

Оксана Воронина

Музей как место силы. МЖК и ОСТ

Статья посвящена анализу взаимосвязей московского Музея живописной культуры и Общества станковистов. Тяготение друг к другу МЖК как «музея методов» и ОСТа, вдохновленного идеей научного изучения объективных закономерностей искусства, воспринимается естественным и словно заранее предопределенным. Начало этому взаимодействию положил приход новой команды, состоявшей из многих будущих остовцев, в Научно-Художественный Совет МЖК в 1922 году. Наиболее плодотворный период деятельности музея, 1925–1928 годы, совпал с активным периодом существования ОСТа, три из четырех выставок которого прошли именно в МЖК и вызвали огромный резонанс. Музей в сотрудничестве с объединением получал реализацию своих теоретико-экспериментальных программ, а ОСТ — статус эталонного нового искусства и базу для воплощения жизнестроительных целей — «организации психики масс» и собственно «новой жизни». В предлагаемой статье автор сравнивает разного рода исследования и программы, инициированные музеем, и само искусство Общества станковистов.

Ключевые слова:

Музей живописной культуры,
Общество станковистов, ВХУТЕМАС, ИНХУК,
«музей методов», художник-«ученый»,
«искусствопроизводство».

...образы искусства суть формулы жизнепонимания, параллельные таковым же науки и философии.

Павел Флоренский [27, с. 272]

Мы уходим в науку <...> Это первый, несомненный признак большого творческого созидания материальных ценностей, возрождения искусства.

Климент Редько (1921)¹

Немаловажно было и то, что ОСТ обрел свою территорию в Музее живописной культуры на Рождественке, 11.

Екатерина Зернова [9, с. 49]

Переплетение судьбы московского Музея живописной культуры и Общества станковистов — интереснейший сюжет в истории культуры 1920-х годов, весьма показательный, хотя и остающийся до сих пор во многом загадочным. Показательный, поскольку в этом взаимодействии участвуют, с одной стороны, лидирующее в 1920-е художественное объединение, и, с другой стороны, уникальный музей, созданный художниками и ориентированный в первую очередь на художников же². В этом взаимодействии намечаются пути реализации важнейшей для послереволюционного десятилетия идеи синтеза искусства, науки и жизни. Однако в силу разных перипетий на сегодняшний день известно весьма ограниченное количество источников, позволяющих восстановить короткую, но, очевидно, яркую историю взаимоотношений

1 Редько К. Н. Дневник. 1920–1923. РГАЛИ. Ф. 2359 (К.Н. Редько). Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 24–25. Цит. по: [14, с. 188].

2 «...сейчас Музей основную свою цель видит в том, чтобы “стать школой для художников, и при нем должна быть создана лаборатория для изучения новых подходов к живописи”». — Вайнер Л. Доклад отделу Наркомпроса. Протокол заседания Музейного совета от 23.05.1923. РГАЛИ. Ф. 664 (МЖК). Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 46. Цит. по: [22, с. 39].

музея и объединения. Отсутствие развернутых свидетельств о том, какое место занимал музей в жизни художников ОСТА, оказалось в числе основных причин маргинализации этого знаменательного и по-своему уникального сюжета.

Задачу своей статьи я вижу в том, чтобы в общих чертах этот сюжет реконструировать, не умаляя поистине исключительной роли Соломона Никритина в истории институции [21; 22]. Кроме того, я хотела бы сравнить разного рода исследования и программы, инициированные музеем, и само искусство Общества станковистов. Такой подход в определенной степени поможет компенсировать отсутствие источников и вместе с тем позволит увидеть произведения ОСТА в контексте истории важнейшего для авангарда музейного эксперимента.

Созданный вскоре после революции, к началу 1920-х годов московский МЖК в основном уже сформировал свою коллекцию, состав которой впоследствии менялся лишь в небольшой степени. Новый этап в истории музея совпал с приходом в 1922 году новой команды в его Научно-художественный совет — Соломона Никритина, Петра Вильямса, Александра Лабаса, Александра Тышлера, Сергея Лучишкина и др., — будущих остовцев, за исключением первого. «Они сразу заняли активную позицию в Музее, их появление стало переломным моментом в его научной жизни» [22, с. 36].

Многие из членов нового состава Совета на тот момент были еще только студентами ВХУТЕМАСа. И это не случайно. В программе ВХУТЕМАСа большое внимание уделялось не только формальному анализу основных элементов искусства, — цвета, конструкции, пространства, — но и поиску универсальных закономерностей, действующих в искусстве. Василий Кандинский, одним из первых сформулировавший основные педагогические задачи реформированного вуза и оказавшийся в числе наставников будущих остовцев³, писал о важности получения в художественной школе объективных знаний — «знаний некоторых постоянных принципов искусства, некоторых правил, соответствующих данному времени, и знаний свойств и сил художественного материала вообще» [10, с. 7].

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

деятельности МЖК как «музея методов»⁴. Кандинский, наметивший программу деятельности музея в 1920 году в статье «Музей живописной культуры», в качестве основной задачи институции говорил о необходимости «представить этапы чисто живописных достижений, живописных методов и средств во всем их объеме, насколько они выразились в живописи всех времен и народов» [11, с. 24].

Та же идея в более развернутом варианте звучит лейтмотивом в отчетах и других документах музея уже в «остовские» времена. Так, в одном из них читаем:

Московский Музей живописной культуры не является музеем обычного типа, т. е. музеем историко-эволюционным. Музей живописной культуры ставит себе задачу не только демонстрацию современной живописи, но и выработку и утверждение новых методов в области искусства. Для этой работы музей создал специальный формально-теоретический отдел. В настоящее время заканчивается теоретическая разработка коллекции по технологии живописных материалов. Кроме того, музей проводит работу по анализу от старых мастеров до сегодняшнего дня, на основании которой музей будет искать новые методы построения картин. Намечена работа по изучению воздействия цвета и формы, по связи определенного цвета с определенной формой и фактурой. Эта работа должна быть проведена в соответствии с последними психо-техническими исследованиями. Кроме этих работ музей ставит себе задачу исследования методов современного производственного искусства и его связи со станковой живописью. Вся намеченная музеем работа служит базой для изучения старой и созидания новой живописной культуры»⁵.

3 «Опыт наших учителей — Кандинского, Малевича, Родченко, Поповой, Удальцовой и других, их эксперименты мы пытались развить и, главное, связать с нашим революционным сознанием, чтобы придать искусству значение активного борца в построении нового социального порядка...», — писал позже С. Лучишкин [15, с. 70].

4 «...Музей методов, а не собрание множества хотя бы и замечательных произведений. Лаборатория положительных действенных основ и принципов мастерства». См.: Никритин С. Б. О Московском музее живописной культуры. ОР ГТГ. Ф. 141 (С. Б. Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 241. Л. 1. Цит. по: [22, с. 35].

5 Материалы для отчетной выставки Главнауки Наркомпроса от 27.09.1925. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 22.

Схожие установки: идея научно-практических лабораторных комплексов, позволяющих создавать методологию нового искусства, необходимость преодоления узко-профессиональных границ, в том числе с помощью регулярных сменных экспозиций по результатам исследований⁶, — все это предопределило тяготение друг к другу ВХУТЕМАСа, МЖК, а также ИНХУКа⁷, тем более что часто одни и те же художники были задействованы сразу во всех трех институциях. Больше всего для сближения и налаживания общей работы или, по крайней мере, определения единого направления деятельности было сделано Александром Родченко, хотя еще в 1918 году Александр Древин и Казимир Малевич предприняли попытку объединения СВОМАСа и только что созданного МХК [3, с. 715, 713].

В этой связи переезд МЖК в здание ВХУТЕМАСа в 1924 году, где музею довелось оставаться наиболее длительное время за всю свою недолгую историю, выглядит более чем логичным⁸. В самом же факте прихода вхутемасовцев в Совет музея можно усмотреть плоды обозначенной программы «сближения» трех родственных институций⁹. Символично, что это была Группа проекционистов, в будущем почти целиком влившаяся в ОСТ (за исключением С. Никритина и К. Редько), а именно в Обществе станковистов современники увидели «первенца нашего Вхутемаса», «подлинное детище нашей эпохи» [26, с. 5]. Примечательно, что участники ОСТа сразу обратили на себя внимание, в том

6 Идея подобных музейных комплексов, объединяющих выставочные, лабораторные, библиотечные и клубные функции и предполагающих научно-практическое «производство», которое должны организовать и контролировать специалисты, но которое ориентировано на самые широкие массы, — эта идея получила широкое распространение в 1920-е годы в самых разных областях. Достаточно вспомнить пользовавшийся огромной популярностью Политехнический музей. Характерны проекты такого рода, например, проект советского Пантеона В. Бехтерева [5]. Идея музея-комплекса восходит к идее музея как общего дела Николая Федорова и в 1920-е годы внедрялась в рабочих клубах.

7 Действие этого своеобразного научно-педагогического «триумvirата» ограничивается временем существования ИНХУКа — до 1923 года.

8 Чуть позже был даже заключен договор о совместной работе между МЖК и ВХУТЕМАСом. См.: Производственный план МЖК на 1926–1927. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 3–4 (Сводный отчет о работе музея за 1919–1928).

9 Остовцы были всегдашними на разных мероприятиях в ИНХУКе. «Большинство членов ИНХУКа были профессорами ВХУТЕМАСа, участвовавшими в разработке программ основного отделения с т. н. дисциплинами. Профессора привлекли на заседания ИНХУКа и некоторых своих учеников, в том числе и меня», — вспоминал Лучишкин [15, с. 51]. По словам Н. Адаскиной, «экспериментально-теоретические изыскания Вильямса и особенно Никритина велись точно по установкам педагогов Основного отделения — теоретиков ИНХУКа» [3, с. 717].

числе, стремлением переплавлять методы старых мастеров для достижения своего оригинального стиля¹⁰.

И группа проекционистов, и впоследствии Общество станковистов отличались сплоченностью, — во многом благодаря крепким дружеским связям [15, с. 89], но главное, что участникам этих групп, возможно, в большей степени, чем членам других объединений, была важна именно работа в коллективе, ориентация в своем творческом поиске на общее направление: «В музее в 1923/24 году происходил ряд заседаний с приглашенными молодыми мастерами и проработан ряд вопросов о цвете, фактуре, композиции и т. д. Присутствовали Вайнер, Вильямс, Никритин, Лабаз, Тышлер, Редько, Лучишкин, Тряскин, Малевич»¹¹.

Лучишкин свидетельствует о том, что члены Общества станковистов регулярно обсуждали работы друг друга, в том числе на общих собраниях, и стремились определить эталонные образцы творчества: «<...> мы сами приходили на выставку (ОСТа. — О. В.) каждый день и вели жаркие споры, обсуждая работы, и в этом утверждали свои новые позиции. <...> Все сошлись на том, что Мейерхольд Вильямса может быть принят за эталон новых приемов» [15, с. 95].

Об успешности этого подхода, как и работы «в команде», говорит общая для очень многих критических отзывов о выставках ОСТа структура. Всякий раз авторы начинают свои статьи с оценки эволюции общих черт «остовского искусства», быстро превратившихся в остовскую «марку» или «стиль», и затем переходят к анализу отдельных произведений и особенностей индивидуального почерка художников [7].

Интересно, что в документах МЖК план работы музея называется производственным¹², где под производством, конечно, понимается

10 Я. Тугендхольд писал: «Заслуга ОСТа в выдвигании проблемы формы. ОСТ мечтает создать живопись, которая была бы лаконичной и в то же время объективно точной, яркой и в то же время пуритански суровой <...> Живопись ОСТа как бы раздвоена между современной фотографией и <...> древней иконописью <...> Живопись ОСТа — это нечто среднее между иконой, лакированным подносом, папье-маше, вывеской на жести» [25, с. 5].

11 Годовой отчет за 1923/24 год МЖК, филиала ГТГ от 23.08.1925. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 36. К. Малевич, руководитель ленинградского МХК, интересовался деятельностью своих московских коллег. Позже «коллективная и плановая целеустремленность» «единого творческого организма» будет одной из основных установок Изобригады, в которую после раскола Общества станковистов войдут многие бывшие остовцы [15, с. 122].

12 В цикле лекций-докладов, которые планировались в МЖК и мыслились как установочные для привлечения современных художников к работе над актуальным



1. Экспозиция 4-й выставки Общества станковистов в МЖК. 1928
 Фотография. Воспр. в кн.:
 Энциклопедия русского авангарда.
 Т. 3. Кн. 2. М., 2014. С. 76

выработка метода, но в то же время отражается концепция коллективного творчества, труда, сравнимого с производством. Общий настрой на специфический художественно-производственный труд передает письмо Сергея Лучишкина, адресованное Алексею Гастеву по поводу совместной работы Центрального института труда и Проекционного театра, в котором были задействованы многие из будущих остовцев: «Дорогой Алексей Капитонович, Ваш огромный энтузиазм и влияние помогли нашей мастерской до конца очиститься от эстетической шелухи современного театра, — до конца встать на путь поисков, на путь работы в области создания *объективного театра современности, как театра нормализованного труда*» (курсив мой. — О. В.)¹³.

В этой связи интересно, что и на уровне организации собственного труда у остовцев проявляется стремление к «производственному» упоря-



2. Экспозиция 4-й выставки Общества станковистов в МЖК. 1928
 Фотография. Воспр. в кн.:
 Энциклопедия русского авангарда.
 Т. 3. Кн. 2. М., 2014. С. 76

дочению. Так, Александр Лабас вешает на двери мастерской объявление, что «работает с 10 до 18»; Александр Тышлер делит с женой мастерскую, которая «строго по расписанию превращалась то в студию художника с мольбертом, то в приемную мастера с манекеном» [15, с. 90].

методом, первой была прочитана лекция С. Никритина «Производственный план современного живописца (критика, установка, обоснование)». Известно, что она собрала аудиторию в 600 человек. Далее должны были последовать: «О современной теме живописной плоскости (критика, установка, обоснование)»; «Образ современной живописи»; «О живописном цвете в современной живописи (критика, установка, обоснование)»; «Основы современной живописной формы»; «О свете, пространстве, объеме и материале в современной живописи»; «О природных, персонажных, событийных <...> комплексах в современной живописи». Протокол № 6 от 26.5.1926. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 9 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925–1927).

13 Письмо С. Лучишкина А. Гастеву (черновик) // ОР ГТГ. Ф. 181. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 1.

При этом присутствует некий общий для ОСТА распорядок дня с неизменными встречами в музее, общими культпоходами и спортивными активностями. Идея общего распорядка дня, столь любимая в советской литературе не только с точки зрения здоровья, но и рациональной организации труда, педагогики и проч., — содержится, в частности, в схематично-идиллическом описании Лучишкиным жизни участников ОСТА:

В маленьком кабинете директора музея (МЖК. — О. В.) всегда можно было застать кого-нибудь из будущих членов ОСТА. Рассматривали только что полученные из-за рубежа номера журналов «Кайе д'Ар», «Ар декоратив», «Кунст». Обменивались мнениями, спорили о премьерах в театре и кино, о новых работах на выставках. Тут же обсуждались и наши текущие дела. И от споров об искусстве переходили к спору «Кто кого?»: доставали из шкафа боксерские перчатки, и комната превращалась в ринг. Пассивных наблюдателей не было, все по очереди испытывали свою смелость, ловкость и боевой задор. А затем шумной толпой шли на премьеру в театр Мейерхольда или в Колонный зал на выступление балетной группы Лукина <...> [15, с. 89].

Эти строки, хотя и написаны художником в поздние годы, отражают действительное восприятие Музея живописной культуры остовцами в 1920-е. На фоне истории музея, который после долгих скитаний обрел, наконец, постоянный адрес, но тут же стал испытывать новое давление не только с целью выселения, но с конечной целью — ликвидации его как представителя экспериментальной культуры первых лет революции [3, с. 720], — на фоне этой истории идеализированное описание Лучишкина дает возможность почувствовать присутствие и наложение двух реальностей. Одна — субъективная, мыслимая, воображаемая, проектная, где МЖК выглядит благоустроенным оазисом, где идеально организована среда для «обмена энергии и соков» в «коллективе художников», способная вдохновлять на построение «нового социального порядка». Другая — реальность объективная, смутная, еще не окультуренная, раздираемая противоречиями. Та же нарождающаяся реальность в виде прекрасно организованных цехов или отчетливо видимых предметов присутствует и в самих произведениях художников ОСТА как мечта, возникающая из проекта. Яркий пример — хрестоматийная работа А. Дейнеки «На стройке новых цехов» (1926, ГТГ), одна из немно-

гих картин, закупленная в МЖК в «позднее» время и вошедшая в его постоянную экспозицию.

Часто художники ОСТА помещают осязаемо выписанные фигуры, предметы или целые сцены, словно, в инородную среду, в абстрактное цветовое поле — в виде не оформленной еще материальной субстанции либо в виде однородно-«немого», условного фона (Д. Штеренберг, «Старое», 1927, ГТГ; К. Вялов, «Мотоциклетный пробег», 1923–1925, ГТГ; П. Вильямс, «Портрет Н. П. Охлопкова», 1926, СГХМ им. А. Н. Радищева, находился в постоянной экспозиции МЖК — ил. 3; А. Тышлер, «Женщина и аэроплан», 1926, МАГМА; и др.). На первый взгляд такой распространенный прием противоречит зафиксированному в Уставе ОСТА требованию максимальной проработки картины, в которой не должно быть живописных недосказанностей или «импрессионистической» эскизности. Однако эта особенность «не учитывалась» не только самими авторами, выступавшими за «дисциплину формы, рисунка и цвета» [20, с. 211], но не фиксировалась и в критике 1920-х годов. На мой взгляд, это принципиальная особенность творческого почерка остовцев, вскрывающая их мировосприятие.

Экзистенциальный смысл этой общеостовской черте придает именно переплетение судьбы объединения с судьбой МЖК, с его одновременно ярким и эфемерным присутствием на художественной сцене. Наиболее плодотворный период деятельности музея — 1925–1928 годы — совпал с активным периодом существования ОСТА, три из четырех выставок которого прошли именно в МЖК и вызвали огромный резонанс¹⁴. (Ил. 1–2.) Произведения остовцев обретают в экспозиции музея статус наиболее современных, «образцов живого искусства»¹⁵, и на протяжении этого периода, несмотря на все неурядицы и все более суровую критику, кажется, что путь найден, определен верно, «магистраль», которую прокладывают остовцы, «опредмечивается» в искусстве¹⁶.

14 Общее число рецензий на выставки ОСТА — более 70. Рецензии 1920-х годов составляют значительную часть всего, что написано о художниках объединения.

15 Выражение из концепции МХК, представленной В. Татлиным и С. Дымшиц-Толстой [8, с. 89]. Ср.: «<...> считать необходимым и осмысленным фиксацию ОСТА в МЖК — именно как диалектический процесс этих трех его основ [«нового выражения реализма — работы в области восприятия как такового»; «социально-тематической установки»; «монументальных живописных предпосылок»]. ОР ГТГ. Ф. 141. Ед. хр. 238. Л. 16 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925–1927).

16 «Тут прокладывается участок магистрали современного искусства. ОСТ делает дело художественного авангарда», — писал А. Эфрос [1, с. 21]. В архивных документах



3. Петр Вильямс. *Портрет Н. П. Охлопкова*. 1926
Холст, масло. 250 × 143
СГХМ им. А. Н. Радищева
Находился в экспозиции МЖК



4. Александр Лабас. *Городская площадь*. 1926
Холст, масло. 88 × 71
Пермская художественная галерея

Однако этот триумф — недолгий, ненадежный, подобно тому, как эфемерно предметно-фигуративное изображение у остовцев; их персонажи готовы к иставанию и, как воск, податливы среде, пронизанной токами, «поражающей» своей текучестью все живое (А. Гончаров, «Мальчик с собакой», 1925, МО ХК Русского Севера, Архангельск; А. Лабас, «Октябрь в Ленинграде», 1928, ГТГ; и др.).

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

Другими словами, тесные взаимосвязи ОСТА и МЖК кажутся естественными и словно заранее предопределенными. Различные проявле-

ния этих связей между объединением и музеем хотелось бы проследить более подробно.

В основе всей деятельности МЖК должна была оказаться научная теория искусства. На необходимости создания основы нового искусства в виде науки о нем художники настаивали еще в 1910-е годы, в частности, В. Кандинский. Но если старшее поколение авангардистов мыслило общими историческими и стилистическими категориями, то их преемники, вошедшие в Научно-художественный совет МЖК, жаждали уже вполне определенной, математически выверенной «научной» базы для всей своей практики. По словам Н. Адаскиной, «старшее поколение авангардистов, Малевич или Попова, рассуждало о проблемах эволюции искусства в крупном масштабе стилей и направлений. Их молодые ученики гораздо больше были склонны к проверке “гармонии алгебры” — к выведению формул и аксиом живописного творчества» [3, с. 719]. Недаром еще проекционисты в своей декларации заявляли: «Искусство — это наука об объективных законах организации материала» [15, с. 68], а на следующем этапе С. Никритин продолжал эту мысль, в частности, в работе о тектонике в живописи, написанной под влиянием идей А. Богданова, основавшего новую науку тектологии: «...создать алгебру организационной науки — цель настоящего исследования»¹⁷.

Характерно, что сами художники ОСТА, отвечая на вопросы анкет, писали о себе именно как об «ученых по живописи». Так, например, А. Лабас на вопрос в «Личном листке научного работника» ВХУТЕМАСа,

сохранились сведения о том, что Николай Пунин, один из наиболее авторитетных в то время специалистов по современному искусству, получил аванс за статью для некоего сборника «ОСТ» (судьба как статьи, так и всего сборника остается пока неизвестной). Вероятно, Пунин должен был определить место искусства объединения на актуальной художественной сцене. См.: Запись от 05.02.1927. РГАЛИ. Ф. 2942 (Художественные организации — предшественники Московской организации СХ РСФСР). Оп 1. Ед. хр. 1. Л. 11 (Приходно-расходная книга Общества). Кроме самих произведений ОСТА как «образцов нового этапа русской живописи» или «неореализма» в стенах МЖК присутствовал ряд «чудесных» предметов, таких как витрины-вертушки, вентиляторы или измерительные приборы, приобретенные музеем. Их, наверное, можно отнести к тем же «зернам», что и во всей окружающей неустроенной жизни, в которых художники ОСТА, по словам А. Лабаса, усматривали начало «чудесного будущего» [13, с. 28–29].

17 Никритин С. Тектоническое исследование живописи. 1924. ОР ГТГ. Ф. 141. Ед. хр. 200. Л. 1. Цит. по: [2, с. 42].

«в каких научных обществах состоите», отвечал: «Состою членом ОСТА», а на вопрос — «Начало научной деятельности по специальности» отвечал: «С 1919 года — работаю по живописи» (курсив мой. — О. В.)¹⁸.

Некоторые участники объединения занимали должности научных сотрудников ГАХН. Так, лидер Общества станковистов и наставник многих остовцев Давид Штеренберг являлся «членом-корреспондентом по Секции пространственных искусств»¹⁹; по заданию ГАХН работал над теорией искусства Федор Платов: сохранилась его объемная статья «Стилистика» (1925)²⁰.

Записи Сергея Лучишкина 1920-х годов показывают, что он мыслит специфическими категориями, взятыми из общего с С. Никритиным арсенала, и эти категории не оставляют сомнения в убежденности автора в научно-практическом качестве его работы: «все виды координат нормали и отклонения», «классификационные таблицы»²¹, «ритмодинамика», «нормализованный цветовой круг», «нормализованная цветовая конструкция» [15, с. 67–69].

В должностной инструкции П. Вильямса как заместителя заведующего МЖК значится «научно-идеологическая работа»²². В отчетах о научно-исследовательских работах Аналитического кабинета музея П. Вильямс фигурирует как «сотрудник» в значении «ассистент» С. Никритина²³. Иван Ключон состоял членом Ученого совета музея и вел «научно-исследовательскую работу по МЖК» бесплатно, о чем в документах музея сохранилось специальное удостоверение²⁴. Одним из докладов,

18 «Дата заполнения листка: 09.11.1926». РГАЛИ. Ф. 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 1. Ед. хр. 1373. Л. 6 (Дело Лабаса А. А.).

19 Выписка из протокола № 136 заседания Ученого Совета ГАХН от 29.10.26. РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН). Оп. 10. Ед. хр. 719. Л. 1. «Связующим веществом в составе ОСТА был многоопытный Давид Петрович Штеренберг» [9, с. 48].

20 Платов Ф. Стилистика. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 9. Л. 1–73.

21 «Я искал основы нашего творчества и рассуждал так: если есть координаты измерения плоскости, то должны быть и координаты построения ее композиции, и координаты соотношения ее масс. И я нашел их путем анализа и сопоставления большого количества примеров из мирового изобразительного искусства. Все я представил наглядно: показал и все виды координат нормали, и отклонения, привел классификационную таблицу основных видов композиционных построений, примеры» [15, с. 67].

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

23 См., напр.: Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925–1928. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 225.

прочитанных в МЖК с целью уточнения принципов работы институции, стал доклад Л. Вайнера и С. Никритина «Организация и работа МЖК и его аналитического кабинета», сделанный по материалам экспозиции²⁵; Вайнер как заведующий музеем постоянно курировал деятельность Никритина.

«Прививку» учености, установку на освоение научной базы искусства это молодое поколение получило во ВХУТЕМАСе, где читались теоретические курсы Владимира Фаворского и Павла Флоренского, вбравшие в себя достижения самых разных наук (от математики и физики до истории искусства). Ориентация на естественные и точные науки, предоставлявшие очевидные тогда гарантии объективности знания, присутствовала во ВХУТЕМАСе в качестве характерной черты, отличавшей культуру 1920-х годов; позже она была закреплена на уровне программы вуза²⁶.

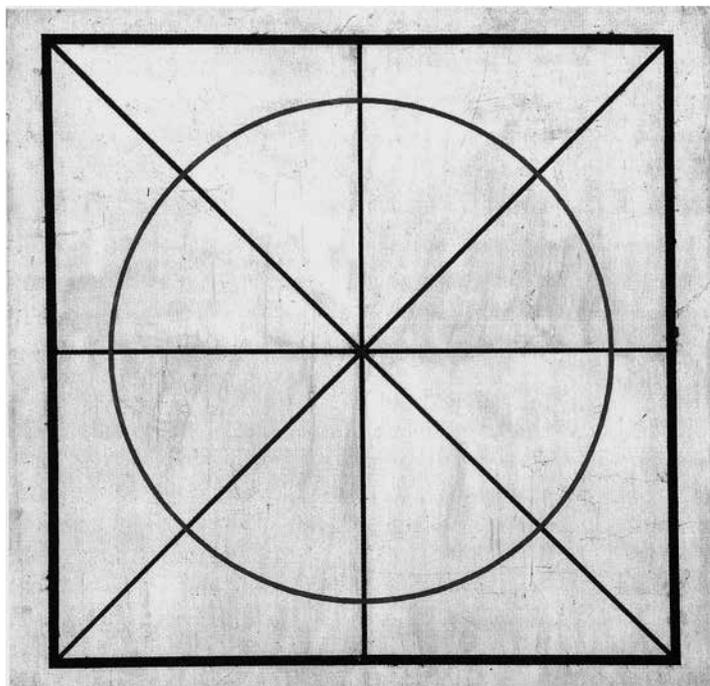
С. Никритин, будущий ведущий сотрудник МЖК, еще в начале 1920-х годов обрисовывал научное поле, которое ему хотелось разрабатывать со своих позиций художника-«ученого» в дальнейшем: «Это гипотеза о возможном логическом выводе из данных современной физики, химии, биологии и общей рефлексологии. Пока имею в виду материал: работы — Максвелла, Клаузиуса, Лоренца, Планка, Эйнштейна, Оствальда, Нернста, Павлова, Бехтерева, Лазарева и, что важнее, экспериментальные работы не знаменитых ученых. Эта гипотеза прёт из меня в связи со всеми моими чтениями и наблюдениями <...>» [21, с. 49].

Иначе говоря, поиск «объективных закономерностей», которые должны оказаться в основе современного художественного метода, приравнен художниками остовского круга к открытию законов в естественных науках, и поэтому особый смысл обретают не просто формальные эксперименты в станковой живописи, но лабораторные работы,

24 Удостоверение от 10.06.1925. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 52.

25 Доклад был прочитан 6 мая 1926 года. См.: РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 33 (Сводный отчет о работе музея за 1919–1928).

26 В частности, программа курса «Учение о цветах» (1929), «рассчитанного на 2 годовых часа лекций и 2 часа практических занятий в лаборатории», предполагала изучение всех основных достижений физики и химии в области исследования цвета. Ее составил физик Н. Т. Федоров, которому несколькими годами ранее в проведении занятий для студентов ассистировал А. Лабас; в записях художников остовского круга встречаются имена многих ученых, названных в документе. В программе было 2 раздела: «История учения о цветах» и «Современное учение о цветах», включавшее физическую и психо-физическую части. См.: РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 3. Ед. хр. 269. Л. 1–2. (Программа курса «Учение о цветах»). См.: [16, с. 88–91].



5. Сергей Лучишкин. *Координаты живописной плоскости. Аналитическая работа.* 1924
Фанера, масло. 94,5 × 94,5
Государственная Третьяковская галерея

уподобленные физико-математическим опытам. Так, например, разностороннее исследование цвета предполагалось проводить в МЖК с учетом «данных о длинах цветовых волн», «законов фотохимического действия цветов», «данных о зрительных реакциях, как в области цветового, так и в области периферического (светового) зрения. Здесь имеются в виду материалы по оптике Эдвиг Эдсера, по фотохимии Лазарева и его же материалы по теории зрительных раздражений. В результате математического сведения этих данных мы получаем определение степеней энергии каждого цвета из спектрального ряда»²⁷. Или: «<...> любая вещь или работа имеет свою единицу измерения <...> главная задача — найти ее. Для исследования живописных произведений Никри-

тин выявил универсальный модуль расчета — квадрат. «Анализ такой фигуры, равномерно рассеченной на множество частей (без нарушения этого качества), есть ключ к решению задач тектоники»²⁸. Не случайно очень близкий по задачам цикл работ С. Лучишкина «Координаты живописной плоскости», предъявленный в качестве дополнения к дипломному живописному полотну, был вскоре включен в экспозицию музея как имеющий «научно-аналитическую ценность»²⁹. (Ил. 5.)

В смету на «научные расходы» МЖК на протяжении всего периода пребывания его во ВХУТЕМАСе постоянно включаются различные материалы для опытов и их фиксации. Например, в документе начала 1927 года находим следующее перечисление: «1 фанера для производства нормировочной таблицы 2 р. 40 коп.»; «электрический вентилятор для устройства вертушки для опытов 5 р.»; «весы и разновески 11 р.»³⁰. Чертежи, вычисления, графики, диаграммы «по технологии живописных материалов» становятся обязательными экспонатами формально-теоретического отдела музея, Демонстрационной комнаты и Аналитического кабинета. Причем исследовательский процесс в музее, составляющий основу его «производственного плана», мыслится как непрерывный, в соответствии с актуальным лозунгом тех лет «Непрерывка у станка!»³¹.

Заемствованный у точных наук характер исследовательских работ в МЖК отразился и в «стерильной», абстрагированной квазинаучной

27 Никритин С. Б. Способы построения системы анализа норм отношения качества цвета к его количеству. 1925–1926. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 7. См.: [2, с. 56].

28 Никритин С. Б. О методе тектонического исследования живописи. ОР ГТГ. Ф. 141. Ед. хр. 200. Л. 1. Цит. по: [22, с. 43].

29 Удостоверение от 05.10.1925. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 87.

30 3 января 1927, № 39. Смета МЖК на второй квартал 1926–1927 годы на научные расходы. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 144.

31 Здесь можно вспомнить иллюстрацию М. Доброковского к заметке «Непрерывка на заводе "Серп и молот"» (Даеш. 1929. № 10. Б. п.), где автор поместил два наглядных изображения: на фотографии «теперешних» лагун и самого завода накладываются впечатляющие рисунки, на которых «основная металлургическая база Москвы» буквально на глазах преобразуется в завод-гигант с мощным современным зданием рабочего общежития. Художник упраздняет границу не только между вымыслом и явью, но и между текущим моментом и будущим. Идею же непрерывности, заложенную в деятельности МЖК, можно проиллюстрировать следующим: «Примечание 2. Время выполнения всех указанных работ 1925–1928 год. Мы не указываем точно сроки применительно к каждой работе потому, что каждая из них развивалась все время, одна за счет другой...» (курсив мой. — О. В.). РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 223 (Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925–1928).

терминологии и лексике, которой пропитаны документы музея: «исследовательская лаборатория техники искусства»; «экспериментально-аналитическая лаборатория, работающая в области методологии живописной культуры (Аналитический кабинет музея)»; «Основными этапами работы следует считать: А. Проработка методики анализа живописной вещи; В. Выработка аналитических норм (измерительных норм, как точек отправления при производстве анализа); С. Исследование и классификация (по методологическому признаку) живописных школ современной и исторической живописи; Д. Экспериментальный анализ общих элементов живописи (цвета, формы и материала), законов их психо-физических и физико-химических соотношений»³²; «Анализ и классификация палитры: А) классификация живописного спектра; В) таблица вариаций слагаемых живописного спектра (метод простого построения таблицы исчерпывающего значения); С) таблицы сопоставлений слагаемых живописного спектра (метод простого построения таблицы исчерпывающего значения); Д) система конструкции «цветового тела» (цветового комплекса, цветового состояния)»³³; «Построение 3-й рабочей гипотезы — педагогической таблицы в области нормализованной конструкции цвета, формы, образа и материала; Экспериментальная проверка педагогической таблицы (цикл экспериментальных работ); На основании всей предыдущей работы построение объективной программы современного научно педагогического живописного института»³⁴. (Ил. 6.)

Этот язык проникает даже на уровень делопроизводства: «настоящее постановление считать формулой перехода к работе 26/27 г»³⁵; «МХК настоящим сообщает, что при музее сконструировался Совет в составе следующих лиц: Вайнер, Вильямс, Никритин, Коган, Борисов, Лабас»³⁶ (курсив мой. — О. В.).

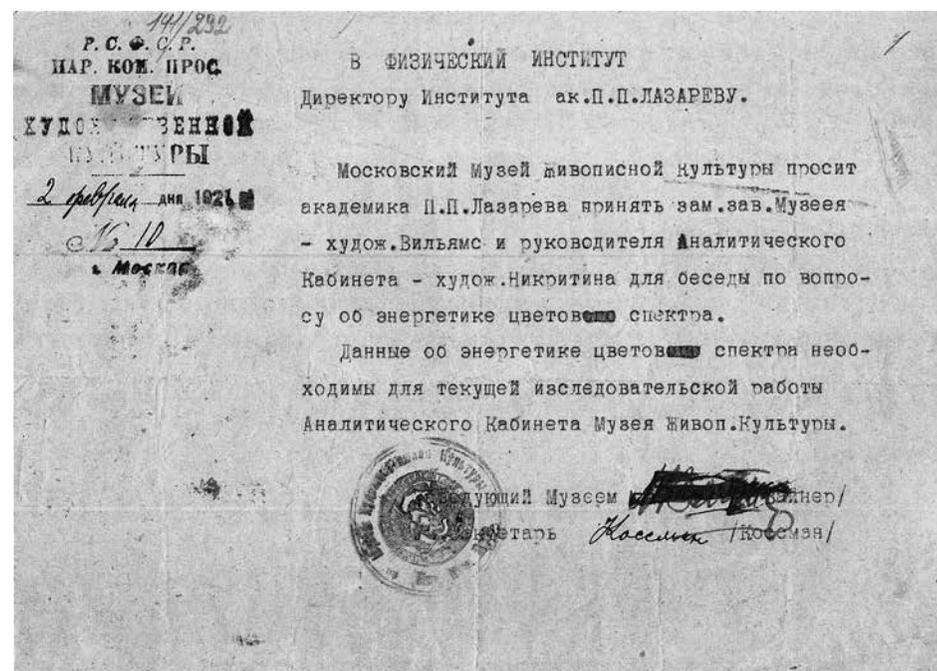
32 Протокол № 1 от 05.10.1925. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 3 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925–1927).

33 Доклад т. Никритина о проделанной экспериментальной работе с 5.2.26 по 13.5.26. Протокол № 5 от 13.05.1926. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 8 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925–1927). Тот же текст содержится в Отчете МЖК за 1925–1926. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 165.

34 Бюллетень № 1 Аналитического кабинета МЖК. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 229. Л. 6 (Материалы (черновые) Никритина о работе аналитического кабинета МЖК).

35 Протокол № 6 от 26.05.1926. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 9 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925–1927).

36 РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 21 (Докладные записки, посланные в отдел Наркомпроса).



6. Письмо из МЖК в Институт физических исследований П. П. Лазареву. 2 февраля 1926
ОР ГТГ. Ф. 141. Ед. хр. 292. Л. 1

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

Основные направления исследования в Музее живописной культуры, посвященного «культуре художественного изобретения», были сформулированы еще на Музейной конференции в 1919 году: «элементы художественной деятельности» «таковы: 1) материал: поверхность, фактура, упругость, плотность, вес и другие качества материала; 2) цвет: насыщенность, сила, отношение к свету, чистота, прозрачность,

самостоятельность и другие качества; 3) пространство: объем, глубина, измерение и другие свойства пространства; 4) время (движение): в его пространственном выражении и в связи с цветом, материалом, композицией и пр.; 5) форма, как результат взаимодействия материала, цвета, пространства и как ее частный вид, композиция; 6) техника: живопись, мозаика, рельефы различного рода, валяния, каменная постройка и другие виды художественной техники» [8, с. 90].

На новом этапе С. Никритин разрабатывает подробный план обширной исследовательской программы, включающей те же элементы художественной деятельности: «А. Методика количественного анализа конструкции цвета живописной плоскости: а) метод учета-соотношения светосилы цвета и его протяженности; б) метод учета-соотношения цветоколичественных сочетаний; в) метод учета конструкции цвета на замкнутой живописной плоскости. Б. Методика количественного анализа формы живописной плоскости: а) таблица элементов механической формы (контрольный формальный ряд); б) метод учета качества формы и его протяженности; в) метод учета качества ритма кривой; г) конструкция формы в замкнутой живописной плоскости»³⁷.

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

Параллель к двоякой тенденции деления-объединения в музейных формально-теоретических работах можно обнаружить в искусстве ОСТА.

37 Протокол № 3 от 15.12.1925. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 6 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925–1927).

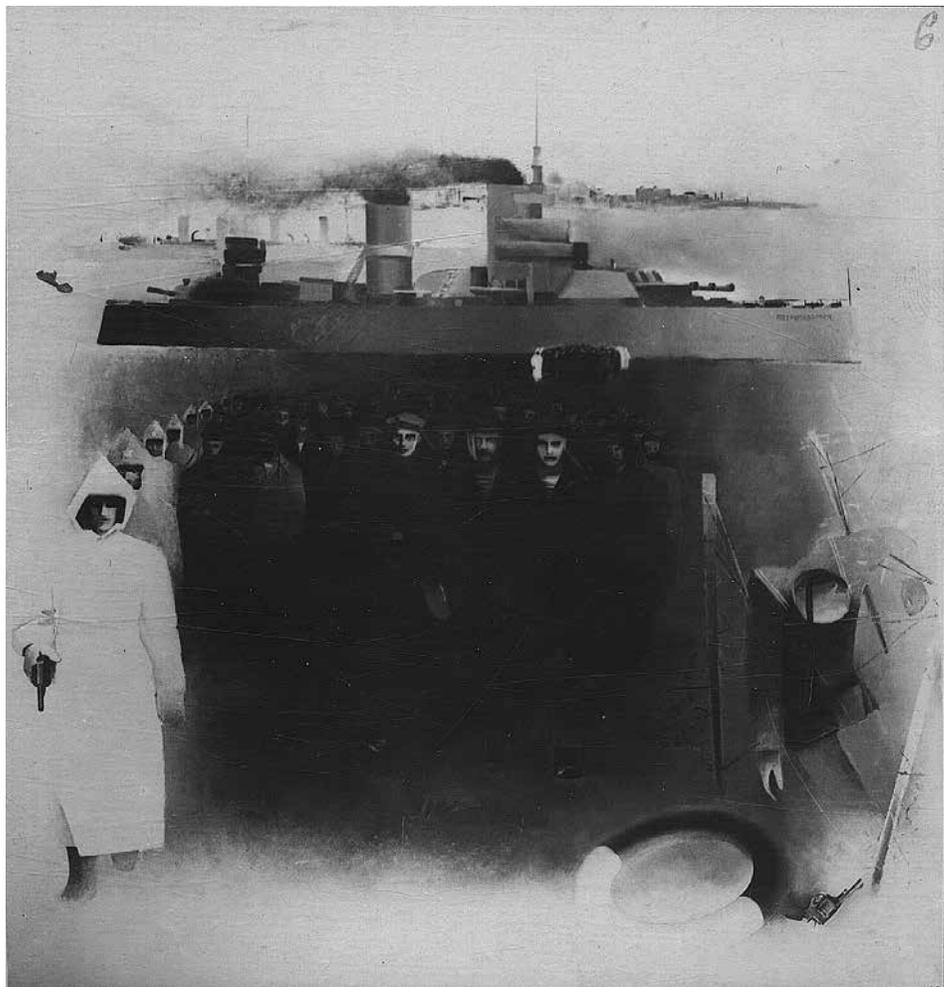


7. Андрей Гончаров. *Три фигуры*. 1922

Холст, масло. 88 × 104
СГХМ им. А.Н. Радищева
Находилась в фондах МЖК

Что касается расщепления, мы найдем у остовцев в качестве специальных задач художественного исследования в одних и тех же полотнах разные «стадии» цвета, формы, разные степени кривизны пространства, разные «функции» движения.

Так, цвет может то сгущаться и ложиться кроющими, плотными пятнами, то обретать «вибрирующие» тональные модуляции (А. Лабас, «Октябрь в Ленинграде», 1928, ГТГ; А. Лабас, «Дирижабль», 1930, ГРМ; А. Гончаров, «Шарманщик», 1925, ГТГ). Цвет может быть сплавленным с формой и может быть абстрагированным цветом «на свободе»,



8. Константин Вялов. [Композиция]
 Конец 1920-х. [Холст, масло]
 Местонахождение неизвестно
 Фотография. РГАЛИ. Ф. 3060. Оп. 1.
 Ед. хр. 3. Л. 6

«подтекающим», со следами графических прорисей (Ю. Пименов, «Даешь тяжелую индустрию!», 1927, ГТГ; А. Гончаров, «Смерть Марата», 1927, ГТГ; А. Гончаров, «Три фигуры», 1922, СГХМ им. А. Н. Радищева, закуплена в фонды МЖК — ил. 7; К. Вялов, «Мотоциклетный пробег», 1923–1925, ГТГ; А. Лабас, «Городская площадь», 1926, Пермская ХГ — ил. 4). Нередко остовцы используют цвет подчеркнуто экономно, и тогда возникает любимая ими сложная задача — использовать максимум возможностей при минимуме средств и тем самым выразить скупой, но чрезвычайно эффектный характер современности (К. Вялов, «Милиционер», 1923, ГТГ; А. Дейнека, «Перед спуском в шахту», 1924, ГТГ; А. Дейнека, «Оборона Петрограда», 1927, Центральный музей ВС РФ; П. Вильямс, «Портрет Вс. Мейерхольда», 1925, ГТГ).

В МЖК разрабатывался метод анализа напряжения цвета в координатах вертикального и горизонтального пояса [2, с. 51]. Здесь так же улавливается общая «математическая» ВХУТЕМАСовская школа С. Никритина, автора теоретической методики, и остовцев-практиков, для которых всегда было сверхважным построение произведений на вертикальной и горизонтальной осях (А. Лабас, «Октябрь в Ленинграде», 1928, ГТГ; П. Вильямс, «Акробатка», 1925, ГТГ; С. Лучишкин, «Шар улетел», 1927, ГТГ; К. Вялов, [«Композиция»], конец 1920-х, местонахождение неизвестно — ил. 8; А. Козлов, «Восстание», 1927, местонахождение неизвестно — ил. 9). Часто эти оси подчеркнуты с помощью фигур центральных персонажей картин — фигур, буквально измеряющих величину холста (Ю. Пименов, «Бег», 1928, не сохранилась; К. Вялов, «Милиционер»; П. Вильямс, «Портрет Вс. Мейерхольда»).

Что касается формы, то ее «стадии» в остовских работах также могут быть самые разные: от иллюзионистических, иногда с промежуточными «игрушечными» объектами (или фигурами) и до чисто абстрактных, геометрических (Ю. Пименов, «Две девушки с мячом», 1929, ГТГ; Д. Штеренберг, «Портрет Н. Д. Штеренберг», 1925, ГРМ; А. Лабас, «Едут», 1928, частное собрание). Диапазон форм может варьироваться от «литых», раскрашенных скульптурных до тающих, как бы поврежденных, пронцаемых, мембраноподобных (А. Гончаров, «Мальчик с собакой»; А. Лабас «Городская площадь»; А. Тышлер, «Женщина и аэроплан», Ю. Пименов «Даешь тяжелую индустрию!»); от тугих, пульсирующих, напряженных до послушных, «бескровных», несамодостаточных (Ю. Пименов, «Новые дома», 1928, местонахождение неизвестно — ил. 10; Ю. Пименов, «Футбол», 1926, Астраханская КГ им. П. М. Догадина; А. Дейнека,

«Текстильщицы», 1927, ГРМ — ил. 11)³⁸. Иногда встречается интересный прием «рентгеновского» просвечивания изображения (Ю. Пименов, «Италия», 1929–1930, МО ХК Русского Севера, Архангельск; Ю. Пименов, «Взятие английского блокгауза (Северный фронт)», 1928, Львовская КГ; А. Лабас, «В кабине аэроплана», 1928, ГТГ) или его вариация — чертеж рядом с иллюзионистически-«кинематографической» сценой (А. Дейнека, «На стройке новых цехов»).

Такое разнообразие взаимодействия формы и пространства, отношений с живописной плоскостью, которая сама по себе также становилась предметом исследования, и привычка сводить воедино разные «стадии» объемов восходила к системе обучения во ВХУТЕМАСе и к ставшей для него «классической» системе построения экспозиции студенческих работ — «плоскость — объем — пространство», которая затем активно использовалась в МЖК [3, с. 717].

Еще один важнейший объект исследования в живописи для остова — пространство, и в этом они наследовали своему учителю В. Фаворскому. Разные степени пространственной кривизны, соединение различных систем координат (К. Вялов, «Милиционер»), совмещение нескольких принципов перспективы — часто прямой и обратной, иногда использование сферической, египетской перспективы (А. Лабас, «Первомайский парад», 1927, местонахождение неизвестно, премия Совнаркома; А. Гончаров, «Шарманщик», Н. Шифрин «Страстной бульвар», 1925–1926, ГТГ; С. Лучишкин, «Шар улетел»), — все это отвечало известной максиме А. Эйнштейна о постоянной изменчивости пространства, столь значимой в кругу ОСТА. Порой она оказывалась специальной темой остовских произведений. Так, например, еще на Первой дискуссионной выставке было показано несколько работ С. Лучишкина «на тему текучести пространства» [15, с. 60], на Первой выставке ОСТА были экспонированы серии работ Ивана Кудряшова «Конструкции прямолинейного движения» (№ 107–113 по каталогу) и «Конструкции криволинейного движения» (№ 114–115) [18, с. 6], а на Второй выставке ОСТА

38 Ср.: во вторую группу составленной С. Никритиным в Аналитическом кабинете МЖК таблицы «Контрольный формальный ряд. «Спектр» элементов формы» (1925–1926, ОР ГТГ) входили «первичные элементы, находящиеся в простых динамических состояниях, таких как: 1) разрыв квадрата, 2) разрыв треугольника, 3) разрыв круга, 4) разрыв квадрата треугольником, 5) разрыв квадрата кругом, 6) разрыв треугольника кругом, 7) разрыв треугольника квадратом, 8) разрыв круга квадратом». «В этой таблице он (Никритин. — О. В.) идет от простых гармоничных взаимосвязей к радикальным сочетаниям форм, характерным для работ художников-авангардистов 1920-х» [22, с. 56].



9. Александр Козлов. *Восстание* 1927. Холст, масло
Местонахождение неизвестно
Обложка журнала: Красная нива.
1927. № 46

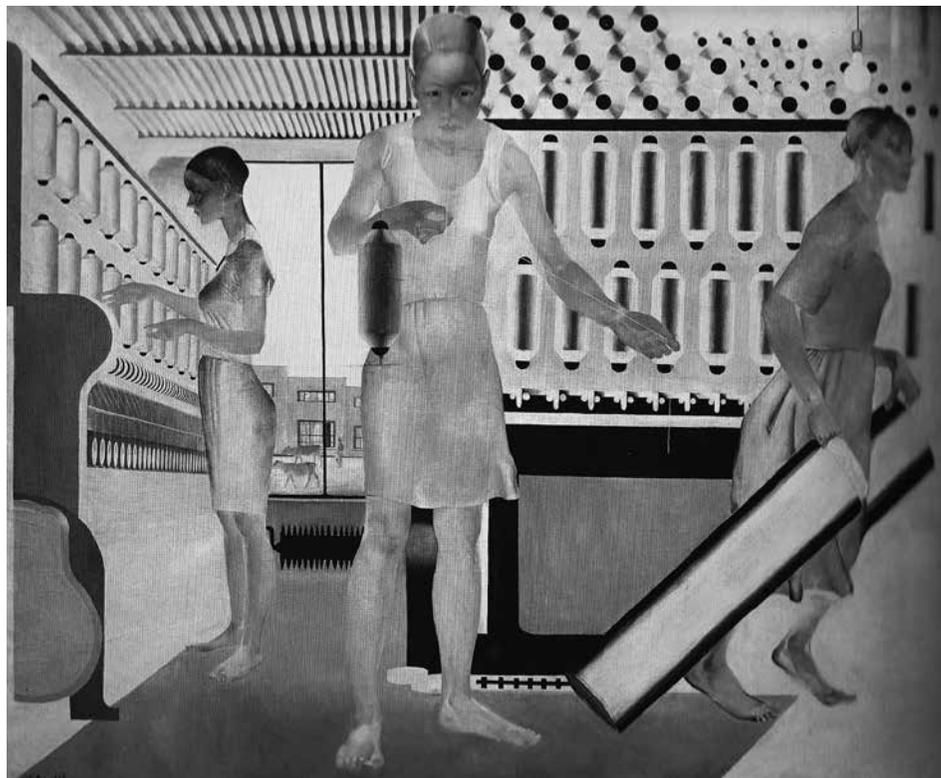


10. Юрий Пименов. *Новые дома*. 1929. Холст, масло
Местонахождение неизвестно
Ил. из журнала: Красная панорама.
1929. № 34. С. 34

его же «Динамика в пространстве» и «Расхождение» [19, с. 7]. И конечно, показанные сериями или группами в стенах МЖК подобные работы демонстрировали живую связь теоретических, экспериментальных исследований музея и практики современного искусства.

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

На приведенных примерах видно, что в произведениях ОСТА, как и в программах МЖК, при расщеплении художественных элементов



11. Александр Дейнека
Текстильщицы. 1927
Холст, масло. 171 × 195
Государственный Русский музей

авторы стремятся к некоей живой целостности, отличающейся изменчивостью и потому — складывающейся из сущностных качеств, имеющих различные, порой парадоксальные проявления. Характер становления, который художники придают изображению и который присутствует в исследованиях музея, отвечает, с одной стороны, естественно-научной картине мира 1920-х годов, а с другой — социально-политической установке времени на построение нового общества и «новой жизни».

Принцип полноты охвата оказывается важным гарантом объективности и на уровне выбора сюжетов произведений, призванных,

по мнению художников, выстраивать представление о подлинной современности. В МЖК сюжетику и алгоритмы «развития образов» также предполагалось исследовать согласно намеченному плану³⁹.

Однако определенность интенций и спланированность действий как в теоретических исследованиях МЖК, так и в произведениях остовцев⁴⁰ всякий раз оборачивалась непреднамеренным результатом, поскольку в основе художественной деятельности оказывался эксперимент⁴¹. Такое сочетание четкого «производственного плана» с импровизацией в исследовательской работе музея, или сочетание жестких параметров композиционного построения, «сделанности» истинно станковой картины с приемом *non finito* в практике остовцев, — оказывалось в широком русле культуры 1920-х годов. Так, например, по-своему парадоксальной была научная деятельность А. Эйнштейна, чьи открытия, как уже говорилось, сильно повлияли на художников ОСТа. Автор опровергнувшей классическую физику теории относительности, в 1920-е годы отстаивал ее возможности существовать по старым принципам классической науки [4, с. 108–114].

В разговоре об этой своего рода парадигме определенности без определенности нельзя не сказать о жизнестроительной роли, которую МЖК и ОСТ отводили искусству. Вся деятельность музея была ориентирована на воспитание зрителя. Важно было не только разъяснить цели и задачи современного искусства и музея — для этого в МЖК велась огромная работа (лекции, доклады, экскурсии, экспликации к произведениям, отчеты-бюллетени по выставкам — изначально в пространстве экспозиции, а затем — (планировавшиеся) в печатном виде; в музее действовала

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

40 В сохранившихся описаниях метода работы художников ОСТа рефреном звучит осознанная ими необходимость вынашивания замысла и его детальной проработки «в уме» с тем, чтобы в итоге написать картину в кратчайшие сроки *a la prima*, без помарок. См., например: [15, с. 91–93, 96–98].

41 Эта сама по себе вполне традиционная черта художественного творчества обладала в среде ОСТа особым характером именно благодаря обстановке «научного производства» и «научного эксперимента».

общедоступная читальня с литературой о старых мастерах и, главное, с постоянно пополняемым фондом новейших публикаций о современном искусстве; кроме того, предполагалась живая переписка со зрителями)⁴². Однако важно было понять самого зрителя, изучить возможные способы воздействия на него, поэтому одно из значимых направлений исследований в МЖК — исследование зрительского восприятия. Так, одной из главных тем рукописи С. Никритина «Тектоническое исследование живописи» стал анализ восприятия произведений: «Восприятие произведений. Наши состояния — “экраны” или “модели состояний чувствующих нервов”»; «состояния всех возможных явлений мы можем определять (фактически точно) только соотношением количеств раздражений, ударов или разрывов, которые испытывает наша нервная система, воспринимая явление или тело в X единицу времени»⁴³. В другом установочном документе звучит та же тема: «На основе изучения исторически наиболее прочных вещей и систематически поставленного ряда опытов — определение законов живописной впечатляемости (законов психо-физических соотношений в живописи). <...> На основе найденных законов и их экспериментальной проверки — выработка принципов объективной системы современной живописной педагогики»⁴⁴.

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

«Мы обращаемся к т. т. с предложением активно отнестись к работе кабинета, направляя к тов. Косман записки с вопросами, критикой и предложениями, на которые кабинет не замедлит отозваться в очередном выпуске бюллетеня», — Никритин С. Б. К бюллетеням Аналитического кабинета. 22.10.1925. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 231. Л. 12–12 об. [2, с. 49].

О наиболее значимой выставке Аналитического кабинета (1927) — «синтетической», «комплексной экспозиции, объединившей экспозицию Музея (русская живопись) и выставку 75 репродукций произведений западноевропейского искусства» [22, с. 44] — С. Никритин с удовлетворением писал: «Они [специально изготовленные репродукции произведений старых мастеров. — О.В.] дали нам возможность повести воспринимаемую, доступную экскурсионную работу о формальном периоде русской и европейской живописи, даже среди красноармейских экскурсий нового набора красноармейцев, только прибывших из деревни — они дали нам возможность вставить этот “непонятный” формальный период искусства в ряд общей “понятной” линии развития европейского искусства за последние девять столетий» — РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 227 (Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925–1928).

43 Материалы С. Б. Никритина по исследованию цвета. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 188. Цит. по: [21, с. 43].

44 Протокол №1 от 05.10.1925. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 3 (Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК. 1925–1927).

Это отвечало и личным интересам художников остовского круга: в своей автобиографии А. Тышлер говорит об увлечении проблемой восприятия и желании освоить ее современную научную базу: «Я вплотную приступил к изучению цвета, снял с него шкурку и вынул косточку, я оставил его в чем мать родила! Я его всего в своем сознании и ощущении обнажил, лишив его определенной, случайной для него формы. У меня остался один спектр. В спектре есть два цветовых лагеря разной напряженности, <...> ощущаемости и воздействия на глаз, нервную систему и другие виды восприятия. Я окружил себя соответствующей литературой. Особенно мне помогли труды Бехтерева...»⁴⁵

С. Лучишкин для занятий в студии Проекционного театра разрабатывает авторский курс по ритмодинамике, где в качестве одного из методов изучения определяет «ритм зрительных восприятий», а в качестве задачи предмета — «воспитание ритмо-динамического восприятия»⁴⁶.

Еще В. Кандинский говорил о необходимости систематического учета представлений и восприятия зрителя и предлагал это делать путем анкетирования [12, с. 46–47]. Именно в «остовские» времена в МЖК приступили к реализации «активной функционально-социологической установки» его деятельности. Так, разрабатывалась «система социального анализа»⁴⁷; «анализ развития “нормальных” методов в живописи» предполагалось проводить «в связи с учетом развития социальных фактов» [2, с. 49]. Другими словами, в середине 1920-х под руководством Никритина, с характерной для этого этапа методичностью, была развита важнейшая идея изначальных программ МЖК о гибкой структуре его деятельности, меняющейся в зависимости от «запросов момента». В ранних документах она формулировалась следующим образом: «МЖК должен охватывать живописное искусство индивидуального художника и коллектива художников в целях обмена энергии и соков» [8, с. 91].

«Перспективы новых образований» в искусстве должны были систематически намечаться как статистический прогноз, который, в свою очередь, позволял бы регулярно корректировать общий план работы МЖК и конкретные направления проводимых в нем исследований [2, с. 50].

45 Тышлер А. Г. Автобиография. РГАЛИ. Фонд А. Г. Тышлера (номер не присвоен). Рукопись. Цит. по: [29, с. 190].

46 Лучишкин С. Работа над ритмодинамикой. ОР ГТГ. Ф. 181. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

47 Бюллетень №1. Дневник работ аналитического кабинета. 1.10.1925. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 229. Л. 8 (Материалы (черновые) Никритина о работе Аналитического кабинета МЖК).

Идея создать отлаженный механизм работы МЖК, который подразумевал при этом ситуативную корректировку и поступательное совершенствование, находит неожиданное сходство с открытием в физиологии, сделанным Николаем Бернштейном во второй половине 1920-х⁴⁸: выстраивание любого движения организма корректируется с помощью обратной связи — от рецепторов периферической нервной системы; иначе говоря, при наличии заданного от природы алгоритма движения, он всякий раз корректируется в зависимости от конкретных условий среды, в которой оказался организм [23].

Искусство ОСТа полностью отвечало идее открытого произведения, именно того, которое и должно было оказаться «живым» образцом современного искусства, подразумевавшим обратную связь со зрителем. Остовцы в своих произведениях давали броскую, легко считываемую идею, но прием *non finito*, резкие монтажные перескоки, сложная «интерактивная» динамика, когда художник апеллирует к двигательному чувству и транслирует зрителю восприятие «на скорости», — все это требует нового качества взаимоотношений со зрителем, когда последний должен не только глазами, но всем существом интуитивно обнаружить «ответ» — домыслить произведение. Другими словами, в нем должны возбуждаться те самые инженерно-организационные способности для строительства «новой жизни», которые и было призвано разбудить в современниках искусство.

С помощью как раз таких работ, рассчитанных на активное восприятие и участие зрителя, можно решить задачу пропаганды метода, которая в МЖК должна была осуществляться при «экспонации» материала, причем не только в стенах музея, но и с помощью выставок-передвижек, преимущественно по рабочим клубам⁴⁹. Разработка методов экспонирования становится одним из приоритетных направлений исследования в музее; МЖК в течение всего периода своего существования удалось

48 В начале своего пути Н. Бернштейн сотрудничал, как и будущие остовцы, причастные к Проекционному театру, с Алексеем Гастевым в Центральном институте труда.

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

значительно расширить репертуар экспозиционных практик, причем некоторые из них значительно опередили время⁵⁰.

Поиски «объективного трудового театра» в Проекционном театре не прошли даром для С. Никритина и будущих остовцев. Деятельность МЖК напоминала «трудоу театр» с передачей рабочим моделей-методов современного искусства, подобно тому, как в Проекционном театре актеры должны были давать модели рациональных движений на производстве. Музей во многом подражает заводу: стремится следовать производственному плану, уподобить само искусство производству, где существуют эффективные методы и на научно-экспериментальной основе становится возможным создавать совершенные, «сделанные», готовые к «употреблению» вещи, которыми смогут пользоваться для организации собственной жизни самые широкие рабочие массы. Неслучайно поэтому музей стремится проникнуть именно в рабочие клубы и там влиться в ситуацию момента, на которую он и хочет ориентироваться. Клуб — тот же культурный комплекс, что и сам музей — с лабораторией творчества, читальней и лекторием; внутри клубов рождается и живет «искусство дня» — плакат [24; 28].

Для своих клубных выставок МЖК планирует широкое использование репродукций, с помощью которых и надеется на скорейшее распространение современных методов искусства. Надо сказать, в МЖК большое внимание уделялось работе по изготовлению репродукций и составлению своеобразной медиатеки эталонных образцов. Репродукции постоянно включались в смету на научные расходы⁵¹.

В самом музее прошла упомянутая выше большая выставка аналитического кабинета об эволюции живописных методов в XI — начале

50 «Демонстрация работ аналитического кабинета, секционная работа, музейная экспозиция и собираемый библиотечный фонд — формы, в которых музей развертывает свою работу по определению основ современной живописной культуры» (курсив мой. — О. В.). Смета научных расходов МЖК на 1925-1926. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 40а. «В части чисто музейной намечен ряд опытов развески». Производственный план МЖК филиала ГТГ. 22.03.1925. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 49. Документ подписан П. Вильямсом.

51 Объяснительная записка к смете на 25/26 г. МЖК филиала ГТГ от 22.03.1925. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 44; Материалы Никритина о работе аналитического кабинета МЖК. 1926–27. ОР ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Ед. хр. 231. Л. 2. В одном из поздних документов музея в «Перечне работ, выполненных по научно-просветительной части», упоминается собранная в музее база из «около 10000» репродукций. Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925–1928. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 228.

XX века с привлечением значительного количества репродукций, в подготовке которой самое непосредственное участие принимал П. Вильямс⁵². В основе изысканий в связи с этой выставкой лежал следующий тезис, характерный для программ МЖК на протяжении всей его истории: «Прошлое даже тогда, когда оно является формой изобретения в области художественного творчества, но не имеет никакой связи с образованиями современными, — может остаться неиспользованным, как материал, потерявший значительную часть своей активной силы и тем самым свое культурное значение» [8, с. 91].

Масштабную работу по вписыванию современного этапа искусства в историю с помощью репродукций планировалось продолжить; в документах музея есть сведения о планах рассылки репродукций не только в провинциальные музеи, рабочие изокружки разных городов, но и за границу — все с той же задачей налаживания «искусствопроизводства» с помощью новых проверенных и эффективных методов⁵³.

Репродукция и оригинальное произведение в выставочной практике МЖК, по сути, уравнивались в своем значении, поскольку обладали практически одинаковыми возможностями передать информацию о «действенном» методе⁵⁴. Закономерно возникал парадокс: при всей увлеченности технологией живописи сама живопись отходила на второй план, что отвечало важнейшей идее 1920-х годов о ненужности прежнего буржуазного «искусства для искусства».

52 Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925–1928. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 228.

53 «09.10.1928. Профессору Николаю Егоровичу Машковцеву. МЖК просит прислать фотографа заснять по прилагаемому списку 19 картин, что совершенно необходимо для окончания исследования собственно музейного материала. Кроме того, музей просит прислать снимки с прежней экспозиции, снятые в июле и очень нужные для экспозиционной работы музея». РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 279. «Посылка фотографий, каталогов и писем за границу» — позиция, которая порой вносится в смету на научные расходы отдельно. См., например: Смета (А) на 1925–26 гг. МЖК филиала ГТГ. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 48.

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

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

Нечто подобное мы наблюдаем и в практике художников ОСТа. Некоторые из них сознательно стирали границы между видами своего творчества и стремились к популяризации собственных работ. Главным образом, это делалось с помощью многотиражных журналов, когда в них воспроизводились не только специальные «журнальные» рисунки, но и живописные произведения, и станковые графические «из альбомов». Это был еще один, более практичный способ донести свое искусство до массового зрителя. Интересно, что у остовцев, тесно сотрудничавших с журналами, возникали целые группы таких «унифицированных» работ на сходный или идентичный сюжет, в которых упразднялись видовые отличия (между станковыми и «оригинальными» журнальными). Очевидно, что в такой практике во главу угла ставилась не уникальность станкового произведения, а возможность проговорить важную для автора идею многократно и донести ее до многотысячной аудитории [6].

Подводя некоторые итоги, нужно сказать, что намеченные взаимосвязи деятельности МЖК и ОСТа помогают обнаружить питательную среду для искусства Общества станковистов и выстроить систему координат для его дальнейшего изучения. Убежденность руководства музея в лице С. Никритина, равно как и художников ОСТа, в наличии объективных закономерностей искусства, в необходимости разработки современного метода «искусствопроизводства», основанного на научных изысканиях, во многом объясняют тяготение друг к другу МЖК и ОСТа. Музей в сотрудничестве с объединением получал реализацию своих теоретико-экспериментальных программ, а ОСТ — статус эталонного нового искусства и базу для воплощения жизнестроительных целей — «организации психики масс» и собственно «новой жизни». Принципы открытого произведения, использовавшиеся в Обществе станковистов для актуализации станковой живописи, равно как и прием тиражирования образов и сюжетов, получали своего рода легитимность именно в стенах МЖК, разработавшего масштабную программу изучения зрителя, вовлечения его в процесс «искусствопроизводства» и стремившегося к проведению своих выставочных проектов в рабочих клубах, широко используя репродукции.

Идеи «искусствопроизводства» прекрасно сочетались с идеей «человека-машины», столь сильно владевшей умами в 1920-е годы

и получившей в среде будущих остовцев вариацию «электроорганизма»⁵⁵. С. Лучишкин говорил о живописных произведениях А. Тышлера как о «единых пластически развивающихся конструкциях» [15, с. 100]. Однако эта механико-биологическая модель лежала в основе всей деятельности ОСТА, равно как и МЖК «остовского» времени.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. А. Э. [А. М. Эфрос] Выставка ОСТ // Прожектор. 1926. № 12.
2. Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог выставки/Ред.-сост. Л. Р. Пчелкина и др. М.: ГТГ, 2019.
3. Адашкина Н. Л. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры: к истории взаимоотношений // Авангард и остальное. Сб. ст. к 75-летию А. Е. Парниса. М.: Три квадрата, 2013. С. 709–737.
4. Батракова С. П. Современное искусство и наука. Место человека во Вселенной. М.: БуксМАрт, 2018.
5. Бехтерев В. М. О создании Пантеона в СССР (1927) // Авангардная музеология / Под ред. А. Жиляева. М.: V-A-C press, 2015. С. 166–171.
6. Воронина О. Ю. Журнальная графика художников Общества станковистов. Лаборатория творчества // Всероссийская конференция «IV Казанские искусствоведческие чтения. Искусство печатной графики: история и современность». Сб. ст. Казань: Заман, 2015. С. 121–126.
7. Воронина О. Ю. «Плакатизмы» в живописи ОСТА: эксперименты на тему «действенности» // Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700–2000-е. Сб. ст. международной научной конференции. Барнаул: АлтГТУ, 2017. С. 48–61.
8. Джафарова С. Музей живописной культуры // Великая утопия. Русский и советский авангард, 1915–1932. Каталог выставки. М.: Галарт, 1993. С. 84–96.
9. Зернова Е. С. Воспоминания монументалиста. М.: Советский художник, 1985.
10. Кандинский В. В. Тезисы преподавания // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. М.: Гилея, 2001. Т. 2. С. 7–9.

55 Редько К. Декларация электроорганизма (1922). РГАЛИ. Ф. 2359. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 41–41 об. В группу «Электроорганизм» помимо К. Редько и С. Никритина входили А. Тышлер, С. Лучишкин, М. Плаксин.

11. Кандинский В. В. Музей живописной культуры // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства... Т. 2. С. 21–29.
12. Кандинский В. В. Схематическая программа Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства... Т. 2. С. 46–63.
13. Лабас А. Воспоминания. СПб.: Palace Editions, 2004.
14. Лебедева И. В. Лирика науки — «Электроорганизм» и «проеекционизм» // Великая утопия... С. 185–193.
15. Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний/Вступ. ст. М. Н. Яблонской. М.: Советский художник, 1988.
16. Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа // Художественно-конструкторское образование. Вып. 2. Пропедевтический курс. М.: ВНИИТЭ, 1970. С. 39–114.
17. Никритин С. Б. К бюллетеням Аналитического кабинета // Авангард. Список № 1... С. 49.
18. ОСТ (Общество станковистов). Каталог Первой выставки. М.: Тип. изд-ва «Мотор», 1925.
19. ОСТ. Каталог Второй выставки. М.: Тип. изд-ва «Мотор», 1926.
20. Платформа ОСТ // Борьба за реализм в советском искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания/Под ред. П. И. Лебедева. М.: Советский художник, 1962. С. 211–212.
21. Пчелкина Л. Р. Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований. 1910–1930-е гг. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: ГИИ, 2015.
22. Пчелкина Л. Р. Музей-лаборатория. Аналитическая работа в Московском музее живописной культуры // Авангард. Список № 1... С. 35–47.
23. Сироткина И. Е. Мир как живое движение. Интеллектуальная биография Николая Бернштейна. М.: Когито-Центр, 2018.
24. Тарабукин Н. М. Искусство дня. М.: Всерос. Пролеткульт, 1925.
25. Тугендхольд Я. По выставкам // Известия. 1925. 8 мая.
26. Тугендхольд Я. ОСТ // Известия. 1926. 16 мая.
27. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000.
28. Хазанова В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба. В 2 т. М.: Рос. институт искусствознания, 1994. Т. 1.
29. Чудецкая А. Ю. Игра и лицедейство. Наследие Александра Тышлера в Отделе личных коллекций // Александр Тышлер. Живопись, графика, скульптура. М.: Кучково поле, 2017. С. 185–208.