

ХУДОЖНИК-ПЕДАГОГ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭСТЕТИКИ СВОЕГО ВРЕМЕНИ. П. П. ЧИСТЯКОВ И К. С. ПЕТРОВ-ВОДКИН

Е. Чурилова

директор мемориального музея П. П. Чистякова, С-Петербург

Человек держится настоящим, а живет будущим, выходя из прошлого.

(Из черновиков П. П. Чистякова)

«Каков бы ни был талант, художественный либо педагогический данного художника, ему не под силу объять и преподать сложность средств и возможностей художественного творчества, разбросанного по разнородным школам и направлениям, и не под силу охватить возможно полно научный материал, сопровождающий изучаемое искусство» [1]. Эти слова из неозаглавленных заметок К. С. Петрова-Водкина предупреждают о бесконечности поиска в области художественной педагогики и, следовательно, о развитии этого рода творческой деятельности во времени. Художник-педагог, как и всякий мыслящий человек, формируется в зависимости от условий окружающего мира. Являясь практиком и теоретиком изобразительного искусства одновременно, художник-учитель стремится передать весь накопленный опыт и знания своим воспитанникам. Помимо сугубо специфических знаний, раскрывающих секреты мастерства и техники, он затрагивает широкий круг теоретических вопросов, касающихся, например, истории, критики и социальной значимости искусства. С другой стороны, художник-педагог, общаясь с учениками и формируя их как будущих профессионалов и как личности, невольно стремится держаться на уровне новейших воззрений. Специфика его труда позволяет ему передавать накопленный опыт и делать выводы из него, возводя в проводники из прошлого в будущее. В то же время художник-учитель является ярким представителем настоящего, носителем художественно-эстетических норм современности.

Обратимся к опыту двух несхожих между собой художников, двух педагогов Академии художеств, наделенных природой учить. Это П. П. Чистяков (1832–1919) и К. С. Петров-Водкин (1878–1939). Оба новаторы педагогической науки, и потому оба находились в оппозиции официальной традиционной школе, как обычно консервативной. Оба не «противополагали свободу служению» (слова

Н. А. Бердяева). Несмотря на многие различия, они взаимно не отрицали друг друга, хотя и являлись выразителями взглядов и эстетических норм своего времени.

«...Никогда не следует воображать, что эпоха наша самая лучшая. История доказывает это!» – наставлял Чистяков одного из своих учеников [2]. Как художник и гражданин Чистяков сформировался в середине прошлого века, когда эстетическую мысль активно выражали революционные демократы, а в культуру и искусство влился широкий поток молодежи различного происхождения. Тогда же, с 1850-х по 1910 гг. с перерывами Чистяков преподавал, обогащая свой многотрудный опыт постоянным пристрастным обзором художественных выставок и журналов, знакомством с публикациями по научно-практическим вопросам химии и технологии красок, например Ф. Ф. Петрушевского, цвета и света, перспективы (в своей публикации по этому вопросу А. А. Грачевский сослался на закон, впервые указанный Чистяковым), а также с изданием писем художников, в частности А. А. Иванова и И. Н. Крамского, внимательно следил за художественно-эстетическими раздумьями Л. Н. Толстого.

Долгие годы Чистяков работал над книгой об искусстве. Ее черновики писались на обрывках различных бумаг, писем, в недатированных записных книжках. Благодаря сохранившемуся плану, его наброски, то бегло очерченные, то завершенные по мысли, дают представление как об эстетических взглядах Чистякова на искусство, так и о его педагогической системе.

Если Чистякова в целом можно назвать человеком второй половины XIX в., то Петров-Водкин в своей педагогической деятельности и творческих поисках являет тип философа-творца начала двадцатого столетия. К. С. Петров-Водкин преподавал более 20 лет с 1910 по 1932 гг. Обладая, подобно Чистякову, аналитическим складом ума, он много размышлял над вопросами развития искусства, ролью и задачами учителя. Можно заметить, что если Чистяков проверял свои творческие открытия на учениках, то Петров-Водкин связывал теорию с личной практикой. Преподавание позволяло ему делать теоретические выводы, а работа над картинами – проверять их на деле. Отсюда – эволюционность творчества Петрова-Водкина, неустанно искавшего новое в современном искусстве.

Прежде, чем перейти к более конкретному обзору двух эстетических систем, какими можно назвать деятельность Чистякова и Петрова-Водкина, художников-педагогов, кратко вспомним, как изменились эстетические ориентиры в русском и зарубежном искусстве.

Общеизвестно, что русское изобразительное искусство XIX в. следовало преимущественно за литературой и, в первую очередь, за литературой критического реализма, значительно повлиявшей на многие стороны общественной жизни. В силу этого социально-этическая направленность с ее стремлением к правде стала определяющей для отечественной культуры прошлого столетия. Вслед за литературой, искусство ежедневно находя в действительности повод для обличения неправды и для сострадания, поставило, во главу угла проблему совести. Вспомним творчество передвижников, наиболее остро воспринявших задачу как в историческом, так и в бытовом жанре живописи вскрыть, разоблачить, научить и посочувствовать. На волне популярности их культуры не сразу стало ясно, что социально-этический характер отечественного реализма с его приоритетом повествовательности над образностью слишком нарушил равновесие этики и эстетики в пользу первого из двух равноценных, по Л. Н. Толстому, слагаемых художественного произведения. По мере выяснения этой истины, последующее поколение деятелей искусства все стремительнее начинает нагружать чашу весов эстетики.

Чистяков, вовсе не враг сюжетной живописи, быть может, ранее других предвидел грядущий кризис искусства, в котором иллюстративность преобладала над художественными средствами, то есть «что изображать» довлело над «как изображать». «Нет, искусство все-таки красота. Конечно и правда, но правда красивая», – рассуждал Чистяков [3]. Не случайно, именно ученики Павла Петровича конца 1870 – начала 1880-х гг. (Суриков, Васнецов, Врубель, Серов, Нестеров) и тем более 1890-х гг. (Борисов-Мусатов, Рябушкин, Грабарь, Кардовский, Гауш, Бакст, Браз) заговорили в искусстве новым живописным языком.

Стремление преодолеть литературность в живописи оттеснило сюжет на дальний план. Работающие художники разных поколений, а не только молодежь (равно и музыканты, поэты, писатели, а в театре, видимо, сначала декораторы и лишь позднее режиссеры и актеры),

начали активно искать новые изобразительно-выразительные средства. Плоскость стала рассматриваться как носительница цвета, цвет – как эстетическое начало формы, как эмоциональный камертон произведения, линия – как граница формы и т. п. В конечном итоге все средства подчинялись созданию художественного образа, адекватного внутреннему состоянию автора-творца.

Независимо от осведомленности русских художников в области современного искусства Запада, с появлением импрессионизма, а затем и постимпрессионизма заканчивалась эпоха прежнего искусства, в котором представители отечественной культуры шли иногда параллельно, а в основном позади западноевропейской. Начиналась новая эстетика.

Петров-Водкин называл импрессионизм последней логически завершающей стадией того метода, главной задачей которого было изображение «видимости». В борьбе с этим «тупиковым» методом Петров-Водкин предлагал переносить внимание с собственно предмета на чисто живописную логику его изображения, то есть заняться гармоническими, ритмическими законами построения полотна, что и является профессиональной задачей живописца. Вспомним, что вслед за Петровым-Водкиным Филонов, Матюшин, также создавшие свои школы на базе ВХУТЕИНа, и Пунин пошли еще дальше, назвав победно шествовавший кубизм и творчество Пикассо не новым словом, а концом старого искусства.

На смену субъективно-чувственному и иллюзионистическому искусству, когда действительность подменялась ее видимостью, пришло время поиска «первообраза через образ, воплощенный средствами художественной техники» [4]. Вспомнив все эти факты, можно начать конкретнее рассматривать взгляды на искусство и художественную педагогику Чистякова и Петрова-Водкина.

Мировоззрение Чистякова – мировоззрение стихийного материалиста, постоянно призывающего учиться и черпать из природы. Тогда, по Чистякову, определяются и высшие общественные идеалы, а вслед этому наступающий подъем жизни общества обусловит и подъем искусства. «Черпать же из себя, из своего духа, не обращаясь к реальной природе, есть или застой, или падение» [5]. В этом убеждении «академический рутинер» Чистяков шагнул вперед, по

сравнению с представителями искусства рубежа веков. Почему? Мастера культуры конца XIX – начала XX вв., отстранившись от социальных мотивов в поисках красоты, одновременно отстранились и от служения правде, Истине.

Проиллюстрируем эту мысль рассуждениями философа и богослова С. Н. Булгакова. «...Благодаря господству эстетизма, – писал С. Н. Булгаков, – получается впечатление, что наша эпоха, как и вообще высококультурные эпохи, исключительно художественна, между тем как это объясняется ее односторонностью, разрушением остальных устоев человеческого духа и даже в чисто художественном отношении является вопросом, способна ли внутренне подгнивающая эпоха декаданса создать свое великое в искусстве или она преимущественно коллекционирует и регистрирует старое» [6]. Красота как эстетическая категория, двойственная по природе («дьявол с Богом борется», по Достоевскому), либо позволяет душе, по словам Булгакова, «коснуться ризы Божества» и освещает человеку путь к Истине, либо, превращаясь в самоцель, заслоняет собой Истину, направляет художника на путь индивидуализма в искусстве, и тот творит свой мир, возмнив себя демиургом.

Чистяков, воспринявший ренессансную традицию («искусство есть проявление человеческого духа») [7], но противостоящий культу эстетизма, тем не менее, постоянно употребляет термин «чистое искусство», но не в позднейшем смысле эпохи «серебряного века». Он, называя его высоким искусством, подразумевает, очевидно, служение, а не прислуживание обществу. Разрешает же Чистяков эту проблему так: «Искусство чистое, высокое, настоящее полное искусство живописи в применении только к обиходной практике не думается. Оно удовлетворяет, прежде всего, само себя.

<...> В нем все в гармонии с идеей» [8]. О соответствии формы и содержания излюбленное чистяковское «по сюжету и прием». «Искусство – мир, – рассуждал Чистяков, – и общество – тоже мир». Но он не противопоставлял эти два мира. «Часто оно (то есть общество. – Е. Ч.) задает сюжеты и оно вправе задавать, но художник, уважающий этот мир общественный, принимая идею, сюжет, должен начинать производить работу, работая чисто для искусства, удовлетворяя всем требованиям высокого искусства, – и эта вторая половина <...> долж-

на быть почтена более» [9]. Здесь отметим первое сходство эстетики Чистякова и Петрова-Водкина. Неудовлетворенные состоянием современной им живописи, оба восстали против увлечения сюжетом, решительно ставя проблему художественного языка. (Чистяков: «Нужно чтобы краски помогали выразить идею», «по сюжету и прием»). Современник Петрова-Водкина и ученик В. Э. Чистякова Борисов-Мусатов в 1899 г. писал: «Мне кажется, что выражение художественной идеи... должно быть разное» [10].

В отличие от Петрова-Водкина Чистяков не мог отрицать сюжет вовсе («что ни сюжет, то и взгляд, то и прием», «избитых сюжетов для умного и смелого художника на свете не существует, а во всем и везде существует великая задача» [11], – это некоторые из замечаний Чистякова) Петров-Водкин же в 1910-х гг. теоретизировал: предмет имеет формально-композиционную роль на холсте, сюжет мешает воздействию живописи. На практике он нарушал это, придавая предмету символическую роль, а в картине в целом развивая ассоциативную сторону. Осознав такое противоречие, Петров-Водкин десятилетие спустя, преодолел свой символизм и предмет (в том числе и человека) из знака «мировой тайны» превратил в средство передачи поэтического ощущения гармонической связи всех явлений и форм природы. Изолированность предмета видится им бессмысленной. Предмет как природная форма с его особыми физическими качествами (форма, цвет, пластика, вес, плотность, место в пространстве) сам обретает внутренний смысл. Петров-Водкин ставил задачу «додуматься до предметной сущности», оголив предмет от декоративности и функциональности и тогда откроются земные условия и законы его жизни. Предмет у Петрова-Водкина «вернулся» в среду, во взаимодействие с другими предметами, в том числе и с пространством, поскольку и оно как активная среда предметно и воздействует на форму, видимость и цвет предметов.

Оказалось, что и у Чистякова эта проблема уже стояла. Петров-Водкин описал от лица Чистякова, как тот предложил В. М. Васнецову одно из своих заданий «И вот уже по тому только, как посмотрел Виктор Михайлович на это дело, я уже понял: не дойти ему до «предмета»; ведь он на «рассказе» изольется, вроде как декорацией для него предмет служить будет... Врубель – этот совсем наоборот: этого

анализ предметный так свербил, что покойный из всех вожжей выскакивал. Отлянется с лошади, а сани с живописью во-он где!..

Этого надо было задерживать, чтобы сквозь предмет не проскочил... Не всем, видать, вдомек, что «предмет» от художника всего устремления требует и что он и где, – тогда только и «рассказ» прояснится полностью... [12].

Невольно мы подошли к сложнейшей для педагогов проблеме: чему и как учить? О том, надо ли вообще учить, можно было бы и не задаваться вопросом, но... С одной стороны, многие значительные художники отказывались преподавать, например Брюллов, Суриков, Репин, Серов, – неоднозначно и по разным причинам. Ге, признавая пользу учебы, отрицал возможность учить. С другой стороны, и сам Чистяков в 1887 г. закрыл временно свою мастерскую, считая, что тогда учить никого не следовало.

Итак, для таких прирожденных педагогов, как Чистяков и Петров-Водкин, был очевиден вопрос о характере обучения. Ответ вновь находим в их записях. Чистяков: «Уча других я сам учился» [13]. В его черновиках нередко записаны наблюдения, а в конце пометка, «подумать», «разъяснить», «справиться об этом». Петров-Водкин^ «Научить каноническим правилам изображения и научить учиться – это две области, по которым разделяются учителя по искусству» [14]. «Павел Петрович был враг шаблона. Он никогда не держался одной для всех программы. Наоборот, он каждому отдельно умел указать дорогу к дальнейшему индивидуальному развитию. Он был посредником между натурой и учеником, ничего не навязывая, и каждый, уразумевший его взгляд, чувствовал под ногами прочную почву <...>» [15] – так оценивал суть Чистякова-педагога В. М. Васнецов, прилежным учеником которого не назовешь (он был из тех, кто «недопекся» у него, по словам Чистякова, в отличие, например, от В. Е. Савинского, который «перепекся»).

Здесь отметим постоянно встречающееся совпадение взглядов Чистякова и Петрова-Водкина на дело преподавания. Оба, философски размышляя об искусстве, обращались к урокам старых мастеров и, признавая значение классической школы, не отрицали преемственности поколений. Общеизвестно, Чистяков один из первых начал посылать своих учеников учиться в Эрмитаж. Вспомним слова Борисова-

Мусатова, обращенные к Павлу Петровичу. «Когда я хожу по Эрмитажу, то думаю о Вас, когда я вижу Вас, то вспоминаю Эрмитаж». Если Петров-Водкин широко знакомил студентов со всеми достижениями современного искусства, не ограничиваясь одним направлением, то и Чистяков поощрял посещение всевозможных выставок нового времени в Вене, Париже, Риме, да и сам внимательно следил за развитием живописи. Таким образом, они способствовали тому, чтобы система художественного воспитания носила не отвлеченно академический характер, но связывалась с насущными проблемами творчества.

Академия, в которой работали Чистяков и Петров-Водкин, была всегда школой высокого профессионализма, и оба педагога, высоко ценя это, старались постепенно ведя своих питомцев от элементарных начал в области рисунка, живописи, затем композиции, к более сложным задачам передачи природы через художественный образ, не забывали о важности естественнонаучного образования (анатомия, перспектива и т. д.). Причем программы обучения по научным и специальным предметам никогда не рассматривались ими как непреложные истины, но как нечто живое, способное к развитию «Чувствовать, знать и уметь – полное искусство» [16], – как обычно афоризмом выразил Чистяков суть профессионализма художника.

Чистяков понимал «важность не убить духа собственника» в ученике, озаглавив так один из разделов своей книги об искусстве. Ни он, ни Петров-Водкин не подчиняли учеников своему творческому методу, дабы избежать подражания. В заметках «Задачи высшей художественной школы» Петров-Водкин писал: «Воспитывать специалиста по передаче зрительных ощущений. <...> Подсказать и научить «способам видеть» и «способам фиксировать видимое». Сохранить эмоциональную силу индивидуального творчества ученика, не вторгаясь в область его «сюжетной идеологии» [17]. Здесь уместно коснуться еще одного совпадения во взглядах Чистякова и Петрова-Водкина на восприятие природы. Чистяков умел направлять внимание учеников на решение сложных живописных задач, порой уводящих от природы, так как привычное восприятие может и не выразить действительности. Также Петров-Водкин учил: уйти от природы – значит уйти от ее поверхностного восприятия как не соответствующего сущности предмета или явления. Тем самым оба педагога стремились к осво-

бождению природы от бытового подхода. Более того, Петров-Водкин отмечал случаи, когда искусство в силу непредубежденной близости к природе делало открытия, опережающие научные. Один из интересных вопросов – взгляд на перспективу. У Чистякова уже заложено понимание условности восприятия предмета с разных точек зрения, в зависимости от моно- или бинокулярного смотрения, а также осознание пространства как купола, бесконечной формы. Возвращаясь к чистяковскому методу объяснения сущности предмета, читаем у Петрова-Водкина: «Дурачок скажет: на столе карандаш лежит, а я ему: а стол где? До земной почвы *только* доведешь дурачка, а у него уже пот на лбу выступит...» [18]. Слово «только» намекает здесь на то, что Чистяков быть может стремился порвать с традиционным для художников геоцентризмом. Следующим этапом в преодолении земного тяготения с его понятием перспективы, горизонта, верха и низа, левого и правого стало, по сути, рождение супрематизма Малевича. Но уже тот же Чистяков рассуждал: «Начала не было, не будет и конца. Мне-то разум говорит, безбрежен мир. Без формы его не в силах я представить себе ясно. Я в форме заключен и все в форме вижу. Текут в эфире бесконечно конечные миры – творения, планеты. Я вижу глазом их форму, вижу – понимаю» [19]. «И пространство мы чувствуем каким-то куполом, а сравнивая, рассуждаем, знаем, что оно бесконечно, но представить себе не можем» [20].

Как видно, несмотря на глубокие изменения, связанные с эстетическим переосмыслением мира в русской культуре, многие положения педагога Чистякова не устарели в первой трети двадцатого столетия. Они в основном были приняты на вооружение или совпали с собственными выводами Петрова-Водкина. (Хотя именно в эту пору особенно часто раздавались негативные отзывы в адрес Чистякова). Время все же вносило коррективы в педагогическую науку. Петров-Водкин смелее ввел перспективные задания в практику обучения. Для построения стереоскопического пространства, в котором зритель может почувствовать себя включенным в него, в работе над композицией использовались несколько точек зрения.

Логическим продолжением работы явилась постановка проблемы движения как способа передачи ощущения протяженности предметного и пространственного мира. В спецкурсе по теории движения Петров-

Водкин рассматривал его как с философской, так и с физической точки зрения. Интерес к этой проблеме – еще одна черта эстетических переживаний всего XX в. В учебных заданиях использовались наклонные оси и другие приемы для передачи ощущений совершенного движения.

Шаг за шагом, сосредоточившись в собственном творчестве над реализацией теории сферического пространства, Петров-Водкин пошел к пониманию планетарности мира как к попытке передать ощущение преодоления сил земного притяжения и своего положения в пространстве. Эта новая для теории искусства XX в. проблема «пластического безвесия» (К. С. Малевич, Л. А. Юдин) или «борьбы с тяготением» (Петров-Водкин) годами раньше была намечена у Чистякова: «Птица летит, потому что падает» [21].

Осознание того, что XX в. – век грядущих глобальных перемен во многих сферах человеческого бытия, век скорости и научно-технического прогресса, продиктовало Петрову-Водкину строки о вновь поставленных перед художниками задачах «планетарного мироощущения», о расширении художественной педагогики «за стены не только одного мастера, но и отдельных школ и направлений» [22]. Другое дело, что эти тенденции в культуре XX в. реализовались в большей степени в литературе и кинематографе, нежели в художественной школе, во всяком случае, не в отечественной.

Примечания

1. Цит. по: *Адашкина Н. Л.* Педагогическая система К. С. Петрова-Водкина / *Н. Л. Адашкина* // *Очерки по русскому и советскому искусству.* Л., 1974. С. 288. Далее: *Адашкина Н. Л.*

2. Из письма П. П. Чистякова П. А. Бруни. (1887), // П. П. Чистяков. Письма. Записные книжки. Воспоминания. 1832–1919. М., 1953. С. 317. Далее: П. П. Чистяков. Письма.

3. *Чистяков П. П.* Письма... С. 222.

4. *Флоренский П. А.* Обратная перспектива: Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология / П. А. Флоренский. М., 1993. С. 254.

5. *Чистяков П. П.* Письма... С. 300.

6. *Булгаков С. Н.* Религия человекобожия в русской революции // *Новый мир.* 1989. № 10. С. 223–224.

7. *Чистяков П. П.* Письма... С. 337.
8. Там же. С. 301.
9. Там же.
10. Мастера искусств об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 308.
11. *Чистяков П. П.* Письма... С. 338.
12. *Петров-Водкин К. С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / *К. С. Петров-Водкин.* Л., 1982. С. 298.
13. Воспитав в первой половине 1880-х гг. целую плеяду талантливых учеников: Врубеля, Серова, Савинского, Баруздину, Бруни, Баха, – Чистяков, очевидно, почувствовал грядущий спад, когда в начале 1890-х гг. многие академисты уезжали доучиваться в Европу.
14. *Петров-Водкин К. С.* Указ. соч. С. 246.
15. *Чистяков П. П.* Письма... С. 341.
16. *Молева Н. М.* П. И. Чистяков-теоретик и педагог / *Н. М. Молева, Э. В. Белютин.* М., 1953. С. 65.
17. *Адашкина Н. Л.* Указ. соч. С. 288.
18. *Петров-Водкин К. С.* Указ. соч. С. 299.
19. *Чистяков П. П.* Письма... С. 314.
20. Там же. С. 314.
21. Там же. С. 497.
22. *Адашкина, Н. Л.* Указ. соч. С. 288.

ВОСХОЖДЕНИЕ К ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

(по работам **И. А. Ильина**)

С. З. Гончаров

зав. каф. философии РГППУ, доцент, канд. ф. наук, Екатеринбург

По мере коммерциализации культуры резко снижается художественный уровень современного искусства. Искусство модернистов, отмечал еще И. А. Ильин (1883–1954), – «бредит на языке больных страстей и бесцензурно выбрасывает сырой материал бессознательно». Современное искусство перестало служить священному, стало забавою, созданной для возбуждения и раздражения, не то развратною потехою, не то беспринципным промыслом [7, с. 67–68]. «И невольно возникает вопрос: искусство это или больной бред? Художественное творчество или духовное разложение? Культура или гни-