

## Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

# Станковизм как канон и его преодоление в живописи Общества станковистов

Oksana Voronina

State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow; Moscow Museum of Modern Art, Russia

**Abstract** This article aims to outline the range of ideas the OST members had about canonical easel painting and to show how the artists creatively interacted with these ideas in their practice. The paper is based on a selection of paradigmatic as well as little-known OST artworks and archival materials. Using formal analysis on one hand and historical analysis on the other hand, it is possible to demonstrate that the OST artists based their work on a combination of opposite technical approaches. The purpose of this research is to clarify the nature of OST art for which there was much hope in the 1920s and that subsequently became the foundation for the work of the post-war artists.

**Keywords** VKHUTEMAS. Museum of Painterly Culture. Easel painting. Easel Painters' Society. Project Method – Dynamics. Statics. Compositional axes. Formula similarity. Non finito. Tangible forms. Abstraction.

В мировой истории искусств каждая художественная эпоха овеществляет себя в определенной видовой структуре, т. е. в соответствующем комплексе различных видов искусства – архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладной отрасли – и в их взаимной соотносительной значимости.

(Ротенберг 1999, 182)

В послереволюционные 1920-е годы в России станковая картина, эта важнейшая эстетическая форма культуры Нового времени (Кривцун 2000), согласно распространенному мнению среди современников, не могла стать законодательницей искусств и, в лучшем случае, должна была доживать свой век, как и разные предметы старого быта, который надея-



Edizioni  
Ca' Foscari

### Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

#### Open access

Published 2020-12-22

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/006

109

лись полностью реорганизовать в ближайшее время и который оказывался показателем самих революционных преобразований. Многие теоретики 1920-х, придерживаясь разных взглядов на стратегию развития искусств, сходились в одном: самоценность станковой картины как эстетического объекта должна быть полностью преодолена; основы, на которых вырастет новая культура, необходимо переосмыслить. Так, на протяжении послереволюционного десятилетия звучат голоса Н. Тарабукина (1923, 1925), Б. Арватова (1926), Р. Пельше (1927), А. Пиотровского (1929) и др. Проиллюстрировать императивные интонации этих теоретиков можно характерной цитатой из известной книги Тарабукина *От мольберта к машине* (1923, 44):

выход [из назревшего кризиса] найден в смене типических форм искусства формами, [...] необходимыми, – искусства не репродуцирующего, а искусства конструирующего, оформляющего внешний быт.

Второй кульминацией споров о судьбах станковой картины после 1920-21 стал, по мнению самих участников, диспут в Комакадемии в 1928 году.<sup>1</sup> В своем заключительном слове к этой дискуссии А. Михайлов (*Искусство в СССР и задачи художников 1928*, 107) констатировал:

Мы утверждаем, что она [станковая живопись] будет отмирать по мере приближения [...] к социалистическому обществу, она будет отмирать медленно, и этот процесс отмирания имеет свое оправдание не только в том, что станковая картина являлась и является индивидуальной принадлежностью, что она кустарна, а в том, что эта станковая картина не удовлетворяет нас по возможностям своего содержания, то есть по возможному вмещению известного психологического комплекса, известного рода переживаний [...] Мы говорим, что нельзя в рамках станковой картины дать диалектический образ современности в ее динамике, нельзя активизировать эту современность через такую форму искусства.

В начале 1920-х движение производственников набирало обороты и, казалось, воплощало чаяния революционных теоретиков (Сидорина 1994).

Тем не менее, на волне НЭПа и в результате собственного процесса изменений, отзываясь на общеевропейскую неоклассиче-

<sup>1</sup> Участники этого диспута ссылаются на предшествовавшие ему дискуссии в ЦК Рабис и МЖК.

скую тенденцию, отечественное искусство к середине 1920-х во многом реабилитирует станковую картину, что быстро находит поддержку ряда критиков, а также государственных деятелей.

В этой меняющейся ситуации возникает Общество станковистов (1925-32) – единственная из лидирующих художественных групп послереволюционного десятилетия, заявившая о своем программном станковизме уже в названии, звучавшем в середине 1920-х остро-полемично.

Надо сказать, при появлении ОСТА на художественной сцене работы его участников сразу получили чрезвычайно высокую оценку – по признанию советской критики, именно в творчестве остовцев наметилась ‘магистраль современного искусства’ ([Эфрос] 1926, 21).<sup>2</sup>

Однако, как в названии объединения, так и в его художественной практике с самого начала ощущалась парадоксальность: несмотря на избранную архаизирующую, подчеркнута традиционную форму искусства, Общество станковистов надеялось создать совершенно новую, небывалую станковую картину, которая должна была стать частью грандиозного проекта новой организации всей жизни в послереволюционной России и повлиять на сам этот проект. Другими словами, картина должна была преобразиться сама и преобразить окружающую действительность:

В эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры. (*Плафформа ОСТ* [1929], 211)

Искусство первого послеоктябрьского десятилетия наделялось огромными жизнестроительными качествами. Специфика понимания этих качеств в кругу художников ОСТА определялась их по-своему уникальным положением, когда творческой базой объединения, по сути, стал Музей живописной культуры, этот ‘музей нового типа’ (Пчелкина 2019), научно-практический комплекс, – институция, созданная специально для разработки ак-

<sup>2</sup> Высказывались и противоположные мнения. Например, Арватов (1925) говорил: «Желая, несмотря на явную нелепость цели, создать что-то новое внутри станковой живописи, все остовцы уперлись либо в плакат, либо в рекламу, либо в вывеску. Их вещи следовало бы вывешивать на улицах, в вестибюлях общественных организаций, иллюстрировать ими специальные печатные издания, но, как и станковые, они бессмысленны; с их крупными формами, двумя-тремя основными композиционными элементами, с подчеркнутым разрешением цвета, с плоскостью и ‘твердой’ трактовкой плоскости», цит. по Сидоров (б.д.). Такие выпады принадлежали критикам из активно противоборствующей станковизму среды производителей, т. е. были заранее предсказуемыми. Тем не менее в них улавливались некоторые противоречия остовского искусства, о которых речь пойдет дальше.



**Иллюстрация 1** Юрий Пименов. Италия. 1929. Холст, масло. Музейное объединение  
Художественная культура русского Севера г. Архангельск

туальных методов на основе тщательного изучения истории искусства – анализа ‘полезных’ методов прошлых эпох, изучения всех художественных элементов и ‘объективных законов организации материалов’ (Лучишкин 1988, 68).<sup>3</sup>

Свою основную миссию (помимо функции, заданной априори – быть образовательным и научно-практическим центром для самих художников) музей видел в распространении произведений

**3** Программа музея прекрасно отражена в документе 1925 года, времени, когда ОСТ набирал силу (*Материалы для отчетной выставки Главнауки Наркомпроса 1925*).



**Иллюстрация 2** Андрей Гончаров. *Мальчик с собакой*. 1925. Холст, масло. Музейное объединение Художественная культура русского Севера г. Архангельск

в качестве образцов современного искусства (часто в виде репродукций), предназначенных для многочисленных изосекций, но, в конечном счете, и моделей организации жизни в целом.<sup>4</sup> Для это-

<sup>4</sup> «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 ряд мелких выставок-передвижек по рабочим клубам» (*Объяснительная записка к смете на 1925-26 годы МЖК филиала ГТГ 1925*, 44). Важность репродукций в работе музея отражена, в частности в *Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925-28* ([1928], 228).

го МЖК предусматривал проведение в рабочих клубах регулярных передвижных выставок, сопровождаемых лекциями и практическими занятиями. Новая институция стремилась по-новому наладить музейную деятельность: нести знание об искусстве в самые широкие 'народные массы' и творить его в реальном времени - с учетом меняющегося зрителя (Никритин [1925] цит. по Лазебникова 2019, 49).

Эти идеи не могли не отозваться в творчестве художников ОСТА, для которых МЖК стал местом постоянных встреч и которые видели себя 'учеными по живописи', но учеными современного толка, сплавляющими теорию и практику и создающими полотна как «пластически развивающиеся конструкции» (Лучишкин 1988, 89, 100), в качестве своего рода 'моделей потребного будущего' в искусстве.

'Модель потребного будущего' - понятие, введенное физиологом и психологом Н. Бернштейном для обозначения принципа организации движения, предполагающего учет информации от рецепторов конечностей о качествах внешней среды для корректировки заданного генетически общего алгоритма движения (Сироткина 2018).

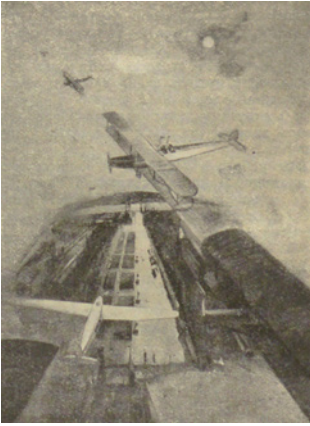
На мой взгляд, можно увидеть в живописи ОСТА прямую параллель этому открытию Бернштейна, считавшего движение морфологическим объектом, «реагирующим, как живое существо» (Сироткина 2018, 128-32). Самый яркий пример - хрестоматийное полотно А. Дейнеки *На стройке новых цехов* (1926, ГТГ), где 'чертеж' заводских ферм на белом грунтованном фоне - не только чудо реализации инженерного проекта, происходящее на наших глазах, но и воплощение живого процесса строительства, когда часть предприятия уже функционирует, а часть еще только возводится, вырастая словно из уже отстроенного, в соответствии с насущными потребностями завода. Дух священнодействия или приготовления к нему, присутствующий в этой и в других картинах Дейнеки на производственные сюжеты (*Перед спуском в шахту* (1924, ГТГ), *Текстильщицы* (1927, ГРМ)), проявляется в трепете или сосредоточенности ожидания (фигура молодой работницы, текстильщиц или шахтеров) в сочетании со стерильно-'проектной' обстановкой, которая или еще не до конца воплощена или только обозначена в изображении помещений, написанных в условной чертежно-графической манере.

А. Лабас в своих поздних воспоминаниях вербализирует эту общую черту мироощущения художников ОСТА, задававшую определенную творческую установку:

---

Подобную установку в изобразительном искусстве можно сравнить с востребованным в 1920-е жанром кино-инструкций. Подробнее об этом Булгакова 2005, 306-9.





**Иллюстрация 3** Александр Лабас. *Первомайский парад*. 1927. Холст, масло. Местонахождение неизвестно

Поэзия и романтика жили в нас самих. Мы надеялись, что будет лучше, и во всем, что нас окружало, выискивали зерна этого чудесного будущего. В нашем воображении мы видели совсем новую жизнь, и в полной гармонии с ней - необыкновенное, смелое, большое и глубокое искусство. (Лабас 2004, 29)

Работы остовцев должны были 'активировать' зрителя - его новые ощущения, новые потребности, новое мировидение. О том, что это удавалось, свидетельствуют современники. Например, про картину *Трубы* (1925, ГТГ) С. Лучишкина критик писал так:

[картина] продолжает традицию Анри Руссо [...] От старого французского мастера наш художник взял наивный реализм, детскую радость восприятия и серьезное отношение к обыденному торжеству. Впервые чувства, до него у нас неизвестные, стали возможными только теперь, после семи лет диктатуры пролетариата. (Аксенов 1925, 16)

По сути, остовцы мечтали о создании таких произведений, которые позже назовут открытыми (Эко [1962] 2004).

Не случаен общий интерес в среде художников ОСТА к проблеме восприятия и воздействия искусства на психику зрителя (Пчелкина 2019, 43; Чудецкая 2018, 190).<sup>5</sup> В 'эпоху технической

<sup>5</sup> Также прослеживается в составленной Лучишкиным программе курса для актеров экспериментального Проекционного театра, в работе которого участвовали многие будущие остовцы; курс был направлен на изучение и тренировку «ритма зрительных восприятий» (Лучишкин [первая половина 1920-х]).

воспроизводимости' произведений искусства (Беньямин [1936] 1996), когда сами художники видят едва ли не главную его задачу в «действенности» и способности «организовывать психику масс», специфические видовые границы станковой живописи неизбежно размываются, и она уравнивается не только с графикой или монументальной живописью, но и с репродукцией – ради скорейшего распространения идей и проникновения в самую жизнь.<sup>6</sup>

Идея 'инженерии душ' с ее специфическим романтическим оттенком укоренена в «модернистском видении истории как того, что может быть представлено и реализовано как проект» (Файбышенко 2018); для остовцев эта идея оказалась живым нервом того противоречия, о котором В. Кандинский говорил как о необходимом благе<sup>7</sup> – возникал станковизм без станковизма.

Именно в этом контексте, по моему мнению, нужно воспринимать странное, на первый взгляд, возмущенное письмо, адресованное будущими остовцами, С. Никритиным и К. Редько Я. Тугендхольду, написанное в 1923 году:

Вы поместили статью о вещах, отправленных в Париж, выставленных в Музее живописной культуры в декабре 1922 года. Считаем своим долгом обратить внимание на полное извращение Вами тех задач, которые были поставлены в работах художниками. Вы пишете: «наше искусство зашло в тупик. Разумеется, оно пережило период большой напряженной работы, движимой жадной связать с наукой и революцией. С наукой, требующей точного анализа и с революцией, зовущей к практическому строительству, к преобразению самого быта – вот в виду этого бойкота живописи надо приветствовать усилие вернуться к работе над картинами [что и] являют собой работы Никритина, Редько, Тышлера, Лабаса» – выставленные работы представляют собою как раз 'шаг вперед' по пути отрицания картины, уточнения и углубления вышеназванной связи с наукой и революцией. Аналитическая работа над цветом, над законами организованного строения материала в пространстве и времени имеет самое точное отношение к производству и именно в этом шаг вперед от Малевича, Татлина и конструктивистов.<sup>8</sup>

Из этого текста ясно, что художники видели в своих станковых картинах совершенно не то, что критик – не возврат в лоно тради-

<sup>6</sup> Например, *Объяснительная записка к смете на 1925-26 МЖК филиала ГТГ* (1925, 44).

<sup>7</sup> «Наша гармония покоится, главным образом, на принципе противоположения, этого величайшего принципа в искусстве во все времена» (Кандинский 2001, 1:138).

<sup>8</sup> *Письмо (черновик) объединенной группы художников к Я. Тугендхольду* (1923, 1).



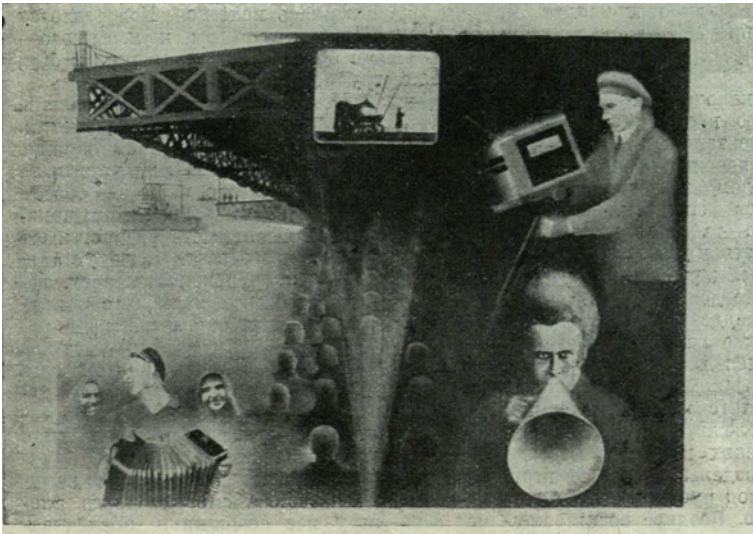


Иллюстрация 4 Константин Вялов. *Кино (Эйзенштейн и Тиссэ на съемке)*. 1927-28. Местонахождение неизвестно

ции, а революционное искусство принципиально нового качества, преодолевающее прежние родовые ограничения станковизма.

Так, приверженцы научно-технического прогресса, остовцы считают не только возможным, но необходимым в невременном искусстве живописи передачу динамики как отличительной черты современности – причем не изображая, а заставляя пережить – скорость, ритм, заданный машинами, напряжение интенсивного движения.

Учитель художников ОСТА В. Фаворский «главным объектом живописи» называл пространство (Фаворский [1913] 1988, 57). Используя опыт собственных кинестетических практик (прежде всего, в самых разных видах спорта) и увлекшись максимой теории относительности об искривленности пространства, его бесконечной изменчивости, остовцы постоянно экспериментировали в поиске средств передачи динамики.

Ю. Пименов подвергает испытаниям тела своих героев, особенно тех, которые появляются в сценах спортивных активностей: изгибы корпуса и конечностей, их утрированные растяжения, меняющие общие пропорции тел, напряженная мускулатура, для подчеркивания которой художник прибегает к приему частичного 'экорширования' (например, мы видим, словно без кожи, вздутые до предела мышцы, натянутые жилы совершающих движение рук и ног персонажей – в картинах *Бег* (1928), *Теннис* (1926, обе не сохранились), *Футбол* (1926, Астраханская ГКГ им. П.М. Догадина)). Сверхусилие, отраженное, в том числе, и в подчер-

кнута деиндивидуализированных лицах, заставляет видеть в пименовских героях воплощение энергии, олицетворение той самой динамики, которой так важно было для автора зарядить полотно и пространство вокруг него. Как и большинство остовских работ, пименовские картины практически лишены нарратива; но активно апеллируя к мышечному чувству, они оказываются сродни молнии и способны к сильному тотальному воздействию на зрителя, когда он воспринимает изображение не только и не столько умозрительно, но словно всем телом.

Лабас прибегает к передаче вибраций и взвихрений воздушных масс, заставляя струиться краску (*Утро у аэродрома; Вечером на пути к аэродрому* (обе 1928, ГТГ)), смазывая контуры персонажей, делаая их похожими на мембрану (когда тела пронцаемы для токов среды – *Дирижабль и детдом* (1929, ГРМ)), иногда отслаивая контур от формы и выпуская ‘схваченное’ на лету, ‘неидентифицированное’ цветное пятно среди привычных в своей предметности или фигуративности изображений (*Городская площадь* (1926, Пермская ГХГ)).

Лучишкин и К. Вялов динамизируют пространство с помощью концентрации смонтированных, в том числе многолюдных, сцен, движение в которых разнонаправлено (Лучишкин *Лионерия* (1924, не сохранилась), *Я очень люблю жизнь* (1926, Норвегия, частное собрание), Вялов *Кино (Эйзенштейн и Тиссе на съемке)* (1927-28, местонахождение неизвестно).

Все это отвечало ‘радио-темпу’ современности (Полонский 1925, 38), показывало, что живопись способна взять реванш у актуальных искусств (или ‘искусств дня’) по своим возможностям динамизации самой себя и жизни вокруг.

Однако одержимость динамикой спорила у остовцев с доведенным у них до автоматизма учетом композиционных осей – динамика сталкивалась со статикой. Воспитанная во ВХУТЕМАСе необходимость построения композиции на осях как основа основ станковизма, оказалась аксиомой для художников ОСТА, стремившихся познать законы живописи и определивших свою задачу как ее обновление. Концентрация изображения в центре и артикулирование осей полотна стало своего рода визитной карточкой остовцев, убедительной реализацией установок *Устава* общества на создание мастерской, законченной картины и ‘дисциплину формы, рисунка и цвета’ (*Платформа ОСТ* [1929]).

Идея сохранения самого станкового вида искусства как гаранта объективности познавательной деятельности художника-‘ученого’, увлеченного идеалом физической и математической наук, постоянно присутствует в документах МЖК остовского времени. На заседаниях научно-художественного совета музея одна из важнейших задач институции определяется следующим образом:

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.<sup>9</sup>

Иначе говоря, композиционные оси как система координат необходимы для исследования всех художественных элементов (формы, напряжения, плотности цвета и пр.<sup>10</sup>); они необходимы при анализе метода старых мастеров (художники составляют сравнительные аналитические таблицы с подчеркнутым каркасом осей<sup>11</sup>); наконец, они так же необходимы для запуска проектного метода - организации ощущений и импульсов зрителя.

В подчеркивании этой 'школьной' основы проявлялся специфический романтизм художников ОСТА, вера в возможность совершенной организации полотна, равно как и общества. Неслучайно в их кругу много обсуждали идеи тектологии А. Богданова (Богданов [1913] 1925-27).<sup>12</sup> В своем пафосе создания образцов нового мира живопись ОСТА сопоставима с утопией уткины квадротченто, которая в свою очередь была подобна утопическим проектам идеальных городов и возникла на фоне «перестройки, разрушения одной и становления другой системы мироустройства» в XV веке (Данилова 2004, 33).

Однако остовский идеализм отличало его сочетание с особой чуткостью - желанием и умением реагировать на жизнь, ее изменения и атмосферу, стремлением охватить ее целиком и актуализировать организационные векторы. Эти стремления подтверждала критика: «энтузиасты нашего индустриального века» (Тугендхольд 1926, 4) создают произведения, где содержание

<sup>9</sup> *Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК, № 1 (1925, 3).*

<sup>10</sup> Например, в аналитических работах Лучишкина *Координаты живописной плоскости* (1924, ГТГ), *Нормаль соотношения [плоскости холста и изображения]* (1923) (Лучишкин 1988, 70), Никритина - работы из серии *Методика исследования картины. Типы исследования объектов и их измерения. Часть I. Цветоформальное исследование* (1925-26), ОР ГТГ, *Система организации цветозвуковых ощущений* (1926-27), собрание С.И. Григорьянца.

<sup>11</sup> Никритин, *Показательный анализ Автопортрета П. Сезанна [...]* (1925-26), ОР ГТГ, Лучишкин, *Схема классификации видов построения живописной плоскости* (1923) (Лучишкин 1988, 69).

<sup>12</sup> Еще проекционисты в своей декларации заявляли: «Искусство - это наука об объективных законах организации материала» (Лучишкин 1988, 68), а на следующем этапе Никритин продолжал эту мысль, в частности, в работе о тектонике в живописи, написанной в МЖК под влиянием идей Богданова: «создать алгебру организационной науки - цель настоящего исследования» [Никритин [1924] цит. по Пчелкина 2019, 42].

и форма – «непосредственное отражение современности» (Аранович 1926, 230); к остовским работам «так крепко, а главное, так непринужденно ‘пристали’» «черточки и штрихи современной нашей жизни и ее общей атмосферы» (Хвойник 1926, 47-48). В своих персональных высказываниях остовцы формулировали это так:

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. (Лучишкин 1988,70)

Подобные установки должны были, очевидно, получать реальное основание в работе, проводившейся в МЖК и направленной на самокорректировку: в планах музея постоянно присутствовала идея налаживания обратной связи со зрителем для изучения современного ‘запросов момента’. Сам же Аналитический кабинет МЖК планировал «анализ развития ‘нормальных’ методов в живописи в связи с учетом развития социальных фактов», «арифметическое их [‘нормальных’ методов] раскрытие по отношению к современности» (Никритин [1925] цит. по Лазебникова 2019, 49).

В этой связи неудивительно, что артикулированные композиционные оси в остовских произведениях зачастую оказываются тем правилом, от которого нужно скорее оттолкнуться, чем ему следовать.

Спор динамики и статики больше всего заметен в центростремительных композициях художников объединения (Пименов, *Бег*, *Лабас*, *Из серии Октябрь* (1928, ГТГ), А. Тышлер *Женщина и аэроплан* (1926, собрание Б.А. и Э.И. Денисовых)). В остовских картинах, избегающих нарратива, а значит, и сюжетного конфликта,<sup>13</sup> конфликт переносится в сферу средств выражения. Так, конфликт динамики и статики может восприниматься как сопротивление костности, борьба за обновление и иной порядок вещей.

Иначе говоря, артикуляция осей, с одной стороны, выступает гарантом объективности представленной на полотне картины, равно как и гарантом мастерского владения искусством станковой живописи; с другой же стороны, создает необходимую чувствительность к восприятию динамики, острота которого повышается за счет сильного контраста со статикой.

<sup>13</sup> Показательны остовские произведения на военную тему – в них часто нет изображения врагов: Ю. Пименов, *Взятие английского блокгауза* (1928, Львовская КГ), А. Козлов, *Восстание* (1927, местонахождение неизвестно), А. Дейнека, *Оборона Петрограда* (1928, ЦМВС РФ).

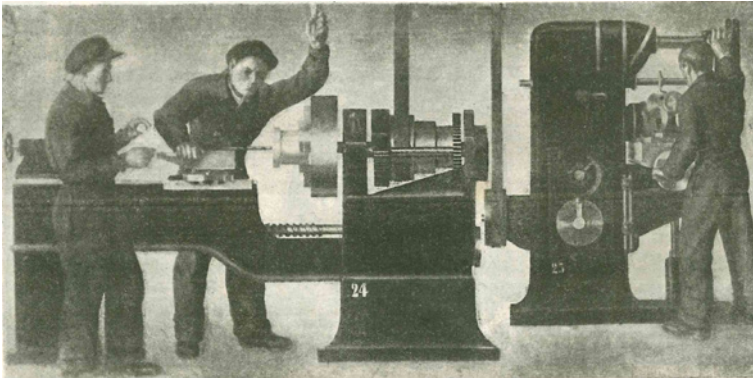


Иллюстрация 5 Александр Барщ. Хронометраж. 1925. Холст, масло.  
Местонахождение неизвестно

Еще одним проявлением профессионального перфекционизма остовцев было стремление к лаконичной и емкой композиции, – стремление к формульным решениям, вбирающим в себя концентрат смысла. О том, что это удавалось, свидетельствовала критика: в устойчивый набор характеристик, кочующих из статьи в статью, входили, прежде всего, «острый, лаконичный и выразительный» язык (Тугендхольд 1928), «четкость и своеобразная острота художественной мысли» (Хвойник 1926, 50), «экономичность формы, прочность и ясность цвета и линии построения картины» (Острецов 1929, 78).

В стремлении к 'математической' модели организации картины просвечивает наследование концепции центростремительной картины кватроченто как «идеальной структурной модели мира земного» (Данилова 2004, 28). Утвердившаяся в дальнейшем идея классической картины как 'формулы бытия' (П. Флоренский) оказывается важной для остовцев, стремившихся к созданию современной универсалистской живописи, восходящей к внежанровому станковому искусству Европы XV-XVI веков.

Основа такого метода – в навыке обобщения результатов анализа художественных элементов, усвоенном в *Alma mater*. Установка на тщательный анализ и последующий синтез явно пришлась по душе художникам, ориентировавшимся в своих познавательных интенциях на естественные науки. Поиск точного, единственного – формульного решения отражался и в характере организации остовской работы над картиной: сохранились свидетельства о том, что в среде остовцев ценился метод *a la prima*, когда детально продуманный замысел воплощался на полотне в короткие сроки (Лучишкин 1988, 91-3, 96-8).

Заметим, что 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 алгеброй» – к выведению формул и аксиом живописного творчества. (Адаскина 2013, 719)

На специфику построения композиции в кругу ОСТА не могла не повлиять атмосфера непрерывного исследовательского процесса в МЖК с выведением различных алгоритмов живописи, в том числе алгоритмов сюжетики, а также близость к ЦИТу, занимавшемуся определением нормалей движений и действий рабочих. Деперсонализированные герои остовских картин, прислушивающиеся к вибрациям эфира (Тышлер, *Женщина и аэроплан*, Лабас, *Дирижабль и детдом*, А. Гончаров *Шарманщик* (1925, ГТГ)) или машинально действующие (Дейнека, *Текстильщицы*, А. Барщ *Хронометраж* (1925), *Авторемонт* (1927, обе – местонахождение неизвестно)), представляют фигуративные, облеченные в плоть, части формул, призванные отразить суть различных закономерностей – силы и сопротивления, тяжести и тяготения, движения и превращения пространства в точку в отсутствии времени.

Фигуры героинь картины *Девушки с мячом* Пименова (1929, ГТГ) – материальные, но истаивающие (напоминающие одновременно отпечаток негатива и древнюю фреску), чему соответствуют разомкнутые геометрические фигуры в нижнем левом углу полотна, словно призванные продемонстрировать готовность к постоянной трансформации. В произведении нет членения на верх и низ, вообще нет каких-либо пространственных ориентиров, и эти ‘двухплоскостные’ прямоугольники, равно как и женские фигуры, висят, будто в невесомости. Парящие геометрические формы воспринимаются как строительные блоки еще не построенного здания; они дают несколько ироничную рифму основной композиционной группы и, привлекая к себе внимание на первом плане, служат своего рода стереометрической моделью всей картины. Ректангулярные линии являют себя определяющими для этой работы, они подчиняют себе все другие и задают характер движения – несмотря на присутствие мячей, требующих гибкости суставов, и мускульной телесности, все движения механизированы, совершаются под прямым углом. Зрителю предлагается оценить четкость и найденность прямоугольного модуля и его построения. Сопоставление фаса и профиля, абсолютной статики одной фигуры и относительного движения другой, уподобленного отклонению маятника, – завершается объединением в одно целое с помощью двух мячей в руках девушек. На наших глазах живое подчиняется требованиям строгой регулярности,



и в этом основной посыл произведения, столь явно представляющего математику организации и ее модель.

Тем не менее изображение остается во многом загадочным; это впечатление усиливается благодаря белесому мареву, заполняющему все полотно и создающему определенную игру четкости-миражности, материальности-бесплотности, реальности-проектности.

Та же абстрагированность – отсутствие ясности смысла, невозможность уловить весь смысл целиком при композиционной и формальной ясности (которую в остовском искусстве критики отмечали в один голос) – есть и во многих других остовских произведениях, например, в картинах Тышлера *Директор погоды* (1926), *Наводнение* (1926), *Лирический цикл № 5* (1928, все – МАГМА). Их метафорический строй явно сопротивляется той простоте, которую, на первый взгляд, сулит лаконичная композиция.

В парафразе Гончарова на известную картину Ж.-Л. Давида *Смерть Марата* (1927, ГТГ) мы также обнаруживаем прекрасную в своей найденности композицию (она выражается в распределении масс, динамике и уравниваемости, объединении в единое целое с помощью организации цвета); при этом семантика противоречива и полна неожиданностей. В узнаваемой сцене нет ни малейшего героизма и никаких признаков значительности исторического события; заданный алгоритм сюжета как будто входит в противоречие с ‘реальным’ изображенным событием, когда вместо революционера-борца мы видим покорного мученика, а вместо решительной террористки – испуганную даму, отшатывающуюся от собственной убивающей руки, что подчеркнуто в красноречивом жесте – будто левая рука буквально не ведает, что творит правая. Возникает странное ощущение автономности фигур и принужденности их контакта на фоне ‘проваливающегося’ интерьера, не имеющего пола и стен, но с нависающим массивным окном, контрастирующим в своей материальности с почти бесплотными призрачными телами персонажей.

*Городская площадь* Лабаса (1926, Пермская ГХГ) – пожалуй, едва ли не самый яркий пример среди остовских произведений живого сопротивления изображению его формальности. Яркая симметричная композиция, в нижней части даже немного ‘геральдическая’ (за счет мчащих в противоположные стороны похожих белых лошадей, словно связывающих все изображение нижнего яруса воедино и растягивающих его по поверхности холста), имеет подчеркнутую горизонтальную ось в виде двух вагонов трамвая, осязаемо выписанных в своем влажном металлическом блеске. Однако четкой зонированности и упорядоченности движения на городской площади (символом организованности выступает колонна пионеров на первом плане) угрожает сумятица – из-за близко идущего транспорта разных видов, пешеходов,

мельтешащих вдоль и поперек дорожной части, сутолоки на остановке. Установленному порядку угрожает и не очень заметное, но все же осязаемое движение воздушных масс, туманность, вязко окутывающая город, и будто способная отменить закон земного тяготения – лабасовские персонажи, как и герои других рассматриваемых картин, оказываются словно вне привычной пространственно-временной системы координат.

Другими словами, ясность формульных композиций художников ОСТА часто спорит с замороженностью персонажей, призрачностью, медитативностью образов, энигматичностью смысла, который невозможно разгадать целиком, когда изображение оказывается ‘вещью в себе’, хотя и отчетливо видимой. В этом также можно усмотреть реализацию принципа открытости произведения (требующего от зрителя активного включения – домысливания), секрет его вечной жизни, способности отзываться на события меняющейся современности.

Получается, что остовская формульность – это определенность без определенности, сравнимая, пожалуй, с числом  $\pi$ . Перед нами всякий раз оказывается такая конструкция, которая при всей своей четкости не сковывает свободу и не мешает развитию замысла – уже в воображении зрителя; то есть ‘завершенность’ картины сочетается у остовцев с приемом *non finito*, допускающим присутствие еще не организованной, ‘живой’ среды, пламенеющей, вибрирующей или светонесущей. Благодаря этому возникает ‘легкое дыхание’ и жизненная убедительность представленных ‘формул’.

Нужно сказать, что при всем том в своих декларациях остовцы боролись с ‘эскизностью’, означавшей для них ‘замаскированный дилетантизм’, и уделяли огромное внимание обработке поверхности холста, в соответствии с муслировавшейся в их кругу идеей о ‘сделанных’ живописных полотнах.<sup>14</sup> Последние должны были воплощать именно те ‘продукты производства’, о которых речь идет в документах МЖК, развивающих идею производственного плана в современном искусстве.<sup>15</sup> Той же логике отношения к картине зачастую следовала критика, стремившаяся к адекватной оценке нового и замечавшая:

---

**14** «Дело шло о том, чтобы поднять самую живопись, то есть отвлеченное станковое искусство, до степени самостоятельной индустрии, до степени ‘хорошо сделанных’ вещей» (Тугендхольд 1927, 163).

**15** В цикле лекций-докладов, которые планировались в МЖК и мыслились как установочные для привлечения современных художников к работе над актуальным методом, первой была прочитана лекция Никритина «Производственный план современного живописца (критика, установка, обоснование)» (*Протокол заседания научно-художественного совета МЖК, № 6 1926, 9*).

Живопись ОСТ – это нечто среднее между иконой, лакированным подносом, папье-маше, вывеской на жести. (Тугендхольд 1925)

Вместе с тем у рецензентов нередко включалась и иная, более традиционная логика, и тогда остовская живопись не удовлетворяла их требованиям, поскольку не следовала привычной концепции станковизма, предполагающей наличие пространственной глубины и сюжетного развития: картины объединения выполнены «в станковой технике, но по формальным свойствам плакатные композиции»; «плакаты и рекламы по формам полотна Барща, Булгакова» (Сторонний наблюдатель 1927, 19); «графически плакатный навык побеждает стремление к станковой картине» у Гончарова (Аксенов 1925, 16); Пименов «застывает [...] на жестко-плакатном стиле» (Грабарь 1928, 15).

Конфликт между трехмерными, осязаемо написанными фигурами или формами и абстрактной плоскостью изобразительной поверхности, 'новых тем' и антиповествовательного характера картин, – все это составляло еще одну, парадоксальную или даже провокативную черту остовского искусства, претендующего на то, чтобы 'вливать новое вино в старые меха'.

Поиски портретно-типических образов, совмещающих индивидуальное и общие черты и потому имеющих значение символов, были актуальны не только для живописи 1920-х, но и для других искусств, в первую очередь, – для кино (Воронина 2018).

У художников ОСТа возникает обширная галерея образов современников, по своему строю напоминающих икону с ее языком символов, совмещением предельно конкретного и предельно абстрактного и ролью 'экрана', на котором проступает невидимое – просвечивают божественные образы (Данилова 2004, 21): *Аниська* (1926), *Старое* (1927, обе – ГТГ) Д. Штеренберга, *Милицционер* (1923, ГТГ) Вялова, *Акробатка* (1926), *Портрет Вс. Мейерхольда* (1925, обе – ГТГ), *Портрет Н. Охлопкова* (1926, СГХМ им. А.Н. Радищева) П. Вильямса, *Шарманщик* (1925, ГТГ) Гончарова.

Некоторые из этих произведений были включены в постоянную экспозицию МЖК как образцы современного этапа искусства. Одна из тем, общая для перечисленных работ, – поиск соотношения наважденческой убедительности персонажей и абстрактного (или полуабстрактного) фона, обладающего иной степенью 'реальности'.

Методу работы остовцев без труда находится теоретическое обоснование в документах МЖК, призывающих художников к лабораторному творчеству – непрерывному эксперименту, цель которого – проверить результаты анализа художественных элементов или диалектики европейской живописи XII–XX веков и скорректировать «объективную программу современного научно-педагогиче-

ческого живописного института».<sup>16</sup> Участники ОСТА конструируют свои холсты с учетом лабораторной обстановки и словно обнажают ход своей работы<sup>17</sup> – они выстраивают ряды напряжения цвета в пространстве, соотношения форм, экспериментируют с логикой построения новых сюжетов, словно маркируя условия лаборатории в подчеркнuto нейтральных, абстрактных фонах, часто не имеющих пространственных координат, или – фонах с ‘постановочными’ декорациями (*Портрет В.с. Мейерхольда*, *Акробатка* Вильяма, *Портрет Н.Д. Штеренберга* Штеренберга (1925, ГРМ)).

Иначе говоря, художники ОСТА строили свои картины не только на столкновении конкретного и абстрактного, но и сводили два методологических полюса. Один из них – стремление к предельно ясной композиции, воплощавшей законченность, ‘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 те самые ‘зерна будущего’, наметить перспективу их роста.

Из предпринятого анализа следует, что природа нового искусства ОСТА взрывная – художники строят свою работу на соединении различных диаметральных установок – динамики-статике, формульности-*non finito*, ‘фотореалистичности’-абстрактности. Такой подход дает возможность проявить настоящее профессиональное мастерство и использовать традиционные основы станкового искусства для того, чтобы от них оттолкнуться и оттенить, многократно усилить действие новых качеств живописи (динамики, алгоритмичности и формы живой развивающейся конструкции). В каком-то смысле участники объединения воплощали в своем творчестве закон диалектики, что лишний раз свидетельствовало о неслучайности определения их роли как создателей ‘магистралей современного искусства’. Сведение разных художественных систем (станковой картины и иконы) можно сравнить с построением синтеза на сочетании тезиса и антитезиса – происходит обнуление системы отсчета, ее обновление и перезапуск. В этом обнулении, желании обойти привычную колею, координаты времени и пространства проявляется «пафос борьбы с историей» (Данилова 2004, 68), характерный для всего XX века.

<sup>16</sup> *Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК*, № 2 (1925, 4-5).

<sup>17</sup> Сами художники объединения писали о себе так: «ОСТ в большей своей части представляет собой лабораторию новой формы, нового стиля, нового содержания» (Пименов, Вильямс, Козлова 1930).

Несмотря на триумфальную встречу Первой выставки ОСТА, живопись объединения во многом не была воспринята в 1920-е годы и не оправдала первоначальных надежд современников; к концу десятилетия претензии в адрес остовцев, как и многих других художников, осваивавших новые пути, переросли в открытую травлю (Вязьменский 1930; Рогинская 1930).

Тем не менее, искусство ОСТА стало вдохновляющим ориентиром для других поколений художников в послевоенное время, особенно для мастеров сурового стиля (П. Никонова, Н. Андропова, В. Попкова, А. Васнецова, Н. Егоршиной и др.), и таким образом, постепенно оно заново обрело значимость в современном художественном процессе.

В числе молодых авторов, в искусстве которых улавливается остовский 'ген', - П. Отдельнов, Е. Буравлева и Е. Плотников. Они продолжают работать в станковой живописи и проявляют мастерское владение ремеслом, но их медитативные, нередко многочастные работы обладают особой интерактивностью - зритель оказывается вовлечен в атмосферу произведений и начинает чувствовать себя 'внутри' них; как правило, высокая степень условности и отсутствие характерологических свойств изображения не мешает остроте чувства сопричастности к коллективному бессознательному.

Таким образом, попытка преодолеть родовые рамки живописи, предпринятая художниками ОСТА, впечатляет именно за счет сохранения и акцентирования этих рамок и оказывается своего рода трамплином в будущее, секретом мастерства для новых поколений, продолжающих борьбу за актуальность живописи среды 'искусств дня'.

## Список сокращений

Астраханская ГКГ им. П.М. Догадина	Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина
ВХУТЕМАС	Высшие художественно-технические мастерские
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГРМ	Государственный Русский музей
Львовская КГ	Львовская картинная галерея
МАГМА	Музей искусства авангарда
МЖК	Музей живописной культуры
НЭП	Новая экономическая политика
ОР ГТГ	Отдел рукописей ГТГ
ОСТ	Общество станковистов
Пермская ГХГ	Пермская государственная художественная галерея
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства
СГХМ им. А.Н. Радищева	Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева
ЦИТ	Центральный институт труда
ЦК РАБИС	Центральный комитет союза работников искусства
ЦМВС РФ	Центральный музей вооруженных сил Российской Федерации

## Библиография

- Лучишкин, Сергей [первая половина 1920-х]. *Работа над ритмодинамикой*. ОР ГТГ, ф. 181 Лучишкин, ед. хр. 30. Москва: государственный архив.
- Материалы для отчетной выставки Главнауки Наркомпроса (1925)*. РГАЛИ, ф. 664 МЖК, оп. 1, ед. хр. 8. Москва: государственный архив. 30 сентября.
- Объяснительная записка к смете на 1925/26 годы МЖК филиала ГТГ (1925)*. РГАЛИ. Ф. 664 МЖК, оп. 1, ед. хр. 11. Москва: государственный архив. 22 марта.
- Письмо (черновик) объединенной группы художников к Я. Тугендхолду (1923)*. ОР ГТГ, ф. 141 Никритин, ед. хр. 303. Москва: государственный архив.
- Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК, № 1 (1925)*. ОР ГТГ, ф. 141 Никритин, ед. хр. 238, 5 октября. Москва: государственный архив.
- Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК, № 2 (1925)*. ОР ГТГ, ф. 141 Никритин, ед. хр. 238, 19 октября. Москва: государственный архив.
- Протоколы заседаний научно-художественного совета МЖК, № 6 (1926)*. ОР ГТГ, ф. 141 Никритин, ед. хр. 238, 26 мая. Москва: государственный архив.
- Структура МЖК. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925-28 [1928]*. РГАЛИ, ф. 664 МЖК, оп. 1, ед. хр. 11. Москва: государственный архив.



- Эфрос, Абрам (1926). «Выставка ОСТ». *Прожектор*, 12, 21.
- Адаскина, Наталия (2013). «Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры: к истории взаимоотношений». Баран, Хенрик и др. (ред.), *Авангард и остальное*. Москва: Три квадрата, 709-37.
- Аксенов, Иван А. (1925). «Выставка живописи». *Жизнь искусства*, 20, 16.
- Аранович, Дмитрий (1925). «Современные художественные группировки». *Красная новь*, 6, 277-82.
- Аранович, Дмитрий (1926). «Современные художественные группировки». *Красная новь*, 10, 225-36.
- Арватов, Борис (1925). «Реакция в живописи». *Советское искусство*, 4-5, 70-4.
- Арватов, Борис (1926). *Искусство и производство*. Москва: Пролеткульт.
- Беньямин, Вальтер [1936] (1996). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе*. Перевод С.А. Ромашко. Москва: Медиум.
- Богданов, Александр (1925-27). *Всеобщая организационная наука (Технология)*. 3-е изд. Москва; Ленинград: Книга.
- Булгакова, Оксана (2006). «Кино. Mode d'emploi». Гюнтер, Ханс; Хенгстер, Сабина (ред.), *Советская власть и медиа*. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Воронина, Оксана (2018). «Кинофикация живописи 1920-х. Опыт художников Общества станковистов». Мальцева, С.В. и др. (ред.), *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. Вып. 8. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ. <https://doi.org/10.18688/aa188-4-36>.
- Вязьменский, Лев (1930). «Художественное 'качество' или советская идеология». *Искусство в массы*, 2, 22-6.
- Грабарь, Игорь (1928). «Выставка ОСТ в Москве». *Красная панорама*, 25, 14-5.
- Кандинский, Василий Васильевич (2001). *О духовном в искусстве (Живопись)*. Т. 1: *Избранные труды по теории искусства*. Москва: Гилея.
- Коммунистическая академия. Секция литературы и искусства (1928). *Искусство в СССР и задачи художников. Диспут в Коммунистической академии*. Москва: Коммунистическая академия.
- Кривцун, Олег А. (ред.) (2000). *Искусство Нового времени: опыт культурологического анализа*. Санкт-Петербург: Алетей; Государственный институт искусствознания.
- Лабас, Александр (2004). *Воспоминания*. Альманах. Вып. 86. Санкт-Петербург: Palace Editions.
- Лазебникова, Ирина В. и др. (ред.), *Авангард. Список № 1: к 100-летию Музея живописной культуры = Издание к выставке* (Москва, 23 октября 2019 – 23 февраля 2020). Москва: Гос. Третьяковская галерея.
- Лучишкин, Сергей (1988). *Я очень люблю жизнь*. Москва: Советский художник.
- Никритин, Соломон Б. (1925). «К бюллетеням Аналитического кабинета». Лазебникова, Ирина В. (ред.), *Авангард. Список № 1: к 100-летию Музея живописной культуры = Издание к выставке* (Москва, 23 октября 2019 – 23 февраля 2020). Москва: Гос. Третьяковская галерея.
- Острецов, А. (1929) «Куда идет ОСТ». *На литературном посту*. 4-5, 78-83.
- Пельше, Роберт (1927). *Проблемы современного искусства*. Москва: Московское театральное издательство.
- Пименов, Юрий; Вильямс, Петр; Козлова, Клавдия (1930). «Между лаптем и домной». *Искусство в массы*, 4, 13-4.
- Пиотровский, Адриан (1929). *Кинофикация искусств*. Ленинград: Автор.

- Платформа ОСТ [1929] (1962). Перельман, В.Н. (ред.), *Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания*. Москва: Советский художник.
- Полонский, Вячеслав (1925). *Русский революционный плакат*. Москва: Государственное Издательство.
- Пчелкина, Любовь Р. (2019). «Музей-лаборатория. Аналитическая работа в московском Музее живописной культуры». Лазебникова, Ирина В. и др. (ред.), *Авангард. Список №: к 100-летию Музея живописной культуры = Издание к выставке* (Москва, 23 октября 2019 – 23 февраля 2020). Москва: Государственная Третьяковская галерея, 35-47.
- Рогинская, Фрида (1930). «Лицо ОСТ». *Искусство в массы*, 6, 9-13.
- Ротенберг, Евсей (1999). «Станковая картина итальянского кватроченто. Типологические основы». *Искусствознание*, 2, 182-208.
- Сидорина, Елена (1994). *Сквозь весь двадцатый век: художественно-проектные концепции русского авангарда*. Москва: Информационно-издательское агентство Русский мир.
- Сидоров, Александр (б.д.). Общество станковистов: взгляд в будущее. <http://www.design-formula.ru/culture/soviet-art/ost-vzglyad-v-buduschee/>.
- Сироткина, Ирина (2018). *Мир как живое движение: интеллектуальная биография Николая Бернштейна*. Москва: Когито-Центр.
- Сторонний наблюдатель (1927). «По выставкам». *Жизнь искусства*, 16, 19.
- Тарабукин, Николай (1923). *От мольберта к машине*. Москва: Работник просвещения.
- Тарабукин, Николай (1925). *Искусство дня*. Москва: Всероссийский Пролеткульт.
- Тугендхольд, Яков (1925). «По выставкам». *Известия*, 08-05.
- Тугендхольд, Яков (1926). «ОСТ». *Известия*, 05-16, 4.
- Тугендхольд, Яков (1927). «Искусство и литература октябрьского десятилетия. Живопись». *Печать и революция*, 7, 158-182.
- Тугендхольд, Яков (1928). «Четвертая выставка ОСТ». *Правда*, 05-16.
- Фаворский, Владимир Андреевич (1988). *Литературно-теоретическое наследие*. Москва: Советский художник.
- Файбышенко, Виктория (2018). «От инженера души к инженерам душ. История одного производства». *Новое литературное обозрение*, 4, 152. [www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/152/article/20026/](http://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026/).
- Хвойник, Игнатий (1926). «Вторая выставка ОСТ». *Советское искусство*, 6, 45-51.
- Чудецкая, Анна (2018). «Игра и лицедейство. Наследие Александра Тышлера в Отделе личных коллекций». Чудецкая, Анна (ред.), *Александр Тышлер. Живопись, графика, скульптура из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина = Каталог выставки* (18 июля – 30 сентября 2017). Москва: Кучково Поле Музеон, 185-208.
- Эко, Умберто [1962] (2004). *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике*. Перевод А. Шурбелева. Санкт-Петербург: Академический проект.