

УДК 7.036, 7.071.1, 792.9
ББК 85.103(2), 85.33
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-4-262-293

Оксана Воронина

Дыхательная гимнастика и тональные партитуры для декламации: об истоках творческих практик Сергея Лучишкина

В статье рассматривается увлечение популярными физическими тренингами, в частности дыхательной гимнастикой, в качестве истоков творческих практик одного из основных членов Общества станковистов Сергея Лучишкина. Дыхательная гимнастика была положена в основу обучения в студии Василия Серезникова, много сил отдавшего развитию «новой формы искусства» — коллективной декламации, создавшего Институт слова и Московский театр тещи. Выступавший в постановках Серезникова вплоть до середины 1920-х годов, Лучишкин получил большой опыт, который помог ему сформулировать категории «ритмодинамика» и «пластически развивающаяся конструкция». Эти категории, важные для Лучишкина не только в театре, но и в живописи, оказались актуальными для ОСТА в целом.

Ключевые слова:

Сергей Лучишкин, Василий Серезников, ОСТ, Институт слова, Проекционный театр, дыхательная гимнастика, коллективная декламация, ритмодинамика.

Если вы читали биографию Сергея Александровича, вы, вероятно, помните, что, если я начал живописцем, то Сергей Александрович начал тещем, а потом даже был актером.

Натан Эфрос. Из речи на творческом вечере С. Лучишкина. ЦДЛ, 1966¹.

Определить круг чтения и найти истоки идей художников Общества станковистов, которые мыслили себя «учеными по живописи»², было бы чрезвычайно важно. Однако прямых высказываний о своих читательских пристрастиях крайне мало; дневников в 1920-е годы почти никто из них не вел, а воспоминания, если и были написаны некоторыми участниками объединения, то уже в поздние годы и, как правило, о характере чтения речь в них не идет. В этом смысле выделяется книга «Я очень люблю жизнь: страницы воспоминаний» Сергея Лучишкина [23], которая хотя и не позволяет составить представление о круге чтения автора в целом, но содержит упоминание нескольких специфических групп источников, изучавшихся им самым пристальным образом. Эти источники имеют, условно говоря, медико-оздоровительный характер и могут показаться не имеющими отношения к художественной деятельности. На мой взгляд, однако, Лучишкин пишет о них далеко не случайно. (Ил. 1.)

Из всех членов объединения именно он, пожалуй, наиболее последовательно стремился связать в своем творчестве теорию и практику. Деятельность Лучишкина как одного из наиболее активных участников ОСТА представляет интерес не только сама по себе, но и для уточнения

- 1 Стенограмма творческого вечера художника С. А. Лучишкина. 27 декабря 1966. РГАЛИ. Ф. 2943 (Московское отделение Союза художников РСФСР). Оп. 2. Ед. хр. 770. Л. 23.
- 2 Так, например, Александр Лабас на вопрос в «Личном листке научного работника» ВХУТЕМАСа, «в каких научных обществах состоите», отвечал: «Состою членом ОСТА», а на вопрос — «Начало научной деятельности по специальности» отвечал: «С 1919 года — работаю по живописи» (курсив мой. — О. В.). Личное дело А. А. Лабаса 09.11.1926. РГАЛИ. Ф. 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 1. Ед. хр. 1373. Л. 6.

«системы координат» в искусстве Общества станковистов в целом³. В этой статье я постараюсь проследить в контексте деятельности ОСТА, как источники такого рода влияли на сложение творческих практик художника.

Увлекаясь сциентистскими идеями объективного познания мира, Лучишкин, как и другие участники ОСТА⁴, в 1920-е годы интересовался различными естественными дисциплинами и испытывал склонность к выстраиванию не только искусства, но и самой жизни на научной основе. В этом смысле важнейшим событием для начинающего художника, на первый взгляд не имеющим к творчеству никакого отношения, стало безнадежное заключение медицинской комиссии военкомата в 1920 году о том, что Лучишкин к службе «вовсе не годен». «<...> это “вовсе не годен” — меня повергло просто в отчаяние. Значит, я и для жизни

- 3 Помимо Лучишкина подобной последовательностью и тягой к фиксации творческого процесса отличался еще и Иван Кудряшов. См. об этом подробнее: [21]. Однако, несмотря на то, что Кудряшов участвовал в трех из четырех выставок ОСТА, он, как на этих отчетных экспозициях, так и в жизни, держался по отношению к группе особняком. Лучишкин позже писал об этом так: «И когда определили срок первой выставки и день ее открытия — 26 апреля 1925 года, собрали заявки для каталога и к открытию свезли работы, то, за малым исключением (И. Клюб, И. Кудряшов), общий ансамбль оказался слаженным. В нем сразу проявилась стилевая тенденция, четко и ясно определившая творческое лицо художественного общества» (курсив мой. — О. В.) [23, с. 95]. Безусловно, для полноты представления об Обществе станковистов необходимо учитывать деятельность и взгляды Кудряшова, но все же он не входил в ядро объединения — в число тех, кто определял, так сказать, остовскую марку.
- 4 В своих воспоминаниях или автобиографиях остовцы дают ряд прямых отсылок к научным трудам ученых разных специальностей. Например, Александр Тышлер, рассказывая о своем увлечении проблемой восприятия искусства, пишет о желании освоить современные научные подходы к ней: «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 лагера разной напряженности, <...> осязаемости и воздействия на глаз, нервную систему и другие виды восприятия. Я окружил себя соответствующей литературой. Особенно мне помогли труды Бехтерева <...>» (курсив мой. — О. В.). А. Тышлер. О себе. Воспоминания. Варианты. РГАЛИ. Ф. 3371 (Тышлер). Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 10–11. Были и прямые контакты художников Общества станковистов с учеными. Так, Александр Лабас некоторое время ассистировал физику Николаю Федорову в преподавании курса цветоведения во ВХУТЕМАСе [37, с. 78–84]. Среди преподавателей этой дисциплины был также Сергей Кравков, ученик Петра Лазарева, основателя Института физики и биофизики и одновременно — члена ГАХН, известного своим влиянием на творческие практики 1920-х [56]. Сохранились свидетельства, что к Лазареву художники остовского круга, сотрудничавшие с Музеем живописной культуры (который с 1924 года размещался в одном здании с ВХУТЕМАСом на Рождественке, 11), обращались и напрямую. См., напр.: Письмо из МЖК в Институт физических исследований П. П. Лазареву. 2 февраля 1926. ОР ГТТ. Ф. 141 (Никритин). Ед. хр. 292. Л. 1.



1. Сергей Лучишкин
1930
Фотография из кн.:
[23, с. 85]



2. Обложка книги
Й. П. Мюллера *Моя система.
15 минут ежедневной работы
для здоровья* (СПб.:
тип. Ф. Н. Альтушлера, 1909)



3. Анонс
издательства «Новый
человек» в кн.:
*Йог Рамачарака.
Наука о дыхании
индийских йогов.*
СПб., 1913

вовсе не годен, как жить с таким определением? Я схватился за медицинскую литературу <...>» [23, с. 50]. И далее он перечисляет не вполне медицинские, но, скорее, имеющие научно-популярный и практический характер издания: физические тренировки датского спортсмена Йоргена Мюллера⁵, популярные в России и неоднократно переиздававшиеся

- 5 Й. П. Мюллер, считающийся одним из основателей современного фитнеса, завоевал мировое признание не только как чемпион в рекордном количестве видов спорта, но и благодаря своим многочисленным пособиям по общедоступной гимнастике. Они очень быстро стали мировыми бестселлерами с миллионными тиражами, были переведены более чем на 20 языков и продолжают переиздаваться вплоть до настоящего времени. Для распространения методики в 1912 году в Лондоне был даже создан Институт физической культуры имени Мюллера, а сам спортсмен был приглашен его возглавить и для этого эмигрировал из родной Дании. См. об этом подробнее: [54]. В контексте статьи любопытно, что судьбы и характеры Мюллера и Лучишкина имеют некоторые общие черты: оба благодаря своему упорству, силе воли и жажде жизни победили врожденную слабость здоровья и путем неустанных тренировок достигли фантастических результатов. Интересно также, что в 1911 году Мюллер приезжал в Россию и демонстрировал «правильное исполнение упражнений “Моей системы”» в Петербурге и в Москве. О необычайной популярности тренинга Мюллера свидетельствует, в частности, следующее: «После второго выступления автора “Моей системы” в Москве, в здании

до и после Октябрьской революции [27; 28; 29; 30]⁶, брошюры, посвященные разным направлениям йоги, вышедшие в издательстве Суворина с характерным названием «Новый человек» [33]⁷. (Ил. 2–3.)

Для Лучишкина с его врожденным пороком сердца ключевой оказалась мысль, которую он прочел в одной из подобных книг: «Сердце — это мышца и, как всякая мышца, может быть тренирована» [23, с. 50]. Вскоре в процессе поисков системы тренировки Лучишкин пришел к тому, что «деятельность сердца зависит от дыхания, значит, нужна дыхательная гимнастика» [23, с. 50].

Это умозаключение убедило начинающего художника, что он на правильном пути и позволило ему обнаружить связь между его разными занятиями⁸. Дело в том, что в это время он был студентом

Политехнического музея, публика, переполнявшая обширную аудиторию, поднесла Миюлеру за его демонстрации упражнений благодарственный адрес, здесь же, в аудитории, составленный и покрытый сотнями подписей. Этот адрес хранится в издательстве «Здоровье и Красота» [28, с. 9]. Лекторий же Политехнического музея с юных лет любил посещать Лучишкин, обретая там ценнейший для себя разносторонний опыт [23, с. 49].

- 6 Так, в издании «Моей системы дыхательных упражнений» Миюллера 1930 года (всего на протяжении 1920-х — начала 1930-х годов книга выдержала 5 изданий) автор предисловия Г. А. Дюперрон писал: «Представлять автора русскому читателю не нужно. Еще до войны его знаменитая “Моя система” выдержала такое количество изданий, каким может похвастаться только очень редкая русская книга» [30, с. 3]. То, насколько широко гимнастика Миюллера вошла в повседневную жизнь России в 1910-е — начале 1920-х годов, иллюстрирует, например, такое, тем не менее удивительное и неожиданное свидетельство младшей дочери Л. Н. Толстого, оказавшейся в заключении в Лубянской тюрьме после Октябрьской революции: «По утрам я вела гимнастику по Миюллеру. Открыв форточку, поскольку позволяли железные решетки, мы раздевались почти донага, становились в ряд и делали всевозможные движения руками, ногами и туловищем. Я сказала, что гимнастика помогает сохранять молодость и красоту» [46, с. 26].
- 7 Здесь уместно упомянуть о том влиянии, которое оказывало на русскую культуру набравшее все большую популярность в предреволюционное время учение йог — в частности, о его влиянии на педагогику Константина Станиславского [51; 52; 55]. Забегая вперед, стоит сказать, что к системе основателя Художественного театра приобщился и Лучишкин, поскольку в Институте слова, о котором речь пойдет дальше, несколько предметов вели ученики Станиславского («Драму» вела О. В. Рахманова, «Практикум по технике переживания» — Н. В. Демидов). Позже в своих воспоминаниях Лучишкин напишет: «Все, что сделано Станиславским, его системой, это не только чудесная школа актерского мастерства, это вообще школа любого вида творчества. На своем опыте могу это подтвердить. И невольно возникает мысль, как важно знакомить хотя бы с основами этой системы всех, кто посвящает свою жизнь искусству» [23, с. 75].
- 8 То, что Лучишкин всегда стремился к цельности, подтверждают, в частности, такие его слова, сказанные в позднем интервью по поводу обучения в студии В. Н. Мешкова в самом начале его профессионального пути: «И общение с ним [Мешковым] мне на самом деле многое дало, если не в плане владения мастерством, то в плане

не только ВХУТЕМАСа, но и Государственного института слова (ГИС), основанного и возглавлявшегося Василием Серезжниковым⁹. Серезжников же, который был в числе создателей нового жанра художественного чтения — коллективной декламации, и даже приписывал ее возникновение себе¹⁰ [19, с. 14], в своей методике освоения техники актерского мастерства придавал чрезвычайно большое значение дыхательной гимнастике¹¹. Лучишкин пишет: «В это время, будучи уже в Институте Слова, я достаточно хорошо знал все способы дыхания, их специфику и применение» (курсив мой. — О. В.) [23, с. 50].

Действительно, работа над правильным дыханием была включена в основу подготовки на декламационном отделении в Институте слова, куда поступил Лучишкин. Обучение там изначально строилось на широкой базе гуманитарных наук и должно было носить фундаментальный характер, поэтому узкоспециальные предметы сочетались с общеобразовательными. В учебный план, помимо предметов, непосредственно связанных с декламацией (техника, теория и музыка

понимания, что должен представлять художник, как неразрывна должна быть связь между тем, что ты делаешь, и тем, кто ты есть». Расшифровка аудиозаписей бесед сотрудников МГУ с Лучишкиным: воспоминания о 1900–1930-х. [1970-е]. ОР ГТТ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 225. Л. 52.

- 9 У института была своя предыстория: еще в 1913 году появилось частное учебное заведение с примечательным названием — «Первые Московские Курсы Дикции и Декламации свободного художника В. К. Серезжникова». В 1919–1922 годы (период, совпадающий с периодом обучения там Лучишкина) учебное заведение обрело статус государственного и называлось Государственным институтом слова; затем до начала 1930-х институт снова работал как частный Московский институт декламации профессора В. К. Серезжникова, на базе которого действовал и свой театр. В искусстве декламации, этом «беспредельном по своему содержанию искусстве», Василий Серезжников видел важную основу культуры будущего: «Курсы встали на путь пропаганды художественного чтения как самостоятельной отрасли искусства, вне общепринятой связи с искусством театра, и всей своей деятельностью стремились внедрить в сознание широких кругов общества необходимость знаний и навыков в области живого слова каждому культурному человеку, а не только актеру» (курсив автора) [40, с. 4–5].
- 10 «В середине марта 1915 года наша школа приступила к первым опытам организованного хорового чтения (это «организованное» чтение я противопоставляю школьному неорганизованному хоровому чтению, по своему построению и по своей цели ничего общего не имеющему с искусством). Эти первые опыты дали в результате новую форму тонального творчества — коллективную декламацию, — встреченную весьма радушно в первые же дни по ее рождении, и теперь получившую признание широких и самых разнообразных кругов, официальных и неофициальных» [40, с. 7].
- 11 Умение «правильно» дышать Серезжников включал даже в свое определение искусства декламации: «Искусство чтения и речи требует прежде всего организованной техники речи, т. е. организованного дыхания, организованного голоса и организованного произношения» [44, с. 21].

речи, теория художественного чтения, эпос, драма, лирика, рассказ, народное сказывание), входили анатомия и физиология голоса, наука о языке, введение в стихосложение, теория музыки, рефлексология, история литературы, история театра, мимика и жест по Фр. Дельсарту, ритмика по Ж. Далькрозу, ритмопластика, балетная гимнастика и др. [40, с. 22–25]¹².

Сережников в духе времени стремился разработать свою методику декламационного мастерства на научной основе и подготовил целый ряд публикаций, описывающих эту методику и ее разные аспекты [41; 43; 44]¹³. Эти издания начинались с «общей части» — о звуке и анатомии голосового аппарата, «технической стороне искусства художественного чтения», существующих методах освоения «техники речи и пения». Далее следовали специальные разделы, посвященные дыханию (его механизму и типам, функционированию в жизни и искусстве), голосу (его постановке, резонаторам и регистрам, его проявлениям в речи и пении). Значительное внимание в своих изданиях Сережников уделял всесторонним тренировкам — «гимнастике произношения» и «гимнастике голоса», но базой для них должна была стать «гимнастика дыхания». Автор описывает не только сами упражнения, но также их порядок и продолжительность, «условия, необходимые для успешного проведения гимнастики дыхания», а также отдельно — физические упражнения для самого дыхательного аппарата [41].

В списках литературы, обязательно сопровождавших практически все издания по технике декламации Сережникова, мы найдем тот круг научно-популярных книг о дыхании¹⁴, который, очевидно, подразумевал в своих воспоминаниях и Лучишкин. В списке Сереж-

12 Педагогика Сережникова оказала непосредственное влияние на Лучишкина, что проявилось, в частности, в разработке его собственной методики актерского мастерства для Мастерской Проекционного театра. См. об этом подробнее: [14].

13 Помимо прочего Сережников подготовил ряд объемных сборников текстов для декламации, в том числе коллективной. См., например: [42]. Они, в свою очередь, тоже включали общие сведения о том, что такое коллективная декламация, о ритме речи, паузах, логических центрах и проч., а также образцы коллективной декламации — партитуры автора, которые в этих изданиях названы «голосовой инструментальной».

14 В списках литературы Сережникова обращает на себя внимание не только сама обширная специальная библиография, но и довольно подробная проработка нескольких важных для него тем, в том числе анатомии. Примечательно, что публикации Сережникова возникают, когда уже многие авторы выделяют анатомию дыхания и голоса в отдельную область, а некоторые идут еще дальше — дифференцируют объекты исследования и как бы производят «расщепление атома» в своей области [11]; тем не менее могут их олицетворять и поэтизировать [5].

никова включаются адаптированные книги по йоге [1; 33], издания по анатомии, физиологии, гигиене голоса и дыхания, для тренировки которого во многих из этих публикаций приводятся специальные рекомендации [8; 16; 53]¹⁵.

Труды Сережникова, компилятивные по характеру и доходчиво написанные, были рассчитаны на то, чтобы служить практическими пособиями¹⁶, в которых основные идеи часто подкрепляются изречениями известных мыслителей прошлого. Так, например, из книги в книгу Сережникова переходит цитата из Вольтера: «От многих болезней можно избавиться с помощью правильного дыхания»¹⁷, — утверждение, которое, судя по всему, должно было вдохновлять Лучишкина.

Издания, рекомендуемые Сережниковым, объединяет общая идея о том, что дыхание — только мнимый естественный процесс, отрегулированный самой природой, и что залогом здоровья и долгой жизни является техника «правильного» дыхания, которую нужно осваивать и доводить до совершенства: «Точно так же, как необходимо развивать

Стремление Сережникова создать научную базу для развития важного для него искусства декламации, за которым он видел большое будущее, соответствует общей тенденции времени. К той же систематике накопленного знания и его адаптации для практических целей художников стремились, например, авторы учебных программ по цветоведению во ВХУТЕМАСе. В сохранившемся варианте программы курса 1929 года, названном «Учение о цветах» и «рассчитанном на 2 годовых часа лекций и 2 часа практических занятий в лаборатории», предполагалось изучение всех основных достижений физики и химии в области исследования цвета. В этой программе, составленной уже упоминавшимся физиком Н. Федоровым, было два раздела: «История учения о цветах» и «Современное учение о цветах», включавшее Физическую и Психологическую части. Программа курса «Учение о цветах». РГАЛИ. Ф 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 3. Ед. хр. 269. Л. 1–2 (опубл. в приложении 8 в статье: [24, с. 88–91].

15 Любопытно, что при ошутимом влиянии Сережникова на формирование у Лучишкина круга чтения об улучшении физической формы тренинги Мюллера основатель Института слова не упоминает; Лучишкин же начинает свой перечень книг, к которым он обратился за помощью, этими тренингами [23, с. 50].

16 Издания Сережникова, часто осуществлявшиеся на средства самого автора, в большинстве случаев сопровождалось пространными подзаголовками такого рода: «Пособие для чтецов, певцов, актеров, лекторов, кружководов, избачей, школьных работников, преподавателей художественного чтения (сольной и коллективной декламации), преподавателей пения, преподавателей драматического искусства, преподавателей ораторского искусства и для всех нуждающихся в организованном дыхании, организованном голосе и организованном произношении» [41].

17 Это соображение Вольтера, по всей видимости, оказалось идеей, буквально носившейся в начале века в воздухе. Ту же цитату приводят, например, автор статьи о дыхательной гимнастике 1913 года, преподаватель пения Э. Годани [16, с. 3] и врач, автор специального научно-популярного издания о правильном дыхании Г. Зенеландт [18, с. 3]; оба источника приводятся Сережниковым в библиографических списках к его изданиям.

зрение, слух и ловкость пальцев, — так же надобно научиться и “дышать” <...> Состоя много лет врачом-экспертом при нескольких обществах для страхования жизни, я пришел к заключению, что существует очень мало людей, умеющих дышать правильно <...> Можно и при неумелом и скудном дыхании кое-как прожить свою жизнь, но это будет все-таки только прозябание <...>» [10, с. 25]; «Книга о том, как дышать! Да, нужна ли, вообще такая книга? — спросит, пожалуй, иной читатель <...> Этому не надо, ведь, учиться. Однако, это не так» [18, с. 4]¹⁸.

Лучишкин в поисках способа преодолеть «негодность» своего сердца словно проверяет на себе теоретические положения этих книг, описывающих техники «правильного» дыхания: «В течение двух лет я буквально ни на минуту не оставлял контроль над своим дыханием, особенно во время ходьбы, — два шага вдох, задержка — пауза, три шага выдох. В результате я добился полной автоматизации оптимального для меня дыхания» [23, с. 50]¹⁹.

Попутно можно отметить, что Лучишкин удивительно соответствовал такой черте своего времени, как тяга к выработке инструкций на все, в том числе «кажущиеся естественными», значимые действия и процессы формирующегося «нового человека». Любопытно, что именно в 1920-е не только активно снимались «просветительские» ленты «Как надевать пальто», «Как топить печь» [9, с. 114, 147–148], но и в теат-

- 18 Ср. также: в предисловии к уже упоминавшейся книге Й.П. Мюллера «Моя система дыхательных упражнений» Г.А. Дюперрон писал: «В этой своей последней книге Мюллер, как и в первых своих сочинениях, умело задел чувствительную струну современного культурного человека, который — это всеми признано — не умеет дышать. А неумение дышать может повлечь за собою чрезвычайно серьезные последствия» (курсив мой. — О. В.) [30, с. 3]. Сам же автор отмечал: «<...> веская причина, которая побудила меня взяться за этот труд <...>, — это то, что невзирая на бесчисленное множество существующих руководств на тему о правильном дыхании, можно встретить тысячи людей, не умеющих дышать правильно, и не только среди детей или женщин, но даже и среди спортсменов, певцов и людей науки» [30, с. 5].
- 19 Нужно заметить, что такая техника дыхания несколько отличалась от той, которую рекомендовал Сержников: «Графика нашей дыхательной гимнастики заимствована мною у К. Скраупа; у него же взята мною часть упражнений <...> В дыхательных упражнениях требуется осторожность и постепенность. — Мы должны помнить, что дыхательные движения связаны с работой сердца, и что всякая неправильность в дыхании может болезненно отразиться на сердце <...> Дыхание на ходу. 1) Идти с поднятой головой и слегка вытянутым подбородком, отведя плечи несколько назад и обращая внимание на то, чтобы шаги были равной длины. 2) Вдыхать воздух на 8 шагов. 3) Задерживать воздух на 4 шага. 4) Выдыхать воздух на 8 шагов. 5) Пауза на 2 шага. Это упражнение несколько раз подряд (4–6) и 3–4 раза в день при условиях хорошей погоды» [41, с. 33–39]. Немаловажно, правда, что Сержников описывает эту технику в качестве регулярного упражнения; Лучишкин же говорит о способе обычного дыхания.

рах ставились специальные спектакли-инструкции. Так, например, при Наркомате здравоохранения в послереволюционное десятилетие действовала целая сеть театров Санпросвета, не только на территории России, но и других республик²⁰, где шли постановки по специально написанным для этих театров пьесам «Среди старых корней» [31], «Знахарство — дебри тьмы» [49], «Заклейменные позором» [48] и др.

Спектакли, похожие на инструкции, ставились и в действовавшем, так сказать, в орбите ОСТА Проекционном театре²¹, особенно в пору его тесного сотрудничества с Центральным институтом труда. Так, например, в исполнении актеров Проекционного театра можно было увидеть «действие» под названием «Порядок на рабочем месте: показ трудовых процессов, аттракционы» [25]²², режиссером которого выступил Лучишкин [45, с. 355].

В случае Лучишкина доведение выбранной и апробированной инструкции до автоматизма, то есть когда приобретенный навык оказывается сравним с врожденным, преодолевает границы собственной искусственности и претендует на то, чтобы быть новой природой, — все это дало поразительные результаты. Он пишет: «Я стал систематически заниматься спортом. Сдал нормы ГТО <...> Лыжи стали непременно компонентом моей зимней жизни, а летом стал играть в теннис. Да как! На солнцепеке, на соревнованиях по два-три часа без перерыва!» [23, с. 50]²³.

- 20 См., например: [17; 34; 36].
- 21 Помимо Лучишкина из членов ОСТА в театре в разное время были задействованы Петр Вильямс (а также не входившая в ОСТ его жена актриса Анна Амханицкая), Николай Тряскин, Михаил Плаксин. Лучишкин наряду с Соломоном Никритиным стоял у истоков разработки методики актерского мастерства для Мастерской театра, в 1926 году возглавил театр и вплоть до 1932 года (когда уже переименованный в Театр малых форм, он перестал существовать) выступил как режиссер целого ряда постановок: «Поэтому — вперед!», «Разоружение», «От десятой» А. Иркутова, «Третий решающий» А. Арбузова и др.
- 22 Статьи и заметки о мастерской Проекционного театра. РГАЛИ. Ф. 2717 (Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 2. Идея инструкции, но уже, так сказать, в глобальном масштабе давала о себе знать и в общей установке мастерской театра, которую в конце 1926 года Лучишкин формулировал следующим образом: «Проекционный театр ставит своей целью осуществление такого театрального зрелища, которое дало бы полный образ современности; подвело бы массы к осознанию (через образ) огромных пластовых явлений текущего социального исторического процесса». Тематика Проекционного театра. ОР ГТТ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 22. Л. 11.
- 23 Об этом знавшие художника с молодости вспоминали даже многие десятилетия спустя. Например, один из выступавших на его творческом вечере 1966 года говорил: «Я Лучишкина знал еще как теннисиста, он играл даже на соревнованиях <...>». Стенограмма творческого вечера художника С.А. Лучишкина. Л. 48. Лучишкин стал живым примером того, к чему призывали пропагандисты здорового образа жизни, в том

Однако все это осталось бы в рамках частного опыта преодоления физического недуга, если бы не та роль, которую дыхательная гимнастика сыграла в творческой практике Лучишкина. Он использовал технику дыхания, подобную той, что рекомендовал в своих упражнениях Сержников; для обоих это была, так сказать, проекция метода:

В нашем мозгу есть особый дыхательный центр (в продолговатом мозгу), который может отдать приказ взять большее количество воздуха, задержать и экономно расходовать его. Это дыхание уже не короткое, простое, «естественное» (выражение Фр. Дельсарта), неорганизованное, а глубокое, сложное, «заимствованное» (Фр. Дельсарт), организованное, добавлю я <...> В процессе чтения исполнитель непроизвольно использует дыхательный аппарат и использует тем успешнее, чем лучше развиты его мышцы <...> Отсюда вытекает необходимость технического мастерства чтеца, достигаемого путем специальных систематических упражнений по технике речи и наличие «технического автоматизма» в процессе художественного чтения [41, с. 22–23]²⁴.

Пользуясь трудами по сценической выразительности Сергея Волконского [12; 13], Сержников, на основе выработанной уже им самим системы владения дыханием и голосом создавал специальные партитуры для чтецов, в том числе участвующих в коллективной декламации [41]. От более сложных дыхательных упражнений на «продвинутом» уровне, где управление дыханием важно было соединить с управлением голосом, Сержников подводил студентов к освоению партитур своих так называемых тональных постановок, рассчитанных на отлаженную совместную работу труппы.

Мы пришли к необходимости создания целой нотной системы, дающей нам точность мелодического и ритмического рисунков

числе, например, Э. Ангерштейн и Г. Эклер, гимнастику которых рекомендовал на своих занятиях Сержников: «<...> энергия воли и выносливость, которые вначале направляются только на мышечную деятельность, скоро переходят и на другие проявления воли и становятся свойством характера человека <...>» [3, с. 12].

24 Между прочим, в популярных изданиях, рекомендованных Сержниковым, встречается идея о творческом потенциале «правильного» дыхания: «Кто научился правильно дышать всеми тремя способами, того можно назвать настоящим художником дыхания» [8, с. 47].

читаемой вещи <...> У чтеца нет, как у актера, дополнительного «антуража», у него все лежит исключительно в тоне: одним лишь голосом он передает все богатство идей и настроений поэта. Какою же он должен обладать скульптурностью фразировки и силой тональной выразительности, чтобы не только воздействовать на слух, чаруя его разнообразием мелодических и ритмических рисунков, но и на душу, обогащая ее разнообразием переживаний [39, с. 42]²⁵.

Здесь важно сказать, что на сложение жанра тональной постановки, с начала 1910-х годов разрабатывавшегося Сержниковым с его вниманием к музыкальности исполнения²⁶, ритму, модуляции голосов и полифонии, — на сложение этого жанра оказала влияние поэзия символистов

25 Любопытным свидетельством реализации идей Сержникова, к тому же убедительно передающим дух времени, может служить следующий отзыв: «Океан» — новая вещь, исполненная студентами ГИСа под руководством профессора В. К. Сержникова <...> В исполнении участвуют два хора — один расположен на эстраде, другой среди публики. В многоголосном хоре на сцене ясно намечаются две струи, два сталкивающиеся начала. Минорные шипящие голоса, в которых чувствуются последние судорожные усилия старого мира, слышится тяжелое смрадное «дыхание низины», переплетаются с победными голосами, воплощающими мощь и красоту нового трудового человечества. Хор, находящийся в публике, — это голос беспристрастного зрителя, своего рода реплики обывателя с его колебаниями, недоумениями, с его вопросами и стремлением разобраться в смысле и значении грозного поединка. <...> рокот Океана, сперва отделенный, мало-помалу нарастающий и переходящий в какое-то ликование, захватывает и сцену, и публику <...> Замысел великолепен <...> Важно то, что путь намечен правильный, цель осуществлена. Аудитория слилась с исполнителями и огласила бурей восторгов и Колонный зал Дома союзов, и огромный зал театра Музыкальной Драмы, где «Океан» был исполнен в тот же вечер. Так же захватывали и прежние вещи в полифоническом исполнении учеников профессора В. К. Сержникова («Мятеж» и «Ветер» Верхарна, «Зеленый шум» Некрасова). Интимное и изолированное умирает. Новая аудитория требует грандиозного». Коган П. С. «Океан» // Вестник театра. 1920. № 74. Цит. по: [40, с. 32].

Автором отзыва был П. С. Коган, привлеченный Сержниковым к преподаванию в институте, и его можно было бы заподозрить в субъективности оценки, но похожие восторженные оценки коллективной декламации студии дают и провинциальные корреспонденты: «<...> против обыкновения аудитория была как бы загнипнотизирована и вела себя удивительно корректно, что указывает на воспитательно-дисциплинирующее значение подобных художественных вечеров». Коллективу Государственного института слова в лице П. Сержникова. Агитпункт при ст. Вапнярка. 5.9. 1921. Цит. по: [40, с. 40].

26 Лучишкин вспоминал: «Для непосредственной работы над словом он [Сержников] пригласил и с нами вел занятия Сергей Михайлович Волконский <...> У него была своя речевая техника, которую он преподавал. Она немного отличалась от той, которую вел сам Сержников. Но тем не менее они сливались в одном: и Сержников, и Волконский рассматривали речевое начало как музыкальное. Они так и называли это: музыка речи. То есть для них построение устного языка немислимо без четкой и точной музыкальной партитуры. И эту музыкальную партитуру речи они нам и преподавали». Расшифровка аудиозаписей бесед сотрудников МГУ с Лучишкиным... Л. 63.



Г. Смоленск.

Концертный зал.

Гастроли Коллектива Государств. Института Слова (Гис)

Под управлением проф. В. К. Серезникова.

2-я ГАСТРОЛЬ.

Четверг 14-го Июля 1921 г.

ВЕЧЕР РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПОЭЗИИ.

ПРОГРАММА.

1-е ОТДЕЛЕНИЕ.

1. Гусев-Овенбургский, «Реквием» (пламя борцов за свободу), студ. Маркова М. Г., студ. Соколова А. В.
2. Некрасов, «Из Русских Женин»: Сны ил. Тру-бецкой, студ. Глазунова Ю. С., студ. Давыда Р. М.
3. Бальмонт, «Произношение» студ. Давыда Р. М., студ. Семенов Ф. И., студ. Семенов А. В.
4. В. Брюсов, «Наменьшик» проф. Суренский В. В.
5. А. Майков, «Поля» проф. Серезников В. К.
6. Э. Верхарн, «Мятеж» Коллективная декламация
7. В. Накулин, «Две весны» наиз.
8. Онуфьевский, «Песни труда» под управа. проф. Серезникова В. К.

2-е ОТДЕЛЕНИЕ.

9. Верхарн, «Голова» студ. Преницинов А. В., студ. Маркова М. Г.
10. Герасимов, «Мы» студ. Ярославца П. М.
11. Ашукян, «Первое мая» студ. Иоффе Б. В.
12. Малковский, «Левый марш» студ. Бобров Н. Я.
13. А. Лунчарский, «Героническая соната» (коллективная декламация).

Ученый студ. Преницинов А. В.
 Поэт студ. Бобров Н. Я.
 Мистик студ. Лучишкин С. А.
 Герой студ. Ярославца П. М.
 И деклам. х о р.

Тональная постановка **В. К. Серезникова.**
 Музыка **А. Д. Хомальского.**
 У роля **А. Ф. Шапов.**

АНОНС: Завтра 3-я Гастроль (Гиса) по соверш. новой программ.

Р.В.И. Смоленск 2-я тил. Сологубовская—200 шт.

4. Вечер революционной поэзии
 Смоленск. 14 июля 1921
 Гастроли коллектива
 Государственного института слова
 (с участием С. Лучишкина). Афиша
 РГАЛИ. Ф. 2706 (Серезникова).
 Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 11



МОСКОВСКИЙ ИНСТИТУТ ДЕКЛАМАЦИИ им. В. К. СЕРЕЖНИКОВА

БОЛЬШАЯ АУДИТОРИЯ П. ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

В ПОНЕДЕЛЬНИК 10^{го} АПРЕЛЯ, в 8 ч. ВЕЧ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ДЕКЛАМАЦИОННЫЙ ВЕЧЕР

из произведений вальгийского поэта

ЭМИЛЯ

ВЕРХАРНА

при участии

Валерия БРЮСОВА

В. К. СЕРЕЖНИКОВА

СОСТАВ ДЕКЛАМАЦИОННОГО ХОРА из артист. Моск. Инст. Декламации

в ПРОГРАММЕ: новое искусство:

КОЛЛЕКТИВНАЯ ДЕКЛАМАЦИЯ

Лекция проф. В. К. СЕРЕЖНИКОВА

Вечер состоится в 8 ч. вечера

Вход свободен

Лекция проф. В. К. СЕРЕЖНИКОВА

Вечер состоится в 8 ч. вечера

Вход свободен

5. Художественный
 литературно-декламационный
 вечер из произведений
 Эмиля Верхарна (с участием
 С. Лучишкина). Афиша
 Политехнический музей,
 Москва. 10 апреля 1922
 РГАЛИ. Ф. 2706 (Серезникова).
 Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 7



6. Василий Серезников (во втором
 ряду в центре) в группе с актерами
 Московского театра чтеца. 1926
 Гастрольная поездка по городам Волги
 Фотография
 РГАЛИ. Ф. 2706 (Серезникова).
 Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 7

и их теоретические идеи (в частности, идеи хорового начала в искусстве и синтетического театра Вячеслава Иванова [19, с. 15], о творчестве речи Андрея Белого). Некоторых из поэтов-символистов Серезникову удалось привлечь к преподаванию в основанном им институте, как, например, А. Белого, В. Иванова, В. Брюсова, К. Бальмонта, — лекции практически всех из них довелось слушать в ГИСе и Лучишкину [23, с. 76]²⁷; произведения же символистов, особенно Брюсова и Бальмонта, широко использовались Серезниковым в его постановках коллективной декламации под собственным управлением²⁸. (Ил. 4–6.)

27 См. об этом подробнее: Расшифровка аудиозаписей бесед сотрудников МГУ с Лучишкиным... Л. 66–68.

28 Так, в репертуар студии Серезникова среди прочего входили: «Предвозвещение», «Заря» «Хвалите» К. Бальмонта, «Каменщик» В. Брюсова, а также ряд его переводов. См.: Афиши творческих вечеров с участием В. К. Серезникова. РГАЛИ. Ф. 2706 (Серезникова). Оп. 1. Ед. хр. 11.

Об участии Лучишкина в одной из таких постановок другой выходец из ГИСа и известный впоследствии мастер декламации Натан Эфрос вспоминал так:

Он [Лучишкин] был действительно очень хорошим чтецом. Кроме того, великолепным дирижером коллективной декламации. До сих пор помню стихотворение Андрея Белого, которым дирижировал Сергей Александрович, очень запомнил. Сергей Александрович стоял почему-то в профиль и у него были такие движения... Запомнил: «Дьякон, дьякон профсой машет...» Было такое²⁹.

Позже, когда Лучишкин разрабатывал уже свой авторский курс по акустике в мастерской Проекционного театра, он, вероятно, учитывал тщательную работу над «музыкой речи» и весь этот опыт «хорового» действия в Институте слова, а затем и в Московском театре чтеца³⁰, созданном Сержниковым. (Ил. 6.)

Акустический курс Лучишкина открывался блоком практических занятий и начинался именно с постановки дыхания и голоса (как и у его наставника), затем планировалось уделить внимание учению о тембрах, анализу звукового материала и разобрать «оси временного строения».

29 Стенограмма творческого вечера художника С. А. Лучишкина. Л. 24.

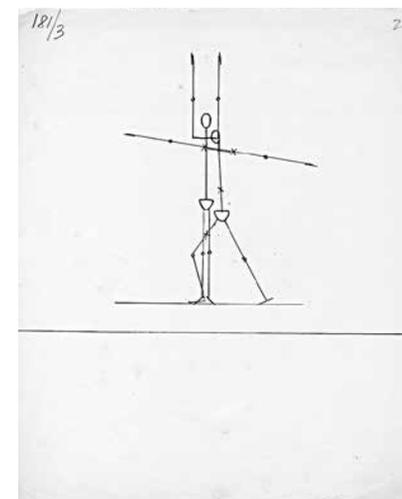
30 О выступлениях в составе студии Сержникова Лучишкин вспоминал: «<...> мы выступали довольно часто на концертах в праздничные дни, бывало, нас снимали с занятий и в будни. Мы выступали в клубах, на заводах, в воинских частях, школах, а то и в крупных концертных залах». Но особое значение для Лучишкина имели две «большие гастрольные поездки», в которых он принял участие летом 1921 и 1924 года. Эти поездки, судя по всему, позволили ему осознать связанность разных сфер своей деятельности: «Особенно интересны были гастрольные поездки <...> Мы выступали перед воинскими частями и гражданским населением <...> Новые места всегда вызвали у меня обостренный интерес, и этюдник, который я взял с собой, не лежал без дела. Тогда же у меня выработалась привычка пользоваться записной книжкой, заноса в нее беглые наброски всего, что попадалось на глаза».

Во время второй поездки Сержников поручил Лучишкину «разработать для театра типовое оформление эстрады и костюмы исполнителей»: «<...> задача оказалась непростой, так как образной зацепки никакой не было, а надо было найти такое решение, которое бы отвечало характеру звучащего слова. Я этого пытался добиться сдержанным монохромным колоритом костюмов строгого покроя и в той же, несколько усиленной, цветовой гамме подставок под различные группы голосов хора. Все объединялось задником с текстом, Сержников настоял на том, чтобы была надпись: «Московский театр чтеца» [23, с. 76–77].

Подобное решение сценического оформления, вероятно, можно соотнести с полу-абстрактным остовским стилем в живописи в целом, когда на нейтральном фоне возникают осязаемые фигуры и предметы.



7. Таблица рук по Фр. Дельсарту Ил. из кн.: Волконский С. Выразительный человек. СПб.: Аполлон, 1913, вклейка



8. Сергей Лучишкин. Материал движения. [1920-е] Бумага, чернила. ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 3. Л. 2

Помимо этого, в рамках занятий по акустике Лучишкин предполагал вести такие теоретические предметы, как анатомия и физиология дыхательных и голосовых органов, введение в стихосложение, введение в науку о языке и музыкальную грамоту³¹.

Отзвук занятий в Институте слова, я думаю, ощутим и в таких необычных предметах как «фонетика движения» и «аналитическая гимнастика», которые, правда, должен был вести в мастерской Проекционного театра Соломон Никритин³², но описание общей программы обучения актеров мы находим и среди рукописей Лучишкина³³, что дает повод считать их обоим причастными к ее разработке. Вероятно, именно этот курс фонетики движения оказывался ключевым для будущих

31 С. А. Лучишкин. О деятельности мастерской Проекционного театра (задачи, форма и метод, учебный план, репертуар, расписание занятий, список учащихся). ОР ГТГ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 25. Л. 1.

32 См. об этом подробнее: [14; 32].

33 С. А. Лучишкин. О деятельности мастерской Проекционного театра... Л. 1–2.

актеров, поскольку позволял связать два основных направления работы мастерской: над техникой речи и над техникой движения. Это было важно, так как одной из первостепенных задач Проекционного театра, особенно на раннем этапе его существования, было создание эмоционально-пластических формул, предполагавших соединение эмоционально окрашенных звуков с определенными говорящими, выразительными движениями [32].

Если мы снова обратимся к текстам Серезникова, то увидим, что одной из его любимых идей была идея «тонального шедевра», который, на волне общего увлечения в 1910-е годы неоклассицизмом, естественным образом оказывался связан с шедевром пластическим. Серезников пользуется понятием «Аполлон Бельведерский тона»: «Процесс создания *пластического шедевра* предуказывает нам путь постепенного создания *тонального шедевра*: из отдельных наблюдаемых в жизни штрихов тона образуется в конце концов та *идеальная тема*, которую можно будет назвать “Аполлоном Бельведерским” тона» (курсив автора) [39, с. 5].

Как уже отмечалось выше, среди предметов в институте Серезникова была ритмопластика и балетная гимнастика. Общая физическая тренированность поэтому становилась в студии условием для более тщательной работы над «специальными» мышцами для управления дыханием и голосом³⁴.

Интересно, что среди мышц, которым уделялось в студии Серезникова специальное внимание, наряду с голосовыми, были не только мышцы рук и ног (в этом он следовал за Фр. Дельсартом и С. Волконским), но и мышцы, отвечавшие за мимику. Однако мимику Серезников понимал широко — как образ, в котором отражена пластика всего тела актера: «Художник-чтец творит, главным образом, своим словом, лишь в известных границах (более узких, чем у актера) пользуясь *микой* (понимаемой в широком смысле, как искусство выражения всем

34 На тренировке «специальных» мышц, отвечающих за технику речи, специально останавливался и ученик Серезникова Натан Эфрос, по всей видимости, следовавший методике учителя. Так, в работе над ясностью речи он предлагал следующий план занятия: «Гласные звуки. Их артикуляция. Согласные звуки. Их артикуляция. Упражнения на отдельных звуках, их “мускульное” воспитание. Упражнения на сочетаниях звуков, слогов. Теория и практика классификации звуков: основные гласные, дифтонги, ётирование; согласные: звонкие, глухие, твердые, мягкие, сонорные, сложные. Таблицы упражнений. “Трудноговорки” на медленном и быстром темпе». Н. М. Эфрос. Программа практических занятий по технике и музыке речи. РГАЛИ. Ф. 2706 (Серезников). Оп 1. Ед. хр. 21. Л. 7 об.

телом того или другого душевного состояния)» (курсив мой. — О. В.) [40, с. 5]. Эта идея, очевидно, восходила к трудам Владимира Бехтерева [6, с. 17; 7, с. 232], которого Серезников много цитировал в своих пособиях и даже ввел, как уже упоминалось, в учебный план ГИСа специальный предмет — рефлексологию, новую науку, создававшуюся Бехтеревым и его учениками.

Та же идея «перевода» движения мускулов лица на «мимику всего тела» получает продолжение в Проекционном театре: «правильное» дыхание позволяло связать важнейшие элементы «актерского материала» — голос, переживание (волнение) и телодвижение. Звук как «мимический рефлекс» переводился затем на «мимику всего тела». Так, прописывая задачи специальной программы Проекционного театра «Демонстрация метода актерского воспитания», представлявшей методику мастерской, в части, посвященной звуку, Лучишкин писал: «Чувствование звукового материала. Фонетика. Перевод звука в мышечное ощущение. Звук мимический рефлекс» и далее прописывал «содержание этюда № 1», очевидно, иллюстрировавшего работу мастерской над звуковой партитурой, следующим образом: «Перевод мимики звукового аппарата на мимику всего тела. Проверка опыта» (курсив мой. — О. В.)³⁵.

Вероятно, именно в работе над подобной — широко понимаемой — мимикой, изначально связанной с техникой речи, заключался источник идей не только авторских курсов акустики и фонетики движения, реализованных в мастерской Проекционного театра, но и идей пластических формул, получавших воплощение в постановках театра, и партитур каждой из ролей, по которым шла работа над этими постановками.

Яркими примерами первых постановок мастерской, заявлявшей о себе как о мастерской экспериментального абстрактного театра, были «Трагедия АОУ» (1922) и «Заговор дураков» (1923). В первой из них «было исполнено следующее. Вместо сценической коробки — площадка, на ней мы установили то, что было под руками: параллельные брусья, стремянку и колесо. Сделав эмоциональную партитуру, мы построили движения и сопровождали их звуками различного ритмического рисунка и различного звучания»³⁶. В этом представлении, должно быть,

35 Лучишкин С. А. Задача показа. Демонстрация метода актерского воспитания. [1920-е]. ОР ГТГ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 38. Л. 4.

36 Расшифровка аудиозаписей бесед сотрудников МГУ с Лучишкиным... С. 42.

еще особенно сильно ощущался породивший театр дух эксперимента, проводившегося и на уровне формы, и на уровне содержания.

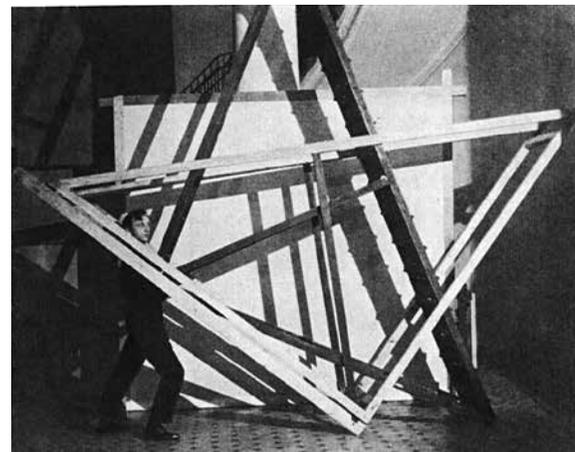
Постановка, благодаря сохранившимся описаниям, дает возможность в какой-то степени обнаружить «живой» след методик воспитания актера — причем и в студии Сережникова, и в мастерской Проекционного театра. Так, в студии Сережникова «трезвучие» АОУ в разных сочетаниях с другими звуками фигурировало в «Таблице гласных звуков», которая использовалась для упражнений на «произнесение основных гласных с усиленной артикуляцией». Эти упражнения завершали блок тренировки речевого аппарата и лицевой гимнастики, направленной в том числе на борьбу с «т. н. мертвой губой»³⁷. В мастерской Проекционного театра работа с «трезвучием» АОУ входила как раз в столь важную для нее практику «самостоятельного перевода [мимического] мышечного ощущения на тело», позволявшую освоить тему, которая определялась следующим образом: «Некоторое мышечное ощущение. Звук не слышим, а формируем»³⁸.

«Заговор дураков» обозначался в афишах как «сценический трамплин» по пьесе Анатолия Мариенгофа. Об этой постановке Лучишкин впоследствии вспоминал так: «<...> каждый из нас создавал свою партитуру действия, определял эмоционально-образную основу роли согласно замыслу общей композиции спектакля, которую разрабатывал Никритин. Все подчинялось только ритмодинамическому рисунку всего спектакля. Мы отказались и от сцены, и от рампы, считая, что сценическое действие должно проходить на арене» [23, с. 80]. (Ил. 9–10.)

В постановках «Трагедия АОУ» и «Заговор дураков» чрезвычайно сильным было влияние «слов на свободе» футуристов, введенного ими в поэтическую и исполнительскую практику анализа «звукового ма-

37 Протокол практических занятий по искусству художественного слова в Московском институте декламации при участии В. К. Сережникова. 1922. РГАЛИ. Ф. 2706 (Сережников). Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 3–3 об.

38 Программа работы по звуку Московского проекционного театра с подписью А. Богатырева была зафиксирована для 1927–1928 учебного года, но сохранилась в архиве Лучишкина и содержит косвенные данные, что изначально была составлена Лучишкиным же, руководившим «концентром «Акустика»» в мастерской театра. Программе предпосылалось следующее введение: «Звук — самозначимый материал. Самый процесс звучания должен быть сам по себе воздейственен. Формирование звука. Учет и анализ звукового материала. Отношение к звуковому материалу в других театральных школах. Как рассматривается звуковой материал в Проекционном театре». Программа работы по звуку Московского Проекционного театра. ОР ГТТ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 134. Л. 1.



9. Николай Тряскин с динамической лестницей. Конструкция для постановки «Заговор дураков» Проекционного театра. 1923
Фотография из кн.: [23, с. 81]



10. Лежнев А. «Заговор дураков» Мастерской Проекционного театра // Рабочая газета. 1923. № 113. Вырезка из газеты РГАЛИ. Ф. 2717 (Никритин). Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 6

териала». Недаром первый беспредметный спектакль Проекционного театра приветствовал Алексей Крученых, приглашенный на «домашнюю» премьеру в числе «друзей и знакомых» вместе с Александром Родченко, Любовью Поповой, Александром Древиным, Надеждой Удальцовой, Василием Каменским, Игорем Шлепяновым и др. «Успех был полный. На такое мы и не рассчитывали. А. Е. Крученых восторженно кричал: «Вот здесь, сегодня, при свечах, рождается новый театр, театр нашего великого будущего. Он опрокидывает все догмы мещанского лицедейства»» [23, с. 79].

Кроме того, сильным в первых постановках Проекционного театра было и влияние тенденции циркизации театра, набравшей силу в начале 1920-х годов [38].

Связующим звеном между поэзией футуризма и цирком для будущих остоунов и Лучишкина, в частности, вероятно, оказалась фигура Василия Каменского, который не только экспериментировал с речевой тканью стиха, но и на определенном этапе охотно выступал в цирке [20]:

Каменский приходился родственником другому будущему остовцу Александру Козлову, с которым Лучишкин вместе учился в мастерской Абрама Архипова во ВХУТЕМАСе и который развлекал их декламацией «Звучали веснянки» во время работы над очередным натюрмортом [23, с. 47].

Надо сказать, что и Серезжников, стараясь идти в ногу со временем, наряду со стихами «первого поэта революции» Владимира Маяковского активно использовал в репертуаре своей студии стихи и поэму «Стенька Разин» Каменского³⁹. Сами же Маяковский и Каменский не раз выступали перед студентами ВХУТЕМАСа, где учились будущие остовцы [23, с. 58–59]⁴⁰.

Возвращаясь к первым спектаклям Проекционного театра, нужно сказать, что они отличались динамикой пластических превращений: трансформирующийся театральный станок, акробатические «отвлеченные движения тел в пространстве», «озвученные» согласно эмоционально-образной партитуре спектакля⁴¹. Однако кроме «узкого круга друзей и знакомых», состоявшего из художников (в том числе преподавателей остовцев во ВХУТЕМАСе) и поэтов старшего поколения, никто (включая самого автора пьесы «Заговор дураков» Мариенгофа⁴²)

39 По поводу одного из таких исполнений «Стеньки Разина» на юбилейном вечере Института слова «в ознаменование 10-летия деятельности» Серезжникова 10 декабря 1923 года в Большом зале Московской консерватории Каменский выступил с такой речью:

«Это ли не орган нашей сегодняшней кумачевой головы? Декламация Серезжникова и его работников — это ли не выражение сущности работы наших поэтов? Да, живет слово, если оно живет так, как звучало сегодня в устах Василия Серезжникова и его работников Института. Это говорю я, кто ошастливлен сегодня без берегов от того, что так произносится его произведение “Стенька Разин” <...> И вот, я приветствую Василия Серезжникова от группы поэтов Леф, во главе которых стою я, Маяковский и Алексей Крученых. Мы готовы работать, готовы писать дальше, и уж не пером, а прямо с плеча, топором, чтобы “угодить” Серезжникову». В стенограмме была зафиксирована ответная реплика Серезжникова: «Василии Серезжниковы не могут жить и работать без Василиев Каменских. Будем приветствовать Василия Каменского» [40, с. 61].

40 Критики писали: «ОСТ — первенец нашего ВХУТЕМАСа» [47].

О выступлениях поэтов перед студентами ВХУТЕМАСа вспоминал приятель Лучишкина и Александра Дейнеки Иван Рахилло: «У нас выступали все поэты того времени, и В. В. Каменский, и Н. Н. Асеев, который жил у нас во дворе, а его семья до сих пор там, и В. В. Маяковский бывал там и всегда приходил с удовольствием на наши вечера». Стенограмма творческого вечера художника С. А. Лучишкина. Л. 17.

41 Формулируя в 1926 году особенности и достижения постановки «Заговор дураков», Лучишкин писал: пьеса была «взята исключительно как словесно-звуковой материал», на спектакле «демонстрировалась движущаяся и трансформирующаяся конструкция», осуществлялась «работа над трансформацией образа, работа с вещью». С. А. Лучишкин. О деятельности Проекционного театра. ОР ГТГ. Ф 181 (Лучишкин). Ед. хр. 26. Л. 1.



11. Сергей Лучишкин. Классификация видов построения живописной плоскости. Аналитическая работа. 1923. Бумага, чернила. ОР ГТГ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 1. Л. 1



12. Игорь Шлепянов. Ловкое владение телом. Ил. из кн.: Гастев А. Юность, иди! М.: Изд. ВЦСПС, 1923. С. 36

не смог оценить экспериментальные постановки нового молодежного театра [23, с. 80–81].

Тем не менее, несмотря на неудачу, постигшую представления «Трагедии АОУ» и «Заговора дураков», которые Проекционному театру удалось показать в Доме печати и Колонном зале Дома союзов, соответственно, вероятно, именно в связи с этими постановками у Лучишкина родились важнейшие для него понятия «ритмодинамика»⁴³ и «пластически развивающаяся конструкция».

42 Мариенгоф был женат на актрисе Анне Никритиной, сестре Соломона Никритина, организовавшего Проекционный театр и руководившего им до 1926 года. Однако в этом случае принадлежность автора пьесы к «узкому кругу друзей и знакомых» не помогла.

43 Среди записей Лучишкина сохранился документ, специально посвященный «работе над ритмодинамикой» и написанный, вероятно, в связи с первыми постановками Проекционного театра. В нем автор с увлечением анализировал: «Элементы работы: 1. Восприятие актера как конструкции; 2. Строение к партнеру/По А. контрасту; Б. как дополнение; С. как развитие, — Статическое строение с учетом масштаба [...] / 3. Динамическое строение к партнеру по тем же элементам плюс элементы

Эти два термина описывают суть концепции Лучишкина, которой он, судя по всему, остался верен на протяжении всего своего творчества: динамическая конструкция, живая, развивающаяся во времени, в соответствии с мировыми законами ритмодинамики, является неким органическим каркасом — как театральной постановки, так и станковой картины. Чрезвычайно важным оказывался принцип трансформации, изменчивости при неизменяемости структуры каркаса.

Ритмодинамическая концепция Лучишкина породила определенную теоретическую установку в театре, которая задала поиски новых драматургических, сценических и сценографических форм, а также — сам алгоритм работы художника в театре:

Театр ставит основной своей задачей — подать диалектически раскрываемый образ современности, вскрыть социальную значимость отдельных явлений в их совокупности, раскрыть новый диапазон представлений, соответствующий современному революционному пониманию мира.

В области драматургии театр отказался от приемов личной драмы и строит свои пьесы как сложный монтаж явлений, объединенных событийной интригой и единством темы.

В своей сценической форме театр стремится к тектоническому реализму — реализму, в котором каждый элемент до конца формально учтен, построен с оптимальным воздействием.

И наконец, в области актерской техники отличительной чертой театра является принцип трансформации актерской игры и взамен психологическому построению ролей их ритмодинамическое трактование, органически связанное с собственной формой развертывания действия пьесы⁴⁴.

движения — путь — рисунок, темп, ритм и т. д.; 4. Пространственное расположение». С. А. Лучишкин. Работа над ритмодинамикой. ОР ГТГ. Ф. 181 (Лучишкин). Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 2 об.

По поводу популярности в театральной среде 1920-х годов этого специфического термина см.: «Ритмо-динамика была распространенным словом, связанным со многими театральными экспериментами в 1920-е годы. Например, Евгений Просветов (Лучишкин сотрудничал с ним в Пролеткульте) преподавал “ритмо-динамику” в своей студии Организационного театра, там же Николай Львов преподавал “ритмизованное действие”. Лаборатория театра экспрессионизма Ипполита Соколова также предлагала курс “ритмо-динамической конструкции”» [26, с. 134–136].

44 С. А. Лучишкин. О деятельности Проекционного театра. ОР ГТГ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 26. Л. 5.

Несмотря на то что Проекционный театр за короткое время своего существования переживал разные стадии — от абстрактного до «агитбригадного», Лучишкин неизменно стоял на изначальном «проекционном» принципе. Так, например, о первом спектакле (1931) театра, переименованного в Театр малых форм, действовавшего в составе Московского Пролеткульта, Лучишкин писал:

<...> мы с Богатыревым, получив материальную базу, с удвоенной энергией принялись за реализацию наших творческих планов. В. Плетнев рекомендовал нам молодого драматурга А. Арбузова, с которым у нас сразу возник хороший творческий контакт. Уже месяца через два мы выпустили наш первый спектакль под эгидой Пролеткульта, а для Арбузова это был первый спектакль в Москве, назывался он «Третий решающий». Драматургический принцип в нем утверждался наш, проекционный. Последовательного развития сюжета и единства действующих лиц не было. Тема спектакля развивалась в свободном монтаже различных эпизодов, не связанных между собой, что давало нам возможность широкого охвата нашей действительности во всех ее многогранных проявлениях <...> В жесткую сюжетную схему, сценически отработанную (каркас), включались тексты и действия, отвечающие представленному нам местному материалу [«показатели достижений данного производства», «характеристики его передовиков» и пр.]» (прямой шрифт мой. — О. В.) [23, с. 85–86].

Важно отметить, что именно «пластически развивающаяся конструкция» позволяла искусству, по мысли Лучишкина, осуществлять проективные функции: «Метод обработки каркаса на местные темы показал возможность достаточно сложных построений вплоть до органического сцепления каркаса с развертывающимся действием <...> Увязка <...> конкретного материала с обобщенно разворачиваемой темой и есть, по нашему мнению, одна из основных задач профессионального театра <...>»⁴⁵.

45 С. А. Лучишкин. Анализ работы театра Малых форм за сезон 1930–1931 и очередные задачи его дальнейшего роста. ОР ГТГ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 50. Л. 6, 4.

К сожалению, в архиве Лучишкина почти не сохранилось документов, свидетельствующих бы о непосредственном применении к живописи тех же понятий «ритмодинамика» и «пластически развивающаяся конструкция», хотя последняя появляется как характеристика картин в статье художника, посвященной другому бывшему остовцу Александру Тышлеру⁴⁶. Тем не менее анализ произведений не только Лучишкина и Тышлера, но и других художников ОСТА в целом показывает, что даже если сами остовцы не использовали эти понятия, то и «ритмодинамика», и «пластически развивающаяся конструкция», по сути, описывают ключевые свойства живописи ОСТА.

Открывать свойства пространства и передавать их через движение в картине, — стало наиболее увлекательной задачей для художников ОСТА с момента возникновения объединения. Они поняли ее следующим образом: автор призван сообщить зрителю свое восприятие не с какой-то определенной позиции, но в процессе движения, которое пронизывает все уровни произведения, и тогда картина может преодолевать свою природную статику и казаться развивающейся во времени.

Принцип учета момента, взятый в качестве основного в работе Лучишкина в театре⁴⁷, так или иначе проявился и в живописи художников ОСТА. Они строили свои картины на столкновении конкретного и абстрактного и сводили, таким образом, два методологических полюса. Один из них — стремление к предельно ясной композиции, воплощавшей «сделанность» произведения, что подкреплялось подробной проработкой поверхности холста, нередко — иллюзионистической фактурой. Другой полюс — подключение зрителя к лаборатории творчества, вечно длящемуся эксперименту, предполагавшему постоянный живой процесс взаимодействия с окружающей реальностью, когда и оказывалось возможным уловить «зерна будущего», наметить перспективу их роста.

46 Тышлеру Лучишкин посвятил отдельную статью, где он пишет, что его бывший соратник по объединению с первых профессиональных шагов стремился дать емкую метафорическую и пластическую формулу; причем разговор об этом возникает у Лучишкина вскоре после того как он говорит, что сама работа Тышлера отличается легкостью, летя, как песня, а его картины по образному звучанию похожи на симфонию. См.: С. А. Лучишкин. О А. Г. Тышлере. ОР ГТГ. Ф. 181 (Лучишкин). Ед. хр. 80. Л. 2, 5.

47 «Был введен специальный газетный час, на котором обрабатывался подобранный из газет работниками коллектива фактологический материал». Анализ работы театра Малых форм... Л. 3.



13. Сергей Лучишкин. *Пионерия* 1924. Холст, масло
Не сохранилась
Ил. из кн.: [23, с. 67]



14. Сергей Лучишкин. *Матч «Москва–Турция»*. 1935. Холст, масло
Не сохранилась
Ил. из кн.: [23, с. 132]

Для художников ОСТА оказываются важны именно эти два направления работы: стремление охватить жизнь целиком, учитывая ее постоянные изменения, и вместе с тем стремление определить важные векторы, направленные в будущее.

Подобную двуединую установку улавливала и критика 1920-х годов. Так, рецензенты писали: «...энтузиасты нашего индустриального века» создают произведения, где содержание и форма — «непосредственное отражение современности» [4]; к остовским работам «так крепко, а главное, так непринужденно “пристали”» «черточки и штрихи современной нашей жизни и ее общей атмосферы» [50, с. 47–48].

Устремления остовцев должны были, очевидно, получать реальное основание и в работе, проводившейся в Музее живописной культуры (МЖК), служившего объединению своего рода базой. Работа МЖК в «остовский» период его существования была направлена на самокорректировку: в планах музея фигурировало постоянное анкетирование зрителей в качестве важнейшего инструмента изучения «запросов момента»⁴⁸, а аналитический кабинет МЖК планировал «анализ развития “нормальных” методов в живописи в связи с учетом развития

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

социальных фактов», «арифметическое их [“нормальных” методов] раскрытие по отношению к современности»⁴⁹.

В этой работе МЖК непосредственное участие принял Лучишкин. Придя наряду с другими будущими остовцами в Художественный совет музея в 1922 году, начинающий художник создал ряд аналитических работ, среди которых были «нормали», «соотношения изображения и фона» и «закономерности композиционного построения»⁵⁰. Позже они были представлены автором наряду с картиной «Пионерия» (ил. 13) как часть дипломной работы, и в своих воспоминаниях Лучишкин подчеркивал, что именно за них он получил звание «художника первой степени», и они сразу были «взяты для экспозиции» в МЖК как «имеющие научно-аналитическую ценность» [23, с. 67, 73].

Вместе с тем показательно, что параллельно он работал над фигуративной живописью. Найденные в аналитических работах закономерности (подобно установленным для себя закономерностям «правильного» дыхания) мыслились Лучишкиным как основа для поисков актуальной станковой картины.

Он использовал пластические формулы, которые стремился наделить потенциалом развития во времени, прибегая к сферической перспективе и монтажному построению. Вероятно, существует связь между этими поисками в живописи и самым странным предметом в мастерской Проекционного театра — «оси временного строения», который Лучишкин вел в рамках курса акустики. Мало что известно о содержании занятий по этому предмету, но саму идею предмета можно, наверное, соотнести с важнейшей для Лучишкина — и опосредованно для ОСТА в целом — идеей о «мировой связи» всех явлений:

49 Никритин С. Б. К бюллетеням Аналитического кабинета. 1925. ОР ГТТ. Ф. 141 (Никритин). Ед. хр. 231. Л. 12–13. Цит. по: [2, с. 49].

50 «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» (курсив мой. — О. В.) [23, с. 67]. Термин «нормаль», очевидно, был воспринят Лучишкиным в атмосфере Центрального института труда (в составе которого Проекционный театр действовал в течение нескольких месяцев с осени 1923 года), где «нормалью» трудового движения называли эталон, которому нужно обучать рабочих и который должен был выстраиваться на основе многоступенчатых исследовательских работ.

Единый тематический остов современности — это судьба событий. Жизнь как единая цепь причинных событий, мировая связь. Мировая зависимость явлений.

Отсюда люди, их судьба не важны, они эпизодичны, они лишь материал для развертывания событий. И если и есть личная интрига, то она оправдана лишь только как крючок зацепки для интереса публики⁵¹.

Идея «цепи событий» была, по всей видимости, унаследована Лучишкиным на занятиях в ГИСе у Сережникова:

Коллектив (хор) представляет собою могучую силу, и звуковую, и психическую. Истинно художественное исполнение связано со способностью художника заражать слушателей своим настроением, своими чувствованиями — с тем, что можно, с некоторой оговоркой, назвать «суггестией», или внушением наяву. Сила духа творящего как бы гипнотизирует души воспринимающих. В коллективной декламации эта «суггестия» проявляется особенно ярко. Токи творящих нервных единиц хора в своем взаимодействии быстро сплетаются и соединяются в один дионисийский порыв, вовлекающий в свои эмоциональные круги воспринимающую аудиторию <...> Образуется своего рода электрический ток, соединяющий в одну цепь и артистов, и слушателей <...> Вот что может дать организованный коллектив (прямой шрифт мой. — О. В.) [41, с. 488].

Воодушевленные отзывы на концерты студии Сережникова подтверждали, что идея находила отклик у зрителей. Так, автор одной из рецензий на гастрольные концерты ГИСа писал, демонстрируя и в своем стиле, и в лексике действенность искусства Сережникова, который любил предварять собственно декламационную часть программы — теоретической и читал лекции о коллективной декламации:

Суггестивность (сгущенность, сконцентрированность впечатлений от постановок произведений Эм. Верхарна) настолько огромна, что во время исполнения зал буквально замирает и непобедимо

51 С. А. Лучишкин. О деятельности Проекционного театра. Ед. хр. 26. Л. 4 об.

вовлекается в процесс творчества коллектива. Метроритм и эмоционально-образная стихия слова передаются Коллективом необычайно ярко и выпукло. Причем все время неотразимо звучит сложнейшая утонченно-нюансированная вокальная инструментовка. Обобщающе можно сказать: мы видели мощное пролетарское искусство, пережили динамику современности, ярость и скорбь восставших масс⁵².

В своем театре Лучишкин пошел дальше: на спектакле «Заговора дураков» отменили рампу; но самое главное, что для Проекционного театра становится необходимым воздействовать на зрителя не только «здесь и сейчас», но давать ему жизнестроительные установки.

Подобные модели организации жизни должны были предлагать и живописные полотна не только Лучишкина, но и других художников ОСТА, — полотна, в которых через движение, напряжение, проживание ритмов современности и ее звучание ощущалось бы приобщение к мировому процессу жизнестроения.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абедананда С. Как сделаться йогом. [СПб.]: Труд, [1913].
2. Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог выставки/Ред.-сост. Л. Р. Пчелкина и др. М.: ГТГ, 2019.
3. Ангерштейн Э., Эклер Г. Домашняя гимнастика для здоровых и больных. Одесса: Всемирная библиотека, 1909.
4. Аранович Д. Современные художественные группировки // Красная новь. 1926. № 10. С. 225–236.
5. Безмятов Е. М. Гортанный жест // Голос и речь. 1913. № 5–6. С. 24–26; № 11. С. 8–9; № 12. С. 8–11.
6. Бехтерев В. М. Биологическое развитие мимики с объективно-психологической точки зрения. СПб.: Т-во художественной печати, 1910.
7. Бехтерев В. М. Общие основы рефлексологии человека. Руководство к объективному изучению личности. 3-е изд. Л.: Государственное издательство, 1926.

8. Богородицкий В. А. Опыт физиологии общерусского произношения в связи с экспериментально-фонетическими данными. Казань: Тип. Императорского университета, 1909.
9. Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
10. Вейль Р. Как надо дышать. Средство предохранения и лечения болезней дыхательных органов. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1910.
11. Волконский С. Анатомия согласных // Голос и речь. 1913. № 3. С. 3–6.
12. Волконский С. Выразительное слово. СПб.: Сириус, 1913.
13. Волконский С. Выразительный человек. СПб.: Аполлон, 1913.
14. Воронина О. Ю. Ритмодинамика и «судьба событий»: мастерская Проекционного театра как экспериментальная площадка для художников // Актуальные проблемы теории и истории искусства. XI. Сб. ст. международной научной конференции (в печати).
15. Гербер П. Г. Человеческий голос и его гигиена. М.: К. Ф. Дараган, 1913.
16. Годани Э. О дыхательной гимнастике // Голос и речь. 1913. № 7–8. С. 3–7.
17. Десять лет работы Хамовнического Совета Р. КР. и КР. депутатов, 1917–1927. М.: Изд. Хамовнический район, 1927.
18. Зенеландт Г. Дыши так, чтобы быть здоровым. Киев: Южно-русское книгоизд-во, 1910.
19. Золотухин В. В. В поисках новых форм коллективности: ансамбль и декламационный хор в русском театре 1910–1920-х годов // Шаги/Steps. 2017. № 3. С. 9–23.
20. Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма: неопубликованные тексты, факсимиле, комментарии и исследования/Сост. и научн. ред. А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2017.
21. Иван Кудряшов. К 125-летию со дня рождения. Каталог выставки/Вст. ст. И. Смекалова, И. Прониной М.: ГТГ, 2021.
22. Лобанова О. Дышите правильно, или Учение индусских йогов о дыхании, измененное Западом. Пг.: Новый человек, 1915.
23. Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь: страницы воспоминаний/Вст. ст. М. Н. Яблонской. М.: Советский художник, 1988.

52 Волынский пролетарий. 1921. № 41. 23 августа. Цит. по: [40, с. 41].

24. Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // Художественно-конструкторское образование. Вып. 2. Пропедевтический курс. М.: ВНИИТЭ, 1970. С. 88–91.
25. Мастерская Проекционного театра // Правда. 1925. № 33. С. 8.
26. Мислер Н. Искусство движения // Solomon Nikritin: шары света — станции тьмы/Каталог выставки. М.: ГТГ; Thessaloniki: State Museum of Contemporary Art, 2004. С. 116–139.
27. Мюллер Й.-П. Моя система. 15 минут ежедневной работы для здоровья. СПб.: тип. Ф. Н. Альтшулера, 1909.
28. Мюллер Й.-П. Моя система для армии и флота, кружков спорта, школ, полиции и пр. Руководство для совместных занятий гимнастикой без аппаратов. М.: Изд. автора при участии изд-ва «Здоровье и красота», 1916.
29. Мюллер Й.-П. 5 минут в день. Л.: Время, 1927.
30. Мюллер Й.-П. Моя система дыхательных упражнений/Ред. и предисл. Г. А. Дюперрона. Изд. 4-е. Л.: Время, 1930.
31. Петропавлова Г. Н. Среди старых корней. Драма в 4-х действ.: Сценическое оформление режиссера Моск. театра революции В. Д. Королева и директора театра Санпросвета Мосздравотд. А. З. Народецкого. М.: Мосздравотд., 1927.
32. Пчелкина Л. Р. Биомеханика движения и звука в Проекционном театре Соломона Никритина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 1. С. 105–126.
33. Йог Рамачарака. Наука о дыхании индийских йогов. СПб.: Новый человек, 1913.
34. Ранов А. Театр санпросвета на Украине. [Харьков]: Научная мысль, 1930.
35. Родченко И. Г. «Коллективная декламация» В. К. Серезникова в истории художественной культуры начала XX века // Общество. Среда. Развитие. 2019. № 3. С. 54–58.
36. Сборник сценических материалов по санпросветработе. Тифлис: Санпросвет п/о Н.К.З. Грузии, 1924.
37. Семенова Н. Лабас. М.: Молодая гвардия, 2013.
38. Сергеев А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму. СПб.: Е. С. Алексеева, 2008.
39. Серезников В. К. Об искусстве художественного чтения (о дикции, декламации, многоголосной декламации) // Народное просвещение. 1919. № 8. С. 41–47.

40. Серезников В. К. 10 лет работы Первой русской школы живого слова Московского института декламации. М.: Московский Институт декламации, 1923.
41. Серезников В. К. Техника речи. 2-е изд. [М.]: Московское театральное издательство, 1926.
42. Серезников В. К. Чтец. Сб. М.–Л.: ГИЗ, 1926.
43. Серезников В. К. Техника речи. 3-е изд. М.: Автор, 1928.
44. Серезников В. К. Мастерство чтеца. Теория и методика художественного чтения. М.: Теакинопечатъ, 1930.
45. Советский театр: документы и материалы, 1917–1967. Т. 3. Русский советский театр, 1921–1926/ Сост. И. И. Аброскина и др., отв. ред. А. Я. Трабский. Л.: Искусство, 1975.
46. Толстая А. Л. Проблески во тьме. Эпоха. Хроника. Образ. М.: Патриот, 1991.
47. Тугендхольд Я. ОСТ // Известия. 1926. 16 мая. С. 5.
48. Утенков М. Д. Заклейменные позором. Пьеса в 3-х действиях: (сюжет заимствован). Репертуар Экспериментального театра Санпросвета НКЗ и Художественно-санитарно-просветительной студии О. В. Рахмановой [2-е изд.]. [М.: изд. авт., 1924].
49. Утенков М. Д. Пьесы. Знахарство — дебри тьмы [По тексту В. И. Широкова]. [Репертуар экспериментального театра Санпросвета НКЗ. Санитарно-просветительный театр]. Вып. 8. М.: [б. и.], 1924.
50. Хвойник Игн. Вторая выставка ОСТ // Советское искусство. 1926. № 6. С. 45–51.
51. Черкасский С. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра. 2009. № 3–4. С. 282–300.
52. Черкасский С. Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 252–270.
53. Эрбштейн М. С. Анатомия и физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов. СПб.: Север, 1908.
54. Larsen J. J. P. Muller, A Danish Sportsman, World Famous — and Forgotten. URL: <https://www.learntomuller.com/j-p-muller-a-danish-sportsman-world-famous-and-forgotten/> (дата обращения: 20.10.2025)
55. White A. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System // Theater Survey. 2006. Vol. 47. Iss. 1. May. Pp. 73-92.
56. Wünsche I. The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles. Burlington (VT): Ashgate, 2015.