Н. МОЛЕВА, Э. БЕЛЮТИН

П. П. ЧИСТЯКОВ

ТЕОРЕТИК И ПЕДАГОГ

МОСКВА
1·9·5·3

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

75
М75

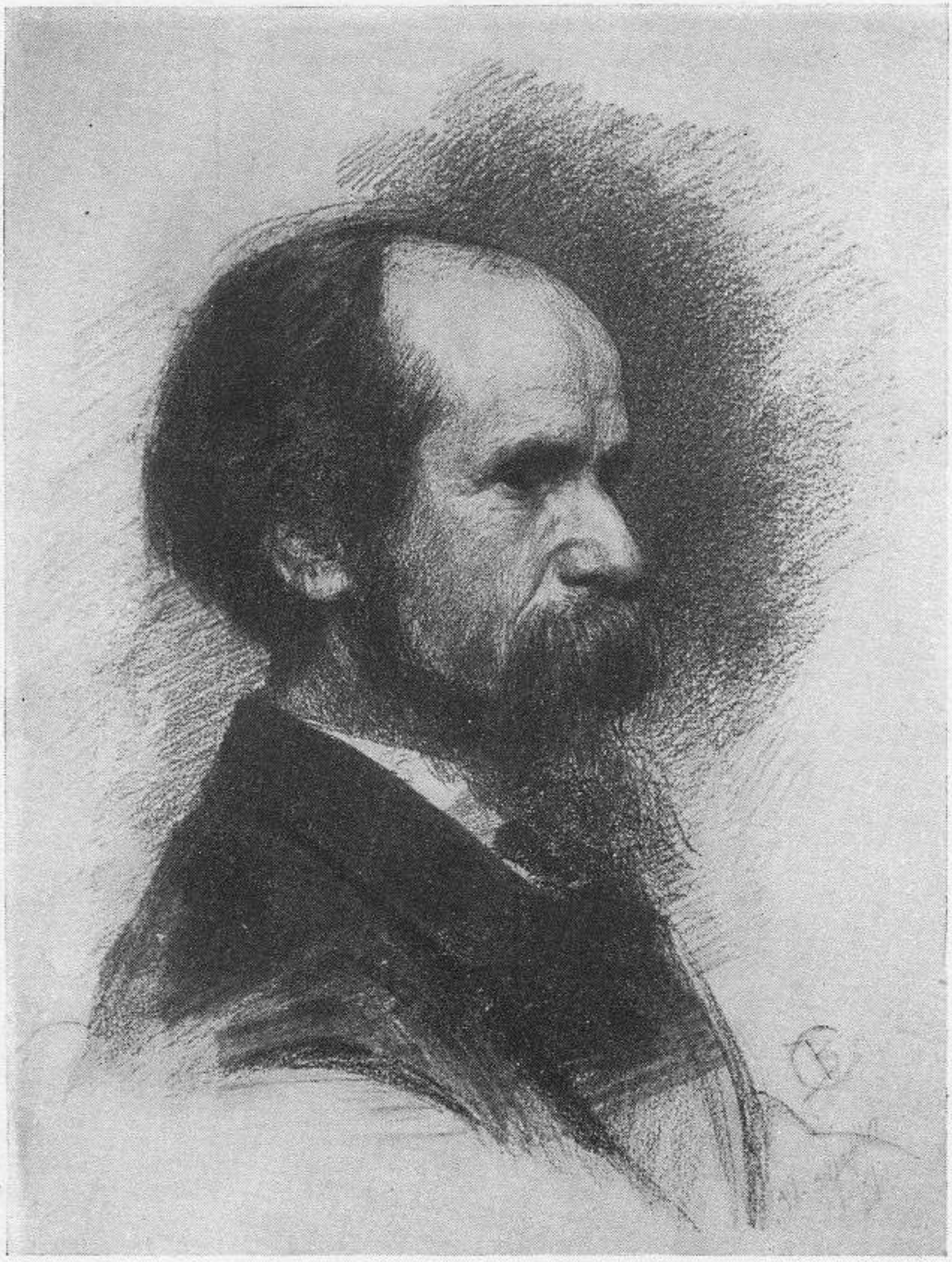
Н. МОЛЕВА, Э. БЕЛЮТИН

П. П. ЧИСТЯКОВ
ТЕОРЕТИК И ПЕДАГОГ

130126
Т

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
МОСКВА 1953.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



В. А. Серов. П. П. Чистяков. 1883. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ОТ АВТОРОВ

Замечательные русские художники — Репин, Суриков, Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Серов, Поленов, Врубель, Остроухов и многие другие — всегда с глубоким уважением и любовью произносили имя Павла Петровича Чистякова — «всеобщего педагога русских художников» (Стасов). Трудно найти более взволнованные строки, чем те, которые посылаются знаменитыми учениками своему воспитателю. «Хотел бы называться Вашим сыном по духу», — пишет В. Васнецов. «Наш общий и единственный учитель», — называет его Репин. А письма Сурикова, по глубине и тонкости анализа искусства сравнимые лишь с итальянскими письмами А. Иванова, адресованы также Чистякову.

Воспитатель блестящей плеяды мастеров демократического реализма, сам талантливый художник, Чистяков был замечательнейшим человеком своего времени. Сколько деятелей передовой русской культуры тех лет от А. Иванова, Крамского, Стасова до таких корифеев науки, как Д. И. Менделеев, были связаны с ним узами дружбы. Человек широкой и разносторонней образованности, пытливого русского ума, Чистяков поражал своих современников не только мыслями об искусстве. В богатейшем и до сих пор мало исследованном архиве Чистякова, его переписке, среди записей о том, как голову рисовать и что такое искусство, попадаются чертежи летательных машин, мельниц, самокатов, и тут же идет мысль о природе света, очень глубокая и научно обоснованная.

Этот поразительный по охвату, многосторонний интерес к жизни включал в себя и театр, и литературу, и музыку, глубоким знатоком которой он считался, и архитектуру. Во многих отраслях человеческих знаний пробовала себя настойчивая мысль Чистякова. Выходец из крестьянской семьи, он жил интересами своего народа, его страдания и невзгоды он принимал близко к сердцу, во всей своей работе стремился быть полезным ему. Большой жизнелюб и оптимист, Чистяков верил в светлое будущее своей родины и старался внушить эту веру своим ученикам. «Не на болоте же стоит родина, — писал он, — разгуляется Волга-матушка, уне-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

сет плесень наносную, и проглянет солнце бликами, и наступит благодать по всей родине, так к тому идет».

Велика роль Чистякова в истории русского искусства. Опираясь на лучшие традиции русской реалистической школы, он впервые в истории искусства четко сформулировал основные принципы преподавания искусства, решавшие на основе материалистической эстетики Чернышевского и его соратников задачу подготовки художника-гражданина. Чистяков разработал подробную практическую программу достижения подлинно реалистического мастерства. Его методические установки преподавания рисунка, живописи и композиции вместе с теоретической разработкой вопросов искусства являются одним из выдающихся достижений русской художественной мысли.

Отдав более полувека воспитанию молодых художников, непрерывно и горячо участвуя в культурной жизни России, Чистяков видел насущную необходимость в издании труда, посвященного задачам мастерства. Окончательно выработав в период 70—90-х годов свою педагогическую систему, он задумал труд, который должен был представлять собой одновременный разбор теории искусства и методики его преподавания, должен был показать связь теории и практики, доказать необходимость широкого, даже философского образования для художника.

Не касаясь биографии Чистякова, не анализируя его творчества, авторы настоящей книги поставили своей целью попытаться дать изложение и анализ собственно педагогической системы, стремясь выявить наиболее ценные ее положения, которые могут быть практически использованы советскими художниками, педагогами и учащимися в своей работе. Материалом для этого послужили обширные архивы Чистякова, его записные книжки, переписка, воспоминания и указания его современников и учеников.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ВРЕМЯ ЧИСТЯКОВА И ТРАДИЦИИ РУССКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Значение великих исторических деятелей можно уподобить значению дождя, который благотворно освежает землю, но который, однако, составляется все-таки из испарений, поднимающихся с той же земли».

Н. А. Добролюбов.

В середине прошлого столетия в книжных лавках Петербурга появилась небольшая книга, привлекшая к себе исключительное внимание. На сером простом переплете ее стояло — «Эстетические отношения искусства к действительности», 1855 год.

Подходила к концу Крымская война. Город ждал сообщений о Севастополе. Отовсюду приходили известия о растущих крестьянских волнениях; в журналах, несмотря на цензуру, одна за другой появлялись статьи, резко говорившие о нетерпимости крепостного права и настаивавшие на его отмене. Лучшие представители народа, сознавая необходимость политического переустройства страны, становились во главе борьбы за уничтожение ига крепостничества.

Казалось, в этих условиях острого социального кризиса книга, посвященная вопросам теории искусства, не могла претендовать на внимание широких читательских кругов, но она стала знаменем всех передовых и мыслящих людей своего времени. Это было доказательством того, что труд Н. Г. Чернышевского перерос рамки узко специального сочинения. Провозглашенные в нем эстетические принципы представляли теоретическую основу нового демократического искусства, которое должно было служить революционному движению.

Вплоть до 60-х годов XIX века Россия оставалась аграрной крепостнической страной. Ведущее положение в ее экономике

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

продолжало занимать хозяйство помещиков, хотя разложение крепостнического строя зашло к этому времени очень далеко. Промышленное развитие страны влекло за собой развитие капиталистических отношений, зародившихся еще в конце XVIII века. С ростом капитализма в России развивается внутренняя и внешняя торговля, строятся железные дороги, растут старые и возникают новые города. Распространение машин на фабриках и заводах влечет за собой рост промышленного населения. Одновременно труд крепостных вытесняется на производстве более выгодным для предпринимателя трудом наемных рабочих. Старый порядок гибнет повсюду. В деревне, в погоне за доходами, помещики изыскивают все новые и новые способы угнетения крестьян, отрывают их от земли, лишают орудий производства и тем самым окончательно подрывают основу собственного хозяйства.

Все сильнее и многообразнее проявлявшая себя сила экономического развития приводит в середине века к глубокому социальному и политическому кризису. В стране растет массовое революционное крестьянское движение. Феодально-крепостническая система испытывает коренную ломку, предотвратить или приостановить которую оказываются бессильными даже методы «николаевщины», представлявшие «...максимум возможного и невозможного по части...»* удержания народа в угнетении. Перед лицом мощного революционного подъема правительство вынуждено перейти от политики крайней реакции к политике реформ. «Помещики-крепостники, — пишет В. И. Ленин, — не могли помешать росту товарного обмена России с Европой, не могли удержать старых, рушившихся форм хозяйства. Крымская война показала гнилость и бессилие крепостной России. Крестьянские «бунты», возрастая с каждым десятилетием перед освобождением, заставили первого помещика, Александра II, признать, что лучше освободить *сверху,* чем ждать, пока свергнут *снизу*»**.

Таким образом, реформа 1861 года явилась результатом общего кризиса крепостного строя и по сути своей была буржуазной реформой. Она послужила необходимой предпосылкой быстрейшего развития в России прогрессивных для того времени капиталистических отношений. Но в гяжелом положении народа 1861 год не изменил ничего. Более того, там факт осуществления реформы помещичьим правительством привел к тому,

---

* В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 24, стр. 43.
** Там же, т. 17, стр. 95.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

что долгожданное «освобождение» носило половинчатый, частичный характер. Сопровождавший его безудержный грабеж окончательно разорял и доводил до полной нищеты крестьянство. Будучи одним из результатов нарастающего революционного движения, реформа 1861 года ни в коей мере не разрешала тех социальных противоречий, которые вызвали ее появление, но она пробудила народ от векового сна, толкнула его на самостоятельные поиски путей к освобождению от гнета царского самодержавия.

Распад социально-экономических основ феодально-крепостнической системы закономерно сказался и на идеологии современного общества. В политической и культурной жизни России появляется новая социальная сила — разночинная интеллигенция: «Падение крепостного права вызвало появление разночинца, как главного, массового деятеля и освободительного движения вообще и демократической, бесцензурной печати в частности»*. Несмотря на разнородность социального состава, разночинцев объединяло то, что они ненавидели крепостное право во всех его проявлениях, страстно желали свободы для народа, стремились к улучшению его положения. Последовавшие после 1861 года новые массовые волнения крестьянства нашли живейший отклик именно среди них. Осознав всю глубину противоречий современной российской действительности, понимая, какой решающей силой в борьбе за социальную справедливость стал народ, новая революционно настроенная интеллигенция стремилась к активной деятельности, к непосредственному руководству назревавшей крестьянской революцией. Революционно-демократические идеи, которые она проповедывала, наиболее законченное выражение получили в трудах Чернышевского и, в частности, в его диссертации, которая решала один из актуальнейших вопросов современности — вопрос о роли, которую может и должно играть искусство и его деятели во всеобщей освободительной борьбе народа.

Задачей автора, как ее формулировала диссертация, было «...исследовать вопрос об эстетических отношениях произведений искусства к явлениям жизни, рассмотреть справедливость господствующего мнения, будто бы истинно прекрасное, которое принимается существенным содержанием произведений искусства, не существует в объективной действительности и осуществляется только искусством. С этим вопросом неразрывно связаны вопросы о сущности прекрасного и о содержании искус-

---

* В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 20, стр. 224

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ства. Исследование вопроса о сущности прекрасного привело автора к убеждению, что прекрасное есть — жизнь»*. Эта формула составила одно из важнейших достижений эстетической теории Чернышевского. Если идеалистическая эстетика сводила задачи искусства к воплощению условного и абстрагированного от действительности идеала прекрасного, то эстетика Чернышевского определяла искусство как средство отражения и познания человеком жизни. Утверждая реальную действительность главным источником искусства и единственным источником прекрасного в нем, он утверждал тем самым за художником право и обязанность ее изображать. Именно «воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства, составляющий сущность его...»**

Провозглашая первенство реальной действительности, жизни и природы, Чернышевский в то же время провозглашал первенство человека и его интересов в искусстве. Он требовал от последнего отражения того, что волнует современное общество — его интересов и идеалов. Задача искусства служить не развлечению и услаждению, а изучению действительности. Его долг — «быть для человека учебником жизни». «Жизнь, — подчеркивает Чернышевский, — не думает объяснять нам своих явлений, не заботится о выводе из них нравственных сентенций и психологических аксиом; в произведениях науки и искусства это все сделано, растолковано все...»***. Таким образом, получая право на объяснение жизни и вынесение приговора над ее явлениями, искусство определялось Чернышевским не только как особая форма познания жизни, но и как один из способов ее преобразования.

Практически это означало, что художник должен был в первую очередь осознать свои гражданские обязанности, быть мыслителем-гражданином. На его произведениях современники должны были учиться правильно оценивать те или иные явления общественной жизни, видеть язвы окружающего их общества. За искусством утверждалось то высокое гражданственное значение, которое позволяло ему участвовать в общественной жизни, поскольку воспитание искусством могло вооружать людей на определенную, а главное революционную деятельность, вдохновлять на борьбу за передовые идеалы челове-

---

* Н Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Политиздат, 1945, стр. 115.

** Там же, стр. 117.

*** Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике. М., 1938, стр. 135.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ства. Иными словами, искусство рассматривалось как действенная и активнейшая форма общественной деятельности человека.

Материалистическая трактовка искусства, понимание его общественной роли, целей и задач явились результатом развития русской национальной эстетической мысли. Ее замечательной особенностью была непосредственная связь с общественной жизнью родной страны, т. к. вырабатывалась она не в кабинетах ученых-схоластов, а в борьбе передовых представителей русского народа, революционных демократов и их предшественников, с гнетом самодержавия и крепостничества. Именно она составила теоретическую основу искусства идейного реализма, появление которого было подготовлено общим развитием национального искусства и эстетики и обусловлено всем ходом исторического развития русского общества. Другой не менее замечательной чертой русской эстетики было то, что в ее развитии принимали активнейшее участие сами художники. Для русского искусства XIX века характерна фигура художника-мыслителя, сознательно и четко определяющего задачи и цели своего творчества, его роль в общественной жизни и идеологической борьбе, художника, для которого естественным и закономерным было использование и реализация достижений передовой философии в своей практической деятельности и стремление участвовать своим искусством в политической жизни. Недаром, говоря об искусстве демократического реализма, Стасов указывал, что «первыми пролагателями новых и светлых взглядов на искусство явились сначала живописец Иванов, вторым — автор «Эстетических отношений искусства к действительности...»*

Именно Александр Иванов, один из основоположников нового реалистического искусства, воплотил в себе новый тип художника, стремившегося осознать свои обязанности перед обществом и принести своим творчеством наибольшую пользу родному народу. Это связывало его с высоко ценившим его деятельность Герценом и позже с Чернышевским. «Мой труд — большая картина, — писал сам А. Иванов, — все более и более понижается в глазах моих. Далеко ушли мы, живущие в 1855 году, в мышлениях наших, — тем, что перед последними решениями учености литературной основная мысль моей картины совсем почти теряется, и, таким образом, у меня едва достает духу, чтобы более совершенствовать ее исполнение. Вы, может

---

* В. В. Стасов. Избр. соч. 1937, т. I, стр. 857

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

быть, спросите: что же я извлек из последних положений литературной учености? Тут я могу едва назваться слабым учеником, хотя и сделал несколько проб, *как ее приспособить к живописному делу* (курсив наш. — *Авт.*). Одним словом, я, как бы оставляя старый быт искусства, никакого еще не положил твердого камня к новому, и в этом положении делаюсь невольно переходным художником»*. Знаменательно, что эти слова были написаны А. Ивановым в год опубликования диссертации Чернышевского. Художник исключительно тонко подметил смысл перехода, который осуществлялся в его собственном творчестве: «оставляя старый быт искусства», он стремился наполнить последнее глубоким идейным содержанием, иначе — «приспособить» «литературную ученость» к «живописному делу» с тем, чтобы искусство смогло удовлетворить основному своему условию — «развиваться сообразно прогрессу общественных идей». Этим обусловливалось и то исключительное значение, которое он придавал вопросам воспитания молодых художников, подчеркивая необходимость, помимо приобретения профессиональных знаний и навыков, широкой и всесторонней общеобразовательной подготовки, без которой невозможно стать в уровень с понятиями своего времени.

В творчестве А. Иванова зарождалось и нашло свое воплощение то новое, реалистическое видение действительности во всей ее разносторонности и живом многообразии, которое обусловливалось стремлением художника глубоко и всесторонне отразить в образах искусства живого человека и окружающую его жизненную среду. Жизнь, как она есть, переставала быть в глазах художника недостойной изображения, она приобретала для него ту самоценность, которая освобождала от необходимости подвергать ее идеализации, или же, наоборот, принижению. Она властно диктовала искусству содержание, определенные идеи, которые художник должен был воплощать с исчерпывающей полнотой, простотой и ясностью. Задачи художественного творчества не мыслятся А. Ивановым в отрыве от интересов и требований народной жизни; именно задачи жизни и должны являться современными задачами искусства, — никакого иного взгляда не может существовать. Поэтому, определяя характер создаваемого им искусства, А. Иванов в беседе с Чернышевским произносит знаменательные слова: «Искусство, развитию которого я буду служить, будет вредно для предрассудков и преданий, — это заметят, скажут, что *оно стре-*

---

*В. В. Стасов. Избр. соч., т. 1, стр. 783.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

мится преобразовывать жизнь (курсив наш. — *Авт.*)... оно действительно так»*.

Стремление к полной реализации воспитательных возможностей искусства особенно ярко проявило себя в творчестве Федотова, для которого выражение общественных проблем составляет основной смысл и содержание искусства. «Многому бы людей научил, — пишет он в своем дневнике, — да цензура мешает». В том, что искусство может учить людей жить, он видит возможность художнического служения народу — свой нравственный и гражданский долг. И это поучение представляется художнику тем более действенным, чем ближе к жизни избираемая им тематика, чем прямее и непосредственней отражает она реальную действительность и критикует ее отрицательные стороны. В бытовую жанровую сцену оказывается возможным вложить большое общественно-значимое содержание и выразить через него свое отношение гражданина к тем или иным явлениям действительности. Поэтому Федотов говорил: «Я учусь жизнью, а тружусь глядя в оба глаза: мои сюжеты рассыпаны по всему городу». Поэтому его мечтой является создание серии «нравственно-критических сцен из обыденной жизни», а страсть к ним, по его словам, составляет основу творчества. Во имя жизненности содержания и, следовательно, действенности искусства в общественной жизни реалистический метод изображения становится для Федотова единственно отвечающим требованиям, стоящим перед искусством новой, «натуральной» школы.

«К сочинениям каждого из поэтов русских, — писал в свое время Белинский, — можно, хотя и с натяжкою, приложить старое и ветхое определение поэзии, как «украшенной природы»; но в отношении к сочинениям Гоголя этого уже невозможно сделать. К ним идет другое определение искусства — как воспроизведение действительности во всей ее истине. Тут все дело *в типах, а идеал* тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношения, в которые автор становит друг [к] другу созданные им типы, сообразно с мыслию, которую он хочет развить своим произведением»**. Такая задача полного объективного изображения в реальных образах искусства обусловленного самой жизнью сюжета, задача создания образа — «типа» встает и перед изобразительным искусством. Она требует от живописи и живописца объективного по-

---

* «Современник», 1858, т. LXXII, № 11.

** В. Г. Белинский, Избр. соч., Огиз. 1948. стр. 576,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

знания природы и жизни, требует вместе с новым пониманием роли художника проверенных реалистических приемов и методов изображения, нового понимания изобразительных задач.

Идейность, народность, реализм — таковы были основные требования нового направления, опиравшиеся на лучшие традиции передового русского искусства. «Только чувство общественности, — писал Крамской, — дает силу художнику и удесятеряет его силы; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него, может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени, и современников и потомков»*. Передовые русские художники объединяются в Товарищество передвижных выставок, поставившее задачей непосредственное служение своим искусством народу, его требованиям и интересам. Для художника-гражданина творчество было формой активного и действенного участия в жизни народа, в политической борьбе за его интересы и свободу. Художник-гражданин не мыслит себе искусства вне и помимо больших и значимых социальных идей, не мыслит своей собственной деятельности вне борьбы народа за социальную справедливость.

«Содержательность наших картин, — писал Стасов, — так определенна и сильна, что иной раз их упрекали в «тенденциозности». Какое смешное обвинение и какое нелепое прозвище! Ведь под именем «тенденциозности» обвинители разумеют все то, где есть сила негодования и обвинения, где дышит протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет. Выкиньте всю эту страстную и лучшую струну в художнике, и многие останутся довольны. Но что он без нее значит? Как будто не «тенденциозно» все, что есть лучшего в созданиях искусства и литературы всех времен и всех народов!.. Равнодушное к своим созданиям, нетенденциозное искусство в наше время менее возможно и менее мыслимо, чем когда-нибудь»**. Единство творческого и гражданского лица художника совершенно обязательно для представителей идейного реализма. В их представлении художник приобретает большую общественно-значимую роль в жизни своего народа, а это налагает на него и большие обязательства, необходимость быть не только

---

*И. Н. Крамской. Письма, 1937, т. II, стр. 292.
** В. В. Стасов, Избранное, 1950, т. I, стр. 451.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

на уровне своего времени, но и неизменно опережать его. «...Мне кажется справедливым, — замечает по этому поводу Крамской, — чтобы художник был одним из наиболее образованных и развитых людей своего времени. Он обязан не только *знать,* на какой точке стоит теперь развитие, но и *иметь* мнения по всем вопросам, волнующим лучших представителей общества, мнения, идущие дальше и глубже тех, что господствуют в данный момент, да вдобавок иметь определенные симпатии и антипатии к разным категориям жизненных явлений»*. Это было развитие мысли А. Иванова, который еще в беседе с Чернышевским говорил о необходимости широкого образования и ясных представлений об окружающем: «Художник должен стоять в уровень с понятиями своего времени».

Оценка творчества художника не может итти по линии его формальных свойств и технических достоинств, но всегда исходя из того, что он хотел сказать своими произведениями, что проповедывал и за что боролся. Отсюда проистекает чрезвычайно показательное обращение ведущих мастеров к публицистике, к выступлениям в печати, общее тяготение к теоретическому осмысливанию основных вопросов, которые ставились перед искусством современной действительностью. Отсюда же и решающая помощь становящемуся искусству со стороны как художественной критики, так и передовой эстетической мысли, связь с которой попрежнему была неразрывной.

Если мысли, развитые в трудах Чернышевского и Добролюбова, составили ту идейную атмосферу, в которой воспитались и сформировались передвижники, то творческая деятельность последних непосредственно поддерживалась продолжателями этой школы материалистической эстетики в лице сотрудников и соратников Чернышевского по «Современнику»: Стасова, Михайлова, Салтыкова-Щедрина, Ковалевского, которые формулировали в своих публицистических выступлениях задачи искусства идейного реализма. «Мы желали бы, — писал на рубеже 1860-х годов в этом журнале М. И. Михайлов, — чтобы наши художники не пренебрегали строгим изучением истории своего искусства и не возвращались в своих произведениях из XIX века в XII; чтобы, кроме того, современное состояние просвещения не было для них делом посторонним; чтобы они были гражданами своей страны и своего времени, а не какими-то идеальными космополитами без роду и племени; чтобы предметом их искусства был человек, а не халаты, которые он носит;

---

* И. Н. Крамской, Письма, 1937 г., т II, стр. 73.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

чтобы их вдохновляли история и движение современного общества, а не отживший сентиментализм, жизнь, а не сказочный мир; чтобы они оставили битую колею рутины и вышли на простор, где шаги их будут тверже, а кругозор шире; чтобы — одним словом — они были прежде всего современными людьми, если хотят быть современными художниками!»* Это определение задач и целей искусства свидетельствует о дальнейшем развитии и конкретизации принципов, проходящих красной нитью через все реалистическое русское искусство XIX века и его материалистическую эстетику.

В формировании этой художественной системы, бесконечно опередившей всё имевшееся в арсенале западноевропейской живописи, немаловажную роль сыграли лучшие реалистические традиции русской Академии художеств, передовые ее установки, благодаря чему богатейший национальный опыт художественного образования, заимствованный ею у мастерских XVIII века и выработанный за время собственного существования, вошел живым и действенным вкладом в молодое искусство идейного реализма.

* * *

Русская Академия глубоко национальна как во всей своей педагогической системе, так и в своих идейных истоках. Ее возникновение было обусловлено самим развитием русской действительности и русского искусства, но никак не стремлением следовать западным образцам, как то утверждалось исследователями мирискуснического толка. Академию можно назвать первым в подлинном смысле этого слова высшим учебным заведением со специальными воспитательными целями и широкой программой образования, но ей предшествовала длительная история художественного образования в стране вообще, особенности которого и определили ее своеобразие и национальную самобытность.

В Московской Руси допетровского периода роль художественного центра принадлежала Оружейной палате, этой «Академии XVII века». Вплоть до 10-х годов XVIII в. Оружейная палата объединяла крупнейших мастеров, ею выполнялись самые разнообразные художественные и художественно-ремесленные работы для царского двора, отдельных городов и больших монастырей. Отсюда исходили самые значительные заказы на выполнение новых и поновление старых росписей. Палата

---

* «Современник». 1859, № 7, «Художественная выставка в Петербурге».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

использовала для этого не только своих «штатных» художников. Ею широко привлекались к участию в работах мастера местных школ, постоянно вызывавшиеся специальными предписаниями. Судя по сохранившимся архивным документам, связь с городами была живой и непрерывной. Само собой разумеется, что она во многом способствовала распространению влияния центра на художественную жизнь всей Руси.

Узкой специализации мастерà Оружейной палаты не знали. Даже самые искусные, так называемые жалованные живописцы, выполняли поделочные работы, вроде золочения рам, левкашения под золото киотов, раскраски железных и деревянных решеток, дверей, затворов. Характерны в этом отношении задания мастеру Карпу Золотареву, которому за один только год пришлось выполнить и притчи по полотну в новые хоромы, и расписать большой сундук, и написать парадный портрет — персону патриарха Иоакима в святительском облачении. В число основных обязанностей мастеров входило обучение учеников. Отдельные живописцы имели их по десяти человек одновременно. Эта педагогическая работа строго учитывалась, проверялась и ей придавалось особое значение. Не всегда удается установить полный список произведений художника, но обычно можно точно узнать, кого он обучал и насколько успешно[1]. Происхождение учеников было самым разнообразным. Происходили они из разных городов и чаще всего из солдатских и стрелецких семей «простого роду». Часто сыновья брались в Оружейную палату «за службу и смерть отца», т. е. как бы в награду[2]. Учеба длилась по многу лет, пока ученик не овладевал в совершенстве всем тем, чем владел учитель[3].

Вопрос о том, как именно протекала учеба и в чем она заключалась, требует специального изыскания, во всяком случае обучение живописному и иконописному делу протекало различно. Понятие живописного изображения, как изображения, следующего натуре, добивающегося реального сходства с окружающей действительностью, подражающего «естеству», подчас прямо списанного «с живства», прочно вошло в практику Оружейной палаты уже в середине XVII века. Мастера палаты явились и первыми теоретиками, обосновавшими общую направленность родного искусства к жизненности и своеобразной реалистичности изображений, несмотря на то, что культовые задачи сохраняли доминирующее значение. Иосиф Владимиров в «Трактате об иконописании» доказывает необходимость создания «живоподобных персон святых», естественных и столь же своеобразных, отличных друг от друга, как то бывает сре-

130126.

Владимирский Областная

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ди людей («Разве весь род человеческий на одно лицо создан?»). Он видит задачу художника в умении передать «существо вида», предваряя тем самым знаменитое рассуждение своего товарища Симона Ушакова о принципиальном сходстве искусства с зеркалом.

Это дыхание живой жизни противоречило самой природе религиозных представлений, находивших свое выражение в иконописи. Новые требования предполагали изучение природы — каким бы ограниченным на первых порах оно ни было — знакомство с ее реальными формами, а отсюда и с анатомией. По свидетельству Олеария, еще в 40-х годах жалованный живописец Дитерс пользовался в своей практике черепами и скелетом. В середине же 60-х годов Симон Ушаков прямо называет анатомию азбукой искусства и мечтает о создании и широком издании атласа человеческого тела, как необходимого для художников пособия[4]. К этому времени подобный взгляд был уже достаточно распространенным и укоренившимся, так что его последствия несомненно сказывались на практике художественной учебы. В той или иной форме ученики овладевали начатками анатомии и применяли их на деле, а мастера, будучи представителями и пропагандистами нового направления, обучали тому, что знали сами и к чему стремились. Число живописных работ в Оружейной палате беспрерывно растет, художники пишут парсуны и целые композиции на светские темы — полевые сражения, морские баталии. Вместе с армией десять живописцев отправляются по указу Петра в Азовский поход (1696 г.), чтобы запечатлеть его эпизоды, и как бы ни были условны подобные изображения, они преследовали цель зафиксировать события реальной жизни, руководствуясь собственными непосредственными наблюдениями художника над действительностью.

Как и в последующее время, художественным образованием руководили русские мастера, роль иностранцев была очень незначительна, если не сказать ничтожна. Задерживались они в Москве не надолго, редкие из них попадали в Оружейную палату, а в последней не всем доверялись ученики, но главное — среди приезжих слишком мало встречалось сколько-нибудь значительных художников, которые могли бы приобрести известное влияние. В делах палаты сохранилось много жалоб на иноземных мастеров, которые не хотели, да и не умели, чему бы то ни было научить приставленных к ним учеников, и последние по существу выучивались у старших товарищей на практике работ, которые велись вокруг них. Так складывалась судьба талантливого Ермолина и его товарища Ивана Безми-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

на. Последний долгое время считался выучеником С. Лопуцкого и датчанина Д. Вухтерса, но на деле Лопуцкий еле мог справляться только с орнаментальными росписями, а Вухтерс пробыл на службе в палате меньше двух лет, вследствие чего ни тот, ни другой не могли оказать решающего влияния на формирование своеобразного дарования и метода выдающегося мастера. Проводниками нового в обучении молодежи были русские живописцы Оружейной палаты, они же стали первыми преподавателями открытой Петром художественной школы нового типа и вошли в состав живописной команды вновь образованной Канцелярии от строений, к которой перешли некоторые обязанности расформированной палаты.

Культура петровского времени в своем развитии вела к внедрению и распространению научных знаний, которые постепенно вытесняли церковно-схоластические представления о действительности. Основные виды изобразительного искусства, за которыми признавались и воспитательные функции, были подчинены задачам просветительства. Они пропагандировали петровские идеи, разъясняли смысл нововведений, осмеивали косность и старину, служили, наконец, пособиями для приобретения научных навыков и знаний. Им отводилась как бы служебная, вспомогательная роль. Недаром Петр настойчиво подчеркивал «познавательный» смысл изображений: «Без живописца и градировального мастера обойтиться невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут... имеют рисованы и градированы быть». Стремление связать художественное творчество с решением чисто практических вопросов, что находилось в полном соответствии с эстетическими понятиями того времени, было исключительно велико. Виды изобразительного искусства в представлении современников соседствовали с инженерными дисциплинами. Об этом свидетельствуют, в частности, первые специальные издания по искусству, носившие преимущественно справочный характер и связанные большей частью с наиболее близкой к инженерии областью — архитектурой («Книга архитектурная», 1705 г., «Правила о пяти чинех архитектуры Виньолы», 1712 г. и др.).

Обратившись к реальной действительности, к светским сюжетам и живому конкретному человеку, художники должны были отбросить старые канонические формы, отказаться от условности и отвлеченности изображения. Новые задачи, новая тематика требовали конкретизации изображаемых лиц, предметов и событий, реального их воспроизведения на основе анатомически правильного рисунка, знания линейной перспекти-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

вы, жизненной колористической гаммы, светотеневой лепки. Всему этому изобразительному методу и должна была учить будущих художников открытая в 1711 году Рисовальная школа при Санкт-Петербургской типографии «по правилам и по всем отраслям искусства».

Уже само название школы говорило о том, что главным предметом в ней было рисование, которое велось не только с подлинников, но и с натуры, и что особенно важно — с живой обнаженной модели, ради чего содержались при ней специальные натурщики из крестьян. Учителями стали бывшие мастера Оружейной палаты братья Иван и Григорий Адольские, известные своими иконами и парсунами[5]. Потребность в живописцах была настолько велика и ощутима, что через несколько лет после основания школы начинают появляться проекты ее реорганизации и расширения на более глубоко разработанной теоретической основе. В 1724 году А. К. Нартов поднимает вопрос «о сочинении таковой... Академии разных художеств, которой здесь в России еще не обретается, без которой художники подлинного в своих художествах основания иметь не могут, и художества не только чтоб для пользы государственной вновь прибавляются, но и старые погасать могут». Его живо поддерживает Петр I, который предполагает ввести в состав Академии также ряд технических отделений, вроде часового, оптического и некоторых других, которые в то время также входили в понятие художеств, и назначить директором ее гордость русского искусства — Ивана Никитина. Идее этой осуществиться не удалось. В 1724 году были организованы «классы разных художеств», которые вошли в состав вновь открывшейся Академии наук как существенная ее часть. Указ гласил о создании «академии, в которой бы языкам учились, также прочим наукам и знатным художествам». В «классах» преподавало несколько живописцев и граверов, в качестве учебных пособий использовались гравюрные листы и гипсы. Наряду с рисованием по оригиналам и с натуры, преподавалась живопись, миниатюрное мастерство и гравирование, причем последнему отдавалось особое предпочтение.

Однако не классы Академии наук готовили основную массу художников, чье творчество характеризовало и определяло развитие национального искусства. Центром художественного образования стала, несмотря на то, что это не составляло ее прямого назначения, Канцелярия от строений, организованная двумя годами раньше школы при Санкт-Петербургской типографии. Функции Канцелярии были очень широки и много-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

образны. Ею велись всяческие строительные работы и осуществлялось руководство ими, начиная от принятия архитектурного чертежа и до проверки финансовой отчетности по уже законченным сооружениям. В ведении Канцелярии находились представители всех строительных профессий — от зодчего до плотника, а также ряд «команд», объединявших мастеров смежных специальностей. В числе последних были и живописцы, составлявшие отдельную команду, которая унаследовала многие функции Оружейной палаты, в частности, в число ее обязанностей входили росписи церквей и зданий. Мастера живописной команды имели также и учеников, которые в большей своей части были крепостными. Здесь существовала своя оригинальная система обучения, включавшая работу с натуры, копирование эстампов, рисованных и живописных оригиналов. По мере успехов в учебе ученики причислялись ко все более и более высоким классам, они помогали мастерам выполнять заказные работы и на практике знакомились с методом учителя. Тут же по ходу им делались указания, вносились поправки, давались объяснения. Процесс создания картины или росписи будущие художники видели много раз собственными глазами, принимали в нем участие, наконец, втягивались в него, начиная с подсобных работ, и научались выполнять любое частное задание или цельное произведение вполне самостоятельно. Конечно, каждый мастер имел свой собственный подход к обучению, общим же было то, что ученики работали вместе с руководителями и в таком непосредственном учебном и творческом общении вырабатывали свой собственный метод и приемы. Насколько эффективной была подобная постановка дела можно судить уже по одному тому, что среди выпускников команды находились И. Вишняков, А. Антропов, Ив. Фирсов, семья Бельских. Все они, как правило, став мастерами, в свою очередь приобретали учеников и становились незаурядными педагогами. Вообще совмещение творческой и педагогической практики было настолько распространенным и характерным для того времени,—поскольку оно составляло необходимое условие выполнения заказных работ, — что, и в случае выхода из команды, мастера продолжали набирать учеников, обучая их по тому же принципу, как и в команде.

Однако такая постановка художественного образования при несомненном наличии в ней ряда положительных черт не могла сколько-нибудь долго удовлетворять потребностям быстро развивающегося национального искусства. Мысль о ее реорганизации на базе научно обоснованной методики не перестает за-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

нимать многих культурных деятелей и в последующие десятилетия, о чем свидетельствуют сохранившиеся проекты. К 30-м годам XVIII в. относится один из интереснейших. Его автор видит залог расцвета художеств во всемерном расширении и демократизации круга учащихся и предлагает для этого «сочинить полную академию живописной науки, в которую вход всем не возбранен будет обучатися без платы... ибо сей кошт, утраченный единожды, будет в вечную славу, пользу и корысть государству». Проект осуществлен не был, но сам факт его появления очень знаменателен.

Признание большого значения искусства в государственной жизни и необходимости улучшения специальной подготовки художников получает новое подтверждение в Регламенте 1747 года, согласно которому Академия наук переименовывается в Академию наук и художеств и в ней значительно расширяются художественные классы. Преподавание специальных дисциплин приобретает более диференцированный и методически разработанный характер. В рисовальной палате вводятся три самостоятельных отделения: рисования с оригиналов, с гипсов и с натуры. Фонд учебных пособий пополняется гравюрами и гипсами. Дополнительно учреждаются классы архитектуры и скульптуры.

Несмотря на все различия в постановке дела в Академии и в живописной команде, их роднила одна общая черта — преобладание художественно-ремесленной стороны искусства, собственно исполнительства. Говоря словами И. И. Шувалова, «молодые люди, теряя одно время, только одной практикой делают то, что видят». Эти «молодые люди» вырастали в умелых и знающих мастеров, но они не были художниками в том высоком значении этого понятия, которое выдвигается во второй половине XVIII века представителями передовой эстетической мысли. Главным в оценке творчества живописца или скульптора становится идейное содержание произведений, их гражданственный смысл и целенаправленность. Отсюда закономерным было требование широкой образованности художника, утверждение, что «Без просвещения напрасно все старанье, скульптура — кукольство, а живопись — маранье»[6]. Развернувшаяся борьба за просвещение была одновременно борьбой за идейность искусства, за художника-гражданина. Остро ощущалась необходимость создания специальной системы художественного образования, которая предполагала бы всестороннее развитие будущих художников, а не одно лишь специфически профессиональное обучение. В свою очередь потребность в но-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

вом изобразительном методе, основывающемся на следовании натуре и полном отказе от принципов декоративизма, ставила задачу четкой постановки обучения мастерству по определенным и выработанным на основе новых принципов программам. Необходима была коренная реорганизация художественной практики и образования в стране, что и надлежало осуществить открытой в 1757 году Академии художеств.

Открытие «Академии трех знатнейших художеств» явилось большим событием и этапным моментом в развитии русского изобразительного искусства. С первых же лет своего существования Академия становится центром художественной жизни России, что обусловливается не административными ее функциями, — хотя это тоже сыграло свою роль, — но в первую очередь теми передовыми положениями национальной эстетики, которые легли в основу принятой в ней системы воспитания и образования. Большое влияние на педагогическую деятельность и творчество академиков оказывали эстетические принципы, выдвигавшиеся представителями передовой дворянской интеллигенции, находившейся в оппозиции к царскому правительству. Эту интеллигенцию нельзя назвать революционной, но она была прогрессивной по существу своих устремлений, направленных на ограничение самовластья абсолютизма, на борьбу с феодальным мышлением и мировоззрением за освобождение из их пут человека и утверждение его в его «естественных» правах, под которыми понимались в первую очередь права гражданина. Пусть эти гуманистические начала далеко не всегда оказывались достаточно действенными, а главное — последовательными в применении ко всем сословиям, но прогрессивный их смысл для своего времени безусловен. Передовые представители дворянской оппозиции тех лет стремились принимать участие в управлении страной, ограничить крепостной произвол. Деятельность их оказывала значительное влияние на развитие науки, культуры и искусства.

Один из выдающихся представителей этой интеллигенции — Сумароков выступает с провозглашением равенства всех людей по рождению («Какое барина различье с мужиком? И тот и тот земли одушевленный ком!»[7]). Считая обязательными и незыблемыми сословные подразделения, он в то же время выдвигает понятие долга, мысль об обязательном труде каждого человека на благо общества. «Все члены рода человеческого достойны почтения, — утверждает он, — презренны только люди, не приносящие обществу пользы». Вне зависимости от своей социальной принадлежности и сословного положения,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

каждый член общества несет на себе систему обязательств перед своим отечеством, интересы которого ставятся превыше всего. Таким первостепенным долгом является любовь к отечеству, которая для Сумарокова не только первейшая гражданская добродетель, но и свидетельство простой честности человека. Второй и неменьшей добродетелью служит общественно-полезная деятельность, в которой Сумароков опять-таки подчеркивает патриотическое начало: «Благородно мое утешение, когда оно приносит моему отечеству пользу, а еще и благороднее, когда оно приносит пользу целому человеческому роду. Приношением пользы миру и моя и отечества моего умножается слава». Необходимо отметить, что значение идеалов Сумарокова объективно не ограничивалось узкими классовыми рамками. Несмотря на свою социальную основу, они имели большое значение для всего русского общества, перед которым с петровского времени стоял идеал гражданина-патриота, обладающего широкой культурной подготовкой, неутомимого труженика на благо своей страны. Недаром труды Сумарокова получили такую высокую оценку Новикова и Радищева.

Сознание долга и обязанностей перед родиной и в этом смысле строжайшую гражданскую дисциплину необходимо в людях воспитывать. Такими ярко выраженными воспитательными возможностями обладает искусство, в частности изобразительное. Оно способно учить и наставлять, убедительно и наглядно преподавать определенную мораль: «пиитические выражения и их изображения, хотя они и вымышлены, служат познанию естества, подражанию великих дел, отвращению от пороков, и всему тому, чего человечество требует...» Эти слова, сказанные Сумароковым на открытии Академии художеств, точно определяли характер устремлений молодого прогрессивного направления в русском искусстве того времени. Полностью подчинив собственное творчество проповеди своих общественно-политических идеалов и взглядов, Сумароков считал такое положение закономерным и обязательным для каждого художника, поскольку его долг быть идейным наставником и воспитателем общества. Роль художника признавалась настолько важной, что, несмотря на всю силу господствовавших социальных предрассудков, он ставился Сумароковым выше даже «аристократической черни», так велика была приносимая им польза.

Первейшей академической заповедью, как ее определял Устав, была заповедь гражданских обязанностей художника: «Чтоб отечество ваше было вами блаженно; и для сего будьте свободны, но так, как должно человекам, почитая честию носить

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

преславные узы гражданских должностей» (Княжнин)[8]. В том же духе патриотизма, идейности и познавательной насыщенности формулировал Устав Академии назначение искусства, которое заключается в том, чтобы «сделать добродетель ощутительной, предать бессмертию славу великих людей, заслуживающих благодарность отечества, и воспламенить сердца и разум к последованию». Предполагалось дать ученикам разностороннюю общеобразовательную подготовку с тем, чтобы развить у них широкий кругозор, способность глубоко осмысливать исторические события и претворять их в художественные образы. Поэтому уже в Воспитательном училище, наряду с элементарными дисциплинами, проходились в большом объеме отечественная и древняя история, география, литература, теория искусств, которые совмещались с занятиями по оптике, перспективе, анатомии. И какими бы недостатками ни было отмечено преподавание этих предметов, оно давало свои несомненные положительные результаты. Главное же — совмещение узкоспециальных и общеобразовательных дисциплин было принципом, обусловливавшим методическое построение всего курса обучения в русской Академии. Впоследствии в значительной мере утраченное, — по причинам, о которых будет говориться ниже, — оно возродилось вновь в требованиях и стремлениях поколения художников-реалистов 60-х годов XIX века, в частности в педагогической системе П. П. Чистякова.

Требуя от художественного произведения высокого строя чувств, благородной идеи, Академия в то же время ставила обязательным условием ясность и доходчивость содержания. Все в картине должно было быть разъяснено и уточнено так, чтобы для зрителя не оставалось никаких загадок или же поводов для двойственного толкования сюжета. Насколько понятна идея для самого исполнителя, настолько же надлежит ей стать понятной и для зрителя. Это требование закономерно проистекало из признания за искусством назначения и обязанности быть идейным наставником общества. Смысловая оправданность всего композиционного построения и каждой отдельной детали признавалась единственным правильным путем к достижению выразительности и художественной законченности образа, создаваемого живописцем.

В центре внимания Академии с самого момента ее основания стал рисунок, провозглашенный основой основ всех видов изобразительного искусства. «Живопись означает только цвет вещей, — писал один из первых теоретиков академического образования И. Урванов, — а всю существенную оныя силу де-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

лает рисование; и так весьма справедливо почитают его душою и телом не только живописи, но и всех вообще образовательных художеств»[9]. В овладении рисунком педагоги XVIII в. видели непременное условие создания «естественного» изображения, успешного следования натуре. Точный рисунок был фундаментом академического метода, своего рода грамотой, знание которой позволяло свободно и *понятно* (последнему, как уже говорилось выше, придавалось исключительное значение) излагать в художественных образах свои мысли. Чем свободнее и совершеннее было владение этой грамотой, тем, естественно, ярче и тоньше по своему воплощению и трактовке становились создаваемые живописцем или скульптором образы. В связи с этим уже в Воспитательном училище педагогам вменялось в обязанность «паче же всего возбуждать в них (учениках. — *Авт.*) охоту к рисованию и чтению книг».

«Строгий», «правильный», т. е. в нашем понимании реалистический, рисунок рассматривался в Академии XVIII века как средство достижения сходства с натурой, точнее — следования ей. Подражание натуре, согласно академическим принципам, составляло «существенность» живописи, по выражению одного из современных русских теоретических трактатов. Учащимся предлагалось «советоваться всегда с натурой» (Угрюмов), всемерно расширять круг своих повседневных наблюдений, стараться запоминать «естественные» положения человека. Правда, на одном из первых мест здесь стоял театр, поскольку актеры особенно ярко, подчеркнуто передавали любые чувства и переживания, однако эта же самая нарочитость оговаривалась и в противовес ей предлагалось внимательно запоминать отдыхающих натурщиков, людей в «мыльнях» или за их обычными домашними делами в домах (не надо забывать, что вплоть до 1791 года в Академии существовал специальный класс «домашних упражнений»)[10]. «Делание с натуры, — писал тот же И. Урванов, — есть самое важнейшее в художестве учение, и ничто не ведет столько к истинному познанию. Ею все дела как в рисовании, так и в живописи усовершаются. И можно ли из гипсов и рисунков научиться толикому множеству натуральных поворотов и положений с тенями». Однако и гипсы и оригиналы существовали в академической практике, занимая чуть ли ни одинаковое место по отношению к работе в натурном классе, и чтобы правильно понять существо установок на следование натуре, надо выяснить принципы и цели этих двух видов рисования — с произведений художников (будь то рисунок или гипсовая статуя) и с натуры.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Долгие годы незаменимым наглядным пособием для воспитанников Академии служили листы Лосенко. Это были превосходно выполненные анатомические таблицы и рисунки обнаженных моделей, предназначенные для копирования. Они преследовали двоякую цель: с одной стороны, помочь будущему художнику изучить анатомию, т. е. человеческое тело во всех закономерностях его построения, с другой — натурные рисунки тех же частей тела позволяли воочию увидеть использование приобретенных знаний на практике и ознакомиться с методом воспроизведения реальных форм, основывающемся на выявлении главного, наиболее существенного в них. В качестве примера могут быть приведены лосенковские рисунки мужской руки, или лопатки, плеча и предплечья. Этому знакомству с творческими методами различных живописцев, с их умением выявлять существо формы сообразно ее конструкции, роли, функциям и связям с другими частями человеческого организма и учило копирование. С этой точки зрения оно воспринималось академиками XVIII века как один из вернейших способов проникновенного понимания натуры и ее воплощения в произведениях искусства: «все то, что лучшего остается живописцу делать, состоит в том, чтобы вникать в превосходство помянутых творений (классических произведений живописи. — *Авт.*), дабы тем лучше познать *беспорочность натуры*»[11].

Но усиленно настаивая на копировании, академическая методика в то же время предостерегала учащихся от механического повторения оригинала. Завет Егорова «рисовать, а не срисовывать» идет от основного принципа Академии, предполагавшего сознательное творческое отношение ученика к любому заданию и тем более к копированию, которое в противном случае могло стать не только бесполезным, но превратиться в основу штампа и условной манеры. Момент сознательности в учебе и творчестве вообще ставился очень высоко, и педагоги всячески добивались от своих воспитанников понимания того, что́ и для чего следует делать в упражнениях и работе живописца. Особенно показательной в этом отношении была практика Лосенко, основоположника академической методики. Поставив на замечательную для своего времени высоту рисование и живопись с натуры, он широко применял гипсы и оригиналы с тем, чтобы работа над ними помогала учащимся осмысливать и осознавать направление и цели занятий в натурном классе, основных по своему значению. Эта единая принципиальная линия следования натуре прослеживается и в характере постановок обнаженной модели, которые в XVIII

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

веке отличались большим разнообразием, но главное той же осмысленностью, точнее—содержательностью. Постановки этого периода можно назвать тематическими, поскольку каждая из них представляет определенную пластическую задачу и обладает смысловой темой. Они характеризуются четко читаемыми изобразительными позами, выразительностью и естественностью. Каждая поза, каждое движение заимствовались из жизни, где они определялись известным реальным действием, но несколько акцентировались ради повышенной выразительности, позволявшей быстрее и убедительнее разобраться в строении всего тела. Именно исходя из натуры и выбираемой в ней темы, были так бесконечно изобретательны в постановках преподаватели XVIII века. Умению ставить постановку придавалось большое значение, поскольку правильное, четкое задание неизмеримо быстрее помогало учащимся овладеть законами изображения формы.

Принцип параллельной работы учащегося над изучением законов анатомии как таковых и над изучением образцов строения форм человеческого тела в рисунках мастеров, нашедший свое первое яркое выражение в педагогической практике Лосенко, сохраняется в Академии и в последующие времена. Им обусловливается издание значительного числа трудов по анатомии, о которых упоминает И. Урванов, в том числе имевшей немаловажное значение «Диссертации о влиянии анатомии в живопись и скульптуру» Ивана Вьенна. Последняя представляла известное теоретическое обобщение и подытоживание всего ранее написанного. Этот принцип применяют лучшие педагоги. Известно, как широко использовал Угрюмов в качестве учебного пособия нарисованные им самим на больших листах фигуры натурщиков. Много лет отдает работе над атласом «Антропометрии» Шебуев, стремясь возможно полнее и на вполне научном основании разобрать анатомическое строение человеческого тела. Еще более примечателен пример Андрея Иванова, который выполнил для своих учеников ряд рисунков, представлявших детали величайших произведений мирового искусства. Тем самым он как бы интерпретировал и разъяснял их, помогая ученикам разобраться в задачах и характере так называемых «классических» решений.

Несомненное благотворное влияние на будущих художников оказывала постоянная совместная работа с профессором, которая составляла одно из исходных положений академической методики. С момента основания Академии преподавателям было вменено в обязанность работать в классах, на виду у учени-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ков, с тем чтобы все обучение носило наглядный характер, позволяя воспитанникам наблюдать за приемами и ходом создания картины мастером. «Когда учитель не работает сам в классе, — пишет Баженов в годы своего вицепрезидентства, — тогда ученик не может примениться к приемам учителя, не видит, как рука его действует молотом или владеет кистью...» В 1792 г. специальным постановлением каждый ученик старших возрастов закреплялся за определенным профессором, чем достигалось еще более тесное их общение. Причем обычно ученик принимал участие в выполнении преподавателем частных заказов — росписей, картин, даже портретов.

При всей новизне академических установлений их методическая сторона была выработана не какими-то не знакомыми с ранее применявшимися приемами обучения педагогами-художниками, но русскими мастерами, получавшими образование в России. Среди них немало было лиц, так или иначе связанных с живописной командой и во всяком случае с традициями ее мастерских. Последнее наложило сильный отпечаток на всю постановку дела в Академии XVIII века. Что могли противопоставить этим традициям иностранные мастера, остававшиеся в России, как правило, на очень непродолжительный срок — в среднем на один-два года, — лишенные связи с национальным развитием русского искусства, чуждые его задачам, а главное бывшие практиками-исполнителями, но никак не теоретиками и педагогами, тем более в плане академического образования? Если первоначально в состав профессоров вошли Стефано Торелли, Ле-Лорень, Ж. Ф. Лагрене, Н. Жилле, то очень скоро руководящие посты были прочно и окончательно заняты русскими художниками, которым и принадлежит разработка собственно академической методики.

Дополнительным, но ярким доказательством самостоятельности академической системы может служить и то, что ни отдельные художники, ни сама Академия не пошли по, казалось бы, простейшему пути перевода иностранных теоретических работ, имевших широкое распространение на Западе. Теоретическая мысль в России развивалась самостоятельно, сообразно национальным условиям и развитию искусства. Так в 1793 г. Урванов писал, что метод обучения, основывавшийся до тех пор почти исключительно на практике, должен измениться и что он в помощь молодым художникам предлагает выводы, основанные на собственном опыте. Отдельные и очень немногочисленные переводы относятся преимущественно к 90-м гг. XVIII века, когда Академия уже вполне сформировалась.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Пройдя курс тщательной и всесторонней подготовки, воспитанники Академии приобретали необходимые навыки для написания картины, что было смыслом и целью академического обучения. Именно в картине применялись и творчески претворялись все познания молодых художников. Сумароков писал в свое время поэтессе Е. Херасковой:

Чувствуй точно, мысли ясно,
Пой ты просто и ссгласно.

Эти слова можно назвать девизом Академии. Четкость замысла, лаконизм и выразительность в его реализации — таков идеал, к которому направляли учеников профессора. Каждая деталь должна была служить раскрытию основной идеи. Работе непосредственно над картиной предшествовала обязательная подготовительная работа «от натуры» в виде многочисленных этюдов и эскизов. Яркий пример тому творчество Лосенко, у которого глубокие по содержанию, по заключенной в них идее полотна были результатом постоянной вдумчивой работы над подлинно реалистическими по своим установкам актами обнаженного человеческого тела. Изучение натуры с переходом к самостоятельной деятельности, согласно принципам Академии, не прекращалось, но приобретало более углубленный характер. Так и было в практике лучших ее учеников — Лосенко, Угрюмова, Акимова и других.

Особое внимание уделялось композиции как форме выражения мысли живописца. Готовая композиция расценивалась как уже готовая картина, поскольку она определяла собой то, насколько удачно и полно раскрыт замысел автора. От нее требовалась продуманность и полная внутренняя оправданность во всех ее частях, наиболее высокой оценки заслуживали и считались самыми трудными для выполнения сюжеты исторические, или так называемый большой исторический род живописи, носивший в XVIII в. совершенно специфический характер. Это не было проявлением интереса собственно к старине или в какой-то мере любованием ею, в подобных картинах бесполезно было бы искать историзма как такового: заимствованные из прошлого сюжеты, герои, обстановка служили общепринятым языком иносказания, своеобразным способом выражения вполне современного и актуального содержания, будь то воспитание патриотических чувств, осуждение деспотизма или утверждение гуманистических идеалов. Произведения лучших академических художников того периода воплощали передовые идеи современности и по своему внутреннему строю были род-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ственны наиболее прогрессивным направлениям в литературе и театре, как, например, образы Лосенко были необычайно близки героям трагедий Сумарокова.

При всех недостатках, которые имела академическая система воспитания и которые в известной мере определялись ее постановкой, Академия относилась к числу наиболее демократических (поскольку такое определение применимо вообще к XVIII веку) и прогрессивных учебных заведений государства. Передовой характер молодой Академии привлекал к ней наиболее прогрессивных культурных деятелей. В ее стенах звучали речи Сумарокова и Княжнина, ее почетным членом был Ломоносов. Вместе с учениями лучших национальных теоретиков искусства, которые все были с ней непосредственно связаны, в ней находили живой отклик просветительские статьи и издания Новикова, революционная проповедь Радищева, у которых и специальные рассуждения о художествах имели социальную направленность. Так в труде о причинах расцвета искусств и наук Новиков прямо утверждал, что залог их процветания в вольности: «Да и нигде, где только рабство, хотя бы оно было и законно, связывает душу как бы оковами, не должно ожидать, чтоб оно могло произвесть что-нибудь великое»[12].

В противовес сторонникам и проповедникам дворянской просвещенной монархии и, в частности, Сумарокову, Радищев выдвигает принципиально новое понятие сына Отечества, понятие, лишенное сословной ограниченности и основывающееся на провозглашении свободы и подлинного равенства людей. Уничтожение ига крепостничества, революционная борьба с самодержавием, «человеколюбивое мщение» тиранам — вот то, что составляло смысл стремлений и деятельности замечательного революционера-просветителя А. Н. Радищева. Радищев отвергает и разоблачает мечту об идеальной просвещенной монархии, ибо «самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние». Применительно к искусству революционный патриотизм Радищева означал утверждение принципов народности и реализма. Неизменно стремясь к практической реализации своих идей, он и свою роль писателя рассматривал как роль общественного деятеля, призванного воспитывать народ и руководить им. То исключительное влияние, которое оказали идеи Радищева на современное русское общество, в значительной мере сказалось на Академии художеств. Не случайно один из первых в России тайных кружков, занимавшихся вопросами политики, или «устройства внутреннего бытия России»,

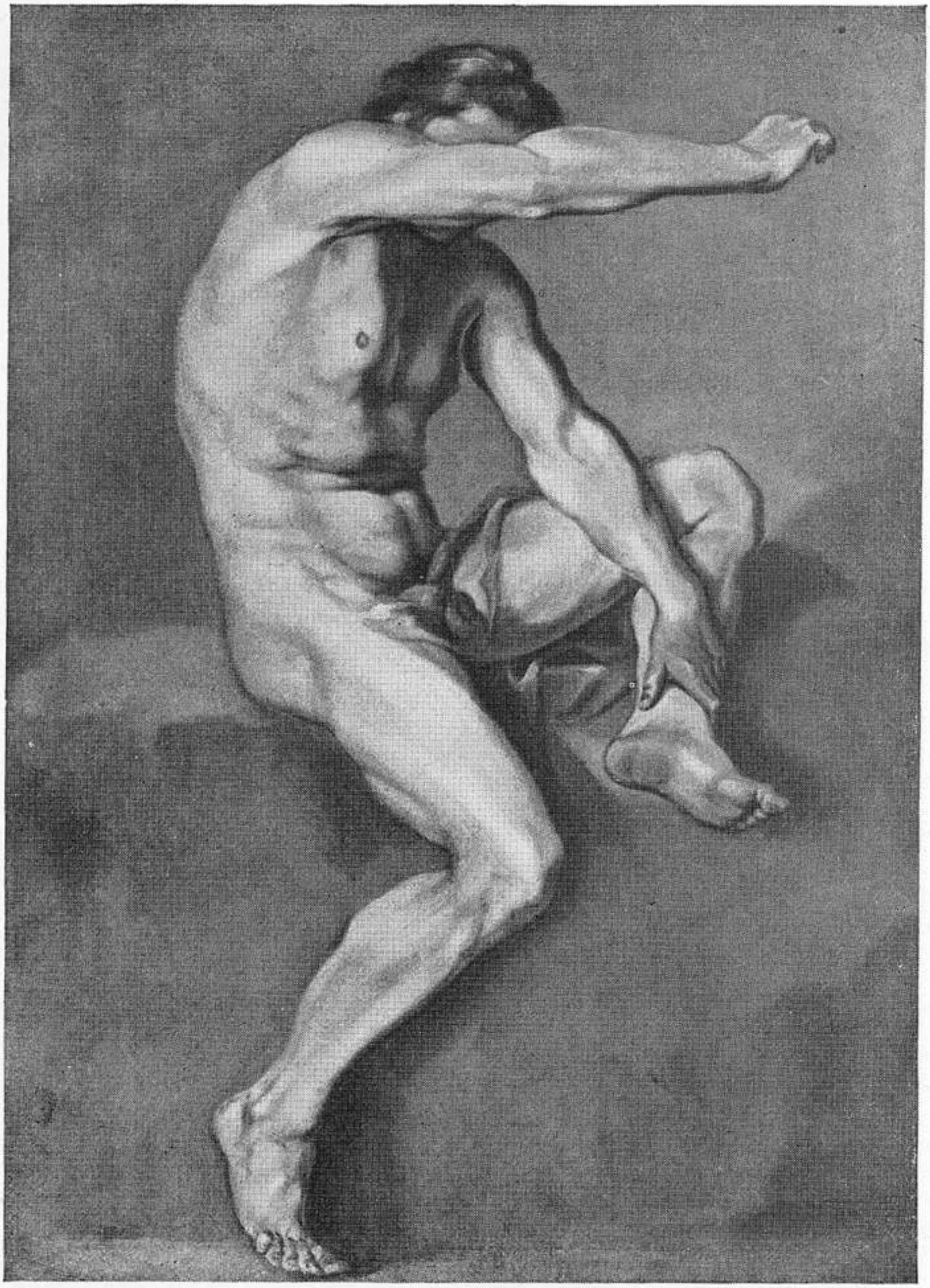
Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

члены которого к тому же непосредственно общались с Радищевым, существовал именно в Академии, в среде ее воспитанников.

Многие члены кружка входят во вновь организованное в 1801 году в Петербурге «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств», в уставе которого особое место отводится изобразительным искусствам — живописи, скульптуре. Здесь в постоянных встречах и беседах завязывается непосредственная связь художников с учеными и молодыми радикально настроенными писателями. Общность интересов объединяет В. Попугаева, Д. Языкова с выдающимися художниками Андреем Ивановым, И. Теребеневым, Угрюмовым, Мартосом, для которых были живы традиции академического кружка, — и все они получают имя радищевцев.

В «Вольном обществе» первого периода его деятельности находят свое дальнейшее развитие идеи высокого гражданственного звучания искусства, его общественно-воспитательной роли, провозглашенные и реализовавшиеся на практике передовыми академиками XVIII века. Под влиянием этих положений рождается целый ряд произведений живописи и скульптуры, в которых находят воплощение представления и идеалы его членов, его эстетическая программа. Достаточно сказать, что в «Обществе» возникает идея памятника Минину и Пожарскому, перекликающегося по своему внутреннему строю с патриотическими полотнами Андрея Иванова. Очень характерно, что расцвет творчества последнего полностью совпадает с периодом наивысшего подъема и наиболее прогрессивных устремлений «Вольного общества». Художники этого круга обращаются преимущественно к историческим темам, рассказывающим о подвигах во имя родины, но что было принципиально новым — героев своих они выбирают уже не только княжеского, привилегированного происхождения и положения. В их искусстве все чаще появляется герой из простого народа, как тот же Минин Мартоса или молодой киевлянин из «Подвига молодого киевлянина» Андрея Иванова, и сама тема народа, обращение своими работами к народу, приобретает конкретный смысл. В то же время они усиленно ищут средств, чтобы сделать содержание художественных произведений возможно более доходчивым и убедительным. Но ведь Угрюмов, Мартос, Андрей Иванов были ведущими и талантливейшими педагогами Академии, так или иначе они передавали свои идейные установки молодежи. Значит, идеи, которые несло «Вольное общество», в свою очередь оказывали на последнюю определенное влияние.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



А. П. Лосенко. Натурщик, сидящий на камне. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

А. А. Иванов. Этюд драпировок. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Но подлинный творческий расцвет художники — члены «Общества» переживают, подобно всей Академии, в связи с событиями 1812 года, оказавшими сильнейшее воздействие на всю общественную жизнь России. Как писал Белинский, борьба с Наполеоном «пробудила дремавшие силы России и заставила ее увидеть в себе силы и средства, которых она дотоле сама в себе не подозревала. Чувство общей опасности сблизило между собою сословия, пробудило дух общности и положило начало гласности и публичности...»* Общественное внимание впервые так широко было привлечено к изобразительному искусству, которое очень ярко, живо и действенно откликнулось на патриотический подъем, переживаемый страной. Среди работ профессоров и воспитанников Академии (а именно она и представляла национальное изобразительное искусство) были наряду со специальными программами на темы Отечественной войны первые массовые политические карикатуры И. Теребенева, получившие исключительно сильный резонанс, рисунки Шебуева о разгроме наполеоновских войск, скульптуры В. Демут-Малиновского и И. Мартоса, целый ряд исторических полотен, и среди них лучшие — Андрея Иванова. Зрители легко и естественно, по выражению современника, «делали применение» изображаемых событий прошлого к эпизодам и всему ходу развертывающейся кампании. Более того — язык исторического «иносказания» при данных обстоятельствах приобретал особую значительность, напоминая о конкретных, вполне достоверных фактах, прославивших силу и непобедимость национального оружия. «Война за отечество подействовала на умы, — пишет Дельвиг. — Русское отечественное искусство получило цену в глазах даже любителей иноземного».

После блестящего расцвета Академии, связанного с событиями 1812 г., ее положение и роль в художественной жизни страны начинают коренным образом меняться. По мере усиления реакционных настроений среди дворянства и соответственного роста стремления правительства использовать искусство для идеологической борьбы с прогрессивными течениями и элементами наступает постепенный упадок. Гражданственность подменяется официальным бюрократизмом, чему значительно способствует административное подчинение Академии дворцовому ведомству. Над Академией устанавливается прямой и жесткий контроль со стороны самого Николая I, который собственноручно визирует отобранные для академической выстав-

---

* В. Г. Белинский, Избр. соч., ОГИЗ, 1948, стр. 370.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ки работы, одного за другим лишает права преподавания лучших профессоров — Андрея Иванова, Прокофьева и даже гордость Академии — Егорова. Но уже и при них постановка преподавания претерпевает принципиальные изменения.

Формально Академия строго придерживается прежних установок, незыблемо стоит на соблюдении старых правил и приемов, но на деле она совершенно искажает их существо. В первую очередь это сказалось на сюжетном содержании учебных композиций и конкурсных программ. Герои картин академиков XVIII в. еще не были живыми, реальными людьми, ситуации, в которых они представлялись, не были жизненными, но они являлись носителями высоких гуманистических принципов, передовых идеалов, и в этом заключались их смысл и сила. Академия XIX в. предлагала учащимся один только старый сюжет, полностью игнорируя определившую его появление идейную основу. Иными словами, сохранялась верность не принципам, породившим тематику, но тематике как таковой, отчего последняя приобретала условный, далекий от действительности характер. Скрупулезно воспроизводились и приемы решения сюжета — вне психологической характеристики действующих лиц. Выражение их чувств намечалось только через позы и жесты, что было тем более закономерным при полном, по существу, безразличии к содержанию. Преимущественное распространение имели темы мифологические и библейско-евангельские, которые впервые, кстати сказать, стали усиленно насаждаться в академической практике придворными кругами непосредственно после Пугачевского восстания, резко усилившего реакционные настроения основной массы дворянства.

Небрежение к идейной основе художественного творчества неизбежно повлекло за собой отход от реалистического метода изображения действительности, основы которого также были заложены в XVIII веке. Преподаватели все меньше и меньше ориентировали учеников на натуру. Их учили заимствовать из «оригиналов» типы решений, приемы исполнения и особенно колорит, — что сразу же привело к упадку живописи, — и с их помощью справляться с любой заданной задачей путем простого комбинирования. Поглощенный этим «сочинительством», ученик терял собственную манеру, самостоятельный взгляд на природу, — он лишался свободы и мысли и взгляда художника. Как писал по этому поводу Андрей Иванов, «...после столь долголетних занятий по живописи, когда укоренился уже навык писать фальшиво предметы и манера столь же фальшивая, чтоб угодить кому-либо мягкостью, круглостью, легкостью

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

красок, — словом, не делать так, как представляется предмет, а все по навыку; сюда причислить можно даже и сочинение, которое так скоро и так легко составляется, что стоит только взять карандаш и бумагу, черкнул там-сям и готово»[13].

Следование раз и навсегда установленным канонам не составляло принципа русского академического образования в его истоках. Если таковое и осуществлялось практически, то лишь под прямым и сильным давлением официальных кругов. Достаточно сказать, что уже Угрюмов большое значение придавал развитию первоначальных методических приемов. По свидетельству одного из современников, он «ввел образ рисования более свободный, более решительный и более полезный для художника в противовес ранее принятого образа рисования окончательного даже до сухости». Им была предоставлена известная самостоятельность ученикам и в отношении выбора темы. Это творческое начало в подходе к педагогике унаследовали от Угрюмова многочисленные его воспитанники и среди них Егоров, Шебуев, Андрей Иванов. Для них ведущее значение сохраняет тема произведения, «высокий смысл» изображенного в нем события, а также «опытность как в искусстве, так и во взгляде на людей».

При всем различии выработанных каждым из этих талантливых педагогов методов обучения общая целенаправленность их педагогических усилий заключалась в том, чтобы сообщить ученику умение использовать приобретенные навыки в целях передачи определенного содержания, в целях создания картины. Они воспитывали в будущих художниках творческое воображение, способность претворять в образах искусства выбранный сюжет на основе строгой логики и ясного художественного мышления. Эти лучшие заветы Академии воплотили в своем творчестве Брюллов и Александр Иванов. В центре внимания стояла разработка метода последовательно реалистического отражения натуры в живописи, задача всегда и во всем «передавать жизнь». Отсюда исходило требование естественности и верности природе, правдивого колорита, гармонического слияния рисунка с живописью. Особое внимание уделялось рисунку, и в его изучении достигалось совершенно исключительное мастерство, опиравшееся на тонкое и многогранное знание его законов. В отношении развития рисовального мастерства русская Академия того времени не знала себе равных в мире. Егоров рассматривал рисование как науку, обладающую столь же точными и доступными для изучения законами, как математика. Соответственно оно предполагало абсолютно созна-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

тельный подход, а не механическое и бессмысленное упражнение руки; «рисовать, а не срисовывать»—было девизом Егорова и его товарищей. Они добивались от своих учеников способности рассуждая творить, а не становиться на путь копиистов, что происходило в те годы в Академии, превращаясь в ее систему. Но усилия отдельных педагогов не могли ни предотвратить, ни приостановить этот начавшийся процесс.

Вызванные прямыми требованиями царского правительства и поддерживаемые административными мерами изменения идеологических установок Академии влекли за собой то, что в стенах Академии начало культивироваться искусство, которое обычно подразумевается под понятием собственно «академизма», т. е. направления, сознательно противопоставляющего себя современной общественной жизни, покоящегося на идеалистической основе и вненационального по своим тенденциям и устремлениям. Провозглашая самоценность и первенствующее значение создаваемой средствами искусства и совершенно противоположной реальной действительности условной красивости, сознательно ставя перед собой задачу, как писал Стасов, «служения красоте, отыскивания красоты, воспроизведение красоты, игнорирование полноты живой природы и жизни», адепты академизма тем самым уводили и художников и зрителей от социальной тематики и повседневной действительности. Поэтому они проповедывали отрешенную от сегодняшнего дня тематику и в этом плане настаивали на обращении к историческим сюжетам, поэтому они стояли на позициях сознательного консерватизма в отношении предлагаемых учащимся программ, которые уже потеряли живую связь с жизнью, но в период своего возникновения этой связью обладали (о чем академисты не хотели вспоминать). Естественно, что подобная тематика, как уже говорилось, неизбежно порождала стремление сохранить старые изобразительные методы и средства.

Социальный смысл проповеди подобного рода искусства был совершенно очевиден для всех передовых художников России. Как подчеркивал Стасов, усиленные поиски условной красоты официальным искусством прикрывали его реакционное верноподданническое существо и были характерны вообще для деспотического правления. Чем разнузданней деспотизм, тем сильнее это стремление скрыть весь ужас действительности под покровом выдуманной красоты: «Все самые закоренелые деспоты и насильники, свирепо топящие в грязи всякую правду и право, люто давящие человеческую жизнь, прежде всего требуют себе поэзии и чистой красоты, без нежнейших идеаль-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

нейших чувств они жить не могут»*. За мнимым безразличием к вопросам общественной жизни скрывалось антинародное и антидемократическое существо взглядов проповедников «чистого» искусства. Это ясно сознавали передовые деятели русского искусства, и поэтому для них представление об академизме полностью отождествлялось с представлением об искусстве реакционном, далеком от насущных интересов народа и, следовательно, лишенном жизненных сил.

В соответствии с общим направлением официальной художественной политики царское правительство провело и Устав 1859 года. Формально предусматриваемое Уставом введение высокого образовательного и возрастного ценза, а также обязательного преподавания общеобразовательных предметов вполне отвечало новым требованиям к искусству и художнику, однако на деле эти условия вели к изменению состава учащихся в сторону сокращения числа разночинной молодежи, неизменно составлявшей основной контингент учащихся Академии. Хотя благодаря новому возрастному цензу в Академию стали приходить взрослые люди, обладающие уже сложившимися взглядами на искусство и свою будущую деятельность, делающие выбор жизненного пути вполне сознательно и потому предъявляющие к нему строгие и продуманные требования, хотя широкое общее образование и было необходимо для передового художника, но, с другой стороны, мало кто из разночинцев мог получить требуемое цензом образование, а находясь в Академии, совмещать занятия специальными и общеобразовательными предметами. Нужда заставляла их постоянно искать приработка на стороне, что не давало возможности выполнять требования Академии. Наконец, все предлагаемые Академией в соответствии с Уставом программы базировались исключительно на идеалистической основе и отличались схоластичностью. Они вскрывали существо нового Устава, как одного из многочисленных проводившихся в те годы мероприятий, — которые захватили и средние учебные заведения, — их целью была борьба с «естественными науками», с материализмом.

В силу изменения идеологических принципов, лежавших в основе академического обучения, претерпели принципиальное изменение и ее методические установки, смысл и цели учебных программ — момент чрезвычайно характерный и свидетельствующий о том, что нет и не может существовать профессионального обучения искусству в отрыве от его идейной основы,

---

* В. В. Стасов. Избр. соч., 1937, т. II, стр. 366.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

что идейные принципы определяют принципы методические и оказывают на них решающее влияние. Новая трактовка учебных заданий направляла искусство по идеалистическому пути, отрывала его от реализма. Игравшее первостепенную роль в академическом обучении следование классическим образцам теряло свой первоначальный смысл изучения способов передачи живой природы и человека и познания бесконечной возможности использования реальных форм для передачи определенного содержания. Оно противопоставлялось изучению натуры, образцы превращались в своего рода первоисточник, отвлекая художников от действительности. Не реалистическая передача окружающего человека мира средствами искусства виделась академистам в произведениях живописи и скульптуры прошлого, а возможность почерпнуть готовые штампы, вне зависимости от обусловивших их появление обстоятельств, штампы, создающие своего рода вневременной и наднациональный изобразительный язык, предназначенный для выражения аналогичного по существу своему содержания. Проповедуемый Академией анахронизм представлял для самодержавия средство борьбы с передовыми тенденциями в изобразительном искусстве и тем самым с растущими революционными настроениями в народе, которые представители этих тенденций стремились отразить. Подобные установки академизма, к тому же предполагавшие превращение каждого художника в чиновника придворного ведомства, не только отрывали искусство от народа, но и прямо противоречили национальным традициям. Поэтому академизм, как направление, не мог играть сколько-нибудь значительной роли в развитии искусства, а пропагандировавшая его Академия лишилась руководящей роли, превратившись в официальный центр русского искусства.

Однако было бы неверным утверждать, что новые веяния в русском искусстве, новые требования, предъявляемые к нему действительностью, совершенно не коснулись Академии и не нашли своего проявления в ее практике. Как писал Репин, 60-е годы определялись тем, что «во всех сферах и на всех поприщах искали новых, здоровых путей. Молодость и сила свежей русской мысли царила везде, весело, бодро шла вперед и ломала без сожаления все, что находила устарелым, ненужным. Не могла же эта могучая волна не захватить и русского искусства и не захлестнуть и Академию художеств!»* Действительно, эта волна захватила Академию, но не в части ее поряд-

---

* И. Е. Репин, Далекое — близкое. «Искусство», 1944, стр. 153.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ков и установлений, даже не в части настроений ее преподавателей, а почти исключительно в отношении настроений и стремлений учащихся, многие из которых, происходя из крестьянской и разночинной среды, остро откликались на происходящие события общественной жизни России. Говоря словами Репина, они «инстинктивно чувствовали в себе уже представителей земли русской от искусства. Да практически это так и было. Их выделил из своей среды русский народ как художников и ждал от них понятного ему, родного искусства».

Охваченная горячим дыханием современной жизни, поглощенная общественными проблемами и интересами, молодежь стремилась определить для себя свои общественные и гражданские обязанности, установить идейные позиции своего творчества, исходя из них четко разобраться в вопросах теории искусства и мастерства. Но все это выяснялось лишь в самостоятельных беседах и обсуждениях, вне того круга знаний, который могла предложить Академия. Так возникают связи между учащимися Академии и студентами Петербургского университета, в их среде распространяются статьи Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, приобретает широкую популярность передовая литература и публицистика. «...В описываемое мною время, — вспоминает впоследствии Репин, — большинство мастерских приняло характер положительно интеллигентный. Вся плеяда, о которой я пишу, была настроена очень серьезно, работала над собой и жила высшими идеалами. В мастерских было множество книг серьезного характера, валялись в разных местах совсем новые журналы и газеты того горячего времени. По вечерам, до поздней ночи, здесь происходили общие чтения, толки, споры. Вырабатывалось сознание прав и обязанностей художника... Из этих же академических мастерских вышла целая серия прекрасных свежих русских картин»*.

Но сама по себе постановка дела в Академии превращала ее в сильнейшее препятствие для поступательного движения искусства, тем более значительное, что в ее стенах продолжала сосредоточиваться основная масса будущих художников, на которых академическая система образования накладывала тяжелый отпечаток. Прогрессивное реалистическое искусство, подготовленное всем предыдущим ходом развития русской живописи и эстетической мысли, оказывалось совершенно несовместимым с Академией середины и второй по-

---

* И. Е. Репин. Далекое — близкое. «Искусство», 1944, стр. 158.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ловины XIX века, отчего развитие его пошло независимо от нее. Только в разрыве и открытой борьбе с Академией этих лет могли свободно реализоваться и развиваться принципы молодого искусства идейного реализма. Лучшие достижения национальной педагогики, замечательные традиции связи искусства с общественной жизнью и служения ей, на которых педагогика эта основывалась, всячески и искоренялись и уничтожались академическим начальством в соответствии с общей реакционной политикой самодержавия.

Они отходили в область воспоминаний, обращались в изжитую традицию, перестав быть живой жизнью крупнейшего художественного учебного заведения страны. Об этом красноречиво свидетельствует то обстоятельство, что наиболее верные ее действительным принципам педагоги, как П. П. Чистяков, подвергались усиленным преследованиям академического начальства и его высоких покровителей, им ставились препятствия на каждом шагу их преподавательской деятельности. Поэтому борьба с Академией второй половины XIX века была необходимым условием сохранения и дальнейшего развития лучших традиций русского академического образования.

Консерваторы и реакционеры правильно усматривали в этих традициях не только принципы обучения профессиональному мастерству, но и традиции определенных идейных позиций, определенного отношения к искусству и обязанностям художника. Подлинно национальные прогрессивные традиции русской Академии были так же чужды и враждебны царскому правительству, как и новое демократическое искусство. Для него была очевидна их прочная преемственная связь. Что же касается приемов и методов обучения реалистическому мастерству, которые сохранялись в Академии практикой отдельных ее преподавателей, то они носили именно чисто практический характер и могли быть использованы далеко не систематически, но главное — нуждались в коренной переработке на основе идейно-теоретических позиций искусства демократического реализма и гребований, предъявляемых общественной жизнью. В решении этой насущной для национального искусства задачи большая роль принадлежит «всеобщему педагогу» (Стасов) художников демократического реализма — П. П. Чистякову.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПЕДАГОГИКИ ЧИСТЯКОВА

«Только сочетание формы и идеи переживает свое время».

И. Н. Крамской.

«Кто видит цель, тот видит дело».

П. П. Чистяков.

В богатейшем теоретическом наследии П. П. Чистякова особое, если не исключительное, внимание привлекала обычно его педагогическая «система» — «школа» в наиболее узком ее понимании. В «системе» исследователи видели оригинальную методическую разработку принципов преподавания рисунка и живописи, или же просто свод практических, собственно профессиональных указаний по этим вопросам. Мысли Чистякова об искусстве, трактовка им его проблематики воспринимались как не имеющие прямого отношения к «системе» и потому не сравнимые с ней по своей ценности. Трактуемые как частные и не связанные между собой замечания, лишенные какой бы то ни было единой идейной основы, в монографической литературе они упоминались редко и большей частью между прочим, служа лишь известным дополнением к общей характеристике Чистякова как человека, но не художника и ни в коем случае не педагога.

Естественно, что при подобной постановке вопроса Чистяков как узкий практик-преподаватель совершенно заслонял собой подлинного Чистякова, выдающегося теоретика искусства, бывшего для молодежи не простым учителем мастерства, но всесторонним воспитателем, идейным наставником, о чем так ярко свидетельствуют обращенные к нему слова В. Васнецова: «Желал бы называться Вашим сыном по духу».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

В искусстве вообще и в его преподавании, в частности, для Чистякова существовало два основных вопроса: «что» и «как». Сторонники вышеупомянутой точки зрения по существу настаивали на том, что важнейшим и решающим был для него последний вопрос, тогда как первый сколько-нибудь значительной роли не играл. В действительности же для Чистякова определяющей была проблема содержания: каким искусством заниматься, какому искусству учить, т. е. чему учить. Такого положения, как обучение профессиональному мастерству вообще, для него не существовало, да и не могло существовать в силу характера его взглядов на роль и задачи искусства в обществе.

Чистяков необычайно широко понимал задачи воспитания молодых художников. Узко профессиональное обучение в силу своей односторонности расценивалось им как прямо вредное для ученика, которому, чтобы стать настоящим художником, представителем «подлинного» искусства, надо обладать одновременно и высоким профессиональным умением и высокими гражданскими идеалами и интересами. Только в гармоническом единстве приобретения мастерства и развития ученика как человека и гражданина виделась ему возможность правильного роста художника. Чистяков часто пользовался понятиями образования и воспитания, подразумевая под первым профессиональное, а под вторым общеобразовательное (в самом широком смысле этого слова) обучение. Он не мыслил их в отрыве друг от друга, но первенствующая роль неизменно отдавалась последнему. В своей педагогической практике он настойчиво проводил определенные взгляды на искусство, на обязанности и возможности художника в современном ему обществе. Активное формирование мировоззрения учеников, непосредственное идейное их воспитание было для Чистякова задачей первостепенной важности. Тем более интересны и существенны для нас его взгляды на искусство, его понимание искусства, которые обусловили специфику чистяковского метода и тем самым достижения чистяковской школы, вырастившей блестящую плеяду ведущих русских реалистов второй половины XIX века, для которых П. П. Чистяков был, по выражению И. Е. Репина, «общим и единственным учителем».

В архиве Чистякова сохранился план неосуществленного труда по теории искусства. Судя по принципиальным его наметкам, он был задуман как изложение основных вопросов искусства, как обобщение тех выводов в отношении их, к которым пришел сам автор на опыте своей многолетней пе-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

дагогической работы. Намечая необходимость установить соотношение понятий прекрасного в жизни и искусстве, тех, почерпнутых из природы законов, которые лежат в основе последнего, Чистяков предполагал, однако, начать не с них. Более важным он считал охарактеризовать искусство как «вид деятельности» человека и определить его значение. Такой ход рассуждения, провозглашающий основой основ общественную роль искусства, — а как выяснится из дальнейшего, Чистяков именно так ее и понимал, — очень характерен и для тех лет, когда вырабатывалась чистяковская система, но главное — для того художественного направления, которое она представляла в современной педагогике[14].

В понимании Чистякова искусство неразрывно связано с современным ему обществом и составляет неотъемлемую его часть. Не представляя себе ясно, чем такая связь обусловливается, он ограничивается утверждением, что «без искусств жизнь образованного общества не полна, суха, да без них она никогда и не существовала». В своих письмах он пользуется даже специальным понятием — «потребность в искусстве», которая присуща во все времена всем народам. Исторические события, самый характер эпохи не только накладывают особый отпечаток на искусство данного периода, но и прямо определяют его сущность и направление. Интересный пример подобной зависимости видит Чистяков в упадке европейского и русского салонно-академического искусства второй половины XIX века, в развернувшемся в те годы походе против реалистического мастерства. «Законы, на которых держится высокое искусство, вечно одни и те же*, но общество, взгляды людей на искусство меняются. Бывают времена когда общество падает и на все смотрит глазом практика, торгаша, все хочет применить к делу, делишку, которое его в это время занимает; когда является вместо законности произвол, суд о высоком и изящном переходит в неученые и неумелые мещанские руки этого общества. Тогда-то, в эти времена фальшивой свободы, распущенности, когда оценку дает *капитал* (курсив наш — *Авт.*), и появляется чуть ли не каждый год гений** во всех родах художества»[15]. Пусть Чистяков не по-

---

* Под «вечными законами искусства» Чистяков, как будет видно из дальнейшего изложения, понимал воплощение идей общества, требование «современного взгляда» на смысл изображаемого сюжета, верность натуре и т. д.

** К числу таких «гениев» Чистяков относил модных буржуазных художников и в первую очередь представителей формалистических и неоакадемических направлений.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

нимал еще неоднородности общества, наличия в нем различных групп, классового расслоения, все же он подходит здесь с замечательной проницательностью к раскрытию социальных истоков явлений искусства и придает им, по существу, основополагающую роль. В свою очередь полнота жизни общества определяет для него идейную полноту художественного произведения. Иными словами, «совершенствование и подъем искусства идет с самой жизнью общества».

Это положение является одним из краеугольных в общей системе взглядов Чистякова. Именно исходя из него, делает он не менее важный для практики искусства вывод о том, что «жизнь общества, его идеи задают живопись и все вообще». Последняя мысль пронизывает все записи и высказывания Чистякова. Он возвращается к ней часто и настойчиво, подчеркивая тем самым ее исключительное значение и для молодежи и для зрелых мастеров: «Общество тоже мир, оно живет, его занимают разные вопросы. Часто оно задает сюжеты, оно вправе [их] задавать», «публика дает идею, сюжет современн[ый], и она вправе». Попытки отдельных художников сообщить искусству самостоятельное существование (в смысле отрыва от общественной жизни) вредны, а в отношении самого искусства и просто бессмысленны. Красота искусства, его «высота», по Чистякову, зависит от «высоты идеи», вложенной художником в свое произведение, от общества и современной действительности, которые «задают» живопись — и тем самым определяют все это творчество.

Понятие высокой идеи складывается для Чистякова из целого ряда моментов. Сюда входят и содержательность, и идейная насыщенность, и актуальность — требование «сюжета современного», идей, «волнующих общество». Высокая идея в художественном произведении представляет для него живой и глубокий отклик на события окружающей действительности, на те моральные и, — не будет преувеличением сказать, — социальные проблемы, которые ею порождаются.

В период идейной распутицы, который переживала русская интеллигенция в годы жестокой пореформенной реакции, многие художники обращаются к религиозной тематике, стремясь в ее образах решить наболевшие этические вопросы современности. Известен разбор Чистяковым идейного решения «Христа и грешницы» В. Савинского. И даже в нем, оставаясь для своего ученика в первую очередь наставником по мастерству, он исходит из тех социальных мотивов, которые могут быть здесь выявлены. Грешница и фарисеи — это

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

два лагеря, два мира: богатство и нищета. У фарисеев власть, законы, права, поэтому они и правы, у грешницы бедность, которая толкнула ее на путь порока. «Несчастная, забитая средой», — определяет ее Чистяков. В таком противопоставлении и заключается идея, глубокий смысл события, правильный взгляд на него. Если пройти мимо этого, картина лишится внутренней силы и значительности: «Реальность состоит не только в натуральности видимого, а более в натуральности и простоте, в глубине взгляда на смысл события». Здесь следует отметить, что именно проблемные решения казались Чистякову особенно необходимыми для живописи, поскольку они служат основой классических монументальных произведений искусства, за возрождение которых он с такой страстностью боролся.

Среди воспоминаний о Чистякове примечательна заметка его сына, который пишет, что для отца было характерно «стремление оценивать все явления жизни не отвлеченно, а с точки зрения их *полезности,* или... утилитарности. Касалось ли дело искусства, науки, философии или религии — Павел Петрович прежде всего задавался вопросом, насколько тот или иной принцип, то или иное научное открытие *полезны* в практической жизни, *приложимы* к ней». «Не следует, однако, в данном случае, — добавляет автор, — понимать выражения «полезность» и «приложимость» слишком узко». Руководствуясь подобным принципом в оценке любого жизненного явления, Чистяков, естественно, особенно полно и последовательно применял его к практике искусства. В воплощении заданных обществом современных идей заключается не только основная обязанность искусства, но и качество, определяющее его общественную ценность, его «полезность», наконец, самый смысл его существования в человеческом обществе. Это утверждение прямо перекликается с мыслью Белинского, что «отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит — лишать его самой живой силы, то есть мысли... Это значит даже убивать его...»* Тесная связь с обществом, сознательное подчинение его интересам — единственный реальный залог расцвета искусства.

Так Чистяков с большим уважением отзывается о творчестве передвижников[16]. Для него это ведущие мастера современного отечественного искусства, да и не только отечест-

---

* В. Г. Белинский, Полное собр. соч., т. XI стр. 104.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

венного. Определяя национальное своеобразие русской художественной школы, Чистяков обычно говорил, что ярче всего ее характеризует стремление к осмысленности, образности, глубокому содержанию. В этом отношении передвижники были яркими представителями родного искусства, бесспорными продолжателями лучших его тенденций. В работах своих они сильны прежде всего поднимаемыми темами, всегда жизненными и общественно значительными. В письмах разных лет и написанных по разным поводам обычны всегда одинаковые по содержанию отзывы. В преддверии Всемирной художественной выставки в Париже Чистяков пишет, что волнуется о том, как будет представлена Россия: «Передвижники ничего не дают, а без них что же?..» Несколькими годами позже он сообщает Третьякову: «выставки их мне всегда нравятся», и тут же следует пояснение, что сила их притягательности заключена в сюжетах, пусть исполнение не всегда удовлетворительно и технике не уделяется должного внимания.

Раскрыть взгляд Чистякова на содержание искусства, на то, что́ именно, с его точки зрения, должно находить в нем свое отражение, позволяют и отзывы об отдельных произведениях художников. В первую очередь это та «мысль, выхваченная из живой жизни», которая так увлекала Чистякова в работах Перова. И советует ли он тему для летней работы или разбирает законченные картины — всегда на первом плане стоит требование жизненности темы. Но и этого мало. Надо, чтобы заимствованная непосредственно из жизни тема решалась на широких обобщениях, строилась бы на отборе самого важного, типического, того, что составляет суть человеческого характера, исторического события или реальной жанровой сценки. Потому-то «Боярыня Морозова» и выдающееся произведение, что в ней «столько правды жизни, столько правды и сути», что «очень она верно и сильно выражает собою нашу матушку Русь и прошлую да и теперешнюю».

Восторженную оценку Чистякова получила картина В. Васнецова «После побоища». Сюжетную ее канву составила описанная в «Слове о полку Игореве» трагическая судьба войск новгород-северского князя, наголову разбитых в жестоком и неравном сражении с кочевниками. Воины почти все были перебиты, враг двинулся дальше вглубь страны. Казалось бы, естественно было передать чувство отчаяния, ощущение конца. Однако картина будит прямо противоположные чувства. Она воспевает величие патриотического ратного подвига во славу родины. И этой идее подчинено все — ради нее

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

особенной красочностью и нарядностью отмечены костюмы убитых русских ратников, спокойны благородные, будто живые их лица, каждое из которых передает определенное чувство — мужество, ненависть, жажду мести, скорбь. Став на путь подобной трактовки сюжета, В. Васнецов не только правильно, — как его понимало и трактовало «Слово», — восстановил смысл события, но и раскрыл в нем черты, близкие и нужные сегодняшнему дню. Вот это «самое сокровенное» картины, по выражению самого художника, и подчеркивал как верное ее решение Чистяков. «Вы, благороднейший Виктор Михайлович, поэт-художник! Таким далеким, грандиозным и по-своему самобытным Русским духом пахнуло на меня, что я просто загрустил; я, допетровский чудак, позавидовал Вам. И невольно сверкнули на душе стихи Кольцова: «Аль у молодца крылья связаны...» Потом я увидел Русь родную мою, и тихо прошли одни за другими и реки широкие, и поля бесконечные, и села с церквями, поселками, а там по губерниям разнотипичный народ наш и, наконец, шапки и шляпки различные; товарищи детства, семинаристы удалые, и Вы, русский по духу и смыслу, родной для меня!» Сумел художник в своей работе сказать о том, что вызывает у зрителя яркое представление, в данном случае обо всем родном народе, об общих и лучших его чертах, значит он, найдя «правду» и «суть» своего сюжета, достиг многого. Вообще же историческая тематика, к которой Чистяков неизменно тяготел, воспринималась им не как уход от действительности, а как основа сюжетов, перекликающихся с вопросами современности, придающая им особенную значительность. В этом отношении показательны его оценки произведений В. Васнецова и Сурикова, в которых история помогала глубоко раскрывать характер и устремления русского народа.

Фольклорно-эпическая тема была использована и Репиным. В своем «Садко» он обратился к народной былине, воспевающей вольнолюбие и верность родной земле. Но в решении сюжета Репин пошел по иному пути, чем В. Васнецов, по пути, который можно определить как поверхностно-иллюстративный. По существу, он занялся внешним описательством сцены на дне морском, исходя из неожиданных и необычных ее эффектов, и в погоне за ними упустил смысл и значение былинного образа. Вещь упорно не получалась. Художник широких идейных обобщений, Репин нервничал, чувствуя свой провал, но причины его так и не понял, продолжая искать новые детали, новые эффекты, в надежде, что они спасут поло-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

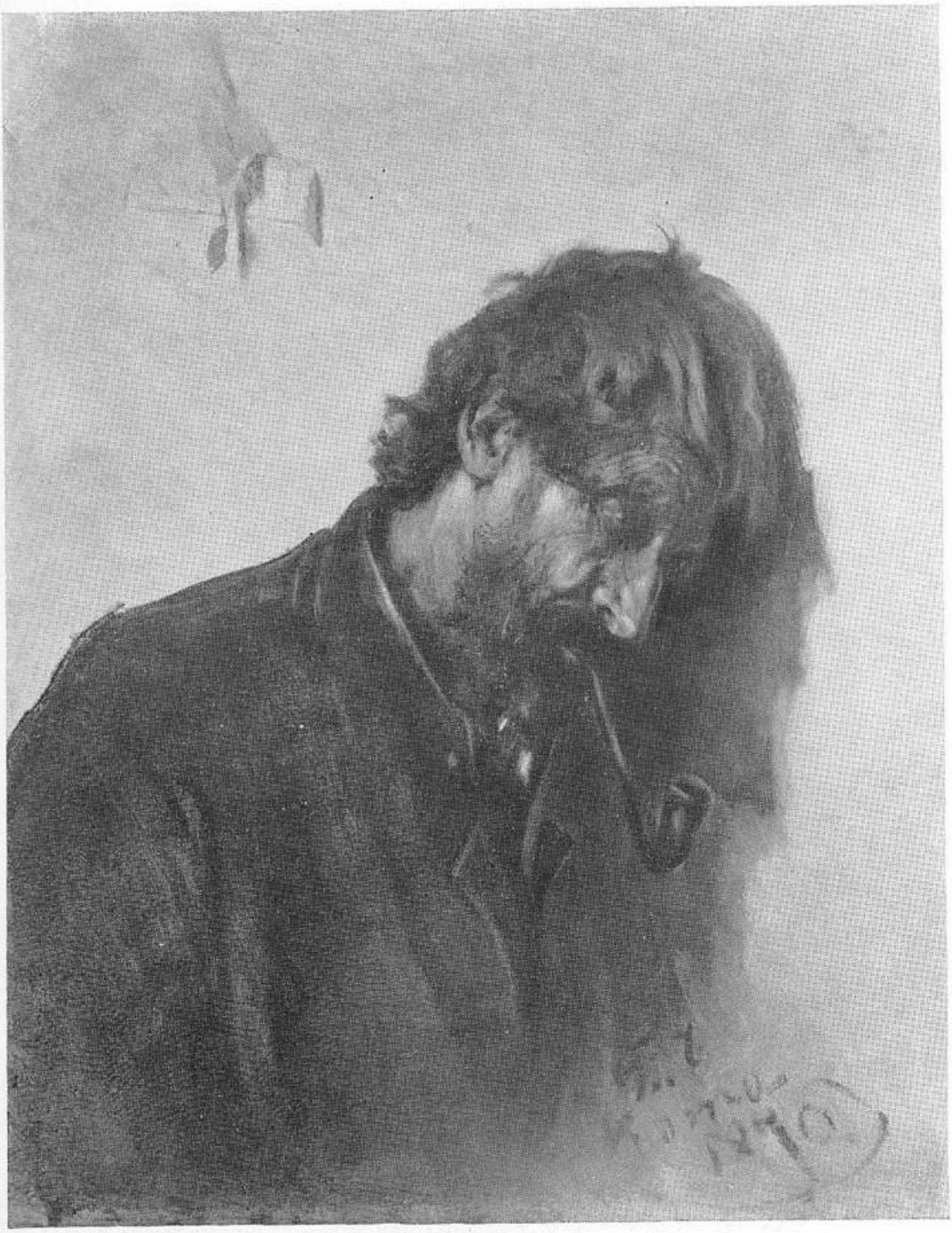
жение. Узнав об этом, Чистяков спешит помочь своему ученику: «Передайте многоуважаемому Илье Ефимовичу, что в его картине не цвет воды задает тон, а веяние, впечатление от былины задать должно тон воде и всему; вода тут не при чем: цвет и густота воды бывают разные, а былина такая одна». То есть и в данном случае Чистяков исходит из идеи произведения, из его «сути». Никакая иная отправная точка зрения не приведет художника к верному результату. В первую очередь надо не упускать из виду того, о чем именно он хотел сказать и этой основной мысли подчинить все остальное. Это самое важное в создании картины.

Из сопоставления отзывов только об этих двух картинах можно сделать два важных для характеристики взглядов Чистякова вывода: 1) весь строй художественного произведения должен быть подчинен задаче выражения избранной художником идеи, почему Чистяков и говорит: «Идеи задают живопись и все вообще», «Я все подчиняю идее», и 2) по существу такая идея, выраженная в картине, воздействует в определенном направлении на взгляды зрителя. Как уже говорилось выше на примере васнецовской картины, можно не только выбрать известную тему, но и по-разному ее трактовать, тогда как каждая трактовка вызывает своеобразный круг эмоций, рождает определенные представления и убеждения у зрителей. Иными словами, здесь уже затрагивался вопрос о воспитательной роли искусства.

«Нельзя красоту произведения, — писал Чистяков, — полагать в том, что красиво положены, [по]вернуты руки и ноги фигуры, напр[имер]. Взгляд этот на красоту произведения не глубок, невысок, манерен»[17]. Развивая дальше мысль автора, можно сказать — более того, он вреден тем, что отвлекает и художника и зрителя от истинных, общественно-значимых задач искусства. Думать, что только подобная красота, или, как выражался Чистяков, — «конфектная красивость», составляет содержание художественных произведений, — значит отрывать искусство от жизни и утверждать право на существование «искусства для искусства».

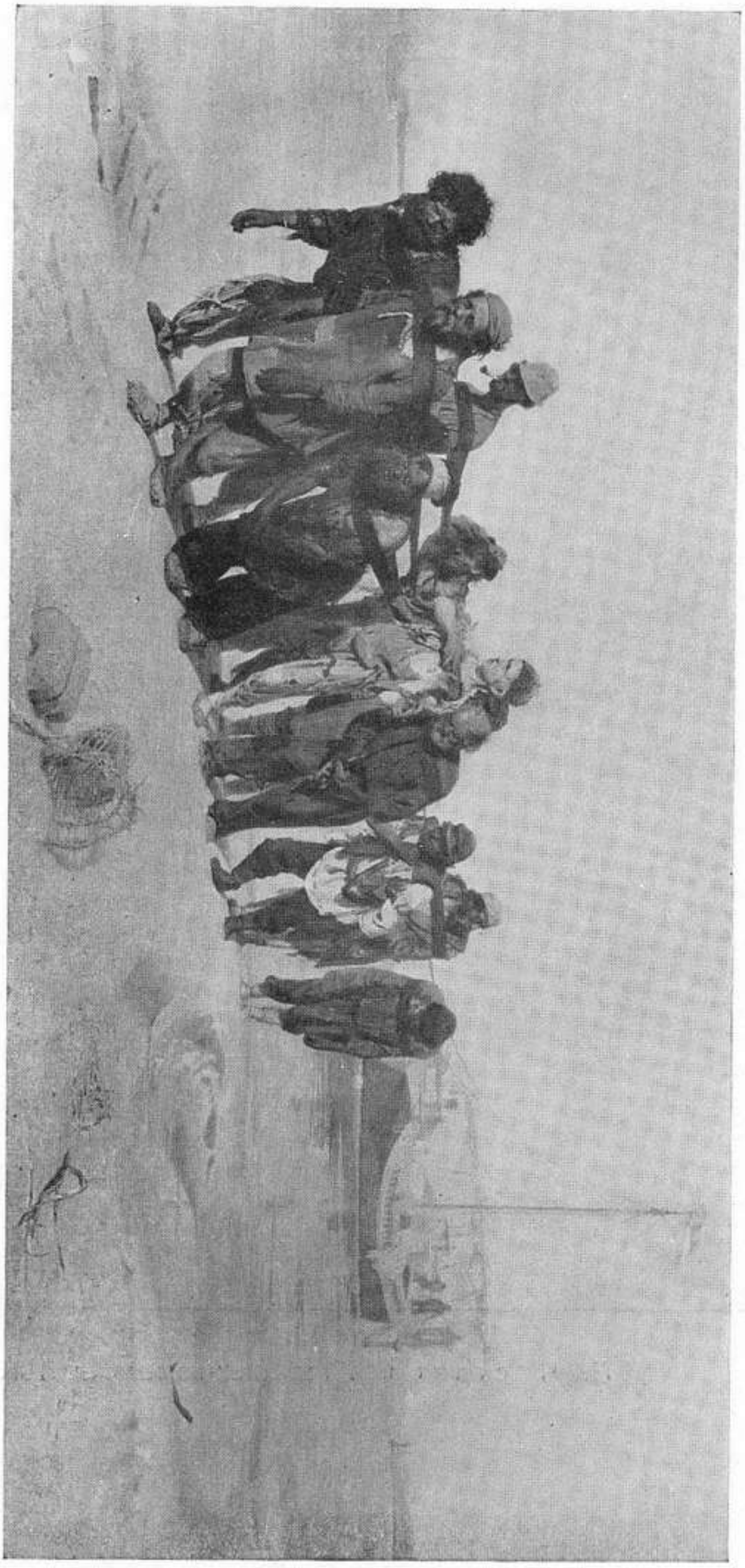
Вопрос о «чистом» искусстве приобрел в последней четверти XIX века особенную остроту. Расцвет формалистических течений на Западе оказывал влияние и на русскую художественную практику. В Европе развитие модернизма шло широким фронтом, и это сказалось даже на старых академиях, которые в подновленном виде приобрели вновь значение и немалое число сторонников среди молодежи. Доста-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



П. П. Чистяков. Итальянец-каменотес. 1870. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873. ГРМ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

точно в качестве примера привести исключительную популярность Макарта[18], представлявшего школу немецкого академизма. Поэтому Чистякову так важно было установить и обосновать правильную точку зрения на существо творчества европейских художников. «Искусство этих выставок, — писал он о художественной жизни Европы, — не двигается, а скорее падает. Глядя на Макартов, Дюранов... и пр[очих] великих генералов, невольно задаешь себе вопрос, да что же [такое] вообще искусство-то?.. Мне кажется, искусство начинается там, где оканчиваются эти колоссы...»

Многие исследователи Чистякова вменяли ему в вину недооценку импрессионизма, в чем якобы сказывалась его ограниченность. Действительно, ни одно из проявлений этого модного направления не было им встречено хотя бы терпимо, но всегда открыто враждебно. Он постоянно предостерегает учеников от увлечения «французами», говорит о гибельности их влияния, неверности выносимых ими оценок. «Конечно, — иронически замечает Чистяков, — есть картины, где бабья спина изображена на вкусном фоне. Ну, так эти картины и есть не более не менее, как букет для начинающего произвольничать развратом глаз. Эти картины эпохи не делают, а упадок создают».

Отрицая субъективное восприятие формы и цвета и, следовательно, самый принцип импрессионистической техники, Чистяков, однако, главным доводом против импрессионизма считал не эти моменты, а бессодержательность, сознательный уход от идейной осмысленности творчества. Он очень образно сравнивал впечатление от картин импрессионистов с впечатлением от звукоподражания. Кажется, люди задались аналогичной целью — передать звучание незнакомого и непонятного им языка и действительно добиваются кажущегося сходства. Не вслушиваясь, начинаешь думать, что слышишь иностранную речь, а на деле бессвязный набор звуков: «Смыслу нет и нет, а звуки очень и очень даровито переданы». Таковы, с его точки зрения, и работы Ф. Малявина с их «бесшабашной энергией». Внешнее поверхностное сходство с реальными предметами, природными формами достигнуто, их «видимость» уловлена, но «суть» не выявлена и никак не раскрыто существо явлений окружающей действительности. Это наглядный пример того, к чему ведет пользование изобразительными средствами самими по себе, языком живописи как таковым, вне того, что составляет единственный смысл искусства, — вне содержания[19].

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

«Картина, в которой краски бросаются в глаза зрителя, приковывают его, ласкают своими сочетаниями, не есть серьезная картина. Нужно, чтобы краски помогали выразить идею. Картина, в которой зритель старается отыскать смысл — душу, понять содержание ее, и краски коей не отвлекают его от вдумчивости и рассуждения, — высокая, серьезная картина». Чистяков не был противником живописных эффектов, красивого расположения фигур и предметов в композиции, сочных красок, но они воспринимались им как закономерные лишь в том единственном случае, если они «заданы» сюжетом. Тогда каждая такая деталь хороша, полезна и обогащает картину. В принципе же неизменным чистяковским требованием было: «Делайте только то, что́ помогает выразить смысл сюжета».

Совершенно так же в своих отзывах об условности и манерности работ Макарта, о поверхностности произведений Фортуни[20], который «все для техники и для глаза подбирал», Чистяков подчеркивает, что вместе с содержанием они теряют и самый смысл искусства. Недаром же у людей «за глазами есть еще разумные очи, ум, душа...» И потому «чистое искусство» определяется Чистяковым с предельной категоричностью: «Искусство для искусства» [существует] для человека мало думавшего, мало учившегося какому-нибудь делу, тупого и дерзкого франта; [а так] это есть вздор, бессмыслица, не больше». Как перекликается подобное высказывание со страстными выступлениями по тому же поводу Стасова, который писал: «...скандально, безобразно и возмутительно... то искусство, которое зовут «чистым», «настоящим», которое ставят в пример... именно оно-то и полно неправды, условности и возмутительности»[21].

Для Чистякова была очевидна огромная роль идей в общественной жизни. «Высокие идеи, верования, — пишет он, — двигают общество и каждую отдельную личность». А это означает, что такая же организующая роль принадлежит и искусству, поскольку последнее основывается на передаче идейного содержания, поскольку в подлинном искусстве «идеи задают живопись и все вообще». Таким образом, определяемое жизнью общества и вдохновляемое его идеями, искусство в то же время оказывает на породившее его общество обратное воздействие, значение которого нельзя недооценивать. Художник через свои работы может стать непосредственным воспитателем народа, вести его за собой, увлекать своими идеалами. Говоря словами учеников, Чистяков считал, что «если художник своим произ-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ведением возбудит в зрителях или слушателях восторженное состояние и желание возвыситься до идеального (т. е. если зрители проникнутся выраженной в картине идеей, причем в «высоком» искусстве обязательно идеей современной и продиктованной насущными потребностями общественного развития. — *Авт.)*, — цель художника достигнута и заслуга его велика в обществе». Заслуга перед обществом является, таким образом, основным мерилом значимости и ценности художественной деятельности каждого отдельного мастера. Интерес народа к произведениям искусства, народный суд над ними равно необходим и живописцу и зрителю: «Художник, отдавая свои произведения на суд общества... учится сам и поучает других, и общество, взирая [на них], извлекает для себя пользу».

В этой точке зрения Чистякова особенно сильно и наглядно сказывается влияние одного из основных положений революционно-демократической эстетики Чернышевского, утверждавшего первенствующее значение содержания в искусстве, — «содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы искусство — пустая забава...»*

Искусство не только отражает окружающую реальную жизнь во всех подробностях многочисленных ее проявлений, но и является одним из способов ее изучения. Отмечая эту познавательную ценность искусства, Чистяков неразрывно связывает ее с идейной содержательностью, по существу же — с социально-познавательным началом. Для него, как и для идеологов демократического реализма, эти черты составляют основную ценность искусства, его «полезность» и «нужность» человеческому обществу. Только общественная практика художника позволяет судить об успехах и правильности его творчества. Поэтому Чистяков говорит: «я все подчиняю идее», поэтому условия создания совершенного произведения определяются им так: «...где идея подчиняет себе все и где техника и прочее должны быть основаны на законах натуры. Тогда только является целое создание». Эти идеи, пронизывая высказывания Чистякова об искусстве, еще раз подтверждают передовой характер последних, их непосредственную близость к революционным положениям материалистической философии тех лет. И если Чистяков не сумел понять и определить общественно-исторической роли искусства во всей ее полноте, — в

---

* Н. Г. Чернышевский, Статьи по эстетике, М., 1938, стр. 119.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

чем в значительной мере сказалась историческая ограниченность его взглядов, то несомненной его заслугой было то, что он в принципе правильно понял роль и значение общества и его идей для искусства, непрерывную решающую связь искусства с жизнью, и эти положения стали основополагающими для всей его педагогической системы.

Утверждая «жизнь общества» как источник искусства, для удовлетворения запросов которого оно и существует, Чистяков тем самым приходит к определению в подготовке художника «главной задачи».

Памятуя о роли искусства и его воспитательном значении, художник не в праве безразлично относиться к выбору тем для своих произведений. Из числа многих тем, пусть даже подсказываемых ему самой жизнью, он должен уметь выбирать наиболее насущные и актуальные. Об этом говорят слова Чистякова: «Идеи, волнующие общество, во всяком случае, должны [быть] исполняемы». Для того же, чтобы сделать правильный выбор, надо хорошо знать современное общество, его интересы и требования, надо быть активным его членом. Иными словами, обязанность художника — быть гражданином, а не представителем замкнутой касты служителей «святого искусства». Только тогда он сумеет понять и принять те нужные, передовые идеи, которые следует отражать в искусстве. И это основное. Иначе, несмотря на талант и способности, его творчество будет пустым и ненужным. Отсюда главным в искусстве и особенно в части исполнения, как части очень тесно связанной с самим художником, с его творческой индивидуальностью, Чистяков считает задачу воспитания мастера, задачу всесторонней его подготовки к необходимости удовлетворения запросов общества. И если мы не найдем у Чистякова непосредственно сформулированного требования о служении художника своим искусством народу, с которым выступали вожди передвижничества, то понимание им роли искусства и обязанностей художника по своему смыслу было родственно их стремлениям и идеалам. Оно обусловливалось той же назревшей потребностью русского общества в новом искусстве и новой общественной роли художника, о которой в те годы писал Стасов: «Нынче художнику нельзя уже быть только хорошим мастером своего дела и жить, как медведю в берлоге, отдельно и далеко от всех, не думая ни о чем, не вмешиваясь ни во что, не понимая никаких многочисленных общих интересов»*.

---

* В. В. Стасов, Изб. соч., 1937, т. II, стр. 492.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Основным в воспитании художника Чистяков считал развитие правильного понимания им своей роли как члена общества. Поэтому напряженный интерес к окружающей жизни, ко всем событиям общественного характера вместе с беседами о роли искусства должны быть главными средствами формирования мировоззрения будущего живописца. Необходимо, чтобы искусство сразу обретало для молодых художников «живую плоть», неразрывно связываясь с жизнью и действительностью, чтобы оно воспринималось ими не как «взлет вдохновения» и не как «плод откровения творца», а как один из видов человеческого труда, реальный и жизненный, как и все, что делает человек. Искусство должно стать для них частью жизни, и воспитание у художника подобной убежденности имело, по мысли Чистякова, огромное значение. Отсюда, естественно, вытекало требование предельно серьезного и ответственного отношения художника к своему делу, которое неуклонно предъявлял к молодежи Чистяков. «Вы первый заставили меня смотреть на искусство как на самое важное, как на дело, требующее самого серьезного и нравственного к себе отношения и самых больших жертв», — эти слова ученика лучше всяких доказательств говорят о том, насколько успешно претворялись в жизнь убеждения и взгляды учителя.

В немногочисленной литературе о Чистякове обычно говорилось, что именно взгляды на художественное образование разделяли его особенно резко со Стасовым, Крамским, передвижниками. Подобное утверждение заключало в себе не только ошибочный взгляд на педагогические принципы самого Чистякова, но и превратное истолкование отношения представителей школы демократического реализма к делу подготовки своей смены. Передвижники представлялись, таким образом, художниками, безразличными к вопросам мастерства и тем более художественной учебы. Утверждалось, что их воззрениям прямо противоречила идея систематического, планомерного обучения по твердой программе со строго сменяющими друг друга заданиями. Все это якобы подменялось у них требованием «свободы обучения» и «свободы преподавания».

Требуя от произведений искусства идейной значимости, высокого общественного звучания и подлинной народности, передвижники не оставались безразличными и к вопросам мастерства, к тому, как и каким образом воплощается содержание.

Крамской так формулировал в 80-х годах задачи нового направления: «Нужен голос, громко, как труба провозглашающий, что без идеи нет искусства, но в то же время, и еще более

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

того, без живописи живой и разительной нет картин, а есть благие намерения и только. Вот что нам теперь нужнее всего»[22]. В удовлетворении специфических требований искусства заключен был залог усиления его воздействия на зрителя, повышения его воспитательной роли, следовательно, и его роли и значения в общественной жизни.

В связи с требованиями создавать произведения для народа, служить своим искусством обществу и его интересам проблемы изобразительного языка, изобразительного метода приобретали особенную остроту. Новое содержание могло быть передано только языком последовательного реализма и лишь совершенное владение живописным мастерством давало возможность создавать произведения, понятные и доступные широкому зрителю, т. е. давало возможность по-настоящему пропагандировать свои идеи. Утверждение новых принципов в искусстве шло одновременно и в отношении содержания и в отношении формы, через которую оно выражалось. Важно было найти язык, одинаково выразительный, понятный, позволяющий реалистически передавать окружающую действительность, чтобы на нем говорить свободно с народом и о народе. Как писал безымянный критик в журнале «Искра» в 1863 году: «Если народ неправильно понимает произведения искусства, то виноваты художники, виновата та форма, в которую они облекают свои идеи. Заговорите вы языком, понятным народу, и вас поймет эта обширная семья различных бородатых и безбородых Спиридонов и Селифанов, как бы ни были глубоки проводимые вами идеи. Разница может быть только в большей или меньшей силе впечатления; но правда, истина впечатления будет для всех одинакова, если только правильна и доступна форма.

Очень естественно, что мы здесь отделяем форму от собственной техники, от уменья рисовать. Последняя так же точно относится к первой, как уменье писать без грамматических ошибок к способности ясно и определенно высказывать свои мысли»[23]. Существенным в этом высказывании является то, что художественная грамота предполагается автором как нечто само собою разумеющееся, а ведь обладание ею требовало предварительной школы, строгого и глубокого учения и овладения средствами искусства, о котором неизменно говорил и Стасов.

Передвижники действительно категорически отрицали академическую систему обучения в том ее виде, какой она приобрела в 60—80-х годах XIX века. Но сами по себе задачи художественного образования не потеряли для них своего значения, причем они исходили в них из тех же идейных принципов, ко-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

торые объединяли всех представителей демократического реализма. Наконец, именно в задачах обучения молодежи эти основные идейные принципы школы выявлялись особенно четко, поскольку ими определялся и подход к воспитанию и все его задачи. Ведущее значение содержания нисколько не снимало необходимости обучения мастерству, ибо только в сочетании с последним и через него тема могла получить исчерпывающее выражение. Говоря словами Крамского, техника и постоянное совершенствование в ней нужны были, чтобы «проводить свои убеждения в действительность». Это вопрос, который никак не разделял, но объединял и Крамского, и Стасова, и Чистякова, и многих других. И если говорить, наконец, о той свободе преподавания, за которую ратовал в свое время Крамской, то она вполне перекликается с принципом Чистякова давать каждому ученику итти по дороге, подсказываемой ему его творческой индивидуальностью, но предварительно воспитав его в плане совершенно определенных воззрений на искусство и сообщив ему знание законов этого искусства, всегда и неизменно «лежащих в натуре». Недаром, выступая против академической системы, А. Прахов писал, выражая точку зрения мастеров идейного реализма: «...Нет-с, милостивые государи, я за серьезнейшую школу, за серьезнейшее изучение, за школу более серьезную, чем ваша!.. Ваша школа, отупляющая глаз, отучающая видеть предметы, как они есть, вбивающая в голову шаблон, отрывающая живую просыпающуюся фантазию от интересов русской жизни, оскопляющая эту фантазию, — дурная школа!»[24]

Все эти мечты о воспитании нового типа художника нашли свою реализацию в педагогической системе Чистякова, позволявшей молодым художникам овладеть новым изобразительным языком и методом ради выражения нового содержания.

Лишь установив первенствующее значение содержания, Чистяков переходит к проблемам изобразительного метода, к решению вопросов формы. «В литературе и живописи существуют две дороги, — пишет он в одном из своих многочисленных черновиков, — расходящиеся совершенно врозь. От Гоголя до Шекспира и от Марлинского до Хрякова... Первый взгляд — простой, как бы грубоватый... творящий, вечно придерживающийся натуры, идет, бесконечно совершенствуясь, вверх. Второй — условный, сладковато-приторный... держась выдуманно[сти], нравящейся большинству полуразвитой публики, постоянно совершенствуясь, идет вниз и вниз, потому что самая почва-то его условна, манера основана на вкусе средней руки, не тверда, не высока и не надежна. В живописи точно так же

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Дорога одних ведет постоянно в гору, другие, пробивающиеся перед глазами, нравящиеся особенно на первый взгляд, продолжают опускаться ниже, ниже и, наконец, исчезают. Первый род искусства идет в Галерею; второй — в магазины и т. д. Первый — вечно держит искусство, второй, приедаясь, роняет его. Так, например, живопись итальянцев, испанцев, средневековых и живопись французов нынешних есть самое прямое и осязательное доказательство. Как натуральны и... увлекательны первые, так приторны и чахоточно-манерны последние». Иными словами, для Чистякова все литературно-художественные школы или направления делятся на две группы, взаимоисключающие и принципиально противоположные друг другу. Расхождение их зиждется по существу на решении одного вопроса, который тем самым провозглашается основным, — вопроса об отношении искусства к реальной действительности. Одно направление основывается на изучении природы и ее законов, в основу художественного творчества оно кладет реальную жизнь; второе — дает ложное, вымышленное ее изображение. Но равноценны и, главное, — равноправны ли они? Нет, подлинное искусство представляется только первым направлением, т. е. реалистическим. К нему относится наследие Рембрандта и Веласкеза, мастеров высокого Возрождения. Противоположное «высокому» условное искусство отрывается от природы и жизни, «держится выдуманности», по выражению Чистякова, и не только противостоит реалистическому искусству, но прямо фальсифицирует его в смысле задач, стоящих перед искусством вообще. Поэтому оно ошибочно и вредно.

Разбирая работы модных академистов или особо выделяемых Академией учеников, Чистяков часто замечал: профессиональная хватка есть, известные навыки налицо, красивость внешняя достигнута, но даже при интересной теме живопись получается пустая. А все от того, что основой творчества стала собственная выдумка, работа из головы вместо использования наблюдений над действительностью и ее изучения. Это был порок, разъедавший всю академическую систему. Если художникам, не связанным с Академией и преподававшим вне ее стен, достаточно было просто требовать от учеников постоянного и непосредственного обращения к натуре, то Чистякову для той же цели приходилось, помимо детальных каждодневных объяснений, вести постоянную борьбу с влиянием своих коллег, которые придерживались иной системы обучения. Его ученики повседневно сталкивались с иным методом, формально, казалось, также направленным на изучение реаль-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ных форм, но на деле изучение натуры, работа над ней сводилась к ее подчинению раз и навсегда установленным нормам «красоты». К этим нормам подводилась натура, эти нормы заучивались наизусть и из них легко, «ловко, ярко, грязно, косо и глупо, глупо непомерно» лепились картины. Цели выискивания и вызубривания канонов было подчинено изучение классических образцов живописи. Если по первоначальной идее обучения в русской Академии произведения старых мастеров служили наглядным пособием в совершенном овладении природными формами, то ко второй половине XIX века подражание оригиналам стало самоцелью. Даже сама по себе тщательная отделка, «доведение» работ, столь поощряемое Академией, основывалось на стремлении к условному, умозрительному идеалу красоты, никогда не существовавшему в действительности. Как писал Чистяков о своих академических коллегах, «они натуры не держатся, а создают ее сами. Еще бы, они профессора Российской школы. Они и подсвечник наизусть напишут, только вместо металла-то — мыло выйдет. Ничего, зато все отражения показаны, рефлексы; и солнечное утро напишут, напишут с лучом заката на земле...»

Это пренебрежение к натуре было связано с вопросом, не менее важным для художника. Раз живописец может подменить натуру собственным воображением и домыслом или же заимствованиями из чужих, пусть даже и совершенных произведений, значит, натура, жизнь, не является для него единственным источником прекрасного. В свою очередь подобный взгляд означает, что пути к совершенствованию для такого художника навсегда закрыты, и произведений подлинного искусства он никогда не создаст. «...Совершенствование и подъем искусства, — подчеркивает Чистяков, — начинается только тогда, когда люди... всегда и во всем учатся и берут все у матери-природы... Черпать же все только из себя или из духа своего, не обращаясь к реальной природе, означает останавливаться и падать».

Высокопарные рассуждения современных идеалистов вызывают резкую критику со стороны Чистякова. Отстаивая материалистическую точку зрения на природу искусства, он с едким сарказмом раскрывает беспочвенность и беспомощность их взглядов: «Да и что такое творчество? Задавали ли [себе подобный вопрос] те, которые о нем так часто толкуют, — что такое творчество, откуда оно берется? Оно дух, как говорят, а дух выше натуры. Вот это-то и плохо, когда человек вообразит в себе этого духа выше натуры: от него понесет дичью... Что

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

такое бесконечность?.. Как этот дух представит себе ее? Ведь он выше натуры, все постигает. Что она такое — бесконечность? Бесконечность есть, есть... Что есть? Есть пространство без конца, — ответят и довольны. Дальше они нейдут со своим духом. Напротив, другой дух, все наблюдающий, все исследующий, не то скажет. Он ищет п[р]оверить это. И избирает средства, находит, что бесконечность представить нельзя. А понять и убедиться можно, и именно начинать так, что, положим, кончилось пространство воздуха, — что же за ним? Да что-нибудь да есть. Кончилось что-нибудь, там ничего, да то[го] быть не может. Так рассуждая, говоря, доходишь, что бесконечность существует и что представить ее себе трудно, невозможно... а понять мож[но] и судить о том, что она существует. А убеждаемся посредством простого и здравого рассуждения, посредством сравнения конечных вещей. Далеко бы ушел дух тех людей, которые только на него и полагаются, в то же время и не знают, что он такое... Не посоветовать ли поэтому людям, имеющим дух вместо натуры, так творить, что[бы] вещи их и представить нельзя было».

Как содержание живописи должно быть продиктовано общественной жизнью, так и идеал прекрасного, по Чистякову, должен заимствоваться художником из реальной действительности, из природы. Прогрессивный смысл подобного утверждения, которое вместе с Чистяковым разделяли передовые мастера идейного реализма, совершенно очевиден. Другой вопрос, что положение «красота присуща жизни» не давало исчерпывающего определения сущности самого понятия прекрасного, в нем отсутствовал классовый момент. По высказываниям Чистякова, его письмам можно судить о том, что он понимал значение социального начала и сам обладал вполне ясными и установившимися симпатиями и антипатиями, противопоставляя простых людей «власть имущим», однако в данном случае это классовое начало никак не было выявлено[25].

«Прекрасное не все в искусстве, люди этой способности (т. е. ограничивающие свое представление о прекрасном пределами одного искусства. — *Авт.*) — пусты, эта сторона рождает упадок в искусстве». Нужно любить жизнь, живых, реальных людей, нужно понимать всю прелесть, заключенную в этой будничной и внешне пусть однообразной действительности. Именно в них и заключена подлинная красота, которую и надо суметь подметить художнику. Воспоминания Чистякова о детстве, о пребывании в Италии, постоянно высказываемые в письмах каждодневные наблюдения исполнены этим ощуще-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

нием красоты живой природы, повседневной человеческой жизни во всех ее мелких, но характерных, острым взглядом живописца подмеченных подробностях. «Без ясного понятия о красоте в жизни — мир не поправится», — таково было глубокое убеждение Чистякова. Надо «любить натуру больше своего рисунка, ставить выше себя». И очень показательно, что в наметке плана своего теоретического труда вопросу отношения красоты в искусстве к жизни он отводил специальный большой раздел, который должен был предшествовать разбору «законов, подмеченных в натуре».

Природа — самое высокое для художника, неизменный эталон и вдохновитель его творчества, та «великая книга», которую он должен был постоянно читать. Этому принципу Чистяков был свято верен всю жизнь. «...Счастлив тем, — пишет он еще в годы пенсионерства, — что полюбил с детства природу более, чем дела и сокровища людей; счастлив, что полюбил самое высокое и самое прочное на земле». Много лет спустя, будучи уже маститым педагогом, он не уставал повторять ученикам: «Жизнь надо беречь не для Совета (речь идет об обязательной пенсионерской работе, представляемой на Совет Академии художеств. — *Авт.*), а немножко для высшего и благороднейшего—для жизни и для искусства». Только природа и ее закономерности одни могут служить основой живописного языка художника-реалиста, представителя подлинного искусства. Причем Чистяков видит в учебе живописца у природы двоякий смысл: она дает ему возможность совершенствоваться и как собственно художнику и как человеку вообще. Природа, окружающая действительность, по Чистякову, являются не только объектами изучения, они к тому же еще и воспитывают художника: разрешая на основании законов поставленную перед собой задачу, он «беседует с природой, глядит ей прямо в глаза и развивается как мастер и как человек. В эпоху Возрождения так смотрели на искусство и достигали высокого».

Эта мысль объясняется следующим образом. Ведь изучение природы ведет к познанию ее закономерностей, дает достоверные знания об объективном устройстве реального мира. Через него художник получает верное, «законное» представление об окружающей его жизни и всей действительности. В этом смысле в искусстве можно все изучить, все узнать, и углубленное познание натуры в нем приводит в принципе к тем же результатам, что и овладение наукой. «Знание твое из натуры», — говорит Чистяков о художнике и в то же время подчеркивает, что «художник должен, взирая на окружающее, вдумываться»,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

что он делает «выводы, заключения, построения», а это и означает учиться у природы. С другой стороны, чем глубже познает законы природы живописец, тем «многостороннее развертывается она перед его глазами и требует все лучшего и лучшего исполнения». Своим постоянным обращением к природе Чистяков, по образному выражению одного из своих учеников, Н. А. Бруни, «напоминал богатыря Микулу Селяниновича, который, когда у него иссякали силы, прикасался к земле пятой, и мать-земля возвращала его силы».

Но идеи общества, определяя живопись, диктуя ее, могут получить исчерпывающее выражение лишь тогда, когда при передаче этих идей художник сможет «удовлетворить» всем законам искусства: «Художник, уважающий этот мир общественный, принимая идею его, должен начинать производить работу, работать чисто для искусства, удовлетворяя всем требованиям высокого искусства, и это *вторая* половина». То есть, в воплощении средствами искусства идей современного общества художник должен руководствоваться законами самого искусства, определяемыми его спецификой, как одного из видов человеческой деятельности. Единственно в этом смысле Чистяков воспринимал форму: «А ведь я только и хлопочу о подъеме искусства, потому что я вижу природу, видел Веронеза, Тициана и знаю, что... [далеко] нам сюжетами не уехать». Сама мысль Чистякова, определяющая содержание искусства как «жизнь общества», которую необходимо передать в специфических формах искусства, говорит о том, какое огромное значение придавал он изучению природы и общества, с одной стороны, и глубокому знанию законов искусства — с другой[26].

По мировоззрению своему Чистяков был стихийным материалистом. Его взгляды складывались в процессе практической деятельности, и в них он был бесконечно далек от умозрительных, абстрактных рассуждений. «Он читал Канта, Гегеля и др[угих] философов, ценил их, но их чисто отвлеченные построения. где правда жизни... приносится в жертву ради стройности самой системы, были ему чужды,—вспоминает его сын.— Павел Петрович хотел, чтобы философия шла рука об руку с жизнью, творилась непосредственно рядом с ней, шла бы, как он сам выражался, от «земли». Эстетические положения, высказываемые Чистяковым, никогда не были оторванными от действительности. Для него теория имела смысл лишь тогда, когда она выводилась из опыта и могла быть применена на практике: «Вся моя философия — все, начавшееся с практической целью».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Само стремление разобраться в теоретических вопросах искусства, полностью осмыслить весь художественный процесс порождалось в Чистякове насущными требованиями современного искусства, стоявшего перед задачей нахождения новых изобразительных форм и средств для выражения нового общественного содержания. Эта была характерная черта художников нового типа. Глубина философской и научной мысли сближала Чистякова с идеологами идейного реализма. Вместе с ними решая подобные проблемы, Чистяков тем самым добивался уничтожения покрова таинственности, который набрасывали формалисты и идеалисты на процесс художественного творчества, и устанавливал его подлинную материалистическую природу как одного из видов человеческой деятельности, подчиняющегося вполне определенным законам. Подобная постановка вопроса полностью отвергала идею пресловутой «свободы творчества», столь популярную в среде представителей формалистических упаднических направлений. Исходя из своих общих принципов, что основой искусства является реальная действительность, что искусство может существовать только основываясь на природе и что, наконец, «условия, законы, на которых зиждется всякое искусство, всегда лежат в самой сущности природы, а не выдумываются», Чистяков стремится определить природу и специфику искусства, а также процесс познания художником действительности.

Чистяков начинает с того, что человек в отличие от всего животного мира одарен высшей и отличнейшей способностью— развивать и совершенствовать «на законных основаниях» данные ему природой таланты, под которыми он подразумевает те творческие силы, которые позволяют человеку преобразовывать в своих интересах и целях окружающую его природу и действительность. Убедительнейшее доказательство значения и могущества этой способности Чистяков видит в историческом развитии знаний человека о мире и преобразовании им последнего: «Как в младенчестве все не [о]сознано, все таинств[енно], неясно: небо, солнце, луна, звезды и все прочее. Так вообще в мире сперва все было окутано дымкой неясности. И солнце, и луна, и звезды — все ходило вокруг земли, [вокруг] нас, и гром, и молнии — все это силы неизведанные. Затем мир стали распознавать, допытываться и многое уяснили себе, многим овладели. Силы, дотоль туманные, были заключены в формы, [люди стали] пользоваться ими; узнали и луну, и солнце, и проч[ее], и пр[очее], и [человек] потерял или потеряет веру. [Он]... все разрешит и познает, и все будут знать, многие то, чего и

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

не снилось философам. И будут [люди] строить свою жизнь, хозяйствовать на земле...» На основании этой способности человек занимается и искусством, как одним из таких «талантов», имеющим в своей основе то же творческое начало. Ведь «идея искусства не отдельно существовала и существует сама в себе, у себя и для себя...» «Как мы хозяева природы, — заявляет Чистяков, — [художник должен] овладевать ею и творить новое», т. е. нечто такое, что позволяет после «овладения» природой — всестороннего изучения ее закономерностей и реального устройства — использовать ее для своих человеческих целей и потребностей.

Творческое преобразование природы и жизни составляет основу любого вида человеческой деятельности. Исходя из этого положения, Чистяков считает, что для изобразительного искусства одна возможность фотографического воспроизведения природных форм означает полный упадок и разложение. Чтобы пояснить это, он приводит любопытное рассуждение. «Если бы жизнь не имела логики, а человек был бы скотина, то жизнь была бы натуральна, как есть у животных, обезьян и пр.». В условиях «натуральной» жизни, лишенный своих специфических свойств, человек перестал бы быть созидающей личностью. «И следовательно, — продолжает Чистяков, — если бы они (т. е. люди, лишенные собственно человеческих качеств. — *Авт.*) имели бы искусство и пр., то это была бы копия с натуры, и [поэтому] они были бы тогда мастеровые, а не твор[цы]».

Таким образом, мало того, что человек в силу самой своей природы не способен свести искусство к натуралистическому дублированию окружающей его действительности, но он и не должен этого допускать в своем творчестве даже в самой незначительной степени. В основе творческого художественного процесса лежит задача не копирования действительности и не слепого подражания ей. «Искусство полное, совершенное искусство, — утверждает Чистяков, — не есть мертвая копия с натуры, нет, [искусство] есть продукт души, духа человеческого, искусство суть те стороны человека, которыми он стоит выше всего на земле». Оно осмысливает действительность, вкладывает в свои произведения определенное содержание, идейный смысл, поэтому А. Иванов, Репин, Суриков, величайшие реалисты прошлых веков — подлинные художники, а любимец моды Мариано Фортуни — просто фотограф. Художник — всегда и только творец, создающий нечто иное, новое и разнообразное относительно живой природы, нечто свое человеческое, преобразующее природу. Но в то же время только «человек, наби-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

рающийся постоянно впечатлений от природы и жизни и выводящий из них *закон,* может быть творцом вполне, потому что *сила духа есть сила знания,* знание твое из натуры».

Эта мысль о творческой основе искусства явилась одной из замечательных догадок Чистякова, выведенной им из практических занятий живописью и ее преподаванием. Удивительная по своей проницательности, она служит доказательством своеобразного прихода Чистякова к позициям материалистической теории искусства. Ее понимание помогало художникам, особенно начинающим, правильно установить пути и задачи художественного творчества, понять, чем именно оно должно заниматься. Такую ясность Чистяков считал для учащихся совершенно необходимой с первых же их шагов в искусстве.

«Как все живое не стоит, а постоянно живет, двигается, пытается», так в непрерывном развитии находится и искусство. В каждый новый период человеческой истории оно другое. Вместе с содержанием, обусловливаемым общественной жизнью, меняется взгляд и подход художника к окружающей жизни, меняется и изобразительный язык. Поэтому Чистяков постоянно указывал ученикам — нельзя забывать, в каком веке вы живете, помните, что наше время предъявляет свои, особые требования к живописи. Дело здесь не в том, лучше или хуже, более или менее совершенны современные картины по технике исполнения относительно работ старых мастеров. Сама по себе подобная постановка вопроса воспринималась Чистяковым, как неверная. Безусловно одно—искусство XVIII века или, тем более, последующего XIX века «полнее и глубже» в смысле отражения действительности, чем все предшествующее. Пусть творения Рафаэля гениальны, художникам XIX века следует на них учиться, но нечего им подражать. Иными словами, Чистяков полностью разделял точку зрения Крамского: «Пусть Тициан писал как никто, этого для нашего времени недостаточно». Историческое развитие искусства, по мысли Чистякова, идет по пути решения трех основных и неизменно стоящих перед ним задач: «удовлетворить себя, познать себя и показать себя». Смысл формулы заключается в следующем.

Первая задача — «удовлетворить себя» означает, что искусство должно выполнить свою роль в жизни общества, роль одного из способов изучения природы и действительности и одновременно проведения определенных «идеалов», тем самым реализуя свое воспитательное назначение. Именно в осуществлении этой своей задачи художественное творчество наличествует на всех стадиях развития человечества, именно в этом

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

смысле Чистяков заявляет, что «жизнь общества без искусства немыслима». Второй задачей искусства является «познать себя» — познать законы, на которых оно основано, познать неизменный и неиссякаемый источник искусства — жизнь и природу, законы реальной действительности и ее изображения.

Кроме этого, искусство должно «показать себя», т. е. будучи отражением действительности, быть искусством как таковым со всеми его специфическими приемами и возможностями. Иначе говоря, овладев натурой, познав ее закономерности, вдохновившись современной и нужной идеей, художник должен постоянно совершенствоваться в овладении техникой и законами рисунка, живописи, композиции. Только таким путем искусство сможет «удовлетворить всем данным условиям, на которых оно зиждется». Только в этом случае оно будет «подлинным» — идейно содержательным, реалистическим, активно воздействующим на зрителя, впечатляющим его.

Художник — «этот сосуд, избранный природой для выражения искусством *образа,* — есть человек одаренный, особенно от всех других, творческой способностью все обобщать и делать *на основании данности* все выводы и далее творить новое и разнообразное *смотря по своей особе,* и больше ничего». Искусство, следовательно, создается человеком, творящим «на основании данности» — на основании реальной, объективно существующей действительности, на основании ее законов, но в то же время «смотря по своей особе», поскольку «склад личности различествует друг от друга. Наклонности, большая любовь к известному отделу творчества — все это основано на законно индивидуальной свободе лица», на его субъективных, ему одному присущих особенностях.

Таким образом, создание произведений искусства мыслится Чистяковым как процесс, где реальные данные природы и жизни, отдельные их моменты перерабатываются индивидуальностью художника. В самом процессе познания художником этой действительности он четко различает два момента — объективный и субъективный и определяет их значение.

«В природе, — утверждает Чистяков, все предметы, *во-первых, существуют, во-вторых кажутся* глазу нашему соответственно его конструкции и [их] предметов взаимному положению». «Так две величины, каждая в три аршина, и здесь и за версту *существуют одинаково,* но для глаза нашего будут *казаться различно,* передняя—ближняя будет больше удаленной. След[овательно] расстояние их между собою и положение относительно глаза нашего будет производить это кажущееся изме-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

П. П. Чистяков. Римский нищий. 1867. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

И. Е. Репин. Не ждали. 1884 г. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

нение...» Главное в этом рассуждении — признание того, что все предметы и явления, окружающие художника, существуют независимо от него самого и особенностей его восприятия. Они обладают самостоятельным и объективным бытием. Пожилой человек остается пожилым человеком, море морем, трехаршинный столб трехаршинным столбом, откуда бы, в каком состоянии и настроении ни смотрел на них художник и какими бы изобразительными средствами — рисунка, живописи, скульптуры — он ни пытался их передать. И то, что они обладают таким самостоятельным существованием и, следовательно, характерными и вполне объективными особенностями — это «во-первых». Только «во-вторых» художник, изображая их, сообщает своему произведению известный индивидуальный оттенок в силу своих индивидуальных, субъективных особенностей.

Поэтому познание природы, изучение ее является главной задачей художника, так как законы искусства «не выдумываются, а лежат в самой сущности природы». Изучение природы — важнейшая часть «образования» художника, от глубины и полноты которого, по Чистякову, зависит дальнейшее его развитие как мастера. «В искусстве живописи, — говорит он, — следует *изучить природу,* (во-вторых) научиться ее передавать». Возможность всестороннего ее отображения покоится только на глубоком ее познании и этим познанием определяется.

Исключительный интерес представляет формулировка Чистяковым основных ступеней в познании действительности художником: *«Чувствовать, знать и уметь — полное искусство».* Согласно этой последовательности непосредственное восприятие действительности составляет лишь начальный этап ее изучения. «Чувствовать» — это и есть непосредственное или «детски-наивное», как говорит Чистяков, восприятие мира. Оно появляется в живом общении с природой и людьми. Это — основа знаний, но еще не само знание. Дальнейший этап составляет овладение закономерностями окружающей действительности: «Глаз—проводник видимости прирастает к виду и сродняется с ним, неумышленно наблюдает и если есть разум у человека того, тот делает вывод». Чистяков приводит в качестве примера ребенка: «Младенец видит небо синее—зеленое, тепло чувствует... Это видимое для него все». С течением времени в непосредственном, на собственной практике общении с природой и всем, что его окружает, у него развивается, по выражению Чистякова, разум, или иначе — «разумный дух». Взрослый сознательный человек становится на путь углубленного познания и приобретает ясные достоверные представления о действи-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

тельности. «Дух годовалого ребенка, — поясняет Чистяков, — почти не заметен. Он живет жизнью животного и очень, очень мало рассуждает. Этот же дитя в 40 лет имеет очень верный(?) и мощный дух. Откуда он взял его? Взял он его из окружающего, из природы. Все из природы? Да.

Дитя... имеет органы чувств, слуха... одним словом, создание очень гармонично[е], но эти органы суть те орудия, ничему не служащие, не развивающиеся са[ми]. Его глазам в первый раз нравится огонь, он его трогает рукою... и не знает, какое действие произведет огонь. Сует [руку], и [огонь] производит боль. Дитя, и если оно уже не маленькое, то во второй раз уже остерегается. А будучи взрослым, он уже овладевает этим огнем и заставляет его служить себе... Дух человека развивается, образовывается от прикосновения с природой». Причем любопытно, что Чистяков подчеркивает, какую огромную роль в овладении объективными знаниями, законами играет, помимо личной практики и наблюдений — их одних было бы совершенно недостаточно,—то, что «века дают опыт». Таким образом, «знать»—это осознанное восприятие мира, дающее знание его подлинной «сути». Оно глубже и достовернее, чем непосредственное восприятие, и обязательно связано с определенным отношением художника к действительности. Весь процесс познания завершается «умением». «Уметь»—это, в трактовке Чистякова, практика художника, его умение передать свое отношение к действительности в картине или статуе, это выражение познанного в искусстве, где проверяется объективная «полнота» художественного творчества.

Эта формула, определяющая существо искусства, выдвигающая, как его основу, природу и жизнь, познавать и отражать которую оно должно, в своем принципе и последовательности глубоко материалистична. Она представляет высшее достижение теоретических воззрений Чистякова и блестяще подтверждает ту общую направленность стихийно-материалистических его взглядов, которая характеризует его положения о роли искусства, о зависимости последнего от общества и о зависимости используемых им средств от природных форм. Она лишний раз говорит о проницательности замечательного русского теоретика искусства, который и в своих взглядах на процесс познания смог стать вместе со своими передовыми современниками на почву стихийного материализма и диалектики. Такая точка зрения на процесс познания, устанавливающая факт отражения художником реальной действительности, определяет собой разработку Чистяковым второй половины вопросов

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

учебы художника. Решение задачи — *чему* учить определяло у него решение того, *как* учить.

Чистяков говорит об искусстве, что оно «законно-натурально». В его понимании это значит, что оно основано на следовании реальной природе, «натуре», не только в отношении непосредственно получаемых от нее художником впечатлений, а в основном тех закономерностей, которые познает художник в результате ее изучения: «Из природы же избранный и любящий свое дело художник и почерпывает их постоянно, стараясь *изучить, понять и познать,* и, по мере сил своей воли, создает что-либо новое». Поэтому основой подлинного «высокого» искусства является именно *познание* природы и действительности. Недостаточно воспринять их «вид», — надо познать их «суть», и только тогда художник сможет определить для себя «суть» искусства, его содержание и форму, которые помогут ему с наибольшей полнотой выразить специфическими художественными средствами предложенную обществом идею. Законы, выведенные в результате познания природы и действительности, он должен уметь применить на практике. Как говорит Чистяков, «искусство должно уметь законы и знания применить к делу», научные знания к себе, «на то оно и есть искусство — умение», на то оно и есть искусство — практика, активно участвующее в повседневной жизни человека.

Выведенную закономерность Чистяков применяет к практике искусства: «Предметы существуют и кажутся нам. Одно ли как существуют, или [одно ли] как кажутся, или оба вместе, когда есть полное рисование, полное искусство?». То есть, каковы задачи искусства, как претворяется в процессе создания художественного произведения общий ход познания человеком действительности. На этот вопрос Чистяков отвечает, что искусство не должно натуралистически воссоздавать предмет, ни — тем более — отдельно производимое этим предметом впечатление. И то и другое не создаст «полного» искусства и вообще не будет таковым. «Предметы существуют и кажутся глазу нашему. Кажущееся — (призрак). Законы, изучение (суть). Что лучше? Оба хороши, оба вместе». Реализация их на практике должна протекать в неразрывном единстве и гармонии. «Практика — что?» — спрашивает Чистяков и отвечает: «надо сперва все изучить — законно — хорошим приемом (посредством реалистического метода. — *Авт.*), а затем все написать, как видишь. Так можно обе стороны *использовать и удовлетворить* при всей свободе художника».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

«Почему суть одна (т. е. предмет, натуралистически скопированный. — *Авт.*) у живописца не удовлетворяет?». Потому что здесь нет искусства, по Чистякову, нет существа искусства. В натуралистической школе не проявляются те высокие стороны человека, «которыми он выше всего стоит на земле». Натуралистическое решение не относится к решениям искусства, т. к. оно прежде всего исключает возможность создания образа. «Претензия одолеть природу, — говорит Чистяков, — заковаться в форму, отделать не даровито» принципиально неверна. Нельзя буквально «одолевать» природу, нельзя делать точь-в-точь, ибо «как точь-в-точь, так и не верно, много дальше, чем было до этого». Так хотя кажется, что «и рисунок есть, но не живой, не перспективный; и цвет есть, но топорно однообразный». В результате получается *«претензия на живое;* а сила мертвая — не гениальная, да и Школа не совершенная». Но вместе с этим, почему, спрашивает Чистяков, «призрак один и не достигает цели? Потому, что нет фундамента — знания и умения; одна кажущаяся плесень неумелого мазилы...» При создании картины художник не должен руководствоваться только личными впечатлениями, не должен ограничиваться передачей своих субъективных ощущений, ибо это обедняет искусство, лишает его познавательной значимости. Ведь «в искусстве при благородной, высокой идее требуется и высокое, основанное на законных началах, исполнение ее. Одно без другого немыслимо».

Отсюда резкая критика Чистяковым современной ему импрессионистической школы живописи. «Нынешние, особенно заграничные учителя научают только передавать. Это дается скоро; но это несовершенно, не полно. И уметь делать, что видишь, и прекрасно даже не все в искусстве... Эта сторона в искусстве и в личности развивает самоуверенность и легкое отношение к делу».

«Эта мазня в искусстве, как умею так и брею, — не есть искусство». «Иной, — говорит Чистяков, — мазать умеет, а дальше ничего не умеет, он и не художник, потому [что] в искусстве высокое не то, что намазано, а то, *что по заданному плану выражено и закончено по всем данным вполне»*, что выражает определенную общественную идею средствами искусства. А для этого надо «знать и уметь», — только тогда художник может создавать объективные ценности в искусстве, нужные народу, зрителю. Нельзя заниматься искусством, не обладая достаточными знаниями. Чистяков резко возражает против современной ему западноевропейской системы обуче-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ния, калечащей молодежь своей поверхностностью, отсутствием научной основы. Он пишет об одном из своих учеников: «...прислал ко мне несколько рисунков из Рима, где он учился в какой-то Английской Академии. Опять скажу, что он талант имеет, но учат его по нынешнему шаблону. Чем великие мастера кончали, с этого нынче начинают. Детство, отрочество, юн[ость] и прочее оставляют в стороне и дают прямо старчество — мастерство. Представьте, мальчик, который никогда не играл на рояле, — был в концерте, слышал и видел игру Рубинштейна и придя домой и со всеми ужимками и пропусками, которые он подсмотрел, забарабанил. Вот так и учат, барабанить. Хлопочут о самостоятельности, а все работают плохо, все на один лад... Где же она природа-мать истина?»

Художник, воспитанный по подобному образцу, не сможет создать произведения искусства, над которым бы зритель размышлял и задумывался. «Следует, — говорил Чистяков, — приучать публику вдумываться, отыскивать смысл произведения, а только тешить глаз — это разврат». Поэтому он и утверждал, что «критика мазни есть медицинский целитель искусства».

Все эти свои положения Чистяков иллюстрирует, наглядно описывая процесс восприятия картины (изображающей сражение русских солдат с врагом), который в то же время раскрывает существо искусства, согласно его собственному представлению. «Вижу что-то странное, шевелящееся, шумящее, сверкающую толпу, фигуры у скалы. Не понимаю всего и не успеваю рассматривать мелочи, подробности, но меня обхватывает, поражает, завлекает это что-то совершающееся... Я весь охвачен идеей, ужас или другое какое-либо чувство обхватило меня, и я стою безмолвный, созерцая совершающееся, существующее в этот момент перед глазами; вот это *чувство на мою натуру и есть суть искусства*. Передать это на полотно и есть задача искусства, эта суть [и есть] та реальная сторона искусства, которая в соединении с классикой составляет высокое и совершенное. Эта реальность есть присущее мне, моему внутреннему оку достояние», человеческая, творческая способность создавать художественный образ на основе реальной природы для выражения определенного содержания.

«Сейчас же вслед за этой половиной следует другая. То есть самое существенное... вот *предметы, как и что они есть»*, передача реальных образов, объективное воссоздание реальности для воздействия этим на зрителя. «У солдат есть и носы, и глаза, кулаки, сабли, эполеты и пр., все это... на первый взгляд неясно, а существует на деле. Вот и передай все пра-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

вильно, цельно и на своем месте, а потом согласно подчини все первому впечатлению и законам перспективы линейной и воздушной и пр. *Произведение, состоящее из этих двух половинок,* есть полное совершенство — есть классическое. Оно удовлетворяет и массу и знатоков. То есть изображай совершающееся, как оно существует в натуре и как действует на наш глаз, на душу в момент, — есть полное, изящное, высокое искусство».

Все эти вышеизложенные эстетические принципы составляли основу и существо педагогической системы Чистякова. Именно они обусловили характер методической разработки им вопросов обучения искусству. «Высокое, полное, совершенное в искусстве, как ни вертись, — писал он по этому поводу, — ранее, чем все не исчерпаешь, не дается. Известно, что внятно, правильно и десяти ранее срока не сосчитаешь. Искусство чистое, высокое, настоящее... законно, натурально, требует знани[я] этих законов в натуре. Оно разнообразно и в то же время общно и требует разнообразия в частностях и полноты и ясности в общем. В нем все в гармонии с идеей. Оно совершенно во всех частях его составляющих, словом — само познание полное. При этом искусство требует простоты, а простота дается недаром, она приходит после долгого и прилежного изучения дела». Ведь собственная художественная и педагогическая практика Чистякова, практика его товарищей — передвижников способствовала окончательному формированию его материалистических взглядов на искусство, из нее вывел он свою точку зрения на ход познания художником действительности. Практику искусства, да и вообще практическую деятельность, он ставил выше всего и как исходный момент всякого познания и как заключительный момент проверки и применения выведенных благодаря познанию «законов натуры».

Говоря, что «высокие идеи, верования двигают общество и каждую отдельную личность», Чистяков указывал, что они становятся реальными только на практике: «А все-таки вера без дел мертва есть». Так же и в искусстве. Чистяков мыслил себе его только в его практическом осуществлении, и, понимая практику очень широко, в узко специальном значении для художника, рассматривал ее как «единство изученного и познанного с исполнением». «Исполнение» — это было то, чему посвятил Чистяков свою систему обучения. Так как «всякое дело, какую бы высокую идею оно ни заключало в себе, венчается исполнением его, — говорил Чистяков, — высокое законное исполнение дела в обществе, в мире живом, следует считать нужнее и выше всего... При благородной вы-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

сокой идее требуется и высокое, основанное на законных началах исполнение ее. Одно без другого немыслимо». Претворение в жизнь своих взглядов он считал возможным на практике Академии художеств, но не в том виде, в каком она существовала в его время, а в том, какой ей можно и должно было придать.

Академии в отношении художественного образования и общего развития национального искусства Чистяков придавал исключительное значение. Оригинальная, «чистяковская», методика преподавания, резко отличавшаяся от педагогических установок современной профессуры, дававшая необыкновенные для Академии того периода результаты и воспитывавшая в корне противоположных академизму художников, с одной стороны, а также многочисленные отзывы и высказывания «чистяковцев», которые противопоставляли своего учителя Академии в целом — с другой, все это создавало впечатление независимости чистяковской школы от академических традиций[27]. Правильность подобной точки зрения, казалось бы, подтверждалась и принципиальным неприятием Чистякова его коллегами, враждебно относившимися к его деятельности и усматривавшими в ней ниспровержение всех академических основ. Как вспоминал один из учеников Чистякова, «старая профессура рогато встретила Павла Петровича, считая его новатором, почти революционером, пришедшим разрушить фальшь ложного классицизма». И действительно, борьба Чистякова с современным положением в Академии была борьбой за творческое развитие в свете новых задач времени, лучших академических традиций.

«Ведь Академией весь мир украшен, — пишет Чистяков, — произведениями людей, которые воспитывают и развивают [общество]. Разумею Академию как собрание людей, служащих искусству. Посмотрите на храмы древнего мира, Европы и, наконец, наши. Ведь все это люди Академий создали, недаром имена их записаны в историю и почитаются». Что подразумевал под этим определением значения Академии Чистяков? Искусство не может быть частным, индивидуальным делом художника, поскольку, неся определенные идеи, проповедуя известные идеалы, оно тем самым оказывает непосредственное воздействие на общество. В отношении же преподавания и идейного руководства таким «высоким» искусством, т. е. искусством содержательным с ярко выраженной воспитательной направленностью, Академия представляет наилучшую форму организации, потому что она обладает общегосударст-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

венным масштабом и непосредственно связана с государством[28]. Последний момент расценивался Чистяковым особенно высоко: «Я смотрю на это дело так. Академия служит искусству, находится в государстве и принадлежит ему». Необходимо только оговорить, что под государством он понимал не царское правительство, стремившееся подчинить себе всю деятельность художников и выдвигавшее формально аналогичные положения, а русское общество, русский народ вообще. Государственное — общественное служение, бывшее для Чистякова высшей и почетнейшей формой применения художником своих сил и знаний, без Академии им не мыслилось. Академия должна была воспитывать в этом духе молодежь и объединять вокруг себя мастеров. Именно в этом смысле ее дело— «святое дело» и, если оно будет правильно поставлено, она может стать «храмом искусств»: «я, как художник, желал бы Академию сделать положительно храмом искусств»[29].

Итак в силу своих принципиальных установок академические программы, о которых мечтает Чистяков, предполагают необходимость одновременного воспитания в ученике гражданина и формирования его как художника-мастера, т. е. собственно профессионального его обучения. Только такой всесторонне развитый живописец способен развивать «высокое искусство». Как «высокие идеи, верования двигают обществом», реализуясь на практике, так и в искусстве значительная сама по себе идея может достичь большого воздействия на зрителя только при совершенном исполнении — одно без другого немыслимо. «А так как высокое искусство без науки не может быть, то и техника оного должна быть высокая, развитая на необходимых, прямо идущих к делу науках, ловко, энергично, во время и на месте применяемых. В искусствах смотреть на технику как на задачу, которую следует законно разрешить, — благородно». В части решения этих задач Академия также противопоставляется Чистяковым всем остальным видам художественных учебных заведений и особенно получившим в те годы широкое распространение частным мастерским. В отличие от последних Академия дает своим ученикам единые учебные программы, всеобъемлющие по своему содержанию, точнее — охватывающие с возможной полнотой круг необходимых художнику общих и специальных знаний. Для академических программ обязательна абсолютная научная обоснованность и доказанность, они должны основываться на законах природы и науки, на высших достижениях последней, охватывая широкий круг вопросов.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Соответственно этому надлежало выработать и единый по своим принципиальным установкам метод преподавания, который давал бы общую целенаправленность усилиям отдельных преподавателей и мог бы послужить основой новой педагогической системы, способной удовлетворить вышеизложенным требованиям. Чистяков, учитывая недостатки современной Академии, подробно объясняет, на чем такой метод может базироваться: «В нашей Школе, в которой несколько профессоров с разными взглядами на искусство, следовательно, с разными своеобразными манерами и приемами в технике, преподавание должно быть, по крайней мере, хоть в главных положениях основано и утверждено на одних общих началах. Где одна общая постановка в деле и соблюдается порядок, там наверное лад, наверное будет и успех. В трех рисовальных классах Академии обучают рисованию. Оставляю класс натурный, где рисуют с живой натуры, и буду говорить о двух — гипсовых, в которых рисуют с натуры неподвижной, с головы и фигур. В этих классах несколько преподавателей и все разных специальностей и разных характеров. Для успеха в деле здесь непременно нужно что-либо одно общее для всех, а это одно общее должно быть *основано на науке* (курсив наш. — *Авт.)*». Под наукой подразумевалась Чистяковым фактически не одна анатомия и перспектива, но тот общий комплекс всесторонних научных знаний, о котором говорилось выше.

Прямой задачей академического образования является обучение учащегося «законности» в искусстве, иными словами — его общим правилам и закономерностям, но не приемам и манерности. Надо покончить с автоматическим овладением приемом и добиваться путем подробных доказательств сознательного усвоения общих принципов искусства, основываясь на которых, художник сам вырабатывает свои специфические приемы. «Манерность же, постоянно заставляя ученика двоиться, смотреть вполсилы на натуру, притупляет его способности. Да вообще манерность всякому своя присуща по натуре, след[овательно], учить тут нечему, учить нужно законности, правильности и только, а оттенок природный у каждого остается навсегда свой». Насколько прав был в этом отношении Чистяков, подтверждает его собственная практика, когда ему удавалось воспитывать и учить таких различных по творческим устремлениям художников, как братья Васнецовы, Репин, Серов, Суриков и многие другие.

Провозглашение самоценности приема как такового отвлекает от изучения реальной природы, основополагающего для

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

творчества каждого живописца, и правил ее воспроизведения в искусстве. В противовес этому модному течению, усиленно поддерживаемому Академией, настоящее академическое обучение определяется Чистяковым как обучение «высокому», «чистому» искусству, а последнее характеризуется тем, что оно «законно-натурально» и требует знания этих законов в натуре. Идеальный художник, по Чистякову, должен быть одновременно и ученым, владеющим всеми законами искусства, разумно строящим на них свое творчество, сознательно и свободно использующим их в целях создания произведений «подлинного искусства». Воспитание такого художника — дело государственного специального учебного заведения, такого как Академия художеств при правильной постановке в ней дела.

Видя «рациональное зерно» академической системы обучения и понимая всю его ценность для дальнейшего развития национального искусства, Чистяков много внимания и сил уделяет работе над проектом ее реформы, принимает участие в работе всех комиссий подобного направления по мере того, как они возникали. «Я считаю, — пишет он, — по объему, по средствам и по положению Академию нашу единственной и вижу возможность соединить в ней все роды занятий в совершенстве и удобно». Его точка зрения, — что «искусство наше сирота. Конечно, оно может существовать и так, но если есть возможность исправить недостатки, то отчего же и не сделать этого». Раз Академия по заложенным в ней возможностям может стать идейным центром родного искусства, сознательно подчиняющего себя требованиям общества и воплощающего его идеи, то она тем более должна реализовать эту возможность в условиях общего его подъема, когда оно исполнено жизненных творческих сил, как то было с русским искусством второй половины девятнадцатого века.

Прямо или косвенно, но мысль об упадке, переживаемом Академией, связывалась Чистяковым с представлением о том разложении, которое несли искусству второй половины XIX века требования буржуазных вкусов. Выставки захлестывала волна произведений в духе зарождавшихся формалистических тенденций. Условия художественной жизни калечили многих художников, которые в погоне за прибылью и славой становились на путь спекуляции искусством. «Потому неучи, но все гении, верящие в свою непогрешимость по убеждению, что вижу, то и смотрю. Вот эти гении-то и есть те находчивые неучи-ребята, которые, поняв в чем суть, пекут, что называется, направо и налево, ловят момент, не учась все умеют и, конечно, попадая

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

в больное место доброй, но бедной толпы, достигают [успеха], то есть денег...» «Фальшивая свобода» вела к снижению требовательности к своей работе художников, результатом ее было стремление к «облегченному», поверхностному преподаванию в Академии («Искусство из Академии может уплыть на улицу, на рынок, а это не высоко»).

Такая взаимосвязь явлений была очевидна для Чистякова. Положение в Академии расценивалось им не как частное академическое дело (так не могло быть уже по одному тому, что именно от него зависело воспитание молодого поколения), он постоянно говорит о нем в связи с общим положением и национального и мирового искусства.

Первым и основополагающим условием академической реорганизации Чистяков считал изменение отношения к искусству не только со стороны академического начальства, но и со стороны самих художников и преподавателей. Необходимо признать за искусством общественно значимую роль и «полезность» для общества, необходимо понять, что искусство определяется запросами современного ему общества и должно отвечать на них. Никакого независимого от общественной жизни бытия у него не может быть. Кроме того, художникам должно стать ясным, что единственной истинной основой искусства является «законность», т. е. законы, предписываемые ему объективной действительностью, природой и обществом, а не досужие домыслы и «открытия» отдельных мастеров. «Высокие искусства, — подчеркивает он, — следует в общегосударственном строе признать законными, необходимыми». Уже одно это требование показывает, насколько неосуществимыми были планы Чистякова, насколько по самому существу своему были они неприемлемы для современной Академии, пусть даже ее преподавателями и стали передвижники.

Мысли Чистякова о художественном образовании и подготовке молодых художников были выражением в педагогике принципов искусства идейного реализма, который существовал наперекор и вопреки искусству официальному, поддерживаемому правительством. Реорганизация Академии, как института, на который последнее опиралось, в разрезе с установками официального искусства было невозможно. Та государственность, которая так привлекала Чистякова в академической организации, оказывалась основным препятствием для проведения в жизнь его идей. Поэтому как выражение общих достижений передовой национальной педагогики они реализовались в известной мере в практике более демократического и менее

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

зависимого от официальных кругов Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в отдельных частных мастерских или же в деятельности некоторых художников-реалистов, как И. Прянишников, В. Маковский, Н. Касаткин, но не в академических стенах. Именно поэтому и создавалось такое положение, что хотя «Академия художеств прекрасно построена, здание со всеми удобствами и приспособлениями, далеко не достигает цели своего дела». Чистяков совершенно обоснованно говорил, «так, как стоит теперь Академия, никогда она не стояла», но понять подлинной причины такого положения он не мог.

Будучи принципиальным противником каких бы то ни было ограничительных цензов, Чистяков считал, что право художественного образования должно распространяться на всех, были бы только способности и любовь к искусству. «*В Академии все классы открыты для всех,* и сорокалетние люди могут поступать и в мастерской могут [быть], и окончившие гимназический курс, и не окончившие — все имеют право учиться. Двери открыты». Особенно большое значение в отношении подобной демократизации академической системы имело требование предоставить широкие права вольнослушателям. Их Чистяков предлагал освободить от платы за учение вообще. В лице вольнослушателей Академия получала пополнение из числа разночинцев и крестьян, а это имело большое значение, поскольку именно они могли с наибольшей полнотой и строгостью отразить в своих произведениях «идеи общества». «Составляя записку об устройстве Академии, — пишет Чистяков, — я возлагал большую надежду на вольнослушающих в Школе при Академии. Я думал, что вольнослушающие, поступая из уездных училищ и др[угих], будут более молодые и лучше усвоят технику; а находясь в Школе при Академии и имея право поступить в мастерскую профессора, скорей всего поднимут уровень искусства».

В этом вопросе Чистяков резко и принципиально расходился с академическим начальством, враждебно настроенным против большого притока представителей демократических слоев, стремившимся всячески ограничить число разночинной молодежи, а на будущее лишить ее прав, которые Академия предоставляла своим воспитанникам. Зная эти соображения, Чистяков выдвигает прямо противоположное предложение. «Вольнослушатели при окончании курса получают звание свободного художника, дающее право и свободу заниматься любимым своим делом и по выходе из Училища. Особенно выдающиеся по знанию и таланту вольнослушатели получают

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

право воспользоваться поездкой на казенный счет за границу (и следовательно, имеют право на участие в общем конкурсе, что Академией воспрещалось. — *Авт.)*. Удовлетворившие всем требованиям научным и художественным вольнослушатели получают диплом на звание художника со всеми сопряженными с этим званием правами». Таким путем, эти художники, хорошо знающие интересы современного общества, должны, по мысли Чистякова, обладать всеми возможными правами и тем самым получать возможность работать для народа, для «общества».

Здесь находит проявление та постоянная забота об общем уровне национального искусства, в интересах роста которого Чистяков и создавал свою систему. Он считал, что поступательное движение искусства определяется не достижениями отдельных высоко талантливых мастеров, а «средним» уровнем массы художественных произведений. Показательны в этом отношении его соображения о принципах создания музея национального искусства, которые он излагает в одном из писем от 1901 года: «Что толку, если мы накупим бездну талантливых набросков одного художника потому только, что эти наброски даровито исполнены... Будет ли это музей русского народа? Это не русский Музей, музей государства, обнимающего чуть ли не треть всего Шара Земного... и имеющего подданными людей многоразличных рас и верований. Не будет ли это Музей только того художника, чьи картины в нем помещены.

Мне кажется необходимым покупать хотя не очень талантливые, но честно и любя исполненные произведения и при этом принимать в соображение годы и положения художников». Всем воспитанникам Академии художеств придется работать для народа и среди народа, значит, необходимо отказаться от установки на наиболее одаренных и добиваться знаний и честного отношения к своему делу от каждого. Но в свою очередь каждому художнику надо по возможности облегчить условия предстоящей самостоятельной работы. «Они чинов не берут, а звание художника получают, да ведь все лучшие наши художники Поленов, Репин, Серов не думают о чинах, а работают, и слава богу».

Одну из главных причин упадка Академии Чистяков правильно видел в рутинности царивших в ней методов обучения, которые совершенно изжили себя и не соответствовали практике современного искусства. В то время как сильно возросла роль искусства в обществе, расширился круг художников: «учеников в Академии много, со всех концов великой России собра-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

лись, а система преподавания все прежняя». Консерватизм Академии, ставший ее принципом, ее приверженность неизменным канонам и в отношении методических установок и в отношении идейных принципов идеалистического толка были благодатной почвой для возникновения этой рутинности. Чистяков понимал, что вечных законов и правил не существует и не может существовать, что всякая попытка установления их искусственна и неизбежно ведет к отрыву от живой жизни, который и произошел в академической практике: «Дело не мертвечина — оно живое, не стоит, а постоянно движется и изменяется». Поэтому то, что было, может быть, хорошо в прошлом, не годится для настоящего и уж во всяком случае нуждается в коренной переработке. «Все одно, только одно и тоже, и так без конца — день за день, год за год — наконец приедается, изпосеянного делается вредный отвар, словом (делается рутина)». Но Чистяков подразумевал под постоянным движением вперед не придумывание отдельных приемов, а развитие всей педагогической системы. Поэтому он считал, что отдельные попытки академических преподавателей подновить методику бесполезны, ибо они лишены единой и цельной теоретической основы.

Не менее важными причинами тяжелого положения в Академии Чистяков считал расцветший в ней бюрократизм — «все оттого, что чиновник действует» — интриги, обман, продажность, а главным образом, по его собственному определению, «господство произвола». Все это закрывало дорогу свободной прогрессивной мысли, о чем с такой горечью писал он в письме к конференц-секретарю: «не мог вяло и рутинно относиться к своему любимому занятию, т. е. преподаванию, а это оказывается и не нужно у нас, нужно тянуть дело и больше ничего». С неменьшей горечью констатировал он и то, что не только правительственные круги нисколько не были заинтересованы в действительном подъеме искусства и соответственно Академии, но и сами художники принципиально отворачивались от академических дел: «...хотя изредка, не прерываясь, раздавался протест против Академии. Заявления эти справедливы, но никто серьезно не хочет обратить внимания».

Какой же представлялась Чистякову правильно построенная система художественного образования? Первой отличительной ее чертой было то, что в нее включались средние общеобразовательные учебные заведения. Материалистически трактуя изобразительное искусство, как один из способов познания окружающей жизни, Чистяков считал необходимым включить его в число обязательных предметов школьной программы. «Обуче-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ние рисованию, — пишет он по этому поводу, — как это давно признано в образованных странах, составляет столь важный предмет для развития в детях способности *наблюдать* и *размышлять,* что ему должно быть отведено в школе одинаковое место с другими предметами[30]. Так ребенок будет шире и многосторонней знакомиться с реальной действительностью, изучать ее и в то же время привыкать к правильному восприятию искусства. «Не подлежит, однако, сомнению, — подчеркивает Чистяков, — что рисование может приносить всю свою пользу в смысле общеобразовательного средства только тогда, когда обучение ему производится рационально, т. е. когда ученик, смотря на представляющиеся ему формы видимого мира, приучается воспроизводить их в самых верных и характерных чертах, понимая их взаимное отношение. Это цель достижимая и обязательная при каких бы то ни было способностях ученика...» Основной задачей преподавания рисунка (условно говоря) в школе является — научить ребенка правильно, пытливо смотреть на окружающую его действительность, «научить детски-наивно, с верою глядеть на натуру и передавать все, как видишь, до мелочей. Каждую форму, складку, морщинку и светотень». «Детски-наивному» взгляду на окружающее Чистяков вообще придавал огромное значение. С его точки зрения, только такое видение мира, непосредственное и лишенное всякой предвзятости, способно стать фундаментом правильной передачи натуры в искусстве.

Весь школьный курс рисования строится на изучении живой формы. Главное тут, по мысли Чистякова, «научить глаз ученика пониманию видимой формы. Сосредоточьте все свое внимание на развитии в ученике понятия определять главные типичные очертания и законы, от которых все зависит. Следствием всего этого и будет действительное знание рисования». Однако знакомясь с основными принципами искусства, исподволь и постепенно проводимыми педагогом, ребенок еще не доходил и не должен был доходить до изучения его закономерностей. Он ограничивался как бы «кажимостью» вещей, говоря языком академических чистяковских программ, не касаясь еще их «сути». «Анатомия, теория, рисунок — на втором плане», — пишет Чистяков о средней школе. Пусть ребенок следует внешнему сходству вещей и стремится передавать его как карандашом, так и красками. «...В провинциальных школах, в ведомстве Академии состоящих, следует на первый план поставить точную передачу вида — как-то сходства, лепки тела, светотени и проч[ее], сохраняя, конечно, по возможности и рисунок». Об-

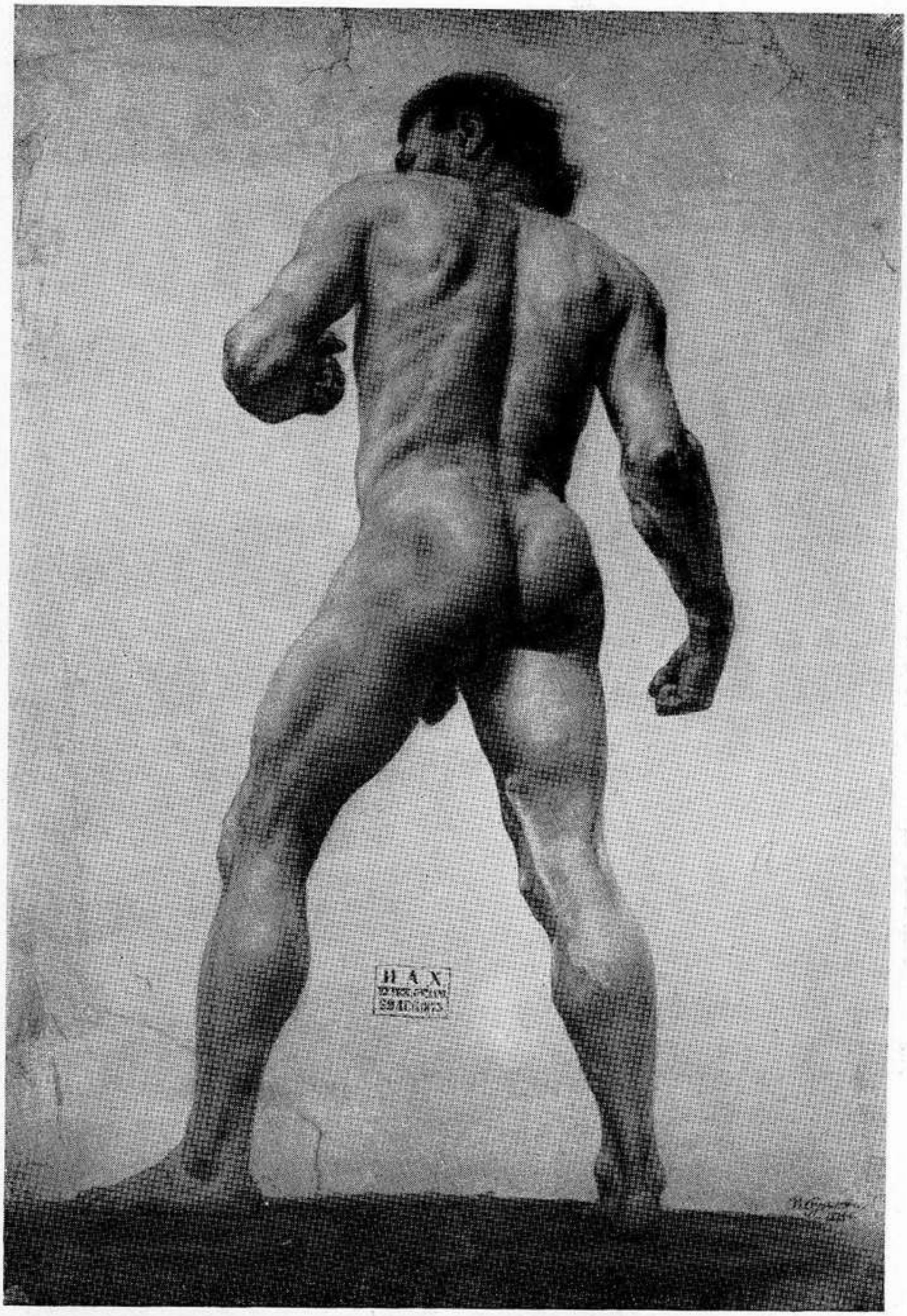
Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

разцом для изображения всегда и только должна быть натура последовательно от гипсовых орнаментов, несложных по форме предметов, позже муляжей до растительных форм — яблок, листьев и кончая набросками с натуры, головой Аполлона и знакомством с начатками анатомии. Против копирования каких бы то ни было, пусть даже высоко художественных оригиналов Чистяков возражал самым категорическим образом, поскольку копирование отвлекает ребенка от единственно полезного и нужного ему изучения живой природы, учит предвзятости и в ее восприятии и в ее изображении. Таким путем вырабатывается бессознательное, автоматическое отношение, которого Чистяков не допускал в искусстве. «Главнейшим недостатком (начального обучения рисованию. — *Авт.*), — утверждал он, — должно признать почти повсеместное копирование с оригиналов, причем ученики работают бессознательно, часто с дурных образцов, и... без пользы тратят слишком много времени на отделку рисунков, в ущерб существенному изучению»[31].

После того, как заложены основы правильного понимания искусства и усвоена его связь с натурой, ученик может быть принят в высшее художественное учебное заведение — Академию. Последняя в отличие от средних школ на первый план ставит рисунок, как «изучение» объективной природы. «Академия — это общее, форма — в этой форме будут частности, — в которых разовьется дело жизни, разумею Школу при Академии. Ведь художники, которые устремились в новорожденную Академией Школу, не сознают ясно предстоящего им дела. Положим, будущее покажет, что нужно, но ведь это рутина вековечная, неисходная, Всероссийская. Можно и проще и толковее дело сладить. Архитектура, пейзаж, медальерное искусство, скульптура, гравюра, живопись — все эти искусства держатся на одном общем основании, на строгом изучении рисунка. В настоящем в искусстве... не одна даровитая лепня нужна (в чем мы уже оказали способности), нужно умение. Выхваченн[ое] из прошлой или настоящей жизни случайное бытие надо воспроизвести в наилучшем виде, энергично (не половиня), по всем правилам искусства. Кто совершеннее и лучше это выполнит, тот и выше как художник. К этому нашу школу вести надо».

Последовательность подготовки молодого художника Чистяков определяет, исходя из своих общих методических установок. По поступлении в Академию учащиеся попадают на один год в класс гипсов, «преимущественно изучая постановку формы и пропорции на красивых античных фигурах (по вечерам), а днем пишут красками с натурщика (фигуры пояс-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



В. И. Суриков. Натурщик. 1873. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

П. П. Чистяков. Этюд рук. ГРМ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ные)». Задача усвоения основных методов и принципов изображения трехмерной объемной формы на плоскости вместе с приобретением начальных знаний по живописи является главным требованием первых лет занятий в Академии. Учащемуся необходимо твердо усвоить принципы передачи объемной формы средствами рисунка и живописи. От него не требуется особенной «отделки», главное — понимание объективного устройства природы и умение его передать, чистоты тушевки «ради чистоты» здесь не должно быть.

«Второй год обучения учащийся занимается в натурном классе, причем рисует с натурщика по вечерам, днем же пишут красками голову и учатся заканчивать ее». Понимание и практическое освоение законов изображения живой формы вместе с приемами и средствами ее построения на плоскости — входит в задачу второго года учебы. Здесь «необходимые для искусства науки» — анатомия и перспектива должны применяться «на деле». Ученик учится практически их использовать, изображая реальную природную форму.

«Третий и четвертый годы они пишут всю фигуру натурщика», усваивая, таким образом, законы изображения человека как главного объекта в искусстве. Одновременно проходятся законы композиции, ведется большая практическая работа на заданные и свободные темы. Но главное, подчеркивает Чистяков, это все время помнить о дисциплинирующей силе рисунка, о том, что он играет в изобразительном искусстве роль предметного начала. Поэтому даже на пятый год своего пребывания в Академии, уже будучи в мастерских, ученики работают в них только днем, посвящая вечера занятиям опять-таки в общих рисовальных классах. «Для изучения искусства, — пишет Чистяков, — очень хорошо, даже необходимо, разрабатывая частности в мастерской под рукой профессора, в то же время вечером в сообществе других рисовать в общем, не изучая уже, а только применяя на практике то, чему учились в частности в мастерской».

Таким образом, натурный класс, где ученики имели возможность постоянно углублять свое знание объективного устройства реального мира, становится главным классом Академии. Чистяков принципиально перерабатывает в этом академическую традицию XVIII и начала XIX веков. Для него натурный класс — основа, определяющая характер всех остальных занятий специальными дисциплинами, причем не только рисунком, живописью, но — что было совершенно новым — и композицией, в которой как бы сводились воедино все полученные в те-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

чение учебы знания. При правильной постановке рисовального или, например, этюдного класса, как его себе мыслил Чистяков, ведущим принципом должна стать постоянная смена работы над заданиями по программе с изучением натуры индивидуальным порядком. Учебный процесс в каждой трети года строится в следующей последовательности: первый месяц — индивидуальное «изучение», второй — заданная постановка, но без экзамена, третий — «изучение» и четвертый — снова постановка, но которую пишут или рисуют уже на номера. Само же по себе «изучение» Чистяков описывает так: «Натура стоит, ученики работают... работают ученики свободно, что хотят, не имеющие колорита, стараются приобрести его; тут опытный учитель должен уметь их держать и поправлять. Кто разрабатывает одну часть натурщика, кто всего пишет любя, свободно, не заботясь об окончании, о экзамене... Тут же и Веронеза картина стоит для того, чтобы видеть, как смело и сочно писали мастера, и т. д.».

Чистяков обращается здесь опять к идее сознательного подхода учащегося к изучаемому делу. Каждый этюд должен быть упражнением в решении определенной, в данном случае преподавателем поставленной задачи. Тогда занятия будут эффективными и приобретаемые знания действительно основательными. В тех же целях целесообразно предоставить учащимся до известной степени самим располагать своим рабочим временем. Если в принципе выполнение заданий на оценку полезно и стимулирует успехи в учебе («молодые силы любят соревнование»), то постоянная работа на номер, т. е. на экзамен и конкурс, как то было законом в современной Академии, не может приносить пользы. Работа на номер в принципе неизбежно связана с «окончанием» в срок, с погоней за «видимостью», а не за «сутью» изображения. Вынужденный ежемесячно работать на экзамены, учащийся отвлекается от решения задачи, и тем самым у него изучение природы подменяется погоней за формальным совершенством: «Формальность соблюдается, а дело ускользает; оно поставлено на второй план». При такой постановке будущий художник не только не может усвоить необходимых ему законов искусства, но не может добиться и тонко продуманного, подлинно совершенного исполнения. И в этом винить его нельзя, потому что «он за все время своего учения торопился окончить работу к экзамену и, конечно, всегда мазал грубополумерно. А ведь конец — всему делу венец. Начинать могут многие, окончить может только тот, кто много и правильно упражнялся в этом, то есть в тонком решении задачи». Работать

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

на экзамены достаточно раз в треть года одинаково и в этюдном и в рисовальном классе.

Таким образом, сознательное обучение, сознательное познание природы, до конца понятая и продуманная работа над задачей объективного ее изображения является, по Чистякову, главным условием «полного» усвоения законов искусства, дает возможность их применить в будущем, при создании картины.

Пятый и шестой годы обучения учащиеся проводят в мастерской профессора-руководителя, к которому попадают по собственному желанию, но с его согласия. Вообще им широко предоставляется право менять мастерскую и даже специальность по личному усмотрению, поскольку так вернее и легче найти применение своим способностям.

Принципиальное значение имел в современной Чистякову академической практике и вопрос о мастерских. Мастерская — как лучшая форма постановки высшего художественного образования — широко пропагандировалась передвижниками. Это было одно из выражений их прогрессивных устремлений в искусстве, требование, порожденное самой жизнью. Мастерская противопоставлялась Академии середины XIX века с ее классами, в которых господствовал обезличенный, формальный метод преподавания — «порядок казарменный, гуртовый», не принимавший во внимание индивидуальности учащегося, нивелировавший особенности его дарования. Передвижники мечтают об обучении, построенном на практической основе, на непосредственном творческом общении молодежи с педагогом-художником, роль и ответственность которого, естественно, возрастали.

Эти идеи нашли отклик в методических разработках Чистякова. В программе реорганизации Академии он отводит им одно из центральных мест. Причем многочисленные его высказывания производят на первый взгляд впечатление противоречивых, а подчас и прямо опровергающих друг друга. «...История показывает и опыт убеждает, что самое удобное, самое лучшее изучение искусства может быть только в мастерских под руководством опытных учителей-мастеров. То есть там, где мастер учит ученика, становя его прямо перед лицом к делу, на практике, и вместе с учеником, развивая его, сам постоянно совершенствуется. Такое преподавание, как преподавание между учащимися, как и между преподавателями, было бы самое желательное в Академии нашей. Эпоха Возрождения показала это: Леонардо да Винчи, Микель-Анджело, Рафаэль и другие величайшие художники обучались в мастерских... Какой успех и какая польза может быть для ученика оттого, что его одно-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

му и тому же делу, положим, живописи, учат поочередно и всякий знает его на свой лад». И рядом с этим Чистяков пишет конференц-секретарю Академии Исееву об особенностях и преимуществах академического преподавания, «того учения, которое основано на законах натуры и науки и которое не манерно, как в мастерских, а одно общее и все на доказательствах, основанных на здравом смысле».

Идеальная академическая мастерская представлялась Чистякову высшим этапом обучения будущего художника. Ей предшествуют четырехлетние занятия в общих рисовальных и натурном классах. Преимущество мастерской заключается в том, что она позволяет педагогу наблюдать за каждым учеником в отдельности, давать каждому специальные задания, которые позволяют по-настоящему изучать натуру. Мастерская расширяет возможности педагога, стимулирует развитие инициативы, но никак не освобождает от твердой программы. Программа должна быть единая для всех, и все преподаватели должны исходить из общих идейных принципов. «Законность», обоснованность теории искусства Чистяков противопоставляет идее «свободного творчества», приобретшей в те годы особую популярность. «Законность», как основа всего академического обучения, определяет единый метод преподавания, хотя приемы обучения могут быть самыми разнообразными.

Таким образом, особенности каждого отдельного художника-педагога сохранялись и развивались. Они служили обогащению всей системы и способствовали лучшей ее усвояемости, тогда как при современном положении в Академии индивидуальные установки профессора чаще всего вели к отрицательным результатам. Ученики заучивали предлагаемые им приемы и пользовались ими совершенно бессознательно. Причем, если у многих, подчас по-настоящему одаренных преподавателей эти приемы вырабатывались на основе прочного фундамента теоретических и практических знаний, полученных от Егорова, Шебуева, Андрея Иванова, то уже их собственные ученики начинали прямо с «вершков». Получалось так, что их творчество, не имея «корней», приобретало поверхностный, иллюстративный характер. Чистяков сравнивал их мастерство с попытками мальчика, не овладевшего музыкальной грамотой, воспроизвести игру Рубинштейна. «Законность» и «порядок», за которые боролся Чистяков, были утеряны всеми европейскими академиями, и петербургская не составила в этом отношении исключения. Не смогли выправить создавшегося положения и пришедшие в 90-х гг. XIX века в Академию передвижники. Сле-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

дует, конечно, оговорить, что были они уже очень далеки от прогрессивных идеалов передвижничества 70-х гг. XIX века, хотя их установки отличались от принципов старой, смененной ими профессуры стремлением к содержательности и жизненности художественных произведений.

В мастерской, о которой мечтал Чистяков, педагог должен был учить «законности», правильности в искусстве, одновременно воспитывая ученика как человека, помогая ему сознательно овладевать мастерством. Учащийся не терял связи и с другими преподавателями, сталкиваясь с ними и их требованиями в общих рисовальных классах, на экзаменах, выставках, в специальных образовательных дисциплинах.

По существу организация мастерских в том виде, в каком она мыслилась Чистяковым, была восстановлением национальной традиции русской Академии XVIII века, в которой работа в общих классах совмещалась с обязательными занятиями в мастерской профессора, тогда, правда, часто принимавшей форму непосредственного участия в выполнении порученных профессору заказов. При такой постановке дела занятия учили молодого художника применять на практике полученные знания и в то же время приобретать эти знания «на деле». Мастерская не могла быть начальной и единственной ступенью и формой художественного обучения, как ее стремились сделать в Академии конца XIX века, но она должна была стать обязательным завершающим его этапом. Только так трактуя идею мастерских в общем ходе академической учебы, Чистяков говорил: «Сделайте по возможности мастерскую из Академии». Занятия в мастерской, как уже говорилось выше, совмещаются с работой в общих рисовальных классах. Последние носят чисто вспомогательный характер, они не подлежат учету, не связываются постановкой отметок и конкурсами. Предполагается, что учащийся сам в состоянии ставить перед собой задачи и решать их сообразно с теми пробелами, которые он видит в своей художественной грамотности.

По истечении первого года занятий в мастерской, в зависимости от выказанных успехов, учащиеся переходят либо к *сочинению* заданного профессором эскиза и последующему его *исполнению,* либо только к исполнению. «...Смотря по талантам и успехам, ученики распределяются следующим образом даровитые и хорошо приготовленные получают отдельные помещения и упражняются в сочинении заданного профессором эскиза (в увеличенном размере, хотя бы в два или три тона картон), в умении воспроизвести его на плоскости по правилам

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

перспективы и проч. Эти упражнения совершают они под руководством своего профессора. Менее даровитые в то же время упражняются в исполнении эскизов и проч.». То есть в первом случае ученику задается тема, он разрабатывает ее в эскизе и затем упражняется в доведении последнего до картины. Во втором случае разработка эскиза делается профессором и предлагается ученику в уже готовом виде, а вся остальная последовательность работы сохраняется. Принцип обоих заданий аналогичен: помочь будущему художнику на практике, вместе с руководителем постичь весь процесс создания картины.

Когда выполнено задание шестого и последнего года обучения, организуется выставка исполненных за время пребывания в мастерских ученических работ, куда входят и рисунки, и живопись, и эскизы-картоны, и упражнения в воспроизведении эскизов в картине. На основании всего комплекса представленных вещей ученикам выдаются дипломы художников. То есть, не ограничиваясь формальным суждением по одной, специально для выпускного экзамена написанной картине, педагоги составляют свое мнение о подготовленности и знаниях учащихся на основании развернутого отчета, позволяющего узнать их досконально и объективно. Получившие лучшие оценки комиссии допускаются к совершенно самостоятельной, без участия руководителей работе на золотую медаль «по задаче», т. е. по предложенной педагогическим советом теме.

Последнее указание Чистякова характерно для всей его системы. Умея необыкновенно точно определить творческие склонности ученика и направлять его в сторону их преимущественного развития, Чистяков в то же время в учебной программе постоянно настаивал на работе над обязательными для каждого «заданными» темами. Он исходил из соображения, что самостоятельно выбранный сюжет, как правило, соответствует индивидуальному складу его исполнителя и потому не дает возможности продемонстрировать качество подлинного мастерства, умеющего вдохновиться сюжетом «заданным» и исполнить его со всем блеском совершенного профессионального умения, применяемого продуманно и сознательно. Такая работа вне «амплуа» обязательна в учебном процессе, потому что дает общее развитие. Она служит способом достижения, а на конкурсах средством испытания профессиональной грамотности, мастерства и неразрывно связанной с ними творческой дисциплинированности. В известной мере выполнение подобных требований может послужить подготовкой к реализации тем, «заданных» народом, обществом, что составляет, по Чистяко-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ву, подлинное назначение искусства. Выбор вольной темы допустим только в конкурсе на малую золотую медаль, высшая же награда Академии — большая медаль должна присуждаться за исполнение *задания,* общего для всех участников конкурса. Надо уметь создать на его основе высокохудожественное произведение и именно за это «должны дать звание». «При этом условии, — говорит Чистяков об участнике конкурса, — мы увидим, насколько он образован, развит. Вообще в искусстве делать то, что умее[шь], люби[шь], не есть еще все (особенно разумея учащегося), не есть искусство. Истинно образованный ученик, да и художник вообще, должен быть готов на все и иметь дар всяким почти сюжетом, лишь бы он был художественен, увлечься, сродниться с ним, вникнуть и передать вполне, совершенно, по мере сил и возможности».

Требование единого конкурсного сюжета выдвигала и Академия, но в противовес ей Чистяков предполагал принципиально иные темы, которыми бы могли «увлечься» и «сродниться» с ними молодые художники. Таких сюжетов современная академическая практика не знала. Для Чистякова же было очевидно, что Совет должен особенно тщательно подбирать и продумывать конкурсные темы именно с этой точки зрения.

Вопрос о содержании конкурсных программ Чистяков связывал с чрезвычайно важной для него проблемой сближения ученических академических занятий с практикой профессионального искусства.

Принципиальным в этом отношении было требование включить в состав комиссии по оценке текущих ученических работ, помимо преподавателей, художников-практиков, членов Академии, поскольку они, как никто другой, в своих суждениях будут стоять на позициях современности и требований, предъявляемых к искусству обществом. Вообще же их произведения должны служить для молодежи образцами непосредственного служения обществу искусством. «Юношей одни мастера учат и судят; другие судят и поучают своими произведениями на выставках и проч[ее]. Поэтому, отдавая юношей на выучку мастерам, не следует порывать общую связь с прочими деятелями по искусству. Для этого, устраивая мастерские, следует удержать Школу и на экзамены, так называемые полугодовые, приглашать судей действительных членов Академии».

Чистяков считал также целесообразным объединить общегосударственное руководство искусством с академическим руководством, которое бы, и в частности лично вице-президент, одновременно наблюдало за общим ходом развития искусства

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

в стране. Самым принципиальным образом предлагал он изменить и конкурсные темы, приблизив их к родной молодым художникам действительности. Сообразно этому, сюжет в конкурсе на золотую медаль следует устанавливать «более близкий нам, русским, а именно — из Русской истории или из народной жизни». Наконец Чистяков поднимает вопрос и о том, что пенсионерские поездки вопреки установившемуся обычаю должны в значительной своей части проделываться по родной стране в целях лучшего ее изучения. Тем самым центр художественного образования России — Академия устанавливала тесную связь с современным искусством. Предлагаемые Чистяковым меры должны были способствовать преодолению отрыва Академии от реальной жизни русского общества и его запросов. Не приходится говорить, насколько прогрессивными и новаторскими были подобные установки. Причем задуманная Чистяковым на новой идейной основе реорганизация художественного образования одинаково глубоко затрагивала все главные положения академической программы.

Большую роль в процессе академического обучения всегда играло изучение творчества старых мастеров. Обращение к искусству прошлого было одним из основополагающих принципов Академии. Однако во второй половине XIX века изучение классиков мировой живописи было по существу заменено бесконечным копированием их произведений, как непогрешимых во всех отношениях оригиналов, что требовалось в обязательном порядке даже от пенсионеров. В таких условиях копирование по самой своей задаче превращалось в автоматическое повторение предложенного образца, в усвоение «манеры» видения мастера. Учащийся добивался сходства, и чем сильнее таковое было, тем успешнее выполненным считалось задание. Погоня за «манерностью» исключала совершенно момент сознательного отношения к работе — думать было не над чем. И Чистяков видел в этом не просто зря потраченное время, но занятие, способное принести учащимся прямой вред. Они переставали непосредственно и живо ощущать связь произведения мастера с лежащей в его основе натурой. Что же касается изучения собственно техники, то и оно без сознательного подхода, основывающегося на понимании подобной связи, могло привести к усвоению только отдельных поверхностных и, значит, условных приемов изображения, т. е. к стилизаторству и штампам, к «академизму» в худшем смысле слова. Незаметно для самого себя учащийся начинал использовать заученные и вышту-дированные варианты композиционных, колористических и

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

других решений, что уже и вовсе уводило его от натуры. «Как плохой актер, — замечал по этому поводу Чистяков, — не умеющий правильно, натурально произнести фразу нужную(?), так художник, делающий не свое, а ворующий, бывает не гармоничен, не последователен...»

Чистяков известен как убежденный пропагандист искусства прошлого. Его призыв учиться у классиков неразрывно связан с представлением о нем самом и как о художнике и как о педагоге. В его письмах, высказываниях много восторженных указаний на композиционное совершенство полотен Веронеза, колорит Тициана, рисовальное искусство Брюллова, на Леонардо да Винчи как идеального «ученого-художника». Все это частные выражения одного основного положения, которым Чистяков руководствовался в вопросе о наследии.

«Я ему (речь идет об ученике В. Осипове — *Авт.*) посоветовал начать женскую фигуру, подобную тициановой Венере с зеркалом, — пишет Чистяков в одном из своих писем,—и советую во время производства оной бегать иногда в Эрмитаж к этому маляру Тициану и смотреть, чего у нас нехватает... а между тем ведь рядом с натурой пишем и, кажется, пишем верно и похоже. Поди ты вот, и ладно да не ладно, и так да не так. У нас натурально, а у него лучше. Остается один вывод: Тициан был старше нас, больше работал и, следовательно, умел лучше глядеть на натуру и умел действительно». Иными словами, совершенство в искусстве достигается по мере все более углубленного познания натуры, которое и составляет подлинную значимость работ классиков мировой живописи. Причем характерно, что подобное задание дается уже самостоятельному в какой-то мере художнику, побывавшему в творческой поездке. Когда же дело идет о менее продвинувшихся учащихся, то Чистяков прямо заявляет, что на их просьбы копировать Тициана он отвечал: — «Рано, не во время».

В классических произведениях надо видеть их основу — реальную жизнь и действительность, знание натуры, «умение глядеть на натуру» и умение эту натуру реально, а не натурально передавать в живописи. Это превосходные образцы бесконечного множества путей использования реальных предметных форм для выражения определенного содержания. По ним можно изучать и анализировать профессиональные приемы передачи на плоскости трехмерного объема природных форм, можно научиться реально передавать природу средствами искусства. В этом направлении и важно было лишний раз посмотреть, как работал «этот маляр Тициан», «как посажен

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

глаз у Веласкеза, как прикреплена кисть у Рибейры». Характерный пример из практики самого Чистякова. Разъясняя ученикам *принцип* рисования неподвижных предметов в части постановки, пропорций, сходства, того, что рисунок нельзя отделять от тушевки, он неизменно ссылался на пример старых мастеров: «так рисовал Брюллов, Веласкез, Вандик и пр[очие]». «У великих мастеров учитесь, угадывая их взгляды на исскуство, их выдержку, беззаветную преданность и увлечение своим делом», — таков был совет Чистякова. Но рядом с ним он указывает: «Смотрите произведения великих мастеров, но обращайтесь более к натуре и в собственном духе находите опору». Постоянная оглядка на натуру, неизменное восприятие ее как первоисточника позволяло ученику установить разумный и критический подход к наследию прошлого, помогало выявить в нем все действительно ценное. «Никогда не следует воображать, — писал Чистяков, — что эпоха наша самая лучшая. История доказывает это! Нужно стараться пытать природу, познавать и стараться делать и поступать как можно энергичнее, честнее и в законе. На других смотреть надо (умеючи)».

Чистяков любил повторять, что «на других нужно смотреть изредка и учиться у них *умеючи»,* т. е. брать у классиков «справки» относительно изображения жизни и природы, но ни в коем случае не подражать формальной стороне их исполнения. Чтобы миновать подобную опасность, копированием следует пользоваться очень осторожно, исключительно на старших курсах. На таком этапе обучения учащиеся уже в полной мере могут понять, для чего копируют и что хотят увидеть в выбранном оригинале, какие «черты верные, строгие и прекраснейшие», по выражению А. Иванова, найдены художником для передачи реальной действительности и собственных мыслей. Тут-то и «не худо было бы ученикам мастерских копировать с великих мастеров в Эрмитаже». Что же касается отечественной живописи, то специальное ее собрание Академии необходимо иметь в своих стенах, не довольствуясь тем, что ученикам удается повидать на выставках. В свою очередь, академический музей должен постоянно пополняться лучшими работами воспитанников.

Творческое, сознательное отношение к образцам «высокого искусства» меняло характер и пенсионерских занятий. Если Чистяков, с одной стороны, считал обязательным изучение пенсионерами родной страны, то, с другой, — самый смысл заграничной поездки, предполагавшей детальное ознакомление с лучшими произведениями зарубежного искусства, виделся

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ему в их изучении с вышеупомянутой точки зрения. Надо разобраться в том, как изучали, знали и передавали иностранные мастера натуру и в то же время смотреть вокруг себя на окружающую жизнь незнакомого народа. «Остается желать, — пишет он, — чтобы в Риме художник больше трудился и меньше следовал примеру. Эти слова, высказанные казенным образом и совершенно неважным человечком (Петровым) запали в мою душу и навсегда. Он и не подразумевал, какую живую истину высказал мне этим, а между тем он попал в цель».

Вслед за учителем подобное отношение к классическому наследию рождается и у учеников. Понимание художника «от натуры» раскрывало перед ними тот смысл учебы у прошлого, который в идее своей определил обращение русской Академии еще в XVIII веке к великим живописцам. Принципиальное значение здесь приобретало не развитие вкуса или общего художественного кругозора, — хотя и то и другое попутно достигалось, — но одно из проявлений метода воспитания реалистического видения и мировосприятия у художника. Именно в результате чистяковских «новых откровений», как называл их Репин, Суриков восторгается рафаэлевским человеком в его «очень простых и не щеголеватых чертах», для Врубеля в «человечном» свете предстает вся религиозная живопись великого мастера Возрождения.

Естественно, что при таком понимании учебы у старых мастеров обращение к ним не могло нивелировать своеобразия собственного творчества. То безразличие к национальным традициям, которое царило в Академии и проповедывалось лжеклассицизмом, а позднее модернизмом, вызывало резкий протест передовых художественных кругов. Чистяков был одним из многих, разделявших и в этом отношении точку зрения Стасова: «Задача наша продолжать и развивать, как можно шире и глубже, творчество предков наших, а не чужих». Стремясь, как обычно, к полной ясности понятий, к тому, чтобы последние не вызывали разночтений, Чистяков детально разбирает, в чем именно проявляется и из чего складывается национальный характер. Он пишет по этому поводу: «Общее состоит не из ничего, не из общего какого-то, а из единиц, облеченных в форму; чем характернее и лучше эти единицы, тем и общее их красивее и выше. Сознавая основные начала (в данном случае общие законы искусства. — *Авт.*) для всех общ[ими], одинаковыми, каждая раса, а затем и каждая даровитая личность стремится развить свою особь, совершенствуя себя на поприще жизни до возможной высоты и оставаясь в то же время рус-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ским русским, французским французом и т. д. Это и есть закон красоты. Что характерно, ясно себя выражает, то и хорошо, или то и лучше». В этом своеобразии и проявляется «гений народа, свобода его, на которую посягать не следует». Русские художники, например, особенно сильны в «экспрессии», в «осмысленности выражения», они «способны более других жителей земли к выражению лиц», достаточно вспомнить о произведениях Александра Иванова, Виктора Васнецова, Репина, Сурикова. А раз для русской национальной реалистической школы на первом месте стоит идейная значимость искусства, выражающаяся в создании образа и стремлении к нему, то, значит, она сама выше других школ и развивать в ней следует именно эту высокую традицию и склонность.

Стремление разъяснить соотношение «своего» и «чужого» обусловливалось у Чистякова тем, что в России значительное влияние приобретали импрессионистические веяния и влияние западноевропейского, подновленного чертами модернизма, академизма. Увлеченные новизной, многие молодые художники уезжали в Мюнхен, Париж, среди них и отдельные воспитанники самого Чистякова. Все это было для него глубокой травмой. Он понимал, что такая учеба, как всякая дань моде, поверхностна и способствует единственно только развитию манерности, поскольку не касается содержания и превращает в самоцель прием. «Относительно французской оценки изящных искусств, — пишет он в письме к В. Васнецову, — я не высокого мнения и не дорожу их мнением, они модники, и любимцы их часто меняются. Я полагаю, мы, Русские люди, тоже божьи люди и на том шаре земном существуем, живем не напрасно и, кажется, можем и думать, и дело делать, хотя и по-своему, но не худо, и суд свой можем иметь. Лакейства русских перед французами не выношу, хотя все хорошее французское ценю и, кажется, правильно, честно... да опять-таки я человек на земле, а не обезьяна!» Этим патриотическим, гражданским духом проникнуты все мысли и положения Чистякова об искусстве вообще и об академическом образовании особенно. Воспитанник русской Академии, он был носителем лучших ее национальных традиций, не мыслил себе родного искусства без Академии и Академии вне круга собственно национальных интересов.

Таким образом, правильная, с точки зрения Чистякова, тенденция академического обучения определяется им, как всестороннее изучение натуры и «законных» средств ее передачи в искусстве, овладев которыми молодые художники могли бы

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

с одинаковой легкостью и профессиональным мастерством выполнять задаваемые им или ими самими избираемые сюжеты. Исходя из нового понимания задач и целей искусства, вырабатывавшегося на основе высших достижений передовой русской философской и эстетической мысли, Чистяков видел необходимость связи Академии с реальной жизнью общества и практикой искусства, необходимость построения всей системы преподавания на основе не идеалистической, а материалистической эстетики, освобождения Академии от косности и рутины. Для него также обязательна связь с национальными традициями и основание всего построения преподавания в Академии именно на них, ибо в этом залог правильной постановки и успешного развития академического дела, так как во всяком деле «человек держится настоящим, а живет будущим, выходя из прошлого».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСЫЛКИ СИСТЕМЫ

«Великий мастер-художник не всегда великий учитель. Чтобы учить и хорошо учить, надо иметь к этому талант и большую практику».

П. П. Чистяков

«Павел Петрович всегда открывает новое, толкает итти вперед».

В. Д. Поленов

Свою систему образования художника Чистяков, как говорилось выше, строил, удовлетворяя двум сторонам — «что» и «как». Исходя из утверждения тесной взаимосвязи жизни и искусства, высокой общественной роли последнего, он уже в процессе обучения стремился заложить его фундамент, вырабатывая у учеников широкий кругозор, общее культурное развитие и главное — острый и сознательный интерес к окружающей действительности во всех ее проявлениях. Они приобретали в отношении каждого события свое мнение, свою точку зрения, которые высказывались ими затем в произведениях искусства. Это была подготовка того, о чем и что говорить, шедшая совместно с изучением изобразительного языка, или того, как говорить.

«Художник должен быть широко, разнообразно образованным — читайте, учитесь, тогда горизонты Ваши будут необъятны. Наука и природа сделают Ваши картины глубокими, выразительными», — не уставал повторять своим воспитанникам Чистяков. Но в то же время он постоянно указывал на развитие техники. «Техника — это язык художника, развивайте ее неустанно до виртуозности. Без нее Вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную Вами красоту». Отсюда и возникало основное требование чистяковской методики — учитель мастерства должен быть всеобъемлющим, т. е. охватывать и гармонически совмещать

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

обе стороны обучения, которое в противном случае никогда не будет ни органичным, ни плодотворным. «Посредник между учеником и натурой», — так определяет Чистяков смысл работы художника-педагога, подразумевая под натурой не только природу, но в самом широком смысле окружающую действительность. Сама практика Чистякова, как педагога, лучший пример реализации подобного воспитания, показывает, какое значение придавал он последнему, как много времени уделял формированию взглядов на жизнь и искусство ученика, формированию его мировоззрения.

Как вспоминает О. Шильцова о последних годах преподавания Чистякова, «в Академии его дежурства в этюдном классе все ученики очень любили; когда Павел Петрович был в классе, никто не пропускал занятия, все мольберты были заняты, чего никогда не было у др[угих] профессоров. И во время перерыва занятий ученики не стремились в курилку, как всегда, а оставались обыкновенно в классе и обступали Павла Петровича большой толпой и начинался всегда интересный разговор; ученики со всеми своими вопросами, сомнениями, мечтами обращались к Павлу Петровичу, и он всегда с такой глубокой любовью, так просто и так тепло отзывался на все запросы учеников и так интересно говорил об искусстве. Нигде, ни у кого ученики не могли получить ответа на свои наболевшие вопросы, кроме Павла Петровича. И он не уставал, — он с радостью шел навстречу ученикам, делился с ними всем, что имел, все свои знания, всю свою глубокую любовь к искусству он передавал ученикам...» Помимо академической мастерской, Чистяков вел личную мастерскую, ряд кружков, но обязанности педагога не ограничивались для него учебными часами. Воспитателем он оставался все время своего общения с учениками, а время это стремился всячески расширить.

Почти ежедневно молодежь собиралась у него на квартире. Здесь часто устраивались вечера, где рисовали, пели, спорили на всевозможные актуальные темы, где всестороннему обсуждению подвергались не только вопросы искусства, но каждый эпизод современной общественной жизни, воспринимаемый и решаемый с большим жаром. В числе близких друзей и завсегдатаев чистяковского дома были выдающиеся ученые Д. И. Менделеев, математик Петрушевский, Боткин, профессор Коркин, академик Срезневский, не говоря уже о музыкантах, артистах и художниках, — «у всех было о чем поговорить, чем поделиться» (Федоров-Курганов). Периодически возникали импровизированные концерты с участием талантливейших му-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

зыкантов — А. Колоба, В. Срезневской, М. Поваловича, виолончелиста Мазулевича, Эверарди со своими учениками. Был случай, когда в чистяковской гостиной играл в полном составе великорусский оркестр В. Е. Савинского. Идея гармонического развития художника одно из многих своих проявлений находила в постоянном обращении Чистякова к музыкальным образам, часто по аналогии позволявшим ему объяснять строй живописных образов. Он умел включать молодежь в круг собственных интересов, сообщать им ту увлеченность самыми разнообразными отраслями знаний, которая всегда его самого характеризовала.

«Павел Петрович, помимо живописи, — писал его сын, — интересовался очень многим: музыка, пение, литература, философия, религия, наука и даже спорт — все это не только интересовало, но порой и увлекало его. Увлечение это не было мимолетным, случайным, но проходило через всю его жизнь, как бы составляя часть его самого. Не было оно и поверхностным. Наоборот, заинтересовавшись чем-нибудь, он непременно углублялся в самую суть вопроса, старался изучить его, открыть законы заинтересовавшего его явления, а если это ему удавалось, — тотчас же стремился научить других тому, что сам изучил. Конечно, живопись всегда была для него на первом плане, но его разнообразные интересы захватывали его иногда и очень глубоко... Не надо думать, что он беспорядочно разбрасывался при этом, ежеминутно перескакивая с одного предмета на другой. Ничего подобного не было. Наоборот, каждый серьезно интересовавший его вопрос глубоко залегал в его душу на всю жизнь. От времени до времени он возвращался к нему, иногда повторялся, но никогда не противоречил самому себе. Получалось впечатление большой цельности, словно каждая зародившаяся в нем мысль имела в его душе свою, отдельную, вполне последовательную историю».

Чистяков обладал одной замечательной чертой, которую сам рассматривал как необходимое качество педагога: где бы и при каких обстоятельствах ему ни приходилось сталкиваться с учениками, он всегда был «в форме», внутренне подтянутый, во всеоружии знаний и готовности живо откликнуться на любой вопрос. Как вспоминает О. Шильцова, «как будто Павел Петрович никогда не утомлялся, всегда горел, всегда он был духовно сильным, интересным». Постоянно обогащаясь новыми знаниями, он передавал их молодежи, причем не по настроению и не временами, а всегда, когда бы к нему ни обратились. Большую роль в доходчивости его объяснений, в том, что они

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

легко и прочно запоминались, играл своеобразный строй его языка, те точные и лаконичные фразы — афоризмы, которыми он пользовался. Безусловно, это составляло его природную особенность, но особенность, которую он всячески развивал и поддерживал, о чем говорят его слова: «Истина в трех словах, умело пущенная... многого достигнет».

Но при всей дружбе со своими учениками, при всем идейном и творческом взаимопонимании Чистяков стоял на той точке зрения, что учитель должен быть руководителем в полном смысле слова и никогда не выпускать из рук бразды правления. «Я полагаю, — писал он, — что если бы учитель вздумал, уча учеников, колебаться и соглашаться с ними, то наверное ученики стали бы давать ему советы и потеряли бы веру в него. Хорош учитель! Здесь уже учитель только помеха делу, мучитель, ему бы пришлось выпустить из рук силу, сперва спорить, а может, и хуже, что и бывает с неумелыми учителями». Только когда, далеко видя вперед, педагог будет совершенно уверенно и точно вести учеников за собой, знать, что, кому и в какой момент следует делать, а сами ученики будут безусловно ему доверять, только тогда результаты его работы могут быть плодотворными. Вера в учителя великая вещь, но только вера, основанная не на дутом авторитете, а на подлинных глубоких знаниях и умении. Сам Чистяков замечательный тому пример. В расцвете своих творческих сил и таланта к нему продолжали обращаться за советом и помощью Суриков, Васнецов, Репин, Нестеров и многие другие талантливейшие и самобытные мастера.[32]

Еще в 1864 году, будучи пенсионером Академии, Чистяков писал: «Рассудок, знание всегда во мне были впереди практики. Что делать, я родился и живу для других. Пусть же знание мое будет в пользу кому-нибудь». Основа педагогического опыта, заложенная до итальянской поездки преподаванием на Бирже, с годами ширится.[33] Чистяков уделяет теории педагогики много сил, тщательно разрабатывает методику, и уже в план его теоретического труда по искусству отдельным большим разделом входит изложение методических принципов, которые по степени своей важности идут непосредственно после определения искусства и его значения. Как основные моменты Чистяков отмечал: «Средство сохранить любовь к искусству», «Осторожность со стороны учителя», «Важность не убить духа собственника». Он видел всю опасность, которую таила в себе современная ему Академия, ломавшая ученика согласно единажды установившимся, незыблемым канонам. Вне учета

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

личных особенностей молодого художника она превращалась в своего рода прокрустово ложе, на котором уничтожалось все, как бы то ни было преступавшее рамки академических установлений. Часто это приводило к гибели творческих индивидуальностей, к бессмысленному механическому натаскиванию на прием, которое уничтожало живое и непосредственное отношение к искусству и вело к холодному ремесленничеству. Изобразительный язык не становился живым и органичным для большинства выпускников Академии.

В противовес этому чистяковская система основывалась на точном учете способностей и характера одаренности каждого ученика. «Каждый талант имеет свой особый язык, — подчеркивает Чистяков, — и потому учить манере не следует, а следует просто учить правильно, натурально, то есть так, как в натуре дело лежит. Манерность присуща всякому своя. За что же я буду в зародыше уничтожать ее у ученика. И краски тоже привилегированные давать не следует, а дать их сколько возможно, да научить смотреть на натуру и приниматься за состав[ление] их, т. е. красок. Вот и все, а главное — научить следует глядеть на натуру.

Вначале ученик всякий должен узнавать законы и (научаясь правильно всему порядку) передавать их законно, по порядку, просто. После пусть летает, как ему угодно, пусть изловчает[ся] по своему складу. Все же школа-то, если она была правильная, ему поможет и облегчит путь к достижению. Потому что она правильна, проста — прямо к делу». Объяснить выведенные из натуры законы искусства, научить пользоваться ими в художественной практике, определить задачи творчества — все это педагог должен был сделать сообразно складу ученика, причем «чем крупнее талант, тем осторожнее нужно учить». Искренне заинтересованный делами учеников, Чистяков никогда не пытался переломить их индивидуальность, но всячески поддержать, подсказать, какие возможности в ней скрываются, как полнее можно их реализовать практически. В этом отношении очень показателен случай с В. Васнецовым, который пришел к Чистякову уже известным художником и не смог нарисовать заданную анатомию ноги Гудона согласно требованиям системы. Тем не менее Чистяков отказался объяснять ему соответствующие правила из того соображения, что это только свяжет живописца при выполнении картин, но он нашел те указания и в той форме, в какой они оказались реальным подспорьем зрелому мастеру в творческой работе. Своеобразие подхода к ученикам сказывалось у Чистякова даже в характере и тоне

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

писем к ним. Достаточно сравнить письма к Сурикову, Васнецову и Савинскому, чтобы убедиться, насколько различен был самый строй образов — афоризмов, которыми он анализировал их работы или рекомендовал новые задания. В. Баруздина в своих воспоминаниях пишет: «Таланты так многообразны, и П[авел] П[етрович] учил каждого по его характерным способностям, которые он изумительно угадывал, и потому его ученики так различны в своих произведениях, не похожи ни друг на друга, ни на учителя. Все сохранили свои особенности. Один для всех был лишь закон, а различные способы подхода к разрешению задачи — предоставлялись индивидуальности ученика».

Другим основополагающим принципом методики Чистякова была полная сознательность обучения, понимание учеником того, для чего ему задается определенное упражнение, чего именно он должен в нем добиться и, наконец, какова та окончательная цель, ради достижения которой проделывается весь круг упражнений в целом. Благодаря этому «...рядовые ученики, еще далеко не художники, постигая простые учебные вещи, лепку, форму, цветовые задачи, — все время глядели дальше этого, все время предчувствовали искусство...» (Кардовский). Новое задание давалось только тогда, когда было усвоено и прочно закреплено предыдущее, строго по ступеням, чтобы ход такого постепенного и неуклонного подъема вполне ощущался молодым художником. Здесь требовалась исключительная осторожность со стороны педагога. Как говорил Чистяков, «надо подталкивать осторожно колесо, оно будет катиться все быстрее и быстрее, получится энергия — увлечение, но можно сильно толкнуть колесо и уронить его, а толкнув в противоположную сторону — остановить». Отсюда же шел и другой его совет: «Учитель никогда не должен все выбалтывать... Надо все во-время и на месте. И правда, кричащая не на месте, — дура!» Причем эта мысль никогда не покидала Чистякова в общении с учениками, даже ставшими вполне самостоятельными зрелыми живописцами. В самой живой и непосредственной беседе или письме он не терял из виду того, какую именно ступеньку надо помочь преодолеть и притом именно одну, потому что такая целеустремленность приведет всегда к лучшему результату и не создает путаницы в представлениях художника.

Много и подробно разъясняя ученикам смысл упражнений, причины ошибок, Чистяков очень редко сам поправлял работы и вообще прибегал к методу наглядного показа, столь рас-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

пространенному в те годы в академических, да и не только в академических, стенах. А. И. Менделеева вспоминает: «Профессорами по живописи в то время были Якоби, Шамшин, Верещагин, Виллевальде, М. К. Клодт, Вениг и П. П. Чистяков. Дежурные профессора приходили в класс, обходили учеников, иногда собственной рукой поправляли рисунки, но делали это скучно, «машинально»—«у вас, изволите видеть, глаз мал, подбородок длинен, руки не на месте», но научить смотреть на натуру и правильному приему не учили». В отличие от них Чистяков *учил,* а показ воспринимал как подсказку, как натаскивание на прием. Если правильно раскрыть ученику существо его заблуждения, то он сам увидит ошибку и сам найдет средство ее исправить. Тогда и урок запомнится и прием будет вырабатываться собственный, оригинальный, который войдет в актив художника. С этих позиций он критически отзывается о педагогической практике Репина: «Вместо того, чтобы учить по-настоящему, работает вместе с учениками».

Но, как известно, Чистяков был убежденным поборником системы мастерских в высшем художественном образовании и связанного с ними тесного творческого общения учителя и учеников: «При всем старании передать учащимся в классах Академии все, касающееся техники искусства, чувствуется, что при всем этом профессору и самому необходимо работать что-либо чисто для искусства, дабы примером, собственными работами своими доказывать то, о чем говоришь и чему учишь». Еще лучше, если молодежь могла собственными глазами и притом повседневно наблюдать ход творческого процесса. Ученики тут не заучивали отдельный прием, а знакомились с общим методом работы учителя, выступающего перед ними в роли художника. На его картине они наглядно видели использование и творческое претворение всех тех познаний, которые приобретались в упражнениях. Будущие художники оказывались в положении начинающих музыкантов, которые разбирают отдельные такты, музыкальные фразы, может быть, даже и темы и слушают одновременно исполнение всего произведения, во время которого становится ясно, для чего были нужны и гаммы, и этюды, и интонационная отработка каждой фразы. Здесь другое дело, здесь получается обратное: «Часто учитель молчит о многом и говорит делом».

Если понимание главной, общей цели учебных упражнений, с одной стороны, не давало ученику замыкаться в данном задании и позволяло видеть возможность использования приобретенных навыков и знаний в дальнейшем, то, с другой сторо-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ны — оно поддерживало в нем интерес и обостренное внимание к повседневной работе, «энергию», которую Чистяков ставил очень высоко. Той же цели служило четкое определение заданий по каждому отдельному упражнению и постоянное их изменение. «Никогда не рисуйте молча, а постоянно задавайте себе задачу», — требует Чистяков. Ни от какой работы нельзя отвлекаться, всегда надо участвовать в ней активно, творчески. Так, например, ученику приходилось несколько раз повторять рисунок гипсовой головы. В первый раз делалась «обрубовка», второй рисунок определял «характер движения форм», третий доводился до деталей. Задача постепенно усложнялась, но никогда не повторялась механически, ибо в повторе, кроме потери учеником заинтересованности, крылась также опасность выработки условной манеры, бессознательной набивки руки. Чтобы избежать этого, Чистяков часто пользовался в своей практике принципом так называемого «резко обратного упражнения». После натюрморта он сажал ученика рисовать голову. Штудированный рисунок модели сменялся набросками. Тут точно учитывались склонности ученика и его темперамент, в какой мере и чем нужно поддерживать в нем увлеченность. Общеизвестны слова Чистякова: «Возить землю в тачке можно и тихо, и мерно, и однообразно; обучаться же искусству так нельзя. В художнике должна быть энергия, [жизнь], кипучесть». Начиная со времени учебы, в работе художника должен быть определенный темп, устремленность, не допускающая остановок и передышек: «В работах не прохлаждайтесь и делайте как бы на срок, но не торопясь и не кое-как». Очень важно эту внутреннюю организованность и дисциплину сохранить и перенести затем в самостоятельное творчество.

«Задачи искусства многообразны, и подходы различны, — писал Чистяков, — но искусство выполнения всегда остается искусством, во всю мочь, от всей души, какая бы ни была задача, большая или маленькая... Это и есть искра Прометея, заложенная в человеке».

Кстати сказать, совершенно неверна существующая точка зрения о безмерной строгости Чистякова, благодаря которой он никогда не бывал якобы доволен учениками и требовал от них, по существу, невозможного. Действительно же Чистяков требовал потому, что был абсолютно уверен, что задача выполнима; задания давались им всегда по силам и не превышали возможностей ученика, но ставили последнего перед необходимостью не повторять азы, а безостановочно, не переводя дыха-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ния, двигаться вперед. В таком движении виделся ему залог успеха и путь к подлинному творчеству. Именно это подразумевал Поленов, говоря, что Чистяков «всегда открывает новое, толкает итти вперед».

Во многом творческий рост ученика обусловливался «порядком», т. е. определенной последовательностью как заданий, так и всего хода обучения. Последняя намечалась Чистяковым следующим образом: «В искусстве живописи следует *изучить природу,* (во-вторых) научиться *ее передавать».* Отсюда исходит разработка основных положений обучения искусству.

Изучение и познание природы складывается, как объясняет Чистяков, из двух моментов, только учитывая которые можно быть «мастером вполне». Прежде всего надо уметь на натуру глядеть просто, «по-детски», уметь непосредственно, «просто и здоро́во» смотреть на окружающий мир. Чистяков часто говорил об этом и не раз подчеркивал в своих заметках важность подобного условия для искусства. Критикуя некоторых художников за то, что они «более вс[его] чертят мертвую линию [на-плоскости], а не форму, занимающую известное место в глубину и в ширину в простанстве», Чистяков замечал: «Поэтому я и предлагаю сначала и как можно долее рисовать на глаз и с натуры. Нужно развивать потерянную вследствие предвзятых заранее правил способность смотреть правильно, просто и откровенно на натуру, да и на все». «Следует, — писал он в другом месте, — научиться по-детски наивно, с верностью глядеть на натуру и передавать все, как видишь, до мелочей». Пусть природа, жизнь войдут в сознание ученика как исходный момент творчества и позволят преодолеть условное искусство Академии, которое, заставляя «чертить мертвую линию» на листе, а «не форму, занимающую известное место... в пространстве», отрывает от натуры, от окружающей действительности. Так изображение реальной природы, ее «живой» формы у Чистякова тесно связывается с воспитанием у молодого художника реалистического мировоззрения. Подобно всем условиям чистяковской системы требование смотреть «правильно» и «натурально» должно было отучить от условных «правил», от «картинного», плоскостного восприятия и, следовательно, от пренебрежения подлинной сутью искусства — природой и жизнью, пренебрежением основой, на которой «оно только и быть должно». И это не единственный случай, о котором рассказывает Н. А. Бруни, что валявшийся на улице кирпич послужил Чистякову моделью, на которой он объяснял строение и восприятие реальной формы. В ряде воспоминаний содержатся подоб-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ные эпизоды, не привлекавшие особенного внимания авторов, возможно, в силу того, что Чистяков «умел всегда на самых простых и жизненных примерах доказать существо искусства».

Это воспитание напряженного интереса к жизни и веры непосредственному восприятию природы сказывалось в требовании с первых же рисунков изображать предмет «как видишь», точно рисовать его с натуры, отделывая «до мелочей каждую форму, складку, морщинку и светотень». Но необходимая вера первому впечатлению является, по мысли Чистякова, только первой половиной изучения. Положим, художник «хорошо видит цвета, характер умеет схватывать, и довольно. Рука, написанная таким художником, живая; но для опытного и в то же время даровитого художника рука эта — кусок пухлого тела. Эта кисть руки исполнена неполно, не так, как она существует в природе: пропущены кости, суставы, мускулы, сухожилия и пр., и хотя это и есть, но все криво, косо и не на своих местах». Подлинное мастерство, или «высокая техника», есть «исполнение видимого предмета, во-первых, так, как предмет существует и как кажется глазу нашему». Непосредственного впечатления, получаемого от природы, по Чистякову, для художника мало. «Настоящая техника в искусстве, — пишет он, — доступна только художникам, вполне опирающимся на науку, т. е. художник[ам], изучающим анатомию и перспективу — две необходимые науки, помогающие подниматься и процветать высокому искусству. Реализм же один, основанный на умении глядеть и мазать что видишь, по пословице «как умею, так и брею», есть начало упадка, разврат в искусстве».

Поэтому познание, изучение природы не может быть основано только на непосредственном восприятии, на «виде» ее, — нужны еще знания подлинной «сути», ее объективного, действительного существования, независимого от человеческого глаза, а для этого необходимо знание наук: «Высокое, [серьезное] искусство без науки не бывает». Поэтому Чистяков говорит об огромной роли научных, объективных знаний о природе в искусстве, утверждая, «что высокое искусство принадлежит ученым художникам, не талантливым мастерам только...», «а иначе, это не искусство человека, — находчивость обезьяны, не более». Анатомия для рисования человеческого тела и перспектива для изображения окружающих предметов являются, по мысли Чистякова, такими основными науками[34].

«Преподавание в Академии должно итти не по произволу каждого художника, более или менее маньериста, — писал Чистяков, критикуя современную постановку образования, — а

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

по законам, лежащим в натуре, нас окружающей, и с полными доказательствами на все ясными. Самые существенные основания высокого искусства держатся на двух необходимых для живописи науках — на Анатомии и Перспективе. Одна учит познаванию всего *строя органического живого;* другая же существует везде, в каждой малейшей форме, частице всего нас окружающего, *учит правильному передаванию на плоскости всего виденного глазом».* Основную ошибку академической методики Чистяков видит в ее отрыве от практики. «Читают анатомию, читают перспективу, и хорошо читают (я ведь слежу за этим со стороны), — пишет Чистяков конференц-секретарю Исееву, — ученики знают эти предметы, *но умеют ли* применять их на деле? Нет, нет и нет». «Кисть руки состоит из костей, сухожилий, мускулов, покрыта кожей и пр.», но мало иметь об этом представление, нужно его применить на практике. «Вера без дела мертва», а потому, «чтобы исполнить ее, как следует, надо изучить кости», нужно получить от науки полную справку ее действительного природного устройства со всеми местами прикрепления сухожилий и мускулов, со всеми сочленениями костей. Это, по Чистякову, одна из сторон знания анатомии.

«Но знать мало, нужно эти знания применять к делу». Для того, чтобы нарисовать руку так, как мы ее видим сейчас, необходимо собрать все свои отдельные знания о ее костях, мускулах, сухожилиях и суметь их «построить в соответствии в данный момент», т. е. как они воспринимаются в целом при данном положении. Поэтому Чистяков предусматривает строгий порядок приобретения знаний по анатомии. «Изучают сначала по книгам и рисуют кости скелета». Когда теория будет усвоена, ученики смотрят на трупах места прикрепления мускулов и сухожилий, их расположение. Затем идет большая работа по рисованию гипсовых экорше, частей человеческого тела — головы, туловища, рук, ног. Главное здесь, чтобы ученик действовал совершенно сознательно, ни в коем случае не срисовывал. Параллельно полезно прибегать к помощи книг, лишний раз проверить себя на трупах. Затем на основе приобретенных знаний следовало нарисовать скульптурную античную голову и фигуру, стараясь в них выявить и подчеркнуть анатомическое строение. Так постепенно ученик подготавливался к изображению живого натурщика, и когда перед ним вставала эта новая задача, он уже был вполне в состоянии удовлетворить требование Чистякова — «каждая линия, обрисовывающая форму, — сознательна для художника и выра-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

жает часть кости, мускула и пр.». Он мог осмысленно «написать вид и написать тельно».

Как видно по предлагаемой Чистяковым наметке, он считал анатомию полезной и необходимой постольку, поскольку она реализуется на практике и ученики получают исчерпывающее конкретное объяснение того, как ею пользоваться, иначе она останется для них мертвым грузом. «Анатомия в теории мало значит... Вот на старых рисунках Егорова, Брюллова и пр. на полях виднеются части тела человеческого, нарисованные опытной рукой профессора, следовательно, анатомию нужно и профессорам показывать на практике ученикам, рисующим с живого тела». Безусловно необходимо преподавание анатомии и перспективы как самостоятельных дисциплин с особыми преподавателями, но целесообразно оно будет только при такой постановке дела, когда в нем примут самое активное участие педагоги-художники и в мастерских займутся обучением практической стороне. Ведь в действительности именно от них зависит научить реализовать теоретические познания применительно к живой модели и тем самым изображать человеческое тело на основе изучения его строения.

Второй после анатомии и не менее важной для живописи наукой Чистяковым признавалась перспектива. Ее содержание он определяет наглядным примером: «Две величины, каждая в три аршина, и здесь и за версту существуют одинаково, но для нас, для глаза нашего будут казаться различно... *соответственно его конструкции и их взаимному положению*». Знание законов зрительного восприятия и составляет науку перспективы, которая учит «правильно передавать на плоскости все видимое глазом». «Все существующее в природе и имеющее какую-либо форму, — говорит Чистяков, — подлежит законам перспективы. Умея применять законы перспективы, можно нарисовать все неподвижное в натуре верно».

Не представляя себе возможности изучения перспективы, как и анатомии, вне практики, Чистяков разрабатывает свою оригинальную теорию. Он говорит, что «искусство не есть одна наука, искусство пользуется наукой...» Оно «должно уметь законы и знания эти применять к делу», научные данные к себе, на то оно и есть «искусство — умение».

Как наука, перспектива зародилась в период формирования реалистического искусства Возрождения, будучи одним из средств объективного изображения на плоскости реальных предметов. Обобщая и выводя законы зрительного восприятия действительности, она создает схемы, идеальные абстрагиро-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ванные условия своих основных положений, чертя которые независимо от практической работы в живописи и рисунке, ученик может приобрести ложный взгляд об абсолютности положений чертежа. Основываясь исключительно на этих схемах, которые безусловно важны и необходимы, начинающий художник неизбежно оказывается перед очень сложной задачей увидеть и понять перспективу в окружающей действительности. Это так же трудно, как после теоретического изучения костей и мускулов собрать их и увидеть на натурщике. Поэтому Чистяков подчеркивает, что «перспективный чертеж — не перспектива», и возражает против «циркульных» занятий перспективой. «Всякое знание и все необходимые и помогающие науки должны быть применяемы ловко и всегда во-время и итти прямо к делу на практике».

«Строгое, полное рисование требует, чтобы предмет был нарисован, во-первых, так, как он кажется глазу нашему и, во-вторых, как он существует. Следовательно, в первом случае нужен даровитый глаз, а во втором — знание предмета и законов, по которым он кажется таким. Допустим, что линия, начерченная на бумаге, как оригинал, может быть срисована с помощью только талантливого глаза и поверена сравнением. Но линия-оригинал в пространстве не может быть нарисована верно вполне только посредством одного талантливого глаза». Простое сравнение здесь невозможно, поскольку на плоскости необходимо передать объемную форму, что требует «поверки точной, основанной на самых точных приемах». Так, «зная какой-либо предмет вполне и чувствуя формы его, нужно еще знать и логику, вытекающую из построения и расположения этих форм относительно глаза нашего, а затем следует изображать предмет этот на картинной плоскости вполне, строго и законно, то есть изображать предмет, как он существует и как он кажется в данный момент глазу нашему».

Здесь наш глаз, поясняет Чистяков, — наше зрительное восприятие и наше объективное знание предмета должно вступить с плоскостью в сложное взаимодействие; «ведь искусство рисования научает передавать предметы так, как они кажутся нам и притом так удачно, чтобы существование их оставалось неизменным, [гармоничным]». Поэтому сама задача воссоздания реальной природы на плоскости требует специфической трактовки последней—уже не как плоскости, а как некой «границы», за которой художник строит подобие действительности. Чистяков определяет картинную плоскость как «посредника» между реальной природой и ее изображением, к которому

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

можно все соотносить. Таким образом, «предмет, нарисованный на глаз и поверенный [картинной плоскостью, *как посредником*], будет, стало быть, нарисован, как кажется глазу и как он существует в данный момент», т. е. соблюдая условия объективного восприятия его художником.

Но так как «плоскость, на которой изображается, — тоже величина, следовательно, она изменяется относительно глаза рисующего», значит, художнику следует выбрать и придерживаться раз и навсегда установленного ее положения. Наглядный пример. «...Рельсы, для глаза нашего, будучи параллельными, кажутся сходящимися в точку, но, будучи нарисованы на плоскости, положенной параллельно с ними, изобразятся двумя параллельными не сходящимися, то есть так, как они существуют. Поставьте плоскость под углом (к своему глазу. — *Авт.*), и тотчас изображение двух параллельных представится сходящимся. Следовательно, и от положения картинной плоскости частью также зависит изображение предметов на ней». Ввиду того, что предметы, как замечает Чистяков, легче и удобнее всего рассматривать, когда они находятся прямо против центра глаза, то в целях избежания нежелательных изменений и значительных оптических искажений «самое удобное и правильное положение картинной плоскости... должно быть под прямым углом к центральному лучу или к оси зрения, проходящей всегда через центр картинной плоскости».

Воспринимая картинную плоскость как своего рода окно, за стеклом которого развертывается «жизнь искусства», Чистяков учит видеть это стекло в тесной зависимости от направления взгляда, а не от горизонтальной плоскости, как в естественной перспективе. С его точки зрения, только при таком условии художник «передает предметы, как они существуют и как кажутся в настоящий момент рисующему. В этом случае плоскость картинная... направляясь во все стороны, смотря по надобности... сохраняет только неизменяющееся положение относительно глаза рисующего». Эта верная художественная перспектива, тесно связанная с реальным характером нашего зрительного восприятия природы, противопоставляется Чистяковым «научной». «Разница между теорией перспективы естественной и перспективы наглядной, — пишет он, — состоит в том, что естественная *чертит,* как на зеркале, *на плоскости,* а наглядная, *как действительно в натуре*». Поэтому во всех своих упражнениях Чистяков исходит из принципа построения различных предметов на плоскости, как «в натуре», причем главным для него было не столько установление «точки схода»,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

«линии горизонта», о чем ученик вообще должен иметь ясное представление, сколько умение изображать реальный предмет *в глубине* «по всем правилам». Чистяков усиленно рекомендовал «заставить учеников, соображаясь с количеством времени, решить несколько перспективных задач. При этом следует иметь в виду, что в рисовании, кроме знания, нужно умение. Для чего следует приучить юношей правильно смотреть на натуру, развивать находчивость, сообразительность в момент. Энергия в искусстве — много значит».

Перспективная «правильность» находила, например, свое применение в актах обнаженной модели. Как известно, рисуемый с близкого расстояния натурщик воспринимается в различных частях тела зрительно по-разному: ноги — сверху, голова и плечевой пояс снизу, — в рисунке же обязательно изображение с одной точки зрения. Так «рисуя ноги, присе-дать следует», т. е. стараться их увидеть как бы несколько снизу, чтобы фигура строилась не как она «существует в данный момент», а как «существует в действительности». Рисунки «линии в пространстве», а затем табуретов, мольбертов, о которых будет говориться ниже, закладывали фундамент практической перспективы. Они развивали у художника понимание того, как «искусство пользуется наукой» и как эта наука переходит в «практику — умение». Таким образом, изучая теорию двух «важнейших наук» — анатомии и перспективы, **ученик** одновременно приучался их применять к делу, превращая в надежных товарищей в верном понимании и умении изобразить окружающую природу.

Указывая, что «творчество... утверждается на известных данных и на законности», Чистяков ставит перед собой задачу найти такую «законность» в передаче природы в искусстве. Сложность задачи изображения реальных предметов на плоскости заставляет его утверждать необходимость строгой и четкой последовательности в системе художественного образования. «Высокое, полное, совершенное в искусстве, как ни вертись, ранее, чем все не исчерпаешь, не дается. Известно, что внятно, правильно и десяти ранее срока не сосчитаешь», т. е. нужна строгая последовательность и логичность всего хода учебного процесса живописи. «Всякое дело имеет начало, середину и конец», и так как изобразительный процесс есть такое же человеческое дело, он обладает своим строгим и логическим порядком. «Талант бог даст, — говорит Чистяков, — а законы лежат в натуре. Все устроено по закону и, след[овательно], требует прием законный и простой, а не путанный». Поэтому необ-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ходима ясная программа подготовки художника, которую Чистяков определяет следующим образом: «Сперва следует давать *волю* (и) последить за тем, чтобы ученик *смотрел правильно.* Затем следует несколько научить *поверять себя правилами.* А потом учить только *как исполнять».* Здесь дается четкое определение трех основных моментов — задачи «правильного» восприятия природы, умения «поверять» свое восприятие и изображение правилами и, наконец, задачи «исполнения» — изображения реальной природы на плоскости.

«Учиться следует непременно строго... *начинать с реальной стороны,* напр[имер] следует прежде всего научить ученика смотреть на натуру», и «это одно из трудных знаний».

Как известно, наше зрение в силу его физиологического устройства теоретически плоскостно, т. е. каждое перемещение нашего глаза с предмета на предмет требует известного изменения величины хрусталика, конвергенции и аккомодации, иными словами — новой установки глаза. Два глаза дают относительную возможность на близком расстоянии воспринимать предмет объемно, но на далеком расстоянии эта возможность отпадает, и мы видим опять все плоско, планами. Эта теоретическая специфичность зрения почти совершенно отсутствует на практике, в жизни человека, так как первое же перемещение человека среди предметов дает ему знание действительного трехмерного устройства реального мира, и эти знания всегда дополняют зрение. Но при изображении предмета на плоскости «чистое зрение» вступает в свои права, и молодой художник рисует обычно плоскостно. Стараясь сравнивать различные тональные оттенки в натуре, он переносит их на бумагу, не думая, что каждый из них выражает только качество поверхности предмета и сам по себе мало значит. Подобное «рисование» линиями, силуэтно, заставляет художника обоими глазами «смотреть в одну точку», говорит Чистяков, — на плоскость, и тем сводить все изображение трехмерной формы к плоскому, условному, пусть даже иллюзионистически верному, рисунку-чертежу. Реалистический метод предполагает «верное» видение натуры.

Чистяков уделяет в своей системе постановке зрения место ничуть не меньшее, чем в пении уделяется постановке голоса. «Правильно видеть», по Чистякову, это видеть трехмерно и не так, как мы делаем это в обиходной практике, а сознательно трехмерно, т. е. воспитывая не мышление, которое уже «видит объемно», а свое зрение, чтобы с помощью последнего исчерпывающе передать реальную природу на картинной плоскости. «Постановка глаза» должна итти во все время учебы, требуя

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

каждодневного внимания от ученика и учителя, пока подобное восприятие не сделается естественной привычкой.

В своей основе «постановка» заключалась в выработке у художника умения смотреть предметно, видеть не часть предмета — «не сводить глаза в точку», а весь предмет сразу, всю его объемную материальную массу. Последнее возможно лишь тогда, когда художник научится, как объясняет Чистяков, смотреть мимо (иначе — смотреть на стену, а видеть стоящий перед ней стул). Для этого «нужно смотреть сразу обоими глазами» или «вдруг», так как при «смотрении на предмет вдруг не видят линий», а воспринимают глубину, в которой находится предмет. «Пространство же всякого тела [его объем] у́же... [чем] на первом плане находящаяся плоскость, потому что тело имеет перспективу», т. е. находится в глубине, на определенном расстоянии от глаза, или же, как говорил Чистяков, имеет «точку отдаления». «Смотря мимо» предмета, стремясь направить глаза параллельно, охватывая предмет сразу целиком, зрение воспитывалось на подлинно объективном восприятии формы предмета. Отсюда исходят известные советы Чистякова: «Когда рисуешь глаз, смотри на ухо», «Рисуя голову, видеть пятку», «Обман — голову, руби — ноги»*.

В каждом упражнении каждый день Чистяков не забывал напоминать ученикам о необходимости учитывать большую форму, «делая мелочи — видеть общее (не терять общего)». «Рассматривайте (иногда) подробно и долго, внимательно вглядываясь» каждую форму, цвет, но целое не должно ускользать из внимания. Все связано с ним, все его части.

Подобный метод восприятия действительности заставлял художника иначе подходить к задаче изображения реального предмета на плоскости. Отрицая условную плоскость листа, Чистяков требует, чтобы установка зрения художника к ней была бы ориентирована точно так же, как и в природе, — «с точкой отдаления», т. е. не на плоскость, а как бы за ее поверхность, на ту форму, которая изображается. «Когда рисуете, надо смотреть не на кончик карандаша, не на часть линии, которую в данный момент рисуете», а обоими глазами на ту форму, которая изображается. Эта реалистическая установка глаза художника давала возможность Чистякову разработать метод объективного изображения реальной формы в рисунке и в живописи. «Предлагаемый прием, — писал Чистяков, — как имеющий в основании науку и лежащий в самой

---

* Выражение старинного фехтовального приема.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

сущности предметов, тем выгоден, что научая рисовать самым тончайшим образом, не притупляет у ученика способности к колориту, потому что соединяет оба взгляда — и рисовальщика и колориста». Он идет не от изобразительных средств искусства, а от задачи изображения реальной трехмерной формы средствами рисунка и живописи. Поэтому постановка «правильного» зрения, воспитание подобного реалистического восприятия природы является у Чистякова ответственной и важной частью образования художника. Она не только приучала объективно воспринимать реальную природу, но и заставляла видеть задачу искусства в объективном изображении этой природы на картинной плоскости.

Ставя перед собой задачу рисовать предметы «как в действительности», нужно найти в природе твердые и «устойчивые» моменты, опираясь на которые, художник мог бы строить свое изображение. «Все, что мы видим и что нас окружает, даже мы сами, — пишет Чистяков, — всегда более... находится в вертикальном положении. Так деревья растут, дома стоят, люди стоят... все более вертикальное ясно и определенно бросается в глаза». Также присуще человеку и чувство горизонтального, оно обусловливает то, что называется равновесием человеческого тела, оно также характеризует устойчивость окружающей нас природы. Отсюда «эти два направления, как самые определенные и устойчивые в природе», Чистяков называет «главными направлениями, которые обязан чувствовать в природе художник». Эти два направления также характеризуют двухмерную плоскость и поэтому легко в ней «поверяются», «Строгое, полное рисование требует, чтобы срисовывать предмет так, как он существует и как он кажется в настоящий момент рисующему. Нужно поверить нарисованное точно, следовательно, нужны и средства твердые и неизменные. В искусстве рисования эти средства поверки суть два неизменные, всегда одинаковые направления — это направление горизонтальное и другое вертикальное, относя к ним, все можно поверить, *чувствовать эти два направления в пространстве* обязан всякий, имеющий талант к рисованию».

Но понятно, что предметы не могут измеряться, распластываясь по плоскости, задача изображения их «как в действительности» не решается указанными двумя направлениями. Обладая «воспитанным правильно» глазом, который приучен видеть объемную форму в плоскости листа, художник, по мысли Чистякова, сам поймет, что «расстояние предметов от глаза играет главную роль относительно кажущейся величины их»

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

и что это расстояние является таким же обязательным и устойчивым «направлением», как вертикальное и горизонтальное. В своей практике Чистяков чрезвычайно редко пользовался измерительными приборами, хотя и не считал их бесполезными. Он придерживался того мнения, что для ученика они небезопасны, ибо могут поработить его зрительное восприятие, сделать несамостоятельным, а потому условным. «Глаз, — говорил Чистяков, — есть такой орган, который точнее циркуля способен определить расстояние, как скоро он воспитан правильно». Следует «приучить глаз сравнивать, измерять и определять без циркуля относительные величины и расстояния». Здесь вырабатывается один из важнейших навыков художника, так как «умение определять вертикальное и горизонтальное направление в природе есть самое вернейшее средство определять форму и давать соответствующее место на картинной плоскости, потому что эти два положения, как неизменяющиеся и постоянно одинаковые, дают самое верное положение другим изменяющимся формам, смотря по определению и по положению точки зрения к оным формам», т. е. по положению «в глубине», «в пространстве».

Чистяков очень тонко учитывал характер восприятия человеком окружающей природы и постоянно подчеркивал его конкретность. «Формами определяется все, мы сами заключены в форму, и потому нам и сродно понимать все в форме — не иначе, и пространство мы чувствуем каким-то куполом, знаем, что оно бесконечно, но представить (вообразить без формы. — *Авт.*) не можем». Поэтому, только «прилагая версту к версте до невероятности, я могу, — подчеркивает он, — говорить о бесконечности, но представить бесконечность не могу, ибо [не могу ее облечь] в форму». Значит, и пространственные измерения, по Чистякову, должны быть таким формированием «пространства» «верста к версте», так как только тогда можно говорить о выверенности глубинного измерения, когда оно «оформлено», когда оно может быть сравнимо «вещественно», и именно это Чистяков понимает под «чувством пространства», глубины[35].

Все это является необходимым знанием в практике искусства, поскольку учит глаз «смотреть правильно» и уметь «поверять» свое изображение с натурой, изученной и познанной с помощью анатомии и перспективы. Но художник, получая средства для объективного воспроизведения действительности, не может их применять, не зная существа тех методов, которыми пользуется, — рисунка, живописи и композиции.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Видя в жизни и природе единственный источник искусства, Чистяков только на них основывает технику и «высоту» живописи. Познание и изучение окружающей действительности — одно делает искусство «живым». Стремление же сделать художественные произведения понятными широкому зрителю и, значит, наиболее действенными и нужными, обусловливает определение Чистяковым задач рисунка, живописи и композиции. Последние мыслятся им не как некие специальные «способы искусства», не имеющие к природе и жизни никакого отношения. Наоборот, говоря, что «условия, законы, на которых зиждется всякое искусство, всегда лежат в самой сущности природы, а не выдумываются», Чистяков трактует их как художественные методы изучения и отображения действительности. Этот взгляд на сущность рисунка, живописи и композиции явился основой чистяковской разработки специфических «условий» каждого метода.

«В нашем искусстве две части, — пишет Чистяков, — одна мужественная, твердая, устойчивая — это рисунок; другая — тонкая, едва уловимая, чувственная, нежная — это живопись, колорит, светотень — тушевка». Передавая цветовое многообразие природы, живопись, по Чистякову, имеет целью (в узко учебном смысле) возможно более точно и объективно воспроизвести натуральный природный цвет, характеризующий материальные предметы. Уметь списывать «непосредственно цвета с натуры», точно их передавать на холсте — одно из основных условий ее объективности.

Применительно к живописи Чистяков рассматривает цвет как свойство поверхности предмета. «Окрашу доску зеленой краской, и она будет зеленая», — любил приводить он в качестве примера. При этом доска останется доской, материальная ее форма от перекраски не изменится. Отсюда идет утверждение Чистякова, что «цвета и свет — кажимость». И хотя умение «списывать цвета» не означало в его понимании буквального копирования натурального цвета, а требовало писать «цвет на кости», «каждым мазком строить форму», все же передача художником цветового богатства природы сводится, говоря вообще, к воспроизведению ее зрительно воспринимаемого «вида». Все это позволяет Чистякову определить живопись как вторичный метод, производный относительно рисунка, воссоздающего ту предметную форму, на которую «ложится цвет». Подобно тому, как в процессе познания «как кажется» обусловливается тем «как существует», в изобразительном процессе живопись определяется рисунком.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Отвлекаясь от цвета, рисунок (опять-таки в строго учебном плане) имеет целью изучить и передавать на плоскости реально существующую форму предмета: «Рисунок — это наука передавать видимые глазами предметы». Он трактуется Чистяковым, как проводник предметности в искусстве и в силу этого как «основа всего — фундамент». «Без идеи нет высокого искусства», нет картин, — совершенно так же без материального, предметного содержания нет живописи, поэтому «все—краски, свет и проч[ее] — должно быть подчинено рисунку».

Пишет ли художник портрет, натюрморт или пейзаж, главное для него почувствовать на холсте «вторую натуру». Только когда облака действительно «побегут» по небу, голова будет «по-настоящему» круглой, когда «живое» тело будет выходить из-под кисти, только тогда можно сказать, что он стремится передавать жизнь, а не занимается отсебятиной. Изображение на плоскости, по Чистякову, должно быть обязательно предметно, вещественно. Это достигается с помощью рисунка, который тоном строит материальное тело изображаемого предмета. Говоря словами Чистякова, он находит ту форму, а затем то «место на форме», куда живопись положит «найденный цвет». Рисунок создает каркас здания, «живопись — штукатурка».

«Рисунок, — если можно так поставить вопрос, — развивает дальше свою мысль Чистяков, — это мужская часть, мужчина; живопись — женщина. Все мужественное, твердое, устойчивое, благородное в искусстве выражается рисунком. Все нежное, ласкающее глаз, нервы, все, на первое впечатление сильно нравящееся, выражает собою живопись». Если «живопись, цвета — дело чувств и умения глядеть просто и списывать», то «рисунок скорее дело ума», «дело рассуждения». Он так же точен, как и наука. И не случайно Чистяков заносит в записную книжку близкую к собственным выводам мысль замечательного русского педагога академика Егорова, что заниматься рисунком — заниматься математикой, и комментирует ее: рисовать — значит, сознательно строить форму предмета, воссоздавая ее действительную материальную «суть», значит, «все время думать и соображать».

Рисунок — мужчина, метафорически определяет Чистяков, «устойчив, честен и потому туповат», т. е. он мало дает оснований для полета фантазии в дурном смысле слова — в попытках художника отойти от реальных предметных форм или исказить последние. Преследуя задачу объективного выражения предметной «сути» вещей на плоскости холста или бумаги, он «честен» и сдерживает воображение художника. Но

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

если «дать волю» рисунку, он может привести к фотографическому воспроизведению натуры, заставляя живопись просто подцвечивать его: «нельзя только доводить до крайности, нужно уметь остановиться во-время, легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографиста».

Живопись характеризуется иными особенностями. Она подобна женщине — «вертлява, пестро сметлива и потому реальна во всех своих взглядах на жизнь». Она дает много возможностей отхода от реальной действительности, несмотря на бóльшую относительно рисунка «натуральность» своих изобразительных средств. Следуя цветовому многообразию природы, она обладает более «самостоятельным» характером или, как говорит Чистяков, «все вопросы жизни утилизирует для себя», для своих целей. При первенствующей роли живописи искусство разрушается, теряя вместе с предметным содержанием и возможности выражения идей. В этом смысле «падение искусства — делает живопись».

Но и рисунок и живопись «составляют порознь половины единицы... оба вместе составляют единицу», под которой Чистяков подразумевает «высокое», «законное» искусство живописи. Единица эта не может возникнуть путем простого сложения половинок, — она рождается в результате сложного и противоречивого их взаимодействия и слияния в ходе изобразительного процесса, при ведущем значении предметного содержания — рисунка, ибо только «рисунок (делает) подъем».

Этот противоречивый процесс познания природы средствами рисунка и живописи, процесс «одоления натуры» происходит ради осуществления высшей, как ее понимает Чистяков, цели художника, ради создания картины. Ведь художник «есть человек одаренный, особенно ото всех других, творческой способностью все обобщать и делать на основании данности все выводы и далее творить...» Поэтому картина, в которой он должен обобщить свои выводы о «данности», об окружающей его жизни, является самым важным моментом и познания и творчества. Художник показывает в ней, как он смотрит на действительность, это своего рода его высказывание по идеям общества, «задающим живопись и все вообще». Именно это и подразумевал Чистяков, говоря одному из учеников, что художник «разговаривает своими произведениями». Формулируя в картине свое отношение к действительности, художник тем самым воздействует на общество.

Создание подобного, во всех отношениях совершенного, живописного произведения Чистяков считает возможным лишь

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

при условии понимания и учета специфики картины. «Картина — не этюд», она требует принципиально иного подхода. Если «этюд можно писать рядом с натурой, но картину — храни бог». В ней необходим строгий отбор лишь самого главного, самого характерного, чтобы сразу, четко и ясно донести до зрителя выбранную идею. Подобно роману или рассказу, картина заключена в себе, в ней изображено «все». Ничто важное не может домысливаться или остаться вне плоскости изображенной сцены, — в ней, по Чистякову, начало, конец и весь ход повествования. Исходя из «условий сюжета» и оперируя реальными образами, художник создает сцену, наиболее «выгодное» расположение людей, предметов, использует освещение, одежду для наиболее полного выражения идеи содержания. Он должен знать, что нужно всячески подчеркивать основную линию развития темы и что ради этого возможны «отступления» от натуры. Как говорил Чистяков, «в картине и приврать можно».

Но каждая тема требует своего, совершенно неповторимого и ей одной присущего воплощения: «Что сюжет, то и взгляд, то и прием». «При благородной, высокой идее требуется и высокое, основанное на законных началах исполнение ее. Одно без другого немыслимо», — постоянно подчеркивает Чистяков. Какова идея произведения, таков должен быть и его живописный строй. Так разбирая проект одного памятника, Чистяков указывал, что в нем «на деле форма [не] соответствует идее... Тогда как условие изящного [это], где идея подчиняет себе [все] и где техника и проч[ее] должны быть основаны на законах натуры. Тогда только является цельное создание». Единство формы и содержания, их взаимозависимость — основной закон решения картины для Чистякова.

Утверждая, что «природа, единая в общем, разнообразна и прихотлива в частностях», Чистяков говорит, что также и «задачи искусства многообразны, и подходы различны, но искусство выполнения всегда остается искусством, во всю мочь, от всей души, какая бы ни была задача, большая или маленькая». Художник обязан быть целеустремленным, внутренне организованным и бесконечно требовательным к себе, всегда стремясь найти из тысячи «тысяча первое» решение для своего произведения. С каким гневом отзывается Чистяков о «находчивых неучах», которые «10 квадратных аршин картину... в неделю напишут, в год 100 картин нипочем для таких парней. А бедный, бездарн[ый] Леонардо да Винчи Тайной вечери не мог кончить, не найдя или не умея изобразить Христа. Тупой Ива-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

нов 22 год[а] одну картину писал, да и ту не кончил». Дисциплина подлинного труда живописца, как ее понимает Чистяков, определяется чувством профессионального долга и степенью овладения техникой. В чистяковской системе вопросам техники уделено значительное место, поскольку только при «высоком исполнении» возможно выражение «высоких идей». Понятие техники Чистяков трактует очень широко: «Техника — это то, что называется простота, высота в искусстве, основанная на законном изучении всех сторон искусства и на умении применять [это изучение] на практике». Техника включает в себя умение рисовать и писать объемную, трехмерную форму в пространстве, понимание того, из чего складывается характер формы и как строится работа над творческим рисунком и живописью, наконец, овладение всеми законами композиции. «Все изучить, познать на деле, быть мастером вполне и остаться при детски-наивном взгляде на натуру», — таковы условия, необходимые для настоящей техники.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

РИСУНОК

«Высочайшая сторона искусства заключена в рисунке».

П. П. Чистяков

«Его идеалом была форма — рисунок, но понимаемый в более широком и глубоком значении, чем обычно принято его понимать».

А. М. Васнецов

«Архитектура, пейзаж, медальерное искусство, скульптура, гравюра, живопись — все эти искусства держатся на одном общем основании, на строгом изучении рисунка. В настоящем искусстве... не одна даровитая лепня нужна (в чем мы уже оказали способности), — нужно умение. Выхваченное из прошлой или настоящей жизни случайное бытие надо воспроизвести в наилучшем виде (не половиня), по всем правилам искусства. Кто совершеннее и лучше это выполнит, тот и выше как художник. К этому нашу школу вести надо... Рисунок, как известно, в изобразительных искусствах и др. является основой... только на нем может подниматься и совершенствоваться искусство...» Рисунок, таким образом, является для Чистякова основным моментом всего изобразительного процесса[36]. Этот вывод, определяющий собой разработку вопросов теории и практики рисунка и живописи, обусловлен, как уже говорилось выше, общим пониманием Чистяковым задач реалистического идейного искусства.

«Многие сомневаются в пользе рисования, — пишет Чистяков в связи с плохими результатами современной ему постановки рисунка в Академии, — напрасно время тратить». Может быть, в этом и есть доля истины, как бы соглашается он: «рисование — черчение, которое до сих пор преподавалось и преподается везде, то есть рисование с натуры на плоскости *одними* глазами, чувствами, только так, безо всякого рассуж-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

дения, конечно, есть не более, как набивка руки, как говорится, и пользы образовательной от него мало. Потому что рисующий не думает, а смотрит, видит и переносит, что и как ему кажется». Предмет воспринимается учеником только в его зрительной данности, а не воссоздается в своем реальном материальном бытии, так как, объясняет Чистяков, «здесь в преподавании опущена одна половина искусства, а именно — передать предмет не только, как он вам кажется, а как он есть, как существует в натуре». Пустое же воспроизведение «одними глазами вида предмета» ничему не учит и ничего не дает. Чистяков часто говорил, что он «натуралист», что его взгляды на искусство идут от природы и на ней только основаны. «Доходя до самой глубины любого вопроса», по выражению учеников, он полностью воспринял завет Академии изображать натуру «по существу».

Природный мир, образами которого художник выражает ту или иную общественную идею, — мир материальных предметов и форм. «Формами определяется все, — говорит Чистяков, — мы [сами] заключены в форму, и потому нам и сродно понимать все в форме — не иначе». Изучение природы есть изучение реальных форм. Эта основная задача реалистического рисунка определяет у Чистякова весь его метод. Художник, задаваясь целью изобразить, предположим, дерево, должен найти между натурой и плоскостью нечто общее, какой-то единый признак, чтобы опираясь на него, можно было сравнивать натуру с рисунком. Кажущаяся несоизмеримость листа бумаги и трехмерного дерева отвергается практикой: живописец всегда сравнивает изображение с натурой, рисует, понимая специфику изобразительного искусства, создающего на плоскости зрительно воспринимаемое подобие реальной действительности. Но различие остается. «Главное, — указывает Чистяков, — у нас плоскость, а там [в натуре] перспектива — пространство».

Отсюда для художника возможны два взаимоисключающих пути: либо он трактует плоскость листа как воображаемое пространство и тем самым придерживается метода, согласно которому реальная форма может изображаться в картине или рисунке так же полно, как она существует в действительности; либо, пренебрегая тем, что предметы объемны и находятся в пространстве, он рисует их «вид», скрупулезно перечисляя пятна полутонов и забывая о материальной форме. Став на последний путь, живописец не может приобретать объективных знаний о предметах, фактически ограничиваясь простым фотографированием их зрительного облика. Подобно тому, как сме-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

на фиксирующих снимки пластинок никак не влияет на самый фотоаппарат, так и подобный художник, срисовав один предмет и не вынеся никакого знания о нем, переходит к другому, только теша и тренируя свой глаз на улавливание полутонов. Но такое занятие рисунком — «черчением», по Чистякову, не имеет отношения к настоящему искусству, которое составляет «одну из сторон знания». Чистяков требовал противоположного.

Совершенно недостаточно иметь хорошо поставленный глаз,— в изучении и познании природы «человек и не свободен. Тутто ему и мало одно чувство таланта, тут требуется и соображение и мозгами шевельнуть». «Если художник пишет, например, голову в профиль, — говорит Чистяков, — то должен делать так, чтобы чувствовались и невидимые ее части». Его знание этой реальной формы должно быть настолько полно, чтобы он мог почти осязаемо, «скульптурно» строить, воссоздавать ее в плоскости листа. По воспоминаниям В. Васнецова, Чистяков требовал, чтобы форма предмета выражалась художником с одинаковой свободой, «с какой бы точки зрения ни писался данный предмет». Подобное рисование «во-первых, требует правильного, простого, здорового взгляда», т. е. понимания объективного устройства природы, глубокого ее познания, и, во-вторых, «неизменного порядка» — твердого метода ее изображения. То есть помимо знания средств и приемов построения объемной формы, оно требует, чтобы в этих приемах «все начиналось» не с середины или с конца, а с начала, с основания. Художнику необходимо усвоить принципиальное положение, что «рисование или умение изображать на плоскости видимые глазами предметы совершенно противоположно условному и по произволу выводимому чертежу на бумаге». В подлинном рисовании воспроизводится натура, которая и определяет весь характер построения изображения.

«Нужно рисовать от общего» — таково правило Чистякова. Любое вырисовывание частностей, «бровей и ресничек», без решения общей материальной формы, есть чертеж. Объективное воссоздание предмета на плоскости, по Чистякову, может итти, лишь опираясь на эту общую форму. Ведь только в чертеже «можно приставлять одну часть к другой» — «живая» форма этого не допускает. «В натуре все вместе, и так и рисовать нужно», — говорит Чистяков. Этот принцип «сразу» вначале не позволял передавать всех подробностей, — нужно было выявить главное, основное. «Сначала помечается масса предмета», указывает Чистяков, например, «голова — яйцо или тыква». И дальше. Как скульптор, беря ком глины, начинает стекой

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

удалять все лишнее, лепя таким образом подобие живой головы, так художник ведет работу «от массы», не заимствуя ничего «готового», «взятого на глазок» из натуры. Он работает над объемом, он «делает» его, и поступая так, изучает, познает его форму, тем самым «выводит из натуры законы»[37].

Предположим, художник собирается нарисовать реку, с мостом. Для этого ему нужно понять, как устроен мост, узнать, какие берега у реки, т. е. составить себе ясное представление обо всем, что предстоит изобразить. Надо уметь соотносить предметы и их части друг к другу — размер моста к ширине реки, толщину перил к толщине бревен, а весь мост к человеку, смотрящему в воду. «Главное, — говорит Чистяков,—приучить глаз ученика к измерению и пониманию формы». Но как изобразить все это на плоскости? Нарисовать кусок моста и потом, идя от него, доделывать по частям все остальное, означает, по Чистякову, «черчение», но не рисование. Единственно правильный путь — в воображаемом пространстве картинной плоскости изобразить все сразу, «как в натуре дело обстоит». Для этого нужно отбросить второстепенные детали и научиться видеть «общую» форму. Отсюда идет требование Чистякова вначале «сосредоточивать все свое внимание на развитии в ученике [необходимости] понят[но] определять главные, типичные очертания и законы, от которых все зависит». Ствол дерева, например, близок к цилиндру, его крона — к шару, в основе головы лежит яйцевидная форма, а носа — четырехгранная призма. Это своего рода насилие над природой обязательно для художника. Оно помогает «овладевать» натурой. Простейший пример. Трактуя мост, как планку, лежащую на двух чурбаках, художник четко представляет себе его реальную конструкцию, а благодаря этому может легко и быстро ее изобразить в «пространстве» листа, сразу создав подобие реальной природы, которое затем останется уточнять.

Этот активный творческий подход к задачам изображения реального предмета определяет весь метод Чистякова. Итти в рисунке «от общего к частному», иначе — «рисовать не сложением, а вычитанием», «делать форму» — все эти принципы Чистякова определяются натурой и лежат в основе «порядка», свода законов объективного изображения реального предмета на плоскости. «Ведь можно же на лицо посадить очень похожий глаз, направо и гораздо ниже, — говорит Чистяков. — Что выходит? Хорош, да не на месте». А не на месте оттого, что художник не «мыслил формой», сутью изображаемого и передавал «как кажется», плоско, не строил материаль-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ную форму в листе, не лепил ее, как скульптор. Рука водила по бумаге бездумно, а ведь нужно, «чтобы каждая линия рисовала форму, мускул, кость», чтобы не было просто штриха на бумаге, а была бы определенная часть, деталь формы, чтобы реальная форма предмета диктовала художнику весь характер работы на плоскости, руководила каждой линией, каждым штрихом. Только при такой постановке рисунок мог заставить художника «каждый шаг свой обсуждать и не метаться зря и куда попало», а следовать указаниям натуры, строго придерживаясь «порядка» изображения ее.

«Поступая так, будучи скован законом натуры, рисующий,— подчеркивает Чистяков, — увидит, что нарушение несколько порядка в делах приносит вред и ведет к совершенной неверности и путанице». Нарушение законов рисунка уничтожает всякий смысл рисунка, ведет к «чертежу», к «отсебятине» (например, изменение последовательности работы над объемной формой). Только знание «порядка» может уберечь учеников от путаницы и лжи. «Так человек, — говорит Чистяков, — должен порядок всегда решить... заранее и потом уже выполнить дело до простоты. Многие скажут, что в этом-то наука... Пожалуй...» «Вообще порядок и правильная форма предмета в рисовании важнее и дороже всего, так как талант бог даст, а законы лежат в натуре». Поэтому знание «порядка» есть знание законов натуры. Познавая, художник развивается «как мастер и как человек».

Приобретение подобного научного метода изображения природы и составляет для Чистякова содержание обучения. Большое значение имеют здесь традиции, наследие реалистического искусства прошлого. Законы и способы правдивой передачи природы вырабатывались и совершенствовались из поколения в поколение. Как же художник может отказаться от этих богатств, пренебречь накопленным опытом? «Ведь самому дойти до того, до чего доходили [сохраняя приемы] тысячи лет, трудно...» Так всю жизнь только «доходить будешь, а не работать». «Пожалуй, — рассуждает Чистяков,— умный от ошибок учится. Да и пусть избранный мученик [так] учится, а всем-то для чего? Можно и не мучаясь прожить... Ведь не идиоты же до нас жили, а великие люди». Поэтому знание веками вырабатывавшихся «правил» реалистического рисунка является необходимым и существенным условием исчерпывающего знания законов искусства, приобретение их также необходимо в процессе учебы.

Реальная форма очень сложна. Мало наметить ствол дерева, как цилиндр, или голову, как шар, — они ни в коей

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

мере не могут характеризоваться таким обобщением. Нужен более точный, менее «насильственный» методический прием трактовки и изображения реальной формы.

«Человек все существующее заключает в форму, — говорит Чистяков, — формами и определяет все. Я смотрю на воду чистую, прозрачную. Любуюсь... в ней плавает головастик... хвост и шарик. Мне он кажется чем-то высшим, нежели вода, а между тем заразить эту воду — и это высшее сразу погибает. Вода — сила. Головастик — существо. Вся сила в ней. Вода взбухнет и для нас страшна, особенно если она разгуляется. Сила суть сама — бесформенная, не сознающая себя. Мы с ними боремся, стараемся их обуздать и *запереть в форму, чтобы управлять и пользоваться ими* (курсив наш. — *Авт.*). Прилагая версту к версте до невероятности, я могу говорить о бесконечности, но представить бесконечность не могу, ибо я [сам] в форме, [а раз так, то] здесь начинаются верования; расчеты тут останавливаются». Все это Чистяков применяет к рисунку. «Облечь в форму», например, живую голову для того, «чтобы управлять и пользоваться» ею в создаваемом художественном произведении, значило для Чистякова найти метод, позволяющий от общего решения массы дойти до предельно точного ее изображения. Изучение рисунков старых мастеров, их методов познания натуры, собственная творческая практика привели его к выводу, что единственно возможный способ решения этой задачи —построение формы на плоскости, сознательное воссоздание реального предмета, «как в натуре».

Современная Чистякову Академия особенно остро нуждалась в таком подходе к искусству. Методика обучения Академии XVIII века «с малолетства» не могла подойти к взрослым ученикам. Им требовалось понимание того, что они делают, понимание методов практической реализации законов искусства. Нужна была такая система рисования, где каждый шаг ученика был почти математически точно определен, где ученик понимал и знал, как строится форма, какие есть пути, позволяющие добиваться ее реалистического воспроизведения. Нужна была сознательность, твердость и ясность в профессиональном мастерстве, исчезнувшие во второй половине XIX века. Поэтому Чистяков заслугой своего метода считает, что его «система рисования учит сознательной твердости в рисунке, у всех какая-то мягкость, неясность видна».

По Чистякову, всякая объемная форма ограничена плоскостями, которые и воспринимаются нашим глазом: «В нату-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ре нет пятен, а есть формы — плоскости до бесконечности». А так как каждая плоскость имеет свое особое, неповторимое положение и, значит, по-разному освещена, нахождение плоскостей и их определение в тоне есть построение объемной формы предмета. «След[овательно], — продолжает Чистяков, — исполнение всех этих плоскостей и требует бесконечного множества полутонов: каждый полутон есть плоскость уходящая. Если полутона в гармонии между собой и, следовательно, отвечают рисунку плоскостей, то работа выходит вполне удовлетворительная и пятен быть не может, потому что все осмысливается, все законно, и потому натурально чисто». Иными словами, на плоскости возникает подобная натуре живая форма. Решенная таким образом, она не только дает знание физического устройства предмета, но и учит понимать тон как средство в построении объема. Подобный рисунок по самой природе своей активен. Он передает не впечатление — «вид», а анализируя пластический характер формы, стремится воссоздать ее, учитывая условия картинной плоскости. Этот принцип объемного рисунка существовал в Академии в лучшие ее годы, и по существу чистяковская система развивала его на новой методической основе.

Как большинство своих теоретических положений Чистяков сформулировал в коротких, лаконичных фразах — афоризмах, так и разработку практических вопросов искусства он вложил в своего рода практические «афоризмы» — упражнения. Эти упражнения определяют все узловые моменты практики искусства[38]. Последовательно излагая и анализируя их, можно получить достаточно полную картину того, что Чистяков понимал под наукой рисунка, наукой живописи и наукой композиции.

Сама по себе задача создания на плоскости подобия реальной природы полностью отрицала ложно понимаемый условный характер изобразительных средств рисунка. Передавая объемную форму, ученик, по мысли Чистякова, должен был понимать, что не только законы рисунка выводятся из закономерностей натуры, но что и средства последнего определяются ими. Рещение этого изначального для художника вопроса было очень важно, так как сразу направляло его по верной дороге реалистического искусства.

Первое упражнение по изучению законов рисунка Чистяков называет упражнением на изображение «линии на плоскости» и «линии в пространстве».

«[На]пример, линия А оригинал, — говорит Чистяков и чертит на листе ученика линию под углом около 45°. — На-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

чертить эту линию. Очень просто: смотрят на линию А и проводят новую линию $А^1$, вернее направление ее... [затем нужно] смотреть сперва на это направление, а потом на оригинал, с оригинала опять на направление и т. д., пока не поверю. Смотрю быстро, не более (!) двух секунд. Вижу, что направление верное, провожу из $А^1$ в $Б^1$ прямую легкую и не трудясь очень, а как бы шутя и не с одного раза. *Направление линии скопировано, остается сделать вид ее.* Для этого гляжу на линию А вдруг, переношу на одинаковое напра[вление] $А^1Б^1$ и утолщаю $А^1Б^1$ то в одном, то в другом месте, постоянно трогая один [раз], а потом сравнивая и трогая, и так сколько раз трону, столько посмотрю, вдвое больше, и перебегая глазами с оригинала на копию и с копии на оригинал... Сперва беру глазом с оригинала переношу на копию, потом поверяю копию с оригиналом. Линия эта нарисована на глаз, как говорится... скопирована».

Чистяков особенно подчеркивал, что все это сделано на плоскости и именно поэтому «скопировано». Вообще копия характеризуется тем, что она материально качественно повторяет оригинал (второй стол, второй табурет и т. п.), и когда художник копирует картину, рисунок или в данном случае «линию на плоскости», то он так же буквально их повторяет, дублирует. Поэтому, часто будучи хорошим, умелым копиистом, живописец не в состоянии рисовать с натуры, он чувствует себя беспомощным перед качественно новой задачей. Творческая способность художника воспроизводить реальную природу на плоскости совершенно противоположна копированию уже сделанного с натуры рисунка, где все изображение идет «на глаз», путем простого сравнения и поверки. Здесь необходим иной подход. Объяснению этого различия и было посвящено Чистяковым следующее упражнение, ставившее задачу изображения «линии в пространстве».

На стол под углом тоже приблизительно в 45° по отношению к ученику клался карандаш. Чистяков объснял, что абстрактной линии в природе не существует, есть предметные формы, — нельзя нарисовать «линию в пространстве», но можно и должно изобразить объемную форму. Поэтому в новом задании по сравнению с копированием «линии на плоскости» все меняется: «здесь уже другое следует разумение. Здесь нужно объяснить рисующему, что он сидеть должен прямо, только глазами перебегать с натуры на рисунок, с рисунка на натуру и пр., потому что предмет перед ним лежащий уже не есть линия на листе бумаги, а в пространстве, следовательно,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

оставаясь всегда на месте, может казаться иначе при перемене места рисующим. Здесь нужно также объяснить, что лист, лежащий перед рисующим, есть плоскость, которая по-настоящему должна не лежать, а поставлена быть в перпендикулярном положении к средней оси зрения между глазом и натурой на соответствующем расстоянии... Положение плоскости между глазом рисующего и предметом должно быть всегда под прямым углом к оси зрения. Следовательно, бумага, на которой рисуют, должна лежать всегда по возможности по линии от глаза к предмету и, сколько возможно, в перпендикулярном положении»[39]. Плоскость трактуется тут уже как картинная плоскость, как граница того куска природы, который изображается. Все это и определяет способ рисования грани карандаша.

Так, во-первых, чтобы «нарисовать линию, в пространстве лежащую», нужно поставить ближайшую точку К, — говорит Чистяков, и тут же уточняет, что эта точка не просто на бумаге, а в «пространстве листа» и как таковая уже имеет какое-то значение и «что-то определяет». При этом показывалась соответствующая точка на лежащем карандаше. «Первая точка, которую ставит рисующий на картинную плоскость, и та не произвольна, и та определяет величину на плоскости (изображения. — *Авт.*) — смысл. Все идет от этой точки, все к ней относится. Она, как начало всего, центр всего есть точка опоры», так как обозначает часть видимого реального предмета.

Затем, «чтобы яснее определить угол (лежащего на плоскости стола карандаша. — *Авт.*), следует в точке К положить линию АБ, параллельную плоскости», т. е. провести горизонталь, после чего наметить направление линии ОК не точно, а «играя». Причем, это «направление линии» следует повторять несколько раз и «заставить рисующего видеть форму или величину угла между КБ и КО. Для этого пусть он затушует угол, особенно, если в натуре пространство это темнее предмета и линии» (такой прием поможет художнику точнее уловить величину угла). Все время сравнивая этот угол с углом в натуре, нужно стараться грань карандаша КО буквально «положить» в листе (точнее — воображаемом его пространстве) на плоскость стола, т. е. нарисовать как бы второй, реальный карандаш. Следовало постоянно измерять глазами угол «вглубь» в натуре и на бумаге, ни в коем случае не сводить его к плоскостному «геометрическому» определению, уточняя и располагая в плоскости линию КО. Только когда «угол ОКБ будет точно определяться», нужно «быстро и смело» провести послед-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ний раз по линии ОК, нарисовав тем самым одну из граней карандаша.

В рисовании линии в пространстве ученик получал первое и основное для дальнейшей работы представление о языке искусства, как языке реальной природы, он понимал, что задача изображения природных форм в «пространстве» будет для него всегда решающей. Но кроме нового характера изобразительных средств рисунка и картинной плоскости, как границы изображаемого куска природы, он узнавал значение «порядка», как необходимого условия правильного решения поставленнной задачи.

Это упражнение, повторенное обязательно несколько раз, «пока не станет ясна задача», развивалось последующими заданиями, в которых уже ставилась задача передачи определенной материальной формы. Первые из них заключались в изображении всего карандаша. Его рисунок делался, как продолжение предыдущего упражнения. «...Нашедши линию КО или угол ОКБ, следует определить второй угол МКА точно таким же образом. Когда углы найдены, следует восстановить высоту, сторону предмета и построить его. В это время нужно через десять или пять секунд постоянно требовать, чтобы рисующий смотрел на натуру и на свой рисунок, потому что определить длину предмета по такой незначительной данной вышине очень трудно. Нужно требовать, чтобы рисующий, поглядывая часто, успел бы обоими глазами враз увидеть весь предмет и сравнить с копией». Копия понималась не в буквальном смысле, а как подобие реального предмета. Чистяков добивался от ученика, чтобы он уже здесь понял задачу и метод изображения материального предмета, построения его формы, а также характер сравнения «двумя глазами», которое, как указывалось в предыдущей главе, позволяет рисовать в глубине листа, как в натуре, а не как в чертеже.

После карандаша Чистяков советовал сделать по тому же принципу рисунок нескольких плоских предметов — книг, коробок и т. п. Развитием задачи «изображения линии в пространстве» («карандаш на столе») было рисование табуретов, мольбертов, столов и т. д. Чистяков всегда говорил, что любая учебная работа должна иметь четко сформулированную цель, решение которой только и надлежит в этом задании выполнить с тем, чтобы в следующем работать уже над достижением другой, «высшей». Так при рисовании табуретов, мольбертов и др. задачи усложнялись. Сложная форма требовала не только умения изображать «в глубине», практиче-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ских знаний по перспективе, но и знания конструктивного строения предмета, принципа «итти от общего» в рисунке.

Ученик начинал рисунок табурета, как и карандаша, с проведения горизонтальной линии, параллельной нижнему краю листа бумаги. Затем определялась «пространственная протяженность» в глубину углов нижнего основания, которому Чистяков придавал вообще большое значение в построении изображения. Общеизвестное чистяковское требование рисовать только «с ног», «с основания» исходит не только из традиции классического, академического рисунка, оно обосновывается и наблюдениями над природой. Дерево, например, нельзя начинать рисовать с листвы, потом приделывать ствол и поле, на котором оно растет. Так, по мысли Чистякова, художник идет не от того, как существует в природе реальное дерево, выросшее из земли, а от плоскости бумаги, которой «все равно, что и как на ней начертят, а нужно, чтобы дерево на бумаге выросло». Табурет поэтому также нельзя изображать, не утвердив его нижнего основания, откуда «растут» грани его формы, сверху ограниченные плоскостью сидения. «Вести рисунок с земных линий и итти от ближайших точек вверх» значило работать над материальной формой, стараясь сразу же ее реально увидеть и почувствовать в картинной плоскости.

Требуя затем начинать «от общего», Чистяков давал ученику возможность понять характер верного подхода к изображению реальной формы. Практически в данном упражнении это означало, что после определения нижнего основания табурет рисовался как бы обтянутым марлей — без ножек и перекладин. В этой общей массе прокладывались тоном плоскости, не получающие прямых лучей света. Тогда только, говорил Чистяков, и «сравнивать можно». Обязательно нужно, по его мнению, ученику сразу внушить, что «тени или полутени не суть бессмысленные пятна, а формы» и что «рисовать тенями» — это строить объемную реальную форму.

Определив основные плоскости, образующие форму табурета, и пометив их в тоне, художник шел, все время ориентируясь на нижнее основание и соотнося одну часть с другой, к детализации, находя размеры ножек, перекладин, сидения. Табурет возникает из общих очертаний конкретный и «живой». Отказавшись от «перспективного чертежа», рисуя в пространстве, ученик понимал, что чем сильнее контраст светлого и темного, тем предмет кажется ближе, чем слабее — тем дальше он уходит в глубину. Поэтому, как указывал Чистяков, тон надо не срисовывать — «фотографировать», а поль-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

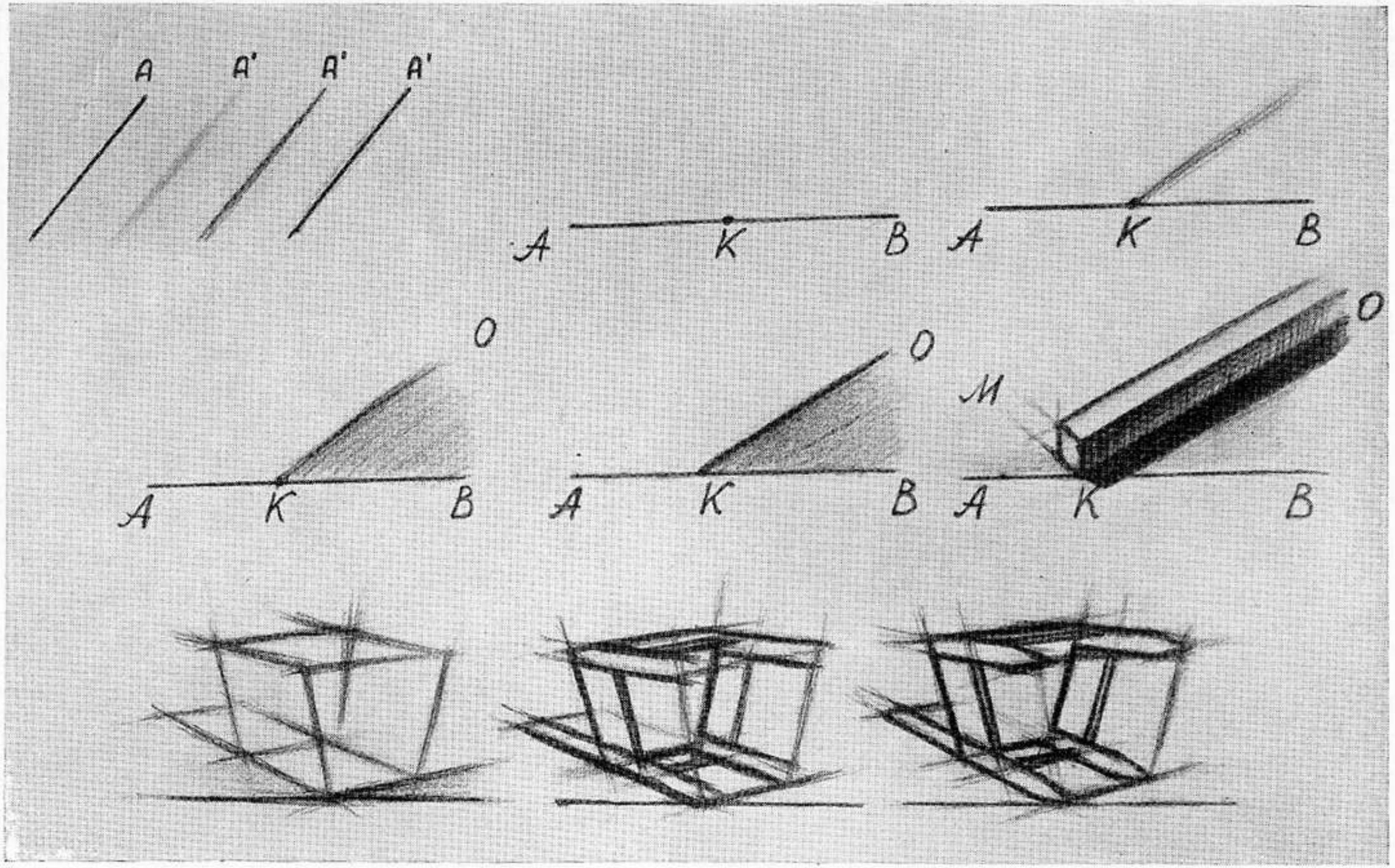
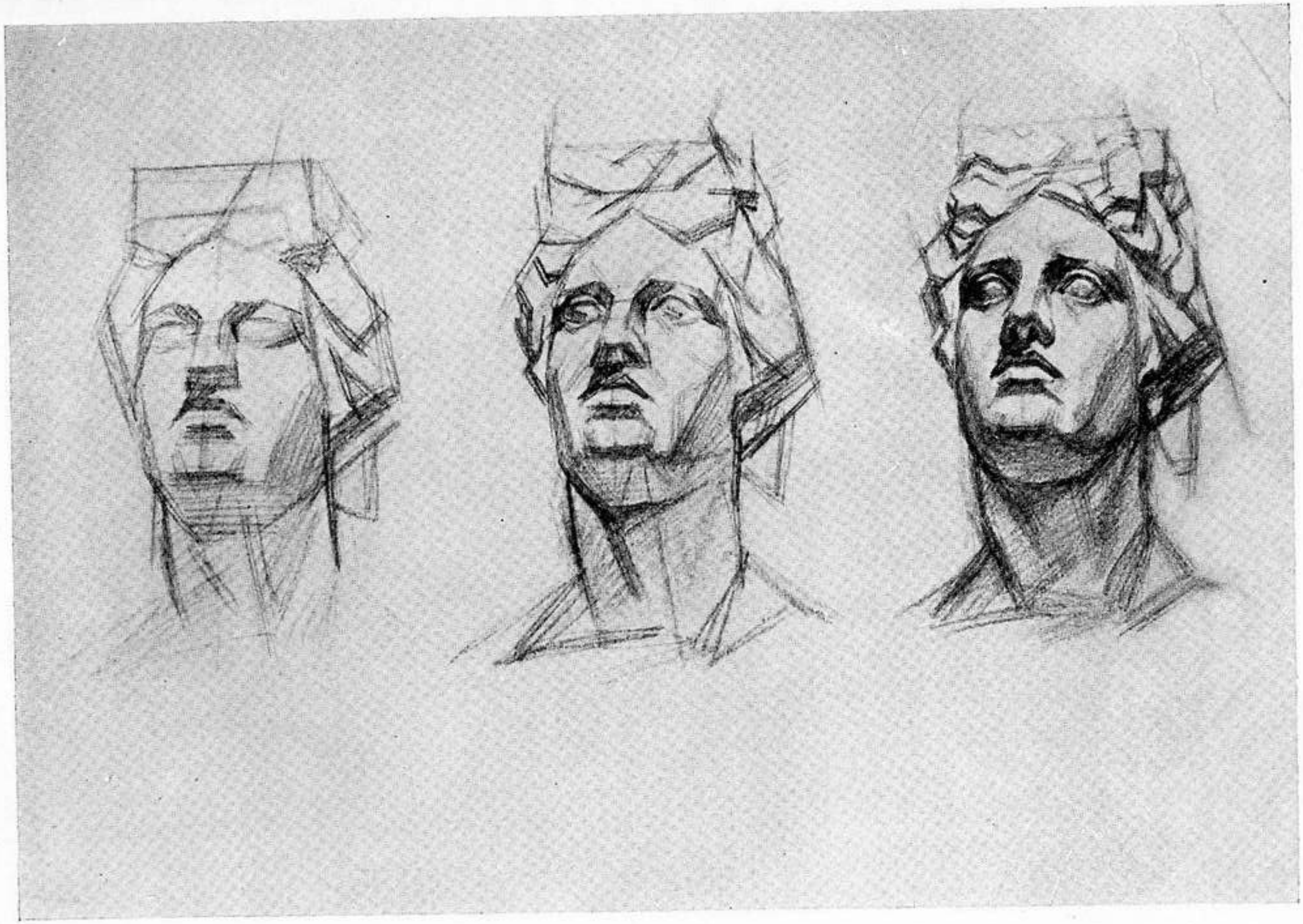


Рисунок линии в пространстве и стул (по рисункам П. П. Чистякова).

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



Построение головы Аполлона (по рисунку В. Е. Савинского).

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

зоваться им для построения объемной формы. Это была традиционная академическая заповедь активного, осмысленного отношения к рисунку. Только в конце работы можно было «на глаз», «как кажется», довести все изображение до натурального светотеневого состояния.

Таких рисунков типа табурета Чистяков заставлял делать несколько, все время усложняя задачу, давая, например, рисовать табурет на табурете или табурет с подрамником и т. д., требуя по-разному «доводить» свой рисунок. Меняя положение изображаемых предметов, Чистяков учил не только «наглядной перспективе», он учил связывать предметы друг с другом, соотнося их различные части, видеть цельно, стараясь сразу двумя глазами «схватывать форму». В рисунке двух предметов в первую очередь находилось их положение в зависимости от размера листа (момент композиционный даже в простейших заданиях не выпадал из поля зрения Чистякова), затем соотношение друг с другом, после чего следовало определять основание, но не проводя, как раньше, горизонтали, а лишь сравнивая место обоих компонентов относительно нижнего края листа бумаги. После определения углов основания строилась общая форма предметов «в марле», шло измерение, поверка, а с ними и конкретизация объемной формы. Причем грани двух предметов определялись в тоне и вообще рисовались вместе.

Следует отметить, что приведенные и приводимые в дальнейшем упражнения отобраны из числа многих, применявшихся Чистяковым, и в той последовательности, которую можно установить по его высказываниям. Они носят несколько обобщенный характер и дают лишь основные этапы в развитии чистяковского метода обучения рисунку. Также надо помнить, что задавались они Чистяковым ученикам по-разному, судя по индивидуальной подготовке. Часто первые упражнения вообще не давались, молодой художник начинал с более сложных — с табурета и т. д., но очень редко бывало так, чтобы ученик начинал сразу с гипса. Чистяков считал обязательной предварительную работу над «перспективами» — построением несложной формы в листе, и только самые подготовленные ученики, вроде Репина, могли, по его убеждению, сразу понять характер трактовки гипсов — одного из важнейших этапов в овладении законами изображения живой формы.

Гипсы играли в системе большую роль. Слова Чистякова, что «Академия без Аполлона быть не может», имеют глубокое основание и сказаны были не «академистом», как счита-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ли некоторые исследователи, а художником-реалистом, стремившимся найти более правильный путь к объективному отображению реальной природы.

Вся разница между изображением «мертвой», неподвижной формы, «перевоплотившей» реальную природу в произведении искусства, и «живой», подвижной формой человеческого тела заключается именно в этих характеризующих их определениях. «Мертвая» и «живая» предполагают различный способ изображения; «перевоплощенная» в произведении искусства и реальная, «натуральная», — определяет различные методические принципы их изображения. Так, например, в первом случае перед учеником стоит задача почти копирования, так как главное, существенное в реальной живой форме уже отобрано скульптором. Отсюда, по мысли Чистякова, чем больше эта форма обобщена и типизирована, тем она «полезнее» для изучения первоначальных законов изображения объема, и поэтому же античные гипсы лучшее учебное пособие, чем какая-либо другая скульптура. Но в то же время — и это особенно важно — греческая скульптура никогда не была для Чистякова «мертвой», далекой от реальности, напротив, — она тесно связывалась в его представлении с природой, которая служила древнему художнику основой искусства. « Какая статуя, — восхищенно отзывался он о Гермесе, — как широко вылеплена, как просто. Эта полная силы и молодости рука... а возьмите свечку, осветите руку сбоку, и на этой дивной, по-вашему, широко исполненной руке вы в запястьи увидите почти все косточки, на тыльной части кисти увидите сухожилия и между ними едва намеченную, но точной формы, жилку». Все это дано точно, при данном повороте руки подчеркнуты именно те мускулы, которые должны напрягаться.

Показ Чистяковым жизненной основы в антиках, как то делал в свое время еще К. Брюллов, говорит не только о приверженности его русской академической традиции трактовки гипсов. Он утверждает принципиальное правило, что трактовать гипсы как некие трехмерные болванки нельзя. Но из-за того, что они неподвижны и в форме их скульптором подчеркнуто самое характерное, а также из-за того, что на них особенно хорошо видны тональные различия света и тени, гипсы являются очень ценным материалом в понимании законов построения формы человеческого тела[40]. В живой форме надо уметь выделять главное, существенное и потому «нужно сперва, чтобы правильно изучить приемы и законы сложного ри-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

сования головы, начать с гипсовой головы или просто начать с гипсового глаза», — говорил Чистяков.

Переход от рисования табуретов, мольбертов и т. д. к гипсовой голове Чистяков видит в изображении гипсового глаза. Являясь частью человеческого тела, гипсовый глаз в то же время искусственно представлен как фрагмент его, в виде четырехгранной призмы. Поэтому строить его изображение следует, используя знания, приобретенные ранее при рисовании неподвижных предметов. «Перед нами поставлен гипсовый глаз, положим, Аполлона, под углом 20° к плоскости. Прежде всего назначив место на плоскости, определить уходящий угол плоскости гипсовой», т. е. начальный этап работы такой же, как при рисовании линии в пространстве. Затем совершенно так же следовало построить основание и грани четырехгранной призмы, игнорируя самый глаз. И только когда форма призмы была намечена и взята слегка в тоне, требовалось «означить положение глаза или место на этой плоскости», перейдя, таким образом, к решению собственно заданной формы. Любопытно, что здесь Чистяков советует уже заняться только глазом, почти не обращая внимания на призму, а решая, как он говорит, форму глаза «в себе» (как будет ясно из дальнейшего, рисование формы «в себе» имело принципиальное значение в построении головы и тела человека).

«Начинать же просто, рассуждая, положим, так: плоскость найдена, теперь глаз находится на высоте такой-то, поверить высоту — снизу и сверху расстояние. Сразу глаз тонко не вычерчивать, а так просто искать место его. [Когда] положение по отвесной линии найдено, найти по горизонтальной от переносицы на столько-то, от другого переносья края (столько-то), поверить, глядя вдруг, быстро, несколько раз. Потом вдруг взглянуть и определить положение глаза от слезника до наружного края глаза, веко идет вверх — до сих пор, здесь перелом, и линия идет вниз к слезнику. Нижнее веко так же. Потом нужно перекинуть прямую от точки переносья верхнего на точку переносья нижнего. Потом проследить белок. Для этого нужно по глазу сверху донизу через веко и белок провести прямую линию, совпадающую с отвесом, для того чтобы чувствовать высоту профиля». Ученик должен постоянно чувствовать форму изображаемого предмета, понимать его пластику, характер и итти от общего к частному. Начиная с «главных теней» и, пометив тем самым основные плоскости, следовало дальше их уточнять и конкретизировать, «выводить тени до мелочей», до «мельчайших выступов и уклоне-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ний формы», стараясь все время работать сознательно, отдавая себе отчет в том, что делаешь. Этим заканчивается второй этап работы. После него рисунок может еще выйти пестрым, не цельным, плохо передающим освещение, «кажимость», иначе — вид предмета. Поэтому Чистяков третий этап работы видит в обобщении, в подчинении глазу изображаемой формы: «берут самую сильную тень смотрят и ведут в гармонии. Тени, свет, потом полутоны, копируют до точности и готово — форма вылеплена».

Выше уже говорилось, что Чистяков выводит законы реалистического рисунка из натуры и условий плоскости, на которой возникает изображение. Из-за необходимости усиления в рисунке объемных моментов, четкого конструктивного понимания построения формы Чистяков в рисунке гипсового глаза разрешает усиление контраста света и тени на формах, идущих к глазу художника. Воссоздавая изображаемый предмет в картинной плоскости «от общего», реалистически воспроизводя предмет, художник с самого начала осознает необходимость учитывать специфику плоскости, постигая на практике основные правила изобразительного искусства.

Здесь, в рисунке гипсового глаза, уха или носа, для Чистякова было важно также добиться от ученика понимания нового характера изображения формы, подобной человеческой.

Начав рисовать глаз, точнее — на начальном этапе призму, в которую он заключен, как любой простейший предмет из предыдущих упражнений — ящик, табурет и т. п. (чтобы подчеркнуть эту аналогию, Чистяков никогда не вешал глаз, а всегда его ставил), ученик, переходя потом к рисованию круглого объема, усваивал новые для себя принципы построения формы «в себе». Он практически убеждался в том, что в зависимости от объекта изображения меняется характер метода рисунка (так табурет рисуется от нижнего основания, а в глазе надо «все вязать от себя»), хотя главное правило начинать с массы, итти от общего остается неизменным. Рисунок гипсового глаза давал ученику основные знания построения объема вместе с первоначальным объяснением образующих его форму плоскостей. Все это подготовляло учащегося к изображению гипсовой головы.

Рисование головы считалось Чистяковым одним из важнейших этапов обучения. Голова, ее роль в картине определяли необходимость строгого знания ее конструкции, умения строить ее форму «в себе». Характерны в этом отношении слова, сказанные Чистяковым одному из учеников: «Нарисо-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

вать сто схожих голов — коллекция, а вот понять, как ее нужно рисовать, — учеба». Сознательность в познании формы и овладении законами ее изображения — «чтобы с пониманием каждый штрих шел» — приобретала здесь исключительное значение. Объемная, с мягко круглящимися деталями голова не могла быть нарисована так же, как прямоугольные предметы. Она нуждалась в специальном методе и подходе. Мало сказать «итти от общего», необходимо разъяснить, каким образом можно точно ее построить. Неподвижная, представлявшая собой переработанную скульптором реальную форму, гипсовая голова во многом могла здесь помочь. На ней легче было понять характер трактовки круглого объема, научиться пользоваться этим методом в рисунке, а затем с некоторыми изменениями применять его и в изображении живой головы.

Всякий объем, как трактует его Чистяков, ограничен плоскостями, каждая из которых занимает свое особое положение. Их определение в натуре и последующее перенесение на бумагу и есть построение формы («плоскости лепят форму»). Кроме того, подчеркивает Чистяков, впечатление объемности создается светотеневыми отношениями, а это значит, что построение формы нужно вести, сразу определяя плоскости в тоне. Репин так передает в своих воспоминаниях трактовку формы гипсовой головы Чистяковым. «Она, — пишет он, — заключалась в перспективе плоскостей головы. Встречаясь на черепе, эти плоскости, т. е. границы этих плоскостей, образовывали сеть на всей голове, что и составляло главную основу рисунка головы. Особенно интересной получалась перспектива встреч этих плоскостей: дробясь и разбиваясь на разные детали головы, плоскости совершенно правильно определяли величину деталей до мельчайших плоскостей, и голова получала верный каркас во всех возвышенностях и углублениях целой головы. Она получалась стройная и рельефная. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не только от тушевки, во что так верят все начинающие, а от линий этих правильно построенных оснований. Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенно математически строит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперед, если они поставлены на свое место». Отвергая вообще схематизацию, Чистяков всегда советовал помнить, что «таз — это ящик», но именно помнить — не рисовать так, — указывает один из его учеников. Условное рисование могло повести к гибели живого чувства формы, которое для Чистякова было в искусстве самым важным. Строя свой метод на общих

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

академических требованиях, он заставлял своих учеников рисовать гипс в упражнениях так методически «обнаженно» только ради необходимости добиться понимания формы, сознательного ее построения. Желание внушить ученику элементарную мысль, что рисование головы это не изображение зрачков, ресничек, ноздрей и губ, а построение объемной формы, определяло подобный подход.

«Ведь нос, — говорил Чистяков, — выступает потому, что имеет выступ против (рта), а не потому, что на нем блик». Отсюда следовало утверждение, что «рельеф зависит не от тушевки, а от линии формы или рисунка». Но это не значит, что тон отделяется Чистяковым от построения формы, наоборот, как вспоминает Васнецов, Чистяков никогда не отделял их друг от друга. Задача воссоздания реальной освещенной формы была главной его целью и потому он никогда не позволял строить абстрактную топографическую схему границ и пересечений плоскостей. «Всякая отлично оттушеванная голова или фигура будет пухлая и плоская, как бы тени ни были верны», если она не построена, если тон не выражает собой форму[41]. Поэтому нужно строить тоном материальную форму головы, ведь «в руке рисовальщика карандаш, и как же рисовать форму, как не тоном?» Кроме того, поскольку голова в картинной плоскости изображалась сама по себе, без нижнего основания, требовался специальный прием построения, развивающий принцип «вязать все от себя». Он впервые применялся в рисунке гипсового глаза и приобретал в дальнейшем огромное значение при рисовании живого человека, как «формы подвижной и требующей других приемов, чем рисование с неподвижных предметов». Чистяков объяснял это следующим образом. Неподвижная форма всегда находится на чем-то и с этим чем-то должна изображаться, в то время как «человек стоит, сидит, ходит, он все время перемещается, изменяется». В его изображении необходимо искать опору «в нем самом», а не итти от окружающей его обстановки. Гипсовая голова давала возможность Чистякову показать методические приемы изображения формы «в себе».

«Требуется сперва поставить голову, и поэтому голова следует начать так. Первое положение массы головы и шеи отно[сительно] вертикали». «Это делается так: от середины лба до середины подбородка находят положение плоскости или линии в пространстве относительно вертикальной линии или отвеса». «Потом сейчас [же] положение глаз относительно горизонтали и сейчас же овал лица и шеи. Рисовать не линией,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

а формой, т. е. чертить линию, а видеть массу, заключающуюся между двумя, тремя и т. д. линиями. Нарисованное поверять вдруг, на всю массу... Когда общая масса верна относительно гориз[онтали] и верт[икали] положением (?), тогда приступают к разбивке на более мелкие части головы» (лоб и нос, рот и конец подбородка). Во-первых, отсекают всю лицевую плоскость от плоскостей, идущих к затылку, и определяют их в общем в тоне. Наметив такой каркас головы, следовало перейти к определению пропорций: «Сначала постановка и приблизительно пропорции». Обязательная «приблизительность» в рисунке у Чистякова имеет глубокое методическое обоснование. Поскольку рисунок ведется «заново», от общей массы, на которой только потом появляются глаза, нос и т. д., всякая точно изображенная деталь или абсолютная пропорция на еще неопределенной форме невозможна. Ведь скульптор не делает глаз в коме глины, не приставляет к ним готовый нос, но он удаляет все лишнее, работает сразу над всей формой. Такой же метод Чистяков считал обязательным и в рисунке, отсюда шло и его выражение, что «рисование это не сложение, а вычитание».

После определения больших отношений лицевой плоскости к плоскости, идущей к затылку, уточнялись размеры носа ко лбу и к подбороку, находились «места, где глаза сидят». Когда в рисунке будет найдено направление носа, характер движения основных форм, следовало перейти к «разбивке на более мелкие части». Но для этого необходимо избрать некий опорный пункт, наименее меняющийся при различных поворотах, соотнося к которому все части головы, можно было бы «вязать» их друг с другом. Находящаяся в центре головы переносица, с точки зрения Чистякова, и являлась таким опорным пунктом в рисунке. Приобретение этого важного навыка «все вязать в себе» подкреплялось известным специальным упражнением «рисунка от точки», когда на переносице Аполлона Бельведерского углем ставилась точка, и ученик, изобразив последнюю на пересечении профильной линии с линией направления глаз, начинал, определив пропорции и крупные части, строить форму, все соотнося к ней. Но обычно Чистяков советовал только мысленно иметь в качестве опоры «неподвижную точку» — переносицу, которая по смыслу подобна нижнему основанию в рисунке с неподвижных предметов. Таким образом, наметив в «массе» отношение лба к носу и к подбородку, найдя место для глаз, ученик, по требованию Чистякова, определял, «взяв ко всей голове, размер переносицы», этот своего рода «масштаб» для остальных форм и плоскостей.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Но прежде всего, как говорилось выше, необходимо было наметить плоскости, образующие лицевую часть головы, и две боковых, идущих к затылку. В этом заключалась так называемая «первичная» обрубовка формы. Необходимая в гипсовой голове, она воспитывала в начинающем художнике понимание законов построения объемов, когда же это умение приходило, предварительное «условное» построение отпадало само по себе.

«Итак, взяв какую-нибудь точку переносья, надо начинать, рассуждая, ставить глаз и прочее...» От точки переносья до виска ученик измеряет расстояние и определяет лобную плоскость, отсекая ее линиями от височной, и тут же от переносья меряя, находит плоскость, идущую от височной к скуловой и от скуловой к подбороку.

Выявление основных плоскостей «массы» головы сразу же создает конструктивный костяк, подсказывающий дальнейший характер построения. Не надо думать, что Чистяков сводил все построение гипсовой головы к условной конструктивной схеме. Схематизм был в корне ему чужд, достаточно посмотреть на рисунки гипсов Серова, Врубеля или В. Баруздиной. Плоскости, которые он рекомендовал искать в натуре, строя форму, были не вольным домыслом художника, условно трактовавшего объем, а объективно передавали действительный характер поверхности предмета. Кроме того, первоначальное построение, по Чистякову, нужно делать еле заметными линиями и «приблизительно», так как с уточнением «насильственное» построение постепенно превращалось в живую форму. Таким образом, определение пропорций, выявление общего характера и больших форм вместе со светотенью — задачи первого этапа рисунка.

Второй этап — уточнение форм, все большая конкретизация головы. Эта выверка идет с помощью сравнения, соизмерения частей лица или, как говорил Чистяков, «поверки» (отсюда идет название его системы — система поверочного рисования). Так расстояние от переносья до височной кости сравнивается с расстоянием от переносья до скуловой кости или до нижнего основания носа, которые и помечаются, и т. д. Причем эти большие части формы затем измеряются, как бы ощупываются более мелкими и соответственно более индивидуально характеризующими голову плоскостями, которые все время соотносятся с переносицей. Формы ищутся и помечаются обязательно парно. Если одна скула рисуется, то сейчас же должна рисоваться и другая, один глаз и сразу второй. Такая необходимость объясняется Чистяковым все той же задачей изображать объем на

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

плоскости. «Здесь все видно, а там, за контуром [нет], пометьте здесь плоскости, что на контур идут, и голова круглая». Форма получается объемной из-за верно взятых сокращающихся плоскостей.

Все время измеряя и «поверяя» глазом, стараясь видеть большую форму, соотносить к ней каждую деталь, строя и тем самым познавая ее, обследуя до мельчайших «выступов и уклонений формы», ученик достигал творческого, сознательного, «с рассуждением», построения объема. Причем не надо забывать, что Чистяков требовал понимания тона, как средства построения объемной формы. Он советовал пользоваться им активно, повышая на ближайших формах контраст между светом и тенью.

В процессе подробного анализа, «тупой выделки форм», постоянного измерения частей головы друг к другу, поверки, ученик мог несколько выбиться из тона, поэтому, по Чистякову, третий этап заключается в обобщении. «Глазом побольше сравнивать, — говорит он, — все время перебегая с натуры на рисунок и с рисунка на изображаемый предмет», после чего «берут самую сильную тень и от нее все тени смотрят и ведут в гармонии. Тени... и свет. Потом полутона копируют до точности, и готово». Тоновая характеристика, как и форма, построена по натуре.

Таким образом, весь ход построения гипсовой головы дается Чистяковым предельно ясно и конкретно. Его усвоение — условие верного понимания изобразительного метода реалистического искусства. Заставляя «смотреть в оба глаза», видеть живую форму предмета, «поверяя рисунок формами, а не линиями» («следует научить видеть направление линии контура и прочего в пространстве, относя мысленно к отвесу и горизонту»), Чистяков помогал учащемуся познавать голову «как она существует» и из нее, а не из какого-то предвзятого, придуманного правила, вроде условной разбивки головы на три части с дальнейшим «вырисовыванием» и тушевкой, выводил законы ее построения. Он давал будущему художнику знание конструктивного рисунка, знание предметного рисования, а главное знание «как голова вообще устроена», иными словами — всего того, что затем должно было лечь в основу изображения живой головы.

Для полного усвоения принципов построения объемной круглой формы, «деланья» формы плоскостями и переносицы как опорной точки этого «деланья», Чистяков заставлял нарисовать несколько голов. Здесь на помощь мог притти и «рисунок

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

от точки» и рисование «отсюда—сюда», «от двух точек находить третью», но в принципе от головы к голове нужно было итти, как он говорил, к «живому», стараясь возможно осторожнее проводить обрубовку формы плоскостями. В последних рисунках гипсов следовало обратить внимание ученика на то, что за «поверхностной» пластикой гипсовой головы скрыта живая человеческая форма, что «грек с человека лепил», и поэтому здесь необходимо подумать об анатомии, о том, как голова устроена. Приблизительно в это же время Чистяков рекомендовал после проработки черепа начать по анатомии рисунки с гипсового экорше. Будучи связана с работой над гипсовой головой, наука заставляла учеников относиться иначе к форме и понимать, что есть, например, скуловые кости, что и в гипсе видны надбровные дуги и т. д. В одной записке Чистякова есть указание нарисовать «с анатомией антик», т. е., взяв наиболее характерную голову, изобразить ее, стараясь почувствовать и подчеркнуть анатомическое строение. Все это намечало переход к изображению живой головы.

Рисование живой головы было у Чистякова ответственнейшим этапом обучения. Хотя иногда оно давалось после рисунка гипсовой фигуры, но мы, пользуясь указанием Чистякова, что «можно для лучшего усвоения законов давать живую голову сразу после гипсовой», разбираем принципы ее изображения в настоящей последовательности.

Первое, на что обращал принципиальное внимание ученика Чистяков, было отличие живой головы от гипсовой. Им сразу подчеркивалось, что там «мертвый» гипс, внутри ничего нет — пустота, а здесь кости, мышцы, кровь, человек смеется, говорит, двигается. Отсюда, если в рисовании гипсовой головы главное заключалось в нахождении перспективы плоскостей, организующих ее форму, то при изображении живой головы главным являлось знание анатомии, чтобы «кость чувствовалась», чтобы в рисунке было реальное тело. Но это не означало, что художник вставал на путь «анатомического рисования» и сначала рисовал череп, а затем пририсовывал мускулы, обтягивая их кожей.

«Искусство не наука, — говорит Чистяков, — искусство пользуется наукой», и умение пользоваться наукой должно заставлять ученика «чувствовать» анатомическое строение лица, его реальное устройство и в то же время изображать не анатомию, а его действительную пластическую форму. Сознательно итти к форме головы через знание ее анатомического строения — таково требование Чистякова к «анатомичности»

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

рисунка, и поэтому хотя знание методического приема изображения гипсовой головы было и полезно, но оно нуждалось в коренной переработке, нужен был более точный и органичный метод изображения формы, выражающий не только внешний ее характер, но и передающий «анатомическую сущность» живой головы.

Идя от вещи «как она существует», Чистяков указывал, что живая голова требует иного подхода, чем гипсовая. Рисунок живой головы начинался по аналогии с рисунком головы гипсовой. «Первое положение массы головы и шеи относительно вертикали. Потом сейчас же положение глаз отно-[сительно] горизонтали и сейчас овал лица и шеи. Рисовать не линией, а формой, т. е. чертить линию, а видеть массу, заключающуюся между двумя, тремя и т. д. линиями. Нарисованное поверять вдруг, на всю массу... Когда общая масса верна относительно гориз[онтали] и верт[икали], тогда приступают к разбивке на более мелкие части и потом вырисовывают, как есть, поверяя все время на глаз». Определять «массу» головы Чистяков советовал, следуя классическим принципам академического рисунка XVIII века — по осям головы и шеи, воспринимая последние как спицы внутри формы. Причем важно было не столько рисовать их, что допускалось в гипсе, сколько стараться почувствовать. Благодаря такому приему, сразу же достигалось ощущение искомого объема в плоскости. Отсюда и профильная линия рассматривалась, как внешний показатель оси, делящий голову на две части.

После наметки «массы головы и шеи» и определения основных крупных делений (направление глаз, величина лба, носа, подбородка) приступают к лепке головы. Думая все время о внутренних осях, ученик должен стараться намечать «слегка в тоне» пересечения плоскостей, сначала больших — лицевой и плоскости, идущей к затылку, «где уши растут», затем уже более мелких — во лбу пять плоскостей, нос — четыре и т. д., но все это еле заметными линиями и обязательно в тоне. Очень важно также, всегда подчеркивал Чистяков, делать форму головы сразу, ни в чем не забегая вперед, нигде не выделывая больше, чем в другом месте, все время «идя от общего к частному». Причем художник должен был «не обрубать» форму плоскостями, как отчасти разрешалось в гипсовой голове, но лишь намечать стыки форм, идя не от поверхности, а от анатомии. Последнее давало возможность понять, пояснял Чистяков, «форму-плоскость» как «часть кости, мускула и пр.».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

«Велико ли слово: отсюда — сюда, форма такая-то, а как оно держит рисунок». Измеряется расстояние от переносицы до скуловой кости, от переносицы до височной и рисуется форма височной такая-то, от височной до переносицы, от височной к подбородку — форма подбородка такая-то и т. д. Работая одновременно над всем объемом, все время стараясь видеть большую форму, сравнивать части друг с другом, поверяя их, ученик строил «живую» голову в плоскости. «Не надо срисовывать, если не понимаешь, разберись и что понял в форме и нарисуй», — таково было правило Чистякова. «Если вместо полутона рисовать свет на кости и т. д., — говорил он, — то выходит и смело и сочно, следовательно, если вместо полутона видеть лоб, то цель достигается», т. е. художник воспроизводит реальную форму, правильно понимая свою задачу.

«Высшее на нашей планете—это человек, изучение его есть высшая задача в искусстве», — писал Чистяков. Воспринимая, таким образом, человека как основного «героя», решающего идею содержания в искусстве, Чистяков считал, что в рисунке главное — приобретение знания законов «как голова и тело устроены» и как их можно изображать на плоскости. Необходимо твердое усвоение принципов изображения, всестороннее знание человека. «Не важно эту [именно] голову нарисовать, нужно научиться вообще головы рисовать». Отсюда внешнее, поверхностное сходство Чистяковым не признавалось. Для него сходство — это точно определенная масса головы, верно найденные пропорции ее частей, характерные детали. Во всем ученик должен отдавать себе отчет, понимать все, начиная от общей конструкции и вплоть до нахождения места для случайной морщинки, где именно она на этой голове должна пойти.

После первых рисунков Чистяков советует выполнить несколько упражнений «на задачу». Например, акцентировать конструктивное строение формы, связать его с анатомией: «Следует сначала научиться глаза вставлять, носы приделывать, чтобы губы по зубам шли, а не болтались». В этих рисунках все внимание обращалось на построение и взаимосвязь форм. Но главное было, «чтобы в голове осталось», чтобы ученик запомнил, что глаз, например, «привязывается» к глазничной впадине через слезник и уголок, что нос «привязывается» с помощью переносицы и ноздрей, подчеркивать которые обязательно следовало. Эта необходимость «запоминания» того, что делаешь, идет у Чистякова от традиций русской Академии, которая требовала знания художественной

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

«грамматики», знаний, с помощью которых художник мог в своей будущей творческой работе свободно оперировать формами реальной природы для выражения определенных идей. Это отчасти сказывалось в до сих пор неверно понимаемой задаче академического рисунка «улучшить модель».

Понятие «улучшать модель» в рисунке лучшими профессорами Академии XVIII — начала XIX веков трактовалось не как надуманное изменение натуры, приведение ее к абстрактному идеалу прекрасного. «Улучшать форму», по их убеждению, значило четче выявить анатомическое строение, сознательно подчеркнуть определенные детали, главное и самое важное в данном положении модели при абсолютно верных пропорциях. Показательно, что такое «улучшение» задавалось после выполнения ряда обычных рисунков, и обращаясь к нему, учащийся должен был «проявить свои знания» в активном, творческом отношении к изображению, в умении найти и выявить существенное в теле. Это свободное владение мастерством изображения реальных природных форм при строгом следовании натуре видно в каждом рисунке Академии времен ее расцвета.

Именно об этом пишет великий художник-реалист А. Иванов, указывая, что «в натурном классе непременно надо копировать натуру, но не в карикатурном, а в возможно благородном виде, ловить в ней лучшее». Если вначале для овладения формой и следует изображать натуру, не «отбирая», то в последующих заданиях необходимо искать в ней «благородный вид» или «идеал» той формы, которую изображаешь. Эту мысль разделяет и его отец, замечательный педагог Андрей Иванов.

По-новому трактуя этот принцип Академии, Чистяков говорит, что «следует в натуре не вид ловить, а сущность». Он понимает «улучшение» как выявление, подчеркивание общехарактерного, типичного в индивидуальной модели. В нахождении конструктивно характерной «вставки» глаз, «прикрепления» носа, в четком пластическом строении объема ученик узнавал законы построения головы вообще и мог сознательно акцентировать одно, смягчая другое, делать четче ее форму.

«Природа — ваша мать, — говорил Чистяков, — но вы не рабы ее...» Поэтому следует искать в натуре главное, подчеркивать в форме характерное, чтобы она лучше читалась и представлялась в четком виде. Только так подходя к задачам воспроизведения формы, можно уйти от «дороги фотографа», от рабского копирования, только на этой основе можно в будущем создать реальный художественный образ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Задача «улучшения» конструктивной формы головы, «четкого рисунка в глазах, носе, губах и ушах» не закрывала у Чистякова решения характера. Голова должна всегда изображаться в точных пропорциях, «в характере», даже при некоторых конструктивных «улучшениях», которые, как говорилось выше, касались в основном метода изображения, но не формы как таковой.

Начиная рисунок «на характер», Чистяков рекомендует сделать сначала несколько набросков. Но если в задании на «конструкцию» наброски делались с целью выявить существо пластической формы, то в упражнении «на характер» они выявляли «типаж» и даже несколько преувеличенно, но не карикатурно. Задача определяла собой весь ход рисунка. Уже в наметке массы головы подчеркивался характер формы — «яйцо или тыква». После наметки переносицы, которая тоже располагается там, где она «в характере», следовало начать строить лицо, опираясь на наиболее четко улавливаемые его особенности, опять-таки идя от общего к частному и ничего отдельно не выделывая. Главное, по мысли Чистякова, не упускать характер лица. Здесь можно широко применять нужные знания классических пропорций. Так, например, «измерь между двумя глазами [есть ли] третий — нет, вот характер», голова делится на три части — нет, опять характер, слезники глаз над ноздрями, если нет, то нос широк или узок, — все это надо сразу подчеркнуть, опять будет характер.

Особое значение Чистяков придавал четкому делению заданий: «учитель никогда не должен все выбалтывать», или «известно, что внятно, правильно и десяти ранее срока не сосчитаешь». Порядок и «законность», по глубокому убеждению Чистякова, могли появиться в работе ученика только благодаря правильно заданным и строго решаемым отдельным задачам рисунка. Поэтому он советует акцентировать каждое задание: на конструкцию «так на конструкцию», «на характер» так на характер, об этом и думать больше всего, конечно, ни в коем случае не теряя «верности натуре».

Последние учебные рисунки головы задавались Чистяковым как портрет, давая волю ученику практически применить усвоенные законы. Различные по возрасту и характеру модели лучше всего могли ему в этом помочь.

Разработка Чистяковым вопросов изображения человеческого тела наиболее характерна по своему следованию традициям русского академического рисунка. В нее он вложил не только собственный богатый творческий опыт, но и многие

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

мысли своих предшественников, глубокое изучение работ старых мастеров. Требования, предъявляемые им к изображению обнаженного тела, были велики. Он не только хотел, чтобы его ученики свободно рисовали от себя фигуру в любом повороте и ракурсе, с любым освещением, как в старой Академии, но чтобы они это делали, наполняя фигуру глубокой эмоциональной жизнью. Рисование человеческого тела для Чистякова — вершина мастерства художника.

Чтобы верно подойти к «сложному рисованию человека», Чистяков советует начать с гипсовой фигуры, на ней изучить законы и метод изображения тела. Попытки некоторых профессоров Академии конца XIX века доказывать, что женская модель может заменить собой гипсы, Чистяковым категорически отвергались. Гипсовая фигура, кроме ее полезной, как он выражался, для рисунка неподвижности, представляет собой очень ясную форму с четкой пластикой и со столь же ясной тоновой характеристикой. Движение неокрашенных, одинаковых по фактуре плоскостей создает возможность четкого тонового построения всей фигуры.

Начинать гипсовую фигуру, как все вообще, Чистяков советует с наметки «места ее» в листе бумаги — с решения композиции. Для этого отмечают сверху и снизу предполагаемый размер фигуры. «Рисование с неподвижных предметов, — говорит далее Чистяков, — подлежит... закону, который можно выразить так: постановка, пропорции и сходство». После определения «места» в листе для будущего изображения следует перейти «к постановке... фигуры в пространстве относительно вертикального и горизонтального положения». Первое, что ученик делает, это намечает положение лобка в середине листа (у мужчин лобок посередине, а у женщин ниже середины фигуры), к нему все относится, с ним «вяжется все».

Построение фигуры Чистяков рекомендовал вести с ног, «откуда человек растет и на чем держится». Но поверив несколько раз карандашом, где должны находиться ступни, художник быстро возвращался к лобку, намечая размер таза. Таз, лобок — середина фигуры — особенно важны в рисунке «подвижной и живой фигуры» и поэтому ни на секунду не должны упускаться художником из виду и в изображении гипсовой фигуры, играющем вспомогательную роль. Гипсы у Чистякова только переходная ступень, только средство для познания изобразительного метода передачи формы тела человека на плоскости. Поэтому метод «все вязать на живом» должен отчасти присутствовать уже здесь.

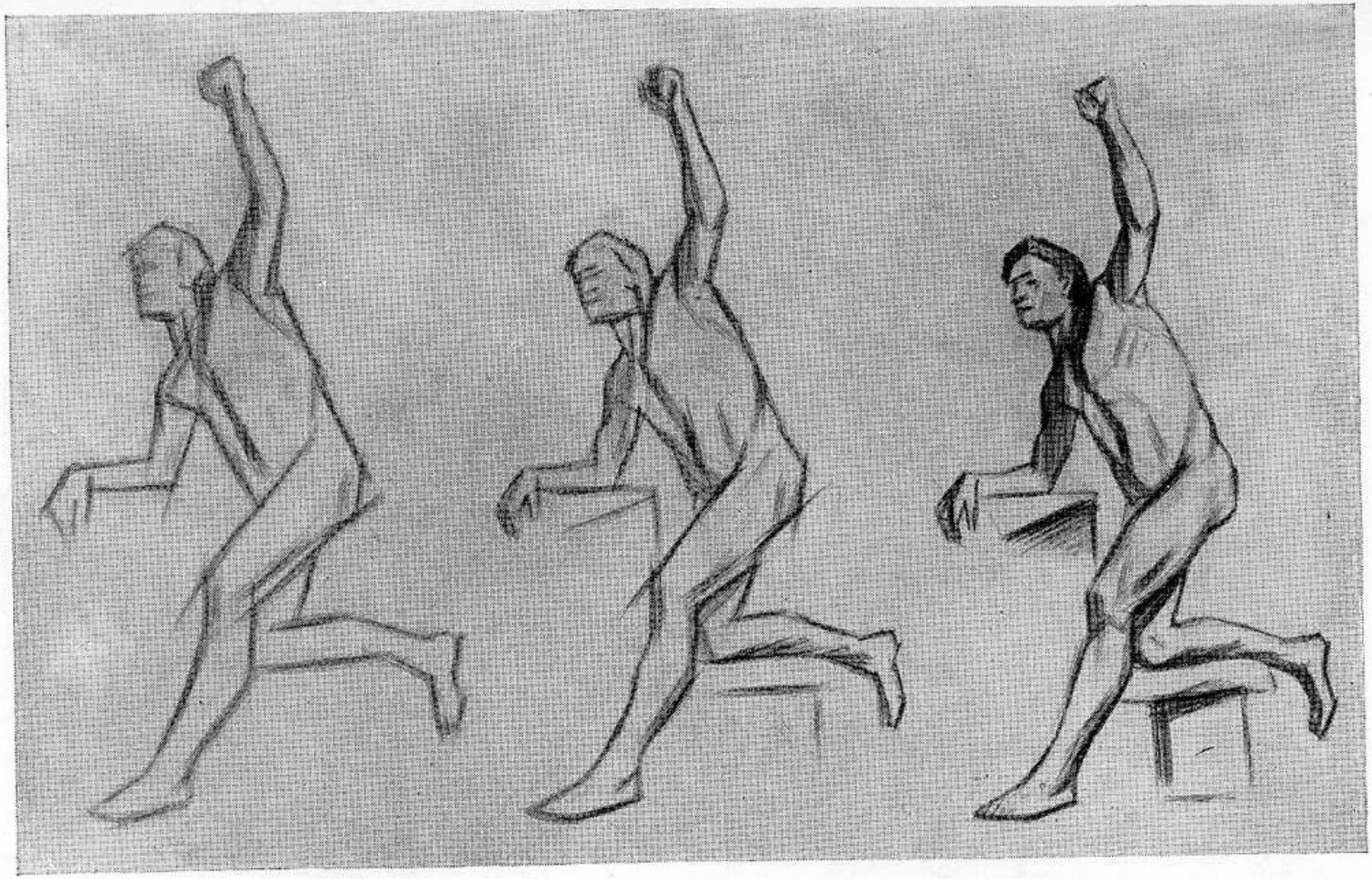
Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Вслед за наметкой таза «общими касательными» и тенями художник должен был быстро определить приблизительную массу фигуры. Но фигура не висит, а стоит на земле и поэтому очень важно, чтобы определяемая масса была сразу же поставлена. Первое условие «материальности» рисунка у Чистякова — чувство реального, весомого предмета в картинной плоскости. Постановку в гипсе Чистяков рекомендует делать сначала на глаз и только потом «поверять постановку отвесом, через три точки. Какие попадутся — это все равно, лишь бы ясно были видны». Отношение седьмого шейного позвонка к пятке или «душки» к стопе — лучшие определители постановки. Существенно необходимо также, чтобы первые рисунки делались с фигур, «стоящих на одной ноге», т. е. опирающихся на одну ногу. Модель должна ставиться с несложным движением («руки далеко не отставлять»).

«В фигурах сперва постановка, — говорит Чистяков, — и приблизительно пропорции, но не до конца». После наметки массы тенями (т. е. плоскостями, не получающими прямых лучей) и постановки следовало заняться определением пропорций. Сначала находятся «крупные части» — отношение ног к туловищу и голове, затем размер рук, бедер и т. д. Все это соотносится к размеру тела. Но обозначив «большие» пропорции, ученик имел перед собой на бумаге лишь очень приблизительно похожее на фигуру изображение. Не было понятно, как голова держится на плечах, как туловище соединяется с ногами. Отсюда следующим этапом после общей наметки пропорций являлось определение «сходства» или, как говорил Чистяков, «характера движения форм».

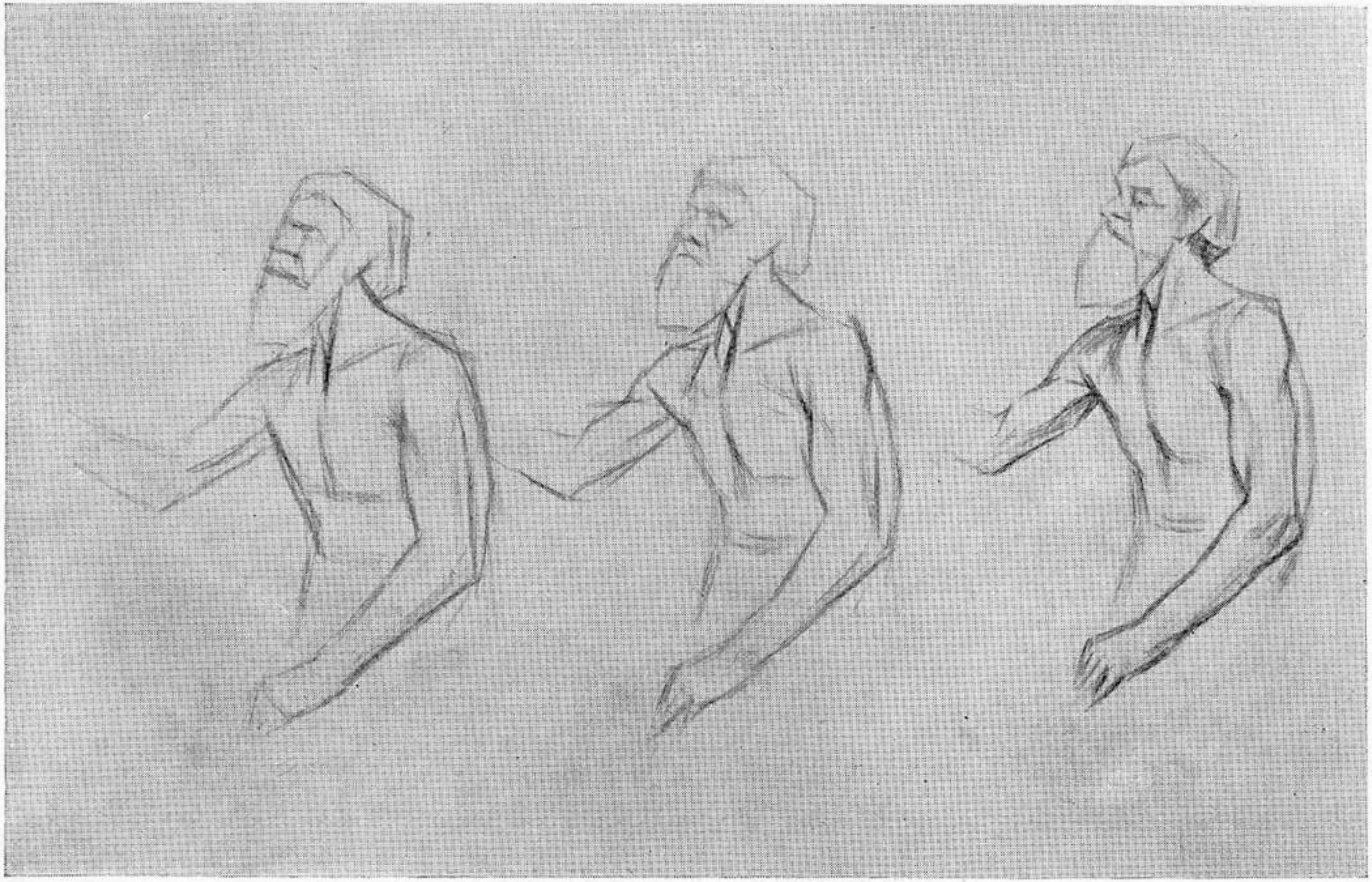
Надо сказать, что в первых рисунках с гипсовой фигуры Чистяков советовал не заниматься отделкой, а все внимание ученика направить на познание конструктивного устройства человеческого тела. Он предлагал даже делать конструктивный набросок с фигуры, и отсюда понятно его требование рисовать не фигуру, но «характер движения форм», фигура же получится сама. Такие задания сопровождались особенно необходимым в данном случае объяснением строения человеческого тела, подобие которого рисовали ученики. Сохранились примеры подобных объяснений Чистякова: «В человеке поза — это плечи к тазу и голова к пятке». Плечи связаны с грудной клеткой: «куда плечи — туда грудь»; таз также «двигается весь целиком, он неподвижен при перемещении [тела]; живот, поясница сгибаются». Определение всех этих движений и является задачей третьего этапа в рисунке. Рисовать «характер движения

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



Построение фигуры (по рисунку М. А. Врубеля).

Картины, книги на Художники.ру: www.hudogniki.ru



Урок связи (по рисунку В. М. Баруздиной).

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

форм» следовало, выявляя основные формы «общими и крупными плоскостями», обязательно помечая их в тоне. Некоторая «ящикообразность» подобного рисунка полезна вначале, по мнению Чистякова, так как она приучает ученика изображать «как все тело состроено».

Чистяков всегда учил, что тело, как и любая объемная форма, ограничено плоскостями. Строя его этими плоскостями, художник старается сравнить, измерить и точно воспроизвести на бумаге их отношения. Но все это он делает на круглой форме, которую надо знать со всех сторон, и потому ориентиром в ее изображении должна служить, по идее Чистякова, «ось» или видимая «профильная линия» туловища, опираясь на которую, можно влево и вправо строить объем. Причем, начав рисунок, ученик сразу же убеждался, насколько сильна взаимосвязь отдельных частей тела. Так, голову трудно привязать, не пометив яремной ямки («душки»); грудина и «срединная линия» в конструкции живота играют большую роль в построении «боков фигуры». Придя к этим выводам, ученик начинает строить фигуру, ориентируясь именно на них, ведя всю работу «от общего».

Соотнося расстояние от лобка до бедра и сейчас же от лобка до плечевого пояса, он помечает форму последнего, выясняя, таким образом, размер туловища. Намечая душку, он измеряет от нее грудь и тут же дельтовидную мышцу (дельту), рисуя плечо. Очень важно здесь не задерживаться на одном месте, «бегая карандашом по всей форме» и стараясь видеть ее всю сразу, двумя глазами («смотрите... на натуру, а не на карандаш»).

Но гипсы, как объяснял Чистяков, не только помогают понять метод изображения формы, подобной человеческому телу. Трудом и талантом античных художников в них выявлено наиболее характерное и существенное для гармонично развитого тела. Все это скульпторы увидели и подметили в натуре. «Грек, вероятно, пять лет лепил... и натурально из глины»,— говорил Чистяков, показывая как пример живую руку со всеми ее косточками и сухожилиями в статуе Гермеса. В принципе на антиках следовало учиться методу изображения, но параллельно нельзя было не обратить внимания и на такие детали, как, например, идет прямая мышца: «редко у кого такая есть, на тысячу одна, а они сделали, умны были — без нее грудь с тазом не связана». И поскольку в это время ученики знакомились с анатомией, тем более легко было им увидеть в гипсе кости и мускулы, облегчая себе тем самым пере-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ход к живой модели. Поэтому последние рисунки с «антиков» Чистяков предлагал задавать не только на построение объема, но и на выявление до некоторой степени анатомической характеристики античной скульптуры.

Живой натурщик резко и сразу противопоставляется Чистяковым гипсовой фигуре. Если гипсовая форма требовала для своего изображения только знания законов передачи формы на плоскости, то живая фигура, кроме этих законов, требовала глубокого знания анатомии и столь же глубокого анализа своего объективного устройства. Известные строгие требования Чистякова в отношении овладения анатомией предъявлялись им во имя объективного изображения человеческого тела, для того чтобы «вместо полутона рисовать свет на кости», чтобы пальцы были пальцами, «действительно имеющими в совокупности 14 косточек», а «не палочками, состоящими из одного сустава», чтобы анатомия была помощником художнику в приобретении знаний об устройстве фигуры и сознательного построения ее изображения.

Рисунок человеческого тела, по Чистякову, начинается так же, как и рисунок гипсовой фигуры, т. е. сначала определялось место фигуры на листе — момент композиционный, затем следовала общая «постановка фигуры в пространстве относительно вертикали и горизонтали». Разница заключалась в том, что постановка решалась внутри самой формы, «подвижной», заключенной «в себя».

«Первое начало рисунка фигуры, — говорит Чистяков, — есть постановка. Положим, в классе поставлена фигура. Худо ли, хорошо ли, не ваше дело. Перед вами задача. Первое и главное нужно обращать внимание на план, пункты, к которым прикасается фигура. Наприм[ер], следки на полу. Не начертите верно места их и все в отношении — не нарисуете эту фигуру верно... Неразлучно с постановкой следует движение фигуры. С этих двух требований и начинать нужно. А перед началом следует вглядеться и понять общие линии, движение фигуры. Это непременно разучить, так сказать, заранее и потом начинать, не думая ни о характере, ни о красоте формы, только искать одного направления линий и места этих форм; остальное после. Тут бывают разные приемы: карандашом иной долго смотрит и ставит формы (?) или места, другой — живо, живо и в то же время легко водит карандашом или углем по бумаге, намечая, соображая в тот же момент и движение и место. Которая манера лучше? Обе лучше. Главное не чертить. Потому что черные линии затрудняют видеть ошибки, тем более исправлять их. Когда

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

таким образом эта основа или начало рисунка окончено, следует осмотреться и начинать тихо и, не впадая в мелочи, увязывать части фигуры и наблюдать пропорции».

Первые рисунки живой фигуры делались обязательно без фона. Ученик, видя отличие живой фигуры от гипсовой, старался строить форму так же, как в натуре. Он понимал, что если в гипсе согнутый локоть, отнесенный к горизонтали, играл какую-то роль в определении постановки, то в живой форме он не имел никакого значения. Это взаимоотношение случайно для человека, главное заключается в отношении всей его массы к земле, которое определяется безо всяких отвесов, «на глаз», на чувство.

Затем художник, как и в изображении античной статуи, должен был определить «приблизительно пропорции». «В живом ловить надо главное, поймал и закрепи подчеркнув», — указывает Чистяков. Поэтому и в пропорциях и в определении «характера движения» необходимо подчеркивать, «обострять» характер постановки. Кроме того, поскольку «рисуя с натуры человека уже не следует относить к горизонту и отвесу», но «вязать само в себе, относя все к одной точке в предмете», следовало найти такие устойчивые точки в теле, опираясь на которые можно вести построение каждой отдельной его части, связывая эти части в то же время друг с другом. По Чистякову, «устойчивые точки» располагаются по «профильной линии» туловища (т. е. по линии, идущей через переносицу, грудь и пупок к лобку), которую надо всегда чувствовать при объемном рисунке. Соответствено предлагалось от душки — шею, голову, плечи рисовать; «от серединной линии— бока» и пр.; от лобка — таз и конечности; ноги от колен и мыщелков; руки от локтя и т. д. Ориентируясь на эти опорные «точки», но не упуская из виду и форму в целом и лобок как центр всей фигуры, ученик должен был «вязать к ним все», т е. искать объемы путем измерения расстояний от этих точек до рисуемой формы, причем обязательно «рисовать... все тенями».

После общего решения «крупных частей» фигуры и постановки ее начинается определение «характера движения форм». Находится положение плечевого пояса по отношению к тазу, грудной клетки — к животу, намечается характер движения рук и ног. Причем все это строится четко, с ясным пониманием фигуры человека, поэтому и рисуются здесь в отличие от гипса не плоскости, а тело, за каждой линией надо чувствовать не плоскость, а кость.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Это органическое ведение рисунка, когда учитывается и внешняя пластика формы и внутреннее ее строение, определяет то исключительное значение, которое придавал «увязке» частей фигуры Чистяков. «Связь фигуры есть самая наитруднейшая часть рисунка. Характер фигуры требует талантливого и чрезвычайно внимательного срисовывания видимого. Связь же требует, во-первых, одушевления, неторопливости, больших знаний анатомии и в то же время сноровки и сверх всего этого необыкновенного чутья или таланта. Нужно, чтобы фигура была выражена во всех частях своих правильно и иначе моментально.. требуется, чтобы нигде не фантазировать (?), не набавлять мускулы или кости. Нужно, чтобы при известном обороте каждая часть фигуры соответствовала всей фигуре и в то же время совпадала бы в момент с соответствующей симметричной частью... Для связи требуется первое — постановка и начертить верно общие линии. Например, связь торса. *AB* — серединная линия. От ключицы до лобка движение ее такое в натуре, поворот торса такой... положим. Надо... увязывать, положим, сперва точки O и O^1 не от ребра какого-нибудь, а от первого, от B^1A^1... от C и в тоже время от *B*. Нужно, чтобы AOO^1B составляло один момент. Нужно, чтобы *AO* составляло ту форму кажущуюся в то самое время, когда AO^1 имеет такую... и тут наблюдать момент, потому что натура шевелится. Теперь голову рисовать не от носа, а от точки *A* прикреплять шею... а к шее голову, тогда она будет на месте... одна точка *A* для плеч, головы и груди, к ней все относится, она центр всего как неподвижная точка.

Рис. 1.

Потом назначить массу ребер опять-таки от точки и от пупка и разделя[ть] их по мелочам нужно так, чтобы в тот момент, как назначается середина слева [находить] соответствующее ему [место] справа, так же часто [соотносясь] с точкой. При этом нужно соблюдать перспективу всего и частей груди... Нужно точно так же плечо [рисовать] от точки и непременно и руку и поставить кости плечевые верно. Рисовать руку не от предметов, что окружают натуру, как это мы делали в гипсовых фигурах... а от начала этих пунктов, тогда будет [верное] средство определить длину рук. А то многие, начертив верхнюю часть руки верно на мест[е], прорисовывают от

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

того места, где она касается тела натурщика. Это ошибка, потому что пункт, от которого вы рисуете руку, может быть неверно назначен, и рука может переходить с места на место. Нет, рука должна вязаться отдельно, от верно назначенного плеча, сама в себе, конечно, соблюдая пропорции в отношении к фигуре, а там, как бы она ни опустилась, ни поднялась, все равно точка опоры [не изменяется]. Спустилось плечо, рука нижним концом опустилась. Вот вы и пририсуете при первом плече кисти при этом моменте, и выйдет очень (?) длинная рука. Опустилась ли она или нет, если она верно была назначена от душки, и рисуйте руку от него (от плеча. — *Авт.*), не глядите, что он[о] ниже натуры, чем у вас приходится. Ошибки не будет».

«Велико ли слово: отсюда — сюда, а как оно держит художника, — говорит Чистяков, — не позволяет ему рисовать от себя, наобум... Не заботьтесь о красоте рисунка, смотрите беспрестанно на натуру, а не в карандаш. Линия пусть какая выйдет и выйдет непременно красивая и легкая, если срисовать ее с натуры...» Так от лобка измеряется расстояние до колен и тут же до границы таза (на контур) — намечается граница таза, затем от лобка до таза и от лобка до плеч — плечо такое-то, от лобка до плеча и от лобка до душки — душка такая-то, от душки до большой грудной, тут же обратно и тут же от душки до плеча — плечо правое такое-то (помечая тоном) и т. д.

Находя с помощью такой «поверки», «увязки» каждую форму, каждую плоскость, не забывая ни на минуту о постановке, будущий художник изучает форму, запоминает ее устройство и вместе с этим усваивает методический прием построения реальной формы «в себе». Чистяков стремился добиться не только ясного конструктивного понимания формы, сознательного отношения к ее построению в тоне, но он хотел, чтобы «натурщик двигаться мог, мог встать, пройтись», чтобы в картинной плоскости возникала как бы реальная модель.

Эту же цель преследовало важнейшее задание в системе Чистякова — «урок связи», урок органических сочленений частей подвижного тела друг с другом. «Учу последнему и самому трудному в технике искусства рисования, — писал Чистяков Савинскому, — учу связи в фигуре (живой, конечно)». Обычно рисовалась полуфигура пожилого худого мужчины, у которого четкие костные сочленения, мышцы с сухожилиями наглядно показывали всю связь рук с плечевым поясом, головы с шеей. «В рисунке дорога связь форм, — объяснял Чи-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

стяков. — Для этого нужно обращать как можно больше внимания на точки неподвижные или серединные. Первое и главное — назначенные места, следки и постановка, должны быть нарисованы как можно перспективнее, как только можно строже. Второе — рисовать сначала общее, т. е. движение форм, не заботясь о сходстве и красоте форм, вслед затем пропорции, а потом уже характер форм или портрет.

Начинать таким образом ход серединной линии торса или движение *А. О*—ключица. От нее же, от ключицы, надо искать упор, а не тянуть линию так наобум, потому что фигура шевелится. Напр[имер], когда ключица *О* была так, то подмышка *Е* отстояла так, а *Д* в тот момент так. И когда форма *ДИКО* была такая, то *ДЕК* такая. То есть к линии общей *ОК* относить нужно все прочие линии грудной формы. След[овательно], точно так же должны быть назначены плечи от ключицы *ОК*. Потом точно так же весь торс проходят (?), увязывая, постоянно наблюдая серединную линию. Шея и руки, голова должны связываться от ключицы и серединной линии руки, т. е. длина рук-то от серединной линии и от точек *ЛМ*. Но... ноги только тогда бывают верны, когда рисуются не иначе, как от основных точек...

Рис. 2.

Рисовать не значит вести линию... чертить. Нет, рисовать— это ставить на место или вернее определять место. Надо понять это выражение. Поэтому живопись [рисунок] нужно начинать как можно шире и потом через сравнение дойти до подробностей... Да так надлежит работать и в колорите. В тушевке начинать с больших разниц».

Таким образом, начинался рисунок с массы и общего решения пропорций, затем помечалась душка и от нее начиналось измерение — «отсюда — сюда, направление и форму»: от душки до локтя, от душки до внутреннего перелома дельты — выясняется направление формы дельты и помечается в тоне плоскость плеча, затем таким же образом отыскивается ключица, ее направление в глубину и форма, большая грудная связывается с рукой и т. д. Все это соотносится между собой. Рисуя дельту правой руки, тут же следовало делать дельту левой, ключицу, лопатку и большую грудную мышцу, органически, «как в натуре дело обстоит», строя эту вставку. Причем,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

каждая линия должна быть осознана, все подробности как в форме, так и в каждом полутоне, должны быть подчинены общему виду.

Понять, как вставляется рука в плечевой пояс, как тесно связана ее форма со всем телом, можно было только хорошо зная анатомическое строение тела и умело им пользуясь. Этих рисунков опять-таки делалось несколько, пока не станет ясна задача. По ним художник делал выводы о важности «вставок» формы, о том, что их нужно делать «лучше», чем все остальное: «Посмотрите у Рубенса коленка сделана, а бедро размазано — нога живая. Правдиво».

Знание того, что в фигуре важно и что от этого важного зависит, определяло последнее задание по рисунку обнаженного тела. «Для глаза в фигуре все важно, а по существу как», — спрашивает Чистяков и объясняет типичные, «главные» конструктивные особенности живого тела. Мало понимания, что грудная клетка движется с плечами, что руки связаны с ней через большой грудной мускул и т. д., нужно суметь, не нарушая верности натуре, показать это, подчеркнуть все вставки. Достаточно сравнить рисунки учеников Чистякова с академическими рисунками того же времени, чтобы почувствовать бездушный фотографизм последних, поскольку делались они «одними глазами». Здесь Чистяков и рекомендовал сходить в Эрмитаж или посмотреть рисунки Академии XVIII века и Александра Иванова, посмотреть, как они достигли жизни в рисунке. На произведениях великих мастеров Чистяков учил художников, почему «надо как можно ближе подходить к натуре, но никогда не делать точь-в-точь, как точь-в-точь, так опять не похоже, много дальше, чем было раньше, когда казалось совсем близко, вот-вот схватишь». Не следует «не думая» перечислять все, что видишь в модели, делать ее репродукцию. Эта сторона чистяковской системы очень точно раскрывается в словах И. С. Тургенева: «К живописи применяется то же, что и к литературе и ко всякому искусству: кто все детали передает — пропал; надо уметь схватывать одни характеристические детали. В этом одном и состоит талант и даже то, что называют творчеством». Этому учил Чистяков на практике и это же стремился показать своим ученикам на классических образцах.

Большое место в упражнениях по рисунку Чистяков уделял изображению драпировок. Его слова о том, что «одна хорошо исполненная с гипса голова гораздо более принесет пользы, чем 200 плохо и кое-как срисованных манекенов», никак не отрицали пользы применения последних. Эти слова правильнее от-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

нести к критике плохо поставленной в современной Академии работы над этим традиционным разделом программы. Чистяков стоял на той точке зрения, что абстрактные складки, по существу своему ничем не обусловленные, придуманные и нарочито уложенные, несомненно мало могли дать ученику: «во всяком случае вместо манекена (именно в этом понимании. — *Авт.*), гораздо полезнее для Школы заставлять учеников срисовывать скелеты хотя бы и по частям, отдельно. Не на манекенах держится высокое, изящное искусство, а на Анатомии и Перспективе». Другой вопрос — реальное современное или пусть даже историческое платье и не само по себе, но обязательно как костюм, принадлежащий и соответствующий индивидуальному, конкретному лицу и, следовательно, герою картины. Оно скрывает человеческое тело в повседневной жизни, и с ним художнику придется иметь дело постоянно. Значит, и правильный подход к нему надо сообщать уже в учебном процессе. Отсюда идет предложение Чистякова: «В костюмном классе и на живом теле... пожалуй, можно». Неизменной целью и здесь оставалось правильное построение человеческого тела.

Начинать рисовать одетую фигуру Чистяков, следуя академическим традициям, рекомендовал с «массы», стараясь понять, «как тело идет под одеждой». Тенями помечались общие пропорции, характер главных складок, передающих движение частей тела. Именно с них и начиналась проработка. Главное внимание следовало обращать на места сочленений, где особенно требовалось умение рисовать «складки с телом». Стараясь найти формы — плоскости в одежде и ими строить фигуру, ученик должен был все время чувствовать тело и поэтому подчеркивать в складках «места прикрепления» — откуда складка идет.

После рисунков с натурщика, где отделка складок не делалась, а намечался лишь общий их характер, ученик занимался в манекенной, учась там точно и подробно передавать их форму, прикрепления, распределение светотени. После этих занятий Чистяков советовал порисовать обычные складки.

Но этим не ограничивался курс рисунка по Чистякову. Излагая его общие положения, нами было опущено большое количество упражнений и заданий, которые давал Чистяков своим ученикам. Как врач, установив болезнь, прописывает соответствующее лекарство, так Чистяков, заметив недостаток в работе ученика, предлагал ему определенное задание по рисунку, помогавшее преодолевать обнаруженный недочет. Ученику, плохо видевшему пропорции, Чистяков советовал де-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

лать наброски с различных по величине предметов, например, чашки и самовара, стола и карандаша на нем, стараясь, начав от общего, точно определить их отношение друг к другу. «Тот, кто ухо далеко ставит или близко... рисовать кружки...» В этом задании на листе от себя рисуют круг, причем ни в коем случае нельзя сбиваться на эллипс или овал. Чистяков требовал, чтобы художник почувствовал в плоскости реальный «пятак», его круглую форму. Подобных рисунков надо было сделать несколько, меняя «угол зрения» и ставя кружок то на ребро, то приспособляя его к чему-нибудь. У ученика вырабатывалось, таким образом, умение измерять объем «в перспективе». Требование «во всем иметь задачу» развивало сознательность и целеустремленность. Даже «делая по дороге, пока идешь» наброски, нужно их направлять, судя по модели, либо на характер, либо на конструкцию, все время спрашивая себя, зачем ты это хочешь сделать, что там интересного в натуре.

Развитие зрительной памяти, кроме рисунков типа «придя домой, передай на бумаге, что видел», шло и в натурном классе. В нем ученики рисовали натурщика «с другой стороны, чем он стоит», или натурщик на минуту становился в позу с резким движением, на него смотрели, стараясь запомнить характер постановки, главное в ней — положение плеч к тазу, седьмого шейного позвонка к пятке, рук и ног, а затем рисовали напамять, «от себя», и снова проверяли по модели. Трудно перечислить весь круг заданий, которые придумывал Чистяков для каждого отдельного случая. Здесь была и знаменитая «скомканная бумажка» Серова (упражнение на тоновое построение объема формами — плоскостями) и гипсовая нога Гудона Васнецова и многое другое. Чистяков всегда добивался главного, чтобы ученик изображал на плоскости материальную трехмерную форму так же свободно и по тому же принципу, что и скульптор. Он должен был изучить ее с тем, «чтобы управлять и пользоваться ею» в своей последующей творческой работе. Все время приближаясь к натуре, художник в то же время должен был учитывать законы искусства, не быть фотографом, активно подходить к натуре, воссоздавая ее так, как она существует в действительности.

Чистяковым разрабатывались также отдельные методические указания по проведению заданий. Так рисовать следует сначала обязательно на белом фоне «для лучшего понимания» формы, затем на фоне, трактуемом как среда (традиционный академический тон) и позволяющем четко строить объемную форму: «у светлых мест — темнее, у темных — светлее». По-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

становки должны ставиться «умом, а не глазом», и обязательно решать собой определенную тему. «В художнике должна быть энергия, жизнь, кипучесть», — говорит Чистяков и поэтому настаивает на разнообразии заданий по модели, задаче, материалу.

Начав учение с проведения отвлеченных линий на плоскости, ученик приходил к решению линии в пространстве («карандаш на столе»), где понимал задачу рисунка, как изображение определенных материальных форм. Большое количество упражнений на изображение окружающих предметов еще более утверждало его в принципах «перспективного», пространственного изображения предмета. Переход от неодушевленных предметов к одушевленным формам живого человеческого тела совершался очень логично. Уже гипсовый глаз приучал изображать в плоскости формы, сходные с формами человеческого тела, знакомил с принципами их построения. Он же вместе с гипсовой головой сообщал основные приемы изображения живой человеческой головы. Гипсовая фигура также служила помощником в изучении законов изображения человеческого тела. И, наконец, тело человека, как и голова, являясь качественно новым заданием, разрабатывается Чистяковым с учетом особенностей живой формы, анатомии, ее подвижности и эмоциональной выразительности. Все это позволяло ученику глубоко сознательно подойти к решению изображения реальной формы на плоскости. Вместе с изучением законов природы и выведенными из нее правилами изображения ученик получал твердый фундамент, который навсегда связывал его творчество, мастерство с реальной окружающей жизнью. На этой основе Чистяков и пробовал решить некоторые задачи творческого рисунка или, как он его называл, «рисунка для картины».

Чистяков никогда не отделял школу от творчества. Он воспринимал дальнейшее развитие ученика как развитие индивидуальных особенностей его таланта на основе приобретенных знаний и поэтому стремился, чтобы школа не навязывала манеры, «бессмысленной копировки» натуры или живописного приема художника-педагога. Школа, по его глубокому убеждению, должна была сообщать основные положения искусства. «Один для всех был лишь закон, а различные способы подхода к разрешению задачи предоставлялись индивидуальности ученика», — вспоминает В. Баруздина. Этот «закон» Чистяков видит и в творчестве. Стремясь четко сформулировать его, он намечает упражнения, выполнение которых

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

может помочь понять некоторые основные принципы. Задача «научить на художника» Чистякову не кажется фантазией. И она, по его мнению, должна выполняться не только в воспитании ученика, в формированиии его мировоззрения, но и в определенном круге практических занятий.

«Понабравшись довольно [знания и умения нужно], — говорит Чистяков, — стараться подчинить себе натуру». «Подчинение натуры» — основа творческой работы в искусстве, и нетрудно заметить, что этот принцип положен в основу чистяковской системы. Ученик приучался не срисовывать форму, а строить ее и, следовательно, «подчинять себе». Он осознавал тон в рисунке, как средство не только передавать освещенную форму, но и показать, какое место на ней ближе или дальше. Он понимал необходимость подчеркивать в обнаженном натурщике главное, существенное — сочленения форм, характер движения, изучать сущность изобразительного метода зрелых мастеров. Поэтому по существу задача творческого рисунка в системе Чистякова не воспринималась как нечто абсолютно новое. Разница заключалась в трактовке целей. Если в учебном рисунке требовалось приобрести объективные знания о натуре и законах ее изображения, умение этими знаниями пользоваться (грамотно рисовать от себя любую форму в любом повороте, с любым освещением), то в творческом рисунке на основе этих знаний надо было «подчинять себе» натуру ради определенной идеи.

Именно поэтому Чистяков говорит о значении познавательного метода в «рисунке для картины»: «Пишущий все с натуры целиком поет по нотам. Пишущий пополам с натуры и разучивший все — поет без нот, следовательно, души более, он свободен».

Как можно установить из воспоминаний, Чистяков советовал творческий рисунок начинать с портрета. Подбиралась подходящая по теме портрета модель — русский воин, крестьянин, боярин и т. п.—и сажалась в характерную позу. Причем Чистяков очень точно на основании жизненных психологических наблюдений разъяснял, какой натурщик больше к воину подходит, а какой — к купцу: «глаза бегают, хоть и борода лопатой, — купец, а этот строг, прям — воин». Затем модель освещалась наиболее выгодно по ее характеру, и ученики приступали к рисунку. Первое, что требовалось от них, было нахождение в зависимости от темы формата рисунка. Ученик должен здесь практически понять, почему «содержание живописи определяет размер и величину холста», почему

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

в зависимости от заданного сюжета позирующую модель нужно вкомпановывать в квадрат, а не в прямоугольник или наоборот. В основу здесь клались опять-таки те реальные отношения, в которых должен находиться по замыслу портретируемый. Так, если берется боярин, то лучше рисовать его, по Чистякову, в квадрате — «мощи больше», он государственный человек, а рыбак — «он среди воды» — лучше в вытянутый прямоугольник вписать.

После нахождения формата на клочке бумаге и места фигуры в нем нужно все найденное перевести на лист, причем Чистяков при переводе советовал на натуру только посматривать, стараясь как можно точнее перевести общую композицию с листа, после чего уже следовало начинать конкретизировать фигуру с натуры, причем в обязательной последовательности: «Сначала делать ближе, как она велит, а затем, как ты захотел». На первой стадии рисунка нужно было постараться рисовать натуру, следуя общим правилам (постановка, пропорция, сходство), но к конкретизации нужно переходить во второй стадии — начать «подчинять» модель теме, позволяя себе согласно замыслу подчеркивать характер, несколько изменяя лицо, заставляя улыбаться рот и глаза, или, наоборот, — добиваясь сурового выражения (конечно, с помощью натурщика). Здесь ученик понимал, что глаза, рот, нос играют большую роль в верном решении темы. Поскольку в лице именно они ярче всего передают эмоции, то, следовательно, они должны, по Чистякову, привлекать особенное внимание в творческом рисунке. В основном именно от них зависит характер изображаемого человека, выражение его чувств и дум: «Глаза, зрачки напишите во всю мочь, чтобы были как живые, остальное посвободнее. Ноздри и губы тоже повнимательнее». Поза, одежда также подчиняются теме, каждая складка, поворот плеча — все должно отвечать рисуемому образу, быть с ним связано.

В этапе «как ты захотел» первого творческого задания можно было только слегка усиливать то характерное в модели, которое нужно по теме, главное же стараться вести рисунок с натуры. В следующих после нескольких, подобных первому, рисунках, Чистяков советовал резко усложнять задачу. Для этого в нужную по теме позу ставилась любая, и притом даже желательно далекая от сюжета, модель и требовалось рисовать «от себя, лишь поглядывая», т. е. вести всю работу «по поводу», стараясь найти наиболее точное решение намеченного образа. В рисунке фигуры решается аналогичная задача,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

когда дается тема и по ней художник должен в окружающей действительности найти типичные позы, характерные головы, одежду и т. п. Потом все эти детали объединялись в рисунке. Делались также упражнения на психологическое состояние с точно подобранным освещением, типажем, позами и одеждой.

Вообще тема и подчинение ей всего хода изображения, сознательность, творческая смелость, воображение при строгой верности натуре — вот что требовал Чистяков от учеников в творческом рисунке. Начав с характерного портрета, где сам типаж подсказывал решение, художник шел к познанию законов творчества, подбирая характерное по теме и соответственно перерабатывая модель. Он видел, как важно все в фигуре подчинить содержанию, что нет в ней ничего пустого и случайного, но все отвечает ее поступкам. Поэтому в последних одно- или двух-фигурных постановках молодой художник подходил фактически к решению типа-образа в реальной обстановке, т. е. к картине.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ЖИВОПИСЬ

«Цвет есть искусство; другие отрасли соответствуют земле, семени, стволу, плоду и проч[ее]. Цвет же на растении... есть изящные искусства, как бы музыка, живопись, скульптура».

П. П. Чистяков

«У нас... в натурном классе ученики изучают рисунок и лепку, а не колорит... на том основании, что лепильщики, так называемые рисовальщики, получают 1-й [номер]. Ну, не рутина ли это? Для чего рисовальный-то класс! Там, не заботясь о красках, одним карандашом гораздо удобнее научиться рисунку и лепке; ведь и жизнь учила так. Что из этого выходит?.. Способный к колориту может быть сбит [с него], если с него будут требовать в продолжении пяти лет только одной лепки и рисунка в красках». Этот принципиальный недостаток современного академического преподавания был совершенно преодолен в системе Чистякова. «В основу преподавания, — пишет В. Васнецов, — П. П. Чистяков клал изучение формы предметов в связи с рисунком, светотенью и колоритом». В рисунке изучалась трехмерная форма предметов при помощи светотеневых отношений, в живописи — с помощью цвета, «колорита». Разницу между рисунком и живописью Чистяков воспринимал не как разницу задач, а как различие методов отображения реальной природы, отсюда шли их специфические возможности и цели. Необходимость осознать и практически усвоить это своеобразие казалось Чистякову настолько настоятельной, что он советовал в учебной работе периодически некоторые задания выполнять с определенным упором, целенаправленно, добиваясь «всегда одной цели: цвет — так цвет, рисунок — так рисунок». Иными словами, в рисунке иногда сле-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

довало отказываться от всяких живописных моментов, сосредоточивая внимание исключительно на лепке объемной формы тоном, в живописи же отвергалась всякая возможность тоновой раскраски, акцентировалась задача выявления формы цветом.

Определяя соотношение двух художественных методов познания реальной действительности — рисунка и живописи, утверждая за рисунком задачу передачи «сути» материальной формы предмета, Чистяков очень четко определял в учебном процессе задачу живописи, как метода, позволяющего на основе изученной и познанной посредством рисунка материальной формы воссоздавать ее в цвете, как метода, имеющего для искусства не меньшее значение, чем рисунок. «Рисунок — дело рассуждения и проч[ее]. Живопись, цвета — дело чувств и умения глядеть просто и списывать. Например, надо списать молитву. Вы своим почерком спишете смысл и поймете (это, по Чистякову, рисунок. — *Авт.*). А живопись — краски требуют, что[бы] был списан почерк точно; да при этом не рассуждением и умом искать цвета, а красками, которые на палитре; одним словом, не писать, а списывать».

Природа рассматривается Чистяковым как мир различных предметных форм. «Все в форме», — утверждает он, и поэтому задачей живописи является познание цветных предметных форм, их реального бытия опять-таки согласно двум основным требованиям искусства, чтобы «предмет был изображен так, как он существует, правильно и как кажется». И хотя живопись, по Чистякову, скорее «дело чувств», умение «списывать непосредственно цвета с натуры», она предполагает сложнейшую работу по воссозданию на плоскости цветового объема. Задача «одолеть» «цветную натуру» объясняет необычайно пытливый и настойчивый интерес Чистякова к вопросам цвета. Его записные книжки и черновики пестрят подобными заметками, среди которых многие говорят о том, насколько внимательно и подробно знакомился он с достижениями этого раздела физики, особенно в работах своих соотечественников[42].

Каждый предмет в окружающей нас действительности обладает определенным цветом, мы воспринимаем его окраску и изменения последней в зависимости от расстояния и освещения. Но, записывает Чистяков, «Пирогов говорит, что цвет не присущ предмету, а атомы его имеют свойство пропускать цветовые лучи. Розовую доску выкрашу зеленой краской, и она будет зеленая». Отсюда он приходит к выводу о существе природного цвета: «каждый предмет не имеет своей краски, а имеет свойство принимать и отражать сродные ему лучи». Цвет,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

таким образом, является объективным качеством предмета, или, как говорил Чистяков, «сути предмета». Но будучи неразрывно связан с формой, цвет будет все-таки скорее качеством ее поверхности, чем внутреннего строения: мы можем гадать об арбузе, какой он — красный или желтый, но будем знать это точно, лишь разрезав его.

Таким образом, Чистяков исходит из того, что в природе цвет существует не сам по себе, но всегда в связи с определенной формой, с ее поверхностью, с данным материальным предметом. А связанный в природе с предметом он и воспринимается в неразрывном единстве с ним. Так красный шар из-за того, что он красный, заставляет воспринимать «красное» как нечто обладающее формой. Но ведь форму имеет шар, как предмет, а красный цвет, будучи качеством его поверхности, не изменяется на всем ее протяжении, являясь по сути свойством поверхности тела отражать те или иные лучи спектра. Но воспринимая предмет, на котором в зависимости от формы, освещения, удаленности от глаза изменяется цвет, человек не отделяет цвет от формы, поскольку в акте зрения участвуют различные кинетические и осязательные ощущения. В нашем восприятии природы нет буквально «плоского», «поверхностного цвета», как в «чистом зрении», есть лишь предметно оформленное восприятие «цветной» природы. Эти принципиальные посылки, находя свое отражение в заметках Чистякова, приводят его к выводу, что цвет объективно существует в природе только как *цвет определенного предмета*. Форма предмета, его цвет, изменение последнего в зависимости от силы света и удаленности от глаза смотрящего определяют для Чистякова решение задачи отображения реального цвета.

«Рисовальщик, — пишет Чистяков, — имеет материал в руке — карандаш [и], не думая о нем, достигает цели. [А] колорист должен сперва составить краски». Передача материальной формы предмета, ее «скульптурное» построение в учебном рисунке легко выполняются тоновыми отношениями угля или карандаша. Та же задача в живописи требует предварительного нахождения, составления на палитре цвета, подобного цвету реального предмета, а затем уже воспроизведения с его помощью формы. Этот найденный цвет должен в одном мазке передать материальное тело предмета, характер освещения, удаленность от глаза художника и, кроме того, — что также важно, — учитывать воздействие соседствующих с ним на плоскости цветов. Но из-за подобной «ответственности» — возможности передавать собою на плоскости зрительно восприни-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

маемый образ цвет приобретает, как объясняет Чистяков, известную самостоятельность, и в этом кроется серьезная опасность для искусства. Художник вместо поисков реального цвета («должного цвета на должном месте») может заняться раскраской предметов локальными цветами, не учитывая всей сложности натуры, передавая фальшивый, по выражению Чистякова, «поверхностный блеск красок, неразлучный со светотенью». Или же, используя свойство нашего зрения «смотреть плоско», живописец будет списывать цвета с натуры, передавая свое впечатление от последней, а не действительное ее устройство, забывая, что цвет выражает собой известную материальную форму.

Смотря на какой-нибудь предмет, начинающий художник обычно теряется от обилия беспрестанно меняющихся оттенков. Скопировать их почти всегда бывает невозможно. Ученик, мучаясь, переписывает модель каждый день заново, не зная, как добиться цвета, аналогичного «натуральному». Ведь в природе почти не встречается «чистого» цвета, и художнику приходится иметь дело в живописи только с очень сложными цветами. Разъяснив ученику этот момент, педагог, по мысли Чистякова, должен особое внимание уделить тому, чтобы предостеречь ученика от неверной мысли, будто бы, приучась составлять цвета, можно потом этими красочными смесями легко изображать все предметы. Придерживаясь во всех своих воззрениях на искусство «реального взгляда», Чистяков считает подобный подход к живописи очень вредным. Искусственная приученность к смесям заставляет не искать реальный цвет предмета в реальных условиях среды, а раскрашивать форму надуманными цветами. Поэтому он утверждает, что «живописцам не надо знать, из каких цветов можно составить все цвета», а нужно, идя от материального предмета, от его формы, на нем уже строить поиски верного цвета: «Вся мудрость — угадать краски, из которых состоит предмет, и их держать в основе; остальные входят, как примесь». То есть главное—определить основной цвет предмета и, исходя из него, определять оттенки, возникающие в зависимости от конкретных жизненных условий, в которых изображаемая вещь находится. Это единственный путь воссоздания на плоскости реальной природы не только в ее «зрительном» виде, но — что самое главное — в ее материальной сущности.

Но передавая эту форму на плоскости, художник заставляет «плоскую» краску превращаться в цвет, обладающий способностью выражать и форму, и величину, и удаленность от глаза

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

предмета. Для того чтобы притти к такому мастерству живописи, следует «вывести из натуры закон», помогающий все сложные природные сочетания свести к немногим основным, опираясь на которые легче определять все остальные, легче разобраться в цветовых отношениях.

«Существует в основе, — пишет Чистяков, — три цвета — желтый, красный и синий, зеленого отдельно нет». Любой другой цвет получается от их сочетания, значит, нужно уметь в натуре точно определять эти цвета. «Два положения, одно другое обусловливающие: конечное—бесконечность, светлое — тьму, неподвижное — постоянно движущееся, теплое — вечный холод». Совершенно аналогично в живописи один цвет вызывает ему противоположный, холодный противопоставляется теплому, зеленый—красному. «Зеленый оттенок отвечает холодному, неподвижному, мертвому: красное отвечает теплому, шевеляющемуся, живому. Как зеленое представляет что-то суживающееся, так красное—расширяющееся. Но надо определять, какой красный, какой зеленый. Мудрость для живописца состоит в том, чтобы уметь отличить цвета зеленоватые от розовых; особенно это трудно в тонких переливах тонов. Есть средство: нужно смотреть на серо-зеленоватый, например, цвет и наблюдать тупое, холодное или теплое, живое впечатление цвет этот производит на глаз наш. Если тупое, то зеленоватое, если веселое, то красноватое. Для этого нужно подставлять красный яркий или зеленый яркий. Живописцам не надо знать, из каких цветов можно составить все цвета, им нужно знать эти два оттенка и уметь различать их, и, конечно, для этого нужно уметь глядеть».

Нахождение в натуре контрастных оттенков сине-зеленых и желто-красных дает возможность, по Чистякову, «написать все цвета». Любой цвет, воспринимаемый художником, должен решаться, куда он ближе — к холодным или теплым, к зеленым или красным. Если, например, ученик пишет какой-нибудь предмет, он должен внимательно проанализировать каждую деталь, сравнить ее с фоном, с другой частью, чтобы возможно точнее установить тенденцию цвета. Искать цвета на палитре следует только после получения такого знания. Определяя цвет, нельзя сводить свое зрительное восприятие к градациям «темнее — светлее». Тон, тесно связанный с формой предмета, по Чистякову, должен находиться в цвете, так как «у тебя на палитре краски, а не пыль, грязь и в природе тоже», и значит, писать нужно красками, стараясь найти и составить из них природный цвет. Но «умение глядеть» — практика должна

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

быть тесно связана с «теорией», с твердым научным знанием того, как распределяется цвет в природе.

Пытливо анализируя цвет в натуре, Чистяков выводит ряд правил, соблюдение которых, по его мнению, обязательно для «высокой» работы. «Каждая вещь имеет присущий ей основной цвет», но любой предмет к тому же освещен, и характер освещения неизбежно сказывается на этом основном цвете. «Свет тоже цветной», — говорит Чистяков, подразумевая то обстоятельство, что на солнце он приобретает горячий оттенок, а в пасмурный день — холодный. Выявляя форму предмета, он изменяет окраску всех плоскостей, «его получающих», в сторону либо холодного, либо теплого. Соответственно тени приобретают противоположный оттенок. Зная это правило и используя закон контраста цветов, художник получает возможность строить форму не тоном, а цветотоном, т. е. найденными в цвете освещенными и затененными плоскостями предмета.

Но предмет находится на чем-то и воспринимается зрительно обязательно «с фоном». Чистяков подчеркивает, что фон тесно связан с изображаемым предметом, поскольку он «вокруг». Но так как в картине или же этюде необходимо добиваться, чтобы предмет отделялся от него, то и фон берется, особенно «в касаниях» с предметом, в контрасте к «основному цвету». Поэтому же изменения в цвете предмета в связи с освещением фона также должны учитываться художником. Так, учит Чистяков, если холодный свет падает на предмет, то в фоне рядом будет «слегка тепло», а за тенью — холодно. Но предмет изображается с «точкой отдаления», а это сказывается на соотношениях цветов: «Вдали — разницы нет, все серо, а вблизи ярко, четко». Отсюда вывод, что в живописи не надо увлекаться силой красок. Чистяков часто говорил, что нехорошо, когда портрет из-за резкости цветов «лезет из рамы», — это фальшиво, «ненатурально». Нужно, чтобы он как бы «тонул в воздухе», находился в глубине, что зависит не только от контраста и насыщенности цвета в самом предмете, но и от фона — насколько тот «отталкивает» предмет. Эти положения, показывающие основную зависимость цвета предмета от света и от расстояния, с которого воспринимает его художник, говорят о той большой требовательности, которую предъявляет Чистяков к нахождению «натурального» цвета, к законам контраста и т. д.

«Есть сильные способности смело и просто, уверенно рисовать; но эти же люди цвета, краски видят не сразу, робко и часто неверно», говорит Чистяков, да и вообще «все люди

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

видят не одинаково чисто, ярко». Учитывая это, он не только в своих упражнениях старается развить у художника верное цветовое восприятие действительности, но и разрабатывает специальные способы лучшего «смотрения». Так, когда в работе художник вдруг перестает видеть цвета, Чистяков советует: «Не видите цвет — глядите глупо, пачкайте, не заботясь о строгости рисунка. Пусть испортится, после поправите». Важно «попасть», определить цвет на форме «там», с «точкой отдаления», «строгость формы потом вернется». «Теперь вы знаете... что, бросая краски шибко и забывая о рисунке, вы цвет найдете», — говорил он в другом месте. «Не рассуждением и умом искать цвета, а красками, которые на палитре, одним словом, не писать, а списывать». Выключая «ум» из поисков цвета, художник мог непосредственно, «чувством», сравнивать цветовые отношения, добиваясь их точной передачи. «Смотри, как корова», т. е. проще, не думая, — говорил тогда Чистяков. «Если хочешь скопировать верно колера, то смотри более на натуру и как можно менее занимайся палитрой: выбирай, составляй колера просто, без предубеждения, что бросится или покажется нужным, то и мешай и бросай на холст».

Но это непосредственное, «горячее» отношение к цвету в природе лишь начальная ступень. Ведь занимаясь одним «списыванием», хоть и «горячим» и верным, художник не «выводит из натуры закон», не отдает себе отчета в том, что делает, не запоминает и не выносит из живописи знания основных качеств «цветной природы». Нужно же добиться сознательного построения цветом объемной формы. Поэтому вторая ступень «умения глядеть» заключается во внимательном анализе существа цветной формы, в изучении натурального цвета и законов, по которым можно объективно воссоздавать предмет на плоскости. Взгляд быстро, «вдруг», не позволяет этого сделать. Как писал Чистяков Савинскому: «возьмите и напишите волосы несколько кудрявые и посмотрите на них и быстро и потом рассматривайте тихо, особенно рыжеватые. Вы увидите, что блики, т. е. света, при быстром взгляде покажутся Вам синеватыми. Положите их синими—мертво. Рассматривайте свет этот подробно и долго, внимательно вглядываясь, вы увидите, что полутоны света этого синеватые, а самый свет желтоватый, следовательно, два оттенка; оттого, что Вы смотрели быстро и не увидели этих подробностей, у Вас не вышло и игры цветов натуральной». Вы сделали неверно, неточно, «полумерно». Значит, надо смотреть внимательно, анализируя характер цвета на объемной форме, понимая, как он ее

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

строит. Но здесь кроется новая опасность для ученика: такая живопись «суха и резка будет».

«Если вглядываться в пятно цвета, — объясняет Чистяков,—то для колориста оно будет казаться ярче, нежели сразу; следовательно, сила красок зависит от внимательного рассматривания, а жизнь цветов, гармония от общего взгляда». После «внимательного разглядывания» художник должен снова посмотреть «наивно», широко, чтобы объединить возникший разнобой цветов: «Делая этюды с натуры, останавливайтесь и смотрите вдруг на всю натуру и на Вашу работу; разницу наблюдайте и доводите до полнейшего сходства не одной силой, а гармонией». Только такое единение обоих способов «умения глядеть», по Чистякову, может позволить верно и полно разрешить изображение трехмерной «цветной» формы на плоскости. «Когда копируешь натуру, положив заранее сделать так-то и так, сделать очень, очень хорошо. И начинаешь осторожно и дорожишь каждым мазком кисти; тогда, рассмотрев хорошенько, видишь, что художник... слепо копировал себя, а не натуру, был рабом по приему». Иными словами, занимаясь анализом, боясь испортить, он засушил, убил жизнь в изображении. Поэтому одно «умное» письмо в живописи неприемлемо. «Дело чувств» совместить и то и другое. Потому, когда на основе изученной формы «просто видишь вещь и, не отдавая себе отчета, стараешься схватить, забывая и себя и условленную заранее аккуратность [точность], — тогда, предаваясь весь натуре, делаешься господином над нею, потому что выходит похоже...»

«Разложите на своей палитре, — предлагает Чистяков, — все цвета, какие у Вас имеются, и, глядя на натуру, начинайте соображать и даже пробовать на палитре, соединяя те краски, которые Вам подскажет натура. Хотя дело не легкое, пробуйте и ту и эту краску, составляйте вместе и все с натуры — соображайте. Как женщины, когда вышивают шерстью. Когда найдете состав красок подходящий, на них и пишите. Их будет три или четыре. Но это не все еще. Первый взгляд на натуру, второй — на палитру, третий — на натуру, четвертый — на палитру, и когда составите цвет, по Вашему мнению, точный, не кладите на холст, а поверьте еще раз с натурой и добавьте, что увидите недостает ему. Затем кладите на холст. Вот этот добавочный цвет и будет настоящим. Ума не прилагайте, а скорее практику и соображение. На натуру и последний взгляд.

Это и есть все — вся техника! Как будете брать умом, птица улетит, и дадите промах».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Зная на практике, как часто нужно повышать, обострять для лучшего изображения чувство цвета, Чистяков разрабатывает несколько подсобных приемов. Так, «смотря мимо», «около» того места, которое пишешь, стараясь охватить глазом большое количество цветов, — можно легко сравнить их друг с другом, определяя каждый в отдельности. Причем в цвете нужно было обнаружить его тенденцию, куда он ближе: к холодному или теплому, к зеленому или розовому, а тогда уже следует писать. Можно иначе добиться того же результата, «быстро перебегая глазами с цвета на цвет». Прием «смотреть на цвет рядом», почти всегда применяемый Чистяковым для лучшего определения оттенка цвета, помогает также в живописи при «одолении» деталей. Пример: «Ученик видит в тени на драпировке золотые полосы и не может иначе видеть и списывать, [как] вместе с ними. Как научить его их не видеть? Фигура сидит, на коленях (?) желтая драпировка, шаровары малиновые и в свету; сбоку — красная, в тени и шитая золотом. Нужно заставить его сперва нарисовать теневую драпировку и потом правым глазом смотреть на желтую в свету, а левым и вскользь на красную в тени и писать ее; тогда он золото хотя и увидит, но оно ему мешать не будет; да это и справедливо. Тень всегда служит аксессуаром для света, след[овательно] и роль играет неважную, а потому и смотреть на нее нужно вскользь; насколько она увидится, настоль[ко] велика и роль ее».

Чистяков не ограничивается советами «смотреть на тень, рисуя свет», «смотреть рядом», «мимо» и т. п. Из своих наблюдений он делает вывод о том, что «колорит ложится по горизонталям», т. е. его легче определять «слоями» горизонтальными, чем вертикальными (отсюда идет чистяковское выражение, что надо писать «не вдоль, а поперек»). В свою очередь, учитывая положение колбочек в глазу, — как говорил Чистяков, «они в стороне сидят», — он советовал при работе наклонять голову, чтобы лучше рассматривать цвета по «горизонталям». Теоретические положения о свойствах холодных и теплых цветов (зеленых и красных) вместе с практическими знаниями способов «умения глядеть» создавали тот фундамент, на котором Чистяков разрабатывал основные положения науки живописи.

Как и в рисунке, Чистяков начинает этот раздел обучения с выяснения характера изобразительного «оружия», которым пользуется художник в живописи. Первое упражнение по живописи заключалось в том, что Чистяков составлял цвет на палитре из нескольких красок — ученик не видел, из каких

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

именно — и просил его скопировать. «Каждый негодный колер, — объясняет он, — грязный, положенный один на холст для копирования, — есть задача и не грязен». «Вот,—говорил Чистяков, протягивая палитру Баруздиной, — составь точно такой цвет рядом, но прежде найди хорошенько подходящие краски, ищи на палитре глазом и, когда найдешь, — смешивай. Смотри, как цвет действует на глаз: если цвет как бы расширяется, веселый, живой, как бы шевелящийся. — то оттенок розоватый, если же тупой, холодный, неподвижный, — то оттенок зеленоватый». Но это задача очень простая, поскольку копировать приходится на палитре, притом копируется «плоский цвет», который к живописи не имеет отношения. В главе «Рисунок» говорилось, что копиист, часто делающий очень точные подобия картин великих художников, сам не может написать с натуры простого яблока. Задача передать трехмерный предмет на плоскости ставит перед ним новые, очень сложные задачи, которые и разрешаются в последующих упражнениях.

«Если ученика заставить точно скопировать какое-либо пятно, напр[имер], голубое, изображенное на плоскости, скопировать его тут же рядом, то он, вероятно, если талантлив, скопирует его точь-в-точь, — говорил Чистяков. — Если же предположить между *оригиналом и копиистом расстояние,* то скопирует он уже не точно, особенно если холст не по линии стоит». Передать настоящий природный цвет, определяющий форму, находящийся на определенном расстоянии от художника, зависящий от расположенных рядом цветов, дело нелегкое. Оно требует, чтобы художник отрешился от плоскостного восприятия цвета, требует предметного «видения» цвета, чтобы художник сразу понял, что цвет выражает собой материальную форму. Поэтому следующее, второе, упражнение ставит задачу нахождения «цвета в пространстве».

Чистяков клал на стол какой-нибудь предмет (например, яблоко) и просил найти его цвет на холсте. Тут уже ученик, как и в рисунке, сталкивался с «другим разумением», заключавшемся в том, что на палитре из красок составляется цвет, находящийся не на плоскости, а в глубине, и что это не просто цвет, а способ воссоздания на холсте определенной материальной формы. Учитель здесь подсказывал, что писать один предмет — форму нельзя. Предварительно обязательно помечается в глубину плоскость стола, и уже тогда кладется на место цвет данного предмета. Главное в этот момент не смотреть «в кончик кисти», а приучаться смотреть на ту форму, которую сей-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

час пишешь. Поэтому Чистяков здесь снова предлагает «смотреть в оба глаза», «мимо», стараясь увидеть весь предмет, весь его объем.

Применительно к рисунку Чистяков писал, что «предлагаемый прием, как имеющий в основании науку и лежащий в самой сущности предметов, тем выгоден, что, научая рисовать самым тончайшим образом, не притупляет в ученике способности и к колориту, потому что соединяет оба взгляда — и рисовальщика и колориста, — тогда как рисование линиями, силуэтно, заставляет обоими глазами смотреть в одну точку, и тем уничтожая... действие цветов в момент на оба глаза, притупляет способность видеть колера и заставляет писать мутно и серо. Это исстари замечено во всех школах и у всех рисующих силуэтно». Видеть объемную форму, воспринимая ее, как она существует «в среде», — одно позволяет художнику верно писать ее и верно понимать значение цвета в живописи. Поэтому Чистяков указывает: «Переходя от подобного приема в рисовании к живописи, можно постановить... не нарисовавши, не писать ни одного мазка... Каждым мазком стараться рисовать мускул или форму, а не мазать пластами или кругами, ничего не выражающими», т. е. за каждым мазком видеть реальный предмет, как бы его живое тело в плоскости холста. Такой подход предохранял ученика от модного в те годы «широкого» письма, или как называл его Чистяков, от «ямы, в которую все упадет, провалится». «Что такое широко в живописи? Широко — это квадрат, очерченный коричневой краской и ловко, широко смазанный каким-нибудь цветом, — говорит Чистяков. — Это — цвета плоские, по трафарету. Это силуэт статуи с бликами во всю ногу, с наносной тенью от данной плоскости». Изображая форму «пластами, ничего невыражающими», художник создает всего лишь плоскостное подобие предмета: «Это нахала живопись, ему и знания никакие не нужны — сощурится и намажет».

Работая над формой яблока, ученик осознавал, что писать любую вещь на холсте можно только с фоном, поскольку фон в живописи создает чувство глубины. И если в рисунке изображение без фона в некоторых заданиях по изучению объемной формы было полезно, то в живописи оно неприемлемо. Ведь одно из главных качеств цвета, по мысли Чистякова, кроме передачи материальной формы, заключается в передаче глубины, расстояния, что означает живопись в среде. Соответственно этому здесь исключительное значение приобретала «точка отдаления», которая строго соблюдалась с первых же

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

занятий. Предмет должен быть в глубине холста на таком же расстоянии, с какого он написан художником или, как говорил Чистяков, «с точкой отдаления».

После изображения яблока «в пространстве» обычно ставился несложный натюрморт. Баруздина рассказывает о черепе с тряпкой, другие ученики называют крынку и кусок хлеба. Последовательность работы сохранялась неизменной: «Во всяком деле, а тем более в искусстве живописи, не следует начинать с конца — с головы. Все начинается сначала, с основания и в порядке». Поэтому, «не нарисовав, писать не следует; не выделавши подробностей, лессировать нельзя... а рисовать не начинайте, пока не сочините хорошенько сюжета». Таким образом, сначала шло композиционное расположение предметов в формате холста, затем рисунок, после чего художник оказывался перед очень сложной задачей: с чего на чистом холсте начинать работать красками.

Метод работы частями — написать череп и к нему уже приписать фон и тряпку — Чистяков определяет как чуждый искусству. «Если предположить, что на холсте нарисована голова, и начать писать, не задавая общего тона, какой-нибудь пункт небольшой, то можно ли, хотя, положим, сто раз повторяя эту точку, *попасть в тон натуре?* — спрашивает он и отвечает: — Положим, громадный практик может». То есть подобная задача под силу лишь художнику, свободно владеющему мастерством изображения объемной формы, обладающему цельным видением. Для ученика она вообще гибельна. Кроме того, «можно ли, добираясь так, на долгом пути, не устать? И конечно, начинаешь писать вяло, не успевая сравнивать». Законченные куски неизбежно придется переделывать из-за того, что положенные рядом с ними цвета будут менять общее отношение, подобно самому, казалось бы, незначительному изменению освещения. Здесь нарушается правильный ход воссоздания живого куска природы, где все неразрывно связано и так и воспринимается.

Правильно начинать живопись с прокладки «общего тона». Цветами, близкими к «натуральным», но не точными, широко прокрывается плоскость стола. Она берется сразу в отношении к черепу, который одновременно обозначается цветом в отношении и к столу и к тряпке. Обобщенное решение, намечающее характерные отличия одного предмета от другого и главные плоскости, образующие череп, — этим ограничивается первый этап работы. Здесь ученик узнавал принцип рисунка «для живописи», намечающего, по совету Чистякова, только

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

существенное и притом «грубо и резко», определяя то место, куда живопись положит свои первые мазки.

Второй этап работы заключается в выделке формы. Причем, если в начале нужно было смотреть при прокладке цвета широко, «наивно», то тут уже смотри глубже, подробнее, но «не теряй общего», — советует Чистяков. Именно здесь он объяснял ученику, что, только идя от основного цвета черепа, можно найти и построить все оттенки: «Каждая вещь имеет присущий ей основной цвет, его и нужно брать, а когда начнешь писать, вмешивай какие нужно цвета в него, иначе, если рисунок и цвет соединять в одно (вместе — смешанно), будет полумера, ни то ни се, грязь выйдет».

В первых заданиях — натюрмортах Чистяков не требовал еще строгого и детального исполнения, главное для него было толкнуть ученика по правильной дороге живописи, но толкнуть осторожно, заставляя постепенно, шаг за шагом, итти к верному пониманию законов искусства. Следующие, более сложные натюрморты развивали и дополняли эти знания.

Найдя точное расположение предметов друг относительно друга, решив композицию, а также нарисовав «резко и грубо», Чистяков советовал дальше: первое — «это общее, смотреть широко и быстро», прокладывать основные тона (но не цвет), «не мудрствуя», а легко, «как бы играя». Причем очень важно, чтобы «цвет шел по форме», находился именно на ней, но не ближе и не дальше нее, и тем самым соблюдалась бы определенная «точка отдаления». Для этого нужно «смотреть двумя глазами за плоскость холста», «смело и быстро» изображая форму предметов, а не какое-то цветовое пятно. Чистяков требует с первых же прикосновений кисти, как и карандаша, помнить, что это не мазок на плоскости, а мазок «на кости», на самом предмете, что он выражает собой определенную форму. Поэтому «не отдергивайте кисти, а кладите цвет и форму мощно, твердо», строя форму цветом так же, как в рисунке тоном, — плоскостями от одного ребра до другого, «от точки до точки».

После того, как общая прокладка сделана, и перед учеником находится уже не чистый холст с изображенными в рисунке предметами, а положенные в цвете общие массы последних, Чистяков предлагал переходить ко второму этапу — изучению и точному построению формы: «начинать надо по таланту и кончать по таланту, а в середине работать тупо». Под «тупой» работой как раз и подразумевалось уточнение форм, «выделка всех мелочей». Выясняя «подробности» формы, Чи-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

стяков советует: «смотрите энергично, внимательно, подробно» и пишите «как можно окончательнее».

Здесь особое внимание уделялось значению «основного цвета», его изменениям в зависимости от света, расстояния и окружающих предметов. Форма строилась цветом вместе с тоном, сознательно «рассуждая», находился каждый цвет. «Внимательно вглядываясь» во все оттенки, важно было не забывать об общем, смотреть «вдруг на всю натуру», поскольку «сходство» в живописи достигается «не одной силой, а гармонией». Причем мазки клались по принципу «мазок на кувшин — другой на фон», один на передний план, другой на третий, чтобы чувствовать, как цвета создают расстояние между предметами и передают материальную форму «в перспективе». «Общее — дело мастера, ученик должен деталями заниматься», изучать. Именно это изучение и отвергает манерная «широкая» живопись, вызывающая резкое замечание Чистякова: «Критика мазни есть медицинский целитель искусства».

Но подобная выделка формы приводит к сухости, или, как говорил Чистяков, «тупости». «Я пишу портрет, отделываю до мелочей, все распределяю, заковываю в форму и так на этом кончаю», получается «не живописно, не интересно». Ведь «жизнь никогда не стоит, а вечно движется», и «не потому ли живописная манера, где контуры и полутона машист[ы] и не совсем точны... отвечает движению, переходящему всегда» в жизни и в природе. Отвечая утвердительно на свою догадку, Чистяков продолжает: «Следовательно, чтобы живое изображение было интересно, надо сперва его исполнить, заковать в форму и потом растрепать — и будет верно».

«Надо сперва все изучить законно хорошим приемом, — говорит он в другом месте, — а затем все написать, как видишь. Вот лессировка-то и есть призрак; вот почему великие мастера, когда оканчивали, лессировали с одного места, со своего расстояния, свободно, как и что видели». А чтобы «натура вела» в окончании этюда, нужно смотреть широко на весь кусок природы. «Никогда нельзя окончить что-либо, не увидев всего куска или не сравнив всего его с натурой сознательно». «В это время художник сидит далеко от холста, — указывает Чистяков, — голову чуть закинет назад, не шевелит ее и только глаза перебегают с натуры на этюд, с этюда на натуру и т. д.; одним словом, весь этюд и натура часто становятся на одну точку, и потому могут быть видимы или сравниваемы удобно [и] вообще». Оканчивать Чистяков советует «с одной точки, начинайте тихо, осмотрительно, а кончайте, как бог

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

на душу приведет», «во всю мочь», причем лессировать можно было «всячески, хоть пальцем», лишь бы передать свое живое ощущение модели. «Когда душа, исполняя закон, запоет, тогда получается искусство». Эта программа работы над натюрмортом сохраняет свой общий характер и для работы над пейзажем, головой, телом. «От общего к частному», а затем снова к общему — основной принцип, по Чистякову, всей работы художника над изображением реальной природы.

Рассматривая натюрморт как ценнейшее пособие в изучении средствами живописи реальной природы, Чистяков в нем ставил различные задачи. Изучение фактуры материала обусловливало постановку натюрморта, подобного тому, какой Репин ставил юному Серову. В нем фигурировали сближенные по качествам и цвету предметы: крынка, черный хлеб, деревянная ложка и т. д. Влияние освещения на основной цвет предметов Чистяков, по словам очевидцев, показывал на яблоках. Сближенный по цвету натюрморт задавался на решение тональности, на выведение «общего полутона» при сохранении цветовой характеристики каждого компонента. Последними шли натюрморты «на тему», которые сначала ставились педагогом, а затем подготовлялись самими учениками.

Как и в рисунке, Чистяков в живописи четко определяет характер изменения метода в связи с изображением человека: «Человек стоит, сидит, живет, минута за минутой уходит и не возвращается». Он живой, он резко отличается от окружающих его предметов. Так его материальная форма (кожа, кости, мускулы, многочисленные кровеносные сосуды) порождает другой «основной цвет», чем у неодушевленных предметов. Это заставляет Чистякова принять «великую истину, с которой я пробовал глупо спорить», что «свет у тела оранжевый, полутени зеленые, тени красные». Освещение не может коренным образом изменить этого классического закона, слегка только холодя или горяча света по форме и отражаясь в бликах (в пасмурный день «они холодные, в солнце — горячие»). Поэтому Чистяков говорит, что у тела «основной цвет — розоватый (оранжевый), в который все остальные цвета входят, как примесь», и пишется оно от розового к зеленому. Находя эти оттенки к «основному цвету», можно строить цветом форму, как в натуре, сливая тон и цвет в едином мазке, а не раскрашивать. И хотя трудно находить эти цвета «в тонких переливах тонов», тем не менее необходимо. Это условие реалистической живописи. Вторым и не менее существенным требованием Чистякова к изображению обнаженной модели было писать не

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

«цвет тела», но само тело. «Ловить один вид, — пишет он, — не сознавая сути тела, и опасно и не правильно».

Первое задание этого раздела заключалось в написании нескольких непродолжительных по времени выполнения этюдов. В них голова сначала рисовалась умброй, после чего прокладывался «общий тон» лица, волос и фона. Преподаватель очень осторожно заставлял ученика обнаруживать оттенки розового и зеленого в больших формах. В этих упражнениях, выполняемых со все большей «строгостью к точности», подробностей не требовалось, но достигалось понимание того, что «не раскраска нужна, а живопись, колорит».

Затем ставилась длительная постановка. Сначала женская голова, где обобщенные формы лишены большой цветовой дробности и поэтому позволяют лучше понять характер в построении. «Портрет женский на чистом холсте нарисовать теплой и прозрачной родственной краской, все вытушевав хорошо—резко (пожалуй, акварельно), и по этой работе, подумав и определив краски, тонко и живо, но не густо, написать...» Можно было сделать также рисунок углем, закрепив его потом умброй, но для первых заданий обязательно, чтобы «место» для живописи было найдено точно, «чтобы было куда цвет класть». Рисунок делается «резко», без «излишних подробностей», которые «все равно будут замазаны при первой прокладке», с ясными, взятыми в характере пропорциями и четким определением больших форм.

Начинать живопись следовало с того, что по рисунку «начать вообще, обложив сперва все места или все главные пункты головы», т. е. как бы сделать в цвете главными плоскостями массу головы, но только слегка, «приблизительными цветами». «Прокладывать нужно тихо, не торопясь, мазок сразу большой идет более по форме. Колорит широкий, [обособленный]», для каждой части лица свой (лоб охрист, щеки красные, нос — лиловат, подбородок — зеленый). Одновременно помечается фон.

Попытка изображать предмет без фона или фон прежде, чем предмет, имеет, по Чистякову, больше отношения к аппликации, чем к искусству. Чистый холст превращает любое изображение без фона в своего рода «наклейку» на плоскости. Поэтому передача нужной глубины обязательна для художника: «мазок на лоб и сразу другой на фон», «писать голову вместе с фоном», все время заставляя голову «быть впереди», а фон позади. «Смотрите внимательно в натуру и на палитре ищите цвета: охра? — нет, сиена натуральная — ближе, при-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

бавьте еще что-нибудь и положите на лоб сильно, и рядом фон. И так начинайте строить голову, тело — фон, фон — тело...»

Причем помня о характере построения «формы в себе», нужно было класть мазки, ориентируясь на переносицу, вспоминая знание характера устройства формы головы, вынесенное из рисунка. Работа велась от общего, от больших и приблизительных решений к точной детали, четкой и ясно отличной по тону от других. «Голова не глина, нос из щек сделать нельзя», обособленный колорит каждой части должен все время не упускаться учеником из вида. Общий характер «порядка» работы над живописью головы, как натюрморта и как тела, приблизительно одинаков. «1. Это общее — смотреть широко и быстро. 2. Подробности, смотрите энергично, внимательно, подробно и пишите как можно окончательнее, но не зализывайте, то есть оставляйте местами резко планы. 3. Оканчивайте с одной точки, начиная тихо, осмотрительно и кончая как бог на душу приведет», возвращаясь к своему первоначальному непосредственному восприятию.

Ввиду того, что часто после выполнения в живописи первых голов ученик за цветом переставал хорошо видеть рисунок, форму в тоне, чувство которой было необходимо для верного построения материального объема, Чистяков советует в этом случае сделать мужской портрет «по всем правилам». «Лицо, выгодное для перспективного рисования», осветить «простым светом», помогающим рисунку. В аналогичном задании он объясняет Савинскому: «возьмите светлую умбру и белила, нарисуйте по правилам в два тона, но порезче и даже оттушуйте кости, и потом легко на масле пройдите, начиная с полутонов», прописывая, как и в женском портрете, но только несколько строже придерживаясь рисунка.

После этого для контраста Чистяков предлагает сделать голову «по свету», чтобы со свежей мыслью о форме понять, «как оттенки ее создают». Натурщик сажался напротив окна, с легким поворотом к стене. Рисунок выполнялся акварелью. Поскольку разница между светлым и темным невелика, нужно делать общую «прокладку», уже стараясь понять и увидеть движение теплых и холодных оттенков в «основном цвете» тела и в фоне.

Меняя упражнения, их задачи, Чистяков старался пробудить в ученике чувство цвета, с тем, чтобы этим «списанным с натуры» цветом он мог сознательно строить форму, тем самым выводя из нее закон, запоминая ее устройство.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Задача «запомнить» была в живописи одной из важнейших. Сохранилось воспоминание о том, что Чистяков заставлял своих учеников писать, например, натюрморт напамять. В одной комнате ставилась постановка, а в другой на мольбертах находились холсты. Ученики смотрели на натюрморт, а затем шли к холстам и писали. Так повторялось через пять, десять минут. Выше говорилось, что подобная требовательность диктовалась необходимостью обязательной работы над картиной «от себя». Относительно последней этюды, наброски — только материал для создания образа, который, как говорил Чистяков, «принадлежит идее, натуре и художнику».

Выведение законов «как вообще голову писать» было для Чистякова самым важным в науке живописи. Подчеркивая, выявляя в натуре главное, основное в ее конструкции, характере, художник активно строит изображение, «чувствуя ум натуры, а не ее цепи». Отсюда идет указание: «глаза, зрачки напишите во всю мочь, чтобы были, как живые, остальное посвободнее. Ноздри и губы тоже повнимательнее».

Последние портретные постановки обычно давались «на характер». Перед началом работы ученик обязательно делал набросок, решая в нем композицию и индивидуальные особенности головы модели. Затем делался рисунок, но рисунок с упором на характер. Характер, неповторимые черты лица, их колорит руководили художником как в прокладке «общего тона», который не мог быть «безразличным», так и в построении формы головы. Каждый мазок, каждый нужный, типичный для этого лица оттенок повышался, участвуя в верном решении характера. Именно здесь, по мысли Чистякова, ученик должен был уже определить свой метод изображения, технику, прием в живописи.

«Если у тебя не выходит живопись, то есть и краски, и лепка, и рисунок, то это и у больших мастеров не всегда бывало удачно. Это лежит в натуре человека: у каждого свое; но все-таки необходимо уравновесить все эти три стороны техники. Надо сперва нарисовать общие формы, пожалуй, акварелью, одной краской... (след[овательно], надо уметь рисовать). Мелочи — полутоны не надо; рисовать надо *грубо*. Потом техника разделяется на две, или даже на три манеры: 1 — все опоясывать общим тоном; 2 — Тициановская — в нарисованные формы кладут пятна красок, кто как чувствует, до бесконечности, не стушевывают, потом заливают одним цветом тельным; 3 — кладут цвета и лепят и рисуют, а потом, не сходя с места, добавляют как видят. Эта манера уравновешивает все,

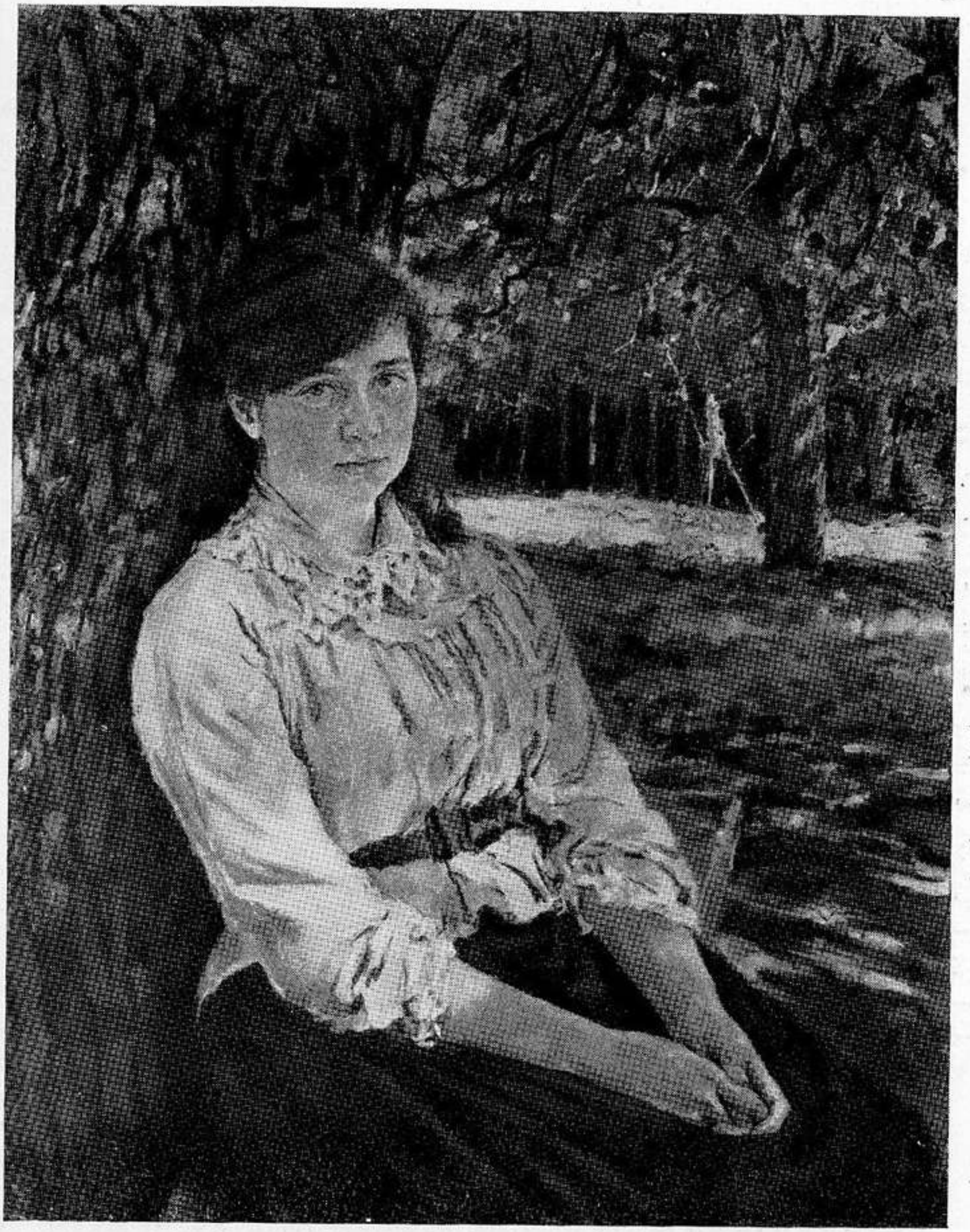
Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

но зато и самая трудная. Попробуй написать щеку или шею одними мазками... и закончи. Будет не машисто, но толково». Все это надо хорошо усвоить ученику.

Работа над изучением живого тела у Чистякова во многом определялась классическими традициями русской Академии. Художник должен был свободно изображать всю фигуру, как и голову, от себя, знать, как писать тело «вообще», но не по рецептам, а по правилам, им самим увиденным в природе. Основополагающим и здесь остается принцип, разобранный ранее при построении формы тела в рисунке, — «все вязать на живом». То есть когда будет сделана первая прокладка основного тона по большим плоскостям с учетом света и тени, когда будет найден фон «там», ученик приступает к конкретизации объема, которую ведет, ориентируясь на «неподвижные точки» (душку, лобок, серединную линию и т. д.). Ведь Чистяков и хотел, чтобы ученик в рисунке изучал не рисунок «вообще», а форму, то, как она устроена, и это знание использовал бы в живописи.

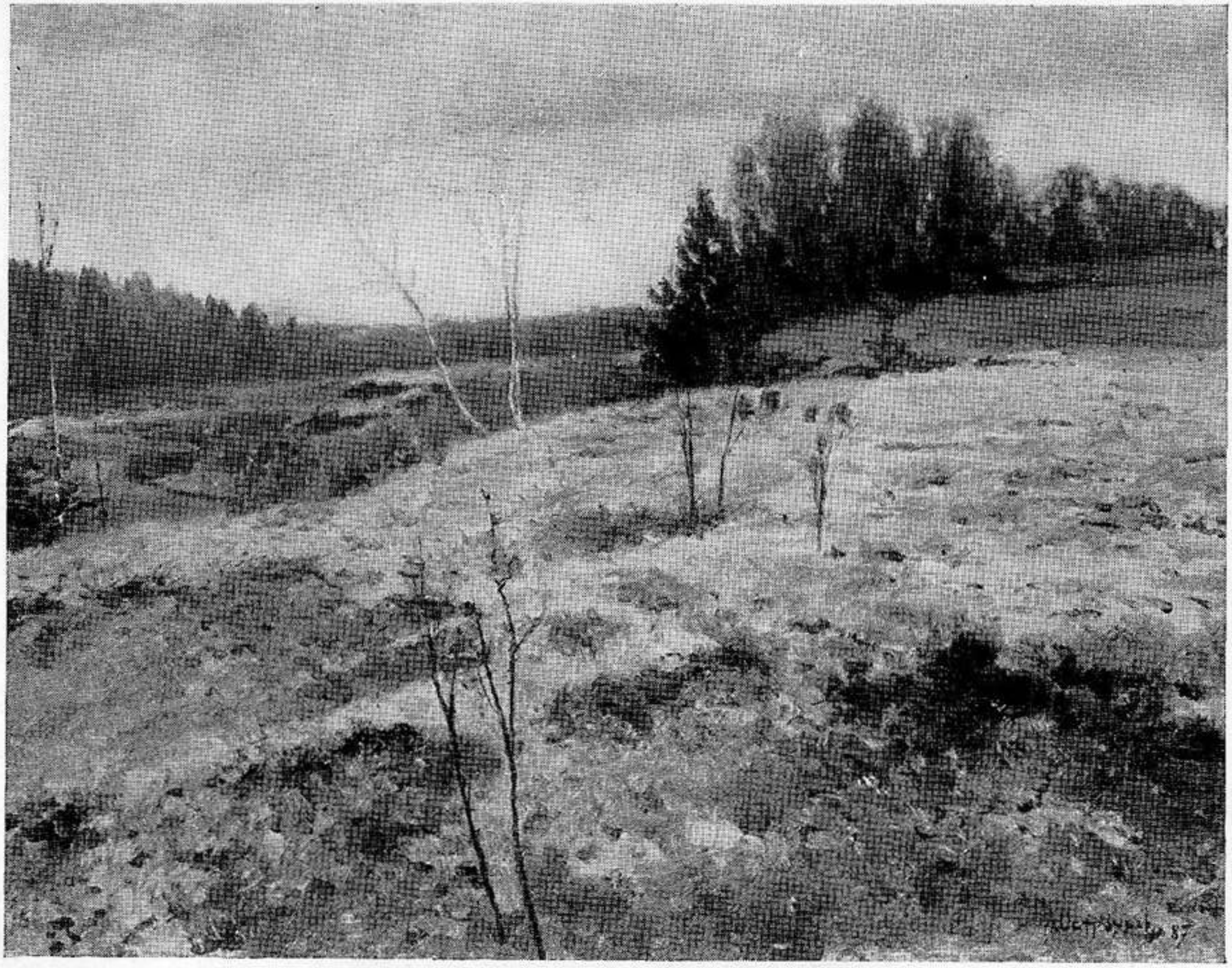
Работа над обнаженной моделью начиналась с того, что тело сначала рисовалось «по всем правилам поверочного рисунка». Только в нем, как и в голове, не следовало переходить к подробностям, которые «в живописи сами найдутся». Рисунок велся углем с последующим закреплением умброй. Начиная писать, «следует иметь пять или четыре кисти, и серые тоны писать одной, зеленоватые — другой, света — третьей и т. д.». Писать следовало смело, не отдергивая кисти, «каждым мазком стараться рисовать мускулы или форму». Работая широко, «мощно, от точки до точки», художник лепил тело, беря его в отношении к фону: «Прокладывайте смело и широко. Пусть тень выйдет шире, чем следует... на нее нужно накладывать полутоны. Выйдет живописнее и живее и гораздо скорее, чем если прикладывать полутон к полутону». При переходе к «подробностям» «удары кисти не уменьшать, а уменьшать только мазок», т. е. делать меньше плоскость, которую он строит: «Мазок меньше, короче и уже более руководствоваться указаниями натуры, делая мелочи. (Однако тоже) смотреть общее пятно, по крайней мере, вершок в квадрате. Краски должны выходить сами при этом. Глаз видит, смотрит, рука повинуется и везде по форме, по рисунку. Никогда не писать вторым разом и к ряду и там, где послабее, поправлять». Каждый мазок ложился на определенное место, на определенную плоскость, строя, таким образом, тело. Кончать рекомендовалось, «забыв обо всем», с одного места (лобок, жи-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем 1888, ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



И. С. Остроухов. Ранней весной. 1887. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

вот), «хоть пальцем», лишь бы вернуться к «живому» ощущению натуры.

Подобных постановок выполнялось несколько. Причем, если в первых из них (женская модель) установка была на изучение пластического «движения форм», их построения в цвете, то в последующих (мужских) делался упор на анатомию, на сознательное построение «органической связи» и т. д. Цветовая характеристика модели должна всегда, по Чистякову, стоять на первом месте. Художнику необходимо знать, что живот «охрист», что грудь «холодная», а руки и ноги красные, что это нужно обязательно намечать в каждой модели, иначе последние будут «из глины». Надо твердо овладеть методом построения формы тела от розовых к зеленым тонам и знать, как составлять «основной цвет» живого тела. Надо полностью овладеть изобразительным процессом живописи, где рисунок изучает материальную форму, а живопись передает ее в цвете. Трактуя тело как форму, ограниченную бесконечно малыми плоскостями, Чистяков учил понимать мазок — «удар кисти» как нахождение на форме подобной плоскости. И поэтому, стоя за спиной ученика, он говорил «попал» тот или «не попал», сумел ли положить мазок, составив предварительно на палитре из нескольких красок цвет предмета, с учетом «точки отдаления», освещения и т. д., или же этот мазок «повис» — не дошел до формы[43].

Но этим у Чистякова курс живописи не ограничивался. Большое количество специальных упражнений и задач задавалось на развитие верного цветового восприятия. Так, например, в подкрепление умения определять основной цвет предмета и находить соответствие между светом и тенью (чтобы цвет предмета и там и тут чувствовался одинаково), Чистяков иногда задавал задачу «в корень». Желтая и красная лента вешались на зеленый куст при солнечном освещении. Предлагалось найти предельно точно отношение освещенной части к теневой, зеленого к красному и желтому.

«Если ученик не видит цветов, то следует заставить его как можно меньше обращать внимание на рисунок и начинать класть цвет желтый несколько пятен, потом красный несколько пятен, а затем пятно воздуха с правой стороны. И потом, когда он будет работать тень налево, то нужно заставлять так глядеть правый глаз: нужно смотреть на свет желтый, а левым на свет красный и на тень на желтом, и вся левая сторона будет отражаться слева... в глазу. Нужно... чтобы он смотрел на красное в свете, а работал бы тень. Тогда выйдет колорит.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

И так его упражнять долее, потом переходить к соединению рисунка с лепкой и колоритом».

Так же рассматривался Чистяковым и пейзаж. В нем от художника требовалось не меньше сознательности, чем в написании головы, так как картину с пейзажем также следует писать, по Чистякову, «от себя». «Глазами хлопать» и «списывать» натуру — значит, напрасно проводить время, говорил он. «Эко дело 100 этюдов привезти, а ты один с толком сделай, это куда труднее». В каждом деле должна быть задача, а в пейзажной живописи особенно. Ведь нужно научиться из натуры извлекать главное, характерное, чтобы этим воспользоваться в сочинении своих работ: «Ну, что речку написал, надо было посидеть да поглядеть, почему она река, а не дорога, чем она отличается, сделать вывод и написать». Этюды с натуры, по Чистякову, это записи таких выводов, нужные детали, характерные подробности. Это материал, из которого можно было потом сочинять картину. Чистяков учил: «Природа она есть и без нас, а мы пришли, посмотрели, она на нас действует, и вот это передать важно, это и есть живопись». У Чистякова есть заметки по пейзажу, и можно понять, что он хотел, чтобы ученики писали пейзаж по теме. Предполагалось, что они будут собирать соответствующие материалы, этюды на состояние погоды, деталей, будут сочинять композицию и учиться передавать воздушную перспективу. Учебные темы могли быть самые разнообразные — «серый день», «полдень» и т. д. Чистяков и здесь хотел добиться от ученика сознательного, твердого мастерства, с помощью которого последний потом мог бы «выражать себя», не занимаясь мучительной «школьной» борьбой с натурой.

Начиная свою науку живописи с объяснения характера реалистического цвета как средства передавать на плоскости определенную материальную форму, художник шел к обладанию умением ее строить, к знанию законов цвета в натуре и их применения в искусстве. Четко определяя характер изображения человека в живописи, ученик не только понимал это отличие, но он усваивал более строгое отношение к цвету, который способен передавать не «цветные поверхности», но и самую материальную сущность предмета. Усваивая все эти законы, ученик подкреплял их в работе над пейзажем. На этой общей основе Чистяков строил некоторые положения «творческой живописи».

Стремясь заставить ученика определить творческие законы живописи, Чистяков намечает несколько специальных заданий

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

с учетом того условия, что только «пишущий пополам с натуры и разучивший все» может заниматься творчеством, а без этого «искусство — кривляние».

Одно из первых заданий, как и в рисунке, представляло решение портрета — типажа. Задание было коротким. Оно скорее ставило перед учеником вопросы образного воплощения человека, чем их решало. Подбиралась модель «с чертами характерными», сажалась в позу, нужную по типажу, делался рисунок, в котором Чистяков требовал «улучшения» модели ради усиления характерного в ее облике. Затем переходя к живописи, художник сначала работал близко к натуре и только с переходом к конкретизации формы он разрешал себе отступления в сторону «темы» этюда. Но в процессе выполнения задания обычно получался несколько надуманный образ, а задачей было сделать его «живее живых». Поэтому сразу же после него Чистяков видит необходимость в выполнении психологического портрета.

В этом случае также подбиралась характерная модель. Но уже начиная с посадки ее в «задумчивую позу», с необходимости сделать этюд «в гамме», которая больше соответствует теме, художник включался в творческое «насилие» над натурой ради полного раскрытия внутреннего мира модели. Здесь он мог изменять выражение глаз, губ, усиливать или смягчать в цвете те или иные детали костюма, подчеркивая, конкретизируя духовное существо того человека, который ему позировал. Задача заключалась в том, чтобы модель была изображена на холсте учеником во всех нюансах ее психологической характеристики.

Следующие постановки на образ задавались с теми же требованиями, как и в рисунке, только в них самое активное участие принимали цвет, колорит. В любом творческом задании все — начиная от индивидуальной гаммы, в которой нужно было решать тему, вплоть до цвета лица, одежды, окружающей обстановки, до проработки деталей, — должно подчиняться образу-«типу».

Заключительные задания постановок делались обязательно на темы «бытовые» и «психологические», где преобладал драматический конфликт. И здесь остается условие, «задавшись, выразить горькую идею, все цвета в картине подчиняю этой идее». Художнику необходимо понять, что цвет — активный участник содержательного решения постановки, что он не только помогает передать реальную действительность, но также служит помощником в рассказе о событиях.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Начав с простого портрета, который ставил художника перед необходимостью обязательной индивидуализации типажа, художник шел к живому художественному образу, который решался по всем правилам искусства, начиная с рисунка, кончая цветом — его колоритом и самой манерой класть мазки: «Человека со смехом пиши иначе, чем в слезах».

Всякое задание в творческой живописи Чистяков рекомендовал особенно четко определять, привыкая активно, «как хозяин», обращаться с натурой. Здесь требовалось верное и глубокое понимание законов реализма в живописи. Не надо, говорил Чистяков, просто рот изображать, а обязательно «говорящий» или «молчащий» рот; все пишется с какой-то целью и поэтому все что-то должно выражать: «Каждый волосок на голове имеет отношение к идее...»

Все это давало художнику необходимые знания для работы над композицией.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

КОМПОЗИЦИЯ

«Идеи задают живопись и все вообще».
«...Я все подчиняю идее... Какой сюжет, такая и живопись».

П. П. Чистяков

Произнося слово картина, мы представляем себе изображенную красками на холсте сцену, событие реальной жизни, полное определенного содержания.

В комнату неуверенно входит человек. Горничная, видя его жалкое, изношенное платье, недоверчиво провожает пришельца глазами. В комнате смятение — узнав сына, поднимается с кресла мать, испугалась сидевшая за роялем девушка, дети каждый по-своему воспринимают приезд отца. Мы видим все это на картине Репина «Не ждали», но нам кажется, что мы сами присутствуем при происходящем и, как бывает в жизни, оказываемся захвачены им. Мы жалеем семью, горячо сочувствуем измученному человеку, негодуем на строй, породивший эту трагедию. Заставить зрителя стать активным участником события, переданного специфическими средствами изобразительного искусства, донести до него то социальное содержание, ту мысль, которая вкладывается художником в изображение, — главная задача живописи.

Понимая искусство только в его «полезности» людям, Чистяков утверждает — «идеи общества задают живопись». Эти идеи, побуждая художника к деятельности, «должны быть выражены». Именно они диктуют содержание картины, которое в свою очередь обусловливает разработку всей композиции, характер ее построения, приемы и манеру исполнения. «Идеи общества задают живопись и все вообще» — это значит,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

что они подсказывают художнику выбор определенного события, современного или исторического, в котором можно с наибольшей полнотой раскрыть «волнующие общество идеи», обусловливают трактовку последнего. Ими определяется сюжет, или иначе — фактическое содержание картины. Обычно принято называть Сурикова историческим живописцем. Любопытно, что Чистяков называл его художником современным, говоря, что он использует события прошлого ради настоящего, не ущемляя «правды бывшей», в образах прошлого говорит о настоящем. И наоборот — Чистяков некоторых жанристов-бытописателей определял как исторических или, как он выражался, «архивных» художников. Для них «правда настоящего» была скрыта за обычаями, одеждами, различными предметами быта, ради которых и писали они свои «научно-археологические», но не художественные картины. Таким образом, по Чистякову, «идеи общества определяют содержание картины», а не воспроизведенная «без мысли», пусть даже исторически достоверная натура.

«Общество — публика задает идею, сюжет современн[ый], и она вправе... но художник, приступая к выражению этой идеи, должен выражать ее по всем правилам искусства», — говорит Чистяков. «Содержание картины определяет всю живопись», и таким образом сюжетная разработка, облекающая в «плоть» тему, является первым и очень важным этапом общей работы над произведением. Сюжет трактуется Чистяковым не как случайное стечение обстоятельств, фиксируемое на полотне, — он должен обладать чертами характерными, точно выражающими смысл темы, в первую очередь через человека, основного носителя идеи в картине. Все это сразу должно ставить художника перед проблемой образа, которая, по мысли Чистякова, заключается в нахождении реального действия, обстановки, внутреннего и внешнего облика людей, в совокупности которых с наибольшей полнотой и правдивостью может быть раскрыта «суть содержания». Работа над образом, как будет видно из дальнейшего, не представляется для Чистякова механическим соединением отдельных характерных черт, пусть внешне даже и создающих определенный социальный, психологический или какой-либо другой тип. Будучи реалистом «до мозга костей», Чистяков всегда добивался подлинной правды в искусстве. Поэтому как в поисках каждого конкретного «типа», которого «нужно искать в натуре», так и в общем решении композиционных задач он требовал, чтобы ученик шел от жизни, и только в этом ему виделась возможность из-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

бежать штампов, надуманности и фальши в художественном творчестве.

Один из активных пропагандистов педагогических взглядов Чистякова художник А. М. Кузнецов указывает на близость его системы с системой Станиславского. Это верное сопоставление может помочь в разборе взглядов Чистякова на «сочинение».

К. С. Станиславский, создатель школы актерского мастерства, основанной на лучших традициях русского реалистического театра, учил исполнителя жить на сцене жизнью образа, создавая тем самым правду спектакля. Заставить актера не играть роль, а реально переживать образ, быть в спектакле не самим собой, а тем человеком, которого изображаешь, — эта задача, ставившаяся Станиславским, очень близка требованиям Чистякова. Уже приучая ученика к мысли, вернее — воспитывая его воображение в том направлении, что он рисует и пишет не на плоскости, а в воображаемой глубине, в «перспективе», Чистяков вел его к передаче в искусстве реальной действительности. Но особенное значение все это приобретало в работе над композицией, где от будущего художника требовалось изображение жизненной сцены — сколка с жизни, сцены, которую он должен, найдя в натуре, изменять, «делать», как вторую реальную жизнь. Для подобной творческой работы Чистяков, как и Станиславский, требовал большой целеустремленности в действиях ученика. «Способность прирастать к задуманному сюжету, им жить, — пишет Чистяков,— о нем только и думать, всюду и везде, и постепенно, шаг за шагом, достигать осуществления его законно и на верных данных, есть способность создавать, творить — творчество». Эта способность является основой «искусства высокого». Только когда тема, сюжет войдет в плоть и кровь художника, когда она станет для него реально ощутимой и зримой, а каждый персонаж будет представляться живым и приобретет реальные, конкретные человеческие черты, только тогда можно говорить о возможности исчерпывающего воплощения избранной идеи согласно всем правилам искусства. В свою очередь тема нуждается в разработке, т. е. в понимании главного — что именно в сюжете надо подчеркнуть, что смягчить, в составлении своего рода схемы работы над композицией.

Вот, например, трактовка Чистяковым сюжета «Юдифь и Олоферн». Первое — это определение значения темы. «Юдифь — это великая... жена. Ее стоит изобразить», — пишет он Савинскому. Тема сама по себе большая, значительная, ко

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

многому обязывает, и поэтому Чистяков советует: «Сочиняйте энергично и всесторонне... Сочтите ее (картину. — *Авт.*) за капитальное ваше произведение и работайте вовсю». Имя Юдифи связано с историческим событием, когда она, молодая женщина, пробралась одна в стан врагов, осаждавших ее город, и после пира отрубила голову их военачальнику, спасая тем родной народ. Такова фактическая сторона события. Но какой момент здесь «выгоден» для художника, в какой части события может полнее всего раскрываться величие подвига «великой жены»? Для Чистякова это момент, предшествующий развязке, — «богатое ложе Олоферна, его фигура, разметавшись, полуголая», и Юдифь, собирающаяся его убить. Решимость женщины и пьяный враг, их контраст лучше всего передадут идею сюжета.

Патриотический поступок требует повышенной героики образа: ведь здесь не убийство, а героическое действие человека, самоотверженно спасающего родной народ, что как раз и следует подчеркнуть в картине. «Не делайте ее рубящей», — говорил Чистяков Савинскому. «Дело не в моменте», не в насильственном акте смерти, а в идее, в образе этой женщины, выражающей собой гнев своего народа. И потому Чистяков советует: «Волос не распускайте», «В экспрессии злобы не допускайте. *Она не мстить шла, а творить великое дело* (курсив наш. — *Авт.*)».

«Великое дело» — это главная мысль, «сквозное действие» картины, ее программа. Чтобы его выразить и убедительно донести до зрителя, надо, по Чистякову, представлять себе не какую-то абстрагированную от времени и места театрализованно-героизированную сцену, а конкретное, могущее иметь место в жизни событие. И именно с выработки этого представления и начинается практическая работа над композицией.

Сначала всесторонне продумав «условия сюжета», художник или ученик начинает разрабатывать и анализировать их по тому же принципу, что и обстоятельства любого житейского, жизненного факта. Требование «увидеть всю сцену», как в натуре, означает воспринимать ее в ходе развития событий: определенные происшествия предшествовали возникновению изображаемой коллизии, определенные последствия она за собой повлечет. Всегда нужно знать, говорил Чистяков, откуда и как пришли действующие лица, какие обстоятельства или побуждения их сюда привели. В этом основное условие реального воспроизведения сцены. «Вы натуралист. Ну и идите по этому прекрасному пути, — пишет он в одном из писем Савинскому, — но идите на почве закона, а не поверхностно. Вы, сочи-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

няя Пожарского, следовали шаг за шагом за событием, шли за послами со двора в комнату и т. п., ну и вышло натурально. Теперь Юдифь согласилась прийти на пир разгоряченного Олоферна и постлала ковры свои и принимала разные женские позы. Дурак осовел и напился так, что никогда так не напивался. Вероятно, он хитрил тоже, придвинуть велел стол с винами и проч. к постели, на которой сам даже не усидел и повалился замертво. Ранее, вероятно, она садилась между подушкой и им. Когда же он повалился — она встала, помолилась мысленно богу, взяла меч и еще раз помолилась... и затем остальное. Вот как было. Следовательно, у постели его — ее ковры и налево подушка, может, и направо, — нет, налево. Он у стола пил и смотрел на нее, следовательно, налево в картине, посреди, у постели стол ассирийский и проч., и все это в эффекте живописном — превосходно; налево, за ее подушкой, угасающий светильник, за ним серый фон глубокий, там утварь блестит в утреннем полумраке, и проч[ее]». Чистяков заставляет ученика представить всю сцену так, словно тот сам присутствовал при совершающемся. Отсюда шло требование и четкого представления о расположении «пространственного плана» картины. Чистяков любил замечать о своей конкурсной работе «Софья Витовтовна», что в терему, где все происходило, «ровно 17 аршин и $^3/_4$» в ширину.

Эта глубокая «натуральность» представления об изображаемом требует глубокой правды в решении образов двух действующих лиц. «Вы все еще не поняли Юдифь, — писал он Савинскому. — Читайте о ней иногда. Не забудьте—вдова, красавица». Особое внимание Чистяков советовал обратить на детали. Если последние логически оправданы, несут смысловую нагрузку, то тогда они будут выразительны, будут работать на создание единого цельного образа. Он советует, например, подумать «хорошенько о воротнике или о рубашке Юдифи. Не стесняйтесь верностью (т. е. точностью. — *Авт.*). Сделайте со вкусом эту вещь. Ведь Юдифь не дура была, и одеться умела... Она прельщать шла». Следовало четко продумать и одежду Олоферна, также играющую принципиальную роль в характеристике его самого и всей сцены. Каждая деталь должна быть найдена в соответствии с темой.

Но продумывая будущую картину во всех мельчайших подробностях и добиваясь для каждой из них жизненного правдоподобия и осмысленности, Чистяков тем самым добивался от своих учеников лаконизма, содержательности каждой детали, отчего четче выявлялось идейное содержание картины. Воз-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

можности свободного творчества подобным тщательным анализом нисколько не ограничивались. Подробный разбор каждой детали воссоздаваемого события нужен был Чистякову и для того, чтобы ученик зажил жизнью сюжета, почувствовал себя его прямым и непосредственным участником. «Собирая справки и все прочее (т. е. следуя натуре и исторической правде. — *Авт.*), — указывал Чистяков, — сочиняя сцену, не забудьте оставить место для творчества». Утверждая, что «идея руководит техникой» и «сюжет обусловливает живопись», что тот или иной сюжет, та или иная идея требуют различного отображения в картине, Чистяков подчеркивает большую роль художника-творца в процессе создания произведения изобразительного искусства.

«Музыка не птичьими голосами поющими утро выводит, а впечатлением, навеянным свежестью и прелестью утра на душу артиста, себя выражает» — это положение утверждает первенствующее значение в живописи и искусстве вообще образа. Мелочное перечисление деталей, пусть даже очень правдоподобных и реалистических, может превратиться в такое подражание «птичьим голосам», за которыми исчезает образ. Верно найденные детали необходимы так же, как необходима верность природе. Они должны как бы задавать тон реальности всей сцены, но сводить всю картину к воспроизведению их одних было бы ошибочным. Совет Чистякова: «Будьте реальны. Глядите на сцену... верно, просто» сопровождается еще одним указанием, имеющим глубоко принципиальное значение: «но не забудьте, что ныне XIX век, т. е. век, идущий после XV—XVI и пр[очих]», что вы смотрите глазами своих современников на все изображаемые события. Современные же люди хотят видеть в этих событиях то, что перекликается с их общественной жизнью. В отношении сюжета «Юдифь и Олоферн» это будет образ героини, готовой пожертвовать собой ради народа. «Следовательно, — пишет Чистяков, — искусство должно быть (может не лучше, и не выше), но полнее: то есть более и почти со всех сторон удовлетворять потребностям изящного», его долг — в духе требований своего времени изображать исторический факт. Чистяков подразумевает именно эту сторону искусства, говоря, что здесь «реальность состоит не только в натуральности видимого, а более в натуральности и простоте. в глубине взгляда на смысл события». В решении темы с позиций современного взгляда «на смысл события» и состоит, по Чистякову, объективность и действенность творчества художника

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

как члена общества, за что так ратовали Стасов, Крамской, все передовые критики.

Критикуя за «дурную натуральность» «Садко» Репина, Чистяков писал Поленову: «Скажите ему (Репину. — *Авт.*), что в его картине не цвет воды задает тон, а веяние, впечатление от былины задать должно тон вся и всему; вода тут ни при чем. Цвет и густота воды бывают разные, а былина такая одна». Правильный подход художника к воссоздаваемому в картине событию должен проявляться не только в верности натуре, но главное — в правильном раскрытии содержания. Ведь суть былины о Садко не в том, что новгородский гусляр опускался на дно озера и ходил под водой, но в доблести и смелости русского человека. И отсюда изображать былинного героя в обстановке, трактуемой собственно натуралистически, значит искажать смысл повествования, для которого пребывание Садко на дне морском — форма поэтического раскрытия идеи любви к родине и верности ей.

Требование «современности» взгляда на смысл события является у Чистякова определяющим во всей работе над картиной. Идея определяет и живопись, и всю задачу «сочинения», и проблему создания образа — «типа». Последняя занимает большое место в системе Чистякова, поскольку в ней раскрывается вопрос о существе творческого претворения образов действительности в искусстве. Образы, целиком заимствованные из натуры, не могут, по Чистякову, быть прямо, полностью перенесены в картину в силу своей единичности, индивидуальности. Степень их непосредственного использования зависит от того, насколько сильно выражены в них типические черты, а также от «высоты идеи»: чем идея шире по охвату, по своей глубине, тем больший круг реальных образов должен использовать художник ради нахождения типичного. Таким образом, требование творческого обобщения ради выражения определенной идеи признается в искусстве обязательным.

Поэтому в процессе учебы Чистяков ставит перед учеником задачу «понабравшись довольно [знаний и умения], подчинить себе натуру». Надо научиться преображать натуральные образы действительности в реалистические образы искусства, выражающие определенное содержание, и это есть «главная часть» искусства. «Написать какого-нибудь Ивана-натурщика легче, чем постараться с Ивана изобразить Ахиллеса», — утверждает Чистяков, отстаивая тем самым традицию русской Академии, которая считала необходимым на определенном этапе обучения уже в рисунках с натуры начинать

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

добиваться выявления, передачи образа. Любопытно письмо Андрея Иванова — одного из верных продолжателей академических заветов: «до сего времени он (Сергей) рисовал с натуры с возможной точностью, даже с видимыми недостатками в оной, чего и требовалось от учащегося; но теперь, имея уже обе медали по сему классу, я даю ему совет мой *заимствовать по возможности,* смотря по значению позы натурщика употребляемого, давать в рисунке некоторый идеал тому, что задумал изобразить в ней». Здесь принципиально важны два момента: во-первых, указание на то, чтобы в каждом рисунке ученик ставил перед собой ясную смысловую задачу, осознавал цель, к которой он должен итти, а не просто механически срисовывал постановку; во-вторых, введение принципа критического, целенаправленного отбора в работе над натурой. Другой вопрос, что применение этого принципа признавалось целесообразным, и в действительности было таковым, как показывала практика, только после получения учащимся известной предварительной подготовки, но никак не на первой стадии обучения, когда он мог привести начинающего к условности изображения, а не к переработке натуры ради приближения ее к заданному себе образу. Именно в этом смысле писал Александр Иванов отцу, что «в натурном классе непременно надобно копировать натуру, но не в карикатурном, а в возможно благородном виде, ловить в ней лучшее».

Эти установки академии Чистяков считал глубоко плодотворными и развивал их в своей практике и методических положениях. Он требовал «на реальном видеть образ», в натуре, в окружающей жизни — материал для своих композиций. Отсюда вытекает его ученье об обобщенном образе реальной действительности, выражающем идею содержания в конкретных индивидуальных формах. Так, объясняет Чистяков, «если я опишу вечер в деревне, я все опишу — момент», т. е. иными словами, здесь будет решаться задача этюда, но не картины. «Но деревенский вечер может быть иначе описан — это не момент, не вид всего, а обстановка, *существование всего деревенского вечером* (курсив наш. — *Авт.)*». Умение найти в конкретном деревенском вечере типическое, «все деревенское», в эти определенные часы, и есть путь к созданию образа, а с ним и картины. Необходимость найти в натуре главное, основное, раскрывающее идею содержания, — главная задача художника в работе над образом.

Анализируя свой подход к теме картины «Смерть Мессалины», Чистяков пишет: «что здесь я изображаю? *Все! Месса-*

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

лина как центр, но характер ее в момент, во времени, не полный, а общечеловеческий: ибо момент из ряда вон — смерть. Другое дело Мессалина как Мессалина», т. е. как конкретное, индивидуальное лицо. Суметь сосредоточить в одном этом реальном лице все нужные и характерные черты, выразить *«все»* относительно идеи и есть задача создания «типа», которая должна, по Чистякову, определять общий характер работы над образом. Последнюю следует вести не самостийно, отдельно, а в ходе общей разработки темы и сюжета. Он приводит ряд очень выразительных и наглядных примеров того, как строить работу над образом по тому же принципу от общего к частному, начиная с детального разбора темы.

«На пиру такого пустяка-дутика, как блудный сын, были всякие объедалы: были прожоры — акулы, были гадины — шипящие змеи, старики. Был один душевно преданный друг, прихлебатель — собака, и любил и боготворил он блудного сына... Были и велемудрые пузаны — объедалы, резонеры; вероятно, были и артисты — хлыщи и борзописцы что ли там, какие-то ученые. Попить, поесть все любят. Не забудьте, что были и такие, которые презирали блудного сына, смеялись и острили ему в глаза, и жрали на славу!» Таким образом, каждый участник пира получает свою четкую психологическую характеристику, которая сразу определяет построение типа. Подобное представление должно было быть в голове художника, но в живописи — в картине надо провести *«все это осторожно»,* беря нарочито акцентированное, или даже несколько шаржированное, описание только за основу построения «типов». Так определяются образы действующих лиц. «То, о чем я говорю, — подчеркивает Чистяков после описания пира, — есть *неотъемлемая часть и главная часть* (курсив наш. — *Авт.)* всякой изящной и искренней работы».

Но за яркими характеристиками нельзя упустить главного центра композиции — в данном случае блудного сына, около которого «вся мразь развелась». Картина не только показывает, по Чистякову, событие, но и объясняет его. И это повествование должен учитывать художник, ведя глаз зрителя сначала к главному узлу, в котором «сталкивается все», а затем последовательно объясняя смысл сюжета через других персонажей и обстановку. Так Чистяков учил Савинского среди толпы в картине «Христос и грешница» видеть только два лица — Христа и женщину, ибо *«в них смысл и жизнь сюжета.* Остальное — все второстепенное, аксессуар почти». Оно только подчеркивает главную тему, аккомпанирует ей. Этот «узел» кар-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

тины должен первым бросаться в глаза и находиться ближе к середине холста, будучи подчеркнут освещением и не загроможден никакими предметами. Другие действующие лица тоже помогают раскрытию сюжета. Близость к центру, позы говорят об их значении в развитии действия.

Картина, в представлении Чистякова, не может давать «глазу нашему зрелище» безразлично, незаинтересованно. Если художник не будет взволнован изображаемым, то и зритель останется к нему равнодушным. Вы — зритель, говорит Чистяков Савинскому о той же картине, вы участник этого события, но вы не можете холодно воспринимать его. «Перед [вами] погибшая, несчастная жена... У фарисеев были книги, законы. У грешницы бедность с юности и обстановка, способствующая всему порочному...» Обращаясь к теме, художник точно определяет, на чьей он стороне, кто ему дорог и близок, кого он хочет осудить. Холодный объективизм, бездушное описательство, по глубокому убеждению Чистякова, в искусстве недопустимы. Поэтому он требует, чтобы уже в распределении групп, в определении идейного центра сказывалось отношение художника к изображаемому.

Идея дает сюжет, дает направление его разработки, художник же воспроизводит все это на плоскости специфическими средствами искусства, в самом характере употребления которых выявляется его творческая индивидуальность. Значит ли это, что, беря различные сюжеты, он имеет право их трактовать в раз и навсегда установившейся привычной для него гамме и манере, вне зависимости от содержания. Нет, «по сюжету и прием, — утверждает Чистяков, — какой сюжет, такая и живопись». «Мадонна Рафаэля, тихо задумавшаяся над младенцем, с опущенными глазами, в серовато-скромном освещении, написанная мазками Рембрандта, погибнет. Битва гуннов или роскошно одетых воинов на ярком солнце, написанная благородной и скромной кистью Рафаэля, проиграет перед Рубенсом». Каждый сюжет требует своей живописи в самом широком смысле слова, т. е. не только в общем решении композиции и в образах, но и в манере исполнения. «Содержание картины [обусловливает] величину ее и прочее, обусловливает резкость тонов», а также трактовку формы, фактурные особенности письма, ибо «идея подчиняет себе технику». От нее, в частности, зависит размер холста: чем охват событий шире, тем значительнее может быть формат. В свою очередь тема и обусловливаемый ею размер определяют «резкость тонов»: на большом холсте нельзя так тщательно «доделывать» форму,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

как в маленькой картине. Нет необходимости также лирическую сцену писать на большом полотне, притом широкими мазками, а празднество — и можно и должно.

Все эти положения Чистяков выводит не только из опыта старых мастеров, но и в значительной мере из собственной практики и наблюдений над жизнью. «Я мало работал, — писал он по этому поводу Сурикову, — но зато много учился, много беседовал с природой, пытал ее со всех сторон, вдумывался и разрешал многое и многое понял. *Ведь мои работы почти что не похожи одна на другую* (курсив наш. — *Авт.*). Писал я и очень ярко и очень быстро. Посмотрите этюд Муратора с трубкой у П. М. Третьякова. Там и движение кисти и цвет довольно сильны». Действительно, в этом полотне встает исключительно выразительный образ каменщика, работающего все время под солнцем, дождем и ветром. Весь его характер, специфика изнуряющей работы нашли свое выражение не только в композиции и усталой позе, но и в технике живописи. На примере работ Чистякова, в основном изображающих индивидуальных людей, четко прослеживается применение этого принципа. Каждая из них решена совершенно своеобразно во всех отношениях. Если в «Мураторе» напряженная композиция с «рембрандтовской» лепкой, то другой сюжет—образ девушки «Аннушки» решен иначе. Она написана «в едва заметном полутоне, сладко задумалась о чем-то. Как ее написать мишисто? Ведь это выйдет К. Маковский, то есть — костюм, мишура и куколка! Нет, я все подчиняю идее...» Это основное положение науки исполнения Чистяков неустанно повторял ученикам. Так он пишет тому же Сурикову о значении принципа все подчинять идее: «А головка русс[кой] девочки у Мамонтова совсем другая, и «Нищий римский» манера другая. Образ, что у меня, и Мессалина не похожи по приему, а 1-я золотая совсем на них не похожа, и два этюда мои в Академии никто не признает за работу одного художника. След[овательно], я несколько разнообразю свою работу, и странно — у меня это выходит не умышленно. Очень просто — я все-таки русский, а мы всего более преследуем *осмысленность*». Из осмысленности, т. е. содержания, вытекает манера и «прием» художника, «техника отвечает картине», что является непременным условием цельного художественного произведения.

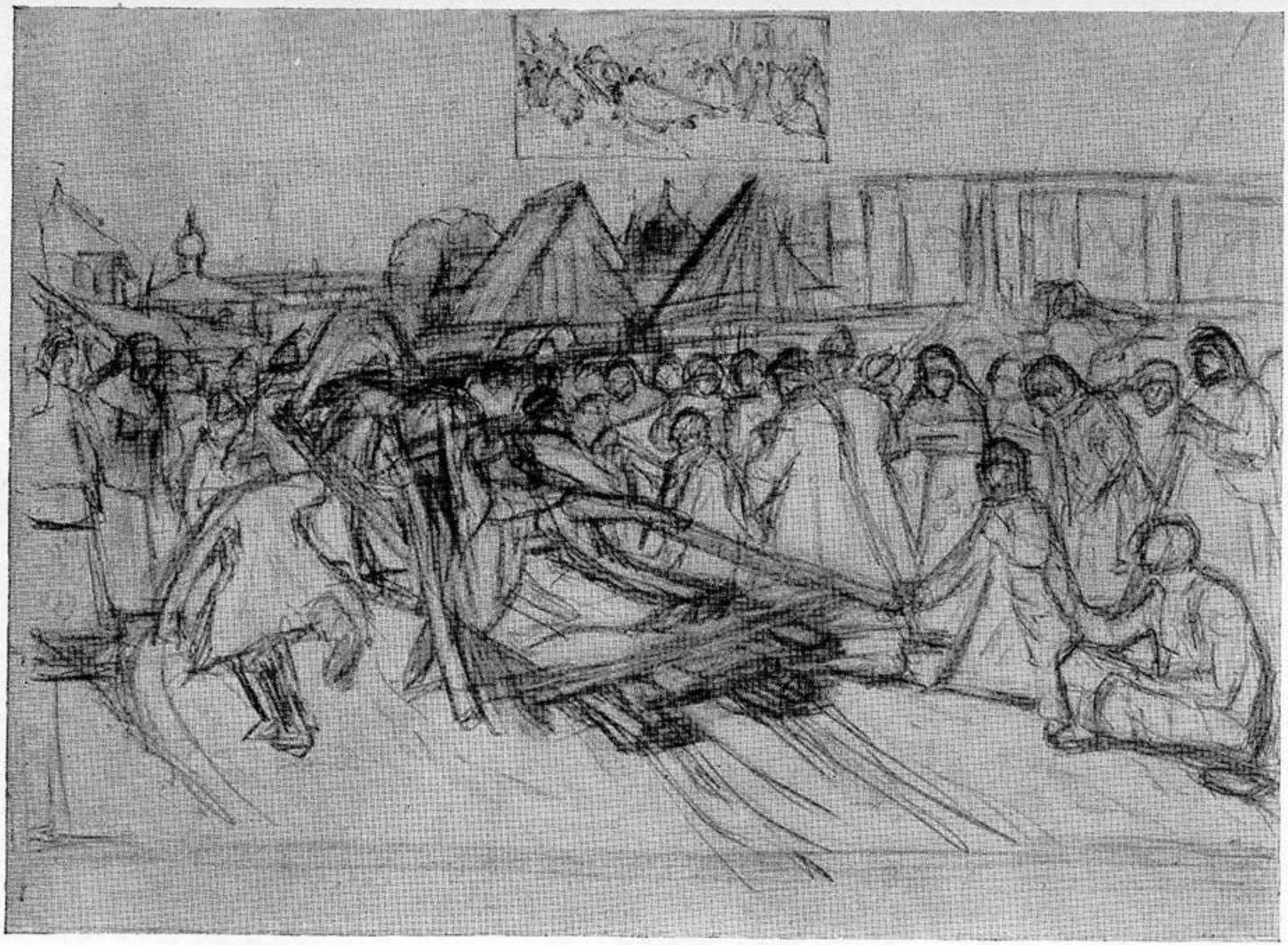
Таким образом, круг вопросов, который предстояло решить в курсе композиции ученику, был очень велик, как велики были и требования, которые предъявлял Чистяков к законченным картинам. В одном из своих проектов реорганизации Академии

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

художеств он подробно объяснял, почему курс композиции обязательно должен заканчиваться традиционным конкурсом на малую и большую золотые медали. Разницу между конкурсами необходимо установить принципиальную, основывающуюся исключительно на тематике. «На малую нужно давать свободный выбор тем из русской народной истории и сюжетов, близких художникам». Молодой живописец может здесь показать свое умение использовать приобретенные знания в исполнении любимого сюжета, наиболее близкого его индивидуальности. «Но это что, — это просто». Задача написания того, что хочешь и что нравится, не может, по мысли Чистякова, определить мастерство, технические возможности и глубину знаний, приобретенных за время учебы в Академии. Строгая и правильная профессиональная выучка проверяется в умении загораться заданным сюжетом и выполнять его по всем правилам «высокого» искусства. Поэтому Чистяков и настаивал на обязательности для всех участников конкурса на большую золотую медаль единой заданной темы: «На старшую золотую задавать один сюжет из более близкой к нам, русским, а именно из русской истории или из народной жизни». Только единая общая тема, может быть, даже с более или менее подробной сюжетной разработкой, дает возможность показать умение и знания. И только это кажется Чистякову безусловным критерием для суждения о подготовленности художника, о его профессиональной зрелости и способности обратить свою творческую настроенность на исполнение общественного «заказа». Отсюда и возникает требование Чистякова о приобретении строгих знаний о композиции. Нужно, говорил он, чтобы эти знания были ясными и определенными, чтобы художник твердо знал все основные принципы композиции и не относил их к неким неуловимым свойствам искусства, которые не поддаются определению. Законы создания идейной и содержательной картины «искусства высокого» для Чистякова так же точны, так же четко решаются и могут быть усвоены учащимися на протяжении процесса обучения, как законы рисунка и живописи.

Чистяков часто называл свою разработку вопросов композиции термином, применявшимся в Академии XVIII века, — «сочинение». «Сочинение — является главной задачей художника, ибо в нем одном сказывается вся его душа и все знания его. Сочинение есть мудрость, с которой художник находит выражение мысли своей». Эти слова из руководства XVIII века очень близки основным мыслям Чистякова.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



В. И. Суриков. Два эскиза композиции «Боярыни Морозовой».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1888. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Делая самый обычный набросок с натуры, художник стоит перед необходимостью так расположить на листе бумаги изображаемый кусок природы, чтобы вся картинная плоскость казалась уравновешенной и у зрителя не появлялось бы беспокойного чувства незавершенности, чувства нарушающего цельность восприятия художественного произведения. Рисунок не может походить на случайный кадр, выхваченный фотоаппаратом из жизни, он должен быть ограничен, целен и заключен в себе. Причем художник совершенно иначе подходит к плоскости, чем человек, который пишет на той же бумаге письмо: он рассматривает ее как своего рода окно в природу. Природные отношения и диктуют условия достижения равновесия в картине. Эта необходимость «из натуры вывести закон» для композиции обусловливала то, что Чистяков свои занятия по композиции обычно начинал с натюрморта, задания, на котором, по его мнению, легче всего изучить «основные правила строения сочинения».

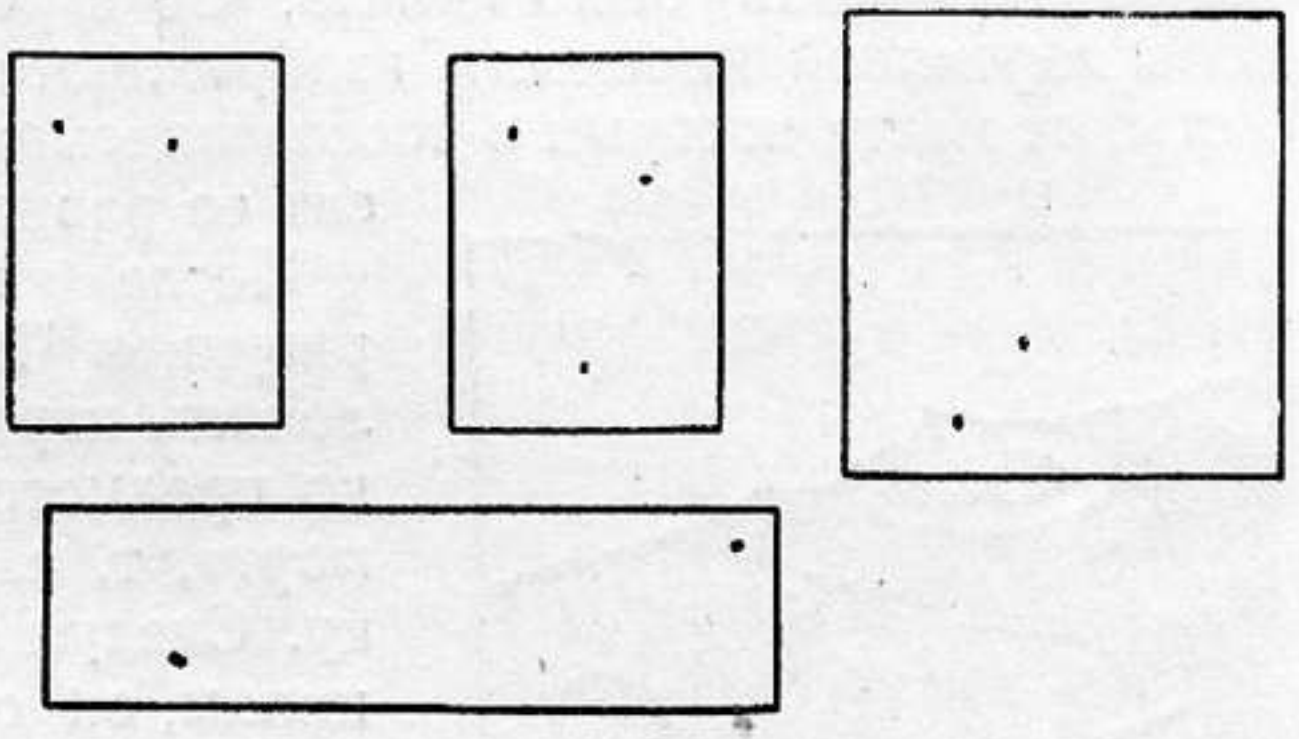


Рис. 1.

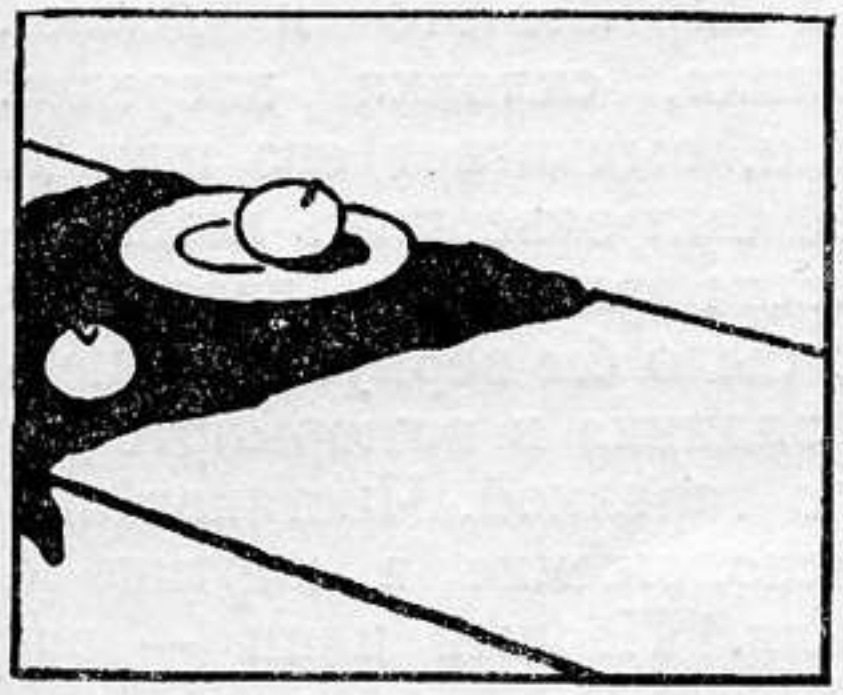


Рис. 2.

Как в рисунке и живописи, так и в композиции Чистяков сначала объяснял существо метода реалистического искусства. Он рисовал на листе бумаги несколько прямоугольников различной формы, ставил в каждом из них две точки и предлагал найти место для третьей так, чтобы уравновешивалась вся плоскость. После того, как ученик это проделывал, Чистяков заставлял его в квадратах аналогичного формата нарисовать простейший натюрморт — три яблока, тарелку и тряпку, опять-таки добиваясь равновесия. В чем же заключалась принципиальная разница между обоими заданиями? (Рис. 1 и 2).

В первом случае достигалось простое, «чертежное», по выражению Чистякова, уравновешивание плоскости. Ученик

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

понимал, что точка воспринимается не самостоятельно, а с частью листа. Но разве эти абстрактные точки походили на реальные яблоки, которые лежали на столе перед ним? Как и тарелка с тряпкой, они занимали определенное «место в глубину и в ширину», которое и следовало учитывать при компановке. Здесь необходимо было понять, что в реалистическом искусстве в картинной плоскости изображаются материальные предметы, от места которых в воссоздаваемом пространстве и зависит ее равновесие. (Рис. 2 и 3).

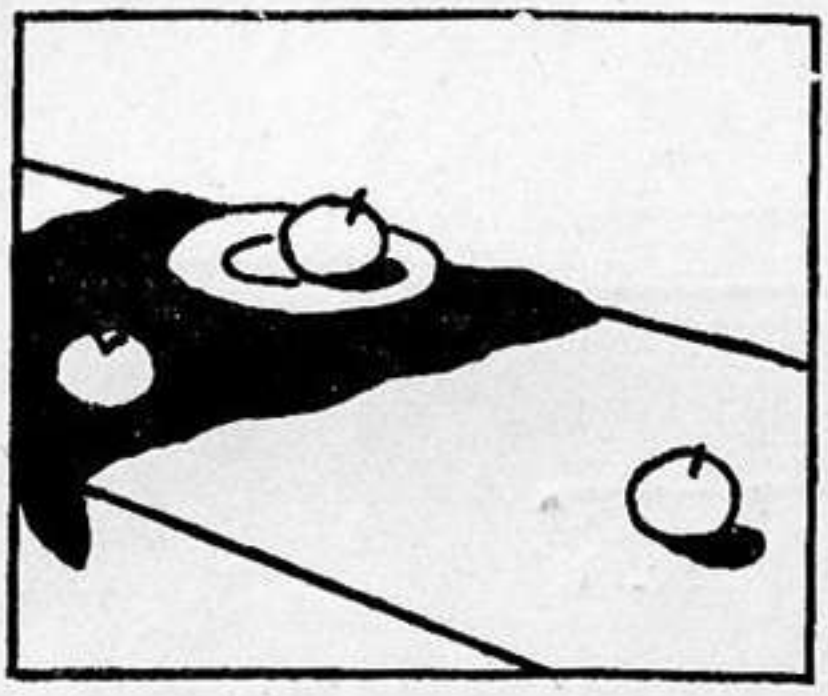


Рис. 3.

После этих предварительных рисунков Чистяков советовал отложить карандаш и, взяв несколько предметов, «построить натюрморт», т. е. сделать его постановку. Следуя академическим принципам, он объяснял, что в картине, наглядным пособием в построении которой в данном случае являлся натюрморт, главное действие всегда развивается на втором плане. Примером тому служат работы и Лосенко, и Веласкеза, и Веронеза, и Сурикова. «Точка отдаления» здесь играет главную роль: зрителю надо дать «отход», чтобы он сразу охватил глазом все развитие сюжета. Первый план в картине это и делает, поэтому «яблоки на втором, а тряпка, складка впереди». Складка подчеркивает передний план, выдвигает его вперед, создает глубину. Третий план должен был завершать композицию. Он останавливал движение взгляда зрителя, не давая ему уйти слишком далеко, откуда трудно было бы вернуться к центральному построению. Роль такого задника в натюрморте играла стенка с поставленной на ребро тарелкой. Чистяков любил сравнивать композиционное расположение в картине с расположением участников спектакля. Первый план — оркестр, суфлер; второй — «там все действие идет»; третий — задник — «простыни раскрашенные».

Эта основная композиционная схема, наглядно разъяснявшая принцип пространственного построения, давалась Чистяковым уже тогда, когда ученики, рисуя гипсы, упражнялись в достижении гармоничного расположения на листе бумаги изображаемых предметов. Чистяков «учил прежде всего размещать предмет на бумаге, — пишет Баруздина, — или на чем бы ни было, красиво», гармонично, уравновешивая весь

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

лист. Уметь видеть в формате листа реальный предмет и помещать его материальную «массу», уравновешивая картинную плоскость, было обязательным с первых же занятий.

Понимая задачу учебы художника, как, во-первых, изучение природы, а во-вторых, изучение «законов плоскости», Чистяков добивался от своих учеников в композиции, чтобы они шли не от каких-то предвзятых, искусственных законов «сочинения», вроде «увода», «пирамиды равновесия» и т. д., а от жизни — «учись на практике выводить закон». Живописи он учил в «законной передаче» действительности с учетом особенностей изобразительного искусства.

Чистяков исходил из того, что плоскость холста или листа бумаги на разных участках своей площади воспринимается глазом не одинаково (последнее всегда учитывалось старой Академией). Одним из свойств человеческого зрения определяется то, что зрительный центр картинной плоскости не совмещается для нас с геометрическим центром и находится выше ее середины. Отсюда у цифр 3 и 8 верхняя половина делается меньше нижней, а рисунок, находящийся ровно в середине листа, неизменно кажется сползающим вниз. Чистяков подмечает также, что движение глаза слева направо удается легче, чем справа налево. Отсюда выводится им правило о том, что левую часть картины следует делать более легкой, не перегружать, и что вообще движение в картине слева направо облегчается, а наоборот — затрудняется. Все подобные положения развивались с первых же занятий «сочинением», особенно с переходом от постановки и разбора натюрморта к построению последнего в живописи.

По методу Чистякова, живопись натюрморта ведется с выявления в цвете значения каждой его части. Второй план, например, должен быть ярче освещен, четок в цвете. Третий план, контрастируя со вторым, связывается в цвете с первым. Ближе к краям холста не следует располагать отвлекающих глаз от центра предметов и т. п. Тут же он учил писать «в гамме», «задавая общий полутон» всему натюрморту (т. е. основной цвет, находящий отклик в каждом из цветов, которыми обычно Чистяков советовал тонировать холст). Параллельно с натюрмортом на занятиях рисунком и живописью Чистяков объяснял некоторые особенности изображения человека. Так из-за того, что «человек снизу растет», изображение головы надо поднимать над серединой холста или бумаги. Поскольку лицо является наиболее выразительной частью головы, перед ним следует оставлять большее пространство бумаги, отодвигая

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

голову от середины в сторону затылка. Приобретая в натюрморте и в рисунке головы, кроме знания законов равновесия, зависящих от величины и положения предмета в ограниченном «пространстве» листа, также знание основных законов организации композиции, ученик направлялся Чистяковым для совета и к примерам великих мастеров прошлого: «учись у них грамоте сочинения».

Следующим этапом был ряд заданий на «сочинение жанра». Точный порядок работ до нас не дошел, но по беглым заметкам Чистякова и воспоминаниям современников можно восстановить их общий ход. Первые упражнения заключались в рисовании с натуры, «как видишь», жанровых сценок. Именно бытовые сюжеты казались Чистякову наиболее плодотворными, потому что они позволяли наглядно и убедительно объяснить ученику: в живописи не должно быть ничего надуманного, ее задача — воспроизведение реальной жизни во всем ее многообразии. Чистяков советовал при выполнении этих первых заданий на время забыть о правилах композиции, почерпнутых в работе над натюрмортом, и добиваться только возможно более точного воспроизведения увиденного. Но на деле ученик уже не мог отрешиться от ранее усвоенных правил, точнее — законов «сочинения» и совершенно непроизвольно, сам того не замечая, начинал подчеркивать то, что воспринималось им как центр и смысл сцены и бегло намечая все казавшееся ему второстепенным. «Искусство любит, чтобы им вдохновлялись, увлекались», — говорит Чистяков, подчеркивая всю важность того, чтобы с первых же шагов занятия композицией носили творческий, «горячий» характер, шли от жизни, от действительности, а не сводились к формальной компоновке фигур и предметов. Предлагая потому «близкий от жизни сюжет», он советовал решить его, «не мудрствуя лукаво», а лишь стараясь как можно вернее, «натуральнее» передать увиденное. Иными словами, чистяковский принцип сводился к тому, чтобы в начале обучения «сочинению» дать возможность ученику «увлечься» и найти живое выражение «взятому от жизни сюжету», а потом уже учить этот сюжет организовывать.

Эти первые композиционные упражнения прививали начинающему художнику умение изображать на основе детальных наблюдений знакомые ему события окружающей жизни. При их исполнении Чистяков требовал только общего эскизного решения сюжета, уточнять и разрабатывать который здесь еще не следовало. Не обладая должным мастерством, ученик мог,

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

отдавшись отделке фигур, в погоне за частностями, упустить самую важную для себя цель — непосредственную передачу существа взволновавшей его сцены.

Уже в задании на построение натюрморта Чистяков показывал, что каждое произведение живописи вне зависимости от жанра должно содержать определенную тему. Даже в натюрморте при правильном его решении всегда есть тема. У старых мастеров, например, «фрукты, цветы — тема лето; мясо и битая дичь — охота; овощи и птицы — урожай; книги и чернильница — наука, учеба». Тема в натюрморте обусловливает подбор самих предметов и их расстановку. «Урожай» требует высокого горизонта, большего числа компонентов, заполнения ими почти всего пространства картины и соответственно цветной, насыщенной, сочной живописи. «Наука» — другое. Она требует почти монохромной живописи, мало предметов, строгой, уравновешенной композиции, более сдержанной фактуры письма. Тем более обязательна тема при решении композиции «с людьми», где, по словам Чистякова, и вовсе «без мысли ничего быть не может». «Просто, как люди идут, — это не картина, — говорит он, — главное смысл, *зачем* идут».

Рисуя самую обычную сцену — «ребята едут на санях», художник не должен увлекаться изображением самой по себе поездки. Главное четко выявить для себя тему, будь то «морозный день», «веселая прогулка» или что-либо иное. Этого нужно требовать с первых же занятий по композиции, но требовать очень осторожно, давая ученику понять, что в искусстве «не вид всего происходящего важен, а суть окружающего», именно она-то и создает картину. Стремление выявить смысл события закономерно наталкивает ученика на поиски и отбор черт наиболее выразительных, типических, в чем его учитель всячески поддерживает. Необходимо, чтобы уже в самых первых своих композициях, говорил Чистяков, ученик подмечал характерное, важное и старался передать жизнь более глубоко, «чем глазами похлопать». Поэтому первые сюжеты выбирались обязательно с тем, чтобы глубоко трогать молодого художника, чтобы он ими «загорался» и уже из одного желания полнее решить выбранную тему дисциплинировал свою работу над композицией и осознавал, как много нужно наблюдать в жизни ради нахождения правдивого и верного решения темы в искусстве. Одновременно начинаются поиски лучшего расположения фигур и обстановки в соответствующем данной теме формате. Ведь для Чистякова все должно быть подчинено содержанию картины от ее размеров до красок и

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

мазков. Но все это сообщается ученику постепенно, не насилуя его творческое воображение, так как основное вначале — это приобретение умения изображать живую реальную сцену на картинной плоскости.

Дальнейшая работа над «сочинением» мыслилась Чистяковым в виде ряда упражнений, задаваемых как на свободную тему, так и на тему заданную. Причем в начале обучения заданные темы всегда решались с уклоном в учебу, в разработку законов композиции, а свободные должны были помочь объединить эти полученные знания. В конце же, наоборот, — заданная тема обобщала, а свободная тема помогала решать самостоятельно разрабатываемые учеником творческие моменты «сочинения».

Чистяков в своей системе все время стремится заставить молодого художника понять, что, как бы интересен ни был задуманный сюжет, он может быть изображен в искусстве только ради решения какой-либо темы, т. е. когда он на что-то направлен, с чем-то обращается к зрителю и что-то ему говорит. Ученик «выводил закон», что тема выражается в каждой сценке через характерное. Этот путь нахождения типического, главного даже в самом простом незамысловатом сюжете составляет существо разработки Чистяковым всех заданных упражнений.

Первое упражнение по «сочинению» давалось на тему, близкую только что выполнявшимся свободным композициям. В ней обязательно точно определялся сюжет, оговаривалось количество участников и приблизительно место, где происходит событие: «Двое письмо читают, может быть, из дома, а может, так, знакомые прислали, что́ в письме — главное». Следовательно, обязательно двое действующих лиц, обязательно письмо, играющее роль сюжетной завязки. Художник может выбрать только, кто именно эти двое, какое письмо читают и точнее где — на улице, дома или прямо в Академии. На подобном задании решались вопросы гармоничного построения сцены в зависимости от того, «какое письмо» — грустное или веселое, в соответствии с реакцией изображенных людей. Упражнение выполнялось в карандаше, быстро и было одним из многих подобного же характера. Затем оно же разрабатывалось.

Параллельно с этим, чтобы больше натолкнуть учеников на активную творческую работу над заданной темой, Чистяков устраивал чтение литературных произведений, заставлял молодых художников своими словами описывать намеченную писателем в коротких строках картину. Они должны были

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

представить себе ее с мельчайшими подробностями, рассказать, где находятся действующие лица, что они делают, когда говорят, как говорят и т. д., вплоть до того — «откуда солнце светит». Чистяков добивался, чтобы ученики настолько хорошо видели все происходящее, что могли бы, опираясь на немногословные описания прозаика или поэта, дорисовать их до мельчайших деталей своим воображением. Этот прием служил большим подспорьем в работе над первой заданной и еще значительно стесняющей темой. Легче было представлять себе все события и, главное, сразу делалось понятным основное правило композиции: жизнь дает толчок для решения темы, но в то же время та сцена, которая воссоздается на холсте, сначала возникает в голове художника, в его творческом воображении, но для ее изображения он снова обращается к окружающей действительности.

Работа складывалась следующим образом. Точно определив для себя, где и как происходит чтение письма — «в избе или на тракте, может быть, в трактире — в нем извозчики чай пьют, или пьяный чиновник читает», нужно было выяснить формат, «который письму лучше» (т. е. соответствует данной жанровой сцене), а затем выполнить небольшой набросок, показав на нем место и характер сцены, что «фигуры делают, как и кто читает и слушает». После общего решения Чистяков советовал обратиться к жизни, «в натуре подсмотреть», сделать зарисовки с фигур, с обстановки. Собранный материал, различные найденные по сюжету детали ложились в основу разработки более значительного по размерам карандашного эскиза. Позы уточнялись, может быть, несколько изменялись относительно первоначального наброска, но тема оставалась та же. Следуя принципу «тема решает все», художник, помещая в эскизе взятые из натуры позы, детали, выделял важное по смыслу, а все остальное изображал обобщенно. Разнообразные же решения, которые получались у учащихся, наглядно показывали, что тот из них добился лучшего решения темы, кто нашел более верные позы, естественое расположение фигур на холсте, характер их движения. Руководимые педагогом, они начинали понимать, что ограничиться созданием на плоскости простого подобия реальной жизни мало, это только первая ступень в искусстве. Решать же тему, добиваться того, чтобы начиная от формата картины, ее колористического решения до жеста героя, все было подчинено выражению содержания, при абсолютной реальности сцены, главная творческая задача «сочинения».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Чтобы дать наиболее ясное представление о «законах сочинения», Чистяков советует задавать композиции «через одну... грустные, веселые, битвы, прогулки, пир, похороны». На противоположных заданиях, по его мнению, можно легче объяснить художникам изменения, происходящие в компоновке в зависимости от темы. Здесь богатое поле для «размышлений и выводов»: «Ссора — фигуры в разные стороны, смеются—вместе», похороны — однообразные движения, пусто, пир — стулья валяются и т. д. «Прилепляясь» к теме, «переносясь мысленно» в изображаемое, следовало «быть реальным» и предельно четко представлять себе все происходящее. «Картина не перепись», — утверждает Чистяков, поэтому надо найти в эскизе характерные группировки, самое типичное для пира, ссоры, то, что полнее всего раскрывает тему. Случайностей в картине нет — твердое убеждение Чистякова, отсюда правда обстановки так же важна, как и «правда группировок».

Общие композиционные решения, выполняемые сначала в карандаше, по мысли Чистякова, закрепляются в цветном эскизе, задаваемом на свободную тему. От ученика еще не требовалось решения образа, типаж изображался обобщенно, задача заключалась в том, чтобы дать наметку темы в цвете и одновременно разобраться в последовательности работы.

Следующий цикл заданных тем должен был от общего решения сюжета привести ученика к образу, к индивидуальному типажу каждого действующего лица. Круг тем уже не ограничивался жанрами, выполнялись все они в цвете с обязательным эскизом и картоном. Следует заметить, что жанр у Чистякова при разработке любой проблемы композиции является главным помощником в передаче «правды жизни» на холсте, поэтому и здесь, наряду с историческими и литературными сюжетами, он не отвергался.

Характерный пример представляет задание, предлагаемое Чистяковым Поленову на лето: «В начале лета, когда еще черемуха и яблони цветут, на моей родине (в Тверской губернии), помню, бывали праздники. В огородах, на свежей зелени, у приютного погребка, в тени, отчасти и в свету, сидят... крестьяне и (слово неразборчиво. — *Авт.*), запивая, празднуют. Красивая, нарядная молодуха подает им пиво, а они калякают и пьют. Бывает между ними и пономарь, а иногда и дворовый пожилой. Вот картина на первый раз. Только нужно думать и писать добродушно, тепло эту картинку. Но все это народ симпатичный, простой, трудолюбивый, а воздух кругом чистый, прозрачный, а деревья цветут... а могут и не цвести.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Погребок отворен и внутри темно, холодно, а на пороге здоровая, свежая бабенка... Ну, да сами лучше увидите, если вздумаете на лето заняться этим сюжетом».

Развивая свое положение, что художник в картине не просто воспроизводит что увидел, а передает в реальных лицах и событиях «что думает», что композиция это активный творческий процесс познания мира (почему картина «возбуждает в зрителях... желание возвыситься до идеального»), Чистяков, считает главным в учебной композиции сознательное усвоение специфических законов организации реалистического изображения, выражающего собой определенную идею. Художник должен владеть твердым мастерством композиции, умея решать любую тему, любой сюжет, не менее сильно, выразительно и художественно, чем старые мастера. Поэтому во время разработки проблем «сочинения» Чистяков особенно советовал ходить в музеи, подробно знакомиться с произведениями великих художников, анализировать их. «У нас натурально, а у него лучше», — говорил он своему ученику В. Осипову о Тициане. Понимания смысла и причин этого «лучше» и добивался он на занятиях композицией.

Получив первоначальные знания об обязательности реалистического воспроизведения задуманной темы, о зависимости от нее группировок, их расположения, ученик направлялся дальше от изображения пира «вообще» к определенному, конкретному историческому событию.

Чистяков считает, что задания из «близкой истории», где нужно и можно искать материал, «собирать справки», дают больше возможностей в отношении точного определения всех моментов сочинения. «Нужно дать тему из истории и следить за порядком, что во-первых, что во-вторых, и как...» Тема объяснялась такая, которой ученик должен был обязательно увлечься. Выбирая по ней сюжет, надо было понять, почему данная сцена «выгодна» с точки зрения наиболее полного раскрытия замысла. Тут же делается первый общий набросок.

Стремясь «быть реальным» и в то же время не забывая «условий изящного», ученик в этом наброске должен сразу определить ядро, «смысл и жизнь сюжета», место и положение главных героев, в которых «решается все». Следовало помнить и то, что художник «зритель»: «вы знаете и сами, может быть, испытали, что люди эти...» То есть надо иметь собственное отношение к происходящему и по мере возможности опираться на личные жизненные впечатления. Это важное условие композиции у Чистякова. Достаточно вспомнить, что описание сю-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

жета «Грешницы» в письме к Савинскому он начинает с воспоминания о виденном им на рынке избиении «торговцами-ворами» парня и пережитые чувства относит к фарисеям, издеваясь, окружившими Христа и женщину.

В первоначальном эскизе-наброске ученик намечает, таким образом. сюжетный центр, общую группировку фигур, обстановку. Эта первая мысль подкрепляется затем фактическими знаниями. Поскольку тема была из «близкой истории», может быть, даже из события, происходившего на глазах учеников (Чистяков исторической живописью обычно называл живопись, решавшую большие темы, высокие идеи), можно легко собирать материал. «Справки нужны по задаче», — говорит Чистяков, учитель должен приучить ученика работать целенаправленно, не разбрасываться в материале, искать не второстепенные подробности, а важное, существенное. Все найденное — «кто был, что делал, где...» нужно зарисовать, записать, чтобы как можно полнее представить себе изображаемую сцену. Причем справки могут касаться всего — от главных героев, их индивидуальных черт, привычек, одежды, до количества камней на земле. Все это делается одновременно с разработкой первоначального эскиза, так как, по мнению Чистякова, рождающиеся в работе над эскизом затруднения могут решаться только на основе фактического материала и наблюдений над повседневной жизнью: «В натуре искать позы для картины».

После того как все «справки» сделаны, когда художнику станет ясна «реальная сторона дела», психологическая завязка эскиза, можно последний переносить на картон. Тут вновь необходимо «хорошо продумать условия сюжета». «Вы знаете,— писал Чистяков Савинскому, — что нужно иметь в виду и предыдущую и последующую обстановку дела, чтобы хорошо изобразить момент настоящий». Необходимо очень четко себе представлять, что делали эти люди перед тем, как оказались здесь, в картине, в определенной ситуации и положениях. Проверив так эскиз, проверив «правду» идейного центра, следовало переходить непосредственно к картону. В это время или вместе с первоначальным эскизом делался цветовой эскиз, в котором, по словам Чистякова, «легче жизнь уловить».

Маленький эскиз разбивается на квадраты и по ним «приблизительно» перерисовывается на картон. «Движения фигур ищутся заранее и изучаются на себе», чтобы точнее выразить эмоциональное состояние изображаемых людей. «Потом их рисуют, т. е. эти сочиненные вчерне фигуры, с натуры, не подробно и мелко, а так общее — главное, и затем уже ставят на

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

известные места в картине». Причем Чистяков при поисках движения фигур требовал осмысленности: «дайте ему слова и сообразно с ними создавайте жесты». Обязательно нужно, чтобы каждая фигура что-то выражала, как-то относилась к происходящему событию и его героям. Вот, например, разработка Чистяковым сюжета «Грешницы»: «когда фарисеи, смущенные, собирались ретироваться, то из толпы дергачи, но с чутьем и с жаждой к обновлению, бедняки, насмешливо некоторые обратились к ним... кто с насмешкой, кто с злорадством, с укором». Каждый персонаж композиции — живой участник сцены. Все это выполнялось в небольшом картоне, с которого затем делался небольшой цветовой эскиз. В нем нужно показать, как в живописи выявляется главный герой и как она вообще должна соответствовать теме. Попутно объяснялся «общий полутон», который «всегда делится на всю картину», объединяя ее и позволяя четче выявить «главную мысль» картины.

В следующих заданных композициях ученик непосредственно подходил к проблеме решения образа. Порядок работы остается прежний. Дается тема, которую можно пронаблюдать в жизни, художник выбирает сюжет, наиболее полно ее раскрывающий. Затем «нужно хорошо сочинить действие, обдумать все, потом условия красоты, расстановки фигур и пр. Затем правильно проникнуть в жизнь. Все это исполнить с увлечением и приличной энергией...» Собирая материал, следовало большое внимание обратить на конкретизацию всех деталей картины. Особенно тщательно подыскивался типаж. Характерная, нужная по теме модель, близкая к тому образу, который сложился в представлении художника, может встретиться совершенно случайно на улице или в каком-то доме. Набросок или этюд с нее нужно сделать обязательно.

Любопытно, как Чистяков представлял себе работу над этюдом к картине. Ее можно очень подробно проследить на примере Сурикова, творчество которого не случайно и вполне справедливо современники рассматривали как замечательную и последовательную реализацию на практике основных положений чистяковской системы. «Можно писать с натуры просто, а можно с мыслью доделывая», — указывал Чистяков на два возможных подхода. В первом случае модель пишется с упором на характер, на решение ее индивидуальной формы, причем обязательно сознательно с «запоминанием», чтобы потом можно было от себя ее нарисовать в картине. В последнюю она переносится, переделываясь «по теме». Другой метод работы с натуры заключается в том, что с натурщика пишется этюд

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

«по поводу», т. е. художник, «переделывая» натуру, старается сразу же найти верное решение нужного ему типажа. Это относится и к поискам нужной обстановки, одежды и т. п. Творческая мысль художника, уже в эскизе определяющая общее решение основных участников сцены и окружающих их предметов, должна лишь укрепляться, конкретизироваться в поисках материала. Тема обусловливает все, диктует все изменения, все «отступления» от натуры. Она заставляет художника «делать только то, что помогает выразить смысл сюжета».

Для большей конкретизации изображаемого события художнику уже мало представлять себя зрителем, он должен превратиться в его участника: слышать слова, которые говорят друг другу действующие лица, понимать смысл их поступков. Поэтому для более жизненной характеристики образа нужно дать каждому герою «роль, слова даже», обратив внимание на позу, жесты, присущие ему одному и для него типичные, ибо, по Чистякову, любая внешняя черта связана с внутренним обликом человека: «Трус не говорит жестами смелого». Прорисовывая фигуры в картине, ученик понимал, что нужно «по идее» расставлять в них акценты, что есть «вредная случайность» и полезная деталь. Чистяков учил, что для большой выразительности «рисунок, особенно в лице и в руках, иногда и подчеркнуть следует. Посмотрите, у курносых итальянцев — формы-то [не] лучше наших, а вылепка энергичнее, — писал он Савинскому, — поэтому и лучше».

Если в картоне еще можно было вести работу от общего, то как создавать всю сцену в живописи, когда часто большая плоскость холста не позволяет работать над всей картиной одновременно, когда высыхающее масло нуждается в технике «а ля прима» (á la prima). «Старые большие мастера сперва рисовали в два цвета, а потом не густо писали», — указывает Чистяков. Подготовляя, таким образом, в тоне весь намеченный кусок природы, они приобретали в дальнейшем возможность работать в живописи сразу над всей сценой. Отрабатывая мельчайшую деталь, они не упускали из виду общего, воссоздавая образ живой жизни, где все было подчинено «полному» и реальному выражению идеи. Отсюда цельность, лаконичность и большая сила художественного воздействия их полотен. Но есть, объясняет Чистяков, и другой способ «писания картин»: «Нынешние мастера сперва все кладут пятнами красок, а потом выделывают». Переведенный с картона на холст рисунок покрывается приблизительными цветами, которые дают также общее решение всего куска природы. В нем можно

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

дальше легко вести цельное построение живописи всей картины. Поэтому Чистяков утверждает, что «и то и другое возможно, но первая манера лучше, совершеннее, но зато и труднее». Она позволяет глубже и художественнее решить тему, подвести к цельности, но труднее, потому что требует большого и терпеливого труда и вкуса в решении всей живописи «от себя». «Вторая погрубее, и зато полегче». Пренебрегая общим тональным строем картины, художник здесь, по Чистякову, стремится одолеть натуру «в лоб», начав писать цветом. Сразу получается как бы сколок с жизни, который можно пройти с модели, и поэтому все это «полегче».

Чистяков предлагает пользоваться обоими методами. Только сначала совершенно необходимо помучиться над первой манерой, которая многому, по его мнению, учит. Упражнением на нее может служить следующее задание. Перенеся рисунок на холст по клеткам, надо возобновить его двумя красками, например умброй с белилами «или какой другой», и сделать таким путем подмалевок «грубо и резко», без тушевки. После этого, глядя на цветовой эскиз, уточненный по натуре, можно начать «легко и смело прокладывать цвета». Общий ход работы над картиной близок к последовательности выполнения любой задачи по живописи. Первое — «это общее, смотреть широко и быстро», на втором этапе — «тупом» — нужно заниматься конкретизацией, выделкой форм, «местами оставляя резко планы», третий этап — завершение работы, обобщение, лессировки «с одной точки», «как бог на душу приведет».

Большое значение Чистяков придает обобщенности живописи, или, как он говорил, «декоративности», тесно связываемой им с условиями сюжета. «Я [стал]слабоват глазами, но все знаю, все умело сажаю, но в то же время не вижу тех грубых штрихов... по причине старческих глаз. При взгляде в очки я [назову это] мазней, а на расстоянии — все верно. Как это назвать? Живописно-машисто? Да. Следовательно, в картине надо видеть общее разнообразие, а не сидеть над отделкой узоров». «По сюжету и прием» — картина требует иной живописи, чем этюд: «точка отдаления» дальше и живопись шире.

Работая над всем эскизом, нужно было быстро проложить приблизительные цвета, устанавливая основные цветовые отношения людей и обстановки в соответствии с сюжетом. Затем по этюдам, «проникнувшись смыслом» события, следовало перейти к работе над фигурами, начав с центральной группы и увязывая с ней все остальное, идя «от общего». Типаж действующих лиц намечается сразу, но уточняется только с общей

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

конкретизацией изображения, причем особое внимание уделяется голове, рукам. После нескольких подобных заданий Чистяков советует взять «свободную тему», в которой могло закрепиться все приобретенное за время учебы. Выполнение этой темы — одной из предшествовавших конкурсной программе, по его мысли, должно было подвести к созданию картины.

Работа над задуманной картиной намечалась Чистяковым следующим образом. Ученик, руководствуясь «волнующими общество идеями», выбирает тему. Найдя сюжет, лучше всего ее выражающий, он делает первый эскиз в угле или красках, стараясь найти в нем общее решение темы, основной характер группировок, ядро композиции. Точно для себя определялся формат будущей картины. Не придерживаясь в своих объяснениях композиционного строя формалистических теорий, вроде поисков «равновесия масс», «группировки пятен» и т. д., Чистяков требовал от ученика изображения в картине жизни, нахождения жизненных положений и сцены, которую чуть-чуть изменяя, можно было уравновесить в формате эскиза. Поэтому так важно, чтобы художник в наброске уже увидел живых людей, сразу же «живых, шевелящихся рисовать», «всякому лицу, действующему в картине, дайте роль — слова даже», «нарисуйте кусок жизни».

Загоревшись взятой идеей, ученик должен был затем параллельно с поисками улучшения композиционного решения обратиться к фактическому материалу, стараясь в нем почерпнуть еще большую убедительность — правду своей картины. Чтение книг, записок очевидцев, портреты изображаемых людей, или же им подобных, история — все это помогает ему войти в жизнь сюжета. Начиная разрабатывать эскиз, он полнее представляет себе все происходившее. Став активным участником события, как того требовал Чистяков, он тем самым утверждает свою точку зрения на все, и уже отсюда определяет общий композиционный строй. Причем в поисках наиболее верного и четкого решения, художник закономерно приходит к образности, типичности общего построения композиции. Он понимает, что полное слияние содержания с формой его выражения возможно лишь тогда, когда «художник требовательный из тысячи тысяча первое решение найдет». Поэтому «сочинять следует энергично, но долго и всегда и везде». Но, «поразившись или увлекшись сюжетом, берегите первое впечатление»,— предупреждает Чистяков. Нужно все время сравнивать вновь находимые композиционные наброски с первым, часто очень верным эскизом.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Весь материал, начиная с поисков образов, типажа действующих лиц и кончая мельчайшими деталями вплоть до количества перекладин на стуле, художник собирает, «пишет этюды, имея в виду пользу для картины». «Имея задачу», он поразному решает каждую частность. Так «главные фигуры» требуют, по Чистякову, хорошо проработанного рисунка и живописи. Детали обстановки либо пишутся, либо рисуются, причем рисуются наиболее ответственные. Хорошо прорабатывается одежда: «...в картине нужны не тряпки, а драпировки. Если бы она была писана по старому шаблону, а не натурально, то и сошло [бы], а здесь оказалось нельзя... Лицо ли, рубашку ли, сапоги ли — все дольше и старательнее ищите сперва как можно подходящее к сюжету, а там уж и пишите прямо от души заданную идею...» Все позы «выискиваются заранее и изучаются на себе». «Там плачут и ты плачь — слезы будут в картине...» Обязательно нужно включаться в переживания изображаемых героев, иначе все будет «непрочувствованно-мертво», как бы профессионально мастерски ни было сделано.

В то же время ученик делает цветовые эскизы в поисках созвучного содержанию цветового решения композиции. Чистяков смотрел на цвет («колорит») в картине, как на одно из важнейших средств, помогающих глубокому выражению сюжета. На работах великих художников прошлого он учил учеников верному отношению к колориту. Так Веронез явился для Чистякова примером правильного понимания значения цвета в композиции: «Веронез был колорист и в сочинении и в технике». Это значит, что цвет для него служил не только средством изображения реальных предметов, но и средством выражения содержания в картине. Огромное эмоциональное значение цвета в картине художником должно всегда учитываться. Не может «смерть ужасная быть в веселой охре». «Зачем дерево в окне? Весну можно было и цветом неба и горы показать». Цвет помогает выражать в картине определенную смысловую нагрузку. Поэтому, если Чистяков и говорит, что «колорит в композиции есть то, когда смотришь на отдельную фигуру и видишь, что она отвечает другой, то есть когда все поет вместе — гармония, красота», то он тут же уточняет: «Задавшись выразить горькую идею... подчиняю все тона и цвета в обстановке все этой же идее».

Отсюда резкая критика «вкусовщины»: «Картина, в которой краски бросаются прямо в глаза зрителя, — приковывают, ласкают своими сочетаниями, не есть серьезная картина. Нужно, чтобы краски помогали выразить идею. Картина, в которой

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

зритель старается отыскать смысл — душу, понять содержание ее, и краски коей не отвлекают его от вдумчивости и рассуждения, — высокая, серьезная картина».

Активный творческий подход к колориту связан для Чистякова с решением «общего тона картины» (А. Иванов) — обязательным условием цельного художественного произведения: «... Всегда в рисунке, тушевке и колорите нужно иметь мысленно как бы стекло перед собою плоское; оно дает отношение, а без него, пожалуй, все будет врозь». Этот «тон», объединяющий все части сочинения в единое целое, предусматривается Чистяковым в процессе самой живописи картины. Чистяков считал, что в картине художник должен быть «свободен в творчестве», совершенно отвергая живопись с натуры прямо в холст: «Живопись проходить с натуры не для чего. Рисунок — другое дело». Живопись должна вестись в картине «от себя», поверяясь только по рисункам и этюдам, так как, говоря словами наставника Чистякова, человека, от которого он многое взял в своей системе, А. Иванова, «все дурное остается в этюдах, все хорошее переносится в картину».

Живопись же вся подчинена выражению идеи. Поэтому, делая цветовые эскизы, ученику следовало стремиться найти в них верный тон всей живописи. В поисках гаммы, сочетания красок в зависимости от взятой темы ни в коем случае не делаться рабом случайных, взятых у натуры «без мысли» отношений цветов. «Идея подчиняет все...» — эта заповедь должна определять решение учеником и того, в каком колорите он будет решать сюжет, какой «покров» накинет на все соответственно содержанию. Сделав рисунки, наброски, написав этюды, художник переходит к картону, на котором восстанавливает проверенный первоначальный эскиз. «Сочиненные вчерне фигуры» на картоне Чистяков советует пройти с натуры, но без подробностей, «а так — общее, главное». Вообще художник всегда должен помнить, по Чистякову, что «картина — не этюд. Тут нужно несколько посвободнее работать». Проработав по этюдам и натуре картон, ученик мог переходить к переносу последнего на холст, предварительно проверив перспективу. Причем Чистяков подробно объяснял особенности картинной перспективы в отличие от линейной. Так из-за того, что в картине должен быть «малый рельеф», т. е. чтобы она не проваливалась в бесконечную глубину, а где-то взгляд останавливался, Чистяков говорит, что всякая глубина сокращается, «короче делается, чем в натуре есть». Либо дома, например, ставятся ближе, как лобное место и храм Василия Блаженного в Су-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

риковском «Утре стрелецкой казни», либо небо делается более плоским, а задник выводится ближе к переднему плану, как в «Трех богатырях» В. Васнецова. Кроме того, «лица в картине, особенно в большой, рассматриваются каждое отдельно. След[овательно], каждое должно быть прорисовано через отдельную плоскость, под прямым углом [к оси зрения]». В то же время все неподвижные предметы изображаются с одной точки, так как только «в картине декоративной или плафонных плоскостных, наоборот, все [изображаются] с одной точки» — и люди и предметы.

После проверки всего следовал совет Чистякова: «Посмотрите в главном еще раз, вдруг по частям, обсудите разумом, отвечает ли расстановка и постановка фигур высоте сюжета, и если есть простота во всем здравая, то, с богом, на холст». То есть нужно еще раз проверить себя, все ли в порядке в картоне. Ведь «какое время надо, — говорил любимейший ученик Чистякова Суриков, — чтобы картина утряслась так, чтобы переменить ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона и та нужна».

На холсте следует «хорошенько все нарисовать», «все рисуйте в два тона окончательно, грубо и резко». Можно это сделать, как уже говорилось, умброй и белилами, «не нравится умбра, возьмите другую краску, только не черную». У умбры огромное достоинство, она потом не будет «мешать» живописи, так как имеет «средний» цвет, который хорошо входит в полутени.

Картина не этюд, не уставал повторять Чистяков, в ней «глядеть нужно шире», свободнее, чувствовать себя хозяином. Вы сочиняете картину, и как бы ни была реальна ваша сцена, она изображена на холсте, в определенном формате, и понятие реальности здесь не просто скопированная натура — оно шире. «Творчество должно быть как во всей картине, так и в каждой фигуре ее». Художник рассказывает, объясняет свое отношение к действительности образами реального мира. Он должен руководить глазом зрителя. Так, например, голова и руки главных героев, играющие огромную роль в выражении смысла всей картины, должны делаться лучше, тщательнее, чем все остальное («глаза, зрачки напишите во всю мочь, чтобы были, как живые, остальное посвободнее. Ноздри и губы тоже повнимательнее»): «Лучше сделал, зритель остановился, в чем дело? и сразу понял». «Посмотрите на голову и руки в картине Тициана «Взятие Бож[ией] матери на небо», наскольк-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ко манера, в которой они писаны, — выше манеры, которой написаны драпировки тут же».

Чистяков объяснял ученикам, насколько важно художнику руководить «чтением» идеи в картине. Когда с натуры пишешь, «для глаза все одно, что лицо, что тряпка». «Этюд можно писать рядом с натурой, но картину — храни бог. Там подобный рельеф будет хорош для не совсем тонко понимающих высокое в искусстве. Высокое искусство, как неотъемлемое достояние духа человеческого, проявляет себя, в сущности, в черте. Эффект, колорит — это все вспомогательные средства. Ими нужно уметь пользоваться в меру. Без идей нет высокого, поэтому все — краски, свет и проч[ее]—должно быть подчинено смыслу в серьезной картине». Смысл, содержание картины — вот что определяет «натуральную» живопись. Поэтому нужно учитывать те средства, которыми художник добивается наибольшей силы воздействия, — акцентирование центра, «общий полутон», объединяющий всю картину. «Не забывайте,— писал Чистяков Савинскому,—что в картине полутон этот всегда делится на всю картину, т. е. если в этюде фигуры Христа много серых полутонов и переливов, то в картине эти полутона серые и проч.... стушевываются общим преобладающим тоном тела. Следовательно, глядеть нужно шире, и именно настолько шире, насколько размер картины более размера этюда, более тельного цвета, чем наносного воздуха». Картина не только требует более свободного и более предметного видения, чем в этюде. А «искусство все-таки — красота, — говорит Чистяков. — Конечно, и правда, но правда красивая. А красивое ни угловато, ни крайне быть не должно. Вот тут-то и мудрость, сделать и натурально, истинно и не приторно-слащаво-глуповато-условно. Примирить все это... Трудновато».

Нужно при всей глубокой реальности сцены не забывать сделать «для глаза» ясную правду, которую легко можно прочесть, которая сообщала бы зрителю содержание картины в четких художественных формах, не поражая его некрасивыми, нехарактерными позами, сочетаниями цветов, чтобы в ней все было едино — и высокое идейное содержание и прекрасная художественная форма. Именно поэтому Чистяков говорит, что «искусство полное, совершенное, не пустое не есть мертвая копия с натуры, нет, искусство есть продукт души, духа человеческого... суть те стороны человека, которыми он стоит выше всего на земле».

Таково в главных чертах все то, что Чистяков понимал под наукой композиции. Начиная с усвоения элементарных правил

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

равновесия на плоскости, ученик через изображение простой реальной сцены приходил к пониманию темы — содержания в композиции, к пониманию того, что искусство — не фотография действительности, а активное ее познание: тема, «содержание определяет живопись». Сделав этот вывод, молодой художник начинал познавать законы искусства, позволявшие полнее, ярче выявить содержание в образах реальной природы. Он узнавал также метод работы над темой от первоначального эскиза до картины. Общее решение, которого он добивался, позволяло ему усвоить зависимость группировок, положения сюжетного ядра от формата картины, уловить связь величины холста с темой. Дальше переходя от решения «вообще» к конкретному факту, ученик еще четче усваивал весь комплекс методов, способов и приемов работы над идейной содержательной композицией. Он работал над образом, над типажем каждой фигуры, а перенося свою работу на холст, узнавал новую для себя «картинную живопись», ее творческий характер по сравнению с учебной. В предконкурсной работе ученик самостоятельно обобщал все, что приобрел за годы учебы. В ней главным принципом было полное выражение «идей общества», облекавшихся в определенное сюжетное событие. Правило «по сюжету и прием» — определяло весь характер работы от размера холста до соблюдения «условий изящного».

Таким образом, молодой художник получал знание композиции как художественного метода познания и отражения реальной действительности. Он изучал натуру, в ней видел свои будущие картины и вместе с этим овладевал правилами искусства, позволявшими подчинять профессиональное мастерство выражению общественной идеи и рассказывать в высокохудожественной форме правду о жизни. Это было последним, завершающим этапом обучения.

* * *

Художественно-педагогическая система П. П. Чистякова своими результатами блестяще оправдала себя на практике. «Почти вся реальная школа — Русский музей и необычайно популярная Третьяковская галерея — ученики Чистякова, — писал один из воспитанников замечательного преподавателя, В. Федоров-Курганов. — Вынесите их произведения оттуда, и две богатейших сокровищницы русского искусства почти совсем опустеют, зритель понимает и любит эти картины; они изображают правду жизни, человека и человеческую жизнь. Таким

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

образом, сила и значение чистяковской школы в ее социальной сущности, в ее доступности широким массам». Другой ученик Чистякова, Н. Бруни, очень точно определяет смысл и историческое место системы в общем развитии национального искусства. «То, что вносил Шебуев в русскую школу, профессор и ректор Академии, требуя строгого рисунка и строгого отношения, что вносил отец Иванова и другие профессоры того времени и результаты чего видны в высоких достижениях Иванова, Брюллова и Бруни, то было и требованием П. П. Чистякова, с добавлением его личного опыта, его глубоко обдуманного метода преподавания, его школы не только рисунка, пластики и красок, но и живой тонкой непосредственной живописи. Он знал рисунок и не отделял его от живописи, а соединение того и другого и составляет задачи художника-живописца. Творчество свободное, не стесненное условностью, стремление передать и правду и красоту жизни, соединить все стороны композиции было постоянно его заботой и стремлением.

... П. П. Чистяков был отмечен знаменитым Ивановым по приезде из Италии, и Павел Петрович бывал у него незадолго до его смерти. Иванов передавал ему свои планы и объяснял свои искания. Зная этих великих людей, зная их требования, все пережив и обдумав по свойственной Павлу Петровичу способности обобщать широко, охватывать и глубоко вникать в задачу, Павел Петрович является в своей деятельности связующим звеном с великим прошлым и славной настоящей школой, в которой звучат так громко имена: Васнецов, Поленов, Репин, Суриков, Серов, Врубель, Нестеров, Савинский...»

Воплощая лучшие традиции демократического реализма, педагогическая система Чистякова представляет тем больший интерес для наших дней, что она обобщает огромный опыт великих реалистов прошлого, их творческую и педагогическую практику. Чистяковская система явилась ценнейшим вкладом в историю развития русской художественной педагогики. Всестороннее и глубокое освоение ее нашими художниками послужит делу дальнейшего развития советского изобразительного искусства.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В делах Оружейной палаты записи о проделанных художниками работах постоянно перемежаются с сообщениями об их учениках. Так, например, заметки о деятельности жалованного и одного из наиболее уважаемых живописцев — Ивана Салтанова за период с января 1677 по апрель 1679 гг. идут в следующей последовательности. 5 января 1677 года. отдан в ученики к нему Митка, сын Петра Фирсова. 17 марта того же года он писал и золотил деревянное резное клеймо и книжный налой, 3 июля — три рамы. В июле 1678 года Салтанов пишет «прапоры» и переписывает «аспид» в церкви Нерукотворенного Спаса, в августе пишет на полотне Видение Константина о кресте, затем образ стоящего Спаса. 1679 года марта 1 дня—«отдан в научение живописец Якушка Кондратьев, о нем Салтанов показал, что пишет он, как Скорчевский (ранее начавший обучение ученик. — *Авт.*). Иван Богданов учится у него тринадцать лет и пишет, как Антон Павлов и Митка Петров, также и Сава Яковлев». Запись от 11 апреля 1679 г. приводит список восьми кормовых учеников Салтанова и т. д. (Русский художественный архив, 1894, III).

2. «За службу и смерть отца» было отдано распоряжение Ермолину учить живописному делу стрелецкого сына Елисейку Иванова. Любопытен состав учеников того же мастера в 1679 году. В марте этого года присланы к нему «в научение живописному и алебастровому делу» Богдашко Дмитриев из Ярославля, 19 лет, московский мещанин Данилка Григорьев, 16 лет, сын нищего Васка Сидоров и еще четыре ученика. Известны случаи, когда будущие живописцы поступали в обучение к мастеру на место умерших родственников.

3. Строго установленного срока обучения вообще не существовало. Время ученичества целиком зависело от способностей ученика. Некоторые из них учились по восемь, а некоторые и по тринадцать лет.

4. В «Слове к любителю иконного писания» Симон Ушаков писал, что стремился «выполнить искусным иконописательством ту азбуку искусства, которая заключает в себе все члены человеческого тела, которые в различных случаях требуются в нашем художестве, и решил их вырезать на мед-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ных досках, чтобы искусно напечатанные образцы пошли на пользу всем любителям этого достойного искусства» (Мастера искусств об искусстве, т. IV, стр. 28).

5. Задания, выполнявшиеся братьями Адольскими в Оружейной палате, типичны для всех ее мастеров. В 1684—1685 годах Григорий Адольский с группой товарищей участвует в росписи хоро́м Натальи Кирилловны. В 1694 году также с группой товарищей он выполняет ряд «полевых боев», а тремя годами позже — картины морских сражений. Ему приходится расписывать и золотить бесконечные полковые знамена, делать декоративные росписи и такие ремесленнические поделки, как роспись барабанов. Одновременно Григорий Адольский пишет портреты.

Иван Адольский (Большой) известен преимущественно своими портретными работами. В серии «Всешутейшего собора» ему приписывается портрет Якова Тургенева, отмеченный большой выразительностью характеристики. Помимо живописи, Иван Адольский много работал в гравюре. В школе при Петербургской типографии он преподавал рисование «гравировальных дел» ученикам.

6. Я. Б. Княжнин. «Послание к российским питомцам свободных художеств». Соч., Изд. Смирдина, Спб., 1848, т. II:

7. Цитаты из произведений Сумарокова приведены по изданию Новикова — Сумароков. Соч., Спб., 1787.

8. Княжнин, Соч., т. II, «Речь на публичном собрании Академии художеств при выпуске 1779 года».

9. И. Урванов. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрениях и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. Спб., 1793.

10. Как пишет Урванов в специальном разделе своего труда — «О подражании», «что ж касается до выражений страстей и чувствований, то для сего должно подражать актерам, и примечать, как лучшие из них изъявляют нам человеческие чувствования и страсти, ибо театральное представление есть для глаз такая же картина, как и произведенная искусством художника, да и цель актеров есть одинаковая с художниками, т. е., чтобы занять зрение наше и тронуть сердце и разум верным исторического бытия представлением, показывая гнусность пороков и вдыхая любовь к добродетели. Но подражать им надлежит с великою осторожностию; ибо они часто излишне напрягаются в представлении, чтобы изобразить страсти чувствительнее; отчего и выходят из натуры как чертами лица, так и положением тела. Можно еще много заимствовать из простых действий человеческих, которые суть натуральнее, ибо в них ничего выученного не бывает».

11. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах переведены: первое с итальянского, а второе с французского коллежским ассесором Архипом Ивановым, Спб., 1789.

12. Н. И. Новиков. О главных причинах, относящихся к приращению художеств и наук.

13. Такую же резкую критику постановки академического преподавания можно найти и у других передовых педагогов — Егорова и Шебуева.

14. План работы Чистякова об искусстве (черновик):

I

1. Искусство и его значение. 2. Пути его. Задержки. 3. Средство сохранить любовь к искусству.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

II

1. Первые приемы для начинающего. 2. Осторожность со стороны учителя. 3. Важность не убить духа собственника.

III

1. Связь фигуры и правила к этому. 2. О живописи, колорите и цветах. 3. О сочинении и правильных приемах. 4. Для чего перспектива.

IV

1. О красоте в природе и искусстве. 2. О стиле.

V

1. Законы, подмеченные в натуре. 2. Необходимость образования. 3. Наблюдательность. Роды ее.

Русская школа и ее направление.

15. Причину гибели многих художников в условиях жизни современного ему общества Чистяков раскрывает в одном из своих писем, написанных еще в годы пребывания в Италии: «Учиться и стремиться к знаниям следует пока сил и средств хватает, в крайности только сдаваться. На свете много дорог и занятий. Чем впечатлительнее натура в человеке, тем сильнее хочется ему понять и усвоить окружающее... Наше общество (не Краснохолмское, а все вообще — человеческое) не важно: цель его — богатеть. Мы, художники, частицы этого общества стремимся к известности, которая дает богатство. — Это ошибка всего общества».

16. Интересную деталь из истории взаимоотношений Чистякова с передвижниками, в частности с Крамским, приводит в своих воспоминаниях о Чистякове Репин. «С Павлом Петровичем Чистяковым, — рассказывает он, — я познакомился впервые по портрету с него И. Н. Крамского. Крамской, эта благороднейшая душа, «гражданин» по убеждениям, познакомившись со мной, пригласил меня бывать у него, где собирались все его друзья «артельщики». Рационалист в искусстве, Крамской и обстановкой в своей квартире был оригинален, прост и скромен. Главным украшением в их зале был большой серый холст с нашпиленными на него портретами товарищей — членов первоначальной артели. Эти портреты, в натуральную величину головы, были так превосходно нарисованы, что я не сводил с них глаз...

Между всеми этими головами меня приковывала особенно *одна*. Я почему-то решил, что изображенный на ней молодой человек, с жиденькой бородкой и выразительными глазами, — *наверное, музыкант*. Находясь однажды у этого портрета, как это бывало нередко, я спросил у подошедшего Крамского: — Скажите, И. Н., это, вероятно, музыкант? — Крамской, несколько удивленный моим вопросом, ответил мне вопросом же: — Почему Вы думаете, что это музыкант? А впр[очем], живопись и музыка— все это искусство.

— А как его фамилия? — спрссил я.

— Чистяков, — ответил мне Крамской».

17. «По этому пути, — поясняет Чистяков, — Аполлон только и красив... если исполнение отвечает идее, то и у произведения удовл[етворены] все стороны искусства, [и оно] уже и красиво.

Напр[имер], красиво умирающая фигура не представляет драмы и не тронет зрителя. Могут сказать: ну, так и не пиши, если не красиво; и

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

вправе ответить — все одно и тоже писать, лучше не писать». Эти высказывания позволяют вплотную подойти к вопросу понимания Чистяковым прекрасного в искусстве как полного соответствия формы и содержания. В другом месте Чистяков замечает: «В изящных искусствах идеи, облеченные в несоответствующие формы, порождают упадок».

18. Макарт Ганс (1840—1884), австрийский исторический живописец, профессор Венской академии художеств. Полностью разделяя мнение своего учителя, Суриков писал Чистякову из Вены: «...я не могу смотреть картины Макарта, чтобы не вспомнить об олеографии. Не знаю, должно быть, Макарт создал олеографию, но олеография так подло подделывается под его неглубокую работу, что на оригинал неохота смотреть». (Письмо от 17/19 мая 1884 г.).

19. Стасов дал аналогичный отзыв о творчестве Ф. Малявина: «Декадентский образ мышления одолел и загубил его. Разухабистость и сила краски — для него все. Но с таким единственным запасом далеко не уйдешь. («Пять выставок. 11. У декадентов», «Новости и биржевая газета», 1-ое изд., 1900, № 73).

20. Фортуни Мариано (1838—1874), известный испанский живописец и график, воспитанник Барселонской академии художеств. В литературе долгое время бытовало ошибочное утверждение, будто Чистяков испытал сильное влияние модного рисовальщика и даже был его последователем. В действительности Чистяков некоторое время в период своего пребывания в Италии давал Фортуни уроки, почему называл его своим учеником, а вообще относился к его «манере» очень критически. «...Я видел его последние работы, — замечает он в письме к Поленову, — и заключил, что он перешел предел и попал на дорогу фотографа. След[овательно], напиши он так Христа Ивановского, то погиб бы совсем».

21. Стасов. Собр. соч., 1894, т. I, стр. 738. Однако чистяковский взгляд на «искусство для искусства» отличался тем, что, если для Стасова был совершенно ясен социальный смысл проповеди подобного направления и те социальные группы, которые эту проповедь усиленно поддерживали, то Чистяков не дошел до понимания социальной основы столь возмущавшего его явления.

22. Идея Крамского повторяется многими передвижниками, особенно занимавшимися педагогической деятельностью. Так, например, в связи с вопросом, что важнее в искусстве — «что» или «как», В. Маковский писал: «Как будто об этом можно спорить. И то важно и другое. Одно должно дополнять и поддерживать другое, как в дереве корни и листья: корни его поят, а листья кормят. Разве же можно спорить, что лучше: корни или листья. Если я буду без разбору писать все, что попадается мне под руку: и лилию и калошу, то всякий имеет право назвать меня дураком и сказать: «зачем же тебе природа дала разум, если ты и без него можешь обходиться». Если же я буду писать как-нибудь, не соблюдая ни законов перспективы, ни анатомии, ничего, но с хорошей идеей, то никакая хорошая идея моего плохого произведения не сделает прекрасным, потому что хорошую идею непременно надо и передать хорошо, иначе она может произвести совсем не такое действие, какое предполагалось».

23. «Искра», 1863, № 37—38, статья «Расшаркивающееся искусство». Существует предположение, что автор статьи М. Е. Салтыков-Щедрин.

24. «Пчела», 1878, «Выставка в Академии художеств произведений, предназначенных для посылки на Всемирную выставку в Париже».

25. Чистякову было присуще очень острое ощущение социальной несправедливости, неравенства и народной нищеты. Он постоянно возвращается к этой теме в своих письмах, рассказывая о впечатлениях, произ-

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

веденных на него отдельными случаями. Взволнованно описывает он происходившую на его глазах казнь разбойников в Италии, встречи с нищими, рабочими и т. д. Глубокой иронией проникнуто его замечание о так называемой христианской благотворительности: «...надо помогать ближнему — убогому. Кулаки, торговцы вином и проч. набивают себе карманы, плутуют, обирают, крестятся на икону, а помощи никому...» Об остроте этого чувства говорит и характер чистяковских живописных работ. Достаточно перечислить их сюжеты, чтобы увидеть, что ведущей линией его творчества было отражение народной жизни. До Италии это «Нищие дети», в Италии — «Муратор», «Голова чучары», «Римский нищий». Впоследствии он пишет свою мать — глубокий и выразительный образ человека из народа, задумывает жанровую картину по сюжету Тургенева «Свидание».

26. Эта точка зрения Чистякова нашла свое отражение и во взглядах на искусство его учеников, в частности А. М. Васнецова. В автобиографии А. Васнецова есть интересные в этом отношении мысли: «...Художнику должно нравиться в произведениях все совершенное: краски, рисунок, содержание, общая взятость или композиция, оригинальность, впечатлительность, живопись и т. д. Если ему нравятся одни краски — он односторонен и узок в своих требованиях и все значение произведения видит только на «поверхности холста». Если востсргается одним рисунком — он сух и безжизненен. Если он гонится только за внутренним содержанием: рассказом, легендой, мотивом и проч., он упускает из вида первое и второе и произведение делается пустым местом, т. к. без первых двух условий оно остается «невысказанным». Если гонится только за оригинальностью — выходит футуризм или неосмысленная «беспредметность». Если он обращает внимание только на эмоциональную впечатлительность и стремится только к ней — выходят плакаты и рекламы афишного характера. Должно нравиться в произведении искусства в совокупности все совершенное, и к этому художник должен напрягать все свои душевные силы и приучать себя к тому». («Как я сделался художником», Архив ГТГ, 3/317).

27. Ученики Чистякова придавали его педагсгической деятельности настолько исключительное и особое значение, что Поленов, например, в преддверии академической реформы 1893 года писал: «Если в этой реформе удастся дать ему, т. е. Павлу Петровичу, хорошую мастерскую для его учеников и независимое положение, то уже и это можно считать за великую пользу в деле развития искусств». Мечте Поленова не удалось осуществиться, и он с горечью замечал в письме к Репину: «...хотя я уже раз поплатился за такую смелость, — я выразил бы удивление по поводу отношения Академии к Павлу Петровичу Чистякову. Ведь это такой учитель, каких мало, а в Академии его как бы не замечают. Мне было невыразимо обидно, что когда придумали мастерские и завели там руководителей, того, кто был нашим руководителем, да и вообще руководителем, выбросили, как негодную тряпку».

Известен востсрженный отзыв Репина об академической деятельности Чистякова: «Одна есть светлая точка в Академии, это Чистяков... А вот уж учитель, так учитель! Единственный!!»

Среди учеников Чистякова считалось большим достоинством глубокое овладение педагогической системой учителя и дальнейшее ее распространение среди худсжников. Характерно, что отмечая восьмидесятилетний юбилей Поленова, М. В. Нестеров среди заслуг старого художника особенно выделял следование чистяковским заветам: «Вы — один из лучших учеников П. П. Чистякова — передали заветы учителя своим ученикам».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

28. Положительные стороны академического устройства заставляли Чистякова, несмотря на все трудности и препятствия, оставаться в ее стенах: «Люди нехороши, да они могут перемениться... Как и мне трудно мое преподавание дается в Академии и как мешают со стороны начальства. А все же дело идет, и нет в мире лучше устроенных классов для учеников, как в нашей Академии. Преподавание очень плохо, это правда, а вот с усердием примёшься, и дело пойдет. А все же в Академии преподавать лучше, чем так, на стороне, удобнее устройство».

29. Большой интерес представляет письмо Репина по поводу его спора с Поленовым об Академии как высшем художественном учебном заведении: «А об Академии вот что я хотел сказать: ты был прав, тысячу раз прав в очень ожесточенном споре с Крамским, когда мы гуляли по Montmartre'y, и, возвратясь еще к нам, спор продолжался очень долго. Я защищал тогда Крамского, т. е. идею частной инициативы в искусстве, за которую я и сам всегда стоял. Ты защищал Академию, т. е. учреждение на широких началах, с огромными средствами и всевозможными пособиями, где учатся всей премудрости сообща и т. д.

Миллион раз ты прав! И если не появилось в искусстве настоящего времени мастера, подобного Рембрандту, Тициану и др[угим], то это значит, что не родилось еще равносильного таланта (в те времена это тоже редкость было и ценилось), а талант родится, и только *благодаря нашим огромным средствам пойдет еще дальше.*

В народном понятии Академия художеств стоит высоко, о ней говорится всегда, как о чем-то очень значительном и дорогом, — оно так и есть в идее и даже на фактах... Вот почему, исходя из народных же понятий, принимая во внимание те средства, которые отпускаются государством на это святое дело, нам надобно иметь в виду нашу Академию; и если мы почувствуем себя в состоянии принести пользу, то войти в нее, хотя бы для этого пришлось перенести неприятности...

...Все это я прошу тебя до поры до времени оставить между нами, пожалуйста, никому ни слова об этом пока, пиши мне, как ты теперь думаешь на этот предмет, а другим прочим не говори, ибо это нам повредит, и очень сильно, и в обоих лагерях. Мы на эту тему еще успеем наговориться, а пока ты все-таки пиши» (Чугуев, 9 февраля 1877 г.).

Разделяя в данном случае точку зрения Чистякова, Репин в то же время повторяет и его ошибку, надеясь на возможность коренной реорганизации Академии в условиях царской России.

30. Общеобразовательная роль искусства признавалась Чистяковым и в отношении взрослых. «Вообще строгое рисование, — писал он, — интересно для всякого (это испытано на деле) и всякого развивает. Оно требует осмотрительности, порядка и в то же время имеет вторую половину, в которой необходимо применить пословицу: «гляди в оба». Эта пословица развивает быстроту, внимательность взгляда».

31. В записях Чистякова сохранился очень подробный разбор методики преподавания рисунка в школе. Приводим в качестве примера одну из записей.

«Рисование и черчение, как предметы общеобразовательные при уездных училищах и гимназиях, должны быть обязательными и наравне с прочими предметами.

Гимназии — не суть окончательные учебные заведения, но более как бы средние — переходные. А потому объем и формы преподавания этих предметов, т. е. черчения и рисования, должны вполне соответствовать положению этих заведений, т. е. более объемов приготовительных.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Предлагаемый порядок обучения черчению и рисованию в гимназиях:

1) Начало. Черчение за учителем геометрических фигур; но непременно на глаз и ст руки.

2) Рисование с деревянных моделей и тушевание их.

При этом следует иметь в виду, чтобы модели непременно находились на белом или сером поле.

Также необходимо дать понятие о плоскости, отвечающей горизонтальным линиям бумаги и лежащей непременно под прямым углом к оси зрения. Правило это нехитрое, но необходимое. Затем более сложное рисование с деревянных моделей и черчение с вспомогательными средствами.

Потом следует рисование с орнаментов в обрубах и оригиналов Калама. Теперь рисование орнаментов вперемежку и начало черчения с раскраской, напр[имер], паркетов и пр[очего]. Затем черчение с раскраской... с колерами и орнаментов в стделке только. Потом голова (разделение голов на три части) вперемежку. И наконец — голова, хотя одна, в отделке, рисование с Анатомии, и объяснение пропорций человеческих».

32. Интересно, что в переписке учеников Чистякова мнения учителя, его замечания о картинах передаются сразу же, как наиболее ценные для художника. Характерный пример. Общеизвестна высокая оценка, данная Чистяковым «Запорожцам» Репина. Он видел в этом произведении расцвет таланта своего ученика, особенно сильного в «выражении лиц». В связи с резкой критической статьей в «Новом времени», направленной против картины, Репин послал издателю журнала — Суворину возмущенное письмо, ссылаясь в оценке «Запорожцев» именно на мнение Чистякова.

«Некоторые опытные художники, — пишет он, — которым я верю (напр. Чистяков и некоторые другие), все на моей стороне, все меня поздравляют. Как видите, и я не один».

Исключительно высоко стоял авторитет Чистякова и для Стасова. Его отношение к Чистякову ярко раскрывается в статье, посвященной В. Васнецову: «...Будучи воспитанником Академии художеств, Васнецов, конечно, ходил в классы, учился, слушал лекции, рисовал и писал красками с моделей, с натуры, получал указания, советы, замечания, поощрения и медали, как это всегда ведется, но при этом ничуть не теряя внутреннего характера и настроения.

Профессор П. П. Чистяков, за последнюю четверть столетия принесший такую громадную пользу всем росшим и воспитывавшимся на его веку молодым нашим художественным поколениям, настоящий и постоянный их любимец, рассказывает мне, что, приехав из за границы в 1870 г. из пенсионерского своего путешествия и еще не став даже профессором, он очень интересовался нашими художественными новостями, работами молодых учеников Академии, их рисунками, этюдами, эскизами, и тут же, на первых порах, был сильно поражен программой одного из них — «Княжеская иконописная мастерская». Это был большой рисунок карандашом, что-то совершенно особенное и самостоятельное, а главное — национальное, совершенно не похожее на обыкновенные Академические программы. Спрашивает: чья это работа? Говорят, — Васнецова. Он еще такой фамилии не слыхал. Это был кто-то совсем новый для него. В этом эскизе присутствовало что-то необыкновенно русское, глубоко-русское, что-то сродни, как «Витязь» (о котором я говорил уже раньше), с несравненными рисунками Вячеслава Шварца...

Все это не могло не остановить на себе внимания такого тонкого знатока и ценителя, как П. П. Чистяков.

Чистяков тотчас же захотел познакомиться с новым талантливым юношей, и действительно, знакомство Васнецова с Чистяковым тотчас же и

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

состоялось. С тех пор в продолжение целых 30 почти лет их симпатичные, полные взаимного уважения отношения никогда не прекращались. «В искусстве, — говорил Васнецов, — много тепла и света внесли в меня разговоры с П. П. Чистяковым». И не могло быть иначе, и не может не понять этого всякий, кто знает благородную, всю преданную искусству, высоко-доброжелательную личность Чистякова, всеобщего педагога русских художников.

Васнецов пробовал даже заниматься под его надзором, у него в мастерской. У П. П. Чистякова до сих пор сохранился маленький холстик, на котором Васнецов пробовал писать масляными красками голову Аполлона Бельведерского с гипсовой модели, но он напрасно бился и старался, ничего удовлетворительного у него тут не выходило, и, выйдя из терпения, он бросил кисти и краски, так и оставил свой этюд неоконченным. И П. П. Чистяков до такой степени был не педант и не академик по натуре своей, что не стал более принуждать Васнецова к «классичности», не стал требовать с него условных совершенств и хождения по академической струнке, стал помогать ему итти вперед и развиваться, но вовсе не по рутинным, близоруким, беспощадным требованиям классной педагогики».

Подобные примеры можно найти в письмах Поленова, Васнецова, многих других художников и, наконец, Третьякова, который по поводу одной из картин, например, писал: «Как случилось, что я после хвалебного отзыва о ней Стасова и Чистякова мог оставить ее без внимания».

33. Известны слова Чистякова: «Преподавать... когда я научился преподавать? Это до Италии, когда я преподавал на Бирже. А в Италии я уже учил, да каких мастеров учил!..» Школа на Бирже, как принято ее называть, была одним из наиболее демократических художественных учебных заведений своего времени. Здесь имели право заниматься женщины, чего еще не было в Академии художеств, учащимся предоставлялся свободный выбор классных композиций и т. д. Живая горячая аудитория разночинцев послужила Чистякову замечательным полем для выработки методики его системы обучения реалистическому мастерству.

34. «Научность», в понимании Чистякова, была результатом изучения натуры и определяющим условием правды в искусстве. Поэтому Чистяков так резко критиковал современных художников салонно-академического толка за их небрежение к натуре: «Посмотрите кисти рук у фигур в картине К. Е. Маковского — крендельки, сосульки, крючки, сосисочки... и все на один лад и одним цветом. У Лосева есть на картине пальцы об одном суставе. Вот эти работы для Академии не хороши».

35. Воспитание «точного» глаза, по мысли Чистякова, должно было итти все время, причем обязательно на сопоставлении видимых величин, встречающихся в непосредственном окружении художника. «Идешь по улице — измеряй сколько заборов в колокольне», сколько раз ее ширина укладывается в ее высоте. Но преимущественное внимание Чистяков обращает на измерение в глубину. Наиболее целесообразное упражнение здесь — это измерение длины улицы, но не шагами, а высотой стоящего на улице дома или дерева, т. е. крупными и в то же время конкретными масштабами. Общеизвестна любовь Чистякова к биллиарду, в котором он также видел интересное упражнение глазомера. По словам его ученика Степашкина, Чистяков часто говорил, что «биллиард помогает рисунку», и сам он играл всегда сложными дуплетами, подчеркивая, что умение видеть «в глубину» здесь требуется в большой степени.

36. «Известно, — писал в другом месте Чистяков, — что рисунок есть фундамент, на котором зиждутся искусства: живопись, скульптура, архитектура и пр[очие]. Поэтому все Великие мастера—учителя проповедывали

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

необходимость и пользу рисунка». Воспроизведение материальной формы предмета на плоскости, будучи во все времена, как объясняет Чистяков, главным условием «искусства высокого», и определяет это первенствующее место и значение рисунка.

37. Рисунки старых мастеров, великих рисовальщиков русской Академии представляют практическое осуществление этого принципа. В любом рисунке художник шел «от общего», изображая сначала массу тела, а затем уже конкретизируя ее. «Общее, батюшка, общее, это главное, — любил повторять Егоров, — а туда хоть мусору насыпь, все будет хорошо».

38. Невозможность широко и последовательно проводить свою систему в жизнь (Чистяков, как и другие профессоры, помесячно дежурил в

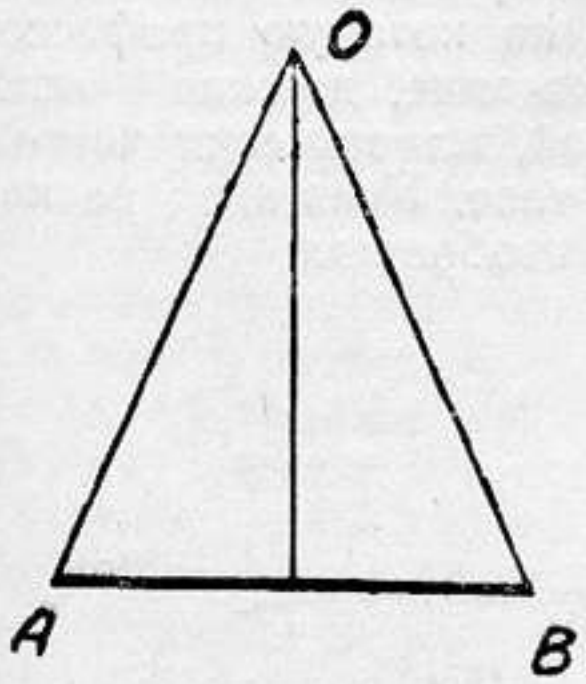


Рис. 1.

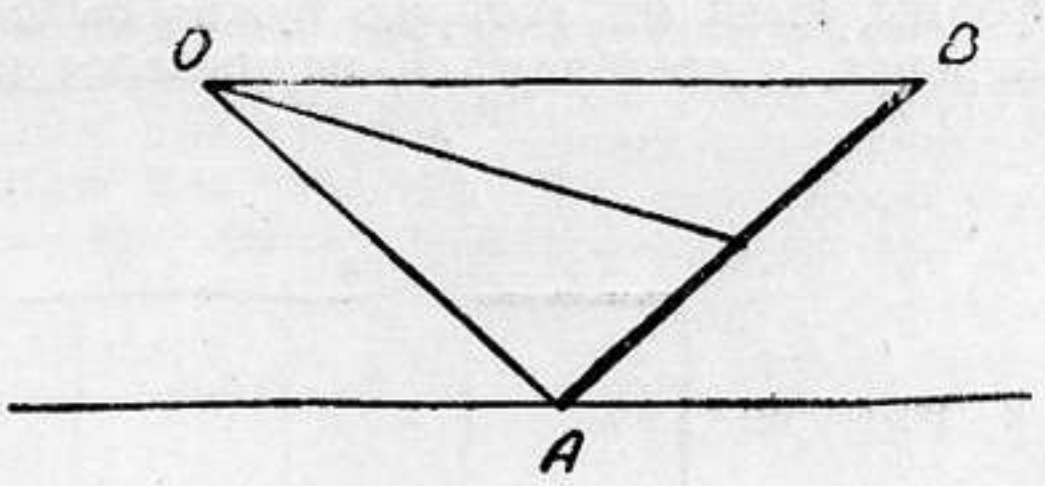


Рис. 2.

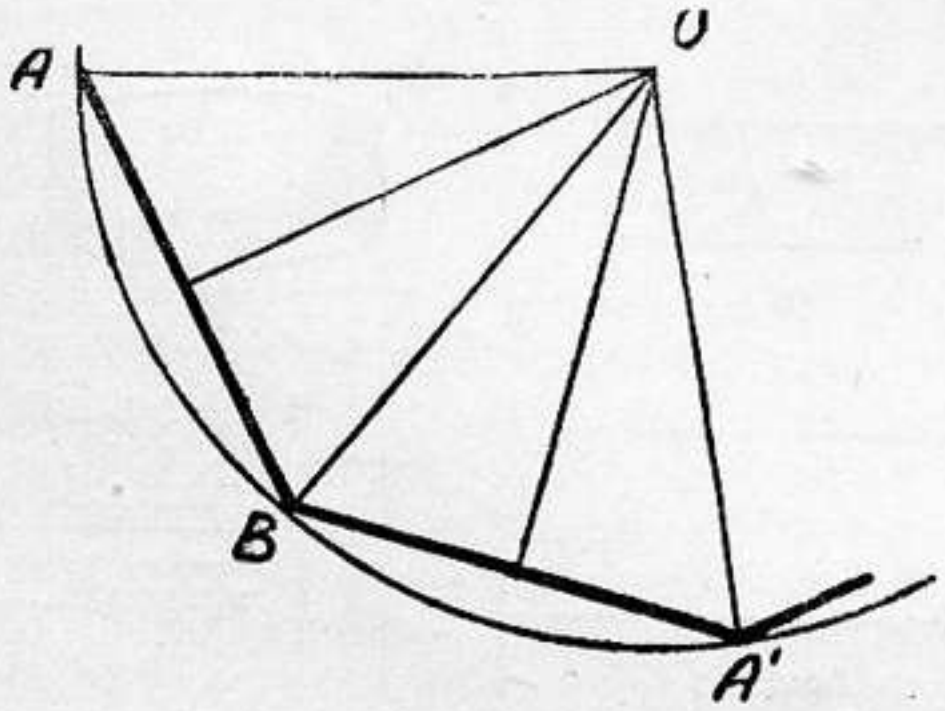


Рис. 3.

натурном классе) заставили Чистякова выделить и разработать глазные, узловые моменты и вопросы обучения, дополнявшие академический курс, который Чистяков, несмотря на все условия, вел все же иначе, чем его коллеги. Его воспоминания и специальные заметки позволяют более или менее полно восстановить последовательность заданий, ведших от одного такого вопроса к другому.

39. «Предмет один, а места кругом много, — развивает свою мысль Чистяков, — и с каждого места один и тот же предмет кажется иначе». «Так, нап[ример], лист бумаги или плоскость АВ, ось зрения ОС и лучи ОА, ОВ и т. д. След[овательно], положение бумаги должно быть всегда

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

перпендикулярно (к оси) зрения, и края бумаги отвечают двум направлениям — горизонтальному и вертикальному». Это положение объясняется на специальных чертежах. На рис. 1 ось зрения ОС перпендикулярна АВ— картинной плоскости, лучи ОА и ОВ равны между собой, т. е. глаз одинаково воспринимает верхнюю и нижнюю половину картинной плоскости, и рисунок на ней соответственно не искажается. На рис. 2, наоборот, — из-за того, что бумага не перпендикулярна к оси зрения, нижняя половина АВ воспринимается иначе, чем верхняя, и потому рисунок искажается.

40. Достаточно посмотреть на «живой» гипс Кипренского, чтобы понять, как далеки были лучшие академики от рисования «болванок». В русской Академии эпохи ее расцвета гипсы всегда рассматривались как вспомогательное средство в овладении законами изображения живого тела. Та идеальная «правильность» античной формы, на которую профессоры Академии XVIII века советовали обращать внимание, должна была служить для учеников образцом конструктивно ясной, пластически четкой формы, выявлять которую нужно было и в живом теле. Учащийся не копировал, а «соображал», вдумывался и затем уже изображал.

Рис. 1

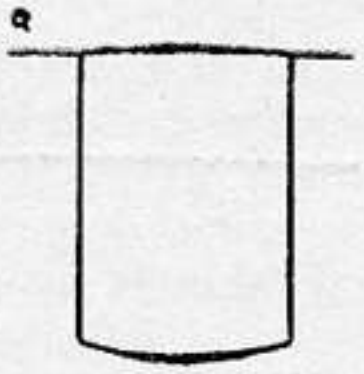


Рис. 2

Рис. 3

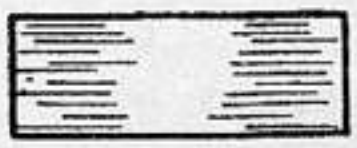


Рис. 4

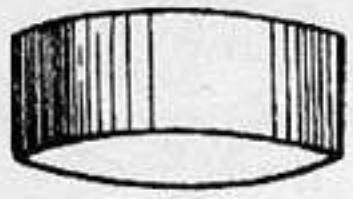


Рис. 5

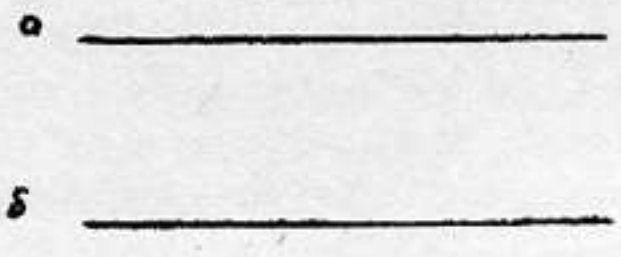


Рис. 6

Рис. 7

41. «Цилиндр в чертеже принято рисовать так (рис. 1). Живописец-рисовальщик не может изобразить его [так], даже (если) горизонт его совпадает с линией **а.** Он нарисует его так (рис. 2) на том основании, что следует принять, что верхняя линия состоит из точек, то по отдалении зрения все-таки ближайшие точки должны быть более следующих, и, следовательно, линия в середине толще и, пожалуй, темнее (рис. 3), а потому она, оставаясь почти прямой, все-таки по существу будет такой... будет живописна».

Построение реального предмета на плоскости, по Чистякову, очень сложный процесс. Передать объемную форму можно, только все время ощущая ее в листе. Необходимо обязательно понимать ее объективное

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

устройство и стремиться возможно более точно его передать. «Две линии, нарисованные прямо наравне и оттушеваны будучи, рельефа не дадут, и тушевка будет представляться запачканным пятном (рис. 4). Фигура эта же, но будучи нарисована художником, чувствующим тонко, будет казаться выпуклою и тушевка на ней будет дополнять оптический обман на плоскости и, если смотреть одним глазом... то произведет впечатление овального предмета (рис. 5). Из этого видно ясно, что рельеф, выступы и углубления зависят не от тушевки, а от формы, от линий (иными словами, от правильного построения. — *Авт.*), верно взятых по отношению к зрителю. Всякая отлично оттушеванная голова или фигура будет пухлой и плоской, как бы тени ни были верны. Так две (рис. 6) нарисованные линии, есть две линии не более; проведите между ними уходящую плоскость, и вы увидите пространство вглубь на десять верст. А если (рис. 7) прибавить к этому воздушную перспективу, то выйдет совершенная натура, конечно, для одного глаза. Так шар с бессмысленно, не на месте положенными тенями и светами будет казаться запачканным кругом». В другой своей записи Чистяков поясняет: «круглая плоскость... круглой кажется в перспективе, что форма круглая; нос потому выступает, что имеет выступы против (рта), а не потому, что на нем блик; одним словом, рельеф зависит не от тушевки, а от линий формы или рисунка. По мере того, как линия загибается или уходит, полутон густеет. Напр[имер], лоб, — как вы его ни затеняйте с боков, а середину освещайте, — он будет плоским казаться, если линии, ограничивающие его, не будут верно нарисованы. При первом воззрении он произведет впечатление... (объема), но при рассматривании не удовлетворит».

Поэтому Чистяков так резко отзывался об условной и предвзятой «манере» рисовальщиков, которых он за нее называл диллетантами рисунка: «Художники средней руки, школяры, рутинеры рельеф видят там, где его нет, там, где они его привыкли видеть и делать, а именно в шаровидных тушевках, в ярких сосредоточенных светиках и широких полутонах... не развиваясь, не всматрива[ются], а отыгрываются (?) на светиках, находящихся (впереди), и вырисовывая эти пятна называют рельефами по плохой(?) привычке».

42. Научный подход Чистякова к вопросам живописи, как и к вопросам рисунка, был связан с тем новым содержанием, которое пришло в искусство, коренным образом изменив его методику. Так, как понималась живопись в XVIII веке и даже в начале XIX, с обязательными, почти неизменными локальными цветами предметов, с обязательным освещением с левой стороны, с четким рефлексированием объемной формы, после Александра Иванова стало неприемлемым. Задача изображения сюжетов, заимствованных непосредственно из жизни, требовала от художника умения строить ту же материальную форму в естественных, а значит и более сложных условиях световоздушной среды.

43. Большое внимание Чистяков уделял умению передавать материал, одежду, аксессуары. Руководствуясь принципом учить «не по старому шаблону, а натурально», он разрабатывает метод работы над неодушевленными предметами, начиная с простейшего натюрморта, кончая одеждой и интерьером в последних постановках. Причем стремясь активизировать учебный процесс, Чистяков не отрывает занятий в манекенной от занятий в натурном классе. В манекеннной занятия должны были, по его мысли, итти в части изучения деталей одежды и приобретения навыков их написания, основные же знания по живописи одежды и различных предметов ученик получал в натурном классе, изучая особенности их изображения параллельно с актами человеческого тела.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

44. Отличие картины от этюда подчеркивалось Чистяковым постоянно и очень настойчиво. Погоня за фальшивой «правдивостью», свежестью вела к этюдности, разбивала картину как цельное, решающее в себе определенную тему произведение. «Картина — роман, а не газета», — говорил иногда Чистяков. Условия картины требуют большего обобщения, более глубокого проникновения в жизнь, большей типизации изображаемых явлений, поэтому все в ней дается шире — от образов героев до распределения светотени: «В картинах, хорошо написанных, полутон, свет и тень разделяются на всю картину. Напр[имер], фигура... этюд отдельно имеет, положим, свет вверху и полутон в нижней части. В свету складки имеют, если смотреть на них внимательно, каждая свой свет, полутон и рефлекс в тени. Эта же фигура в картине пишется шире, т. е. в тенях рефлексы более или менее сглаживаются общим световым пятном, полутоны тоже служат свету, т. е. теряются; а часть нижняя пишется одним полутоном и т. д. Если же вставить этюд целиком, то выйдет пестрота и неокончен-ность. В других же сюжетах, как-то «Афинская школа» Рафаэля, например, где нет сильного освещения, там это правило действует менее, и каждая фигура более сама по себе — отдельно».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

ПОЯСНЕНИЯ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

В «Натурщике» Лосенко (I) можно наглядно проследить практическое применение метода «сознательного рисования», который был положен в основу методики русской Академии художеств в XVIII веке. Начиная с постановки модели, композиции и кончая анализом сочленений, все четко продумано и основано не на поверхностном впечатлении, а на знании и логическом рассуждении. Рисунок говорит об умении художника строить, лепить форму, каждая деталь которой, каждый выявленный ее рельеф опираются на совершенное знание анатомии, которая и помогла рисовальщику так точно «расшифровать» натуру.

«Научное», осмысленное рисование, в котором художник, не ограничиваясь воссозданием одного только зрительного подобия тела, создает как бы второе действительное его бытие, претворенное в формах искусства, определяет сознательный подход и к живописи. В так называемом «Натурщике на камне» (ГТГ) форма также всесторонне продумана и четко построена, как и в предыдущем рисунке. Помечены основные мускулы, акцентированы места сочленений, очень точно прослежены перегибы теней с рефлексами, причем все это взято в цвете, но опять-таки «с умом» — каждая часть тела написана с присущим ей оттенком. Таким образом, говоря словами Чистякова, «сделан вывод кистью».

Подобное понимание рисунка и живописи, как специфических методов, позволявших очень точно «следовать натуре», вместе с глубоким осмысливанием, выявлением характерных свойств и особенностей последней составляют национальную отличительную черту русской художественной школы. В своем эскизе к картине «Истязание Спасителя» (II) Егоров стремится изобразить евангельский сюжет в реальных образах. Композиционное построение определяется содержанием картины. Ближе к центру Христос, окруженный динамичными фигурами воинов. Левая и правая половины композиции строго уравновешены. Вся сцена развертывается на втором плане, она хорошо вписана в рамку, уплотнена, отчего создается ощущение большой толпы, общей напряженности и драматизма. Для художника здесь нет ничего случайного — все взвешено умом и проверено натурой, все сочинено, или, по терминологии XVIII века, «сделано».

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

В Академии, где все обучение было подчинено науке создания картины, рисунок и живопись не имели самодовлеющего значения, они служили способами изучения натуры, помогали увидеть и понять в ней главное, что в известной мере означало в применении к излюбленным в XVIII веке мифологическим сюжетам — лучшее, наиболее близкое к античным идеалам красоты и отсюда подчас улучшенное в смысле физической красоты тела. Ученик Академии обычно начинал с копирования оригиналов, среди которых главное место занимали специальные рисунки Лосенко. Но разве похож оригинал Лосенко (III) на сухие линейные рисунки-оригиналы, чертежи Прейслера, представляющие немецкую школу рисования, которую пропагандировали в Академии профессора-иностранцы. Лосенко изображает живую руку с четкой формой и ясным тоновым построением: подчеркнут перегиб формы тенью, выбран рефлекс, позволяющий передать на плоскости объем.

Неизменная ориентация учеников Академии на натуру сказывалась даже в рисовании гипсов, примером чему может служить «Фавн» Кипренского (IV), производящий впечатление нарисованного с живого тела. Художник не просто передает формы гипсового слепка, но находит и изображает все мускулы и члены тела в той их связи и в том функциональном назначении, которые они имеют у живого человека.

Высокая грамотность рисунка, позволявшая безошибочно рисовать наизусть, «от себя» человеческую фигуру, основывалась на нахождении и изучении в натурщике наиболее типичного для физического строения человека вообще. Рисунок Брюллова (V) — блестящий пример применения академической грамоты. Достаточно проследить, как вставляется туловище в таз, как связывается грудная клетка через прямую мышцу с тазом, как большие грудные мышцы привязывают руки к плечам, как подчеркнуты все сочленения, чтобы понять, какую большую силу убедительности имел академический рисунок. В «улучшении» анатомического строения ученик приобретал важную для него, как для художника, творческую смелость.

Но то человеческое тело, которое рисовал ученик Академии, стараясь приблизить реальные формы к некоему физически идеально развитому образцу, было несовместимо с теми новыми принципами искусства, которые выдвинула «натуральная» школа. Зарождается стремление передать живого, конкретного человека во всей неповторимой индивидуальности его облика. В Академии соответственно назревает необходимость обновления методики, необходимость испсльзовать академическую грамоту рационального рисунка и живописи для передачи в искусстве реального индивидуализированного человеческого тела. Этот переход совершил в своем творчестве Александр Иванов (VI). Большая голова девочки, узкие плечи, очень характерно нарисованное туловище и ноги с большими ступнями — все говорит об изучении и знании художником реальной жизни. Уверенный и энергичный штрих лепит индивидуальную форму тела, точный и строгий рисунок дает возможность рисовальщику полно и глубоко передать свое впечатление от действительности.

Рисунки Чистякова развивают заложенные А. Ивановым начала. Не слишком сильный, чуть сутуловатый мужчина с тяжелыми ногами предстает на рисунке Чистякова (VII) как совершенно реальный человек. Материально и очень выразительно передано тело, голова. Фон и все окружение натурщика решены как вполне реальная световоздушная среда. Но ощущение жизненной правды, которым проникнут рисунок, бесконечно далеко от тех «фотографий натурщиков», которые делали с помощью карандаша и растушки ученики Академии в конце XIX века. Модель не

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

просто «срисована» — Чистяков построил форму, воссоздал «с рассуждением» на плоскости подобие живого тела. Здесь все продумано, все выверено. Основные мускулы подчеркнуты по принципу старой Академии, все сочленения акцентированы, внимательно отмечены перегибы теней, выбраны рефлексы. Живой, но очень грамотно, по законам «высокого искусства» нарисованный натурщик говорит о тех знаниях, которые были вынесены из учебы художником. Благодаря такому рисунку возникали такие совершенные и по построению формы и по психологической характеристике этюды, вроде этюда рук, или «Головы чучары», или поразительный по своему реалистическому мастерству «Каменотес».

Требование глубокого познания реальной действительности как главное условие учебы художника-реалиста определяло научность и традиционность педагогической системы Чистякова. Так Савинский не просто рисует голову Аполлона (VIII), — каждый его штрих говорит о найденной и изученной форме. Стыки плоскостей, строящих объем, четко выявлены, лицевые плоскости отсечены от плоскостей, идущих к затылку. Видно, как художник «сажал» на место глаза, как находилась форма губ. Форма «делалась» по принципу рисунков Лосенко.

Однако задача «сознательного мастерства», требования жизненности создаваемых художником образов определяли существенную переработку старых методических приемов рисунка, живописи и композиции. Начинать «от общего» — от больших форм, общих решений, стараться сразу увидеть в листе живого человека — это правило реалистического рисунка наглядно видно в построении головы Врубеля (IX). Новая задача вызывает новое решение. Здесь уже нет некоторой скованности головы Аполлона, это живой человек, он может «шевелиться», но это достигнуто также благодаря «рассуждению», в силу стремления понять, построить объемную форму, вывести из нее закон.

Эта творческая целеустремленность, активность видна в наброске Серова (X). В «Экорше» (XI) художник «решал задачу», он не занимался вытушевыванием гипса, его задачей было понять анатомическое строение тела, узнать и запомнить главные мускулы, места их прикрепления, их функциональное значение. Отсюда становится понятным, чем определяется органичность и замечательная правдивость «урока связи» (XII). Подобное живое тело художник мог воссоздать в рисунке только потому, что он сумел увидеть в нем кости, знал, где прикрепляются мускулы, т. е. видел натурщика не одними глазами, а и «умом». Поэтому руку он старался не просто срисовать с натуры, а «привязать» ее к плечу, грудную клетку «увидеть со спины».

Глубокое проникновение в существо реальной формы, требование видеть живое тело на листе бумаги и уметь его строить, понимая, что в нем основное, главное, связывает систему Чистякова с лучшими заветами Академии, которые она развивает. Достаточно посмотреть на рисунок Серова (XIII) или на «Натурщика» Сурикова (XIV), на неповторимые в своей индивидуальной характерности пропорции, на крепко построенную форму, на выверенность каждой детали, на «улучшение» — акцентирование всех вставок и «главных форм», чтобы понять, что та «натуральность», которую требовала задача воссоздавать окружающую художника реальную действительность, здесь достигается, и достигается не менее строго и глубоко, чем в рисунках знаменитых старых академических рисовальщиков. Отсюда идет такая убедительная индивидуализация каждой детали головы (XV), «научная» пластическая лепка объемной формы в сочетании с тонкой психологической характеристикой.

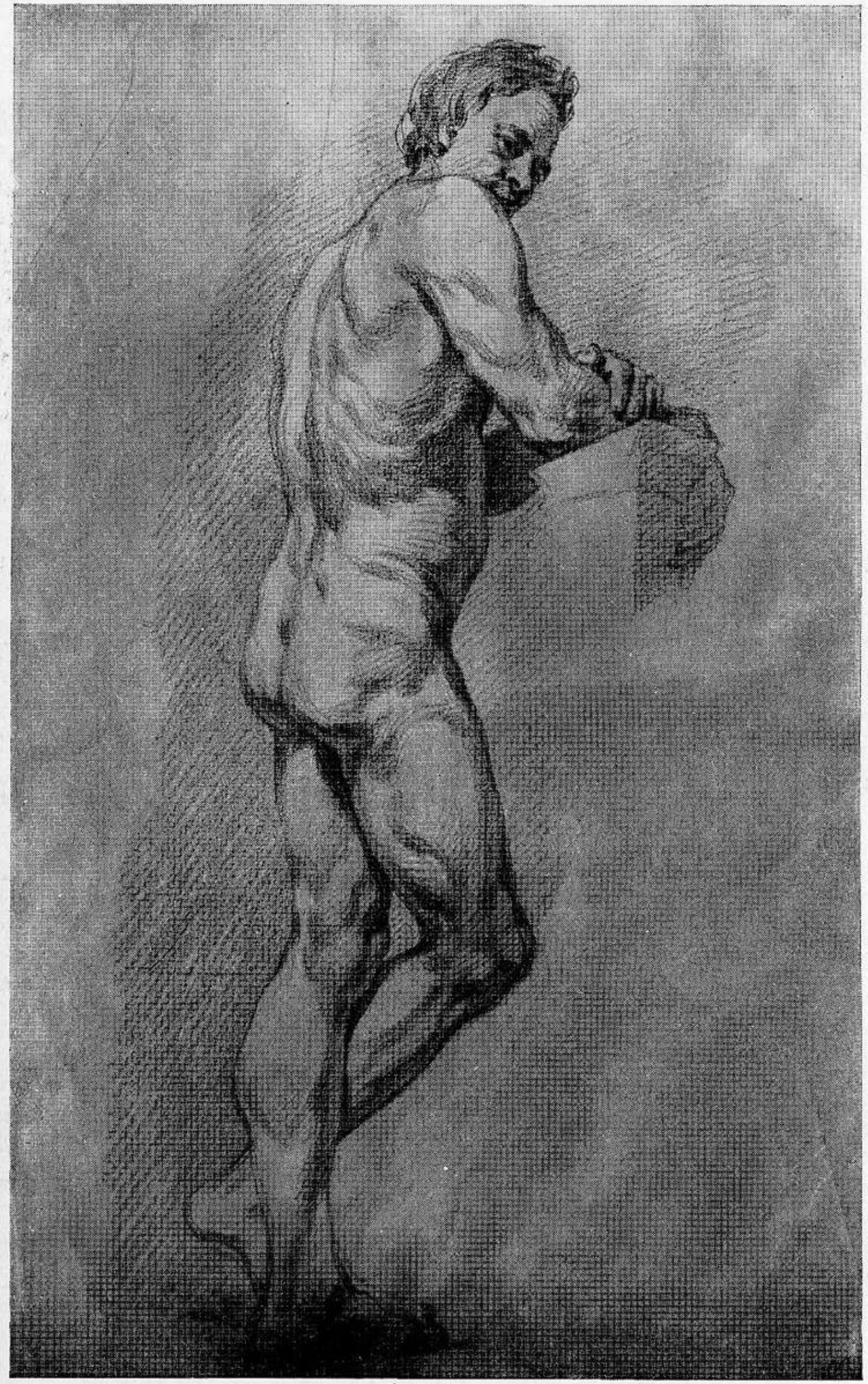
Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

Самым большим достижением художественно-педагогической системы Чистякова была разработка насущнейшего вопроса современности — метода создания идейной, содержательной композиции. «Идея общества», содержание картины определяют собой всю работу художника. Форма реализации сюжета не сразу приобретает окончательный вид, в котором бы наиболее верно и полно решалась тема (XVI). Здесь нужно и думать и чувствовать, как говорил Чистяков, из «тысячи — тысяча первое» решение найти, все определить — от общего формата полотна и величины изображаемых на нем фигур до колористической гаммы и приема исполнения. После общего решения начиналась работа над образом. Сама группа, решение композиции подсказывали характер каждого типа (XVII). Разрабатывая тип, следовало всегда опираться на натуру, в ней искать основу образов (XVIII). Но индивидуальная голова представляет только исходный материал для художника, — идея требует изменения ее черт, усиления и подчеркивания наиболее выразительных и близких к замыслу. Здесь художник проявляет себя как «хозяин натуры» (XIX, XX, XXI). Необходимость претворить взятую идею в образах выразительных и легко читаемых заставляет Сурикова подчеркивать глаза, ноздри, надбровные дуги у стрельца (XXII), рисовать его в напряженном движении.

Только на основе такого активного и сознательного творческого процесса могли возникать картины, подобные «Не ждали» Репина или «Боярыня Морозова» Сурикова.

Восприняв лучшие заветы русской художественной реалистической школы и переработав их на основе новых требований общества и новых идейных принципов, Чистяков своей педагогической системой сделал большой шаг в развитии методики русской Академии художеств.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

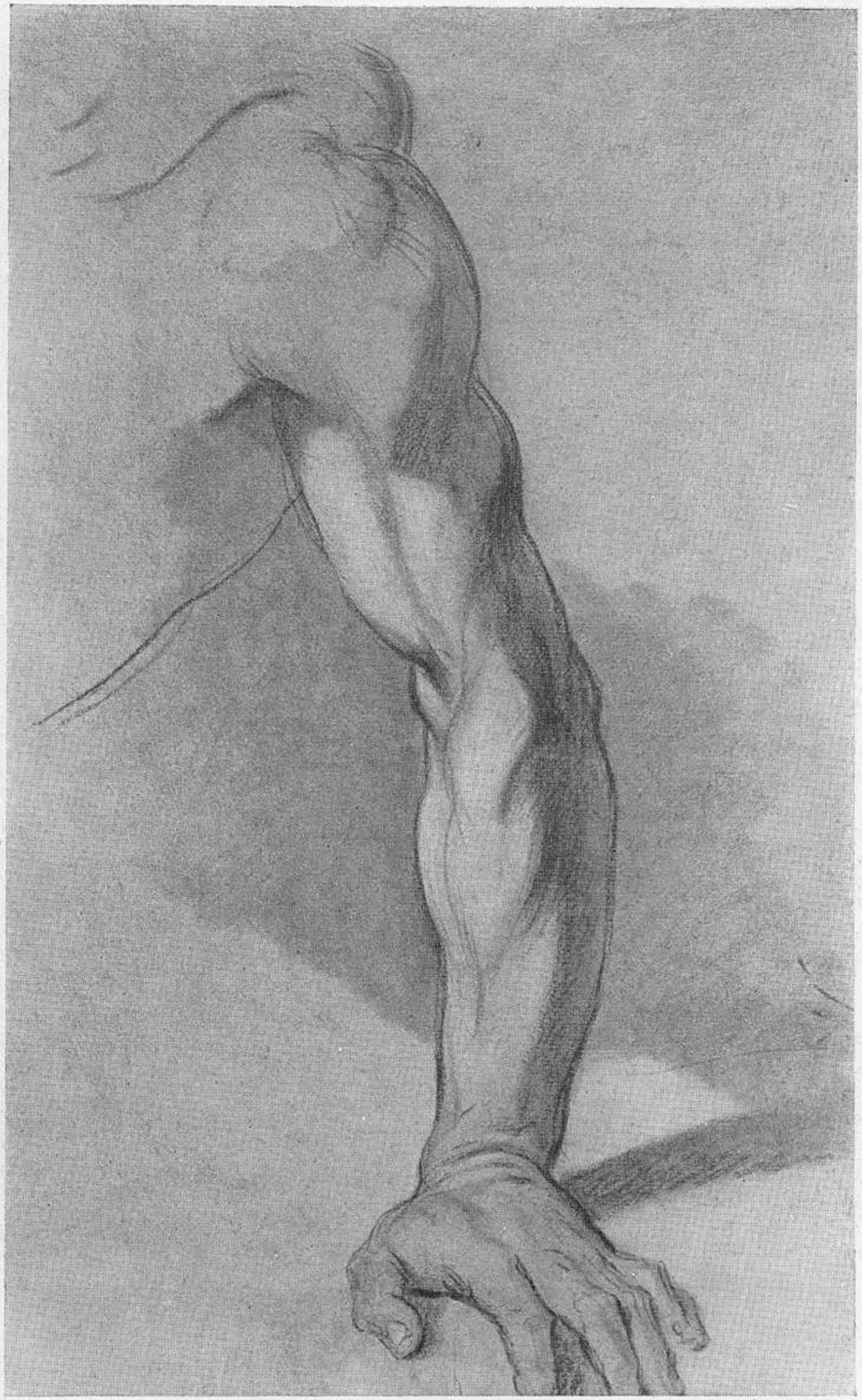


I. А. П. Лосенко. Натурщик. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

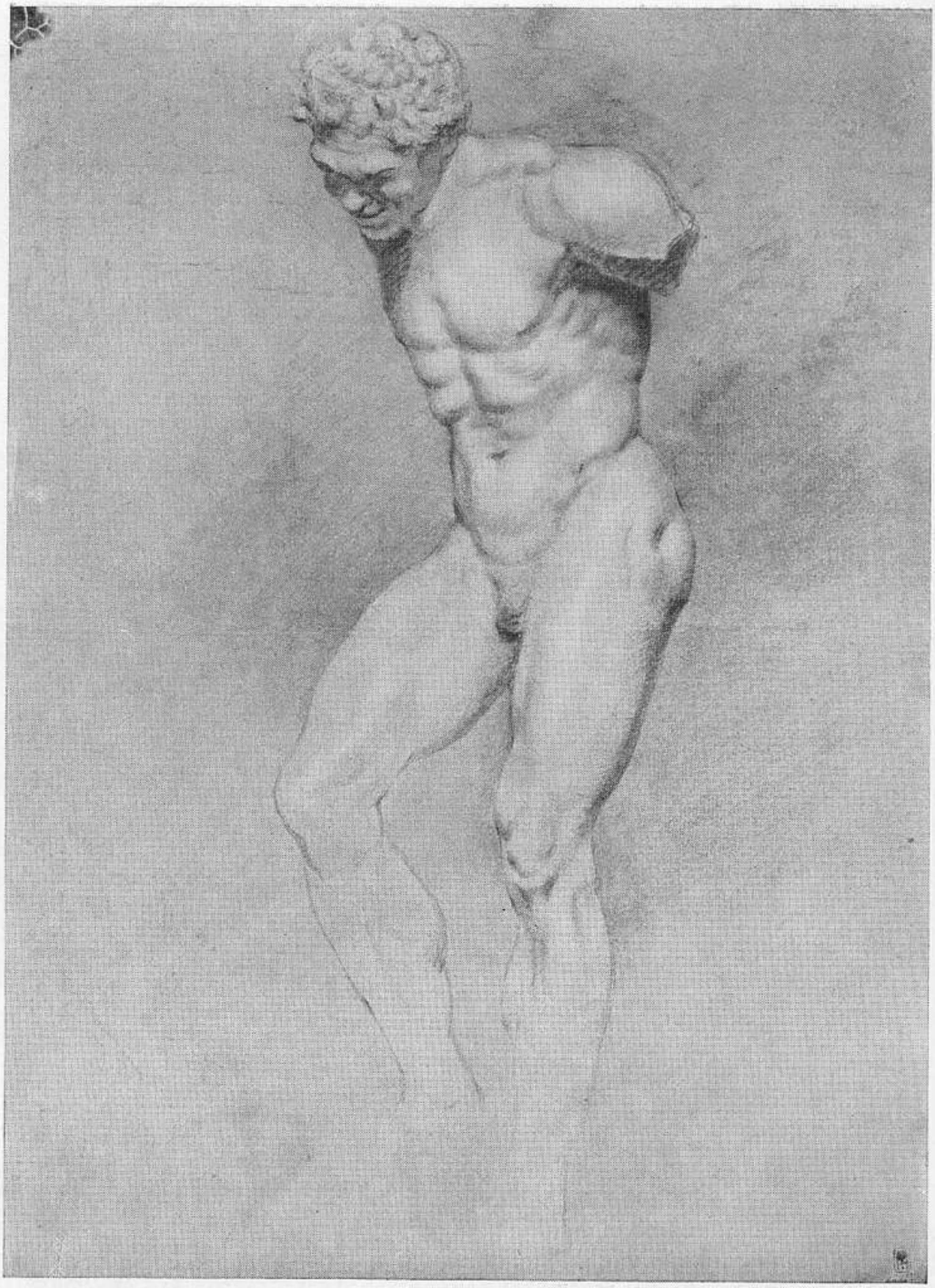
II. А. Е. Егоров. Эскиз к картине «Истязание Спасителя». ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



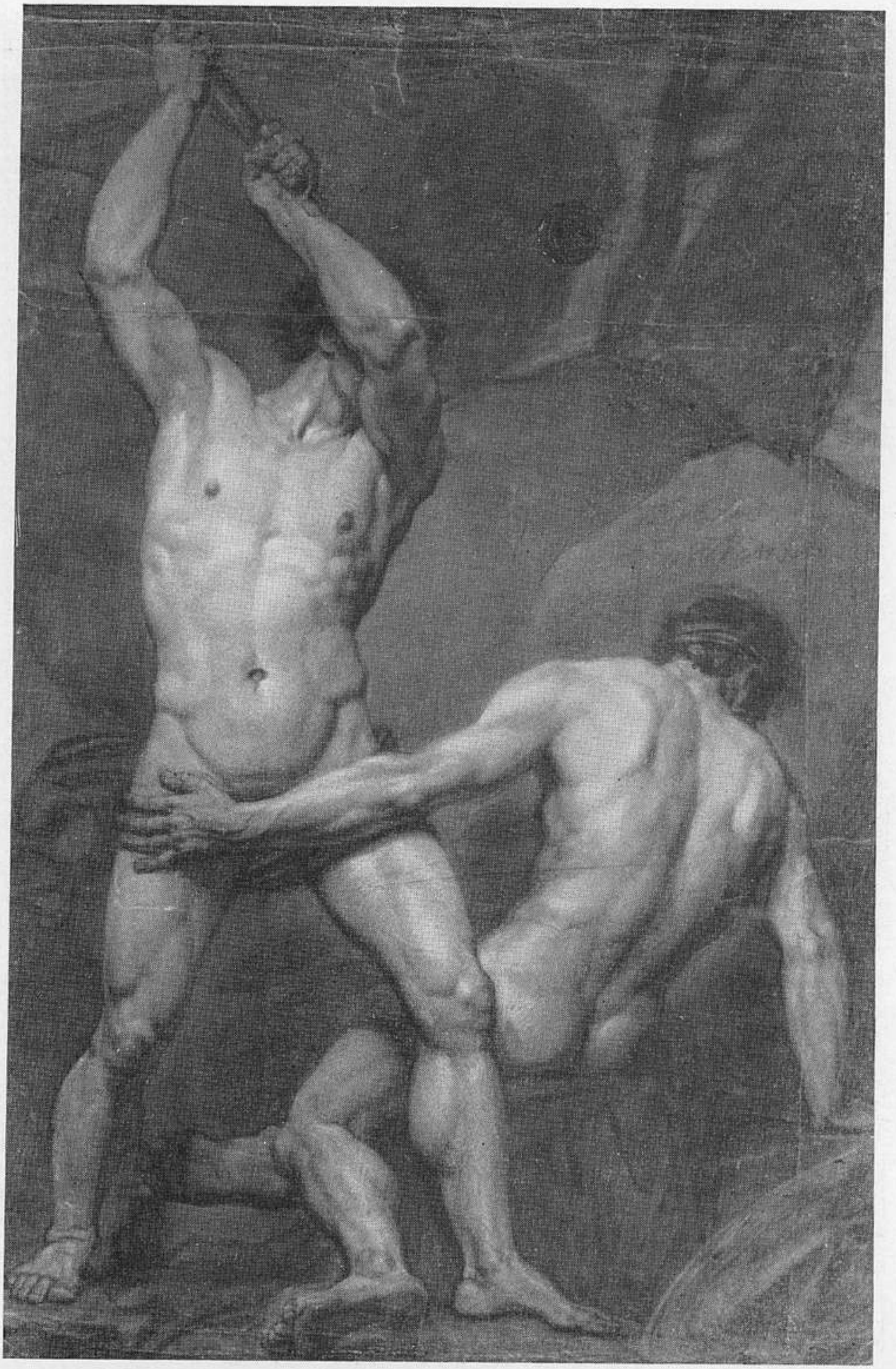
III. А. П. Лосенко. Рисунок мужской руки. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



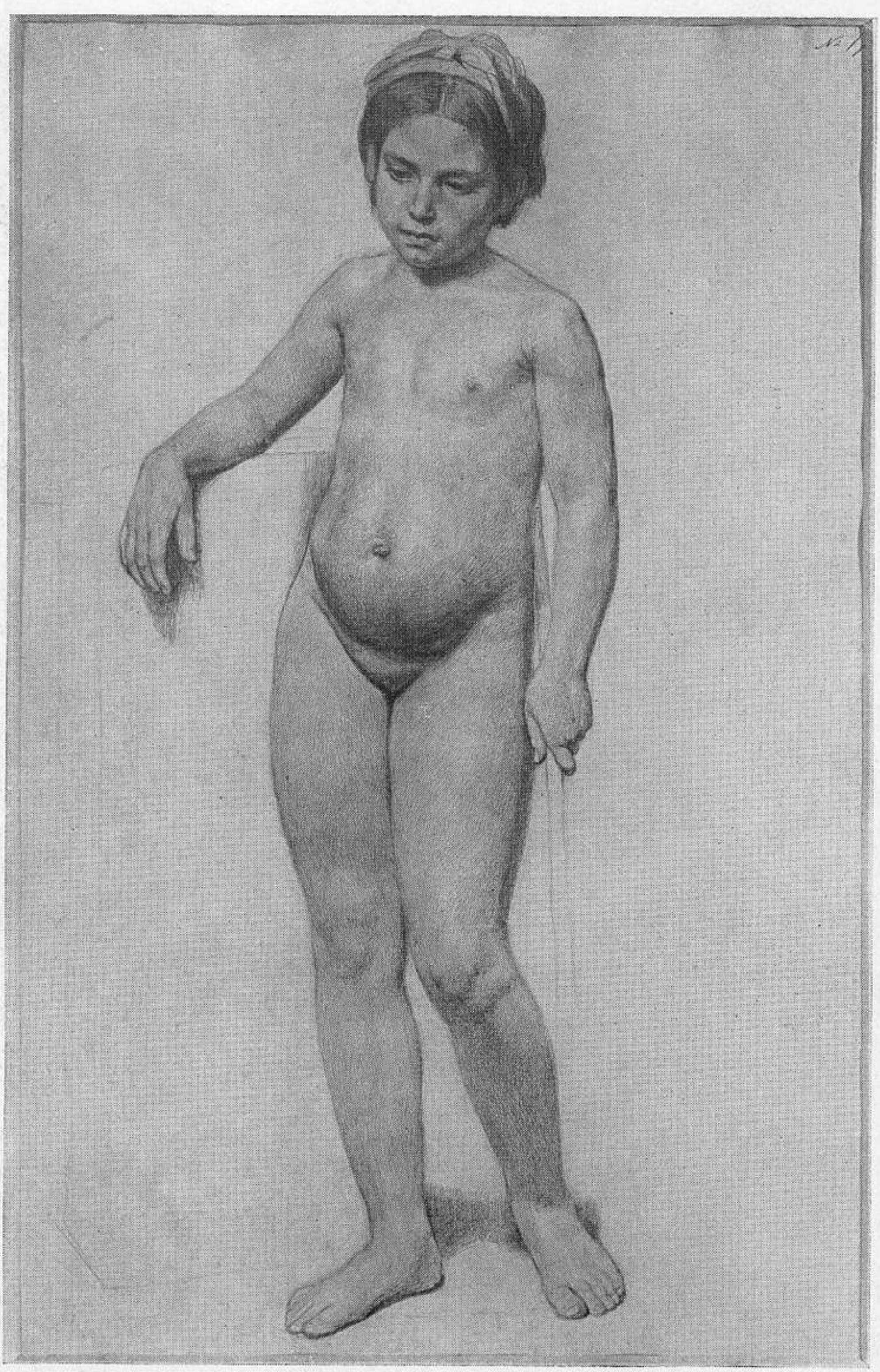
IV. О. А. Кипренский. Фавн. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



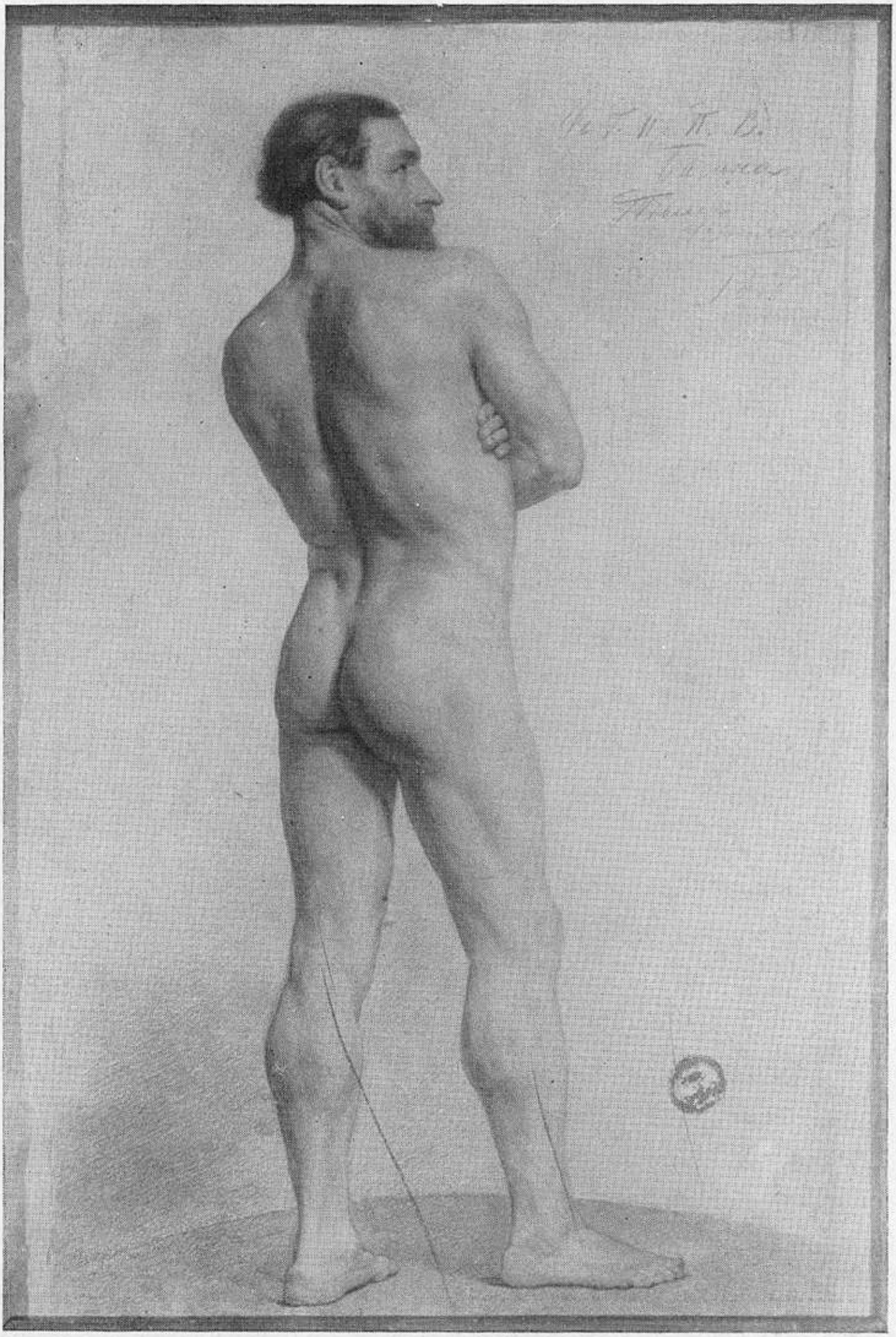
V. K. П. Брюллов. Натурщики. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



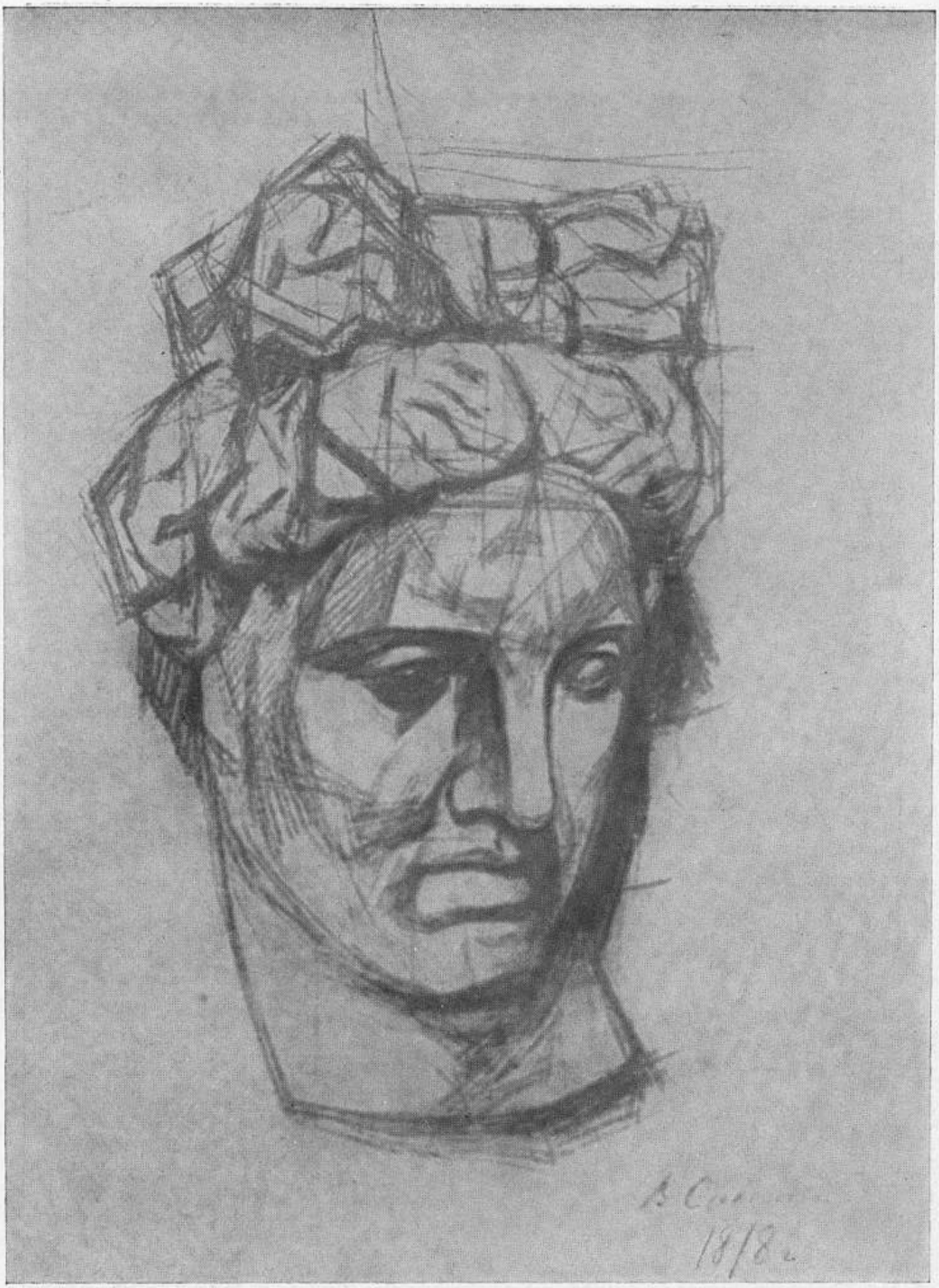
VI. А. А. Иванов. Девочка. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



VII. П. П. Чистяков. Натурщик. 1856. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



VIII. В. Е. Савинский. Рисунок головы Аполлона. 1878.

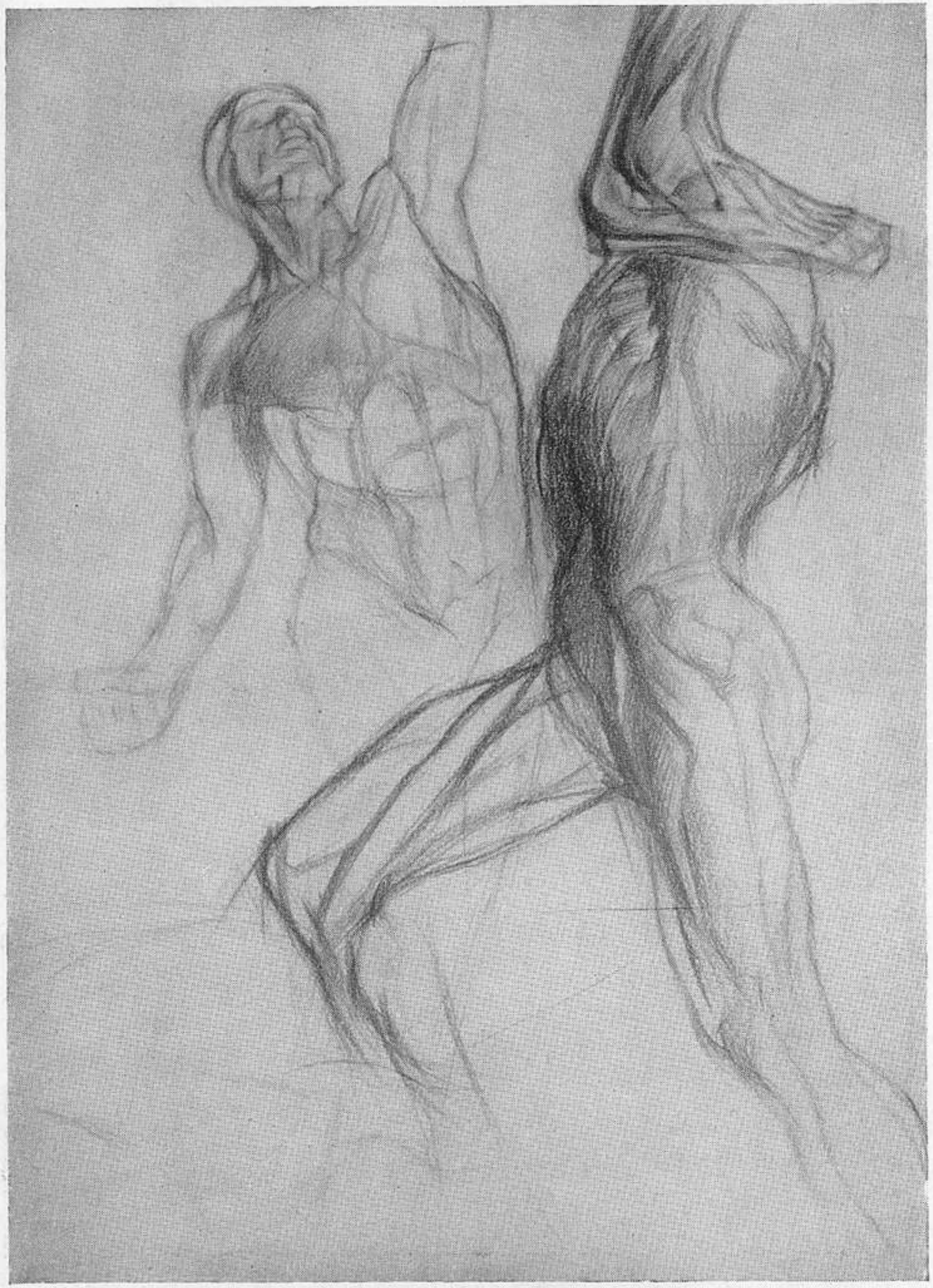
Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

IX. М. А. Врубель. Начало построения головы. ГРМ.

Картины, книги на Художники.ру: www.hudogniki.ru

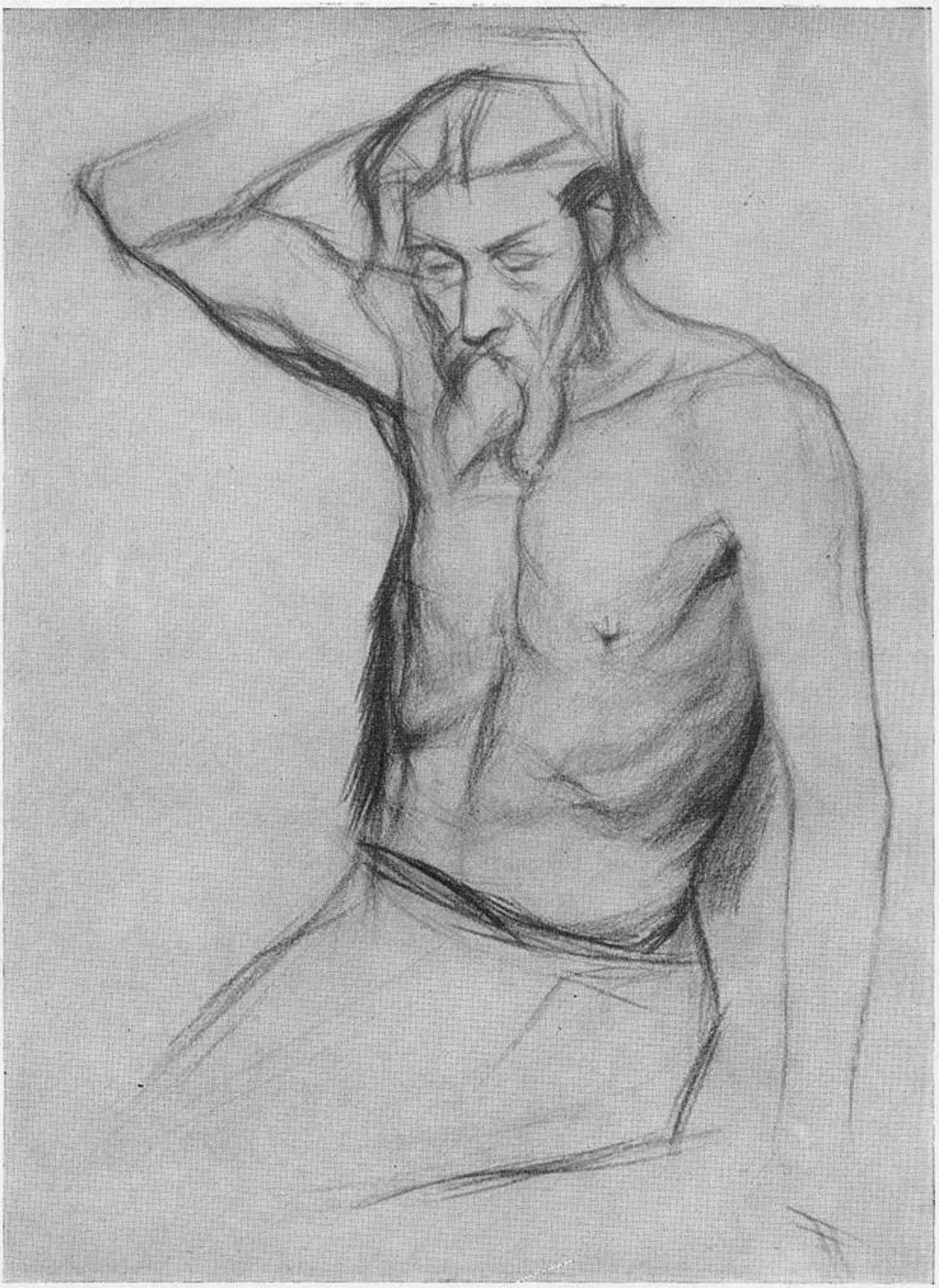
Х. В. А. Серов. Рисунок сидящей фигуры. 1884.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



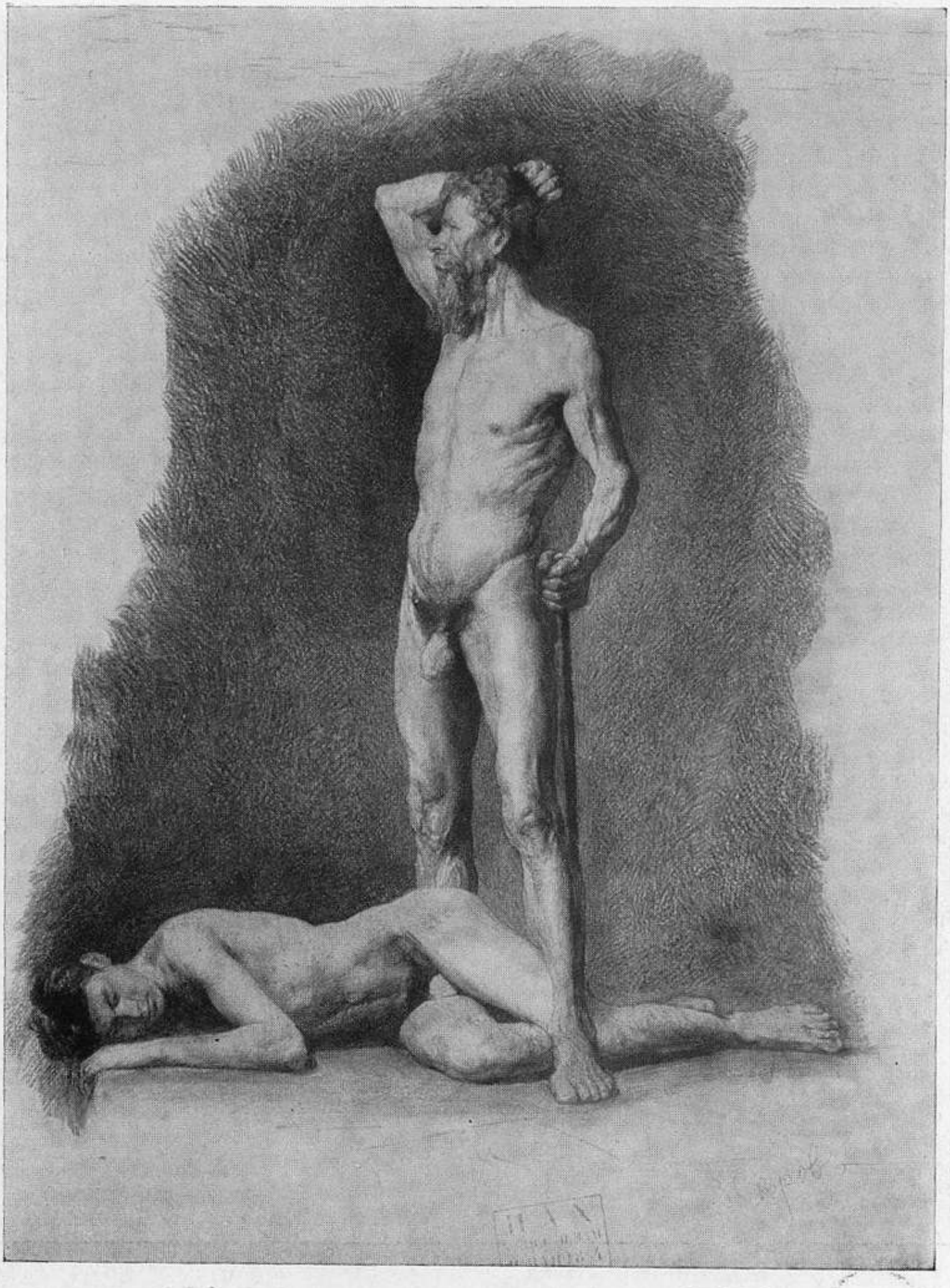
XI. М. А. Врубель. Экорше. ГРМ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



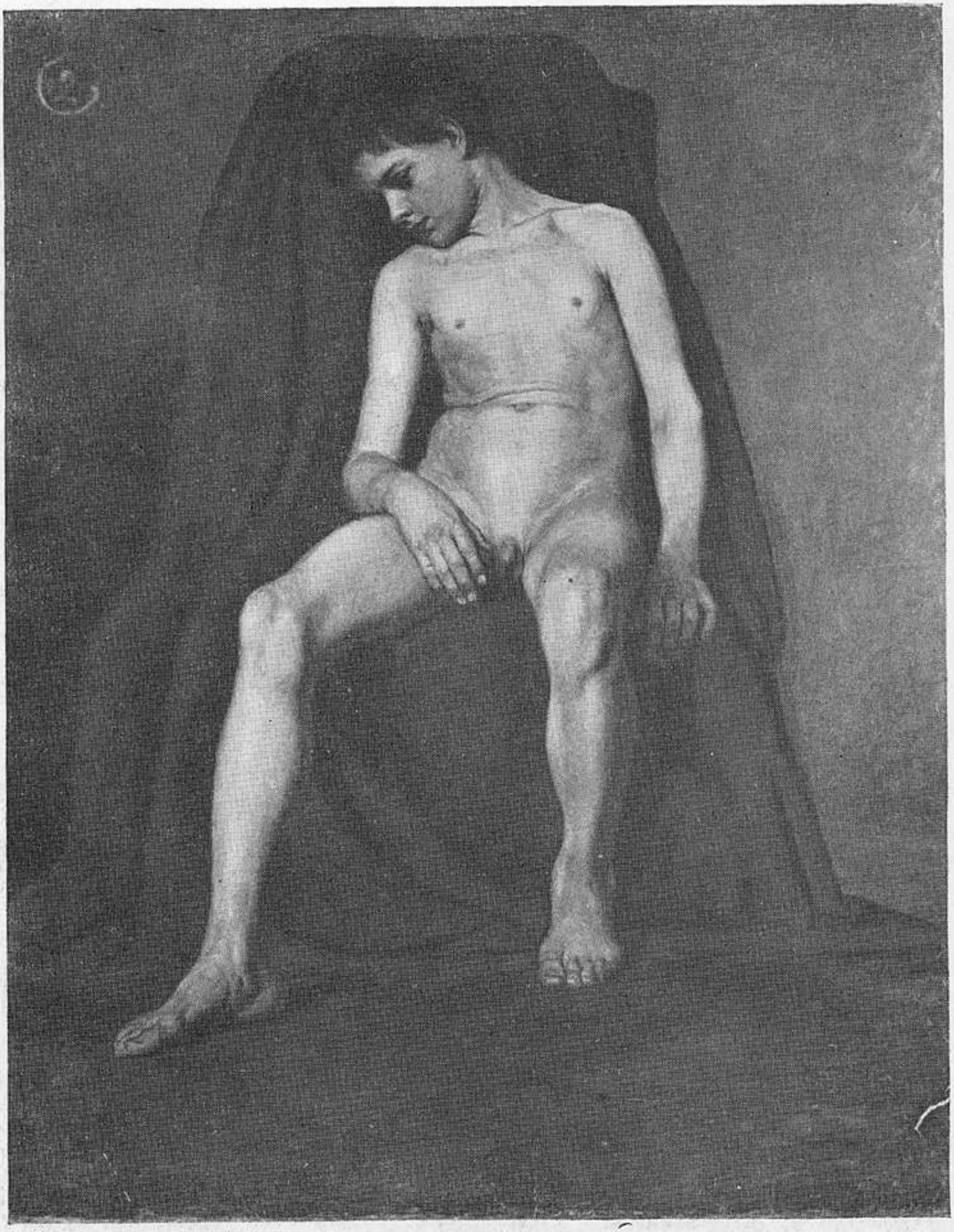
XII. В. А. Серов. Урок связи. ГРМ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



XIII. В. А. Серов. Натурщики. 1884. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

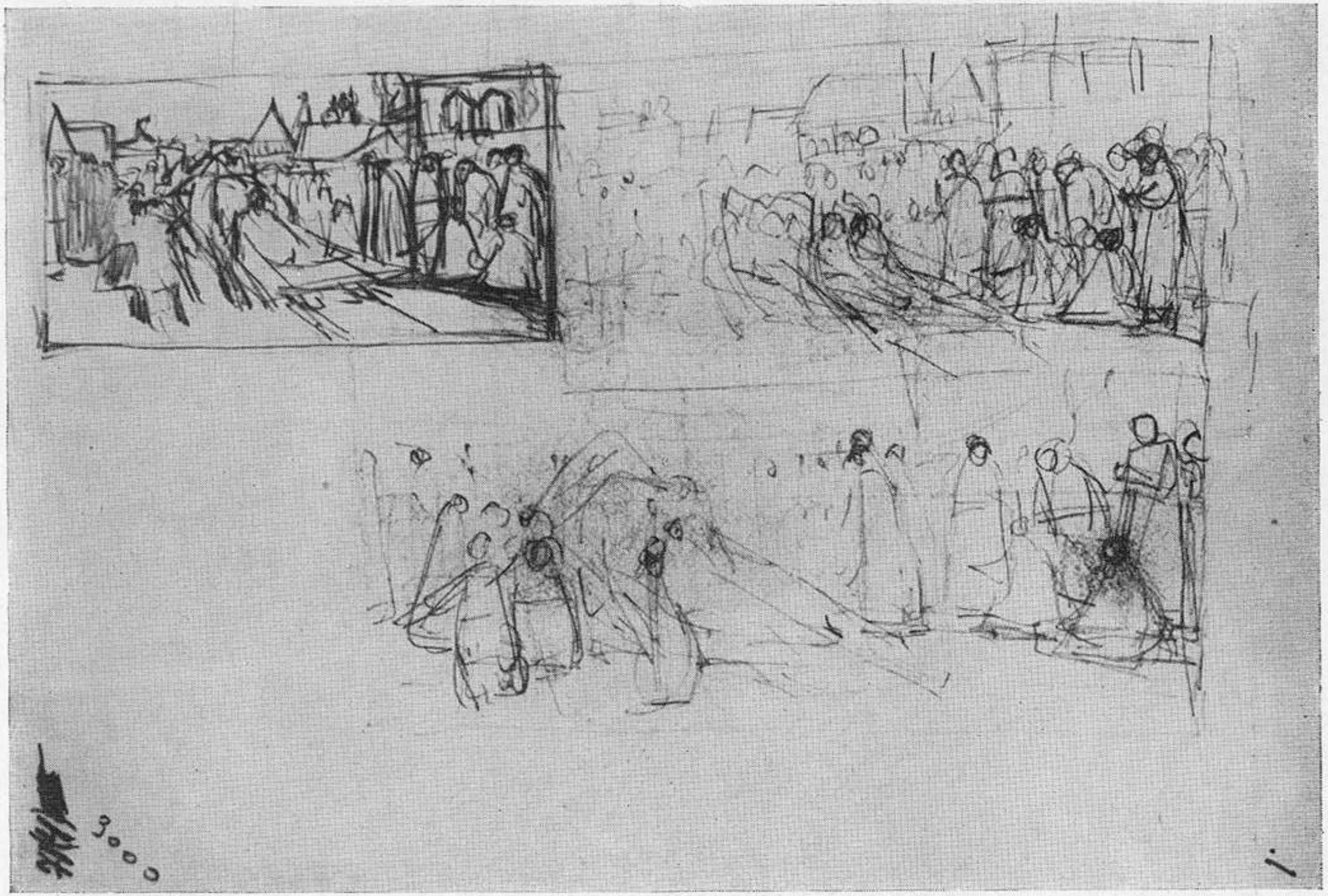


XIV. В. И. Суриков. Натурщик. 1874. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

XV. В. А. Серов. Портрет Е. Г. Мамонтовой. 1884. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



XVI. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Три эскиза композиции. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

XVII. В. И. Суриков.

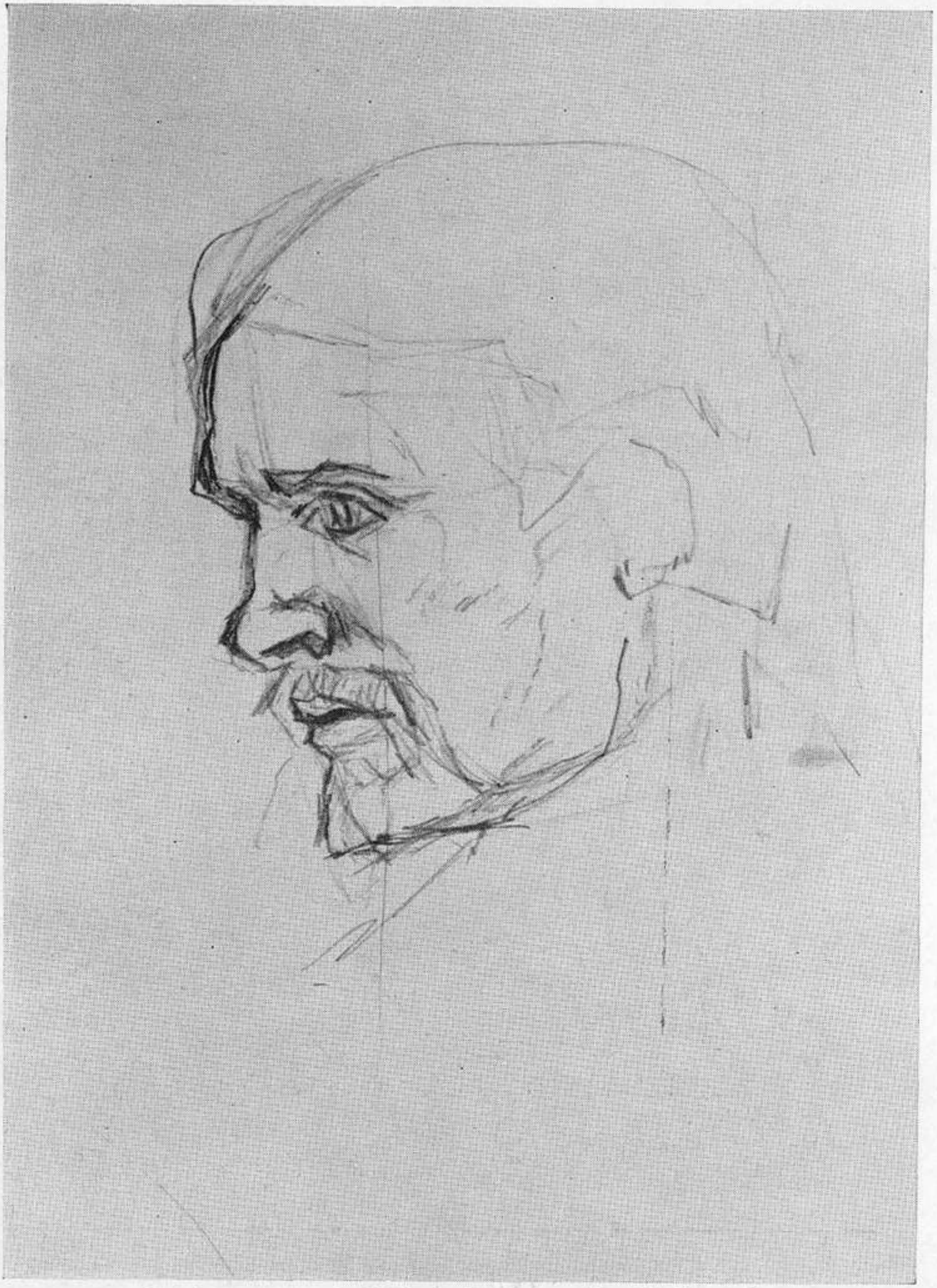
Женские фигуры, странник, юродивый, ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

XVIII. В. И. Суриков.

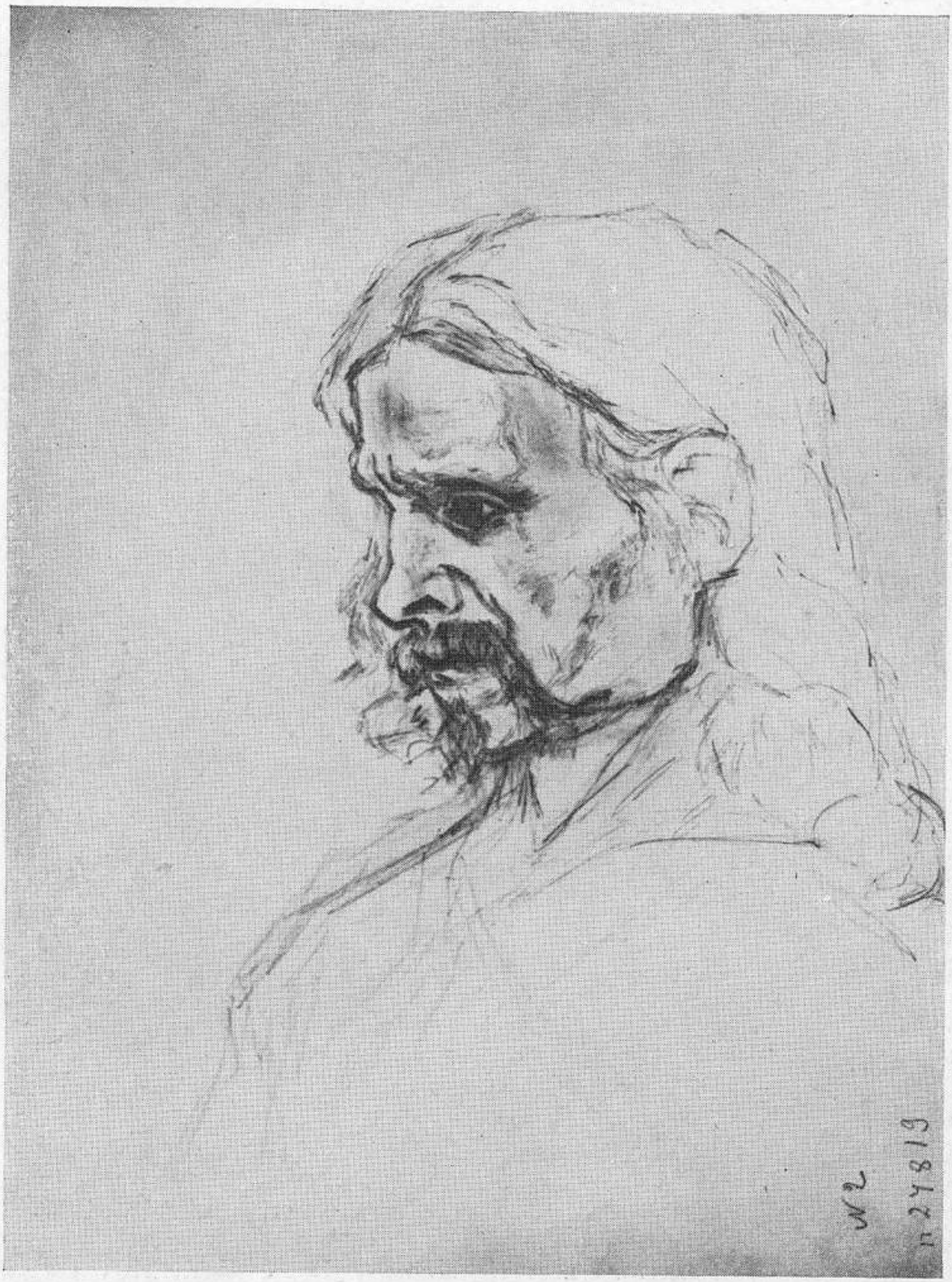
Наброски для фигур монашенки и княгини Урусовой. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



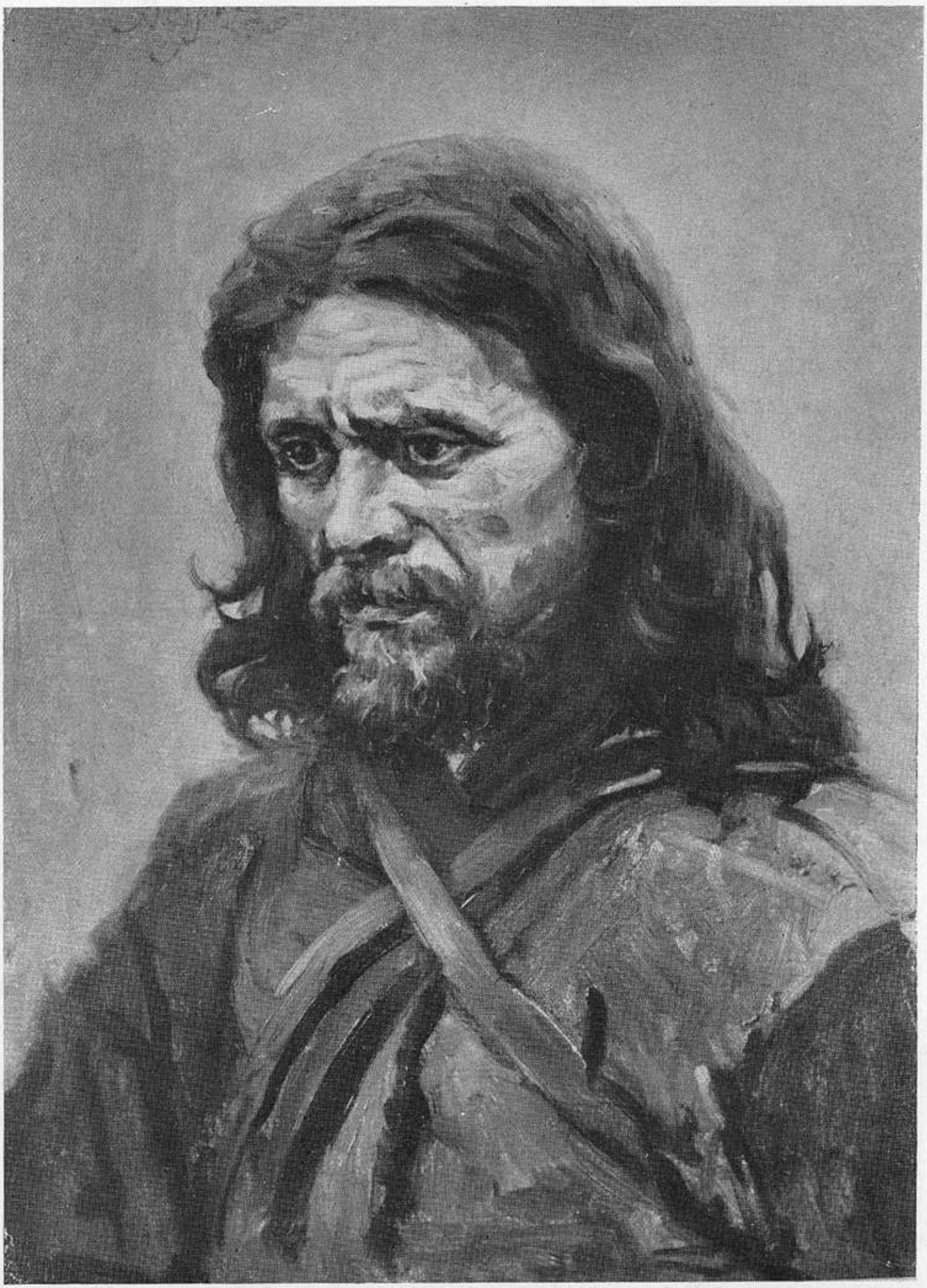
XIX. В. И. Суриков. Голова странника. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru


№ 2 п 24819

XX. В. И. Суриков. Голова странника. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru



XXI. В. И. Суриков. Этюд головы странника. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru

XXII. В. И. Суриков. Стрелец в шапке. 1879. ГТГ.

Картины, книги на Художники ру: www.hudogniki.ru