

Николай ЛОЗОВОЙ

ВОСПОМИНАНИЯ О КАЗИМИРЕ МАЛЕВИЧЕ

(11 (23) февраля 1879, Киев —
15 мая 1935, Ленинград)

Я не буду излагать систему Малевича. О ней уже достаточно написано, да и он сам писал. Я хочу только рассказать о встрече с ним и о некоторых его взглядах, его отношении к искусству, о чём он говорил в беседах с нами, его учениками. Я встречался с Малевичем в 1927 — 1929 годах.

Должен сказать, что в это время он нам никогда не говорил о том, что живопись умерла, как говорил он, кажется в 1918 году. Наоборот, я помню, как у себя дома он показывал мне Рембрандта и Кончаловского, указывая на некоторые особенности их живописи.

Начну с того, что мне как-то особенно запомнилось его деление живописи на живопись и цветопись. Живописью Малевич считал работы таких художников, как Рембрандт, Сезанн, Суриков и др. Помню, он говорил, что живописец как бы старается скорее покрыть краской холст, пишет мазками, «замазывает» холст грубыми мазками. Малевич даже употреблял определение «живописное мясо». Между прочим, у Сурикова я встречал выражение вроде «живописной мясистости».

Цветописью же он считал работы таких художников. Как Матисс, Сарьян. В определённую группу он выделял импрессионистов.

Чрезвычайно интересным, с огромной силой врезавшимся мне в память было определение Малевича «живописный реализм». Это определение я до сих пор не могу вспоминать, не испытывая какого-то душевного волнения. Но я заметил, что когда я объясняю другим его сущность, то почти никто не мог понять его так, чтобы почувствовать его. А значение таково: «Живописный реализм», по Малевичу, не имеет ничего общего с общепринятым реализмом, то есть правдивым изображением действительности. «Живописный реализм» — это понимание того, что картина есть определённая реальность, то есть определённый предмет действительности. Уже чистый загрунтованный холст есть определённая реальность. Положенный на холсте мазок уже есть реальность. Явление реальности. Так и вся картина, состоящая из этих мазков. А эта картина может изображать человека, зверя, пейзаж, но это уже другое дело, это как бы стоит в другой плоскости, в другом плане.

Мне кажется, что с понятием «живописного реализма» очень связано его выражение «промазанность», производимое им с особой интонацией, которая запомнилась мне на всю жизнь.

Для иллюстрации расскажу такой эпизод. Мы пошли на выставку одного молодого художника, ученика Карева, преподавателя Ленинградской Академии художеств. Я забыл фамилию этого молодого художника. Картины были неплохие, не без таланта.

Когда мы рассматривали их, к нам подошёл этот художник и сказал Малевичу довольно робко: «Для Вас, вероятно, эти работы неприемлемы?» Что-то в этом роде. Малевич горячо возразил: «Нет, нет, тут есть ряд хороших работ, хорошо промазанных». И показал их. Проходя мимо одной картины, где была изображена группа рабочих на заводе, сказал: «Ну, здесь, в основном, сюжет». Вот эту «промазанность» Малевич очень выделял. Думаю, что если мы возьмём картины Сурикова, или «Запорожцев» Репина, то это будут хорошо промазанные работы, а вот у Крамского, мне кажется, этой «промазанности» нет.

В связи с этим вопросом мне вспоминается выставка левых художников, кажется в 1923 («Выставка Петроградских художников всех направлений», ред.). Там были работы Гончаровой, Малевича и др.

Малевич, наряду с другими работами, выставил совершенно чистый загрунтованный холст. Рядом был другой холст с небольшим цветным квадратиком посередине. Этот чистый холст вызывал у некоторых зрителей бурное (дикое) возмущение. Помню, ко мне подошёл секретарь ВОЛЬФИЛы (Вольно-философской ассоциации, закрытой осенью 1923 года), указал на чистый холст и с возмущением воскликнул: «Вот до чего дошли!»

Однако возмущаться, собственно говоря, едва ли и следовало. Чистый холст был выставлен для того, чтобы показать, подчеркнуть, что уже просто грунтованный холст есть уже элемент картины, есть уже живописная реальность и, рассматривая (смотря) картину, мы должны чувствовать и этот холст (Вот где и «промазанность» холста).

Помню, был один эпизод (случай), который я через много, много лет не могу не вспомнить без какого-то волнения. Это было в 1928 году. А года за три до этого, ещё не встречаясь ни с кем из левых художников, я ломал голову над тем, как дать объём предмета, не прибегая к светотени.

Дело в том, что я всегда чувствовал какое-то отвращение к академической тушевке, кроме того, мне казалось, что тень на предмете не даёт реального объёма, что мы практически помним, знаем, что тень есть результат объёма, а поэтому делаем логический вывод, что это тело объёмно. Это настолько входит в привычку, что мы не замечаем.

Правда, художникам тут помогают, чтобы дать ощущение объёма: кладут мазки по форме, штрихи и т.п. Например, чтобы зритель почувствовал объём ствола дерева, дают охватывающие дерево кривые штрихи и т.п.

В своих поисках я кое-что читал. Помню, в одной статье иностранного автора я встретил указание, что тёмный мазок на светлом фоне может дать впечатление приближения, выпуклости. Я ходил в Эрмитаж, присматривался и, наконец, обратил внимание на пятки у блудного сына Рембрандта. Я был поражён, потрясён. Крупные

пастозные мазки, тёмные и светлые пересекались, перекрывались и давали замечательную выпуклость пяток. И никакого намёка на светотень. Мазок сам по себе выдвигался вперёд, показывал объём, выпуклость. Конечно, помню, я зарисовал эти пятки.

Через три года я беседовал с Малевичем у него дома, показывал ему свои работы. И вот тут он посоветовал мне обратить внимание на то, как сделаны пятки у блудного сына Рембрандта.

Можно только представить себе, какое это произвело на меня впечатление. Подумать только, ведь в Эрмитаже многие и многие сотни человеческих ног. А вот два человека обратили внимание только на эти ноги, только на эти пятки. Значит, у них были какие-то родственные искания, родственные стремления. Я и сейчас думаю об этом с какой-то болью. Ведь сколько впереди на пути этих исканий было всяких невзгод, препятствий, бедствий. А ведь в душе было огромное стремление, огромная жажда этого нового, великого впереди.

И, может быть, это самое главное и не было найдено, открыто то, что должно было быть достигнуто.

В течение ряда лет (до 1928 года) Малевич работал при Ленинградском институте истории искусств. В одном из домов рядом с институтом Малевичу было отведено несколько комнат. Этот дом был в ведении института. В нём работал также Матюшин (муж поэтессы Гуро). Он, помню, работал по изучению дополнительных цветов. С Малевичем работало два его помощника. Это были художница Ермолаева Вера Васильевна, женщина средних лет. До революции она даже училась живописи в Париже. Кроме того с Малевичем работал молодой художник Лев Юдин. Насколько мне известно, он погиб во время войны.

Лев Юдин был ревностным учеником Малевича и помогал Малевичу вместе с Ермолаевой вести научно-исследовательскую работу, а также и преподавательскую.

Интересный случай рассказал мне Юдин в 27 году. Чувствуя известную слабость в реалистическом рисунке, Юдин решил на год бросить всё и всецело заняться классическим рисованием. «Я посоветовался с Малевичем, —

говорил Юдин, — и он мне ясно, как дважды два четыре, доказал, что это будет совершенно неправильный шаг с моей стороны. Я последовал его совету». Не знаю, что думал об этом впоследствии Юдин, не знаю также и его дальнейшей судьбы как художника.

В 1927 году, учась на первом курсе графического факультета Ленинградской Академии художеств, я пошёл также работать в экспериментальные мастерские Малевича. У него был выделен отдельный кабинет, в котором работал он, Ермолаева и Юдин. Кроме того были ещё несколько комнат, в которых работало по несколько человек его учеников. Занятия Малевич проводил так. Когда к нему приходил новый ученик, Малевич ознакомилился с его работами, беседовал с ним. Кроме того у Малевича был набор бумажных листиков сантиметров двенадцати разных цветов. Малевич предлагал выбирать и складывать их так, как подсказывает чувство, вкус испытываемого.

На основании всех этих наблюдений Малевич делал вывод, к какому живописному направлению принадлежит натура испытываемого. Одного он относил к живописному направлению, другого к цветописи, третьего относил к импрессионистам. В связи с этим некоторые его ученики работали как живописцы, другие как цветописцы.

Большей частью работали с натюрмортами. Кроме того Малевич давал некоторым ученикам работать в манере пуантилистов. Среди учеников были и начинающие художники и уже кончившие Академию. Приходили и немолодые художники. Малевич как-то говорил мне про одного художника, видимо, зашедшего в тупик: «Говорит, что прошло пять лет, а ничего не сделал. Но так и ещё пройдёт пять лет. А в конце концов, и вся жизнь пройдёт». Позже я наблюдал несколько иной метод у Малевича. В 1928 году во второй половине года при Институте истории искусств у Малевича была организована довольно большая группа художников. Я тоже был в этой группе. Так вот Малевич предложил всем работать в манере пуантилистов. Была поставлена гипсовая голова, сильно освещённая с одной стороны. Затем мы писали ещё голову натурщицы. Потом Малевич предложил всем перейти к живописи. При этом повторяю, к живописи в его трактов-

ке, то есть очень пастозной, хорошо промазанной. Малевич употреблял, как я уже говорил, выражение «живописное мясо». Из художников Малевичу чувствовались были особенно близки Сезанн и Пикассо, а из русских Кончаловский. При этом, я помню, Малевич не раз говорил о принципе контраста в живописи. Смысл был таков, что в живописи, в искусстве обязательно должен действовать контраст. Малевич говорил, что он нашёл как бы основной закон контраста — это сочетание прямой и кривой, это выражается в пятёрке — кривая и прямая.

В это время Малевич никогда и никому не навязывал беспредметности, супрематизма. Он считал, видимо, что супрематизм может появиться в результате длинного творческого пути. Малевич считал, что молодого художника нужно поставить на правильную художественную основу. То есть отбросить иллюзорность, иллюстрирование определённой идеи и т.п., что нужно прочувствовать и понять сущность живописного материала, живописных средств, сущность и значение формы и цвета.

И вот что ещё меня заинтересовало у Малевича. Присматриваясь к молодому художнику, он как бы старался разгадать, раскрыть его внутреннюю сущность.

Он как-то так выражался, может быть не совсем ясно, что у художника в душе есть какой-то его образ. Повторяю, это как-то туманно «образ». Но вот он так говорил. И приведу пример. Был среди нас молодой художник Полозов (У него был своеобразный талант, но так он так и потерялся). Так вот он неоднократно рисовал и писал какое-то своеобразное женское лицо. И вот Малевич говорил, что это его образ.

Филонов вспоминал, как он не спал почти неделю, рисуя декорации к поэме Маяковского. У поэта Асеева в поэме «Маяковский начинается» есть фраза: «Филонов пишет декорации». Приблизительно в это же время писал декорации и Малевич.* Он отмечал удивительную работоспособность Филонова.

Так вот о Малевиче он сказал: «Малевич — это прирождённый декоратор. И повадки у него декоратора. Под-

* В 1913 году Филонов вместе с И.С. Школьником, а также с К.С. Малевичем писал декорации к трагедии «Владимир Маяковский».

нимет воротник, руки в карманы, ходит и указывает»
(Предварительно он расчертил декорации, а его помощники раскрашивали). У Филонова был острый язык, добавляя: «Он умный, Малевич, только ум у него дурак!»