

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

школе привитие ученику навыков работать в случайно и безоговорочно взятых из исторического архива технических и идейных системах может повести студентов к стилю и художественному мировоззрению, чуждым слагающемуся искусству, может усложнить их дальнейшее развитие за стенами школы, а порой и просто их калечить, ибо молодому неокрепшему мастеру без ярких примеров отечественного современного, уже сложившегося искусства перестроиться и найти для себя правильный художественный путь чрезвычайно трудно.

Отсюда вытекает необходимость сугубо внимательного воспитания ученика в духе вошедшего в жизнь страны содержания, необходимость самого напряженного исследования проблем учебной методики в связи с проблемами современности и настороженного нащупывания путей развития каждого из учеников.

Дело это трудное и ответственное, вразброд с ним не справиться. Чтобы поставить его правильно и крепко, нам, работникам школы, надо еще теснее сплотиться, плечом к плечу: профессор к профессору, студент к студенту, профессура к студенчеству – искать вместе, найти общий язык.

Мы, старые мастера, бродим еще сами, нередко ошибаемся, а между тем зачастую ведем себя самонадеянно, до легкомыслия и, прежде всего, редко улавливаем путевой инстинкт и чувство современности в нашей, выросшей за годы революции, молодежи.

Пример тому, что мы не научились еще учиться у ученика, видеть озарение его художественного пути по его же произведению – частицы его будущего художественного лика: ученика мы изучаем недостаточно, не ориентируем учение по особенностям студента и этим тормозим рост учебной школы нашего революционного слагающегося искусства.

В противовес изложенным суждениям я нередко слышал от своих товарищей по руководству и от студентов, что задача школы дать студенту технику, знание ремесла, объективные знания, что достаточно талантливый человек, вооруженный этими знаниями, и сам найдет себе дорогу и так далее, что ориентировка учебного процесса на ученика и на проблемы пока еще искомого искусства поведет к тому, что мы растеряем школу, единый метод, что это значит быть на

поводу у студентов, поведет к анархии и так далее. Так ли это? Я полагаю, что эти товарищи, абстрагируя технику от содержания, и не подозревают, что таким частично верным утверждением они отводят от себя то, от чего никогда не отказывалась ни одна школа – трудности воспитания студентов, воспитания, ставшего в наши дни, в особенности, важнейшей частью образования художника, и что это означает отвод от себя и трудностей осуществления конечной цели института, то есть в нашем случае, подготовки нового в жизни действительно советского мастера-реалиста. Стало быть мы, руководители, не достаточно еще проштудировали целевую установку института, не сконтактировали своей работы и кто-то из нас ошибается.

Мое глубочайшее убеждение, что если конечная цель будет пониматься нами однородно, эта цель скрепит нас и даст единый критерий в оценке и руководстве: если целевая установка художественного вуза, а вместе с тем и всей художественной школы во всех ее звеньях станет действительно ясна (а мы, каждый в отдельности, воображаем, что она ясна), ясны нам будут и методы обучения, главнейшим из которых – основным – должен стать метод научить студента находить методы к решению задач современности. И никакого разбазаривания школы от всего изложенного выше не произойдет, – новым будет только то, что наша школа станет учебной школой действительно революционного искусства и, несмотря на естественные оттенки в ее труде, в силу личных качеств руководительского состава, обопрется, наконец-то, как на хребет, на единый методический стержень.

Весь путь исканий, прошедших мучительными этапами в жизни советской художественной учебной школы и искусства, гарантия тому, что такое единство и нахождение новой методики преподавания искусства теперь уже возможно и, что советская художественная школа поставит студенческий труд с величайшим напряжением и ответственностью, со всей суровостью, чистотой и логикой академических занятий и должной идейной направленностью.

Какова же цель высшего художественного образования в наших условиях, какого художника мы должны готовить? Для краткости и в то же время для наибольшей полноты изложения моих взглядов по этому вопросу позволю себе зачитать выдержку из напутствия вашим старшим товарищам перед выпуском их на дипломную работу – те

строки, которыми я, перед советами, как практически прорабатывать картину, пытался восстановить в их памяти все то, что идеологически скрепляло нашу совместную работу в течение ряда лет и что должно, на мой взгляд, направлять и дальнейший их труд в жизни.

Товарищи, ваше образование в стенах Академии художеств после всех его перипетий вступает в новую и заключительную фазу. Этап, когда молодой художник впервые пробует свои силы, чтобы выйти из школы в самостоятельную творческую жизнь, когда он уверяет приобретенные знания в работе над картиной и горячо, если не сказать лихорадочно, восполняет их, по значению своему для вашего роста, стоят не одного учебного года. Поэтому к дипломной работе следует отнестись с исключительным вниманием и основательно к ней подготовиться. С этой целью, по поручению дирекции Всесоюзной Академии художеств имею сказать вам следующее.

Вам предстоит написать вашу первую законченную творческую работу. Учтите значение этого труда. В нем вы доформируете изначальный очерк вашего художественного лица и получите первый основательный творческий опыт. По картинам вашим общество будет судить о том, какие силы вольются из нашего института в его жизнь, чтобы занять свое место на социалистической стройке. Ваше слово молодых живописцев, выросших за годы революции, ее детей, будет иметь значение для развития вновь слагающегося советского искусства, и плохо будет, если ваша изобразительная речь не уловит тех основоположений, которые должны залечь в этом искусстве и в нем в настоящее время ярко намечаются. Помните, революция наших дней поставила деятельность художника на соответствующую каждому подлинному мастеру, большого он таланта или малого, высоту, — задачи его велики и прекрасны.

В Стране Советов художник не архивариус фактов, как выразился в своем предсмертном завете нашей молодежи И. П. Павлов, не копировщик внешних оболочек жизни и не тот мертвеющий духом художник, типичный для заката буржуазной культуры, которому, кроме технической изобретательности и формалистической выдумки, нечем поделиться с миром. Советский мастер не эклектик: он не берет напрокат ветоши, когда-то жизненно необходимых форм, и ему не свойственны делячество и ложь в искусстве. Советский художник

душевно чист, правдив. Внутренне свободный, не приспособляясь, а действительно живя жизнью своей страны, глубоко вникая в эту жизнь, гордясь ею и стремясь к тем же целям, что движет ее вперед, почти непроизвольно, органично, он утверждает в искусстве все изящество и глубину личных чувств и идей и через то, столь же естественно, включает свой труд в общее со всеми деятелями своей родины творчество. Он ищет. Для него нет истины, принятой на веру. Мистические туманности для него не существуют, – он революционер, он диалектик, и действительность – основной источник его образности, – он реалист.

В силу всего этого искусство советского мастера актуально: оно утверждает начало новой жизни, – стимулирует, учит, возбуждает и развивает эмоции и мысли нового человека и, прежде всего, здорового деятельного человека.

Вместе с тем, мастер нашей страны скромнен, он обладает «мерой объективности» (Павлов), ибо он знает трудности идти новыми путями и действительную роль личности в ходе истории. Поэтому его мерило личного достоинства не по степеням относительного успеха (на выставках и тому подобное), а по высотам целей и достижений его родины и человечества. Поэтому качеством труда своего дорожит он более, нежели личной славой, дорожит трудом товарищеского коллектива и способен работать в нем без зависти и нетерпимости. Но этим не исчерпывается характеристика советского мастера. Из той же скромности и реализма в мышлении вытекает и его отношение к мировой культуре. Вникая в нее, он познает, что каждое его действие в искусстве имеет корни в творческих процессах предшествовавших эпох, и он способен получать стимул к творчеству и опыт не только от соприкосновения с окружающей его действительностью, но и от художественных произведений. Но эту культуру он осваивает по новым целям – он культурен и критичен. Таков мастер советского искусства.

Живя со своей родиной одной жизнью и зная эту жизнь, сын народа, он, естественно, творит национально-народное искусство. Но столь же естественно, будучи воспитан в принципах интернационализма, свое искусство ориентирует по общечеловеческим целям. Стремление создать произведение емкое по жизненному содержанию

ведет его к форме конструктивно целесообразной, к стилю простоты и углубленности в трактовке образов реального мира, – к стилю нашей эпохи.

Советский художник ясно сознает значение искусства в деле воспитания и образования широких масс трудящихся, высоко расценивает искусство как мощный фактор их культурного роста. Он знает динамику этих масс, он свидетель небывалого культурного развития народов в СССР, прогрессии их художественного сознания и потребностей. И этому росту, этому движению вперед он отвечает не приспособленчеством к временно отстающим слоям общества, а неуклонным устремлением к высшему и еще высшему качеству своих произведений, – мастер Страны Советов не оппортунист, и в этом залог прогресса советского искусства.

Таким мне представляется тип нашего художника.

Вы скажете: это идеал, укажите таких мастеров.

Отвечу: они нарождаются, наша страна, наша эпоха должна создать их, и я был бы счастлив, если бы вы, неустанно работая над собой, воспитывая себя, достигли чести стать такими мастерами. Вот то, что направляло наш упорный, но, может быть, малопродуктивный труд. Этой выдержкой я считал необходимым оттенить тот профессионально-нравственный облик художника, который бы мне хотелось видеть отпечатанным в произведениях советского искусства.

Ставя так вопрос, попытаюсь начертать учебный метод:

1. При решении, чему и как учить, не следует забывать о неразделимости «чему» и «как» – о том, что, уча «так», приходишь к результату, строго соответствующему методам обучения: «как» переходит во «что».

2. Выработывая характер выпускаемого нами художника, следует заботиться о развитии в студенте всей суммы качеств, необходимых художнику: идеологически нравственных, психофизических и, разумеется, качеств со стороны профессиональных знаний и опыта.

Качества эти должны гармонично развиваться всем циклом учебных работ, и в особенности по художественно-практическим дисциплинам. Отсюда вывод: во всех работах воспитание следует ставить ответственной задачей, наравне с задачей передать студенту изобразительный опыт.

3. Это обязывает к осторожности в прививке студенчеству технических систем – к тщательному изучению ученика и к учету в обучении студента его личных особенностей.

Результаты достигнутого в свое время Давидом, художником тоже революционного периода, ставившим обучение своих многочисленных и, частично, великих учеников именно так, как только что было сказано, подтверждает правильность данных методов.

4. Культура студенчества должна слагаться в результате: а) изучения действительности – в этюдной и композиционной работах (основная часть занятий); б) изучения образцов искусства (при тщательном отборе изучаемого материала и систематического, изо дня в день, ознакомления с проблемами советского искусства); в) самостоятельной работе студентов.

В этом цикле этюдная работа с натуры должна быть важнейшей частью базиса для композиций – работой, освещающей и заключающей все прочие работы.

Изучение материалов и проблем искусства – работой, ориентирующей студенчество в искусстве, стимулирующей и облегчающей творчество студента.

Наконец, самостоятельная студенческая работа имеет назначением быть работой, в которой должны протекать личное освоение и выверка учащимся полученных им в школе знаний и должны возникать академические задачи уже по личным его потребностям. При всем этом самостоятельная работа студентов имеет целью приучать их к любознательности и самостоятельности в труде, увязывать их непосредственно с жизнью – возбуждать их интерес в сторону жизни, обогащать их образами и идеями, исходящими из жизни, и тому подобное. Через все это самостоятельная студенческая работа должна выводить студента на дорогу личного творчества и актуального для нашей эпохи искусства. Поэтому, самостоятельная работа студентов составляет вторую важнейшую часть базиса для композиции. Третья часть базиса для композиции, как было указано выше, должна составлять изучение искусства.

5. Сроки исполнения работ должны приучать студентов к упорному труду, к предельной для студента проработке задания и к росту через преодоление самому себе устанавливаемого рекордного качест-

ва работы. Поэтому, как правило, сроки работы должны быть длительными и комбинироваться, смотря по состоянию действительной художественной зрелости учащихся. Студентам, не обладающим опытом в быстром отображении природы или склонным развиваться через повторность быстрых упражнений, рабочие сроки могут быть составлены по надобности, причем чаще всего должно рекомендоваться повторение этюда с той же точки зрения на природу, с какой она отображалась в предыдущем этюде.

При этих общих методических линиях обучение должно вестись так:

1. **Этюдная работа с природы.**

2. **Постановки.** Постановки природы должны соответствовать задачам образования художника-реалиста и приучать студента к художественно глубокому проникновению в природу. Поэтому композиция постановок должна обуславливаться показом модели при наиболее выразительной ее характеристике и жизненно органичном соотношении с главной формой постановки аккордирующих частей. По этой же причине задачи формального порядка должны включаться с тактом – так, чтобы не превратить поставленные к изучению формы в иллюстрацию искусствоведческой теории и вообще формальных положений.

Такая же осторожность должна применяться и при композиции постановочного материала по сюжету, чего вообще следует избегать, так как отображение таких (картинных) постановок в классе значительно профанирует процесс создания картины.

Бутафорский состав постановок недопустим.

При всем этом постановки должны давать студентам зрелище, сильное для изображения, и последовательно, со стороны трудности передачи природы и постепенности в изучении природных свойств, осложняться.

Основной частью постановок должен являться человек.

Примерный план постановок

1 курс.

1. Натюрморт – 2/9 времени.

2. Обнаженный человек (торс, фигура, сочетание с драпировками) – 6/9 времени.

3. Голова человека. Плоский одноцветный фон – 1/9 времени.

II курс.

1. Голова человека. Плоский одноцветный фон – 2/9 времени.

2. Обнаженный человек (торс, фигура, сочетание с драпировками и другими формами) – 6/9 времени.

3. Одетый человек (торс, фигура, сочетание с драпировками и другими формами) – 1/9 времени.

III курс.

1. Портрет (оплечный) – 1/9 времени.

2. Различные пространственные планы – 1/9 времени.

3. Интерьер – 1/9 времени.

4. Композиция фигуры обнаженного человека, плоский одноцветный фон – 6/9 времени.

IV курс.

1. Портрет (фигура) – 2/9 времени.

2. Фигура обнаженного человека в пространственно-сложной среде – 5/9 времени.

3. Одетый человек в интерьере – 2/9 времени.

V курс.

1. Группа обнаженных людей.

2. Группа одетых людей 1 семестр.

3. Преддипломная подготовка к исполнению картины: 1) исполнение коллективом группового портрета (студентов мастерской, работников института и т. п.) и 2) исполнение преддипломного эскиза с использованием натурой – II семестр.

VI курс.

Исполнение картины на свободную тему присущего студенту жанра. Овладение натурой для композиции.

План постановок по рисунку в основном должен быть параллелен с изложением для живописи. Должно включаться специальное изучение натюрмортов, растительности и интерьера, за счет чего усиливается изучение форм человека. Небольшая группа упражнений должна посвящаться изучению драпировки и одежды. Эти упражнения должны предшествовать рисованию одетого человека. Однако, данное отступление от живописных постановок рекомендую не с принципиальной стороны, а только с практической, в связи с условием рабочего времени.

Назначение этюдной работы

Назначением этюдной работы является тренировка представлений о зримом мире и практика в художественной передаче этих представлений средствами живописи и рисунка.

Побочная, не очень важная в нашей школе цель – изучение и запоминание форм человека как типичных для выражения человеческих мыслей и чувств. Эти цели достигаются путем изучения законов образной связи (в представлениях о натуре и в произведении), что составляет, в свою очередь, цель: дать знание.

Это изучение являет собой сложный мыслительный и практически-операционный процесс, который кратко и точно охарактеризовал Леонардо словом «измерение» («изучение есть измерение»).

Этим измерением определяются: пространство и свет, и видимая в условиях пространства и света вещественная материя – ее формы, цвета и пластика. В результате измерения постигается и отображается сущность зримого явления, говоря про человека, – личные душевные качества, общественный тип и тому подобное, то есть идея, лежащая в образе.

Выражение этой сущности является высшей задачей изучения.

В решении указанного формируется профессиональный склад художника: качества именно так чувствовать, так видеть и так думать: постигая натуру, так отображать ее в произведении и именно так развиваться через повторность отображения в сторону дальнейшего усовершенствования в искусстве. Иными словами, формируются идеология, профессиональная физиология, психика, практические навыки и теоретические знания художника. Это – конечная воспитательная цель.

То, что Леонардо понимал под «измерением», в нашем учебном быту обычно называется словами «анализ», «определение отношений».

Задача: определить отношения, лежащие в натуре, в системе их создать живописный образ – произведение.

В решении этой задачи достигается:

а) Ставится «глаз художника» – образуется верность глаза: способность мерить пропорции, касается ли это ощущения пространства или света, формы, цвета или материала. Это качество – основное в физиологии художника, и о развитии его следует заботиться во все моменты обучения, и в особенности в начале: верность глаза должна войти в художественный инстинкт.

б) Тренируется физиология и психика художника со стороны сознательности живописно-художественного видения: видеть то и так, как это требуется для развития личных представлений о натуре и в интересах искомого отображения ее. Через то художник постигает личные познавательные способности в зависимости от применяемых систем зрения (сосредоточенного, рассеянного, раскрытым или прищуренным глазом, подвижным или побочным зрением и тому подобное). Вместе с тем, разбираясь во впечатлениях от природы и приучаясь при отображении видеть систематично, то есть в разумном порядке – в постепенности и длительности наблюдения, при той или иной системе зрения, художник находится как бы в роли зрителя (натуры и своего произведения), этим учится управлять своими творческими целями и вниманием постигающего его произведения общественным зрителем (примеры).

в) Формируется взаимодействие в ощущениях, чувствах, представлениях, воля и практические операции: контакт интеллектуальных и физических сил и действий, – постепенность и связанность в рабочем процессе, без которых невозможно творчество (примеры).

г) Развивается зрительная память: тренируя свои представления (донося их до холста), чтобы изобразить, и сохраняя их в памяти в моментах изображения, художник тем самым развивает это качество так, что оно наравне с меткостью глаза входит в фундамент его профессиональной природы – без зрительной памяти, опять-таки, творчество невозможно.

Развитие памяти обычно подкрепляется повторением по памяти сделанных работ, альбомными зарисовками видимого и другими работами по представлению. Для развития памяти в этюдной работе рекомендую: не приступать к работе до момента ясности представлений о том, что намерен оформить, а для выяснения пользоваться быстрой наметкой (записью словами или условными обозначениями: линейно, пятном, цветом) тех отношений, что в данный момент ищутся.

д) Наконец, и в особенности в этюдной работе, путем упражнений во вскрытии лежащих в натуре образных сочетаний, – через осознание частей в целом и развития целого выработкой деталей, – через выражение сущности наблюдаемого, практически преподается диалектика живописно-художественного мышления – основа познания и творчества художника реалиста.

Таким образом, развивая в художественном изображении заданной постановки необходимые для творчества профессиональные природные

качества, знание и практический опыт, по примерам того, что прорабатывалось в этюдной работе, художник получает почти все данные к тому, чтобы сочинить и выполнить уже лично задуманное произведение.

Поэтому этюдная работа, как говорено выше, составляет основную часть базиса для композиции. При таком назначении естественным началом в обучении работе с натуры должна быть поставлена задача постигать натуру непредвзято и выражать ее как можно более схоже, не страшась «копиизма», «пассивного изображательства», «натурализма» и тому подобных направленных слов. (Давид говорил в свое время: «Учиться видеть верно».)

Задачи же на творческую интерпретацию в выражении натуры, акцент, упор на выявление волнующего художника мотива, на то, что тот же Давид определял словом «красиво, видеть верно и красиво», должны ставиться лишь после достаточных упражнений с задачей на полную схожесть с натурой, с постепенным усилением сознательного раскрытия содержания натуры.

Необходимо естественное творческое вызревание ученика – развитие его чувств и аналитического мышления. Искусственным вытягиванием творчества раньше поры, положенной для его естественного возникновения, раньше заряда от вплотную постигаемой природы, кроме вреда для развития учащегося и нуди, ничего не достигнешь.

Примерами такого вреда, нанесенного учащимся в силу неправильного понимания этюдной работы и преждевременного перевода обучения учащихся в план преимущественно композиционных упражнений, служит опыт Ленинградского института при Академии художеств в масловский период и несоответствующая требованиям высшей советской школы подготовка почти во всех довузовских художественных школах СССР, что достаточно ясно продемонстрировано Всесоюзной выставкой их работ прошлого года.

И, обратно, примером творческой недоразвитости может служить состояние этюдной работы нашего института, в том числе и летняя, являющаяся, главным образом, как это ни парадоксально, следствием того, что до поступления в институт учащиеся занимались больше «творчеством», нежели постижением законов природы и развитием необходимых для творчества профессиональных качеств.

Каждому педагогу и ученику следует помнить эти примеры преждевременного заскока в область творческих тенденций, с одной стороны,

и отвлечения этюдных работ от задач творческого порядка, с другой стороны, и знать, что только при нормальном, нормально-последовательном, подчеркиваю, развитии ученик получит ту твердость и самостоятельность духа, ту крепость профессиональных знаний и творческое лицо, которые высшая художественная школа обязана в нем выработать и без которых ему не стать полноценным художником-профессионалом.

Лучшим методом перевода ученика на этюд в творческом толке считаю работу со следующим отчленением задач: 1) выполняется быстрый этюд для выяснения композиционной основы; 2) вслед за тем ведется этюд с задачей точно узнать, как, почему и что видит глаз (аналитический этюд) и 3) параллельно со 2-м или после него, на основании его (со сличением по мере надобности этюда с натуры) прорабатывается этюд с задачей оттенить образ со стороны волнующего мотива (творческий). Разумеется, этот метод следует применять, главным образом, в случае подготовленности студента вести творческую работу без ущерба для школьного анализа и обратно – аналитическую – без ущерба для творческой. С наступлением творческой зрелости в таком отчленении работы нет надобности.

Выполнение этюда в творческом толковании – одна из ступеней, ведущих к овладению натурой для картины.

Покончив с этим, по ряду обстоятельств, необходимым отступлением, возвращаюсь к вопросу о том, что достигается в этюдной работе?

Постигаются законы, по которым организуются зрительные представления человека, и законы, по которым эти представления передаются в живопись.

РЕЧЬ НА ГРАЖДАНСКОЙ ПАНИХИДЕ В ПАМЯТЬ КУЗЬМЫ СЕРГЕЕВИЧА ПЕТРОВА-ВОДКИНА в 1939 г.¹ (Публикуется впервые)

П. Постников

«Чеканно! Вы думали о Донателло?» – Эти слова проронил Кузьма Сергеевич, рассматривая, насупив по обыкновению брови, мой этюд головы мальчика. О Донателло я не думал, но мои усилия

¹ Стенограмма речи П. Постникова на панихиде К. С. Петрова-Водкина в 1939 г. публикуется с разрешения Хвалынского художественно-мемориального музея К. С. Петрова-Водкина и хранится в фонде этого музея.