Ю.А. МАНИН
Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор
e-mail: maninjurij@yandex.ru

Y.A. MANIN
Associate Professor of the Department «Restoration of monumental and decorative painting» of the Stroganov Academy (MGHPA), restoration artist
e-mail: maninjurij@yandex.ru

П.П. ЧИСТЯКОВ И ЕГО СИСТЕМА ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ

P.P. CHISTYAKOV AND HIS DRAWING TRAINING SYSTEM

В статье рассказывается о педагогической системе П.П. Чистякова в части обучения рисованию с натуры, приведены принципиальные положения этой системы.

The article describes the pedagogical system of P.P. Chistyakov in terms of teaching drawing from nature, the basic provisions of this system are given.

Ключевые слова: система П.П. Чистякова, рисование с натуры.
Keywords: P.P. Chistyakov's system drawing from nature.

Педагогическая система выдающегося русского художника-педагога ***Павла Петровича Чистякова*** (1832–1919) получила широкое признание в XX веке, когда по инициативе его учеников стал изучаться его богатый архив.

Чистяков был воспитанником Академии художеств. Вернувшись из Италии, где он пробыл несколько лет, Чистяков вновь пришел в Академию, но уже в качестве преподавателя.

В течение первого двадцатилетия деятельности в качестве адъюнкт-профессора (1872–1892) он выработал новую методику преподавания,

создал свою систему обучения академическому рисунку, которая дала замечательные результаты. Павел Петрович воспитал плеяду прекрасных художников. В.А. Серов, В.И. Суриков, братья В.М. и А.М. Васнецовы, М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов, В.Д. Дервиз, В.В. Матэ, В.Д. Поленов, В.Е. Савинский — его благодарные ученики.



Рис. 1. В.Е. Савинский. Портрет П.П. Чистякова. 1881 г.

Обучение рисованию по системе Чистякова при его жизни проводилось в нескольких средних и высших учебных заведениях. Об этом свидетельствует его переписка с преподавателями из Санкт-Петербурга, Москвы, Киева и других городов Российской империи. К сожалению, сам Павел Петрович за свою более чем сорокалетнюю педагогическую практику не оставил учебника. Его методику обучения академическому рисунку мы знаем по записям его учеников и современников и по его собственным записным книжкам и письмам.

Чистяков сконцентрировал в своей системе все лучшее, что было наработано русской художественной школой. Современная художественная педагогика высоко ценит его заслуги и использует его методику.

Далее приведены принципиальные положения этой системы.

1. ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА

Обучение рисованию с натуры Чистяков начинал с правильной организации рабочего места ученика. Он говорил, что надо расположиться на таком расстоянии от изображаемого объекта, чтобы иметь возможность охватывать его общим взглядом. Рисовать надо, ***развернувшись всем корпусом к натуре.*** Планшет с бумагой разместить как можно ближе к оси своего зрения, когда смотришь на натуру, чтобы ***во время работы не крутить головой,*** а только перекидывать свой взгляд с натуры на лист и обратно.

Во время работы нужно иметь возможность сохранять в поле зрения весь рисунок, для этого размещать планшет с рисунком на достаточном расстоянии, особенно если он большого размера. Это правило легко соблюдать, если рисовать, ***держа карандаш в вытянутой руке.*** Лист бумаги с рисунком должен быть ***перпендикулярен оси зрения,*** когда ученик на него смотрит. Иначе рисунок получится с искажениями.

2. «ПОСТАНОВКА ГЛАЗА»

«Прежде всего надо научить глядеть на натуру, это почти самое главное и довольно трудное» [1].

Как видно из приведенной цитаты, в рисовании Чистяков большое значение придавал умению ***правильно смотреть на натуру.*** Это принципиально важное понятие необходимо зафиксировать и объяснить.

Умение правильно смотреть обеспечивает рисующему цельное видение натуры, позволяет верно чувствовать и передавать в рисунке пропорции частей и целого, соподчинять и связывать между собой детали большой формы. Благодаря этому умению, ученик правильно передает в рисунке перспективное сокращение различных предметов или участков объёмной формы.

П.П. Чистяков предлагал до начала работы внимательно разглядеть объект рисования в деталях, предварительно уяснить себе его конструкцию. Затем, во время разметки общей композиции на листе, следовало ***одновременно захватить в поле своего зрения целиком всю натуру.*** Больше не разглядывать ее по частям в моменты рисования. Если что-то не ясно, перестать рисовать, рассмотреть неясное место, а начав рисовать, вновь ***охватить всю форму взглядом.*** Необходимо выработать в себе «широкий взгляд», то есть приобрести способность расширять поле активного зрительного восприятия во время работы и удерживать в нем всю форму или значительные ее части. Для этого смотреть нужно так, чтобы две воображаемые оси зрения, исходящие из зрачков, были ***параллельны между собой*** *(или даже немного расходились),* а не сходились в точку на поверхности предмета, как бывает при разглядывании деталей. При этом можно смотреть чуть мимо, немного поверх формы.

Умение правильно смотреть на натуру свидетельствует, что у ученика «поставлен глаз», по аналогии с постановкой голоса у вокалиста. У некоторых способность смотреть широко — врожденная, другим ученикам для приобретения такой привычки нужно много и целенаправленно работать с натуры. Умение захватывать взглядом большие участки пространства крайне необходимо при создании картин и монументальных росписей.

Такое профессиональное зрение с расширенной активной зоной восприятия и развитой чувствительностью периферийной зоны встречается у спортсменов, которым во время соревнований приходится контролировать пространство вокруг себя, это — футболисты, хоккеисты, мастера восточных единоборств и другие.

Этот способ работы позволяет также ***видеть и передавать*** в рисунке ***верные тональные отношения,*** уметь хорошо, сознательно работать тоном, а не срисовывать механически светлые и темные пятна.

Ученики Чистякова вспоминали, что Павел Петрович часто повторял: ***«Необходимо правильно видеть,*** следует, прежде всего, научить ученика смотреть на натуру, ***смотреть не в точку, а в предмет, видеть форму, а не часть контура***. Его известные выражения: "гляди в оба", "гляди мимо" говорят об этом.

— Смотри мимо.

— Когда рисуешь глаз, смотри на ухо.

— Рисуя голову, видеть пятку.

— Когда рисуете, надо смотреть не на кончик карандаша, не на часть линии, которую в данный момент рисуете *(а на всю форму)*. Всякий, кто не видит форму, и линии верно не нарисует» [2].

Другое необходимое в работе с натуры качество — активность и острота зрительного восприятия. Чистяков говорил ученикам, что надо ощущать лист не плоскостью, а как бы стеклом, сквозь которое видно пространство с предметами или живой натурой. Это ощущение усиливается, если во время рисования ***быстро переносить широкий взгляд*** с натуры на свой рисунок и обратно. Увиденное **«вдруг»** в натуре остается на короткое время в глазах и как бы накладывается на изображенное в рисунке. Сразу становятся видны все неточности, допущенные в работе. Такой активный способ рисования позволяет дольше сохранять свежесть восприятия натуры, глаз дольше не «замыливается». Привычка правильно и энергично смотреть на натуру, развивает находчивость, сообразительность, активность и быстроту восприятия [3].

Чистяков говорил, что «смотрящие на предмет ***вдруг*** — не видят линий, а видят пространство» [2].

«Глаз есть такой орган, который точнее циркуля способен определить расстояние, как скоро он воспитан правильно» [3].

3. СПОСОБЫ «ПОВЕРКИ» РИСУНКА ПРИ РАБОТЕ С НАТУРЫ

Понятие «Картинная плоскость» в системе Чистякова

Рисование с натуры «на глаз» Чистяков считал важным, но не достаточным: «Строгое, полное рисование, — писал художник, — требует, чтобы предмет был нарисован, во-первых, так, как он кажется глазу нашему и, во-вторых, как он существует. Следовательно, в первом слу-

чае нужен даровитый глаз, а во втором — знание предмета и законов, по которым он кажется таким *(знание в области перспективы и других прикладных наук). (Предмет)* в пространстве не может быть нарисован верно вполне только посредством одного талантливого глаза. Он требует поверки… основанной на самых точных приёмах. Предмет, нарисованный на глаз и поверенный *(картинной)* ***плоскостью,*** как посредником, будет… нарисован, как он кажется глазу и как он существует в данный момент» [4].

Чистяков объяснял, что ***картинная плоскость,*** которую мысленно располагают между художником и натурой, представляет собой как бы переднюю прозрачную стенку пространства, изображение которого художник строит на плоскости листа. Картинная плоскость тождественна этому листу. Ближайшая точка изображаемого пространства или формы, заключенной в ее границах, касается этой плоскости. Все остальные формы, ограниченные картинной плоскостью, размещаются на том или ином расстоянии в глубине, все не параллельные картинной плоскости линии направлены от первого плана в глубину под тем или иным углом, в том или ином ракурсе (в перспективе).

Картинную плоскость нужно мысленно располагать на таком расстоянии от глаза художника, чтобы он мог одновременно охватывать взглядом всё ограниченное ею пространство.

Кроме того, картинная плоскость всегда сохраняет неизменное положение относительно глаза рисующего, мыслится всегда перпендикулярной оси зрения художника.

На картинной плоскости нужно мысленно провести вертикальную и горизонтальную линии. Чистяков говорил, что эти линии, могут быть применены в рисовании неподвижных предметов с натуры как регуляторы. Соотнося все линии натуры с ними, можно легко увидеть отклонения направлений различных форм и плоскостей относительно картинной плоскости [5]. **«Всякое рисование с неподвижной, или мертвой, натуры основано на горизонтальной и вертикальной линиях.** Хорошо рисующий непременно должен верно чувствовать в пространстве эти два направления. Почему он *(и)* берёт *(их)* теми точками опоры, которые поверяют всё.

(Мысленная) сеть, устроенная из вертикалей и горизонталей, есть… вернейшее средство давать каждой форме соответствующее место на картинной плоскости. Потому что эти два положения, как неиз-

меняющиеся, дают самое верное положение другим… формам, смотря по отдалению и по положению точки зрения к *(этим)* формам» [6].

Поверочные линии не обеспечивают сами по себе верности в рисунке, а только помогают увидеть ошибку, развивают пространственное мышление и глазомер.

В качестве вспомогательного инструмента для проверки рисунка можно использовать отвес — нить с грузом на конце. Его применяют, наблюдая отклонения от вертикали направлений конструктивных ребер предметов и сравнивая их со своим рисунком. Также можно проверить свою работу, держа горизонтально карандаш на фоне видимого изображения, затем разместить его, сохраняя горизонталь, перед рисунком, устраняя несоответствия.

Рисовать — значит соображать

Чистяков писал: «Рисование-черчение, которое до сих пор преподавалось и преподаётся везде, то есть рисование с натуры на плоскости одними глазами, чувствами, талантом, безо всякого рассуждения, 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. Здесь в преподавании опущена одна половина искусства, а именно — передать предмет следует не только, как он вам кажется, а как он есть, как существует в натуре. Вот тут человек и не свободен. Тут-то ему и мало одного чувства, таланта, тут требуется и соображение… Требуется, чтобы сперва глядеть, думать и рассуждать» [7].

Для получения практических навыков в использовании приемов поверки рисунка Чистяков предлагал ученику выполнить простое упражнение. Необходимо было нарисовать с натуры один или несколько геометрических предметов, составленных в натюрморт. После наброска общей композиции ученик намечал в нижней части листа ближайшую к нему точку первого плана. Чаще всего это был край (или угол) предметной плоскости. Ученик проводил через нее горизонталь и поверял относительно нее направления линий, обозначающих границы уходящих в глубину оснований предметов. Для этого он сравнивал *угол отклонения* той или иной линии от горизонтали в натуре и на рисунке. Затем он продолжал рисовать, поверяя при необходимости горизонталью и вертикалью, ребра других плоскостей формы предметов. Поверка проводилась не механи-

чески. Рисовальщик должен был, проводя линии во время построения формы, мысленно ***рассуждать***: какие формы ближе, а какие дальше; линии проводить от ближних точек формы к дальним, при этом говорить себе — «отсюда — сюда». Чистяков говорил: «Никогда не рисуйте молча, а всегда задавайте себе задачу. Велико ли слово: "отсюда — сюда", а как оно держит художника, не позволяет ему рисовать от себя, наобум...» [8]. И еще: ***«Нужно рисовать всегда с земных линий*** *(с основания предмета, стоящего на плоскости)* ***и идти от ближайших точек...*** Везде наблюдать порядок *(при этом)* ***всё брать на глаз*** *(и)* ***на сравнение»*** [9].

Для дальнейшей проверки правильности пропорций, ракурсов и взаимного расположения предметов в рисунке, а также ***связи частей изображения в единую композиционную структуру*** Чистяков предлагал, глядя на натуру, мысленно продлевать прямые линии конструктивных ребер формы и смотреть, где и с какими линиями, плоскостями или деталями они пересекаются. Затем легкими касаниями прочерчивать такие же линии в рисунке. Быстро перекидывая взгляд с рисунка на натуру и обратно, постепенно уточнять их направления, приводя свой рисунок в соответствие с видимой картиной. Снова, глядя на натуру, искать линии и плоскости, параллельные между собой, и передавать это в рисунке, сравнивать пары взаимно сходящихся или расходящихся в натуре плоскостей с соответствующими местами в рисунке. На завершающем этапе работы во время детальной проработки формы вспомогательные прямые линии постепенно встраивались в общую структуру рисунка, заслонялись другими линиями и штрихом.

«Рисуя, развивай чувство формы, проверяй на рисунке, насколько ты её понял и осознал, для этого необходимо смотреть больше на натуру и поменьше на свой рисунок. Всё время сравнивай натуру с рисунком и старайся добиться портретного с ней сходства» [10]. ***«Не заботьтесь о красоте рисунка, смотрите беспрестанно на натуру, а не в карандаш.*** Линия, пусть какая выйдет, и выйдет непременно красивая и лёгкая, если срисовать её с натуры» [8].

4. СИСТЕМА «ПОВЕРОЧНОГО РИСОВАНИЯ»

Свою систему в целом Чистяков назвал «системой поверочного рисования» [5]. О системе «поверочного рисования» с использованием картинной плоскости говорил еще Леонардо да Винчи. Есть сведения, что ее применял в своей практике великолепный рисовальщик Василий Кузь-

мич Шебуев (1777–1855), который воспитал таких русских художников, как А.А. Иванов, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, П.В. Басин и многих других.

Чистяков, наконец, ясно сформулировал этот метод рисования с натуры и внедрил его в широкую образовательную и художественную практику.

В воспоминаниях учеников Чистякова и его записных книжках говорится о двух неразрывных сторонах такого рисования. Это рисование «на глаз», внимательно глядя на натуру «широким взглядом», и поверка нарисованного с применением воображаемой картинной плоскости, вспомогательных прямых линий и других способов, о которых будет сказано ниже, в разделе о рисовании живой натуры.

Чистяков говорил, что на занятиях 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, то есть следить за соблюдением последовательности в работе [11].

Говоря, что в технике искусства чувствуется необыкновенная точность, «всё в момент и в моменте», он предостерегал учеников: «Не туда взглянул сначала и пошло всё не то… Первая не проверенная ошибка отпечаталась в мозгу и дала тон фальшивый, сразу кажется всё верно, в итоге неверно, ***в начале ошибку не исправил и кончил ошибкой»*** [12].

4.1. Рисование неподвижных предметов

Всю работу с натуры Чистяков разделил на два вида: рисование неподвижных предметов и рисование живой натуры. Такое разделение обусловлено необходимостью применения различных приемов поверки в том и другом случае.

Чистяков предлагал начинать рисование неподвижных предметов с общих касательных линий, отсекающих формы от пространства; сначала наиболее общие и крупные плоскости, потом постепенно мельча их, по его выражению, до точки.

Рисование гипсовой головы

И.Е. Репин описал в своих воспоминаниях впечатление от учебного рисунка гипсовой головы, который он увидел в мастерской П.П. Чистякова на стадии линейного построения формы. Система построения изображения, как писал Репин, заключалась в перспективе плоскостей. Встречаясь на поверхности головы, границы этих плоскостей, образо-

вывали сеть линий, что и составляло основу рисунка. Особенно интересной получалась система встреч этих плоскостей в перспективе; «дробясь и разбиваясь в разные детали.., эти плоскости совершенно правильно определяли величину этих деталей до меньших плоскостей, и голова получала верный каркас во всех возвышенностях и углублениях... Она получалась стройная, рельефная. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не от тушёвки, во что так верят все начинающие, а от линий этих правильно построенных оснований. Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенно математически держит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперёд, если они поставлены на месте» [13].

Ученики вспоминали, как Павел Петрович объяснял последовательность рисования гипсовой головы: «Голову начинать так. Первое (наметить) положение массы головы и шеи относительно вертикали. Потом сейчас (же) положение глаз относительно горизонтали и сейчас же овал лица и шеи. ***Рисовать не линией, а формой, то есть чертить линию, а видеть массу, заключающуюся между двумя, тремя и т.д. линиями.*** Нарисованное поверять вдруг на всю массу *(то есть быстро перекидывать широкий взгляд с натуры на рисунок и обратно, охватывая им всю голову)*. Когда положение общей массы верно относительно горизонтали и вертикали, тогда приступают к разбивке на более мелкие части, потом вырисовывают, как обыкновенно, на глаз. Голова окончена — следует поверить *(проверить)*.

Светотень наводить начинают с рисунка пятен или *(границ)* теней *(и)* светов. Берут самую сильную *(тёмную)* тень и от неё все тени смотрят *(сравнивают силу тона и связность направлений)* и ведут в *(тональной)* гармонии ...отделывать как можно внимательнее (разумею не чистоту, а связь формы). Точно так и света, потом полутоны копируют до точности — и готово» [14].

Еще ***об увязывании между собой деталей большой формы*** применительно к рисованию гипсовой головы: «...для головы необходимо точно установить пропорции и взять за исходное положение нос, как выступающую часть лица, и к нему строить всё остальное. По носу находится положение глаз, ушей, плоскости лба и щёк. ***Первоначальная схема строится только прямыми линиями, как вспомогательными.*** Где, куда, откуда — вот первые три вопроса, на которые нужно ответить, они держат художника и не позволяют ему рисовать от себя, наобум. ***После того,***

как найдена связь между частями лица, можно перейти к выявлению его внутренней формы, то есть лепки, следя за отношениями света и тени, так как они не случайны и связаны с особенностями формы» [15].

В записях учеников Чистякова упоминается интересное упражнение: «Кроме перспективных задач, самое строгое рисование было рисование "от точки". На маске Аполлона, на *(пересечении)* линии бровей *(и переносицы)* ... П.П. ставил точку, и от неё строилась вся голова...» [14].

Приведем несколько замечаний Чистякова по работе над рисунком головы: «Не теряй общего, прежде всего, ставь на место, связывая одно с другим, не забывай — отсюда — сюда, направление и форму.

Для начала надо рисовать, как видишь, и более подробно вырабатывать. ...рисовать линию через две точки *(то есть, проводя линию, одновременно видеть точки её начала и конца, вести линию от ближней точки к дальней)* и всё с расчётом... и поверять общей формой... рисуя *(на голове)* линию *(например, границу волос)*, нужно смотреть не в карандаш, а в форму *(например, захватывая взглядом всю форму лба с глазницами)*.

Не важно эту *(именно)* голову нарисовать, нужно научиться вообще головы рисовать» [14].

О тоне в учебном рисунке

Чистяков так объяснял значение тона в учебном рисунке: «Рельеф *(в рисунке)* зависит от формы *(верно нарисованной в линиях)*, а тушёвка *(тональная проработка)* только дополняет объём-обман *(усиливает иллюзию объёмности)*.

Такой взгляд на дело заставляет обращать особенное внимание на (конструктивный) рисунок, на форму. ***А в искусстве рисунок — разум, а эффект, светотень — чувство.*** Линия, собственно говоря *(тоже)*, играет вспомогательную роль, давая направление: "отсюда-сюда". Рёбра кирпича — это линии; отодвиньте кирпич, взгляните на него быстро, вы увидите кирпич и не увидите линий-рёбер; увидите лишь плоскости, образующие форму в целом» [16].

Чистяков говорил ***о тенях:*** «Если тени не рисунок, то это вздор: ***тени могут*** *(и должны)* ***быть*** *(рисунком)*» [16]. Здесь имеется в виду, что тени образуются рельефом, что контуры теней, лежащих на форме, верно перспективно нарисованные, помогают передать рельеф, ракурс плоскостей, на которых они лежат. В этом смысле, они — рисунок, то есть помогают выявить рельеф.







Рис. 2. М.А. Врубель. Начальный этап рисования гипсовой маски. 1883 г.
Рис. 3. В.Е. Савинский. Рисунок гипсовой маски. Середина работы на стадии увязывания форм вспомогательными прямыми линиями. 1878 г.
Рис. 4. В.Е. Савинский. Рисунок головы Аполлона, завершающий этап. Рисование «на глаз» всех нюансов формы. 1881 г.

И далее ***о тональной проработке и полутонах:*** «Чистота в тушёвке *(аккуратность в тональной проработке без случайных пятен),* если смотреть на неё правильно, совсем не вредит, а напротив — она есть необходимость всякого осмысленного рисования. Если рисующий старается чистить ради чистоты, то он впадает в сухость, в манерность. Если же исполнять всё, что заключается в модели, всё, начиная рисунок, и если всё это нарисованное пройти и сгармонировать, как кажется глазу, то чистота явится сама и именно та чистота, которая должна быть, а не натянутая (искусственная), выдуманная, потому что в натуре нет пятен, а есть формы — плоскости до беско-



Рис. 5. М.А. Врубель. Торс статуи Венеры Таврической. 1882–1883 гг.

нечности, следовательно, исполнение всех этих плоскостей и требует бесчисленного множества полутонов. ***Каждый полутон есть плоскость уходящая. Если полутоны в гармонии между собой и, следовательно, отвечают рисунку плоскостей, то работа выходит вполне удовлетворительная и пятен быть не может, потому что всё осмысленно, всё законно и потому натурально, чисто»*** [16].

Примером подобного построения изображения могут служить учебные рисунки В.А. Серова, М.А. Врубеля и В.Е. Савинского.

Общие принципы рисования неподвижных предметов

П.П. Чистяков сформулировал в сжатой форме свой метод рисования неподвижных предметов так: «Всякое дело имеет начало, середину и конец. Рисование с неподвижных предметов подлежит этому же закону, который можно выразить так: постановка, пропорции, сходство. Итак, первое: постановка головы или фигуры в пространстве относительно вертикального и горизонтального положения, второе — места или пропорции крупных частей и третье — самые малейшие изгибы, выступы и уклонения форм. При этом *(прорисовка теней)* от *(остального линейного)* рисунка не отделяется, потому что тени или полутени не суть бессмысленные пятна, а формы, следовательно, имеют перспективу, рисунок. *(В работе соблюдать последовательность),* и всё через две точки *(одновременно видеть ближнюю точку первого плана и дальнюю точку в глубине, между которыми расположена форма или её часть, вести линии от ближних точек к дальним, мыслить форму)* плоскостями и так до мелочей. ***Так рисовал Брюллов, Веласкес, Ван Дейк и пр.*** *(Тональная проработка),* есть конец дела.

Подобный приём в рисовании непременным следствием имеет такое заключение: всякое неподвижное тело, будучи срисовываемо относительно горизонтального и вертикального положения в пространстве и через две точки плоскостями, заставляет рисующего ***смотреть в оба глаза, как говорится, энергично и, рисуя, быстро, живо, поверять всё формами, а не смотреть в часть линии, которую в данный момент рисуют, то есть не соединять глаза в одну точку.*** Линия и верная сама по себе, но проведённая не в соответствии с другими, служит только ошибкой.

Предлагаемый приём, научая рисовать самым тончайшим образом, не притупляет в ученике способности к колориту, потому что соединяет оба взгляда — и рисовальщика и колориста» [17].





Рис. 6. В.А. Серов. Сидящий натурщик. Рисование от первого плана в глубину
Рис. 7. М.А. Врубель. Женский портрет. Начальная стадия построения. 1882–1883 гг.

Стремление срисовывать каждую линию в отдельности заставляет обоими глазами смотреть в одну точку, сужает зону активного зрительного восприятия и тем уничтожает совокупное действие цветов одновременно на оба глаза, притупляет способность видеть цветовые отношения и «заставляет писать мутно и серо. Это исстари замечено во всех школах и у всех рисующих силуэтно *(по контурам*). Известно, что способный к колориту смотрит на предметы иначе, чем любящий рисование, и особенно линий, а не форм» [17].

«При этом нужно заметить, что ***эта система вполне применима только при рисовании предметов неподвижных. С предметов одушевлённых, подвижных, она заключает в себе ещё другие правила, основанные на науке*** *(навыке)****, находчивости и сноровке, что достигается практикой.*** С живой натуры нельзя рисовать голову от точки, так как голова всё же шевелится, как бы неподвижна ни была модель, и отвес не пригоден. ***Здесь связь предмета самого в себе»*** [18].

4.2. Рисование живой натуры

Для рисования живой натуры Чистяков считал важным наличие у ученика основательных знаний *по пластической анатомии.* На основе этих знаний, а также приобретенных ранее навыков «перспективного рисования», он предлагал использовать в работе, наряду с описанными способами поверки, другие дополнительные приемы.

По воспоминаниям учеников Чистякова и его записям можно описать, например, процесс рисования торса и фигуры с живой модели.

Рисование торса

Вначале определялась композиция в листе и общее ***движение*** полуфигуры в пространстве. Все это надо было проделать быстро и как можно точнее, так как натурщик мог незаметно немного менять позу.

Далее нужно было ***быстро согласовать основные части,*** иначе в процессе рисования одних частей модель могла немного повернуться, и при переходе к другим частям, те уже были бы видны в другом ракурсе, согласование частей не получилось бы.

При этом ученики применяли разные приемы: один мог сначала долго смотреть и затем врисовывать формы или места форм на рисунке, другой — живо и в то же время легко водил карандашом или углем по бумаге, намечая, соображая одновременно и общее движение и места форм. Главное было при этом не чернить рисунок, потому что черные линии и пятна мешали видеть и исправлять ошибки. По всей полуфигуре находили переломы формы, которые делили ее на плоскости, уходящие в глубину в разных ракурсах, или были развернуты на рисующего. Проверяли их взаимное расположение прямыми линиями.

Когда основа или начало рисунка были заложены, следовало снова охватить всю полуфигуру общим взглядом и начать не спеша, не впадая в мелочи, ***увязывать все части*** и уточнять ее ***пропорциональные особенности и характер.*** Самое ценное в рисунке по Чистякову — это связь форм. Это была самая трудная часть работы, она требовала талантливого и чрезвычайно внимательного рисования с натуры, одушевления, неторопливости, больших знаний анатомии и, в то же время, сноровки и, сверх всего этого, чутья, таланта.

Для этого вначале находили ***места основных узловых точек*** конструкции и общие осевые линии: яремную ямку, лобковое сращение, суставы рук, уровни плеч, воображаемую ось, проходящую через большие вертелы тазобедренных суставов, точки костных выходов конструкции таза, взаимное положение лопаток, кости крестца, если рисовали со спины, наклон шеи и положение головы. Прослеживали среднюю линию и изгибы позвоночника и, в соответствии с ними, положение грудной клетки. Требовалось нигде не фантазировать, не набавлять мускулы или кости. Нужно было, чтобы, находясь в определенном ракурсе, каждая часть

являлась пропорциональной всей полуфигуре и в то же время совпадала бы при данном положении с соответствующей симметричной частью. «Нет такого знания анатомии, чтобы на волосок проверять мускулы… тут чутьё природное, созданное и изощрённое постоянной практикой, только выручает, тут меры нет, и не может быть» [19]. В этих случаях чутье ученика подсказывало, намекало на ошибку, указывая место, где исправить.

Увязывая части торса, соблюдали определенный порядок. Сначала прослеживали положение средней линии в заданном ракурсе, проходящей от яремной ямки до лобка. Затем, глядя одновременно на лобок и плечи, устанавливали относительно ***средней линии*** узловые точки плеч, проверяя тем самым ***общий поворот*** торса.

Далее, определяя нижнюю границу грудной клетки и увязывая ее с общей формой торса, старались видеть ***одновременно взаимное расположение нижних точек левой и правой половины грудной клетки, узловых точек плечевых суставов, яремной ямки и лобка как единую пространственную фигуру и тут же все точно фиксировали на рисунке.***

Увязывая голову с торсом, рисовали от яремной ямки, прикрепляя сначала шею, а к шее — голову, тогда она была на месте. Яремная ямка как одна из *неподвижных точек* фигуры являлась в данном случае центром построения, использовалась для увязывания плеч, головы и груди.

Продолжали увязывать детали торса (грудные мышцы, конструкцию грудной клетки), соотнося их со средней линией и с точками на ней, например, с пупком или нижней точкой грудины. Одновременно рисовали формы слева и соотносили их с парными им формами справа, замечая, как они взаимно расположены в перспективе (пространстве).

При разработке подробностей держали в поле зрения участок больше того места, которое рисовали. Не теряли общего, прежде все ставили на место, связывая одно с другим, не забывая, когда рисовали, мысленно говорить — «отсюда — сюда», искать направление и место формы, рисовать от ближних точек к дальним. Иными словами, начинали как можно шире и потом через сравнение форм доходили до подробностей. Разрабатывая мелочи, видели общее.

Рисовали руки. Определять их длину следовало от верно нарисованных плеч как от точек опоры, соблюдая пропорции в отношении к торсу. Рука вместе с плечом могла немного менять свое положение относительно других частей торса (быть выше или ниже), поэтому при рисовании не стоило привязывать ее формы к тем или иным точкам каса-



Рис. 8. М.А.Врубель. Рисунок торса на стадии увязывания форм. 1882–1883 гг.



Рис. 9. В.А. Серов. Сидящий натурщик. Середина работы



Рис. 10. П.П. Чистяков. Натурщик стоящий. 1856 г.



Рис. 11. В.И. Суриков. Натурщик. 1873 г.

ния с торсом. В противном случае могла быть нарушена ее длина. Нужно было передавать расположение костей и конструкцию суставов.

Разрабатывая форму, необходимо было также ***верно определять границы теней.*** Тени лежат на форме и подчиняются ей, поэтому верное (перспективное) нахождение светотеневых границ лепит рельеф. ***Работая тоном,*** начинали с контрастных тонов (свет — тень) и постепенно переходили к тонким тональным градациям. Не забывали, что каждый тон лежит на своей плоскости, то есть имеет границы, обусловленные формой, состоящей из множества плоскостей, по-разному развернутых, во-первых, к свету (отсюда разные тона) и, во-вторых, к глазу рисующего (то есть в перспективе). Тона связывали с фоном. Если была падающая тень от торса на фоне, ее могли включить в общую композицию и в общее тональное решение.

Рисование фигуры.

(Постановка или движение фигуры, связь и пропорции. Перспектива линий и характер фигуры)

Начало работы

Первый этап — это постановка фигуры на плоскости. Намечая фигуру на листе, особенно строго, в правильном ракурсе, перспективно изображали стопы, а точнее «следки» на подиуме, определяли

взаимное расположение яремной ямки и стоп у стоящей фигуры. Каким бы набросочным ни был рисунок стоящей фигуры, человек, изображенный на нем, должен был прочно стоять на плоскости подиума.

Одновременно с постановкой ***определялось общее движение фигуры*** в пространстве. Для того чтобы уловить движение фигуры, перед началом работы следовало вглядеться и понять общие направления этого движения, «разучить» их заранее. Затем начинать рисовать, не думая ни о характере, ни о красоте форм, только искать направления и места форм в пространстве; остальное — после.

В построении исходили из больших величин, то есть торса и ног, далее находили малые величины головы с шеей до яремной ямки, от нее устанавливали расстояния до сосков, определяли место пупка, коленной чашки.

Отвесная линия от яремной ямки к лобку давала положение торса, от лобка также прямой линией, идущей к лодыжке опорной ноги (или лодыжкам обеих ног), устанавливали положение ног.

Чистяков говорил, что в рисунке дорога связь форм. Увязывая формы, нужно ориентироваться на точки неподвижные или серединные [20].

Для построения фигуры в первую очередь нужно было найти места, постоянно не изменяющие своих пропорций и положений, какими являются яремная ямка, лобковое сращение, величина костей. Здесь необходимо было вспомнить все приемы и последовательность работы над рисунком торса. От яремной ямки легко определяли направление, величину ключиц, величину шеи и плеч. Средняя линия, ее найденная длина указывала ширину левой и правой сторон торса.

В рисовании ног тоже учитывали основные точки: прежде всего, стопы (следки касаний с плоскостью подиума и характер подъема стопы), лодыжки, коленные суставы, взаимное расположение тазобедренных суставов и направления костей скелета. Расположение и ракурсы мышц подчинялись этой конструкции.

Для этой первой стадии рисунка требовалось очень небольшое количество линий, только чтобы они были на месте, не допускалось случайных не помогающих в работе линий, а наоборот — вносящих путаницу и пачкотню бумаги, которую надо было «хранить как глаз». Хорошо выполненный первый этап работы сохранял время, энергию, которая направлялась на завершение работы, а не на переделки. Прежде чем перейти к деталям, нужно было проверить, все ли на месте.

Середина работы

Передавая форму, сначала надо было понять ее и выявлять по теням, подчеркивая ее характерность, а потом переходить к полутонам, не рисовать отдельно тень, полутон, а так, как они лежат по форме. Необходимо было научиться широко смотреть на форму, а выполнять ее по частям, тончайшими переходами от света к тени. Работать над деталью долго не следовало, так как пропадала острота восприятия, лучше было перейти к другой, рядом находящейся части. Снова вернувшись к проделанной вначале работе, можно было легко увидеть недоделки. И так в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держали в поле зрения всю фигуру, не стремясь сразу к общему, а вникая в детали, не боясь первоначальной пестроты, обобщить ее было не так трудно, было бы что обобщать. Стремление передать форму, ее объем делало линию, штрих живым и выразительным.

Окончание работы

Рисунок делали тонально выдержанным, брали верные отношения от самого темного до самого светлого, связав их с фоном.

Следили за правилами и последовательностью в работе, в итоге появлялось знание, как начать, как продолжить и как кончить, работа выглядела интересной в любой момент, что вызывало у учеников веру в себя и эмоциональный подъем.

5. РИСУНОК КАК ИСКУССТВО

Приведtм несколько цитат из записей П.П. Чистякова. Словесная форма этих высказываний может показаться уже несколько архаичной, но смысл не устарел и сегодня.

«Мы заключены в форму и потому нам и сродно понимать всё в форме — не иначе, и пространство мы чувствуем каким-то куполом; знаем, что оно бесконечно, но представить не можем. *(Передаём пространство посредством форм, структур).*

Три необходимости рисунка. 1-е движение линий и есть жизнь рисунка, второе — перспектива и внушает чувство мощи, но не той, которую внушают тяжеловатые формы, и третье, последнее, это сходство или жизненность, теплота, прелесть рисунка. Все три, соединяясь вместе, составляют идеал, полноту рисунка» [21].

«Высочайшая сторона искусства заключается в рисунке. ***Но нельзя только строго рисовать, доводить до крайности. Нужно***

уметь остановиться вовремя, *(а то можно)* легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографиста или засушить, если не умеешь схватить общее. ***Лучше не досказать, чем пересказать.*** Неприятно, когда портрет лезет из рамы, лучше, когда он как бы уходит в глубину. Искусство не должно пугать» [22].

6. П.П. ЧИСТЯКОВ —ПЕДАГОГ

С особой серьезностью П.П. Чистяков подходил к педагогической работе. Он писал: «…не всякий, кто работает порядочно *(как художник)*, может быть и учителем хорошим» [23]. «Великий мастер, художник не всегда великий учитель. Чтобы учить и хорошо учить, надо иметь к этому дар и большую практику» [24].

Рассматривая рисование как серьезный учебный предмет, Чистяков указывал, что и методика его преподавания должна строиться на законах науки и искусства. Педагог не имеет права вводить ученика в заблуждение своими субъективными рассуждениями, он обязан давать достоверные знания. «Преподавание в Академии должно идти не по произволу каждого художника, более или менее маньериста *(то есть, имеющего свою индивидуальную манеру в искусстве),* а по законам, лежащим в натуре, нас окружающей, с полными доказательствами, на всё ясными» [25].

Чистяков мыслил воспитание и образование будущих художников как единый процесс, цель которого была одна — создание не только профессионала по ремеслу, но и по способу мышления — по тому, как человек видит мир и как он на него реагирует.

Познание объективных качеств окружающего мира и способность передавать свой ***творческий метод познания*** ученикам — одна из составляющих его педагогической системы [26].

Большую ценность для нас представляют идеи Чистякова, касающиеся взаимоотношений педагога и воспитанников. С особой осторожностью он подходил к индивидуальности каждого ученика. Прежде всего, говорил он, надо знать ученика, его характер, его развитие и подготовку, чтобы, в зависимости от этого, найти нужный подход к нему. Нельзя подходить с одной меркой ко всем. Надо укреплять в ученике веру в себя, чтобы он, не идя на поводу, сам разбирался в своих сомнениях и недоумениях. Главным образом руководство должно заключаться в том, чтобы направить ученика на путь изучения и вести его неуклонно

по этому пути. В учителе ученики должны видеть не только требовательного учителя, но и друга. Он писал: «Каждый талант имеет свой особый язык и потому учить манере *(то есть, определённому стилю в работе)* не следует; а следует просто учить правильно, натурально, то есть так, как в натуре дело лежит. Манерность *(здесь, неповторимые черты конкретной творческой личности)* присуща всякому своя. За что же я буду в зародыше уничтожать её у ученика» [27].

«Настоящий, развитой, хороший учитель… в случае ошибки, неудачи и пр. старается осторожно разъяснить суть дела и ловко навести ученика на путь истинный» [28].

«Правильно научить несколько проверять себя, но не стоять за спиной ученика, указывая ошибки, а предоставлять ему свободу самому находить их, ***указывая только, как смотреть, чтобы их находить через сравнение формы, направления и связи»*** [28]. В то же время, соблюдая тактичность, ***учитель должен быть*** и не делать уступки ученику.

В мастерской Чистяков строил свою работу на принципе равенства профессии и старшинства знаний.

Приведем черновую запись, в которой Павел Петрович без ложной скромности говорит о своей высокой репутации как педагога среди студентов и выпускников Академии художеств: «…Поленов, Репин по окончании курса в Академии брали у меня… уроки рисования. Учились рисовать ухо гипсовое и голову Аполлона. Стало быть, учитель я не плохой, если с золотыми медалями ученики берут уроки рисования с уха и головы, да и надо же было сказать новое в азбуке людям, так развитым уже во всём» [29].

Художник Валентин Александрович Серов в одном из своих писем к П.П. Чистякову признавался: «…считаю Вас единственным (в России) истинным учителем вечных незыблемых законов формы, чему только и можно учить…» [30].

***

Художественно-педагогическая система П.П. Чистякова охватывала не только рисунок, но и живопись, в понимании цвета предвосхищая искания художников XX века, однако рассказ об этой ее стороне выходит за рамки заявленной темы.

Примечания:

Следует указать на одну особенность в подаче материала. В тексте жирным курсивом выделены слова, на которые надо обратить внимание, тонким курсивом в скобках выделены пояснения составителей внутри цитат.

1. Цит. по: *Гинзбург И.* П.П. Чистяков и его педагогическая система. — М.-Л., 1940. — С. 134, 135.

2. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания 1832–1919 / подготовка к печати, комментарии Э. Белютина, Н. Молевой. — М.: Искусство, 1953. — С. 333.

3. Там же. — С. 330.

4. Там же. — С. 425.

5. Там же. — С. 328.

6. Там же. — С. 329–330.

7. Там же. — С. 333–334.

8. Там же. — С. 359.

9. Там же. — С. 352.

10. Там же. — С. 365–366.

11. Там же. — С. 335.

12. Там же. — С. 337.

13. *Ростовцев Н.Н.* История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. — М.: Просвещение, 1982. — С. 116.

14. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. — С. 354–355.

15. Там же. — С. 358.

16. Там же. — С. 346–349.

17. Там же. — С. 356–357.

18. Там же. — С. 360.

19. Там же. — С. 362.

20. Там же. — С. 364–366. Раздел — изложение текста М.Г. Платунова.

21. Там же. — С. 344.

22. Там же. — С. 360.

23. Там же. — С. 449.

24. Там же. — С. 423.

25. Там же. — С. 446.

26. Тезисы из статьи: Аксёнов Г.П. Система П.П. Чистякова.

27. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. — С. 424.

28. Там же. — С. 429.

29. Там же. — С. 349.

30. Там же. — С. 275.

Список литературы:

1. *Аксёнов Г.П. Система П.П.* Чистякова // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры. Материалы Всероссийской научно-методической конференции (с международным участием). 30 января – 01 февраля 2013 г. — Оренбург: Издательско-полиграфический комплекс «Университет», 2013. С. 346–350.

2. *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века. — Москва: Искусство, 1963. — 408 с.: 173 ил.

3. *Ростовцев Н.Н.* История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. — Москва: Просвещение, 1982. — 240 с.: ил.

4. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания 1832–1919 / подготовка к печати, комментарии Э. Белютина, Н. Молевой. — Москва: Искусство, 1953. — 590 с.: ил.