

УДК 75.03, 792.03
ББК 85.103(2)6, 85.334.3(2)6
DOI 10.18688/aa2515-7-41

О. Ю. Воронина

Ритмодинамика и «судьба событий»: мастерская Проекционного театра как экспериментальная площадка для художников

Появившийся в 1922 г., в числе первых абстрактных театров в России, Проекционный театр выделялся среди других новых послереволюционных студий тем, что создавался не профессиональными актерами или режиссерами, а начинающими свой творческий путь художниками¹ и был частью жизнестроительного проекта авангарда 1920-х².

Если первоначально возглавил этот театр Солomon Никритин, то задействованы в нем были будущие участники Общества станковистов — Сергей Лучишкин, Петр Вильямс, Николай Тряскин, Михаил Плаксин. В 1926 г. вследствие ухода Никритина, театром, явившимся «по структуре», как говорится в документах, сохранившихся в архивах художников, «одновременно школой, лабораторией и студией»³, стал руководить Лучишкин⁴. Другими словами, один из основных членов ОСТА возглавлял театр до 1930 г.⁵, и этот второй период существования театра почти полностью совпал со временем активного действия объединения на художественной сцене.

Это любопытнейшее обстоятельство, до сих пор совершенно не изученное, будет интересовать меня в публикуемой статье в первую очередь. В чем Лучишкин следовал за Никритиным как первым руководителем театра, какие идеи первого этапа существования студии он развивал впоследствии самостоятельно, что именно из практики театральной мастерской перекликалось с экспериментами в живописи ОСТА и что могло дать почву для этих экспериментов, — на эти вопросы я постараюсь найти ответы в предлагаемой публикации.

¹ В одном из своих поздних интервью С.Лучишкин, рассказывая об увлечении театром в его дружеском кругу во ВХУТЕМАСе и студенческих постановках, заключал: «Это привело к тому, что небольшая группа занялась проблемами своеобразными: желанием создать театральное зрелище, аналогичное абстрактному изобразительному искусству». ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 225. Л. 40.

² «[...] смысл нашей лабораторной работы — нашупывание подлинных элементов будущей организации человечества», — писал в своих ранних записках С. Никритин. РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 28. Цит. по: [17, с. 124].

³ ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 131. Л. 1.

⁴ К тому моменту у него уже был диплом не только художника, но и профессионального режиссера. См. об этом подробнее: ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 17. Л. 2.

⁵ В 1930 г. в труппе произошел раскол: часть ее, во главе с Александром Слободиным, сохранила название «Проекционный театр»; другая же часть под руководством Лучишкина образовала Театр малых форм, влившийся в структуру Пролеткульта и просуществовавший до 1932 г. Однако Лучишкин и в новых условиях продолжал развивать идеи, зародившиеся в Проекционном театре [11, с. 85].

Лучишкин был вдохновлен проекционизмом — оригинальной теорией проекции метода, предложенной изначально Никритиным⁶. Согласно этой теории, главной задачей художника в новом обществе является умение «организовывать материал» и создавать некие модели (как живописные — в случае станкового творчества, так и поведенческие — в случае театра) для распространения их по специальным школам и студиям, где они должны были бы служить основой для самостоятельной работы всех желающих⁷.

Лучишкин, как и Никритин, был склонен к теоретизированию, подробной фиксации размышлений и процесса своей работы, благодаря чему сохранились бесценные, хотя и не очень многочисленные, материалы⁸, позволяющие в какой-то степени реконструировать и деятельность Мастерской Проекционного театра, и его роль как экспериментальной площадки для апробации разных идей художников.

В «Инструкции о внутренней работе театра» летом 1927 г. Лучишкин писал: «Цель проекционизма — а отсюда и Проекционного театра [...] заключается не только в представлении через образ новых форм общественности, но и непосредственную демонстрацию их своим *бытовым* примером. Проекционный театр как совокупность многих, как коллектив должен своей организацией в своем быту показать себя как *образцовый человеческий коллектив*»⁹ (курсив мой — О. В.).

В глазах членов остановского круга, которые на первый план в искусстве выдвинули категорию подвижной художественной целостности¹⁰ (Рис. 1, 2), театральное действие, по природе своей перформативное, давало ему неоспоримое преимущество перед другими формами творчества в возможности тренажа «новых психических навыков»¹¹ и возможности применения проекционного метода по организации самой жизни. Тренаж, осуществлявшийся в театральной мастерской, должен был приводить к наблюдаемым в реальном времени изменениям. «Ответственным работникам театра и всем неуклонно добиваться в *работе каждого дня* роста нового мироощущения»¹², — призывал Лучишкин в своей «Инструкции...» (курсив мой — О. В.). И судя по сохранившимся документам, это не было фигурай речи — согласно расписанию, занятия в мастерской проходили каждый день, практически без выходных¹³.

При этом влияние, которое оказывал бы на общество новый театр, должно было быть, по мысли Лучишкина, так же непосредственным и каждодневным. Среди основных задач студии как «образцового коллектива» он называл «активное участие в со-

⁶ См. об этом подробнее: [17].

⁷ В частности, художники подчеркивали, что оформление спектаклей «рассчитано на то, чтобы его можно было полностью переносить на любую клубную сцену». См., напр.: ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 28. Л. 2.

⁸ Значительная часть архива Лучишкина 1920-х, по его словам, погибла во время ВОв [11, с. 79].

⁹ ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 23. Л 1.

¹⁰ «Многое в живописи ОСТА — проблематично, спорно; но в актив ему нельзя не поставить его фанатическую устремленность к ценностям чисто *современным* [...] остановы заинтересованы прежде всего [...] поисками движущейся формы. Отсюда их связь с моментальной фотографией и ее неожиданными ракурсами; отсюда их прием развертывания сюжета путем чередования моментов плоскостных с моментами объемными; отсюда их увлечение “множественностью” точек зрения» (курсив мой — О. В.) [22, с. 31]. См. об этом подробнее: [5].

¹¹ ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 23. Л 1.

¹² Там же. Л. 2.

¹³ Там же. Ед. хр. 25. Л. 1 об.



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



Рис. 2. Экспозиция 4-й выставки Общества станковистов в МЖК. 1928. Фотография. ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 418. Л. 1

ветской общественности путем живейшего отклика и обсуждения всех очередных ее вопросов (политическая жизнь, стенгазеты, беседы, организация кружков, обществ), организации совместных выступлений на общественных празднествах»¹⁴. Цель же театра в своем докладе для Коллегии Главнауки Лучишкин формулировал следующим образом: «Подводить к осознанию новых растущих массовых идейных устремлений, направленных к рационализации общественных взаимоотношений»¹⁵.

Устройство театра, как и многих других творческих организаций 1920-х, задумывалось как синтетическое. В частности, оно было похоже на устройство Музея живописной культуры, с Московским филиалом которого Никритин и остовцы оказались связаны самым непосредственным образом [1; 5, с. 64–94]. И в музее, и в Мастерской Проекционного театра предполагалось сочетание теоретической или аналитической части (лекции для студийцев читали сами художники) и части практической — экспериментальной, творческой, собственно постановочной (выставочной).

Связать теорию и практику позволяло «отслеживание» момента: и МЖК, и Проекционный театр должны были учитывать конкретные задачи, стоящие перед обществом на повестке дня. Для этого театр должен был устраивать показы и лекции на заводах и в клубах, а музей — соответственно, выставки в клубах, осуществлять «систему социального анализа»¹⁶ и «в связи с учетом развития социальных фактов» проводить «анализ развития “нормальных” методов в живописи» [1, с. 49].

К методам в живописи я еще вернусь, а сейчас продолжу разговор о театре. В одном из документов Лучишкин пишет, что перед Мастерской Проекционного театра стоят «методологические, классификационные, изобретательские и агитационные задачи в плане оптимальной социальной инженерии»¹⁷. Форму и метод театра называет «коллективистским»¹⁸.

Действительно, насколько можно судить по сохранившимся документам в архивах и Никритина, и Лучишкина, оба они как руководители мастерской стремились к методичному осуществлению всех этих разнохарактерных задач, что отражено даже на уровне специфической квазинаучной абстрагированной терминологии и лексики документов в целом.

В расписании Мастерской, согласно документу, косвенно датируемому 1924 годом, было пять основных блоков занятий: движение, акустика, волнение, сценическое построение и философия проекционизма¹⁹. При этом по образцу ВХУТЕМАСа [6], из которого вышли и Никритин, и Лучишкин, как и почти все остовцы, и где существовали разные концентры [13, с. 88–91], в Мастерской Проекционного театра было организо-

¹⁴ ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 23. Л. 2. «Живейшему отклику» коллектива театра на происходящее вовне должно было соответствовать тщательное самонаблюдение: «Организовать внутреннюю спайку путем живейшего обсуждения текущих внутренних задач театра (внутренняя стенгазета, журнал)». ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 23. Л. 2.

¹⁵ ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 44. Л. 1. Доклад, как и многие документы 1920-х, сохранившиеся в архиве Лучишкина, к сожалению, не датирован, но судя по косвенным данным, должен был состояться скорее всего в 1925 г.

¹⁶ ОР ГТГ. Ф. 141. Ед. хр. 229. Л. 8.

¹⁷ Там же. Ф. 181. Ед. хр. 25. Л. 1.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

вано, соответственно, пять концентров: движения и акустики, волнения, сценического построения и философии²⁰. Лучишкин вел концентр акустики, Никритин до своего ухода — все остальные. Базу «воспитания нового актера» составляли *движение и акустика*²¹; все остальные дисциплины можно было изучать исключительно в условиях усвоения и постоянного совершенствования базовых навыков.

Эти основные блоки — движение и акустика — преподавались согласно авторским методикам, соответственно, Никритина и Лучишкина, и оба эти курса, в свою очередь, не просто «аукались», а были взаимообусловлены, поскольку имели общую точку схода, если можно так выразиться, — тело нового актера.

В программу курса движения входили *аналитическая гимнастика* («основной тренировочный стержень всей двигательной работы актера»²²) и *фонетика движения*. Аналитическая гимнастика подразумевала *постановку дыхания* и «физиологическую установку движения». В эту последнюю входили равновесие, скорость, точность отдачи, легкость во всех положениях и пр.

В фонетику движения на первом курсе входили «общая организационная установка» и изучение октав (термин Никритина²³) — иначе можно было бы, наверное, сказать, алгоритмов движения. Помимо этого — «пространственная и временная организация движения», «психический тембр» («изменение напряжения и ритма движения в зависимости от волнения») и теория сценического движения. А на втором курсе добавлялись: «статическое» и «динамическое строение», «принцип шарнира», «пространственное выражение» («ощущение объема, данного пространству»), «двигательный монолог», «двигательный диалог» и др.²⁴ И в названии всего курса, и в названии ряда предметов, входящих в него, явно улавливаются переклички с курсом акустики.

Программу же курса акустики Лучишкин представляет следующим образом. Практические занятия, которые, надо сказать, описываются в документах в первую очередь, подразумевали *постановку дыхания* и голоса, изучение тембров, «анализ звукового материала» и «осей временного строения». Теоретические предметы были такие: анатомия и физиология дыхательных и голосовых органов, введение в стихосложение, введение в науку о языке и музыкальная грамота²⁵.

²⁰ Там же. Л. 1 об.

²¹ Пластика и звук — два главных предмета, на которые должно быть направлено внимание в новом, создаваемом художниками театре. Эта мысль переходит из одной записи руководителей мастерской в другую. См., напр.: «Как партитуру мы брали эмоциональную сторону. Но эта эмоциональная сторона не раскрывалась сюжетно, а была отвлеченной. Например, первое действие строится на отрицательных чувствах — гнева, возмущения, взрыва. Дальше идет лирическая линия — грусть, тоска, влюбленность. Третье — идет по линии каких-то отрицательных явлений — жажды, возмущения, взрыва ненависти и т. д. [...] По этой партитуре отвлеченного эмоционального ряда строилась уже и пластическая выразительность движений, которые тоже не носили в себе смыслового характера, а были чисто отвлеченными, похожими на так называемые произвольные движения в гимнастике. Но эти произвольные движения у нас делались как композиционные [...]. В этом же ряду мы стали вводить и звук, но звук тоже отвлеченный, то есть это не были слова. На этом мы стали раскрывать нашу систему этого театрального абстрактного действия». ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 225. Л. 40–41.

²² РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 36.

²³ См. об этом подробнее: [16; 17, с. 108–110].

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 36–38.

²⁵ ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 25. Л. 1.

Надо сказать, что происхождение и истоки программы обучения в случае Лучишкина вычислить достаточно просто. Вначале я упомянула о том, что к моменту вступления в должность руководителя Проекционным театром у него был диплом не только художника, но и режиссера. Дело в том, что параллельно с ВХУТЕМАСом Лучишкин учился в Государственном институте слова, основанном и возглавлявшимся Василием Сережниковым²⁶. Сережников же, который был в числе создателей нового жанра художественного чтения — коллективной декламации и даже приписывал ее возникновение себе²⁷, в своей методике освоения техники актерского мастерства придавал чрезвычайно большое значение дыхательной гимнастике. Лучишкин писал впоследствии: «В это время, будучи уже в Институте Слова, я достаточно хорошо знал все способы дыхания, их специфику и применение» [11, с. 50].

Действительно, в списках литературы, обязательно сопровождавших практические все издания по технике декламации Сережникова [20; 21], мы найдем адаптированные книги по йоге, книги об искусстве владения голосом и о процессе дыхания, для тренировки которого во многих из этих изданий приводятся специальные комплексы упражнений. Эти же группы книг как опорные для себя называет в своих воспоминаниях Лучишкин [11, с. 50].

Издания такого рода объединяет общая идея о том, что дыхание — только мнимый естественный процесс, отрегулированный самой природой, и что необходима техника «правильного» дыхания, которую нужно осваивать и доводить до совершенства²⁸.

Из сказанного видно, что Лучишкин и Никритин взяли это на вооружение и в основу создания своего типа нового актера положили регулировку и тренировку дыхания. Это «правильное» дыхание позволяло связать важнейшие элементы «актерского материала» — голос, переживание (волнение) и телодвижение. Звук как «мимический рефлекс» переводился затем на «мимику всего тела»²⁹. Эту идею художники почерпнули у Владимира Бехтерева, трудами которого по созданной им науке рефлексологии они чрезвычайно увлекались [2, с. 232].

На основе выстраивания рисунка «мимики тела» в мастерской Проекционного театра создавались специальные диаграммы волнения (Илл. 91) и затем — партитуры

²⁶ В воспоминаниях Лучишкина этот ВУЗ называется Институтом слова [11, с. 74], тогда как его официальное название на момент выпуска из него будущего руководителя Проекционным театром — Государственный институт декламации.

²⁷ «[...] “новорожденная сестра” искусства художественного чтения или декламации — многоголосная или полифоническая декламация [...] — новое искусство, зародившееся на моих первых московских курсах дикции и декламации в 1915 году [...]. Художественное чтение, или декламация, есть искусство выявления логической и психологической сущности поэтических произведений в художественной (музыкальной) форме живого слова [...] средством исполнения является живое слово» [18, с. 41]. См. также: [10].

²⁸ См., напр.: «Точно так же, как необходимо развивать зрение, слух и ловкость пальцев, — так же надо научиться и “дышать” [...]. Я признаю три способа дыхания: брюшное, плечевое и боковое или реберное дыхание [...]. Кто научился правильно дышать всеми тремя способами, того можно назвать настоящим художником дыхания» [4, с. 6, 43, 47].

²⁹ ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 134. Л. 1. Ср. у Сережникова: «Художник-чтец творит, главным образом, своим словом, лишь в известных границах (более узких, чем у актера) пользуясь мимикой (понимаемой в широком смысле как искусство выражения всем телом того или другого душевного состояния)» (курсив мой — О. В.) [19, с. 5].

действия, в которых также ощущался след партитур для коллективной декламации, сочинявшихся Сережниковым³⁰.

В репертуаре Проекционного театра были спектакли-инструкции, например, «Порядок на рабочем месте»³¹. В культурном контексте времени не такой необычный, как нам кажется сейчас на первый взгляд: в это же время активно снимались «просветительские» ленты, дававшие инструкции для разных простых действий — «Как надевать пальто», «Как топить печь» [3, с. 114, 147–148].

Помимо инструкций Проекционный театр делал постановки по литературному сценарию (более традиционные в этом смысле)³² и постановки, демонстрировавшие новые методики актерского мастерства, — являвшиеся, по сути, открытыми уроками³³.

Что касается демонстраций, то подобные программы были довольно распространенным явлением в это время: лабораторно-публичные показы с демонстрацией упражнений устраивала студия декламации Василия Сережникова³⁴; репетиционные упражнения по биомеханике собственного авторства включал на правах интермедии в свои спектакли Всеволод Мейерхольд³⁵, вечера пластических этюдов, демонстрировавшие результаты последних наработок, проводила Хореологическая лаборатория ГАХН³⁶.

Все типы постановок Проекционного театра объединял поиск необходимого ритма. Именно категория ритмодинамики постепенно выходит на первый план в Мастерской

³⁰ «Мы пришли к необходимости создания целой нотной системы, дающей нам точность мелодического и ритмического рисунков читаемой вещи. Процесс создания пластического шедевра предуказывает нам путь постепенного создания тонального шедевра: из отдельных наблюдаемых в жизни штрихов тона образуется в конце концов та идеальная норма, которую можно будет назвать “Аполлоном Бельведерским” тона» [18, с. 42].

³¹ В одном из немногочисленных сохранившихся отзывов на постановки Проекционного театра читаем: «Мастерская Проекционного театра возникла в 1922 г. как лаборатория методов сценического построения. Осенью 1923 г. мастерская, накопив большой аналитический материал, для проверки и уточнения начинает работать в Центральном институте труда [...]. Последние работы в области сценической демонстрации по организации труда: 1) “Порядок на рабочем месте”; 2) “Методика ЦИТ фабрично-заводского обучения” [...]. На дискуссии, состоявшейся после работы [имеются в виду постановки], была вынесена резолюция, приветствующая новое начинание, отмечающая его ценность для рабочей аудитории, особенно в данный момент, в связи с кампанией по повышению производительности труда» [14].

³² В их числе были, напр., «Заговор дураков» А. Мариенгофа, «Поэтому — вперед!», «Разоружение», «От десятой» А. Иркутова, «Третий решающий» А. Арбузова (постановка осуществлена уже Театром малых форм).

³³ См., напр.: «Репертуар:

“Заговор дураков” А. Мариенгофа;

“Проекционная вещь” — результат работы мастерской;

“Вечер лабораторных работ”». ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 25. Л. 1.

³⁴ См., напр., афишу показательного вечера Государственного института декламации, все первое отделение которого занимала «Лаборатория по технике и музыке речи», демонстрировавшая различные упражнения, в том числе следующие: ясность произношения, лицевую и дыхательную гимнастику, постановку голоса, музыку отдельного слова и фразы и пр. РГАЛИ. Ф. 2706. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 10.

³⁵ В частности, в спектакль «Даешь Европу» (1924): «В эпизод на спортивной площадке вводится демонстрация биомеханических упражнений по системе Всеволода Мейерхольда» [7].

³⁶ См., напр.: «Демонстрация педагогического метода В. Майя [...] началась с упражнений для [...] шеи, плеч, корпуса, бедер [...] Здесь наиболее интересным отделом оказалась проработка “забытых” мышц [...]» [12], цит. по: [15, с. 401].

театра и постоянно разрабатывается Лучишкиным. Его авторский курс по ритмодинамике, в качестве задачи которого он называл «воспитание ритмо-динамического восприятия», включал изучение «ритма зрительных восприятий»³⁷.

Аккумулируя свой актерско-режиссерский опыт и осмысливая задачи нового театра, он примерно к середине 1920-х приходит к выводу о том, что «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 развертывания событий»³⁸.

Во второй половине 1920-х Лучишкин формулирует, что отличительной чертой театра является «принцип трансформации актерской игры» и, соответственно «взамен психологического построения» «ритмо-динамическое трактование ролей, органически связанное с собственной формой развертывания действия пьесы»³⁹.

Таким образом, во второй период своего существования Проекционный театр естественным путем приходит к особому жанру постановок — лите́монтажу или обозрению. Этот жанр пользовался особой популярностью в 1920-е; наиболее яркое воплощение получил, наверное, в творчестве Владимира Яхонтова [23] (который, кстати сказать, некоторое время состоял в труппе Проекционного театра [17, с. 105]) и в театре Все́воловода Мейерхольда [9, с. 64–89], на который остовцы во многом ориентировались в своем творчестве — прежде всего на такие качества спектаклей мэтра как ритм, напряжение, динамика и стремительность действия [11, с. 62–63].

В понимании Лучишкина театральный лите́монтаж подразумевал именно динамичную «нарезку» фактов из разных источников, при правильном сценическом воплощении которой и должны формироваться в восприятии зрителя не просто образ современности, а некая ее структура⁴⁰. Другими словами, театр, по мысли Лучишкина, был призван расшифровывать современность, давать ее правильную интерпретацию и определенным образом настраивать зрителя, с помощью доведенной до совершенства ритмодинамики буквально физически его заряжать⁴¹.

Однако то же самое, только с помощью медиума живописи или графики стремились воплощать и другие художники Общества станковистов.

В остовских произведениях мы часто сталкиваемся с тем, что авторы конструируют картину-панораму из разных «сценок-кадров», где ощущение многогранности жизненных

³⁷ ОР ГТГ. Ф. 181. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

³⁸ Там же. Ед. хр. 26. Л. 4 об.

³⁹ Там же. Л. 5.

⁴⁰ В своих записях о Проекционном театре Лучишкин не раз стремится найти наиболее точную формулировку этой, по всей видимости, наиболее важной для него идеи. Вот одна из подобных формулировок: «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» (курсив мой — О. В.). ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 26. Л. 5. Стремление к всеохватности, этот лейтмотив записей Лучишкина, соотносится с изначальной установкой Никритина на необходимость воспитания целостного восприятия мира в новом театре [17, с. 124].

⁴¹ «Надо воспитать в зрителе интерес к судьбе событий, надо сделать, чтобы зритель, видя событие, был как бы участником его и его активность была бы до конца неразрывна с понятием “действовать” — событием». ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 26. Л. 4 об.

явлений зачастую усилено благодаря изображению бесконечного многолюдного шествия.

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

Подобно тому, как актер Мастерской театра Лучишкина — своего рода динамически трансформирующийся «с типажа на типаж» живой «модуль» постановки⁴², так персонажи остовских картин оказываются необходимы отнюдь не как самостоятельные участники изображенных сцен, но как податливый материал для передачи свойств окружающей среды с ее повышенной плотностью или, наоборот, сквозистостью. Остовские герои становятся «мерой пространства» (В. Фаворский) и зачастую подвергаются различным испытаниям, когда должны своими телами показать его изгибы, сжатия или растяжения. Они демонстрируют те самые свойства, которые открыл А. Эйнштейн и которые становятся своего рода маркером современности с ее динамикой и непрерывным процессом трансформаций.

Если мы сравним остовские произведения, написанные с разной степенью внимательности к персонажам (слепившиеся в почти неразличимую массу фигуранты картин из серии «Октябрь» А. Лабаса, участники многофигурных сцен с полустертymi лицами — в триптихе «Взятие Зимнего дворца...» П. Вильямса (1930, ГЦМСИР), «Восстании» А. Козлова (1927, местонахождение неизвестно; Илл. 92), [Композиции] К. Вялова ([конец 1920-х], местонахождение неизвестно; Рис. 3) или аффективные, тщательно прописанные персонажи А. Тышлера в «Наводнении» (1926, Музей искусства авангарда МАГМА), «Баррикаде» П. Вильямса (1926, ГЦМСИР)), мы увидим, что всех их объединяет не героический, но, так сказать, функциональный облик. Организуя их, художник может показать ту самую структуру современности, где так же важнейшим принципом организации выступает ритм.

Однако это не просто современность, а новая, творимая на глазах у зрителя, наилучшим образом организованная современность, подобно той, рождение которой демонстрировал Проекционный театр. Во многих остовских произведениях (Ю. Пименов «Две девушки с мячом» (1929, ГТГ), А. Тышлер «Женщина и аэроплан» (1926, Музей искусства авангарда МАГМА), А. Гончаров «Мальчик с собакой» (1925, ГМО ХХ Русского Севера г. Архангельск)) возникает словно только рождающийся мир. В таких работах помимо самих «неразбуженных» или сомнамбулических персонажей, поражают их ско-

⁴² ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 225. Л. 49, 42.

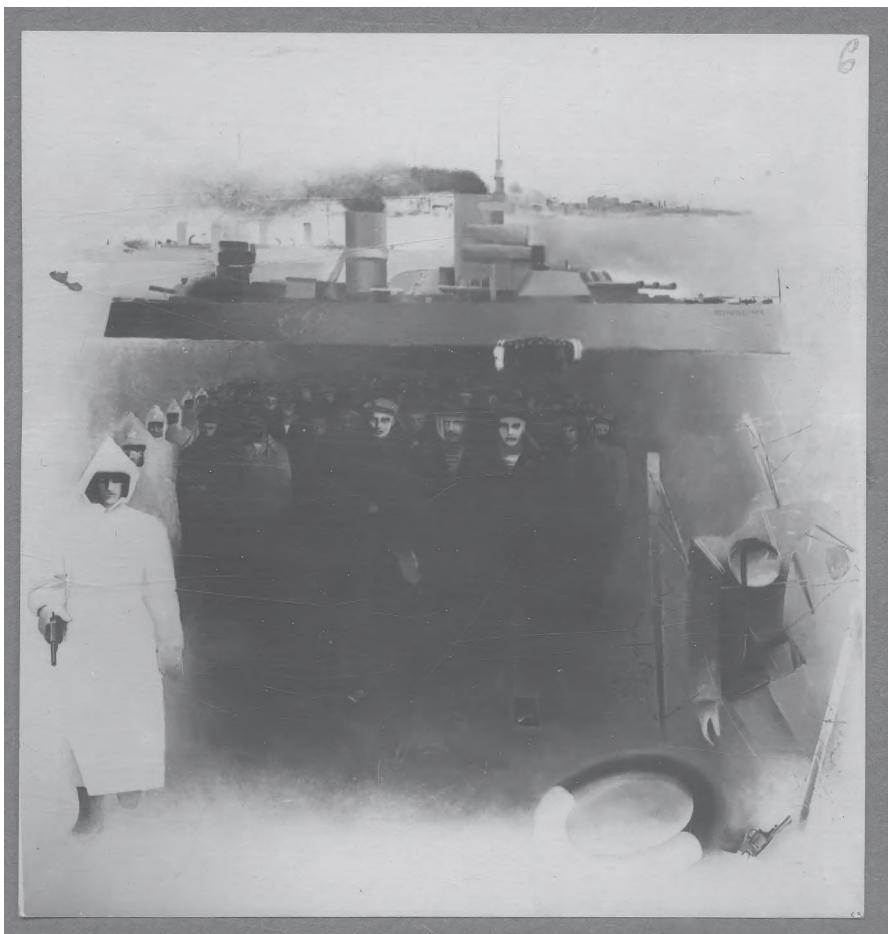


Рис. 3. Константин Вялов. [Композиция]. Конец 1920-х гг. [Холст, масло]. Местонахождение неизвестно. Фотография. РГАЛИ. Ф. 3060. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 6

ванность, напряженность и то, что действия совершаются ими с усилием и как будто впервые. При этом движения оказываются несколько искусственными, геометрическими; художники подчеркивают их ректангуллярными линиями. Такой специфический их характер соотносится с той самой ролью персонажей как «материала для развертывания событий», о которой писал Лучишкин.

В этой связи чрезвычайно интересна рукопись Лучишкина «Материал движения» (Илл. 93), хранящаяся в архиве ГТГ⁴³ и демонстрирующая схематические рисунки расположенного на простейшие элементы движения, где условные человеческие фигурки изображены с помощью линий и кружочков, с подчеркнутыми двигательными «узлами» —

⁴³ ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 3.

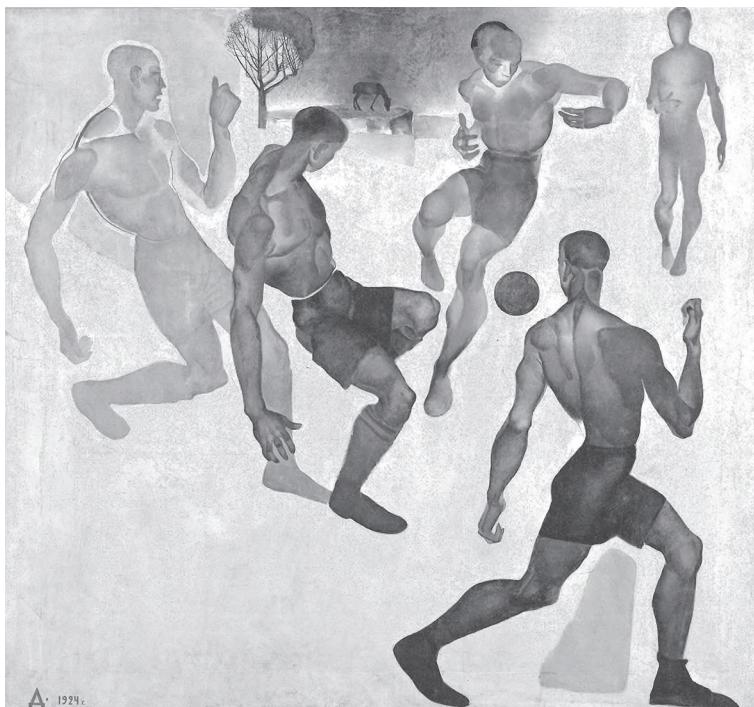


Рис. 4. Александр Дейнека. Футбол. 1924. Холст, масло. 105×113,5. Частное собрание.
Воспроизведется по: Александр Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура. М.: ГТГ, 2010. С. 67

локтей, коленей и пр. Эта рукопись, по всей вероятности, имеет отношение к штудиям ритмодинамики в Мастерской Проекционного театра, но вместе с тем дополняет представления о поисках основателей способов одновременной передачи динамики, изменчивости и структурности.

Если мы обратимся к живописи ОСТА, то найдем в ней различные примеры использования линии как инструмента, выявляющего, подчеркивающего и расщепляющего движение: мы обнаружим прием графических прорисовок поверх цветового пятна (А. Лабас «Городская площадь» (1926, Пермская ГХГ), Ю. Пименов «Италия» (1929–1930, ГМО ХК Русского Севера г. Архангельск)), прием использования светящихся линий и контура, акцентирующих особенности формы (Ю. Пименов «Лыжники» (1925, не сохранилась); Е. Зернова «Фабрика “Томат-пюре”» (1929, Астраханская КГ им. П. М. Догадина), прием «аппликации» фигур (А. Дейнека «Перед спуском в шахту» (1925, ГТГ), П. Вильямс «Акробатка» (1925, ГТГ; Илл. 94)) и включение «чертежей» (А. Дейнека «На стройке новых цехов» (1926, ГТГ), Ю. Пименов «Две девушки с мячом»).

Близкую идею о ритме как структурирующем принципе анализа движения, позволяющем найти ключ к пониманию пластики, высказывает в своих записях А. Дейнека: «Я часами зарисовываю грузчика с лопатой и постепенно, в повторности движений, нахожу ритм и пластику, ему свойственную» [8, с. 15] (Рис. 4). Повторность движений

модели при этом соотносится с повторностью движений самого рисующего художника, в результате чего и оказывается возможно выведение интересующей автора формулы движения. Познавая законы динамики и ритма движения тела, художники получают ключ к передаче пространства и подключения к нему зрителя.

В произведениях оствовцев есть то же стремление к четкому структурированию живописного материала и одновременно — к передаче не поддающегося членению жизненного потока. Такой подход позволял давать художественные решения, когда законченная композиция при всей своей лаконичности и емкости не должна была мешать ощущению неисчерпаемости темы, благодаря чему достигалась и убедительность всякого подобного решения.

В конце жизни Лучишкин суммировал свой опыт и заключал: «Период моей жизни — двадцатые годы до 1932 г., когда я одновременно и руководил театром (поиски его новых принципов), и действовал как уже определившийся художник, этот период был решением "мировых проблем". Все определялось глобальной задачей — переустройством мира (неразб. — О.В.) революцией не только в экономике и политике, но в сознании человека, в его этических и эстетических нормах. И вот эта закваска определяла все мои творческие помыслы. Оптимизм, "проекция" будущего, охват мировых проблем. У нас был спектакль с названием "Поэтому — вперед" — это определяло нашу позицию [...]»⁴⁴.

Под этими словами, за исключением руководства театром, наверное, могли бы подписьаться многие художники Общества станковистов, отличавшегося от других объединений тем, что его участники были дружны и вели во многом коллективный образ жизни, который согласовывался с их своеобразным познавательным методом.

Литература

1. Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог выставки / Ред.-сост. Л.Р.Пчелкина и др. — М.: ГТГ, 2019. — 360 с.
2. Бехтерев В.М. Общие основы рефлексологии человека. Руководство к объективному изучению личности. — 3-е изд. — Л: Государственное издательство, 1926. — 423 с.
3. Булгакова О. Фабрика жестов. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 302 с.
4. Вейль Р. Как надо дышать: средство предохранения и лечения болезней дыхательных органов. — СПб.: А.С.Суворин, 1910. — 89 с.
5. Воронина О.Ю. Принципы новой живописи художников Общества станковистов: кинестетическое восприятие мира: дис... к. и. н. — М., 2022. — 397 с.
6. ВХУТЕМАС-100. Школа авангарда. Каталог выставки / Авт.-сост. А.Н.Селиванова и др. — М.: ABC design, 2021. — 336 с.
7. «Даешь Европу» у Мейерхольда // Правда. — 1924. — № 124. — С. 7.
8. Дайнека А.А. Из моей рабочей практики. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. — 79 с.
9. Золотницкий Д.И. Будни и праздники театрального Октября. — Л.: Искусство, 1978. — 255 с.
10. Золотухин В.В. В поисках новых форм коллективности: ансамбль и декламация хором в русском театре 1910–1920-х гг. // Шаги / Steps. — 2017. — № 3. — С. 9–23.

⁴⁴ ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 78. Л. 3–4.

11. Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. — М.: Советский художник, 1988. — 254 с.
12. Львов Н. Хорео-вечер с Верой Майя // Новый зритель. — 1927. — № 19. — С. 7.
13. Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // Художественно-конструкторское образование. — Вып. 2. — Пропедевтический курс. — М.: ВНИИТЭ, 1970. — С. 39–114.
14. Мастерская Проекционного театра // Правда. — 1925. — № 33. — С. 8.
15. Мислер Н. Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века: Хореологическая лаборатория ГАХН. — М.: Искусство-XXI век, 2011. — 448 с.
16. Пчелкина Л. Р. Биомеханика движения и звука в Проекционном театре Соломона Никритина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2014. — № 1. — С. 105–126.
17. Пчелкина Л. Р. Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований: 1910–1930-е гг.: дис... к. и. н. — М., 2015. — 264 с.
18. Сережников В.К. Об искусстве художественного чтения // Народное просвещение. — 1919. — № 8. — С. 41–47.
19. Сережников В.К. 10 лет работы Первой русской школы живого слова. — М.: Московский Институт Декламации, 1923. — 71 с.
20. Сережников В.К. Техника речи: пособие для чтецов, певцов, актеров, лекторов, кружководов, избачей, школьных работников, преподавателей художественного чтения... — [М.]: Автор, 1928. — 3-е изд. — 126 с.
21. Сережников В.К. Мастерство чтеца: теория и методика художественного чтения. — М.: Текинопечать, 1930. — 221 с.
22. Тугендхольд Я. Формальный элемент в нашей живописи // Советское искусство. — 1928. — № 6. — С. 22–31.
23. Яхонтов В. Н. Театр одного актера. — М.: Искусство, 1958. — 455 с.

Название статьи. Ритмодинамика и «судьба событий»: мастерская Проекционного театра как экспериментальная площадка для художников

Сведения об авторе. Воронина, Оксана Юрьевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Московский музей современного искусства, ул. Петровка, 25, Москва, Российская Федерация, 107031; Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., 5, Москва, Российская Федерация, 125375; oyv.mtmoma@yandex.ru; SPIN-код: 7534-1824; ORCID: 0000-0001-8536-6463; Scopus ID: 57205341636

Аннотация. В представленной статье автор впервые предлагает рассмотреть Проекционный театр как одно из важных явлений в контекстуальном поле искусства Общества станковистов. Возникший в числе первых абстрактных театров в России в 1922 г. и созданный художниками Проекционный театр был частью жизнестроительного проекта авангарда 1920-х. В исследовании установлено, что концепции проекционизма, предложенной первым руководителем театра Соломоном Никритиным, следовал впоследствии и Сергей Лучишкин, один из основных членов Общества станковистов, руководивший театром с 1926 г. вплоть до его закрытия в 1930 г. (что почти полностью совпало со временем действия ОСТА на художественной сцене). По мысли Лучишкина, развиваемый им Проекционный театр был призван расшифровывать современность и определенным образом настраивать зрителя, буквально физически его заряжать с помощью доведенной до совершенства «ритмодинамики». То же самое, только с помощью медиума живописи или графики стремились воплощать и другие художники Общества станковистов. И в театре, и в живописи для оставцев оказалась важна новая подвижная художественная целостность; постановка, как и картина должна была воплотить «пластически развивающуюся конструкцию». Это становилось возможным благодаря излюбленному оставцами принципу динамического монтажа. Стремление к всеохватности, мир, словно заново творимый, и персонажи, словно впервые осваивающие алгоритмы движения, отличающиеся сугубо функциональным обликом, персонажи, необходимые для выявления свойств пространства (нередко мыслимого как мировое), — для появления всего этого в живописи ОСТА, как показало исследование, чрезвычайно важной оказалась практика Проекционного театра. Этот театр, неизменно называемый его создателями новым, должен был выявлять «мировую связь» явлений, а воспитанный, согласно авторской методике руководителей, актер, исполнявший множество ролей в одной и той же постановке, должен был демонстрировать, что персонажи — лишь «материал для развертывания событий».

Ключевые слова: Проекционный театр, Соломон Никритин, Сергей Лучишкин, ритмодинамика, монтаж, Общество станковистов, ОСТ, станковая живопись 1920-х

Title. Rhythmodynamics and the “Fate of Events”: Projection Theatre as an Experimental Platform for Artists

Author. Voronina, Oksana Iu. — Ph. D., researcher. Moscow Museum of Modern Art, Petrovka ul., 25, 107031, Moscow, Russian Federation; State Institute for Art Studies, Kozitsky per., 5, 125375, Moscow, Russian Federation; oyv.mmmoma@yandex.ru; SPIN-code: 7534-1824; ORCID: 0000-0001-8536-6463; Scopus ID: 57205341636

Abstract. The paper considers the Projection Theatre as one of the important phenomena in the contextual field of the Society of Easel Artists. The Projection Theatre, which emerged among the first abstract theatres in Russia in 1922, was created by the artists themselves and became part of the life-building project of the Avant-garde of the 1920s. The study established that the concept of projectionism proposed by the first director of the theatre Solomon Nikritin was subsequently followed by Sergei Luchishkin. Luchishkin became one of the main members of the Society of Easel Artists, and at the same time he directed the theatre from 1926 until 1930, which almost completely coincided with the time of OST's activity on the art scene. According to Luchishkin, the Projection Theatre he developed was intended to decipher modernity and “tune” the viewer in a certain way, literally, in a physical sense, charge him with the help of “rhythmodynamics” brought to perfection. Other OST artists searched to embody the same thing, only through painting or graphics. In both theater and painting, a new mobile artistic integrity emerged as an important element for the Society of Easel Artists. The performance, just like the picture, had to embody a “plastically developing construction.” This became possible thanks to the OST members' favorite principle of dynamic montage. As the study shows, the practice of the Projection Theater turned out to be extremely important for the appearance of several original features in OST painting. This includes the desire for all-encompassingness, a world as if newly created, and characters as if mastering the algorithms of movement for the first time, distinguished by a purely functional appearance, characters necessary for revealing the properties of space (often thought of as global). The Projection theatre, which was invariably called “new” by its creators, was supposed to reveal the “world connection” of phenomena. Meanwhile, the actor, trained according to the directors' authorial methodology and playing many roles in the same performance, was supposed to demonstrate that the characters were merely “material for the development of events.”

Keywords: Projection Theatre, Solomon Nikritin, Sergei Luchishkin, rhythmodynamics, montage, Society of Easel Artists, OST, easel painting of the 1920s

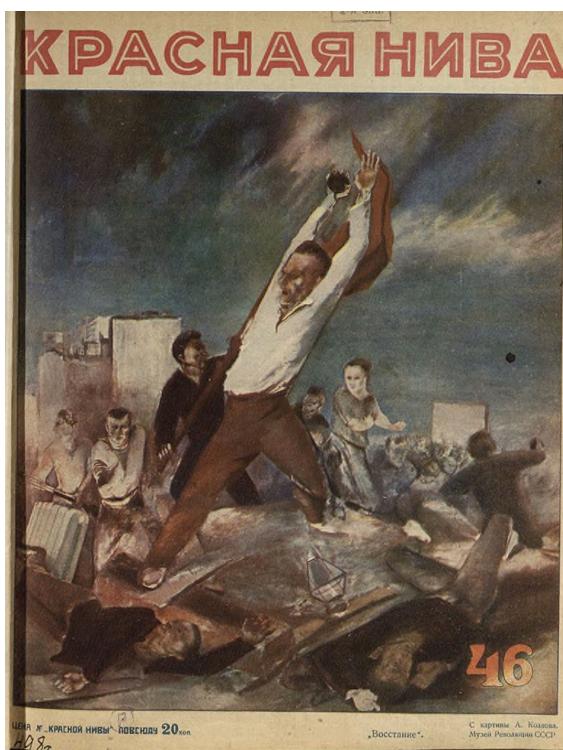
References

- Bekhterev V.M. *Obshchie osnovy refleksologii cheloveka. Rukovodstvo k ob'ektivnomu izucheniiu lichnosti* (*General foundations of human reflexology. Guide to an objective study of personality*). Leningrad, State Publishing House, 1926. 423 p. (in Russian).
- Bulgakova O. *Fabrika zhestov* (*Factory of gestures*). Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2005. 302 p. (in Russian).
- Deineka A. A. *Iz moei rabochei praktiki* (*From my working practice*). Moscow, Publishing House of the USSR Academy of Arts Publ., 1961. 79 p. (in Russian).
- “Give us Europe” at Meyerhold Theater. *Pravda* (*Truth*), 1924, vol. 124, p. 7 (in Russian).
- Iakhontov V. N. *Teatr odnogo aktera* (*Theater of one actor*). Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 455 p. (in Russian).
- Luchishkin S. A. *Ia ochen' liubliu zhizn'*. *Stranitsy vospominani* (*I Love Life Very Much. Pages of Memories*). Moscow, Soviet Artist, 1988. 254 p (in Russian).
- L'vov N. *Choreographic Evening with Vera Maya. Novyi zritel'* (*New Viewer*), 1927, vol. 19, p. 7 (in Russian).
- Marts L. Propaedeutic Course of VKHUTEMAS-VKHUTEIN. *Khudozhestvenno-konstruktorskoe obrazovanie* (*Artistic and Design Education*). Moscow, VNIITE Publ., 1970, vol. 2, pp. 39–114 (in Russian).
- Misler N. *Vnachale bylo telo: ritmoplasticheskie eksperimenty nachala XX veka: Khoreologicheskaiia laboratoriia GAKhN* (*In the beginning was the body: rhythmplastic experiments of the early 20th century: Choreological laboratory of the State Academy of Art*). Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2011. 448 p. (in Russian).

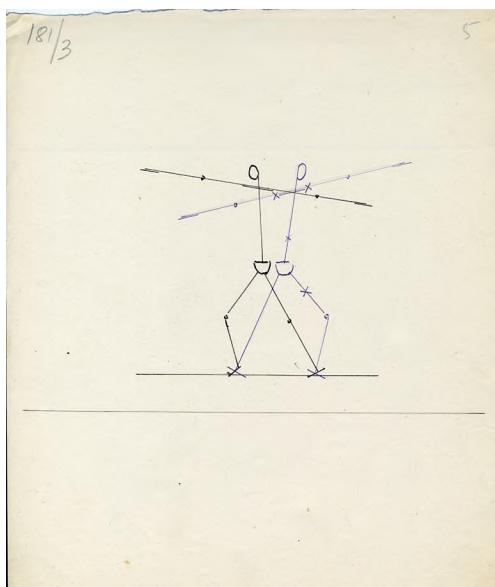
- Pchelkina L. R. Biomechanics of movement and sound in the Projection Theater of Solomon Nikritin. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka (Theater. Painting. Cinema. Music)*, 2014, vol. 1, pp. 105–126 (in Russian).
- Pchelkina L. R. *Proektionizm Solomona Nikritina. Teoriia i praktika eksperimental'nykh issledovanii: 1910–1930-e gg. (Projectionism of Solomon Nikritin. Theory and Practice of Experimental Research: 1910–1930s: Ph. D. thesis)*. Moscow, 2015. 264 p. (in Russian).
- Pchelkina L. R. et al. (eds). *Avangard. Spisok № 1. K 100-letiu Muzeia zhivopisnoi kul'tury. Katalog vystavki (Avant-garde. List No. 1. For the 100th anniversary of the Museum of Painting Culture: Catalog)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2019. 360 p. (in Russian).
- Selivanova A. N. et al. (eds). *VKhUTEMAS-100. Shkola avangarda. Katalog vystavki (VKHUTEMAS-100. Avant-garde school: Catalog)*. Moscow, ABCdesign Publ., 2021. 336 p. (in Russian).
- Serezhnikov V. K. On the Art of Artistic Recitation. *Narodnoe prosveshchenie (Public Education)*, 1919, vol. 8, pp. 41–47 (in Russian).
- Serezhnikov V. K. *10 let raboty Pervoi russkoi shkoly zhivogo slova (10 Years of the First Russian School of the Living Word)*. Moscow, Moscow Institute of Declamation Publ., 1923. 71 p. (in Russian).
- Serezhnikov V. K. *Tekhnika rechi: posobie dlia chtetsov, pevtsov, akterov, lektorov, kruzhhkovodov, izbachei, shkol'nykh rabotnikov, prepodavatelei khudozhestvennogo chteniya...* (Speech Technique: A Handbook for Readers, Singers, Actors, Lecturers, Circle Leaders, Izbachi, School Workers, Teachers of Artistic Recitation...). Moscow, 1928. 126 p. (in Russian).
- Serezhnikov V. K. *Masterstvo chtetsa: teoriia i metodika khudozhestvennogo chteniya (The skill of the reader: the theory and methods of artistic reading)*. Moscow, Teakinopechat Publ., 1930. 221 p. (in Russian).
- Tugendkhol'd Ia. The formal element in our painting. *Sovetskoe iskusstvo (Soviet art)*, 1928, vol. 6, pp. 22–31 (in Russian).
- Veil' R. *Kak nado dyshat': sredstvo predokhraneniia i lecheniia boleznei dykhatel'nykh organov (How to breathe: a means of preventing and treating respiratory diseases)*. St. Petersburg, A. S. Suvorin Publ., 1910. 89 p. (in Russian).
- Horonina O. Yu. *Printsyipy novoi zhivopisi khudozhnikov Obshchestva stankovistov: kinesteticheskoe vospriiatiye mira (Principles of the new painting of artists of the Society of easel painters: kinesthetic perception of the world: Ph. D. thesis)*. Moscow, 2022. 397 p. (in Russian).
- Workshop of the Projection Theater. *Pravda (Truth)*, 1925, vol. 33, p. 8 (in Russian).
- Zolotnitskii D. I. *Budni i prazdniki teatral'nogo Oktiabria (Weekdays and holidays of theatrical October)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1978. 255 p. (in Russian).
- Zolotukhin V. V. In Search of New Forms of Collectivity: Ensemble and Choral Recitation in Russian Theater in the 1910s–1920s. *Shagi (Steps)*. 2017, vol. 3, pp. 9–23 (in Russian).



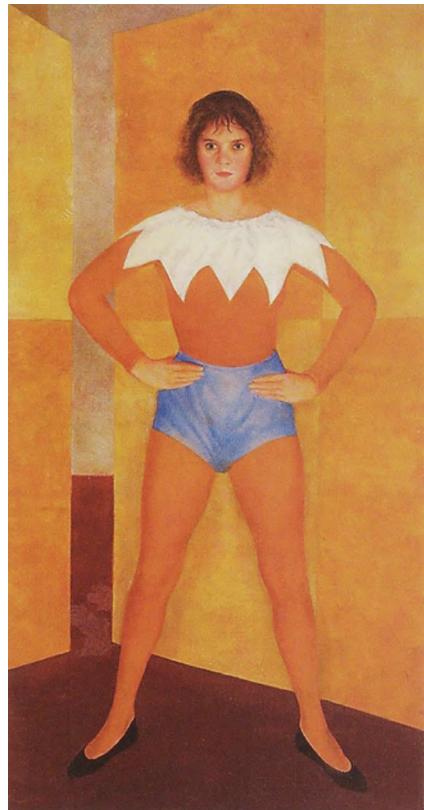
Илл. 91. Диаграмма волнения. [1920-е гг.]. Бумага, графитный и цветные карандаши. ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 5. Л. 1-3



Илл. 92. Александр Козлов. Восстание. 1927. Холст, масло.
Местонахождение неизвестно. Обложка журнала: Красная нива.
1927. № 46



Илл. 93. Сергей Лучишкин. Материал движения. [1920-е гг.]. Бумага, чернила. ОР ГТГ. Ф. 181. Ед. хр. 3. Л. 5



Илл. 94. Петр Вильямс. Акробатка. Портрет актрисы Анны Амханицкой [изображена жена художника, входившая в труппу Проекционного театра]. 1927. Холст, масло. 172×91. Государственная Третьяковская галерея. Воспроизведится по: ГТГ. Каталог собрания. Живопись первой половины XX века. Т. 6. Кн. 1. М.: Сканрус, 2009. С. 131