

В Круглом зале Академии художеств ленинградцы прощались с Петровым-Водкиным. Народу было много. Тесно, пришли художники, писатели, поэты, актеры и режиссеры, архитекторы, общественные и государственные деятели. В почетном карауле вижу В. Э. Мейерхольда и плачущую З. Н. Райх. Произносились прощальные слова, читались скорбные телеграммы, а по окончании катафалк с гробом, запряженный шестеркой лошадей, двинулся в путь.

По дороге процессия остановилась у Союза художников на улице Герцена, где ожидали художники.

Короткое скорбное слово прощания сказал Н. Э. Радлов, и толпа провожающих двинулась по Невскому проспекту на Волково кладбище. От кладбищенских ворот до могилы на Литераторских мостках гроб с телом великого русского художника нес и я, гордый честью последнего прощального прикосновения.

Дальше все шло обычной процедурой, гроб не открывали, бросили горсти земли. Двое старательных могильщиков похлопывали по бокам землю холма. Один из них, довольный богатыми похоронами, с профессиональной гордостью обращался к убитой горем вдове, успокаивая ее словами: «Удачная могилка».

Дико прозвучало это утешение среди горестной минуты молчания.

НАЧАЛО ПУТИ

Е. Кибрик

Я принят в Академию. Нас очень много принято на первый курс, и мы все собираемся в вестибюле. Нас встречает ассистент Петрова-Водкина – Сергей Васильевич Приселков, в белом халате, в пенсне, с подстриженными усиками над губастым ртом и с маленькой эспаньолкой. Он говорит нам небольшую речь о живописи. Он оперирует новыми для меня понятиями – «гигиена холста» (Петров-Водкин высоко ценил белизну холста, позволяющую прозрачными красками – «лессировками» – начинать работу), «цветосила», «светосила».

Потом нас ведут в две большие мастерские первого курса. В каждой из них работает человек сорок. Разбираем мольберты. Старые академические мольберты, измазанные масляной краской, сизой «фузой» – сплавом красок, снятых мастихином с палитры, иногда

с надписями. Мы как бы принимаем эстафету от предыдущих поколений студентов.

Почему-то меня ужасно тяготила атмосфера старого, необъятно большого здания Академии. Очень неудобного. Длинные-длинные коридоры, прерываемые переходами через двор, где дул холодный ветер, сводчатые потолки, множество помещений, лестниц. Много надо времени, чтобы сориентироваться среди всего этого.

Была какая-то неясность, противоречивость, неуверенность в преподавании искусства в Академии в те годы.

Не доверяя профессорам как «буржуазным специалистам» и боясь их персонального влияния на студентов, руководство в 1925 г. изобрело «коллективный» метод преподавания, при котором один день приходил один профессор, другой день – другой (начисто отвергавший указания первого), на третий день – третий и т. д.

Профессора, нетерпимо относившиеся друг к другу – «ну что он понимает в живописи», – приносили дискуссию в Академию, и мы ее подхватывали, споря с профессорами. Даже такой чудесный мастер, как милый Аркадий Александрович Рылов, был как-то забит, запуган, что ли. Только однажды я услышал, как он, оглянувшись, тихо посоветовал моему соседу: «Вы пишете больше мазками, мазками» (сосед тушевал кистью).

Что касается композиции, то в этой области было хуже всего, полный туман. Никаких идей, задач перед нами не ставилось. Консультировал композиции Александр Иванович Савинов, глубокий, высокой культуры художник. Но при существующем в то время методе преподавания даже такой глубокий художник мало что мог дать. В те времена я видел только его дипломную картину «Купанье», большую, многофигурную. Он был однокашником И. И. Бродского и в молодости оказал на него заметное влияние. Техника Бродского, как бы «вышивавшего» маленькими мазками свои картины, сложилась под влиянием Савинова. Об этом говорил мне сам И. И. Бродский.

Ректор Академии – очень интересный, крупный человек, только далекий от искусства, – Эдуард Эдуардович Эссен рассуждал при мне о загадочности метода преподавания композиции. Он всерьез говорил о том, что не следует ли брать для упражнения в композиции иконы, заменяя, скажем, фигуру Георгия Победоносца фигурой красноар-

мейца и т. п. (эту задачу решали в будущем художники Палеха, и с большим успехом).

В Академию я постепенно стал ходить все реже и реже, так как неопределенности мне было достаточно собственной, и я стал искать ответ на свои вопросы в окружающей художественной жизни, а там бушевала дискуссия. Во взглядах на искусство проявлялось крайнее разнообразие, причем разнообразие воинственное, яростно спорящее между собой. Я обнаружил его в первую очередь в среде студенчества, художественной молодежи.

Безусловно, для всех предполагалось, что современное искусство должно быть каким-то новым, ничем не похожим на старое, дореволюционное искусство, бывшее в наших глазах таким же «буржуазным», как все, без исключения, предшествовавшее революции. Новым – это считали мы все; но каким конкретно?

Большую силу имели последователи Пикассо, Матисса ... так называемого «нового французского искусства», причем Пикассо понимался главным образом через его кубизм. В этом духе была выполнена большая картина Вячеслава Пакулина на выставке дипломных работ 1925 г.

Яркой фигурой был, тогда еще студент, Петр Осолодков, причудливый, высокий, бородатый, лохматый, с бурной, неразборчивой, косноязычной речью, со своей очень темпераментной «ван-гоговской» живописью.

Не сдавались импрессионисты. Возникла тенденция конструктивизма, оформившаяся несколько позже в общество «Октябрь» с его проповедью о том, что станковая живопись, картина, устарела, а современным является оформление предметов окружающего нас быта. В наше время это «дизайн», имеющий свою, очень важную в жизни область художественной деятельности.

Ветер новых исканий исходил и от Казимира Малевича и группы его приверженцев, причем сам Малевич на дискуссиях не появлялся и казался фигурой таинственной, непонятной.

Особо стояла группа учеников Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина. Он преподавал в Академии, недавно вернувшись из Франции.

Помню его фигуру в шубе с бобровым воротником, обходящего амфитеатр в «циркульном» классе, где шел у нас рисунок. В его замечаниях чаще других слышалось слово «форма», которое он произносил в нос, с французским акцентом.

Впоследствии я хорошо с ним познакомился, а в 1939 г. даже председательствовал на его шестидесятилетии. Он сидел рядом со мной, слушал хвалебные речи и, наконец, заметил: «Вот все меня хвалят, а мне интересно было бы услышать и критику». На это я тут же говорю: «Ежели так, я решусь вас немного покритиковать. Знаете, Кузьма Сергеевич, я давно заметил, что персонажи в ваших картинах внутренне разобщены, лишены психологических контактов, их объединяет, как правило, только композиционный ритм и колорит».

Он этак лукаво на меня искоса посмотрел и говорит: «Вот черт, заметил...»

Приверженцы традиционной русской реалистической школы, все старики, объединялись в общества «Община художников» и «Общество имени Куинджи».

Они убежденно выступали на дискуссиях со своей платформой. Все общества художников имели свои «платформы», как тогда говорили, то есть изложения своих теоретических взглядов на искусство.

Главное, что звучало в речах стариков реалистов, были слова – «правда и красота». Мы, конечно, смеялись над старомодными чудачками. Прошло более полувека. А ведь эти «чудачки» оказались правы...

Сезанн... Его имя часто фигурировало в спорах о новом искусстве, но в Ленинграде не было в те годы яркой сезаннистской группы. Такая группа – «Бубновый валет» – была в Москве во главе с П. П. Кончаловским и И. И. Машковым.

На объединенных выставках встречались прекрасные работы «стариков» – Б. М. Кустодиева, А. Я. Головина, А. А. Рылова, но нас, молодежь, они не захватывали – мы искали что-то новое, только в нем видя свое будущее.

Я не назвал самую многочисленную и организационно мощную группу – АХРР (Ассоциация художников революционной России).

Ядро этой группы сыграло большую роль на следующих этапах развития нашего искусства, тем более что оно имело поддержку чрезвычайно влиятельных людей (достаточно назвать К. Е. Ворошилова и Емельяна Ярославского).

Главная идея АХРР заключалась именно в новых сюжетах – сюжетах советской действительности, реалистически выполненных в традициях передвижников. АХРР имела и сильную материальную базу, что многих весьма привлекало.

Но нам казалось, что сама традиционность живописи АХРР уже не революционна, а ретроспективна, и уже одним этим не представляла для нас интереса, ибо первое, в чем мы были уверены, – это обязательная внешняя новизна советского революционного искусства. Лозунг АХРР «Назад к передвижникам» казался художественно несостоятельным. О материальных выгодах мы не думали, увлеченные романтикой исканий. (Когда я говорю «мы», я имею в виду себя и круг моих товарищей.)

Кроме того, наиболее талантливые ахрровцы, как, например, Б. В. Иогансон, были в Москве.

Любопытно, что весь спор шел ведь только о том, «как» писать, он был чисто формальный, и никто из спорящих не связывал свои взгляды с тем, «что» писать (это мне сейчас видно, тогда мы этого не замечали). Пожалуй, лишь одни конструктивисты утверждали новый объект содержания-оформление предметов быта, но нас это не затрагивало, ибо мы рвались к живописи. Мы только не знали, как ее «делать».

Споры художников чаще всего бесплодны, ибо они чрезмерно субъективны. Объективность в понимании искусства редко встречается в среде художников.

Страстная потребность утверждения своего чувства и взгляда на искусство обычно сопровождается категорическим отрицанием всех остальных тенденций. Это никогда не может быть справедливым.

Если художник влюблен в Рембрандта, то он, скорее всего, будет утверждать, что Гольбейн или Микеланджело просто не живописцы, хотя совершенно очевидно, что это только другая живопись.

Я очень редко встречал объективных художников. Между прочим, И. И. Бродский (может быть, потому что он был крупной личностью и серьезным собирателем картин, что невозможно без способности их понимать) в спорах мог верно оценить различные явления искусства, даже враждебные ему как художнику. Так, например, при мне в начале 1930-х гг. он очень высоко оценивал Филонова, говоря, что в мире нет второго такого же. Мастер отдавал должное мастеру. И Филонов при мне очень хвалил «Заседание Коминтерна» И. И. Бродского.

Мы же еще не были мастерами и со всем темпераментом и жаром юности предавались дискуссии. Шла она и в стенах Академии.

В нашем переполненном клубе на сцене скульптор Сослан Тава-сиев, герой гражданской войны, с орденом Боевого Красного Знамени на оранжевом полушубке, с окладистой, гжуче-черной бородой. Высоким митинговым тенором он с надрывом начинает: «То-ва-а-ариши!..» – и дальше разносит Академию и ее профессоров. Мы распяемся. Покажись профессора – покидали бы их, кажется, в окна.

Вообще я почти не помню примеров прямого и ясного обучения чему-либо за три года пребывания в институте.

Основные понятия техники рисунка и живописи прояснились для меня много позже, на собственном опыте. Замечания профессоров сводились к простым указаниям о пропорциях: голова мала, ноги, руки длинные либо короткие и т. п.

А вот как начинать работу, чтобы разместить ее лучшим образом на листе, каким способом установить правильные пропорции, как трактовать форму, как построить колорит? Я вообще не понимал, что означает этот термин, и только долгое время спустя наткнулся у Джона Уистлера на идеальное определение того, что такое колорит, – «композиция цвета». Даже такой большой мастер, как Кузьма Сергеевич Петров-Водкин в Ленинградской Академии художеств, туманно толковал о «цветосиле» и «светосиле», не сумев объяснить, что это обозначает. А имел он в виду «тон», без которого невозможна живопись, но и это я понял только на своем опыте, самостоятельно, уже зрелым художником.

В 1924 г. в институте был введен курс лекций о «диалектическом материализме». Читал его молодой морской офицер, читал с трудом, сам только-только разбираясь в теме. Очень напряженно читал. Он все время требовал полную тишину. «Тише, тише. А то я со-бьюсь», – говорил он.

Не знаю, как на других, а на меня эти лекции произвели неотра-зимое впечатление. У меня было такое чувство, как будто у меня впервые раскрылись глаза и я увидел, что под видимым хаосом жиз-ненных случайностей лежат вечные, непреодолимые законы материи. Законы природы, истории и человеческого мышления. Я их просто воочию увидел, эти законы с их всеобъемлющим значением. Я был глубоко захвачен тем, что передо мной открылось. К чему бы я эти законы ни пробовал применять, каждый раз я убеждался в их истин-

ности. Тогда же у меня возникла мысль о том, что, ежели это законы всеобщие, стало быть, они относятся и к искусству.

Признаю, что эти мысли никогда уже меня не оставляли.

У меня возник интерес к философии. Позже я подружился с молодыми философами, но они были во власти групповой борьбы, борьбы в различных направлениях философской мысли, а у меня был устойчивый практический интерес к тому, как связать деятельность в искусстве с теорией, с философским смыслом творчества.

И когда через год я приехал в Ленинград и познакомился со сложной картиной борьбы течений в художественной жизни Ленинграда, я очень внимательно прислушивался к теоретическим спорам, ибо искал теоретическую основу художественного творчества, она была мне необходима.

В дальнейшем и к Филонову я отчасти примкнул потому, что его теория – «идеология аналитического искусства» – показалась мне воплощением диалектики в специфической области искусства. И позже я не переставал думать об этих вопросах, и не случайно то, что в 1954 г. я опубликовал в газете «Советское искусство» статью «Композиция картины», а в 1965 г. выступил с большим докладом на методическом совещании Академии художеств, где сформулировал законы композиции.

В 1966 г. в журнале «Вопросы философии» была опубликована философская часть моего доклада.

Сорок лет понадобилось мне для того, чтобы дать ответ на вопрос, который я поставил перед собой еще в 1924 г.

К РУКОВОДСТВУ СТУДЕНТОВ МАСТЕРСКОЙ 1937 г.

А. И. Савинов

Методика художественного образования предопределяется состоянием искусства страны (школы древних, Ренессанса, Академии XIX в. и тому подобное). Если искусство страны в стадии резкого сдвига и новообразований, как у нас, учебная школа естественно и неизбежно вовлекается в искания нового искусства, а при передаче ученику традиций и исторического опыта проявляет исключительную осмотрительность, критицизм и широту обзора искусства. В такой