317–318.
 - 11 Там же. С. 319.
 - 12 Там же.
 - 13 Марков П. Театр имени В.Ф. Комиссаржевской. «Скверный анекдот» // Зрелища. 1923. № 9 (61). С. 14.
 - 14 Выход данного издания не подтвержден.
 - 15 Русская газета. 1925. 15 мая. С. 5.
 - 16 Dostoievsky Th.M. Scandaleuse histoire / Traduction originale d' Alexis Remisoff et Jean Chuzeville; illustrations de Georges Annenkoff; preface de Luc Durtain. Paris: Editions des Quatre Vents, 1945.
 - 17 Рекомендованный Анненковым Ремизов, разумеется, осуществлял лишь базовый перевод, литературную обработку текста сделал Ж. Шюзевиль.
 - 18 Анненков Ю. Дневник моих встреч. New York, 1966. Т. 1. С. 226.
 - 19 Durtain L. Crime à San-Francisco/ récit orné de huit lithographies originales de Georges Annenkoff. Paris, 1927.
 - 20 Анненков Ю. Дневник... С. 226–227.
 - 21 Temiriasev V. Facheuse Aventure. Paris: Editions des Quatre Vents, 1946.
 - 22 Livre de lux (фр.) – роскошное издание.
 - 23 Речь идет об экземпляре № 109, который находился в личной библиотеке Ю. Анненкова. Водяными знаками отмечена бумага «Johannot», на которой было отпечатано 750 пронумерованных экземпляров. Кроме того, было отпечатано специально для издательства 20 экз. на бумаге «Chiffon Isle-de-France» плюс еще 6 экземпляров не для продажи (hors commerce) на той же бумаге, а также 30 экз. н.с. на бумаге «Johannot».
 - 24 Dostoievsky F. Les Frères Karamazov / Traduction de B. de Schloezer; cent lithographies de Alexandre Alexeieff. Paris: J. Schiffrin, Editions de la Pléiade, 1929.
 - 25 Струтинская Е. Указ. соч. С. 122.
 - 26 После того как П.С. Анненков вернулся с семьей в Петербург из ссылки (1894), он снял квартиру на ул. Пушкинской, 57; в 1907 г. Анненковы опять поселились на Петербургской стороне, в большом доме на ул. Б. Зеленина, где в ту пору еще оставались маленькие деревянные домики времен Достоевского.
 - 27 Лидарцева Н. Юрий Анненков ставит Достоевского // Русская мысль. 1957. № 1123. 9 ноября. С. 5.
 - 28 Указ. соч. Там же.

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.

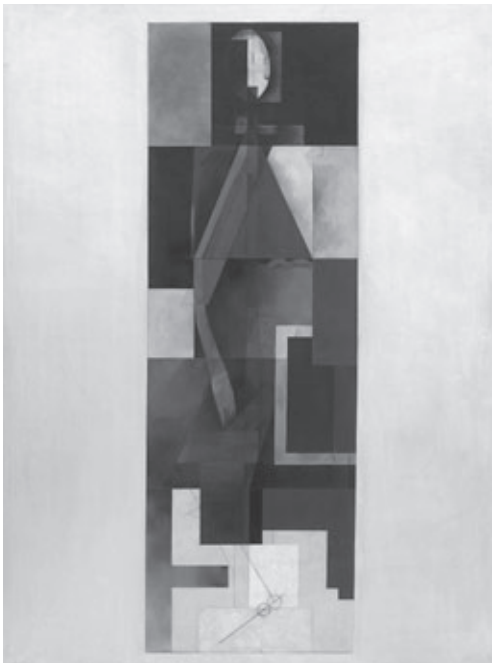
С.Б. Никритин, как и его современники, был знаком с этими передовыми идеями. Для него Тектология становится базовым материалом для размышлений на пути формирования радикального универсального искусства. Он пытается анализировать этапы этого процесса: «...на смену старому искусству, стихийно эмоциональному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

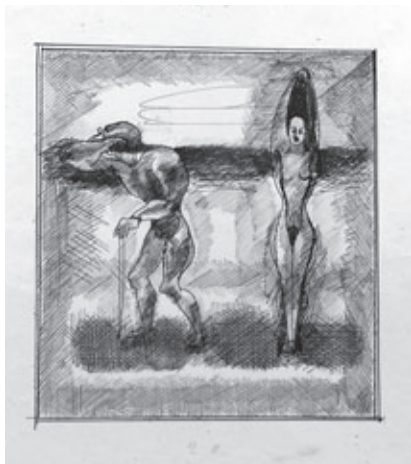
кнуто округлая женская фигура в сложном повороте. В первом листе Никритин графически исследует проективное пространство. То есть пространство, глубину которого мы оцениваем на основе сокращения и деформации плоскостей. Прямоугольные плоскости, в частности, поверхность стола, изображенная в обратной перспективе, 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 расчленить 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 расчленении 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 расчлененной 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 расчлененный 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.)

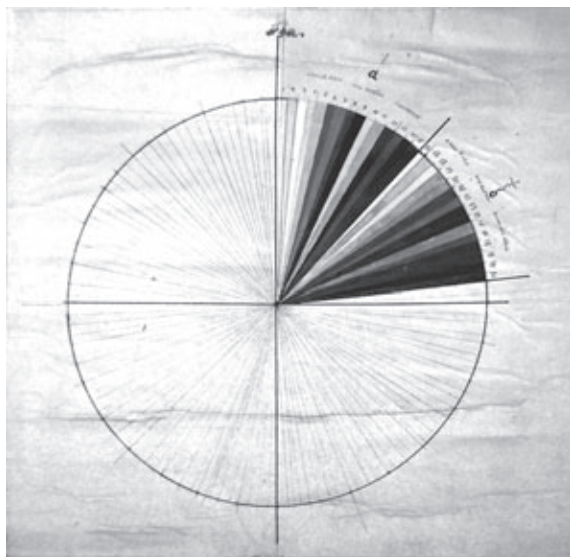
Помимо проведения исследовательской работы, Никритин читал открытые лекции о методике исследования картины, занимался во-

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.