ИСКОННЫЙ СВЕТ САЛАФИИЛА

СВЕТОЖИВОПИСЬ ПАВЛА ГОЛУБЯТНИКОВА

ПРОЕКТ

ИСКОННЫЙ СВЕТ САЛАФИИЛА

СВЕТОЖИВОПИСЬ ПАВЛА ГОЛУБЯТНИКОВА

ВОСПОМИНАНИЯ


ИСКОННЫЙ
СВЕТ
САЛАФИИЛА

СОДЕРЖАНИЕ

Ольга БОНЧ-ОСМОЛОВСКАЯ

Ольга Георгиевна (Морозова) Бонч-Осмоловская 1895-1875 Художник,журналист,автор мемуаров. Сотрудничала с Издательством «Детская литература» (1920-е гг.),преподавала живопись в Домах пионеров и во Дворце культуры им. С.М. Кирова в 1930-х гг. Участник блокады Ленинграда.

6

Фрагмент воспоминаний из книги: ОЛЬГА МОРОЗОВА. ОДНА СУДЬБА.
Л.,Советский писатель. 1976.

Сергей ГРИГОРЬЕВ

Сергей Алексеевич Григорьев (1910-1988) - советский живописец и график. Народный художник СССР (1974),действительный член АХ СССР (1958). Лауреат двух Сталинских премий второй степени (1950,1951). Учился в Киевском художественном институте (1928-1932) у Ф. Г. Кричевского; преподавал там же (1934-1960; с 1948 - профессор).

10

Фрагмент воспоминаний из книги
СЕРГЕЙ ГРИГОРЬЕВ. ВОСПОМИНАНИЯ: МЕМУАРЫ ХУДОЖНИКА.
Киев: Шк. Світ,2010,с. 20-24.

Петр ФОМИН

Фомин Петр Тимофеевич (1919—1996) - российский советский живописец и педагог. Народный художник СССР (1991). Член Союза художников с 1952. Участник Великой Отечественной войны. Окончил ЛИЖСА им. И.Е. Репина в 1952,профессор с 1971, ректор института в 1983-1991.
В 1972-1975 председатель правления Ленинградской организации Союза художников РСФСР. Действительный член Академии художеств СССР 1988. (1995).

14

Фрагмент воспоминаний из книги
САЗОНОВА К.К. ПЕТР ФОМИН.
Ленинград. Художник РСФСР,1984.-с.12

Ольга БОНЧ-ОСМОЛОВСКАЯ

Ольга Георгиевна (Морозова) Бонч-Осмоловская 1895-1875
Художник,журналист,автор мемуаров. Сотрудничала с Издательством «Детская литература» (1920-е гг.),преподавала живопись в Домах пионеров и во Дворце культуры им. С.М. Кирова в 1930-х гг. Участник блокады Ленинграда.

Фрагмент воспоминаний из книги: ***ОЛЬГА МОРОЗОВА. ОДНА СУДЬБА.***
Л.,Советский писатель. 1976.

6

«…В 20-х годах я не успела поработать в студии Петрова-Водкина, она распалась сразу. Теперь я ринулась в учебу. Это была последняя надежда наверстать упущенное: школу и профессиональную среду. И чем больше удивлялись моему решению и одержимости знакомые и родные, тем сильнее ярилась я, убеждая, прежде всего, самое себя в необходимости этого пути. Нашего руководителя я буду называть Учитель. Он был профессором академии до поры, пока руководство института не освободило его, обвинив в формализме. Он со своей семьей продолжал занимать помещение в здании академии.

Эта холодная мрачная комната была заодно и его мастерской. Её огромное окно никогда не открывалось. Пыль и паутина покрывали его толстым слоем. Оно уходило к высоким и гулким сводам, где, казалось мне, по ночам порхают летучие мыши. Стены были увешаны большими полотнами, на которые страшно было смотреть под испытующим взглядом Учителя. Это была жёсткая живопись на грубом, негрунтованном холсте. Краски вязли в нём. Весь его мир с падающими домами, с неясными и неподвижными фигурами выглядел коряво и косноязычно. В то время мы не хотели признаться даже себе в том, что работы Учителя вызывают недоумение и огорчение. Мы были готовы осудить самих себя за ограниченность восприятия и вместе с Учителем искали объяснений в косности и отсталости официальных комиссий и начальств. В рассказе о нём мне трудно избежать насмешливой интонации, она возникает против воли. Я всегда воевала с чуждым моей природе отношением к жизни и, несмотря ни на что, рвалась к радости. И в то же время и я, и Виктор, и все ученики - мы любили его, мы ему верили. В нём была сила убежденности, чистое и суровое служение искусству.

Учитель был строг в своих принципиальных установках, как в искусстве, так и во всём прочем, начиная от вегетарианского стола. Он не только не ел мяса, но и не мог простить такого греха другим. Никаких уступок вкусовщине, эстетизму, никаких поблажек и соблазнов легкой жизни. В его семье не было и намека на уют, он презирал его. Взгляд его больших выпуклых глаз был холоден и неподвижен, в них не было ни света, ни тепла, как и в его тяжеловесных работах. Маленький поджатый рот ижицей, с брезгливым выражением: «плохо всё». Плохо носить галстук, красить губы, есть животную пищу, плохо делать легкие наброски и нравиться публике.

Учитель был настроен воинственно на словах, на деле был крайне осторожен и молча таил в себе горечь непризнания. Ученик Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, он был его теоретическим последователем и вместе с другими его учениками и последователями пытался повторить единственное в своем роде видение мира большим художником.

В Петрове-Водкине не было догматизма, которым отличались его ученики. Они превратили живые искания своего учителя в окаменелости.

Жизнь
бежала мимо живым
потоком, и сам Кузьма Сергеевич
искал с ней новых связей, а наш Учитель поносил
его как изменника высокому искусству и даже упрекал его
в заигрывании с натурализмом. Обвинения напрасные
и несправедливые, потому что дело заключалось в ломке мироощущения.
Кузьма Сергеевич не мог оставаться вне жизни и идеологии современного
искусства. У него было искреннее стремление выйти из круга символических
и мистических образов, от лада и гармонии давно ушедшей жизни. Ему нужно было
оторваться от своих корней. Если архаические иконописные традиции питали воображение
зрителя в недавнюю эпоху, радовали хотя бы контрастом с нею, то нынче эти образы покоя
и умиления не отвечали времени и событиям. (В связи с этим замечу, что теперь, в конце
двадцатого века, наблюдается снова возврат к этим "архаическим", символическим и мистическим
образам, как следствие неприятия идеологии и сути современной жизни).

Петров-Водкин в своих картинах революционного периода пытался соединить несоединимое:
динамику жизни с внутренним покоем. В картинах «Тревога», «После боя», «Смерть комиссара»
люди казались застывшими благодаря скупости изобразительных средств, строгому отбору жестов и
движения, отсутствию светотени и замкнутости локального цвета в пределах формы. В его картинах
не было места случайности и неустойчивости, в этом видели его слабость, но в этом была и его сила.
Он умел отбирать и отбрасывать, как никто, всё лишнее, иначе говоря - он умел писать картину. Но вся
его работа после Октября шла под знаком глубоких исканий новых изобразительных возможностей.
Весной того года в книге отзывов на маленькой выставке работ Петрова-Водкина, организованной
Московским Домом литераторов, молодежь писала много добрых слов, и запомнились из них такие:
«Спасибо за то, что наконец-то показан после долгих лет умолчания художник, имеющий свое лицо».
На выставке были не лучшие работы, И, может быть, не все из них были доходчивы до современного
зрителя. А всё же их смотрели с глубоким вниманием в полной тишине и глубоком раздумье.
В уголках сидели незнакомые друг другу люди и вполголоса обсуждали выставку.
Выставка заставляла думать.

Петров-Водкин не изменял своей искренней и эпической силе и тогда, когда искал форму
выразительности для нового содержания и образов новых людей. Он не стоял на месте и умел
жертвовать найденным для поисков. Это был живой творческий путь, каким он и должен быть,
со всеми ошибками, отклонениями, борьбой противоречий и преодолением. В студии для меня
ожили романтические иллюзии. Работа была напряженной, а жизнь студии суровой.

Мы заглушали в себе самих голоса сомнений и не слушали критику извне. Мы
радовались «Системе». Главное в ней было то, что Учитель называл реализмом: мы писали как
бы «вещь в себе», вещь, какой она должна быть, если освободить её от случайностей
освещения, впечатления и взаимодействия со средой. То, что я говорю сейчас, не совсем
точно, но без показа, одними словами, не расскажешь о живописи. Без взаимодействия
цвета нет живописи; естественно, оно присутствовало и у нас, но в особом виде,
в сопоставлении локального и чистого цвета соседствующих форм. Кузьма Сергеевич
Петров-Водкин был тонким живописцем, он не подражал иконе или фреске, он
органически хранил в себе традиции древнерусского понимания цвета. В нашем
же толковании его система огрублялась. Думается, что Петров-Водкин,
существуя сам по себе, так же, как и другие редкие и самобытные таланты,
не мог иметь школы. Так же трудно представить себе школу Врубеля,
но её, по счастью, никто и не пытался создавать.

Врагом нашим мы считали
импрессионизм, зыбкий поток света и цвета, дробящий
форму, а вместе с ним всякую легкость настроений
и эскизность. Нечего и говорить, что более страшные вещи, как
натурализм, иллюзорность, иллюстративность, Учитель выбивал
из нашей работы упорным преследованием. Это тоже было хорошо.
Но преследовалось и то, что хотелось защищать. Бывало, оглянешься
на холсты в мастерской и заскучаешь по свету и трепету жизни.
- Опять вы, Ольга Георгиевна, пишете глаза! Вы – эмоциональный человек,
вы поддаетесь гипнозу взгляда натурщика, глаза вас «соблазняют».
И я, сокрушаясь, боролась с соблазнами, одним из которых было
подавленное чувство современности в её новых ритмах. Мы с Виктором
принадлежали к ведущей группе учеников, на которую опирался Учитель.
Нас в шутку называли апостолами, и мы вели борьбу за стенами студии
за новый наш «реализм».

Мы любили нашу «голубятню» под куполом старой церкви, скромных энтузиастов
товарищей и Учителя, несмотря на все его чудные повадки. Иной раз
я не могла удержаться, чтобы не посмеяться над ним, хотя не до веселья было в те годы.
- Учитель, - спрашивала я, - какого цвета ваши новые брюки?
Он подозрительно косил на меня большие холодные глаза, отвечал
назидательным тоном:
- Голубые.
Смешное было то, что Учитель не признавал понятия серого цвета. При нём
нельзя было употреблять «дамские» термины: слова - серый, беж, салатный - были
запрещены. Он преследовал галстук у молодых людей, хотя сам носил его подобие.
Он внимательно смотрел на мои подкрашенные губы, не осмеливаясь осуждать открыто.
Всё в нём: догматизм и абстрактность мышления, и его робость - смешили меня, уж очень
разные мы были люди. Но всё же я верила ему, он же ценил во мне верную ученицу.
Какие огромные полотна мы писали! С какой радостью и верой в свои силы! Были у нас
и редкие праздники. И лучший из них - экскурсия студии в Новгород. Мы две недели
бродили по старинным монастырям, охотились за древней живописью; тогда и открылся
для меня чистейший источник русского искусства, его связи с другими народами,
его национальные силы.
Ранним летом по влажным зеленым лугам растекались серебряные реки,
в ликующем небе звенели хоры жаворонков, на холме сияла белая церковка - храм Спаса
Нередицы. Великий покой русской природы и умиление её мы находили в архитектуре
церкви и в божественных рассказах настенной живописи в церквах Рождества
и на Волосовом поле.
Это было мое бабье лето. Я носила цветастый платок на гладких волосах
и широкую юбку. Цыганка на базаре дёрнула за шаль и сказала, как подруге:
- Ишь, ты, веселая, - дай бог тебе здоровья!
Когда добрались до Ильмень-озера, усталый народец развел костер. Стали
потрошить рыбу, купленную у рыбаков. Наверное, она была вкусная,
огромная такая рыба!
Учитель поджал маленький рот с недовольным видом. Как мы
не прятались от него, он нашел нас: меня, Виктора и еще одного
из своих любимцев и предложил прогуляться. Мы устали за
день ходьбы и с грустью покинули веселый костер
с голубым дымком и рассыпающимися
в сумерках искрами,
с запахами ухи.

Мы не посмели отказаться. Есть у апостолов высокие обязанности... и пришлось нам чинно брести по дороге, слушая речи о смещении горизонта при различных положениях, о сферической перспективе. Очевидно, душа вегетарьянца не стерпела зрелища чревоугодия и стремилась оградить нас от низменных радостей. Так и остались мы без ухи. Учитель при всех своих чудачествах был нашим доброжелателем, он учил нас чувствовать и любить искусство. Вот так, не умея ничего рассказывать, просто показывал и смотрел вместе с нами то, что следовало видеть, знать и любить.

Как ни тяжело мне доставалось, в самой борьбе скрываются новые запасы сил. Их больше, чем мы думаем. Надежды, цели, мечты были, как в фокусе, собраны в нашей работе, в искусстве.

Но люди думали о нашей работе иначе, чем мы сами. Мудрый Эмиль, побывав на выставке работ студии, сказал мне:

- Ты сектантка. Твои работы - последний гвоздь в гроб твоих иллюзий. И вообще - это завихрение от лишнего ума - ты задушила в себе художника.

Пришло время, и я первая в студии взбунтовалась против её деспотизма и ушла из неё. Вскоре ушел и Виктор. Мы принялись вытравлять из себя строгие каноны, стали искать новые способы выражения. Но я уже смутно чувствовала, что мне не выйти на дорогу. Поздно. Наш Учитель потерял последнюю опору, потому что после нашего ухода стал распадаться сложившийся коллектив. Он пришел однажды к нам домой, в мою комнату, где мы устроили для него небольшую выставку своих новых самостоятельных работ. Это были по большей части акварели и наброски. И по сравнению с тяжелой артиллерией наших студийных полотен выглядела эта выставка легковесно. Но в ней было возрожденное ощущение реальности - милая текучесть жизни.

Учитель стучал палкой о пол и бранил нас за импрессионизм, за «вкусовщину», за измельчание задач. Мы и не пытались оправдываться и спорить. Нам было грустно от того, что общего языка с ним мы уже не могли найти. Но жестокой неправдой было бы думать, что опыт студии был одним только заблуждением. Я сохранила благодарное чувство к Учителю за динамический метод рисунка, за требовательность к себе, которая рождалась в студии, за всю строгость товарищей, за высокий дух, поднимавший нас в суровое время. В дальнейшем мне пригодилось в педагогической работе многое из опыта нашей студии.

Мы выставили первые свои самостоятельные работы на выставке ленинградских художников в начале лета 1941 года. Они не вернулись к нам, потому что началась война».

Печатается по разрешению внучки художницы Марины БОНЧ-ОСМОЛОВСКОЙ от 05.09.2012,Париж

Музей выражает признательность старшим научным сотрудником Государственного Русского музея Ирине АРСКОЙ, предоставившей материалы

Сергей ГРИГОРЬЕВ

Сергей Алексеевич Григорьев (1910-1988) - советский живописец и график.
Народный художник СССР (1974),действительный член АХ СССР (1958).
Лауреат двух Сталинских премий второй степени (1950,1951).
Учился в Киевском художественном институте (1928-1932) у Ф. Г. Кричевского;
преподавал там же (1934-1960; с 1948 - профессор).

Фрагмент воспоминаний из книги
СЕРГЕЙ ГРИГОРЬЕВ. ВОСПОМИНАНИЯ: МЕМУАРЫ ХУДОЖНИКА.
Киев: Шк. Світ,2010,с. 20-24.

10

«…

Странный это был институт, начиная со входа и дворницкого домика, где жил дворник с фамилией Унгефукт; странный двор с кладбищем, еще более странное здание полуцерковного типа, со странным директором, занятым философией, статьями об искусстве, разноголосыми учителями и наполненная горластой, голодной толпой молодежи. Слева в здании, в полуподвале, грохотали типографские машины; справа стучали скульптора, шумели деревоотделочные и текстильные мастерские.

Все коридоры были разделены фанерными перегородками, за которыми находился то небольшой киоск с худ материалами, то склад мольбертов, а то и вообще всякая рухлядь, часть здания была разрушена, и никто не собирался ее чинить. Никто особо не заботился и о чистоте. Здание было запущенным, с давних времен оставаясь без ремонта.

Часть этажа занимали архитекторы. Это были аристократы, говоруны, теоретики. Все интеллигентные, большинство из них – киевляне, хорошо одетые, не чета живописной братии.

Руководили этим факультетом два видных архитектора, построившие много зданий в Киеве – Алешин и Рыков. Оба милые и добрые, немного смешные болтуны, но прекрасно знающие свое дело специалисты. Хотя при встрече друг с другом они были вполне любезны, на деле недолюбливали друг друга. Были они все время заняты тем, что делали друг другу мелкие гадости или интриговали. Но делали это тайно, а в лицо улыбались и говорили любезности, как это было принято среди старой хорошей интеллигенции.

Архитектурный факультет был самый крупный и выпустил много отличных мастеров. Архитекторы были самыми организованными студентами, начинателями всех дел в институте, и занимали важнейшие посты в студенческом обществе. Крайней им противоположностью были, конечно, живописцы. Достаточно было беглого взгляда, чтобы безошибочно определить принадлежность студента к славному «ордену мазил». Часто нечёсаные, заросшие, в красках, рассеянные. Большинство – не через чур образованные, т.к. решающим для них было умение «взять правильно цвет».

Живописцы отличались не только философским презрением к внешнему виду, их можно было узнать по запаху керосина, которым отмывались кисти, заодно и руки.

Тем, кот жил в общежитии, было голодно, талончиков на обед и прочее, которые выдавались в профкоме, едва хватало на неделю.

Однако,
это не мешало жить весело
и беспечно. Молодость брала свое.
Вообще, если бы кто-нибудь взялся бы написать историю
художественного образования, это была бы оригинальная книга, состоящая
из истории ошибок, заблуждений и цепи глупых мечтаний.
Чего только не вытворяли различные методические комиссии, какие только предметы
не изучались: соцпсихология, обществоведение, педагогика, история философских систем, сельское
хозяйство, экономическая история, этнография, история Украины, история культуры.
Политическая экономия изучалась в большом объеме и сопровождалась таким каскадом
хитроумных задач – что можно будто подумать, что студентов готовят в качестве биржевых маклеров
для Западной Европы, чтобы эффективнее оценивать рыночные стоимости.
Если к тому прибавить обязательные предметы – философию марксизма-ленинизма. Историю
партии, историю искусств (всеобщую, русского искусства), антологию, технологию, перспективу,
русский, украинский и иностранный языки. На само искусство времени было в обрез. Я уже не говорю
о худой одежке и голоде. Именно вопреки всяким препятствиям, художники все же получились.
Это было чудо. Оно порождалось огромным желанием, жадностью к знаниям. Свежестью молодых сил.
Студенты сидели ночами в библиотеках, читали, рисовали, чертили и вообще – работали над собой,
как одержимые.
Институт все время находился в состоянии реорганизации, реконструкции и проч. Я ухитрился
за пять лет обучения побывать на восьми факультетах. Т.е., я сидел все время в 32-й аудитории, а меня все
время реорганизовывали. Не спрашивая согласия. Вот неполный список моих факультетов:
- массовых действий;
- клубный;
- политпросвет;
- плакатный;
- оформление театров;
- живописный;
- транслятивный – т.е. транслирующий сокровища искусств в массы.
Идея всего факультета заключалась в том, что ты своим искусством лишь транслировал жизнь, вместо
того чтобы творить «монументы». В этом было отказано.
Стоило прийти новому начальству в Наркомпрос, или в Главискусство, или новому директору –
и снова начиналась реорганизация.
Сейчас удивительно все это вспоминать. Все решает, конечно, живое общение педагога
с учеником, остальное второстепенно. Самый лучший метод – хотя бы не мешать. О том, чтобы
помогли, нечего было и мечтать. Преподавать на педагогическом посылались второстепенные
художники, либо те, кому не хватало часов, чтобы заработать жалование. Нечего удивляться, что
попадались люди оригинальные.
На всех первых курсах изучение специальности начиналось с «фортеха», т.е. формально-
технического изучения натуры, в какой-то мете - с кубизации. Основоположником фортеха
считался известный русский художник, ленинградец Петров-Водкин.
Во ВХУТЕМАСе бойко и безжалостно отбрасывали все старое только потому, что оно было
старое. Придумывалось нечто новое, но было ли оно лучше старого, еще никто не знал.
Например, светотень отвергалась. То, что дальше, считались более темным, поэтому края
форм затушёвывались. Разумеется, это была, так сказать, отправная позиция, чтобы
выразить трехмерную форму – высоту, ширину, глубину.
В основе фортеха лежала «трехцветка». Цвет понимался как
комбинация основных цветов спектра. Не семи, а только трех -
красного, синего и желтого. Из изучения этих трех
цветов и начиналась живопись. Каждый цвет
по очереди.

Например –
человеческая голова
писалась только синей краской –
от самой светлой до самой темной. Это
называлось растягиванием цвета. Так же поступали
с красной краской. С желтой приходилось хитрить. Желтая, сама
по себе светлая краска не достигала при «растягивании» необходимой силы
тона. Тогда мы потихоньку добавляли охры или сиены в темные места.
Сам основатель фортеха – Петров-Водкин, когда ему было нужно, отступал
от своих же правил. «Купанье красного коня» чуть ли не единственная его попытка
следовать этим правилам. Больше такого форсирования цвета в его произведениях почти
нет. Наоборот. В других его работах видишь глубокое понимание гармонии цвет,
а не комбинации красок.

Но, на мой взгляд, Петров-Водкин тем и был велик, что был живым художником, далеким от всякой талмудистики.

Нет ничего хуже, когда один мастер, пусть самый талантливый, объявляется единой нормой, единым примером и искусственно вырастает школка, секта, которая не признает ничего похожего на нее, глушит всякую инициативу и разнообразность дарований.

Непреклонным эмиссаром фортеха в нашем институте был тогда профессор Голубятников, который старательно его разрабатывал, превращая в какой-то закон, как художественный катехизис, в котором все хорошо было продумано, готово к употреблению и не требовало добавочных размышлений.

На нашем курсе после заданий с одной из трех красок и «растягивании» ее, разрешалось писать натюрморты или голову уже всеми тремя. Но ни в коем случае не смешивая их. (Примерно так – голова красная, одежда синяя, фон желтый, или наоборот). На этом все кончалось.

Логичнее было бы попрактиковаться на смешивании красок, что привело бы к какому-то нормальному результату – те, кто ничего об этом не знал, собственными глазами увидели бы, как о смеси синего и желтого рождается зеленый цвет, какие он имеет оттенки, в зависимости от того, какая именно желтая и какая именно синяя смешиваются. Азбука живописи. Но считалось, что для знакомства с цветом и красками «трёхцветки» достаточно.

В дальнейшем писали натуру кто как хотел. Вернее – как умел. Потом приходили к развитию чувств материальности, вернее весомости отображенного. Требовалось любым способом подчеркнуть «чувство массы», т.е. вес предметов и их фактуру. Чтобы этого достичь, все приемы годились. На полотно наклеивались уголь, стекло, жесть, опилки. На нарисованную одежду наклеивались настоящие пуговицы, а в натюрморте вполне возможно было вклеить рыбий хребет с головой.

Считалось, что так получается, кроме всего прочего, разница тембров живописного звучания.

Предметы разрезались, ставились под разные углы зрения, посылались в четвертое измерение, так сказать, во «время-пространство». Деревянная дощечка либо вклеивалась, либо имитировалась (когда волокна дерева прочеркивались обычным гребешком по краске). Так мы боролись против натурализма. Мне было легче, чем многим моим сокурсникам, т.к. они были в области полного незнания, а я уже пребывал в области некоторого знания, хотя и неподходящего к данному времени.

Пройдя
на первом курсе искус
«цвета», «пространства» и «веса», мы уже
попадали в мастерские профессоров.

Я быстро приспособился к фортеху, ловко выкадровывая голову натурщика и лицо его на множество мелких геометрических форм. Это мне даже начинало нравиться…

… Хотя фортех считался одним из методов преподавания, в институте уживались как-то и некоторые другие принципы и методы, которые часто полностью исключали друг друга. Вообще, в то время, наэлектризованная неукротимым стремлением к новому, каждый более или менее известный художник считал своей обязанностью составлять свою новую школу, свою теорию, и, наверное, искренне верил, что именно он открыл новые горизонты, приподнял завесу над таинствами искусства.

Мы «боролись» с натуралистической светотенью, утверждая свою, условную светотень, которая больше годилась для черчения, но утешались тем, что избегали иллюзорности вещей, утверждали форму саму по себе, как материальную и весомую сущность, в этих своих исканиях чего-то необычайного мы доходили до того, что проклинали все богатство света и тени, все бесконечное разноцветие рефлексов, не желая принимать во внимание, что свет и воздух такая же материя, как и все другое.

Мы, как сектанты, отворачивались от жизни. Считая, что истина в искусстве - от сих и до сих. А все остальное не стоит внимания. Мы были, не замечая того, талмудистами и, идя за нашей профессурой, делали ужасную ошибку, недопустимую для художников – губили непосредственность восприятия мира, независимость мысли, глубину чувств…

Большинство педагогов и старших студентов были членами художественных ассоциаций: АРМУ – «Ассоціація революціонных митців Украіни»; АХЧУ – «Ассоціація художників Червоні Ураіни»; ОММУ – «Об'єднання молодих митців Украіни». По названиям особой разницы между ними нет, но члены этих организаций эту разницу видели и стремились стоять именно за свои убеждения, доходя до горячих споров. Я был членом ОММУ.

Большинство художников-педагогов были не очень молоды (по тому времени) – 40-50 лет. Самым старым был Фотий Красицкий. Косте Николаевичу Елеве с «теафотокино» факультета было 30. А преподавателю композиции на производственных факультетах Мыколе Рокицкому – 27. Часть преподавателей была из России: Павел Голубятников – из Ленинграда; Владимир Денисов, окончивший Петербургский университет; Виктор Пальмов из Самары, не миновавший знакомого мне московского ВХУТЕМАСа; Николай Тряскин из Москвы. Они прекрасно понимали Украинский язык, но говорить им было труднее. Профессором тогда считался всякий, кто преподавал в ВУЗе. ВАК (Высшая аттестационная комиссия) не было, в ней не нуждались, т.к. зарплата зависела не от звания. Люди получали зарплату за сделанную работу, а влиять на молодёжь могли лишь те, кто имел, чем повлиять…

Материалы любезно предоставлены искусствоведом,к.и.н., Е.Д. Кашубой-Вольвач в рамках проведения исследований по киевскому периоду жизни и творчества П.К. Голубятникова.

Петр ФОМИН

Фомин Петр Тимофеевич (1919—1996) - российский советский живописец и педагог. Народный художник СССР (1991). Член Союза художников с 1952. Участник Великой Отечественной войны. Окончил ЛИЖСА им. И.Е. Репина в 1952,профессор с 1971, ректор института в 1983-1991.
В 1972-1975 председатель правления Ленинградской организации Союза художников РСФСР. Действительный член Академии художеств СССР 1988. (1995).

Фрагмент воспоминаний из книги
САЗОНОВА К.К. ПЕТР ФОМИН.
Ленинград. Художник РСФСР,1984.-с.12

«...
Часто
в мастерскую
Голубятникова
приходили студенты
Академии,т.е. здесь
можно было работать
с модели,и получить полезные
советы. Одним из них был Петр
Фомин,который вспоминает:

«...Первое, что меня поразило при знакомстве с работами студийцев, это определенная четкая направленность; чувствовалось, что работа идет не стихийно, а по определенной методической системе.
П.К. Голубятников был человеком широко образованным, до Академии художеств он окончил Университет, хорошо знал математику, астрономию, и другие точные науки, а также имел большой опыт в педагогической работе.
Голубятников принадлежал к тем фанатически преданным искусству людям, которые, не щадя ни своих сил, ни времени, бескорыстно отдают свои знания молодежи. Его метод преподавания основывался на строгом изучении натуры и конкретном ее изображении. Много времени уделял он рисунку, требуя от учеников осмысленного понимания формы, верно взятых пропорций, конструктивного построения рисунка. Голубятников старался развить композиционное мышление учеников. Он не терпел никакой хлёсткости ни в рисунке, ни в живописи. Часто во время перерывов и после занятий устраивались беседы, говорилось о современных достижениях в науке, о происходящем вокруг, о задачах искусства, о необходимости для художника широкого познания мира.
Особое внимание уделял Голубятников знанию законов перспективы, считая, что это дает возможность познать предмет и выразить его более глубоко и полно...»