



РИСУНОК

РИСУНОК

*Допущено Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия для студентов
художественно-графических факультетов
педагогических институтов*

Под редакцией А. М. СЕРОВА

МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1975

- Рисунок. Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. Под ред. А. М. Серова. М., «Просвещение», 1975.**
271 с. с ил.

В пособии, адресованном студентам художественно-графических факультетов педагогических институтов, излагается краткий исторический курс развития рисунка, раскрываются научные основы учебного рисунка. Подробно рассматриваются методы и приемы построения изображения на плоскости.

Книга может быть полезна и учителям, ведущим в школе предмет «изобразительное искусство».

Р 60602-717
103(03)-75 72-75

76

Данная книга, адресованная студентам художественно-графических факультетов педагогических институтов, посвящена учебному рисунку — ведущей специальной дисциплине в системе подготовки учителей изобразительного искусства для общеобразовательной школы.

Авторами глав пособия являются: заслуженный работник культуры РСФСР, кандидат педагогических наук, доцент А. М. Серов — «Методологические основы учебного рисунка», «Методы работы над учебным рисунком»; доктор педагогических наук, профессор Н. Н. Ростовцев — «Краткий обзор развития учебного рисунка», «Методологические основы учебного рисунка», «Проблема формы в учебном рисунке»; кандидат педагогических наук В. С. Кузин — «Некоторые вопросы психологии учебного рисунка»; профессор Г. Б. Смирнов — «О наблюдательной перспективе», «Теория теней и тональные отношения в рисунке»; заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, профессор К. И. Финногенов — «Учебный рисунок и творческие задачи»; доцент Е. И. Комаров — «Стадии работы над рисунком»; старший преподаватель А. Е. Терентьев — «Наброски», «Рисование по памяти и по представлению», «Упражнения в педагогическом рисовании».

Руководитель авторского коллектива — А. М. Серов.

КРАТКИЙ ОБЗОР РАЗВИТИЯ УЧЕБНОГО РИСУНКА

ЗАРУБЕЖНАЯ ШКОЛА РИСУНКА

Методы обучения рисованию в древности

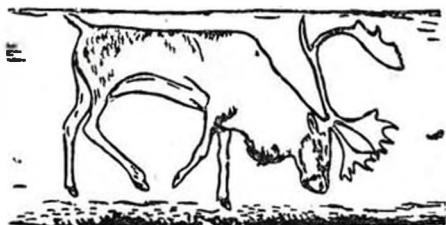
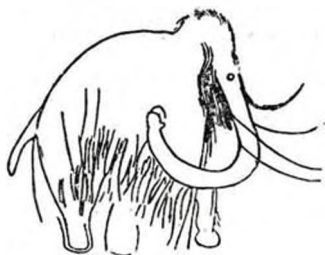
Начало обучения рисунку относится к глубокой древности. Четкими линиями на поверхности кости или камня первобытный художник напосил верные изображения различных предметов, животных и даже людей, достигая большого мастерства. Об этом убедительно свидетельствуют рисунки на костях и бивнях мамонта, изображения на стенах пещер (рис. 1, 2).

В изображениях животных мы видим уже известное умение рисовать, основанное на верности глаза и твердости руки. Здесь налицо и способность передавать средствами рисунка образ животного, умение проверить нарисованное, сделать поправку и уточнение.

Когда мы смотрим на изображение мамонта в пещере Комбарельс (рис. 1), то восхищаемся любовью и трудолюбием, с которыми выполнен рисунок, и высоким качеством изображения. Нет сомнения, что это результат многолетнего опыта, развития наблюдательности и предшествовавшей традиции. Ф. Энгельс писал: «Прежде чем первый камень при помощи человеческой руки был превращен в нож, должен был, вероятно, пройти такой длинный период времени, что в сравнении с ним известный нам исторический период является незначительным. Но решающий шаг был сделан, *рука стала свободной* и могла теперь усваивать себе всё новые и новые споровки, а приобретенная этим большая гибкость передавалась по наследству и возрастала от поколения к поколению.

Рука, таким образом, является не только органом труда, *она также и продукт его*. Только благодаря труду, благодаря приспособлению к все новым операциям, благодаря передаче по наследству достигнутого таким путем особого развития мускулов, связок и, за более долгие промежутки времени, также и костей, и благодаря все новому применению этих переданных по наследству усовершенствований к новым, все более сложным операциям, — только благодаря всему этому человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»¹.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 20, с. 487—488.



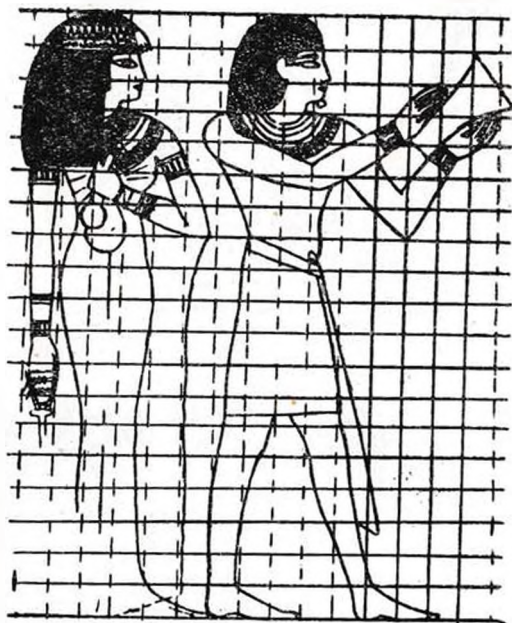
Не сразу научились люди строить себе жилище, делать предметы домашнего обихода, создавать произведения изобразительного искусства. Постепенно люди накапливали опыт в работе и передавали его из поколения в поколение. Как передавал свое мастерство первобытный художник ученику, обучал ли он его, или тот перенимал приемы, непосредственно наблюдая за работой мастера, ответить

трудно. Есть основания думать, что уже на низших ступенях развития человеческого общества обучение рисованию носило характер непосредственного, живого наблюдения. Когда художник рисовал силуэты птиц или животных, наиболее заинтересованные этим делом внимательно следили за его работой.

Земледельческий и ремесленно-производственный характер неолита изменил отношение людей к искусству. Умение рисовать человек стал использовать для украшения предметов ремесла, главным образом гончарного, упрощая и схематизируя рисунки. Однако этот схематизм был не отвлеченным плодом фантазии, а проявлением последовательного процесса упрощения формы. Изменяется и метод обучения рисунку. Художник-ремесленник уже не удовлетворяется тем, что его ученик усваивает технику рисунка простым наблюдением. Он уже не может оставаться равнодушным к успехам своего ученика. Для него теперь стало важным, чтобы ученик, хорошо освоив дело, становился помощником, а впоследствии и продолжателем его дела. Для этого мастеру приходится по несколько раз показывать ученику, как надо работать, как изображать тот или иной узор.

Постепенно стали вырабатываться приемы и методы обучения. Этому также способствовали установленные схематизм и условность изображения: художник придерживался определенных, канонизированных форм и правил, которым он и обучал своего преемника.

Настоящее обучение искусствам, с организацией школ, возникло только в эпоху цивилизации. Именно в рабовладельческую эпоху, когда строительство городов, общественных зданий, дворцов и храмов приобрело широкий размах, появилась необходимость

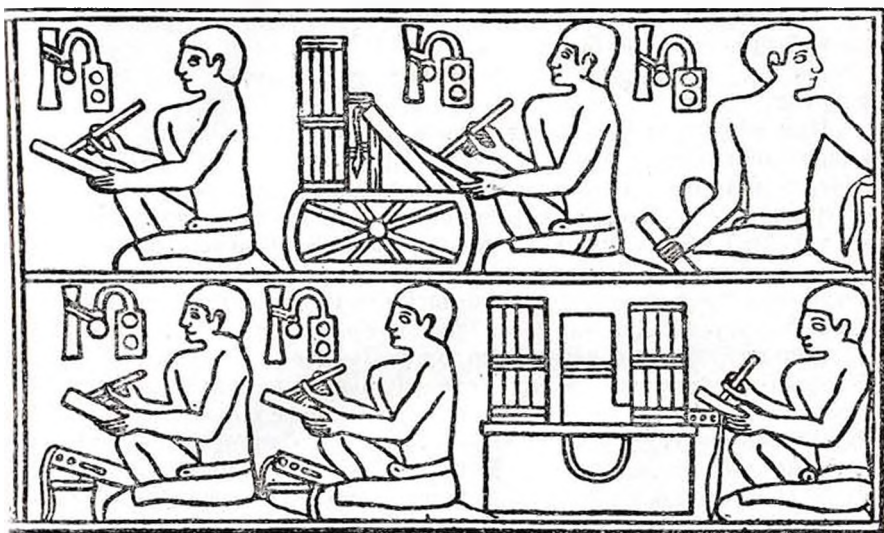


в специальных школах, где готовились бы кадры живописцев, скульпторов и т. д.

Прежде всего рассмотрим наиболее раннюю и высокоразвитую культуру Древнего Египта. Много ценного и интересного материала дают росписи на стенах гробниц, дворцов и храмов, рисунки на предметах домашнего обихода и на папирусах.

Накопленный опыт в рисовании позволил художникам Древнего Египта выработать известные принципы, правила и законы построения изображения того или иного предмета, фигуры человека, животных, растений, интерьеров. Однако классовый характер изобразительного искусства Древнего Египта наложил отпечаток на правила построения изображения.

Произведения художников предназначались главным образом для украшения дворцов, храмов и других общественных зданий. Они изображали богов, фараонов, важнейшие исторические события. Поэтому правила изобразительного искусства разрабатывались в соответствии с требованиями заказчиков и религиозными догмами. При изображении фараона художник должен был строго соблюдать правила царских церемоний. Были установлены правила для изображения стоящего человека, идущего, сидящего, коленопреклоненного, присевшего на корточки и т. д. Были также разработаны правила для изображения цветка лотоса, священных животных и птиц. Это, с одной стороны, облегчало работу художника, но с другой — налагало отпечаток скованности и ограниченности на все его творчество. Художник не смел изображать мир таким, каким он его видел в действительности, т. е.



живо, непосредственно. Вполне понятно, что и обучение рисованию строилось не на изучении натуры, а на заучивании выработанных школой правил. Очевидно, египетская школа требовала только усвоения механических навыков. В основу обучения рисунку был положен *метод пассивного копирования*.

Основное внимание египетские художники обращали на изображение человеческой фигуры. Был разработан специальный канон, согласно которому части человеческого тела измерялись с математической точностью, во всех деталях (рис. 3).

Однако соблюдение канонической пропорциональности частей человеческого тела не распространялось на изображение юношей и детей. Если художник изображал рядом мужчину и женщину, взрослого и ребенка, он строил фигуры их по одному и тому же канону, одну — крупных размеров, а другую — маленькую. Разница в росте и конфигурации зависела не от пропорций, а от социального положения. Фараон изображался в несколько раз крупнее приближенного или простого раба. Таким образом, искусство носило ярко выраженный классовый характер. Разница в пропорциях неодушевленных предметов по сравнению с человеческой фигурой вообще не принималась в расчет. Так, изображая дерево, дом или храм, художник мог нарисовать рядом стоящего человека такой же высоты.

Рисовали египтяне углем, кистью, красной и черной красками. Нередко изображение выцарапывалось металлическими штифтами (палочками) на глиняных досках, на камне и на стене по сырой штукатурке. Ученики в основном рисовали на глиняных досках и

на бывших в употреблении папирусах. Рисунок, как уже говорилось, был линейный, без прокладки теней.

На рисунке 4 показана древнеегипетская школа и ученики за работой.

При обучении рисунку египетские художники очень большое внимание обращали на технические приемы. Обучение технике рисования шло по двум направлениям. С одной стороны, педагог вырабатывал свободное движение кисти руки, чтобы ученик умел легко наносить кистью плавные контурные линии на поверхность доски или папируса. Во-вторых, ученик должен был иметь крепкую и твердую руку, чтобы уверенно выцарапывать контур рисунка на стене для фрески, на камне для барельефа и т. п.

Ведущей художественной школой Древнего Египта была мемфисская придворная школа архитекторов и скульпторов — художественный центр, вокруг которого группировались другие школы. В Мемфисе существовал институт, где обучались юноши, желавшие посвятить себя живописи, скульптуре или строительному искусству. Они имели возможность по своему желанию выбирать себе руководителя. Учитель постоянно пользовался специальными методическими таблицами, где наглядно раскрывался процесс построения изображения. Эти таблицы, а также рисунки-образцы учитель по возможности рисовал сам либо с помощью своих старших учеников. Постепенно в школах накапливались целые сборники подобных таблиц, которые являлись своеобразными учебниками для художников-педагогов и учащихся. Таким образом, в Древнем Египте ученики не просто рисовали, а выполняли специальные учебные задания.

Египтянам принадлежит начало теоретического обоснования правил рисования. Они первыми стали устанавливать законы изображения и обучать им учащихся. Существовала ли теория самого процесса обучения — дидактика, неизвестно, но, видимо, что-то подобное было, так как само существование канопов говорит о четких правилах и законах изображения, которые должны были соблюдать и ученики, и преподаватели.

Художники Древней Греции, ознакомясь с процессом обучения и воспитания молодых художников в Египте, подошли по-новому к этой проблеме. Проверив положения египетских художников на практике, они изменили эстетические установки и создали свою, новую художественную культуру. Для них прекрасной стала земная жизнь, а не загробный мир. Изучая природу, наблюдая и исследуя обнаженное человеческое тело, они нашли в нем так много красоты, что и своих богов стали изображать по образу и подобию людей (в Египте же богов часто изображали с головами крокодила, шакала, ястреба). Таким образом, в искусстве античной Греции реальный мир лежит в основе каждого образа, созданного греческим мастером.

Положив в основу изобразительного искусства образ прекрасного человека, греческие художники исследовали человеческое те-

ло во всех его деталях. Они утверждали, что в мире царит строгая закономерность и что сущность прекрасного заключается в стройном порядке, в симметрии, в гармонии частей и целого. Эти положения они взяли за основу при разработке своих канонов. В 432 году до н. э. скульптор Поликлет написал сочинение о пропорциях человеческого тела. Для иллюстрации своей теории он создал статую «Дорифор», которая служила и образцом для рисования.

Говоря о методах обучения изобразительному искусству в Древней Греции (насколько это возможно сделать по имеющимся сведениям), надо прежде всего вспомнить имя прекрасного рисовальщика, «представителя монументальной стеной живописи возвышенного стиля» — Полигnota. При Кимоне он стал во главе кружка художников в Афинах. Здесь он и развернул свою педагогическую деятельность. Полигnot призывал учеников передавать в рисунке природу такой, какова она в жизни. Особенное внимание он уделял рисунку. Этот художник по-настоящему развил культуру рисунка, научил внимательно относиться к линии и выражать ею движение, жизнь человеческого тела. «Столько разнообразия и столько красоты в картине фазосского художника!»¹ — писал о Полигnote римский историк Павзаний.

Настоящая революция в области рисования и методах обучения приписывается Аполлодору (около V века до н. э.), которого Плиний называет «светочем искусства». Аполлodor Афинский считается первым скиографом (тененищем) и первым живописцем, применившим смешение красок между собой и их градации соответственно свету и тени. Он впервые стал моделировать объем в рисунке светотенью и изображать тени, падающие от предметов. До Аполлодора греческие художники изображали форму предметов одними линиями. Теперь современному художнику тональная моделировка формы светотенью кажется обычным делом, но в то время светотень в рисунке, создававшая иллюзию реального объема, почиталась за чудо.

Аполлodor был и прекрасным педагогом. Достаточно отметить, что его учеником был прославленный живописец древности Зевксис, про которого Аполлodor сказал: «Зевксис — похититель моего искусства». Зевксис продолжил дело своего учителя. В Эфесе он открыл художественную школу. Как и все выдающиеся художники Древней Греции, он старался установить нормы в искусстве, найти идеал красоты на основе изучения натуры. О том, как Зевксис создавал для кротонцев образ красивой женщины Греции — Елены, нам повествует Плиний. Зевксис написал ее не с одной патурицы, а с нескольких. Он создал столь идеальный образ женщины, что «взглянуть на нее было неземным наслаждением» (Плиний).

Много усовершенствований внес Зевксис в построение изображения формы предметов средствами светотени.

¹ Павзаний. Описание Эллады, т. 2. М., 1938—1940, с. 465.

Как художник и педагог Зевксис был очень требовательным к ученикам и к самому себе. Плиний писал: «Передают, что... Зевксис нарисовал мальчика, несущего виноград; к винограду подлетали птицы, и Зевксис, рассердившись на свою картину, обнаружил то же самое благородство, заявляя: „Виноград я нарисовал лучше, чем мальчика, потому что, если бы я и мальчика нарисовал вполне удачно, птицы должны были бы его бояться”»¹.

Как мы видим, греческие художники старались изобразить реальный мир как можно точнее. Натура служила источником познания, а потому в основу метода обучения рисунка было положено *рисование с натуры*.

В IV веке до н. э. в Греции существовало уже несколько прославленных школ рисунка: Сикионская, Эфесская и Фиванская. Фиванская школа, основателем которой был Аристид или Никомах, большое значение придавала светотеневым эффектам, передаче жизненных ощущений и иллюзии. Эфесская школа, создателем которой считается Эфранор из Коринфа (по другим источникам — Зевксис), основывалась на чувственном восприятии природы и на внешней красоте. Особенно большое значение в этой школе придавали вдохновению и эстетическому порыву. Эта школа стремилась к иллюзии, но была «небезукоризненна в рисунке». Сикионская школа рисунка, основанная Эвномом, базировалась на научных данных естествознания и строго придерживалась законов природы. Она стремилась приблизить ученика к природе, раскрывала закономерности ее строения. От учеников требовалась «величайшая точность и строгость рисунка».

Сикионская школа рисунка оказала большое влияние не только на метод обучения, но и на дальнейшее развитие изобразительного искусства. Из Сикионской школы вышли такие известные художники, как Памфил, Мелантий, Павзий и великий Апеллес.

Наиболее выдающейся личностью Сикионской школы и ее фактической главой был Памфил — ученик и последователь Эвнома. Памфил был очень образованным человеком своего времени. Плиний писал о нем: «Сам Памфил родом был македонянин, но он первый выступил в области живописи, обладая всесторонним образованием, особенно же знанием арифметики и геометрии; без их знания, по его словам, нельзя было достичь совершенства в области искусства»².

Памфил впервые обратил серьезное внимание на научные основы изобразительного искусства. Стараясь ввести в искусство научные принципы и стремясь к «величайшей точности рисунка», Памфил подошел по-новому и к методу обучения. Отличие его метода преподавания рисования от других состояло в том, что Пам-

¹ Цит. по кн.: Варнеке Б. Плиний об искусстве. Одесса, 1918, с. 48.

² Там же, с. 50.

фил призывал своих учеников изучать природу и ее закономерности на основе математики. На дверях Сикионской школы рисунка, указывает Плиний, было написано: «Сюда не допускаются люди, не знающие геометрии».

Как видим, у Памфила была своя особая система обучения рисунку, основанная на строгих научных положениях. Чтобы овладеть этой системой, а также всеми теоретическими и практическими положениями искусства, требовалось много времени. Поэтому курс обучения у Памфила продолжался 12 лет. За обучение он брал довольно большую плату — один талант (26,196 кг золота). «Никого он не учил дешевле таланта, и эту плату ему уплатили и Апеллес и Мелантий»¹, — пишет Плиний.

Прекрасно понимая, что во время рисования с натуры человек не только наблюдает предмет, но и познает его строение, Памфил придавал большое значение рисованию как общеобразовательному предмету и содействовал введению рисования во все греческие школы.

Продолжателями дела Памфила стали его ученики Мелантий и Апеллес. Самой крупной фигурой не только Сикионской школы, но и всего античного искусства признается Апеллес.

Первоначальное художественное образование он получил в Эфесской школе. Первым его учителем был Эфон Эфесский. Затем Апеллес перешел в Сикионскую школу к Памфилу, где очень скоро превзошел своего учителя. Впоследствии он и сам стал заниматься педагогической деятельностью.

О деятельности Апеллеса как педагога известно, что обучение он начинал с овладения технологическими и техническими процессами. Ученики знакомились с техникой работы, учились растирать краски, овладевали рисунком. Рисунок был главным учебным предметом, им занимались ежедневно. У Апеллеса было правило: «ни одного дня без линии». Он считал, что «в живописи, как и в музыке, постоянное занятие необходимо». С учениками Апеллес был прост, но очень требователен. Высокие требования он предъявлял не только к ученикам, но и к самому себе. По словам Плиния, «он выставлял свои законченные картины на балконе напоказ прохожим и, прячась за картиной, слушал, какие недостатки отмечались»².

В основу изображения Апеллес клал точный рисунок. Многочисленные описания картин Апеллеса говорят об исключительной выразительности и реальности изображений. Он не воспроизводил на картине предмет с натуралистической точностью, а лишь передавал характерные признаки натуры. Плиний указывает: «Присвоил он себе славу и в другом отношении: восхищаясь картиной Протогена, стоившей ему громадного труда и выполненной со славным боязливым рачительством, Апеллес заметил, что Прото-

¹ Цит. по кн.: Варнеке Б. Плиний об искусстве. Одесса, 1918, с. 51.

² Там же.

ген во всем ему равен, но в одном он превосходит Протогена, а именно в умении вовремя прекратить работу над картиной; тем самым дал достопамятный урок, что часто чрезмерная тщательность бывает во вред»¹.

К IV веку до н. э. греческое искусство достигает высокой степени развития. Художники уже научились передавать на плоскости не только трехмерность объема, но и явления перспективы. Более того, они начинают разрабатывать теорию перспективы применительно к задачам изобразительного искусства. Так, живописец Агаттарк (Агафарк) написал сочинение по перспективе для театральных декораторов. Известно также, что в IV веке до н. э. большим успехом у современников пользовались произведения художника Перейки. На своих картинах он изображал цирюльни, сапожные мастерские, лавки съестных припасов, т. е. различные интерьеры. Вполне естественно, что построение интерьера требовало применения законов перспективы.

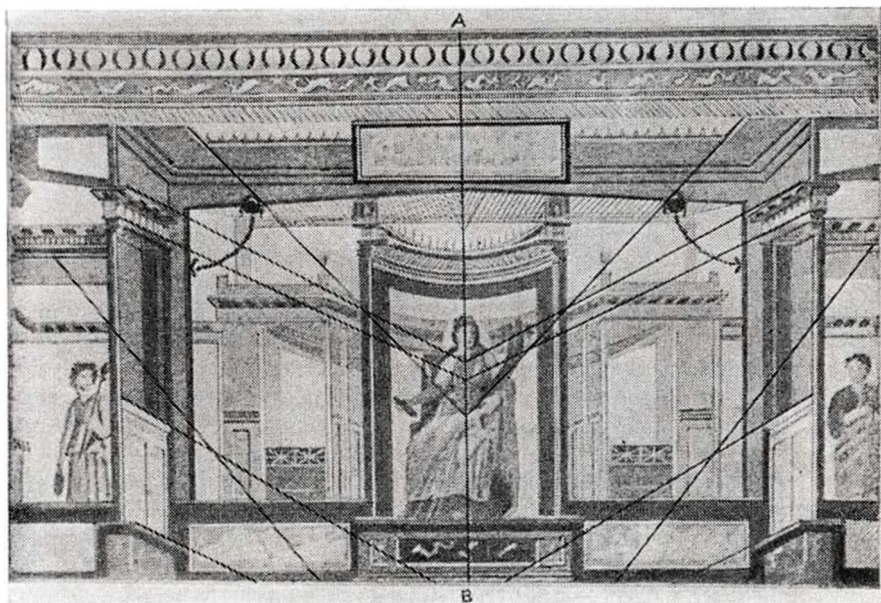
Однако не следует думать, что греки имели теорию перспективы, сходную с современной, основателем которой был Филиппо Брунеллески, поставивший во главу перспективного построения три основных элемента изображения: главную точку схода, линию горизонта и расстояние. Видимо, у греков существовала особая теория стерсонперспективы, которая позволяла создавать иллюзорное пространство и передавать объем. По рассказам Плиния, предмет на изображении выглядел таким, каким его видит человек двумя глазами. А если к этому еще прибавить, что картины писались восковыми красками, можно легко представить всю силу иллюзии этих произведений. Их можно сравнить с современными восковыми муляжами фруктов, которые часто бывают выполнены так искусно, что их трудно отличить от настоящих. Возможно, что-то подобное представляла собой и греческая живопись. Кроме того, известно, что для передачи реального пространства и объема не обязательно соблюдать единую точку схода и линию горизонта. В произведениях Рафаэля, Тицинетто, Веронезе мы часто видим несколько точек схода и линий горизонта. Анализ помпейских фресок (в основном копий с греческих оригиналов) показывает, что греки пользовались особыми правилами перспективы (рис. 5). Здесь мы обнаруживаем центральную ось, на которой располагаются точки схода; горизонтов здесь несколько. Однако это не случайность и не ошибка художника — каждая пара уходящих в глубину линий строго согласована.

Греческие художники изучали и анатомию. Особенно хорошо знал анатомическое расположение кровеносных сосудов Симон Клеониянин. Кроме того, нам известно, что Герофил из Халкедона и Еразистрат из Кеоса занимались изучением анатомии.

По сохранившимся копиям с оригиналов нетрудно убедиться, что скульпторы Древней Греции рисовали фигуру человека с пе-

¹ Цит. по кн.: Варнеке Б. Плиний об искусстве. Одесса, 1918, с. 51.

5. Помпейская фреска



ключительной анатомической точностью. В рисунке человеческое тело передано так верно, что даже самый строгий современный критик не сможет пайти в нем малейшую неточность. Все мускулы выпукло вырисовываются на своих местах в строгой зависимости от характера движения. Это говорит о том, что художники создавали свои произведения не только на одном вдохновении и наблюдении, а и на основе серьезного изучения природы.

Несколько слов о технике рисунка в Древней Греции. Рисовали преимущественно на деревянных буковых дощечках, реже на папирусе. Буковые доски готовились двумя способами: для рисования стилусом (заостренной металлической или костяной палочкой) доска покрывалась слоем воска, иногда воск подкрашивали каким-нибудь цветом; для рисования краской и кистью буковую дощечку грунтовали специальным левкасом белого цвета (излюбленный метод работы в Афинской школе). Такие доски употреблялись главным образом для ученических работ, для набросков и эскизов. Затем уточненный рисунок переносился на папирус, керамическую вазу или прямо на стену для фрески.

В качестве рисовальных материалов греки употребляли стилус, уголь, грифель (видимо, графит), кисть и земляные краски.

Подводя итоги, отметим, что изобразительное искусство античного мира по сравнению с египетским обогатилось новыми методами построения изображения, а вместе с тем и новыми методами обучения. Здесь был заложен метод научного познания ис-

куства. Греческие художники-педагоги призывали своих учеников и последователей непосредственно изучать природу, наблюдать ее красоту, совершенный образец которой представляет человеческая фигура. Они говорили, что пропорциональная соразмерность частей человеческого тела в своем единстве создаст гармонию. Греческие художники впервые в истории развития рисунка ввели в употребление светотень и дали образцы персепективного построения изображения на плоскости.

Кроме того, греческие педагоги установили правильный метод обучения рисованию, в основе которого лежало рисование с натуры. Особого внимания в этом отношении заслуживает Сикионская школа рисунка, в которой был заложен метод научного понимания искусства. Благодаря главе этой школы Памфилу рисование стало рассматриваться как общеобразовательный предмет и было введено во всех школах Греции. Заслуга Памфила состоит в том, что он первый понял, что задачей обучения рисованию является не только изображение предметов реальной действительности, но и познание закономерностей природы.

Эпоха Древнего Рима на первый взгляд должна была развить дальнейшие достижения греческих художников-педагогов. Римляне любили изобразительное искусство. Многие знатные вельможи и патриции сами занимались рисованием и живописью, как, например, Фабий Пиктор, Педий, Юлий Цезарь.

Кажется, были созданы все условия для дальнейшего развития изобразительного искусства и разработки методов и приемов обучения рисованию. Однако на деле римляне не внесли нового в методику и систему преподавания. Они лишь пользовались достижениями греков; более того, много ценных положений рисунка они не сумели сохранить. Как свидетельствуют уцелевшая живопись Помпеи и сообщения историков, художники Рима в основном копировали произведения замечательных мастеров Греции. Того высокого профессионального мастерства, которым владели прославленные художники Древней Греции, они не смогли достигнуть.

Таким образом, в Древнем Риме методы обучения и само изобразительное искусство в эпоху империи приняли как бы прикладной характер. Поэтому характер подготовки художника в римских школах отличается от методов работы в греческих.

Греческие художники-педагоги старались разрешить высокие проблемы искусства, они призывали учеников овладевать искусством с помощью науки и осуждали тех художников, которые по-ремесленнически подходили к искусству. В эпоху Римской империи художник-педагог меньше задумывался над высокими проблемами искусства. Его интересовала в основном ремесленно-техническая сторона дела. Римское общество требовало большого количества художников-ремесленников для оформления жилых помещений и общественных зданий. Поэтому затягивать сроки обучения было нельзя. Вполне естественно, что при обучении рисованию преобладало копирование образцов, повторение приемов работы древних

греков. Римские художники все больше и больше отходили от глубоко продуманных методов обучения рисунку, которыми пользовались выдающиеся художники-педагоги Греции.

Говоря о постановке преподавания рисования в эпоху владычества Рима, необходимо несколько слов сказать о портретном искусстве. Этот вид искусства, как в скульптуре, так и в живописи, заслуживает серьезного внимания. Портреты людей той эпохи написаны без всяких прикрас, очень свежо и легко. С поразительной жизненной правдой они передают индивидуальные черты характера людей самого различного возраста. В этом отношении весьма показателен портрет Теренция и его жены из Помпей.



К этому же времени относятся так называемые фаюмские портреты, в которых ярко отразились греко-римские методы и техника живописи (рис. 6).

В эпоху средневековья достижения реалистического искусства были отвергнуты. Художники средневековья не знали ни принципов построения изображения на плоскости, которыми пользовались великие мастера Древней Греции, ни достижений в области методики обучения, с помощью которых греки воспитывали замечательных рисовальщиков и живописцев. Варварски были уничтожены религиозными мракобесами теоретические труды великих художников, а также многие прославленные произведения древних мастеров. Один из виднейших художников-гуманистов эпохи Возрождения — Гиберти писал по этому поводу: «Итак, во времена императора Константина и папы Сильвестра взяла верх христианская вера. Идолопоклонство подвергалось величайшим гонениям, все статуи и картины самого высокого благородства и античного совершенства были разбиты и уничтожены. Так вместе со статуями и картинами погибли свитки и записи, чертежи и правила, которые давали наставления столь возвышенному и тонкому искусству»¹.

¹ Гиберти Л. Комментарий. М., 1938, с. 17.

Начиная со времен императоров Рима и до блистательной эпохи Возрождения изобразительное искусство существует без своей мудрой наставницы — науки. В это время мы не встречаем уже четкого реалистического рисунка, где были бы видны знания анатомии, перспективы, теории теней, которыми владели художники Древней Греции. Крестовые походы положили конец существованию античного искусства.

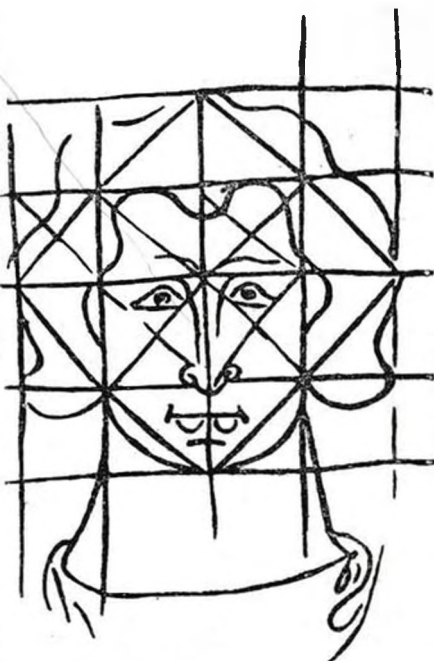
Свою долю в дело разрушения античной культуры внесли и турецкие завоевания. После завоевания Магомедом II Византийской империи Греция, входившая в нее, также подверглась разгрому. Искусства пришли в упадок.

Живописцы первых веков христианства еще пользовались формами греко-римской живописи, а иногда и заимствовали от последней сюжеты, когда представлялась возможность согласовать старые темы с догмами новой веры. Но постепенно греко-римские формы и технические приемы изображения древних мастеров стали забываться, утратились традиции в обучении реалистическому искусству. Великие художники Греции стремились к реальному изображению природы, художники же средневековья, подчиняясь влиянию церкви, отошли от реального мира в сторону творчества отвлеченного и мистического. В эту эпоху реалистическое изображение мира считалось делом греховным. Реальные образы казались слишком материальными, чувственными. Вместо красоты человеческого тела, которая вдохновляла и учила греков, появились тяжелые, строгие и угловатые драпировки, отвлекавшие художника от изучения анатомии. Пренебрегая земной жизнью и заботясь лишь о загробной, церковники считали стремление к познанию источником греха. Научное познание мира они осуждали, а всякие попытки теоретически обосновать научные наблюдения пресекали.

Идеологи средневекового изобразительного искусства отвергали реалистические тенденции не потому, что они были против реальной трактовки образов, а потому, что реалистически переданная натура вызывала радостное земное чувство у зрителя. Правдоподобное изображение реального мира вселяло радость в сердце зрителя, а это противоречило религиозной философии. Когда же реальная трактовка формы, доходившая иногда до натуралистической иллюзорности, отвечала религиозному сюжету, она бывала принята церковью благосклонно. Нам известно немало реалистических произведений, созданных в это время. Поэтому неправильно было бы думать, что художники средневековья вообще избегали натуры и никогда не пытались точно передать ее. Об этом говорит и значительное число скульптурных произведений, отличающихся необыкновенным портретным сходством. Однако эти скульптуры существенно отличаются от замечательных произведений ваятелей Древней Греции.

В чем же их отличие? Может быть, художники средневековья не обладали достаточным талантом? Нет, мы знаем много прекрасных произведений искусства средневековья, где талант ху-

дожника выражен очень ярко. Дело в другом. Произведения античности и Возрождения говорят о большой культуре художников, которые прежде всего обладали серьезными научными знаниями строения натуры. Каждая мышца, каждый сустав в их рисунках были изображены безукоризненно. Это и позволяло художникам Древней Греции убедительно передавать натуру. Когда же мы рассматриваем произведения средневековья, то видим, что там отсутствуют знания и анатомии, и перспективы, и законов распределения света и тени на форме, — там nämlich только талант художника.



Попытка теоретически обосновать основные положения рисунка была сделана французским архитектором Вилларом. Однако если мы проанализируем рисунки, чертежи и схемы Виллара (рис. 7), то легко убедимся, что он далек от научного обоснования принципов учебного рисунка.

Не умаляя своеобразия и художественной ценности средневекового искусства, о чем написано немало книг, необходимо все же отметить слабое владение рисунком, т. е. основой изобразительного искусства, а вместе с тем и застой в методах обучения.

Итак, становление и развитие рисования как учебной дисциплины в эпоху средневековья было приостановлено. Более того, то научно-теоретические обоснования основных положений реалистического рисунка, которые были выработаны античными мастерами, в эту эпоху были варварски уничтожены.

Рисование в эпоху Возрождения

Эпоха Возрождения открывает новую эру в истории развития науки, техники, культуры, изобразительного искусства. В эту эпоху вновь возрождается стремление к реализму, к правдивому изображению действительности. После почти тысячелетнего застоя вновь пробуждается интерес к научным знаниям, к проблемам искусства. Реалистическое мировоззрение эпохи настоятельно требует от художников понять закономерности явлений природы,

установить связь между наукой и искусством. Особенно сильное и вдохновляющее действие в этом направлении оказали археологические раскопки, а также сведения историков о великом искусстве Древней Греции.

Характеризуя эпоху Возрождения, Энгельс писал: «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть... Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. Леонардо да Винчи был не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации...»¹.

Рисунок изучали все художники Возрождения, причем они рассматривали его как серьезную научную дисциплину. В процессе овладения рисунком художники постигали законы перспективы, оптики, познакомились с анатомическим строением человеческого тела.

Несколько слов о постановке обучения изобразительному искусству в эту эпоху. Мальчика 10—12 лет родители отдавали для обучения к какому-нибудь мастеру. Годом к 18-ти ученик становился подмастерьем. Теперь учитель мог доверить ему выполнение части заказной работы. Так было с Леонардо да Винчи, когда он учился у Верроккио и написал ангела на его картине «Крещение Христа».

После 6—8 лет обучения ученик мог остаться в качестве помощника у своего учителя или же перейти к другому мастеру. Кроме того, ученик имел право по личному усмотрению менять мастерскую и даже специальность — становиться гравером, живописцем, скульптором.

У наиболее крупных художников начинающие изучали ювелирное дело, литературу, математику, скульптуру, живопись и архитектуру. Но основой всех наук считался рисунок, обучение которому шло по строгой системе. Вначале ученик рисовал на буковых дощечках, затем его учили растиранию красок, изготовлению левкаса, подготовке деревянной доски для станковой картины или стены под фреску. Только после этого ему доверяли грунтовку и нанесение фона.

Рисованию обучали в мастерской художника. Опытный мастер живописи набирал сравнительно небольшое количество учеников,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 20, с. 345—346.

с которыми вел занятия. Таким образом, обучение изобразительному искусству было построено на практической основе, на непосредственном творческом общении молодежи с художниками-педагогами, роль и ответственность которых постоянно возрастали. Необходимо также заметить, что успевающие ученики получали от мастера денежную плату.

Обучение рисованию имело прикладной характер, оно было тесно связано с композицией. Рисунок не был самоцелью, а являлся основой живописи, скульптуры, ювелирного дела. Мастер учил, как надо делать зарисовку и как затем переводить изображение на материал, как использовать рисунок в качестве картона. В мастерских художников Возрождения ученик овладевал рисунком в связи с определенной работой, а не на специальных уроках рисования. Поэтому нередко рисунки художников этого времени имеют незавершенный вид, как наброски или подготовительные эскизы.

Художники Возрождения высказали много ценных мыслей в области обучения рисунку, живописи, композиции.

Уже в первом по времени «Трактате о живописи» Ченнини Ченнино мы находим некоторые сведения о том, что в основу обучения должно быть положено рисование с натуры.

Очень большое значение Ченнини Ченнино придает методическому руководству со стороны учителя. Он пишет: «Хотя многие и говорят, что научились искусству без помощи учителя, но ты им не верь; в качестве примера даю тебе эту книжечку: если ты ее станешь изучать денно и нощно, но не поймешь для практики к какому-нибудь мастеру, ты никогда не достигнешь того, чтобы с честью стать лицом к лицу с мастерами»¹.

Ченнини Ченнино справедливо указывает и на то, что для овладения искусством от ученика требуется ежедневная работа.

Вместе с тем необходимо отметить и частые противоречия в его установках. Так, призывая ученика учиться рисованию с натуры, Ченнини Ченнино в то же время чрезмерное значение придает копированию рисунков мастеров через прозрачную кальку.

Следующей по времени работой, посвященной рисунку, надо признать «Три книги о живописи» флорентийского зодчего Леона Баттисты Альберти. Эта работа является значительным трудом по теории рисования в эпоху Возрождения. В своем трактате Альберти не столько рассказывает о живописи и красках, сколько о рисунке и основных правилах построения изображения на плоскости. Несмотря на то что этот трактат был написан 500 лет назад, основные положения и выводы, которые делает Альберти, принципиально не расходятся с современными взглядами и установками академического рисунка.

Альберти рассматривает рисование как серьезную научную дисциплину, обладающую столь же точными и доступными для изу-

¹ Ченнино Ченнини. Трактат о живописи. М., 1933, с. 76.

чения законами и правилами, как и математика. Положив в основу обучения рисованию данные науки, Альберти все же предупреждает: «Однако я очень прошу, чтобы при каждом нашем рассуждении имели в виду, что я пишу об этих вещах не как математик, а как живописец; математики измеряют форму вещей одним умом, отрешившись от всякой материи, мы же, желая изобразить вещи для зрения, будем для этой цели пользоваться, как говорят, более тучной Минервой и вполне удовольствуемся тем, что читатель нас так или иначе поймет в этом поистине трудном и, насколько я знаю, никем еще не описанном предмете»¹.

Особую ценность представляет труд Альберти с педагогической точки зрения. В трактате дается целый ряд методических положений и установок для обучения рисунку. Альберти пишет, что эффективность обучения искусству зависит прежде всего от научной осведомленности: «Я видел многих, которые, находясь как бы в первом цветущей своей учебы, опустили до корысти и поэтому не стяжали ни богатства, ни похвал, в то время как если бы они развивали свое дарование наукой, они наверняка поднялись бы до высшего признания и стяжали бы много богатства и наслаждений»². И далее: «Мне хочется, чтобы живописец был как можно больше сведущ во всех свободных искусствах, но прежде всего я желаю, чтобы он узнал геометрию. Мне любо изречение древнего и славнейшего живописца Памфила, у которого молодые люди благородного звания начали обучаться живописи»³.

Разъясняя основные принципы перспективного изображения формы на плоскости, Альберти старается подкрепить свои положения научными данными. Таким образом, он рассматривает рисование не как механическое упражнение, а как упражнение ума. Эта мудрая установка дала позже Микеланджело возможность произнести крылатую фразу: «Рисуют головой, а не руками».

Предлагая строить на рисовании с натуры весь процесс обучения, Альберти пишет: «А так как природа дала нам такое средство, как измерения, познание которых доставляет немалую пользу, так пусть же прилежные живописцы в своей работе заимствуют их у природы и, приложив все свои усилия и старания к познанию их, пусть они держат в памяти то, что они у нее заимствовали»⁴.

Заслуживает внимания и строгая методическая последовательность изложения учебного материала в трактате Альберти. Обучение начинается с точки и прямых линий, затем идет ознакомление с различными углами, потом с плоскостями и, наконец, с объемными телами. Рассматривая этот труд как своеобразный учебник

¹ Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве, т. 2. М., 1937. с. 26—27.

² Там же, с. 58.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 47.

для художников, мы должны констатировать здесь наличие основных дидактических положений.

Альберти пишет: «Я хочу, чтобы молодые люди, которые только что, как новички, приступили к живописи, делали то же самое, что, как мы видим, делают те, которые учатся писать. Они сначала учат формы букв в отдельности, то, что у древних называлось элементами, затем учат слоги и лишь после этого — как складывать слова»¹.

Серьезное значение Альберти придает личному показу учителя: «Мы сказали все, что нужно было сказать о пирамиде и о сечении — о том, что я обычно в кругу своих друзей объясняю более пространно, со всякими геометрическими выкладками...»².

Интересна и следующая методическая установка Альберти: «Смотри, только не делай, как многие, которые учатся рисовать на маленьких дощечках. Я хочу, чтобы ты упражнялся в больших рисунках, почти равных по величине тому, что ты срисовываешь, ибо в маленьких рисунках легко скрадывается любая большая ошибка, но малейшая ошибка прекрасно видна на большом рисунке»³.

Уже из этих нескольких высказываний видно, насколько глубокими были у Альберти знания, не утратившие своей значимости и сегодня. Правда, в его взглядах есть и такие положения, с которыми мы в настоящее время согласиться не можем. Так, во второй книге Альберти переоценивает значение завесы, превращая искусство рисунка в механическое проектирование натуры на плоскость.

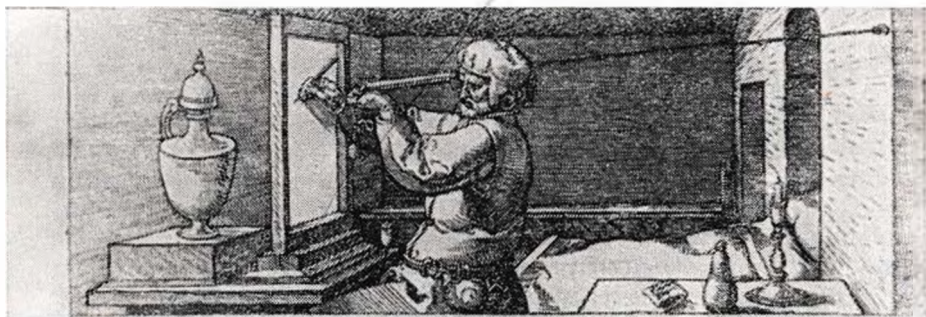
Что же представляет собой метод рисования с натуры при помощи завесы? Между натурой и рисовальщиком устанавливалась картинная плоскость (завеса), которая могла быть двух видов: рама с натянутой прозрачной кисеей или калькой, на которой мастер и делал изображение, либо рама с натянутыми нитями. Чтобы художник имел постоянную точку зрения и мог точно соблюдать правила перспективы, к завесе прилагался специальный прибор (прицел), через который рисовальщик и вел наблюдения. Эти два вида завесы изобразил А. Дюрер на своих рисунках (рис. 8, 9). Художник наблюдал предмет через завесу в виде рамы с натянутой калькой и делал на ней перспективное изображение натуры. Второй вид завесы — рама с натянутыми нитями. Нити делят раму на определенное количество клеток. Бумага, на которой рисует художник, также разделена на клетки. Наблюдая через прицел натуру, рисовальщик фиксирует результаты наблюдений на своем рисунке и получает перспективное изображение предмета.

Несмотря на все недостатки, следует признать огромную роль Альберти как художника-просветителя, отметить то положительное, что им было сделано в области методики рисования. Он пер-

¹ Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве, т. 2, с. 58.

² Там же, с. 38.

³ Там же, с. 60.



вый стал разрабатывать теорию рисунка, опираясь на данные науки. Он дал правильное методическое направление обучению рисунку и стал открыто говорить о воспитательной роли искусства.

Поняв необходимость обогащения искусства опытом науки, Альберти стремился популяризировать опыт крупных художников.

Большое влияние на развитие методики преподавания рисунка оказала «Книга о живописи» Леонардо да Винчи¹.

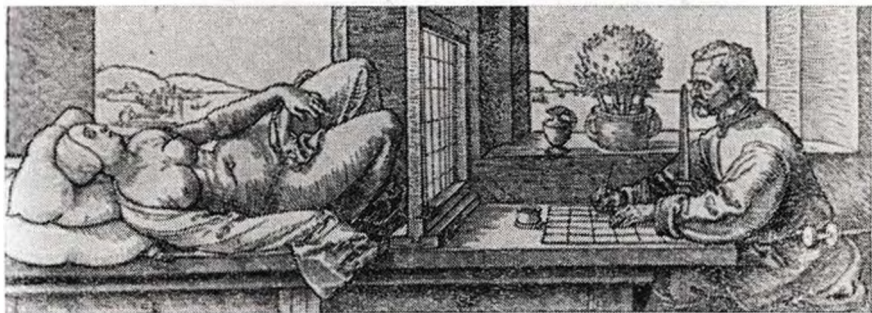
В ней собраны самые различные сведения: о строении вселенной, о возникновении и форме облаков, о скульптуре, о поэзии, о воздушной и линейной перспективе. В книге рассматриваются и вопросы рисунка, и, что особенно важно, Леонардо считает рисунок серьезной научной дисциплиной.

Леонардо да Винчи, как и Альберти, считал, что основой обучения рисунку должно быть рисование с натуры. Натура заставляет ученика внимательно наблюдать, изучать особенности ее строения, думать и размышлять, что, в свою очередь, повышает эффективность обучения.

В некоторых положениях Леонардо да Винчи смотрит глубже, чем Альберти. Так, говоря о завесе, которую высоко оценивает Альберти, Леонардо совершенно правильно отмечает, что она порой бывает вредна ученику. Существенный недостаток этого метода — творческий процесс рисования превращался в механическое проектирование.

Много времени уделял Леонардо да Винчи научной разработке проблем обучения рисунку. Сам Леонардо был исследователем. Он изучал анатомическое строение человеческого тела, производя многочисленные вскрытия трупов. Результаты своих опытов он

¹ Как известно, эта книга составлена не самим Леонардо да Винчи, а его учеником. Цельного систематического труда Леонардо да Винчи так и не создал. После его смерти остались отдельные, разрозненные заметки. За десять дней до кончины (23 апреля 1519 года) в замке Клу близ Амбуа он завещал все свои труды своему ученику и другу Франческо Мельци, который, возможно, и составил настоящий трактат о живописи.



фиксирует в рисунках с небольшими пояснениями (рис. 10). К глубокому познанию натуры он призывал и своих учеников.

Разрабатывая правила изображения человеческой фигуры, Леонардо пытался восстановить «квадрат древних». На основании литературных данных он сделал рисунок-схему, который наглядно показывает пропорциональную закономерность частей человеческого тела (рис. 11).

Среди мастеров эпохи Возрождения, занимавшихся проблемами рисунка, видное место принадлежит немецкому художнику Альбрехту Дюреру. Теоретические труды Дюрера представляют большую ценность как в области методики обучения, так и в области постановки проблем искусства. Разбирая вопросы творчества, Дюрер считал, что в искусстве нельзя полагаться только на чувство и зрительное восприятие, а необходимо опираться на точные знания. Научные знания, утверждает Дюрер, обеспечивают художнику твердый и надежный успех в работе вместо случайных удач и взлетов.

Дюрер очень много занимался научной разработкой основ перспективы. Результатом его многолетней работы явилась книга «Наставления в измерении циркулем и линейкой». В ней Дюрер изложил правила перспективы и впервые предложил пользоваться при перспективном построении методом ортогональной (прямоугольной) проекции, который был позднее основательно разработан французским ученым Гаспаром Монжем. Книга Дюрера имеет четыре части: в первой говорится о линиях, во второй — о плоскостях, в третьей — о телах, а в четвертой части содержится краткое учение о перспективе.

Второй, наиболее значительный труд Дюрера — учение о пропорциях человека. Используя все доступные источники, Дюрер создал научную разработку, приложив большое количество рисунков, схем и чертежей (рис. 12).

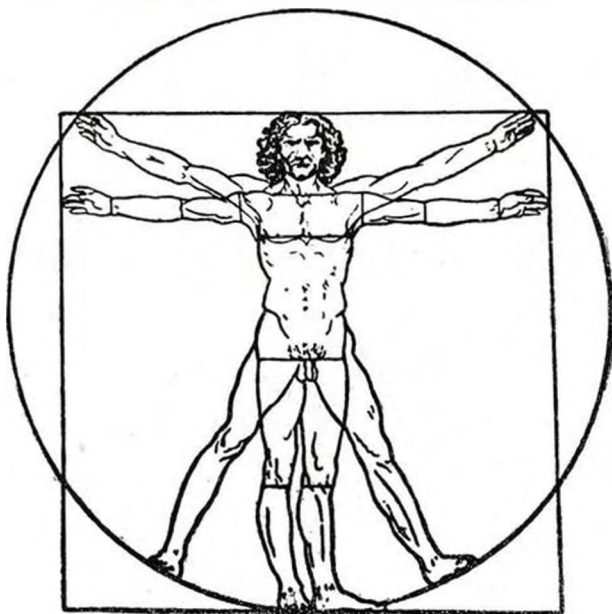
Особенно большую ценность для обучения рисунку представляет разработанный Дюрером метод обобщения («обрубков») формы (рис. 13). Этот метод впоследствии широко применяли в

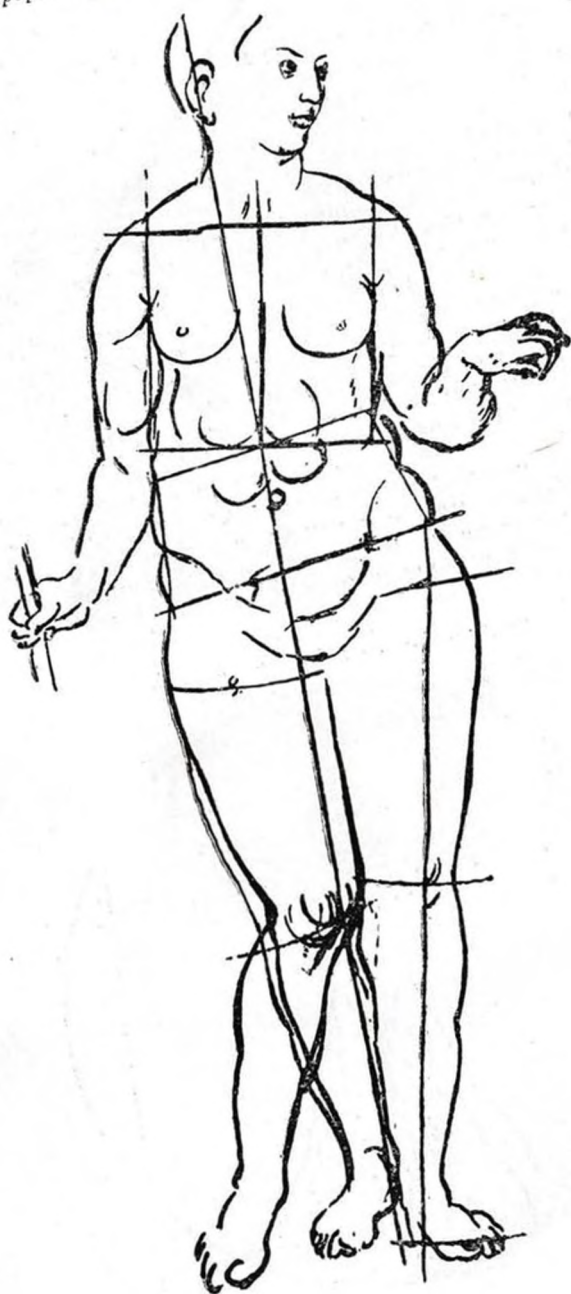


педагогической работе братья Дюнон, А. Ашбе, Д. Н. Кардовский. Метод оказался приемлемым и для сегодняшнего дня. Суть его такова. Начинающему рисовальщику бывает трудно, а порой и невозможно дать правильное перспективное изображение сложной формы, например головы, кисти руки, фигуры человека. Но если обобщить сложную форму до простейших геометрических форм, то даже начинающий художник легко справится с этой задачей. Этим методом пользовались при обучении рисованию, видимо, и многие художники эпохи Возрождения, о чем говорят рисунки кисти руки Гольбейна (рис. 14), Шона (рис. 15) и многих других.

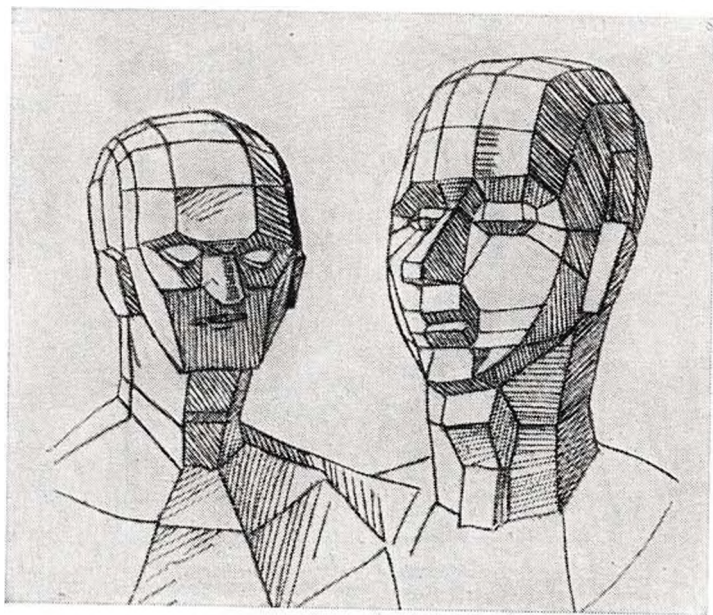
Остановимся на рисунке Дюрера, изображающем объемно-конструктивное строение человеческой головы (рис. 16). Этот классический образец анализа формы и закономерностей строения головы и для сегодняшнего дня остается ценным. Почти во всех современных методических пособиях по рисованию воспроизводится этот рисунок. В эпоху Возрождения метод конструктивного анализа широко применялся художниками-педагогами. Об этом убедительно говорят многие рисунки, в том числе и рисунок Гольбейна, где показана не только схема конструктивного изображения головы, но и перспективный вид головы в различных поворотах (рис. 14).

11. Леонардо да Винчи. Квадрат древних

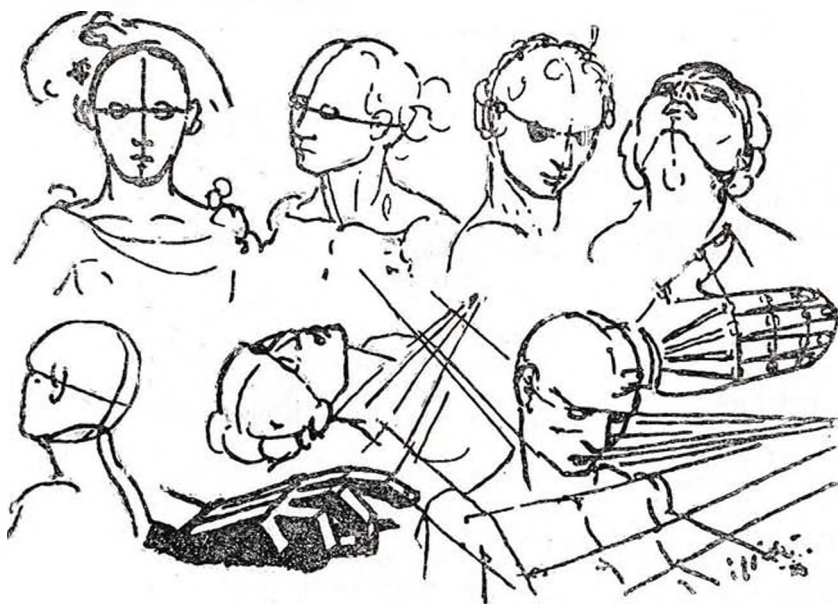


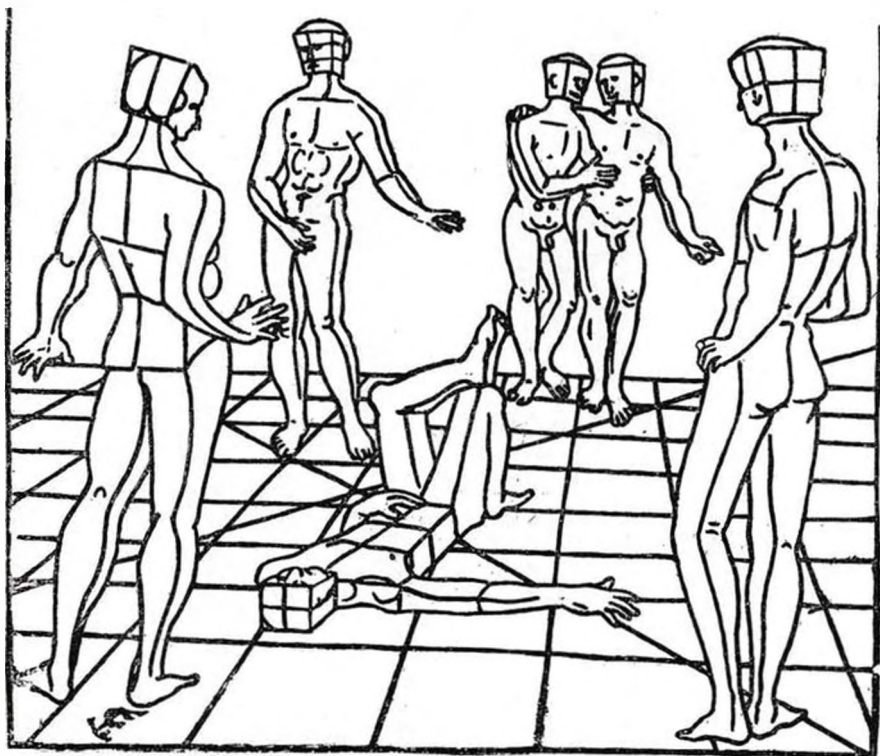


13. А. Дюрер. Рисунок



14. Г. Гольбейн. Рисунок

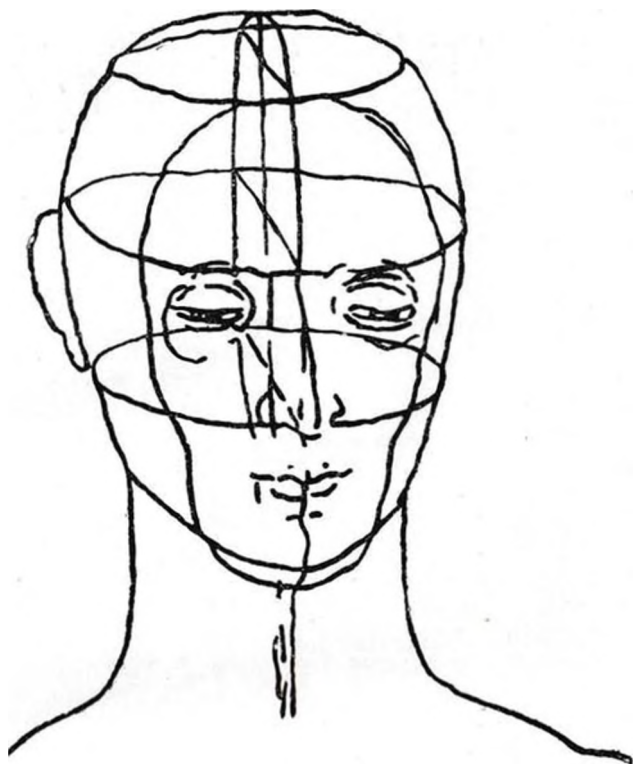




Подводя итоги деятельности художников эпохи Возрождения, в первую очередь отметим ту колоссальную работу, которую они проделали в области научно-теоретического обоснования искусства рисования. Их труды по перспективе помогли художникам справиться с труднейшей проблемой построения трехмерной формы предметов на плоскости. Наука о перспективе оказала влияние и на методику преподавания рисунка. Если в эпоху средневековья методика преподавания была чисто формальной, то теперь она стала действенной и научно обоснованной.

Много внимания художники эпохи Возрождения уделяли изучению анатомического строения человеческого тела. В каждом трактате мы находим раздел, посвященный пропорциям лица, головы и других частей тела.

Художники Возрождения умело использовали данные своих наблюдений в практике изобразительного искусства. Даже теперь их произведения поражают зрителя глубоким знанием анатомии, перспективы, законов светотени. С помощью науки искусство Возрождения достигло величайшего расцвета. Мастера Возрождения



сумели не только теоретически обосновать наиболее актуальные проблемы искусства, но и практически доказать их необходимость.

Большой вклад художники Возрождения внесли и в методику преподавания рисования — они способствовали становлению рисования как учебного предмета. Однако следует отметить, что мастера Возрождения мало касались вопросов дидактики, почти не связывали дидактические проблемы с вопросами изобразительного искусства. Эту важную работу начали проводить академии художеств, открывшиеся в конце XVI века в ряде зарубежных стран.

Академическая система обучения рисунку (XVII — конец XIX века)

XVII век в истории методов обучения рисованию является периодом окончательного становления рисования как учебного предмета и развития новой педагогической системы преподавания — академической. Самая характерная особенность этого периода —

создание специальных учебных заведений — академий художеств и художественных школ.

Основные положения академической системы преподавания рисунка сложились в процессе длительной педагогической практики в частных школах Просперо Фонтаны, Кальварта, а также в Академии рисунка во Флоренции (1563), Академии св. Луки в Риме (1577) и «Академии, вступившей на верный путь» в Болонье братьев Карраччи (1585). Самой прославленной была Болонская академия, основанная Людовико Карраччи и его двоюродными братьями — Агостино и Аннибале Карраччи.

Карраччи считали, что достижение высот искусства в живописи прежде всего зависит от правильного научного обоснования отдельных положений рисунка и живописи. Это уже убедительно доказали великие мастера эпохи Возрождения. Поэтому Карраччи задались целью слить воедино все то лучшее, что было создано художниками Возрождения. Братья Карраччи тщательно изучали произведения великих мастеров и подражали «в рисунке и движении — Микеланджело, в колорите — Тициану, в композиции и выражении — Рафаэлю, в светотени — Корреджо».

Суть художественной установки братьев Карраччи выразилась в совете Агостино Карраччи: «Кто пожелает учиться живописать, тот пусть старается писать по римской манере, с настоящим размахом, усвоит себе венецианские тени и ломбардский колорит, плодovitость гения Буонаротти, естественно свободный склад Тициана, золотисто-яркие краски Корреджо и симметрию, как ее предписывает Рафаэль».

Братья Карраччи первые ясно осознали необходимость создания специальных учебных заведений, в которых молодежь могла бы приобретать нужные знания в области изобразительного искусства, и в первую очередь в рисунке. Их огромная заслуга состоит в том, что они поняли необходимость создания и разработки специальной системы обучения искусствам.

В академии братьев Карраччи было очень хорошо поставлено дело художественного образования. Карраччи тщательно разработали методику преподавания рисунка, живописи, композиции, снабдили академию учебными и методическими пособиями. Представление о том, как велось обучение в Болонской академии, дает рисунок подобной академии 1600 года (рис. 17). Здесь рисуют с натуры, изучают анатомию не по книгам, а рассекая труп (над трупом, который лежит на столе, склонились ученики), изучают пропорции, проверяя с помощью циркуля пропорциональные отношения — словом, идет серьезная подготовка будущего художника.

Карраччи обучали рисунку по следующей системе: вначале ученик знакомился с элементарными приемами рисования, затем рисовал с «образцов», после этого приступал к рисованию с гипсов, и наконец, с живой натуры, где досконально изучалась пластическая анатомия.



Таким образом, у Карраччи сложилась в основном эффективная система художественного образования, обучения и воспитания молодых художников. Считая рисунок основой изобразительного искусства, они разработали новую методику преподавания. Карраччи указывали, что художник должен опираться на данные науки, на разум, ибо ум обогащает чувство. Однако вскоре эта точка зрения привела Карраччи к идеализации реальной действительности и заставила их придерживаться канонизированных форм. Карраччи стали «переводить» образы великих мастеров живописи на условный язык, с помощью которого они теперь рассказывали о современной им жизни. В академии стало преобладать копирование. И все же, несмотря на недостатки, система и методика обучения братьев Карраччи были настолько эффективны, что по их примеру стали открываться государственные академии: Королевская академия живописи и скульптуры в Париже (1648), академии художеств в Риме (1660), в Вене (1692), в Берлине (1696), Академия Сан-Фернандо в Мадриде (1753), Академия трех знатнейших художеств в Петербурге (1757) и Академия художеств в Лондоне (1768).

Эти академии ставили своей целью дать серьезную подготовку художникам, воспитывать молодежь на примерах высокого искусства античности и Возрождения. В академиях совершенствовалась

методика преподавания, причем на первое место выдвигался рисунок как основа изобразительного искусства.

Наряду с государственными академиями продолжали существовать и частные школы, где учащиеся получали достаточно прочную профессиональную подготовку. Самой крупной и хорошо оснащенной учебными пособиями была мастерская известного фламандского художника Рубенса (1577—1640). В XVII веке среди частных мастерских это была самая лучшая школа рисунка. Учениками Рубенса были такие прославленные живописцы, как Ван-Дейк, Иорданс, Тенирс.

Как педагог и руководитель молодых художников Рубенс не имел себе равных. Это был человек необычайного дарования — блестящий живописец и виртуозный рисовальщик, крупнейший знаток художественных ценностей, ученый-гуманист, исследователь античности, дипломат и мудрый государственный деятель. Рубенс имел прекрасное образование, свободно писал по-латыни, по-итальянски, по-французски, владел немецким, испанским и английским языками.

Педагогические положения и установки Рубенса основывались на изучении античных образцов. Он писал: «Я глубоко преклоняюсь перед величием античного искусства, по следам которого я пытаюсь следовать, но сравниться с которым я даже не смел и попытаться»¹.

Но античность была для Рубенса не мертвой схемой, а источником живых образов. Он требовал от ученика, чтобы тот не копировал мрамор, а передавал живое тело, в жилах которого струится горячая кровь.

Со второй половины XVII века художественным центром Западной Европы становится Франция. Французская академия искусств вносит много нового в академическую систему художественного образования и воспитания. Особое внимание здесь уделяется академическому рисунку и методам преподавания.

Академик М. В. Алпатов пишет: «Открытие академий выводило художников из полуремесленного состояния, в котором они находились, будучи членами гильдий. Академии внесли порядок в систему преподавания. Преподавание было предметом их особых забот. Ученики с юных лет проходили серьезную выучку, и это помогло Академии быстро создать огромные кадры художников...»².

В XVIII веке большое влияние на академическую методику преподавания рисования оказали прославленный ученый-археолог И. Випкельман и живописец Р. Менге.

Випкельман в своих теоретических трудах сумел убедительно раскрыть огромное значение античного искусства. Он разработал

¹ Рубенс П. Письма. М., 1933, с. 49.

² Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 2. М., 1955, с. 240.

стройную, передовую для того времени систему художественной критики.

Винкельман считал, что главным содержанием изобразительного искусства должно быть прекрасное. Сущность прекрасного в искусстве, по его мнению, заключается в изображении природы по классическим канонам — это строгое соблюдение композиции, верность пропорций и самое главное — правильность рисунка. Винкельман говорил: «Чтобы стать великим, подражай древности. Античность надо любить, чтобы правильно понять природу».

Менгс, помимо своей творческой и педагогической деятельности, занимался научно-теоретической разработкой проблем искусства. Им были написаны три сочинения, среди которых огромной популярностью у художников и любителей искусства пользовалась книга «Мысли о прекрасном и о вкусе в живописи» (1765).

Основой изобразительного искусства Менгс считал рисунок. Обучая молодое поколение художников, он прежде всего стремился к тому, чтобы ученики приобрели «верность глаза и ловкость руки в рисунке, а также сообразность рисунка с колоритом». Менгс говорил, что «художник всегда должен рисовать, как живописец, а писать, как рисовальщик».

Взгляды Менгса и Винкельмана оказали большое влияние и на методику преподавания рисования. В дальнейшем их приверженцы и последователи стали впадать в крайность — требовать от своих учеников идеализации природы, призывали их смотреть на нее через «очки античности». Рисуя обнаженное тело, ученик должен был выравнять несовершенные формы молодого натурщика «по Аполлону», а пожилого — «по Гераклу».

Гипсовый слепок, статуя или рисунок с антика всегда был перед глазами молодого художника. Рисуя живого натурщика, он искал в нем античность, и если не находил, то вводил ее от себя. Строение головы, торса, рук, ног, пропорции тела и ракурсы движений — все это было подчинено «золотой мере», выработанной две тысячи лет назад.

Недостатком академической системы обучения того времени было также и то, что преподаватели почти не уделяли внимания индивидуальности молодого художника. От ученика требовалось беспрекословное выполнение всех академических норм, в результате чего вместе с грамотой он часто усваивал и манеру, от которой в дальнейшем не мог избавиться.

Эффективность академической системы преподавания заключалась в том, что обучение искусствам проходило одновременно с научным просвещением и воспитанием высоких идей.

Еще не успела окрепнуть и окончательно сформироваться академическая система воспитания и обучения художников, а критиков этой системы нашлось уже немало. Приверженцам академической системы приходилось рьяно отстаивать свои позиции. В за-

пциту академической системы обучения они писали статьи и выступали с речами. Достаточно упомянуть «Статьи и мысли об искусстве» Гете и блестящие речи Д. Рейнольдса.

Рейнольдс смело и с большой убедительностью отстаивал академические принципы обучения. Он говорил: «Я убежден, что это (академическое обучение.— *И. Р.*) единственный плодотворный метод, чтобы добиться прогресса в искусстве... Надо воспользоваться случаем, чтобы опровергнуть ложное и широко распространенное мнение, будто правила сужают гений. Они являются путями только для тех, которым не хватает гения»¹.

Рейнольдс был противником схоластики — зазубривания схем и канонов. «Одна из величайших ошибок в методе преподавания всех академий», по его мнению, состоит «в том, что учащиеся никогда не рисуют точно по живой модели, которую они перед собой имеют... Они меняют ее фигуру согласно своим неопределенным и колеблющимся представлениям о красоте и рисуют скорее то, какой фигура, по их мнению, должна была бы быть, нежели такая она на самом деле...»².

Большой вклад в развитие учебного рисунка и его методики внес известный французский живописец Луи Давид (1748—1825). Считая для себя образцом классические нормы в искусстве, Давид стремился к природе, естественности, правдивости. Он пытался связать воедино классические нормы в искусстве с наукой и природой. Учениками Давида были такие прекрасные рисовальщики, как Гро, Энгр, Жироде, Викар, Навэ и другие.

В основу метода обучения рисунку Давид положил рисование с натуры. Идеалами для творческой работы он считал античность и природу.

Главное в изобразительном искусстве — это рисунок. В письме к своему ученику, художнику Навэ Давид пишет: «Рисунок, рисунок, мой друг, тысячу раз рисунок».

Выступая за высокое классическое искусство, за академическую направленность в обучении, Давид вместе с тем был против той академии, которая «засушивает» талант художника, делает его ремесленником. Он пишет: «Академия — это как бы лавочка парикмахера, из которой нельзя выйти, не выпачкав одежды белым. Сколько времени придется вам потерять, чтобы забыть условные положения, условные движения, которыми, как каркасом, профессора стесняют грудь натурщика. Этот последний и сам под их влиянием преисполнен манерности. Они научат нас, без сомнения, рисовать торс, наконец, научат ремеслу, ибо они живопись превращают в ремесло; что касается меня, я ненавижу ремесло, как грязь»³.

Давид считал, что художник должен быть высокообразованным человеком: «Нужно... чтобы художник изучил все возможности

¹ Мастера искусства об искусстве, т. 2. М., 1936, с. 119.

² Там же.

³ Там же, с. 177.

человечества; нужно, чтобы у него было большое знание природы; ему нужно, одним словом, быть философом»¹.

По мнению Давида, молодой художник должен активно познавать мир, но не на основе интуитивного метода, а путем глубокого изучения природы и усвоения тех неизблемых правил и законов искусства, которые установили еще великие художники Греции. «Только сильные души, обладающие чувством истинного, великого, которое даст изучение природы, смогут дать новый толчок искусствам, направляя их на принципы истинного, прекрасного»².

Особое значение Давид придавал органической связи форм в рисунке. Он считал, что каждая деталь формы должна обуславливать другую, а вместе они должны составлять единое целое. Рисуя человеческую фигуру, надо прежде всего ясно представлять ее костяк, т. е. внутреннюю структуру формы. Самым главным, по его мнению, в рисунке фигуры человека является ее правильная постановка. Начинающим кажется, что это несложно — достаточно опустить вертикали от яремной ямки к ногам, и фигура будет стоять. Однако этого недостаточно. Чтобы фигура крепко стояла на ногах, надо так увязать все части тела, что при каждом новом положении фигуры они располагались в определенной закономерности. Об этом пишет ученик Давида Энгр: «...Давид — восстановитель французского искусства и великий мастер... Это Давид научил меня ставить фигуру на ногах и связывать голову с плечами. Подобно ему, я пристрастился к изучению живописи Геркуланума и Помпей, и, хотя я в основе остался верным его прекрасным принципам, я, как мне кажется, нашел новый путь, прибавив к его любви к античности вкус к живой модели, изучение итальянских мастеров, и частности Рафаэля... Форма, форма — это все»³.

Заслуживает внимания и метод преподавания братьев Дююи, который пользовался большой популярностью в профессиональных художественных и общеобразовательных школах, а также среди художников-педагогов многих стран. Однако следует заметить, что приоритет в разработке этого метода принадлежит не братьям Дююи, а русскому художнику А. П. Сапожникову, о котором речь пойдет ниже.

В 1835 году в Париже Александр и Фердинанд Дююи основали бесплатную школу рисования для учеников и ремесленников. Фердинанд Дююи вел в ней начальный курс обучения, Александр преподавал рисование головы и фигуры человека⁴.

Основная методическая установка Дююи: начинать изображение с общей, так называемой большой формы. Для осуществле-

¹ Мастера искусства об искусстве, т. 2. М., 1933, с. 160.

² Там же.

³ Там же, с. 259.

⁴ Педагогические приемы работы братьев Дююи подробно изложены в книге М. М. Попова «Иллюстрированная история методики преподавания рисования» (СПб., 1889, 1907).

ния этой задачи А. Дюшюи создал специальные группы моделей — головы, частей тела, человеческой фигуры. Эти группы отражали определенные ступени построения формы. Каждая группа состояла из четырех моделей. Например, для последовательного изображения головы предлагались четыре модели: первая показывала форму головы в общих массах, вторая — в виде обрубков, третья — с намеком на детали и последняя — с детальной проработкой формы. Таким же образом анализировалась форма кисти руки, ступни.

Методическая последовательность обучения и система усложнения учебных задач, принятые у Дюшюи, были несколько необычны. Например, только после изучения человеческой фигуры ученикам разрешалось переходить к рисованию орнамента. Они считали, что форма орнамента включает в себе все сложные формы природы.

Метод обучения рисованию Дюшюи не потерял своего значения и в настоящее время. Отдельные моменты методики и некоторые модели используются и современными художниками-педагогами.

Академическая система художественного образования во многом способствовала развитию теории преподавания учебного рисунка. С конца XVI и до середины XIX века методике преподавания рисунка уделяется пристальное внимание. В этот период издается много различных методических пособий, учебников по рисунку.

В XIX веке рисунок в общей академической системе художественного образования уже рассматривается как самостоятельный учебный предмет, имеющий свою теорию и методику обучения. Многие художники-педагоги занимаются разработкой своего метода обучения рисунку. Они наблюдают за учениками, делают выводы, проводят эксперименты, на основе которых предлагают новые формы и методы обучения, специальные модели и наглядные пособия, которые помогают учащимся быстрее усваивать учебный материал.

Большинство художников-педагогов приходят к выводу, что основой обучения рисунку должна быть работа с натуры.

Таким образом, к концу XIX века накопился опыт работы художников-педагогов, который требовал научно-теоретического обобщения.

Методы обучения рисунку в конце XIX и в XX веке

Со второй половины XIX века наряду с государственными академиями стали появляться и такие частные «академии» — школы-студии, которые ничего общего не имели с тем серьезным профессиональным обучением рисованию, которое было в XVII — начале XIX века. В противоположность академическим школам студийный метод давал возможность руководителю (профессору) отвергнуть общепринятые нормы и проверенные многолетней

практикой приемы работы с учениками и на первый план выдвигать свой личный метод, часто очень сомнительный. Желая себя противопоставить «сухой, шаблонной академии», профессор иногда занимался с учениками без всякой системы.

Частная школа-студия обычно представляла собой вместительный зал, имевший большое окно. Здесь занималось около пятидесяти человек, причем деления на курсы не было. В центре зала помещался деревянный помост (подиум), на котором устанавливалась обнаженная модель — натурщик или натурщица. Иногда в одной мастерской ставилось несколько постановок, и тогда каждый студенец по своему усмотрению выбирал для рисования ту или иную модель.

Во время занятий ученики громко разговаривали, спорили, ходили по студии. Понятно, что в таких условиях рисующий не мог сосредоточиться, углубиться в анализ натуры, усвоить логическую закономерность построения формы.

На занятиях перед учениками никаких четких задач не ставилось. Степень успеваемости каждый студенец определял по собственному усмотрению. Так сложилось потому, что профессор не был заинтересован в том, чтобы дать студиям прочные знания, а лишь заботился о собственной выгоде.

Следует отметить, что среди частных студий были такие, где было неплохо поставлено преподавание рисунка. В этом отношении особого внимания заслуживают частные школы рисунка венгерского живописца Шимона Холлоши (1857—1918) и югославского художника-педагога Антона Ашбе (1862—1905). Хорошо продуманная методика и оригинальная система обучения в этих школах привлекали к ним многих художников, и за короткий период времени школы Холлоши и Ашбе в Мюнхене приобрели всемирную известность.

Холлоши и Ашбе призывали своих учеников внимательно изучать объективные законы природы и предостерегали от субъективно-произвольного отношения к натуре.

В мастерской Холлоши ученики занимались и живописью, и рисунком. Ашбе преподавал только рисунок. Его учениками были и русские художники: И. Э. Грабарь, Д. Н. Кардовский, М. В. Добужинский, Н. Я. Билибин и многие другие.

В конце XIX века под влиянием творчества импрессионистов и произведений многих художников реальные предметы растворялись в «красочном тумане», четкая моделировка формы в рисунке стала ненужной, а вместе с тем ненужными оказались и научные основы академического рисунка. В противовес этому, считая рисунок основой основ, Ашбе утверждал, что художник, не обладающий научными знаниями, неизбежно оказывается в плену у натуры и превращается в пассивного копировальщика. Этот метод обучения рисунку у Ашбе был очень близок к системе преподавания, разработанной нашим замечательным художником-педагогом П. П. Чистяковым.

В основу метода преподавания Ашбе положил последовательное построение формы предмета от простейших геометрических тел — куба, шара, цилиндра. Он говорил, что в основе даже самой сложной формы, например головы человека, лежит некая большая форма, напоминающая какую-либо простейшую геометрическую форму: голова — шарообразное тело, шея — цилиндр. Рисовальщик также легко может обнаружить, что глаз подобен шару, а нос — призме. Поэтому в начальной стадии построения изображения нужно наметить его геометрическую первооснову, а затем переходить к последовательному выражению характера патуры. Передать убедительно (реалистично) форму предмета на плоскости можно только с помощью тона. Тональное решение рисунка — моделировка тоном (*modellierung*) — составляет вторую особенность метода обучения рисунку Ашбе¹. Чтобы лучше усвоить построение формы по данному методу, Ашбе предлагал пользоваться наиболее мягкими и податливыми рисовальными материалами — углем и сангиной.

Основные методические установки Ашбе были направлены против ложных взглядов на искусство, недооценивающих значение рисунка, против пренебрежительного отношения к объективным законам природы. Он считал, что в основе обучения рисунку должно лежать рисование с натуры, изучение объективных законов природы, сознательный подход к построению изображения.

Наряду с этим в педагогической практике Ашбе были и недостатки. Так, он был противником рисования гипсов, что противоречит нашим взглядам на академический рисунок. Кроме того, метод построения изображения, предложенный им, часто приводил к схематизации и до некоторой степени к манерности.

Давая оценку методики преподавания рисования А. Ашбе путем сравнения с методикой работы нашего известного художника-педагога П. П. Чистякова, мы должны отметить, что как учитель Ашбе уступает русскому методисту. Методика Ашбе была рассчитана только на профессионально подготовленных художников. В свою мастерскую он принимал только людей, овладевших навыками реалистического рисунка. Чистяков же работал и с начинающими, и с опытными художниками, и с детьми.

С конца XIX века студийная система работы и методика обучения рисунку начинают проникать и в государственные академии художеств. Посетив Мюнхенскую Академию художеств, И. Е. Репин писал: «Гипсы и антики изгнаны еще покойным Каульбахом... Ученики соединяются в группы, и каждая, по согласию, ставит себе свободную модель на условленное время... Ученики рисуют углем в патуральную величину»².

Многим казалось, что формы и методы студийной работы могут оживить дело преподавания в академиях художеств. Так, по

¹ См.: Молева Н., Белютин Э. Школа Антона Ашбе. М., 1958.

² Репин И. Е. Далекое близкое. М., 1964, с. 405—406.

примеру частных студий в академиях начинают использовать женскую обнаженную натуру (до этого времени в академиях и художественных школах рисовали только мужскую модель). Следует сразу заметить, что рисование обнаженной женской модели дает хорошие результаты только на завершающем этапе художественного образования. На начальной же стадии изучения строения человеческого тела изображение женской модели не может дать желаемого результата.

К концу XIX века академическая система с ее классическими принципами уже не отвечала тем новым требованиям, которые предъявлялись к искусству. Стремление художников обогатить, расширить средства изобразительного искусства было вполне естественным и закономерным. Импрессионисты сумели обогатить живописную палитру художника, по сравнению с их произведениями академическая живопись стала казаться раскрашенным рисунком. Всем было ясно, что академическая система нуждается в реформе, методы обучения рисунку, живописи и композиции необходимо изменить. Однако новых путей еще не было найдено, и формалистическое направление в изобразительном искусстве начинает занимать ведущее место. Уже в 1884 году И. Н. Крамской с тревогой писал В. В. Стасову после посещения выставки изобразительного искусства в Ницце: «1-е, отражаются ли на этой выставке общепринятые, родовые черты современного западного искусства? Я думаю, что отражаются, и если мое предположение верно, то, говоря вообще, я должен заключить, что искусство пластическое в Европе идет к вымиранию;

2-е, написать такое слово страшно, но еще страшнее взрослому человеку (понимая, что делаешь) отвечать за такое слово, и, однако ж, я повторяю свое: вымирает! Подумайте только, что в число более 600 номеров нет, не говорю, выдающихся, а просто скромных вещей, без претензий. Все вывернуто паизнанку, ничего не исковерканного»¹.

За короткий промежуток времени на Западе возникают различные художественные направления: неомпрессионизм, кубизм, аксипрессионизм, дадаизм, сюрреализм и многие другие. Беспорядочная борьба мнений и веяний в эту эпоху вносила еще большую неорганизованность и путаницу в методику преподавания художественных дисциплин, и прежде всего рисунка. Деятели буржуазной формалистической эстетики выступили против академического обучения. Они считали, что в школе художник теряет свои природные качества.

В результате господства этих взглядов искусство стало деградировать. Идеологи этих течений, отвергая школы и академии, восхваляли произведения педоучек-формалистов. Они провозглашали свободу творчества, которое будто бы теряет свои неповторимые черты, если художнику привиты профессиональные навыки.

¹ Крамской об искусстве. М., 1960, с. 132.

Последователи новых течений в искусстве показывали на выставках работы, в которых отсутствовала всякая культура и даже элементарная грамотность.

И. Е. Репин, посетив выставку картин молодых художников в 1893 году, писал: «Это царство развязной бездарности, анархистов в живописи... Особенно пришлось по сердцу новые правила этому легиону мазил. Учиться — не надо; анатомия — чепуха; рисунок — устарелая каллиграфия; добиваться, переписывать — самоуничтожение; компоновать, искать — старый рутинный идиотизм...»¹

Уже к первой четверти XX века художественная школа Западной Европы и Америки зашла в тупик. Не стало четких методических установок, ясных целей и задач учебного рисунка. Изменился и характер учебного рисунка: изучение натуры, познание закономерностей ее строения подменялось первым впечатлением, рисунок начал приобретать характер эмоционального наброска, законченность и проработка деталей вытеснялась «живописной» лепкой формы — манерой. Некоторые педагоги стали разрешать своим ученикам искажать и уродовать форму реальных предметов, как им вздумается, видя в этом активный метод развития творческих способностей молодого художника.

Конечно, было бы ошибкой утверждать, что подобный метод преподавания принят буквально всеми художниками-педагогами Западной Европы и Америки. Были школы и отдельные художники, которые продолжали и продолжают отстаивать принципы реалистического искусства и выступают за академическое направление в преподавании рисунка. И сегодня в капиталистических странах есть теоретики, ведущие борьбу за утверждение научных методов преподавания.

К середине XX века многие художники-педагоги стали ориентироваться на реакционные теории формалистического искусства, призывавшие создавать новое «искусство атомного века». Вот один пример.

В 1955 году в штате Теннесси был устроен конкурс на лучшее произведение изобразительного искусства. Первая премия была присуждена Чарльзу Фонтеней из Ношвилла. Картина представляла собой хаотическое нагромождение красочных пятен. После получения премии Фонтеней рассказал, как он создал свой «шедевр»: каждый день после работы художник вытирал кисти о кусок холста. Когда весь холст был заполнен краской, художник натянул его на подрамник, вставил в раму и отправил на выставку.

Говорить серьезно о методах преподавания рисования, когда искусство превращается в шарлатанство, бессмысленно. Не выдерживают критики и теоретические обоснования такого искусства. В настоящее время советские ученые-философы, искусствоведы,

¹ Репин И. Е. Далекое близкое. М., 1964, с. 407—408.

педагоги вскрывают порочность и реакционность научно-философских основ буржуазного искусства¹.

Говоря о современном состоянии методов преподавания учебного рисунка в зарубежных художественных школах, надо отметить, что в социалистических странах — Германской Демократической Республике, Польской Народной Республике, Чехословацкой Социалистической Республике и других — методика преподавания рисования в корне перестраивается, она начинает базироваться на совершенно новых методологических основах, связанных с новыми задачами народного образования в этих странах. За последние годы в художественных школах этих стран появилось много интересного в методике преподавания рисунка.

РУССКАЯ ШКОЛА РИСУНКА

Интерес к рисованию как к учебной дисциплине на Руси возник очень давно. Еще русские иконописцы считали рисунок важной частью своего искусства. Везде нужен был прежде всего точный рисунок, подготавливал ли мастер «графью» на стене по сырой штукатурке для фрески, или «прорись» для иконы, или «знамень» для книжной миниатюры. Особого мастерства в рисунке требовалось от иконописцев, изображавших лица и фигуры людей.

Для обеспечения более четкой и правильной учебной работы составлялись сборники правил и законов изображения. Наиболее древним из сохранившихся до наших дней учебных руководств признается «Иерусалимская рукопись» (1566) под названием «Ерминия», автор которой неизвестен. Следует заметить, что некоторые исследователи считают этот труд и подобные руководства повторением древнегреческих и византийских рукописей. Это не совсем так. Автор упомянутой «Иерусалимской рукописи» делает ряд отступлений от византийских и греческих канонов, приближая пропорции человеческой фигуры к русскому национальному типу. Он пишет: «Ученик! Когда ты хочешь делать рисунок человека, то сперва раздели место для него на семь ровней, или голов, и первый ровень раздели на четыре части. В первой парисуй волосы, во второй чело, в третьей нос, в четвертой бороду. Потом возьми половину меры носа и начерти один глаз в ширшей части лица, зрачок же ставь не в середине глаза, но немного поближе к уху; после сего циркулем возьми меру носа и, уставив один конец циркуля в зрачок большого глаза, поведи его на про-

¹ Подробнее см.: Лифшиц М. А. и Рейлгарт Л. Я. Кризис изображения. М., 1968; Кеменов В. С. Против абстракционизма в спорах о реализме. Л., 1969; Лебедев А. К. К спорам об абстракционизме в искусстве. М., 1970; Коршунов А. М. Теория отражения и творчество. М., 1971; Ленинград Шепетис. От жизни — в ничто. М., 1972; Недоминин Г. Н. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972; Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. М., 1972.

тивоположную часть лица, и тут означь другой зрачок, и округли другой глаз в суженной части лица, но сделай его темного круглее и меньше первого глаза, да и темного ниже»¹.

Другая рукопись, составленная перомонахом и живописцем Дионисием Фурнаграфитом (1701—1733) под названием «Ерминия, или Наставления в живописном искусстве», в некоторых положениях перекликается с канонами античности и Возрождения. Например, автор «Ерминии...» пишет: «Раздели первую часть (голову.— *Н. Р.*) на три: лоб, нос и борода, волосы делай сверх меры, длиною соразмерно носу. Пространство между бородою и носом также дели на три части: подбородок — две части, рот — одна, а горло равно носу»².

В старину начальная стадия обучения ремеслу художника ограничивалась копировкой с подлинников. Затем ученики переходили к самостоятельному рисованию. Наиболее сложным и ответственным делом была «графья» — нанесение рисунка коптурными линиями кистью и углем, а затем твердым инструментом. Коптурные линии облегчали мастеру фрески (или иконы) заполнение определенных мест цветом. Ученики в основном рисовали кистью и пером, так как этот вид рисунка вырабатывает уверенную руку. Профессор А. А. Сидоров пишет: «Именно такому рисованию кистью и пером и учились в первую очередь. В альбомах „лицевых подлинников“ встречаются листы, на которых, очевидно, упражнялись художники в технике рисунка. На них даются варианты рисунков голов и лиц, волос, складок одежды, рук, ног»³. Для изучения особенностей иконописного рисунка, а также для копирования образцов составлялись специальные альбомы-тетради подлинников, которые по существу были методическими пособиями по рисунку в помощь ученикам. Примером такого учебного пособия может служить альбом Аптониева-Сийского монастыря, составленный в XVII веке художником монахом Никодимом.

Строгой методики обучения рисованию в иконописных мастерских не было, так как рисунок еще не выделился в самостоятельную учебную дисциплину. Кроме того, не было и обучения рисованию с натуры, а копировальный метод не требовал особой методики работы с учениками.

Рисование как учебная дисциплина стало складываться только в XVIII веке. В 1724 году при Российской Академии наук была открыта «Рисовальная палата», где впервые рисование стало учебным предметом. Для упорядочения методики обучения рисунку в 1735 году на русском языке был издан учебник немецкого художника И. Д. Прейслера «Основательные правила, или Крат-

¹ Цит. по кп.: Ерминия, или Наставления в живописном искусстве. Киев, 1867, с. 3—4.

² Цит. по кп.: Агеев П. Я. Старинные руководства. СПб., 1887, с. 557.

³ Сидоров А. А. Рисунок старых русских мастеров. М., 1960, с. 35.

кое руководство к рисовальному художеству». Эту книгу можно считать первым методическим пособием по рисунку в России.

Обучение по системе Прейслера начинается с рисования прямых и кривых линий, геометрических фигур и объемных тел, после чего ученик переходит к рисованию частей человеческого тела, затем головы и, наконец, всей человеческой фигуры.

Как и большинство художников-педагогов, в основу обучения рисунку Прейслер кладет геометрию и рисование с натуры. Геометрия помогает рисовальщику видеть и понимать форму предмета, а при изображении ее на плоскости облегчает процесс построения. Однако, предупреждает Прейслер, применение геометрических фигур должно сочетаться со знанием правил и законов перспективы, а также анатомии.

Следует заметить, что первые наши учителя-иностранцы просто заставляли своих учеников копировать рисунки из книги Прейслера. Это дало повод историкам искусства назвать метод Прейслера «копиральным». Сам же Прейслер не рекомендует копировать свои рисунки. Наоборот, в двух книгах он говорит о рисовании с натуры, о необходимости изучения анатомии, об использовании этих знаний при рисовании живой модели.

Пособие Прейслера высоко оценивалось современниками, оно несколько раз переиздавалось за границей и в России. Большую методическую помощь эта книга оказала в дальнейшем и воспитанникам Академии художеств.

В 1757 году по инициативе графа И. И. Шувалова в Петербурге была основана «Академия трех знатнейших художеств — живописи, скульптуры и архитектуры», где впервые было серьезно налажено обучение русских художников изобразительному искусству.

Здесь складывается новая методика преподавания рисунка.

Основным учебным предметом в академической системе обучения был рисунок. В первом Уставе академии И. И. Шувалов писал: «Следовательно, к достижению всего вышеописанного (художественного образования.— *Н. Р.*) началом и основанием служить имеет твердое и исправное рисование, без чего упражняющийся в сих благородных художествах желаемого совершенства достигнуть не сможет»¹.

При обучении рисунку большое значение придавалось личному показу. В инструкциях профессорам академии того времени указывалось: обучая рисованию с натуры, учителя академии должны садиться рядом с учениками и рисовать ту же модель, чтобы ученики видели процесс построения рисунка. Об этом говорится и в инструкции А. И. Мусина-Пушкина: «В натурном классе быть всегда двум дежурным гг. художникам, из коих одному ставить натуру и поправлять работы ученические, а другому в то же вре-

¹ Машковцев Н. Книга для чтения по истории русского искусства. Изд. II. М., 1950, с. 56.

мя самому с ними рисовать или лепить»¹. К сожалению, в дальнейшем этот метод работы с учениками распространения не получил.

Большую роль в совершенствовании рисования как учебного предмета сыграл прекрасный художник и замечательный педагог А. П. Лосенко (1737—1773), уделявший много внимания не только практике, но и теории рисунка.

Его яркая педагогическая деятельность завоевала всеобщее признание. Начиная с Лосенко русская академическая школа рисунка получила свое особое направление. Метод преподавания стал основываться на серьезном изучении анатомии человеческой фигуры и законов перспектив. Все эти знания, необходимые художнику, Лосенко с большой убедительностью и педагогическим талантом умел передавать своим ученикам. В своей монографии А. Н. Андреев писал о нем: «Он проводил с ними (учениками.— *И. Р.*) целые дни и ночи, учил их словом и делом, сам чертил для них академические этюды и анатомические рисунки, издал для руководства академии анатомию и пропорцию человеческого тела, коими пользовались и доныне пользуется вся последующая за ним школа; завел натурные классы, сам писал на одной скамье со своими учениками и произведениями своими еще более помогал усовершенствованию вкуса учеников Академии»².

В помощь ученикам Академии художеств А. П. Лосенко было составлено пособие по начертанию анатомической фигуры, альбом оригиналов (рисунки для копирования), учебное пособие для художников, руководство, как увеличивать или уменьшать фигуры человека. Пособия были снабжены рисунками-таблицами с пояснительным текстом (рис. 18).

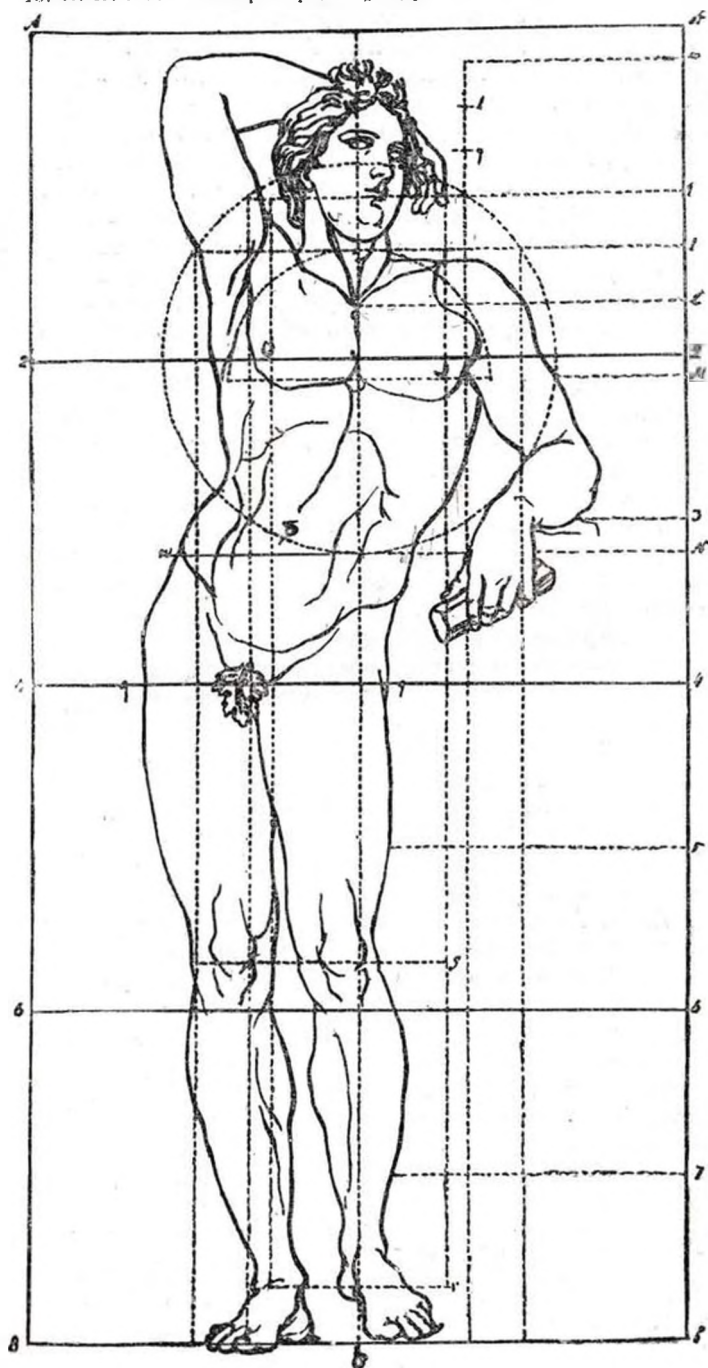
Во многом способствовал налаживанию преподавания учебного рисунка президент академии, образованнейший человек своего времени А. Н. Оленин (1763—1843). Понимая, что практика искусства без теории слепа, Оленин задумал учебник для художников, который всесторонне освещал бы искусство рисунка. Он разработал проект учебника и предложил В. К. Шебуеву выполнить эту работу. Кроме того, в 1834 году Оленин для «более серьезной подготовки художников решил ввести для учащихся класс анатомии»³, для преподавания в котором привлёк профессора Медико-хирургической академии И. В. Буяльского.

Чтобы повысить качество работ воспитанников на исторические темы, Оленин организовал класс манекенов, которых «одевали в римский и греческий костюмы; здесь находились также грече-

¹ Петров П. Н. Сборник материалов для истории Санкт-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования, т. I, СПб., 1865, с. 338.

² Андреев А. Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. СПб., 1857, с. 487.

³ Отчет Академии художеств за 1831 год.



ские племена и латы, сделанные из латуни, туники — греческая, римская, египетская и много других вещей»¹.

К середине XIX века русская Академия художеств выдвинулась в первый ряд художественных академий Европы. К этому времени в ней была создана стройная система художественного образования и воспитания, а также устоявшаяся методика обучения рисунку. Воспитанники русской академии показали всему миру, насколько серьезно было поставлено дело обучения художествам в России: О. А. Кипренский написал портрет своего приемного отца Швальбе, который Неаполитанская академия приняла за работу Рембрандта, а узнав подлинного автора, провозгласила его «русским Вап-Диком»; А. Е. Егоров прославился как «российский Рафаэль» и замечательный педагог рисунка; о В. К. Шебуеве говорили, что он выше Пуссена; картина К. П. Брюллова «Последний день Помпеи» получила европейскую известность.

Русская Академия художеств первой половины XIX века была одной из лучших школ рисунка. Русский драматург Н. Кукольник писал: «От Лосенко до наших времен все наши лучшие художники обладали твердым и правильным рисунком, а это должно отнести к заслугам нашей Академии»².

Среди замечательных русских художников-педагогов, работавших над проблемами учебного рисунка, особое место занимает В. К. Шебуев (1777—1855). Прекрасный рисовальщик и живописец, виртуоз в области композиции, он хорошо понимал, что практика художника без научно-теоретической базы слепа. Особенно нужны глубокие теоретические знания молодым художникам, начинающим изучать основы изобразительного искусства. В связи с этим Шебуев берется за составление пособия по пластической анатомии для художников, а затем по предложению президента Академии художеств А. Н. Оленина и за создание полного курса правил рисования для воспитанников академии.

Как показывают архивные документы, его первый труд «Антропометрия» был высоко оценен современниками. Теоретик искусства А. Н. Андреев писал: «Кроме примера и уроков его, он увековечил свое имя изданием и составлением обширного курса антропометрии или практической художественной анатомии, руководства, приспособленного к современному состоянию науки, чего совершенно недоставало для наших молодых художников»³. Шебуев считал, что главная цель его пособия — вооружить художника научными знаниями, помочь рисующему правильно разобраться в сложной форме человеческого тела.

По мнению Шебуева, достигнуть успеха в обучении рисунку можно только при широком использовании наглядных пособий.

¹ Солицев Ф. Моя жизнь, труд и археологические изыскания. — «Русская старина», 1876, февраль, с. 313.

² Кукольник Н. Картины русской живописи. СПб., 1846, с. 99.

³ Андреев А. Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. СПб., 1857, с. 505.

С этой целью он стал изготавливать из папье-маше анатомические муляжи, или, как их тогда называли, «фонтомы». Эти наглядные пособия помогали начинающим художникам усваивать закономерности строения костей, мышц, сухожилий.

Второй труд Шебуева — «Полный курс правил рисования для воспитанников Академии художеств», как указывают архивные материалы, имел четкую методическую последовательность усложнения учебных задач. Кроме того, Шебуев стремился научно обосновать закономерности строения любой формы. Так, раскрывая закономерности строения формы гипсовой головы Аполлона, Шебуев показывает в рисунках особенности строения черепа, подчеркивает, как кости черепа обуславливают пластику формы каждой части лица и всей головы. Свою методику преподавания рисования Шебуев строил на дидактических принципах научности, наглядности, систематичности и последовательности в обучении.

В 1834 году известный русский художник-любитель А. П. Сапожников (1795—1855) издал «Курс рисования». Это был первый учебник по рисованию для общеобразовательных учебных заведений, составленный русским художником.

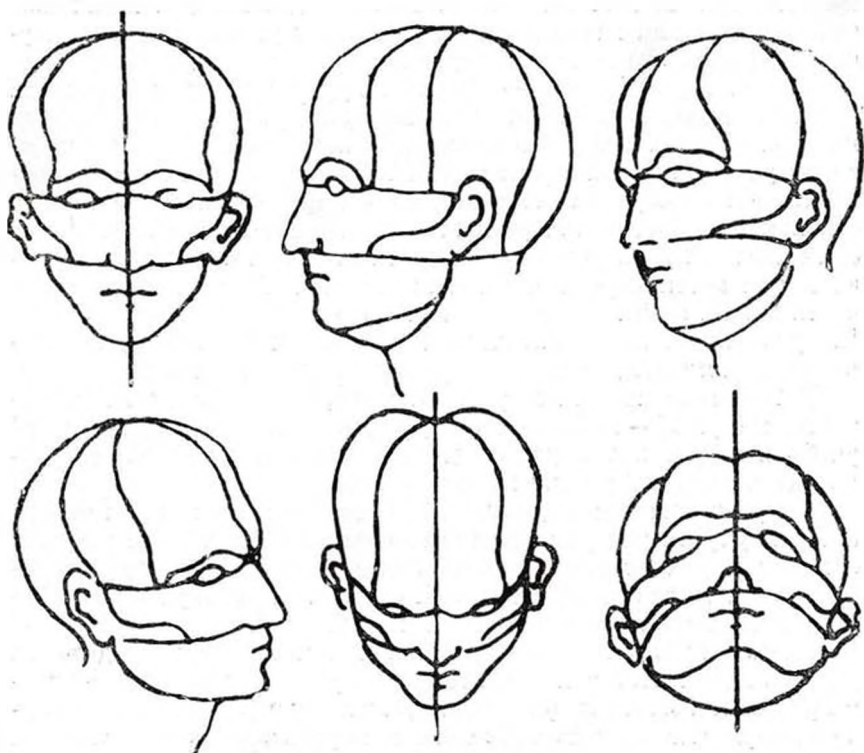
В предисловии к изданию 1879 года читаем: «... цель, с которою учреждены рисовальные классы в большей части учебных заведений, состоит не в том, чтобы сделать из учащихся художников, но в том, чтобы развить в них способность изображать на бумаге видимые предметы понятно и правильно»¹.

По-новому Сапожников подошел и к методике преподавания рисования. Он поставил своей задачей приучить учащихся во время рисования мыслить, рассуждать, анализировать. Этой цели служила серия моделей из проволоки и картона, которые помогали учащимся яснее понимать строение форм предметов, явления перспективы и законы светотени.

Метод преподавания рисования, предложенный Сапожниковым, произвел переворот в учебно-воспитательной работе. До выхода его книги в общеобразовательных учебных заведениях преобладало копирование с оригиналов. Рисованию с натуры почти не учили, а над методом раскрытия отдельных положений реалистического рисунка вообще никто серьезно не задумывался.

Сапожников указал, что лучшим средством помочь ученику правильно строить изображение формы какого-либо предмета является метод ее упрощения в начальной стадии рисования. Вначале ученик должен определить геометрическую основу формы предмета, а затем уже переходить к уточнению. «Одним из таких способов является способ разложения любого из видимых предметов на простейшие геометрические фигуры, каковы треугольники, четырехугольники и тому подобные,— писал Сапожников.— Нет животного, птицы, пасекового, цветка, растения, формы которых в общем не могли быть окованы сказанными фигурами; нет почти

¹ Сапожников А. П. Курс рисования. СПб., 1879, с. 1.



случая, где фигуры эти не послужили бы остоном для описания около последнего подробностей контура данного предмета»¹.

Сапожников рекомендует педагогу не столько выправлять рисунок ученика, сколько объяснять его ошибки словесно. Нужно, чтобы ученики, следуя по собственному соображению устным указаниям педагога, могли правильно нарисовать каждую из поставленных перед ними новых моделей. Для достижения этой цели и служат методические модели.

Таким образом, модели у Сапожникова служат не для рисования с них, а для раскрытия закономерностей строения натуры. Они находятся рядом с натурой и помогают ученику разобраться в особенностях строения формы. Так, при рисовании гипсовой головы Сапожников предлагает пользоваться проволочной моделью. «Быв поставленная рядом и в том же повороте с гипсовой головою, служащею для образца, она может пояснить перспективное изменение частей, ее составляющих»² (рис. 19).

¹ Сапожников А. П. Курс рисования. СПб., 1879, с. 34.

² ЦИГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. II, ед. хр. 65.

Большое внимание Сапожников уделял изучению закономерностей строения человеческого тела (рис. 20).

Новый метод, предложенный Сапожниковым, нашел самое широкое применение не только в общеобразовательных школах, но и в специальных художественных учебных заведениях. Успех нового метода преподавания объяснялся тем, что он наглядно и просто раскрывал сложнейшие положения, относящиеся к построению трехмерного изображения на плоскости.

Все специалисты в России давали самую высокую оценку методу Сапожникова, однако в методической литературе имя его не было должным образом отмечено. Много говорилось о методе братьев Дюпюи, указывалось, что их метод обучения «новейший и лучший». Между тем метод Сапожникова очень много имел общего с моделями Дюпюи и опубликован был раньше (метод Сапожникова — в 1834 году, а метод Дюпюи — в 1842). Кроме того, метод Сапожникова имел преимущество по сравнению с методом Дюпюи и в том отношении, что методические модели последних использовались в качестве натуры; Сапожников использовал свои модели только как наглядные пособия, поясняющие закономерности строения формы, законы светотени и перспективы.

Положительные моменты методики преподавания А. П. Сапожникова не потеряли своей значимости и в наше время ¹.

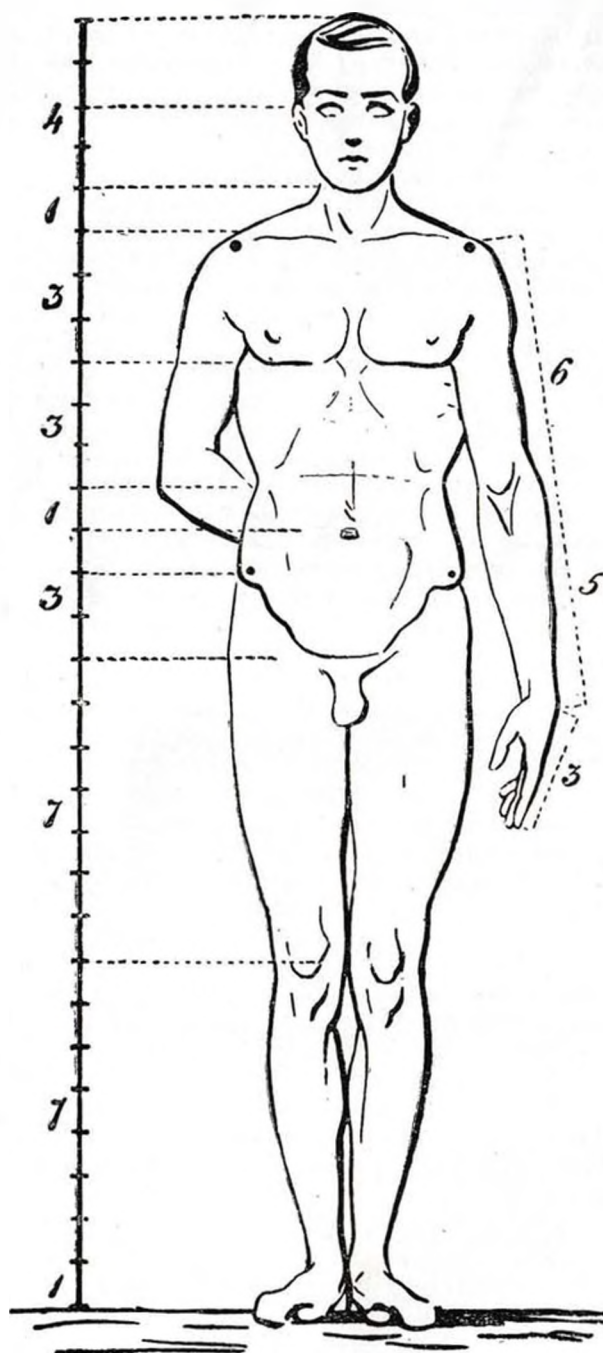
Изучая историю методики обучения рисованию, следует отметить, что некоторые художники-педагоги создают свои системы обучения. Так, замечательный художник-педагог А. Г. Венецианов (1780—1847) предложил метод работы с учениками, отличный от академического. Венецианов был убежден, что основой метода обучения рисунку должно быть рисование с натуры с первых шагов обучения. Копирование «образцов» в начальной стадии обучения рисунку Венецианов считал ненужным и даже вредным.

«У него была своя особая метода преподавания. Он отвергал первоначальное рисование с так называемых оригиналов. Он начинал учение прямо с гипсов и с других предметов, каковы коробки, яйцо, стул, фуражка, корзинка, находя, что ученик этим способом вместе с линиями привыкнет и к осязанию форм» ².

В отличие от академической школы, которая призывала учеников при рисовании с натуры «облагораживать» ее по античному образцу, Венецианов утверждал, что художник должен постоянно изучать реальную действительность. Он также считал, что классическая система художественного воспитания подавляет индивидуальность художника. Один из учеников Венецианова писал: «Алексей Гаврилович умел передавать всем ученикам своим одно начало, но давал полную свободу развиваться особенностям их та-

¹ В книге А. М. Соловьева, Г. Б. Смирнова, Е. С. Алексеевой «Учебный рисунок» (М., 1953) приводится много иллюстраций из «Курса рисования» А. П. Сапожникова (см. с. 128—133, 135—137, 140—141).

² «Отечественные записки», т. CXV. СПб., 1857, с. 90.



ланта; даже учил он нас не одинаковым образом: припоровливался к способностям каждого и только помогал ему своею методою, так сказать, только слегка наталкивал его на прямую дорогу, и оттого каждый шел по-своему хорошо, каждый развивал особенность своего дарования. Это умение давало то, что все ученики шли ровню, никто не выскакивал вперед; а это весьма важное достоинство в преподавателе»¹.

В 40-е годы XIX века в методах обучения рисунку стал обнаруживаться известный застой. В Академии художеств снижается уровень художественной подготовки, обедняется педагогическая мысль. В этот период академическую систему художественного образования многие стали понимать односторонние, как систему идеального воспитания, методической основой которой являются античные образцы. Натура, как таковая, не изучалась, все же замеченные несовершенства фигуры позирующего натурщика рисовальщик обязан был выправлять по античным канонам. Теоретик и историк изобразительного искусства Н. Рамазанов писал: «Правда, что под карандашом и кистью Угрюмова, Лосенко, Егорова и Шебуева рисунок в нашей Академии стал на высокую ступень античного изящества и утонченности, но впоследствии менее даровитые художники довели эту античность в рисунке до крайней сухости и даже одеревенелости; изучение антиков совершенно поглощало изучение красот в живом теле; между рисовальщиком и натурщиком как бы невидимо и постоянно помещался всегда древний Антиной или Геркулес, смотря по возрасту натурщика... Но приезд Брюллова из Италии положил конец всем умничаньям и неуместным идеализациям, по мнению великого живописца, следовало изучать исключительно всю разнообразную прелесть самой натуры»².

Замечательный русский художник-педагог К. П. Брюллов (1799—1855), будучи сторонником строгого академического рисунка, в то же время не мог мириться с устаревшими взглядами на подготовку и воспитание художника в Академии художеств. Обучая рисованию с натуры, он говорил ученикам: «Рисуйте антику в античной галерее, это так же необходимо в искусстве, как соль в пище. В натурном же классе старайтесь передавать живое тело; оно так прекрасно, что только умеете постичь его; да и не вам еще поправлять его; здесь изучайте натуру, которая у вас перед глазами, и старайтесь понять и прочувствовать все ее оттенки и особенности»³.

Брюллов считал, что непосредственные жизненные наблюдения, глубокое познание природы помогут художнику достичь высот реалистического рисунка (рис. 21). От учеников Брюллов тре-

¹ «Отечественные записки», т. СХV. СПб., 1857, с. 101.

² Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. М., 1863, с. 177.

³ Цит. по кн.: Перов В. Наши учителя. — «Художественный журнал», 1881, с. 59.



бовал, чтобы они в свободное время постоянно рисовали с натуры. Он считал, что, рисуя с натуры, начинающий художник невольно найдет в ней много интересного и, следовательно, обогатит себя как художника.

Большое значение Брюллов придавал технике рисунка. Он говорил, что преподаватель академии обязан помочь ученику в совершенстве овладеть техникой рисунка, чтобы он мог в дальнейшем свободно передавать свои замыслы. Отсюда Брюллов делает такой вывод: «Рисовать надобно уметь прежде, нежели быть художником, потому что рисунок составляет основу искусства; механизм следует развивать от ранних лет, чтобы художник, пачав размышлять и чувствовать, передавал свои мысли верно и без всякого затруднения; чтобы карандаш бегал по воле мысли: мысль повернется и карандаш должен повернуться»¹.

Брюллов советовал своим ученикам: «Не упускайте ни одного дня, не приучая руку к послушанию. Делайте с карандашом то же, что делают настоящие артисты со смычком, с голосом; тогда только можно сделаться вполне художником»².

¹ Цит. по кн.: Машковцев Н. Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. III. М., 1949, с. 154.

² Там же, с. 171.

Необходимо отметить и то новое, что внес Брюллов в методику преподавания рисунка. Прежде всего, это метод индивидуального подхода к ученикам. Все ученики Брюллова отмечали эту особенность его преподавания. Своеобразие брюлловской методики обучения состояло и в том, что он относился к своим воспитанникам как к младшим братьям по искусству. Поэтому он считал большим недостатком академической системы того времени подавление личности ученика. «Нельзя давать наставления ученику, основываясь только на приказании и личном авторитете. Художник не машина, он должен уметь мыслить сам», — говорил он. Брюллов приучал ученика самостоятельно преодолевать трудности при рисовании; он не сразу исправлял ошибку в рисунке, а сначала предлагал ученику самому разобраться в ней. А. М. Мокрицкий, один из учеников Брюллова, писал: «Тут Брюллов заметил мое замешательство, но промолчал, дав мне еще несколько минут времени оправиться; наконец, соскучась бесплодным пребыванием „на патуре“, он взял кисть и волшебным прикосновением придал портрету и сходство и жизнь»¹.

В конце XIX века стремление к научно-теоретическому обоснованию проблем учебного рисунка заметно ослабевает. В русской Академии художеств начинают преподавать педагоги Неф, Вениг, Шамшин, Якоби, Нотбек и другие. Они пренебрегали традициями старой академии, выдвинув на первый план натуралистическое срисовывание. В рисунке стала больше цениться техника, голая виртуозность, так называемая «тушевка с конопаткой». Об этой технике рисунка ученица С.-Петербургской рисовальной школы Лаврентьева писала: «Методы его (Нотбека. — Н. Р.) была тушевка самая тщательная, с конопаткою, т. е. заделыванием всех неровностей между штрихами в косую клетку. Любимыми его выражениями было: „это надо почувствовать“ и „надо, чтобы тушевка играла“»². Значение учебного рисунка как основной учебной дисциплины недооценивалось. В произведениях многих художников появилась грубая фальшь. Предпочитая религиозные сюжеты или изображение исторических событий Древней Греции и Рима, эти педагоги отгородились от жизни неприступной стеной.

В то время как в Академии художеств воспитанники писали картины на библейские сюжеты, на арену общественной жизни вышли революционеры-демократы. Н. Г. Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» провозгласил: «Прекрасное есть жизнь». Этот призыв к художникам обратиться к реальному миру, эти новые, прогрессивные взгляды на искусство были подхвачены и отражены в творчестве передвижников, идейным руководителем которых стал известный русский художник И. Н. Крамской (1837—1887).

¹ Цит. по кн.: Машковцев Н. Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. III. М., 1949, с. 149—150.

² «Русская старина», 1889, ноябрь, с. 449.

В 1863 году И. Н. Крамской и тринадцать его товарищей демонстративно вышли из Академии художеств, отказавшись писать конкурсные работы на мифологические и религиозные сюжеты, доказывая, что в жизни есть более интересные и прекрасные темы для художника. Они организовали «Артель художников», а впоследствии — «Товарищество передвижных художественных выставок».

Говоря об академической системе преподавания второй половины XIX века, следует отметить, что ревнивая защита академических основ рисунка бесспорно справедлива. Ни Чистяков, ни Крамской, а затем Репин и Серов не отвергали эту школу рисунка. Они видели в ней много хорошего и в то же время прекрасно понимали, что старая академическая система уже устарела. Слепое, пассивное следование античным образцам, безжизненная «тушевка с конопаткой», формальное использование линии в рисунке ради внешнего эффекта — все это было чуждо новому поколению.

Сегодня противники академического направления в художественной школе и вообще школы, как таковой, нередко ссылаются на В. В. Стасова, который якобы всегда отрицал значение академии как школы и ратовал за «свободное» воспитание. Это в корне неверно. Стасов пишет: «Да, я враг, непризнаватель и преследователь Академии художеств. Но которой? Ведь только той, которая понапрасну хочет вмешиваться всюду и везде, которая желает все направлять, постановлять, обо всем решать, всюду накладывать свою руку, всюду распространять свой вкус и дух. *На академию, как высшее училище, я никогда не нападал*» (курсив мой.— И. Р.)¹.

Развитием академической системы обучения и обогащением ее новыми методами преподавания занялись И. Н. Крамской и П. П. Чистяков.

О Крамском как учителе часто вспоминал И. Е. Репин. Он говорил, что как педагог Крамской не имел себе равных. Одна из его учениц писала: «С первого же раза можно было оценить все совершенство его (И. Н. Крамского.— И. Р.) преподавания! Он был неутомим, все часы своих занятий переходя от одной ученицы к другой, не переставал делать замечания, поразительные по верности взгляда и простоте изложения для всех понятного. Он был необыкновенно красноречив и в то же время так ясен, что сразу понимали, что от вас требовалось. Знание его анатомии человеческого тела было так превосходно, что ни одна, самая малейшая ошибка не проскальзывала мимо его внимательного взора; ни одной ошибки он не дарил вам, тотчас же ее карал, и, вместе с тем, все это высказывалось просто, с замечательным тактом и деликатностью. Указывая ошибки, он в то же время читал целые лекции пластической анатомии, на память набрасывая скелеты, или одевающие

¹ Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка, т. 3. М.— Л., 1950, с. 19.

их мускулы и мышцы, владеющие теми или другими движениями и сокращениями»¹.

И. Е. Репин также указывал, что Крамского отличало поразительное знание конструктивных особенностей строения формы, законов светотени, анатомии и перспективы. Он мог без натуры точно указать ученику, где ошибка и как ее следует исправить. «Особенно удивляло меня, как это, не сравнивая с оригиналом, он совершенно верно указывал мне малейшие пропуски и недостатки. Именно этот полутон был сильнее, это я уже заметил на экзамене, и глазные орбиты снизу, и нижняя плоскость носа — „с плафона” — действительно, были шире»², — писал И. Е. Репин.

Большое значение в рисунке Крамской придавал пониманию формы, объема предметов. Одного знания конструктивных особенностей строения формы недостаточно. Чтобы лучше ощутить ее рельеф, Крамской рекомендовал заняться скульптурой. Как-то в разговоре с Репиным Крамской поделился своим методом работы: «...я взял заказ написать образ Христа: писал, писал, даже вот вылепил его».

Он снял на станке мокрое покрывало, и я увидел ту же удрученную голову Христа, вылепленную из серой глины. Ах, как хорошо! Я не видел еще никогда только что вылепленной скульптуры и не воображал, чтобы из серой глины можно было вылепить так чудесно. «Чтобы добиться легче рельефа и светотени, — продолжал он, — я взялся даже за скульптуру»³.

Настоящий художник, считал Крамской, должен быть всесторонне образованным человеком. Поучая Репина, он говорил: «Образование — великое дело! Знание — страшная сила. Оно только и освещает всю нашу жизнь и всему дает знание. Конечно, только науки и двигают людей. Для меня ничего нет выше науки; ничто так... не возвышает, как образование. Если вы хотите служить обществу, вы должны знать и понимать его во всех его интересах, во всех его проявлениях, а для этого вы должны быть самым образованным человеком. Ведь художник есть критик общественных явлений: какую бы картину он ни представил, в ней ясно отразится его мирозерцание, его симпатии, антипатии и, главное — та неуловимая идея, которая будет освещать его картину»⁴.

Большое влияние на развитие методики преподавания учебного рисунка оказал выдающийся художник-педагог П. П. Чистяков (1832—1919).

Как уже отмечалось, Академия художеств в это время погрязла в рутине, стала придерживаться догматического метода преподавания. П. П. Чистякову стало ясно, что академия пуждается в

¹ Лаврентьева С. И. С.-Петербургская рисовальная школа в воспоминаниях ее ученицы (1862—1876). — «Русская старина», 1889, ноябрь, с. 461—462.

² Репин об искусстве. М., 1960, с. 76.

³ Цит. по кн.: «Русская старина», 1889, ноябрь, с. 409.

⁴ Там же, 1888, май, с. 417.

реформе. Нужны новые формы и методы работы с молодыми художниками, необходимо усовершенствовать методику рисунка, живописи, композиции.

Двадцатилетие деятельности Чистякова в качестве адъюнкт-профессора Академии художеств (1872—1892) было основным и плодотворнейшим периодом его жизни. В это время он вырабатывал новую методику преподавания, проверял на практике свою педагогическую систему.

Говоря о педагогических взглядах П. П. Чистякова, надо отметить, что он боролся за новое направление в преподавании искусства, а не против академической системы, как таковой. Он считал, что обучение должно проходить как в начальной стадии, так и в высшей на основе единых принципов, на научной основе.

«Высокое, серьезное искусство живописи без науки не может существовать. Наука в высшем проявлении ее переходит в искусство»¹, — писал Чистяков.

Особенно большое значение Чистяков придавал перспективе: «Строгое, полное рисование, — учил он, — требует, чтобы предмет был нарисован, во-первых, так, как он кажется глазу нашему, и во-вторых, как он существует. Следовательно, в первом случае нужен даровитый глаз, а во втором — знание предмета и законов, по которым он кажется таким»².

Важное значение в своей системе Чистяков придавал картинной плоскости, которую считал посредником между натурой и художником. Картинная плоскость помогает сверять изображение с натурой. Именно поэтому свою систему рисунка в целом он называл «системой поверочного рисования»³. Вот как характеризует Ренин систему Чистякова на примере рисунка головы: «Она (система. — *И. Р.*) заключалась в перспективе плоскостей головы. Встречаясь на черепе, эти плоскости, т. е. границы этих плоскостей, образовали сеть на всей голове, что и составляло основу рисунка головы. Особенно интересной получалась перспектива встреч этих плоскостей; дробясь и разбиваясь в разные детали головы, эти плоскости совершенно правильно определяли величину этих деталей до меньших плоскостей, и голова получала верный каркас, во всех возвышенностях и углублениях целой головы. Она получалась стройная, рельефная. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не от тушевки, 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»⁴. Примером подобного изображения головы может служить рисунок художника В. Е. Савинского (рис. 22).

¹ ЦИГИАЛ, ф. 789, он. 14, ед. хр. 104.

² Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. М.—Л., 1940, с. 128.

³ Там же.

⁴ Чистяков П. П., Савинский В. Е. Перениска. Л.—М., 1939, с. 29—30.



Чистяков считал, что 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 маьерииста, а по законам, лежащим в натуре, нас окружающей, и с полными доказательствами, на все ясными»¹, — писал он.

В царской России талант Чистякова не смог развернуться в полную силу. Педагогические взгляды Чистякова и его метод пре-

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 446.

подавания получили признание лишь в советское время, когда художественное образование в стране возглавила Академия художеств СССР.

Как уже отмечалось, в начале XX века широкое распространение получили различные формалистические направления в искусстве. Отрицая необходимость серьезного академического обучения рисунку, идеологи этих направлений пытались доказать, что художник утрачивает свою неповторимость, пройдя профессиональную школу. Они перенесли свои установки в художественные школы, училища, студии, увлекая за собой молодежь. Традиции академической школы рисунка уже не соблюдались. «Увлекаясь впечатлением красок и отбрасывая традицию старой школы,— писал И. Е. Репин,— художники игнорировали форму. Рисунок и форма, как только перестали ими заниматься со строгостью классиков, быстро пошли к упадку; и вся эпоха этого движения совершенно справедливо была названа декадентством»¹.

Главным непримиримым врагом декадентов становится академия. Репин писал: «Традиции знания, логические наблюдения законов форм и колорита природы клеймятся ими как самый большой порок в искусстве. Они признают за собой право пачать искусство снова и заполнить им весь мир, уничтожив все „академическое“. Им необходимо прежде всего свергнуть авторитет академического образования в искусстве и поставить на его место дилетантизм»².

Давая характеристику данному историческому периоду художественной жизни России, следует отметить, что многие действительные члены академии были в идейном отношении индифферентными, неспособными на мужественные гражданские поступки. Даже по отношению к кровавым событиям 9 января 1905 года они остались безучастными. Письмо с протестом против расстрела, направленное в совет академии, подписали только В. А. Серов и В. Д. Polenov.

Пассивность академии и ее членов выражалась во всем, в том числе и в вопросах искусства и методов его преподавания. Последствия этого очень точно характеризовал И. Е. Репин в 1922 году: «В последнем движении искусства ультраправых, как в зеркале, отразилось наше анархическое время. Покалеченные, нравственно увечные рабы, потерявшие совесть, мы развратили и вкусы своей натуры до дикости. В лучших идеях духа мы импотенты... Вглядитесь в нелепейшую мазню декадентства: это портреты наших душ, наших оплеванных идеалов, без формы, без чувства, без света — малевание способом дикарей»³.

И. Е. Репин прекрасно понимал отсталость царской академии и в то же время беспочвенность и реакционность формалистического искусства, которое было направлено на уничтожение школы,

¹ Цит. по кн.: Бродский И. А. Репин-педагог. М., 1960, с. 38.

² Там же, с. 39.

³ Репин об искусстве. М., 1960, с. 8.

на отказ от оправдавших себя методов преподавания, и в первую очередь рисунка.

Серьезная и последовательная научная разработка вопросов методики преподавания рисунка в художественных учебных заведениях начала осуществляться уже в советское время.

СОВЕТСКАЯ ШКОЛА РИСУНКА

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в истории развития человеческой культуры. В нашей стране были созданы все условия для развития изобразительного искусства и художественного образования. Перед работниками народного просвещения были поставлены задачи перестройки содержания, форм и методов обучения.

Педагог в советской художественной школе стал прежде всего работником идеологического фронта. Ставя вопрос о подготовке новых кадров учителей и педагогов, В. И. Ленин указывал: «Теперь мы должны воспитать новую армию педагогического учительского персонала, который должен быть тесно связан с партией, с ее идеями, должен быть пропитан ее духом, должен привлечь к себе рабочие массы, пропитать их духом коммунизма, заинтересовать их тем, что делают коммунисты»¹.

Советская школа рисунка и методика его преподавания, являясь частью педагогической науки, развивались на совершенно новой методологической основе, на положениях марксистско-ленинской философии. Перестройка всей системы образования была направлена на превращение школы из орудия классового господства буржуазно-помещичьего государства в средство коммунистического воспитания трудящихся. В этом труднейшем деле изобразительное искусство играло немаловажную роль.

В художественной жизни шла напряженная идейная борьба убежденных сторонников реалистического искусства с эпигонами буржуазных формалистических направлений. К сожалению, деятели формалистического искусства нанесли много вреда в области художественного образования в первые годы Советской власти. Они пошли по пути полного отказа от культурного наследия прошлого, добиваясь обособления искусства от жизни. Имея широкий и свободный доступ в художественные школы, представители формалистических направлений всячески мешали молодежи получать прочные знания и проходить углубленную школу профессионального мастерства. В Академии художеств разбивались и выбрасывались гипсовые слепки антиков, был уничтожен музей, хранивший лучшие работы студентов. Академический рисунок как самостоятельный вид учебной работы потерял свое значение.

В художественной школе наибольшее распространение получили такие антинаучные методы обучения, как метод коллективного преподавания, лабораторно-бригадный метод и метод проектов.

¹ Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, с. 307.

Метод коллективного преподавания был предложен «в целях изжития индивидуального метода». Согласно этому методу классом должен был руководить не один педагог, а коллектив преподавателей. Руководители класса коллективно организовывали учебные занятия и ставили постановки, а затем каждый преподаватель давал свои советы. Студент самостоятельно выбирал те из них, которые ему казались наиболее приемлемыми. Все это приводило к дезорганизации учебной работы, так как советы руководителей были нередко противоположны друг другу. Студенты стремились выбрать себе в руководители того педагога, которому они больше доверяли, а руководители предпочитали работать с теми студентами, которых они считали наиболее способными. Как ни стремились преподаватели держаться единой системы, единого метода преподавания, у каждого из них были свои взгляды на искусство, свои методы и приемы обучения. По поводу подобного метода преподавания Д. Н. Кардовский писал: «Если допустить в пределах одной системы у одних и тех же учеников несколько преподавателей одного и того же предмета, надо предположить между последними такое согласие в принципах руководства, которое на практике трудно встретить. На практике же получается, что ученики меняют одного преподавателя на другого, подчиняются бессистемно то тем, то другим требованиям, а не системе, и преподаватели не имеют возможности систематически руководить неизвестными им учениками»¹.

Другим методом обучения был лабораторно-бригадный метод. По этому методу каждое задание студенты выполняли небольшими группами-бригадами. Студенты должны были без помощи педагога организовывать учебную работу — ставить постановки, обозначать цели и задачи того или иного вида работы. При таком методе обучения педагог отстранялся от руководства и был пассивным наблюдателем.

Наиболее широкое распространение получил антинаучный метод проектов. Он заключался в том, что учащиеся ограничивались лишь практическим выполнением специальных заданий (проектов). Теоретические знания давались при этом в объеме, необходимом для выполнения данного проекта.

Метод проектов был выдвинут в 20-е годы педагогами, разделявшими реакционные взгляды американского философа и педагога Дж. Дьюи. Эти педагогические идеи получили распространение не только в высшей школе, но и в средней общеобразовательной.

Период 20-х — начала 30-х годов был периодом становления советской педагогической науки и новой художественной школы, который протекал в ожесточенной борьбе с буржуазными педаго-

¹ Кардовский Д. Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960, с. 136.

гическими теориями. В процессе обучения как в высшей, так и в средней общеобразовательной школах использовались различные системы и методы обучения, а порой имели место западноевропейские педагогические теории. О том, что собой представляла художественная школа того времени, писал А. А. Дейнека: «В 1921 году демобилизуюсь из армии и командируюсь в Москву на учебу во ВХУТЕМАС. Графический факультет... Я попал, с одной стороны, в среду старых академических устоев, с другой -- различных формалистических исканий. Кардовский учил, как учили в старой Академии, в то время как Кончаловский и ряд других художников преподносили десятки самых модных „измов“. Это был период, когда занимались абстрактным искусством, которым сейчас занимаются в США. Мы тоже делали кубики, красили их в разные цвета, изучали фактуры»¹.

Постановления ЦК ВКП(б) и Советского правительства (1931—1936) осудили педагогическое прожектерство, указали пути преодоления буржуазных и мелкобуржуазных влияний на педагогику, а также пути борьбы за систематическое, сознательное и прочное усвоение основ наук, за соответствующую этой задаче организацию учебно-воспитательного процесса. В рисовании вновь стала признаваться ведущая роль педагога. Учебные программы были переработаны. Это содействовало улучшению качества преподавания рисования в общеобразовательных школах.

Твердая линия в построении новой школы, новой системы преподавания вызывала противодействие со стороны приверженцев формалистического метода. Они всячески пытались отстаивать свои позиции, по исход борьбы был уже предreshен.

Так в обстановке борьбы рождалась новая методика преподавания рисунка.

К педагогической деятельности были привлечены выдающиеся мастера реалистического искусства: И. И. Бродский, Д. Н. Кардовский, К. Ф. Юон, Е. Е. Лансере, А. Н. Остроумова-Лебедева и многие другие. Они стали уделять серьезное внимание разработке методов обучения рисунку.

Большое влияние на развитие советской методики обучения рисованию оказала педагогическая деятельность Д. Н. Кардовского (1866—1943).

Надо отметить, что педагогическое наследие Кардовского еще не получило должного освещения в литературе, мало исследованы его методические установки. Между тем именно ему мы обязаны появлением высших учебных заведений, готовящих учителей рисования для средних школ. По инициативе Кардовского и его учеников в 1939 году был создан первый Учительский институт, на базе которого в 1942 году был открыт художественно-графический факультет в Московском городском педагогическом институте име-

¹ Дейнека А. Жизнь, искусство, время. Л., 1974, с. 49, 119.

ни В. П. Потемкина. До 1955 года художественно-графический факультет МГПИ имени В. П. Потемкина был единственным в Советском Союзе факультетом, который готовил учителей рисования и черчения с высшим образованием для средней школы.

В основу системы художественного образования на факультете были положены педагогические принципы и метод Д. Н. Кардовского. Они развивались и совершенствовались его учениками и последователями в целой сети художественно-графических факультетов при педагогических институтах. И это понятно: Д. Н. Кардовский является одним из значительных представителей советской школы рисунка (рис. 23). Он прошел хорошую академическую школу рисунка у прославленного П. П. Чистякова, занимался в Мюнхене у А. Ашбе, имел возможность обобщить лучший опыт преподавания как русской, так и европейской школы рисунка.

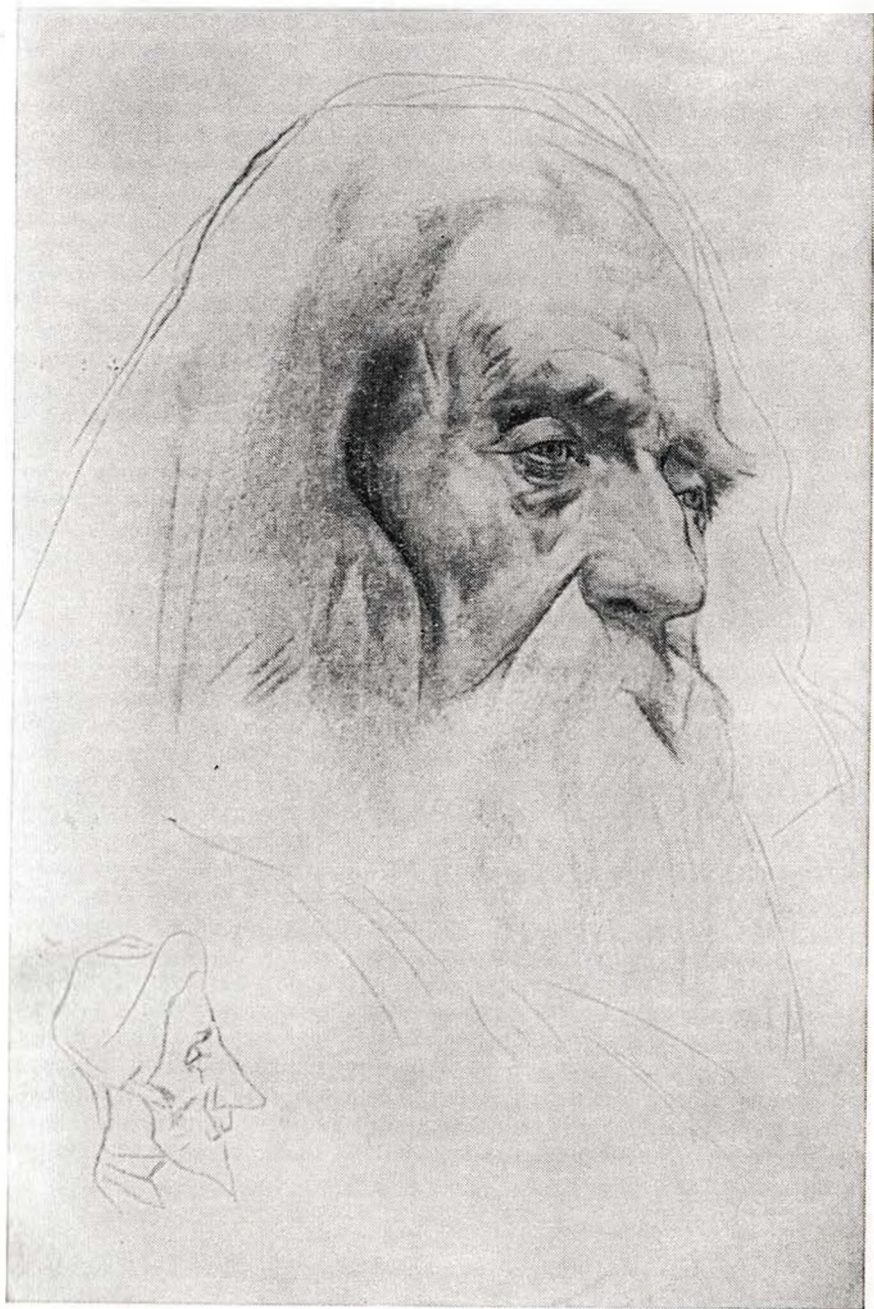
Как педагог Кардовский мужественно отстаивал позиции реалистического искусства и оберегал молодежь от влияния формализма. Благодаря своим твердым убеждениям, ясной и методически разработанной системе обучения рисунку, Кардовский имел большое количество учеников и горячих последователей.

Кардовский учил не только понимать, видеть и строить объемную форму предмета на плоскости, но и глубоко ее анализировать. «Линия в природе не существует. К линии мы прибегаем как к техническому приему — она служит нам условным приемом ограничения формы. Дюрер рисует штрихами, но у него линия всегда бежит по форме, огибает и подчеркивает ее...

В начале рисунка (особенно для начинающих учеников) нужно стремиться скорее разбить всю фигуру на плоскости, получающие прямые лучи света и не получающие их, обрубить форму. Пока не постигните большую форму — никогда не стремитесь вырисовывать мелкие детали. До тех пор, пока нет формы, искание пропорций и характера не важно»¹.

Основная заслуга Кардовского состоит в том, что он учил молодежь внимательно изучать пластическую форму, видеть и понимать закономерности ее строения. Кардовский восстановил принцип реалистического построения изображения. В основу своего метода он положил «обруб», т. е. принцип упрощения формы. В результате многолетней педагогической практики Кардовский пришел к выводу, что начинающему художнику трудно сразу понять и изобразить сложную форму предмета, а поэтому ученик должен вначале понять основу формы, а затем уже переходить к уточнению. Например, рисуя с натуры кришку, ученик должен вначале наметить основу этой формы — цилиндр и шар, а затем уточнить рисунок по натуре.

¹ Кардовский Д. Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960, с. 264.



Сложную форму предмета ученик должен вначале как бы обрубить: «Так, например, рисуя нос, надо руководствоваться тем, что нос есть призма, ограниченная в пространстве четырьмя плоскостями, но рисовать пужло не призму, а живой нос. Поэтому если у натуры нос горбатый, то, намечая большую форму по принципу призмы, переднюю горбящуюся поверхность надо изгибать, причем изгибать в определенном месте, например в верхней трети или в половине всей передней поверхности, в соответствии с натурой»¹. Этим методом Кардовский и добивался правильного построения трехмерной объемной формы предмета на двухмерной плоскости листа бумаги.

Однако в системе Кардовского имеются и спорные положения. Так, он недооценивал значение рисования с гипсовых слепков. Он писал: «Применение в начале обучения рисования с античных фигур, гипсовых масок, бюстов и скульптуры, а также копирование образцов живописи и рисунка не должны допускаться»². Мы же считаем, что рисование с гипсовых моделей облегчает изучение законов построения живой формы, помогает понять ее конструкцию. Гипсовые модели следует рассматривать как методические пособия, помогающие учащимся быстрее познать законы строения натуры. Живая модель насыщена большим количеством различных деталей, которые отвлекают внимание начинающего рисовальщика.

Советская художественная педагогика глубоко чтит заслуги Д. Н. Кардовского и продолжает развивать его педагогические принципы. Взгляды Кардовского на методику преподавания существенно обогатили советскую школу рисунка и дали возможность по-новому подойти к проблемам учебного рисования. Очень верно писал теоретик рисунка Н. Э. Радлов: «Думается, что в наше время исканий методов художественной подготовки и острой борьбы за принципы преподавания внимательное изучение огромного труда, вложенного проф. Кардовским в дело воспитания русских художников, поможет определению тех педагогических предпосылок „художественной грамоты“, которые, не мешая развитию художественных индивидуальностей, явятся ценным вкладом в строящуюся художественную культуру страны»³.

В 1934 году по инициативе С. М. Кирова при Академии художеств была создана «Школа юных дарований», которая в 1936 году была преобразована в среднюю художественную школу. Кроме того, в целях дальнейшего укрепления художественной школы в 1937 году были открыты: Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры и Московский институт изобразительного искусства. В этих учебных заведениях преподавание академического рисунка стало играть ведущую роль.

¹ Пособие по рисованию. М., 1938, с. 9.

² Там же, с. 8.

³ Цит. по кн.: Кардовский Д. Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960, с. 213—214.

В 30-е годы особое внимание в обучении рисованию стали уделять рисованию с натуры, рассматривая его как наилучший метод овладения изобразительной грамотой. Изучение натуры начинает признаваться ведущим во всех видах учебной работы — рисунке, живописи, скульптуре.

Указывая на важность работы с натуры, в особенности в начальной стадии обучения изобразительному искусству, художники-педагоги имели в виду не копирование натуры, а изучение закономерностей строения формы. В этот период появляется целый ряд оригинальных методических пособий, содержащих интересные приемы обучения. Так, в популярной брошюре А. С. Голубкиной «Несколько слов о ремесле скульптора» мы находим методическое указание об анализе формы головы человека: «Разберите, например, лицо. Вы увидите, что все оно заключается в четырнадцати главных планах: один — середина лба с лобными буграми, два плана от лобных бугров к височным костям, два — от грани височных к скуловым, два — от скуловых к краю нижней челюсти, два — глазничных, два — от глазничных к носу и углу рта, два — от рта до скуловой кости и жевательной мышцы и один — от носа до конца подбородка. И все человеческие лица всегда заключаются в этих четырнадцати планах; изменяется лишь форма планов, но не граница и не число»¹.

В 30-е годы среди художников-педагогов усиливается интерес к научно-теоретическим вопросам учебного рисунка. В 1938 году было издано «Пособие по рисованию» под редакцией Д. Н. Кардовского. В нем раскрывались принципы реалистического изображения и методы обучения рисунку. Главное внимание авторы обращают на вопросы построения формы на плоскости, в основу которых был положен метод обрубовки.

Кроме того, в это время были изданы труды известных художников-педагогов и просветителей: Чепинно Чепинни. Трактат о живописи. М., 1933; Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1934; Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935; Гёте И. Мои необычайные мысли о рисунке.— В кн.: Гёте об искусстве. М., 1936.

Много ценных мыслей о рисунке и методике его преподавания высказал известный советский художник К. Ф. Юон (1875—1958). В статье о культуре рисунка он писал: «Рисунок лежит в основе всех изобразительных искусств. Его решающее влияние на истолкование форм внешнего мира и его теснейшая связь с творческой частью искусства доказаны всем опытом последнего... Культура рисунка направлена на воспитание привычек к методической работе над формой. Она устанавливает логическую последовательность работы над формой, вырабатывает методику контрольных моментов, способствует быстрейшему и безошибочному приближению к цели.

¹ Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М.—Л., 1937, с. 80.

Культура рисунка каждой художественной школы, учитывая мировой опыт работы над формой, строит свою собственную методику применительно к требованиям идейных целей своего времени»¹.

Методология и техника рисунка в течение веков изменялись согласно требованиям искусства, говорил Юон, но научное содержание и, в частности, законы анатомии оставались неизменными. При построении нашей советской школы рисунка научная основа искусства должна сохраняться. Он писал: «Обратное явление наблюдается в европейских школах нового времени, в том числе и некоторых наших, где пренебрежительное отношение к анатомии является главной причиной относительного худосочия и протокольной фотографичности...

Положительные черты академической школы рисунка заключались в требовании полной пластической завершенности рисунка, законченной разработке деталей фигуры в их взаимном подчинении и точнейшем анализе светотени на фигуре»².

Особое внимание Юон уделял вопросам методики рисунка и его преподаванию. Вот что он писал о методике преподавания в художественных учебных заведениях: «Преподавание рисунка в художественных училищах до сих пор еще далеко до методического единства. Однако для прочности школы объективное единство преподавания — необходимое условие. Преподавание хоть и базируется ныне на существующих всюду программах, но в этих программах говорится преимущественно о распределении времени, отводимого различным практическим занятиям, и почти ничего не говорится о существе основных моментов знания и опыта, требующих усвоения. Изучение рисунка сводится только к практическим упражнениям, к приобретению некоторого опыта рисования, без подкрепления этого опыта обобщающим знанием рисовальной культуры, выработанной великими мастерами.

Отыскание кратчайших и вернейших путей рабочей рисовальной методики, основанных на богатейшем наследии мастеров рисунка, способно во много раз повысить культуру рисунка, а это неминуемо отразится и на качестве всего искусства в целом»³.

Большим недостатком некоторых преподавателей советской школы рисунка Юон считал пренебрежительное отношение к методическому наследию старой академической школы, к классике. Он считал большим упущением, что учащихся совсем не знакомят «с классическими канонами, трактующими нормативы строения мужской и женской фигур». По мнению Юона, советская художественная школа должна восстановить рисование с гипсов. Он писал: «С давних пор существует непримиримый спор о поль-

¹ Юон К. Ф. Об искусстве, т. 1. М., 1959, с. 325.

² Там же, с. 327.

³ Там же, с. 330.

зе рисования с гипсов, о порядковых ступенях обучения рисунку с гипсов и с живой натуры.

Полезьа рисования с гипсов заключается прежде всего в том, что они, будучи белыми, отлично учат разбираться в самых тонких отношениях светотени без примеси к ним сбивающих с толку цветовых отношений.

Другая положительная сторона рисования с гипсов в том, что они способствуют восприятию крупных, обобщенных форм, лишенных случайных ненужных мелочей»¹.

Уделяя большое внимание вопросам методики преподавания в художественных школах, Юон интересовался и обучением рисунку в общеобразовательных школах.

«Я бы также сказал, что до сих пор существует большая недооценка этого замечательного предмета,— писал в 1941 году К. Ф. Юон.— Если бы на него давали больше времени и надлежащим образом разработали методику преподавания, то он бы облегчал восприятие знаний по всем другим предметам и сторонам преподавания и был бы действительно связующим звеном.

Рисование имеет значение в формировании личности человека, а кроме того, оно способствует пониманию явлений мира»².

К 40-м годам советская школа рисунка прочно становится на путь реалистического искусства. Утверждаются правильные принципы и методы обучения рисованию. Назревает необходимость более глубокого научного решения проблем учебного рисунка.

В 1947 году вышло постановление Совета Министров СССР «О преобразовании Всероссийской академии художеств в Академию художеств СССР». На Академию художеств была возложена задача — неуклонно развивать советское изобразительное искусство во всех его формах на «базе последовательного осуществления принципов социалистического реализма и дальнейшего развития лучших прогрессивных традиций искусства народов СССР, и в частности русской реалистической школы»³.

Уже на первой сессии Академии художеств СССР был поднят вопрос о более серьезной постановке преподавания рисования. Для всех было очевидным, что рисунок является основой основ изобразительного искусства. Реалистическим рисунком необходимо овладеть каждому художнику, будь он живописец, скульптор или прикладник. Поэтому учебный рисунок должен занять ведущее место в художественном образовании.

На второй сессии вице-президент Академии художеств СССР М. Г. Манизер указывал, что «рисунок должен быть поставлен во главу угла всего художественного образования как для живописцев, так и для скульпторов и графиков.

¹ Юон К. Ф. Об искусстве, т. 1. М., 1959, с. 333.

² Там же. с. 297.

³ «Известия», 1947, 10 августа.

Обучение ему должно начинаться столь возможно раньше. Как правило, начало его должно предшествовать обучению живописи и скульптуре.

В системе преподавания рисунка должно обязательно входить регулярное рисование с позирующей обнаженной натуры в специально созданной для этого обстановке, не преследующее никаких целей, кроме приобретения мастерства в рисунке, то есть специфически „академическое” рисование»¹.

В соответствии с решениями Академии художеств СССР в вузах нашей страны была введена система обучения рисунку по единой программе. «С первых курсов в 1947/48 учебном году было введено рисование головы человека с гипса и натуры. Далее — рисунок торса и фигуры, а также детали фигуры (руки, ноги). На третьем курсе фигура человека в ракурсных постановах, на старших курсах — обнаженная фигура, двойная модель и портрет. Особенно обращалось внимание на длительные постановки с проработкой деталей в рисунке»².

Понимая, что польза создать стройную, подлинно научную систему преподавания рисунка, не используя всего лучшего, что было в старых системах обучения, советские ученые, художники-педагоги начинают пересматривать наследие русской и зарубежной школ рисунка. Еще на III съезде комсомола В. И. Ленин указывал: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. ...Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество вырабатало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»³.

После организации Академии художеств СССР и ее первых четырех сессий среди художников-педагогов и искусствоведов значительно возрос интерес к вопросам художественного образования и воспитания. Работа шла в основном по двум направлениям — изучение опыта работы старой художественной школы и поиски более эффективных методов преподавания в советской художественной школе.

Результатом этой работы явилось издание целого ряда статей, книг, брошюр, посвященных учебному рисунку: Дмитриева Н. А. Возникновение художественной школы в Москве. — «Искусство», 1947, № 5; Юон К. Ф. О художественном образовании и воспитании. — «Искусство», 1947, № 4; Корнилов П. Арамаасская школа живописи. Л.—М., 1947; Юон К. Ф. Культура рисунка. — «Искусство», 1947, июль — август; Журавлев В. В. Учебный рисунок. М., 1947; Журавлев В. В. Учебный рисунок. — «Искусство», 1949, № 3; Барышников А. П. Перспектива. М.—Л., 1949; Лясковская О. А. П. П. Чистяков. М., 1950; Серый Г.

¹ Первая и вторая сессии Академии художеств СССР. М., 1949, с. 97.

² Там же, с. 142.

³ Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, с. 287.

Педагогические взгляды П. П. Чистякова.— «Искусство», 1950, № 3; Дмитриева Н. А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951; Гоцук Ф., Розенталь Е. Учебное пособие по рисованию и живописи для самостоятельных художников. М., 1951; Молева Н., Белютин Э. Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953; Соловьев А. М., Смирнов Г. Б., Алексеева Е. С. Учебный рисунок. М., 1953; Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953; Барышников А. П. Перспектива. М., 1955; Храпковский М. Письма к начинающему художнику. М., 1956; Барщ А. Рисунок в средней художественной школе. М., 1957; Рисунок в высшей художественной школе. М., 1957; Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. Л.—М., 1957; Молева Н., Белютин Э. Школа Антона Ашбе. М., 1958; Механик Н. Основы пластической анатомии. М., 1958; Н. П. Крымов — художник и педагог. М., 1960; Кардовский Д. Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960; Бродский И. А. Репин-педагог. М., 1960; Федоров М. В. Рисунок и перспектива. М., 1960; Михайлова О. В. Заметки о рисовании человека. М., 1960; Дейнека А. Учитесь рисовать. М., 1961; Ростовцев Н. Н. Рисование с натуры. Л., 1962; Осипов Д. М. Самостоятельное обучение основам изобразительного искусства. М., 1962; Смирнов Г. Б., Соловьев А. М. Начинающему художнику. Л., 1962; Юному художнику. Практическое руководство по изобразительному искусству. Под ред. В. В. Журавлева. М., 1963 и целый ряд других.

Среди этих работ для педагога большой интерес представляют пособия «Учебный рисунок», выполненное под руководством А. М. Соловьева, и «Учитесь рисовать», написанное коллективом преподавателей Московского архитектурного института под руководством А. А. Дейнеки.

В пособии «Учебный рисунок» обобщен многолетний опыт работы кафедры рисунка МГХИ имени В. И. Сурикова. Своей главной задачей авторы считали изложение теоретических вопросов методики рисования на основе опыта русской реалистической школы рисунка. Пособие давало педагогу и начинающему рисовальщику четкое направление в работе и заостряло внимание в основном на вопросах методики. В связи с этим первые главы были посвящены методике рисунка: «Методическое наследие русской школы рисунка» и «Методические обоснования рисования с натуры». В пособии очень подробно раскрывалась методика последовательного усложнения учебных задач и их решения.

По-инному к разработке вопросов методики рисунка подошел коллектив преподавателей кафедры рисунка Московского архитектурного института. Руководитель кафедры А. А. Дейнека в предисловии к пособию «Учитесь рисовать» писал, что рисунок следует рассматривать не только с чисто академических позиций, но и творчески: «Цель данного пособия — дать ряд советов по рисованию, развить у рисующего навыки грамотно выражать свои творческие замыслы и представления, научить его рисовать различными приемами, усвоить основные закономерности и правила композиции». И далее: «Попутно мы постараемся дать ряд советов, как в том или ином случае пользоваться творчески перспективой. Что значит творчески пользоваться перспективой? Это значит совершенно сознательно позволить себе ввести, например, в

картину две точки схода или два горизонта; одновременно изучающий рисунок узнает, как рационально построить перспективное пространство для плафонной живописи, где возможны несколько точек схода и ракурсные изображения»¹.

В отличие от предыдущих пособий, где основой считался топально-объемный рисунок, в этом пособии главное внимание было уделено линейно-объемному рисунку, анализу конструктивного строения формы. Так, авторы писали: «В построении реалистического рисунка существенную роль играет конструктивный анализ формы и понимание законов и правил перспективного изображения объема на плоскости. Выявление конструктивных особенностей изображаемого предмета всегда входит как главная часть в изображение объемной формы по определенным законам и требует ясного, логического суждения о форме в пространстве.

Конструктивный анализ объемной формы предмета происходит во всех ее составных частях, как видимых глазом, так и невидимых. Например, рисуя куб, мы не ограничиваемся анализом его видимых поверхностей, а стараемся мысленно проникнуть внутрь формы и увидеть, вернее — ясно представить себе остальные, не видимые с данной точки зрения стороны куба, ибо они-то и помогают определить правильное перспективное направление видимых сторон, увязать их в строго закономерную конструктивную связь»².

Большое место в этом пособии отведено технической стороне рисунка. До этого о технике рисунка серьезно не говорилось, считалось, что техника выполнения работы имеет второстепенное значение. Авторы данной книги считали, что техника рисунка играет важную роль в воспитании начинающего художника. В предисловии Дейнека писал: «Особая глава посвящается технике рисунка. Мы под этим разумеем не только разговор о качестве бумаги, о предметах для рисования, как карандаш, сангина, соус (что, конечно, очень важно), — мы ставим перед изучающим рисунок вопросы более сложные: как использовать рисовальные материалы с определенной целью, как тем или иным материалом наилучшим способом рисовать ткани, различные поверхности предметов, какими приемами правдиво изображать сложное пространство, глубинные планы в пейзаже, воздушную среду, светотеневые переходы в интерьере и т. д.»³.

В последующие годы вопросы методики рисунка начинают привлекать внимание специалистов все больше и больше. За последнее десятилетие (1960—1970) преподавателями специальных художественных институтов и училищ накоплен большой опыт практической работы в области преподавания рисования, который требует научно-теоретического обобщения. Много ценных методических

¹ Дейнека А. Учитесь рисовать. М., 1961, с. 5.

² Там же, с. 31—32.

³ Там же, с. 5.

приемов обучения рисунку появилось у преподавателей кафедр рисунка МВХПУ (б. Строгановское) и МГХИ имени В. И. Сурикова, ленинградских художественных институтов имени И. Е. Репина и В. И. Мухомовой, Киевского и Таллинского художественных институтов, Московского художественного училища имени 1905 года и многих других. Ежегодно созываются различные совещания, научно-методические конференции и семинары по вопросам методики преподавания рисования. Так, по инициативе МВХПУ (б. Строгановское) проведены две Всероссийские научно-методические конференции по академическому рисунку. В 1970 году в Казани состоялась Всероссийская научно-методическая конференция преподавателей художественных училищ и художественных отделений училищ искусств.

Особое внимание уделяется вопросам методики рисунка в связи с подготовкой учителей изобразительного искусства для общеобразовательных школ, научной разработке и исследованию частных вопросов методики преподавания. В целях упорядочения методической работы на художественно-графических факультетах при министерствах просвещения СССР и РСФСР созданы ученые комиссии, которые занимаются разработкой системы преподавания художественно-графических дисциплин.

В настоящее время разработана и утверждена новая учебная программа по рисунку для художественно-графических факультетов педагогических институтов. В ней указывается, что большое значение в подготовке учителей рисования имеет не только практическое овладение рисунком, но и изучение его теоретических основ. С этой целью в программу включены лекции по теории рисунка на всех курсах. Это является новым в системе художественного образования. До настоящего времени лекционного курса по академическому рисунку не было в программах ни специальных художественных учебных заведений, ни художественно-педагогических. Знание теоретических основ рисунка, в особенности при подготовке художника-педагога, крайне необходимо. Педагог должен не только уметь показать и исправить рисунок, но и хорошо знать терминологию, уметь на должном научном уровне объяснять закономерности строения натуры и последовательность работы над рисунком.

Будущий художник-педагог должен всегда помнить слова Микеланджело: «Рисунок... есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок — источник и корень всякой науки».

Советская художественная школа уже многое сделала для того, чтобы дать рисунку серьезное научное обоснование — как теории, так и методики его преподавания. В настоящее время стоит задача широкого распространения достижений советской школы рисунка в различных учебных заведениях, и главным образом в общеобразовательной школе.

Под научными основами учебного рисунка мы понимаем те научные принципы, которыми художник руководствуется в своем творчестве. Сюда относятся прежде всего положения марксистско-ленинской философии о методах познания и изучения окружающей действительности, а также специфические закономерности, присущие данному виду искусства, — законы перспективы, теория теней, пластическая анатомия и т. д.

Советская школа рисунка, продолжая развивать традиции реалистического искусства, следует принципам выдающихся просветителей и художников-педагогов прошлого, которые стремились поставить художественную школу на научную основу, разработать четкую теорию и методику обучения изобразительному искусству. Художники эпохи Возрождения не мыслили развитие искусства в отрыве от науки. Выдающиеся представители академического направления, разработавшие стройную систему художественного образования и воспитания, подняли методику преподавания на новую ступень. Советская художественная школа, творчески воспринимая все то, что было накоплено лучшими представителями предшествующих поколений, качественно обогатила систему методов и приемов обучения изобразительному искусству.

Одной из главных задач советской школы рисунка является развитие материалистического мировоззрения молодого художника, раскрытие принципов советского реалистического искусства — ленинских принципов партийности и народности. Правильное понимание основных положений марксистско-ленинской эстетики поможет молодому художнику в овладении методологическими основами учебного рисунка.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ УЧЕБНОГО РИСУНКА

Мы нередко рассуждаем об искусстве в отрыве от философских положений, считая, что вопросы техники, творчества, мастерства можно рассматривать с сугубо профессиональных точек зрения. Это неверно. В. И. Ленин писал: «...мы должны понять, что без солидного философского обоснования никакие естественные науки,

никакой материализм не может выдержать борьбы против пати́ска буржуазных идей и восстановления буржуазного мирозерцания. Чтобы выдержать эту борьбу и провести ее до конца с полным успехом, естествоиспытатель должен быть современным материалистом, сознательным сторонником того материализма, который представлен Марксом, то есть должен быть диалектическим материалистом»¹. Эти слова Ленина с полным основанием можно отнести и к художественной практике.

Задача советской художественной школы — указать правильный путь в искусстве, помочь начинающему художнику разобраться в сложных вопросах искусства с философских позиций.

Сложность проблемы состоит в том, что образная сторона искусства часто истолковывается извращенно. «Я так вижу» или «я так чувствую». Такие слова нередко можно слышать от студента, хотя «образ», представленный им, иногда настолько далек от натуры, что в лучшем случае можно говорить лишь о рисовании по поводу натуры.

Уже с первых занятий, раскрывая технику построения изображения, методическую последовательность анализа натуры, мы стремимся помочь студенту понять, что отображение натуры в художественных образах является не механическим процессом, а результатом познания натуры, глубокого ее изучения.

В работе «Материализм и эмпириокритицизм» В. И. Ленин указывает, что познание реальной действительности в науке и искусстве подчиняется одним и тем же законам, различна лишь форма отражения. Искусство отражает мир в образной форме, наука — в понятиях, законах, категориях. Процесс познания природы человеком очень сложен. В «Философских тетрадах» В. И. Ленин записал: «Тут действительно, объективно три члена: 1) природа; 2) познание человека, **м о з г** человека (как высший продукт той же природы), и 3) форма отражения природы в познании человека, эта форма и есть понятия, законы, категории etc. Человек не может охватить = отразить = отобразить природы *всей*, полностью, ее „непосредственной целостности“, он может лишь *вечно* приближаться к этому, создавая абстракции, понятия, законы, научную картину мира и т. д. и т. п.»².

При всей сложности и разнообразии явлений природы только логика познания реальной действительности позволяет человеку приблизиться к истине. Одной из задач учебного рисунка и является раскрытие путей познания, раскрытие приемов и методов изучения форм природы.

Путь познания реальной действительности подчиняется определенной закономерности. В. И. Ленин эту закономерность выразил следующими словами: «От живого созерцания к абстрактному

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 45, с. 29—30.

² Там же, т. 29, с. 164.

мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности»¹.

Вопрос об отношении художника к реальной действительности всегда вызывал много споров. Вокруг этого вопроса велась и ведется ожесточенная борьба между представителями материалистической и идеалистической эстетики. Представители идеалистической эстетики утверждают, что первичным должно являться для художника вдохновение, чувство. Материалистическая эстетика, наоборот, утверждает, что реальный мир первичен, а художественное мышление вторично; материалисты доказывают, что искусство является своеобразной формой отражения объективно существующего мира. «Материализм в полном согласии с естествознанием берет за первичное данное материю, считая вторичным сознание, мышление, ощущение, ибо в ясно выраженной форме ощущение связано только с высшими формами материи (органическая материя), и «в фундаменте самого здания материи» можно лишь предполагать существование способности, сходной с ощущением»². Так сформулировал это положение В. И. Ленин в работе «Материализм и эмпириокритицизм».

Рассмотрим, как проявляются материалистическая и идеалистическая точки зрения в искусстве (в частности, в рисунке). Реалистическое искусство — искусство правдивой передачи реальной действительности. Формалистическое искусство — это формальная передача чувств художника; для него важно, не что передается, а как передается, какими средствами.

Художник реалистического направления стремится изобразить окружающий его мир как можно правдивее и точнее. Реальная действительность является исходным моментом в творчестве художника-реалиста. Отсюда ясно, что реалистическое искусство ставит на первое место объективно существующий мир, реальную жизнь и тем самым утверждает первичность материи и вторичность сознания.

Советская школа реалистического искусства в основу своего метода обучения рисунку кладет рисование с натуры, изучение и познание реального мира.

Художник реалистического направления, желающий правдиво изобразить окружающий его мир, изучает законы его развития. Чтобы правильно нарисовать натуру, он должен понять ее характерные особенности. Большой художник, прежде чем приступить к работе, прежде чем воспроизвести в художественных образах картину реальной действительности, будет основательно ее изучать.

Представители реалистического направления в искусстве всегда ратовали за правдивое изображение действительности. Еще в начале XIX века русский теоретик искусства Войцехович писал:

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 29, с. 152—153.

² Там же, т. 18, с. 39—40.

«Истина есть сходство наших представлений, или понятий, с самой вещью. Она должна быть основанием каждого произведения изящных искусств»¹.

Советское реалистическое искусство решительно борется с антиреалистическими тенденциями в изобразительном искусстве, за научное освещение процессов познания и творчества. Процесс создания реалистического рисунка не мыслится без познавательных (гносеологических) процессов. Чтобы правильно нарисовать предмет, необходимо, наблюдая, правильно понять его строение, правильно раскрыть его характерные особенности.

Советская наука уже доказала, что способность правильно видеть и понимать окружающий мир есть у каждого человека, и она должна воспитываться в нем согласно материалистическому пониманию действительности. Человеческое познание мира представляет собой процесс отражения, который начинается с ощущений и поднимается до диалектического мышления, отражающего в понятиях и образах объективную реальность. Органы чувств дают человеку представление о внешнем мире. Ощущения являются источником всех наших знаний. Но для идеалиста ощущения есть единственная реальность, а предметы лишь комплексы или комбинации ощущений. Для материалиста же внешний мир есть источник ощущений, а ощущения лишь субъективный образ объективного материального мира.

Современная наука точно объясняет процессы отражения материального мира в сознании человека, которые необходимо знать каждому педагогу. Решая этот важный вопрос учебного рисунка, советская педагогика опирается на глубоко научные основы, и в частности на ленинскую теорию отражения. Нельзя говорить об искусстве как отражении действительности, не раскрыв марксистско-ленинской сущности теории познания природы человеком вообще.

То, что наш глаз верно отражает мир, доказывает уже сам факт существования человека в окружающей среде. В. И. Ленин писал: «Если ощущения времени и пространства могут дать человеку биологически целесообразную ориентировку, то исключительно под тем условием, чтобы эти ощущения отражали *объективную реальность* вне человека: человек не мог бы биологически приспособиться к среде, если бы его ощущения не давали ему *объективно-правильного* представления о ней»². Таким образом ленинская теория отражения помогает решить один из основных аспектов преподавания учебного рисунка — вопрос о так называемом различии восприятия внешнего мира и о субъективности его отражения. Для художественной педагогики этот вопрос имеет чрезвычайно важное значение, ибо от него зависит правильное направление и решение проблемы методики обучения и художественного воспи-

¹ Войцехович. Опыт начертания общей теории изящных искусств. М., 1823, с. 44.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 18, с. 185.

тания. С методологической и методической точки зрения неверны рассуждения о различном психофизиологическом восприятии одних и тех же предметов у разных людей, т. е. теория, утверждающая, что раз все люди по-разному видят и по-разному воспринимают мир, то пусть они и натуру передают по-разному.

Это глубоко неверно! Педагог не должен допускать искаженных изображений формы в рисунках своих учеников, поверхностных, а иногда и ложных суждений о форме предмета. Его цель — разъяснить, раскрыть учащимся закономерности строения предмета, существующего объективно и независимо от наших ощущений. Не вещи существуют благодаря ощущениям, а ощущения — благодаря вещам. В. И. Ленин писал: «...вне нас существуют вещи. Наши восприятия и представления — образы их. Проверка этих образов, отделение истинных от ложных дается практикой»¹. Раз реальный мир отражается верно, значит, остается только воздействовать на сознание, чтобы оно получило правильное понятие о внешней форме предмета. Основной задачей учебного рисунка и является указание путей правильного познания и отображения реальной действительности. Если глаз ученика воспринимает предмет неправильно, задача педагога — указать на это. Например, когда студент рисует обнаженную человеческую фигуру, ему нередко кажется, что предплечье длиннее плеча, берцовая кость — длиннее бедра. Нарушение пропорций — частая ошибка при рисовании сидящей модели. Как правило, большинство студентов рисуют поги малепькими по сравнению с торсом. Проверая на скелете размеры костей, студент может легко убедиться, что на самом деле все не так, как ему кажется. Поэтому развитие способности правильно видеть натуру, анализировать ее и правильно, реалистически изображать на плоскости является основной проблемой методики обучения рисунку. Это надо иметь в виду студентам, будущим преподавателям изобразительного искусства в школе.

Педагог в школе часто многое не объясняет ученикам, предоставляя им возможность изображать натуру так, как они ее видят. Это неправильный взгляд на учебный рисунок. Рисование с натуры как учебный предмет должно ставить своей задачей научить правильно видеть, понимать и изображать натуру.

В процессе рисования и изучения натуры результат познания должен быть объективным для всех учеников. Все учащиеся должны правильно изображать натуру, строго следить за правильностью анатомического строения, за конструктивными особенностями. Закон внутренней конструкции, закон анатомического строения натуры остается постоянным, как бы ученик ни воспринимал натуру.

Субъективность наших ощущений объясняется различием физиологического строения нашего организма и различием нашего интеллекта. Сама же природа существует объективно и независи-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 18, с. 109—110.

мо от наших чувств. К. Маркс писал: «Так световое воздействие вещи на зрительный нерв воспринимается не как субъективное раздражение самого зрительного нерва, а как объективная форма вещи, находящейся вне глаз»¹. И если не каждый ученик сможет сразу увидеть все особенности строения натуры, то мы объясняем это недостаточным знанием предмета, а не тем, что он видит натуру по-иному.

Образ предмета по-настоящему уясняется только в результате последовательного ряда зрительных суждений. Последовательность зрительных оценок в учебном рисунке направляется педагогом, и она подчинена известной логике, известной системе.

В учебном рисовании процесс познания натуры является не простым созерцанием, а переходом от единичных и неполных понятий о предмете к полному и обобщенному представлению о нем. «Познание есть вечное, бесконечное приближение мышления к объекту. *Отражение природы в мысли человека надо понимать не «мертво», не «абстрактно», не без движения, не без противоречий*, а в вечном *процессе* движения, возникновения противоречий и разрешения их»². Это значит, что познание натуры во время рисования не должно ограничиваться только наблюдением. Для познания натуры необходим сложный и длительный путь, начиная от внешнего знакомства с предметом и кончая глубоким анализом законов его строения.

Познание человеком материального мира и его закономерностей — многогранный творческий процесс. Этот процесс, как уже говорилось, идет «от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике». При восприятии натуры студентом первоначальное познание выступает в виде непосредственных чувственных восприятий, ощущений. Ощущение является источником, на основе которого формируется мысль. Однако как для науки, так и для искусства ощущение есть лишь начальная ступень познания, лишь первый момент соприкосновения человека с природой. Ощущения, являясь первой ступенью процесса познания, могут создать неправильное представление о предмете и явлениях природы. Педагогу это надо учитывать и уметь направлять деятельность учащегося от живого созерцания к серьезному анализу натуры, к изучению явлений природы.

Представление, полученное путем беглого, поверхностного наблюдения, часто остается смутным и нередко просто ложным. В нем удерживаются преимущественно общие признаки натуры, лишённые конкретных деталей, или же, наоборот, признаки частные, несущественные (мелкие детали), не дающие полного понимания предмета и явления в целом.

Рисуя впервые, например, голову человека, студент видит внешний облик лица его и детали (нос, глаза, губы), но еще не

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 23, с. 82.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 29, с. 177.

понимает гармонической связи, анатомической структуры. Отсюда он следит не за формой, не за построением объема, а за мелкими деталями (ресницы, морщинки). Он останавливается на своих первых ощущениях, «на первой эмоциональной ступени» и закрепляет в своем сознании это неполное представление о голове. Такое представление не в состоянии дать полного, глубокого знания. Его можно получить лишь в результате переработки чувственных данных мышлением, т. е. путем взаимосвязи логического и чувственного. Всестороннее понятие о предмете формируется только в результате последовательного ряда зрительных представлений и логических суждений.

Материальный мир сложен и многообразен. Для его познания, для раскрытия его закономерностей одного чувственного восприятия недостаточно. На помощь должно прийти абстрактное мышление, которое составляет вторую, высшую ступень процесса познания. Наше мышление, исходя из ощущений и восприятий, выходит за пределы непосредственного отражения действительности. Оно отражает внешний мир обобщенно и опосредованно, в форме понятий, суждений и умозаключений. Уже давно было отмечено, что смотреть и видеть — это не одно и то же. Умение видеть связано в первую очередь с нашим сознанием и мышлением. Ф. Энгельс в «Диалектике природы» указывал: «Орел видит значительно дальше, чем человек, но человеческий глаз замечает в вещах значительно больше, чем глаз орла»¹.

Задача педагога — перевести внимание учащегося от живого наблюдения к абстрагированию, например, от внешней формы головы к внутреннему строению — конструкции, пропорциям, которые определяют характер этой сложной формы.

При рисовании с натуры студент должен научиться сочетать результаты живого созерцания и абстрактного мышления. Ограничение процесса познания внешнего мира лишь одними чувственными данными, недооценка роли абстрактного мышления ведет к формальному накоплению фактов, а следовательно, к неполному, а иногда и искаженному представлению о натуре.

В свою очередь, ограничение познания природы только абстрактным мышлением, игнорирование данных органов чувств ведет к условности изображения, сухости, т. е. к тому, чем страдала академическая школа рисунка в период упадка.

Если студент во время рисования с натуры соблюдает единство внешнего и внутреннего анализа формы предмета, его изображение будет полным, правильным, реалистическим.

Однако некоторые считают, что для художника достаточно одного поверхностного наблюдения, что в искусстве ценно «непосредственное», «наивное» восприятие натуры. Научное же наблюдение якобы убивает искусство, уводит художника от реальности. Представители этих взглядов глубоко убеждены, что и детей в началь-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 20, с. 490.

ной школе не следует обучать грамоте рисунка. Они считают, что дети должны быть предоставлены сами себе, так как профессиональное обучение рисованию только портит детей. Это ложная точка зрения.

Переход от ощущения к абстрактному мышлению не следует рассматривать как уход от реального мира в сферу отвлеченных абстракций и понятий. В. И. Ленин писал: «Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит — если оно *правильное...* от истины, а подходит к ней. Абстракция *материи, закона природы, абстракция стоимости* и т. д., одним словом, *все* научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*»¹.

Серьезное, глубокое, научное изучение природы не будет вредить художнику; наоборот, оно поможет точнее и красочнее отобразить природу, реальную действительность.

Особенность учебного рисования с натуры и заключается в том, что студент сознательно изучает особенности строения натуры и старается точно передать их в рисунке. Педагог же следит за тем, чтобы будущий учитель вел серьезный научный анализ натуры. И если рисунок из-за этого на каком-то этапе получается несколько «суховатым», то с методической точки зрения это вполне естественно и закономерно.

Последовательность зрительных оценок в учебном рисунке должна направляться педагогом и подчиняться определенной логической системе. В этом и заключается сущность рисования с натуры как учебного предмета. Сторонники формалистических взглядов на искусство не только снижают роль и значение методического руководства в деле обучения и воспитания молодого поколения художников, но и вообще отвергают систематическое обучение.

В учебном рисунке наблюдение есть сознательное, целенаправленное восприятие природы, это собирание фактических данных о наблюдаемой натуре, позволяющих определить и понять законы ее строения, чтобы затем применить их в практике изображения. Наблюдение должно проводиться согласно определенной системе, с четкими указаниями педагога на метод наблюдения и на последовательность анализа натуры. Когда учащийся впервые начинает рисовать фигуру человека, не зная характерных особенностей строения человеческого тела, то он добросовестно срисовывает все, что видит: внешний абрис фигуры, детали лица и пр. В результате неорганизованного анализа натуры его постигает неудача. При правильном методическом руководстве со стороны педагога он сможет сравнительно легко выработать систему наблюдения, анализа и построения изображения, которая заключается в следующем:

1) в наблюдении общей формы объекта, определении оси упора и выявлении движения фигуры;

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 29, с. 152.

2) в наблюдении пропорционального соотношения частей и целого;

3) в наблюдении и отображении в рисунке объемно-пластических качеств натуры;

4) в анатомическом анализе натуры;

5) в детальной характеристике натуры;

6) в обобщении изображения.

В процессе такого наблюдения и анализа натуры студент будет стремиться не только понять ее строение, но и как можно точнее изобразить каждую наблюдаемую форму натуры.

Получить полное представление об анатомическом строении натуры по мимолетному наблюдению невозможно. Для этого нужен длительный срок. Поэтому в учебном рисунке внимание педагога уделяется главным образом законченному рисунку, ибо он показывает конечный результат анализа натуры студентом. По нему педагог устанавливает, в какой мере студент понял строение натуры и насколько верно передал существенные признаки модели. Хорошим рисунком в академическом понимании считается такой, который исчерпывающе передает существенные признаки предмета, дающие наиболее полное представление о нем.

Стремление к точному воспроизведению реальной действительности исключает натуралистическую копировку. Натурализм основывается только на имеющемся факте, подходит к жизненным явлениям метафизически, рассматривает жизненные явления изолированно, вне зависимости друг от друга. Натурализм, в противоположность реализму, отвергает творческую переработку реальной действительности, исходя только из внешнего зрительного познания мира. Художник-натуралист находится в плену метафизического мышления и потому не может правильно решить проблему соотношения общего, типического и единичного, индивидуального. Он разрывает эти понятия и противопоставляет типическому индивидуальное.

В реалистическом искусстве индивидуальное тесно связано с общим: посредством индивидуального образа выражается типическое, общее, существенное. Реалистическое искусство сочетает широкое обобщение с показом индивидуальных черт, а это делает образы жизненно достоверными и правдивыми. Реализм — враг случайностей, он требует более полного раскрытия действительности.

Однако неправильно думать, что произведения искусства с детальной проработкой формы не являются художественными произведениями. «Натурализм» — термин, по поводу которого существует очень много путаницы, в особенности в среде начинающих художников. Часто считают, что, если в изображении все парпсовано так, что видна каждая деталь, это натурализм; если в изображении деталей не видно, все обобщено, — это реализм. Такое определение реализма и натурализма вульгарно, неправильно. Если с этой точки зрения рассматривать произведения изобрази-

тельного искусства, то, пожалуй, мы рискуем очень многие замечательные произведения живописи записать в разряд натуралистических, например произведения Ван-Дейка, Дюрера, Гольбейна, Левицкого, Боровиковского, Федотова и многих других.

Реализм не отрицает тщательную проработку деталей в изображениях, а подчеркивает ее необходимость.

Реализм не возводит детализацию в абсолют, а подчиняет ее идее произведения. Реальность исполнения заключается не в том, что художник точно изображает форму предметов, а в том, насколько он правильно и глубоко подмечает характерные особенности реальной действительности. Различие между художником-реалистом и натуралистом в том и заключается, что один рисует, логически мысля, а другой только копирует. Другими словами, первый отбрасывает мелочи и сосредоточивает все внимание на основном, второй же ставит своей целью дать лишь точную копию того образца, который находится у него перед глазами. Художественная правда в реалистическом искусстве требует художественного обобщения и синтеза. П. Н. Чистяков постоянно подчеркивал, что художник не просто копип наблюдения, а суммирует их, он видит в них общие закономерности, лежащие в основе всего существующего.

Реальность и глубокая убедительность изображения есть не что иное, как результат подлинного объективного познания реальной действительности. Исходя из всех этих предпосылок, искусство реализма мы должны рассматривать как высшую форму художественного познания действительности. Реализм следует рассматривать не только как творческий метод работы художника, но и как путь наиболее глубокого познания реальной действительности. Глубокое и всестороннее знание реального мира, его законов — основное условие реалистического искусства. Правильно понять и глубоко правдиво изобразить действительность без познания законов ее развития невозможно.

Процесс познания художником реального мира состоит в раскрытии законов природы и применении к практическим целям искусства. Глубокое и всестороннее знание реального мира, его закономерностей есть основное условие реалистического искусства. Правильно понять и глубоко правдиво изобразить действительность без знания ее законов невозможно. Только художник, изучивший закономерности нашей жизни, может видеть и отображать ее не мертвой, не застывшей, а в развитии, в движении, правильно отделить главное от неглавного, случайное от неслучайного.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПСИХОЛОГИИ УЧЕБНОГО РИСУНКА

Рассмотрение психологических основ учебного рисунка мы будем вести в двух основных, неразрывно связанных между собой аспектах, характеризующих в целом психологию учебного рисования:

1) учебный рисунок — процесс изображения на предметной плоскости объектов реального мира;

2) учебный рисунок — процесс целенаправленного обучения, воспитания и развития личности художника-педагога.

Научное обоснование познавательной функции изобразительного искусства и особенностей познания действительности средствами рисунка опирается на ленинскую теорию отражения. В ней глубоко обосновано и творчески развито материалистическое учение о познании человеком реального мира. В. И. Ленин убедительно доказал, что сознание человека способно точно и правдиво отражать окружающую действительность. Образы предметов — это своеобразные копии их, вмещающие много сходного с отображаемыми объектами и явлениями. В. И. Ленин подчеркнул, что путь к познанию истины сложен, процесс отражения действительности не сводится к простому, фотографическому отражению: «Познание есть отражение человеком природы. Но это не простое, не непосредственное, не цельное отражение, а процесс ряда абстракций, формирования, образования понятий, законов etc...»¹

Искусство призвано содействовать правильному познанию действительности. В. И. Ленин считал, что эту задачу может выполнить только то искусство, которое дает верную, правдивую картину действительности, т. е. реалистическое искусство. Реализм предполагает прежде всего передачу жизненной правды, глубокое проникновение в закономерные, существенные связи окружающего мира, раскрытие характерного, типичного в действительности.

Отражение действительности начинается с ощущений. *Ощущение* — это отражение отдельных свойств предметов и явлений, непосредственно воздействующих на органы чувств. Отражение предметов и явлений в многообразии их свойств и особенностей называют *восприятием*.

Представление — это отражение реальности в виде образов предметов и явлений, остающихся после прекращения действия раздражителей. Таким образом, представления — это образы ранее воспринятых предметов или явлений, сохранившиеся в памяти, благодаря чему их часто называют образами памяти (в отличие от образов восприятия). Ощущения, восприятия и представления можно считать наглядными образами предметов. Отражение действительности, осуществляемое посредством органов чувств, называется *чувственным отражением*. Оно знакомит нас с непосредственно воспринимаемыми сторонами и качествами предметов. Более высокой степенью познания является мышление.

Рисование, в основе которого лежит оперирование наглядными художественными образами, постоянно опирается на чувственный опыт, и в первую очередь на зрительные ощущения и восприятия. Зрительные ощущения и восприятия возникают в результате воздействия световых лучей (электромагнитных волн) на чувстви-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 29, с. 163—164

тельную часть нашего зрительного аппарата, т. е. на световой рецептор глаза — сетчатку.

Благодаря зрительным ощущениям и восприятию человек познает особенности, а затем — в процессе мыслительной деятельности — и закономерности предметов и явлений действительности, которые составляют основу процесса изображения и содержания произведений искусства. К таким особенностям и свойствам предметного мира, позволяющим судить об их сущности, относятся форма и конструкция предметов, их величина, освещенность, пространственное расположение, фактура и т. д. В условиях учебного рисования процесс познания этих свойств и качеств осуществляется прежде всего посредством зрительных и осязательных восприятий.

Серьезное значение в формировании любого вида восприятий имеет обязательное участие в них двигательных (кинестезических) ощущений, которые возникают в результате сокращения мышц при движениях различных органов тела. Мышцы, служащие рабочими органами (эффекторами), вместе с тем являются важными органами чувств (проприоцепторами). Они дают своим сокращением информацию как о положении в пространстве нашего тела и его частей, так и о пространственных и временных свойствах (величине, форме, пространственном расположении, движении) воспринимаемых человеком предметов. Мышечные ощущения тесно связаны с другими ощущениями, возникающими с ними в одно и то же время. В результате этого образуются функциональные системы восприятия, посредством которых осуществляется отражение явлений и объектов окружающей действительности.

Важное значение в познании некоторых свойств и качеств предметов, и прежде всего в познании пространственных свойств, в процессе изображения имеет *зрительно-двигательная функциональная система восприятия*. Во время рисования она проявляется в двух основных формах.

Первая характеризуется непосредственно движением глаза, головы. Устройство двигательного аппарата глаз позволяет совершать самые разнообразные движения: по контурам, местам изгибов формы, местам изменения направления контуров, плоскостей объемной формы и другим «опознавательным» точкам зрительно воспринимаемых объектов. Глаз как бы ощупывает последовательно все части предмета и весь предмет в целом. И. М. Сеченов, называя глаз «щупалом», придавал ощупывающим движениям глаза важнейшее значение в чувственном познании объектов. Он писал: «Когда человек рассматривает окружающую его группу предметов и присматривается к подробностям одного сложного предмета, глаза его перебегают поочередно с одной точки на другую. Вследствие этого человек получает ряд зрительных впечатлений от отдельных частей предмета, в промежутки между которыми вставлены повороты глаз или головы, т. е. сокращения некоторых из глазных го-

ловных мышц с сопровождающим их мышечным чувством. Повороты глаз и головы дают тотчас же сознанию, как всякий знает из личного опыта, сведение о положении рассматриваемой точки относительно той, которая рассматривалась раньше, т. е. лежит ли она выше или ниже последней, вправо или влево, дальше или ближе от рассматривающего предмет человека»¹.

Следует подчеркнуть, что в процессе восприятия огромное значение имеет контур. В сущности, рисование карандашом, углем, сапгиной есть компоновка на плоскости пространства и динамики путем определяющих и строящих рисунок линий, и прежде всего линий контура, т. е. границ между двумя участками листа бумаги (картона, холста). Интересны высказывания известных художников о значении контура в изобразительном искусстве. Э. Делакруа говорил, что основное и даже самое главное в живописи — это контуры. «Если они есть, то живопись будет законченной и крепкой, даже если все остальное будет крайне небрежно сделано»². Здесь же он писал о необходимости «схватить» в каждом предмете «контраст основных линий» — первое, что наиболее важно передать в рисунке.

Большое значение контура для узнавания объектов, для познания их строения, формы, пространственного положения отметили многие известные психологи и физиологи. И. М. Сеченов писал: «Контур предмета, как линия его раздела от окружающей среды, принадлежит к самым резким чертам всякого видимого образа. С другой стороны, глаза при рассмотрении на предмет всегда бегают от одной характерной точки к другой; следовательно, пробегают, между прочим, и по контуру. Поэтому во всех случаях, когда плоскостная форма предмета отличается определенностью, след в сфере мышечного чувства, оставляемый передвижениями глазных осей по контуру, будет тоже определенным...»³.

В изобразительном искусстве в подавляющем большинстве случаев контур предмета изображения понимается не как самостоятельная, независимая линия, а как линия перехода одной формы в другую с учетом перспективного сокращения формы, конструктивных закономерностей ее построения и распределения градаций света и тени. При таком понимании линия контура является уже не плоской, проволоочной, а линией, заключающей в себе «объемные плоскости» в перспективе. Она является как бы границей соприкосновения и раздела объекта с окружающим его миром, т. е. выявляющей положение объемной массы предмета в пространстве.

Другая форма зрительно-двигательной функциональной системы восприятия проявляется в одновременном восприятии объекта изображения посредством зрения и движения руки. Ведь не случайно рисовальщик для более точного определения конструктивного построения изображаемого объекта, его пропорций, фор-

¹ Сеченов И. М. Избр. произв. М., 1958, с. 268—269.

² Мастера искусства об искусстве, т. 4. М., 1967, с. 142.

³ Сеченов И. М. Избр. произв. М., 1958, с. 346.

мы, фактуры часто не ограничивается рассматриванием, а начинается ощупывать предмет рукой, поворачивать в разные стороны и т. д.

Восприятие действительности в процессе рисования предполагает прежде всего восприятие пространственных свойств предметов. И. М. Сеченов считал, что восприятие пространства развивается в процессе человеческой практики. Эти вопросы подробно рассматриваются в работах многих советских психологов. Б. Г. Ананьев пишет: «Чувственные знания о пространстве — не прирожденные, так же как и зрительные ощущения вообще. Зрительное отражение пространства вырабатывается постепенно в процессе индивидуального развития, причем эта выработка носит условнорефлекторный характер»¹.

В изобразительном процессе большое значение имеет развитый глазомер, т. е. способность «на глаз» (без применения специальных и подсобных инструментов, приборов) определять пространственные свойства, пространственные отношения объектов.

На начальной стадии обучения рисованию широко применяется вспомогательный метод определения пространственных свойств предметов — так называемый *способ визирования*. Суть его в том, что рисующий с помощью карандаша, который он держит на уровне глаз, определяет высоту находящегося на расстоянии объекта, сравнивая ее с размерами других предметов.

Способ визирования помогает определить и передать в рисунке действительное положение предмета в пространстве. Вместе с тем он имеет и негативную сторону, например, затормаживает развитие глазомера. Некоторые студенты, больше полагаясь на разного рода механизмы, чем на свой глазомер, нередко применяют и другие приспособления (например, отвес). Это не способствует развитию чувствительности глаза. Здесь уместно привести высказывание средневекового художника и теоретика изобразительного искусства И. Сандрата: «Надо помнить, что излишнее обмеривание может принести больше вреда, чем пользы. Хороший глазомер и достаточное упражнение художника продвинул его дальше, чем бесконечное циркулярное обмеривание»².

Важным фактором для восприятия величины, пропорций, направления, очертаний формы служит определение направления контурных линий и их соотношений по величине. Это и позволяет воспринимать одни предметы как прямоугольные, другие — как квадратные, третьи — как круглые и т. д.

В рисовании для более точного определения направлений контурных линий, пропорций применяют способ «горизонтал и вертикали». Рисующий каждую проведенную линию в рисунке сравнивает с двумя-тремя горизонтальными или вертикальными линиями, взятыми за основу. П. П. Чистяков подобный прием рассматривал как надежную опору для правдивого изображения натуры.

¹ Ананьев Б. Г. Пространственное различие. Л., 1955, с. 54.

² Мастера искусства об искусстве, т. 1. М.— Л., 1937, с. 390.

Чтобы студент — будущий педагог мог успешно проводить уроки изобразительного искусства в школе, он должен научиться передавать движение в рисунке.

Непосредственное зрительное движение происходит за счет последовательного смещения образа движущегося объекта на сетчатке глаза с определенной скоростью. В изобразительном искусстве для передачи впечатления движения художники пользуются так называемым стробоскопическим эффектом — показом ряда статических положений движущегося объекта в различные, следующие друг за другом отрезки времени. Этот эффект в полной мере используется в киноискусстве. Эффект движения возникает за счет быстрой смены кадров (24—32 кадра в секунду), проецируемых на экран, которые воспроизводят следующие друг за другом фазы движения объекта. Такая же быстрая смена зрительных впечатлений проходит и у рисовальщика. Конечно, человек не может, как киноаппарат, точно запечатлеть все моменты движения; иногда он успевает заметить только его начальный и конечный этапы. Но и этого вполне достаточно, чтобы передать в рисунке общий характер движения.

Существенную роль в восприятии занимают нередко и такие признаки, которые создают опосредованное впечатление движения, например изображение характерного при действительных движениях человека положения частей тела — рук, ног, туловища.

В процессе выполнения учебного рисунка большое значение имеют и такие свойства восприятия, как осмысленность, целостность, апперцепция, избирательность и установка в восприятии.

Началом *осмысливания* предметов и явлений служит их узнавание. Физиологи узнавание объясняют актуализацией, т. е. оживлением образовавшихся ранее временных связей, которые начинают восстанавливаться при встрече человека с теми же объектами или сходными с ними. Чем прочнее временные связи и тоньше их дифференциация, тем точнее и быстрее будет узнавание.

Целостность восприятия означает, что любой предмет, являясь комплексным раздражителем, обладающим различными признаками, воспринимается, однако, целиком, в их единстве. Нарушение по какой-либо причине взаимодействия компонентов комплексного раздражителя приводит к потере целостности восприятия. Особенно часто это можно наблюдать в работах студентов I и II курсов. При выполнении длительного рисунка с натуры какого-либо объекта (например, чучела собаки) они большую часть времени рассматривают голову и шею собаки и изображают эти части чучела. Целостного образа они не имеют. Чтобы достигнуть целостности восприятия, студенту необходимо в течение всего процесса рисования не упускать из поля зрения весь объект изображения, даже если изображается только его фрагмент или его отдельные стороны.

Целостное восприятие действительности — важный принцип реалистического изобразительного искусства. Б. В. Иогансон писал:

«Увидеть явление в его целом, схватить и держать это целое в орбите непрестанного внимания, разрабатывая детали до их необходимого звучания в симфонии целого — композиционного и колористического, — это и есть основа основ искусства. Особое значение цельное видение приобретает в портрете, будет ли это быстрый этюд головы или длительный ряд сеансов — все равно»¹.

Умение цельно видеть и выражать эту цельность в рисунке — одна из основных задач учебного рисования. Целостность зрительного восприятия необходима для любого изображения, начиная от минутного наброска с натуры и кончая законченным графическим произведением. Особое значение при этом приобретает *апперцепция восприятия*, т. е. влияние на восприятие опыта, знаний, умений, взглядов, интересов рисовальщика. Условно различают апперцепцию постоянную и непостоянную. Непостоянная, или временная, апперцепция может возникнуть в результате случайных, быстротекущих условий: эмоционального состояния рисовальщика в данный момент, действия предшествующих восприятий и т. д. Постоянная (устойчивая) апперцепция обычно образуется в ходе продолжительной практики человека.

Явление апперцепции в процессе изобразительной деятельности зависит прежде всего от полноты, точности, быстроты и осмысленности восприятия конструктивных закономерностей построения предметов. Она проявляется в отборе главного, основного в объекте изображения, что обуславливается влиянием на процесс восприятия прошлого опыта художника-педагога, а также целями, которые он ставит в работе, и т. д. Эта апперцепция является профессиональной и имеет устойчивый характер. Художники обычно такое явление называют *постановкой зрения* или *умением видеть натуру*.

Апперцепция проявляется и в *избирательности восприятия*, т. е. в предпочтении выбора объектов, их отдельных свойств, признаков. В процессе рисования с натуры значение избирательности восприятия особенно повышается на начальном этапе работы. Это связано с выбором места, с которого рисовальщик будет изображать объект. При этом выбирается такое положение, при котором объект изображения раскрывается наиболее полно.

С избирательностью восприятия тесно связана и так называемая *установка*, которая образуется у человека под влиянием предшествующего опыта. У рисовальщиков наряду с установкой на обычное восприятие вырабатывается установка на восприятие с целью изображения, которая в результате накопления опыта переходит в профессиональный навык.

При восприятии пространственных свойств объектов могут возникнуть *зрительные иллюзии*, т. е. более или менее устойчивое искаженное восприятие. Например, переоценка линий вертикаль-

¹ Ногансон Б. В. За мастерство в живописи. М., 1952, с. 35.

ного направления вызывается тем, что движения глаз по вертикали требуют большого мышечного напряжения и, кроме того, более длительны, чем движения глаз по горизонтали. Часто причиной возникновения зрительных иллюзий является системное действие сложившихся ранее временных связей. Этим объясняется, например, иллюзия уподобления части целому. Физиологическую основу иллюзий контраста составляют индукционные отношения возбуждения и торможения в коре головного мозга — наиболее сильное раздражение одних участков сетчатки и возбуждение соответствующих участков коры мозга вызывают по закону одновременной индукции торможение близлежащих участков коры.

Будущему учителю изобразительного искусства необходимо знать и о таком явлении, как *константность восприятия*, т. е. сохранение (в некоторых пределах) постоянства образа отдельных свойств и качеств зрительно воспринимаемых объектов независимо от изменившихся условий восприятия. Различают константность восприятия величины и константность восприятия формы предметов.

Под константностью восприятия величины объектов понимается сохранение видимой величины при удалении объекта на различные расстояния (сравнительно небольшие). При зрительном восприятии двухметровой скульптуры на расстоянии 4 и 10 метров ее видимая величина почти не изменится, однако изображение скульптуры на сетчатке глаза будет иным. Этот факт можно объяснить тем, что восприятие величины объектов определяется как величиной образа на сетчатке, так и напряжением глазных мышц, приспособляющихся к фиксированию объекта с разных расстояний (аккомодацией). При этом большое значение имеет сравнение величины воспринимаемого объекта с известной величиной окружающих предметов.

Константность восприятия формы проявляется в независимости восприятия формы предмета в условиях изменения положения предмета относительно глаз наблюдателя. Например, круг, расположенный перпендикулярно к оптической оси глаза, на сетчатке будет иметь вид круга, а при всех прочих положениях — вид более или менее сплюснутого эллипса. Несмотря на искажение сетчаточного образа, объект во всех случаях воспринимается нами как круг. Достигается это за счет учета положения в пространстве воспринимаемого объекта (в данном случае круга), что возможно на основе предшествующего опыта, многократных соотношений зрительных впечатлений с ощупыванием предметов.

В процессе изобразительной деятельности большое значение принадлежит наблюдению. *Наблюдение* — это целенаправленное, организованное и более или менее длительное восприятие. Процесс изображения невозможен без конкретной и определенной цели восприятия. Вот почему успех восприятия зависит от того, как организовано наблюдение. Для проведения эффективного наблюдения необходимо наличие следующих условий: а) четкое опреде-

ление объекта и конкретная постановка задачи наблюдения; б) систематичность и планомерность наблюдения; в) эмоциональное отношение рисовальщика к наблюдаемому.

Длительные и систематичные упражнения в наблюдении способствуют развитию наблюдательности, заключающейся в умении выделять существенные, характерные, но малозаметные особенности предметов и явлений.

Мастера изобразительного искусства придают важное значение развитию у художника наблюдательности. Об этом говорили еще древние греки: «Кто хочет стать действительно крупным художником в своем искусстве, должен уметь хорошо наблюдать природные свойства людей, быть способным подметить черты их характера даже тогда, когда они молчат, заметить, какое выражение выступает на лице, как смена душевных чувств отражается в глазах, что выражается тем или другим очертанием бровей — одним словом, все, что должно относиться к духовной жизни людей»¹.

В записных книжках известного французского пейзажиста К. Коро встречаем такие слова: «Непрерывно работать — наблюдая или выполняя»². Эта запись художника свидетельствует о том, что Коро рассматривает наблюдение и непосредственное исполнение рисунка как неразрывные, равнозначные части единого процесса изображения.

Глубокое и всестороннее познание действительности возможно лишь при участии мышления, которое является высшим познавательным процессом.

Процесс рисования в общих чертах есть последовательное решение конкретных задач. В каждый данный момент рисовальщик должен ответить мысленно, а затем и при помощи карандаша на тот или иной вопрос, поставленный им самим или вытекающий из особенностей природы, которую он изображает. Только на этой основе может успешно осуществляться активное познание студентом изображаемой действительности. Очень образно по поводу активизации мысли в процессе изобразительной деятельности художника высказывался П. П. Чистяков: «Рисовать — значит соображать. Никогда не рисуйте молча, а всегда задавайте себе задачу»³.

В современной психологической науке принято различать конкретно-действенное, наглядно-образное и абстрактно-теоретическое (словесно-логическое) мышление.

Конкретно-действенное мышление характеризуется опорой на непосредственное восприятие предметов в процессе выполнения действий с ними. В этом виде мышления слова выполняют в основном констатирующую функцию. Обычно данный вид мышления ярко проявляется в деятельности, специфика которой обуславливает решение мыслительных задач с одновременным подкреплени-

¹ Филострат (старший и младший). Картины. М.—Л., 1936, с. 105.

² Мастера искусства об искусстве, т. 4. М., 1967, с. 182.

³ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 359.

ем практическими действиями. Такой деятельностью является изобразительная деятельность.

Наглядно-образное мышление — это мышление, опирающееся на представления. Характерная черта данного вида мышления — широкое оперирование конкретными наглядными образами в процессе решения той или иной мыслительной задачи. Совершенно очевидно, что этот вид мышления играет важную роль в процессе рисования.

Об отличительной черте художника — воспроизводить жизнь в художественных образах — писал В. Г. Белинский: «Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинками, а говорят оба они одно и то же. Политико-эконом, вооружаясь статистическими числами, доказывает, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось или много ухудшилось вследствие таких-то и таких-то причин. Поэт, вооружаясь живым и ярким изображением действительности, показывает в верной картине, действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно улучшилось или ухудшилось от таких-то и таких-то причин. Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают, только один логическими доводами, другой — картинками»¹.

Отличительной особенностью *абстрактно-теоретического* мышления является опора на понятия, которые отражают сущность предметов и выражаются в словах. Этот вид мышления тесно связан с решением теоретических задач и отражает уровень развития логической стороны мышления. В изобразительной деятельности данный вид мышления предполагает обобщение, типизацию образа, теоретическое осмысливание закономерностей воздушной и линейной перспективы, светотени и т. д. Таким образом, мышление художника представляет собой своеобразный вид, который можно назвать *художественным мышлением*, включающим как наглядно-образные, так и абстрактно-теоретические компоненты. Кроме того, необходимость практического претворения результатов мышления художника в реальные произведения требует от него постоянного подкрепления своих мыслей конкретными действиями (работа кистью, карандашом и т. д.), что придает мышлению художника действительный характер.

В процессе изображения большую роль играет эмоциональное отношение как к изображаемому объекту, так и к процессу рисования, к своему рисунку. «Пусть все ваши краски, все ваши формы выражают собою чувство»², — обращался к художникам великий французский скульптор Роден. В его призыве ярко выражено то огромное значение, которое придают художники чувствам в своей деятельности. Роль чувств в художественном творчестве определяется значением, которое они имеют в духовной жизни че-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 311.

² Мастера искусства об искусстве, т. 3. М., 1967, с. 373.

ловека, и специфическими особенностями, которые характерны для изобразительного искусства.

Познавая действительный мир, человек проявляет определенное отношение к окружающим предметам и явлениям. В процессе наблюдения игры последних лучей солнца на верхушках деревьев, занятия любимым делом, во время чтения книги, рассматривая картины, каждый человек испытывает те или иные чувства. Объекты и явления действительности вызывают эмоциональную реакцию человека, выражающуюся в различных ее проявлениях — радости, грусти, страхе, испуге, печали, восторге.

Эмоции и чувства являются одной из форм отражения окружающего мира. Ф. Энгельс писал: «Воздействия внешнего мира на человека запечатлеваются в его голове, отражаются в ней в виде чувств, мыслей, побуждений, проявлений воли...»¹ Отличие эмоций и чувств от других психических процессов заключается в следующем. Если, например, благодаря ощущениям, восприятиям, мышлению в нашем сознании отражаются различные предметы, явления, их свойства и качества, а также разнообразные связи между ними, то в чувствах проявляется отношение человека к тому, что познается, что делается.

Внешние эмоции и чувства проявляются в выразительных движениях. Различают мимические (движения мышц лица) и пантомимические (движения частей тела, жесты) реакции. Так, чувство ужаса внешне проявляется в резко поднятых вверх бровях, широко открытых глазах, судорожных движениях рук, как бы отмахивающихся от того, что заставило испытать это чувство. Как правило, по выразительным движениям можно определить глубину эмоционального состояния. Причем, как пишет известный советский психолог П. М. Якобсон, в понимании чувств по их выражению можно достичь большой тонкости и глубины. «Это зависит от того, насколько полно мы воспринимаем отдельные „показатели“ чувств... Словом, о чувствах человека мы судим по сложнейшему комплексу его поступков, слов и связанной с ними экспрессии (мимике, пантомимике, интонации и т. п.)»².

Для художников понимание выразительных движений, характеризующих конкретные чувства, эмоции человека, имеет первостепенное значение. Посредством изображения в своем произведении мимики и пантомимики художник передает духовный мир своих героев, их переживания, радости, страдания и многое другое. Не случайно с древних времен художники изучали движения каждой мышцы на лице, теле человека, соотнося их с тем, что они выражают.

Таким образом, одной из задач рисовальщика является точная передача в рисунке внешнего выражения чувств, что обуславливает глубину раскрытия психологического состояния личности.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 21, с. 290.

² Якобсон П. М. Психология чувств. М., 1958, с. 142—143.

являющейся объектом изображения. Чем правдивее передаст рисовальщик выразительные движения, тем полнее и глубже он раскроет внутренний мир своих героев.

Другим важным фактором, определяющим роль чувств в изобразительной деятельности, является эмоциональное переживание рисовальщика в процессе изобразительного акта.

Эмоциональное состояние рисовальщика во время работы предполагает наличие трех наиболее существенных компонентов: 1) эмоционального переживания от объекта изображения; 2) эмоционального переживания от самого процесса изображения; 3) общего эмоционального состояния рисовальщика.

Практика показывает: если натура оставила студента равнодушным, не заинтересовала его, не вызвала никаких эмоций, процесс изображения будет протекать пассивно. Еще Д. Дидро писал: «Тот, кто не изучил и не прочувствовал эффектов света и тени в полях, в глубине лесов, на домах деревушек, на крышах городов, днем, ночью, — пусть бросит лучшие свои кисти, и особенно, пусть не мечтает он стать пейзажистом»¹.

Говоря о важности впечатления, которое получает студент от натуры, об эмоциональном переживании, испытываемом им при восприятии окружающей действительности, нужно помнить о необходимости точной ее передачи. Более или менее яркое переживание рисовальщика способствует более глубокому логическому познанию натуры и раскрытию ее через художественный образ. Очень убедительно об этом сказал О. Роден: «Не думайте, что мы можем исправлять природу; не будем бояться быть копипистами, будем делать лишь то, что видим, но пусть эта копия пройдет, прежде чем через нашу руку, через наше сердце...»²

Как уже отмечалось, следующим компонентом, определяющим успех изобразительного процесса, является эмоциональное переживание от самого процесса изображения. Художник в течение всей работы должен находиться в состоянии эмоционального возбуждения, испытывать приподнятое настроение, наслаждаясь процессом изображения. Многие художники признаются, что они испытывают во время работы «ни с чем не сравнимое наслаждение». А. Остроумова-Лебедева говорила: «Ощущение, когда инструмент бежит быстро по доске, — совсем особое ощущение. И волнующее, и сладкое. Я дожила до старости, и всегда, когда начинаю резать дерево, меня охватывает непонятное волнение и радость, главное — радость!»³

Н. Крымов, как рассказывают его ученики, настаивал, чтобы они, принимаясь за работу, верили, что должен получиться шедевр, иначе, считал он, ничего не выйдет. К этому замечательный художник-педагог добавлял, что тот, кто работает с прохладцей, напрасно теряет время.

¹ Дидро Д. Об искусстве, т. I. М.—Л., 1936, с. 61.

² Мастера искусства об искусстве, т. 3. М.—Л., 1939, с. 405.

³ Цит. по кн.: Павлов И. Н. Моя жизнь и встречи. М., 1949, с. 298.

Важное значение в изобразительной деятельности имеют эстетические чувства художника, т. е. те чувства, которые возникают у человека при восприятии и создании прекрасного, возвышенного, комического, трагического.

Восприятие явлений действительности как прекрасного обогащает духовный мир человека, делает его жизнь богаче. Это объясняется тем, говорил Н. Г. Чернышевский, что эстетические чувства переживаются человеком как «светлая радость, похожая на ту, какую наполняет нас присутствие милого для нас существа. Мы бескорыстно любим прекрасное, мы любимся на него...»¹ Прекрасное постоянно привлекает к себе наше внимание, доставляя эстетическое наслаждение. Определение Н. Г. Чернышевского — «прекрасное есть жизнь» — означает, что все богатство предметного мира является неиссякаемым источником эстетических переживаний. Чем правдивее передаст студент особенности изображаемого объекта, явления, тем полнее раскроет он их эстетическую сущность, а это значит, что такое произведение способно вызвать глубокие эстетические переживания у зрителей.

Таким образом, развитие эстетических чувств будущего художника-педагога является совершенно необходимым условием его успешной изобразительной деятельности. Не случайно все видные художники-педагоги уделяли так много внимания развитию эстетических чувств своих учеников, обучению молодых художников умению найти прекрасное в жизни, воплотить его в рисунках.

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ

Проблема формы в учебном рисунке занимает одно из центральных мест, а ее решение вызывает большие трудности как у обучающихся рисунку, так и у обучающихся. Д. Н. Кардовский выдвигал эту проблему на первое место в изобразительном искусстве. Он писал: «В основу всех упражнений по живописи и рисунку должна быть положена форма. Все виды изобразительных искусств имеют дело с пластической формой»². Поэтому в данном разделе рассматриваются наиболее важные вопросы этой проблемы и пути их решения.

Прежде всего, остановимся на определении термина «форма». Под словом «форма» (от лат. forma) в изобразительном искусстве понимают наружный вид, внешнее очертание предмета. Изображая предмет, художник прежде всего старается показать его форму.

Чтобы дать убедительный реалистический образ предмета, необходимо передать в изображении его объем. Под этим термином понимается емкость геометрического тела, т. е. той части пространства, которая ограничена одной или несколькими замкнутыми

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 9.

² Пособие по рисованию. М., 1938, с. 8.

поверхностями. Емкость тела выражается числом заключенных в его объеме кубических единиц (например, емкость здания).

Архитекторы, скульпторы под термином «объем» понимают массу, конфигурацию формы, например внешний вид здания, внутренний вид комнаты, скульптурную лепку формы, т. е. внешний вид пространства, ограниченного плоскостями. Изображая какой-либо предмет, мы прежде всего стараемся как бы очертить пространство, которое он занимает, и тем самым выразить его форму.

Таким образом, в учебном рисунке понимание термина «форма» соответствует термину «объем». Поэтому в дальнейшем мы будем употреблять термин «форма».

Итак, форма — это определенная часть пространства. Чтобы правильно изобразить его, у рисовальщика должны быть хорошо развиты пространственное мышление и воображение. И не случайно во всех художественных вузах учебным планом предусмотрен курс начертательной геометрии, который помогает развивать эти навыки.

В чем же заключается проблема формы в учебном рисунке? Во-первых, в том, чтобы *научиться видеть и понимать особенности строения той или иной формы* (замкнутого пространства) и, во-вторых, *научиться изображать эту трехмерную форму на двухмерной плоскости листа бумаги*.

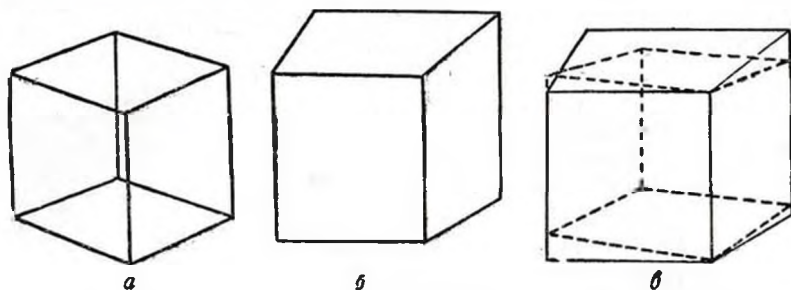
В первом случае необходимо выработать в себе умение методически последовательно и целенаправленно наблюдать, выделять главное, понимать характерные особенности и закономерности строения той или иной формы. Трудность в овладении этими навыками заключается в том, что внешний вид формы предмета, его фактура, цвет, мелкие детали мешают видеть конструктивные особенности строения формы. Кроме того, человек по-разному воспринимает предмет и рисунок¹. Поэтому начинающий рисовальщик не всегда может перестроить свое восприятие без помощи педагога. В то же время необходимость организации восприятия ученика ставит эту проблему перед учителем.

Во втором случае овладение навыками построения изображения трехмерной объемной формы на двухмерной плоскости листа бумаги связано с изучением перспективы и теории тел. Кроме того, здесь необходимо усвоить методическую последовательность выполнения рисунка и приобрести технические навыки. Все это заставляет педагога связывать сложные методические проблемы с конкретной темой и разделом учебной программы.

Рассмотрим эти вопросы подробнее.

1. *Умение видеть и понимать особенности строения формы.* Способность видеть присуща всем зрячим. Однако каждый человек, наблюдая окружающую действительность, отмечает различные ее аспекты. Начинающий художник, как правило, сосредоточива-

¹ Подробнее см.: Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950.



ет свое внимание на поверхности предмета, что приводит его к пассивному срисовыванию всего того, что видит глаз. Опытный рисовальщик прежде всего старается увидеть характерные особенности строения формы предмета и передать их в рисунке.

Начинающему рисовальщику прежде всего необходимо научиться по внешним признакам предмета определять особенности строения его формы, т. е. понимать ее конструктивную основу. Это поможет ему правильно построить изображение формы на плоскости. Так, рисуя с натуры геометрическое тело, например куб (рис. 24, а), начинающий рисовальщик, ограничившись поверхностным наблюдением, может дать неправильное, искаженное его изображение (рис. 24, б). Опытный рисовальщик прежде всего выявит его конструктивную основу, т. е. ясно представит себе, как располагаются плоскости куба в пространстве (рис. 24, в).

Поэтому первая задача начинающего художника в решении данного вопроса — научиться видеть и правильно понимать характерные особенности строения формы простых геометрических тел. Это поможет в дальнейшем перейти к анализу более сложных предметов, так как независимо от того, будете ли вы рисовать вазу, капитель, голову или фигуру человека, вам придется использовать навыки конструктивного анализа форм простых геометрических тел.

Говоря о принципах и методах обучения рисованию, Д. Н. Кардовский указывал: «Изучающий рисунок должен в своей работе руководствоваться формой. Что же представляет собой форма? Это — масса, имеющая тот или иной характер, подобно геометрическим телам: кубу, шару, цилиндру и т. д. Живая форма живых натур, конечно, не является правильной геометрической формой, но в схеме она тоже приближается к этим геометрическим формам и таким образом повторяет те же законы расположения света по перспективно-уходящим плоскостям, какие существуют для геометрических тел»¹.

¹ Пособие по рисованию. М., 1938, с. 9.

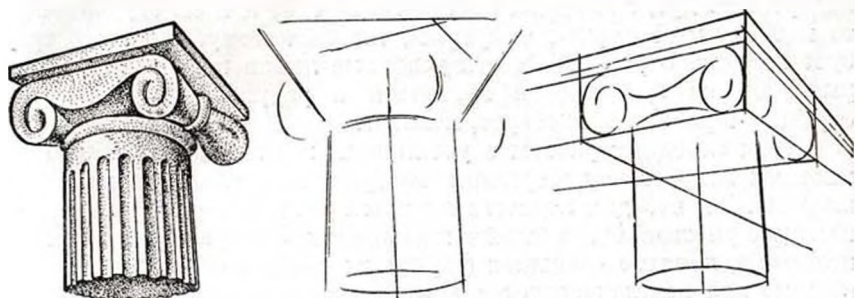
Конечно, анализ сложной формы предмета не может ограничиться только нахождением простейших геометрических форм — это лишь первоначальный этап в сложном процессе познания и изучения натуры. Характер формы определяется особенностями строения предмета, его конструкцией, которая нередко бывает скрыта от глаза рисующего, но увидеть и понять ее крайне необходимо. От умения правильно подметить конструктивную основу формы зависит и качество рисунка. Не случайно среди художников бытует выражение «конструктивно сложенный рисунок». Этими словами дается оценка рисунку, в котором рисовальщик правильно подметил и передал характерные особенности строения формы.

Слово «конструкция» происходит от латинского constructio, что означает: «строение», «структура», «взаимное расположение и соотношение частей». Анализируя конструкцию формы предмета во время рисования с натуры, необходимо ясно представить его строение во всех составных частях, как видимых глазом, так и невидимых. Причем, чем сложнее форма предмета, тем больше и серьезнее рисовальщику приходится изучать натуру. Чтобы добиться успеха в этой работе, необходимо выработать методическую последовательность в наблюдениях и анализе формы. Рассмотрим это на примере анализа такой сложной формы, как голова человека.

Форма головы человека в целом, как говорил Д. Н. Кардовский, представляет собой яйцевидную форму. Ее конструктивную основу можно представить в виде схемы (рис. 16). Раскрывая закономерности строения формы головы, Дюрер старался наглядно показать, как образуется этот объем в пространстве. Для этого он как бы рассекал обобщенную форму головы тремя горизонтальными плоскостями.

Голова человека — симметричная форма. Если ее рассечь вертикальной плоскостью, как это делал Дюрер, то наружный след сечения предстанет перед нами в виде линии, которую мы называем профильной. В действительности такой линии на голове человека не бывает. Поэтому перед начинающим рисовальщиком стоит еще одна важная задача — научиться видеть и чувствовать профильную линию при наблюдении любой головы в любом повороте.

Наружные следы горизонтальных сечений яйцевидной формы головы также предстают перед нами в виде линий, но Дюрер изображает их не произвольно, а располагает в определенных местах: у начала покрова волос, по выступу надбровных костей, у основания носа и по середине выступа челюстной кости. Все эти линии служат ориентирами и при анализе формы головы, и при построении ее изображения на плоскости. Чтобы правильно определять местоположение этих линий, нужно хорошо изучить анатомию головы, и прежде всего анатомическое строение костей черепа.



Поняв общее строение формы головы, переходим к рассмотрению ее деталей. Анализ начинается с простейших форм. В этой работе ведущую роль играет умение видеть «большую форму».

Научиться видеть большую форму для начинающего рисовальщика крайне необходимо — с этого, собственно, и начинается обучение рисунку. Рисовальщик всегда будет испытывать затруднения в рисунке, если он не умеет видеть и понимать большую форму. Вместо шаровидной формы глаза он будет вырисовывать в распахнутом виде края век и реснички, вместо призмы носа изображать крючок неопытной формы и две дырочки. Даже художник, имеющий некоторый опыт восприятия большой формы, нередко затрудняется в изображении предмета, насыщенного большим количеством мелких деталей. Так, рисуя с натуры дорическую капитель, почти все студенты хорошо видят цилиндрический ствол колонны, коническую скругленность эхина (верхний валик, подушка), призматическую форму абакса (верхняя плита капители). При анализе же формы ионической капители многие студенты перестают видеть цилиндрическую форму колонны, украшенную каннелюрами, совершенно не видят и не представляют себе сферической формы эхина, состоящего из иоников. Им бывает трудно представить общую форму ионической капители, состоящей из колонны в виде цилиндра, на которой покоится усеченная пирамида, обращенная своим основанием вверх (рис. 25).

Помогая начинающему рисовальщику справиться со всеми этими задачами, педагог решает свои проблемы, о которых студенту педагогического института необходимо знать, так как он сам в скором времени начнет обучать рисованию других. Рассмотрим некоторые из них.

Педагогическая практика показывает, что при объяснении принципов и методов анализа формы педагог многое не договаривает, в результате чего учащиеся долгое время не могут усвоить основ этой работы. Многие студенты, применяя полученные знания на практике, показывают свое неумение видеть форму натуры. Это обнаруживается уже на первом этапе построения изображения на плоскости. Так, используя вспомогательные линии в построении изобра-

жения формы человеческой головы — профильную линию, линию надбровных дуг, основания носа, разреза глаз и т. п., студент часто наносит их в отрыве от формы, только потому, что этого требует педагог. В результате эти условные линии построения, которые должны органически вливаться в рисунок, не помогают студенту в работе, а, наоборот, мешают.

Строя методику работы с учениками, нельзя забывать, что со многими вопросами построения изображения они сталкиваются впервые. То, что для педагога является элементарным, для начинающего рисовальщика бывает неожиданным открытием. Для нас, педагогов, понятие «большая форма» не требует особых разъяснений, но для начинающего здесь многое оказывается непонятным. Мы говорим: нос — призма, глаз — шар, шея — цилиндр. Но ученик этого не видит, так как он привык непосредственно воспринимать реальную форму. Поэтому задача педагога состоит в том, чтобы подвести ученика к пониманию этого, помочь ему разобраться в своих наблюдениях. Если педагог замечает, что его слова непонятны учащимся, то ему необходимо использовать дидактические материалы — таблицы, схемы, рисунки, различные модели¹. Но и здесь от педагога требуется терпеливое и методически продуманное руководство.

Анализ формы натуры — это лишь часть затронутой нами проблемы. Основная же трудность в решении этой проблемы заключается в изображении формы на плоскости.

2. Изображение трехмерной объемной формы на двумерной плоскости листа бумаги. При решении этой задачи возникает много сложностей как у начинающего рисовальщика, строящего изображение, так и у педагога, направляющего работу ученика. Основная сложность здесь заключается в том, что процессы восприятия предмета и восприятия рисунка протекают различно.

В реальной действительности образ предмета у человека складывается из конкретных признаков: предмет трехмерен, он занимает определенное пространство, характер его формы определяется теми поверхностями, которые его замыкают в пространстве. Предмет можно обойти кругом, пощупать руками; его поверхность имеет определенную фактуру и цвет.

В рисунке предмета, как такового, нет, его образ складывается из линий и пятен. На двумерной плоскости листа бумаги видна лишь проекция формы предмета (перспективный вид). Начинающий рисовальщик не задумывается над этим и поэтому не знает, как изобразить трехмерную форму на двумерной плоскости листа. Задача педагога и состоит в том, чтобы разъяснить ученикам особенности восприятия реального предмета и его изображения на плоскости.

¹ Серьезную помощь в овладении большой формой головы и фигуры человека может оказать рисование моделей Дюпюи.

Лишний в природе нет, а есть граница формы. В пространстве форма ограничивается поверхностями, а в рисунке ее граница передается линией. Таким образом, линия в рисунке показывает нам спроецированный на плоскости вид ограниченного пространства.

В реальной действительности мы видим одни размеры предметов, в рисунке же даются совершенно другие, хотя их пропорциональные отношения и сохраняются.

Сила света, полутени и тени на предметах в действительности в несколько раз сильнее, чем те, которые мы видим в рисунке. Все эти различия человеческий глаз хорошо улавливает, поэтому предмет и его изображение воспринимаются по-разному.

Различен у человека и психологический процесс восприятия предмета и рисунка. Реальный предмет человек воспринимает очень активно, эмоционально. Рисунок же воспринимается не так живо. Это относится не только к людям, но и к животным и птицам. Насколько велика разница между восприятием реального предмета и его изображения в рисунке, можно проследить на следующих примерах.

Покажите канарейке, дрозду, кошке, собаке рисунок, сделанный с его собрата, и вы увидите, что рисунок не произведет на них никакого впечатления, не вызовет никаких эмоций. Если же вы покажете им их живого собрата, то последует бурная реакция. По-разному воспринимают птицы и животные изображение на бумаге и изображение в зеркале. Поднесите ручного дрозда к зеркалу и, вы увидите его реакцию: птица начнет клевать стекло, распушит перья. Подобное произойдет и с кошкой — она начнет трогать стекло лапой, издавать звуки. Но поднесите вместо зеркала рисунок — и вы отметите полное равнодушие и спокойствие.

У человека благодаря его интеллектуальному развитию разница в восприятии предмета и рисунка не так очевидна, по все-таки существует. Когда человек впервые садится за рисование с натуры, он оказывается в полной растерянности — перед ним реальный трехмерный предмет, который надо изобразить на плоском листе бумаги. Для него в данный момент было бы легче изобразить этот предмет средствами скульптуры, чем решать эту сложнейшую задачу в рисунке.

Возникает проблема и перед педагогом — как согласовать эти две формы восприятия предмета и рисунка, как научить студента заменять одну форму восприятия другой. Ведь когда человек рисует с натуры, он стремится достигнуть подобия, соответствия, сходства. Он непрерывно бросает взгляд то на натуру, то на свой рисунок и поэтому все время должен резко менять свой психологический настрой. Все это быстро утомляет начинающего рисовальщика, он перестает активно наблюдать и переходит к пассивному копированию натуры. Следовательно, перед педагогом стоит задача научить рисовальщика одновременно решать две задачи — правильно видеть и понимать закономерности строения натуры и методически последовательно строить изображение на плоскости

по всем правилам и законам перспективы. П. П. Чистяков писал: «Строгое, полное рисование требует, чтобы предмет был нарисован, во-первых, так, как он кажется глазу нашему и, во-вторых, как он существует. Следовательно, в первом случае нужен даровитый глаз, а во втором — знание предмета и законов, по которым он кажется таким»¹.

Отсюда вытекает еще один аспект проблемы формы в учебном рисунке — перспективное изображение формы на плоскости и развитие проекционного видения.

Как уже отмечалось, предмет должен быть изображен таким, каков он есть, а это требует знания особенностей строения формы, умения видеть и понимать ее конструктивную основу. Этот аналитический этап работы рисовальщика мы уже рассмотрели на примере рисования куба и головы. Полученное представление о форме предмета должно найти отражение в рисунке. Здесь рисовальщик сталкивается еще с одной трудностью: оперируя формами реальной действительности, он имел дело с пространством, а теперь ему нужно на плоскости дать лишь иллюзию пространства. Иначе говоря, он должен перевести язык реальных форм на язык линий и пятен. Для этого рисовальщику нужно как бы спроецировать каждую точку формы предмета на плоскость и получить проекцию данной формы, т. е. перспективный вид.

Сверяя полученное изображение с натурой, рисовальщику уже нужно не просто рассматривать форму предмета в реальном пространстве, как он наблюдал ее до этого, а увидеть форму предмета в проекции, т. е. так, как он ее только что видел в рисунке. Здесь перед начинающим рисовальщиком встает новая задача — научиться видеть натуру в проекционных отношениях², т. е. увидеть и понять явления перспективы, отметить наиболее характерные особенности перспективного вида натуры, а затем внести исправления в свой рисунок. Увидеть фронтальный, проекционный образ предмета — дело довольно трудное для начинающего рисовальщика. На первых порах ему на помощь приходит широко распространенный среди художников прием настройки глаз на фронтализацию образа — прищуривание глаз.

Некоторые рисовальщики, видя эффективность этого приема, кладут его в основу всей системы построения рисунка, что является грубой ошибкой. Плоскостное видение является весьма ограниченным, оно не может дать полного представления о форме предмета, а следовательно, помочь в его реалистическом изображении. Кроме того, глаз человека не может долго сохранять фронтальный образ предмета. Советский психолог Н. Н. Волков, основываясь на результатах экспериментальных исследований, писал: «...фронтализация образа удастся не всегда и удастся лишь на

¹ Цит. по кн.: Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л.—М., 1940, с. 128.

² Подробнее см.: Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950, гл. 5.

мгновение. Такой образ очень трудно удержать. Ощущения глубины снова и снова оживают, и фронтальный плоский образ постепенно соскальзывает к полному трехмерному образу»¹.

Чтобы дать полноценное изображение формы предмета, рисовальщику необходимо научиться совмещать и согласовывать восприятие проекционных отношений с восприятием объемной формы предмета. Это необходимо как при анализе формы натуры, так и при построении рисунка на плоскости.

Строя изображение на плоскости, рисовальщик, естественно, основывается на восприятии проекционных отношений. Но в тот момент, когда ему нужно будет дать убедительный реалистический образ предмета, он должен за точными проекционными (перспективными) отношениями увидеть точную объемную форму предмета. В этом случае художник должен отказаться от привычного отношения к листу бумаги как к плоскости и представить его как «окно в пространство», в котором надо построить объемную форму предмета средствами линий и тона. Этим «окном», или, как говорил Чистяков, «посредником» между натурой и рисующим, служит воображаемая картинная плоскость. Она поможет начинающему увидеть перспективный (проекционный) вид формы предметов, точно установить линию горизонта (уровень зрения). Рассмотрим такой пример: мы рисуем вид из окна. Оконная рама является в данном случае картинной плоскостью. Она и будет «посредником» между художником и натурой. Мы устанавливаем линию горизонта и намечаем ее на своем рисунке. Хотя изображения еще нет, мы интуитивно чувствуем, что взяли ее очень высоко. Как же проверить себя? Вот здесь нам и поможет «посредник» — оконная рама. Линия горизонта должна находиться на уровне наших глаз, следовательно, перспективное изображение пейзажа должно целиком и полностью зависеть от линии горизонта. Если мы поднимем линию горизонта, то и весь пейзаж должен приподняться; если мы опустим линию горизонта, то перспективный вид пейзажа должен также опуститься. Проверяем это положение на практике. Смотрим одновременно на переплетения оконной рамы и на вид за окном. Начинаем приподниматься и видим, что по отношению к оконной раме вместе с нами как бы поднимается и вид за окном. Начинаем опускаться, и вместе с нами опускается и вид за окном. Этот вид ограничен оконной рамой, которая, как мы договорились, является картинной плоскостью. Значит, можно на оконной раме точно отметить уровень наших глаз и по этой отметке установить горизонт за окном.

На занятиях учебным рисунком в аудиторных условиях начинающему рисовальщику очень трудно вообразить себе картинную плоскость. Но обозначить края картинной плоскости — вертикаль и горизонталь — он может без особого труда. Они и будут служить ориентирами при построении изображения. Пользуясь вертикаль-

¹ Чистяков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950, с. 67—68.

ной и горизонтальной линией в рисунке, студент может точно определять и перспективные явления. П. П. Чистяков писал: «В искусстве рисования средства проверки суть два неизменных, всегда одинаковых направления. Это направление горизонтальное и другое направление вертикальное. Относя к ним, все можно поверить, чувствовать эти два направления в пространстве обязан всякий, имеющий талант к рисованию»¹.

Данное решение проблемы формы охватывает только первый этап работы над рисунком — линейно-конструктивное построение формы. Следует отметить задачи, связанные с тоном, с передачей объема предмета.

Линиями в рисунке изображается форма предмета, т. е. пространство, ограниченное плоскостями. Тон в рисунке передаются свет, тени. Светотень в рисунке помогает выявлению объема предмета. Свет, падая на предмет, освещает его неравномерно — одни поверхности освещаются сильно, другие уходят в полутень, третьи оказываются в тени. Рисуя с натуры предметы, состоящие из прямых плоскостей, студент не испытывает особых трудностей в моделировке формы светотенью. Начиная строить изображение формы предмета, например куба, по правилам перспективы, студент тем самым подготавливает и границы для света и теней. Следя за перспективным сокращением каждой плоскости, он тем самым указывает, что одна плоскость в пространстве повернута в одну сторону, другая — в другую, третья — в третью и т. д. Следовательно, и по отношению к источнику света эти плоскости будут повернуты в разные стороны. Остается только внимательно проследить за направлением лучей света и покрыть тоном подготовленные в рисунке поверхности предмета.

При рисовании предметов с округлыми поверхностями студент испытывает некоторые затруднения, с которыми он, как правило, без помощи педагога справиться не может. Почему это происходит? Рисуя форму куба и анализируя ее конструктивную основу, мы ясно видим, как изменяется перспективный вид куба при рассматривании его с различных точек зрения (фронтальный вид, под углом, сверху, снизу). Но форма шара остается неизменной, с какой бы точки зрения мы ни смотрели. Это очень осложняет аналитическую работу начинающего рисовальщика и делает его беспомощным в рисунке. Вместо объема он рисует плоский круг, который затем оттушевывает от контурной линии. В результате светотеневые отношения даются как случайные пятна. При рисовании округлых по форме предметов надо прежде всего ясно представить расположение поверхностей в пространстве по отношению к источнику света, определить границы светотени. П. П. Чистяков писал: «Так, шар с бессмысленно, не на месте расположенными тенями и светами будет казаться запачканным кругом. Художники

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 350.

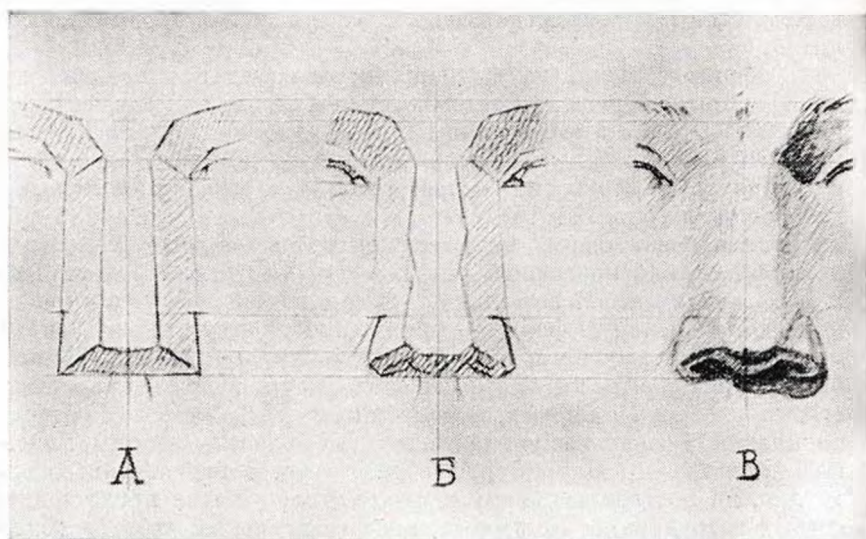
средней руки, школяры, рутиеры рельеф видят там, где его нет, там, где они привыкли его видеть и делать, именно в шаровидных тушевках, в ярких сосредоточенных светиках и широких полутонах»¹.

Особенно большие затруднения испытывает начинающий художник при изображении таких сложных форм, как голова и фигура человека. На это обратили внимание уже художники Возрождения и в целях облегчения анализа предложили метод обобщения формы — «обрубовки» — как начальную стадию построения изображения (рис. 13 и 14).

Рассматривая форму человеческой головы в виде скульптурного обруба, как показано в рисунке Дюрера (рис. 13), начинающий художник имеет возможность уже в начальной стадии рисунка выявить большую форму — яйцевидную форму головы, призматическую форму носа, шаровидные выступы глаз. Такой метод построения формы на плоскости для начинающего художника весьма удобен. Во-первых, рассматривая таким образом форму, начинающий имеет возможность легко соблюдать законы линейной перспективы. Например, изобразить нос в перспективе очень трудно, но построить призму в перспективе уже не представляет особых затруднений. Во-вторых, подготовительный «обруб» облегчает решение тональных задач рисунка. Так, рисуя линией форму носа, а затем переходя к тушевке, начинающий не может уловить тональную разницу между боковой плоскостью носа и передней, т. е. сила света у него оказывается совершенно одинаковой и на кончике носа, и на поздре. Рисуя же форму носа как призму, рисующий сразу передает объем, т. е. прежде чем приступить к моделировке формы всех деталей, он отделит переднюю, боковую и нижнюю плоскости друг от друга тоном — светом, полутенью и тенью (рис. 26).

Еще более усложняется решение проблемы формы в рисунке фигуры человека, которая представляет собой сложнейший комплекс различных форм. Здесь студенту надо выработать четкую систему методической последовательности анализа патуры и ее графического построения на плоскости. Одна из первых задач, которая стоит перед студентом, — это умение правильно выражать в рисунке характерные особенности формы человеческого тела. Д. Н. Кардовский писал: «Чем характеризуется, например, форма туловища человека? Это — цилиндрическая форма. Если бы туловище было правильным цилиндром, то изображение его было бы очень просто, но в нем имеются выпуклости, углубления и другие отклонения, нарушающие простоту цилиндра. Вместе с тем эти выпуклости и углубления располагаются по большой форме цилиндра либо в стороне, получающей прямые лучи света, либо в стороне, их не получающей, либо в переходных местах. При рисовании эти

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 348.



отклонения необходимо выдерживать соответственно в тоне: 1) света, 2) тени и 3) полутени. Чувство формы, умение видеть и передавать ее надо развивать учащемуся до того, чтобы оно из сознания, как говорят, „перешло в концы пальцев”, т. е. при изображении формы на плоскости рисующий должен ощущать ее так же, как скульптор, который лепит форму из глины или вырубает ее из камня»¹.

В овладении навыками изображения фигуры человека большую помощь начинающему рисовальнику окажет знание анатомии. Привлекая на помощь анатомию, студент прежде всего должен детально изучить конструктивную основу формы человеческого тела — скелет. Это необходимо для того, чтобы при тональной проработке формы «светик не зря был положен, а по форме кости и сознательно», как любил говорить П. П. Чистяков.

Затем нужно обратить внимание на формообразование основных мышечных групп и их связь. Здесь с особой тщательностью надо проработать формообразование узловых мест соединения костных суставов, мышечных пучков и сухожилий. Такими местами являются: плечевой пояс (переход форм мышц шеи к плечевому поясу и связь верхних конечностей с плечевым поясом), локтевой сустав, связь форм кисти руки с предплечьем, тазобедренный и коленный суставы, переход от большой и малой берцовых костей к ступне.

¹ Пособие по рисованию. М., 1938, с. 9—10.

Проблема формы в учебном рисунке решается не только аналитическими задачами, большая роль здесь принадлежит и технике выполнения работы.

Таким образом, при рисовании нужно руководствоваться живым восприятием натуры, понимать закономерности строения изображаемой формы, особенности ее конструкции и уметь передать все это в рисунке.

О НАБЛЮДАТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

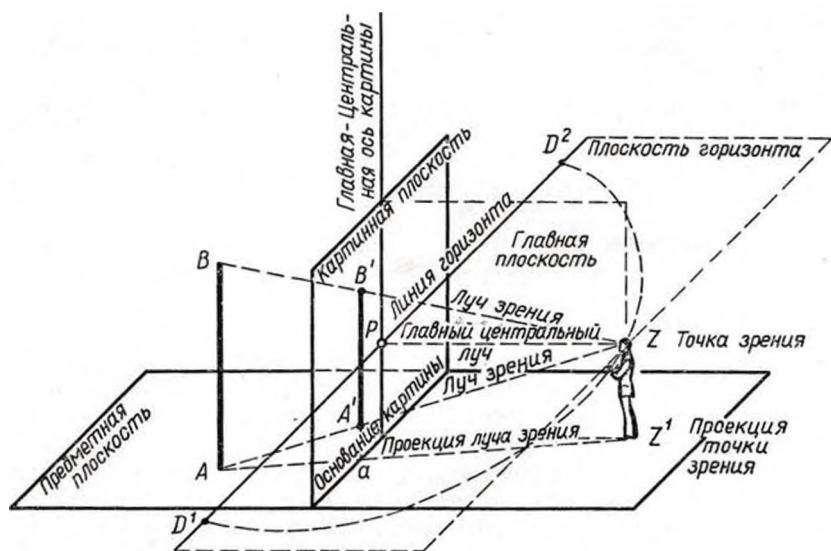
При обучении рисованию с натуры, а также по памяти и по представлению необходимо знать теоретические основы построения реалистических изображений.

Окружающую действительность художники изображают в соответствии с тем, как выглядят предметы с избранной точки зрения. Чтобы избежать ошибок в рисунках, необходимо опираться на непосредственное наблюдение натуры и использовать свои знания из области перспективы, анатомии, теории теней.

Величина и форма предметов зрительно изменяются в зависимости от степени их удаленности и различного положения по отношению к точке зрения рисующего. Одинаковые по размерам постройки мы видим на близком расстоянии крупными, а вдали — маленькими; стены их кажутся нам не прямоугольными, а имеющими вид трапеций. Видимые в случайных поворотах окружности кажутся эллипсами, прямые углы — острыми или тупыми, горизонтальные линии — вертикальными или наклонными, параллельные прямые зрительно сходятся в одной точке. Эти кажущиеся изменения натуры необходимо учитывать рисующему, строя изображение в соответствии с законами линейной перспективы. Чтобы уметь передавать окружающую действительность в реалистических рисунках, необходимо изучать также воздушную перспективу.

Учебным планом для художественно-графических факультетов предусмотрен специальный теоретический курс перспективы. Однако уже в самом начале занятий рисунком следует познакомиться с основами наблюдательной перспективы, без знания которых невозможно правильно и продуманно изображать натуру. Знание этих закономерностей поможет при изображении по памяти и по представлению объемных предметов в пространственном окружении.

Закономерности линейной перспективы разрабатывались многими художниками эпохи Возрождения, среди которых прежде всего можно назвать Паоло Учелло, Альбрехта Дюрера и Леонардо да Винчи. На протяжении столетий многие ученые, архитекторы, художники-педагоги и мастера изобразительного искусства вели теоретические исследования в этой области. Среди них были и такие видные русские и советские живописцы, как С. К. Зарянка, Н. Н. Ге, В. Д. Поленов, К. Ф. Юон.



Для того чтобы научиться применять в рисунке законы перспективы, нужно много упражняться в рисовании с натуры. Полезно также по представлению изображать наблюдаемые в натуре предметы, но в других положениях. Например, при наблюдении модели в фасовом положении делать ее зарисовки в профиль и в трехчетвертном повороте с учетом перспективных изменений.

Изложенные ниже правила перспективного изображения нельзя считать заменой предстоящего студентам в дальнейшем специального теоретического курса. Здесь излагаются лишь наиболее часто применяемые перспективные закономерности, необходимые для выполнения учебных заданий по рисунку уже на I курсе. В то же время студентам нужно усвоить некоторые распространенные в художественной практике положения и широко применяющуюся терминологию.

Картинная плоскость. При взгляде из комнаты в окно мы видим большое пространство с домами, деревьями и многими другими объектами, расположенными на разном удалении. Если обвести тушью их очертания на оконном стекле, то мы получим контурное изображение предметов, расположенных в пространстве. В этом случае стекло будет так называемой *картинной плоскостью*. Глядя на натурную постановку, наблюдатель как бы представляет перед собой воображаемую картинную плоскость, на которой предметы видны так, как их следует изобразить на бумаге или полотне (рис. 27).

Предметная плоскость. Горизонтальную плоскость земли, пола или стола, на которой находятся изображаемые объекты, принято называть *предметной плоскостью*.

Пересечение вертикальной картинной плоскости с горизонтальной предметной называют *основанием картинной плоскости*. Художник не изображает на листе бумаги землю или пол, начиная от своих ног, — место у нижнего края рисунка находится на некотором удалении от него и соответствует основанию картинной плоскости. Это следует учитывать потому, что художник изображает только те предметы, которые он может охватить одновременно одним взглядом. Расстояние от глаза рисующего до изображаемых объектов желательно иметь не менее трехкратной величины их наибольших измерений.

Конус зрения и точка зрения. Глаз художника соединен с каждой точкой наблюдаемых объектов *лучами зрения*. Множество лучей зрения образуют *конус зрения*, вершина которого находится в глазу наблюдателя. Пересечение лучей зрения с воображаемой картинной плоскостью (или с приведенным выше примером вертикально поставленного стекла) показывает натуру так, как ее воспринимает наблюдатель. При этом существует *поле ясного видения*, где объекты видны наиболее четко. Это определяется тем, что конус ясного видения у человека имеет угол между крайними образующими лучами зрения, равный примерно 28° .

В середине конуса зрения проходит луч, перпендикулярный к картинной плоскости, который называют *главным* или *центральной* *лучом зрения*. Положение центрального луча зрения соответствует тому, с какой высоты смотрит наблюдатель. В зависимости от этого центральный луч пересекает картинную плоскость на определенной высоте (в точке *P*). Точка *P* в картине находится на линии горизонта. В этой точке зрительно сходятся все перспективные изображения удаляющихся прямых линий, перпендикулярных к картинной плоскости.

Если мы представим себе в пространстве множество вертикальных плоскостей, перпендикулярных к картинной, то та из них, которая пройдет через главный луч зрения, будет видна как вертикальная прямая, называемая *главным перпендикуляром*. Вертикальные плоскости, находящиеся правее главного перпендикуляра, будут видны слева, а находящиеся левее его — справа. Намеченные на этих плоскостях горизонтальные линии будут направлены к главному перпендикуляру и к горизонту, т. е. к точке *P*, которая находится одновременно и на главном перпендикуляре, и на горизонте.

Обычно художник помещает точку *P* и главный перпендикуляр на одинаковом расстоянии от боковых сторон листа бумаги или холста (рис. 27). В некоторых случаях композиция бывает построена так, что с одной стороны она как бы срезана. В этом случае главный перпендикуляр находится ближе к одному из боковых краев. Такие композиции получили название фрагментарных.

В теории перспективы принято говорить об одной точке зрения как о том месте, с которого художник изображает натуру. Однако вследствие наличия у людей бинокулярного зрения восприятие натуры левым и правым глазами в отдельности не вполне совпадает. Это легко заметить, если посмотреть на близко расположенный небольшой предмет сначала одним глазом, а затем другим. В то же время при рассматривании удаленных объектов, попеременно закрывая правый и левый глаз, наблюдатель не ощутит заметного различия в зрительном восприятии натуры. Происходит это потому, что расстояние между зрачками равно всего лишь шести сантиметрам, тогда как натура находится на гораздо большем удалении. Кроме того, следует учитывать, что человек смотрит на предмет одновременно двумя глазами, и при этом в его сознании возникает не два, а один зрительный образ.

Начиная рисунок, прежде всего определяют соотношение высоты и ширины натуры, после чего переходят к установлению размеров всех ее частей. На близком расстоянии художник не может целиком увидеть изображаемые объекты, для чего он должен отойти от них. Установлено, что для получения изображения с наименьшими перспективными искажениями надо избрать такую точку зрения, чтобы расстояние до ближайших частей натуры соответствовало примерно трем величинам ее наибольшего измерения. На близком расстоянии можно рисовать только часть натуры. При очень большом удалении художника от натуры будет мало восприниматься объемность изображаемых предметов, а детали тогда плохо просматриваются. Во время работы нельзя допускать изменения точки зрения, так как в этом случае нарушится все перспективное построение рисунка.

При рисовании необходимо ясно представлять себе пространственное размещение предметов и трехмерность их конструктивного построения, так как иначе изображение будет плоскостным.

В процессе работы над перспективным построением рисунка рекомендуется регулярно проводить самопроверку, сопоставляя наклоны и сокращения поверхностей объемных форм, сравнивая их с вертикалями и горизонталями, которые мысленно проводятся через характерные точки.

После выбора студентом точки зрения на рисунке намечается линия горизонта, которая образуется от пересечения плоскости горизонта с картинной плоскостью.

Положение линии горизонта определяется не только ростом человека, но и тем, на какой высоте он находится. Поэтому принято говорить о высоком и низком горизонте. При подъеме на гору горизонт повышается; если же сесть или лечь на землю в поле, то соответственно опустится и горизонт. При взгляде с горы открываются широкие просторы, и отделяющая небо от земли линия горизонта отдаляется на много километров, тогда как для лежащего на равнине человека она максимально приближена.

На берегу моря или в степи мы видим линию горизонта. В тех же случаях, когда она частично заслонена или совсем не видна (например, в закрытых помещениях), перед началом работы надо обязательно определить линию горизонта, так как от ее положения зависит все перспективное построение рисунка (рис. 31). Это легко сделать, держа перед собой на высоте глаз книгу или линейку в горизонтальном положении. При этом их верхняя плоскость должна быть видна как прямая линия. Определив линию горизонта, художник должен запомнить, на какой высоте она зрительно перерезает натуру.

На картине линию горизонта можно наметить на любой высоте. Это зависит от включения в композицию таких частей изображения, которые падают выше или ниже глаз рисующего.

Рисовальщик выбирает высокое положение линии горизонта в пейзаже или в натюрморте в том случае, если он хочет направить внимание зрителя на объекты, которые расположены на втором плане. Если горизонт намечен на картине очень высоко, то зритель видит изображенную натуру как бы с высоты.

Когда линия горизонта намечена низко, то мелкие изображения удаленных в глубину фигур будут как бы чередоваться с более крупными на переднем плане.

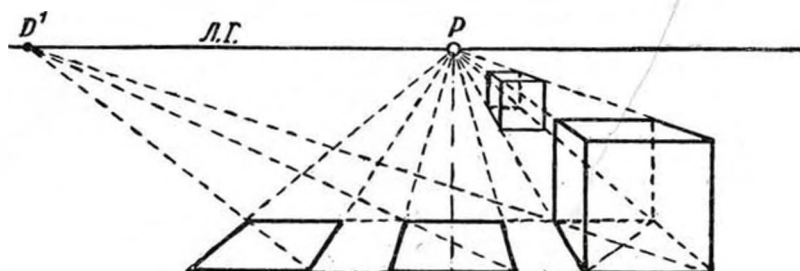
При рисовании интерьера горизонт рекомендуется помещать несколько ниже середины листа, как это соответствует уровню точки зрения стоящей или сидящей фигуры (рис. 33).

При работе над пейзажем художники избегают проводить линию горизонта точно на середине холста или листа бумаги, так как это затрудняет нахождение удачного композиционного решения, зрительно «раскалывая» изображение натуры. В некоторых случаях по композиционным соображениям горизонт намечают почти у основания картинной плоскости, строя так называемую «лягушачью перспективу». При этом дальние планы видны узкой полосой, а фигуры первого плана монументально возвышаются на фоне неба.

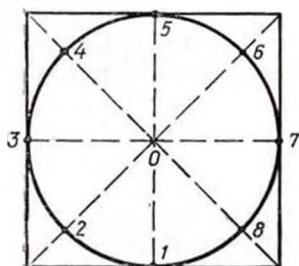
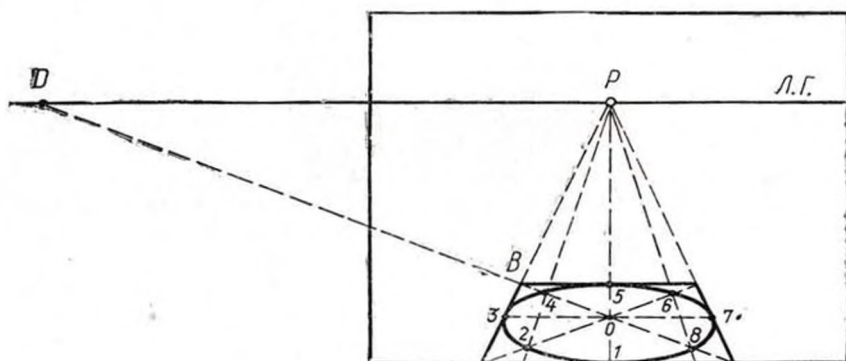
На портретах работы мастеров живописи с гладкими фонами можно определить уровень линии горизонта. Для этого надо мысленно провести несколько вспомогательных линий через симметричные парные характерные точки построения головы и фигуры, имеющие точку схода на горизонте (например, при рисовании фигуры человека без наклона их проводят через уголки глаз, рта, через крылья носа, плечевые суставы и т. д.). Чаще всего в портретах горизонт находится на уровне грудной клетки, т. е. художник смотрел на натуру несколько снизу.

Следует отметить, что в некоторых крупных монументальных росписях на стенах художники сознательно применяют не одну, а две линии горизонта, как это сделано, например, в «Афинской школе» Рафаэля. Эта условность вызвана целым рядом творческих соображений, выяснение которых выходит за пределы учебных заданий по курсу рисунка на художественно-графическом факуль-

28. Перспективное построение куба во фронтальном положении



29. Перспектива окружности



тете. Мы упоминаем здесь о наличии двух горизонтов в одном произведении потому, что студенты иногда видят это на репродукциях монументальных росписей. Кроме того, учащиеся могут в дальнейшем использовать подобный прием построения в своих творческих работах такого рода.

Перспектива линий. Линии, которые в натуре расположены параллельно картине, называются *фронтальными*. На рисунке они имеют такие же направления, как и в натуре, независимо от того,

вблизи или вдали они находятся (рис. 28). Все фронтальные линии, в каком бы положении они ни находились, точек схода не имеют.

Линии, которые имеют направления в глубину картины, могут быть перпендикулярны к картинной плоскости, иметь по отношению к ней угол в 45° или быть расположенными под случайными углами. Предмет кажется нам уменьшающимся по мере удаления от глаза, а параллельные линии, направленные вглубь, кажутся сближающимися в точке схода (рис. 29). Точки схода для удаляющихся параллельных горизонтальных линий находятся на линии горизонта. Те из них, которые перпендикулярны к картинной плоскости, сходятся в центральной точке схода P .

У многих удаляющихся параллельных линий точки схода могут быть далеко за пределами картины (рис. 40). Чтобы определить точку схода для этих линий, следует продолжить их направления до пересечения с линией горизонта. В крупных работах проверить правильность схождения удаляющихся прямых можно, натягивая нитку, укрепленную одним концом в точке схода, в нужных направлениях. При этом углом или карандашом прорисовывают линии перспективного построения.

Удаляющиеся наклонные параллельные линии имеют точки схода ниже или выше горизонта (рис. 36). Чем больше угол их наклона, тем дальше от линии горизонта расположена точка схода. Учитывают это при рисовании, например, лестницы или границы поднимающейся в гору дороги. Точки схода находящихся выше линий горизонта наклонных параллельных линий называют *воздушными*, а находящихся ниже горизонта — *земными*.

С обеих сторон от центральной точки P на линии горизонта находятся так называемые точки отдаления D^1 и D^2 . Отрезок прямой от точки P до точки отдаления соответствует расстоянию от глаза рисующего до картины. В точках D^1 и D^2 сходятся все перспективные изображения горизонтальных прямых, направленных под углом 45° к картинной плоскости. Точки отдаления всегда берут за пределами картины, так как иначе в рисунке будут заметны резкие перспективные искажения форм.

Перспектива плоскостей. Горизонтальные плоскости, находящиеся выше центральной точки P и линии горизонта, на картине изображаются видимыми снизу, а помещающиеся ниже ее — видимыми сверху.

Уже в самых первых учебных заданиях по рисованию натюрмортов студентам приходится строить перспективу прямоугольных предметов и цилиндров. Поэтому необходимо внимательно разобрать правила их изображения.

Когда две стороны горизонтально лежащего квадрата мы видим во фронтальном положении, то две другие направлены к центральной точке P . Рисунок квадрата в этом случае имеет вид трапеции (рис. 28).

При изображении горизонтально лежащего квадрата, стороны которого направлены к точкам отдаления, одна из диагоналей имеет горизонтальное положение, а другая направлена к точке P . Оба указанных примера широко распространены при рисовании паркетов в интерьерах, когда перспектива строится во фронтальном положении (рис. 31, 32). В перспективных сокращениях окружности имеют вид эллипсов, малые оси которых по мере приближения к горизонту все более укорачиваются. На линии горизонта окружности (так же как квадраты и другие плоские фигуры) имеют вид одной линии.

Перспективу квадрата приходится рисовать также в тех случаях, когда необходимо изобразить в перспективном сокращении окружности большого размера. Это делается по вспомогательным точкам, которые намечаются на двух диагоналях описанного квадрата, а также на серединах его сторон. По этим восьми вспомогательным точкам эллипсы на рисунках проводят от руки, а в крупных росписях и больших картинах художники часто строят их с применением чертежных инструментов (рис. 29).

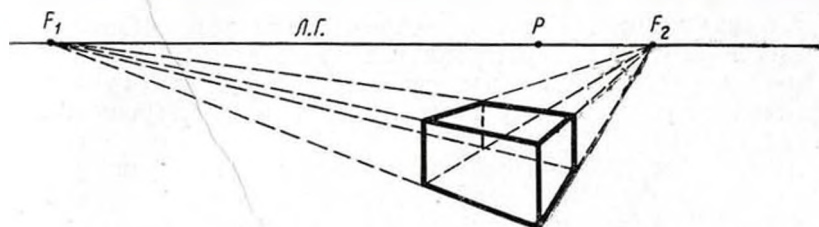
Перспектива объемных форм. У находящихся ниже горизонта предметов на рисунке изображают их верхние стороны, а у помещенных выше горизонта видны нижние поверхности. Если вертикально стоящие высокие объекты находятся на плоскости земли или пола комнаты, то линия горизонта будет как бы перерезать их на одном уровне.

Чтобы удалить на рисунке в глубину какой-либо стоящий на плоскости земли и равный по высоте уровню горизонта объект, его надо уменьшить по высоте снизу, приближая основание к линии горизонта. Если необходимо уменьшить высоту этого объекта, то изображение укорачивается сверху, однако расстояние от точки его основания до линии горизонта остается без изменения. Понятно, что при этих изменениях на рисунке необходимо соответственно соблюдать пропорциональность всех частей объекта.

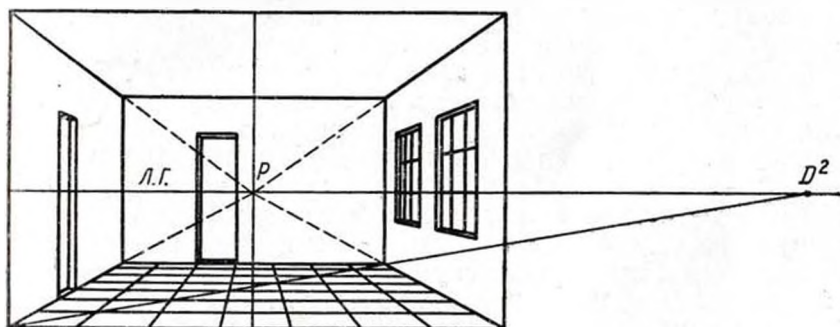
Когда надо нарисовать стоящий на горизонтальной плоскости куб или другой предмет с горизонтальными ребрами (рис. 30), который виден под углом, то обе точки схода его граней находятся по сторонам от центральной точки P . Если боковые стороны куба видны в одинаковых перспективных сокращениях, то их верхние и нижние ребра направлены за пределы картины в точки удаления F^1 и F^2 . При фронтальном положении у куба, находящегося на уровне горизонта, видна только одна его боковая сторона, имеющая вид квадрата. Тогда удаляющиеся в глубину ребра направлены в центральную точку схода.

Перспектива интерьера. При выполнении рисунка обычно изображение делают от руки, учитывая при этом правила построения, которые приведены на схематических чертежах. На рисунке 31 показано перспективное построение интерьера, где дальняя стена находится во фронтальном положении. Все удаляющиеся в глубину

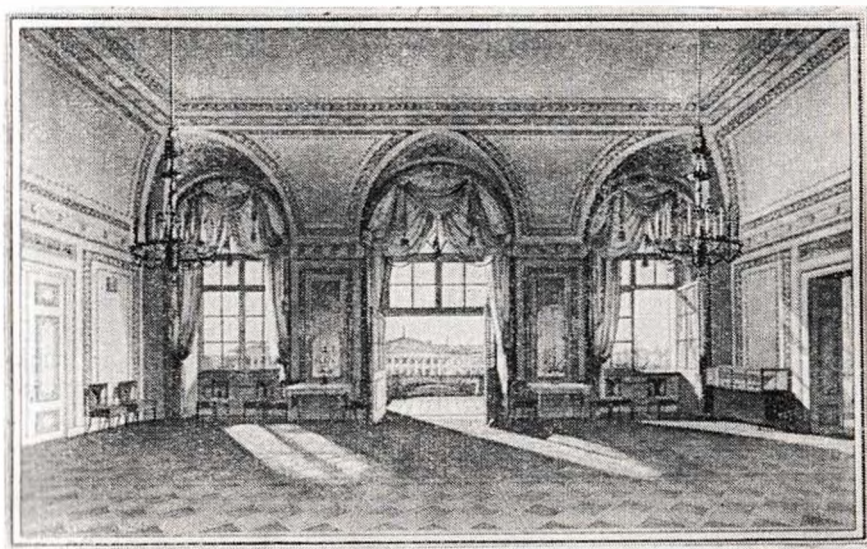
30. Перспективное построение параллелепипеда в угловом положении



31. Перспективное построение интерьера во фронтальном положении



32. М. И. Воробьев. Интерьер



линии пола, окон и потолка сходятся в точке P , находящейся в середине плоскости картины. Для изображения перспективного сокращения квадратов паркета за пределами картины взята точка удаления (D^2). При пересечениях проведенной из этой точки вспомогательной линии с направленными в глубину границами паркета взят ряд горизонтальных прямых, соответствующих краям плиток.

Анализируя фронтальную перспективу интерьера, изображенного известным художником М. И. Воробьевым в технике акварели (рис. 32), рекомендуем мысленно продолжить линии щелей между досками паркета, пола на балконе, а также линии карнизов боковых стен и обрамляющие двери филленки до их пересечения в центральной точке схода на линии горизонта. Зритель находится на таком расстоянии от видимой фронтальной стены, что она целиком помещается на картинной плоскости.

Полезно рассмотреть, как применена перспектива И. Е. Репным в картине «Не ждали» (рис. 33). Здесь карнизы боковых стен, переплеты застекленной двери, рейка висящей карты и рамка фотографии рядом с ней, люпир с ногами, а также щели между досками пола направлены в точку схода на горизонте. Обратите внимание, что сиденье стула имеет вид эллипса. Различные размеры проема открытой двери и окна на дальнем плане способствуют передаче глубины картины. Правдиво передано освещение облачного дня, когда рассеянный свет не дает резких теней. Картина насыщена световыми рефlekсами, передающими воздушную среду и пространственную взаимосвязь изображенных объектов.

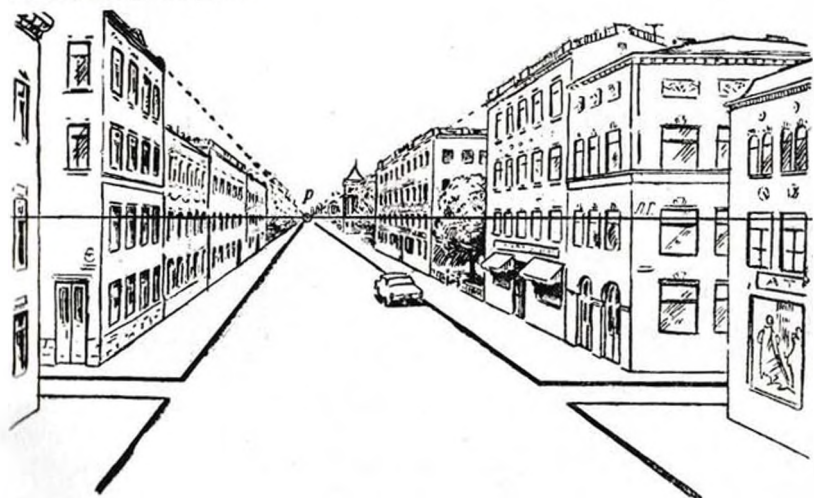
Перспективное построение интерьера под случайным углом к картинной плоскости имеет удаляющиеся в глубину картины линии пола, окон, дверей и потолка, направленные в две точки схода на линии горизонта, подобно всем изображениям прямоугольных форм.

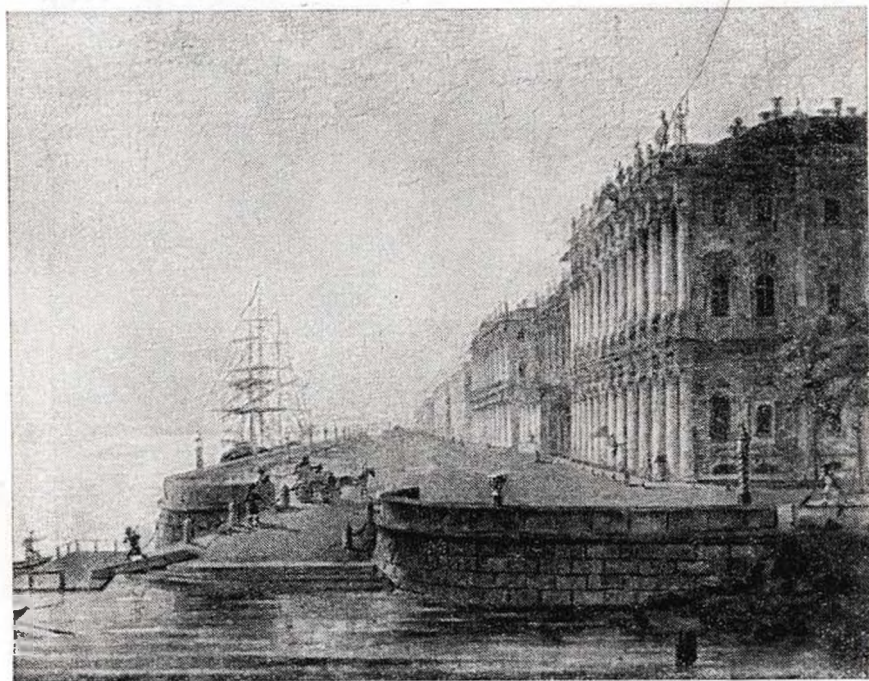
Перспектива дорог и улиц. С изображением архитектурных сооружений, улиц, дорог студенты сталкиваются во время работы над композиционными эскизами. При взгляде вдоль улицы, расположенной на ровном месте, мы видим многие удаляющиеся в глубину линии, сходящиеся в центральной точке схода P (рис. 34). Границы карнизов, окон и тротуаров, перпендикулярных к основному направлению улицы, изображают в фронтальном положении, т. е. параллельно основанию картинной плоскости.

Картина М. И. Воробьева «Дворцовая набережная» (рис. 35) выполнена во фронтальной перспективе. Ближайшая стена дворца и парапет набережной изображены параллельными картинной плоскости. Направленные в глубину картины карнизы главного фасада здания, ряды фонарей и ограничивающие тротуар тумбы сходятся в главной точке схода на горизонте. По мере удаления от зрителя последовательно уменьшается высота пилястр и столбов.

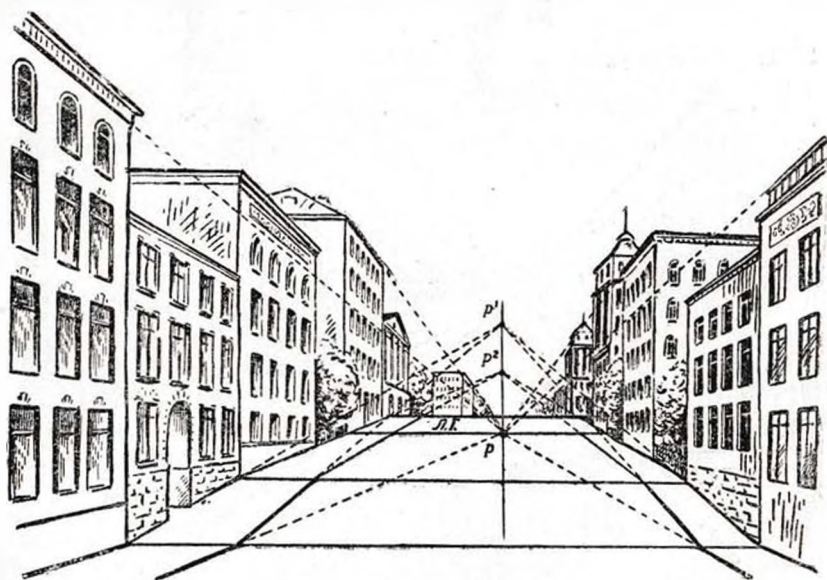


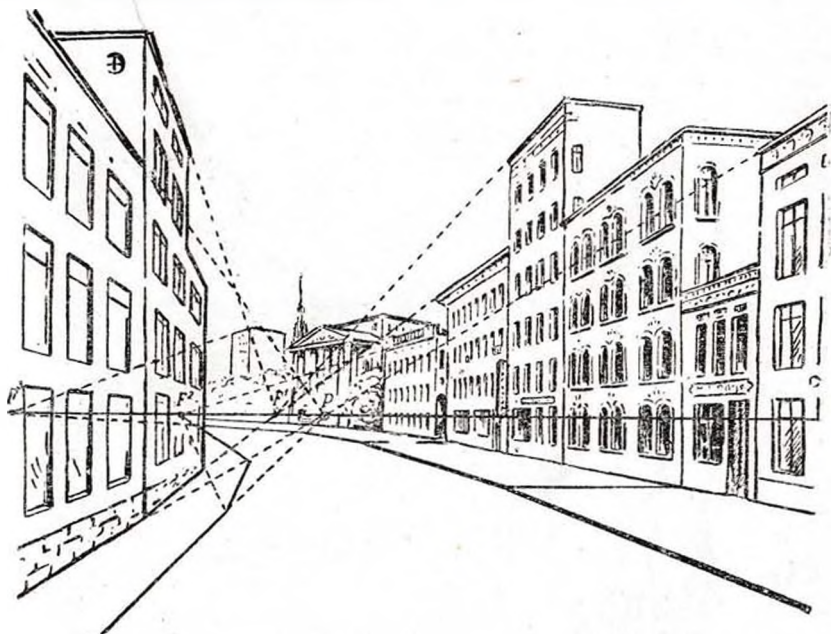
34. Перспектива улицы





36. Перспектива улицы с подъемом



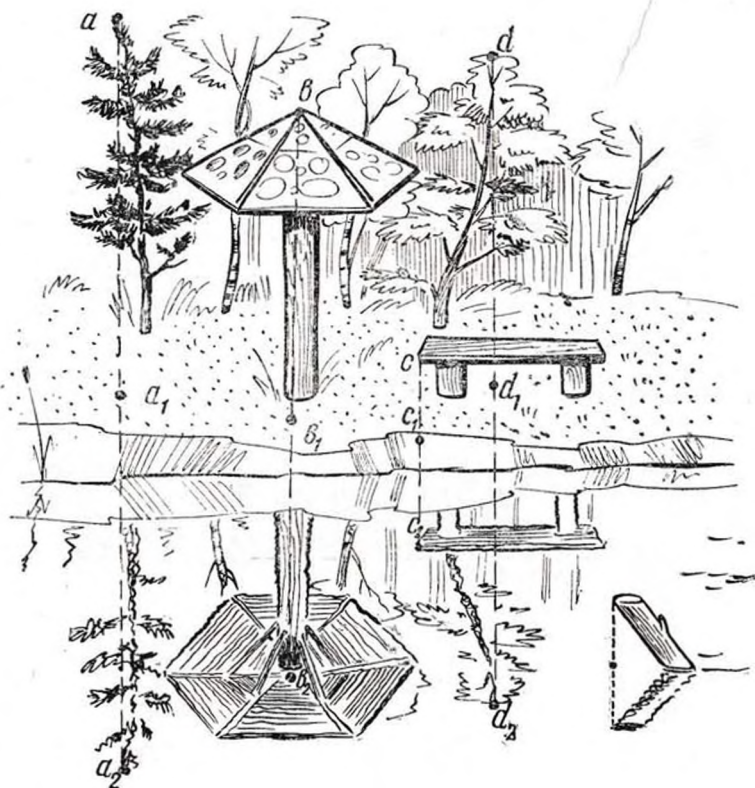


При изображении улицы, которая имеет спуск вниз, удаляющиеся в глубину линии карнизов и окон, имеющие горизонтальные положения, направлены в точку схода на линии горизонта. Границы оснований домов при этом имеют земные точки схода, которые находятся тем дальше от линии горизонта, чем круче спуск улицы.

Рисуя направленную в глубину улицу с подъемом на гору (рис. 36), надо помнить, что все линии карнизов и окон сходятся в точке P на линии горизонта, а границы оснований домов — в воздушных точках схода, которые помещаются тем выше, чем круче подъем улицы.

В тех случаях, когда при изображении построек применены земные или воздушные точки схода границ тротуаров, то они находятся на вертикали, проведенной из точки схода горизонтальных прямых границ карнизов и окон.

Для улицы с поворотом (рис. 37) следует отметить несколько точек схода на линии горизонта для разных домов в зависимости от их положения по отношению к картинной плоскости. В то же время карнизы и окна боковых сторон домов имеют другие точки схода на линии горизонта. Если точка схода одной из стен находится близко от центральной точки P , то для другой стены точка схода отстоит на большом расстоянии за картинной плоскостью. Расположение точек схода зависит от направления улицы. Если улица имеет поворот налево, то и точки схода для фасадов будут с левой стороны от центральной точки P .



Зеркальные отражения. Иногда на картинах мы видим изображения зеркал. Значительно чаще художники пишут отражения предметов в воде при работе над пейзажами. Зеркальные отражения могут быть также видны на полированных, глянцевых и некоторых других гладких поверхностях. Это объясняется тем, что от шероховатых поверхностей лучи отражаются под разными углами, а в зеркальных отражениях они имеют одинаковые направления. Чем глаже зеркальная поверхность, тем более четкими будут отражения в ней.

Отражения симметричны самим предметам, но по отношению к ним видны в перевернутом виде. Оси симметрии при этом находятся на отражающей плоскости.

Если зеркало положить на стол и держать над ним какой-либо предмет, то отражения от находящихся на нем точек будут видны внизу на перпендикулярных направлениях. При этом высота предмета над зеркалом соответствует удаленности отражения в глубину. По отношению к поверхности зеркала, на которой и находится

ось симметрии, все, что видно в отражении, расположено в соответствии с натурой.

Изображая гладь озера или реки, надо помнить, что деревья, постройки и другие объекты в отражениях рисуют в перевернутом виде. Кроме того, их изображают так, как они выглядят при наблюдении со стороны уровня плоскости воды. Таким образом, в отражениях леса можно увидеть расположение тех ветвей у стволов, которые на берегу иногда нельзя наблюдать с данного места, так как они скрыты от глаз наблюдателя густой листвой. На рисунке 38 мы видим у павеса — «гриба» — и скамейки верхние стороны, а в их отражениях — нижние.

При построении отражения в воде пользуются точками, которые находят на продолжениях перпендикуляров, опущенных от характерных выступов форм к поверхности воды и далее. Отражение каждой из этих точек находится на таком расстоянии ниже поверхности воды, на какое она отстоит в натуре над водой.

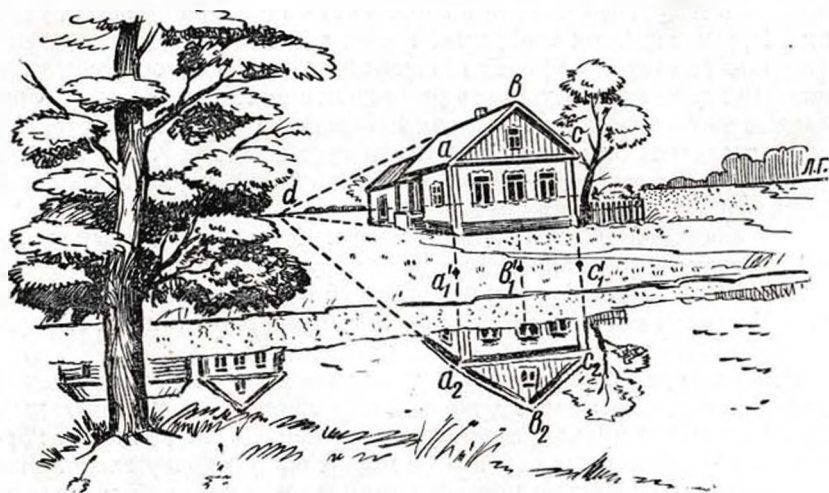
Вертикальные линии в отражениях имеют вертикальные положения, а горизонтальные фронтальные линии — горизонтальные. Горизонтальные прямые линии, расположенные под углом к картинной плоскости, и их отражения имеют общую точку схода. Чтобы построить отражение прямой линии, достаточно найти отражения ее крайних точек и соединить их.

Отражения наклонных линий выглядят длиннее в тех случаях, когда у самого предмета эти линии возвышаются в сторону зрителя. Соответственно отражения наклонных линий выглядят короче, если в натуре они снижаются в сторону зрителя. Для тренировки рекомендуем положить на стол зеркало и, прикладывая к нему карандаш в разных наклонах, изучить характерные особенности его отражения.

Если необходимо нарисовать отражения окружности или кривых линий различных начертаний, то сначала намечают отражения характерных точек, которые затем соединяются от руки.

Иногда мы видим отражения в воде таких предметов, которые в это время заслонены от зрителя ближе расположенными объектами (рис. 39). Точки a_1 b_1 c_1 в этом рисунке находятся на вертикальных линиях, которые получились бы, если скрыть берег до места переднего фасада избы. Тогда отрезки $aa_1 = a_1a_2$; $bb_1 = b_1b_2$; $cc_1 = c_1c_2$, т. е. высота отражений по вертикали, будут соответствовать высоте избы и берега. Часть отражения избы скрыта отражением выступающего берега, вот почему видна только верхняя часть стен. Точка d на линии горизонта является точкой схода направлений края крыши и ее отражения. На рисунке также видны отражения тех изб и сараев, которые в натуре заслонены от зрителя листвой первопланного дерева.

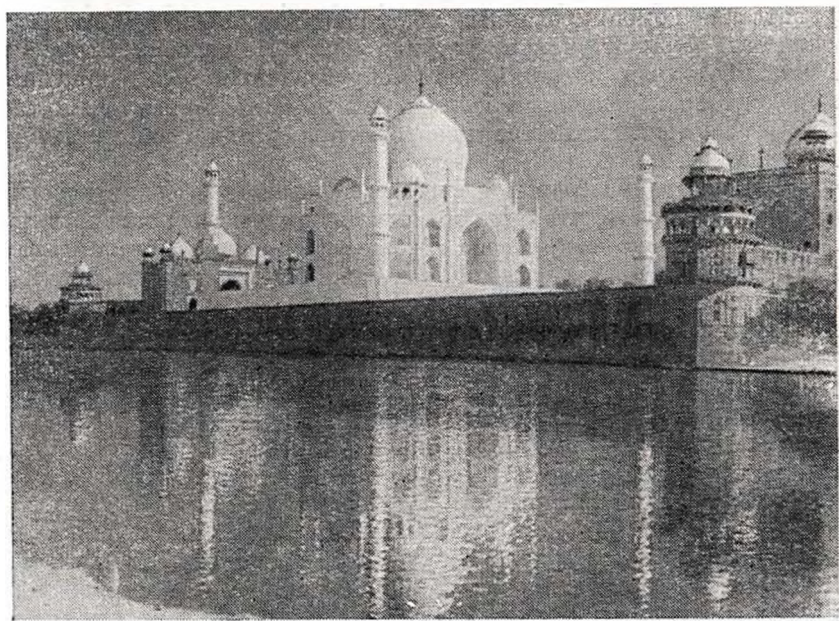
Если нужно на рисунке пейзажа изобразить отражение дерева, находящегося на некотором удалении от воды, то надо представить себе берег как бы скрытым и поверхность водной глади продолжающейся до того места, где растет дерево. При этом следует на глаз



определить, насколько основание дерева возвышается над уровнем воды. От уровня воды размечают на рисунке отражение, откладывая вниз величины, равные возвышению над уровнем отражающегося дерева. В действительности берег заслоняет часть отражения, поэтому на рисунке будет видна только верхушка дерева.

Однородные по очертаниям и находящиеся на одной высоте облака кажутся уменьшающимися по мере удаления к горизонту, так же как и их отражения в большом водоеме. Промежутки между облаками также уменьшаются, а ближе к горизонту облака могут частично прикрывать верхние части более далеких облаков. Учитывая то, что эти облака падаются на очень далеком расстоянии, их отражения изображают, откладывая от горизонта вниз величины, равные отрезкам от них до линии горизонта.

Редко можно наблюдать на море или реке вполне ровную поверхность воды. Даже в спокойной водной глади имеются мало заметные для глаза колебания, из-за которых зеркальные отражения получаются нечеткими. При легких дуновениях ветра на воде образуется мелкая рябь, поэтому лучи отражаются в разных направлениях. Вместо цельных отражений предметов образуются дробные горизонтальные блики, сливающиеся местами в прерывающуюся полосу. Объясняется это тем, что вместо одного отражения всего объекта на волнах получается множество маленьких его кусочков, перемежающихся теми вертикальными всплесками



воды, на которых не будет отражений данного объекта. Дробные отражения мы видим более вытянутыми по вертикалям, чем образующие их предметы. Примером может служить дорожка лунного света на поверхности водоема с небольшими волнами.

Следует помнить, что на рисунках предметы изображаются трехмерно, а в отражениях надо подчеркнуть горизонтальную плоскость воды или зеркала. Даже в очень хорошем зеркале отражаются не все лучи, поэтому границы изображения менее четки, а тональности более сближены.

Замечательный памятник индийской архитектуры Тадж-Махал виден на пейзаже В. В. Верещагина (рис. 40) в угловом перспективном положении, имеющем направления сходящихся горизонтальных линий по обе стороны от центральной точки *Р*. Студентам рекомендуем приложить к репродукции линейку и убедиться, что точка схода всех параллельных горизонтальных линий в изображенном сооружении выходит далеко за пределы картины. Отражения в воде находятся на одних вертикалях с соответствующими архитектурными формами. По сравнению с самими объектами отражения более вытянуты и имеют нечеткие границы, что соответствует наличию небольших волн при легком дуновении ветра.

Применение перспективы при рисовании натурщика. Изложенные выше общие положения наблюдательной перспективы сту-

дентам необходимо соблюдать при рисовании любых объектов. Сложные по форме предметы натюрморта рекомендуется рассматривать как комбинированные построения нескольких геометрических тел. При изучении рисунка фигуры человека студенты выполняют ряд заданий по «обрубочным» изображениям, передающим обобщенные формы. Это помогает внимательно анализировать перспективные повороты при различных движениях натурщиков.

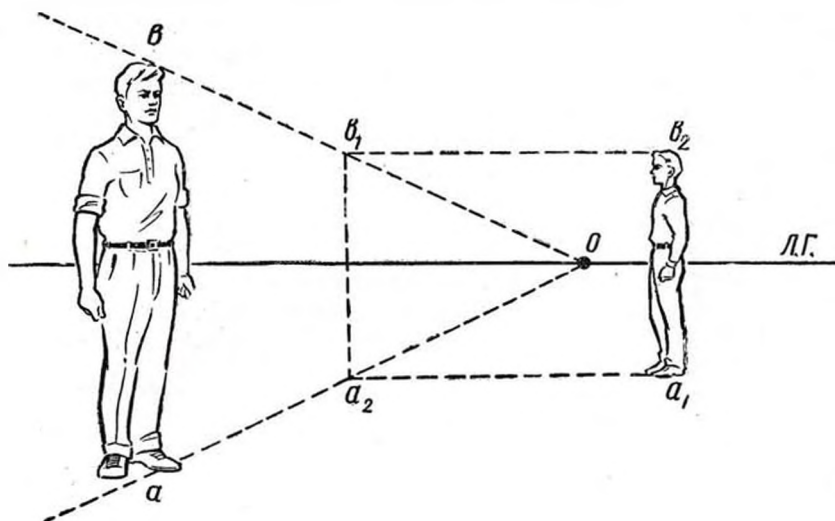
При рисовании головы и фигуры человека в фасовом повороте следует учитывать, что одни их стороны видны фронтально, а другие перспективно сокращены и даже совмещены с ограничивающими изображение линиями. Так, в профильном рисунке головы висок, скула и боковая поверхность носа видны в фронтальном положении, а лоб и передняя поверхность носа сокращены так, что их плоскости совмещены с линией, образующей профиль. Когда натурщик поворачивает голову, то одни поверхности перспективно сокращаются, а другие соответственно все более приближаются к фронтальному положению. Подобные перспективные повороты надо замечать при рисовании с натуры как одетой, так и обнаженной фигуры.

Когда студенты рисуют стоящего на подиуме натурщика, то некоторым из них приходится смотреть на позирующего с очень близкого расстояния. В таких случаях голову и плечевой пояс приходится наблюдать как бы запрокинутыми, в сильном перспективным ракурсе, а следки ног видны сверху вниз. При таком положении рисующего невозможно одновременно хорошо видеть и голову, и ноги натурщика. Если изображать на одном рисунке верхнюю часть торса запрокинутой, а следки ног видимыми в «плане», то будут грубые ошибки в перспективном построении. Поэтому при отсутствии возможности изображать натуру с нужного расстояния рисунок необходимо строить, опираясь на знание пропорций и закономерностей перспективы, как бы представляя модель на значительно большем удалении.

Перспективный масштаб. При рисовании художник передает не действительные величины изображаемых предметов, а пропорциональные соотношения их размеров в соответствии с избранной точкой зрения рисующего. Отношение величины изображения к размерам натуры (уменьшение, натуральная величина и увеличение) называют *масштабом*.

В перспективных рисунках очень важно, чтобы одинаковые по величине объекты имели соответствие при разном удалении. Нередко у неопытных рисовальщиков изображение дома на дальнем плане бывает такой величины, что если бы к нему приблизился человек, то он оказался бы выше всей постройки или неправдоподобно маленьким. Архитектурные сооружения, предметы мебели, машины и другие созданные людьми объекты имеют точно определенные соразмерности по отношению к фигуре человека, поэтому размеры людей помогают определить величину предметов в

41. Определение масштабности фигур на разном удалении



перспективных изображениях на разном удалении от основания картинной плоскости.

Для определения масштаба видимых на разном удалении объектов на боковой стороне рамы картины откладывают высоту предмета, каким он был бы при приближении к картинной плоскости. Конечные точки соединяют с любой точкой схода на горизонте. Расстояние между полученными двумя сходящимися линиями показывает кажущуюся высоту объекта на любом удалении. Это расстояние между сходящимися линиями, определяющее, например, высоту фигуры человека в перспективных построениях, называют *масштабом высот*. Чтобы нарисовать несколько фигур, стоящих в разных точках на предметной плоскости, необходимо перенести размеры от масштаба высот при помощи двух вспомогательных горизонтальных прямых в любые места картины (рис. 41).

При перспективном построении масштаб применяется для измерения трех основных направлений: для вертикалей — масштаб высот, для горизонтальных линий, параллельных основанию картины, — масштаб широт, для направленных в глубину картины величин — масштаб глубин. В качестве примера использования масштаба глубин приведено построение квадрата по заданной стороне, которая отложена на нижней линии рамки (рис. 29). Точка B определяет угол, образуемый боковой сокращающейся стороной и дальней. Ее находят путем пересечения вспомогательной линии, проведенной из точки удаления D^1 к крайней точке заданной стороны на основании картины, и линии, идущей в центральную точку схода P .

Определение величины фигур людей на разном удалении в глубину при помощи масштаба высот употребляется для рисования удаленных построек, которые легко соразмерять с человеком, учитывая стандартные размеры дверей и окон. *Масштаб широт* показывает, например, перспективное уменьшение размеров плиток пола по мере их удаления.

Масштаб глубин помогает определять расстояния между столбами, колоннами или окнами на фасаде, который виден в перспективном сокращении. Напомним, что для определения масштаба глубины используются точки отдаления D^1 и D^2 .

Следует отметить, что между фигурами на первом плане очень резко заметны различия масштабов даже при небольшом удалении, тогда как при приближении к горизонту перспективное уменьшение фигур малозаметно даже при значительном удалении одной от другой в глубину.

Определяя размеры фигур людей на разном удалении в глубину, их условно считают имеющими одинаковый рост. Установив перспективные изменения фигур в соответствии с применением масштаба высот, вносят некоторые поправки, немного уменьшая или увеличивая их размеры в соответствии с натурой.

В картине И. Е. Репина «Не ждали» (рис. 33) изменения размеров изображенных людей в зависимости от степени их удаления в глубину картины наглядно видны при сравнении крупной первопланной фигуры с масштабностью изображений вернувшегося домой ссыльного, его жены, прислуги у дверей и женщины в дальней комнате. Рекомендуем сравнить не только размеры голов и рук, но и удаленность от нижнего края картины тех мест, где находятся следы ног, от которых художник начинал определение масштабности фигур. Если приподнимающаяся при виде вошедшего ссыльного первопланная фигура матери была бы выпрямлена, то уровень ее плеч оказался бы на линии горизонта, т. е. ниже, чем у других персонажей картины, что естественно при изображении старой женщины.

Различия высоты женских и мужских фигур художники вносят после общей разметки перспективы в соответствии с особенностями характеристик изображаемых людей.

Художники уделяют много внимания линейной перспективе при работе над картинами, часто выполняя для этого вспомогательные чертежные построения. История живописи разных эпох знает множество примеров мастерского применения перспективы при разработке композиционных замыслов. Важное значение при этом имеет определение расстояния, с которого художник наблюдает изображаемое, а также установление наиболее удачного положения линии горизонта, по отношению к которой будут построены перспективные изображения всех объектов.

Для картины художник обычно собирает обширный натурный материал. Все отдельные изображения на живописных этюдах и зарисовках должны быть выполнены с соблюдением единого уров-

ния линии горизонта и расстояния точки зрения до картинной плоскости. Если эти условия не соблюдены, то использование собранных натуральных материалов при работе над картиной очень затрудняется, так как они пуждаются в значительной переделке.

ТЕОРИЯ ТЕНЕЙ И ТОНАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В РИСУНКЕ

Безлунной ночью в темноте видны черные силуэты домов и деревьев и не различимы их объемность и пространственное размещение. Это происходит от недостатка света. При ярком равномерном освещении со всех сторон многими источниками света предметы также кажутся плоскими. Так, на сцене театра при сильном равномерном освещении на фигурах актеров и на всех предметах отсутствуют тени, благодаря чему зрительно нет различия между нарисованными декорациями и объемами. Если же сцена освещена только боковыми лучами софита, то в первую очередь воспринимается пластика фигур и объемность бутафории. Контрастность светотени выявляет форму, поэтому четко видны складки одежд и драпировок.

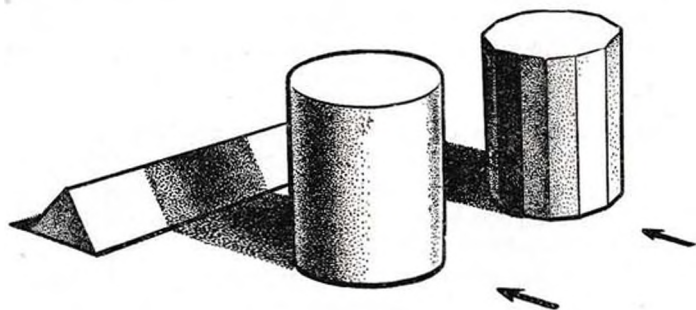
В туманные дни на плоскости земли почти незаметны те небольшие неровности почвы, которые образуют контрасты светлого и темного при ярком освещении косыми лучами заходящего солнца. При рассеянном освещении в туманный или облачный день нет заметных теней, так как световые лучи исходят не из одной точки, а от всей поверхности неба.

Распределение светотени на изображаемых предметах дает возможность судить об их форме и помогает передать пространственность в рисунках.

При изображении светотени следует учитывать, что существует два вида освещения: *естественное* (свет солнца и луны) и *искусственное* (свет костра, лампы, свечи и т. п.).

Одни и те же предметы выглядят по-разному в зависимости от того, освещены они сбоку, спереди или сзади. Иногда важное композиционное значение имеют падающие тени от таких предметов, которые не изображены в рисунках и находятся за пределами картинной плоскости. Например, глубокая падающая тень от стоящего перед лампой щитка нередко ложится на весь передний план постановки, а расположенные далее предметы остаются ярко освещенными.

Рассмотрим, как распределяется светотень на изображаемых объектах. Световые лучи расходятся от источника света во все стороны. Попадая на непрозрачные предметы, они освещают обращенные к нему части, оставляя противоположные в тени. Затененные стороны предметов называются *собственными тенями*. Границы собственных теней ограничены лучами света, которые направлены по касательным к освещенным поверхностям предмета. Такая граница носит название *линии тени*.



На поверхности шара собственная тень занимает половину его, а граница тени образует окружность. На освещенной стороне шара, когда световые лучи имеют направления со стороны рисующего или несколько сбоку, края поверхности имеют некоторое потемнение. Это следует учитывать при рисовании закругляющихся поверхностей, в том числе и при выполнении портретных заданий. На шарообразных и цилиндрических поверхностях видно постепенное усиление полутеней, тогда как на граненых геометрических телах четко различаются плоскости различных тональностей (рис. 42).

Те части поверхности предметов, на которые лучи падают перпендикулярно, находятся на полном свете. Расположенные под острыми углами к лучам света поверхности освещены в меньшей степени скользящим светом. На выпуклых, округленных и граненых формах полутени сгущаются там, где лучи света направлены почти параллельно поверхности.

На ярко освещенных местах и на изломах формы глянцевитых, полированных поверхностей видны *блики*, т. е. отражения источника света, являющиеся самыми светлыми тональностями рисунков. На изломах формы, а также на выпуклых и вогнутых поверхностях ложатся блики.

Тени от освещенных предметов, которые отбрасываются на другие поверхности, называют *падающими тенями*. Очертания падающей тени определяются формой образующего ее предмета, а также характеристикой рельефа той поверхности, на которую она ложится. Падающая тень ограничена лучами света, которые направлены по касательным к отбрасывающему ее предмету. Таким образом, абрис тени от предмета определяется линией тени на самом предмете. Построение границ теней подчинено законам линейной перспективы, как и начертания всех линий в пространстве.

Если тень от плоской фигуры падает на параллельную плоскость, то абрис тени подобен абрису фигуры (тень от круга будет иметь форму круга, тень от ромба — форму ромба и т. п.).

Если тень от предмета падает на плоскость, которая находится под углом к лучам света, то абрис тени имеет вытянутую форму по сравнению с силуэтом предмета. Например, тень от шара на плоскость, перпендикулярную лучам света, будет кругом, а тень на плоскость, к которой лучи направлены под углом, — эллипсом.

Следует помнить, что лучи солнца не могут попадать на плоскости потолка и на другие обращенные вниз горизонтальные поверхности. Только в моменты восхода и заката на них могут быть скользящие лучи солнца.

Распределение теней при естественном освещении. Работая в рисунке над разметкой падающих и собственных теней при естественном освещении, прежде всего надо определить желательное направление параллельных световых лучей. Это необходимо сделать на начальном этапе, так как направленность лучей будет во время работы с натуры непрерывно меняться в соответствии с изменениями солнечного освещения.

При работе над композицией художник должен уточнить положение источника света, исходя из желаемых направлений и размеров теней на картине. При этом необходимо учитывать особенности трех характерных положений источника света — перед зрителем, сбоку или сзади.

При таком освещении, когда солнце находится слева или справа от зрителя, направления теней параллельны плоскости картины, и их границы легко нарисовать в соответствии с углом падения световых лучей (рис. 43).

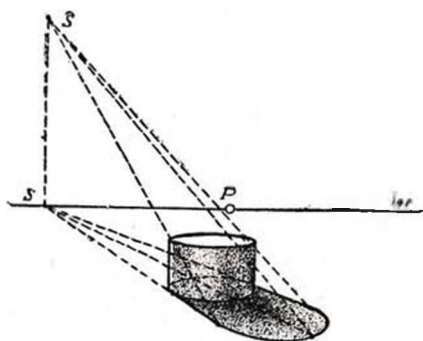
«Терраса» С. Ф. Щедрина (рис. 44) прорисована с точным соблюдением правил перспективного построения. Хотя каменные столбы имеют перовную кладку, их вершины на картине все же можно соединить вспомогательной линией с точкой схода на горизонте, как это требует перспектива. Расстояния между столбами в натуре одинаковые, но они видны по мере удаления все более сближенными, а дальние столбы нарисованы уменьшенными. Солнце находится с левой стороны от зрителя, что видно по расположению падающих теней от столбов и по распределению света на фигурах.

Студентам рекомендуется обратить внимание на то, как использует художник закономерности перспективы и светотени в своих произведениях. Яркость солнца настолько велика, что на картине изобразить его реалистически невозможно. Иногда, правда, художники пишут солнце прикрытым облаками и атмосферными испарениями в час заката или восхода, хотя обычно избегают даже таких изображений. Поэтому в тех случаях, когда при рисовании солнца находится впереди художника, то его обычно берут расположенным за пределами картины (в точке S , из которой направлены световые лучи). Чем выше находится источник света, тем короче падающие тени. Когда солнце находится впереди рисующего, то видны в основном теневые стороны предметов, а падаю-





45. Построение тени от цилиндра (солнце находится впереди рисующего)



щие тени имеют направленность в сторону картинной плоскости (рис. 45).

Яркий зимний солнечный день на картине К. Ф. Юона написан «против света» (рис. 46). Если продолжить тени от берез на снегу до точки схода на линии горизонта, то солнце будет находиться на одной вертикали с ней за пределами картины. Уровень горизонта в этом пейзаже значительно ниже поросшего лесом холма, составляющего дальний план картины. Теневые стороны елей на переднем плане темнее, чем у дальних, что соответствует воздушной перспективе. Студентам полезно рассмотреть многоплановость перспективного построения этого пейзажа.



При рисовании предмета с теневой стороны могут быть видны узкие освещенные края, а некоторые просвечивающие места в таких случаях имеют высветления, как, например, в листве деревьев. О таких предметах принято говорить, что они имеют освещение контражуром.

На рисунке 45 изображено построение падающей тени от цилиндра, когда солнце находится слева и перед зрителем. Направление тени находим, опустив из точки S перпендикуляр на линию горизонта (SS_1). Точка S_1 является точкой схода направлений падающих теней, если они ложатся на горизонтальную предметную плоскость. Для определения длины падающих теней от точки S проводят вспомогательные линии, изображающие лучи света, через те точки на предмете, которые определяют границы освещенных поверхностей.

Следует помнить, что проекция источника света (солнца или луны) может быть только на линии горизонта. Поэтому при рисовании пейзажа будет ошибкой, если направления теней на земле будут проведены непосредственно от точки S , т. е. от солнца. Их всегда нужно вести в точку схода S_1 на линии горизонта. На этих направлениях будут падающие тени, которые следует начинать рисовать от оснований деревьев, построек и всех других объектов.

Длина теней будет тем короче, чем выше над верхним краем картинной плоскости положение солнца. В тех случаях, когда солнце находится неточно перед художником, а несколько справа или слева, границы падающих теней видны и на вертикальных стенах. В этих случаях, кроме точки на линии горизонта, намечают и проекцию источника света на главном перпендикуляре (в точке S_2) и проводят их изображение по этому же принципу. Новым для читателя здесь является то, что тени отбрасываются не на землю, а на вертикальную стену (рис. 47).

Когда солнце находится позади зрителя, точка схода для имеющихся направление в глубину теней находится на линии горизонта впереди зрителя (рис. 48). При этом точку S помещают настолько ниже линии горизонта, насколько солнце находится выше ее.

Распределение теней при искусственном освещении. При искусственном освещении лампа или свеча находится на близком расстоянии от освещенного объекта. Лучи исходят радиально из источника света, который условно принято называть светящейся точкой. Если светящаяся точка заслонена от зрителя, то на картине видны освещенные поверхности, которые находятся сзади и с боков от нее.

Для определения длины падающей тени через основание предмета проводят проекцию луча света, а через верхнюю точку фигуры — направление самого луча. Пересечение их определяет длину тени (рис. 49).

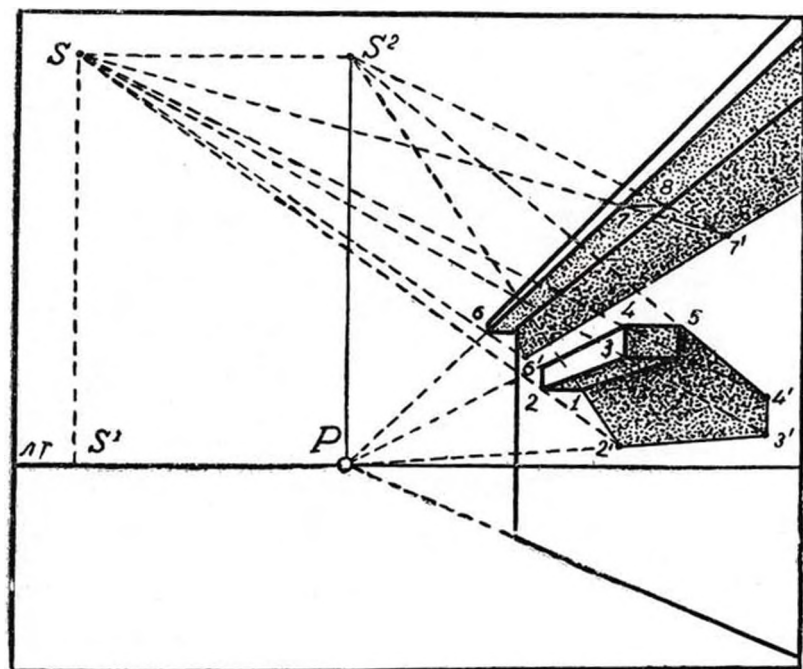
Чтобы построить падающую тень от какого-либо предмета, из светящейся точки проводят касательные к нему через характерные выступы и вогнутости, продолжая их до пересечения с освещенной поверхностью, на которую ложится тень. Полученные точки пересечения соединяют линией, которая и является границей падающей тени.

В зависимости от желательного размещения светотени в композиции источник света при искусственном освещении может быть взят на любой высоте, в любом месте. Замечательным образцом использования освещения для образного выявления содержания является картина Н. Н. Ге «Тайная вечеря», где светильник освещает главные фигуры, а фигура идущего совершить предательство Иуды дана темным силуэтом.

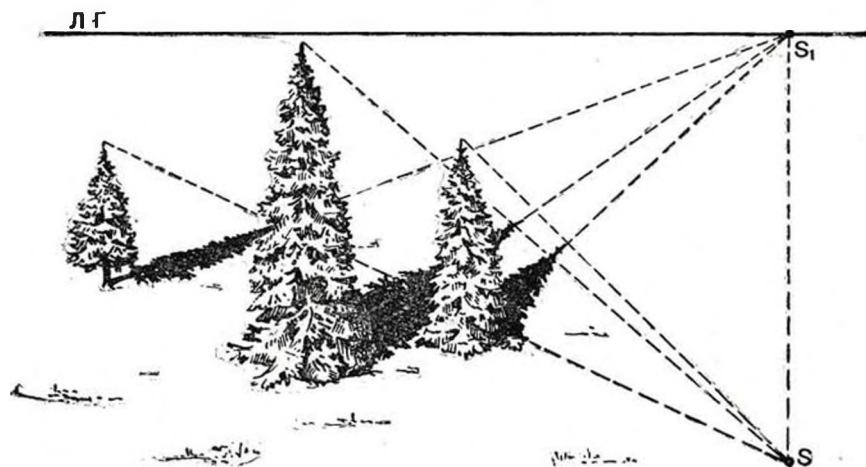
При приближении свечи или лампы к предмету падающая тень от него увеличивается до огромных размеров. По мере удаления лампы тени сокращаются. Чем ниже поместить источник искусственного света, тем выше по стенам и другим вертикальным поверхностям поднимутся гигантские тени.

Яркость освещенных поверхностей ослабевает по мере удаления от источника искусственного света пропорционально квадрату расстояния до него. Например, если в освещенной лампой комнате один из предметов находится ближе к источнику света, другой в два раза дальше, то в этом случае второй предмет освещен слабее первого не в два, а в четыре раза. При свете солнца эта закономер-

47. Построение падающей тени на вертикальной стене



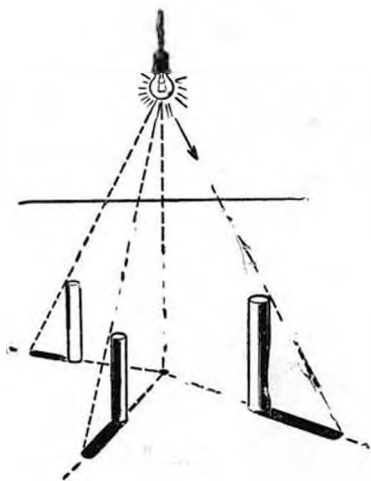
48. Построение падающих теней (солнце находится позади рисующего)



ность не может быть применена, так как расстояние до него огромно и по сравнению с ним удаление тех или иных объектов в пределах видимости наблюдателя несоизмеримо.

Когда в композиционном эскизе надо проверить распределение теней, образуемых находящимися за пределами картины несколькими источниками света, то художник намечает в соответствующих местах положение светящихся точек и, проводя от них вспомогательные линии (лучи), строит границы теней по тем же правилам.

Примером изображения художником вечернего освещения является картина В. М. Васнецова «Преферанс» (рис. 50). На картине два источника света. Пламя свечи служит основным освещением интерьера и фигур. Наиболее контрастная светотень выделена автором на близком расстоянии от свечи, постепенно ослабевая в более удаленных от источника света местах. Четкая лепка форм видна там, где на фигурах имеются резкие границы освещенных и затененных поверхностей. Если мысленно соединить воображаемыми линиями пламя свечи с затылком сидящей в центре картины фигуры, а также со стоящей у печки, то будет видно, как продолжения прямых определяют размеры падающих на стены теней. Такие же вспомогательные линии можно провести от пламени свечи к краям стола, продолжения которых определяют размеры тени на полу. На глянцевитом полу заметно отражение пламени свечи. Стена и рама портрета ярче освещены в тех местах, которые находятся ближе к свече. Рекомендуем студенту обратить внимание в этой картине на более темные тона освещенной части лица зевающего мужчины по сравнению с теми персонажами, которые находятся рядом с источником света. На картине четко видно, что яркость освещения различных поверхностей на лицах и руках фигур зависит также от того, под какими углами к источнику света они находятся. Дополнительно дальняя комната и дверь освещены луной. Положение луны высокое, что легко заметить, продолжив мысленно вверх линии теней от переплета рамы окна. Следует обратить внимание на фронтальную перспективу комнаты и стола, у крышки которого боковые края имеют сходство к линии горизонта.





В тех случаях, когда источник света имеет большие размеры (например, пламя костра), для определения на рисунке падающих теней учитывают многие светящиеся точки. В этих случаях границы освещенных поверхностей с падающими тенями получаются мягкими, расплывчатыми.

При наличии нескольких источников света от предмета падают двойные (рис. 51), а иногда и тройные тени. Эти тени могут иметь частичные наложения, дающие внутри общей затемненной поверхности ряд границ различных тонов.

Лучи отраженного света. В теневых местах большое изобразительное значение имеют высветляющие рефлексы, образованные отраженными лучами света. Световые рефлексы хорошо видны от крупных ярко освещенных поверхностей. В натюрмортах и портретах рефлексы образованы отраженными лучами от фона постановки, от стен, потолка, предметов мебелировки. Следует учитывать, что для передачи в рисунке воздушной среды характерны такие условия освещения, при которых рефлексы от всех светлых предметов (в том числе и от небольших) высветляют все тени, лишают их черноты. На открытом воздухе самый мощный рефлекс образует небо, воздушная среда. Сравнивая реалистические картины, имеющие высветленные рефлексами темновые поверхности, с лишенными воздушности фотографиями лунных пейзажей, где показаны черные провалы неосвещенных мест, наглядно видно огромное значение отраженных световых лучей для рисовальщика.

объекты путем их масштабного уменьшения, так и по светлотности можно соблюсти отношения, пользуясь сближенным тональным масштабом. Если нарисовать ряд квадратов и последовательно затушевать их от белого до черного, то получится так называемая ахроматическая (бесцветная) гамма тоналностей различной светосилы.

Большим разнообразием различных тоналностей отличаются освещенные и теневые места изображаемой натуры. Каждый цвет имеет свою тоналность. Например, желтый цвет светлее синего. Черно-белая фотография, сделанная с натуры или с живописной картины, является тональным изображением, так же как и рисунок. Из этого следует, что в рисунке нельзя передать разнообразие цветовые особенности натуры, но можно выявить их тональные обоснования.

Студентам нужно практиковаться в развитии умения тонко различать градации светлот в натурных постановках. Необходимо улавливать даже самые небольшие тональные различия. Определив, где будут одно-два самых светлых и одно-два самых темных места, надо учесть изобразительные возможности взятых для их передачи материалов. Чаще всего работают на белой бумаге карандашом, но можно употреблять серую или желтоватую бумагу, рисовать углем или соусом. Даже при использовании угля самые густые тона могут быть значительно светлее тех наиболее темных теней натуры, которые необходимо изобразить. Работа на желтоватой или серой бумаге не дает возможности делать на рисунке освещенные места такими, как при работе на белом листе. Следовательно, тоналная шкала рисунка в первую очередь зависит от возможностей тех или иных графических материалов.

При выполнении учебных заданий необходимо соблюдать пропорциональную зависимость между светосилой нескольких мест в натуре и соответствующих нескольких частей рисунка. При этом нужно помнить, что сравнение по тонам только одного места натуры с его изображением является неправильным методом работы. Все внимание следует отдавать методу работы отношениями. В процессе выполнения рисунка студент должен сравнивать два-три участка по светлоте в натуре с соответствующими местами в изображении. После нанесения нужных тонов рекомендуется проводить самопроверку. При этом надо учитывать, что яркость светлых бликов пламени свечи и некоторых других мест, несоизмеримых по тоналности с остальными местами натуры, в рисунках приходится сознательно уменьшать. Это вызвано тем, что по отношению к сверкающему блику на хрустале или к пламени свечи все остальные изображаемые объекты настолько темнее, что даже «зачерняя» карандашом весь рисунок, невозможно передать это. Тогда в темной поверхности рисунка разницу между светлыми и темными местами пришлось бы делать очень незначительной, пожертвовав выразительностью и богатством тоналного разнообра-



ния натуры. Чтобы избежать этого, художники условно считают тон пламени свечи равным белой бумаге, а освещенные места делают только немного темнее. Это легко проследить, сравнив горящую свечу с освещенными лицами на репродукции картины Васнецова «Пресфранс». При взгляде на картину зрители не замечают этой сознательно допущенной условности.

Воздушная перспектива. В рисунке и живописи большое значение имеет воздушная перспектива, которая определяет изменения тонов и окраски предметов в зависимости от степени их удаленности. Различная видимость предметов зависит от погоды, времени года, часа дня, характера освещения, а также от количества в воздухе испарений, пыли и дыма. В жаркие дни иногда возникают воздушные течения, нарушающие четкую видимость дальних предметов.

Сила тоналностей в тенях и яркость освещенности предметов уменьшаются по мере удаления, подобно тому как перспективно уменьшается их величина. Контрастные тоналности сближаются по мере увеличения расстояния от глаза рисующего до предмета. Например, при рассматривании репродукции картины М. Н. Воробьева «Дворцовая набережная» обратите внимание на постепен-

пое сближение тональных контрастов, которые у горизонта сливаются в однотонной дымке (рис. 35).

Мягкие тональные градации осеннего дня хорошо переданы А. М. Грицаем в его картине «Летний сад» (рис. 52). В пейзаже много воздушности, чувствуется влажность атмосферы. Все изображенные деревья, различные по характеру стволов, особенностям ветвей и силуэтам, кажутся прихотливо и свободно размещенными. Однако это изображение основано на твердом перспективном построении. Автор поэтично передал особенности состояния времени года и погоды. Применение закономерностей линейной перспективы и тональных отношений явилось средством для выявления образности пейзажа.

Светлые поверхности ярко освещенных, удаленных предметов видны более ясно, чем их теневые стороны. Более контрастные по цветовой окраске и тональности предметы кажутся зрителю более близкими. Например, ярко освещенные белые предметы вдаля как бы отрываются от окружения и кажутся ближе, чем в действительности.

Явления воздушной перспективы следует учитывать, не только работая на открытом воздухе, но и во внутренних помещениях.

МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ

МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД УЧЕБНЫМ РИСУНКОМ

При выполнении сложного рисунка полезно расчленить весь процесс работы на отдельные этапы и методически последовательно их осуществлять. Как правило, художник, рисуя с натуры, вначале композиционно размещает изображение на листе бумаги, намечает общий вид натуры и определяет расположение рисунка в кадре листа. Затем следует построение рисунка по принципу от общего к частному. При этом уточняются характер формы, пропорции, анализируется конструктивное строение предмета. Далее художник переходит к детальной проработке рисунка и, наконец, вновь возвращается к обобщению.

На всех этапах выполнения учебного рисунка применяются различные методы и приемы построения изображения. При этом возможно использование одновременно двух или нескольких методов.

Последовательность такого применения различных приемов и их сочетаний нельзя рекомендовать одну, раз навсегда установленную. Приемы работы могут чередоваться в зависимости от общих и локальных задач, которые следует решать в ходе выполнения рисунка.

Метод схематизации. Изложение чего-либо в общих чертах, упрощенный показ того или иного явления принято называть схемой. В учебном рисунке широко применяются схематические приемы. При изображении какого-либо сложного объекта в рисунке бывает затруднительно сразу показать всю форму в законченном виде. И не только изобразить, но даже увидеть, понять строение формы предмета подчас бывает очень сложно. Поэтому весьма целесообразно применение всевозможных упрощений формы, как в восприятии, так и в изображении.

Метод схематизации включает в себя такие приемы выполнения рисунка, как ориентирование по координатам, так называемая обрубковка, применение вспомогательных построений (например, крестовина головы, «белая линия» фигуры человека и т. п.), применение опорных точек и осей и другие.

Ориентирование по координатам предполагает использование вертикали и горизонтали при построении рисунка. Этот прием часто применяется в начале работы над рисунком, но не исключена

возможность периодической проверки изображения по этим координатам и на последующих этапах.

Для начинающего рисовальщика очень трудно удержать представление об этих двух главных ориентирах, так как на восприятие натуры и изображения влияют различные факторы. Точность ориентировки по вертикали и горизонтали зависит от расположения плоскости и кадра листа бумаги, а также положения самого рисующего.

Плоскость листа бумаги должна располагаться под прямым углом к главному лучу зрения рисующего. Лист бумаги — кадр будущего рисунка укрепляется на доске без перекаса.

Положение рисующего по отношению к бумаге и к натуре должно быть таким, чтобы удобно было смотреть и на то и на другое. Для этого мольберт с бумагой следует расположить немного правее натуры, чтобы рисующему не надо было делать большой поворот головы при переносе взгляда с рисунка на натуру и обратно. Такое расположение мольберта рекомендуется для того, чтобы избежать взгляда на натуру через правую руку.

На восприятие координат влияют и такие моменты, как движение и наклон изображаемого объекта, распределение масс формы, направление линий контура, неожиданные перспективные ракурсы. Это необходимо помнить на начальном этапе работы, так как для неопытного рисовальщика здесь возможность ошибки кажется настолько малой, что он не настроен на самоконтроль в данном направлении. И только на заключительном этапе работы студент вдруг замечает, что на рисунке все падает или частично наклоняется в одну сторону.

Теперь рассмотрим такой прием работы, как *обрубковка*. Как уже отмечалось, обрубковка представляет собой условное обобщение объемной формы по основным направлениям и границам плоскостей, составляющих сложную поверхность предмета.

Рассмотрим в качестве примера голову человека. Форма головы, и особенно ее лицевая часть, чрезвычайно трудна для изображения. Главная сложность для начинающего рисовальщика состоит в том, что все изменения формы происходят в основном плавно и малозаметно. Например, на лбу нет острых углов, ребер, вершин, как у четких геометрических тел. Но в то же время лоб выступает вперед по сравнению с глазничными впадинами и височными костями. Кроме того, эта форма имеет различные нюансы: активно выступают лобные бугры и надбровные дуги, заметен крутой поворот формы при переходе от фаса к боковым поверхностям, своеобразием отличается переход от фаса к темени и т. д. В то же время четких ориентиров для построения рисунка нет. Вот почему полезно представить форму лба в виде некоего кристалла с определенными четкими гранями. Его гранями будут менее выпуклые площадки поверхности лба, а ребрами — более крутые изгибы поверхности формы, которые можно наблюдать на

переходах от одной площадки к другой. Так же могут образовываться и вершины кристалла, например на лобных буграх.

Аналогичным образом может быть рассмотрена форма скуловой части лица, подбородка, носа и т. д.

Кроме того, в осмыслении объемной формы начинающему рисовальщику мешают и другие ориентиры — разрез рта, глаз, носогубные складки и другие углубления, впадины и морщины. Все эти ориентиры хотя и обращают на себя внимание, но не являются определяющими в построении рисунка объемной формы. В этом смысле их можно назвать отрицательными ориентирами, поскольку они мешают понять активно выступающий рельеф поверхности головы и закономерности строения объемной формы.

Вот здесь на помощь рисовальщику и приходит обрубовка (рис. 13). Однако следует заранее предупредить от злоупотребления этим методом. Всегда надо помнить, что это только вспомогательный прием для лучшего понимания объемной формы. Поэтому не рекомендуется резко фиксировать на рисунке не существующие в натуре острые грани между плоскостями. При обрубовке лишь слегка намечаются места изменения направления плоскостей поверхности тела. В ходе выполнения рисунка эти легкие вспомогательные линии схематического построения должны постепенно исчезнуть, стать незаметными среди более четких штрихов тоновой лепки формы.

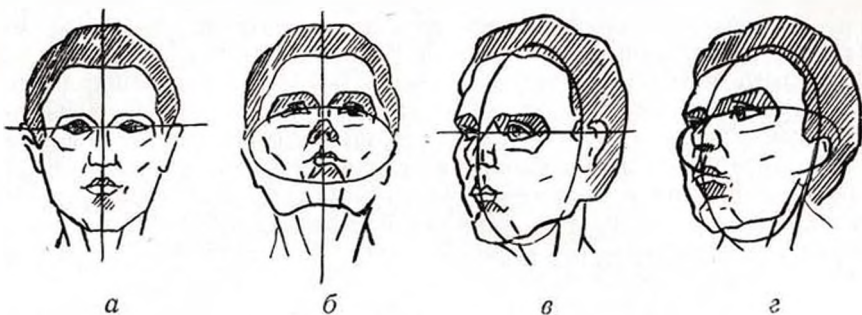
Об этом надо помнить и при использовании других вспомогательных линий схематического построения рисунка. По мере приобретения умений и навыков художник будет только подразумевать эти вспомогательные линии, не воспроизводя их на рисунке.

Таким образом, прием обрубовки помогает правильно изобразить объемную форму как целого объекта, так и его частей. Следовательно, построение изображения следует начинать не с отметки каких-то впадин, углублений, морщин, а с нахождения большой формы, на которой впоследствии найдут свое место все характерные черты натуры.

Рассмотрим следующий схематический прием построения рисунка, который принято называть *крестовиной головы*.

Крестовина головы состоит из двух пересекающихся линий. Первая — средняя лицевая линия — проходит вниз от переносицы к середине основания носа и затем к середине подбородка; вверх она идет от переносицы посередине лба и темени к затылочной части. Вторая линия крестовины проходит через переносицу влево и вправо к краям головы через середину разреза глаз, как бы охватывая всю голову горизонтальным обручем. Пересекаясь, эти две линии образуют некий каркас, характеризующий положение головы в пространстве по отношению к точке зрения рисующего.

Если, например, голова расположена в фас без наклона и уровень глаз совпадает с линией горизонта, то крестовина головы



будет иметь вид прямых, пересекающихся под прямым углом (рис. 53, а).

Если голова расположена в фас, но немного запрокинута назад, то средняя лицевая линия останется вертикальной прямой, а поперечная линия крестовины превратится в замкнутую эллипсообразную кривую, ближняя часть которой окажется выше, а задняя, затылочная, ниже уровня глаз (рис. 53, б).

Если голова расположена в трехчетвертном повороте¹ без наклона, а глаза по-прежнему находятся на уровне горизонта, то средняя лицевая линия будет иметь вид овала, а поперечная крестовины — вид прямой горизонтальной линии (рис. 53, в).

Если голова расположена в трехчетвертном повороте с боковым наклоном, то обе линии крестовины будут иметь вид овала (рис. 53, г).

Определив положение крестовины головы в пространстве по натуре, легко изобразить это положение на рисунке в виде каркаса-крестовины, по которому и будет строиться рисунок головы в нужном ракурсе.

В XIX веке при рисовании гипсовых голов пользовались проволочной моделью А. П. Сапожникова (рис. 19). Эта модель устанавливалась рядом с гипсовой головой, в том же положении и повороте, и рисующий, определяя перспективный вид головы, сравнивал гипсовый слепок (натуру) с проволочной моделью.

Применение крестовины при построении рисунка головы в начальной стадии овладения рисунком дает наибольший эффект, так как многие ошибки в рисунке возникают в результате неправильного определения положения головы в пространстве. Только тогда, когда студент твердо усвоил основы построения рисунка, он может учитывать крестовину головы, не изображая ее. Обычно это наступает не так скоро. Прежде надо сделать десятки длительных

¹ Так принято называть положение головы, среднее между фасом и профилем.

рисунков головы, после чего студент сможет по памяти корректировать рисунок крестовиной.

Следует отметить, что изображение крестовины не может помешать выразительности рисунка. Напротив, какие-то ее следы подчеркнут правильность построения учебного рисунка.

Сложная задача построения рисунка фигуры человека в значительной мере облегчается применением схематических *вспомогательных линий и точек*. Вновь следует отметить, что это особенно важно в начальной стадии построения рисунка, когда решаются задачи «постановки» фигуры, определения ее основных пропорций и характера движения.

Опорными точками построения рисунка фигуры человека являются: точка яремной впадины, точка на мечевидном отростке грудины, точка на лобковом сращении, две парные точки (правая и левая) на передневерхних остях подвздошных костей, две точки на акромеальных отростках ключиц, две точки на вертелах бедренных костей, парные точки на сочленениях конечностей.

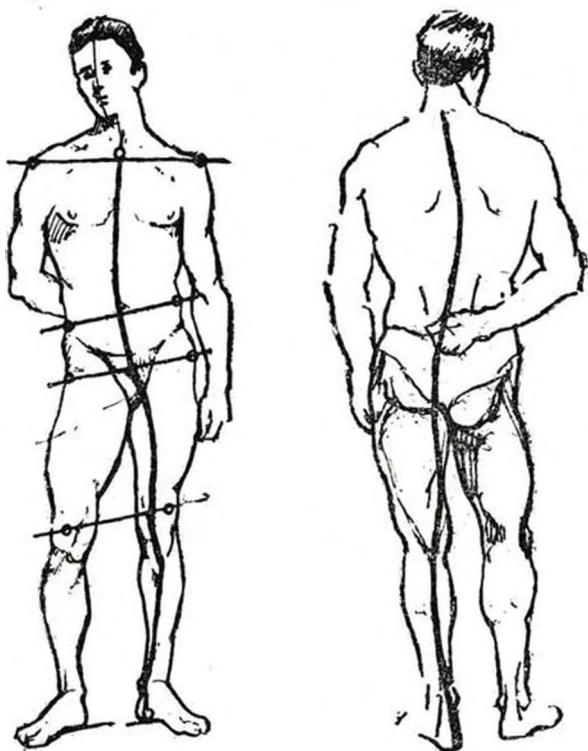
Соединяя парные точки вспомогательными линиями, можно получить членение фигуры по вертикали: от плечевого пояса до таза, от таза до коленных суставов, от коленных суставов до голеностопных суставов. Таким же образом определяется направление наклона плечевого пояса и таза (рис. 54).

Очень важной вспомогательной линией при построении рисунка фигуры человека является так называемая средняя линия, или «белая линия», фигуры человека. Она проходит от яремной впадины по грудной кости к пупку, далее к лобковому сочленению и затем вниз по внутреннему краю опорной ноги (рис. 54). Правильное определение характера изгиба этой линии в сочетании с направлением плечевого пояса и таза поможет в передаче движения фигуры.

При выполнении рисунка фигуры сзади следует обратить особое внимание на линию позвоночника. Она характеризует изгиб спины от первого шейного позвонка вниз и назад до выступающего седьмого позвонка. Затем крутым изгибом линия позвоночника идет вниз и вперед и, заканчиваясь в области крестца, вновь выгибается назад (рис. 54).

Метод схематизации включает в себя и такой прием выполнения рисунка, когда построение ведется «от точки». При этом избирается опорная точка, по отношению к которой и определяется положение других точек. В построении рисунка головы таким опорным пунктом принято считать переносицу. При изображении фигуры человека эту роль выполняет лобковое сочленение, яремная впадина, пятка опорной ноги и некоторые другие точки.

Итак, мы рассмотрели ряд схематических приемов построения рисунка. Однако проблема схематизации изображения этим не исчерпывается. Мы можем рекомендовать студентам и самостоятельные поиски различных схем построения изображения. Например, при выполнении рисунка фигуры человека в сильном движе-



нии можно применять схему линейного изображения основных частей тела (позвочника, нижних и верхних конечностей). С помощью таких линейных схем легче уловить характер движения, а затем и правильно построить рисунок скелета, мышц, одежды.

Таким образом, всякое рациональное упрощение рисунка помогает дальнейшему правильному ходу работы.

Метод конструктивно-пространственного анализа. При изображении предмета объемной формы на двухмерной плоскости листа перед рисовальщиком стоит трудная проблема преодоления плоскостного изображения пятен и линий на плоскости бумаги. Для решения этой проблемы необходимо исчерпывающее изучение конструктивного строения самого предмета и осмысливание его положения в пространстве. Эти две задачи неразрывно связаны между собой, как неразрывны материя и пространство в реальной действительности. Отсюда вытекает необходимость конструктивно-пространственного анализа объекта изображения в учебном рисунке, т. е. определение формообразования, взаимного расположения частей и целого изображаемого объекта в пространстве.

Для успешного выполнения рисунка необходимо знать объект, который изображается на рисунке. П. П. Чистяков учил: «...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»¹.

Применение метода конструктивно-пространственного анализа поможет начинающему рисовальщику лучше узнать, понять, изучить предмет, а затем и изобразить его на плоскости.

Компонентами конструктивно-пространственного анализа являются сопоставление натуры с геометрическими телами, изучение линейной перспективы, пластической анатомии человека и животных, а также пластики растительных форм.

В основе всего многообразия форм окружающего нас предметного мира лежит небольшая группа геометрических тел. Это шар, призма, пирамида, конус, овал и различные многогранные тела. Для того чтобы яснее и точнее представить себе конструкцию и объемную форму изображаемого предмета, его необходимо сопоставить, расчленить и затем обобщить с теми или иными геометрическими телами. Например, обычная крышка состоит из шара и цилиндра, скворечник — из призматических форм и т. д. Форму головы человека можно сопоставить, например, с яйцевидной формой, формой шара и т. п. Такое обобщение очень помогает в решении большого света и большой тени в рисунке после детальной проработки в стадии обобщения.

Однако вполне приемлемо и более подробное сопоставление головы в деталях с геометрическими телами. Так, затылочная часть черепа ассоциируется со своеобразным многогранником, близким к шару, лобная часть — с поверхностью призмы. Форму носа и скуловые выступы легко сопоставить с пирамидой, масса губ и подбородка ассоциируется с усеченной пирамидой и т. д.

Такой анализ формы головы хорошо согласуется с методом обрубков. Следует всегда помнить о недопустимости доведения подобного рода ассоциаций до искажения живой формы. Это лишь вспомогательный прием, необходимый для лучшего понимания объемной формы.

Чтобы верно провести конструктивно-пространственный анализ предмета, необходимо знание линейной перспективы. В овладении методом конструктивно-пространственного анализа поможет и такой важнейший раздел учебной программы, как пластическая анатомия. В процессе обучения рисунку при изображении фигуры человека часто наблюдается такая ошибка: студент делает изгиб

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 343.

формы там, где его не может быть, например посредине плечевой кости. Здесь интересно привести пример из балета. Все хорошо помнят впечатляющие гибкие движения рук — крыльев умирающего лебедя. Создается впечатление, что руки балерины — это плавная волна, которая возможна только при условии гибкости руки на всем ее протяжении.

Этот пример, казалось бы, должен опровергать неизбежность анатомических основ пластики. В чем же тут дело? Оказывается, вышитообразное пространственное движение рук в течение отрезка времени при плоскостном восприятии и создает впечатление непрерывной волны.

Таких примеров можно привести много. Чтобы верно и убедительно передать характер объемной формы, овладеть искусством конструктивно-пространственного анализа, необходимо прочное знание пластической анатомии. Высоко оценивает значение пластической анатомии для художника скульптор А. С. Голубкина. Она писала: «Чтобы понять какую-нибудь машину, ее мало срисовать и скопировать, ее надо разобрать и собрать, поняв каждую часть, потому что там нет ни винта, ни выемки без специального назначения. Если вы так же подойдете к устройству человеческого тела, то увидите такую изумительную мудрость и красоту его устройства, что только пожалеете, что не знали этого раньше. С этой стороны, анатомия прямо захватывает, а чтобы все это увидеть, надо самому сделать анатомический этюд. Работа с книгами, рисунками и прочим разбирает человека, а этюд собирает, и когда вы станете работать этот этюд, то вы увидите воочию, будете, так сказать, осизать все это великолепие мудрости, где бугорок на какой-нибудь кости устроен с самым изумительным изящным лаконизмом, для того чтобы от него начался мускул, имеющий свое определенное назначение, а на другой кости имеется специально устроенное место, чтобы принять этот мускул соответствующим образом. Все это так красиво, изящно, целесообразно, что вы уже не заучиваете, а удивляетесь и радуетесь. Например: рессорное устройство ступни, блок руки, чутко подвижная система шеи, массивные колонны спинных мускулов, тонкие и широкие мышцы живота, плавно прикрепляющиеся к чаше тазовой кости, которая проблескивает под кожей, или голень и ее стройные кости с базой внизу и канителью наверху... Все так изящно, красиво, щедро»¹.

Знание пластической анатомии необходимо и при изображении животных и птиц. Многолетняя практика преподавания показала, что студенты, имеющие основные сведения по сравнительной анатомии, добиваются довольно высоких результатов. Рисуя в зоопарке различных животных и птиц, они правильно разбираются в основной структуре костяка, улавливают характерные особенности строения животного, верно подмечают типичные для него положе-

¹ Школа изобразительного искусства. Вып. II. М., 1965, с. 164.

ния. Сравнивая скелеты, можно легко заметить общее в строении костяка. Кости скелета состоят у всех животных из одних и тех же частей, изменяется лишь форма и величина костей. Уметь прочесть по натуре главные мускулы и кости, видеть различие в характере формы — это значит уметь правильно изображать их.

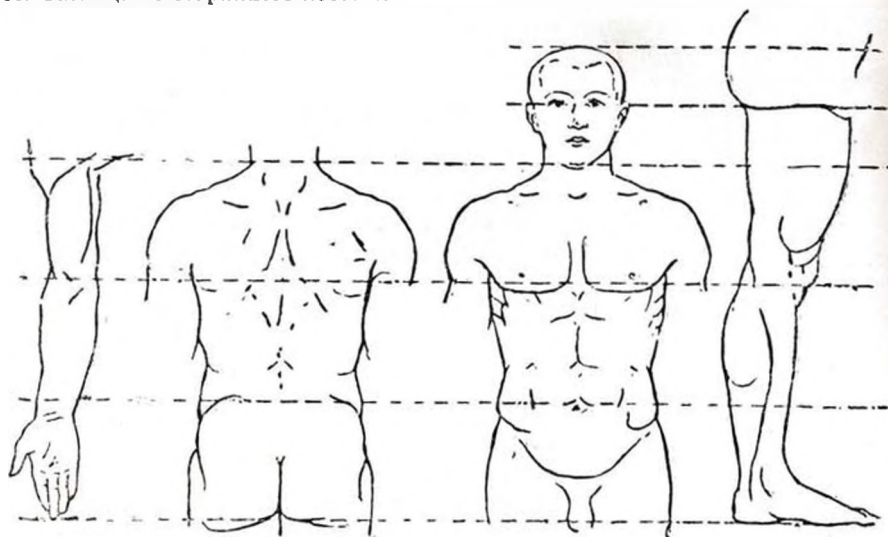
Огромное разнообразие форм растительного мира вызывает необходимость внимательного изучения, постоянных наблюдений, зарисовок. Анализируя пластику растительного мира, легко проследить аналогию с движениями фигуры человека и животных. Дело в том, что характер движения в рисунке, будь то изображение фигуры человека, позы животного или волнующегося поля пшеницы и т. п., всегда фиксируется в виде застывшего момента, который и заключает в себе точную характеристику типичного для данной ситуации момента. Выбирая точку зрения для картины, художник как бы движется перед панорамой растительного мира. В этом движении он находит наиболее характерный и интересный кадр, который будет затем зафиксирован в рисунке.

Метод сравнений. В процессе создания композиции художник все время сопоставляет натуру со своим рисунком, сравнивает объект изображения с другими предметами, анализирует их отдельные части. Здесь на помощь начинающему рисовальщику и приходит такой универсальный метод учебного рисунка, как метод сравнений. Он включает такие виды сравнений: сопоставление пропорций, изучение законов светотени (в частности, применение тоновых сравнений), прием отношений и другие. Метод сравнений является одним из наиболее древних методов, применяемых в изобразительном искусстве. В Древнем Египте художниками были разработаны схемы и каноны изображения фигуры человека. Канон как учение о пропорциях человеческого тела для нас может служить лишь ориентиром при определении реальных пропорций головы и той или иной конкретной фигуры человека. Знание канонов поможет осмысленно сопоставлять их с реальными пропорциями и в каждом отдельном случае находить наиболее приемлемое решение.

Приведем наиболее распространенные пропорции человеческой фигуры, взятые из античных канонов.

Голова человека по высоте делится на две равные части, причем линия деления проходит на уровне разреза глаз.

Лицевую часть по высоте можно условно разделить на три равные части: от начала волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до нижнего основания носа, от основания носа до подбородка. Расстояние от надбровных дуг до основания носа также составит три равные части: от надбровных дуг до разреза глаз — одна часть, от разреза глаз до верхнего края крыльев носа — другая, высота крыльев носа — третья. Линия разреза глаз пересекает шов скуловой и височной костей, наружные уголки глаз, слезники и переносицу.



Расстояние между основанием носа и подбородком делится на три равные части: от основания носа до разреза рта — первая, от разреза рта до углубления между нижней губой и подбородком — вторая и между этим углублением и нижним краем подбородка — третья.

Расстояние между слезниками равно длине разреза одного глаза. Расположение уха по высоте соответствует расстоянию между линией надбровных дуг и линией основания носа.

Фигура человека по канонам имеет такие пропорции: высота головы составляет седьмую часть от высоты фигуры человека среднего роста, восьмую — высокого роста, шестую — низкого роста. Высота головы равна длине кисти руки, а также длине ступни ноги. Расстояние от разреза глаз до подбородка равно длине среднего пальца руки.

Торс по высоте делится на три части, равные высоте головы: от подбородка до сосков, от сосков до пупка, от пупка до нижнего края лобкового сочленения.

Двум размерам высоты головы равны: высота бедра (от большого вертела до коленного сустава), высота голени со ступней (от коленного сустава до низа пятки), длина предплечья с кистью (от локтевого сустава до конца пальцев руки), ширина плечевого пояса (имеется в виду мужская фигура) (рис. 55).

На рисунке изображены и некоторые другие сопоставления частей фигуры человека. В данной главе нет необходимости излагать все подробности канонов, так как они не могут служить для непосредственного применения в рисунке. Как уже отмечалось, знание канонов необходимо для сравнения их с натурой и опреде-

ления степени отклонения ее от канонов, что поможет начинающему рисовальщику верно построить рисунок.

Широкое распространение в учебном рисунке получил такой вид сравнений, который применяется в изобразительном искусстве под названием *отношений* (принято говорить о тоновых, линейных и других отношениях). Приходится нередко слышать: «Надо работать отношениями». Что это значит? Сказать, что при рисовании надо видеть все в сравнении, а не изолированно, будет правильно, но недостаточно полно. Поэтому следует отметить наиболее сложные аспекты в понимании этой проблемы.

1. Когда человек смотрит на объект изображения, то с максимальной четкостью он воспринимает очень небольшое пространство, именуемое полем ясного видения. Невольно в процессе рассматривания зритель переносит взгляд с одного места натуры на другое. Таким образом, сравнение одного с другим происходит через определенные промежутки времени, т. е. имеет место как бы последовательное сравнение. Естественно, этот интервал в зрительном восприятии приводит к некоторой утрате точности сравнений. Чтобы избежать этого, нужно изменить характер наблюдения. Надо расширить площадь зрительного центра, добиваясь целостного одновременного восприятия широкого поля, внутри которого вести поиски тех или иных отношений. За счет расширения зрительного поля утратится острота и четкость восприятия, но зато появится возможность одновременного сравнения многих частей натуры в едином целом. Овладение широким видением, целостным восприятием большого пространства возможно только в результате длительных тренировок.

О значении отношений для художника Н. Н. Ге писал: «...и вот Вам правило, которое никогда не забывайте: рисовать — значит видеть пропорции и потому никогда не позволяйте себе видеть одну часть без всего общего, то есть Вы рисуйте не нос, не глаз, не рот, не ухо, не голову, не руку, а какую роль играет нос на лице, рот и т. п. Всякий раз, когда рисуете часть, рисуйте ее в смысле с общим: симметрические части всегда рисуйте вместе и в одно время, то есть оба глаза непременно, оба уха, обе щеки и все это в отношении целого...»¹.

2. Как уже отмечалось, человек не всегда воспринимает реальную действительность такой, какой она существует в данный момент. Например, снег считается эталоном белизны. Однако в условиях того или иного освещения он может оказаться значительно темнее обычного. Поэтому нередко при изображении снега в рисунке недостает силы тона или, как иногда говорят, плотности тона. Следовательно, при определении тоновых отношений необходим опыт преодоления константности зрительного восприятия. Вот почему необходимо развивать внимание, тренировать остроту восприятия и проверять его на влияние константности, используя

¹ Школа изобразительного искусства. Вып. II. М., 1965, с. 164.

различные сравнения. Приведем такой пример. Выполняется рисунок живой головы человека. В ходе работы легко или слишком перечеркнуть рисунок, или, наоборот, «недобрать» в тоне. Если замечена тенденция к излишней черпоте, то рекомендуется представить себе изображение такой же головы, но отлитой из чугуна. Если же рисунок получится очень светлым, то нужно мысленно сопоставить живое тело с гипсовым слепком. Подобные сравнения помогут найти правильный ход работы.

При изображении слепка гипсовой головы студенты, как правило, делают рисунок излишне черным. Моделируя форму деталей головы в тенях, они извлекают из карандаша его предельные возможности. В результате они не могут передать фактуру материала (гипс). В таких случаях А. А. Дейнека говорил студентам: «Представьте себе, что рядом с гипсовой головой находится живая натура, с черными волосами, с загорелой кожей лица. Эти две головы вы должны изобразить на одном листе бумаги. Какими же средствами рисунка вы будете передавать тон черных волос, если вы уже на гипсе, в тенях, дали карандаш в полную силу? Вы же рисуете белый гипс! У вас получился не гипсовый слепок головы, а чугунная отливка!»¹.

3. Глаза человека, как правило, приспосабливаются к условиям освещения. В темноте зрение приобретает большую остроту, зрачок становится шире, стремясь пропустить большее количество лучей света. При сильном освещении, наоборот, зрачок сужается, препятствуя пропикновению в глаз чрезмерного количества света. В результате этого при переносе взгляда от сильно освещенного места к теневой части предмета объективность оценки светосилы может существенно изменяться. Учитывая это обстоятельство, нужно избегать длительной задержки взгляда на сильном свете или на глубокой тени. Исключением в этом случае может быть преднамеренное детальное изучение того или иного места объекта, когда для достижения цели необходимо, чтобы глаза привыкли к данному освещению и начали различать нужные детали натуры.

Таким образом, учитывая это свойство зрения, студент должен осмысленно регулировать свое зрительное восприятие и разумно чередовать цельное, обобщенное видение натуры с длительным наблюдением различных деталей.

4. Чрезвычайно сложным вопросом для студента является вопрос об отношениях диапазона светосилы в природе и в изобразительных средствах художника. Эта сложность состоит в том, что диапазон светосилы от самого светлого до самого темного в природе во много раз больше соответствующего диапазона в изобразительных средствах. Например, сравните диапазон светосилы в природе — от чистого снега, освещенного лучами солнца в полдень, до черного бархата при вечернем освещении — с диапазоном светосилы в рисунке — от белой бумаги до графитового карандаша или

¹ Цитируется мною со слов Н. Н. Ростовцева.

угля. Вы увидите огромную разницу. Начинаящие рисовальщики не учитывают это и пытаются изобразить силу того или иного тона таким, каким он воспринимается в натуре. Поэтому, естественно, им не хватает средств для того, чтобы так же дать все остальные тоновые характеристики натуры.

Художник должен начинать работу с выбора тонового масштаба. При выборе тонового масштаба необходимо прежде всего определить, какую часть натуральной шкалы занимает объект изображения в данных условиях освещения. В зависимости от этого выбирается изобразительная шкала для рисунка. Например, нужно изобразить лыжную прогулку в солнечный день. В натуре, предположим, перечень тонов укладывается в светлой четверти тоновой шкалы. Следовательно, в рисунке художник должен использовать только светлую четверть тоновой шкалы карандаша (или угля).

Рассмотрим еще один пример. При изображении ночного мотива художник, исходя из натуры, использует в рисунке только самую темную часть шкалы. Значит, в рисунке не должно оставаться не только чистой бумаги, но и светлых тонов прокладки карандашом.

При определении тонового масштаба следует помнить еще об одном обстоятельстве. Как уже отмечалось, в различных условиях освещения белое воспринимается белым, серое — серым и т. д., т. е. здесь безотказно действует способность глаз приспособляться к освещению и привычка воспринимать типичные явления без изменений. Это дает возможность художнику достоверно передавать самые разнообразные состояния освещения. Достаточно выполнить пропорционально правильные основные тоновые отношения внутри приблизительно взятой части шкалы, остальное «доделает» наше зрение.

Свойства зрения позволяют пользоваться большей частью тоновой шкалы изобразительных средств, однако не следует забывать о том, что всегда нужно иметь «запас» тона, как в светлую, так и в темную стороны.

Для того чтобы «приблизить» натуру к изобразительным средствам, иногда используют черное зеркало, которое сокращает силу освещения и отражает натуру в пропорционально правильных отношениях. В сочетании со сферической формой такое зеркало дает и линейные сокращения. Отражение в нем приближается к тем условиям, которыми располагает художник на своей палитре.

Черное зеркало в плоском варианте студенту нетрудно сделать самому. Для этого обычное оконное стекло покрывают с одной стороны черной тушью или лаком.

Однако не следует полагать, что зеркало в работе художника может стать решающим фактором для достижения цели. Это скорее методическое средство, помогающее понять сущность пропорциональных отношений.

Для уточнения той или иной тоновой характеристики часто пользуются так называемым камертоном. На полях рисунка про-

кладывается тон самого темного предела рисунка, и с ним сопоставляется гамма тоновых оттенков. Иногда степень светосилы уточняется путем сравнения того или иного тона с кусочком белой бумаги.

5. Освещенность натуры и рисунка должна быть примерно одинаковой. Иначе появится дополнительная трудность приведения к единому состоянию освещения уже в самом процессе выполнения рисунка. Так, если рисующий находится близко к источнику света (например, к окну), а натура стоит в глубине мастерской и слабо освещена, то чаще всего рисунок получается «перечерченным». В этом случае дополнительно придется делать поправку в рисунке на освещенность в соответствии с реальной действительностью.

6. Есть в зрительном восприятии такая особенность: светлые пятна кажутся больше темных. Если, например, сравнить два одинаковых по размерам, но разных по тону квадрата, то светлый квадрат будет казаться больше темного. Так тоновые характеристики влияют на восприятие линейных размеров.

Для того чтобы избежать подобных ошибок при построении рисунка, нужно пользоваться не только линиями, но и тоном. Например, при изображении головы не следует доводить построение рисунка линиями до конца. После первой разметки основных размеров рекомендуется проложить (не в полную силу, конечно) большую тень всей массы головы. Затем на такой «заготовке» продолжать построение рисунка в деталях. Это полезно сделать еще и потому, что белое поле чистого листа бумаги препятствует правильному определению тонового масштаба. Из этих же соображений также целесообразно тоновое сопоставление предмета изображения с фоном.

7. Несколько слов об экспозиционном масштабе. При выполнении рисунка в мастерской или на пленере работа ведется на близком расстоянии от глаза рисующего, поэтому весь рисунок в деталях хорошо виден. Правда, рисующий иногда отходит от рисунка на два-три шага, чтобы увидеть свою работу более обобщенно. Кроме того, рисунок в процессе работы воспринимается изолированно от окружающей среды. Когда же законченная работа выставляется в той или иной экспозиции, то вступает в действие большое пространство, окружающее рисунок. Значительное расстояние от зрителя до рисунка, соседство с другими объектами наблюдения существенно влияют на восприятие картины. Мы нередко замечаем, что диапазон от самого светлого до самого темного очень мал, акцентировка главных элементов композиции дана недостаточно выразительно и т. д.

Оказывается, при выполнении рисунка необходимо делать значительный «запас» в тоновых отношениях в расчете на то, что в выставочной экспозиции все будет как бы угасать. Первое время с близкого расстояния изображение будет казаться слишком резким, но в экспозиции рисунок зазвучит в полную силу.

Чтобы научиться правильно выбирать экспозиционный масштаб, рекомендуется систематически проводить групповые, курсовые, факультетские и другие просмотры рисунков, организовывать выставки учебных работ. Участие в различных выставках даст студентам возможность преодолеть трудности, связанные с экспозиционным масштабом.

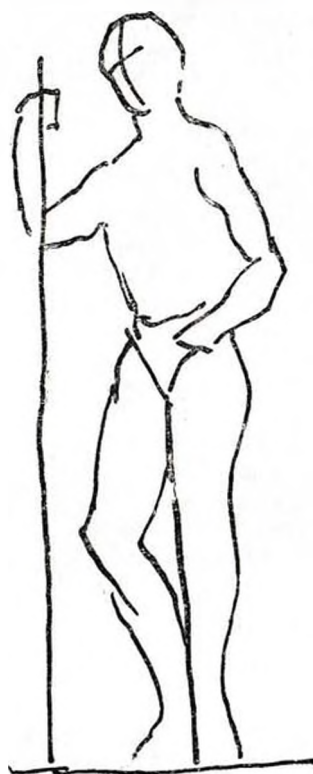
Метод образного анализа. Художественный образ — отражение в конкретно-чувственной форме существенных типических черт и явлений окружающей действительности. В учебном рисунке художественный образ играет существенную роль. Бездумное и бесчувственное копирование, срисовывание с натуры противоречит установкам советской художественной школы. Только развитие образного восприятия, творческого подхода к рисованию с натуры служит правильной основой реалистического рисунка.

Курс учебного рисунка ставит своей целью не только развитие художественного вкуса и образного мышления у студентов, но и овладение образным методом анализа натуры.

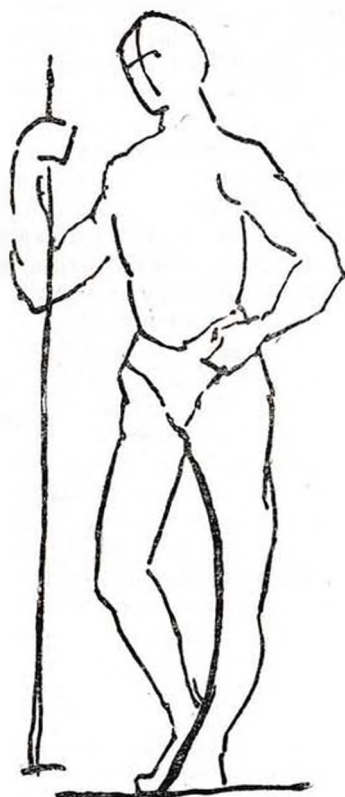
Остановимся на некоторых вопросах, в решении которых может оказать помощь применение данного метода.

Иногда считают, что только талантливым художникам дано видеть по-особому, что только им присуще образное восприятие мира. Поэтому при обучении, как правило, ограничиваются узко специальным анализом формы и конструкции предмета, условий освещения, фактуры, техники выполнения рисунка, т. е. активно используют метод схематизации, метод сравнений и метод конструктивно-пространственного анализа. Это не совсем верно. Как показывает практика, наибольшую помощь рисовальщику в построении изображения может оказать метод образного анализа натуры. Этот метод как бы обобщает результаты всех видов анализа и дает наиболее полное представление о характере натуры.

Приведем пример. Студент уже изучил вспомогательные дисциплины — начертательную геометрию, пластическую анатомию, теорию теней и др. И тем не менее на IV курсе в рисунке фигуры человека он делает грубейшую ошибку: фигура как бы падает. Студент не смог в рисунке правильно поставить фигуру. Преподаватель проводит индивидуальный длительный анализ рисунка с точки зрения соответствия изображения законам анатомии, перспективы и пр. Студент добросовестно пытается применить все известные ему приемы построения рисунка. И все же для убедительного решения чего-то не хватает, что-то главное ускользает от его внимания. Вот здесь на помощь студенту и приходит образный анализ. Учащийся должен посмотреть на фигуру свежим взглядом и определить: на что похожа вся масса или отдельная часть изображаемого объекта? При этом полезно учитывать, что, чем неожиданнее будет сравнение, тем скорее студент придет к правильному решению. Вспомните слова К. Д. Ушинского: «Если вы хотите, чтобы какой-нибудь предмет внешней природы был понят ясно, то отличайте в нем сходство с самыми отдаленными от него



а



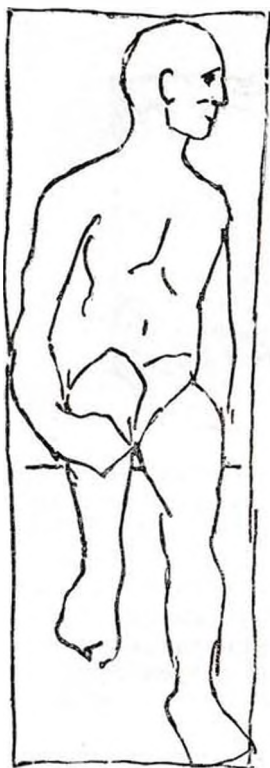
б

предметами; тогда только выясните себе все существенные признаки предмета, а это значит — поймете предмет»¹.

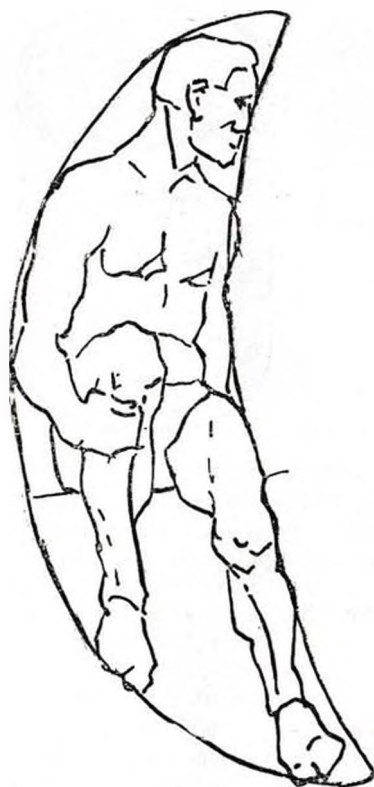
Стоит в нашем примере, допустим, прикинуть, что характер движения опорной ноги в натуре похож на саблю, а в рисунке — на прямой кол, как сразу будет понята суть ошибки (рис. 56, а, б).

Еще один пример. Выполняется рисунок сидящей фигуры человека в характерном движении. Студент долго бьется над построением рисунка, но все безуспешно. То ноги велики и не так поставлены, то плечи широки, и вся фигура получается нескладной. Но стоит посмотреть в целом на фигуру и задать себе вопрос: что напоминает по своей общей форме эта фигура? И опять надо искать самые неожиданные сравнения. Например, студент обнаружит сходство фигуры с серпом луны, и тогда он ясно увидит, что

¹ Ушинский К. Д. Избр. соч., т. 2. М., 1939, с. 436.



а

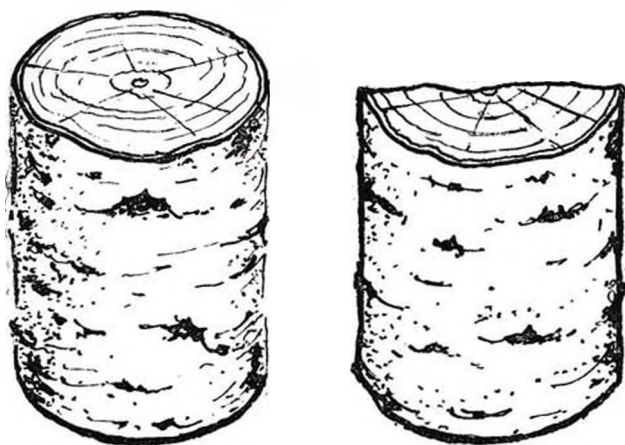


б

общий характер фигуры на его рисунке похож не на серп луны, а на прямоугольник (рис. 57, а, б). Далее опять можно говорить о пластической анатомии и перспективе и т. д. Но все уточнения будут делаться в пределах «серпа луны».

Найти образное сравнение студенту помогут творческое воображение и образное восприятие. Эти качества и нужно развивать посредством активного применения метода художественно-образного анализа в учебном рисунке.

Вот еще несколько примеров. При работе над изображением гипсовой конической капители студент часто начинает рисовать с завитков, так как именно они прежде всего обращают на себя внимание. В результате рисунок «разваливается». Но стоит только студенту сравнить, например, общую форму капители с замысловатой формой некоего «торта», помещенного в коробку вспомогательных линий, как сразу будет найден ключ к правильному построению рисунка (рис. 25).



Много хлопот студенту доставляет изображение контура округлых предметов, где граница предмета и фона кажется реальной линией. В действительности здесь нет активной линии, а есть лишь граница предмета и фона. В таких случаях полезно вспомнить разницу в боковых краях полена круглого и расколотого пополам (рис. 58). Как видно из рисунка, боковые края расколотого полена представляют собой реальные линии, которые надо активно показать в рисунке; у круглого же полена боковые края являются границей полена с фоном и поэтому не могут быть активной линией в изображении.

Следует подчеркнуть, что образный метод сравнений чрезвычайно точен. Никакими инструментами нельзя измерить, на сколько миллиметров следует передвинуть ту или иную линию, чтобы получить правильное построение рисунка. Если же проверить рисунок, например, так: насколько бодрая или, наоборот, вялая осанка у изображаемой фигуры, то можно провести уточнение рисунка в отдельных местах буквально до миллиметров.

Итак, мы привели лишь несколько примеров применения метода образного анализа. Эти примеры, конечно, не преследуют цель исчерпывающего показа возможностей применения данного метода в учебном рисунке. Это лишь первоначальный толчок для самостоятельного расширения и углубления этого метода самими студентами.

Метод образного обобщения. До сих пор мы разбирали вопросы анализа формы, этапов построения рисунка и т. п. Если же говорить о целостности изображения, о завершенности рисунка, о подходе к решению образной задачи, то метод образного анализа будет перерастать в метод образного обобщения.

Под образным обобщением мы понимаем процесс образного мышления, приводящий к выделению общего, существенного в яв-

лениях, к познанию объективных закономерностей действительности в художественной форме.

При выполнении рисунка с натуры имеют место две стадии работы. Первая — это момент, предшествующий выполнению рисунка, который можно назвать нулевой стадией рисунка. Вторая стадия — непосредственная работа над рисунком в материале.

На первой стадии работы и учащийся, и зрелый мастер всесторонне анализируют объект изображения, решают вопросы композиции, пропорций, формы, освещения, общего тона. В процессе познания натуры складывается художественный образ как основа будущей композиции. Многие художники-педагоги отмечают особую важность этого основополагающего момента, определяющего успех в работе над рисунком. Старейший советский художник-педагог П. Павлинов писал: «При рисовании с натуры надо уметь предвидеть, то есть предварительно уже знать, то, что ты должен увидеть в натуре. Тогда увидишь в ней самое главное, монументальное»¹.

Уже в самом начале работы при выборе композиции рисунка учащийся, исходя из задуманного на основе восприятия натуры образа, должен представить, как разместится на листе масса изображительной формы, каким будет равновесие или движение этой формы, каковы будут размеры полей листа бумаги и изображения. Таким образом, студент должен все время видеть художественный образ, вычлененный из натуры с самого начала работы.

Это не означает, что художественный образ будет довольно далеким от натуры. Нет, основой работы над рисунком должна быть натура, однако воспринимать ее необходимо обобщенно, не рассеивая внимание на второстепенные детали. Например, можно заметить в натуре белый воротничок, но не обратить внимания на то, что вся фигура является темным пятном на светлом фоне. Или можно обратить внимание на четкость членения отдельных частей, например плечевого пояса, рук и т. д., но не заметить, что в целом осанка фигуры характеризуется мягкими, плавными линиями.

При выполнении набросков композиции еще не вступают в полную силу такие условия изображения, как анатомия, перспектива и т. п. На этой стадии должно работать образное мышление, потому что все составные элементы композиции (ритм, равновесие, масштабность, характер и выразительность силуэта, пятна) в конечном счете вытекают из художественного образа.

Но как представить себе будущий законченный рисунок? У каждого художника свои пути поисков. Одно можно сказать с уверенностью: пассивное созерцание здесь едва ли принесет пользу. Вот почему мы рекомендуем студенту вести поиски композиционного решения с карандашом в руке. Среди множества

¹ Павлинов П. Я. Для тех, кто рисует. М., 1965, с. 67.

вариантов композиционных набросков всегда найдется такой, который в достаточной степени будет удовлетворять автора. Только тогда можно начать работу над длительным рисунком.

Известны случаи из практики мастеров изобразительного искусства, которые на начальной стадии не только прорабатывали отдельные фигуры, портреты и т. д., но и создавали целые композиционные программы. Так, В. И. Суриков начинал работу над своими композициями с набросков, где он давал почти окончательное пластическое решение будущей картины.

В творчестве В. А. Серова путь от натуры к художественному образу характеризуется десятками композиционных набросков. Серов даже применял метод дублирования рисунков через прозрачную бумагу с внесением в дубли новых характерных черт с целью более удачного образного решения. Достаточно, например, сравнить его первоначальные наброски с натуры с окончательными рисунками-иллюстрациями к басням И. Крылова, чтобы понять огромный путь, проделанный художником в композиционных поисках.

На второй стадии, при работе над рисунком в материале, воплощение образа в силу разной степени готовности учащегося и мастера проходит на качественно разных уровнях. Мастер в процессе реализации художественного образа всецело занят вопросами выразительности, его не отвлекает техническая сторона дела. Повседневные тренировки выработали автоматизм действий художника. Перед учащимся при работе над рисунком стоит целый ряд проблем и задач. Досадно отвлекают и удаляют от образа такие вопросы: двухмерная бумага «не хочет» превращаться в трехмерное пространство; требует внимания проблема отношений изображения к белой бумаге, не подчиняется карандаш, не ладится композиция, не ясны перспектива, пропорции, форма и т. д. Все это отрицательно сказывается на конечном результате работы. Вот почему так важно в полной мере овладеть основами изобразительной грамоты.

На этой стадии активно используются анатомия (если речь идет о рисунке фигуры человека), перспектива, теория теней. Однако, не умаляя роль этих элементов рисунка, необходимо отметить огромное значение образного начала.

Дело в том, что можно проработать все составные анатомические части, учесть все перспективные сокращения формы, а рисунок может не получиться: не тот характер, не то движение, не та осанка, да и просто фигура на рисунке может «развалиться», не говоря уже о точности пропорций и т. д.

Метод образного обобщения помогает почувствовать такие тонкие, буквально миллиметровые неточности в размерах или тончайшие нюансы в тоне, какие не в состоянии уловить никакие визуальные приемы.

В стадии тонового решения рисунка, в стадии лепки формы светотенью образное начало также играет важную роль. Правиль-

ное определение тоновых отношений, видение тончайших нюансов тона невозможно посредством применения обычных наблюдений. Здесь вновь на помощь учащемуся приходит метод образного обобщения. Если у студента в воображении будет постоянно жить тот художественный образ, к которому он должен стремиться в рисунке, то ему легче справиться с задачей лепки формы. Ему будет видно, где форма проваливается или излишне выпирает.

Особенно полезно применять метод образного обобщения на заключительном этапе работы, при завершении рисунка. На этой стадии корректируется вся предшествующая работа. В одном случае это может быть легкое, тонкое по нюансировке решение, в другом — четкое и даже жесткое, чеканное исполнение рисунка. Возникает необходимость что-то подчеркнуть, а где-то, наоборот, смягчить. Что-то может мешать цельности восприятия, и это нужно убрать и т. д. Без художественного образа, который должен быть путеводителем во всех случаях, невозможно успешно справиться со стадией обобщения рисунка.

И вот тут наступает главный момент — сопоставление полученных результатов с тем первоначальным представлением, с замыслом, который был задуман в начале работы. Завершение работы должно идти по принципу соответствия с задуманным образом.

В начале работы, при выполнении небольших эскизов, в поисках нужной композиции студенту помогали такие факторы, как свежесть восприятия, активность изобразительных средств (в небольшом рисунке каждый штрих очень активен), смелость в работе и т. д. И результат этой работы получается, как правило, довольно интересным.

В процессе же длительной работы над рисунком нередко утрачивается первоначальный интерес, притупляется острота восприятия, появляется резкое несоответствие изобразительных средств задуманному решению, рисунок получается «замученным». В этом случае полезно сопоставить эскиз с завершаемым рисунком. Причем эскиз здесь не должен играть роль совершенного эталона, а служить толчком к воссозданию первоначального образа.

В то же время следует отметить, что в стадии завершения рисунок обычно имеет целый ряд положительных сторон. В нем тщательно проработаны детали, переданы объем, пространство, условия освещения и т. д. Следовательно, в рисунке появилось и много того, что можно принять как актив. Вот теперь на базе этого актива и нужно доводить работу до того свежего звучания, к которому стремился автор работы.

Вы заметили, например, что в эскизе какой-то активный штрих оживляет образ, а в длительной работе нет этой «живинки». Что же делать в данном случае? Просто нанести такой же штрих на рисунок не имеет смысла, так как размер рисунка не соответ-

ствуется размеру эскиза, кроме того, все отношения в длительном рисунке иные. Следовательно, нужно искать такой путь, чтобы иными средствами добиться свежести звучания работы в целом. Это может быть и подчеркивание тона на какой-то части рисунка, и ослабление каких-то соседних мест по тоновому звучанию, и применение тех или иных штрихов и др. В этой трудной работе добиться желаемого результата и поможет метод образного обобщения.

Подводя итог сказанному, следует вспомнить слова П. П. Чистякова: «Начинать надо по таланту и кончать по таланту, а в середине работать тупо»¹.

Образное решение рисунка во многом зависит от техники рисунка и изобразительных материалов. Графитный карандаш, уголь, сангина, тушь (пером или кистью), фломастер, мелки, а также различные сорта бумаги (как по фактуре, плотности, так и по тону) — все это в руках художника способствует большому разнообразию художественного решения. Поэтому материал и технику выполнения рисунка выбирают в зависимости от задуманного образного решения.

Отмечая положительные стороны этого метода, необходимо предостеречь студентов от возможной опасности подмены основных задач учебного рисунка задачами псевдотворческого порядка. Передко в практике обучения рисунку можно наблюдать, как некоторые студенты вместо выполнения четких требований учебного порядка, вопреки строгой последовательности исполнения работы, ведут неоправданные поиски решений вне натуры. В этих случаях неизбежно искажение формы, нарушение пропорций и т. д.

Следует помнить, что применение метода образного обобщения и других методов не должно подменять изучение самой натуры. Метод образного обобщения — это более активный способ изучения натуры.

Студент всегда должен учитывать, что уклонение в отвлеченные поиски, всякие неоправданные рассуждения типа «я так вижу», которые отвлекают студента от реальной действительности, неправомерны в учебном рисунке. Почему? Да потому, что этот студент отвлекается от того художественного образа, который в прямом смысле всегда соответствует первоисточнику — окружающей нас реальной действительности.

Итак, метод образного обобщения — это как бы проверка всего хода работы тем художественным образом, который студент должен представить себе, приступая к работе над рисунком. Задача художника состоит в том, чтобы сохранить свежесть первоначального восприятия на протяжении всех стадий выполнения работы. Такой ход работы приближает цель обучения — профессиональное овладение рисунком. Это путь становления художника-педагога.

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 386.

СТАДИИ РАБОТЫ

Обучение рисованию складывается из двух видов учебной работы — выполнения длительных рисунков и коротких зарисовок — набросков. Учебные программы по рисунку предусматривают обязательное сочетание этих видов работы. Чередование краткосрочных заданий с длительными должно проводиться на всех этапах обучения рисованию, будет ли это в начальной школе или в высшем учебном заведении. Такая форма обучения дает возможность учащимся лучше усвоить и закрепить полученные знания и навыки. В длительном рисунке серьезно и глубоко изучаются отдельные правила и законы рисунка, сосредоточивается внимание учеников на основных этапах построения реалистического изображения. В набросках и коротких зарисовках они приучаются использовать свои знания и навыки.

Процесс обучения рисованию проводится на основе длительного штурдирования натуры. Длительный рисунок дает учащемуся возможность глубже усвоить закономерности построения изображения на плоскости и понять особенности строения натуры.

Овладение длительным рисунком должно строиться в определенной методической последовательности. Рисующий должен знать, с чего начать работу, какие задачи должны быть решены в середине и конце работы. Опытного рисовальщика отличает умение ставить начальную и конечную задачи, уверенно и последовательно вести работу, этап за этапом двигаясь к поставленной цели. Еще в эпоху Возрождения Альберти писал: «Никогда не берись за карандаш или за кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено, ибо, поистине, проще исправлять ошибки в уме, чем соскабливать их с картины»¹.

Все это необходимо хорошо усвоить будущему педагогу, чтобы руководить работой своих учеников. Специфика подготовки учителей изобразительного искусства для общеобразовательной школы на художественно-графических факультетах и состоит в том, что воспитанники пединститута наряду с овладением изобразительной грамотой изучают и методику преподавания предмета. Они должны хорошо знать последовательность построения изображения на плоскости, а также характер учебных задач на каждом этапе выполнения рисунка.

Тщательно изучить натуру, понять закономерности ее строения студент может только при длительном и внимательном наблюдении. Например, рисуя с натуры обнаженную человеческую фигуру, он должен познакомиться с закономерностями пропорционального членения фигуры на части, усвоить особенности анатомического строения человеческого тела и принципы выявле-

¹ Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве, т. 2. М., 1937, с. 61.

пия большой формы. Сразу усвоить законы перспективы, распределения света на форме, анатомии и многое другое студент не может, ему нужно на это время, и длительный рисунок дает эту возможность.

Усвоение понятий и овладение практическими навыками представляет собой сложный процесс, в котором можно выделить следующие этапы: первоначальное знакомство с новым материалом и осмысливание его, усвоение знаний и навыков, закрепление их. Таким образом, студент, усваивая то или иное положение реалистического рисунка, проходит длинный и сложный путь — от первоначального знакомства с новым материалом и методом работы до окончательного овладения им и применения его на практике. На этом пути студент обогащается определенными понятиями, представлениями, знаниями и навыками. При получении новых знаний и навыков от студента требуется полное понимание и сознательное усвоение изучаемого материала. Знания будущего педагога должны быть точными, действенными и глубокими. Чтобы придать знаниям и навыкам эти качества, студенту необходимо усвоить принципы построения реалистического изображения и добиться того, чтобы каждый этап работы был не только осознан, но и легко выполнен на практике.

В целях облегчения трудностей, которые неизбежны при усвоении нового учебного материала, педагогическая практика выработала ряд методических положений, которые должны соблюдаться при выполнении любого учебного рисунка. Эти положения заключаются в следующем.

1. Каждый сложный комплекс работы над рисунком должен быть расчленен на отдельные составные элементы или этапы. Задача педагога состоит в том, чтобы умело расчленить весь комплекс работы на такие его составные части и расположить их в таком порядке, чтобы соблюдалось постепенное нарастание трудностей и каждая предыдущая ступень являлась опорой и основой для последующей. Такое членение на отдельные звенья позволяет учащемуся легко воспринимать учебный материал и ясно понимать положения реалистического рисунка.

2. Расчленение работы над рисунком на этапы должно быть таким, чтобы ясно прослеживалась тесная взаимосвязь между ними, чтобы учащийся чувствовал, что в итоге это единый процесс.

3. Всякий комплекс работы над рисунком должен содержать в себе анализ и синтез. Еще великий чешский педагог Я. А. Коменский писал: «Совершенное преподавание искусства предполагает сочетание синтеза и анализа»¹.

В начале работы, когда рисовальщик быстро намечает на листе бумаги общий вид натуры, он идет путем синтеза. Далее, когда в обобщенной большой форме намечаются детали и проводится разбор формы, художник вступает на путь анализа. В самом кон-

¹ Коменский Я. А. Великая дидактика, т. I. М., 1939, с. 220.

це работы, когда рисовальщик вновь возвращается к целому, подчиняя детали общей форме, он снова синтезирует. При обучении рисованию педагогу приходится постоянно следить за тем, чтобы эти две стадии работы сопутствовали одна другой.

4. Весь комплекс работы над длительным рисунком должен подчиняться строгой закономерности — от общего к частному и от частного снова к общему. Такой порядок построения изображения и анализа натуры от целого к части и от части к целому все педагоги считают лучшим. Целостное восприятие образа служит не только исходным моментом для детального рассмотрения изучаемого объекта, но и постоянным фоном, на котором выделяется и изучается каждая часть в отдельности. Поэтому в учебном рисунке анализ и изображение натуры следует начинать с основной общей характеристики натуры, постепенно и последовательно переходя к деталям и возвращаясь к общей большой форме.

Все эти общепедагогические требования предъявляются к каждому учебному рисунку, будет ли это несложный по форме натюрморт, рисунок головы или человеческой фигуры.

Процесс создания длительного рисунка, как уже отмечалось, очень сложен, и учащийся, не имеющий достаточного навыка, оказывается в большом затруднении. Начиная рисовать с натуры, он обычно не знает, как приступить к рисунку, с чего начать, как «преодолеть» чистый лист бумаги, как на двухмерной плоскости изобразить трехмерное объемное тело. Не умея рационально использовать свои возможности, не зная, на что следует прежде всего обратить внимание, учащийся начинает добросовестно срисовывать все, что видит. Он точно копирует все подробности внешней формы предмета, увлекается деталями, думая, что они дадут сходство с натурой. При этом он не видит основной формы предмета, в результате его постигает неудача.

Современная методика обучения рисованию предусматривает три основных этапа работы над рисунком: композиционное размещение изображения на плоскости листа бумаги и определение общего характера формы; пластическая моделировка формы светотенью и детальная характеристика натуры; подведение итогов выполненной работы.

Рассмотрим более подробно эти этапы работы над рисунком.

Работа начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Предварительно студент должен осмотреть натуру со всех сторон и определить, с какой точки зрения выгоднее (эффектнее) разместить изображение на плоскости. Вспомним, что еще в XV веке Альберти писал: «И пусть никто не думает, что хорошим живописцем может быть тот, кто не понимает всего того, что он пытается сделать. Напрасно натягивать лук, если ты не знаешь, куда направить свою стрелу»¹. Прежде чем приступить

¹ Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве, т. 2. М., 1931. с. 38.

к рисунку, студент должен ознакомиться с натурой, отметить ее характерные особенности, понять ее строение. Познание природы студента должно быть объективным, т. е. возникающим не на основе субъективных впечатлений, а на основе серьезных научных знаний.

Изучение природы начинается с непосредственного наблюдения. Студент вначале зрительно знакомится с природой, а затем его внимание переключается на характерные особенности строения модели, на ее пропорции, характер формы, движение и освещение. Такое предварительное наблюдение природы служит ступенью к детальному анализу объекта. Изображение намечается легкими штрихами. Нужно избегать преждевременной загрузки листа ненужными пятнами и линиями. Форма прорисовывается очень обобщенно и схематично. Выявляется основной характер большой формы. Главная задача педагога на этом этапе создания рисунка — научить ученика видеть предмет в его основной объемной форме, т. е. цельно, обобщенно. Если это целая группа предметов (натюрморт), то ученик должен уметь приравнять (вписать) их к единой фигуре — обобщить.

Длительный рисунок может начинаться и с живого эмоционального наброска (что мы обычно наблюдаем в высшей художественной школе) при условии, что последний будет заключать в себе основное композиционное решение рисунка.

Если задание очень сложное (например, обнаженная фигура человека в ракурсе или двухфигурная постановка) и студенту трудно сразу приступить к работе, то целесообразно сделать предварительно несколько набросков с данной природы с различных сторон и разных точек зрения, а затем уже приступить к компоновке.

Часто студенты спешат начать работу и сразу берутся за построение формы на основном листе. Это неверно. Надо избегать поспешности, непоследовательности в создании рисунка. Начинать работу на основном листе можно только после того, как разработаны композиционные наброски будущего рисунка.

На первых порах большую трудность для студента представляет определение границ изображаемого. Для этого можно пользоваться видоискателем — кусочком картона или бумаги, в котором вырезано небольшое прямоугольное отверстие. Студент, глядя через видоискатель, должен как бы видеть рамку будущей картины. Размеры рамки устанавливаются в зависимости от размеров основного листа бумаги.

Сделав с помощью видоискателя несколько композиционных набросков, студент выбирает наиболее удовлетворяющий поставленной задаче и начинает работать на основном листе.

Итак, рисунок начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Затем устанавливаются основные пропорции и намечается общий вид природы. Определяется пластическая характеристика главных масс. На этом этапе работы студент должен научиться видеть основную форму предмета. Всякий пред-

мет наряду с главными своими частями имеет большое количество второстепенных деталей. Задача студента — научиться отделять главное от второстепенного. Чтобы детали не отвлекали внимание начинающего от основного характера формы, предлагается прищуривать глаза так, чтобы форма смотрелась как силуэт, как общее пятно, а детали исчезали.

Второй этап — пластическая моделировка формы тоном и детальная проработка рисунка.

Это основной и самый длительный этап работы. Здесь педагог указывает учащимся, как надо правильно применять научные знания из области перспективы, анатомии, теории теней, проверяет правильность понимания конструктивного строения формы, планомерность работы над рисунком.

Проработка деталей также требует определенной закономерности — каждую деталь надо рисовать в связи с другими.

Малоопытный рисовальщик, даже в несложном задании, часто сосредоточивает свое внимание либо на одном из предметов (в натюрморте), либо на какой-нибудь детали (голова, фигура), изображая только эту деталь или предмет, а остальные механически пририсовывает. Это неверно. Рисуя деталь, нужно видеть целое. П. П. Чистяков, давая наставления своим ученикам, говорил: «Итак, в процессе своей работы, переходя с одного места на другое, держи в глазу всю фигуру, не стремись сразу к общему, а вникай в детали, не бойся первоначальной пестроты, обобщить ее не так трудно, было бы что обобщать. Стремление передавать форму, ее объем сделает твою линию, штрих живым и выразительным. Рисунок должен быть тонально выдержан, а потому следует брать верные отношения от самого темного до самого светлого, связав их с фоном»¹.

Стадии проработки деталей, активного анализа форм, выявление материальности натуры и взаимоотношения предметов в пространстве — самый трудоемкий этап работы. Правда, этот этап менее эмоциональный, чем начало и конец работы, но ответственный потому, что здесь нужно вложить максимум упорного труда, мобилизовать все свои знания и способности. Учащийся на этом этапе должен не только и не столько поторопиться зафиксировать видимое, сколько, используя законы перспективы (как линейной, так и воздушной), строить изображение на основе точного анализа отношений между всеми элементами формы.

На данном этапе работы происходит детальная характеристика натуры: выявляется фактура модели, передается материальность предметов (человеческое тело, гипс, мех, ткань). Рисунок тщательно прорабатывается в тональных отношениях.

Когда все детали прорисованы и рисунок тщательно промоделирован тоном, начинается процесс обобщения.

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 366.

Третий этап — подведение итогов.

Это последняя и самая ответственная стадия работы над рисунком. На этом этапе студент подводит итоги проделанной работы: проверяет общее состояние рисунка, подчиняет детали целому, уточняет рисунок в тоне (подчиняет света и тени, блики, рефлексы и полутона общему тону). Под этим следует понимать стремление довести до настоящего звучания и завершения те задачи, которые были поставлены в самом начале работы. Ясность и цельность, свежесть первого восприятия должны уже выступать в новом качестве, как результат длительного и напряженного труда. На заключительном этапе работы желательнее опять вернуться к свежему, первоначальному восприятию.

Таким образом, в начале работы, когда рисовальщик быстро намечает на листе бумаги общий вид натуры, он идет путем синтеза — обобщения. Далее, когда в обобщенной форме намечаются мелкие детали и проводится внимательный разбор формы, рисовальщик вступает на путь анализа. В самом конце работы, когда художник начинает подчинять детали целому, он вновь возвращается на путь синтеза.

При обучении рисованию педагогу приходится следить за тем, чтобы учащиеся проводили две основные стадии работы: обобщение и детализацию. Детализации подлежат главные места изображения, на которых сосредоточивается внимание зрителя; обобщению подлежат второстепенные детали, служащие только для усиления главных. Работа по обобщению формы для начинающего рисовальщика представляет довольно большие трудности, ибо детали формы слишком сильно приковывают его внимание. Наблюдаемые рисовальщиком отдельные, несущественные детали предмета часто заслоняют собой целостный образ натуры, не дают понять ее строения, а следовательно, мешают правильно изобразить натуру.

При такой общей методической целенаправленности ведения рисунка у преподавателя могут быть небольшие изменения — в количестве этапов и в акцентировании внимания учащихся на отдельных положениях реалистического рисунка. Это может быть обусловлено как составом группы, так и другими причинами.

Весь процесс построения рисунка надо членить на отдельные учебные задачи и методическую последовательность работы над рисунком рассматривать как последовательное решение конкретных задач, где каждая последующая вытекает из предыдущей и основывается на ней.

НАБРОСКИ

Наброски — одна из разновидностей рисунка. Набросками принято называть быстрые, лаконичные зарисовки. Чаще всего они бывают небольшого размера. Это обусловлено назначением и спецификой набросков, быстротой их выполнения, условиями, в кото-



рых проводятся зарисовки. Передко наброски выполняются на улицах, в зоопарках, на стадионах, при поездках за город и в ряде других случаев, когда требуется в течение небольшого времени зафиксировать увиденное или задуманное художником.

Наброски позволяют быстро, оперативно провести зарисовки различных объектов с целью их изучения или для использования при работе над композициями, дают возможность собрать большой иллюстративный материал.

Как правило, в набросках передается общее впечатление от натуры, изображается наиболее главное и существенное, без сколько-нибудь основательной проработки деталей.

Наброски находят широкое применение в практике художников, в учебной работе учащихся художественных и общеобразовательных учебных заведений, в деятельности специалистов разных профессий (конструкторов, ученых, инженеров, педагогов и т. д.).

Далеко не сразу за рисунком и наброском утвердилось право на самостоятельную жизнь в большом искусстве. Понадобилось определенное время, чтобы люди убедились в их значимости, эстетической ценности и содержательности. Наброски, выполненные известными художниками, нередко представляют подлинную

художественную цепкость, становятся настоящими произведениями искусства.

Одним из первых мастеров, высоко поднявших культуру и значение рисунка, и в том числе наброска, был великий немецкий художник эпохи Возрождения А. Дюрер. Его многочисленные рисунки, наброски, гравюры являются замечательным примером неустанныго изучения природы, вдохновенной, целеустремленной работы в области графики (рис. 59).

Глубокое знание изображаемого материала, строгое следование принципам реалистического искусства, виртуозное мастерство выполнения рисунков отличают творчество и многих других выдающихся художников прошлого.

Наброски и рисунки находили самое разнообразное применение в многосторонней деятельности Леонардо да Винчи. Он делал множество зарисовок с целью изучения натуры, выполнял подсоборные рисунки к картинам. На полях его рукописей имеются наброски самого различного содержания и назначения с изображением людей, животных, машин, строений (рис. 60).

Полны пластического очарования наброски Рафаэля, основанные на великолепном знании законов изображения человеческого тела, виртуозном владении мастерством рисунка (рис. 61). Анатомическое и техническое совершенство, выразительность движения, глубина характеристики изображаемых персонажей свойственны рисункам и наброскам Микеланджело (рис. 62).

В последующие времена искусство наброска также достигало высокого совершенства в творчестве выдающихся мастеров.

Одну из наиболее ярких страниц в истории мирового искусства составляет графическое наследие великого голландского художника Рембрандта. Его многочисленные рисунки, наброски, офорты отличаются удивительным своеобразием, глубоким проникновением в суть изображаемых явлений, поражают необычайным разнообразием и выразительностью, свободой и непринужденностью исполнения. Зарисовки пейзажей чередуются с набросками стариков и детей, изображением животных, великолепными портретными рисунками, эскизами на самые разнообразные темы (рис. 63).

Немало превосходных рисунков и набросков оставил великий фламандский художник П. Рубенс. Его рисунки отличаются удивительной живостью трактовки изображаемых людей и событий. Правдивые, точные рисунки Рубенса часто обогащены живописной манерой их выполнения (рис. 64).

Великолепным мастером наброска был известный итальянский художник Д. Тьеполо. Бурная динамика, экспрессия, непринужденность исполнения отличают его многочисленные рисунки, эскизы, наброски (рис. 65).

Рассматривая графическое наследие больших мастеров искусства, можно без конца удивляться безграничным возможностям скромного на первый взгляд вида изобразительной деятельности человека — быстрого рисунка.



61. Рафаэль. Мужская фигура (перо)







Мастерские, грациозные наброски А. Ватто, впечатляющие рисунки Ф. Буше, Ж.-Б. Греза, О. Фрагонара, изысканные и поразительно точные рисунки Ж.-Д. Энгра, согретые большим теплом человеческого сердца наброски и рисунки Ф. Милле и многое другое из неисчислимой сокровищницы мирового графического искусства свидетельствует о полном месте наброска в ряду других видов графики (рис. 66, 67).

Замечательные образцы композиционных набросков-эскизов и разнообразных зарисовок оставили одни из первых представителей русской школы рисунка: А. П. Лосенко, Г. И. Угрюмов, В. К. Шебуев, А. Е. Егоров, А. И. Иванов и другие.

Быстрый натурный рисунок и композиционный эскиз-набросок имели большое применение в творчестве О. А. Кипренского. Его великолепные портретные зарисовки, в которых быстрота выполнения и лаконизм изобразительных средств сочетались с полнотой и глубиной характеристики изображаемых людей, говорили о новом явлении в русской графике. Многие карандашные портреты этого мастера отличаются высокими художественными достоинствами. В них органично сочетаются приемы линейно-контурного наброска с точным и лаконичным решением тональных задач (рис. 68).





Острой наблюдательностью, меткостью характеристик, преувеличенно подчеркнутым выявлением характерных особенностей портретируемых отличаются энергичные, темпераментные по манере исполнения портретные рисунки А. О. Орловского.

Яркий след в русской графике оставило творчество К. П. Брюллова. Он придавал большое значение рисунку в целом, делал много великолепных беглых карандашных и акварельных зарисовок. Высокая культура рисунка сочеталась у Брюллова с блестящим артистизмом исполнения набросков (рис. 69).

Самобытностью и большой выразительностью отличаются рисунки и наброски известного русского художника В. А. Тропинина. Его портретные и жанровые зарисовки подкупают простотой и не-



67. Ф. Милле. Швей (перо, кисть)







посредственностью, убедительностью характеристик, скромностью и лаконизмом изобразительных средств.

История развития русского наброска неразрывно связана с именем П. А. Федотова. Собирая материал для своих произведений, художник внимательно изучал жизнь, фиксировал результаты своих наблюдений в многочисленных набросках (рис. 70). «Моего труда в мастерских только десятая доля: главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь в оба глаза»¹.

Можно назвать имена многих русских художников конца XIX — начала XX века, достигших замечательных успехов в искусстве рисунка и наброска. Особое место среди них занимают И. Е. Репин и В. А. Серов. Эти великие рисовальщики оставили огромный след в русском искусстве, а значение их творчества в области рисунка поистине неопределимо.

Многочисленные портретные зарисовки И. Е. Репина — уникальная галерея графических портретов современников художника. Творческой основой, фундаментом для создания этих работ служили непосредственные жизненные впечатления и беглые, но предельно точные и выразительные зарисовки с натуры. Великий мастер рисунка, для которого как будто бы не существовало трудностей в работе с натуры, в течение всей своей жизни рисовал с прилежанием и усердием, достойным юного ученика, рисовал беспрестанно, страстно (рис. 71).



¹ Цит. по кн.: Сидоров А. А. Рисунок старых русских мастеров, т. 2. М., 1956, с. 396.

И. Э. Грабарь пишет: «У Репина всегда был с собой альбом. Шел ли он на заседание совета Академии художеств или на литературный вечер, ехал ли на званый обед, садился ли в конку или в вагон поезда, при нем был альбом, в котором по возвращении домой оказывалось много страниц, заполненных портретными набросками»¹.

В совершенстве владел искусством наброска и другой великий русский художник — В. А. Серов. Помимо острой образной характеристики изображаемого, наброски В. А. Серова отличаются высоким техническим совершенством, особым лаконизмом, неповторимыми стилевыми особенностями. Всю жизнь художник неустанно совершенствовал свое мастерство рисовальщика, делал множество набросков, добивался предельной выразительности и лаконичности решения своих зарисовок (рис. 72).

Искусством быстрого рисования хорошо владели многие русские художники начала XX века. Среди них, в первую очередь, могут быть названы А. П. Рябушкин, Ф. А. Малявин, А. И. Сомов, Н. И. Фешин, Д. Н. Кардовский.

Выдающийся русский и советский художник Д. Н. Кардовский много работал над набросками, неоднократно использовал собранный таким образом натурный материал при создании своих замечательных иллюстраций к литературным произведениям.

Большими мастерами наброска являются многие советские художники — А. А. Дейнека, Н. П. Ульянов, Н. В. Кузьмин, Н. Н. Купреянов, А. И. Кравченко, В. В. Лебедев, Г. С. Верейский, И. Е. Ефимов, А. М. Лаптев, Н. Н. Жуков, А. М. Каневский, В. Н. Горяев, А. В. Кокорин, О. Г. Верейский, Л. В. Соифертис и другие (рис. 73, 74). Чаще всего художники используют наброски для фиксации своих наблюдений и впечатлений как важное подсобное средство при работе над композициями. Но у некоторых мастеров набросок нередко играет особо важную роль в их творчестве. Так, известный советский художник Н. Н. Жуков утверждал: «...в моей творческой практике набросок имеет самостоятельное значение»².

Трудно представить себе художника, в работе которого в той или иной мере не находили бы своего применения наброски. Натурные зарисовки, первоначальные наброски-эскизы часто служат отправным материалом для создания графических, живописных, скульптурных композиций. В набросках содержится важный фактурный материал, используемый художниками при работе над эскизами и оригиналами своих произведений.

Занятия набросками играют важную роль в процессе овладения изобразительной грамотой. Систематическая работа над набросками развивает наблюдательность, глазомер, воспитывает чувство пропорций, обогащает наблюдениями и знаниями. Занимаясь на-

¹ Грабарь И. Э. Серов-рисовальщик. М., 1961, с. 2.

² Жуков Н. Н. Дневник художника. Л., 1967.

71. И. Е. Репин. Портрет
девочки (перо)



72. В. А. Серов. Быстрый
набросок (карандаш)







бросками, учащиеся лучше овладевают изобразительной грамотой вообще и средствами рисунка в частности.

Важная учебная роль набросков давно признавалась и оценивалась многими педагогами. Так, П. П. Чистяков советовал «ученику, плохо видевшему пропорции, делать наброски с различных по величине предметов...»¹. В мастерской Чистякова наброски бы-

¹ Цит. по кн.: Молева Н., Белятин Э. П. П. Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953, с. 152—153.

ли одним из средств обучения изобразительной грамоте. Высоко ценил учебно-методическое значение занятий набросками Д. Н. Кардовский. Регулярная работа над набросками была составной частью его системы обучения рисунку.

В советской художественной школе занятия набросками играют существенную роль в процессе овладения изобразительной грамотой.

Важные функции должны выполнять занятия набросками в художественно-педагогических учебных заведениях. Прежде всего, такие занятия способствуют углублению и улучшению общехудожественной подготовки учащихся по курсу рисунка. Помимо этого, навыки уверенного выполнения набросков способствуют более быстрому и успешному овладению мастерством педагогического рисования — специфического вида изобразительной деятельности учителей.

В работе художников-педагогов повседневно встречается необходимость в изображении самых разнообразных объектов, создании рисунков на различную тематику. Чтобы правильно и уверенно выполнять такую работу, надо хорошо знать особенности строения и изображения разных объектов, иметь основательную практику в быстром рисовании. Систематические и целенаправленные занятия набросками способствуют приобретению такой практики, содействуют формированию у студентов качеств и навыков, необходимых для успешной работы по быстрому рисованию, находящему частое применение в деятельности художников-педагогов.

Достижение профессионального уровня выполнения набросков возможно лишь при условии правильной постановки и хорошей организации занятий этим видом рисования. Поэтому большое значение имеет методически обоснованное сочетание сеансов набросков, проводимых в учебных аудиториях, с регулярной самостоятельной работой студентов над зарисовками разнообразных объектов, а также с активными занятиями набросками в период летней практики.

На занятиях в институте, где решаются многие важные учебные задачи, должно проводиться последовательное изучение методов работы над набросками, планомерное освоение материалов и техник рисунка.

Кроме того, в учебных мастерских имеется возможность осуществлять наброски таких объектов, которые затруднительно зарисовать в других условиях (например, выполнение набросков с обнаженной фигуры человека).

Положительными факторами занятий, проводимых в учебных аудиториях, являются: направляющая, руководящая роль преподавателя; работа учащихся в коллективе товарищей, когда рисующие могут наблюдать, как решают аналогичные изобразительные задачи другие студенты. Сеансы набросков в помещении института проходят в стабильных условиях, с определенными удобствами,

возможностью варьировать по своему усмотрению время, отводимое на выполнение набросков. Все это обеспечивает необходимую эффективность занятий, способствует успешному решению учебных задач.

Правильно поставленные занятия набросками, проводимые в институте под руководством преподавателя, служат основой для последующей самостоятельной работы студентов над зарисовками.

Многообразие жизненных явлений, богатство окружающей действительности обуславливают необходимость осуществления постоянных наблюдений и систематических зарисовок непосредственно на улицах, в общественных местах, на природе. Поэтому самостоятельные занятия набросками играют очень важную роль в процессе профессионального обучения изобразительной грамоте.

Работа над набросками, несомненно, имеет творческий характер, который проявляется в самостоятельности, оригинальности решений изобразительных задач, индивидуальном подходе к выполнению заданий, самостоятельном выборе изобразительных средств и методов работы над набросками. Особенно наглядно сказывается творческое начало при выполнении тематических зарисовок, композиционных набросков, при поисках методов и средств достижения выразительности и образности набросков.

Самостоятельная работа студентов над набросками создает благоприятные предпосылки и большие возможности для развития творческих способностей, проявления индивидуальности и инициативы рисующих.

Большое значение в овладении мастерством выполнения набросков, в деле изучения разнообразной тематики зарисовок имеют занятия набросками в период летней практики.

В это время студенты получают возможность систематически, ежедневно делать значительное количество зарисовок различных объектов. Причем в тематику зарисовок могут быть включены такие объекты, которые обычно нелегко или даже невозможно изучить в условиях большого города (животные, птицы, сельскохозяйственная техника, открытый пейзаж, постройки сельского типа и др.).

Благоприятное для работы на открытом воздухе время года, обилие находящихся рядом сюжетов для зарисовок, творческая атмосфера занятий на пленере, разнообразие заданий создают хорошие условия и предпосылки для работы над набросками, содействуют повышению активности и заинтересованности студентов.

Во время летней практики перед учащимися возникает целый ряд задач, связанных с выполнением рисунков и набросков. С одной стороны, происходит углубление и совершенствование знаний и навыков, полученных на предыдущих этапах обучения, идет дальнейшее овладение материалами рисунка и методами выполнения набросков, с другой — производится активное изучение тематики, предусмотренной программой летней практики, причем в ря-

де случаев эта тематика оказывается малознакомой или даже новой для студентов.

В период летней практики учащиеся наиболее полно и разносторонне знакомятся с особенностями изображения пейзажа, его отдельных элементов, различных растений, их деталей. Студенты выполняют также значительное количество набросков животных, птиц, зарисовок трудовых процессов людей, сценок быта, характерных для местности, где проходит практика.

В результате таких комплексных, концентрированных занятий студенты собирают значительный изобразительный материал, необходимый для работы над композициями, педагогическими рисунками, получают основательную тренировку в быстром рисовании.

Учебная работа со студентами каждого курса имеет свои задачи и особенности. В соответствии с этим должна строиться и система занятий набросками, также ставиться конкретные учебные задачи перед студентами.

В числе различных форм осуществления занятий набросками в период летней практики находят применение индивидуальная самостоятельная работа учащихся, совместный выход группы студентов на зарисовки (в ряде случаев под руководством преподавателя). Последний вид проведения занятий набросками особенно уместен в начальный период практики, при необходимости зарисовать малознакомую тематику. Такие занятия являются отправным пунктом для последующей самостоятельной работы студентов над набросками.

После совместных занятий учащиеся более продуманно и уверенно ведут самостоятельную работу над набросками.

Следует подчеркнуть, что и самостоятельная работа учащихся должна проходить планомерно, целенаправленно, методически обоснованно, под тактичным, но четким контролем преподавателя. Студенты обязаны выполнить весь объем заданий, предусмотренных программой, добиться требуемого качества работ, приобрести навыки выполнения зарисовок и набросков на открытом воздухе.

Творческая устремленность, активность и самостоятельность студентов в решении поставленных перед ними задач должны одобряться и поощряться преподавателями. Руководство работой студентов не означает умаления их инициативы и самостоятельности при выполнении заданий, а предполагает обеспечение методических предпосылок и благоприятных условий путем соответствующей организации и направления их деятельности.

В зависимости от сложности изображаемой природы, замысла рисующего, условий работы наброски могут быть очень быстрыми (полминуты, минута) и более продолжительными (до 15—20 минут). В некоторых случаях изображение, оставаясь наброском, будет более уточнено, проработано в основных деталях. Иногда же художник делает предельно лаконичную зарисовку, в которой передается только самое общее впечатление от природы, изображается

самое главное. наброски быстро идущих людей, бегущих животных, движущегося транспорта и т. д., естественно, будут выполняться в более короткое время, чем, например, зарисовки специально позирующих натураликов или наброски пейзажных и архитектурных сюжетов.

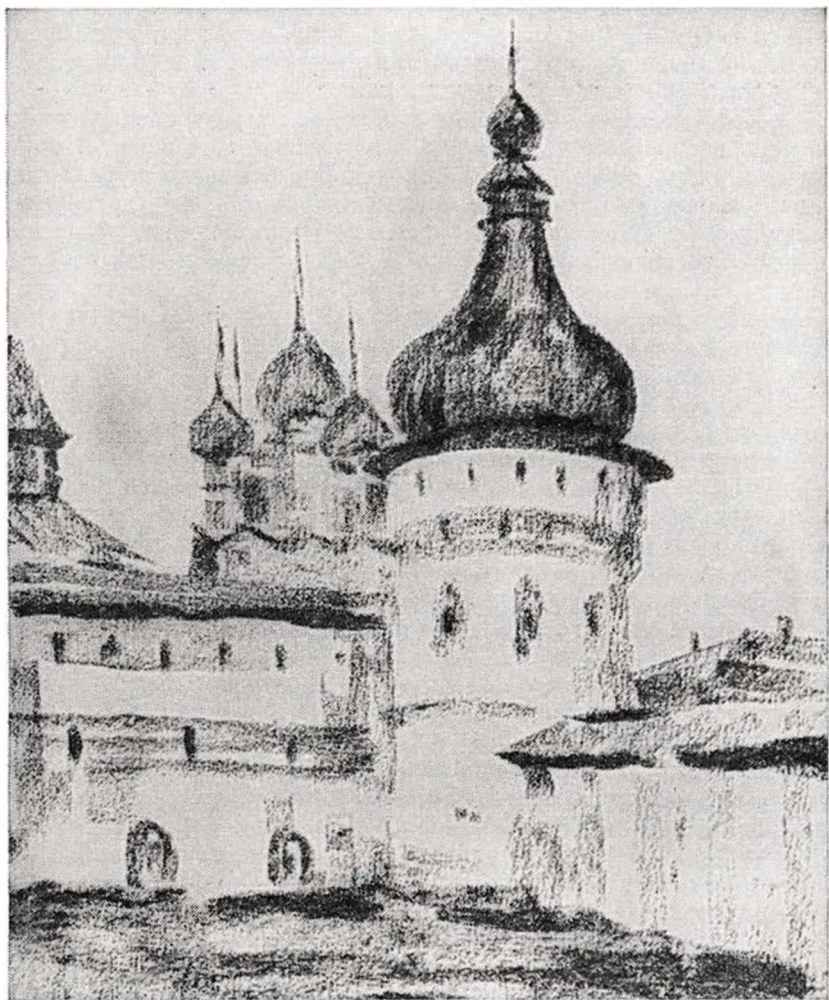
Выбор средств изображения в первую очередь зависит от характера изображаемого объекта и замысла рисующего. В одних случаях наброски могут быть выполнены с помощью штрихов или линий, имеющих разную толщину и активность, что достигается различной силой нажима на карандаш, перо, фломастер. Это способствует выразительности наброска, более убедительной передаче формы, объема изображаемой натуры. В других случаях художник может использовать выразительные средства светотени, тонального пятна, лаконично передавая общую массу, силуэт рисуемого объекта, характер освещения.

Во время сеансов набросков, проводимых в учебных аудиториях, используются альбомы, листы бумаги различных размеров (в зависимости от задач выполняемой работы). При проведении зарисовок на улицах, в общественных местах, во время поездок и в ряде других случаев удобнее делать наброски небольшого размера. С этой целью следует завести карманный альбомчик или блокнот, куда будут заноситься ежедневные зрительные впечатления. Такой альбомчик надо всегда иметь при себе. По мере его заполнения следует менять альбом или бумагу в нем, а собранные наброски бережно хранить. Выходя специально на зарисовки (на улицу, в зоопарк, выезжая за город), желательно брать с собой, помимо карманного альбомчика, папку с бумагой или альбом более крупного размера.

Для зарисовок можно использовать бумагу любых сортов. Применение бумаги, различной по размеру, цвету, тону, является одним из средств достижения выразительности набросков. Очень эффектные зарисовки получаются на слегка топированной или немного окрашенной в теплые цвета бумаге. С успехом можно делать наброски на обратной стороне обоев, на оберточной бумаге.

Наброски акварелью, тушью, пером желательно выполнять на тех сортах бумаги, которые позволяют с наибольшим эффектом работать в данной технике. Например, для рисунков и набросков пером хороша гладкая, плотная гляцевая бумага, на которую хорошо ложится перовой штрих, не расплываются чернила или тушь. Для одноцветных и цветных набросков акварелью, тушью более подходит бумага, не слишком впитывающая воду, слегка шероховатая, с «зерном». На такой бумаге заливка кистью, акварельная размывка выглядят более эффектно. В некоторых случаях окажется уместным применение бумаги, сильно впитывающей воду, что позволяет достигать своеобразного решения набросков, когда изображение будет несколько расплывчатым, «размытым».

Материалами для выполнения набросков могут служить различные карандаши, уголь, сангина, соус, чернила, тушь, акварель,



гуашевые и масляные краски, акварельные и пастельные мелки, фломастеры и др.

Из карандашей следует рекомендовать прежде всего простые графитные карандаши мягких сортов (ЗМ—6М, ЗБ—8Б). Хороши также цанговые карандаши, снабженные мягким, толстым грифелем. С успехом используют для набросков угольные карандаши № 6, № 1—2 или карандаши «ретушь» тех же номеров. Можно применять и мягкие цветные карандаши двух-трех цветов. Но здесь надо быть более осторожным, уметь со вкусом подобрать необходимое сочетание цветов. Например, вряд ли целесообразно

и оправдано использование зеленого и синего карандашей для портретных зарисовок или набросков с обнаженной фигуры. Набросок головы человека, сделанный черным или коричневым карандашом, выглядит более убедительно и привлекательно, нежели набросок на аналогичную тематику, выполненный, к примеру, зеленым карандашом.

Удобными материалами для работы над набросками являются рисовальный уголь и сангина, которые обладают большими изобразительными возможностями, позволяют рисовать и линейно, и «пятном», что помогает достичь выразительности решения набросков, передать богатство светотеневых отношений (рис. 75).

Использование угля и санины наиболее целесообразно при работе над набросками в условиях мастерской, так как эти материалы легко ломаются, крошатся. Кроме того, рисунки, выполненные ими, пачкают соседние листы, стираются, если их своевременно не закрепить специальными составами.

Соус позволяет работать сухим и мокрым способом. Во втором случае соус предварительно разводится водой до нужной консистенции, или палочкой соуса рисуют по влажной бумаге, слегка смоченной водой. Наброски, выполненные соусом, хорошо передают светотеневые особенности натуры. Однако в обращении с этим материалом следует соблюдать известную осторожность, так как нередко рисунки и наброски, выполненные соусом, становятся однообразными, черными, перьястыми, грязноватыми.

Иногда для выполнения набросков используют специально заточенную и слегка расщепленную палочку (например, кусочек тростника, спичку или черенок кисти), которую макают в тушь или чернила.

Удобны в работе, интересны по своим изобразительным возможностям различные фломастеры. Особого внимания заслуживают фломастеры с толстым фетровым стержнем, которые позволяют рисовать тонкими и широкими штрихами, дают возможность быстро покрывать довольно большие поверхности бумаги (рис. 76).

В работе над набросками часто используется одноцветная и цветная акварель. Наброски, выполненные этими материалами, выразительно передают форму, общую массу изображаемого объекта, эффекты светотени (рис. 77). Иногда заливка акварельной краской (любой насыщенности) сочетается с прорисовкой контура изображения фломастером или пером (перо с размывкой). Чаще всего наброски акварельной краской делают одноцветные, но в ряде случаев, когда того требует изображаемая натура и замысел художника, вводится несколько цветов, и наброски могут быть или слегка подцветочными, или цветными. Такого рода зарисовки более трудны по задаче, требуют большего времени и опыта для их выполнения. Следует отметить, что набросок, выполненный в два-три цвета, по своему решению остается графическим изображением, не переходящим в живописный этюд, где более внима-



76. Т. Т. Салахов. Рыбак на берегу моря (фломастер)



77. Л. В. Соифертис. Портовый рабочий. Копенгаген (акварель)

тельно прослеживаются отношения цветов, связь с живописным фоном и т. д.

Мягкой акварельной, а иногда и плоской щетиной или какой-либо другой кистью делают также наброски тушью. Здесь возможна работа как неразбавленной тушью, набираемой прямо из флакона, так и тушью, разведенной водой. Выполнение набросков тушью, разбавленной водой до требуемой степени насыщенности красящего раствора, по технике аналогично работе акварелью (заливка).

Разнообразные наброски можно сделать, работая акварельными мелками по смоченной водой и чуть провянувшей бумаге. Здесь уместны главным образом линейные зарисовки. Работают предпочтительно черным или коричневыми мелками (одноцветный набросок), более редко делают и цветные наброски (в три-четыре цвета). Работа акварельными мелками по сухой бумаге напоминает работу карандашами, грифелями. Мелки здесь менее подвижны и выразительны.

Очень своеобразно выглядят зарисовки, выполненные одноцветной масляной краской (коричневой или черной), жидко разведенной разбавителем. Такие наброски позволяют сочетать возможности линейного и тонового рисунка (прорисовка контура и широкая заливка теней). Эти работы выполняются плоскими щетинными кистями средних размеров.

Существует довольно большое количество материалов рисунка, которые с успехом могут быть применены в работе над набросками. Выбор материала и техники его выполнения зависит прежде всего от замысла рисующего, задачи, поставленной им, от характера изображаемого объекта, времени, которым располагает художник, от его личных склонностей, степени владения тем или иным материалом.

Важным условием успешного овладения навыками выполнения набросков является последовательное освоение тематики зарисовок и учебных задач. Обучение изобразительному искусству определяет необходимость последовательного решения учебных задач, планомерного освоения изучаемого материала, постепенного приобретения знаний и практических навыков.

В программе по рисунку для художественно-графических факультетов предусмотрено освоение учащимися довольно широкой тематики набросков, начиная с зарисовок несложных по форме предметов и кончая изображением фигуры человека в движении, сложных позах, ракурсах, а также выполнение тематических набросков.

От более простого к более сложному — важный дидактический принцип обучения. Он должен соблюдаться студентами и в учебной работе над набросками. Содержание программных заданий, методические установки педагога, устремления самих учащихся должны находиться в обязательном соответствии с этим важным принципом обучения. В своей практической деятельности студен-

ты нередко стремятся поскорее взяться за решение сложных, наиболее интересных с их точки зрения изобразительных задач. Но успешно решить их можно, лишь обладая определенными знаниями и навыками, полученными в результате предварительной работы над более простыми заданиями.

В результате последовательного обучения у студентов вырабатываются навыки сознательного решения изобразительных задач в рисунках и набросках, понимание целей и методов работы, появляется уверенность в своих силах.

Студенты должны строить самостоятельную работу над набросками в соответствии с теми знаниями и умениями, которыми они располагают в данный период, с учетом учебных задач, стоящих перед ними на каждом конкретном этапе обучения. Это необходимо для того, чтобы обоснованно, методически правильно осуществлять зарисовки, с полным пониманием сущности дела решать возникающие при этом учебные и творческие задачи.

Определенную помощь в этом отношении могут оказать издаваемые методические рекомендации.

Зарисовки предметов. Программой по рисунку предусмотрено выполнение относительно длительных зарисовок (20—30 минут) широко распространенных предметов (стол, стул, табурет, шкаф, ведро и др.). Работа над такими заданиями даст возможность учащимся понять первоначальные основы работы над набросками, научиться убедительно передавать характерные особенности предметов (их форму, пропорции), использовать закономерности наблюдательной перспективы.

На начальном этапе обучения рисующим не следует ставить перед собой в качестве первоочередной задачи обязательное достижение особой выразительности и художественного решения наброска. Стремление к выразительности решения, непринужденности выполнения наброска вполне логично, но добиться сразу и правильной передачи особенностей изображаемого предмета, и освоить методы выполнения наброска, и достичь подлинно художественной выразительности его решения не под силу начинающим рисовальщикам.

В этот период при работе над набросками, как и в занятиях длительным рисунком, на первый план выдвигаются задачи развития глазомера, чувства пропорций, освоение правильных методов выполнения набросков, умение правдиво и убедительно передавать в них особенности изображаемых предметов. По мере приобретения некоторого опыта в выполнении набросков одновременно с решением этих задач перед рисующими должны ставиться посильные на каждом данном этапе обучения задачи достижения выразительности набросков. В связи с этим внимание учащихся следует обращать на особенности применяемых изобразительных средств, на материалы и технику выполнения набросков.

Прежде чем приступить к непосредственному выполнению наброска на бумаге, необходимо всмотреться в патуру и решить, что

и как именно будет изображено в рисунке, мысленно представить себе цель работы и ее конечный результат. И все это надо сделать очень быстро, иногда почти мгновенно. Таким образом, вопросы композиции наброска, его будущий изобразительный строй должны быстро и уверенно определяться рисующими.

Начиная работу над наброском, следует решить его композицию, т. е. расположение одного или нескольких изображений на листе. Лист должен хорошо смотреться в целом, а набросок лучшим образом вписываться в формат листа. Если на одном листе делается несколько набросков, то их необходимо размещать с учетом «звучания» каждого наброска и листа в целом.

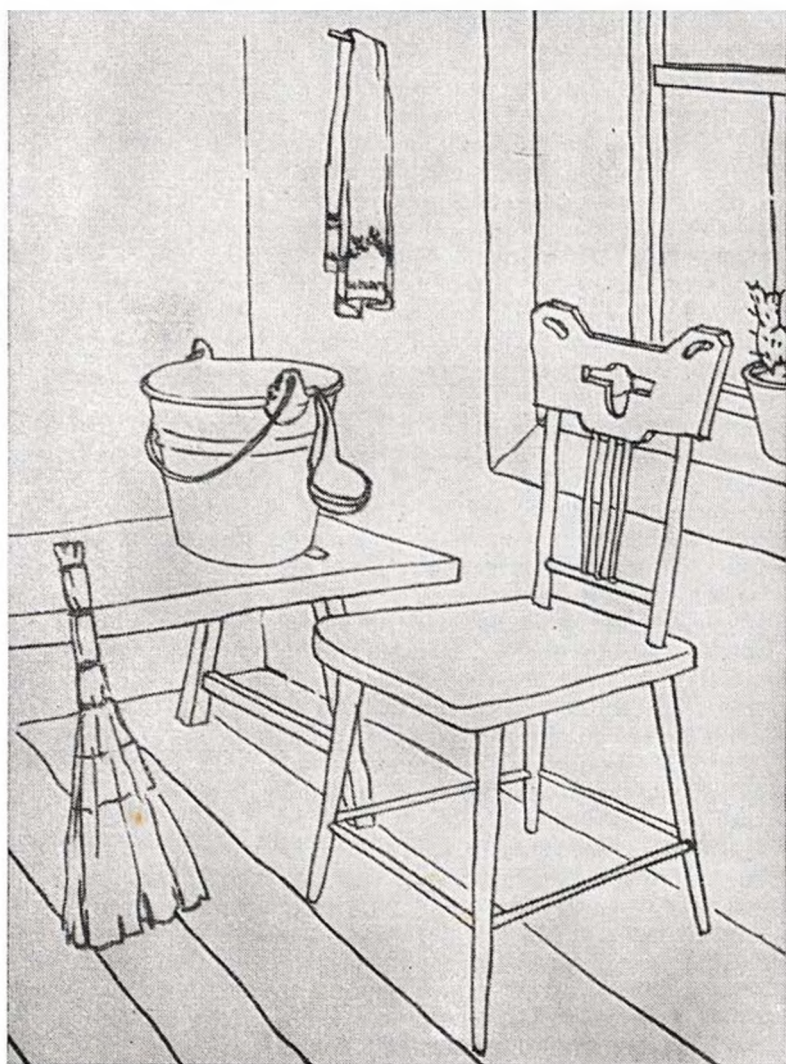
Порядок выполнения наброска от общего к частному, осуществление работы от больших, главных частей к более мелким, второстепенным, достижение единства изображения — это общие обязательные принципы работы как над длительным рисунком, так и над наброском.

При зарисовках различных предметов, распространенных в обиходе человека и имеющих сравнительно несложную форму (посуда, мебель и другие предметы быта, учебной или рабочей обстановки), рисующим следует обращать особое внимание на правильную передачу внешних очертаний предметов, их пропорций, на выявление характерных особенностей формы, на соблюдение законов перспективы.

Изображение таких предметов чаще всего выполняется в виде внимательных зарисовок различной продолжительности, иногда в виде быстрых, лаконосных набросков. И это понятно. Рисуя, например, табурет как самостоятельный объект для изображения, трудно ограничиться только намеком на его общую форму. Необходимо более внимательно передать не только общие очертания предмета, но изобразить его детали, рисуя их в соответствии с законами перспективы (рис. 78).

Предметы, имеющие в своей основе прямоугольные формы (шкаф, стол, табурет, телевизор, коробка и др.), следует особенно внимательно конструировать в рисунке, наброске, так как даже незначительные ошибки в передаче видимого перспективного сокращения частей предмета, их пространственного положения приводят к заметным искажениям формы. Простота формы подобных объектов нередко оказывается не столь простой для изображения в работе малоопытного рисовальщика.

Даже в довольно быстром наброске предмета цилиндрической или конусообразной формы (кружка, ведро и др.) не должно быть грубых искажений формы дна или верхней части, представляющихся глазу в виде овала или эллипса. При рисовании шкафа, телевизора, стола учащемуся необходимо внимательно следить за взаимоположением углов, плоскостей и граней предмета. Следовательно, основными задачами, встающими перед учащимися при изображении таких объектов, являются правильное конструирование предмета в рисунке, передача особенностей его строения,



пропорций и пространственного положения его частей в соответствии с законами перспективы.

При изображении в набросках предметов с маловыраженным объемом (листья растений, папки для бумаги и др.) рисующим также следует заботиться о правильном перспективно-пространственном их изображении. Однако основное внимание в таких случаях должно быть обращено на общую конфигурацию предмета,



соотношение его длины и ширины. Например, при зарисовке листьев различных растений набросок следует начинать с выявления общей формы листа, его характерных очертаний с учетом соотношения длины и ширины. При этом намечаются края изображения и конструируется как бы скелет листа (рис. 141). Листья могут напоминать своими очертаниями окружность, эллипс, треугольник, многогранник и т. п. Это нужно учитывать в наброске. Работа над изображением ведется с учетом симметрии правой и левой частей листа. Несколько труднее рисовать плоские предметы в различных ракурсах. В таких случаях рисующим может помочь наблюдательность, знание законов перспективы.

В некоторых случаях относительно быстрые зарисовки предметов обихода можно проводить с использованием светотени, помогающей более убедительно выявить их объем. Однако такие зарисовки остаются в сущности набросками. Основательная проработка светотени, подробная характеристика деталей при этом обычно не осуществляются (рис. 79).

Если необходимо, рисующий может ограничиться линейно-контурным изображением предмета. Такие наброски, как правило, выполняются в более короткие сроки и требуют большого опыта.

Иногда на первый план выдвигается задача выразительной характеристики изображаемого. В таких случаях предмет будет нарисован в общем правильно и убедительно, но без той степени завершенности, которая характерна для более длительного наброска (рис. 80).

Зарисовки предметов проводятся с разными целями. Чаще всего студентам приходится выполнять наброски различных объек-

тов в связи с работой над композициями, заданиями по рисунку и живописи, а также с целью изучения особенностей строения разных предметов. Известно, что в процессе рисования значительно лучше запоминаются характерные особенности изображаемых объектов, чем при простом визуальном наблюдении. Поэтому необходимо провести достаточное количество натуральных зарисовок тех предметов, которые предусмотрены программой.

Зарисовки объектов современной техники различных видов, транспорта, строительных машин и др. В наше время научно-технического прогресса большую роль играет техника. Художнику-педагогу необходимо знать принципы изображения наиболее распространенных машин различного назначения.

Рисуя ту или иную машину, следует иметь в виду ее назначение и конструкцию, отчего в значительной степени зависит внешний облик машины. Лучшим способом познания особенностей изображения такого рода объектов будет постоянная практика в рисовании их с натуры, ознакомление с соответствующей литературой и иллюстрациями.

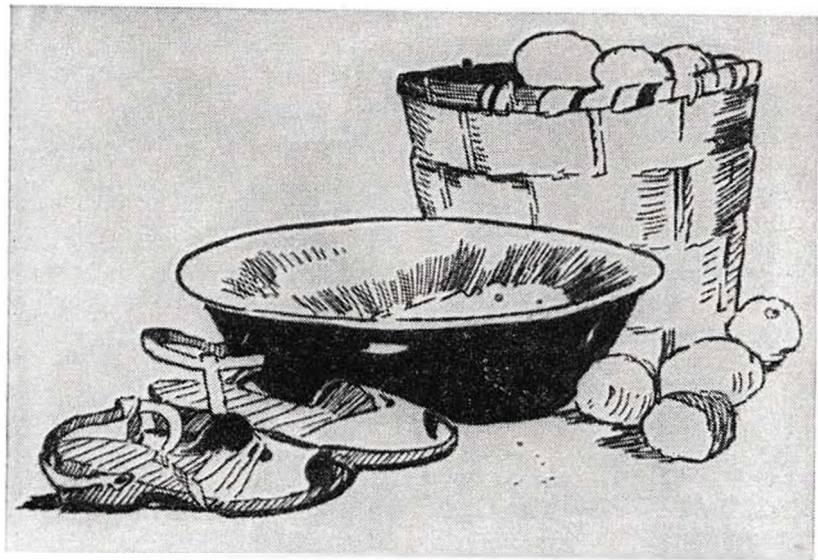
Студенты должны осознанно подходить к процессу изображения таких объектов и рисовать их исходя из конструктивной сущности той или иной машины. Это означает, что в первую очередь необходимо определить и соответственно наметить в рисунке или наброске главный опорно-конструктивный массив, на основе которого строится весь сложный комплекс современной машины. Например, при рисовании самолета целесообразно начинать рисунок с изображения фюзеляжа, как центральной, связующей части. Затем к нему «привязываются» крылья, хвостовое оперение, рисуются кабина, шасси, двигатели и другие части самолета (рис. 81).

При рисовании автомашины логичнее всего начать набросок с установления самых общих очертаний машины, когда сразу определяются главные пропорции: соотношение длины, ширины и высоты. Прежде всего, следует наметить и уточнить опорно-конструктивный узел машины — кузов с мостом, затем связать с ним двигатель, «поставить» машину на колеса, перейти к рисованию деталей. Таким образом, принцип изображения машин строится на общих основаниях: в первую очередь решается самое существенное, основополагающее в конструкции, а затем рисунок обогащается необходимыми элементами и деталями (рис. 82).

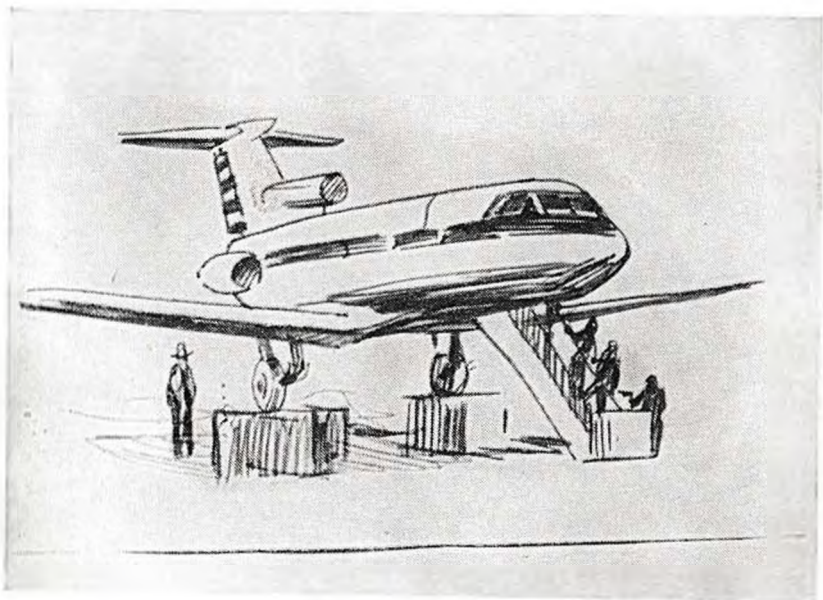
Конечно, рисование каждого определенного вида машины будет иметь свои специфические особенности, которые трудно предусмотреть заранее. Однако, усвоив общие принципиальные положения по рисованию объектов такого типа и получив некоторые практические навыки в их изображении, студент в дальнейшем может с успехом решать различные конкретные задачи, возникающие при рисовании объектов современной техники.

Большое значение в деле приобретения навыков изображения таких объектов имеют любознательность и наблюдательность, по-

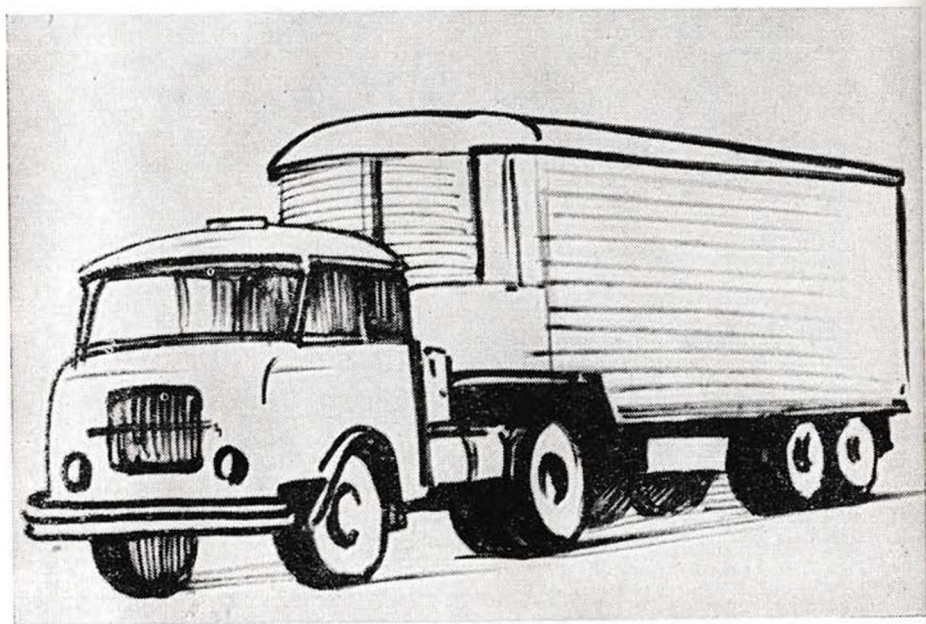
80. Ю. П. Именев. Домашний натюрморт (перо, кисть)



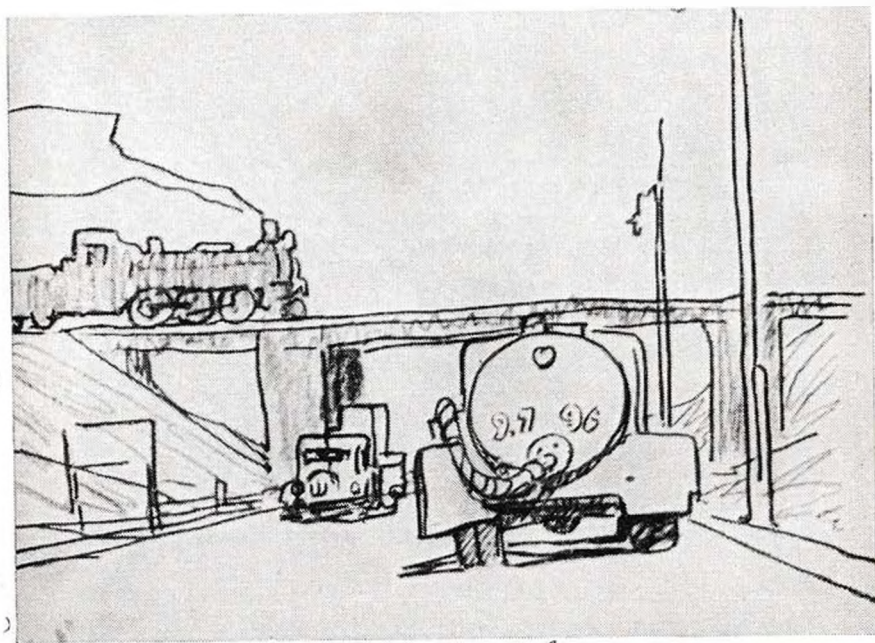
81. Самолет. Набросок студента (фломастер)



82. Грузовой автомобиль. Набросок студента (фломастер)



83. А. В. Кокорин. Набросок (фломастер)



стоянная практика выполнения набросков на подобную тематику. Необходимо также заметить, что наброски любых объектов техники следует выполнять по возможности живо, выразительно, интересно, чтобы такие зарисовки не выглядели техническими иллюстрациями, документальными схемами (рис. 83).

Наброски пейзажа. За время обучения в институте учащиеся неоднократно встречаются с необходимостью выполнения зарисовок пейзажа. Наиболее полно и основательно этот раздел изучается в период летней практики. Кроме того, наброски пейзажа эпизодически выполняются студентами в течение всего учебного года. Таким образом, учащиеся получают возможность ознакомиться с особенностями рисования пейзажа разных времен года.

Приступая к изображению пейзажа в наброске, прежде всего следует позаботиться о выборе наилучшей точки зрения, с которой весь пейзаж смотрится цельно, выразительно, когда четко читаются пространственные планы. Рисующий должен быть на достаточном удалении от крупных объектов, имеющих в пейзаже (деревья, постройки), если он хочет их изобразить целиком. Такое удаление обычно должно составлять две-три величины главных объектов пейзажа по большей стороне (например, две-три высоты рисуемого дерева).

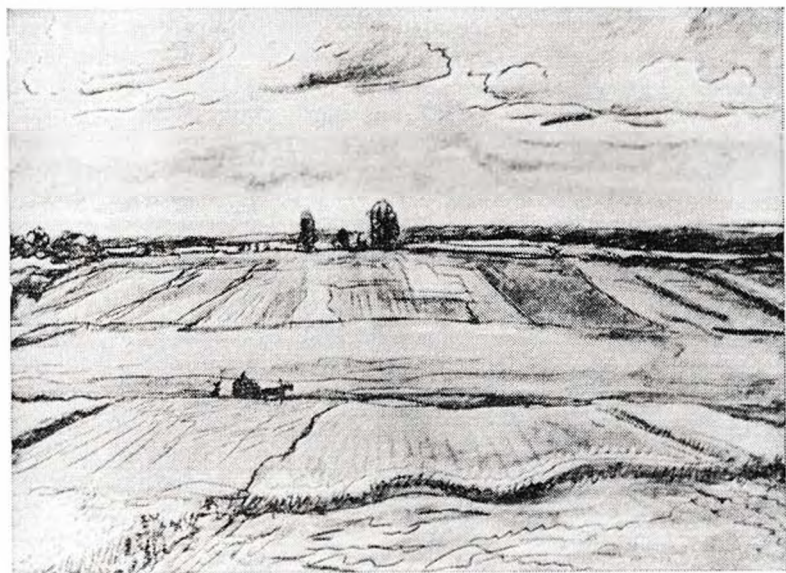
В соответствии с замыслом и задачами работы находят наилучшее композиционное решение выбранного сюжета. Набросок пейзажа должен быть интересно сконструирован. При этом внимание рисующих должно быть отключено от всего, что не входит в отображенный кадр, что составляет дополнительное окружение для сюжета, подлежащего изображению. В целях облегчения поисков выразительного решения композиции начинающий художник может использовать рамочку-видоискатель, вырезанную из бумаги или картона. Перед тем как начать рисунок или набросок, полезно внимательно рассмотреть пейзаж, оценить его главные части, как бы понутешествовать по нему мысленно, проследить его пространственные планы.

Очень важно с самого начала определить в наброске соотношение земли и неба, проведя линию горизонта. Она всегда находится на уровне глаз смотрящего. В рисунке ее можно провести на любой высоте, определив тем самым свою точку зрения. Все элементы пейзажа в дальнейшем строятся в зависимости от положения линии горизонта.

Соотношение земли и неба в рисунке определяется композиционным замыслом. Рисующий решает, сколько нужно показать неба и земли для наилучшего выражения темы рисунка, своего замысла.

Решив композицию будущего изображения, учащийся делает первоначальный набросок пейзажа. В соответствии с линией горизонта намечаются главные части пейзажного мотива, устанавливаются пропорции больших масс, а затем более мелких частей пейзажа. После этого намечают местоположение и размеры отдель-

84. М. С. Родионов. Поля (перо, кисть)



85. А. А. Пластов. Набросок (карандаш)



ных элементов пейзажа в соответствии с пространственными планами, в пределах которых они находятся (рис. 84).

Если предполагается работа над наброском с использованием светотени, то определяются основные тональные отношения крупных частей пейзажа. Светотень помогает передавать глубину пейзажа, причем изображение приобретает наибольшую пространственную убедительность благодаря сочетанию правильного линейного построения и верно найденных тональных отношений (рис. 85).

Когда основные части пейзажа намечены в наброске, переходят к уточнению общей формы элементов, составляющих данный пейзаж. При этом сравниваются размеры рисуемых предметов, их пространственное положение и светосила (рис. 86).

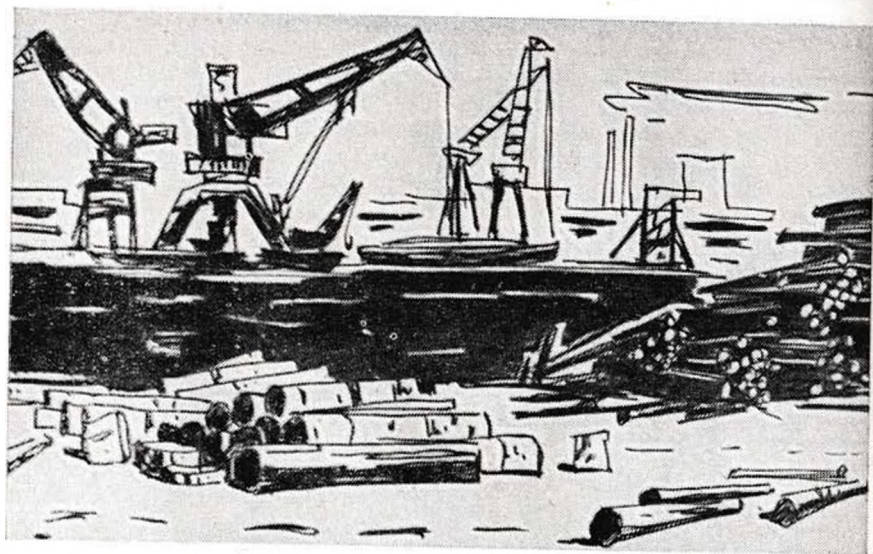
При рассматривании пейзажа в натуре можно заметить, что по мере удаления предметов от глаза зрителя утрачивается четкость их очертаний, увеличивается разница в светосиле объектов переднего и заднего планов. Предметы переднего плана читаются более определенно, их в наброске можно проработать основательнее, решить более активно в тоне по отношению к предметам заднего плана (рис. 87). Но, насыщая деталями даже передний план пейзажа, надо давать только самые необходимые детали, не вдаваясь в излишние подробности, которые могут лишить набросок художественной цельности.

В практике встречаются случаи, когда необходимо зарисовать отдельные элементы пейзажа — дерево, куст, траву, листья и т. д. При этом следует руководствоваться общими принципиальными положениями создания изображения в рисунке, т. е. найти интересную и выразительную композицию, правильно построить графическое изображение объекта, последовательно осуществлять работу над наброском, решая в первую очередь главное, постепенно переходя к необходимым уточнениям. Приступая, например, к наброску отдельного дерева, надо выбрать наилучшую точку зрения, с которой оно смотрится наиболее интересно и выразительно, а также встать от изображаемого объекта на таком расстоянии, чтобы одним взглядом можно было охватить все дерево. Когда будет продумана композиция наброска и на листе намечены размеры будущего изображения, приступают к первоначальному наброску, в котором намечаются общие очертания дерева и его главных частей с учетом их пропорций и особенностей.

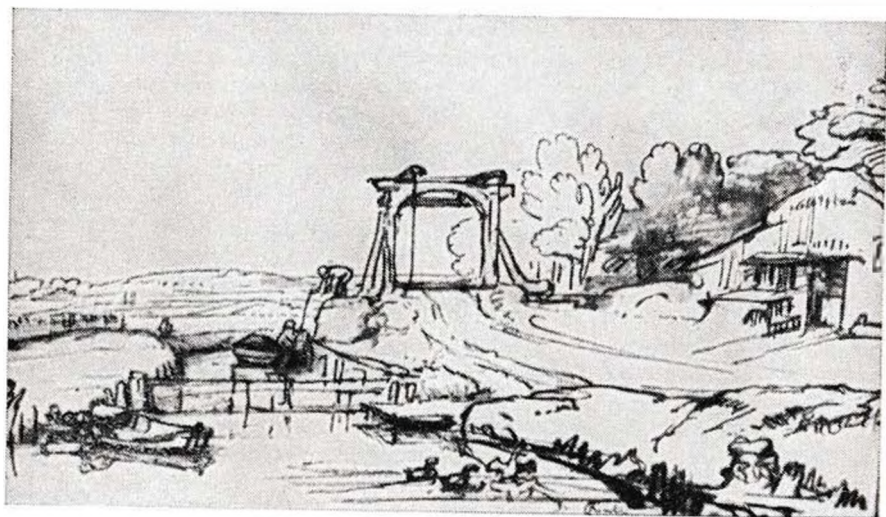
Потом выявляют конструкцию — скелет дерева со стволом, основными ветвями, затем с более мелкими, изображают крону, прорисовывают ствол, производят окончательное обобщение наброска (рис. 88).

Очень важно с самого начала работы определить главные пропорции дерева (его высоту и ширину, соотношение ствола и кроны), направление ствола и ветвей, характерные для данной породы общие очертания дерева и т. д. Рисующий должен все время

86. В порту. Работа студента (кисть)



87. Рембрандт. Пейзаж (перо, кисть)



сравнивать основные пропорции дерева в целом и его отдельных частей, а также различать их светотеню.

Изложенный общий принцип изображения деревьев справедлив, конечно, для различных видов деревьев. Однако для каждой породы дерева характерны свои особенности строения ствола и ветвей, очертания кроны и т. д. (рис. 89).

Иногда перед учащимися стоит задача зарисовать какую-либо часть, деталь дерева или другого объекта растительного мира. Например, необходимо изобразить ветку дерева (рис. 90). Последовательность рисования ветки дерева может быть примерно такова: решается композиция рисунка (находится местоположение рисуемой ветки на листе бумаги), намечаются ее общие очертания, затем рисуется стебель с отходящими от него ответвлениями и листьями, прослеживаются крайние, наиболее выступающие точки будущего наброска. Затем определяются основные пропорции всей ветки в целом, а также пропорции отдельных ее частей, учитываются расстояния между стеблем и листьями. Набросок заканчивается детализацией с последующим обобщением.

Иногда при рисовании пейзажа возникает необходимость изобразить какую-либо постройку (дом, сарай). Бывают случаи, когда строение является самостоятельным объектом изображения. Выразительность композиции такого наброска в определенной степени зависит от точки зрения рисующего, от того, под каким углом он смотрит на дом. Наиболее интересной точкой зрения чаще всего будет такая, с которой одновременно видны две стороны здания, т. е. дом находится под некоторым углом к рисующему. Такая точка зрения дает более наглядное представление о пространственном положении дома.

Если иметь в виду осуществление внимательной, более или менее продолжительной зарисовки дома, то она проводится по такому принципу: решается композиция изображения, делается общий первоначальный набросок, в котором намечаются основные пропорции всего дома и его главных частей (стен, крыши, этажей и т. п.). Установив большие массы, переходят к определению более мелких частей. Когда коробка дома в целом намечена, определены главные пропорции, проверяют правильность перспективного построения, членят дом на этажи (если он многоэтажный), находят общее направление и перспективное построение рядов окон каждого этажа. Если необходимо уточнение наброска, прорисовывают отдельные окна, двери, стены, крышу и другие части и детали дома. Однако, каким бы количеством деталей ни насыщался рисунок, какие бы уточнения ни производились, большая форма, образная сторона рисунка или наброска должны отчетливо проявляться.

Если встретится необходимость сделать рисунок или набросок улицы, то в первую очередь следует позаботиться о выборе такой точки зрения, с которой изображаемая улица смотрелась бы наиболее интересно и выразительно (рис. 91). Современные соору-



88. Этюд дерева. Рисунок студента (карандаш)

жения, промышленные комплексы имеют свои характерные особенности, обладают особой архитектурикой, выразительностью (рис. 92).

Последовательность выполнения рисунка улицы в общих чертах может быть охарактеризована следующим образом. Продумав композиционное решение, легкими штрихами делают первоначальный набросок с учетом перспективы, местоположения и размеров основных частей изображаемой улицы. Определяют, сколько места в наброске должны занимать земля и стоящие на ней дома по отношению к небу, намечают правую и левую части улицы, устанавливают размеры рисуемых домов, находят их характерные очертания на фоне неба. Затем переходит к изображению отдельных домов, начиная с ближних и переходя к более удаленным, сравнивают их пропорции, добиваются цельности наброска.

При относительной сложности процесса работы над набросками улицы, пейзажа на практике такая работа обычно осуществляется в течение весьма непродолжительного времени, а само изображение пейзажа в наброске носит довольно лаконичный характер (рис. 93).

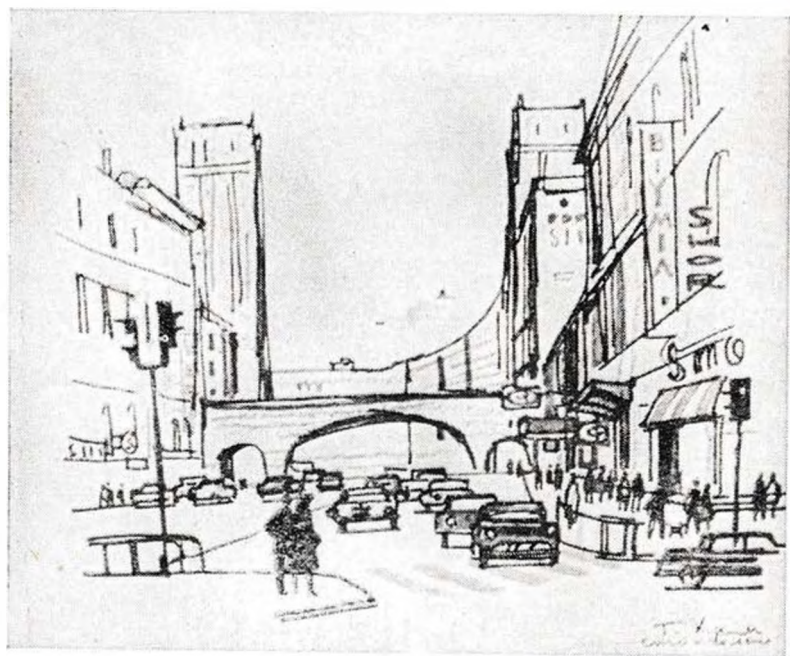
89. Ф. А. Васильев. Дерево (карандаш)



90. Ствол и ветка ели. Рисунок студента (карандаш)



91. Г. В. Храпак. Улица в Стокгольме (цв. фломастер, пастель)



92. Индустриальный пейзаж. Рисунок студента (линогравюра)





При работе над набросками пейзажа, как правило, нецелесообразно внимательно прослеживать тональные отношения. Чаще всего следует ограничиваться самым общим тональным решением основных масс пейзажа, его главных элементов. В ряде случаев в соответствии с замыслом рисующего наброски пейзажа или его отдельных частей могут быть выполнены линейно, с помощью небольшого количества акцентированных штрихов или линий.

Наброски животных и птиц. Многообразный животный мир — это существенная часть окружающей нас природы. Занятия рисунком и набросками животных оказывают большую помощь в деле профессиональной подготовки учителей изобразительного искусства.

Систематически делая наброски с животных, изучив общие закономерности их анатомического строения, ознакомившись с

изображением ряда характерных представителей животного мира, художник сможет в дальнейшем уверенно рисовать различных животных, учитывая их индивидуальные особенности (повадки, характер и т. д.).

Главным источником получения знаний и навыков по изображению животных являются зарисовки с натуры, проводимые в зоопарке, на улице, в сельской местности, в лесу — всюду, где есть возможность наблюдать и рисовать животных и птиц. Наряду с такой практической работой полезно знакомиться со специальной литературой по этому вопросу, изучать анатомические таблицы, внимательно рассматривать произведения изобразительного искусства на анималистическую тему.

При огромном разнообразии видов животных многим из них присущи в той или иной степени общие принципы строения тела и механики движений. Это дает возможность сосредоточить внимание на изучении сравнительно небольшого количества характерных представителей животного мира.

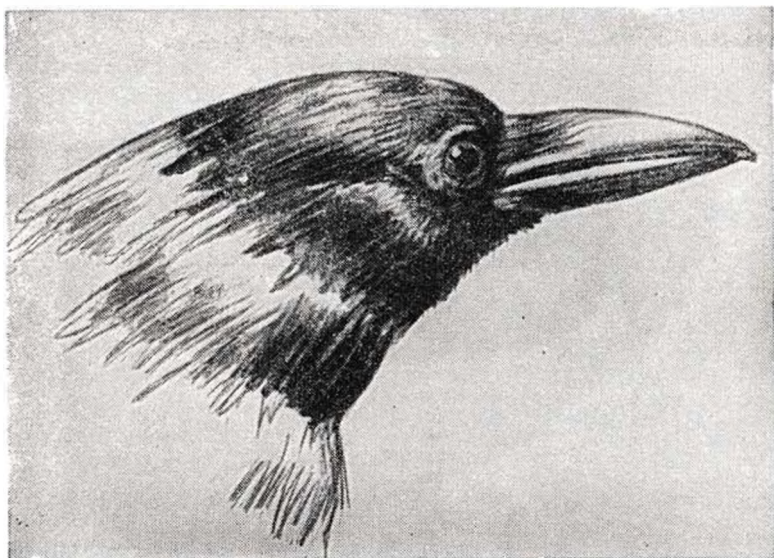
Внешний вид того или иного животного, пластика его тела, механика движений зависят от анатомического строения скелета — костной основы всего тела, рельефа мышц, характера внешнего покрова, пропорционального соотношения частей тела. Чтобы успешно изображать животных, надо хотя бы в общих чертах знать особенности их анатомического строения. Для большинства животных характерно горизонтальное положение позвоночника и опора на передние и задние конечности, т. е. горизонтальное положение тела. Правда, некоторые животные имеют возможность вставать на задние конечности и даже кратковременно передвигаться на них.

Рисующий должен приучиться угадывать под внешним покровом конструкцию тела животного, понимать взаимосвязь костей скелета, знать расположение основных костей, местонахождение и механизм суставов. Каждому виду животных свойственны свои характерные пропорции, которые изменяются с возрастом. Следует заметить, что строение тела, внешний облик животных зависят также от образа их жизни, от условий существования.

Стержнем скелета, связывающим воедино его части, является позвоночный столб. Он определяет пластику спины, а также в значительной степени конструкцию всего тела. От степени подвижности, гибкости позвоночника зависит характер движений животного. С позвоночным столбом через таз, а также плечевой пояс с лопатками соединены задние и передние конечности.

У многих позвоночных животных, относящихся к одному семейству или роду, строение скелета, его главных костей имеет аналогичные признаки.

Чтобы получить первоначальные знания, необходимые для грамотного изображения животных, желательно изучить строение скелета хотя бы одного-двух представителей животного мира. С этой целью следует провести несколько внимательных зарисо-

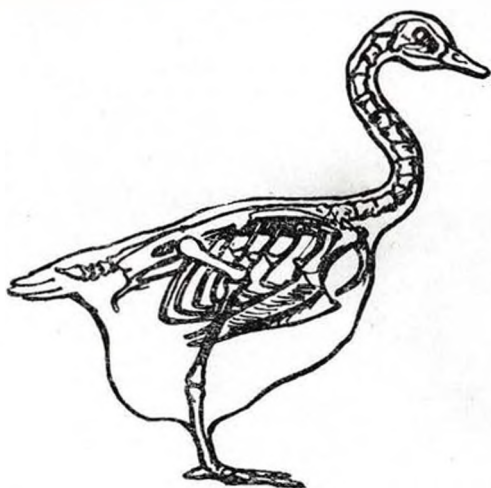


вок, которые можно осуществить в краеведческом или зоологическом музее, школьном кабинете биологии.

Необходимо также обратить внимание на особенности строения черепа у разных животных. Наряду с общими чертами в его строении можно отметить ряд индивидуальных видовых отличий. Череп является анатомической основой формы головы, поэтому рисующие должны с достаточной отчетливостью представлять себе его устройство и характерные особенности. Полезно зарисовать череп какого-либо животного, а также сделать ряд набросков голов чучел различных животных и птиц (рис. 94). Вообще рисование чучел, хорошо изготовленных анатомических моделей животных, может оказать заметную помощь учащимся в работе над анималистической тематикой. При этом рисующие имеют возможность внимательно рассмотреть в особенности анатомического строения изображаемых моделей, проследить пропорции их тела, рассмотреть детали. После зарисовок чучел легче осуществлять наброски животных и птиц в зоопарке.

Рисующие должны иметь хотя бы самое общее представление о мускулатуре изображаемых животных. Далеко не у всех животных, а тем более у птиц отчетливо выражен рельеф мышц. Внешние покровы тела нередко скрывают очертания мускулов. Тем не менее пластика тела животных, механика движения самым непосредственным образом связаны с деятельностью мускулатуры.

Мышцы прикрепляются к скелету и выполняют различные функции. Пластический рельеф, внешний вид мышц зависят от их



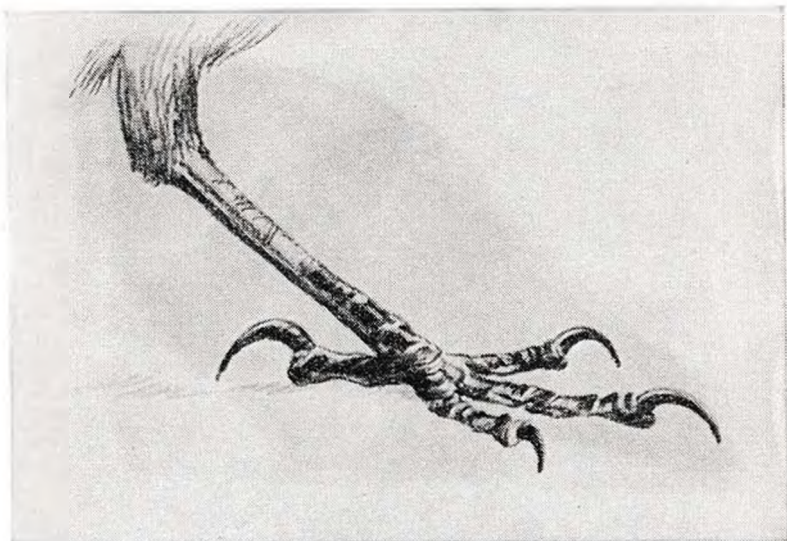
назначения. Наиболее рельефны мышцы, которые сильнее развиты, совершают более активные действия в силу своего функционального назначения. Например, у многих животных весьма рельефны мышцы, приводящие в движение конечности, а также мускулы шеи и спины.

В зависимости от образа жизни животного преобладающе развиваются те или иные группы мышц. Особенно хорошо заметно расположение мышц у животных с гладкой кожей.

Система мышц большинства млекопитающих животных имеет много общих черт. Следовательно, можно изучить мышечную систему одного животного, с тем чтобы более уверенно и осознанно рисовать других животных. Кроме того, следует учитывать то обстоятельство, что рисовальщику, изучавшему анатомию человека, легче освоить принципы анатомического строения животных, поскольку и в том и в другом случае имеется ряд общих, аналогичных моментов.

Интересны для изображения в набросках птицы. Они обладают замечательным свойством по сравнению с другими представителями животного мира — способностью летать. С этим связаны особенности строения тела птиц, главными из которых являются легкость и прочность скелета, а также видоизменение передних конечностей в опору летательного аппарата. Если рассматривать скелет птицы, то можно заметить, что многие кости скелета у птиц срастаются, видоизменяются (например, кости передних конечностей, давшие основание летательному аппарату) (рис. 95).

Своеобразное строение имеет и нога птицы, состоящая из голени, цевья, образованного сросшимися костями плюсны, предплюсны и пальцев. Пальцы непосредственно соединены с цевьем, что является характерной особенностью строения костей ноги пти-



цы (рис. 96). Большинство птиц имеет четыре пальца на каждой ноге, некоторые — три. Бывают птицы, у которых на ноге имеется два пальца (например, страус).

При ходьбе птицы в отличие от многих других представителей животного мира опираются только на задние конечности. Значительной подвижностью обладает шея птиц, которая может вращаться до 180° , а также сильно вытягиваться.

К скелету птицы прикреплены мышцы, рельеф которых обычно малозаметен, так как тело птиц покрыто значительным перовым покровом. Самые крупные мускулы птицы располагаются на груди и прикрепляются к килю — выступу на грудине. Они приводят в движение крылья и в известной мере могут влиять на рельеф грудного отдела птицы.

Весьма своеобразна обтекаемая форма тела птиц, хорошо приспособленная для полета. Обтекаемость тела еще более увеличивается благодаря особому расположению перового покрова. Перья не сплошь покрывают тело птицы, а располагаются определенными рядами, которые чередуются с промежутками между ними. Из различных групп перьев художнику прежде всего следует обратить внимание на длинные маховые перья, которые наряду с другими более мелкими составляют покров крыла, а также на длинные хвостовые перья, называемые рулевыми. Названные перья хорошо видны на теле птицы и играют большую роль в образовании его внешней формы.

Различные условия жизни определяют особенности строения и формы тела его отдельных частей. Например, у водоплавающих

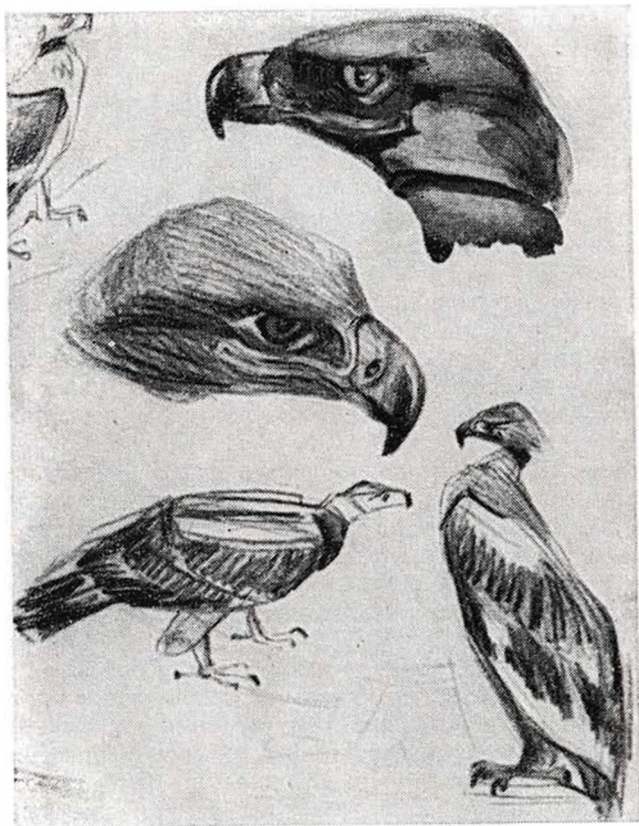


птиц пальцы часто соединены перепонками, ноги короткие; птицы, живущие на болотах, чаще всего имеют длинные ноги.

Встречаются птицы, вообще не способные летать, но обладающие другими характерными особенностями. Так, у быстро бегающего страуса сильно развиты ноги, а неуклюжий на суше пингвин очень ловок и подвижен в воде.

Все эти примеры говорят о том, что, несмотря на принципиальную общность строения, разные птицы имеют свои характерные отличия, которые необходимо подмечать и учитывать в процессе их изображения.

Большой интерес и вместе с тем немалую трудность представляет рисование животных и птиц в движении. Именно в движении наиболее полно раскрывается пластическая характеристика рисуемого животного. Механика этих движений имеет общую закономерность и вместе с тем свою специфику в некоторых конкретных случаях. Это необходимо учитывать при рисовании. Процесс ходь-



бы или бега у многих животных состоит из ряда связанных между собой и чередующихся элементов: очередности выноса ног, симметричности их движения при ходьбе и легком беге и т. д., причем каждому движению соответствует определенное положение костей.

Многим животным присуща своеобразная пружинистость тела. Она особенно заметна в моменты бега и прыжков. Вспомните приготовившуюся к прыжку или прыгающую кошку, бегущего зайца, тело которого то собирается в комок, то, распрямляясь, летит далеко вперед (рис. 97).

Делая наброски животных и птиц в движении, не следует стремиться побыстрее зарисовать как можно больше различных объектов. В начальной стадии изучения важнее другое: понять общие принципы движения тела животных. Поэтому полезнее остановить свое внимание сначала на одном животном, пристально понаблюдать за ним, провести зарисовки, в которых будут переданы особенности движения, свойственные данному животному. После

этого легче выполнять наброски различных животных в движении.

В большинстве случаев рисующий не может рассчитывать на то, что животное будет достаточно долго находиться в одной позе. Поэтому ему приходится терпеливо ждать момента, когда животное повторит нужную позу или движение. Требуется немалый опыт, чтобы суметь зарисовать животное в движении, в привычной для него обстановке. Вот здесь на помощь и приходит такое удобное средство изображения природы, как набросок. На одном листе можно сделать ряд зарисовок животного или птицы в различных положениях, а также наметить отдельные существенные детали (рис. 98).

Рисуя животное в движении, можно по мере изменения им фаз движения перемещаться таким образом, чтобы продолжать рисовать животное фактически в одной и той же позе. Можно также начать зарисовки животного в различных позах на одном листе бумаги, ведя последовательную работу над несколькими набросками (рис. 99).

Работая в зоопарке, следует сделать ряд набросков с различных животных, присмотреться к их поведению, характерным особенностям. Вначале можно выполнить на одном листе несколько набросков с одного животного, затем нарисовать несколько различных животных. Не рекомендуется делать слишком большое количество набросков за одно посещение зоопарка, стремиться зарисовать в этот день как можно больше животных. За время одного сеанса набросков в зоопарке достаточно зарисовать пять-шесть животных, но зато более внимательно присмотреться к ним, запомнить характерные особенности их строения и движения. В следующее посещение можно продолжить начатые зарисовки, поставить перед собой новые задачи. Большое значение имеет способность рисующих видеть характерные особенности природы и уметь выразительно их изображать. Привычная, характерная для того или иного животного или птицы манера держаться, двигаться — словом, все присущее только данному объекту должно подмечаться, выявляться рисующим, иногда в нужной степени «обостряться» в наброске, чтобы создавался убедительный образ животного или птицы. В нашем представлении облик хищника и мирного оленя всегда различен. Крадущаяся походка тигра весьма не похожа на строгую походку лося. Все это должно находить отражение в набросках.

Необходимо наблюдать и рисовать животных в самых различных положениях, с разных точек зрения. Внимательный художник не только точно передаст в рисунке очертания тела животного, его пропорции, но и схватит его повадку, создаст образное представление о нем (рис. 100).

Учащимся следует соблюдать правильную последовательность работы над наброском: быстро рассмотреть рисуемый объект, мысленно решить вопросы композиции, увидеть будущее изображение



на листе, отметить легкими засечками границы будущего наброска. Обычно достаточно отметить верх и низ изображения для вертикальной композиции рисунка или правый и левый края при горизонтальном размещении изображения на листе бумаги, затем легкими штрихами установить пропорции, движение изображаемой натуры, переходя в конце к уточнениям и обобщению рисунка.

Последовательность работы над длительными набросками примерно такова: в соответствии с композиционным замыслом намечаются границы рисунка, делается первоначальный набросок общей формы, определяется соотношение частей тела, начиная с туловища, как самой крупной части. Далее устанавливаются размеры головы, шеи, хвоста по отношению к длине всего тела. При этом обращается внимание на особенности формы головы, груди, туловища.



Пока у рисующего мало опыта, не стоит стремиться к особой легкости, технической ловкости выполнения набросков. Эти качества со временем появятся в результате систематической работы (рис. 101).

Набросками с животных и птиц необходимо заниматься систематически, постоянно. Специальные выходы в зоопарк, выезды в совхозы, колхозы для зарисовок животных можно чередовать с повседневными короткими сеансами набросков, делаемых с домашних животных или с обитателей школьного зоологического уголка.

Наброски головы и фигуры человека. Человек — один из самых интересных и сложных объектов для изображения. С изображением человека связана большая часть работы по рисунку, живописи, композиции, наброскам.

С принципами изображения головы и фигуры человека в рисунке студенты основательно знакомятся во время академических



и дополнительных занятий по рисунку. Зная анатомическое строение головы и фигуры человека, имея определенный практический опыт по их изображению, студенты справятся с задачами изображения человека и в набросках, хотя в выполнении набросков имеется своя специфика. Она заключается прежде всего в задачах, стоящих перед рисующими, методах осуществления работы над набросками, времени их выполнения, характере достигаемого при этом изображения. Это справедливо по отношению к наброскам, выполняемым на различную тематику, и в том числе для зарисовок головы и фигуры человека.

Говоря о требованиях, предъявляемых к наброскам, прежде всего следует отметить, что набросок головы или фигуры человека должен быть правдивым, грамотным, содержательным и выразительным. Это достигается с помощью небольшого количества изобразительных средств, обычно в очень короткий период времени (рис. 102).

Делая набросок головы человека, рисующий прежде всего должен стремиться к тому, чтобы быстро и убедительно передать свое



103. *П. П. Осенев*. Иракский мальчик Мухаммед (фло-мастер)



впечатление об изображаемом человеке, выявить наиболее характерные особенности его облика, внутреннего состояния, настроения и т. д. Процесс же последовательного построения изображения в наброске протекает более скрыто и быстро, чем это имеет место при работе над рисунком. Художник, выполняющий набросок, занимается построением изображения как бы попутно. Основное его внимание сосредоточено на решении специфических для наброска задач: выразить главное, типичное, суметь правдиво, выразительно и лаконично рассказать об изображаемом человеке (рис. 103).

Работа над наброском головы человека осуществляется в соответствии с теми же общими методическими принципами, что и работа над длительным рисунком: выделение главного, соподчинение



частей целому, рисование симметричных форм при помощи метода сравнения, последовательное осуществление процесса создания изображения.

В набросках можно дать острую портретную характеристику человека, на одном листе изобразить голову человека в движении, различных поворотах и ракурсах. Наброски позволяют очень выразительно, с большой свободой и непринужденностью используя разные материалы и техники рисунка, произвести портретные зарисовки, решить целый ряд учебных задач, основательно попрактиковаться в изображении головы человека.

В набросках можно передать то, что сделать в длительном рисунке иной раз невозможно.

«Застигнуть и поймать характерное, живое, постоянно скользящее увлекательно, но чрезвычайно трудно. И именно потому, что человек не позировает и не знает, что его рисуют, а живет сам по себе, непосредственно реагируя на все то, что он видит и слы-

пнит»¹, — пишет известный советский художник Н. Н. Жуков, создавший большую галерею набросков — портретов своих современников.

Путем систематической тренировки в работе над набросками головы человека рисующий должен выработать умение быстро определять общую форму головы портретируемого, характерные особенности изображаемых людей, определяющие неповторимый облик каждого человека. Особенно частое применение находят наброски при изображении фигуры человека. Занятия набросками помогают учащимся приобрести основательную тренировку в быстром изображении одетой и обнаженной фигуры человека. При этом быстрые по времени выполнения наброски следует сочетать с продолжительными, позволяющими более внимательно изучить фигуру человека, более точно и полно выразить увиденное в натуре. Если в очень быстрых набросках задача рисующего сводится в основном к передаче первого, довольно общего впечатления от натуры, к изображению самого главного, типичного (передача основных пропорций, движения) (рис. 104), то в более длительных набросках наряду с решением вышеуказанных задач приходится более полно характеризовать изображаемую фигуру — передавать ее конструктивные особенности, уточнять некоторые подробности и т. д. И в быстрых и в продолжительных набросках большую роль играет острота характеристики изображаемого объекта, умелое решение композиции (рис. 105).

Последовательность работы над длительным наброском стоящей фигуры (время выполнения — 10—15 минут) примерно такова:

¹ Жуков Н. Н. Дневник художника. Л., 1967.



внимательно всмотревшись в натуру, продумав композицию наброска, отмечают легкими засечками верхнюю и нижнюю границы изображения и, легко скользя карандашом по бумаге, как бы просматривают всю фигуру по ее основным частям, определяют движение туловища по отношению к ногам, уточняют опору фигуры, находят местоположение и направление плечевого пояса (линия плеч), таза, ступней, место и взаимоположение локтей и кистей рук, коленных суставов, характеризуют обобщенную форму тела. Все это делается с учетом движения фигуры, характера ее опоры. Рисующие должны заботиться об устойчивости фигуры в рисунке, мысленно определять линию центра тяжести тела, убедительно характеризовать эти моменты в наброске.

Обычно весь процесс создания наброска рисующий проделявает быстро, иногда мгновенно. Он передает только основное, сразу рисуя фигуру, чаще всего без предварительной подготовки и разметки, заботясь прежде всего о выражении главного — пропорций, движения и характера изображаемой фигуры. Причем эта работа нередко осуществляется с помощью минимальных изобразительных средств, иногда буквально несколькими штрихами. Однако последовательность мышления рисующего, процесс создания изображения в быстрых набросках осуществляется в соответствии с тем порядком ведения работы, который вырабатывается предварительными тренировками, обеспечивается всей системой обучения рисунку.

При этом главным принципом является ведение работы от общего к частному, от главного к второстепенному.

Человеку свойственна большая подвижность, многообразие движений. Даже в статичных, спокойных на первый взгляд положениях тела можно отметить наличие тех или иных элементов движения. Особенно выраженный характер динамика человеческого тела приобретает при активных движениях (ходьба, бег, занятия спортом, трудовые действия).

При внимательном наблюдении можно отметить наличие некоторых общих закономерностей осуществления движений людьми, а также выделить ряд отдельных фаз, типичных для того или иного вида движения.

Сохранение равновесия и устойчивости тела, наличие необходимой опоры для него, чередующиеся с фазами неустойчивого равновесия или кратковременного отсутствия опоры, могут быть отмечены при многих видах движения.

В ряде случаев тело человека обоснованно находится в состоянии неравновесия, бывает на какой-то миг лишено опоры (например, в стадии полета при беге или прыжке).

Следует иметь в виду, что не всякая фаза движения является выразительной и выгодной для изображения. Желательно выбирать такие положения тела и моменты движения, когда наиболее полно ощущается динамика, ее кульминационные моменты. Например, при ходьбе такие положения совпадают с моментом двой-



ной опоры, началом очередного шага после нее, приземлением ноги, выдвинутой вперед.

При беге очень выразительны моменты отталкивания опорной ноги от земли, приземление выдвинутой ноги вперед после фазы полета тела.

Интересной тематикой для зарисовок являются спортсмены, играющие дети, люди разных профессий, выполняющие трудовые действия. Здесь могут иметь место самые различные виды движения человеческого тела (рис. 106).

Художнику, желающему изобразить людей в процессе их трудовой деятельности, прежде всего надо знать, в чем заключается сущность изображаемого им трудового действия, какие профессиональные движения наиболее типичны для людей данной специальности.

Большой, чрезвычайно разнообразный материал для изображения дает художнику спортивная тематика. Занятия спортом связаны с самыми различными движениями. Однако в каждом виде спорта есть наиболее типичные позы и движения, которые часто



встречаются, время от времени повторяются в действиях спортсменов. Вот на такие особенности и следует прежде всего обращать внимание.

Необходимо рисовать анатомически обоснованно, определяя, где в тот или иной момент движения находятся наиболее важные части скелета, какие группы мышц наиболее активно работают, рельефно выступают на поверхности тела. Надо стремиться угадывать под одеждой, внешним покровом тела опорные функции скелета.

Чтобы правильно и убедительно нарисовать человека в сильном движении, надо неоднократно наблюдать его действия, выполнить несколько хотя бы беглых набросков с натуры.

Каким же образом следует осуществлять зарисовки быстро движущихся людей?

Заинтересовавшись каким-либо видом спорта или трудовым процессом и решив провести зарисовки с натуры, прежде всего следует конкретизировать задачи предстоящей работы: что именно

надо изучить и зарисовать, чего следует достичь в результате наблюдений и зарисовок.

Затем необходимо осуществить внимательное наблюдение за объектом зарисовки.

В ходе наблюдения важно отметить характерные фазы движений, определить наиболее интересные и выразительные моменты, осмыслить увиденное, разобраться в особенностях того или иного вида движения (рис. 107).

В процессе фиксации результатов своих наблюдений на бумаге рисующий может использовать различные виды рисования: с натуры, по памяти и по представлению.

Определенную часть работы по изображению быстро двигающихся людей можно провести непосредственно с натуры, наблюдая движения человека и постепенно зарисовывая их в своем альбоме. В таких случаях наиболее уместны будут сверхбыстрые, чрезвычайно лаконичные наброски. Часть зарисовок быстро движущихся объектов можно выполнять по памяти с периодической корректировкой таких набросков по натуре.

Подметив интересное движение, следует тут же зарисовать его в альбоме, передавая самое главное, опираясь на свежие следы восприятия в памяти. Проведя ряд зарисовок, где визуальные наблюдения находят реализацию в набросках, рисующий может сделать дома по памяти ряд зарисовок, обобщающих предварительную работу, сделанную непосредственно с натуры.

Приобретя некоторый опыт в выполнении зарисовок быстро движущихся людей, в дальнейшем можно проводить значительную часть такой работы прямо с натуры. Делается это следующим образом. Выбрав пужную позу, фазу движения для изображения (допустим, спортсмена), зарисовывают в альбоме то, что художник успел увидеть, разглядеть за один раз. Затем он ждет момента, когда этот или другой спортсмен повторит пужное движение или примет позу, близкую к интересующей художника. Следует новое наблюдение и дополнительное уточнение наброска. И так повторяется несколько раз. В конце концов набросок приобретает желаемую степень решения.

При выполнении таких зарисовок происходит как бы комбинированное рисование с натуры и по памяти (рис. 130). Основой работы в таких случаях служит наблюдение, проводимое художником непосредственно в момент рисования. Что-то художник успевает нарисовать немедленно, при наблюдении или в следующее мгновение после него, когда в памяти отчетливо сохраняется увиденное. Другие элементы движения художник зарисует при следующем подходящем моменте, когда создастся благоприятная ситуация, повторится нужное движение. В таких случаях художник ведет работу или над одним наброском, время от времени уточняя и дополняя его, или делает на одном листе несколько сверхбыстрых набросков, в каждом из которых схвачен и передан какой-то определенный момент движения.



Следует заметить, что такие рисунки не просто иллюстрируют трудовые действия человека определенной профессии, а служат средством художественного, образного отражения впечатлений и замыслов автора. Грамотно, правильно изобразить людей в движении — это только часть дела. Наряду с этим надо стремиться к выразительности решения в набросках.

Такие зарисовки служат основой для создания композиций или основательных рисунков на выбранную тему.

Интересной и вместе с тем довольно сложной задачей, с которой сталкиваются учащиеся при выполнении набросков, является работа над зарисовками групп людей, различных сценок, наблюдаемых на улице, дома, в институте и других местах. Чаще всего такие наброски выполняются очень быстро, поскольку рисующие не изображают специально позирующих людей, а фиксируют свои жизненные наблюдения, рисуют людей в самых разнообразных ситуациях, в различной обстановке (рис. 108, 109).

Немалую трудность для рисующего при создании таких набросков представляет то, что наряду с правильным и выразитель-

109. В. Е. Цигаль. Базар в ауле (карандаш)



110. Л. В. Сойфертис. На бульваре (кисть)





пым изображением отдельных фигур надо найти то общее, что объединяет изображаемых людей, увидеть их в определенном единстве (рис. 110). Для достижения этого необходимо заботиться о целостности наброска, сразу решая размещение всех фигур, намечая всю группу, переходя затем к характеристике каждого персонажа, сравнивая фигуры по пропорциям, характеру, жестам, движениям.

В более длительных набросках наряду с решением этих задач должны, хотя бы в общих чертах, даваться индивидуальные характеристики фигур как частей единого целого (группы).

Собранный в результате таких зарисовок материал становится золотым фондом художника, из которого он может выбирать типаж — действующих лиц своих картин, иллюстраций (рис. 111, 112).

Очень важно научиться целенаправленно наблюдать, находить интересный натурный материал, темы для своей учебной и творческой работы в окружающей жизни, современной действительности. Это поможет развить наблюдательность, даст возможность постоянно совершенствовать мастерство рисовальщиков.

Весьма существенным критерием качества профессиональной подготовки рисующих является умение достигать образного решения рисунков и набросков. Студентам, особенно в начальном периоде обучения, нелегко достичь яркой, образной характеристики изображаемого. Тем не менее тенденция к выявлению характерных черт в изображаемом, акцентированию наиболее существенного, образному заострению характеристики должна обязательно проявляться в работе студентов над набросками.

Работа над набросками — один из наиболее важных видов изобразительной деятельности, осуществляемой художниками-педагогами. Дополняя другие разделы учебной и творческой работы, занятия набросками дают возможность проводить систематическое изучение натуры, собирать разнообразный изобразительный материал, помогают совершенствовать мастерство в рисовании, способствуют поддержанию профессиональных навыков художника на необходимом уровне.

Систематические занятия набросками, проводимые наряду с выполнением длительных рисунков, создают прочную основу для профессионально-художественной подготовки учителей изобразительного искусства.

УЧЕБНЫЙ РИСУНОК И ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

Рисунок — первооснова изобразительного искусства. В какой бы области ни работал художник — живописи, скульптуре, графике, все этапы его работы начинаются, как правило, с карандашных эскизов и композиционных набросков. В этом отношении рисунок является универсальной формой подготовительной работы художника, непосредственно фиксирующей весь ход его творческой мысли.

Художественная школа должна дать ученику не только основы профессиональной грамоты по рисунку, но и развить его творческие способности. Советская педагогика считает, что обучение и воспитание — это единый, неразрывный процесс. Замечательные художники-педагоги П. П. Чистяков и Д. Н. Кардовский стремились уже в учебном рисунке заложить основы будущей творческой работы молодого художника. Это выражалось в их умении подвести ученика к решению творческой задачи при выполнении учебного рисунка. Когда они видели, что ученик хорошо усвоил законы построения, например, головы и фигуры человека, они считали возможным ставить перед ним и более сложную задачу — передать состояние изображаемого объекта. Давая наставления своему ученику В. Е. Савинскому, Чистяков писал: «Высочайшая



и самая существенная сторона искусства заключается в рисунке, остальное „все" наносное, помогающее делу... В каждой фигуре, с головы до ног, должен быть момент: это дело очень трудное, но зато это творчество»¹.

Рисование как определенный вид деятельности человека представляет собой сложный процесс: процесс познания, изучения и процесс создания художественного образа. Во время рисования с натуры художник воспринимает, познает, изучает реальную действительность и затем отображает ее в художественных образах. Хотя процессы познания и созидания находятся в тесной взаимосвязи, во время рисования они протекают различно. В одном случае преобладает процесс созидания, в другом — познания. В зависимости от этого мы определяем характерные особенности учебного и творческого рисования.

Чтобы правильно понять специфику учебного рисунка, прежде всего необходимо выяснить, в чем состоит различие между творческим и учебным рисунком, каковы их цели и задачи.

Как известно, творческий рисунок создается художником на основе уже приобретенных знаний и навыков. Его главная цель — создание художественного образа. Творческое рисование имеет в виду, что рисование как процесс построения изображения не участвует, он уже известен художнику.

В учебном рисунке, наоборот, процесс построения изображения еще не известен ученику, а только начинает изучаться. При выполнении рисунка он пользуется вспомогательными линиями — осевой, профильной и т. д., с помощью которых старается понять особенности строения формы. При работе над творческим рисунком художник уже не ставит перед собой этих задач, а стремится на основе знания закономерностей строения формы передать наиболее характерные особенности натуры. Иногда художник несколько утрирует характер формы, сосредоточивает внимание зрителя на отдельных деталях, подчеркивает их, чтобы добиться большей эмоциональной выразительности в рисунке.

Учебное рисование ведется на основе изучения, во имя приобретения знаний и навыков, творческое — на основе уже полученных знаний и навыков, во имя создания нового и оригинального².

Следует отметить, что учебно-аналитические задачи учебного рисунка не исключают творческих моментов. Отметим некоторые из них. Так, опытный рисовальщик способен передать в рисунке свое впечатление от натуры, подметить наиболее характерный момент в движении (в фигуре человека, животного), взгляд (в портрете) и т. д. Начинающий художник, изучая и штудировав натурную постановку в учебном рисунке, нередко может уловить эти

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 422.

² Подробнее см.: Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М., 1973.



моменты и зафиксировать их в рисунке. Более способный ученик сделает это непринужденно, в силу своей природной одаренности, менее талантливому надо подсказать, поставив перед ним конкретную творческую задачу.

Первое зрительное впечатление является наиболее сильным в восприятии натуры и поэтому служит толчком к решению творческих задач в учебном рисунке. Поэтому педагог уже при постановке натуры должен найти наиболее выразительное положение ее в пространстве (позу, движение модели), как можно эффектнее осветить, подчеркнуть характерные особенности формы путем введения драпировок и соответствующего окружения, т. е. сделать все возможное, чтобы первое впечатление от натуры было наиболее ярким и эмоциональным.

Отражение действительности начинается с ощущений. Ощущения как начальный источник всех наших знаний об окружающей действительности являются одновременно и побудителями к творческому отношению к этой действительности. Чем острее и сильнее будут эти возбудители, тем больше появится возможностей для приобщения человека к творческой деятельности. Великий русский физиолог И. П. Павлов писал: «Мы окружены массой картин, звуков и т. д., но если они не причиняют нам важного в каком-либо отношении раздражения, то мы относимся к ним безразлично, как будто они не существуют»¹. Вот почему мало-выразительная учебная постановка не вызовет у ученика ответной реакции, оставит его равнодушным; красивая, эффектная постановка заинтересует его и заставит активно включиться в работу.

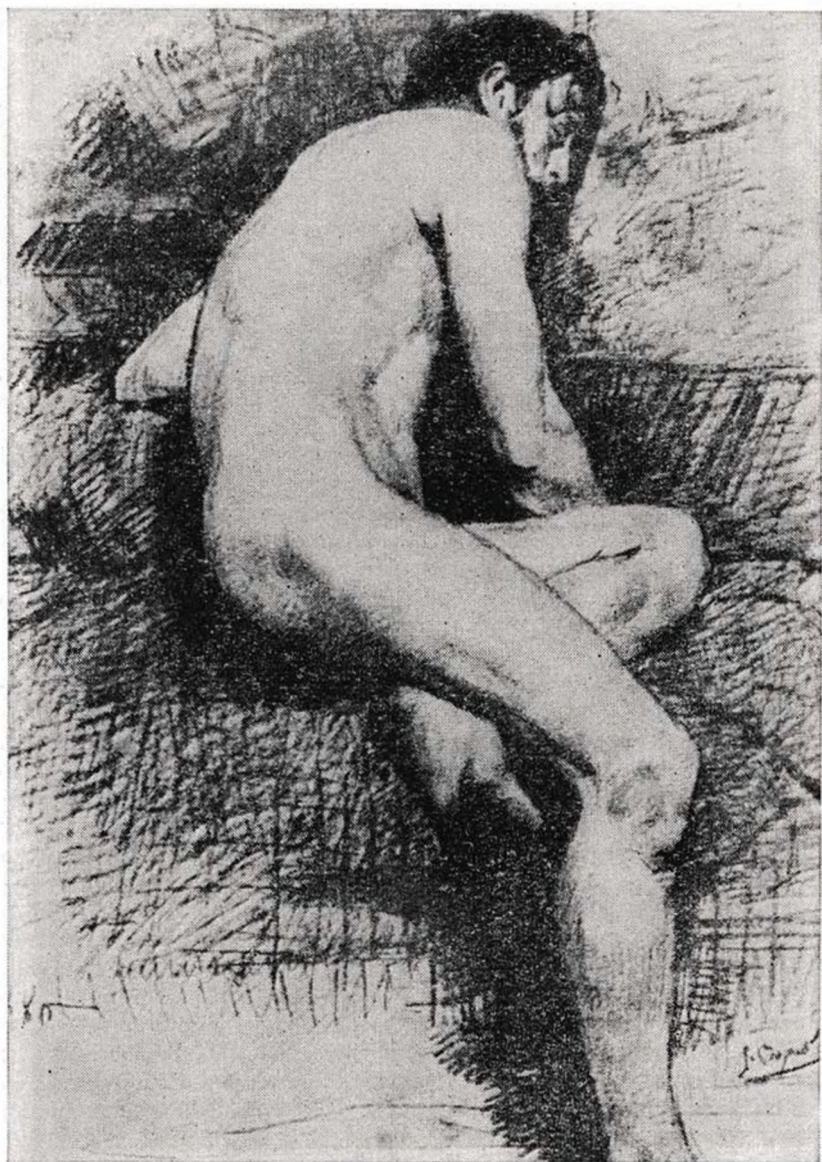
Примерами творческого решения учебных задач могут служить рисунки В. Е. Савинского (рис. 113) и В. А. Серова (рис. 114). На рисунке Савинского мы видим, как художник с академической тщательностью штудировал форму лица и рук старушки. Он внимательно прорисовывает все детали формы, следит за пластикой каждой морщинки, подчеркивая структуру всей головы. Это не пассивное копирование натуры; здесь одновременно передается внутреннее состояние человека. Такой же творческий подход к решению задачи мы видим и в рисунке Серова. Перед нами расслабленное тело задремавшего человека; форма трактуется очень общо и лаконично.

В процессе работы над учебным рисунком студент должен научиться передавать движение. Так, давая наставления своим ученикам, Энгр говорил: «Делая набросок фигуры, постарайтесь прежде всего определить и хорошо охарактеризовать ее движение. Я буду постоянно вам повторять: движение — это жизнь»². Но как же это сделать? Чтобы передать в рисунке движение, художнику необходимо правильно установить общий характер движения натуры, а затем фиксировать отдельные моменты, не нарушая его общего характера, т. е. не выходя за пределы своего первого впечатления. Здесь рисовальщик должен подметить целый ряд моментов, из которых складывается данное движение. Вот что советовал своему ученику Гзеллю скульптор Роден: «Присмотритесь к скульптуре Ф. Рюда „Маршал Ней“, — говорил Роден. — Вы, тогда увидите следующее: ноги маршала и рука, держащая ножны, еще в том же положении, в котором были, когда он выхватывал саблю; левая нога отодвинута, чтобы правой руке удобнее было обнажить оружие, левая же рука осталась на воздухе, как бы еще подавая ножны.

Теперь взгляните в торс. Для исполнения только что описанного движения он должен был податься слегка влево, но вот уж

¹ Павлов И. П. Полн. собр. соч., т. 3. М.—Л., 1951, с. 198.

² Энгр об искусстве. М., 1962, с. 57.



он выпрямляется, смотрите: грудная клетка выступает, голова поворачивается к солдатам, и герой громовым голосом подает сигнал к атаке; наконец, рука поднимается и машет саблей.

Вы можете тут проверить, — продолжает Роден, — мои слова; движение статуи только превращение первой позы маршала, когда он выхватил саблю из ножен, в следующую, когда он уже бросается на неприятеля с поднятым оружием.

В этом вся тайна жестов, передаваемых искусством. Скульптор, так сказать, заставляет зрителя следовать за развитием жеста на изображаемой фигуре»¹ (см. рис. 115).

Поскольку особенностью изобразительного искусства в отличие от других видов искусства (театра, кино, художественной литературы), где есть возможность показать развитие сюжета, формирование характеров, является передача только одного момента движения, то художник как бы суммирует ряд моментов движения и изображает характерное общее впечатление. Так часто поступал в своих набросках со спортсменами А. А. Дейнека (рис. 130).

Главным здесь является общее впечатление, убедительность и выразительность изображения. На это обратил внимание Роден. Он отмечал: «Они критикуют „Скачки в Инсоне“ Жерико (в Лувре); потому что его лошади несутся в карьер, то есть выбрасывают одновременно ноги вперед и назад. Они говорят, что чувствительная пластинка никогда не дает подобного образа. Это верно: в моментальной фотографии, в то время как передние ноги занесены вперед, задние, сократившись, как пружины, уже успели подобраться под живот лошади, так что все четыре ноги кажутся собранными вместе в воздухе, а животное как будто прыгает на месте и застыло в этом положении.

А мне думается, что прав Жерико, а не фотография: его лошади действительно скачут, и вот почему: глядя на них сзади, мы прежде всего видим удар задних ног, посылающий корпус вперед, потом лошадь вытягивается, и наконец, передние ноги приближаются к земле.



¹ Мастера искусства об искусстве, т. 5. М., 1933, с. 334—335.

Если хотите, этот ансамбль неверен в совокупности, но он верен и правдив по отношению к каждой части, рассмотренной в последовательном порядке. А нам важна только эта правда, потому что ее мы видим, и она нас поражает.

Заметьте, кстати, что живописцы и скульпторы, соединяя в той же фигуре различные формы действия, не руководствуются ни рассудком, ни какими-либо профессиональными уловками. Они наивно передают то, что чувствуют.

Их душа и рука невольно увлечены жестом, и они инстинктивно передают его дальнейшее развитие»¹.

Чтобы передать в рисунке жизнь, движение, едва уловимый момент, одной профессиональной грамотности недостаточно, здесь еще нужно тонкое чувство художника. Очень хорошо об этом писал в одном из своих писем И. Н. Крамской: «Рисунок — это не есть только внешняя черта или очертание предмета. В смысле грамматики Верещагин рисует верно и даже прекрасно, но черта его пряма и угловата, не повинуетя движению и не передает всех изгибов тела или материи. Тушевка и светотень не подражают природе в переходах и едва уловимых поворотах плоскостей. Все тонкое отброшено, но не потому, что этого не нужно, а потому, что художник этого не может сделать, а не может он сделать потому, что он этого не чувствует, а так как он этого не чувствует, то его прямой расчет это игнорировать»².

Рассмотрим несколько примеров. В рисунке Энгра нашли отражение поиски характерных положений руки, ноги и т. д. во время движения (рис. 116). Трактовка движения в рисунке Рафаэля отличается завершенностью, цельностью (рис. 117). На рисунке П. А. Федотова мы видим стремление художника не только передать характер движения, но и психологическое состояние натуры (рис. 118). Для Леонардо да Винчи характерно умение тонко подметить внутреннее состояние человека и передать его в рисунке. Классическими примерами могут служить портрет Монны Лизы и рисунок юности (рис. 60).

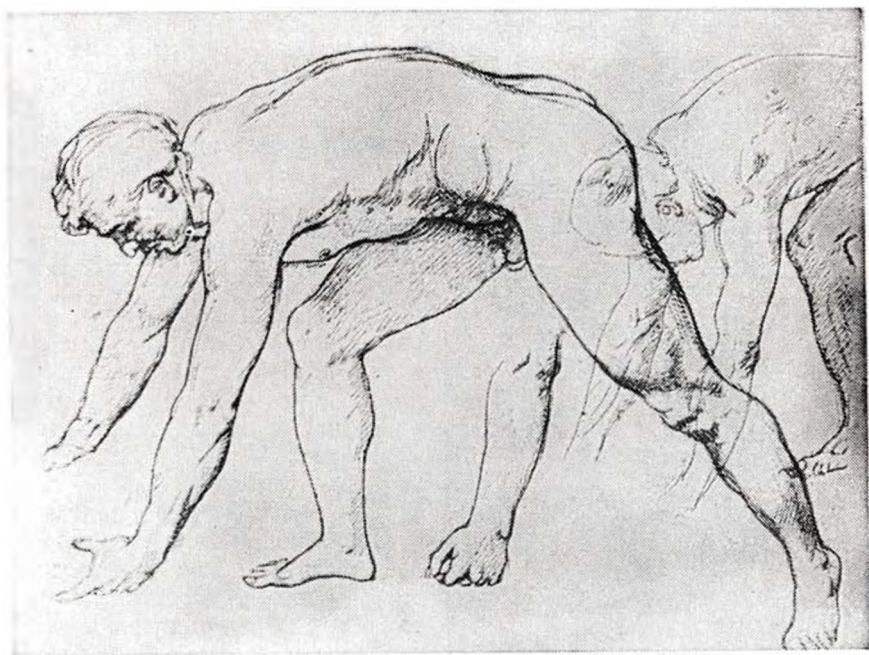
Проблема творчества в учебном рисунке требует научно обоснованных методов учебно-воспитательной работы, углубленного изучения особенностей творческого процесса на всех его этапах. В этом направлении педагогам может оказать помощь новая наука — эвристика³.

В познании реальной действительности у художника главную роль играет наблюдение, которое позволяет собрать необходимый материал для художественных образов. В учебном рисунке наблю-

¹ Мастера искусства об искусстве, т. 5. М., 1933, с. 335—336.

² Крамской И. Н. Письма, т. 2. М., 1937, с. 365.

³ Эвристика — наука, изучающая творческую деятельность человека. Подробнее см.: Пономарев Я. А. Психология творческого мышления. М., 1969; Пушкин В. Н. Эвристика — наука о творческом мышлении. М., 1967; Громов Е. С. Художественное творчество. М., 1970; Коршунов А. М. Теория отражения и творчество. М., 1971.



дение — это целенаправленное восприятие натуры, осуществляемое с помощью педагога. Вот почему на этом этапе так важно дать правильное направление начинающему художнику. Если педагог, развивая творческие способности ученика, познание натуры сведет только к чувственности в отрыве от мышления, он даст неправильное направление своему ученику. Многие буржуазные теоретики искусства пытаются изолировать мышление от чувственного познания, утверждая, что творчество является абсолютно свободной, произвольной деятельностью художника.

С проблемой эмоциональной выразительности рисунка тесно связаны и такие аспекты работы, как образная характеристика, манера моделировки формы, технические средства выполнения рисунка.

Образная характеристика особенно необходима в портретном рисунке. Умение увидеть и передать главное, самое существенное помогает художнику создать яркий образ портретируемого. В этом отношении примером может служить творчество В. А. Серова, портретиста исключительного дарования. Академик Б. В. Иогансон, вспоминая свои впечатления об одном из портретов Серова, писал: «В способности Серова, этого совершенно исключительного мастера портрета, давать острейшую характеристику портретируемого, я убедился лично. На одной из выставок Союза русских ху-



117. Рафаэль. Женщина с кувшином. Рисунок к фреске

дожников был выставлен портрет Морозова, коллекционера западной живописи. Он был изображен на фоне матиссовского натюрморта. Портрет поражал какой-то исключительной жизненностью и, вероятно, был очень похож. Мы, художники, глаз которых десятилетиями опыта очень наметан, имеем способность, не видя оригинала, чувствовать — похож ли человек или не похож.

Это ощущается по каким-то совершенно особым признакам, о которых трудно рассказать словами. Художник как бы увидел совершенно специфическое, присущее только этому человеку.

Вот если вспомнить портреты Боровиковского, Рокотова и даже женские портреты Брюллова, то все оригиналы имеют между собою родственное сходство, что заставляет задуматься

о том: а похож ли каждый из них в отдельности на оригинал.

В случае с Морозовым не было никакого сомнения. И вдруг я увидел в зале выставки идущего навстречу самого Морозова. Я был потрясен тем обстоятельством, что это было не только похоже, но это было гораздо больше, чем похоже. Парадоксально выражаясь, Морозов был гораздо больше „похож” у Серова, чем в натуре. Мастер сумел найти то, что выражает подлинную сущность этого человека. Вот это, я считаю, и есть реализм. И мне кажется, я воочию убедился, что Серов ничего не преувеличивал, он только подчеркнул самое типичное, самое характерное во всем облике этого человека»¹.

Чтобы научиться видеть целое, главное и фиксировать в рисунке самое существенное, художнику необходимо прежде всего охва-

¹ Ногансон Б. В. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских художников. М., 1957, с. 36.



тить глазом всю натуру и, удерживая это зрительное целое, постепенно отбрасывать все несущественное и второстепенное — мелкие детали формы, случайные жесты, несвойственные человеку выражения глаз и т. п. В своих воспоминаниях В. А. Серов замечает: «Сколько ни переносываешь — все выходит фотография, просто из сил выбьешься, пока вдруг как-то само не уладится; что-то надо подчеркнуть, что-то выбросить, не договорить»¹.

Поучая В. Е. Савинского, Чистяков писал: «...Это общее — смотреть широко и быстро. 2. Подробности смотрите энергично, внимательно, подробно и пишите как можно окончательнее, но не заливайте, то есть оставляйте местами резко планы. 3. Оканчивайте с одной точки, начиная тихо, осмотрительно и кончая как бог па

¹ Цит. по кн.: Иогансон Б. В. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских художников. М., 1957, с. 37.

душу приведет»¹. И далее: «Делая этюды с натуры, останавливайтесь и смотрите вдруг на всю натуру и на Вашу работу; разницу наблюдайте и доводите до полнейшего схождения не одной силой, а гармонией. Непроверенная работа всегда не вполне точна»². Эти методические рекомендации и сегодня могут оказать помощь художнику в его работе. При выполнении рисунка с натуры Чистяков советовал сначала изобразить модель всю сразу, рисуя быстро, или, как он любил говорить, «по таланту», затем внимательно прорисовать необходимые для характеристики детали со всеми подробностями, и наконец, опять на глаз, быстро и свежо дать образное обобщение со всей остротой первого впечатления — «опять по таланту».

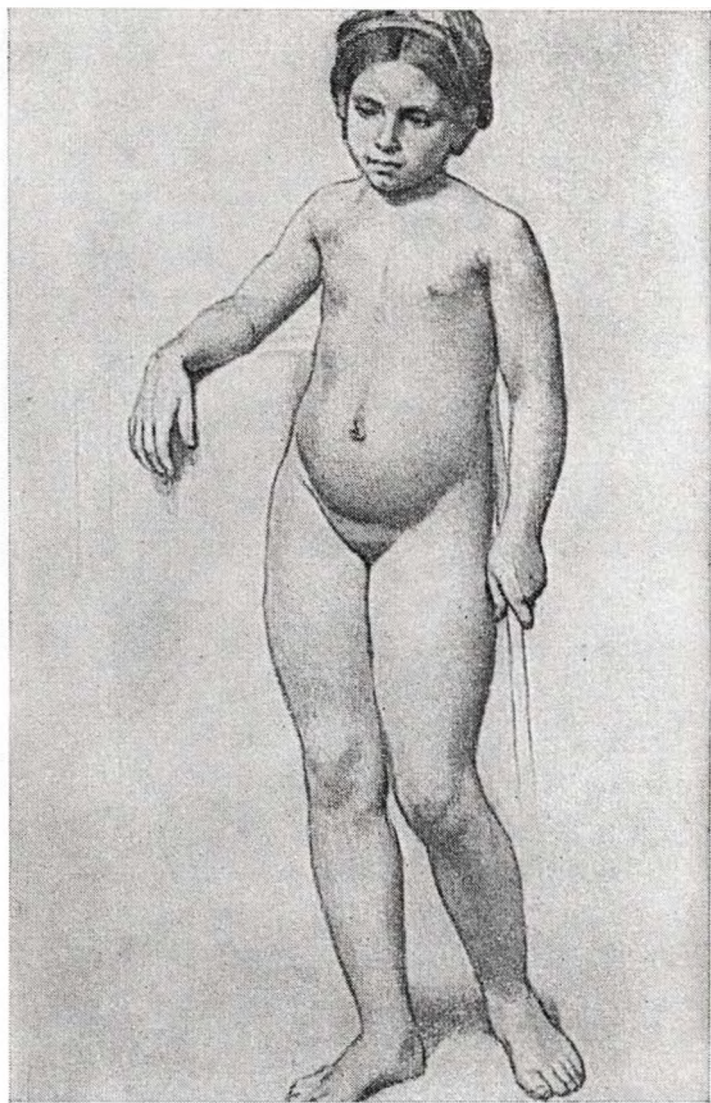
Как мы выяснили, образная сторона рисунка требует выделения главного, наиболее характерного и отбрасывания второстепенного, несущественного. В связи с этим мы переходим к вопросу о завершенности рисунка, о мере детальной проработки формы, т. е. к вопросу о законченности и полноте образной характеристики изображаемого объекта. Под понятием завершенности рисунка подразумевается не простое копирование натуры, не внешняя техническая законченность, а раскрытие сущности натуры, выявление художественного образа, раскрываемого через мировоззрение художника средствами искусства. В одних случаях художнику необходимо детально промоделировать форму, ибо без этого художественный образ будет неполным, в других этого не требуется. Более того, иногда художник может сознательно не прорисовывать детали, совершенно опустить их, и тем не менее зритель будет чувствовать завершенность рисунка. В этом отношении показательны слова известного советского художника Н. Н. Жукова: «Для того, чтобы хотя бы немного разобрать этот вопрос (вопрос о законченности рисунка. — К. Ф.), мне хочется привести в пример рисунок Валентина Серова „Боткин, Аркин и Глазунов за карточным столом“. Когда смотришь на этот рисунок, сделанный очень скупыми выразительными красками, то поражаешься его живости. В нем уловлен не единственный момент, как это обычно бывает, например, в фотографии и в фотографических рисунках, а как бы целая цепь моментов, создающих внутреннюю динамику изображаемого события, и все это достигнуто удивительным мастерством и творческой культурой художника. В самом деле, например, в фигуре Глазунова Серов не изобразил конкретно ни карты, ни кисти рук и, тем не менее, Глазунов воспринимается зрителем, как живо играющий человек, перебирающий пальцами карты и как бы выбирающий более удачный ход».

Вспомним другой рисунок Серова, в котором в отличие от первого все досказано. Это портрет Шаляпина. Сохранились многие фотографии великого артиста, но все они вместе не дают нам той

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 386.

² Там же.







полноты впечатления, той законченности и полной характеристики образа Шалипина, которая есть в произведении Серова»¹.

В учебном рисунке законченность может трактоваться по-разному. Например, на академической работе П. П. Чистякова мы видим полную внешнюю завершенность рисунка. Детально проработана форма человеческого тела в свету и в тени, тщательно прорисованы складки на драпировке (рис. 119). Чтобы усилить впечатление от освещения и передать фактуру обнаженного тела, Чистяков вводит темный фон. Но художник не механически утяжеляет окружение фигуры, а творчески использует законы контраста. С правой стороны рисунка, от поднятой руки и до колена, он дает

¹ Жуков Н. Н. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских художников. М., 1957, с. 53.



насыщенный темный топ, тем самым помогая зрителю отделить фигуру от фона. У колена (согнутой ноги) он высветляет фон, и теперь нижняя часть ноги, находящаяся в тени, смотрится темным силуэтом на светлом фоне. Таким образом обыгрывается каждая часть натурной постановки.

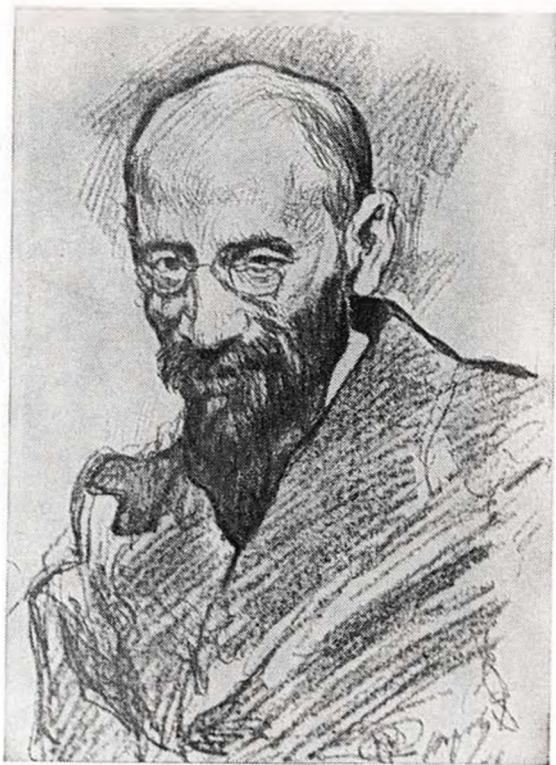
Рисунок А. А. Иванова решен в более лаконичной форме (рис. 120). Однако и этот рисунок является вполне законченным. Художник очень тщательно моделирует форму обнаженного тела, внимательно следит за его пластикой; в тени он усиливает топ, в свету, наоборот, форму рисует очень осторожно, давая еле заметные переходы от блика к свету. Он отделяет фигуру от окружающего пространства, но не с помощью тона (утемнения фона), а линиями. Четкая пластическая линия выразительно рисует форму.

Портрет мужчины Г. Гольбейна, напоминающий набросок, решен в еще более лаконичной форме (рис. 121). Здесь с предельной ясностью прорисованы глаза, нос, губы. Образная характеристика человека дана в полном объеме, поэтому дальнейшая проработка формы была бы лишней.

Говоря об образной стороне рисунка, не следует забывать, что художественный образ в искусстве возникает постепенно. Он формируется в процессе длительного и внимательного изучения объ-

екта, отбора из огромного количества признаков, свойств, деталей наиболее характерного, типичного. Эта работа требует от художника огромной затраты сил и творческого труда. При этом мастер не должен досконально прорисовывать все детали, чтобы дать законченный художественный образ. Художник должен уметь опустить мелочи. Очень хорошо об этом пишет О. Бальзак в рассказе «Неведомый шедевр»: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать. Ты не жалкий копиист, но поэт! Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с женщины. Ну, так попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, — ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватить душу, смысл, характерный облик вещей и существ»¹.

При рассмотрении вопросов творческого подхода к учебному рисунку следует уделить внимание технике рисунка и рисовальным материалам. На предыдущих примерах мы видели, что образная сторона рисунка во многом зависит от технического мастерства художника и тех материалов, которые он применяет. Карандаш дает мягкий, нежный тон, что позволяет художнику усилить образную характеристику. Например, в женском портрете П. Рубенса (рис. 122) применение карандаша позволило передать нежность и очарование молодого женского лица. Черный, насыщенный по тону карандаш «негро» в рисунке В. Серова дает резкие контрасты



¹ Бальзак О. Собр. соч., т. 13, с. 375.



с белой бумагой и тем самым вносит в рисунок элемент взволнованности (рис. 123). Перо, дающее четкие линии, превращает рисунок в станковое произведение, чем-то напоминающее гравюру (рис. 125). Фломастер позволяет одновременно использовать живописный и графический приемы работы (рис. 93). Рисунок кистью открывает перед художником широкие возможности (рис. 124).

Во всех этих рисунках с различной образной характеристикой, помимо манеры и техники исполнения, большую роль играет материал. Специфические особенности материала, его графические свойства вносят в композицию особую эмоциональную окраску, усиливают образную характеристику.

Материалы должны выбираться художником в зависимости от характера изображаемого объекта. Создавая образ великой русской





балерины А. Павловой, В. Серов обратился к пастели. Этот материал дал возможность художнику пайти легкий, грациозный рисунок и тем самым усилить художественный образ как бы парящей в воздухе балерины. Но такой легкий нежный рисунок уже не мог быть приемлем для образа Шалишшиа. Изобразительные средства пастели здесь оказались бы бессильными, и художник при создании образа великого русского певца отдает предпочтение углю. Удачно выбранный материал позволил художнику создать незабываемый шедевр (рис. 126).

Конечно, студенты не смогут достигнуть такого же высокого уровня выполнения рисунка. Подлинное мастерство приходит не сразу. Нужны годы упорного, кропотливого труда. В то же время мы не можем полностью исключить элементы творчества из учебной работы. По мере усвоения элементарных основ изобразительной грамоты удельный вес творческих проблем в учебном рисунке будет постепенно возрастать.

РИСОВАНИЕ ПО ПАМЯТИ И ПО ПРЕДСТАВЛЕНИЮ

Рисунок с натуры является основным видом занятий в системе художественной подготовки учащихся. Именно в процессе внимательного длительного рисования они приобретают основательные знания и навыки в области изобразительной грамоты. Однако это не означает, что все обучение должно сводиться только к рисованию с натуры.

Творческая работа художника любой специальности в значительной степени основывается на работе памяти и воображения. Создание произведений искусства немыслимо без творческой фантазии, без участия памяти. Поэтому в процессе подготовки художников необходимо осуществлять постоянную тренировку зрительной памяти, содействовать обогащению и пополнению запасов зрительных представлений, что достигается путем соответствующих упражнений в рисовании с натуры и по памяти.

Многие русские и зарубежные художники-педагоги использовали в своей педагогической работе с учащимися занятия рисованием по памяти и воображению в качестве обязательной составной части процесса обучения будущих художников. Общеизвестна рекомендация П. П. Чистякова, адресованная молодым художникам: зарисовывать дома по памяти то, что они увидели в натуре в течение дня. Это один из видов систематических упражнений в рисовании по памяти, охотно практикуемый педагогами и сегодня.

Чистяков считал необходимым развивать у учащихся наблюдательность, умение смотреть на натуру, выделять в ней наиболее существенное и интересное. Он предлагал ученикам натурного класса Академии художеств, выполняя задания по рисованию фигуры человека с натуры, рисовать того же натурщика по представлению, мысленно «рассматривая» его с другой точки зрения,

нежели при рисовании с натуры. Помимо этого, Чистяков ставил натурщика на короткое время в какую-либо выразительную позу, а учащиеся, внимательно изучив натуру, запомнив особенности постановки, уже по памяти воспроизводили в своих рисунках наиболее существенное из увиденного.

Основой успешного рисования по памяти и по представлению является систематическая работа учащихся над рисунками и набросками с натуры. Рисуя с натуры, учащиеся изучают и запоминают характерные особенности строения различных объектов, знакомятся с принципами их изображения. На этой основе и базируется рисование по памяти.

В практике художественного образования сложилась определенная терминология, которая различает некоторые виды работы над изображением, проводимые без непосредственного использования натуры. Это рисование по памяти, по представлению, по воображению. В их основе лежит работа памяти, мышления, а также предшествующие наблюдения и рисование с натуры.

Под *рисованием по памяти* подразумевается выполнение рисунков и набросков на основе зрительной памяти, т. е. следов, имеющих в памяти в результате недавно проведенного рисования с натуры. В этом случае изображаемый объект передается на рисунке в таком же положении, с той же точки зрения, как это имело место при рисовании с натуры. У рисующих обычно сохраняются достаточно четкие впечатления от процесса работы над рисунком с натуры, что позволяет достаточно убедительно выполнить рисунок аналогичного содержания по памяти. В последнем случае стремятся передать в рисунке наиболее существенные особенности натурной постановки.

При *рисовании по представлению* изобразительная деятельность протекает по несколько иному принципу. Изображение выполняется также на основе работы памяти, с использованием зрительных представлений, полученных ранее в результате наблюдений и натурных зарисовок. Кроме того, в процессе рисования по представлению определенную роль играет воображение, умение изобразить знакомые объекты в различных положениях, комбинациях. Рисование по представлению является более сложным видом изобразительной деятельности, чем рисование по памяти. Примером рисунка по представлению может служить рисунок А. Дюрера (рис. 127). Придавая большое значение рисованию по памяти, А. Дюрер писал: «...ни один человек никогда не сможет создать из собственной фантазии ни одной прекрасной фигуры, если только он не наполнил таковыми свою душу в результате постоянной работы с натуры»¹.

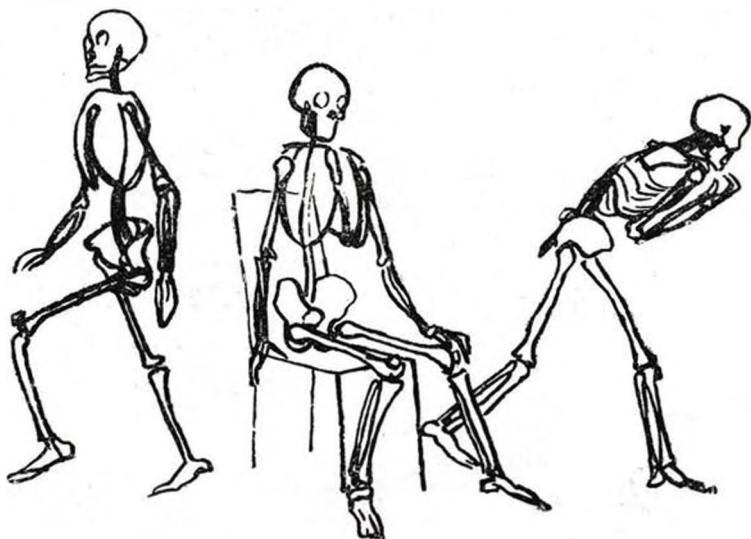
Рисование по представлению находит свое применение в учебной работе со студентами художественных учебных заведений разного профиля. Одним из наиболее часто практикуемых видов заня-

¹ Мастера искусства об искусстве, т. 3. М., 1967, с. 312.



тий рисованием по представлению являются задания по изображению сюжетов академических постановок или отдельных объектов, изучавшихся ранее при рисовании с натуры и передаваемых затем в рисунках по представлению в различных положениях, словно бы рисующие рассматривают их с разных точек зрения (рис. 128).

Рисование по воображению, как видно из названия, основывается на работе воображения, фантазии, памяти. Рисующий может изобразить какие-либо реальные объекты, предметы в самых неожиданных, порой невероятных сочетаниях. Нередко рисовальщик



создает на основе творческого воображения как будто бы совершенно новые, никогда им не виденные события или предметы. Между тем это новое создается художником на основе памяти, зрительных представлений, приобретенных путем наблюдений и зарисовок окружающей действительности, и является отражением, воспроизведением следов ранее воспринятых впечатлений. Такие представления в сочетании с творческим воображением, обогащенные и преобразованные фантазией, являются обязательным условием создания произведений искусства.

Фантазия и воображение в сочетании со знанием изображаемого материала позволяют художнику изображать события различных исторических эпох, а иногда и вымышленные фантастические сюжеты, о чем свидетельствуют произведения художников исторического жанра и иллюстраторов книг.

Работа по воображению требует определенной степени развития зрительной памяти и воображения у рисующих, наличия у них навыков работы без непосредственной зрительной опоры на натуру. Такие навыки и умения приобретаются в результате основательной и систематической работы над рисунками и набросками с натуры, по памяти и по представлению над эскизами композиций, т. е. благодаря воздействию всего комплекса учебных мероприятий, проводимых в художественном учебном заведении.

Еще в начальном периоде обучения в институте студенты располагают определенным запасом зрительных представлений, полученных в результате предшествующего жизненного опыта и доинститутских занятий изобразительным искусством. Однако эти

представления, как правило, слишком приблизительны, неполны, бессистемны, чтобы их можно было положить в основу полноценных рисунков, выполняемых по памяти, по представлению и воображению.

Художнику-педагогу требуется вполне профессиональная основа для осуществления его изобразительной деятельности, и в том числе для работы по педагогическому рисованию. Поэтому занятия рисованием по памяти и представлению, проводимые в период обучения художников-педагогов, должны полностью обеспечивать тот минимум, который определяется профессиональными запросами деятельности учителя изобразительного искусства.

Студенты художественно-графических факультетов имеют возможность развивать и тренировать свою зрительную память на занятиях по рисунку, живописи, в процессе работы над эскизами композиций, набросками, а также выполняя специальные упражнения в рисовании по памяти, представлению и воображению.

Такие упражнения можно подразделить на два вида работы: занятия в классе, проводимые в связи с заданиями по рисунку, и самостоятельная деятельность учащихся, осуществляемая во внеучебное время.

Надо отметить, что в формировании представлений, в запоминании особенностей строения, внешнего облика того или иного объекта большую роль играет сознательный, целенаправленный процесс рисования. При выполнении каждого задания по рисунку, при проведении длительных или быстрых зарисовок происходит изучение изображаемого объекта, углубление познаний о нем, осуществляется процесс запоминания. Это следует отнести к любой активно и осознанно проводимой работе по изображению того или иного объекта. Следовательно, тренировка зрительной памяти и ее развитие происходят фактически повседневно, на каждом этапе работы над рисунком (в том числе и над длительными академическими заданиями).

При проведении специальных упражнений в рисовании по памяти или по представлению, при выполнении эскизов композиций работа памяти, естественно, проходит еще более интенсивно и целеустремленно. В этих случаях активизируется мышление, внимание рисующих. При этом в памяти воспроизводятся главным образом наиболее существенные черты изображаемых объектов.

Одним из основных условий прочного запоминания является осмысленное изучение материала, его повторение.

Процесс запоминания, прочность сохранения в памяти воспринятого материала связаны с процессом мышления (отбор главного, существенного в изображаемом, анализ зрительной информации). Желая нарисовать по памяти или по представлению какой-либо объект, сценку, рисующий должен сделать определенное волевое усилие, направить мышление, память по нужному руслу, чтобы вызвать необходимые зрительные ассоциации, четкие представления. Сосредоточившись и вспомнив очертания нужного объекта,

его характерные особенности (внешний облик, пропорции, главные, определяющие черты), рисующий может приступить к графическому воплощению образа, предмета или события, воссозданного в его памяти.

Неправильно делают те учащиеся, которые, получив задание нарисовать какой-либо объект по памяти, сразу приступают к процессу рисования, не дав себе труда представить, что надо сделать, предварительно не добившись четкого мысленного воспроизведения в памяти объекта, подлежащего зарисовке.

В процессе тренировок, упражнений (например, рисования по памяти) формируются определенные профессиональные навыки человека. Не будучи подкреплены дальнейшими упражнениями, повторениями, такие навыки постепенно утрачиваются, ослабевают и отчетливость зрительных представлений в памяти. Поэтому необходимо постоянно тренировать зрительную память, закреплять имеющиеся в ней зрительные представления.

Систематичность и последовательность проведения занятий рисованием по памяти и по представлению может достигаться благодаря специальным упражнениям в этих видах рисования, а также за счет увязывания этих упражнений с выполнением академических заданий. Поэтому по окончании работы над наиболее важными учебными постановками по рисунку перед студентами ставится задача — выполнить по памяти рисунок каждой из этих постановок, передав главные ее особенности, без подробной характеристики деталей. Основной задачей при выполнении такого рисунка является закрепление в памяти зрительных представлений, полученных при работе над постановкой по рисунку с натуры.

Работая над рисунком по памяти, учащийся должен, сосредоточив свою волю и внимание, вспомнить характерные особенности натурной постановки и передать их в рисунке, соблюдая последовательность его выполнения, добиваясь правильности передачи особенностей постановки, цельности и убедительности трактовки изображаемого.

В каждом отдельном случае перед рисующими будут возникать конкретные задачи по определению и передаче главных особенностей той или иной постановки. Например, при изображении облаженной фигуры человека по памяти после выполнения аналогичного рисунка с натуры основными задачами являются анатомически обоснованная передача характерных особенностей данной фигуры, позы, в которой она находилась, общего характера освещения.

Наряду с выполнением рисунков по памяти, связанных с работой над академическими постановками, студенту следует во внеурочное время делать рисунки и наброски по памяти на основе проведенных перед этим натурных зарисовок и наблюдений. Полезно взять за правило следующий принцип: регулярно, по возможности ежедневно, зарисовывать по памяти наиболее интересное из увиденного за день, повторять по памяти часть натурных



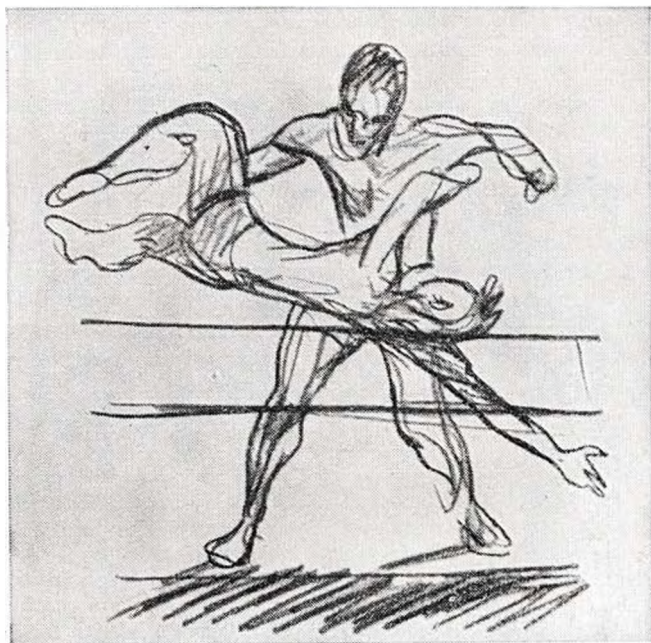
зарисовок и набросков (особенно в тех случаях, когда в набросках изучаются какие-либо новые, малознакомые объекты). Многие выдающиеся художники и педагоги использовали в своей работе и педагогической деятельности такой метод работы. Так, И. И. Герасимов рекомендовал «ежедневно по памяти изображать то, что встречалось дорогой...»¹. Он отмечал, что в результате таких упражнений «способность замечать так усиливается, что Вы до мельчайших подробностей будете в состоянии передать по памяти виденное»².

Рисование по представлению и по воображению чаще всего находит применение при выполнении эскизов композиций. Кроме того, следует проводить такие зарисовки специально с целью тренировки зрительной памяти. Эти упражнения можно частично осуществлять в классе (зарисовки, связанные с изучаемыми разделами программы по рисунку).

Еще большие возможности представляются учащимся при самостоятельной домашней работе над рисунками по представлению. В таких случаях можно проводить зарисовки на самую разнообразную тематику, ставя перед собой различные задачи. Например, вы сделали несколько набросков животных и птиц в зоопарке. На основе полученного натурального материала целесообразно выполнить несколько зарисовок по представлению. Это удобнее делать в спокойных домашних условиях.

¹ Мастера искусства об искусстве, т. IV. М.—Л., 1937, с. 438.

² Там же.



Зная характерный облик какого-либо животного (допустим, вы рисовали его в зоопарке), попробуйте сделать наброски этого животного в различных позах, ракурсах, изобразить его в активном движении (рис. 129).

Важно научиться смотреть на окружающую действительность глазами заинтересованного наблюдателя, художника, подмечать в наблюдаемом наиболее интересное, выработать привычку и умение определять самое главное, существенное в изображаемом материале и строить свою работу над рисунками исходя из этих предположений.

Осуществляя зарисовки с целью изучения и запоминания особенностей устройства каких-либо объектов, необходимо наряду с выполнением быстрых набросков, в которых передается общее впечатление рисующего, сделать некоторое количество более внимательных зарисовок, где будут правильно и довольно основательно переданы характерные особенности изучаемых объектов.

Осмысливая изображаемое, акцентируя внимание на существенных особенностях строения объекта, рисующие тем самым способствуют более прочному запоминанию увиденного и нарисованного. Такой принцип работы важен, естественно, при осуществлении зарисовок на любую тематику.

Работу над зарисовками по памяти и представлению следует проводить в соответствии с программой по рисунку и наброскам,



руководствуясь методическими рекомендациями по изображению различных объектов.

Среди приводимых нами иллюстраций есть рисунки и наброски, выполненные мастерами изобразительного искусства на основе зрительных представлений при активном участии зрительной памяти. Например, в набросках А. Дейнеки (рис. 130, 131) изображены борющиеся спортсмены, танцующие балерины. Нарисовать такие динамические сцены непосредственно с натуры очень трудно. Очевидно, художник выполнял эти зарисовки на основе наблюдений и многократных беглых набросков с натуры. Выбрав наиболее характерные позы, элементы движения, художник передал свое впечатление от увиденного в этих зарисовках, которые являются примером синтетической работы рисовальщика, так как здесь органически сочетается рисование с натуры, работа по памяти и по представлению.

Характерен также рисунок, сделанный художником-анималистом А. Комаровым (рис. 132). Вполне очевидно, что изображенные на рисунке два вставших на задние ноги коня не могли быть нарисованы непосредственно с натуры. Об этом, помимо всего прочего, свидетельствует тщательная моделировка и детализация рисунка. Художник хорошо знал строение тела лошадей, принципы движения их тела, многократно рисовал копей и других животных с натуры. Все это позволило ему создать такой выразительный



рисунок по представлению. Благодаря многократной и систематической тренировке в рисовании с натуры и по памяти многие художники без затруднений изображают людей в самых различных позах и движении, создают эскизы сложных сюжетных композиций по представлению и воображению. Достаточно вспомнить произведения художников-иллюстраторов, художников исторического жанра, которые с поразительной правдивостью и убедительностью изображают людей, события, сюжеты, которые они не видели и даже не могли видеть.

В этой работе им помогают развитые память и воображение, знание изображаемого материала, приобретенное в результате большой предварительной работы, наличие профессиональных навыков и умений, которые вырабатываются в процессе многолетней тренировки.

Таким образом, развитие зрительной памяти, успешное осуществление рисования по памяти, представлению и воображению находятся в прямой зависимости от систематической работы над различными видами зарисовок, проводимых как в период обучения в институте, так и во время дальнейшей самостоятельной педагогической и творческой деятельности.

УПРАЖНЕНИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РИСОВАНИИ

Преподавание изобразительного искусства в школе требует обеспечения высокой степени наглядности обучения. Учителю приходится часто иллюстрировать устное изложение учебного материала различными наглядными пособиями и собственными рисунками, выполняемыми непосредственно в ходе урока. Такие рисунки принято называть педагогическими, поскольку они имеют обучающее назначение и осуществляются учителями непосредственно во время уроков одновременно с устным изложением учебного материала. Эти рисунки иллюстрируют и дополняют объяснение, даваемое учителем.

Педагогическое рисование имеет свои специфические особенности, обусловленные целевым назначением рисунков и обстановкой урока, в которой происходит работа над такими рисунками. Поэтому специфичны не только задачи, возникающие в процессе создания педагогических рисунков, но и методы их выполнения, изобразительные средства, используемые в процессе работы над этими рисунками. К ним предъявляются определенные требования.

Прежде всего, следует иметь в виду большое разнообразие тематики, на которую выполняются педагогические рисунки. В школьной программе по изобразительному искусству упоминается довольно обширный перечень заданий, тем, объектов зарисовок. Но это лишь часть того объема работы, который приходится осуществлять учителю этой специальности. Круг интересов школьников очень велик, поэтому учителю часто необходимо выполнять педагогические рисунки на темы, выходящие за пределы программы. Это обстоятельство требует соответствующей готовности учителя осуществлять рисунки на широкую, заранее незапланированную тематику.

Обязательным и важным качеством педагогических рисунков является их цельность, упрощенный характер изображения. Это вызывается необходимостью в чрезвычайно короткий срок обеспечить содержательность и хорошую «читаемость» рисунка, его наглядность.

Обилие деталей здесь будет неуместно. Простота и лаконичность изображения, акцентирование внимания на главных, характерных особенностях изображаемого объекта облегчают и ускоряют процесс восприятия рисунка школьниками.

Педагогу необходимо учитывать и такое обстоятельство: рисунок должен хорошо читаться не только вблизи, но и с дальнего расстояния (последние ряды парт в классе).

Таким образом, содержательность рисунков, правдивость трактовки изображаемого, лаконичность изобразительных средств, выразительность и наглядность — обязательные качества хороших педагогических рисунков.

Надо отметить, что правдивость трактовки изображаемого в рисунках учителя достигается не за счет внимательного проследивания деталей того или иного объекта, а путем выявления и передачи в рисунке его главных, характерных особенностей. Так как работа над педагогическими рисунками осуществляется в очень короткие сроки, для художника-педагога важно развить в себе умение быстро определять главное, существенное в изображаемом и быстро, уверенно передавать это главное в рисунках.

В большинстве своем педагогические рисунки выполняются по памяти и по представлению, что требует основательного развития зрительной памяти у рисующих. Это достигается в результате систематической работы над набросками, выполняемыми с натуры, по памяти и по представлению.

Чтобы без затруднений осуществлять педагогические рисунки, необходимо в процессе рисования с натуры изучить и запомнить главные особенности строения ряда объектов, которые наиболее часто приходится изображать учителю на уроках изобразительного искусства. Такими объектами являются: фигура человека, животные, птицы, предметы бытового обихода, различные виды транспорта, строительные и некоторые другие машины, архитектурные сооружения, элементы растительного мира, фрагменты пейзажей в разные времена года, т. е. все те объекты, которые предусмотрены для зарисовок школьной программой по изобразительному искусству (рис. 133, 134).

Выполняя пояснительные педагогические рисунки, учитель должен лаконично, наглядно и выразительно изобразить нужный объект, показать учащимся принцип его строения и изображения. В этой работе учителю помогут знание особенностей строения изучаемых предметов и умение их изображать. Эти качества учитель может приобрести в результате проведения систематических зарисовок с натуры и по памяти. В таких случаях рисующий не должен ставить перед собой цель дать исчерпывающую характеристику изображаемых предметов. Здесь важно другое: понять и запомнить принцип строения объекта и овладеть умением рисовать лаконично, быстро и выразительно.

Как отмечалось выше, среди учебных мероприятий по рисунку, осуществляемых на художественно-графических факультетах, большое значение имеет активная работа студентов над набросками, рисунками по памяти и представлению. Те рекомендации по работе над набросками и рисунками, выполняемыми с натуры, а также по памяти и по представлению, которые даны в соответст-

вующих разделах пособия, помогут студенту овладеть навыками педагогического рисования.

В принципе при работе над такими рисунками могут использоваться различные материалы и технические средства выполнения рисунков. Однако наиболее целесообразно и уместно, учитывая специфику работы учителя на уроке, применять те материалы, которые имеются в распоряжении учителя и позволяют ему быстро создавать выразительное, лаконичное изображение достаточно крупного размера (рис. 135).

Педагогический рисунок может быть выполнен мелом на классной доске, а также углем, сангиной, соусом, тушью, одноцветной акварелью, гуашью на больших листах бумаги. В какой бы технике ни выполнялись педагогические рисунки и наброски, процесс работы над ними не должен занимать много времени, не должен излишне усложняться. Как правило, учитель выполняет рисунок в считанные минуты, а иногда и за несколько десятков секунд. При создании педагогического рисунка учитель обязан руководствоваться прежде всего методической целесообразностью в выборе изобразительных средств, определении характера изображения и времени исполнения работы.

В практике учителя изобразительного искусства имеет повседневное применение такой традиционный для школы вид графической деятельности, как рисунок мелом на классной доске.

Рисунок, выполненный мелом на доске, довольно условен по своим выразительным качествам и лишь отдаленно напоминает привычные зрительные восприятия, получаемые человеком от окружающей действительности или произведений изобразительного искусства. Тем не менее школьники довольно быстро привыкают к графическим изображениям, выполненным мелом на классной доске.

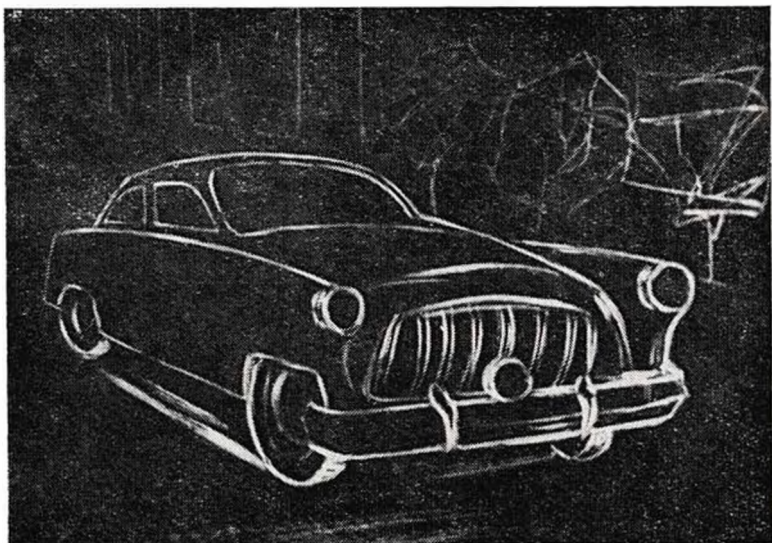
Художникам-педагогам целесообразно использовать мел главным образом для создания лаконичных линейно-контурных набросков на классной доске (рис. 136).

Рисунок мелом на классной доске чаще всего применяется в тех случаях, когда необходимо провести быстрое иллюстрирование объяснения, показать принципы строения объекта, разъяснить композиционное размещение рисунка.

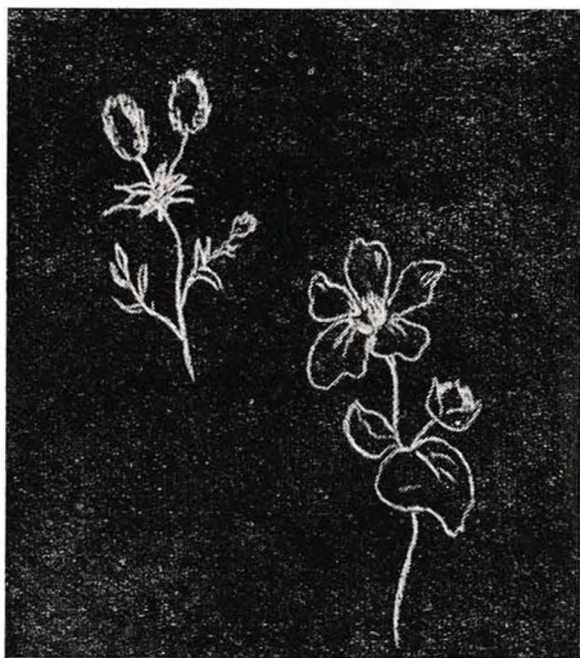
Важным качеством мелового рисунка является возможность легко стереть изображение или его часть, заменив пужную деталь, фрагмент. Это очень удобно в тех случаях, когда требуется раскрыть перед учащимися процесс работы в динамике, показать возможность введения в рисунок того или иного элемента и т. д. Иногда учитель может использовать для выполнения педагогических рисунков одновременно мел и другие материалы (рис. 137).

В основе процесса работы над педагогическим рисунком лежат общие закономерности создания графического изображения: учет законов композиции, последовательное ведение работы над рисун-

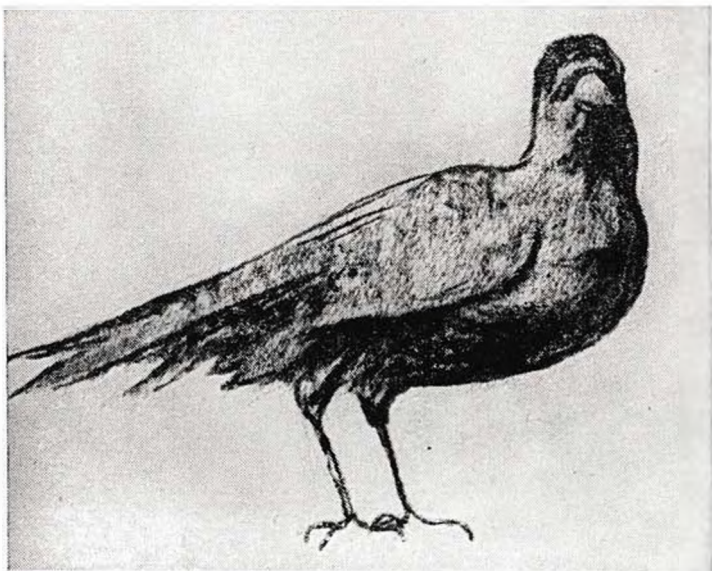
133. Легковой автомобиль. Работа студента. Рисунок мелом на классной доске



34. Детали растений. Работа студента.
Рисунок мелом на классной доске



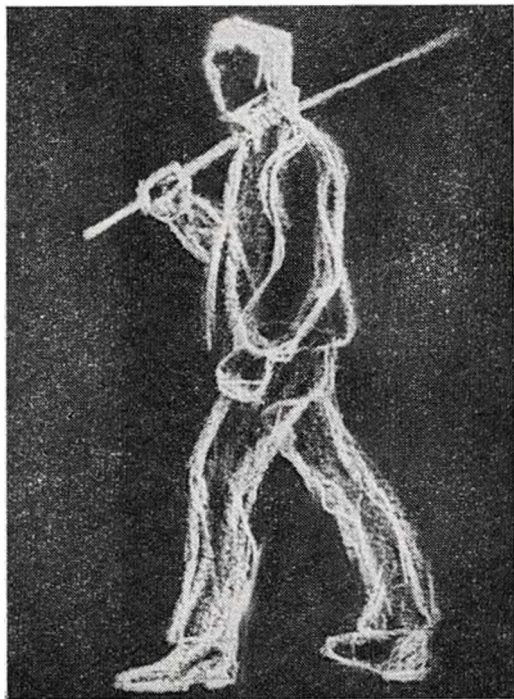
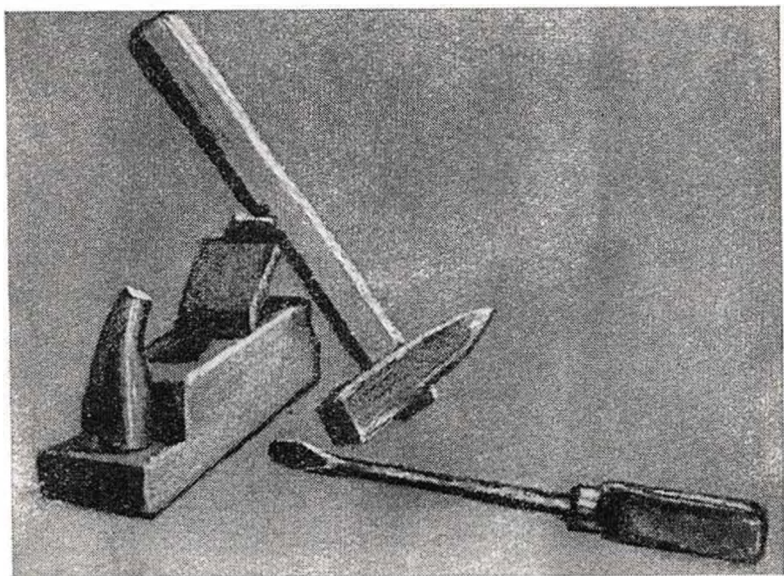
135. Птица. Работа студента. Бумага, уголь



136. Две фигуры. Работа студента. Рисунок мелом на классной доске

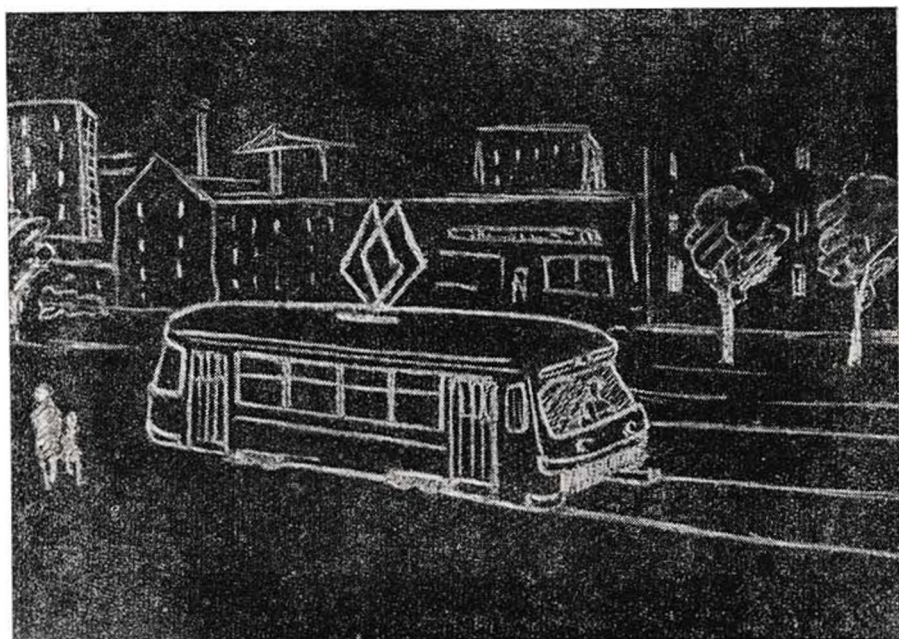


137. Инструменты. Работа студента. Рисунок мелом и углем на классной доске

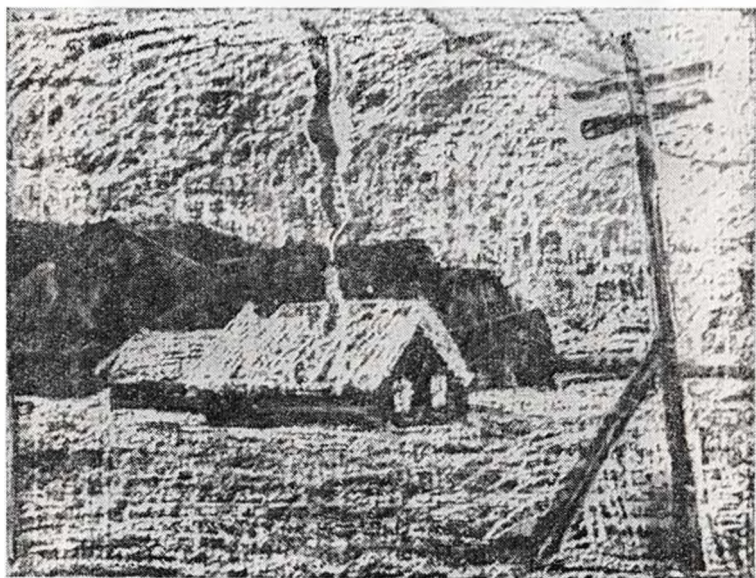


138. Идущий человек. Работа студента. Рисунок мелом на классной доске

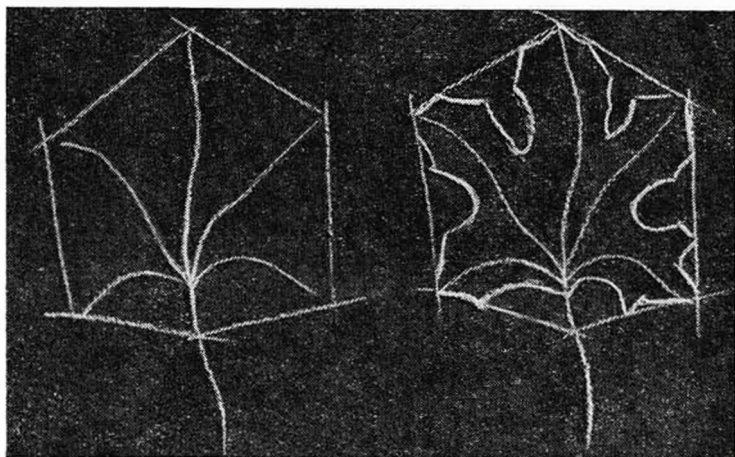
139. Городской пейзаж. Работа студента. Рисунок мелом на классной доске



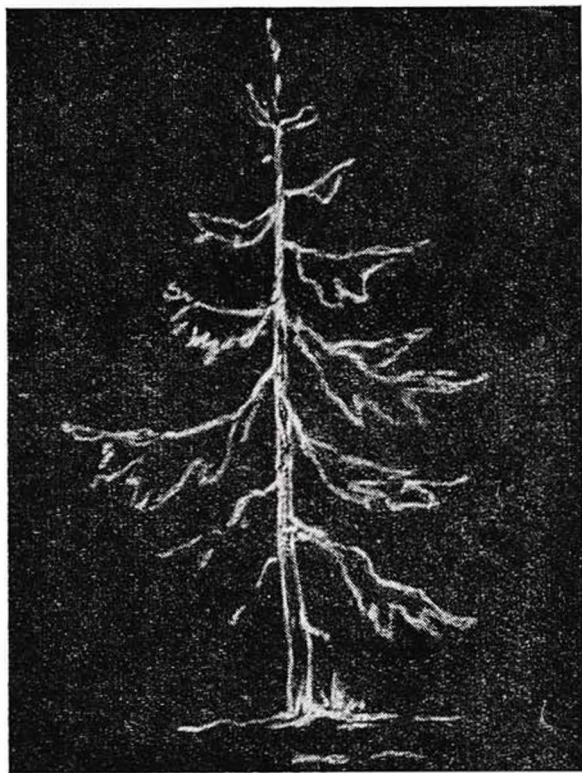
140. Зимний пейзаж. Работа студента. Рисунок мелом на классной доске



141. Принцип изображения листа клена. Работа студента. Рисунок мелом на классной доске



142. Ель. Работа студента. Рисунок мелом на классной доске



ком — от общего к частному, от главного к второстепенному, рисование парными симметричными формами и другие.

Несколько практических советов рисующим.

Как правило, не рекомендуется осуществлять подробную светотеневую моделировку меловых рисунков на классной доске. В тех случаях, когда необходимо передать светотеневые отношения, целесообразнее сделать рисунок углем, сангиной, соусом, фломастером, одноцветной акварелью на большом листе бумаги.

Чтобы научиться быстро и грамотно выполнять рисунки мелом на классной доске, рекомендуется проводить систематические тренировки в этом виде рисования. Например, по окончании изучения какого-либо раздела программы по рисунку (допустим, изображение фигуры человека) можно осуществить по памяти и по представлению несколько зарисовок фигуры человека в различных положениях на классной доске (рис. 138). Желательно проводить зарисовки на доске и в связи с работой над набросками.

Следует помнить, что рисунки, выполненные мелом на классной доске, должны быть достаточно большого размера, чтобы изображение хорошо смотрелось на расстоянии. Кроме того, рисующий должен приучать себя так стоять у доски во время выполнения рисунка, чтобы не заслонять его спиной, а также почаще контролировать ход работы над рисунком, отходя от доски и рассматривая изображение с известного удаления.

При выполнении упражнений в педагогическом рисовании студенты должны следить за правильной, грамотной трактовкой изображаемого. Например, при рисовании фигуры человека необходимо заботиться об анатомически обоснованном изображении фигуры, о правильной передаче ее пропорций, движения, равновесия и т. п.

Качество, выразительность педагогического рисунка (как, впрочем, и всякого другого рисунка) сильно снижаются из-за ошибок в трактовке изображаемого объекта. Кроме того, необходимо помнить, что в педагогическом рисовании грубые ошибки, неправильная трактовка изображаемого недопустимы в силу самого назначения таких рисунков — обучать и воспитывать учащихся.

На рисунке 141 показана методическая последовательность изображения листа клена. Основное внимание рисующего было направлено на правильную передачу характерных очертаний листа с соблюдением методической последовательности выполнения рисунка. Обязательной задачей, стоявшей перед студентом, являлось также достижение лаконичности изображения.

В рисунке ели (рис. 142) студент стремился передать характерные особенности дерева данной породы.

Линейно-штриховой метод выполнения рисунка будет уместным и в ряде случаев, когда необходимо изобразить пейзаж. Такой рисунок позволяет с достаточной убедительностью передать основные особенности пейзажа, его главные части (рис. 139).

При изображении зимнего пейзажа могут быть использованы большие светлые пятна, изображающие снег на поверхности земли, крышах домов. Здесь можно рисовать мелом более широко, свободно, а также используя обильно намеленную сухую тряпку для закрывания больших поверхностей доски (рис. 140).

Таким образом, классная доска и мел могут оказаться удобными материалами для создания педагогических рисунков, когда возникает необходимость в использовании именно этого средства наглядного обучения.

Возможность применения различных материалов при выполнении педагогических рисунков позволяет учителям достичь большей эффективности обучения по изобразительному искусству. Учителя этой специальности должны выполнять педагогические рисунки не только на должном методическом, но и на соответствующем художественном уровне. Такие рисунки имеют не только обучающее назначение, но и выполняют важные функции в деле эстетического воспитания школьников, в формировании их художественного вкуса. Учителя должны осуществлять работу над педагогическими рисунками в соответствии с научно обоснованными методическими принципами. Это определяется самим назначением педагогических рисунков.

Соблюдение в тренировочных упражнениях принципиально важных требований, предъявляемых к педагогическим рисункам, поможет студентам успешно овладеть навыками их выполнения.

- Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, в 3-х томах. М.—Л., 1949.
- Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве, в 2-х томах. М., 1937.
- Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. М., 1969.
- Бродский И. А. Репин-педагог. М., 1960.
- Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950.
- Гиберти Л. Комментарий. М., 1938.
- Гипзбург И. П. Чистиков и его педагогическая система. Л.—М., 1940.
- Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1937.
- Громов Е. С. Художественное творчество. М., 1970.
- Дейнека А. Учитесь рисовать. М., 1961.
- Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. Л.—М., 1957.
- Кардовский Д. Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1940.
- Коменский Я. А. Великая дидактика. М., 1939.
- Крамской об искусстве. М., 1960.
- Н. П. Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. М., 1960.
- Мастера искусства об искусстве, в 4-х томах. Под ред. Д. Аркина и В. Терновца. М.—Л., 1936—1937.
- Мастера искусства об искусстве, в 7-ми томах. Под ред. А. Губера и В. Гращенкова. М., 1960—1967.
- Машковцев Н. Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. 1—3. М., 1949—1950.
- Молева Н., Белютин Э. Школа Антона Ашбе. М., 1958.
- Очерки по русскому и советскому искусству. Л., 1974.
- Первая и вторая сессии Академии художеств СССР. М., 1949.
- Пономарев Я. А. Психология творческого мышления. М., 1969.
- Пособие по рисованию. Под ред. Д. Н. Кардовского, В. Н. Яковлева, К. Н. Корнилова. М., 1938.
- Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка, в 3-х томах. М.—Л., 1950.
- Репин И. Е. Далекое близкое. М., 1964.
- Репин об искусстве. М., 1960.
- Рисунок в высшей художественной школе. М., 1957.
- Рисунок. Практическое руководство для начинающих и самостоятельных художников. М., 1965.
- Рубенс П. П. Письма. М., 1933.

Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М., 1973.

Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1974.

Соловьев А. М., Смирнов Г. Б., Алексеева Е. С. Учебный рисунок. М., 1953.

Терентьев А. Е. Изображение животных и птиц. М., 1969.

Ченнино Ченнини. Трактат о живописи. М., 1933.

Чистяков П. П. и Савинский В. Е. Переписка. Л.— М., 1939.

Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953.

Школа изобразительного искусства. Вып. 1—10. М., 1964—1968.

Юон К. Ф. Об искусстве, в 2-х томах. М., 1959.

СОДЕРЖАНИЕ

Краткий обзор развития учебного рисунка	4
Зарубежная школа рисунка	4
Русская школа рисунка	41
Советская школа рисунка	59
Научные основы учебного рисунка	72
Методологические основы учебного рисунка	72
Некоторые вопросы психологии учебного рисунка	81
Проблема формы в учебном рисунке	93
О наблюдательной перспективе	105
Теория теней и тональные отношения в рисунке	125
Методы и приемы построения изображения	139
Методы работы над учебным рисунком	139
Стадии работы над рисунком	161
Наброски	166
Учебный рисунок и творческие задачи	229
Рисование по памяти и по представлению	249
Упражнения в педагогическом рисовании	259
Рекомендуемая и использованная литература	269

РИСУНОК

Под редакцией А. М. СЕРОВА

Редактор *О. Н. Товарас*

Художник переплета *Н. М. Ременикова*

Художественный редактор *А. Ф. Сергеев*

Технический редактор *М. М. Широкова*

Корректор *К. А. Иванова*

Сдано в набор 21/IV 1975 г. Подписано к печати 21/X 1975 г. 60×90^{1/16}. Бумага типограф. № 1. Печ. л. 17,00. Уч.-изд. л. 17,91. Тираж 135 тыс. экз. А 05544. Заказ № 2208.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа Государственного комитета Совета Министров Белорусской ССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Минск, Красная, 23.
Цена без переплета 63 коп., переплет 21 коп.

