

УДК: 75.03  
ББК: 85.143  
А43  
DOI: 10.18688/aa188-4-36

О. Ю. Воронина

## Кинофикация живописи 1920-х годов. Опыт художников Общества станковистов

*Основное и самое главное: киноощущение мира.*

Дзига Вертов. Киноки. Переворот.  
Из воззвания 1922 [4]

В 1920-е гг. стремительное развитие кинематографа самым непосредственным образом влияло на сложение культуры новой визуальности. Взять реванш и играть заметную, если не ведущую роль, в этой культуре намеревались художники Общества станковистов (1925–1932), считавшие своей миссией радикальную актуализацию станковой картины. Вместе с тем на путях к решению этой задачи остоуцы использовали различные приемы и находки кино. Рассмотрение связей искусства участников ОСтА с кинематографом позволит увидеть его в контексте современных ему художественных процессов. Прежде всего это касается принципов «монтажного» мышления 1920-х гг.

В этой статье мне хотелось бы обозначить круг вопросов, которые подразумевает данная тема, наметить возможные векторы дальнейших изысканий.

Нужно сказать, что, несмотря на очевидную значимость этого сюжета, он остается в числе малоизученных. Попытки его описать были сделаны уже в 1920-е гг.<sup>1</sup> Сам термин «кинофикация» возник тогда же: в 1929 г. вышла брошюра Адриана Пиотровского «Кинофикация искусств» [20], состоявшая из глав, посвященных театру, музыке, литературе и изобразительному искусству. Автор видел путь обновления для всех искусств исключительно через сознательное перевоплощение с помощью принципов кинематографа. Так, живопись, по его мнению, для сохранения своей актуальности должна была неизбежно переродиться в мультипликацию.

В рассматриваемом контексте важно упомянуть сборник «Искусство в СССР и задачи художника», изданный Коммунистической академией по материалам состоявшегося в 1928 г. диспута критиков и художников [6]. Если последние отстаивали актуальность живописи в современной ситуации, то выступавшие с докладами искусствоведы декларировали масштабную программу реализации известного ленинского тезиса о «важнейшем из искусств», согласно которой кино начинает играть роль модели для других видов художественной деятельности<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В это время вопросы взаимоотношения кино и живописи поднимались на страницах периодических изданий: [27], авторами выступали и сами художники. Так, ряд статей в журнале АРК опубликовал К. Малевич: [14; 15; 16].

<sup>2</sup> Отчаянно звучит, в частности, голос Д. Штеренберга, принимавшего участие в этом обсуждении и настаивавшего на вторичности кино и превосходстве живописи. См.: [29].

После выхода этих сборников, сохраняющих статус источников, в отечественной литературе вопрос кинофикации живописи 1920-х гг. больше не поднимался.

В западной историографии также нет публикаций на эту тему. Приближение к ней намечается лишь в исследованиях, посвященных монтажу и монтажному мышлению 1920-х гг. Здесь в первую очередь нужно назвать такие работы, как «Идея монтажа в советском искусстве и кино» Д. Бордуэлла [33], «Люди с кинокамерами...» Ф. Кавендиша [34], «Гармония и несогласие...» Р. Бр. Элдера [35]. В этих трудах присутствует культурологическая составляющая, благодаря которой в той или иной степени раскрывается специфика советского монтажа 1920-х гг., однако совершенно не рассматривается проблема влияния кинематографа на современную ему живопись.

В отечественной историографии существует лишь несколько работ, посвященных общей проблеме монтажа 1920-х гг. Во-первых, «Романтический монтаж» А. Каменского [8]: в наиболее значимой главе книги «Новое видение. Композиционные системы ОСТа» ОСТ назван единственной художественной группировкой в советском изобразительном искусстве, которая широко использовала принципы монтажа; монтаж остовцев рассматривается как структурная особенность поэтики их произведений, заложившая основу революционно новой художественной системы в живописи, оказавшей огромное влияние на развитие искусства в дальнейшем; творчество участников ОСТа показано на широком историческом фоне, однако автор не прослеживает непосредственного влияния кино на живопись, ограничиваясь отдельными сопоставлениями. Во-вторых, сборник «Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино» [19]: статьи в нем посвящены либо общим закономерностям монтажной эстетики, либо отдельным видам творчества; ни один из авторов не рассматривает проблему взаимоотношения кино и живописи. И, в-третьих, недавняя монография «Машины зашумевшего времени...» И. Кукулина [12]: при богатейшем материале вопросы кинематографических заимствований в живописи также не поднимаются, поскольку автор сосредоточен на литературном процессе.

Таким образом, на сегодняшний день не существует ни одного специального исследования о связях отечественной живописи и кинематографа 1920-х гг. Хотя попытки сопоставлений делались, в том числе в рамках концептуальных выставочных проектов. Однако уровень частных замечаний относительно этих связей ни в одном случае не был преодолен, и наиболее показательным в этом отношении является каталог выставки «Советский идеализм. Живопись и кино. 1925–1939» [25]. В каждой из включенных в издание статей рассматривается лишь один из видов искусства. Стоит отметить, что в статье Е. Деготь о живописи [3] присутствует все же потенциальный вектор в сторону сближений с кино, поскольку об актуальных задачах старого искусства разговор ведется как бы с точки зрения нового. Поднимаются следующие проблемы: проблема предназначения живописи — трансляции идей и обретения ею статуса документа; проблема преодоления природной статики с помощью массового репродуцирования и «квазикинопроекций» в расписанных агитпоездах и пр.

Что касается немногочисленных специальных исследований об ОСТе, в них либо отсутствуют, либо остаются нераскрытыми указания на связи с кино [9; 17; 36].

Начать разговор о кинофикации остовской живописи хотелось бы с анализа своеобразного иллюзионизма, который появляется в самых разных произведениях участ-

ников объединения. Со времени первой же выставки объединения о молодых художниках стали говорить, что им удается передать некий концентрат современности, о них писали: остовцы «подкупают стремлением к действенному охвату жизни» [11, с. 86]. В самом деле, как и на экране кинотеатра, в полотнах остовцев<sup>3</sup> возникают словно документальные эпизоды, где детали и действующие лица даны с осязаемой точностью<sup>4</sup>. При этом границы иллюзии тут же сознательно проявлены — трехмерные сверхреалистические формы сталкиваются с жесткой плоскостью фона. И в этом поразительная смелость живописи и ее самоутверждение.

Другой важной особенностью остовского иллюзионизма оказывается то, что изображение как бы двоится между своей предельной физической конкретностью и обезличенной абстрактностью типического. Именно такое сочетание занимало в это же время и молодых советских режиссеров, которым удалось создать эпический кинематограф как в художественных, так и в документальных лентах. Для них важны были патетические обобщения, а главным действующим лицом оказывалась масса. Даже среди профессионалов не все принимали программный отказ от индивидуальности, и нападки на кинематографистов можно сравнить с претензиями к остовцам, в чей адрес писали: «Они [остовцы] сводят жизнь к большим обликам. У них есть Рабочий, а не рабочий, Машина, а не машина, Труд, а не труд и т. д. Это делает наглядными и опасности, которые угрожают ОСТу. Они заключаются в схематизме и абстракции образов, окаменении и оголенности приемов» [1].

Действительно, у остовцев с максимальной степенью обобщения даны не только материальные предметы, но и персонажи. Как и в кино, очевидные признаки депсихологизации были отражением широкой тенденции времени, изучение которой дает ключ к механизмам культуры 1920-х гг. Здесь же важно показать, как в двух искусствах параллельно решается столь трудная задача соединения несоединимого. В качестве примера можно назвать героиню фильма С. Эйзенштейна «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929) Марфу Лапкину, не актрису, но настоящую крестьянку, и молодую ге-

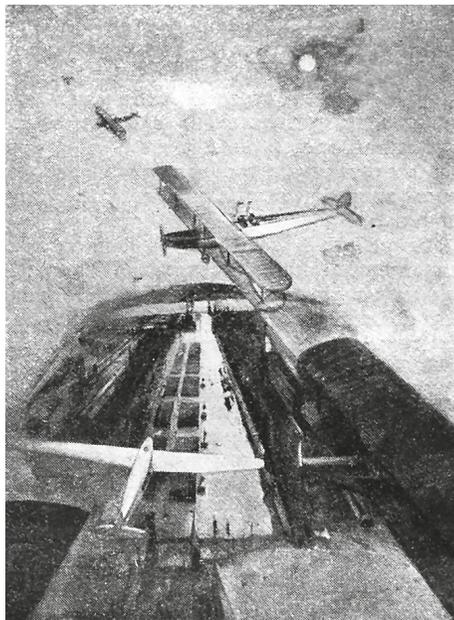


Рис. 1. А. А. Лабас. Первомайский парад. 1927. Местонахождение неизвестно

<sup>3</sup> «Первомайский парад» А. Лабаса (1927, местонахождение неизвестно; Рис. 1), «Текстильщицы» А. Дейнеки (1927, ГРМ; Илл. 45), «Мотоциклетный пробег» (1923–1925, ГТГ), «Кронштадтский рейд» (1928, ГТГ), «Телеграф. Новая сеть по всей стране» (1926, местонахождение неизвестно) К. Вялова и др.

<sup>4</sup> Важнейшее качество кино Адр. Пиотровский формулировал так: «Кино способно творчески преобразить внешний мир, полностью сохраняя его качество» [20, с. 6].

роиню картины А. Дейнеки «На стройке новых цехов» (1926, ГТГ), внешность которой настолько типизирована, что удивляет рассказ входившей в ОСТ Е. Зерновой о том, что у художника была конкретная модель, а именно Клавдия Козлова, еще одна участница объединения [5, с. 52].

Что же касается принципа уравнивания персонажа и вещи, активно используемого остовцами, в нем проявлена не только одна из значимых эстетических установок времени, но прежде всего «кинофицированный» взгляд на натуру, который был врожденным свойством кино.

Если попытаться конкретизировать кинематографические источники объективизации видения у художников ОСТА с их увлеченностью всеми новыми явлениями современности — техникой и индустриализацией, урбанизмом, строительством нового быта и нового общества, наукой и спортом, ближе всего им оказывался опыт документального кино, и в первую очередь Дзиги Вертова.

Общими для Вертова и остовцев являются не только мотивы<sup>5</sup>, но и стремление к панорамному охвату жизни. Грандиозностью замысла и бесконечным разнообразием витальности поражает каждый из фильмов Вертова. Острая наблюдательность художников ОСТА, в свою очередь, заставляет их создавать бесчисленные графические серии сюжетов, «зачерпнутых из густого материала нового быта» [26, с. 46]; эти серии с варьированием мотивов, когда дается то крупный план, то общий, можно сравнить с заготовкой отснятого материала у кинематографистов. В своих же полотнах остовцы создавали различные вариации картин-панорам<sup>6</sup>. Эффект всеохватности (явление одновременно представлено и в целом, и в деталях, мы видим его в стадии становления) достигается благодаря использованию принципа монтажной организации композиции. Здесь мы, наконец, подошли к главному, что связывает живопись ОСТА с кино.

Участниками объединения было создано несколько картин, в которых наглядно демонстрировались отсылки к киноискусству и прием монтажа был представлен эксплицитно. Это такие произведения, как «Монтаж О. Д. В. Ф. (Заседание Общества друзей воздушного флота)» (1924; Рис. 2)<sup>7</sup> П. Вильямса, «Кино (Эйзенштейн и Тиссэ на съемке)» (1927–1928; Рис. 3)<sup>8</sup> К. Вялова, «Пионерия» (1924)<sup>9</sup> и «Комсомолия» (1926)<sup>10</sup> С. Лучиш-

<sup>5</sup> Так, например, сходство очевидно в совмещении разномасштабных изображений — панорамного вида и сцены трудового процесса в фильме «Одиннадцатый» (1928; Рис. 4), где царят «гиганты»-молодойцы, которым горы «по колено», а внизу движутся рабочие в своем реальном масштабе, и в картинах «Даешь тяжелую индустрию» (1927, ГТГ) Ю. Пименова, «На стройке новых цехов» А. Дейнеки; ярусные композиции с эффектом бесконечного движения в том же фильме Дзиги Вертова и картине «Оборона Петрограда» (1928, ЦМВС РФ) А. Дейнеки. Есть и другие общие мотивы, например возводимые конструкции — стройка во весь экран/холст; изображение электрификации, телеграфа, ЛЭП и др.

<sup>6</sup> В «классических» остовских произведениях «На стройке новых цехов», «Текстильщицы» А. Дейнеки, «Даешь тяжелую индустрию» Ю. Пименова и в менее известных, например в «Италии» (1929–1930, Архангельский областной музей изобразительных искусств) Пименова же, «Я очень люблю жизнь» (1926, Норвегия, частное собрание) С. Лучишкина и др.

<sup>7</sup> Воспр.: [10].

<sup>8</sup> Воспр.: [28; 22, с. 14].

<sup>9</sup> Воспр.: [13, с. 67]. Отмечу, что эту картину можно считать своего рода программной для художника, поскольку она была его дипломной работой.

<sup>10</sup> Воспр. эскиз к картине: [24].

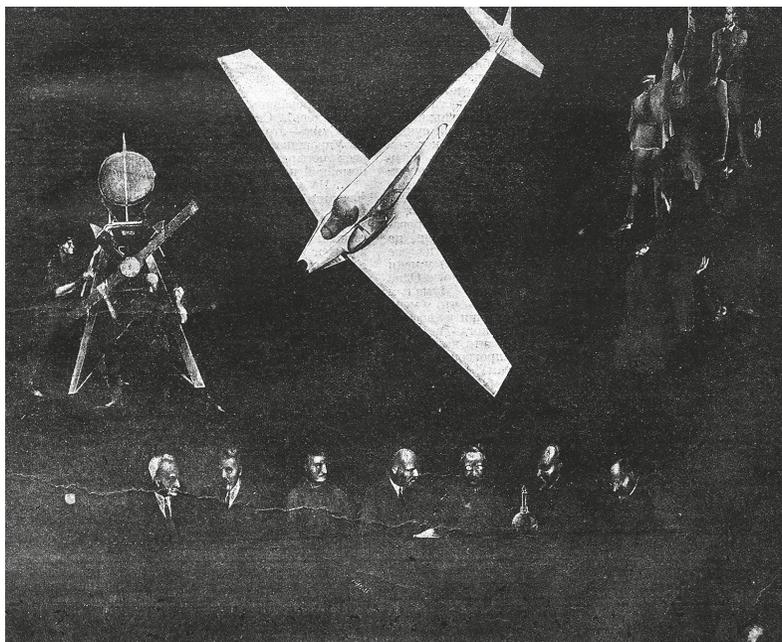


Рис. 2. П. В. Вильямс. Монтаж О. Д. В. Ф. (Заседание Общества друзей воздушного флота). 1924. Местонахождение неизвестно

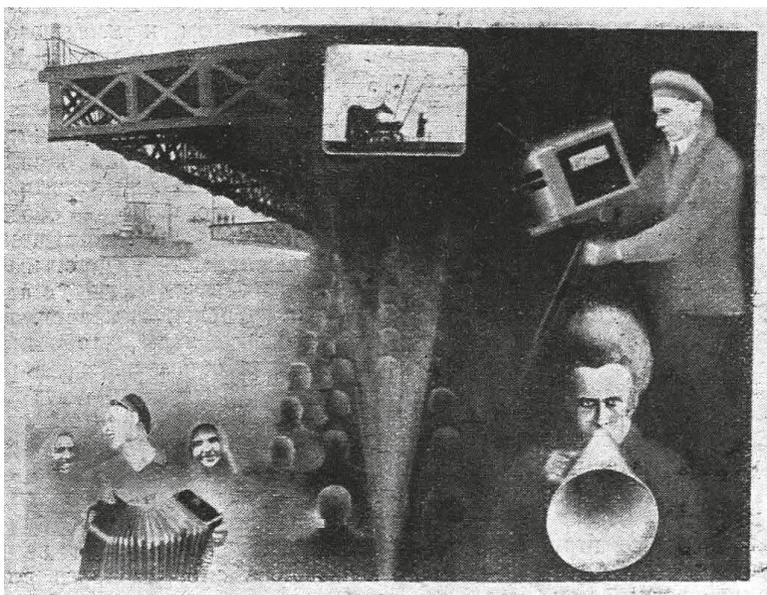


Рис. 3. К. А. Вялов. Кино (Эйзенштейн и Тиссэ на съемке). 1927–1928. Местонахождение неизвестно



Рис. 4. Дзига Вертов. Кадр из фильма «Одиннадцатый». 1928

кина. Ни одна из этих работ не сохранилась, но и по репродукциям видно, что всех их связывает свободное размещение сценок-«кадров» на полотне, каждый из которых несет особую семантическую нагрузку и участвует в создании собирательного образа. Примечательно, что в этих картинах художникам удается избежать схематизма, пристрастной запрограммированности изображения, которая могла возникнуть при подобном сознательном конструировании целого. Остовцы вслед за кинематографистами стремятся дать ощущение многоликости жизненных явлений и текучести времени, зачастую усиленное благодаря изображению бесконечного многолюдного шествия.

При всей очевидности использования остовцами принципа монтажа, который проявляется в дискретно-коллажной композиционной структуре, нам вряд ли удастся найти прямую аналогию с принципом какого-либо конкретного вида кинематографического монтажа<sup>11</sup>. И хотя в арсенале остовских приемов мы можем обнаружить сходство с приемом «двойной экспозиции» или с принципом столкновения изображений с разной семантической нагрузкой, которого требовал т. н. интеллектуальный монтаж, дело, конечно, не в выяснении точности заимствований, но в расшифровке остовского эксперимента, когда художники, вслед за кинематографистами, попытались за счет монтажа не просто расширить визуальное и смысловое поле произведения, но и создать новые пространственно-временные целостности, определенным образом «программирующие» [12, с. 130] сознание зрителя.

<sup>11</sup> С. Эйзенштейн в это время различал их пять: метрический, ритмический, тональный, обертоновый, интеллектуальный. См.: [31].

В годы разрухи идея создания произведения как великолепной и грандиозной картины из «реальных» фрагментов, в которых видятся зерна прекрасного будущего, картины, отождествляемой с самой строящейся реальностью, могла воплотиться именно в кино, что с блеском подтвердили фильмы Дзиги Вертова. Сам он говорил: «Киноки проводят действительность в человеческое сознание»<sup>12</sup>.

Остовцы также жаждали созидательной деятельности, им была чрезвычайно близка идея «действенности» искусства, организующего сознание масс и вдохновляющего на строительство новой жизни. Неслучайны особые «сомнамбулические» состояния их героев, когда они, практически сливаясь со станком, прибором или со средой в целом, заставляют и нас почти физически ощущать преобразование запечатленной действительности — ее рождение и оформление. В этом, на мой взгляд, проявляется один из главных уроков кино, прекрасно усвоенный живописью, которая расширила свои возможности и изменила взаимоотношения со зрителем, заставив его с первого же взгляда стать соучастником происходящего, способного одновременно верить в достоверность последнего и предвидеть дальнейшие метаморфозы. При этом живопись остается верной себе, художник сознательно демонстрирует ее природу, оставляя непрописанные участки холста или неожиданно обнажая его плоскость.

Формирование новой реальности в полотнах художников ОСТа (прежде всего Ю. Пименова и А. Дейнеки) может быть зафиксировано на различных стадиях, когда трехмерные формы неожиданно теряют свой объем и цвет и превращаются в графический чертеж, который, в свою очередь, растворяется в белизне грунтовки холста или же осязаемые изображения начинают таять и сливаться с абстрактными пятнами. То, что эти стадии мы наблюдаем как бы в обратном порядке: сначала видим результат, а затем уже первоначальный белый холст, — есть непосредственное сходство с известным приемом «чудесных превращений» Дзиги Вертова, когда из нарезанных кусков хлеба вдруг получается целая буханка и возвращается в «семейство» буханок или когда коробка с товаром, предназначенным на экспорт, сама запаковывается и укладывается в штабель.

Но помимо внешнего сходства есть и более глубинное родство в работе с материалом у руководителя киноков и мастеров ОСТа. Как сформулировал Михаил Ямпольский [32, с. 59], сюжет фильмов Вертова — самоорганизация жизни. Согласно идее режиссера, из хаоса жизни, где при помощи «киноглаза» обнаруживается некая глубинная логика, связывающая разнообразие явления, складывается своего рода зрительная формула мира. Подобно этому у остовцев в одних и тех же работах может присутствовать хаос абстрактных пятен, где часто неразличимы верх и низ, мешаются свет и тьма, нет никаких ориентиров, и в тех же работах — четкая пластическая композиция, формульный строй которой имеет уже очевидные отсылки к языку плаката, побуждающего усваивать содержание «в один прием»<sup>13</sup>.

Здесь хочется привести высказывание Дзиги Вертова, объясняющее художественные поиски такого рода: «Восприятие перестает быть пассивным и исключительно зрительным, но становится по своей сути кинестезическим. Мозг воспринимает

<sup>12</sup> Цит. по: [32, с. 58].

<sup>13</sup> «И то, что хочет, плакат должен сказать в один прием, без разжевывания, без размышлений. Рисунок элементарен, как схема» [21, с. 7].

динамические схемы движения, абстракцию динамических процессов. <...> Эти схемы движения — не просто линии абстрагирования, но линии выявления принципиальных жизненных связей, это линии смысла»<sup>14</sup>.

Однако особо важно отметить, что динамика, стоявшая во главе угла как для остовцев, так и для Вертова, оборачивалась статикой и замиранием. У остовцев излюбленным было построение композиции на вертикальной и горизонтальной осях, которое часто заставляло движение застывать в своем апогее. В качестве непосредственной ассоциации на ум приходит сравнение с «кадрами» «кино без пленки» Л. Кулешова, когда каждая сыгранная сцена как бы застывала в стоп-кадре<sup>15</sup>. Так, некоторые остовские композиции чрезвычайно напоминают стоп-кадры, поскольку в них сочетается сразу несколько примечательных свойств: кинематографическая достоверность трехмерных форм, выбранный момент движения, который невозможно увидеть одним лишь невооруженным глазом, а также сложная структура пространства, где крупный план как бы склеен с дальним, причем разные планы могут быть показаны с разных точек — снизу и сверху. Яркий пример такого построения — картина Ю. Пименова «Футбол» (1926, Астраханская государственная картинная галерея им. П. Догадина; Илл. 46). В этом и ряде других остовских произведений выявляется и фиксируется некая схема движения, нам дается некий концентрат его, формула, благодаря чему мы можем его «прочитать», несмотря на то что несколько моментов времени сплавлены в единое целое и все застыло словно в отсутствии всякого движения. В этом парадокс искусства остовцев: их композиции, сбалансированные и выстроенные как статичные, всегда считались динамичными, и динамизм отмечался как положительная черта их творчества, выражающая сам дух современности.

Эта художественная антиномия оказывается еще более интересной в рассматриваемом нами кинематографическом контексте, и в частности в контексте сравнения с произведениями Дзиги Вертова, поскольку для него именно «выключение» времени стало принципиально важным в построении фильма<sup>16</sup>.

Что же касается подхода к материалу истории, то остовский метод работы с ним был наиболее близок методу С. Эйзенштейна, который считал, что монтаж призван превратиться в своего рода язык — гибкий и точный, подобный «квалифицированному слову» ученого, но сохраняющий при этом силу непосредственного воздействия на чувства зрителя<sup>17</sup>. Прекрасным воплощением такого монтажа стали исторические фильмы режиссера, в которых нельзя было отличить кадры хроники от т. н. «восстановленных фактов» в постановочных кадрах, которые надолго вошли в массовое сознание как подлинно исторические (Рис. 5).

Притязания же остовцев на создание подобных аутентичных свидетельств об изображаемых событиях присутствуют в их крупноформатных полотнах: «Демонстрация французских моряков в Севастополе в 1919 году» (1928, ранее Дирекция художе-

<sup>14</sup> Цит. по: [32, с. 56–57].

<sup>15</sup> См. подробнее, напр.: [7, с. 148].

<sup>16</sup> См. об этом подробнее: [32, с. 61].

<sup>17</sup> Цит. по: [7, с. 268].



Рис. 5. С. М. Эйзенштейн. Кадр из фильма «Октябрь». 1927

ственных фондов и проектирования памятников МК РСФСР) и триптих «Штурм Зимнего дворца и открытие Второго съезда Советов» (1930, ГЦМСИР) П. Вильямса, «Взятие английского блокада» Ю. Пименова (1928, Львовская картинная галерея), «Оборона Петрограда» А. Дейнеки, «Приезд Ленина в Петроград» А. Лабаса (1930, ГТГ; Илл. 47).

Итак, остовская живопись усваивает не только ряд художественных приемов кинематографа (монтажное построение композиции, «склеивание» разных планов, принципы создания «конкретно-типического» изображения, уравнивания персонажей и предметов и пр.), не только способ работы, когда возникают подобные отснятому на пленку серии произведений с небольшим варьированием мотива, но и сам метод объективизации видения и организации сознания зрителя.

В завершение хотелось бы вновь обратить внимание на слабую степень изученности богатого художественного материала 1920-х гг., отсутствие контекстуальных связей между разными его видами. На примере живописи Общества станковистов можно рассматривать проблемы обновления станкового искусства этого десятилетия в целом, поэтому вопрос о взаимоотношениях остовской живописи с кинематографом остается в числе приоритетных.

На мой взгляд, перспективным в этом контексте является дальнейшее изучение особого хронотопа в его различных вариациях, возникающего в картинах остовцев благодаря использованию принципов монтажа. Другой важной проблемой является особый остовский иллюзионизм, непосредственно связанный с поисками новых пространственно-временных построений. Интересной и неочевидно важной стала бы реконструкция культурологической ситуации, в которой вращались остовцы: их профессиональные реакции на кинематографические новинки, степень их увлеченности новым искусством, их самосознание. Поле для новых изысканий весьма обширно, а пока можно утешаться некоторым сходством современного исследователя со своими героями — художниками ОСТА, поскольку новая оптика для этого материала еще только создается, а монтаж островков смысла с аргументированными доказательствами остается единственным выходом.

## Литература

1. А.Э. [А.М.Эфрос] Выставка ОСТ // Прожектор. — 1926. — № 12. — С. 21.
2. Государственная Третьяковская галерея на Крымском валу. Искусство XX века. Путеводитель / Под ред. К. Светлякова. — М.: Paulsen, 2014. — 292 с.
3. Деготь Е. Идеалистический реализм. Еще один русский авангард // Советский идеализм. Живопись и кино. 1925–1939: фестиваль «Европаля. Россия» — [М.]: Гос. муз.-выставочный центр «РОСИЗО», 2005. — С. 10–19.
4. Дзига Вертов. Киноки. Переворот // ЛЕФ. — 1923. — № 3. — С. 135–143.
5. Зернова Е. С. Воспоминания монументалиста. — М.: Сов. художник, 1985. — 191 с.
6. Искусство в СССР и задачи художников. Диспут в Коммунистической Академии. — М.: Изд. Комм. академии, 1928. — 127 с.
7. История советского кино в 4 тт. / [Ред. коллегия: Х. Абул-Касымова и др.]. — Т. 1: 1917–1931. — М.: Искусство, 1969. — 755 с.
8. Каменский А. А. Романтический монтаж. — М.: Сов. художник, 1989. — 334 с.
9. Костин В. И. ОСТ (Общество станковистов). — Л.: Художник РСФСР, 1976. — 159 с.
10. Красная нива. — 1924. — № 23. — С. 541.
11. Краснов П. По выставкам // 30 дней. — 1925. — № 5. — С. 81–86.
12. Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. — М.: Новое лит. обозрение, 2015. — 535 с.
13. Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь: страницы воспоминаний. — М.: Сов. художник, 1988. — 254 с.
14. Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Кино и культура. — 1929. — № 7–8. — С. 23–26.
15. Малевич К. И ликуют лики на экранах // Киножурнал АРК. — 1925. — № 10. — С. 7–9.
16. Малевич К. Художник и кино // Киножурнал АРК. — 1926. — № 2. — С. 15–17.
17. Малова Т. В. Поэтика художников ОСТА: дис... канд. ист. наук. — М., 2009. — 173 с.
18. Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность: дис. ... канд. ист. наук. — СПб., 2010. — 293 с.
19. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино: сб. статей / Отв. ред. Б. В. Раушенбах. — М.: Наука, 1988. — 236 с.
20. Пиотровский А. и др. Кинофикация искусств. — Л.: Издание Аврора, 1929. — 49 с.
21. Полонский В. Русский революционный плакат. — М.: Гос. изд-во, 1925. — 192 с.

22. Пудовкин В. Творчество кинорежиссера // Кино и культура. — 1929. — № 7–8. — С. 10–16.
23. Пути кино: Первое Всесоюз. парт. совещ. по кинематографии / Под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теа-кино-печать, 1929. — 465 с.
24. Сидоров А. Общество станковистов: взгляд в будущее. URL:<http://www.design-formula.ru/culture/soviet-art/ost-vzglyad-v-budushee> (дата обращения: 30.01.2017)
25. Советский идеализм. Живопись и кино. 1925–1939: фестиваль «Европаля. Россия». — [М.]: Гос. муз.-выставочный центр «РОСИЗО», 2005. — 144 с.
26. Хвойник Игн. Вторая выставка «ОСТ» // Советское искусство. — 1926. — № 6. — С. 45–51.
27. Цехановский М. Кино и живопись // Пролетарское кино. — 1931. — № 4. — С. 5–7.
28. Четвертая выставка ОСТ // Красная нива. — 1928. — № 21. — С. 13.
29. Штеренберг Д. Выступление художника Д. Штеренберга // Искусство в СССР и задачи художников. — М.: Изд. Комм. академии, 1928. — С. 92–97.
30. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // ЛЕФ. — 1923. — № 3. — С. 70–75.
31. Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: 6 т. / Гл. ред. С. И. Юткевич. — Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С. 45–59.
32. Ямпольский М. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. — 2008. — № 87. — С. 54–65.
33. Bordwell D. The Idea of Montage in Soviet Art and Cinema // CJ. — 1972. — Vol. 11. — No. 2. — P. 9–17.
34. Cavendish Ph. The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s. — New York: Berghahn Books, 2013. — 342 p.
35. Elder R. Br. Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early 20<sup>th</sup> cent. — Toronto: Wilfrid Laurier Univ. Press, 2008. — 540 p.
36. Pichon-Bonin C. Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de cheval (1917–1941). — [Dijon]: Les Presses du réel, 2013. — 448 p.

**Название статьи.** Кинофикация живописи 1920-х годов. Опыт художников Общества станковистов.

**Сведения об авторе.** Воронина Оксана Юрьевна — научный сотрудник. Московский музей современного искусства, ул. Петровка, д. 25, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 107031. voronina@mmoma.ru

**Аннотация.** В статье автор стремится определить характер связи живописи художников Общества станковистов (1925–1932) со стремительно развивающимся в 1920-е гг. кинематографом. В исследовании проанализированы приемы кинофикации остовской живописи, с помощью которых участники объединения актуализировали станковую картину. Это прежде всего эксплицитно и имплицитно выраженные принципы монтажной организации композиции (в частности, «склеивание» крупного и общего планов), принципы создания «конкретно-типического» изображения, уравнивания персонажей и предметов в своем значении и пр. Кинофикация определяет и способ работы остовцев, когда в их творчестве возникают подобные снятому на пленку материалу многочисленные серии произведений с небольшим варьированием мотива. Кинофицированным является и сам метод объективизации видения и организации сознания зрителя.

Ближе всего для художников ОСТа оказывался опыт документального кино, и в первую очередь Дзиги Вертова. Общими для них были многие мотивы, стремление к панорамному охвату жизни, конструированию патетической картины нового мира. Что же касается подхода к материалу истории, то остовский метод работы с ним был наиболее близким методу Сергея Эйзенштейна.

Представленная статья написана в жанре “work in progress”, поэтому вопрос о взаимоотношениях остовской живописи с кинематографом остается в дальнейшем в числе приоритетных для исследования. Перспективным в этом контексте является разностороннее изучение особого хронотопа в его различных вариациях в произведениях участников ОСТа и особого иллюзионизма, непосредственно связанного с поисками новых пространственно-временных построений. Изучение живописи Общества станковистов имеет особое значение, поскольку на ее примере можно рассматривать проблемы обновления отечественного станкового искусства послереволюционного десятилетия в целом.

**Ключевые слова:** Общество станковистов; ОСТ; кинематограф 1920-х годов; новая визуальность; станковая живопись 1920-х годов; кинофикация живописи; проблема обновления станкового искусства; монтаж; объективизация; Дзига Вертов; Сергей Эйзенштейн.

**Title.** The Cinefication of the Painting of the 1920s: The OST Members' Experience.

**Author.** Voronina, Oksana Iur'evna — researcher. Moscow Museum of Modern Art, Petrovka str., 25, 107031 Moscow, Russian Federation. voronina@mmoma.ru

**Abstract.** In this article the author aims to define the specifics of the contact between the painting by the Society of Easel Painters (OST; 1925-1932) and the rapidly developing cinematograph of the 1920s. The thesis analyzes the cinema devices that the OST members used to modernize easel painting. Primarily, they explicitly and implicitly expressed the montage principals of composition (notably “gluing” of blow-up and distant view), as well as the principals of “specific-typical” representation, attaching the same value to personages and things, etc. Cinefication determined the working technique of the OST members in numerous series of compositions with small variation of a motive. The OST artists also used the onscreen methods of vision objectification and the organization of viewer's consciousness.

The experience of documentary cinema and, in the first place, of Dziga Vertov was the closest to the practice of the OST group. The last one and the leader of the Kinoki group were interested not only in familiar motives, but also in the design of the pathetic picture of a new world.

As for the approach to history, the OST members' position was akin to the position of Sergei Eisenstein.

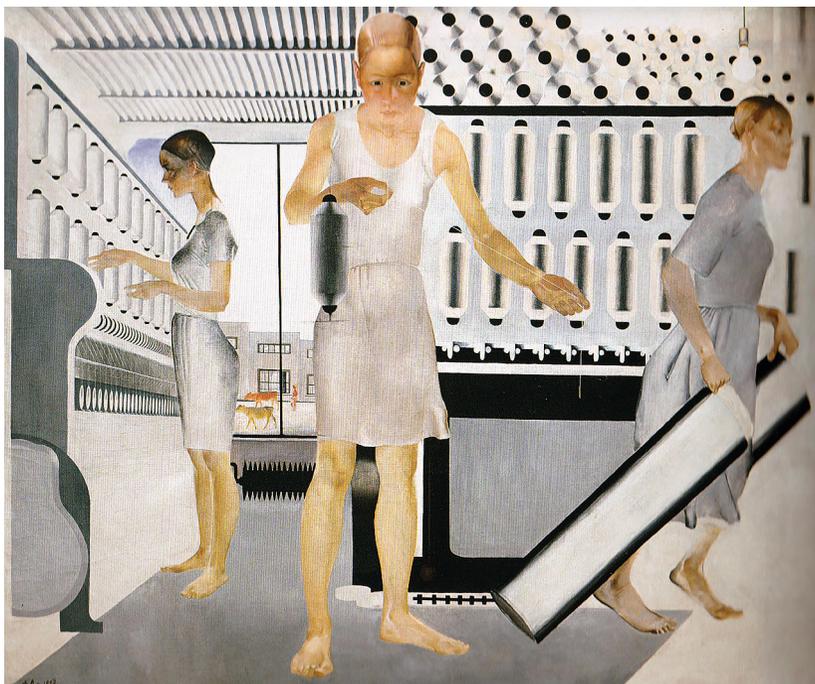
By the example of the works by the OST artists, we can consider the problems of revitalizing Russian easel art during the 1920s in general. This paper is a work in progress. So further the question of interaction between the OST painting and cinematograph remains in the foreground of my research. Promising in this context is many-sided investigation of the specific time and spatial constructions and distinct illusionism in the OST compositions, which were considered as models for a new visual culture.

**Keywords:** The Society of Easel Painters; OST; cinema of the 1920s; new visibility; easel painting of the 1920s; cinefication of the painting; the problem of easel painting modernization; montage; objectification; Dziga Vertov; Sergey Eisenstein.

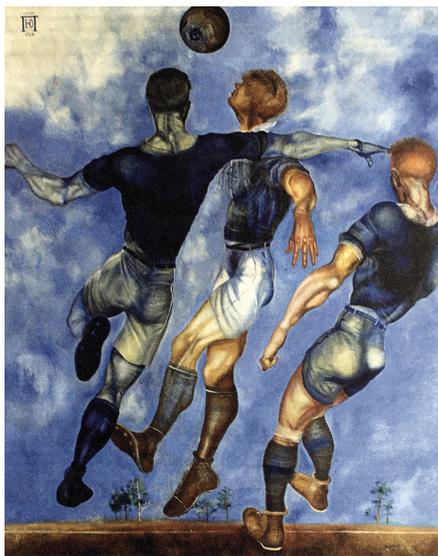
## References

- Efros A. M. The OST Exhibition. *Prozhektor (Searchlight)*, 1926, no. 12, p. 21 (in Russian).
- Abul-Kasymova Kh. (ed.). *Istoriia sovetskogo kino (History of the Soviet Cinema)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 755 p. (in Russian).
- Bordwell D. The Idea of Montage in Soviet Art and Cinema. *Cinema Journal*, 1972, vol. 11, no. 2, pp. 9–17.
- Cavendish Ph. *The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s*. New York, Berghahn Books Publ., 2013. 342 p.
- Degoť E. (ed.). *Sovetskii idealism. Zhivopis' i kino. 1925–1939: Festival' "Evropailiia-Rossiiia". Katalog (The Soviet Idealism. Painting and Cinema. 1925–1939: Europalia-Russia Festival. Catalogue)*. Moscow, ROSIZO Publ., 2005. 144 p. (in Russian).
- Eisenstein S. M. The Fourth Dimension in the Cinema. *Izbrannye proizvedeniia v 6 tomah (Selected Works in 6 vols.)*, vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, pp. 45–59 (in Russian).
- Elder R. Br. *Harmony and Dissent: Film and Avant-Garde Art Movements in the Early 20<sup>th</sup> Century*. Toronto, Wilfrid Laurier University Press Publ., 2008. 540 p.
- The Fourth Exhibition of the OST. *Krasnaia niva (Red Field)*, 1928, no. 21, p. 13 (in Russian).
- Friche V. M. (ed.). *Iskusstvo v SSSR i zadachi khudozhnika. Disput v Kommunisticheskoi Akademii (Art in the USSR and the Artists' Goals. Dispute in the Communist Academy)*. Moscow, Communist Academy Publ., 1928. 127 p. (in Russian).
- Iampolskii M. The Sense Comes to the World. Notes about Dziga Vertov's Semantics. *Kinovedcheskie zapiski (Film History Notes)*, 2008, no. 87, pp. 54–65 (in Russian).
- Kamenskii A. A. *Romanticheskii montazh (Romantic Montage)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1989. 344 p. (in Russian).
- Khvoinin Ign. The Second Exhibition of the OST. *Sovetskoe iskusstvo (Soviet Art)*, 1926, no. 6, pp. 45–51 (in Russian).
- Kostin V. I. *OST (Obshchestvo stankovistov) (OST (The Society of Easel Painters))*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1976. 159 p. (in Russian).
- Krasnov P. Exhibits. *Tridtsat' dnei (Thirty Days)*, 1925, no. 5, pp. 81–86 (in Russian).
- Kukulin I. V. *Mashiny zashumevshego vremeni: kak sovetskii montazh stal metodom neofitsial'noi kul'tury (Machines of the Time that Started to Rush: How the Soviet Montage Became the Method of Informal Culture)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 535 p. (in Russian).

- Luchishkin S. A. *Ia ochen' liubliu zhizn'* (*I Love Life Very Much*). Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1988. 254 p. (in Russian).
- Malevich K. And Images Rejoice on the Screens. *Kinozhurnal ARK (Cinema Journal ARC)*, 1925, no. 10, pp. 7–9 (in Russian).
- Malevich K. Artist and Cinema. *Kinozhurnal ARK (Cinema Journal ARC)*, 1926, no. 2, pp. 15–17 (in Russian).
- Malevich K. The Picturesque Laws in the Problems of the Cinema. *Kino i kultura (Cinema and Culture)*, 1929, no. 7–8, pp. 23–26 (in Russian).
- Malova T. V. *Poetika khudozhnikov OSTa (The Poetics of the OST Painters)*, Ph. D. Thesis. Moscow, 2009. 173 p. (in Russian).
- Matvienko K. N. *Kinofikatsiia teatra: istoriia i sovremennost'* (*Cinefication of the Theatre: History and Contemporaneity*), Ph. D. Thesis. Saint Petersburg, 2010. 293 p. (in Russian).
- Ol'khovskii B. S. (ed.). *Puti kino: Pervoe Vsesoiuznoe partiinoe soveshchanie po kinematografii (The Ways of the Cinema: the First All-Soviet Communist Meeting on the Cinema)*. Moscow, Tea-Kino-Pechat' Publ., 1929. 465 p. (in Russian).
- Pichon-Bonin C. *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des Artistes de Chevalet (1917–1941)*. Dijon, Les Presses du réel Publ., 2013. 448 p. (in French).
- Piotrovskii A. D. *Kinofikatsiia iskusstv (Cinefication of the Arts)*. Leningrad, Izdanie Avrora Publ., 1929. 49 p. (in Russian).
- Polonskii V. *Russkii revoliutsionnyi plakat (Russian Revolutionary Poster)*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1925. 192 p. (in Russian).
- Raushebakh B. V. (ed.). *Montazh: Literatura. Iskusstvo. Teatr. Kino (Montage: Literature. Art. Theatre. Cinema)*. Moscow, Nauka Publ., 1988. 236 p.
- Sidorov A. The Society of Easel Painters: Looking into the Future. *Design Formula Journal*. Available at: <http://www.design-formula.ru/culture/soviet-art/ost-vzglyad-v-budushee> (accessed 30 January 2017).
- Svetliakov K. (ed.). *Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia na Krymskom Valu. Iskusstvo XX veka. Putevoditel' (The State Tretyakov Gallery on Krymsky Val. The Art of the 20<sup>th</sup> Century. The Guide-Book)*. Moscow, Paulsen Publ., 2014. 292 p. (in Russian).
- Tsekhanovskii M. Cinema and Painting. *Proletarskoe kino (Proletarian Cinema)*, 1931, no. 4 (in Russian).
- Zernova E. S. *Vospominaniia monumentalista (Memories of the Muralist)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1985. 191 p. (in Russian).



Илл. 45. А. А. Дейнека. Текстильщицы. 1927. ГРМ, Санкт-Петербург



Илл. 46. Ю. И. Пименов. Футбол. 1926, Астраханская государственная картинная галерея им. П. М. Догадина, Астрахань



Илл. 47. А. А. Лабас. Приезд Ленина в Петроград. 1930. ГТГ, Москва