

ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ!

(Доклад на объединенном собрании профессоров, студентов и сотрудников Академии Художеств, 17 февраля 1936 г.).

ТОВАРИЩИ!

Вы знаете я не люблю и не умею много говорить, — но сегодня разрешите мне быть более многословным, чем обычно. Сегодня, когда мы подводим итоги и намечаем дальнейшие пути нашей работы, я позволю себе оглянуться на пройденный нами путь, для того, чтобы правильно оценить успехи нашего роста и внимательно остановиться на новых стоящих перед нами задачах.

Путь, по которому мы двигались, был трудным и тяжелым для всех нас, создающих высшую советскую художественную школу. Но те успехи, которые нами достигнуты, убедительно говорят о том, что путь этот был правильным.

Восстановление Академии Художеств явилось еще одним огромнейшим фактом, свидетельствующим о культурном и экономическом расцвете Советского Союза.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23-IV — 1932 г. открывшее огромные перспективы перед советским искусством, одновременно обозначило резкий перелом в деле подготовки новых художественных кадров.

Вопросы школы поставлены нашей партией на огромную еще невиданную высоту. В этой области партия добилась больших успехов. Она сумела превратить школу в могучее орудие коммунистического воспитания. Эти победы обеспечены благодаря тому, что в деле организации школы, в деле создания учебников, в вопросах методики преподавания, в развитии детской литературы и т. д., непосредственное участие в разрешении всех этих вопросов принимает тов. СТАЛИН.

Личное руководство великого вождя сказалось и в области художественного образования, как и в деле развития всего искусства. Если просмотреть, что пред-

ставляла собой еще совсем недавно наша художественная школа, и сравнить с тем, какой она выглядит сейчас, то мы увидим, что проделана колоссальная работа.

Академия прошла через мучительный и долгий период формалистических исканий, всевозможных левацких „экспериментов“, шатаний и разброда в советском изобразительном искусстве, первых лет революции.

Вероятно многим памятна та чехарда, которая царила еще совсем недавно в холодном, грязном, до нельзя запущенном здании Академии.

Школа была ареной групповых стычек, — один за другим сменялись педагогические методы, но от этого мало, что изменялось. Не было главного, — отсутствовала серьезная методическая учеба. Художников учили писать что угодно, только не картины. Оканчивающие академию хорошо знали, что такое „цвето-форма“, или „композиция в себе“, но они были беспомощны, когда нужно было нарисовать голову. Они не владели самыми основными навыками своего ремесла.

Несмотря на то, что декларативные программы Свободных мастерских и ВХУТЕИН'а были на словах очень революционными и злободневными, все они были вне жизни. Поэтому они так быстро рушились под напором тех требований, которые выдвигались советской действительностью в ходе ее революционного развития. Я не буду много говорить о том, что не только программы, но сам подбор руководителей этих школ очень мало соответствовал стоящим перед ними задачам, ибо большинство это были люди, имевшие очень небольшое отношение к подлинному искусству.

Печальный опыт ВХУТЕМАСА и ВХУТЕИН'а достался в наследие тем, кто призван был возродить Академию, вернуть ей значение ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО заведения стране.

Задача заключалась не в том, чтобы восстановить Академию старую, обветшавшую, слегка лишь подновив ее и перекрасив вывеску. Нет, надо было строить Академию новую, советскую, на совершенно иной политической основе. Такую Академию, которая впитав в себя лучшие традиции прошлого Академии, явилась бы мощным фактором всей нашей художественной жизни, активным участником социалистического строительства, сильным оружием в борьбе за построение бесклассового общества.

Необходимо было прежде всего повести решительную борьбу за повышение качества „выпускаемой продук-

ции^а,—ибо производственный брак превышал все нормы. Из Академии выходили художники—недоучки, профессионально неграмотные люди.

В Советском Союзе выпуск негодной продукции правильно расценивается как преступление,—плохого хозяина, на предприятии которого головотяпски портят ценный материал, передают суду.

Высокая ответственность лежит на нас, тех кому дан для обработки и отшлифовки пожалуй, самый дорогой материал—талант человека.

Партия и правительство доверили нам ответственной участок художественного образования. Академию призванную стать крупнейшим культурным учреждением, художественно-воспитательным центром всей страны. К этому времени левацкие и враждебные извращения, подрывавшие и разрушавшие Академию, закончились всем известной Масловской эпопеей.

Из тупика безидейного немощного творчества, из формалистического болота Академия с трудом начала выбираться на дорогу плодотворной серьезной учебы. Было положено всем коллективом работников Академии много труда и сил, чтобы на развалинах старого возродить новое, живое дело.

Как руководитель Академии, я с первых же шагов своей деятельности стремился быть проводником политики партии в области высшей школы.

Стране нужны высоко-квалифицированные специалисты, художники, овладевшие техникой своего искусства. Нам удалось добиться резкого повышения учебной дисциплины и укрепить профессорский состав наилучшими художественными силами.

От перманентных и бесплодных поисков и метаний от одной системы к другой, мы вернули Академию на путь серьезной работы, ориентируя учащихся, прежде всего на правильное, строгое, методическое изучение природы.

Положительные результаты этого поворота были уже заметны на нашей первой отчетной выставке, одобренной художественной общественностью.

Я считаю, что борьба с формализмом, еще не изжитым у нас до конца, борьба, которую мы неустанно вели, и будем вести еще активнее и упорнее, во многом определяла наши победы и достижения, как школы реалистического искусства.

Текущий год явился еще одной крупной вехой в развитии Академии,—можно считать что им завершается только первый этап создания новой школы.

Доказательством наших успехов является „Отчетная выставка студенческих работ“, которая показывает, что студенты нашего ВУЗ'а и подготовительных классов, в массе своей, поняли, наконец, что без серьезного отношения к делу, без любви к изображаемому предмету и без осмысленного и упорного труда нельзя достигнуть тех радостных результатов, которые мы видим на многих работах, представленных на выставке и по заслугам отмеченных похвалой.

За время пребывания в оздоровленной школе молодые художники приобрели умение справляться с серьезными живописными задачами, рисунком и формой, и надо надеяться, что при условии дальнейшей непрерывной и углубленной работы это умение сможет превратиться в большое мастерство, которое позволит им создавать реальные и яркие произведения, отображающие нашу замечательную действительность.

Если мы будем достигнутые нами успехи измерять требованиями уже прошедшего момента, то мы, конечно, имеем право сказать, — мы сделали очень много. Но в свете новых задач, мы сделали мало, еще далеко не все, многое не доработали, и, конечно, успели бы гораздо больше если бы умели всегда, по настоящему, до конца мобилизовать свои силы и свои богатейшие возможности.

Мы ни в коем случае не можем успокаиваться на достигнутом. Нам рано еще почивать на лаврах. Мы должны критически выверять каждый свой шаг, всю свою работу, и не боясь самой жестокой критики честно вскрывать все свои недостатки. Этому нас учит большевистская партия.

Из стахановского движения нам нужно сделать практические выводы о коренном улучшении всей нашей работы. Люди, овладевшие техникой, зовут нас, художников, к радостным творческим победам. Мы можем и должны работать по-стахановски, работать так, как работают лучшие люди рабочего класса.

Из Академии Художеств должны выйти такие мастера живописи, которые смогут создать творения ярко запечатлевающие для потомков борьбу за социализм, весь пафос этой борьбы, всю героику наших замечательных дней,—величавую эпоху Ленина и Сталина—эпоху построения бесклассового социалистического общества. Быть агитатором, пропагандистом, помощником партии в ее великих делах — огромная и почетная роль для художников социалистической родины.

Но если художники не владеют техникой, если у них нет мастерства, как они расскажут своему народу о радостной и веселой жизни, о замечательных людях, о новом строительстве, о Красной Армии, о детях, самых счастливых на всей земле?

Вооружить этих художников, эту молодежь знанием и мастерством должна Академия Художеств. Культура социализма требует от искусства самой высокой техники и самого высокого идейнохудожественного качества.

Это искусство должно быть совершенно по форме и и идейно насыщенно. Однако, наш художественный язык все еще далек от подлинной простоты, ясности и формального совершенства. И если наше творчество пронизано темами революции, то значит ли это, что наше искусство, технически еще недостаточно вооруженное, уже является полноценным идейным оружием.

„Нужен голос, громко, как труба, провозглашающий, что без идеи нет искусства, но в то же время еще более того, без живописи живой и разительной (т. е. мастерства) нет картин, а есть благие намерения, и только“ — писал И. Н. Крамской В. В. Стасову.

И другая мысль:

„Техника только средство, но художник, пренебрегающий этим средством, никогда не разрешит своей задачи, т. е. не передаст ни чувствования, ни мысли, он будет похож на наездника, позабывшего задать овса своей лошади“. Это высказывание принадлежит другому художнику — мыслителю, величайшему скульптору 19 века, — РОДЕНУ.

Всевозможные стилистические выверты и ухищрения, голое безидейное трюкачество, правда уже в иной форме, чем раньше, — все еще продолжает засорять наше искусство.

Центральный орган „ПРАВДА“ резко осудила левацкие ухищрения, эстетский формализм и мелко-буржуазное декадентское „новаторство“ в музыке.

„Опасность такого направления, пишет „Правда“, советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке.

Мелко-буржуазное „новаторство“ ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы“.

Мы можем, и должны сделать из этого для себя самые серьезные выводы. Ибо если из Академии Художеств

формалисты в основном вытеснены, то проникновение в школу вредных влияний еще не изжито. Формалистские полотна представляют идеологическую опасность. Они искривляют эмоции зрителя и уводят его в сторону от реальных задач коммунистического воспитания трудящихся.

Формалисты игнорируют объективную действительность и дают неверное искаженное представление о внешнем реальном мире. Мрачные и гнетущие полотна, на которых вместо живых людей изображены какие то чудовища, а вместо пейзажа какое то разрушенное кладбище,—эти произведения объективно являются клеветой на рабочий класс и советскую действительность.

Художники, видящие мир через очки эстетствующего формализма, воспринимают живого человека, весь подлинный мир вещей и явлений, только как повод для разрешения фактурных задач, как цветную поверхность, как игру пятен и сочетание объемов. Это искусство идейно выхолощенное, в нем не трудно увидеть не критическое усвоение западно-европейских школ периода загнивания капиталистической культуры.

В своей работе мы все время должны помнить о том, кого, каких художников мы должны готовить.

Не художников — эстетов, буржуазного пошиба, чье творчество будет обслуживать кучку меценатов, нет, мы готовим мастеров социалистического искусства, чей творческий резонанс охватит многомиллионную аудиторию трудящихся.

Те, кто вздумают смаковать формалистические выкрутасы, будут отброшены как ненужные, мешающие работе люди. Комсомол и наша партия уже взялись за очистку детской литературы, детской книги, от налипшей к ним грязи, от той мази, которая множилась, как продукция целой чуждой нам школы.

Это отмечал секретарь Центрального Комитета партии т. Андреев на совещании по вопросам детской литературы:

„Некоторые художники — „леваки“, даже считают такую мазню шагом вперед вместо того, чтобы давать детям реальные рисунки и картинки, для того, чтобы в ребенке с раннего возраста развивать художественное чутье и вкус“.

И далее т. Андреев говорит:

„Всю эту мазню, которая не дает никакого реального представления о действительности“

сти, и все извращения в этой области надо из детской литературы беспощадно изгонять. Пусть такие художники рисуют свои рисунки для себя, для своего собственного удовольствия, а нашему ребенку мы эту мазню преподносить не позволим“.

Давайте, товарищи, четко зададим себе вопрос, а не мало ли у нас в Академии пачкунов разного рода, которые считают себя законченными мастерами, и поэтому ничего не делают, чтобы овладеть техникой своего трудного мастерства. Некоторые из этих пачкунов наладили массовое производство этюдов, по их мнению очень живописных, — и эту халтуру пытаются выдавать за стахановский метод работы.

Многие из этой категории молодых художников полагают, что цвет — это альфа и омега искусства. Они пытаются отыгравшись на какомнибудь приемчике, сделав кистью этакое антраша, увильнуть от кропотливого изучения формы.

Это народ гибкий, гораздо ловчее чем тугодумы-натуралисты. В противовес им, последние, люди мало одаренные. Я вижу у них тупой неосмысленный подход к натуре, работы их скучные, ничего придумать они не могут.

Но нужно прямо сказать, что строить свои произведения на одном цвете, без формы, это путь легкий, и всем, у кого небольшие способности, — широко доступный. Здесь думают, имеется рецепт, усвоить который можно наскоком. Такая молодежь, конечно, легко надрывается, потому что на одном цвете без технических знаний, без формы и строгого рисунка высотами искусства не овладеешь.

Но художники, вооруженные этой техникой, всеми навыками ремесла, будут способны создавать произведения большого идейного замысла; их творчество будет понятным и долговечным, ибо форма наполненная глубоким содержанием переживет цвет. Эти художники, если их помыслы не будут отставать от века, сумеют, быть рупорами коммунистических идей, сумеют выразить в своем творчестве эпоху.

Вот почему во всей нашей работе мы делаем упор на овладение техническими возможностями, на освоении всех элементов живописной техники, на культуру, грамотность, не разрывая их механически друг от друга.

Стоит здесь вспомнить мудрые слова одного старого профессора.

...„Известно, что рисунок есть фундамент, на котором зиждутся искусства, — живопись, скульптура, архитектура и прочие. Поэтому все великие мастера, учителя, преподаватели необходимость и пользу рисунка“...

...„Падение искусства делает живопись: рисунок — подъем“...

...„Следует долго искать краски, из которых состоит предмет, и нашедши их — писать, не мазать, а рисовать и лепить“.

...„Бросьте хлопню и мазню нынешнюю и творите дело“.

Эти высказывания принадлежат Павлу Петровичу ЧИСТЯКОВУ, художнику-педагогу, которому обязаны были своим развитием три поколения русских художников. А среди его учеников мы встретим такие крупные имена, как РЕПИН, ВРУБЕЛЬ, СУРИКОВ, СЕРОВ и многие другие.

Как видите, педагогическая система Чистякова вопреки академической рутине и казенщине, которые душили этого профессора, все же давала блестящие результаты.

И немногим ранее, до Чистякова, в период своего расцвета, Академия выпускала очень крупных мастеров. Такие рисовальщики как Егоров, Шебуев, Брюллов, Брунни, и другие, удивляли своим мастерством многих западных художников.

Мы не зовем к слепому усвоению методов старой Академии: ее подражательство и копирование, как система для нас не приемлемы. Но многое из ее опыта следовало бы пересмотреть и все лучшее критически использовать в нашей работе,

Ориентируя молодых художников на натуру, мы не могли в своей работе пренебречь композицией. Наоборот, мы всячески подчеркиваем значение этой дисциплины, как одной из основных, ибо ясно, что именно композиция является смысловым стержнем картины, средством для выражения идейно-тематического замысла художника. В целом, я должен сказать, что постановка композиции все еще страдает у нас недочетами. Между тем, в конечном итоге именно композиция решает общую удачу или неудачу картины как идейного произведения.

Текущий учебный год убедил нас в том, что у нас есть большие достижения и в рисунке и в композиции, и в живописи. Но этот факт, что мы растем, не должен вызывать в нас безмерные восторги. Наше движение

вперед заметно почти в каждой мастерской, но слишком сильно бросаются в глаза наши недостатки, иногда очень крупные, чтобы их нельзя было не заметить. От этого не стоит ударяться в панику, но нужно вдумчиво изучить эти недостатки и исправить их на практике.

Я не буду сейчас делать обзора всей выставки, — считая, что будет полезнее остановиться только на ведущих индивидуальных мастерских, ибо тенденции их развития определяют наше лицо в целом, как школы.

Недавно на пленуме Ленсовета я встретился с засл. деят. искусств художником Петровым-Водкиным. Мне было чрезвычайно радостно услышать от него, что наша отчетная выставка ему очень нравится, и что за этот год, по его мнению мы сделали большие успехи. Я думаю, товарищи, что мы через год сумеем шагнуть еще дальше, сумеем вырасти еще на голову выше, но это произойдет только в том случае, если все мы будем работать по новому, и если мы честно выявим и выправим свои недочеты, если методы нашей работы будут действительно ударными, а сущность их действительно стахановская.

Я начну со Школы Юных Дарований. Скажу о ней только несколько слов, ибо вполне удовлетворен результатами ее работы, и думаю, что здесь у нас с вами не будет никаких разногласий. Нас всех не может не поражать огромная детская наблюдательность и те свежие формы выразительности, которые доносят очень сложную политическую тематику. Можно смело утверждать, — эти ребята — уже советские художники. Революция как бы вошла в их плоть и кровь и органически наполняет их творчество.

Я рад, что в школе ведется кропотливая работа над развитием юных талантов и бережным сохранением яркой индивидуальности каждого из них.

Если теперь перейти к рассмотрю работ нашего института, то этот радостный фон, достижения Школы Юных Дарований будет очень невыгодным для индивидуальных мастерских, в частности, например, мастерской профессора САВИНОВА, на которой я остановлюсь подробнее.

Какая то общая безрадостность, совершенно непонятная для меня, царит в этой мастерской.

Я помню ранние работы САВИНОВА, — этого культурного, талантливое живописца, в молодости это был очень мажорный, жизнерадостный художник. Его этюды всегда отличались яркостью, красочностью, в особенности его конкурсная картина и итальянские работы. Это же

можно сказать и о замечательном портрете жены, находящемся в Третьяковской галлерее.

И вот, странно, — ученики САВИНОВА пишут черно, мрачно, почему это так? Мне не понятно почему в годы реакции сам САВИНОВ писал яркие, радостные полотна, а в годы когда жить стало радостнее и веселее, его ученики пишут мрачно, и профессор, вероятно это поощряет, если судить по тем высоким отметкам, которые были даны им ряду, на мой взгляд отрицательных работ.

Надо изгнать эту черноту и бесформенную мазню из мастерской Савинова.

Такие работы, безусловно талантливых студентов, как „Натурщица“ Деблера, Калашникова, работы Андрияко, „Старик“ и пейзажи Фотиевой, этюд Лысова — вот образцы этой безпринципной грязной мазни.

Мрачный колорит, какая то патология, и при этом полное отсутствие формы. Ощущение такое, что эти люди работают без натуры, они не знают деталей формы и намеренно „смазывают“ их. Сочетание красок ничего не имеет общего с натурой, это сочетание никак не обосновано. Одну краску можно заменить другой и от этого немного изменится. Это не реализм а фальсификация реализма. Вредная и ненужная заумь.

Когда художник желая делать „красивее“ — (ставит в кавычки РОДЕН), он изображает весну более зеленой, восход более розовым, молодые уста более алыми, он творит безобразия, потому что он лжет“.

Откуда этот пессимизм? Откуда эти краски? Не верится, что эти работы сделаны молодыми людьми, рожденными в советской стране.

То же самое и в эскизах. Полная идейная выхоленность.

Ставка на непосредственное впечатление, ориентация якобы на новейшие достижения западного искусства, и вся эта претензия, невероятно осложнена экспрессионизмом, болезненной психологией, трагическими сюжетами, подбор которых дан в преобладающем количестве. Траур, похороны, избиение, — все это просто угнетает. Эта тенденция очень опасная, с которой не трудно скатиться до искаженного изображения советской действительности.

Возьмите, например, эскиз Лысова: Что это такое? Сцена „после ухода белых“, или это морг? кладбище? Живой человек дан мертвецом, одним словом не человек, а натюр-морт, мертвая натура. У того же Лысова его натюр-морт, гораздо сильнее эскиза.

Мне непонятно к чему это оскпление жизни. Почему предметы лишаются своих основных качеств, к чему эта максимальная условность в цвете, почему так зачернены полотна в этой мастерской, зачем эта темно-коричневая гамма и почему такая редкость светлые тона? И почему это пытаются называть изучением классического наследия, — РЕМБРАНДТА и т. д.

Я полагаю, что следует принять решительные профилактические меры. Профессор САВИНОВ — опытный чуткий педагог, я не думаю, чтобы все это было устойчивым принципом в его воспитательной работе.

Не пора ли, сразу же, оставить эту надуманную систему и все это доморощенное гнилое западничество.

Расцвет нашей социалистической культуры, социальная бодрость, энергия, подъем победоносного класса не могут быть выявлены в формах капиталистического извращения. Как не вяжется вся эта мазня с тем, что творят миллионы трудящихся нашей страны. Как это выглядит жалко, бедно, унижительно, и до предела беспомощно рядом с великими и могучими формами социалистической действительности.

Какими нелепыми кажутся эти убогие краски в ослепительном свете того нового, что уже ждет наше искусство.

Огромные невиданные пространства Дворца Советов, яркие светлые залы сотен домов культуры, требуют мощных монументальных форм, волнующих полотен о нашей борьбе, о строительстве, о радостях и победах, о счастливой жизни.

Каким же невероятным контрастом рядом со всем этим выглядит безобразная мазня, все невежественное творчество заблудившихся экспериментаторов.

Было бы неверным умолчать о тех положительных моментах, которые имеются в мастерской Савинова. Я считаю свежей по цвету, серьезной и технически хорошо сделанной работу Каренберга. (Уголок скульптурного музея).

Считаю серьезными работы Мочальского, они правильно заслуживают хороших отметок. У них нет той мазни, за которую мы снизили Фалику, его пятерку на двойку.

Я строго просмотрел работы всех студентов и считаю, что снижение отметок должно послужить хорошей мерой воздействия и уроком для других.

Из второкурсников, перешедших в этом году к Савинову, считаю нужным отметить Либерова, Острову и

Кузьминова. Будет очень жаль если их реалистическое дарование завянет в мастерской Савинова. Нужно надеяться, что этого не случится, и что Савинов сумеет вырастить из них настоящих, полноценных художников.

Хотелось бы несколько слов сказать о повышенцах, проходящих учебу у Савинова. Уход от натуры, творчество „из себя“ чревато для них большими опасностями. Следует сделать в этом отношении серьезное предупреждение. Это относится к Осолодкову, а также к Тимошенко и др.

Однако, этим я не хочу умолчать об опасности для других товарищей повышенцев — как Поздняков и Горбов, могущие скатиться к другой крайности, — реставрации худших сторон академизма, тупого натурализма, о котором я говорил раньше.

Мастерская Яковлева. В основном я оцениваю ее результаты, как положительные. Ведется серьезная упорная работа над формой, над заканчиванием предмета, над тем, без чего не получится мастер.

Я считаю, что кадры, которые готовит Яковлев, будут всегда нужны и такие люди не останутся без дела. Они сумеют выполнить любое задание и смогут быть опытными педагогами, реставраторами, хорошими копиистами и т. д. Такие художники уже сейчас требуются в большом количестве.

Повторяю, это все люди очень нужные и наша обязанность готовить эти кадры.

Но от мастерской Яковлева мы вправе требовать большего. Те минусы, которые, свойственны методу этого профессора, сильно задерживают развитие его мастерской. Отмечая в основном, как хорошее качество профессиональную направленность, индивидуальность этой мастерской, нужно сказать, что, иногда эти моменты подчиняют, поглощают личные творческие особенности отдельных студентов. В этом я вижу опасность, с которой следует бороться. Нужно изживать некую общую трафаретность, условность, нарочитость, — они имеются в сильной дозе и от них следует как можно решительнее отделаться.

Большинство работ мастерской вместе взятые, скучны своей чернотой, однообразием палитры, — они не отличаются яркостью и изысканностью цвета, — их красочная гамма одинакова и стандартна. Эта условная схема, вытравляющая многообразие жизненных явлений, обедняющая богатство красочных впечатлений от действительности, нами не может расцениваться положительно. Но

повторяю, у Яковлева имеются большие плюсы, — это работа над формой.

Многих его учеников можно будет назвать мастерами своего дела. Таковы Копейкин, Щербаков, Перец и др. Но некоторые из них впадают в тот трафарет, о котором я уже говорил. Таковы тенденции натуралистического порядка у Шепелюка, — Яковлев должен обратить на это внимание. У Копейкина более глубокий подход, он на более правильном пути.

Мастерская Осмеркина. Здесь ставятся живописные задачи. И надо отметить, что многим эта сторона дела дается. Но очень жаль, что наряду с этим отстают рисунок и форма. То, как раз в чем сила Яковлевской мастерской — является слабым местом у Осмеркина.

Живописность во что бы то ни стало, этому приносятся большие жертвы. В результате у большинства какая-то растрепанность в манере, расхлябанность, отсутствие собранности, твердости, установка опять таки на первое впечатление. Посмотришь внимательнее и видишь, что не все на своем месте. Там нет нарисованной руки, тут ноги, и фигура зачастую валится.

В мастерской Осмеркина много талантливой молодежи, выделяется Павловский, но и он часто срывается на деталях формы. Способные люди Кудрявцев, Зайцев. Работы последнего, прекрасные по цвету, сильно хромают в рисунке. Если этого ученика направить сейчас на форму, на рисунок, — это, несомненно, сильно подвинет его рост. Эти замечания следует учесть профессору Наумову, который считается там наблюдающим за рисунком.

Хороший „Китаец“ у Калугина, а вот всмотришься — голова и рука не сделаны, — человека нет, есть натюр-морт. Игра красок поглотила живой образ.

Живописность как таковая, не связанная, не координированная с формой, нами не может одобряться. Самодавяющая живопись это целое мировоззрение. И поскольку живописность вне формы, правдиво и реалистически передающей объективный мир, приобретает самоценность, становится принципом, то в этом, несомненно, имеется опасность ухода в формализм.

Наряду с хорошим, что имеется у Осмеркина, мы видим блуждание, неуверенность, искание нового Сезанна, но по моему в тех работах, которые нам показаны, Сезанном даже и не пахнет.

В мастерской у Шилинговского я вижу твердые шаги к овладению техникой живописи и рисунка. То же

самое в мастерской Лансере и Белкина работа которых является безусловно положительной.

В этих мастерских быть может еще не достигнута зрелость, еще не выявлены до конца их индивидуальные особенности, но взятая ими общая установка верная.

Я не должен обойти молчанием свою мастерскую. Сравнивая с другими, я не считаю ее на последнем месте. Я знаю ее недостатки и ее сильные стороны. Однако, достигнутые успехи меня еще далеко не удовлетворяют.

От Петрова-Водкина мне было очень приятно услышать, что моя мастерская ему особенно понравилась. Он считает правильной взятую мною линию и говорит, что именно так надо учить.

Мнение Петрова-Водкина для меня особенно ценно, так как он очень опытный и авторитетный педагог, много лет работавший в Академии Художеств. В отличие от него я педагог еще очень молодой, но у меня большой художественный опыт, я тоже прошел серьезную школу, и, быть может, я еще часто действую по чутью, но те навыки и ту технику, которую я имею, стараюсь наглядно передать своим ученикам. Чаше показываю, чем рассказываю, но разве это так уж плохо?

К сожалению, моя огромная загрузка мешает мне отдавать много времени мастерской. Я не имею возможности уделять достаточное внимание каждому ученику и работать вплотную с ним в отдельности. Это, конечно, минус. У меня нет также времени для того, чтобы бывать с учениками в музеях.

Я считаю, что состав студентов в моей мастерской хороший. Я вижу, как растут Лактионов, Яр-Кравченко, Гольдрей, Шнейдер, Боков, Маслов, Белоусов, Алехин. Последний дал хорошие живописные летние вещи. Слабым местом у большинства попрежнему остается композиция. У некоторых плохо движется рисунок, это также слабый участок.

Несомненно, что в нашей мастерской у некоторых студентов как — Непринцев „Натурщица“ (акварель) или у Чудновцева „Натурщица с вазой“, есть опасность натуралистической пассивности, от которой им надо как можно скорее избавиться.

Успехи всей мастерской были бы более значительными, если бы студенты осознали себя настоящими стажановцами, если бы они работали с тем же напряжением и упорством, которые свойственны рабочим-производственникам. Но этого я еще не вижу. Вот, примерно,

окончились каникулы. Ученики приехали из отпуска,— я спрашиваю, что вы сделали, покажите. Отвечают:—мы отдыхали. Оказывается, ничего не делали. Эскизов никто не привез. По моему отдыхать ничего не делая—это бесполезный отдых. Когда мы учились, мы старались заполнить каждую свободную минуту творческим трудом. На каникулах мы работали больше, чем обычно.

Очень многие недочеты, присущие живописному отделению, я вижу и в методе преподавания скульптуры. При рассмотрении этюдных работ Скульптурного факультета обращают на себя внимание такие недостатки, о которых надо говорить громко, ибо они задерживают рост нашей школы, а это означает, что они тормозят развитие советского искусства на таком большом и важном участке, как скульптура.

Чем отличаются выставленные этюды? Прежде всего какой то неуверенностью постановки. Я вижу поверхностное, какое то несерьезное отношение к форме. Искажение пропорций, это как правило. Приблизительность, смазанность формы и какое то принципиальное игнорирование углубленной проработки деталей. Отсюда намеренное обольванивание натуры. Все на один лад. Все как один,—никакой индивидуальности. Царят штампованные приемы, если например делаются пальцы, то они нарезаются как вермишель: один к одному, один точь в точь как другой. Обработка поверхности, фактура, иногда нарочитая до абсурда. Если тело, то обязательно изрытое оспой или все в бугорках, лицо, как у опасно больного человека, какая то сплошная экзема.

Откуда эта вкусовщина, эта вялость формы, эта неточность в пропорциях? Я вижу причины всех этих зол в отсутствии нужных каждому скульптору твердых знаний пластической анатомии и умения применять ее в работе. Отсюда и непонимание механики, постановки и движения, неопределенная одинаковость и дряблость формы,—вот почему вместо людей получаются какие то мешки с картофелем. Сказывается также полное незнание строения элементарных деталей, плохое изучение окончностей тела, головы и частей лица—уха, носа, рта и т. д., столь важное для дальнейшей работы, особенно над портретом.

Теперь возьмем композиционные работы студентов. Мы увидим там отсутствие какого бы то ни было плана в заданиях. Установка на полный самотек в этом важном деле.

Отсюда проистекают случайные поиски внешней, формальной занимательности при полном пренебрежении к содержанию.

Не только неумение сказать что либо, но и нежелание об этом серьезно задуматься. Все это мы найдем в разной мере во многих выставленных этюдах и эскизах.

Попробуйте сравнить этюд „Мальчика“ у Пекунова и Козловского, они одинаковы, их трудно отличить один от другого.

То же самое в работах Кольцова и Кучкиной. А между тем Пекунов, например, может работать лучше, в этом убеждают его, сделанная в черном граните, „Голова“.

Ничем иным, как дилетантством можно назвать работы Денисова, Сонкина, Колобова, — трудно даже сказать способные ли это люди. Все приблизительно, неточно и безсодержательно. Экспрессии нет ни в лице, ни в фигуре. Просто не на чем остановиться, нечего выделить из общей массы.

В скульптурной мастерской над всем господствует условная формула построения человеческой фигуры, формула найденная профессором Матвеевым в его практике, но выработанный канон мастера, мне кажется, давит, обезличивает учеников. Все, что мы увидели показанное ими на выставке, это подтверждает. Нужно ли это? Не является ли в данном случае стрижка всех под эту одну гребенку опасной? Над этим следует призадуматься, и прежде всего самому руководству скульптурного факультета.

Я считаю Матвеева очень значительным и интересным мастером, но механическое внешнее копирование его творческих приемов вряд ли можно считать полезным.

Быть может я даю здесь очень резкие оценки, но я считаю, что эти оценки правильные. То, что в музыке со страниц „Правды“ названо сумбуром, то что в живописи, в детской книге, названо тов. Андреевым мазней, — эти же аналогичные вывихи и выверты имеются и в скульптуре, с ними также нужно бороться не менее активно, ибо сущность этих явлений одна и та же.

Вопросы овладения техникой, борьба за совершенные педагогические методы, — эти задачи не менее остро стоят также и перед Архитектурным факультетом. Техника проектирования, так же как и техника строительная, должны быть освоены до конца.

Я отмечу только основные недочеты в деле подготовки архитектурных кадров Академии Художеств. Первым из

основных недостатков я считаю неуглубленное воспитание молодежи в отношении сознательного и критического освоения архитектурного наследия прошлых веков.

Вследствие этого, у молодых архитекторов создается впечатление, что им предлагают копировать, или в лучшем случае подражать таким старым образцам, которые, конечно, не могут соответствовать ни нашему политическому мировоззрению, ни высокому социалистическому диапазону советского строительства. Отсюда — неправильное понимание классических образцов и инстинктивное отталкивание от них к худшим „современным“ образцам западно-европейской архитектуры.

Вторым минусом я считаю распространившиеся, не без влияния профессора Тырсы, явления подмены строгой проработки формы эскизными набросками, увлечение чистозрительной стороной в ущерб изучению основных принципов зодческого искусства.

Несмотря на то, что в области изучения архитектуры доминирующим требованием должен быть внимательный и всесторонний анализ объема и формы, ибо это организующее начало какого бы то ни было архитектурного сооружения, без коих немислим и архитектурный ансамбль, учащимся прививают весьма сомнительную манерность в искании „живописных“ или просто грубо раскрашенных пятен, затемняющих сущность архитектурных форм и отвлекающих учащегося от его основной задачи.

Пестро расцвеченные „пейзажики“ заменяют собой четкое и ясное изучение форм в природе.

Очень сильно заметно отсутствие четкого архитектурного рисунка.

Вряд ли может нас удовлетворить та, так называемая „архитектурная живопись“, которая преобладает на выставке вместо рисунка.

Я полагал, что влияние таких хороших рисовальщиков, как Павлов и Рудаков, будет благотворным, однако, этого не чувствуется. Может быть потому, что они сами находятся под влиянием Тырсы — явно дезориентирующего их в очень важных вопросах формы.

Необходимо изжить эту расхлябанность, которая сейчас крепко держит учащегося и сопровождает его до самого окончания школы.

Перед всеми нами, я говорю о профессуре, стоит вопрос о нашем творческом росте, как педагогов, о пересмотре и укреплении своих методов, об усвоении опыта лучших художников-педагогов.

Необходимо — это одна из наших ближайших задач — вести борьбу за поднятие авторитета преподавателя. Но этот авторитет приказом создан быть не может, — его необходимо завоевать, а это делается только работой.

Профессорами должны быть наши лучшие художники.

Было бы очень полезно, если бы ученики имели возможность видеть как работает сам профессор. Можно было бы приветствовать того педагога, который, отбросив всякие „побочные обстоятельства“, взял в руку кисть и начал работать не опасаясь разговоров своих товарищей и учеников.

В новых условиях неизмеримо должна вырасти роль профессора, как педагога, как воспитателя новых кадров. Именно, профессор должен осуществлять действительное и непосредственное руководство учениками. Он обязан нащупать внутренние качества каждого отдельного студента и, определив его силы, способствовать развитию творческой инициативы и самостоятельности.

Будет очень плохо, если влияние учителя заставит ученика смотреть на мир чужими глазами, т. е. подавит его индивидуальность, без которой не может быть живого творчества.

В Академии работают педагогами художники различных творческих установок. Я твердо уверен, что направление в школе может быть только одно — это направление социалистического реализма. Иначе никакой принципиальной платформы у нас не будет. Коллектив профессоров должен быть спаян единством задач и целей, — но средства, т. е. методические приемы, способы обучения могут быть у каждого относительно самостоятельными. Вернее могут быть разные оттенки одного метода, — различия, связанные с индивидуальностью художника-педагога.

Если мы сумеем добиться такого единства, тогда будет возможна коллективность обсуждения, ибо все будут говорить на одном языке, понимать друг друга, и тогда можно будет выработать критерий единой оценки, единого подхода к работам учащихся, которого до сих пор у нас еще нет.

Такое положение совершенно не нормально. Недопустимая вещь, когда в одной мастерской этюд оценивается в пятерку, а такого же качества этюд в другой мастерской оценивается в тройку с минусом или даже меньше. Такого рода „оценка“ только сбивает с толку студента и мешает нормально развиваться в школе.

Все это происходит от того, что мы еще не изжили разноречия в методах, и той беспринципности, которая царит на отдельных участках нашей работы. Об этом следует подумать многим из наших профессоров.

Личные вкусы не могут являться принципом, — мы должны опираться на установленные законные и ясные требования, основанные на точном знании, на практическом опыте, а не только на чувстве.

Без наличия твердых педагогических истин мы не сумеем воспитать принципиальных мастеров искусства.

Я считаю, что оценка работы (5-ка, 4-ка, 3-ка или 2-ка) для всех мастерских, вне зависимости от тех приемов, которыми руководствуется тот или иной профессор, должна означать одинаковую ступень: во первых, одаренности, во вторых, грамотности, и в третьих успешности, т. е. внимания и прилежности в работе.

Руководство преподавателя должно заключаться и в том, чтобы помочь ученику увидеть его хорошие стороны и научить его, как использовать эти плюсы.

Развить в нем чувство меры. Без этого не может быть художника. Репин говорил — „Талант — это умение во время остановиться“. Я думаю, что это умение, это ощущение зрелости вещи приходит вместе с опытом, вместе с развитием мастерства, но в пору, когда художник еще только учится, когда он молод, — в том „когда остановиться“, т. е. когда он должен окончить вещь, в этом ему обязан помочь профессор.

Мы должны стремиться создать в Академии такую обстановку, которая помогала бы молодому художнику найти себя, свою творческую позицию, чтобы по окончании Академии, он мог успешно бороться за овладение методом социалистического реализма.

Правильно увиденная и понятая жизнь, изображенная во всей правдивости — вот подлинный путь к социалистическому реализму. Отсюда огромная важность работы над умением воспроизводить реальность природы, вещей и человека, как главного объекта нашей художественной деятельности.

... „Пусть писатель учится у жизни. Если он в высоко художественной форме отразит правду жизни, он непременно придет к марксизму“. Эти замечательные слова великого Сталина, сказанные им в беседе с советскими писателями, должны служить верным компасом во всей нашей работе.

Я не буду останавливаться на всех проблемах социалистического реализма. Совершенно ясно, что правдивое изображение действительности требует от художника показа типического, наиболее характерного из виденного, определяющего тенденции общественного развития и классовый смысл изображаемого явления.

Уже в работе студента над натурой, мы должны направить его внимание к выявлению типического. Пусть учащийся, изображая натурщика, делает упор не только на форму, но стремится к передаче характера, к выражению своего отношения к человеку, к живой или мертвой натуре.

К сожалению, надо сказать, типаж у многих наших натурщиков самый неподходящий. Глядя на невзрачное лицо, не всегда трезвого, натурщика, очень трудно создать советский характер, который является для нас типичным.

Я обещаю, что в ближайшее время мы с этими ненормальностями покончим.

То же самое и в отношении инвентаря. Нам до сих пор все еще приходится ставить натуру, лишенную содержания, совершенно обесмысленную. Та убогая кладовая вещей, которой мы теперь располагаем, — это наследие Маслова.

Если говорить о создании типичных характеров в типических обстоятельствах, то можно сказать, что у некоторых наших студентов, подверженных формалистическим влияниям, мы видим в их работах обратное: нетипичное в нетипических обстоятельствах. Я уже говорил о мрачных тонах и безрадостных сюжетах мастерской Савинова. Нетипичность иного рода можно обнаружить и у других.

Еще у очень многих работа над цветом, над красочной поверхностью картины, над объемом и т. д. дается вне зависимости от идейного содержания.

Если говорить о фактуре, то у иных живопись такая грязная, что по ней нужно ходить в галошах. А между тем лучшие мастера искусства всегда большое внимание уделяли тщательной обработке красочного слоя, технической культуре живописи. Всмотритесь в работу Серова, Левитана, а также многих старинных мастеров.

Учащимся необходимо тщательно изучать все огромное художественное наследие прошлого, вплоть до копирования любимых и близких своему сердцу шедевров мировой живописи.

Произведения многих живописцев прошлых столетий своим мастерством, своей законченностью, монументаль-

ностью формы, подчас более созвучны нашим дням, чем очень многие полотна художников современников.

Это, конечно, не означает, что следует проходить некритическую учебу в Эрмитаже и других музеях. Важно поставить достижения прошлых эпох на службу новым задачам.

Многовековое культурное наследие должно быть нами переработано для того, чтобы мы могли создать новые средства для выражения нового содержания, новую картину, новый пейзаж, новый натюр-морт, новый портрет.

В вопросе о формировании нового художника, художника советской страны, мы не можем не подчеркивать огромного значения тесной, органической связи художника с нашей советской действительностью, с жизнью страны, с ее людьми, с ее партией, с ее героической армией и со всем тем комплексом новых бытовых явлений, которые порождены нашим советским строем. Будем помнить и о том, что новая действительность рождает новые и новые эмоции, новые чувства, новую этику, новые отношения людей друг к другу, — художник должен видеть рост этого нового человека, ибо он является главной темой всего его творчества.

Будем прямо говорить, мы сделали очень мало для того, чтобы наши студенты могли по настоящему включиться в бурный процесс социалистического строительства. Но все же нами уже положено большое начало в этом деле. В будущем году мы сумеем послать в командировки гораздо большее количество учащихся. Мы имеем для этого гораздо более широкие материальные возможности, чем раньше.

Но если результаты этих командировок окажутся такими же, как и в прошлом году, тогда по моему не стоит огород городить. Для того, чтобы написать десяток пейзажных этюдов, совсем не-зачем ехать в колхоз. Это с неменьшим успехом можно сделать в любой дачной местности. Это требует гораздо меньше расходов потому, что такая творческая командировка будет стоить столько, сколько стоит билет в дачном поезде.

Мы предоставили товарищам, которые были посланы этим летом в деревню, все условия для того, чтобы они могли увидеть колхозную жизнь, познакомиться глубоко с работой колхозников, вникнуть во все детали нового колхозного быта, но оказалось, что у многих командированных, круг общественных интересов, гораздо уже, — я говорю о той тематике, которая нашла свое отражение в творческих работах этих художников. Вернее

никакой тематики в их работе не оказалось. То же самое можно сказать и о тех товарищах, которые ездили работать в лагерь. В этюдах, которые они привезли, мы не увидели главного: самих красноармейцев, их технику, их учебу, их лагерную жизнь. Но зато мы увидели на этюдах большое количество овец и опять пейзажи, пейзажи и пейзажи.

Казалось бы, летние работы должны быть наполнены светом, воздухом и радостью. Но впечатление такое, что и эти работы будто бы сделаны в мастерской, без природы, — сплошная отсебятина.

Я думаю, что надо еще много работать над повышением идейно-политического и общеобразовательного уровня молодых художников. Иначе эти художники не сумеют создать произведения, достойные нашей эпохи.

Советская страна ждет картин, отображающих устремление, деятельность, борьбу строителей социализма. Художники должны создавать такие полотна, которые звали бы в бой за новые, еще невиданные победы, которые бы утверждали новую радостную жизнь и разили своим оружием врагов социалистической родины.

Мы, ваши старые товарищи, должны отдать свои силы, свои знания, опыт, технику, для того, чтобы помочь Вам стать такими художниками.

Нам нужно создать в Академии все условия для того, чтобы каждый из Вас не останавливался в своем росте, чтобы каждый двигался дальше и еще более укреплял свое мастерство.

В нашей работе, повторяю, еще много недочетов, если говорить о сдвигах и сравнивать с тем, что было, — мы шагнули вперед, но мы безмерно отстаем от требований нашей страны и темпов нашей жизни. Мы окажемся с вами отброшенными далеко назад, если не сумеем наверстать упущенное, и стать вровень с передовыми стахановцами, с заводами, перевыполняющими свою программу, с людьми, живущими новой жизнью, со всей страной, растущей в социализм. Поэтому, я считаю нужным, и необходимым говорить о наших недостатках открыто, честно, так как я понимаю и буду требовать такого же подхода к делу от всех других.

Сегодня я заострил ряд вопросов не для того, чтобы с кемнибудь ссориться и кого либо обидеть. Я знаю, товарищи, могут быть нарекания такого рода. Но я никого лично обижать не собираюсь.

Каждый из нас по серьезному должен взяться за исправление своих ошибок.

Это будет советским отношением к тому делу, в расцвете которого мы все одинаково заинтересованы.

Сделаем же нашу Академию образцовой, авторитетной, с мнением и авторитетом которой считались бы, чтобы Академия была достойна уважения многомиллионных трудящихся масс великого Советского Союза.

Мы с вами призваны к замечательной и грандиозной работе по переделке человека, по перековке его сознания средствами искусства, мы, художники, являемся „инженерами человеческих душ“.

Эта почетная роль возложена на нас, художников и писателей, гениальным вождем всего трудящегося человечества — великим и любимым тов. Сталиным.

Давайте же оправдаем на деле это великое доверие.