

НАУКА ВИДЕТЬ

К. С. Петров-Водкин

Публикация, предисловие и комментарий Р. М. Гутиной

Предисловие

Среди еще не опубликованных работ из теоретического наследия К. С. Петрова-Водкина важное место занимает его «Наука видеть». Сохранившаяся в виде рукописи, она представляет собой конспект доклада, посвященного разработанной художником системе преподавания изобразительного искусства в общеобразовательной школе. Этот доклад, судя по авторской пометке в тексте, Петров-Водкин прочел дважды – 11 января и 23 февраля 1920 г. [1]. Сама же работа над «Наукой видеть» продолжалась в течение почти четырех лет, о чем можно судить на основании дат на отдельных страницах рукописи, крайними из которых являются 1917 и 1920 гг.

Наличие пяти вариантов «Науки видеть» и длительность работы над ней, несмотря на большую загруженность художника в это время, позволяют думать не только о тщательности, с которой Петров-Водкин работал над этой системой, но и об огромном значении, которое он ей придавал. Подтверждение этому можно найти в письмах художника: «А работать приходится много и в Академии Государственных художественных мастерских, и на курсах, и дела своего дорогого бросить нельзя: оно не на сегодня, а навсегда делается (...) Сейчас работаю над программой художественного образования для всех школ. Много уж очень бездельников всюду присосалось, особенно к делу просвещения» [2].

Документально известно всего лишь об одной попытке Петрова-Водкина претворить свою систему на практике. «Я начал преподавать в приюте, – пишет он матери, – (...) самое дело заняться с малышами меня очень интересует. С ними я провожу мою новую программу, о которой тебе писал еще весной» [3].

Однако о результатах этого эксперимента ничего не известно. По-видимому, в связи с трудностями времени – периодом Гражданской войны и разрухи – художнику так и не удалось довести до конца

предпринятую попытку: «Два раза я выступал с моим докладом о воспитании с большим успехом, но сейчас в таких условиях ничего сделать нельзя. Все равно не теперь – потом, – но для меня это один выход, чтоб воспитать и создать хорошего человека, чтоб не повторялись людские заблуждения» [4].

Кроме упоминания самого Петрова-Водкина об успехе его доклада и сохранившейся афиши, которая свидетельствует о том, что доклад 23 февраля 1920 г. был прочитан художником в Доме искусств [5], сведений о дальнейшей судьбе «Науки видеть» не имеется.

Не получив широкой известности в свое время, «Наука видеть» осталась не только не примененной на практике, но и малоизученной, поскольку за исключением статьи Н. Адаскиной [6], где среди других работ художника «Наука видеть» рассматривается в педагогическом аспекте, а также статьи В. Юматова [7], которая носит популяризаторский характер, специальных публикаций по «Науке видеть» пока не было. Между тем постановка проблемы обучения в «Науке видеть» носит характер не только педагогический, но и общехудожественный, отчего вопросы теории живописи обретают в этой работе самостоятельное значение и интерес для исследования.

Все пять вариантов рукописи, несмотря на различия, построены по общему плану. Каждый условно поделен на главы, из которых непосредственно вопросам преподавания посвящены две. Несколько глав посвящаются общим вопросам: психологии восприятия, а также отдельным проблемам истории и теории культуры. Из всех глав только две имеют названия: «Реализм формы и цвета» и «Реализм формы и цвета на картинной плоскости», где Петров-Водкин определяет закономерности отношений между физическим бытием натуры и ее изображением. Выделение этих глав при помощи названий, возможно, понадобилось художнику для того, чтобы подчеркнуть их особую значимость в общем контексте работы. В них «Наука видеть» продолжает и развивает идеи о природе реализма живописи, которые художник выдвигал в своих предшествующих теоретических работах – «Живопись как ремесло» и «Высшая художественная школа».

На полях рукописи расположены многочисленные авторские пометки, сделанные чаще всего карандашом. В публикации мы воспроизводим это расположение текста. Пунктуация оригинала допол-

нена ради ясности смысла. Текст «Науки видеть» печатается по материалам ЦГАЛИ, ф. 2010, оп. 1, ед. хр. 102, л. 62–81. В этом деле 99 листов, из которых 25 заполнены с обеих сторон. Здесь имеется пять завершенных вариантов доклада, самое начало шестого и варианты отдельных разделов доклада. Кроме того, здесь есть четыре варианта тезисов доклада и четыре варианта схемы программы преподавания «Науки видеть». Для публикации выбран четвертый вариант доклада и третий вариант схемы программы (там же, л. 84, 85) как наиболее выверенные и завершенные автором.

Примечания

1. В конце публикуемого четвертого варианта текста, на 81 листе рукописи, есть запись художника: «Доклад от 11 января, переработано к докладу 23 февраля 1920. К. Петров-Водкин».

2. СР ГРМ, ф. 105, ед. хр. 4, л. 94.

3. Там же, л. 96,

4. Там же, л. 99.

5. ЦГАЛИ, ф. 2010, оп. 1, ед. хр. 150.

6. *Адашкина Н. Л.* Педагогическая система К. С. Петрова-Водкина. В кн.: Очерки по русскому и советскому искусству. Л., Художник РСФСР, 1974.

7. *Юматов В. А.* К. С. Петров-Водкин. «Наука видеть». Панорама–9. М.: Молодая гвардия, 1977.

К. С. Петров-Водкин. Наука видеть

<p>Можно ли так жить? Почему наука видеть, а не ощущений.</p> <p>Искусство улучшает организм художника. Осуществление мечты искусства.</p> <p>Через искусство еще кое-как узнаем то, что должны узнать в жизни.</p> <p>Стремление исключительно во имя своей личной силы и энергии получить господство над темной массой людей. В. Соловьев. Вст[упительная] лекц[ия] в П[ет]рогра[д]ском Ун[иверсите]те. С другой</p>	<p>[1]. О психологической жизни человека люди знают только за письменный период истории, о ней они знают из слова, но так как содержание слова, этого условного знака, называющего имена предметов – явлений, есть величина переменная, то каждое поколение расшифровывает его по-своему. Легкодоступность словесных обозначений предмета и перебрасываний ими и непрочность взаимоотношений между именем предмета и самим предметом родили потребность так или иначе реализовать призрачность звуковых и письменных сношений людей между собой. Слово стало доказывать словом же истинность своего существования: оно строится в идеи и логи-</p>
--	--

<p>стороны Библия, утратившая ощущение Египта, борьба христианских отшельников с ней в «средние века».</p> <p>Вырождение народов, отсутствие общего расового типа, гарантирующего органическую прочность. Человек сосет мозг свой! Стало: мозг для мозга!</p> <p>Рисунки зверей.</p> <p>Планетария Египтян.</p>	<p>чески обосновывает полноту и предметность своего бытия. Гармоническое царство идей¹ Платона, исказившего великого учителя [1], было отправной точкой всей дальнейшей словесной жизни Европы: спокойствие и ясность в голове мыслителя стали признаваться благополучием окружающей жизни вообще. Тысячелетия такого бескровного символизма, обобщение явлений отдалили людей от непосредственного сношения с предметом, и только словесными обозначениями они умозаключают о нем.</p> <p>Благодаря книге завоевание слова в этой области пошло еще быстрее: тончайшими музыкальными узорами ритма и рифмы и категорическими императивами Канта оно оплело жизнь европейских народов. Ужасающе разрослись названия вещей, явлений и их комбинаций. Все грамотнее становился цивилизованный человек и, отгораживаясь этой грамотой от внешнего мира, отходил все дальше и дальше от первоисточников. Приобретя большую чувствительность, утратил ощущения и в пользу мыслительных приятностей притупились органы восприятия. И наука, лишенная полноты воспринимающих органов, связующей человека с миром, на авось выталкивает диковины, удовлетворяющие любопытство. Спускает своры неожиданных чудовищ, не поддающихся приручению, и колеса, рычаги, анализы и телеграфы пожирают своих же изобретателей, растерянно мятущихся среди вздорных, враждебно скотских общественных отношений.</p> <p>О древней мудрости человека, пронесшего из веков изумительную структуру руки и глаза, когда слово несло в себе энергию, когда слово и было предмет, об этой мудрости сохранились у нас смутные сны и «бродящими в крови инстинктами» будят они в нас тревогу о великих утраченных возможностях. Пусть это покажется интуитивным, но для меня неопровержимо существование в дописьменные времена некой огромной человеческой культуры, все внимание полагавшей на приручение сил природы. Одним из главных ору-</p>
---	---

дий воздействия на внешний мир было умение человека концентрировать и излучать из себя энергию, непосредственно действующую на предметы и претворяющую по желанию человека предметы – явления; и эта энергия, обращенная в воздействие на себе подобных, мало-помалу становится средством общения между людьми, и распыленная, обескровленная в виде теперешнего слова, если она и имеет некую силу, то только силу человека против человека. Таким образом, слово – энергия, потеряв возможность воздействия на природу, от борьбы с вне человека лежащим, стало борьбой человека с человеком. Происходят поразительные недоразумения разлада сношений с природой, которых люди не замечают или стараются не замечать. Человек знает круглоту земли, ее движение на оси и по окружности центра – солнца, но он никак не ощущает этого: его глаз не видит, ухо не слышит своей планеты. А дальше, ощущаем ли мы направление стран света? Ощущаем ли в любое время дня и ночи противоположение солнца земле? А мертвый предмет – магнитная стрелка ощущает страны света, и неграмотный петух ощущает положение солнца.

Перейдем еще дальше: не искусственна ли возможность самого существования человека на земле? Разве человеческий организм приспособился к климату? – Нет, мы защищаем себя вещами внешними (одежда, жилище, и т. п.), т. е. чисто случайными вещами, в зависимости от которых и поставлено наше «быть или не быть». И не мудрено поэтому, что все напряжение теперешней жизни людей заключено в одной заботе «как бы не умереть». И этим заслоняется участие человечества в мировых судьбах, а кардинальный вопрос, рано ли, поздно ли встает в упор человеку: «Как побороть смерть?» – этот вопрос при данном состоянии организма кажется просто ребячески фантастичным. Строя и перестраивая жизнь, люди улучшают или ухудшают, в сущности говоря, лишь внешние охраняющие их существование предметы, предоставляя притуп-

ляться органам восприятия, через которые строится самый организм.

Человек обставил себя наглухо аппаратами, измерителями и показателями, сам прекраснейший аппарат земли, слепнет и глохнет. И в этом разлад человека с жизнью планетарной, и он не постигает всей его сущностью сущностей и целей планетарных. И как бы человечество ни намечало себе «истину», «красоту», «справедливость», и как бы эти вещи эмоционально ни казались близкими, но голыми словопостроениями их не уловить, они так и останутся забавами и приятностями метерлинковского типа, — щекоткой мозга, а не его строительством. Люди, глубоко несчастные, пытавшиеся примирить словесный разлад человека с природой, решили в отчаянии: «Мир во зле лежит». Неправда, зло есть продукт человеческий, и произошло оно от словесной пытки человеком человека и разрослось в огромную сплетню, закрыло природу, и человек разучился видеть и разучился ощущать мир божий!

II. В творчестве имеются два момента: приятие явления извне и отображение. Углубленное сосредоточение над явлениями дает человеку возможность уяснить невидимую поверхностному взгляду связь между данным явлением и другими, он проникает во вне его лежащую жизнь предмета и сопоставляет ему себя. Приятие и отображение чередуются как дыхание. Готовность организма приять явление есть состояние поэтичности, как бы предвкушение вновь ощутить нечто возрождающее силы. Другими словами, это есть момент израсходования поступившего извне и потребность восприятия. Раз это так, то поэтичность не есть качество, а только свойство организма вообще, и наличие его не говорит за то, что человек непременно выхватит извне его необходимо нужное явление, дающее восполнение сил. Это дрожжи, а чтоб на них взошел тот, а не иной материал, для этого необходима организованность аппарата воспринимающего. Аппарат в состоянии поэтичности, не способный должным образом воспринять

	<p>явление и возвращающий человека без восполнения израсходованного и, следовательно, не могущего отобразить, такой аппарат присущ мечтателям. Неспособное реализоваться, явление как бы обращается внутрь мечтателя и проявляется патологически в виде снобизма, эстетства, эротики и т. п. Мечтательность, оперирующая самими процессами восприятия и отображения, свойственна философам и созерцателям. Неспособность черпать из первоисточника и восполнение расходов из сделанного другими характеризует политических мыслителей; организаторов, ломающих рамки людских общежитий и воздвигающих новые рамки. Отличительный признак произведений искусств словесной эры это их поэтичность, на которых эти произведения застревают, в силу этого мерилом их ценности и является только приятность (они нравятся), а не безусловная необходимость – они являют лишь позыв к действию, а не само действие, они говорят о предмете, не будучи сами предметами. На этой же почве создался и суррогат творчества, так называемое декоративное искусство. В нем с еще большей наглядностью отсутствует предметная истина. На большом протяжении времени повторяющиеся элементы орнаментистики растительной или животной име[ли] когда-то заклинательный смысл (как резьба на оружии доисторического человека) – смысл овладения предметом через его изображение, т. е. через полное восприятие: так бессмысленные повторения этих элементов в декоративном искусстве, во-первых, неправильно раздваивают искусство единое, во-вторых, порождают чисто механическую ритмику, не имеющую корней в ритмике предмета-явления, а в-третьих, удлиняют и без того длинную гирлянду пустых дел человеческих (...) [2]. Легкость позывного бездейственного творчества создала массы профессионалов, а между ними и обществом еще большее количество истолкователей, которые теориями и догмами сурмянят трупы наших картин, книг и статуй. Так, давным-давно, утратив остроту вос-</p>
--	--

<p>Все бывшее преподавание</p>	<p>приятный, мы, европейские обыватели, излагаемся скорлупами за счет бывших когда-то в них яиц (...)</p> <p>III. Прежде, чем перейти к положительной части доклада, я считаю не лишним напомнить присутствующим хотя бы вкратце – чем было до сих пор преподавание зрительного искусства. В данном случае нас интересует ближайшее к нам время. Началом рисования в ложноклассике было копирование с оригиналов штриховых, контурных и рельефных (...)</p> <p>Затем шло рисование слепков: орнаменты, части лица, маски, головы, фигуры и живая натура. Основной моделью был человек, измерявшийся по классикам. Как теперь бесталанная архитектура существует канонами пропорций антаблемента, капители и колонны, так и в лжеклассике по древним образцам рассчитано было изображение человека.</p> <p>Параллельно изучались: итальянская перспектива архитектурных, линейных форм и вторая полунаука – пластическая анатомия, занимавшаяся снятием копий с антиков и водворением (...) условно размеренных костей и мускулов.</p> <p>Сбылось пророчество Микельанджело о себе самом:</p> <p>«Мои знания создадут много невежд». Цвет как таковой не существовал – это была расцветка опять же по образцам классических мастеров.</p> <p>С натурализмом в гуманистическом значении этого слова перелом был не к натуре – природе, а меняется лишь объект воспевания: вместо причесанных пап – лохматые пьяные попы, вместо венецианских шелков – сермяжные тулупы и рогожи.</p> <p>И то и другое для живописца неважно – лишь бы выразить узкогражданскую мораль. С натурализмом карандаш заменяется растушкой. Антики хотя и остаются, но в них разыскивается натурализм: как раньше, рисуя мозольные ноги живой модели, заменяли их аполлоновскими, теперь обратно – требуется разоблачить мозоли аполлоновых ног. В общественной средней школе стараются придерживаться этих же правил, доводя программу до гипсовых</p>
--------------------------------	--

Первенствующая и руководящая роль в деле образования пространственных представлений принадлежит не осязанию, а зрению. Вильг[ельм] Вундт [6]. «Лекции о душе человека и животных».

голов. Расцвет импрессионизма и назревание общих вопросов воспитания всколыхивает и систему преподавания графических искусств, впервые осознается его (Искусства. – Р. Г.) серьезное значение как воспитательного средства в чистом виде. Базируясь на педологии [3], учителя Америки и Запада почувствовали важность своего предмета. И 1900-е гг. являются началом «новых путей» (под таким заглавием выходили у нас некоторые из этих методов). Возле этого времени и наши учителя рисования, поддерживаемые за границей, становятся в оппозицию Академии художеств насаждением импрессионистского подхода к рисованию в детях. А торжественный съезд в Германии педагогов графики окончательно поставил печать признания на этой системе.

Несмотря на ценность зазора имену[ющих] себя «новыми путями», пути эти в еще большую темноту погружают вопросы зрительного образования мешаниной «эстетики», «художественного вкуса», «педологии» и махрового цветка словесничества – гимнастики Жака Далькроза [4].

А вредное и жуткое в этой системе – это навязывание детям и выматывание из них наших взрослых пониманий о красивости путем иллюстрирования литературного материала. Хорошо вспомнить верную мысль Эмерсона [5], против которой их грех:

– Мы учим детей быть такими, как и мы, но не даем им смелости стать тем, чем они могут быть. Я задержал Ваше внимание на специальном вопросе, чтобы показать, как мало общего в этом преподавании графических искусств с воспитанием органов восприятия мира вне нас. Вышесказанное «человеческим, слишком человеческим» закрывает человека от природы, неосозаемыми умопостроениями распыляется воля к жизни. И среди недоступного ему и потому враждебного вращения предметного мира человек делается хилым и беззащитным.

VI (IV. – Р. Г.) Этим я как бы отвечаю наперед, почему я остановился именно на глазе, как на органе более чутком при пространственных восприятиях.

	<p>Вторая причина та, что для фиксирования зрительных ощущений существует столь надежный и убедительный способ в виде графических изображений, требующих присутствия и сосредоточия и других органов.</p>
Реализм формы и цвета	<p>Затем: лишь бы получить свет, а не все ли равно, через какое окно этот свет проникает. Начиная положительную часть моего доклада, напоминаю слушателям, что «Наука видеть» не имеет целью ни писание картин (подготовка профессионалов), ни развитие художественного вкуса (как понятие красоты для данного времени). С ее точки зрения это дурные функции: в первом случае они навязывают готовый строительный материал, во втором они определяют наперед, что вот таким, а не иным должен быть предмет. Пройдя общеобразовательную школу зрения, человек, обладающий задатками профессионализма, имеет дорогу открытой, а ему лично присущий вкус необходимо будет сделать художественным через его творчество. То же можно сказать и о всяком приобретшем умение видеть: во всех областях жизни он будет проникновенным созидателем ее.</p>
Форма	<p>Цель «Науки видеть» состоит в перевоспитании наших восприятий путем обострения глаза, передающего психологическим центром уже не впечатления, а ощущения от предметов-явлений. Следовательно, доведя до полноты наши восприятия, необходимым результатом нашей школы станет и перевоспитание существующей педагогической системы вообще.</p>
Цвет	<p>«Непосредственные суждения о расстоянии, положении и форме предметов, связанные с нашими зрительными ощущениями, возникают бессознательно и не имеют логической формы. Фактически до сих пор не удалось определить и выяснить тот процесс, посредством которого они получаются, установить в точности посылки, суждения и заключения, которые они в себе содержат (...).»</p>
Цвет – показатель температуры	<p>Маудсли [7] («Физиология ума»). Как видно из приведенного, мыслительная наука признается, что «суждениями до сих пор не удалось определить и выяснить тот</p>

процесс (...)» и т. д.

Иначе это и не может быть: мозг узнает только то, что передают ему органы восприятия (в данном случае глаз), имеющие непосредственное сношение с предметом. Рассмотрим бегло, что воспринимает глаз от предмета. Первое впечатление, получаемое глазом от предмета, есть форма, т. е. то кубическое или поверхностное пространство, вытесняемое в данной среде предметом. Глаз воспринимает силу напряжения, с которой предмет воздвигся из окружающего, границы предмета являются главной характеристикой воздвигания для первого впечатления: они, как гребни волн, говорят о переживании всей водной массы под ними. Внешние грани, толкаемые массой из центра, производят типичности отдельных завоеваний каждой выпуклости, впадины, острия.

В следующий момент глаз воспринимает вторую силу, строящую предмет: сила эта — среда, сопротивляющаяся воздвиганию, как бы прессующая предмет.

Эта сила извне, дающая чеканку предмету, делает его индивидуальнейшим явлением, давая ему все несхожести и среди самых родственных явлений. Третья сила — тяготение дает осевые показатели предмета.

Эти три силы своим взаимодействием дают характеристику предмета при первом соприкосновении с ним глазом.

Но так как тяготение есть смещение однородных частиц при наличии быстроты вращения общей массы, то ясно, что отсутствие покоя и направление вращения производят еще целый ряд новых сил, создающих предмет таким, а не иным. А если мы прибавим к этому и движение самого воспринимающего, то космичность каждого предмета-явления становится поистине грандиозной.

К перечисленным свойствам предмета присоединяется его способность реагировать на солнечный луч.

В цвете проявляется как бы воля предмета: он либо принимает весь луч, либо части спектра. Предметы запасаются цветом и упорно оказывают предпочтение тем или иным колебаниям цветовой волны.

<p>Свечение – проявление солнечной сущности</p>	<p>Другие отдают себя пронизанию солнечным сигналом. И только среда, окрашенная выходом луча из предмета, говорит глазу о том, что есть предмет.</p> <p>Или предмет бывает столь четок и закончен в своей кристаллизации, что луч бессилен как проникнуть в его мощное тело, так и окрасить его.</p> <p>Цвет показывает зрячесть предмета и отличие от слепых абсолютов: черного и белого [8].</p> <p>Без воспитанного глаза цвет не способен определить солнечную емкость предмета, и он определяет только рефлексивную сущность освещения.</p> <p>Так как в цвете предмет говорит о том, как воздействует на него солнце и что есть солнце, то, лишенный умения видеть, теряет одну из связей с главным жизнедеятелем нашей планеты.</p> <p>В форме – в динамической сущности предмета его борьба за противопоставление себя среде. В цвете же, в солнечной сущности предмета – его общение со средой. Воспринимая только одну из этих сущностей, человек лишен возможности постигнуть осевую связь между солнцем, землей и предметом, а без этого ему не разобраться не только в собственном планетарном местонахождении, но даже и в странах света.</p> <p>Предмет, оказавшийся в среде, превосходящей его активностью, разрушается: происходит сторание, плавление, распад и т.д. Предмет как таковой единый тип исчезает. В этом огромном напряжении предмет выкрикивает в последний раз свою сокровенную солнечность. И это всколыхивает окружающую среду: предметы осветились, резкие черноты впадин явили новые характеристики и на многих это впечатление отразится на всю жизнь (ожоги, отсырения и т.д.). (Плюс «движение» – энергетика предмета [9]). Данным мне хотелось только намекнуть о тех сложных проявлениях себе предместами. Природа не прячет, не маскирует своих тайн, она дала все способы их проявления и дала все способы восприятия: тупое зрение благоприобрел человек, а дано оно острым и должно стать им.</p> <p>Закрепление восприятий глаза есть необ-</p>
---	---

Реализм формы и цвета на картинной плоскости

Пример переноса внимания. У мальчика ножик и кусок дерева.

— Вася, вырежи лодочку! Прикладное усвоение ножа и дерева, внимание перенесено на цель — лодку.

— Вася, разрежь дерево на два куска, чтоб один от другого не отличить! Перевод внимания на дерево.

— Вася, покажи, хорошо ли твой ножик режет это дерево! Внимание к материалу — ножу и дереву.

ходимый процесс, чтоб перевести впечатление от предмета до ощущения предмета и передать таковое волевым психологическим центрам. Центры дадут направление мускульной деятельности, а последней и реализуется творчество жизни человека вообще.

Действие, производимое цветоформой внешнего мира, вызвало в человеке потребность окружить себя этими активностями, чтоб таким способом увеличивать собственные силы для овладения миром вещей. Значение цветоформы в обиходной жизни древнего человека было столь же действенным как и слова, да это и были не более как разновидности одной и той же энергии, вбираемой и излучаемой человеком.

Человек вызвал цветовую предметность как таковую. И только в позднейшем, сведенная к общению между себе подобными, цветоформа начинает лишь обозначать предметы (становиться сюжетной) [10].

Вот эта беспредметная цветоформенная сущность и есть тот первый элемент — то художество, которое дает нам возможность произведения поверхностных и объемных иллюзий на картинной плоскости. В этом и заключается реализм изобразительного искусства, и на нем я основываю способ фиксирования зрительных восприятий для уплотнения их до ощущений. (Историческая истина) гор[од] Голубого Боя [11].

Приведу из моих наблюдений наглядный пример реализма цветоформы.

На холсте у меня было начало картины. Вверху холста в горизонтально-наклонном направлении была проложена темно-синяя полоса, резко граничащая с розовым. Период был композиционный, когда живописцу неизвестны еще предметы, в какие выльются форма и цвет начатой работы: было гадательным, что обозначит темно-синяя граница с розовым.

В мастерской в это время летала канарейка в безразличном светло-сером фоне стен. В один из полетов птица повернула к холсту, по направлению касания синего с розовым и, зная по опыту зрения, что в природе резкий подход таких контрастов обозначает границы, определенно решила,

что на холсте имеются две плоскости и на острие касания их можно присесть. И я увидел, как, вытянув лапки при полете, она приготовилась ухватиться за кажущееся острие: цапнула о край цвета, потеряла равновесие, растерялась и заскользила по холсту вниз почти до пола [12]. Непосредственное приятие в данном предмете такой иллюзии, вероятно, не требует никаких доказательств.

Повторяю еще раз: прямой реализм материала графического искусства заключается в возможности не только изменить некоторую нейтральную поверхность, но и изобразить на ней новые [13]. Это основание и дает нам возможность побороть главную трудность в данной системе, а именно: как обойтись руководителю без подсказывания наперед о предмете, оно дает возможность сделать не важным и, главное, неинтересным имя отыскиваемого предмета. Таким образом устраняется средостение между глазом ученика и предметом, без средостения же только и мыслима полная свобода восприятия. Поэтому-то, как будет видно из схемы предлагаемой мною ниже программы, начальная постановка зрительного образования и переносит все внимание на материалы, чернящие и цветящие картинную плоскость. Чтоб сделать «Науку видеть» живой и интересной, необходимо, чтоб материалы с самого же начала давали достижения, производили бы их магическое действие иллюзорности.

Эти условия и предусмотрены в разрабатываемой мной программе новой науки (...) Это что касается программы чисто графической, но если бы мы только ею и ограничились, то, разумеется, она лишь гадательно достигала бы целей возведения впечатлений к ощущениям, поэтому для окружения и всякими прочими чувствами и способностями человеческого организма на ней разрастается программа практическая, лабораторная и экскурсивная, захватывающая собой человека целиком.

*К. Петров-Водкин
Доклад от 11 января
Переработано к докладу
23 февраля 1920 г.*

Основная схема преподавания науки видеть

I. Теневые изменения листов белой бумаги. Листы на белом и черном фоне.

Карандаш как инструмент и как материал затемнения.

Теневая иллюзия от карандаша: форма листа меняется в зависимости от формы, его затемняющей.

Деление листа.

Действие на листе темного и белого. Вариации композиций.

II. Достижение иллюзий (trompe d'oeil) согнутой и прорванной бумаги.

Начальное осознание плоскостей.

III. Переход к натуре. Вертикально отстоящие один от другого листы. Листы под углами (плоскости, направляющиеся к зрителю). Как примеры иллюзорности может быть использовано бесчисленное множество классических образцов (natures mortes, фрагментов картин), рассеянных по музеям.

IV. Введение в цвет.

Основные цвета: выделение их из спектра. Переживание ощущений от синего, желтого и красного. Физические кабинеты: синий, желтый, красный. Параллельно работа в этих цветах.

V. Перспективные осознания.

Физическое ощущение движения: подвижная, вращающаяся камера с находящимся в покое наблюдателем.

Неприменимость итальянской перспективы с ее условностью и горизонтальным положением глаз (итальянская перспектива только для архитектурно-проекционных построений).

VI. Натюрморт природных форм и расцветок.

Осевая связь предмета изображенного с осями плоскостей низлежащих.

Произвольное положение глаз по отношению к предмету. Изображение движущегося предмета.

VII. Программная работа.

В ней главное внимание заключено в тех, а не иных состояниях и положениях воспрियाвшего явление по отношению к этому явлению (изображенному). (Как свет проявляется на встречаемом на пути прохождения физическом теле, равно абстракты явлений оживляются в восприятии их человеком.)

1) Комната лежащего в постели (я, воспринимающий, ощущаю видимость, находясь в данном состоянии).

2) Улица бегущего человека.

3) Буря (укрывание меня от ветра, положение глаз) и т. под. задания.

Заключение. 1917–1919 П.-В. 15–28 марта 1919 г.

Примечания

1. Имеется в виду Сократ, что подтверждает текст третьего варианта рукописи «Гармоническое царство идей Платона, так и величайшего Сократа...», л. 50.

2. Последняя часть фразы, начиная с «а в третьих» в авторском тексте заключена в рамку, очерченную карандашом.

3. Педология – буквально наука о детях (фактически не представившая целостной теории) – совокупность психологических, биологических и социологических концепций развития ребенка. Возникла в конце XIX в. в США и Западной Европе. Первые работы педологического характера относятся к началу XX в. (в зарубежных странах С. Холл, Дж. Болдуин, Э. Мейман, В. Прейер и др., в России – В. М. Тихтерев, Г. И. Россоломо, А. П. Нечаев и др.) В современной зарубежной и советской науке этот термин почти не употребляется.

4. Жак Эмиль Далькроз (1865–1950) – швейцарский педагог и композитор, был профессором теории в Женевской консерватории, работал во главе созданного им института ритмической гимнастики в Хеллерау близ Дрездена. В основание ритмической гимнастики Далькроза положен принцип подчинения движения музыке. Эта система, по мнению ее создателя, есть воспитание не одного физического человека, а тех внутренних способностей, которыми определяются взаимоотношения тела и духа. В России была издана книга Далькроза «Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства» (СПб., 1919).

5. Ралф Уолдо Эмерсон (1803–1882) – американский философ-идеалист, поэт, эссеист, глава трансценденталистов. Широкую известность приобрели лекции Эмерсона на общественные и эстетические темы (Литература и общественные задачи, 1876) В русском переводе Петров-Водкин мог познакомиться со следующими работами:

Сочинения. т. 1–2. СПб., 1902–1903, Нравственная философия ч. 1–2, СПб., 1868, О бессмертии души, М., 1887, Высшая душа, М., 1902, О доверии к себе, 2-е изд. М., 1904.

6. Вильгельм Вундт (1832–1920) – немецкий психолог, физиолог, философ и языковед. В своих работах выдвинул план разработки физиологической психологии как особой науки, использующей метод лабораторного эксперимента для расчленения сознания на элементы и выяснения закономерной связи между ними Петров-Водкин имеет в виду его книгу в русском переводе «Лекции о душе человека и животных». СПб., 1894.

7. Маудсли (1835–1918) – один из самых выдающихся английских психиатров. Посвятил себя изучению душевных болезней. В русском переводе была издана его книга «Физиология и патология души». СПб., 1871.

8. В следующем пятом варианте Петров Водкин развивает эти положения, вводя понятия «цвет предмета» и «цвет на предмете» «Цвет предмета говорит о химическом содержании, о свойствах кристаллизации, о плотности и проницаемости предмета (многоцветные предметы, конгломераты). Цвет на предмете говорит о взаимоотношении к солнцу, он дополняет характеристику предмета (...)', л. 94.

9. Написано карандашом.

10. В пятом варианте рукописи Петров Водкин перерабатывает эту часть текста, углубляя ее, выделяет в самостоятельный раздел «Форма и цвет в зрительном творчестве». Потребность человека выразить на цветоформенном языке внешнего мира вылилась в зрительное творчество.

Яркая окраска птиц, животных, камней, закатного неба, волн моря затронула внимание человека. А возбуждение, испытываемое от нее, подсказало ценность окраски для человека. Потребность иметь среди себя, окружить свою жизнь цветовыми радостями создала красящие вещества, выдерживающие сравнительно длительное цвечение. Общение между людьми действием формовых и цветовых явлений вылилось в зрительное творчество.

Зрительное творчество дало возможность не только приближения к восприятию предметов окружающего мира, поразившего внимание человека, но дало возможность непосредственного (беспред-

метного) выражения действия, производимого на человека красящими и чернящими материалами и их распределениями на картинной плоскости», л. 94 об.

11. В этом легендарном городе Петров-Водкин побывал во время путешествия по Северной Африке в 1907 г., а позднее неоднократно осмыслил свои впечатления в письмах и литературных воспоминаниях. В частности, в «Пространстве Эвклида» он пишет: «В Константи-не, в Северной Африке, в туземной части до сей поры сохранился Голубой город (...) В XVII в. местный правитель заболел странной формой удрученного состояния, сделавшей кошмарной его жизнь (...) Среди пленников бея случился один врач, который предпринял оригинальное лечение. Под его руководством комната правителя была окрашена в синий цвет, и мебель, и все, по возможности, предметы, находившиеся в ней, приведены были к этой же расцветке. В этой комнате больной начал себя (...) чувствовать лучше, тогда было решено окрасить в синее весь дворец. Эффект оказался удивительный: бей вошел в норму, и, чтоб своим подданным доставить возможность пользоваться этим благом, он повелел, чтоб весь город был окрашен по рецепту врача-цветолечителя в синюю гамму.

В городе Голубого бея небо кажется тяжелым по контрасту с чистой синевой зданий. Среди его улиц испытываешь легкость в движениях, не чувствуешь удручения от жары, и четче, яснее думается в его расцветке». Цит. по кн.: Хлыновск. Пространство Эвклида Самаркандия. Л., 1970, с. 490.

12. Объективный характер приведенного Петровым-Водкиным факта подтверждается научными данными о наличии у птиц цветового зрения. См.: Пэдхем Ч., Сондерс Дж. Восприятие света и цвета, М.: Мир, 1978. С. 98–101.

13. В пятом варианте рукописи Петров-Водкин продолжает эту мысль: «Дальнейшее усложнение зрительного творчества носит характер условного обозначения сравнительного с натурой», л. 95.

Комментарий

Примечательно, что обращение к теоретическим проблемам реализма изобразительного искусства было характерным явлением и среди современников Петрова-Водкина, многие из которых (Н. Рад-

лов, Н. Крымов, В. Фаворский и др.) обнаруживают известную общность с его исканиями в этой области.

Для Петрова-Водкина органическая природа живописи изначально определялась качественным характером связи искусства с действительностью: «(...) что же такое живопись?.. Какую связь она имеет с жизнью?.. Форма и цвет, объемлющий эту форму, изображенные на плоскости, есть живопись (...)»

Живописец, постигающий разноцветность природы, тем самым постигает взаимоотношение ее частей, ее бытие, заносит на холст один из моментов цветоформенного факта (...)» [1].

Выделение цвета и формы в качестве визуальных признаков и натуры, и живописи для Петрова-Водкина было связано с органическими свойствами зрительного восприятия. «Мозг, – пишет он в «Высшей художественной школе», – узнает только то, что передают ему органы восприятия (в данном случае глаз), имеющие непосредственное сношение с предметом».

Зрительная структура, как и любая структура, – это единство устойчивых взаимосвязей между ее элементами. И в этом смысле цвет и форма в неразрывности их пространственного бытия (и в натуре, и в изображении) организуют зрительную структуру как цветоформенную. Сам Петров-Водкин в приведенном выше положении характеризует зрительную структуру натуры как «цветоформенный факт». Однако такой факт художник рассматривает не в единичной его изолированности, а во взаимосвязи с общим бытием натуры, осмысляя «разноцветность природы» через «взаимоотношение ее частей». В главе «Реализм формы и цвета» «Науки видеть» Петров-Водкин конкретизирует это «взаимоотношение ее (Натуры. – *Р. Г.*) частей», ее бытие как многообразие взаимосвязей предмета и среды, зрительно проявляющееся через бытие цвета и формы: «Форма (...) то кубическое или поверхностное пространство, вытесняемое в данной среде предметом» [2]. «В цвете предмет говорит о том, как воздействует на него солнце» [3]. «В форме, в динамической сущности предмета его борьба за противопоставление себя среде, в цвете же, в солнечной сущности предмета его общение со средой» [4].

Теоретические искания Петрова-Водкина в области природы реализма живописи были связаны с характерной для 1910-х гг. реак-

цией на плоскостной декоративизм и натуралистическую имитационную иллюзорность тогдашнего искусства. Эту проблему поднимал также Н. Радлов на страницах журнала «Аполлон»: «(...) искусство есть известное оформление известного содержания. Мы откидывали вопрос о содержании и пытались только доказать, что оформление должно заключаться в подчинении пространственной, пластической формы логике картины как вещи. Искусство, которое настолько не требовательно к себе, что допускает обход этого вопроса и строит форму, исходя из плоскости, – еще не пластическое искусство. Но то художество, которое совсем пренебрегает вопросами оформления, не искусство вообще» [5].

В «Науке видеть» Петров-Водкин выделяет «беспредметную цветоформенную сущность» в качестве структурной основы пространственной иллюзии на плоскости: «(...) беспредметная цветоформенная сущность (...) есть тот первый элемент, то художество, которое дает нам возможность произведения поверхностных и объемных иллюзий на картинной плоскости. В этом и заключается реализм изобразительного искусства» [6].

Прежде всего следует оговорить, что Петров-Водкин, рассматривая «беспредметную цветоформенную сущность», отнюдь не имеет в виду беспредметное изображение как таковое. Опираясь в своих исканиях на традицию А. Иванова, которая была основана на синтезе классических принципов и новых пластических достижений, он усматривает в развитии этой традиции пути для собственных художественных поисков. «В работах Иванова, – отмечал художник, – можно проследить все искания, которым так бурно отдается XIX в. в Западной Европе от Делакруа до Пикассо с одним лишь принципом – сохранения единства формы, к чему и пришла современная живопись, перешагнув через кубизм, футуризм анализа и через снобизм (...) беспредметия» [7].

Классический принцип «сохранения единства формы» в пластических исканиях Петрова-Водкина определил его установку на предмет. Для него «прямой реализм материала заключается в возможности не только изменить некоторую нейтральную поверхность, но и изобразить на ней новые» [8].

В своих пластических исканиях Петров-Водкин продолжает традицию постимпрессионизма, связанную с новаторским развитием

классических принципов разрешения цвета и формы в живописи: «Сезанн и Гоген (...) продолжают живопись дальше к ее новой жизненности. Сезанн занят восстановлением утерянной импрессионистами формы и плоскости, с любованием и упорством геолога изыскивает их пласты и наложения (...) Гоген, подобно пчеле, собирает разбросанные импрессионистами кусочки цвета в отдельные цветовые пространства (...) И вот эти два мастера и дают новую прочную почву (...)

И странно, дойдя до этого понимания своей профессии, живописцы только тогда, в сущности, и оценили достижения классиков как художников – на них впервые взглянули объективно, не пытаясь быть их подражателями (...) только тогда изумленным глазам живописцев стало понятно значение формы Микельанджело, не анатомическое, конечно, а знание специальное (...) они сошлись (С классиками. – Р. Г.) на вечных и единственных ее (Живописи. – Р. Г.) элементах: на линии как границе формы и плоскости как носителнице цвета» [9].

В этой связи выдвинутые Петровым-Водкиным положения о «беспредметной цветоформенной сущности» и «реализме материала», которые мотивируются эмпирическим фактом иллюзорного воздействия цвета, обнаруживают направленность теоретических исканий художника к утверждению пространственно-плоскостной природы живописи.

Но для него художественные ресурсы материала не ограничиваются пространственно-изобразительными возможностями. Им присуща также выразительность, подобная выразительности цвета и формы реальной натуры: «Яркая окраска птиц, животных, камней, закатного неба, волн моря затронула внимание человека. А возбуждение, испытываемое от нее, подсказало ценность окраски для человека. Потребность иметь среди себя, окружить свою жизнь цветовыми радостями создала красящие вещества, выдерживающие сравнительно длительное цвечение. Общение между людьми действием формовых и цветовых явлений вылилось в зрительное творчество» [10].

Приведенный Петровым-Водкиным для подтверждения объективного характера выразительных возможностей материала живописи пример «Города голубого бея» связан для художника с физиологическим воздействием цвета на эмоциональное восприятие его (цвета) содержательных качеств, о чем свидетельствует помимо самого приме-

ра пометка художника в рукописи «Науки видеть»: «Медицина знает физиологическое действие цвета на организм, хотя и ошупью, она применяет его к общению с организмом человека» [11].

Что касается синего цвета, с воздействием которого связан приводимый Петровым-Водкиным пример «Города голубого бая», то «синий цвет оказывает тормозящее действие на нервную систему. Он вызывает замедление дыхания и пульса и ослабляет чувство боли (...) Группа цветов синего, фиолетового, зеленого характерна для пассивной интроверсии и импульсов, обращенных внутрь» [12].

Примечательно, что обусловленность реалистического изображения единством изобразительно-выразительных возможностей материала в теоретических исканиях современника Петрова-Водкина Н. Крымова конкретизируется как взаимосвязь цвета и тона: «В реалистической живописи есть два основных понятия: цвет и тон. Не надо их путать. В понятие цвета входит понятие теплого и холодного. В понятие тона – понятие светлого и темного. Тоном передается объем и пространство. Достаточно в этом убедиться, взяв не цветную репродукцию с картины любого живописца-реалиста; например с картины Рембрандта. В черной репродукции цвет отсутствует, а остается только тон. Но здесь мы видим и объемы и пространство (...)»

В пространственной материальной станковой живописи цвет и тон неразрывны (...) Цвет – это душа живописи, это ее красота и выразительность» [13].

Известная общность Петрова-Водкина и Крымова в аналитическом осмыслении реалистического изображения, в его обусловленности единством выразительных и изобразительных возможностей материала обнаруживает характерное для времени понимание единства пластического и содержательного начал.

Искания Петрова-Водкина были метко охарактеризованы М. Шагинян как путь от «стихийного дара» к «зрячему мастерству», которое, «угадывая и указывая тайны художественного воздействия, подводит художника к постижению законов» [14]. Им были открыты новые возможности современного разрешения традиционных пластических категорий – формы и цвета – на основе объективного и закономерного, исключаящего произвол в искусстве.

Примечания

1. *Петров-Водкин К. С.* Высшая художественная школа. – ЦГАЛИ, ф. 2010, оп. 1, ед. хр. 100, л. 31.
2. Наука видеть, л. 74.
3. Там же, л. 76.
4. Там же, л. 76.
5. *Радлов Н.* Будущая школа живописи. Аполлон, 1915, № 1, с. 20.
6. Наука видеть, л. 78.
7. Высшая художественная школа, л. 4.
8. Наука видеть, л. 78.
9. Высшая художественная школа, л. 23–24.
10. Наука видеть, л. 94.
11. Там же.
12. *Цойгнер Г.* Учение о цвете. М., 1971, с. 105.
13. *Глебов Ф. П.* Учитель. В кн.: Николай Петрович Крымов – художник и педагог (статьи, воспоминания). М., 1960, с. 79.
14. *Шагинян М. К. С.* Петров-Водкин (эскизы к монографии). Русское искусство, 1923. № 1. С. 10.

ВЫСШАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА¹ УЧЕБНЫЕ ПРОГРАММЫ

К. С. Петров-Водкин

*Подготовка к публикации и расшифровка
архивных записей В. И. Бородиной*

1-я задача: поднять художника на ту возможную высшую степень знания и чуткости по восприятию и по отображению мира.

2-я задача: снабдить способами выражения для передачи восприятия зрителю.

Такая школа должна поднять прошедшего ее курс художника на возможную высокую степень знания и чуткости по восприятию и по отображению мира.

Образовательная работа школы происходит: во-первых, над органами восприятия художника и во-вторых, над способами отображения воспринятого.

¹ 1. РГАЛИ. Ф. 2010, оп. 1, ед. хр. 20. Публикуется впервые.