

Евгений Ковтун,
кандидат искусствоведения



ЖИВЫЕ ИСТОКИ

(О ЛЕНИНГРАДСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЯХ)

В начале XX века русское искусство оказалось на острие мирового художественного процесса. Десятилетия, которые ушли во Францию на обновление искусства живописи, уплотнились в России в 10-15 лет. 1913 год стал высшей точкой в движении русского авангарда. Все десятилетия прошли под знаком все возрастающего влияния кубизма, изменившего самую суть изобразительного искусства, но к 1913 году наметился перелом — возникли новые художественные тенденции, пластические проблемы, открывшие для русских художников неведомые пути и новые горизонты.

Уже в 1912 году П. Филонов выступил с критикой Пикассо и кубофутуризма, «пришедшего в тупик от своих механических и геометрических оснований»¹. Наиболее чуткие русские мыслители и художники увидели в кубизме и творчестве Пикассо не начало нового, а завершение старой энгровской линии. Н. Бердяев: «Пикассо — не новое творчество. Он — конец старого»². М. В. Ле Дантю: «Глубокая ошибка считать Пикассо началом — он, скорее, завершение, и по его пути идти, пожалуй, нельзя»³. Н. Н. Пунин: «Пикассо не может быть понят как день новой эры»⁴.

Французские кубисты остановились перед чертой беспредметности. Их теоретики писали в 1912 году: «Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере, в настоящее время»⁵. Этот рубикон решительно перешел Kazimir Северинович Малевич. 15 декабря 1915 года на Марсовом поле в Художественном бюро Н. Добычиной открылась выставка, на которой художник впервые показал 49 супрематических холстов⁶. «Ключи супрематизма,— писал он,— ведут меня к открытию еще неосознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара Земли»⁷.

Несмотря на открытия Галилея, Коперника и Джордано Бруно, вселенная для художника оставалась (эмоционально и практически, т. е. в творчестве) геоцентрической, его воображение и структуры, возникавшие в картинах, были «на привязи» земного тяготения; нерушимой очевидностью для него было наличие перспективы и горизонта, понятий «верх» и «низ». Все это изменилось с появлением супрематизма. Малевич взглянул на Землю как бы из космоса, точнее, внутренняя, «духовная вселенная» подсказала ему этот взгляд. Многие русские философы, поэты, художники начала века вернулись к идеям раннехристианских гностиков, считая духовный мир человека типологически подобным вселенной. Малевич писал: «Череп человека представляет ту же бесконечность для движения представлений, он равен вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней»⁸.

Яблоко, лежащее на столе, соизмеримо с окружающим его пространством комнаты, находящимися в ней предметами, соотнесено с человеком. При взгляде на него из макромира (космоса) его предметность как бы распыляется — миры несовместимы по своей масштабности и метрике. То же распыление предметности происходит и в новой живописи Малевича,

«рвущейся в небо». В его беспредметных картинах, отказавшихся от земных «ориентиров», исчезло представление о «верхе» и «низе», о «левом» и «правом» — все направления равноправны, как во вселенной. Это означает такую степень «автономности» в организации структуры произведения, при которой рвется связь с направлениями, диктуемыми земным тяготением. Возникает самостоятельный мир, замкнутый в себе, обладающий собственным «полем» сцеплений-тяготений. Это «малая планета», занявшая свое место в мировой гармонии. Беспредметные холсты Малевича не порывают с природным началом, недаром художник называл их — «новый живописный реализм». Но их «природность» выражена на ином уровне, планетарно-космическом.

Супрематизм как система художественных принципов в той или иной степени сказался в творчестве многих ленинградских художников. Его воздействие продолжалось несколько десятилетий и ощущалось до сих пор.

В первую годовщину Октября супрематизм впервые вышел на улицы и площади Петрограда, своеобразно преломленный в декоративных панно И. Пуни и К. Богуславской, В. Лебедева и В. Козлинского, Н. Альтмана и П. Мансурова. В этих ранних опытах художники несколько «облегчили» восприятие супрематические принципы — только как новый способ цвето-декоративной организации плоскости. Внутренний смысл нового течения, его философские корни остались для них недоступными.

В 1920—1921 годах влияние супрематизма преобразило лицо революционного плаката, созданного Козлинским и Лебедевым в Петроградских окнах РОСТА. Его воздействие захватывало все новые сферы творчества — полиграфию и дизайн. В 1918 году в Зимнем дворце проходил Съезд комитетов деревенской бедноты Северной области. Малевич создал обложку папки материалов съезда, пластическая структура которой и шрифт открыли новые пути для художников книги. Ранняя книга В. Ермолаевой — «Топ-топ-топ» Н. Асеева (1925) была выводом из супрематического понимания цветоформы. Супрематические флюиды остро ощущались в детализованных книжках Лебедева и некоторых других мастеров.

Группа сотрудников Государственного института художественной культуры [ГИХУК]. Сидят [слева направо]: Н. Пунин, В. Ермолаева, К. Эндер, М. Матюшин, М. Эндер, К. Малевич. Во втором ряду второй справа Б. Эндер, четвертый — Л. Юдин. В третьем ряду первая справа А. Лепорская, второй — К. Рождественский. Фото. 1925





Казимир Малевич [в центре] среди посетителей выставки картин художников Петрограда всех направлений за пятилетний период деятельности [1918—1923]. Зал УНОВИСа. Май. 1923
Из фондов ЛГАКФД
Публикуется впервые

В работах Малевича, Н. Суетина, И. Чашника, А. Лепорской супрематизм вошел в сферу прикладного творчества — создание новых форм и росписей по фарфору, эскизов для тканей и одежды. Его действие оказалось длительным и плодотворным.

В 1923 году в бывшем доме Мятлевых на Исаакиевской площади возник Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК), ставший настоящей школой профессионального мастерства для многих ведущих художников Ленинграда. Директором института стал Малевич, отделами руководили В. Татлин, М. Матюшин, П. Мансуров, Н. Пунин. До сих пор нет работ, которые раскрыли бы исследовательскую проблематику и результаты теоретической деятельности ГИНХУКа. Это был первый в России и в мире научный институт, изучавший не прошлое, а живое, современное искусство в его самых новых проявлениях. Главная линия ГИНХУКа — это исследование посткубистических явлений в художественной культуре.

Отделом «живописной культуры» руководил Малевич, лабораторию цвета вела В. Ермолова, лабораторий формы заведовал Л. Юдин. Сотрудники отдела изучали пять систем новейшего искусства — импрессионизм, сезанизм, кубизм, футуризм, супрематизм, разрабатывая под руководством Малевича теорию «прибавочного элемента» в живописи — попытку объяснить закономерную смену художественных форм. Исследование Малевича «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи» было в 1925 году подготовлено для сборника ГИНХУКа, но осталось в гранках, т. к. сборник не вышел. Эта работа легла в основу книги художника «Die gegenstandslüse Welt», изданной Баухаузом в 1927 году.

Через «Отдел живописной культуры» в качестве аспирантов и практикантов прошли многие ленинградские художники — Н. Суетин, И. Чашник, А. Лепорская, К. Рождественский, Л. Хидекель, В. Стерлигов, В. Курдов, Ю. Васнецов, Е. Чарушин и др. В институте шла напряженная художественная работа, ставшая творческой основой на всю жизнь для всех

Малевич в соответствии со своей теорией прибавочного элемента ставил новичку «рецептурные натюрморты», чтобы определить склонности художника к той или иной живописной системе. Поставив «диагноз», он вел работу с молодым художником таким образом, чтобы дать развитие индивидуальным, художественно неповторимым элементам. Во время одного из обсуждений работ В. Курдова Малевич говорил: «Мы обязаны искать у Курдова все элементы и их выправлять, а совсем не делать из вас кубиста, супрематиста и т. д. (...) Этот неизвестный элемент (присущий индивидуальности художника — Е. К.) мы стараемся убедить, дать ему развиться в будущем, а наносные стараемся убрать».

Анализ работ проходил во время обхода Малевичем мастерских. У Курдова сохранился замечательный документ — протокольная запись трех таких обходов. (Из нее приведены цитированные выше слова Малевича). 12 октября 1926 года в мастерскую, где работал Курдов, вошел Малевич и его ассистенты Ермолова, Юдин, Лепорская, Рождественский. На мольберте стоял несохранившийся натюрморт Курдова, композиционно объединивший грушу, стекло, дерево и ткань. Приведу (с сокращениями) отрывок из протокола — своеобразный диалог Малевича и Курдова. (Запись вела Лепорская):

- М. Зачем Вы к нам пришли?
- К. Пришел для научно-исследовательской работы.
- М. Вы различаете: научно-исследовательский принцип — работа сознания, другой принцип — подсознательный, третий — ниже подсознательного — работа исключительно чувством. Так работает каждый живописец. К этому привела наша исследовательская работа. По какому из трех методов Вы работаете натюрморт?
- К. Сначала подхожу скорее сознательно, когда начинаешь компоновать...
- М. В чем сознательно?
- К. Когда я разбираю натюрморт, я подхожу формально — что оставить, что выбросить надо, какой холст, материал и когда начинаю работать, я начинаю компоновать.
- М. Что Вы в этом предмете выбираете, с какой точки зрения пишете, из чего выборки состоят и во что они должны обратиться в Вашем холсте?
- К. Главным образом, живописное отношение материалов, которые поставил в этом натюрморте.
- М. Что разумеете под материалами?
- К. Сущность предметов. Тряпка, груша, стекло и дерево — живописное мясо каждого.
- М. Вы это находите материалом, но каким?
- К. Мне важен живописный материал.
- М. Когда же наступает момент, когда поставленные предметы обращаются в живописный материал?
- К. Когда я их пишу, когда они на холсте как факт.
- М. Когда Вы осознаете идею живописи, потому что материала вообще не существовало, пока не возникла идея, образ. И здесь поставленные материалы это не стекло, дерево, а живописный материал, это материал, который Вы хотите передать как живопись как таковую. С этим я согласен. Теперь посмотрите натюрморт. Он ближе подходит к Матиссу, а прием — ближе к Пикассо. У него два начала — техника живописная, а основа цвет — два прибавочных элемента. Эти два элемента сидят крепко, нужно угадать % и как вести. Теперь скажите, какое различие между живописным и не живописным произведением?
- К. В этой работе (Матисс) — цветовые отношения.
- М. Мы различаем, что все живописные произведения имеют протекание цвета, которое в % отношении протекает через весь холст и нет ярко выраженного цвета. Цвет просто из тюбика — краска, а живописец всегда загнет краску, смешает, обратит в тон. И у Вас в холсте это соединение есть — охра и желтый, которые Вы хотите в один цвет соединить. У Вас эти признаки живописные есть. Поэтому Матисс — сочетание цветовых гармоний, где цвет не затирается, а каждый выясняется как можно ярче.
- К. Но разве не живопись, если выражены отношения живописного материала?
- М. Возьмите грушу и напишите ее, не смешивая.
- К. Это трудное дело.
- М. Да, Вы грушу не напишете, так как она есть живописный материал и приемы должны быть другие. Напишите ее одним цветом — это не будет живопись, как думали до сих пор, что все живопись, т. е. все, что живо написано, пока у нас не подыскали новый термин — живопись мы отделяем от цветописи, от тона. Настоящая природа живописная (Кончаловский) не выносит цвета, и в этом процессе чем больше он боится цвета, тем лучше становится живопись (цветобоязнь). Вы в Вашем холсте стремитесь проделать живопись — в груше. А есть еще и другой признак живописи. У Вас нет контура — это и есть

признак живописца. В Курдове нужно устраниить элементы — близость к цвету и декоративности, которые имеют плоскостное измерение и покрытие плоскостей одним тоном.

Так постигали молодые художники «грамматику живописи», закономерности пластической выразительности. Умное руководство Малевича помогло многим ленинградским художникам найти свой «голос» — свои краски и формы, своеобразные художественные решения. Малевич раскрывал перед молодыми мастерами выразительные первоэлементы художественной формы, чтобы научить их пользоваться ими свободно и сознательно. Виктор Шкловский очень точно подметил: «Супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств»⁹.

После поездки в Берлин в 1927 году, где состоялась персональная выставка Малевича, он отходит от беспредметности. Юдин приводит слова Малевича: «Самое важное значение для времени имеют сейчас вещи беспредметные и полуобразы (вроде моих крестьян). Они острее всего действуют»¹⁰. Эти «полуобразы» проходят в большом крестьянском цикле, созданном в 1928—1933 годах. И хотя здесь Малевич вернулся к фигурации, но его живопись не могла оставаться прежней: в этих холстах супрематическое ощущение цвета и формы стало основой решения образов крестьян. Это особое качество живописи Малевича — беспредметность, растворенная в фигурации, послужило отправной точкой для многих его последователей.

В 1928 году несколько художников, связанных дружескими отношениями еще в ГИНХУКе, образовали творческую группу «живописно-пластического реализма». (Название было предложено Юдиным). В нее входили В. Ермолаева, Л. Юдин, К. Рождественский, Н. Суетин, В. Стерлигов, А. Лепорская. Юдин так определил задачи группы: «Что характеризует новый период? В основе его лежит стремление личности установить какое-то живое, конкретное равновесие между собою и действительностью, опираясь исключительно на свои пластические средства»¹¹. В работах художников группы слышится эхо супрематизма, но претворенного, включенного в систему предметной живописи. Гуашь Ермолаевой «Баба с ребенком» поражает мощным, глубоким ощущением цвета, пластически ясной структурой сильных форм. Неодолимая стихия живописи, свойственная художнице, введена здесь в строгое русло монументальной формы. Такие работы художницы как «Баба с ребенком», «Рыбак», «Бочонок» можно назвать отважной живописью, нарушающей привычные каноны, открывающей далекие горизонты. Ермолаева в этих гуашах дала свой, самостоятельный вариант преобразования супрематического цвета в новую предметную живопись.

Эхо супрематизма, претворенного в предметную живопись, ощущимо у многих ленинградских художников предвоенных лет — у Н. Суетина, А. Лепорской, В. Курдова, Э. Криммера и др. Работы Стерлигова погибли в блокадном Ленинграде, но в конце войны, выйдя из госпиталя, он создает серию рисунков, названную художником «Воспоминание о супрематизме». Даже у художников, не учившихся непосредственно у Малевича, слышатся отзвуки цветовой системы супрематизма. Их можно уловить в торжественных цветовых гармониях алтайских акварелей М. Басманова.

Другим истоком, глубоко повлиявшим на развитие живописной культуры Ленинграда, было художественное движение, означенное именами М. Матюшина и Е. Гуро. Среди всеобщего увлечения геометризацией и кубофутуризмом, в творчестве этих художников происходил своеобразный возврат к природе, малозаметный ручеек в 1913 году, который позже превратится в широкий поток. Матюшин и Гуро не прошли мимо тех новых представлений о пространстве, которыми были увлечены их товарищи по «Союзу молодежи», но преломили их по-своему. В их работах наметился новый путь в живописи — синтез новых пространственных представлений, вплоть до беспредметности и живых природных ощущений.

Елена Генриховна Гуро была «столько же поэт, сколько художник. Она постоянно записывала свои наблюдения параллельно и в слове, и в рисунке»¹². Гуро искала в творчестве гармоничных соответствий тончайших движений души и жизни природы, в которой нет для нее ничего инертного и мертвого. В разгар урбанистических увлечений в поэзии, кубистической геометризации в живописи в творчестве Гуро происходит опережающий время поворот к природе. Подобно Филонову, но совершенно по-своему, она противопоставляет «механику» «органику». Ее стихи и живопись ориентированы на первичное, то есть на природные процессы. Гуро обращается к «спасающей земле» и стремится уподобить творческий процесс ритмам живой природы: «Попробуй дышать как шумят вдали сосны, как расстилается и волнуется ветер, как дышит вселенная. Подражать дыханию земли и волокнам облаков»¹³.

Движение к природе получило в творчестве Гуро редкостную в своей высоте и чистоте одухотворенность. Но в этой духовности нет отвлеченного схематизма и символистской многозначительности. Самые емкие, космически-грандиозные образы ее поэзии всегда согреты



Елена Гуро. Фото, нач. 1910

Выставка картин художников Петрограда всех направлений за пятилетний период деятельности [1918—1923]. Слева — экспозиция «школы Матюшина» — ЗОРВЕД [опыт расширенного смотрения]. Май. 1923
Из фондов ЛГАКФД
Публикуется впервые



чутким и непосредственным ощущением живой природы: «И наклоняли чашу неба для всех — и все пили, и неба не убавилось»¹⁴. Гуро достигает высокой степени обобщения цвета и формы, которые в то же время не утрачивают остроты и непосредственности природных впечатлений. Наверное, это свойство и вызывает ощущение обостренной духовности ее живописи. Кажется, что в ее акварелях материальная субстанция красок без остатка претворилась в светоносно-вибрирующие, нежно-мерцающие, дымно-клубящиеся цветовые образования, как бы наделенные свойством духовности. Кажется, что предметы в холстах Гуро теряют тяжесть, пребывая в парящей легкости и невесомости. Ее краски от природы, но духовно просветленной. О палитре и живописных устремлениях Гуро можно судить по строкам ее дневника: «Я построю дворец из просветов неба. Все приходящие туда получат светлые, зеленоватые, чуть розовые или водянисто-голубые кристаллы неба. И еще там будут пушковатые серебристые одежды, нежные»¹⁵.

Напряженная духовность творчества Гуро, обостренность духовно-нравственных исследований сделали ее ключевой фигурой русского авангарда, ценимой даже теми, кто не мог разделить ее убеждений. В русском искусстве начала нашего века проступает как постоянный лейтмотив оппозиции позитивизму XIX века. Взыскивающие Бога — вот позиция многих художников, писателей, философов этого времени. Искали все, но нашли немногие, и поиски часто заводили в тупик. Врубель искал Бога, но нашел Демона, правда, поверженного. Религиозный в предвоенные годы Филонов позже становится атеистом. Малевич создает свой супрематизм как «поправку» к библейским дням творения. Ему кажется, что он решил проблему свободы и необходимости, и в созданном им супрематическом мире не может быть грехопадения.

В том мире духовно-нравственных идей и переживаний, к которому мучительно стремились многие художники и поэты, Гуро пребывала непринужденно, как у себя дома. Любое ее произведение, любая дневниковая запись исходит из единого глубинного центра — духовно-нравственных, религиозных представлений и переживаний художницы. Мало кто из окружавших Гуро догадывался, что, искусство ее, направленность его принадлежат будущему, и даже не очень близкому. Сама она говорила: «Мои картины — проявление большого духа, прорвавшегося через болезнь»¹⁶. Они имеют большое значение, но в настоящий момент огромного разлада между духом и материей они не будут поняты и как бы будут «запрещены» цензурой. Мои картины попали в сонмище исключительно материальное, но этим не надо беспокоиться»¹⁷.

На протяжении многих лет образ личности Гуро, образ ее творчества был духовно-нравственным ориентиром для молодых художников, группировавшихся вокруг Матюшина.

В 1922 году, подводя некоторые итоги творчества, Михаил Васильевич Матюшин скажет: «Я первый поднял знак возврата к природе»¹⁸. Как бы далеко ни уходил художник от предметности, непосредственной изобразительности, его холсты и акварели всегда хранят живую связь с природой, его беспредметность наполнена цветоощущением и формообразованием, идущим от наблюдения природы. Матюшин не копирует форм природы, а стремится следовать методам ее «творчества»: «Природа говорит нам, не подражайте мне, изображая меня же. Творите сами так же. Учитесь моему творчеству»¹⁹.

Матюшин был одним из основателей ГИНХУКа и руководил в нем «Отделом органической культуры». Первыми научными сотрудниками стали его ученики — выпускники «Мастерской пространственного реализма» — Борис, Мария, Ксения, Георгий Эндеры и Николай Гринберг. В наблюдениях, работе на этюдах, лабораторных опытах они подвергли разностороннему исследованию проблему цвета в живописи.

Импрессионисты и пуантилисты изучили действенность дополнительных цветов, различно расположенных на холст. Звучность и чистота тембра их картин произвели переворот в мировой живописи. Малевич ввел в живописную палитру два «не-цвета» — черный и белый. Школа Матюшина ввела свое дополнение в живописную систему.

Еще в ранних работах в подходе к цвету в холстах Матюшина заметны черты, которые позже составят основу его живописного метода. Матюшин заметил, что между двумя цветами в движении, развитии возникает третий — связующий, который зависит от изменения первых двух. Эта особенность проступает в «Портрете Елены Гуро» (1912) и многих работах предреволюционных лет.

В отличие от импрессионистов Матюшин строит свою живопись не на статике дополнительных отношений, а на динамике развивающихся цветов. Исследования в ГИНХУКе показали, что два цвета рождают третий. Матюшин назвал его «цвет-сплеление», возникающий между цветовой «средой» и «основным» цветом. Развиваясь, как голоса в фуге Баха, взаимо- зависимо меняясь, они оттеняют и обогащают друг друга.

Отдел Матюшина исследовал также взаимное влияние цвета и формы, цвета и звука. Еще в ранний период Матюшин впервые пробует передать звуки цветом. На последней выставке «Союза молодежи» (1913—1914) он демонстрировал два холста — «Прощенный звон» и «Красный звон», в которых «сделал попытку дать зрительный образ слышимого»²⁰. Последний холст был на выставке «Осеннего салона» в Париже (1914) и затерялся во Франции.

Матюшинский отдел в ГИНХУКе стал школой мастерства для многих ленинградских художников. Кроме старшей группы Эндеров там работали в качестве аспирантов и практикантов Н. Костров, Е. Магарил, В. Делякроа, О. Ваулина и многие другие. Они образовали так называемую «школу Матюшина», которую отличает высокая живописная культура и особое понимание пластического пространства. Большое количество работ Эндеров в составе коллекции Г. Костаки оказалось на Западе и демонстрировалось на выставках в ряде стран. Они раскрыли перед западным зрителем новую грань русского авангарда, показав третий путь в беспредметном искусстве, отличный и от супергеометризации Малевича и от абстрактного экспрессионизма Кандинского. Живопись Матюшина и Эндеров ввела беспредметность в русло природных качеств и ценностей. «Новая правда, — отмечал Матюшин, — беспредметно-предметная. Предметы не уходят с поля зрения, а лишь преобразуются в новом образе»²¹.

Влияние живописных принципов Матюшина вышло далеко за рамки школы. Достаточно вспомнить раннюю живопись и графику Ю. Васнецова. Матюшинские флюиды ощущимы и понимае — в акварелях С. Спицына и Е. Александровой, в живописных работах Г. Зубкова, М. Цэруша и других художников ленинградской «группы Стерлигова».

Глубоким и плодотворным было воздействие на ленинградскую художественную культуру Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, создавшего собственную школу в живописи.

Как часто бывает, создатели новых художественных систем нетерпимо относятся к идеям других новаторов. Малевич постоянно конфликтовал с Татлиным, Фilonов отвергал всех, и все вместе отрицали Петрова-Водкина.

В обратной перспективе прошедших десятилетий видно, что все эти мастера хоть и разными путями, но шли в одном направлении. Малевич в своих положениях о преодолении тяготения и распределении веса в системы безвесия сумел выразить главный принцип нового пространствопонимания, который объединяет всех. И лучизм Ларионова, и абстрактное искусство Кандинского, и супрематизм Малевича, и аналитический метод Фilonова, при всем их различии были системами, в основе которых лежит принцип преодоления тяготения. Структуры, возникавшие в их работах, были соотнесены с миром гораздо большим и универсальным, чем тот, в котором господствует тяготение. Ко всем им приложимо водкинское определение «планетарность».

Теоретические записи Петрова-Водкина говорят об огромном интересе к этим проблемам. «Борьба с законом тяготения. Осилить тяготение — значит ощутить всем организмом планетарность (...) Мы уродуем восприятие вещей геометрией Эвклида и европейской перспективой, ставя их фронтально — «верх» и «низ». Отсутствие вертикалей и горизонталей нового смотрения»²².

В этих положениях — исток чувства планетарности и «сферической перспективы», столь остро ощущимых в картинах Петрова-Водкина. В «покачнувшемся пространстве» его холстов предметы и фигуры людей, утрачивая тяжесть, как бы готовы сорваться с земной сферы. Зритель ощущает сопричастность огромному миру вселенной.

Десятие годы стали временем расцвета самобытного дарования Петрова-Водкина. Всю жизнь художник высоко ценил искусство итальянского Возрождения, но как раз в это время его увлек мир красок и форм только что «открытой» иконы и древнерусской фрески. Без их влияния, особенно фрески, не прямого, подспудного, но глубокого и сильного, невозможно понять творчества Петрова-Водкина.

В предреволюционные годы художник пишет картины, которые вошли в золотой фонд новой русской живописи: «Мать», «Девушки на Волге», «Утро. Купальщицы». Монументальные по ритмам и формам, они в то же время, что случается не часто, интимно-лиричны. Они полны своеобразной, по-русски звучащей музыкой. В этих холстах остро выяснилась неповторимая цветовая и пластика-пространственная система художника. Живопись Петрова-Водкина противоположна живой и вибрирующей свето-цветовой стихии импрессионизма. Сходство только в том, что она тоже строится на принципе дополнительных цветов. В его картинах нет той первозданной стихии цвета, которую можно видеть, например, у М. Ларионова. Это цветопись живописная, как сказал бы Малевич, ограниченная тремя отношениями — синим, красным и желтым — первоначальными, неразложимыми цветами, из соединения которых возникает все колористическое богатство любого мастера. В «Девушках



Кузьма Петров-Водкин в мастерской в Шувалове.
Фото. 1926

на Волге» этот принцип выступает с особой прямотой и чистотой. Большие локально окрашенные плоскости — синяя река, желтые и красные одежды девушек контрастируют и дополняют друг друга. Цвет строит форму. Но в этом цветовом самоограничении нет живописной обедненности, так как каждая большая локальная форма внутри полна цветотоновых градаций.

Живописная гармония Петрова-Водкина глубоко национальна по цветоощущению, в его холстах тот же «тембр» и то же качество синих, красных, зеленых, что и в древних русских фресках. Художник много размышлял над национальным своеобразием цвета в быту и искусстве разных народов, прия к выводу, что его определяет цветовая среда обитания. Путешествуя по Средней Азии и увидев майолики самаркандских минаретов, он понял, что «только здесь существует колорит бирюзы», рожденный знаменным золотом пустыни. «Это заклинание бирюзой огненности пустыни»²³. Таким же национальным, но чисто русским цветом стал особого тембра красный, получивший название «кумачевого». Это кумачевые рубахи русских крестьян, дополнительные по цвету к прохладной зелени полей.

В двадцатые годы Петров-Водкин преподавал в преобразованной Академии художеств, из его мастерской вышли крупные ленинградские мастера: Л. Чупятов, П. Соколов, А. Лаппо-Данилевский, Е. Эвенбах, Б. Эссен, В. Дмитриев. Зимой работали в классах, летом выезжали на этюды — во Псков и Новгород, копировали фрески в Ферапонтовом монастыре.

Сильная индивидуальность учителя накладывала печать на живопись учеников — немногие решались идти в его мастерскую. Существовавшее мнение, что живописная система Петрова-Водкина пагубно влияла на молодых художников, верно только в отношении слабых учеников. Сильным она помогла раскрыть себя. М. И. Кукс вспоминал такой эпизод: «Зимой 20-го прихожу в Академию, захожу в стеклянную мастерскую, сталкиваюсь с Петром Ивановичем (Соколовым — Е. К.). У него под мышкой этюдик, яичек с красками — он в чемодане их носил — и мольберт. Он сердито:

Входим в главное здание по темной лесенке, идем в одну из мастерских.

— Вы ушли от Петрова-Водкина?

— Да. То, что делает Петров-Водкин, кроме него, никому делать не нужно. Это искусство им и закончится. Вот Чупятов, довел дело до абсурда, а дальше ходу нет²⁴.

Чупятов, бывший правоверным «водкинцем» в годы учения, сумел однако найти собственный путь в искусстве, сохранив всё ценное, что получил от Петрова-Водкина. Его предсмертный холст («Покров Богоматери»), написанный в блокадном Ленинграде, не только своеобразен по мастерству, но поражает глубиной и духовной высотой содержания.

То же можно сказать и о Соколове, который, кстати сказать, остался у Петрова-Водкина и окончил его мастерскую. Полузабытый сейчас П. Соколов был самобытным живописцем и графиком, много работавшим для журналов «Чиж» и «Ёж» и ленинградского Детгиза. Его высшим достижением в книжном искусстве стали иллюстрации к «Робинзону Крузо» Д. Де-фо (1928). Переворот рисунок обостренно-нервный, выбирирующий, как бы «дрожащий», способен выразить даже малозаметные душевые движения и состояния. В листах Соколова возникают мерцающие, серебристые, черно-серые поверхности, которые контрастируют с оставленными белыми пятнами бумаги. Несмотря на два цвета — черный и белый — рисунки эти глубоко живописны.

Противоположные по своему характеру конструктивно-геометрическим решениям В. Лебедева, они были новым словом в графике Детгиза, повлиявшим на графическую манеру даже вполне сложившихся мастеров — А. Самохалова, В. Конашевича и др. «Все «задрожали» под Соколова», — вспоминал художник П. Кондратьев. Не избежал этого влияния и сам учитель, Петров-Водкин.

Воздействие пластических принципов Петрова-Водкина не ограничилось только кругом прямых учеников и последователей. «Водкинское» понимание пространства, цвета и формы вошло составной частью в художественную культуру Ленинграда.

Павел Николаевич Филонов вошел в русское искусство и занял в нем особое место в канун первой мировой войны. Никто еще не исследовал роль его творческих принципов, его школы в искусстве Ленинграда.

Уже в Академии художеств, которую ему пришлось покинуть, Филонов оказался «белой вороной». Спустя много лет он вспоминал: «Академическая профессура с первых же дней взяла меня под бойкот. Я с первого же дня стал работать по-своему. Только Ционглинского я могу вспомнить с уважением и любовью: он не мешал моим действиям, более того — шумно и восторженно приветствовал их. Не раз он кричал на весь класс, поражаясь моим упором: «Смотрите! Смотрите, что он делает! Это вот из таких выходят Сезанны, Ван-Гоги, Гольбейны и Леонардо!»²⁵.

Впервые Филонов показал свои картины в 1910 году на выставке «Союза молодежи»²⁶. Его предвоенные работы были ранней и вполне сознательной оппозицией кубизму, победившему по русским выставкам.

Почему же Филонов оказался в оппозиции к кубизму? Видимо, принципы аналитического искусства, складывавшиеся в его творчестве как раз в этот период, позволили ему, опережая время, уловить слабые стороны победоносного движения. Чем ближе подходило оно к своей предельной черте, тем острее ощущалась исчерпанность его внутренних ресурсов.

Принцип геометризации, разработанный кубистами, осуществлял по-своему связь искусства с природой, но в этом способе связи преобладало рациональное, логическое начало. Конструирующая способность человеческого интеллекта возобладала над другими его свойствами, творчески не менее цennymi. Обрывались какие-то тонкие, но необходимо важные и живые нити, связывающие искусство с природой. Филонов искал новые формы и пластические решения, которые могли бы адекватно передать новую гармонию человека и вселенной.

В 1912 году Филонов написал статью «Канон и закон», до сих пор неопубликованную. Это был первый очерк принципов аналитического искусства. Позже художник уточнил терминологию, добавил новые положения, развивающие теорию, но все существенное, что характеризует этот творческий метод, уже содержалось в ранней статье.

Филонов различает два пути создания картины: «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступать сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т. е. предвзято, или подметив и выявив ее закон органического ее развития; следовательно и выявление конструкции формы будет предвзятое: канон, — или органическое: закон»²⁷.

Здесь Филонов впервые употребляет определение «органическое», столь важное в его художественной концепции. Кубизм в его понимании — это волевое решение формы при помощи геометризации изображаемого объекта. «Закон» в отличие от «канона», предполагает иной путь — построение формы от частного к общему: «позволь вещи развиваться из

частных, до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал»²⁸.

Наблюдая тенденции развития, заложенные в явлении, художник помогает их осуществлению, как бы управляя скрытым в них ходом эволюции. Так художник приходит к понятию «чистой эволюционирующей формы»: «По существу чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией, т. е. с ежесекундным претворением в новое»²⁹.

Геометризации, не покрывающей малой доли тех свойств и процессов жизни, которые могут быть пластически выражены, Филонов противопоставляет принцип органического роста (как растет дерево) художественной формы, осуществленный им в аналитическом искусстве. «Органика» против «механики» — так можно определить пафос филоновской позиции.

«Принцип сделанности» — одно из главных положений аналитического метода: художник «строит» свою картину, как природа творит из атомов и молекул более крупные образования. Филонов пишет большие холсты маленькой кистью. Каждое прикосновение к холсту, каждая точка для него — «единица действия», и всегда эта единица действует одновременно и формой, и цветом. Художник писал: «Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи (...) Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело, или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом»³⁰. Благодаря такой «атомистической» структуре живопись Филонова обладает уникальной «протяженностью» действия: возникновению фигуративного образа предшествует продолжительная «беспредметная увертюра» на уровне элементарных форм. Для Филонова процесс жизни — это образец или модель, следуя которой художник создает произведение искусства. Он хочет подражать не формам, которые создает природа, а методам, которыми она «действует».

Филонов считал, что современные ему художники — и кубисты, и реалисты — узки и однобоко взаимодействуют с природой, фиксируя только два ее свойства — цвет и форму, тогда как любое явление имеет неисчислимое количество свойств. Он объявляет «реформацию» Пикассо «схоластически формальной и лишенной революционного значения»³¹, так как у него, как и у Репина, написаны лишь форма и цвет «периферии объектов» плюс или минус «орфография школы, народа, племени или мастера»³².

Метод Филонова стремится втянуть в сферу творческого выражения всю качественную сложность жизни: «Так как я знаю, анализирую, вижу, интуитирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эмоций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, — то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов», и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, — начисто»³³.

У Н. Заболоцкого, испытавшего сильнейшее влияние творчества Филонова, есть поэма «Деревья», в которой цветок раскрывает многогранность своих свойств или, по Филонову, «предикатов»:

Б о м б е е в

Кто вы, кивающие маленькой головкой,
играете с жуком и божьей коровкой?

Г о л о с а

- Я листьев солнечная сила.
- Желудок я цветка.
- Я пестика папоротника.
- Я тонкий стебелек смиренного левка.
- Я корешок судьбы.
- А я лопух покоя.
- Все вместе мы — изображение цветка,
его росток и направление завитка³⁴.

Филонов убежден, что все эти «предикаты», видимые и невидимые, могут быть пластически выражены в живописи. Он развивает положение о «видящем глазе» и «знающем глазе». Первому подвластны цвет и форма объекта. «Знающий глаз» на основе интуиции улавливает скрытые процессы, и художник пишет их «формою изобретаемой», т. е. беспредметно.

В 1919 году Филонов участвовал в грандиозной выставке, открывшейся в Зимнем дворце. Впервые он демонстрировал живописный цикл из двадцати двух картин — «Ввод в мировой расцвет». В. Шкловский, посетивший выставку, писал: «Аракатом на выставке выглядит

Павел Филонов в кругу семьи. Справа налево — П. Н. Филонов, Е. А. Серебрякова, П. Э. Серебряков [сын Е. А.]. Фото. 28 августа 1930
Частное собрание
Публикуется впервые



Группа членов коллектива МАИ (мастера аналитического искусства). Слева направо — Н. Евграфов, Е. Кибрик, В. Луппиан, Э. Тэнисман, В. Сулимю-Самуйло, М. Цыбасов. Фото. 1927

Дом печати
Частное собрание
Публикуется впервые



создав себе новую форму, готовит поход для завоевания изжившего себя центра. В его картинах чувствуется громадный размах, пафос великого мастера.

«...» В Филонове сейчас сила русской, непривозной живописи»³⁵.

С этого времени живопись Филонова, как магнит притягивает к себе молодых художников. Такой многочисленной школы, как у него, не знает ни один из мастеров русского авангарда. В 1925 году по сентябрь Филонов вел занятия в одном из помещений Академии художеств. Сам он вспоминал, что его посещало тогда до семидесяти учеников. Многие не задерживались надолго, но к 1927 году, когда коллектив «Мастеров аналитического искусства» (МАИ) был утвержден официально, он насчитывал около 40 художников. Среди них были П. Кондратьев, А. Порет, Т. Глебова, Ю. Хржановский, А. Сашин, М. Цыбасов, Б. Гуревич, Р. Левитон, Е. Кибрик и др. Они составили ядро «Школы Филонова».



Афиша выставки работ группы «Мастеров аналитического искусства» [«Школа Филонова»]. В Доме печати. Ленинград. 1927
Частное собрание

В 1927 году состоялось первое крупное выступление филоновцев: ленинградский Дом Печати, возглавляемый Н. Баскаовым³⁶, устроил выставку работ коллектива МАИ и осуществил постановку гоголевского «Ревизора» в режиссуре И. Терентьева³⁷. Костюмы и декорации были исполнены по эскизам филоновцев.

На стенах театрального зала Дома Печати висели большие, до пяти метров в высоту, картины-панно филоновцев, объединенные темой «Гибель капитализма». Филонов, руководивший всеми работами, не спал ночами, помогая некоторым художникам завершить к сроку картины. Работа под руководством мастера, в единых принципах аналитического искусства оставила неизгладимое впечатление у всех участников выставки. Спустя много лет Т. Глебова вспоминала: «Работа в Доме Печати была для нас Академией. Мы были охвачены энтузиазмом и верой в правильность и единственность нашего пути»³⁸.

После выставки Филонов и его коллектив оказались в центре внимания художественной общественности. К Филонову потянулись новые ученики. В дневнике художника непрестанно идут такие записи: «Дал постановку на сделанность т. Зальцман»; «Дал постановку т. Коваленко».

Появились ученики и в провинции. Летом 1928 года к Филонову обратилась с письмом молодая художница В. Шолпо, проходившая практику в Алма-Ате. Она просила объяснить принципы «аналитического искусства». Филонов ответил ей обстоятельным письмом, которое ходило в списках и стало практическим руководством для всех, стремившихся овладеть его творческим методом. В дневнике появились такие записи: «Пришел т. Жибинов из Иркутска. Не виделся мы около 2 лет, когда он приносил автопортрет, начатый после данной ему мною постановки на сделанность»³⁹. Жибинов стал крупным мастером, которого еще предстоит открыть. В другой записи читаем: «Были трое сибиряков. Одна из них знает нашу

школу с 1927—1928 г. Она принесла сделанные в нашем принципе две вещи. Одна из них, «Мать» — толковая, крепкая вещь⁴⁰. Возможно, речь идет о своеобразном, но еще мало известном живописце Валентине Марковой, развившей свое дарование на фундаменте филоновских аналитических принципов.

Воздействие принципов аналитического искусства ощущимо до сих пор. В июне 1987 года в Ленинграде состоялась выставка «Школы Филонова». Среди работ двадцатых — тридцатых годов экспонировались графические листы А. Комарова, современного художника, глубоко освоившего метод аналитического творчества.

В 1929 году Русский музей предложил Филонову устроить персональную выставку. В. Аникиева написала вступительную статью и составила каталог выставки, который до сих пор имеет значение точного документа. Но сразу же начались осложнения. Проходили закрытые общественные обсуждения выставки, рабочие требовали ее закрытия. Каталог перепечатали: из него «вынули» статью Аникиевой, заменив ее другой, ставящей под сомнение ценность творчества Филонова. Целый год висела в залах музея выставка, шла полемика в прессе. Писали и за, и против. И. Бродский, художник, чье творчество было диаметрально противоположным филоновскому, писал в газете: «Я считаю — и это не одно только мое мнение — что Филонов как мастер-живописец является величайшим не только у нас, но и в Европе и Америке. Его производственно-творческие приемы — по краскам, подходу к работе и по глубине мысли — несомненно наложат отпечаток на мировую живопись и наша страна может им вполне заслуженно и законно гордиться»⁴¹. Но выставка так и не открылась. Не Русский музей запретил ее, а более высокие директивные инстанции.

Второй совместной работой коллектива МАИ было иллюстрирование «Калевалы», осуществленное под руководством Филонова. Над рисунками к карело-финскому эпосу работали в тесном общении. Т. Глебова вспоминала: «Мы все работали дома и собирались вечером раза два в неделю обсуждать вместе сделанное, а главное, конечно, слушать, что скажет Павел Николаевич о нашей работе»⁴². Роль редактора Филонов понимал достаточно широко. Он выбирал сюжеты для иллюстрирования, определял общий характер и стилистику рисунков, трактовку образов, а иногда сам брался за перо и акварельную кисть. Вот дневниковая запись: «Работал форзац вместе с тт. Порет, Мишой* и Глебовой»⁴³.

Филоновцы довольно много работали в книжной графике, особенно детской. Кондратьев, Глебова, Порет, Мордвинова создали детские книги, не похожие на те, что делали художники лебедевской группы, но столь же значительные и своеобразные. Однако на карте ленинградского Детгиза они до сих пор остаются «белым пятном».

Филоновская школа была трудной школой. Личность руководителя, его непреклонность в проведении принципов аналитического метода, несомненно, подавляли молодых художников. Многие, боясь потерять индивидуальность, бросали занятия на полдороге. Первая встреча с мастерской Филонова произвела отпугивающее впечатление на Т. Глебову: «Когда я вошла в мастерскую, то была поражена: повсюду на стенах были приколоты большие листы бумаги с начатыми рисунками, на мольбертах стояли начатые холсты, все это были работы учеников, точь-в-точь подражающих работам учителя. Мне это очень не понравилось. (...) Я боялась потерять свою индивидуальность и это заставляло меня колебаться, оставаться ли? Но потом я решила, — если у меня есть индивидуальность, ее уничтожить нельзя, а если нет — то и жалеть нечего»⁴⁴.

Те, кто прошли школу Филонова и не «сломались», стали большими мастерами, имеющими собственное творческое лицо. Это Т. Глебова, М. Кондратьев, Ю. Хржановский, П. Гурвич, А. Порет, А. Сашин, П. Зальцман и другие художники. Многие из них далеко ушли от строгих норм аналитического метода, но филоновская основа оставалась для них почвой, из которой росло их собственное самобытное творчество.

Не всегда Ленинград был «великим городом с областной судьбой». В 1910—1920-х годах это был один из мировых центров художественного творчества, где рождались и развивались новые пластические идеи. У ленинградской художественной культуры есть примечательная особенность: из главных художественных школ в изобразительном искусстве страны — В. Фаворского, К. Малевича, К. Петрова-Водкина, М. Матюшина, П. Филонова, А. Матвеева — пять последних сложились в нашем городе. Конечно, в ленинградском искусстве было много и другого, не менее яркого и достойного внимания, но в этой публикации сделана попытка показать значение этих школ в формировании образа и облика искусства Ленинграда.

* М. Цыбасов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ П. Н. Филонов. Канон и закон. 1912. Неопубликованная статья. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ² Н. Бердяев. Пикассо. «София», 1914. № 3. С. 62.
- ³ М. В. Ле Дантю. Письмо О. И. Лешковой. 1917. Р. О. ГРМ, ф. 135, ед. хр. 3, л. 2.
- ⁴ Н. Пунин. Татлин (против кубизма). Пб., 1921. С. 7.
- ⁵ А. Глез и Ж. Метценже. О кубизме. Спб., 1913. С. 14.
- ⁶ Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль-десять).
- ⁷ К. Малевич. Письмо М. В. Матюшину. Июнь 1916. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 192.
- ⁸ К. Малевич. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922. С. 7.
- ⁹ В. Шкловский. Пространство в искусстве и супрематисты. Жизнь искусства, 1919. № 196—197.
- ¹⁰ Л. А. Юдин. Дневник. Запись 21 сентября 1934. Архив семьи Юдина.
- ¹¹ Там же. Запись 28 июня 1929.
- ¹² М. В. Матюшин. Творческий путь художника. 1934. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ¹³ Е. Г. Гуро. Бедный рыцарь. 1913. Р. О. ГПБ, ф. 1116, ед. хр. 3, л. 48.
- ¹⁴ Там же. Л. 72 (обрато).
- ¹⁵ Дневник Ел. Гуро. Запись 5 июня 1911. Р. О. ГПБ, ф. 1116, ед. хр. 1, л. 78.
- ¹⁶ Е. Гуро была больна белокровием, от которого и скончалась весной 1913 года в финском местечке Уусикиркко.
- ¹⁷ М. В. Матюшин. Дневники. Тетрадь № 2. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ¹⁸ Там же. Тетрадь № 2, декабрь 1922. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ М. В. Матюшин. Творческий путь художника. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ²¹ Там же.
- ²² Р. О. ГРМ, ф. 105, ед. хр. 15, л. 28.
- ²³ К. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 581.
- ²⁴ Стенографический отчет о вечере памяти П. И. Соколова. Л. О. СХ РСФСР. 13 июня 1971.
- ²⁵ П. Н. Филонов. Дневник. Запись 30 мая 1936. Р. О. ГРМ, ф. 156.
- ²⁶ Филонов был среди членов — учредителей «Союза молодежи» (1910—1914) и постоянных участников его выставок. Самой первой публикацией работ художника было «Поклонение волхвов», воспроизведенное в сборнике «Союз молодежи» (Спб., 1912. № 2).
- ²⁷ П. Н. Филонов. Канон и закон. 1912. Р. О. ИРЛИ, ф. 656.
- ²⁸ П. Н. Филонов. Письмо Вере Шолпо. Июнь 1928. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979. С. 231.
- ²⁹ П. Н. Филонов. Канон и закон.
- ³⁰ П. Н. Филонов. Идеология аналитического искусства. В каталоге: Филонов. Л., 1930. С. 42.
- ³¹ П. Н. Филонов. Декларация «Мирового Расцвета». Жизнь искусства, 1923. № 20. С. 13.
- ³² П. Н. Филонов. Письмо Вере Шолпо.
- ³³ П. Н. Филонов. Декларация «Мирового Расцвета». С. 13.
- ³⁴ Н. А. Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965. С. 292.
- ³⁵ Виктор Шкловский. Свободная выставка во Дворце искусств. Жизнь искусства, 1919, 29—30 мая.
- ³⁶ Баскаков Николай Павлович — директор Дома Печати, прежде работал в Наркомпросе. В 1930-е годы был репрессирован.
- ³⁷ Терентьев Игорь Герасимович (1892—1941?) — поэт-футурист, режиссер, художник. В 1930-е годы был репрессирован.
- ³⁸ Т. Н. Глебова. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове. 1967. Архив семьи Глебовой.
- ³⁹ П. Н. Филонов. Дневник. Запись 22 августа 1933. Р. О. ГРМ, ф. 156.
- ⁴⁰ Там же. Запись 27 мая 1931.
- ⁴¹ И. Бродский. Письмо в редакцию. Вечерняя «Красная газета», 1930, 25 ноября.
- ⁴² Т. Н. Глебова. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове.
- ⁴³ П. Н. Филонов. Дневник. Запись 3 апреля 1932.
- ⁴⁴ Т. Н. Глебова. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове.

Подготовка иллюстративного материала В. Г. Перца.