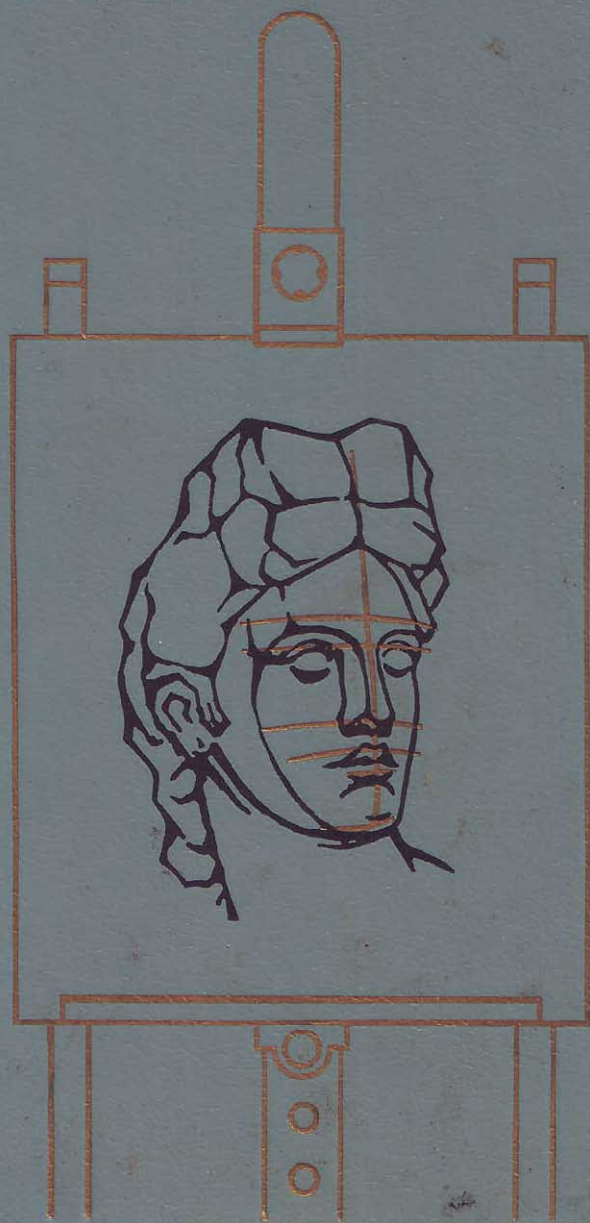
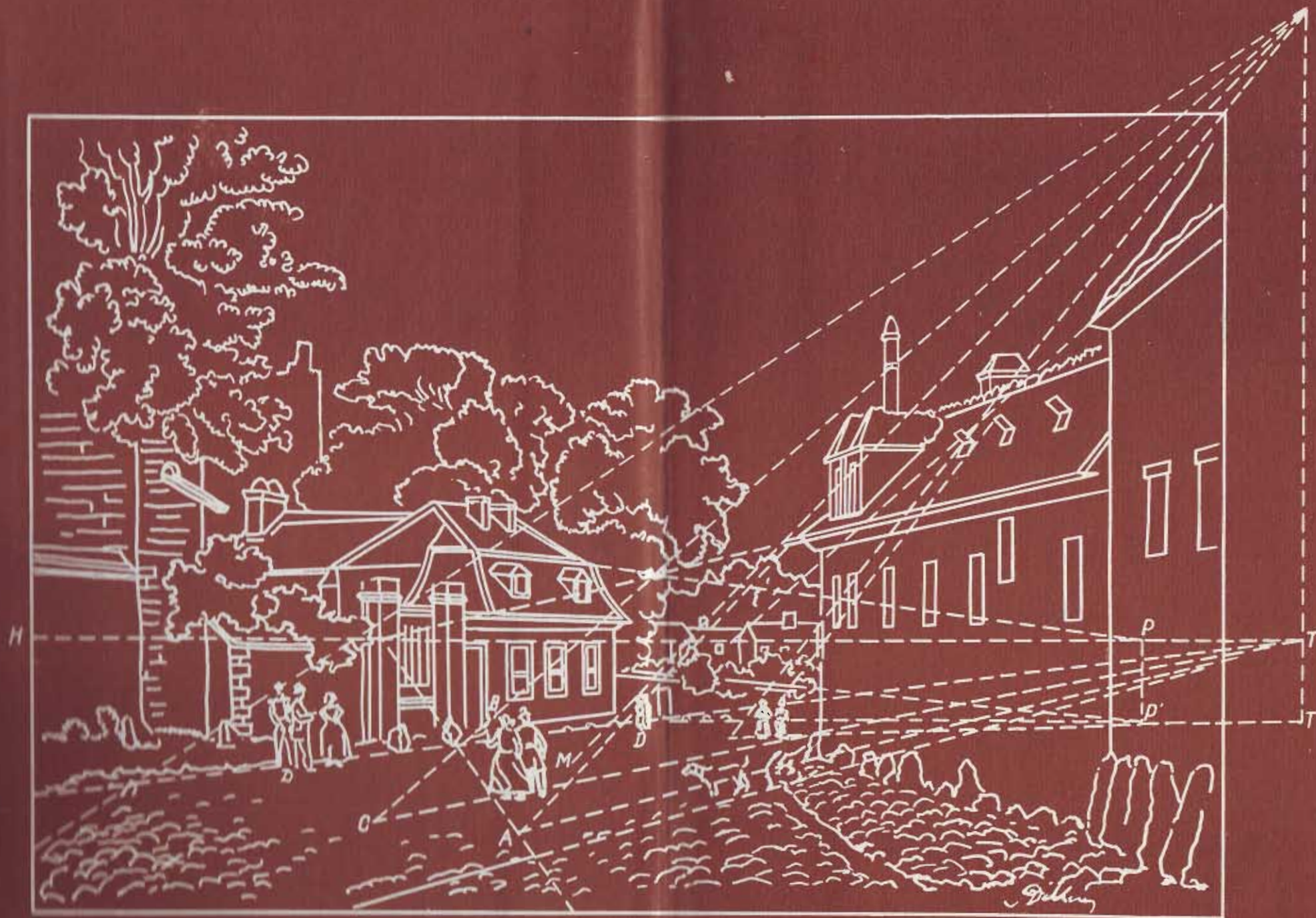


Н. Н. Ростовцев

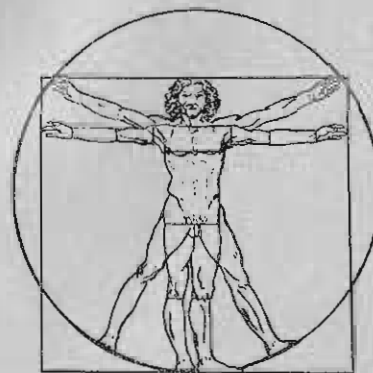
АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК





Н. Н. Ростовцев

АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК



Допущено Министерством просвещения СССР
в качестве учебника для студентов
художественно-графических факультетов
педагогических институтов

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,
ДОПОЛНЕННОЕ И ПЕРЕРАБОТАННОЕ

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1984

Рецензент — кафедра изобразительного искусства Владимирского государственного педагогического института им. П. И. Лебедева-Полянского

Ростовцев Н. Н.

Р78 Академический рисунок: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. — 2-е изд., доп. и перераб. — М.: Просвещение, 1984. — 240 с., ил.

Учебник проф. Н. Н. Ростовцева представляет собой систематическое изложение курса академического рисунка для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов. Автор подробно рассматривает законы композиции и конструктивного построения, перспективы и светотени — весь комплекс теоретических сведений, необходимых для овладения изобразительно-выразительными средствами академического рисунка.

1-е издание вышло в 1973 году.

Р 4309021600—730 71—84
103(03)—84

ББК 85.15
76

© Издательство «Просвещение», 1984 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В «Основных направлениях экономического и социального развития СССР на 1981—1985 годы и на период до 1990 года» указывается: «Обеспечить дальнейшее развитие системы народного образования, более полное удовлетворение потребностей страны в специалистах и квалифицированных рабочих. Повышать эффективность работы всех звеньев и форм образования и подготовки кадров»*.

Разъясняя, что конкретно в этом направлении нужно сделать, XXVI съезд КПСС поставил целый ряд задач: повысить качество обучения, трудового и нравственного воспитания в школе; изжить формализм в оценке результатов труда учителей и учащихся, на деле укрепить связь обучения с жизнью; улучшить подготовку специалистов в педагогических вузах и изменить систему планирования подготовки кадров в вузах в соответствии с требованиями эпохи развитого социализма.

Учителей изобразительного искусства для средней школы прежде всего необходимо вооружить научно-теоретическими знаниями. В учебных программах по рисунку, живописи, композиции для художественно-графических факультетов педагогических институтов сегодня, наряду с практическими занятиями, предусмотрен теоретический курс. Знание теоретических основ рисунка, в особенности при подготовке художника-педагога, крайне необходимо. Педагог должен не только уметь показать построение, исправить рисунок ученика, но и хорошо знать терминологию, уметь объяснять закономерности строения натуры и последовательность работы над ее изображением, быть знакомым с принципами и методами построения реалистического рисунка.

Предлагаемый курс по теории академического рисунка предназначен для студентов педагогических институтов и содержит разъяснения основных положений и терминов академического рисунка. В пособии подробно анализируются понятия «конструкция», «форма», «тон», «манера» и «техника» и их различие, а также многие другие положения академического рисунка. Особое внимание уделено вопросам методики, как методической последовательности построения реалистического изображения, так и вопросам организации учебного процесса. Главное внимание обращено на частные положения методики преподавания, связан-

* Сноски даны в конце книги — в «Примечаниях и комментариях».

ные с отдельными моментами построения рисунка (перспективное сокращение формы и величины предметов, анализ особенностей строения деталей головы и фигуры человека и др.), что весьма важно для профессиональной подготовки высококвалифицированного художника-педагога. Одна из основополагающих глав пособия — «Методологические основы учебного рисунка» — посвящена научно-теоретическому обоснованию методологических основ методики преподавания. Исходя из основных положений марксистско-ленинской философии и эстетики, автор раскрывает сущность методов наблюдения, анализа и отображения предметов реальной действительности в художественных образах. С опорой на ленинскую теорию отражения вскрывается коренное, принципиальное отличие советского реалистического искусства от буржуазного формалистского эстетства.

В пособии прослеживается преемственность лучших традиций советской школы академического рисунка с прогрессивными достижениями русских художников-реалистов, таких, как А. П. Лосенко, В. К. Шебуев, К. П. Брюллов, А. П. Сапожников, П. П. Чистяков, Д. Н. Кардовский, Н. П. Крымов, К. Ф. Юон.

Пособие иллюстрировано рисунками известных художников, работами студентов.

Автор надеется, что пособие будет полезно не только студентам художественно-графических факультетов педагогических институтов и учащимся художественно-педагогических училищ, но и учителям, всем интересующимся изобразительным искусством и методикой его преподавания.

Автор надеется также, что изучение курса «Академического рисунка» будет способствовать осуществлению задачи значительного повышения уровня преподавания предметов эстетического цикла в школе, в том числе и изобразительного искусства, — задачи, выдвинутой реформой общеобразовательной и профессиональной школы.

ВВЕДЕНИЕ

Под словом *рисунок* мы подразумеваем ясное, выразительное и лаконичное выражение основной формы. В разных искусствах этот термин употребляется в различных значениях. Например, живописец и архитектор под словом *рисунок* понимают выражение объемной формы; музыковед, анализируя музыкальное произведение, говорит о мелодическом рисунке; балетмейстер указывает на рисунок танца.

Словом *рисунок* мы называем не только линейный абрис, очертание какого-либо предмета, но всякое упорядочение формы в изображении.

Рисунок присутствует во всех видах изображения. Мы можем видеть его в самостоятельном значении в наброске, гравюре. Он может быть скрыт, например, под слоем краски в живописи или подчеркивать контур рельефного и чеканного изображения и т. д.

В изобразительном искусстве, помимо общего понятия «рисунок», мы имеем в виду его различные формы и виды. Мы говорим о рисунке как о вспомогательном средстве изображения, предполагая кальку, картон, трафарет, и о станковом произведении, а в иных случаях как о выражении пластической формы в живописи, скульптуре и других видах изображения.

Рисунок как станковое произведение имеет самостоятельное значение. Если в живописи он сливается с цветовой красочной средой, в рельефе, чеканке — с объемной пластической формой, то здесь рисунок самоценен.

Примером станкового рисунка могут служить изображения В. И. Ленина, выполненные скульптором Н. А. Андреевым (рис. 1, 2). Эти рисунки имеют большое художественное и историческое значение¹. Здесь нашли отражение и высокое профессиональное мастерство художника, и глубокая психологическая характеристика вождя, и прекрасное знание техники и технологии рисовальных материалов.

В своем рисунке художник тонко, с большим мастерством рисовальщика передает душевную теплоту великого вождя (рис. 1). Это мы ясно читаем по рисунку чуть улыбающегося лица, по выражению добрых, ласковых глаз и разбегающихся от них лучиками морщинок. Ни одна фотография не раскрывает характер В. И. Ленина так глубоко, как этот рисунок.

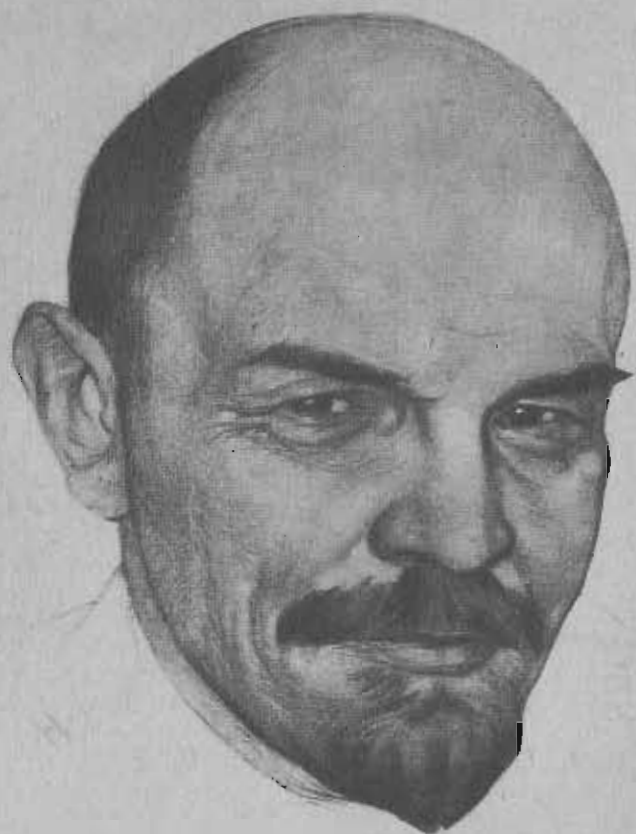


Рис. 1. Н. Андреев. В. И. Ленин.



Рис. 2. Н. Андреев. В. И. Ленин.

Рисунок 2 носит иной характер. Здесь художник сумел простыми, лаконичными средствами не просто передать облик конкретного человека, а создать монументальный образ великого вождя. Следует отметить также, что большинство художников нашего времени в монументальных изображениях В. И. Ленина (фреска, мозаика, различного вида панно) берет за основу этот рисунок Н. А. Андреева.

Рисунок как станковое произведение изобразительного искусства или как вспомогательное средство построения изображения (картон, калька, прорись, припорох)² является линейно-графическим выражением объемной формы предмета. Значительно сложнее говорить о рисунке, когда мы рассматриваем живопись, скульптуру, декоративное и прикладное искусство. Некоторые живописцы считают рисунок несовместимым с живописью. Иногда в художественных учебных заведениях можно услышать такие выражения: «Когда пишете красками, совершенно забудьте о рисунке, иначе будет не живопись, а раскрашенный рисунок». Или: «В живописи никогда не надо рисовать. Мазки на холсте должны создавать живописный ковер, как кусочки смальты в мозаике. Главное в живописи — правильно найти цвет и положить его на место».

Вот отсюда мы и начнем разговор о рисунке в живописи. Что значит положить мазок краски на место? Видимо, здесь все же имеется в виду рисунок — рисунок как основа живописного изображения.

Художник, изображая какой-либо предмет, всегда опирается на рисунок. В живописном произведении он вначале может сделать рисунок, а затем его как бы раскрасить, но чаще рисунок каждой формы художник держит «в глазу», в своем сознании и, накладывая краску на холст, «лепит» форму цветом согласно воображаемому рисунку. Опытный живописец всегда думает о рисунке. Рисунок формы предмета всегда находится перед его глазами. Но овладевает он этим «скрытым» от зрителя рисунком в процессе академического рисования с натуры.

Как приобретает художник способность видеть в природе схему конструктивного строения формы, так он приобретает способность видеть рисунок во всяком изображении. Передавая цвет и фактуру предмета, живописец всегда старается движением кисти подчеркнуть объем и характер форм предмета, т. е. ввести в изображение элемент рисунка.

Приведем несколько примеров.

Портрет «Молодая цыганка» выполнен голландским художником XVII века Ф. Гальсом (рис. 3). С изумительным живописным мастерством написано лицо цыганки. Мазок плотный, широкий. Удары кисти смелые и уверенные.

Рисунка, как такового, мы здесь не видим. Художник широкими мазками кладет краску на те участки поверхности холста, где требуется определенный цвет или его оттенок. Все внимание он



Рис. 3. Франс Гальс. Молодая цыганка.

сосредоточил как будто бы только на цветовой гармонии. Однако мы знаем, что художник вначале сделал рисунок, на основе которого уже решал живописную задачу. Рисунок заставлял художника класть мазки на определенные места, подчеркивая живописную характеристику формы.

Более того, внимательно рассматривая каждый мазок, мы замечаем, что они имеют определенное направление, движения кисти мастера строго согласованы с формой. Оказывается, худож-



Рис. 4. М. Врубель. Автопортрет.

щик и кистью продолжал рисовать форму головы, подчеркивая мазком объем каждой детали. Иными словами, каждый мазок показывает направление плоскости в пространстве. Перед нами два рисунка Врубеля — «Автопортрет» и «Портрет В. С. Мамонтова» (рис. 4, 5).

Обратите внимание, как художник трактует форму, как штрихами выявляет объем головы. Каждая серия штрихов показывает зрителю направление плоскостей в пространстве и то, как эти плоскости образуют объем. Нос, глаза, губы имеют ясно выраженный объем. Здесь и большая форма, и выявление анатомической структуры. Рисунок черепной коробки хорошо виден; лобные бугры и выступы надбровия, скуловая кость и челюсть подчеркнуты штрихами. Разница между этими рисунками только в специфике рисовальных материалов — «Автопортрет» решен в штриховой карандашной технике, набросок портрета В. С. Мамонтова — в тоновой, характерной для угля.

Если мы проанализируем другие живописные работы Врубеля, например «Гадалку» и «Голову Тамары», то ясно увидим знакомый нам рисунок Врубеля. Движения кисти аналогичны штрихам карандаша, художник рисует кистью форму так же, как это он делал карандашом. Та серия штрихов, которая была направлена по форме в рисунке, в живописи заменена мазком. Более того, если мы будем внимательно рассматривать каждый мазок в отдельности, то легко сможем заметить на его поверхности следы (царапины) щетинных волосков, которые читаются как штрихи.

В этих живописных произведениях мы обнаруживаем разницу в технике исполнения. Сравните «Гадалку» с «Автопортретом», «Голову Тамары» с наброском портрета В. С. Мамонтова. Техника работы щетинной кистью ближе технике рисунка карандашом; нежные, плавные мазки беличьей кисти ближе рисунку, выполненному углем. Все это говорит о том, что рисунок в живописи обязательно имеется; более того, он главенствует, заставляет художника класть цвет только на определенные места. Кроме того, принципы и методы рисунка в живописи аналогичны станковому рисунку.



Рис. 5. М. Врубель. В. С. Мамонтов.



Рис. 6. Ваза. Хохломская роспись.

Рассмотрим теперь пример из области декоративно-прикладного искусства, где, казалось бы, об академическом рисунке и речи быть не может.

Перед нами образец хохломской росписи-поставок (рис. 6). Что общего может быть между академическим рисунком и хохломской росписью? Здесь не было подготовительного рисунка (картона, кальки, трафарета), изображение на изделие наносилось сразу кистью и краской. И все же мы не можем сказать, что здесь нет рисунка. Рисунок здесь органически слился с росписью, он является основой изображения. Восторгаясь искусством хохломских художников, мы начинаем допытываться: что

же необходимо человеку, чтобы овладеть таким мастерством? Оказывается, что для виртуозного исполнения росписи прежде всего необходимо умение хорошо рисовать. Причем это рисование должно быть не каким-то отвлеченным, сугубо специальным, а обычным рисованием с натуры.

Рассмотрим еще один пример из области декоративно-прикладного искусства — художественное оформление стекла, где уже не участвует ни кисть, ни карандаш.

Рисунок на изделие из хрусталя наносится при помощи вращающегося шлифовального диска. Это очень трудное и тонкое искусство: здесь художнику надо не только выдержать рисунок, но и заставить его «играть светом», или, как говорят мастера, «поймать свет». Каждая грань на стекле должна сверкать, преломлять лучи света таким образом, чтобы у зрителя создавалось впечатление, будто свет движется.

Игра алмазной грани зависит от того, как заточено «жало» диска и какой избран угол наклона. Рисунок на стекле может воспроизвести любой мастер, знакомый с работой на станке, но узор получится у него невыразительный, «мертвый». Тот же рисунок под руками опытного мастера может сразу ожить, засверкать искрами света. В этом деле художнику — мастеру художественной обработки стекла — помогает умение рисовать. Каждый мастер, занятый гравировкой по стеклу, стремится овладеть рисунком. Автору этого пособия часто приходилось бывать на заводах, и первое, что просили мастера, — это помочь им в занятиях рисунком. На занятиях с мастерами мы не только рисовали отдель-



Рис. 7. Ваза. Хрусталь, матовая гравировка.

ные предметы, цветы, ветки растений, но и выходили на пленэр для зарисовок пейзажа. И это было не простое желание порисовать; они старательно усваивали законы и положения академического рисунка. Стремление мастеров овладеть реалистическим рисунком читателю станет понятно, если он посмотрит на образцы светлой и матовой гравировки (рис. 7). Здесь вы видите вполне реалистические изображения. Чтобы их создать, художник должен знать перспективу, пластическую анатомию, теорию теней, т. е. научные основы академического рисунка.

Таким образом, рисунок — основа живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Все виды изобразительного искусства требуют реалистического рисунка.

Работа художника требует прежде всего знания рисунка. Рисование с натуры как учебная дисциплина подготавливает его к выполнению самых различных работ, будет ли он живописцем, скульптором, графиком или мастером прикладного искусства. Знания, полученные в период прохождения курса академического рисунка, являются тем фундаментом, на котором зиждется творческая работа художника. Многолетние наблюдения за учениками показывают, что те из них, кто хорошо овладел рисунком, успешно решают творческие задачи в дипломных работах. Художником-творцом может быть только тот, кто познал все тонкости натуры, научился свободно изображать ее на плоскости.

Что мешает человеку выразить средствами изобразительного искусства тот или иной замысел, ту или иную мысль? Неумение рисовать. Например, студент I курса задумал создать многофигурную композицию, однако рисунком фигуры человека он еще не овладел. Начиная изображать фигуры, он видит, что у него ничего не получается. Это заставляет его отказаться от первоначального замысла и взять задачу попроще.

Еще ярче это явление прослеживается в изобразительной деятельности детей. Известно, что маленькие дети рисуют очень охотно, они занимаются рисованием даже тогда, когда их никто к этому не побуждает. Они работают с большим увлечением, смело выражают свои мысли, создавая сложные композиции. Это объясняется тем, что юный рисовальщик еще не задумывается над тем, насколько убедительны образы тех предметов, которые он изображает, насколько они соответствуют действительности. Дети не стесняются своего неумения рисовать, они «все умеют», потому что их образное представление о предметах реального мира соответствует тем изображениям, которые они делают. В дальнейшем, по мере развития мышления, у них появляется неудовлетворенность своими рисунками, они начинают осознавать, что их изображения не соответствуют реальным предметам.

Как правило, учащиеся средней общеобразовательной школы уже к IV — V классу могут не просто наблюдать окружающие их предметы, но и начинают сравнивать их между собой, анализировать их форму. Учащихся этого возраста уже не удовлетворяют

их примитивные рисунки, они пытаются приблизить их к реальным изображениям. Однако, как это сделать, они еще не знают, и, если в этот момент к ним на помощь не придет опытный художник-педагог, у них появится чувство неудовлетворенности и разочарования, а занятия рисованием будут казаться им скучными и неинтересными.

Таким образом, для плодотворной деятельности в области изобразительного искусства прежде всего необходимо овладеть грамотой реалистического рисунка. Некоторые художники считают, что обучать правилам реалистического рисунка детей в средней общеобразовательной школе не следует. Это глубоко порочная точка зрения. Еще Н. К. Крупская писала по этому поводу: «Вторая ступень (12—15 лет) охватывает переходный возраст, когда у подростков чрезвычайно сильно стремление к анализу. Это сказывается и в рисунках. Суммарное изображение начинает не удовлетворять. Подростки сосредоточивают внимание на деталях, на вырисовывании их — вопреки футуристам, которые считают, что вредно и не нужно учить точности отображения, не хотят давать ребятам теорию перспективы. Пусть ребята рисуют кривь и вкось, что за беда. Косой рисунок еще лучше может передать настроение. Но техника требует именно точности. Нельзя учить точности на кривых рисунках. Борьба за технику диктует серьезную борьбу, в частности, с футуристическими уклонами в преподавании рисования. От ремесленнических копирования лучше всего будет страховать правильное обучение изобразительному искусству с первой ступени, умение понимать художественные произведения, привычка брать вещи в их реальных связях и опосредствованиях, в их развитии, чему должна с первых шагов учить советская школа всей системой своей воспитательной работы с ребятами»³.

Итак, рисунок является основой основ изобразительного искусства — живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, дизайна и т. д. Рисунок, по словам Микеланджело, — «это высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок — источник и корень всякой науки». Если первая часть изречения Микеланджело для всех ясна, то вторая у многих вызывает недоумение. Какое отношение имеет рисунок к наукам?

Известный советский авиаконструктор, дважды Герой Социалистического Труда А. С. Яковлев пишет: «И еще за одно я благодарен школе: там было хорошо поставлено рисование. Очень помогло мне в будущем умение рисовать. Ведь когда инженер-конструктор задумывает какую-нибудь машину, он мысленно во всех деталях должен представить себе свое творение и уметь изобразить его карандашом на бумаге»⁴.

Часто недооценивается роль и значение реалистического рисунка в работе инженера, строителя, техника. Некоторые даже утверждают, что и архитектору совершенно не нужно уметь рисовать голову и фигуру человека. Однако если более обстоятельно

проанализировать работу архитектора, то выяснится, что все наоборот.

Архитектор задумал построить новое здание, приблизительно представил себе образ будущего сооружения, продумал его конструктивные особенности, представил его внешний вид. И все же этого недостаточно, ему необходимо свой замысел выразить в наглядно-образной форме. Можно было бы предварительно сделать модель своего сооружения, вычертить и «отмыть» проект. Но это требует большой затраты времени и материальных средств, а архитектор еще не уверен в правильности своего окончательного решения. Архитектурно-проектная сторона замысла у автора еще не установилась, она требует проверки, переработки и изменений в поисках более выразительного образа, а иногда и новых конструктивных соображений. Как же архитектору вести поиски новых решений, какими средствами ему нужно воспользоваться для создания архитектурных кроков?

Оказывается, что самым простым, самым быстрым и легким по исполнению средством воспроизведения архитектурного замысла и методом проектирования является рисунок. По рисунку архитектор может наглядно увидеть общий вид будущего сооружения, проверить силу воздействия архитектурно-композиционного замысла на зрителя, а также согласованность пропорционального членения частей здания, ритмику чередования частей и т. д.

Рисунок для архитектора является основным средством выражения замысла, первым и начальным этапом в создании архитектурного сооружения, ансамбля улицы или площади. Никакой другой вид изображения не может заменить рисунка. Даже начертательная геометрия, которая учит определенным законам изображения трехмерной формы на плоскости, не в состоянии подменить рисунок. Основные положения изображения объемной формы на плоскости, которые трактует начертательная геометрия, помогают архитектору детально разработать проект, изготовить макет будущего сооружения, но они не могут быть использованы на стадии архитектурного проектирования.

Все это понятно, но для чего архитектору уметь рисовать человека? Пусть он рисует дома, улицы, архитектурные фрагменты, а человека изображать должен живописец. Однако это неверно.

Раскрывая перед студентами архитектурного факультета особенности конструктивного строения формы головы и фигуры человека, мы подготавливаем молодого строителя к правильному логическому анализу всякой сложной формы. Анализируя форму человеческого тела, наблюдая красоту сочетания отдельных объемов в едином целом, студенты начинают понимать гармонию конструктивной связи, что для архитектора является самым главным.

Особенность архитектуры как искусства заключается в комбинации различных объемов. Форма человеческой фигуры в этом отношении является прекрасным образцом. Поэтому не

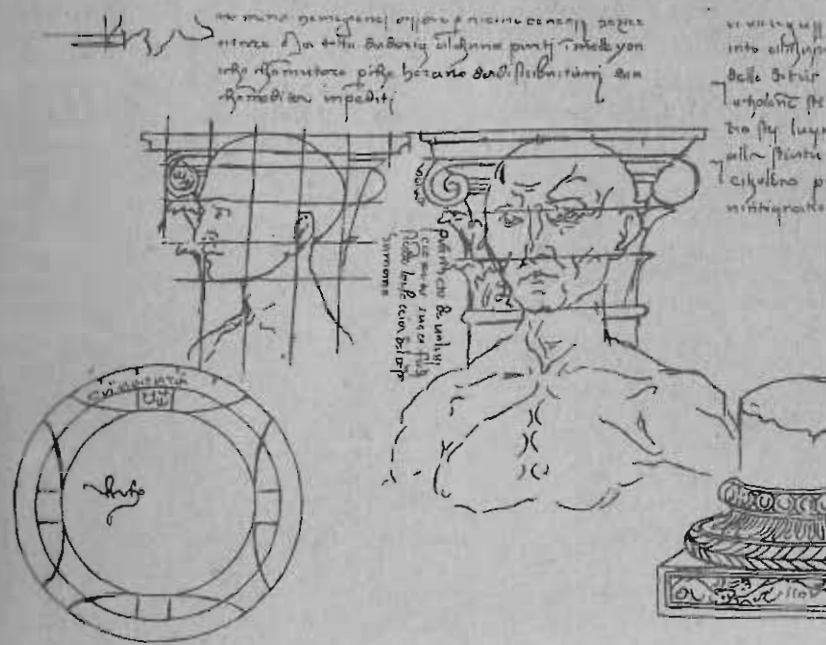


Рис. 8. Франческо ди Джорджо. Пропорции капители.

случайно художники-архитекторы Древней Греции и эпохи Возрождения уделяли такое большое внимание рисунку фигуры человека. Они считали, что и законы пропорций архитектурных стилей должны вытекать из законов пропорций фигуры человека. Это убедительно доказывают рисунки и чертежи художников эпохи Возрождения (рис. 8).

Известный советский архитектор И. В. Жолтовский не мыслил архитектуры в отрыве от человека. Он считал, что архитектура отражает мысли, чувства и настроения человека. Во время консультаций, обсуждения новых проектов можно было услышать такие высказывания академика Жолтовского: «Как неуклюже встала колонна!», «Что это у вас колонна сгорбилась, точно старуха?», «Смотрите, какую некрасивую гримасу соорудила эта капитель!».

Рисунок с натуры фигуры человека способствует более глубокому и тонкому пониманию пропорциональной зависимости между архитектурой и человеком.

Академическое рисование с натуры имеет большое воспитательное значение в общей системе подготовки советского архитектора. Например, рисуя с натуры голову человека, студент



Рис. 9. Таблица из старинного пособия.

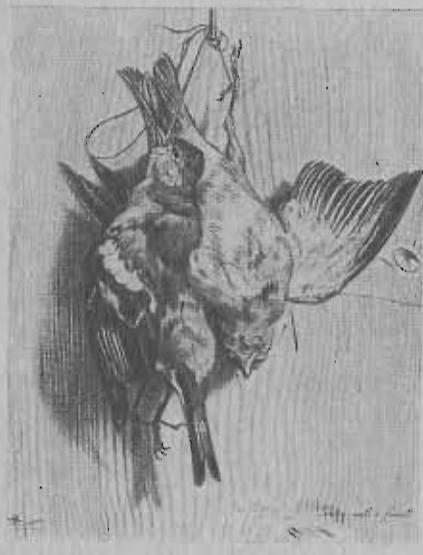


Рис. 10. Таблица из старинного пособия.

старается точно передать характер формы головы, стремится уловить портретное сходство и тем самым дать правдивое реалистическое изображение, что так важно для будущего архитектора. Архитектор не может давать в своем проекте абстрактные, формалистические изображения, он не может заставлять зрителя гадать над той или иной формой. Ему необходимо показать зрителю в ясной наглядной форме реалистическое изображение будущего архитектурного сооружения.

Особенно необходим рисунок художнику-педагогу. В его руках он становится эффективным средством наглядного обучения. С помощью рисунка педагог может показать ученикам закономерность строения формы предмета, методическую последовательность изображения, а также художественно-выразительные возможности рисовальных материалов в передаче фактуры и материальности предметов (рис. 9, 10). С помощью рисунка педагог может раскрыть в наглядно-образной форме сложные положения изобразительной грамоты. Великий немецкий поэт, просветитель и разносторонний ученый Гёте, высказавший, по словам Маркса, «гениальные догадки, предвосхищавшие позднейшую теорию развития»⁵, и в частности разработавший теорию цветоведения, считал, что рисунком должен владеть каждый педагог, — тогда он сможет лучше раскрывать свой предмет. «Как хорошо воспроизводит предметы знаток есте-

ственной истории, если он одновременно является рисовальщиком, именно потому, что он с подлинным знанием дела подчеркивает важные и значительные части организма, которые и создают истинный характер целого»⁶.

Итак, знание основ академического рисунка необходимо каждому человеку. Поэтому не случайно изобразительное искусство изучается в средней школе как общеобразовательный предмет.

Велико значение учебного рисунка в художественном образовании. Грамотное рисование есть основное условие для плодотворной творческой деятельности; при этом условии художник не будет чувствовать затруднений в изображении того или иного предмета и будет смело выражать свои замыслы. Жак-Луи Давид, давая наставления своему бывшему ученику, бельгийскому художнику Навэ, писал: «Рисунок, рисунок, мой друг, тысячу раз рисунок»⁷.

Учебный рисунок готовит студента к самостоятельной работе художника-педагога. Навыки и знания в рисунке являются той основой, на которой в дальнейшем совершенствуется искусство художника-реалиста.

* * *

Рисование как определенный вид деятельности человека представляет собой сложный процесс, включающий познание, изучение и созидание (создание художественного образа). Во время рисования человек воспринимает, познает, изучает реальную действительность и в то же время дает художественный образ этой действительности в виде рисунка. Хотя познание и созидание находятся в тесной взаимосвязи, во время рисования они протекают различно. В одном случае преобладает созидание, в другом — познание.

Таким образом, мы отличаем учебный рисунок от творческого, находим и устанавливаем характерные особенности учебного и творческого рисования.

В целом же рисование является одновременно и творческим, и познавательным процессом. Как в педагогике мы говорим, что обучение и воспитание представляет собой единый неразрывный процесс, так и в рисовании мы имеем в виду единство учебно-творческих процессов. Некоторые педагоги неправильно думают, что если студент рисует, соблюдая академические правила и законы, то здесь полностью отсутствует творчество; если же студент рисует вкривь и вкось, игнорируя правила и законы, то он якобы творчески подходит к делу, ищет, экспериментирует. Если встать на такую точку зрения, то мы рискуем всякую творческую деятельность человека, основанную на разуме, свести к механической.

К этому надо добавить, что первостепенная важность художественного образования всегда отвергалась теоретиками «свободного воспитания», в особенности на начальной стадии приобщения



Рис. 11. Учебный рисунок.

он уже известен художнику. В учебном рисунке, наоборот, процесс построения изображения еще неизвестен ученику. В процессе учебного рисования ученик начинает только изучать этот процесс. Например, при работе над рисунком головы студент ставит перед собой задачу проанализировать пластические особенности формы головы, изучить закономерность конструктивного строения, анатомического строения и методическую последовательность работы. При построении изображения он пользуется вспомогательными линиями — профильной, линией разреза глаз и рта, линией основания носа и подбородка (рис. 11, 12). Он старается понять особенности конструктивного строения формы человеческой головы, ее закономерности.

При работе над творческим рисунком художник уже не ставит перед собой этих задач, он старается при посредстве закономерностей строения человеческой головы передать характерные черты лица, выразить внутренний мир человека, его индивидуальные особенности. Иногда художник несколько утрирует характер формы, сосредоточивает внимание зрителя на отдельных деталях, подчеркивает их, чтобы добиться большей эмоциональной выразительности портрета. Так, в портрете матери Дюрер умышленно сосредоточивает внимание зрителя на анатомических особенностях строения формы головы, трактует их в несколько гротескной форме, чтобы таким образом дать психологическую характеристику образа (рис. 13). Дюрер особенно подчеркивает складки кожи

детей к искусству. Мы условно разделяем учебный и творческий рисунок, чтобы определить специфику того и другого, точно так же как мы это делаем, когда раскрываем понятия «обучение» и «воспитание».

Чтобы правильно понять специфику учебного академического рисунка, необходимо выяснить, в чем состоит различие между творческим и учебным рисунком, каковы их цели и задачи.

Творческий рисунок создается художником на основе приобретенных ранее знаний и навыков, здесь преобладает творческий процесс, главная цель которого — создание художественного образа.

При творческой работе рисование как процесс построения изображения не изучается,



Рис. 12. Учебный рисунок.



Рис. 13. А. Дюрер. Портрет матери.

на лбу, выступ скуловой кости, носо-губные складки и мышцы лица. Художник тщательно прорисовывает мышцы, сухожилия и кости верхнего плечевого пояса — яремную ямку, ключицы, разветвления грудино-сосково-ключичной мышцы. Дюрер их как бы обнажает, снимая кожный покров; анализирует их, казалось бы, с излишней анатомической точностью. Но именно этот прием и позволил художнику создать необычайно выразительный образ пожилой женщины, которую жизнь, видимо, не очень баловала. При этом важно отметить, что этот рисунок соединяет в себе грамотность и выразительность, т. е. то, что характеризует реалистическое направление в искусстве. Худож-

ник ничем не польстил своей матушке, ничего не приукрасил, наоборот, он показал нам образ старой, болезненно исхудавшей женщины, много пережившей и перевидавшей.

В учебном рисунке главное — учебно-познавательный процесс, включающий изучение строения формы и правил построения изображения.

Конечно, учебно-аналитические задачи учебного рисунка не исключают творческих моментов, но они настолько незначительны, что их можно в известных случаях опустить.

Цели и задачи рисования как учебного предмета совершенно отличны от рисования творческого. Учебное рисование ведется на основе изучения, во имя приобретения знаний и навыков. Творческое рисование ведется на основе уже полученных знаний и навыков, во имя создания нового и оригинального. В учебном рисунке учебно-аналитические задачи должны быть на первом месте. Известный советский художник-педагог Д. Н. Кардовский, анализируя рисование как учебный предмет, писал: «К рисунку можно подходить со школьной этюдной стороны и со стороны творческой, т. е. собственно искусства. В области преподавания рисунка основной задачей является изучение построения формы на плоскости графическими средствами по законам природы, как зрительно мы ее воспринимаем. Это есть основная задача при изучении рисунка. Все другие задачи построения рисунка, как, например, пропорции, характер и т. п., должны быть изучаемы, но эти задачи в начале обучения имеют второ-

степенное значение. Рисунок как творческий процесс, как искусство объектом преподавания быть не может, так как не может быть преподаваемо субъективное понимание красоты»⁸.

Полностью согласиться с формулировкой Кардовского мы не можем. Нельзя полностью отвергать задачи творческого развития, но основная мысль Кардовского, что цели и задачи творческого и учебного рисунка различны, что смешивать их нельзя, правильна.

Как уже отмечалось, мы не отвергаем элементы творческого развития в учебном рисунке, но о них можно говорить только как об элементах. Воспитание художника, развитие творческих способностей студента, безусловно, является основной и главной задачей художественного учебного заведения. И педагогика как наука не мыслит образование и обучение в отрыве от воспитания. На занятиях учебным рисунком процесс художественного воспитания протекает постоянно.

Учебное рисование имеет специфические особенности и свой систематический курс обучения. Перед курсом учебного рисунка стоит задача — дать учащимся сумму конкретных знаний и практических навыков. Этот курс должен научить студентов правильно видеть и правильно передавать средствами рисунка окружающую действительность, помочь им понять законы строения формы предметов и использовать эти законы в практике построения изображения. Учебный академический рисунок — учебная дисциплина, раскрывающая принципы построения реалистического изображения на плоскости и дающая будущим художникам-педагогам художественную культуру, знания и навыки, необходимые для самостоятельной творческой работы.

В учебном рисунке перед учащимися ставятся учебно-образовательные задачи: они овладевают знаниями, накопленными веками, но сами не открывают новых правил и законов, они не занимаются экспериментаторством, а познают, при соблюдении основных дидактических и методических принципов, уже известные истины.

Учебный рисунок создается под руководством педагога. В этом рисунке, начиная с момента композиционного размещения изображения на листе бумаги и до окончательного завершения рисунка, учащийся с помощью педагога усваивает правила графического изображения, познает законы конструктивного строения формы предметов, их наиболее характерные особенности, законы перспективного построения реалистического изображения на плоскости, законы распределения света на предметах. В том случае, когда отсутствует руководство со стороны педагога, т. е. когда не ведется методическая работа в обучении правильно видеть, логически мыслить и правдиво изображать, рисование перестает быть учебным предметом. Оно становится предметом обучения только тогда, когда педагог систематически руководит работой учащихся, т. е. соблюдается методическая последовательность в изложении

материала, перед рисуемыми ставятся учебно-аналитические задачи.

Учебный рисунок не может превратиться в эксперимент, не может опираться на неизвестное и случайное. Он опирается только на конкретные знания, перешедшие по традиции и проверенные опытом работы многих мастеров.

Однако в высшей художественной школе еще до сих пор можно наблюдать, в особенности на первых курсах, недопустимое явление, когда студент, анализируя натуру, больше заботится о выявлении своего творческого «я», нежели о соблюдении закономерностей построения формы. Он боится «засушить свой талант», боится подробно ознакомиться с канонами древнегреческих художников, что помогло бы ему познать натуру, усвоить четкие и строгие установки в построении конструкции, полагая, что это будто бы приведет к схематизации. Он не изучает закономерности строения природы, а рисует, как видит, как чувствует. Часто студенты опускают ряд важных азбучных положений рисунка, берясь сразу за решение творческих задач. Например, в классе поставлена первая натурная постановка обнаженной модели. Студент, вместо того чтобы правильно поставить фигуру, начиная с осевой линии, обратить внимание на пропорции, на анатомическую структуру, начинает решать сложные творческие задачи. Подобные явления не частный случай.

Среди многих художников укоренилось ложное мнение, будто бы правила, схемы и законы сушат художника, убивают его талант. Эти мысли лишены какого бы то ни было научного обоснования и далеко не новы. Еще в XVIII в. английский художник Д. Рейнольдс говорил: «Я убежден, что это (академическое обучение. — Н. Р.) единственно 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»⁹. Для художников античности схемы и каноны не были путями, наоборот, они помогали им создавать прекрасные произведения. Каноны руководили и давали наставления художникам эпохи Возрождения и указывали им путь к высокому искусству. Правила, схемы и законы воспитывали мастеров искусства и формировали величайших гениев мира. «Только высокомерие неучей могло вообразить, что лучшим условием для развития художественной индивидуальности будет отсутствие всяких рамок и принудительных задач; учащийся, не приучаясь к сдержанности, к дисциплине, сразу владеет в гениальничанье, в манерность», — говорил М. А. Врубель.

Изобразительная грамота требует соблюдения определенных правил и законов. Во всех других искусствах они существуют уже давно, и учащемуся необходимо изучить их. Возьмем для примера музыку, как наиболее эмоциональный вид искусства, где творческим поискам предоставлены большие возможности.

Однако и там есть известные нормы, схемы, твердые правила и законы, которые не только не снижают выразительности музыкального языка, а, наоборот, делают его более выразительным. Вспомним, например, науку об аккордах — гармонию, или контрапункт. При всем многообразии мелодического рисунка отдельных произведений различных авторов и различных эпох можно легко заметить преобладание одного определенного принципа. Наиболее ярко это бывает выражено в моменте заключения музыкальной фразы — в кадансе. Построение гармонического рисунка каданса, т. е. перехода от неустойчивых звуков аккорда к устойчивым — к тонике, всегда дает одну общую схему для всех классических произведений.

Ученик добросовестно заучивает законы гармонии, законы отдельных схем движения звуков (голосов) в аккордах. Никакой «творческой» фантазии при решении гармонических задач не допускается. Педагог-музыкант строго следит, чтобы ученик хорошо усвоил и заучил ту или иную схему, то или иное правило гармонии. Если же ученик начинает отступать от данных правил и ради «параллельности» нарушает законы гармонии, вводит параллельные октавы или квинты, педагог останавливает его.

Никому из педагогов-музыкантов не приходит в голову отвергать строгие законы гармонии и контрапункта, доказывать, что они слишком сухи, нежизненны и малоэкспрессивны. Все заученные правила, схемы, законы гармонии впоследствии не только не снижают выразительности музыкального языка, но и помогают композитору часто выходить из, казалось бы, безвыходных положений при композиционном разрешении аккордов.

В области изобразительного искусства не только студенты, но и педагоги часто не желают считаться с правилами и законами академического рисунка, видя в них только «сухость», «шаблонность», «условность». Академическое направление в учебном рисунке они рассматривают как «сухой академизм». К этому надо добавить, что даже термин «академический» многие стали воспринимать как что-то крайне отрицательное. Сегодня, чтобы раскритиковать художника, достаточно сказать: «Ваша работа слишком академична». Во всех других областях искусства с этим давно покончено. Балетмейстер, желая подчеркнуть школу высшего мастерства, говорит об академической школе балета, актер с гордостью говорит, что он работает в академическом театре. И только художники и искусствоведы, находящиеся под влиянием формалистического искусства, продолжают избегать термина «академический». Между тем в «сухом академизме» было много хорошего, в особенности в области преподавания рисунка.

Наша художественно-педагогическая школа должна использовать все лучшее, что было в старых академических школах, развить дальше те принципы и методы преподавания искусства, которые давали высокие результаты, а не отвергать достижения прошлого. В. И. Ленин говорил на III съезде комсомола:



Рис. 14. А. Дюрер. Голова старика.

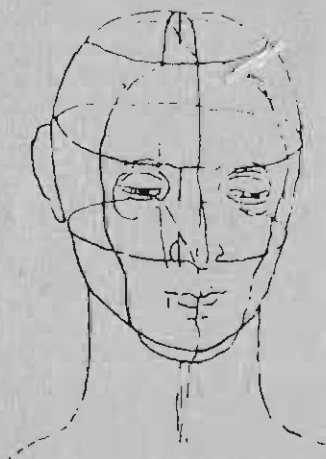


Рис. 15. А. Дюрер.
Конструкция головы.

«Здесь я подхожу к тем нареканиям, к тем обвинениям старой школы, которые постоянно приходится слышать и которые ведут нередко к совершенно неправильному толкованию. Говорят, что старая школа была школой учебы, школой муштры, школой зубрежки. Это верно, но надо уметь различать, что было в старой школе плохого и полезного нам, и надо уметь выбрать из нее то, что необходимо для коммунизма... Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, чиновничьего общества»¹⁰.

Правила, схемы, законы, установленные великими мастерами прошлого на основе внимательного наблюдения и изучения природы, остаются для нас таким же ценным материалом, каким остаются достижения прошлого в любой другой науке, и являются базой для построения нового.

В процессе выполнения учебного рисунка студент должен запомнить целый ряд правил, схем и законов построения реалистического изображения на плоскости, которые помогут ему в дальнейшем справляться со сложными задачами изобразительного искусства.

В рисунках каждого крупного художника, при самых различных положениях и ракурсах, можно всегда легко найти от-

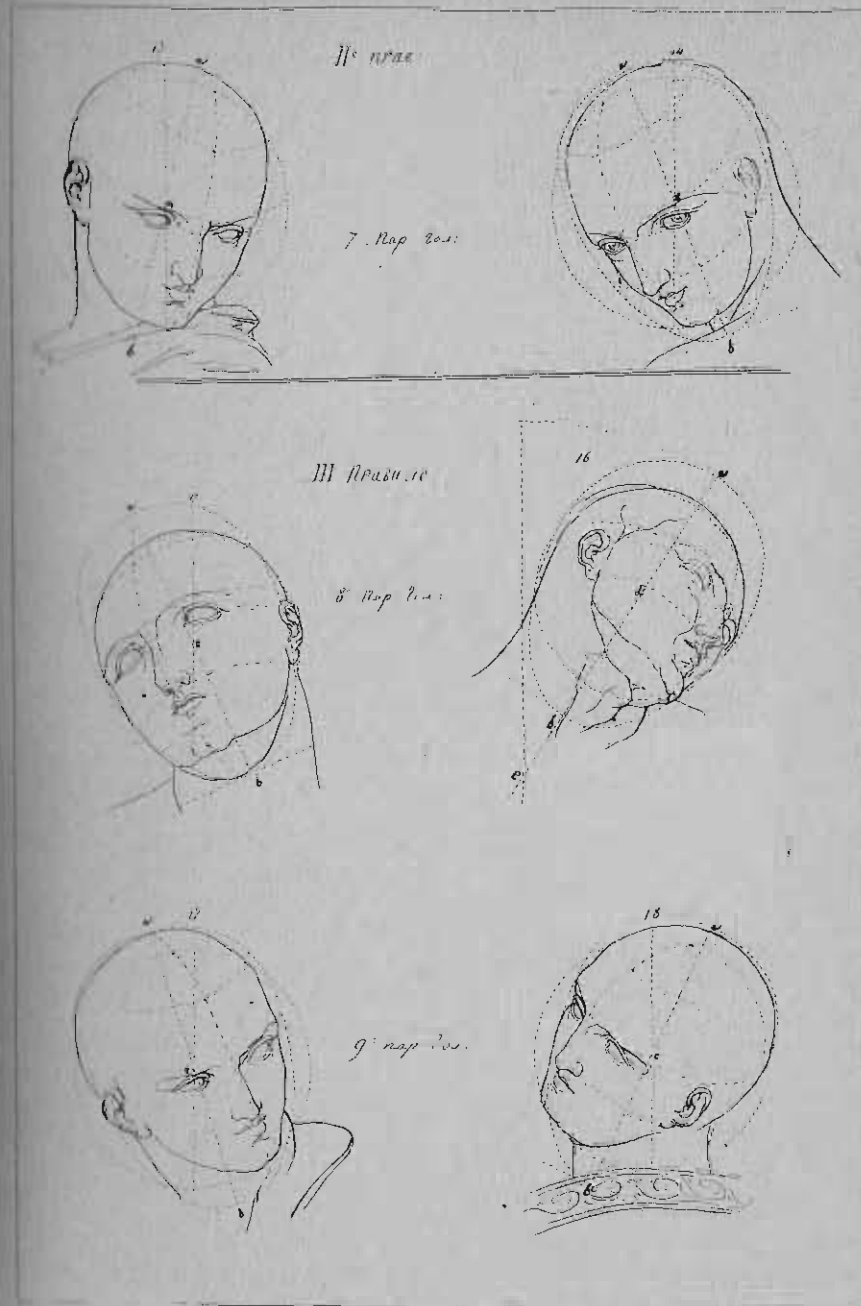


Рис. 16. А. Лосенко. Конструктивная схема головы в разных положениях.

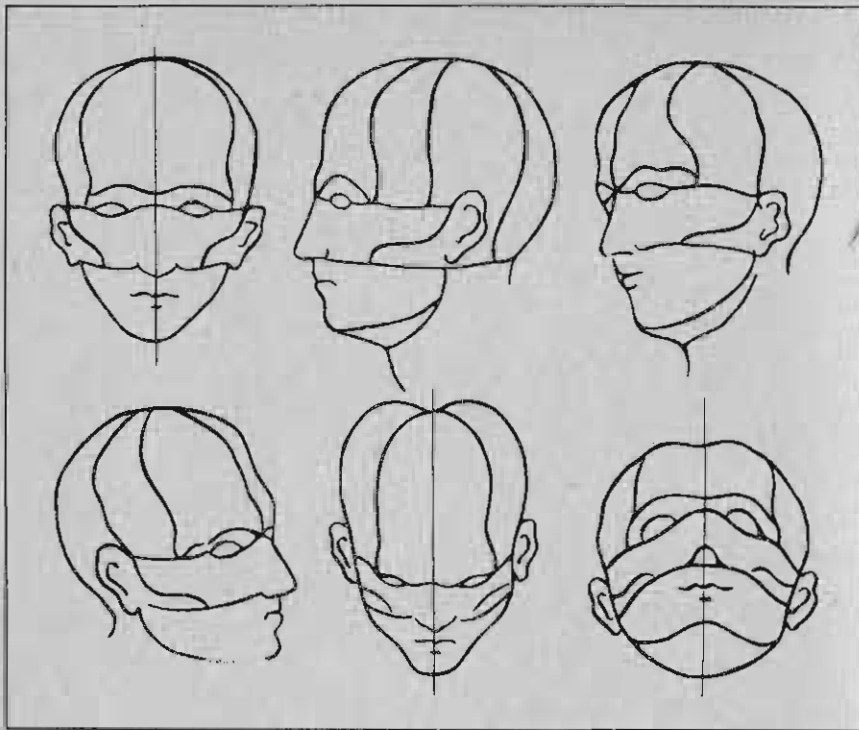


Рис. 17. А. Сапожников. Проволочная модель головы.

ражение закона внутренней конструкции строения головы и фигуры человека. Так, на рисунке А. Дюрера, изображающем голову старика (рис. 14), ясно выражена конструктивная схема построения человеческой головы, которую художник разработал в своем трактате (рис. 15).

В старых академиях художеств законам конструктивного строения формы уделяли большее внимание. Многие выдающиеся художники-педагоги давали специальную теоретическую разработку методики раскрытия конструктивного строения формы предметов и ее использования в построении изображения. Так, в русской Академии художеств этими вопросами были заняты А. П. Лосенко, В. К. Шебуев и многие другие.

В пособии по рисованию, написанном А. П. Лосенко, мы находим специальные таблицы, изображающие схемы конструктивного строения головы в различных поворотах¹¹ (рис. 16).

В начале XIX в. русский художник-педагог А. П. Сапожников сконструировал специальную модель из проволоки, которая наглядно раскрывала особенности конструктивного строения формы головы. Такую модель устанавливали рядом с натурой (рис. 17).



Рис. 18. Учебный рисунок.



Рис. 19. Учебный рисунок.

Многолетняя педагогическая практика показала, что студенты, которые хорошо изучили схему конструктивного строения формы головы, в дальнейшем легко справлялись с рисунком живой головы и портретом. Для более твердого усвоения закономерности конструктивного строения головы студентам предлагались специальные задания только на линейно-конструктивное построение. На рисунке 18 показано учебное задание на линейно-конструктивное построение формы головы Аполлона (см. рис. 16). Студенты выполняли большое количество подобных заданий, что давало им возможность в дальнейшем успешно работать над рисунком живой головы (рис. 19).

Цель учебных заданий состоит в том, чтобы ученик изучил законы внутренней конструкции, механику движений, пластическую анатомию, перспективу и целый ряд других положений, необходимых для овладения искусством реалистического рисунка. Правила, законы, схемы построения формы являются отправной точкой в работе студента; они дают ключ к познанию действительности, помогают разобратся в сложной форме живого организма и видеть в натуре в первую очередь самое главное. Гёте писал: «Гений, художник по призванию, должен действовать согласно законам, согласно правилам, которые предписаны ему самой природой, которые ей не противоречат, которые составляют величайшее его богатство, потому что с их помощью он научается подчинять себя и применять как богатство своего дарования, так и великие богатства природы»¹².

Изображая предметы реального мира, даже противники академизма вынуждены признать известные закономерности в строении форм природы.

Становясь на защиту традиционных правил, схем построения формы в рисунке, которые во многом облегчают изучение закономерностей строения природы, мы не считаем их непревзойденными, вечно существующими. Но можно с полным основанием утверждать, что эти правила настолько приближены к истине, что могут быть смело использованы в практике современного художника. Дюреровская схема построения формы чело-

веческой головы не есть абсолютная истина, но она, безусловно, правильно раскрывает конструктивное построение. Канон греков о членении головы на три равные части не есть абсолютная пропорция для каждого человека, но как общая закономерность пропорционального членения она верна. В трактате Леонардо да Винчи есть рисунок, на котором он, прочертив три прямые горизонтальные линии, врисовал несколько голов уродов с характерными носами, подбородками, затылками. Этим он хотел показать, что при рисовании даже характерных голов можно пользоваться греческим канонem.

Научное познание мира всегда требует известного обобщения и упрощения — схематизации. В. И. Ленин писал: «...Человеческое понятие причины и следствия всегда несколько упрощает объективную связь явлений природы, лишь приблизительно отражая ее, искусственно изолируя те или иные стороны одного мирового процесса»¹³. В каждой форме предмета заключена определенная закономерность строения, которую художник и выражает в виде схемы.

Ознакомление с классическими канонами приучает студента правильно наблюдать и определять пропорции, характерные особенности в строении живой формы. Знание канонов помогает отмечать отклонения от канона, которые наблюдаются в натуре.

Знание закономерностей строения форм природы, даже схематичное, позволяет студенту шире использовать свои наблюдения над реальными предметами и таким образом сразу же вносить коррективы в изображение, где надо, уточняя и исправляя намеченный рисунок. Ученик, наблюдающий натуру, не должен мучительно думать, как сделать так, чтобы голова не получилась в рисунке больше, чем следует, как добиться того, чтобы не было грубого нарушения пропорций. Он должен знать те пути, которые облегчают работу, и ознакомиться с нормами, правилами и канонами, которыми художники пользовались тысячелетиями и которые помогали им в творческой работе. Это нужно не только для развития глазомера, но и для того, чтобы в дальнейшем можно было бы работать без срывов, чтобы не было обиды на школу, которая его ничему не научила. Художник В. В. Левик в своих воспоминаниях писал: «Во всех горестях принято было винить ВХУТЕМАС и педагогов, у которых мы учились. Большинство наших учителей не давало никакой систематической школы, никакого метода, и поэтому молодой художник, покидая стены училища, оказывался в профессиональном отношении почти беспомощным»¹⁴.

Школа должна учить правилам, в школе ученик должен познать законы изобразительного искусства. Крупнейший теоретик искусства эпохи Возрождения Леон Баттиста Альберти в трактате «О статуе» писал: «Искусству же учатся на правилах и приемах, а затем уже его усваивают на практике»¹⁵.

Что такое правильность в построении изображения, как не те

же схемы и каноны? Как можно судить о том, правильно или неправильно нарисовано? Как мы судим о правильности пропорций человеческого тела? Мы вспоминаем канон древних и, мысленно накладывая его на интересующий нас рисунок, говорим: если голова укладывается во всей фигуре согласно классическому канону, т. е. семь-восемь раз, то пропорции в рисунке фигуры человека выражены правильно. Если же на рисунке голова укладывается во всей фигуре десять, одиннадцать или пять раз, то вполне ясно, что студент допустил грубую ошибку.

Природа развивается и существует согласно определенным законам. В каждой форме, в каждом предмете заключен закон построения объема, конструкции, анатомической структуры, соотношения частей и целого. Художники, наблюдающие природу, находят эти законы и используют их в своей практике. Начиная сему же художнику знание этих законов особенно необходимо. Они помогают ему быстрее изучать натуру, правильно понять закономерность строения формы, выделить и умело подчеркнуть в рисунке ту незыблемую постоянную конструктивную основу формы, которая заключена в натуре.

Изучение норм в искусстве крайне необходимо. Правила и законы изобразительного искусства, которые были установлены величайшими художниками прошлого и которые не раз были проверены по натуре, могут и должны изучаться новым поколением художников. Полемизируя с Д. Дидро по этому поводу. Гёте в своих записках о рисунке справедливо писал: «Но ты и сам не станешь серьезно отрицать, что учителя, Академия, школа, античность, которую ты обвиняешь в том, что она развивает манерность, могут с тем же успехом, при хорошем методе (разрядка моя. — Н. Р.) насаждать настоящий стиль; более того, можно с полным правом задать вопрос: какой в мире гений установит сразу, путем простого созерцания природы, без традиций, нужные пропорции, уловит истинные формы, изберет настоящий стиль и создаст сам для себя всеобъемлющий метод? Подобный гений в искусстве в гораздо большей степени является пустым сонным мечтателем, чем твой упоминавшийся выше юноша, который возник бы в виде двадцатилетнего существа из глыбы земли и обладал бы развитыми членами, никогда и ни для чего ими не пользуясь»¹⁶.

Все величайшие мастера изобразительного искусства всегда старались научно-теоретически обосновать те или иные положения практики. Когда же дело касалось передачи накопленного опыта будущему поколению художников, они прибегали к помощи науки, чтобы убедительно раскрыть законы природы и искусства. Вспомните трактаты Альберти, Леонардо да Винчи, Дюрера.

Законы природы, законы строения формы отдельных предметов не выдуманы человеком, а свойственны самой природе. Законы развития материи существуют объективно и независимо от человеческого сознания. Природа не случайное скопление

предметов и явлений, где все хаотично, беспорядочно и неопределинно; развитие природы подчинено строгим законам, которые и должен изучать молодой художник. Красота в природе заключается прежде всего в закономерности и порядке. Например, расположение ветвей на дереве имеет определенную закономерность. Они располагаются перпендикулярно стволу, и это не случайно. Они устремляются к солнцу, к влаге, которую собирают во время дождя, и в то же время создают равновесие.

Подлинное искусство требует правил и законов. Уже много веков ведется спор о том, «засушивают» ли правила и законы искусство или двигают его вперед. Когда люди отвергают правила и законы изобразительного искусства, когда отходят от научного метода познания и научно обоснованных методов преподавания, оно деградирует и гибнет. Когда вновь начинают придерживаться научного подхода к вопросам искусства и познания реальной действительности, искусство снова поднимается. Примером этого может служить путь развития искусства Древней Греции, средневековья и эпохи Возрождения. В античную эпоху художники Греции стремились научно обосновать каждое положение своего искусства, они внимательно наблюдали и изучали природу и на основе этого разрабатывали правила и законы. Историк Плиний рассказывает, что величайший живописец древности Аппеллес оставил несколько томов о правилах своего искусства: «Но всех живописцев и предыдущего и последующего времени превзошел Аппеллес, уроженец Коса, в 122-ю олимпиаду (332—329 гг. до н. э.). Он внес в живопись, пожалуй, больше, чем все остальные, издав несколько томов сочинения, излагавшего его теорию»¹⁷. И в обучении греческие художники стремились придерживаться положений, обоснованных и проверенных на практике. На дверях Сикионской школы рисунка, говорит Плиний, было написано: «Сюда не допускаются люди, не знающие геометрии». Строго придерживаясь этого направления, древнегреческие художники смогли достигнуть блистательных вершин искусства.

В эпоху средневековья достижения реалистического направления в искусстве были отвергнуты церковными мракобесами; они варварски уничтожали произведения великих мастеров древности, а вместе с ними и теоретические труды, которые давали наставления молодым художникам. Один из виднейших художников-гуманистов эпохи Возрождения Л. Гибerti писал по этому поводу: «Итак, во времена императора Константина и папы Сильвестра взяла верх христианская вера. Идолопоклонство подверглось величайшим гонениям, все статуи и картины самого 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»¹⁸. В результате этого линия развития реалистического искусства пошла по нисходящей, живопись и рисунок стали условными. Великие художники Греции стремились к реальному

изображению природы; художники средневековья, подчиняясь влиянию церкви, перестали внимательно изучать закономерности строения форм природы. Церковники считали стремление к познанию источником греха. Научное познание мира они осуждали, а всякую попытку теоретически обосновать научные наблюдения пресекали. В связи с этим резко снизился уровень художественной культуры. Изображения человеческой фигуры уже не имели той убедительной выразительности реальных форм, которые характерны для классического античного искусства. Обоснование правил искусства стало превращаться в догму, в сухую мертвую схему.

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

В эпоху Возрождения художники вновь становятся на путь реалистического искусства, на научный метод познания и творчества. Они стремились дать научно-теоретическое обоснование каждому положению рисунка, живописи, композиции. Об этом убедительно свидетельствуют теоретические труды Альберти, Леонардо да Винчи, Дюрера и многих, многих других. Эти художники вновь возродили высокое уважение к рисунку, считая его основой основ изобразительного искусства. Они стали разрабатывать четкие правила и заповеди искусства и практически доказали их необходимость.

Давая характеристику эпохи Возрождения, Ф. Энгельс писал: «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед... светлыми образами ее исчезли признаки средневековья в Италии... наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть»¹⁹.

В XVII веке появляются новые направления в области художественного образования и эстетического воспитания. В этот период создаются специальные учебные заведения — Академии художеств, где начинается разработка четкой системы обучения рисунку — академической. Академическая система обучения рисунку, живописи, композиции на протяжении двух веков все время совершенствовалась и обогащалась новыми методами преподавания. К середине XIX в. академическая система художественного образования достигает наивысшей точки своего развития.

С возникновением формалистического направления в искусстве, когда художники стали отвергать академические правила и законы, да и вообще всякие нормы, развитие изобразительного искусства стремительно пошло по нисходящей. И. Е. Репин писал о художниках этого направления: «Это царство разви-

ной бездарности, анархистов в живописи. С легкой руки французских импрессионистов, потом декадентов здесь развилась и разнузданная чернь живописи. Особенно пришлось по сердцу новым правилам этому легиону мазил. Учиться — не надо; анатомия — чепуха; рисунок — устаревшая каллиграфия; добиваться, переписывать — самоубийство; компоновать, искать — старый, рутинный идиотизм»²⁰.

Дальнейшее развитие формализма привело искусство к тупику, к полной бессмыслице, ярким примером чего может служить абстракционизм. Советское реалистическое искусство, основываясь на положениях марксистско-ленинской эстетики, твердо противостоит всевозможным формалистическим извращениям современного буржуазного искусства и направлено на дальнейшее развитие лучших прогрессивных художественных традиций и совершенствование школы рисунка.

Цель курса академического рисования состоит в том, чтобы подготовить будущего художника к серьезному творчеству, к полному пониманию искусства. Реалистическое искусство зиждется на законах и правилах, на объективных фактах реальной действительности. Глубокое понимание реалистического искусства хорошо было выражено И. Н. Крамским в его письме к И. Е. Репину: «Вот „главные положения искусства“ — статья такая. Тут нельзя сказать: люблю или нет, хочется или нет, а они, эти проклятые законы, существуют помимо моего и Вашего личного вкуса и темперамента. С ними приходится вестись всю жизнь: не сумел им подчиниться — погиб, а поскольку каждый из нас в состоянии их понять и свободно подчиниться им — настолько долговечен, хотя темперамент и вкус играют роль проводников, телеграфных проволок, но только проводников — ни больше, ни меньше. Это неприятно — согласен, мешает своеволию — более того согласен, это, наконец, надоедает, черт побери, как старая богомольная старуха, — верно, а они, законы эти, все-таки есть, были и будут»²¹.

Часто молодые художники, уповая на талант, пренебрегают знаниями. Им кажется, что природные способности, которые в начале обучения позволяют легко справляться с элементарными задачами рисунка, позволят и в дальнейшем продвигаться к вершинам без всяких знаний, отдаваясь во власть вдохновения и случая.

Изучая рисунки старых мастеров, студент иногда замечает в них отступления от правил, нарушение закономерностей строения формы, и ему начинает казаться, что правила вообще не нужны, главное — эмоциональная выразительность рисунка. В этот момент он не может понять различия между творческим и учебным рисунком. То, что может делать мастер, совершенно недопустимо для ученика. Изучая в рисунке законы линейной перспективы, ученик обязан строго соблюдать все правила. Мастер же может делать отступления. Так, Рафаэль

в «Афинской школе» дал три разных точки схода и три линии горизонта — для свода, карниза и пола. Делакруа в картине «Резня на Хиосе» умышленно допустил ошибку в рисунке ради выразительности. Накануне открытия выставки, где было показано это полотно, Жироде встретил Делакруа с поздравлениями, но не без оттенка суровости. Он отметил потрясающую скорбь упавшей матери, слабеющие руки которой не могут поддерживать своего ребенка. «Это трогательно и хорошо прочувствовано, — сказал Жироде Делакруа, — но, приближаясь к картине, я уже не вижу рисунка глаза столь выразительного». Делакруа ответил: «Я не уверен, что, выправляя рисунок, не потеряю этой выразительности, которая вас поражает. И если, чтобы заметить ошибки, вы должны приблизиться к картине, то позвольте мне просить Вас оставаться на расстоянии».

Нередко мы наблюдаем подобное и в музыке. Например, в произведениях Ф. Шопена, А. Н. Скрябина можно обнаружить отступления от правил гармонии. Однако все это делается на основе знаний и является исключением. Это не дает права начинающему музыканту допускать вольности в период учебы. Как дисгармония не является признаком музыки, так и в рисунке отсутствие грамоты не может считаться искусством.

Сегодня нередко можно услышать вопросы: почему у нас мало хороших рисовальщиков? Почему так медленно растет новое поколение художников? Ответ очень прост: прежде с детских лет учились художественной грамоте, и в первую очередь рисунку. Начинающие художники стремились получить знания, овладеть основами изобразительного искусства, а потом только переходили к творческим задачам.

Школа, передавая учащимся сумму накопленных знаний и опыта работы великих мастеров, способствует быстрейшему росту молодого художника. Во время учебного рисования студент должен ознакомиться с пропорциональной закономерностью в соотношении частей человеческого тела, со скелетными осями, с законами перспективы и т. д. В результате прохождения курса академического рисунка молодой художник получает необходимую сумму научных знаний и практических навыков, с помощью которых он имеет возможность перейти к самостоятельной творческой работе, такая работа предусмотрена курсом композиции.

Рисование — это путь познания реальной действительности, это сложный процесс усвоения законов строения форм предметов реального мира и живого, эмоционального отображения их в рисунках. Задача студента — понять и усвоить те законы, которые помогают правильно видеть и отображать природу, овладеть методом, который облегчает и упрощает путь познания мира. В природе имеется много неувидимых, скрытых законов строения форм, которые неопытному, начинающему художнику трудно увидеть, а тем более понять. Учебный рисунок и раскры-

вает эти законы природы, помогает понять их и обучает тому, как их следует использовать в практике изобразительного искусства.

Академическое рисование должно преследовать прежде всего учебные цели. Оно должно иметь в своей основе учебно-аналитические задачи. Только при этом условии учебное рисование дает положительный результат. Д. Н. Кардовский писал: «Конечно, талант все покрывает, но ведь мастерская профессора — не рассадник талантов и никогда не может создавать таланты, мастерская — это школа, и в ней надо учиться и учить, и делать только учебные дела»²².

Правильная организация учебного процесса требует систематического и последовательного решения отдельных положений учебного рисунка, серьезного и внимательного штудирования натуры.

В практике мы часто наблюдаем формальное отношение к учебным заданиям. По программе значится: «Рисунок гипсовой фигуры человека» (20 часов). Студент как будто старательно выполняет рисунок, и педагог правильно направляет его работу, но на деле никакого штудирования, изучения нет. Студент просто рисует, прежде всего стремясь сделать законченный рисунок. Он не сосредоточивает особое внимание на конструктивных особенностях строения формы, на анатомических задачах, не закрепляет свои знания и навыки путем выполнения специальных упражнений. Он знакомится с ними поверхностно в процессе выполнения одного рисунка.

Педагог-музыкант никогда не даст ученику просто исполнить (один раз) музыкальное произведение. Он заставит ученика внимательно проанализировать его по частям, выделит отдельные места и на них особо сосредоточит внимание начинающего. Педагог предложит ученику проштудировать отдельные пассажи, добиваясь безукоризненного исполнения.

В нашем же деле ничего подобного нет. В художественной школе студент почти не выполняет специальных заданий на отдельные моменты построения изображения, все эти задачи он выполняет в общем комплексе. В учебном же рисунке моменты построения изображения иногда необходимо изучать изолированно друг от друга.

Этот момент следует иметь в виду, в особенности в процессе преподавания. Начинающему рисовальщику трудно сразу усвоить весь сложный комплекс построения изображения на плоскости, для чего необходимо: понимать и научиться выражать в рисунке конструктивную основу формы; усвоить правила и законы перспективы и суметь подчинить свое изображение этим законам; ознакомиться с теорией теней и научиться правильно выражать в рисунке объем предмета и многое, многое другое.

Здесь необходимо вовремя выделить главное и на нем сосредоточить внимание ученика. П. П. Чистяков справедливо отме-

чал: «Учитель никогда не должен все выбалтывать. Надо все вовремя и все на месте. И правда, кричащая не вовремя и не на месте, — дура»²³.

Выделение отдельного положения учебного рисунка не только помогает ученику быстрее усваивать программный материал, но и понять весь комплекс работы в целом, понять, по выражению Ф. Энгельса, «общий характер всей картины явления». Раскрывая особенности метода мышления человека, его духовной деятельности, Ф. Энгельс пишет: «Когда мы мысленно рассматриваем природу, или человеческую историю, или нашу собственную духовную деятельность, то перед нами сперва возникает картина бесконечного сплетения соединений и взаимодействий, в которой ничто не остается неподвижным и неизменным, а все представляется движущимся, изменяющимся, возникающим и исчезающим. Таким образом, мы видим сперва общую картину, в которой частности еще более или менее ступшевыаются, мы больше обращаем внимание на ход движения, на переходы и сцепления, чем на то, что именно движется, переходит, сцепляется. Этот первоначальный, наивный, но по существу правильный взгляд на мир был присущ древнегреческой философии и впервые выражен Гераклитом: все существует и в то же время не существует, так как все течет, все постоянно изменяется, все находится в постоянном процессе возникновения и исчезновения. Несмотря, однако, на то, что этот взгляд верно схватывает общий характер всей картины явлений, он все же недостаточен для объяснения частных, составляющих ее, а пока мы не знаем их, нам не ясна и общая картина. Для того, чтобы изучить эти части, мы должны изъять их из их естественной или исторической связи и, рассматривая каждую порознь, исследовать ее свойства, ее частные причины, действия и т. д.»²⁴.

Итак, начинающему рисовальщику трудно сразу понять и заучить законы перспективы, пластической анатомии, конструкции и светотени. Сосредоточивая его внимание только на одном из положений, мы можем успешно вести обучение. Например, студент приступил к рисунку живой головы, но в процессе построения изображения педагог заметил, что студент неверно ведет рисунок — он начинает вырисовывать детали, вводит фон, дает эффектные штрихи, в то время как голова еще плохо построена. Студент не умеет выразить основной объем, не знает, как следует передать большую форму. Чтобы хорошо понять и усвоить принцип построения большой формы, следует выделить эту задачу, поставить ее в центре внимания всей работы студента, временно опуская остальные.

В своей педагогической практике автор часто сталкивался с такой необходимостью. Студент приступил к рисунку живой головы, однако главное он опускает, сосредоточивая все свое внимание на второстепенных деталях. Он понимает, что такое большая форма, но выразить ее в рисунке не может, так как



Рис. 20 Учебный рисунок.

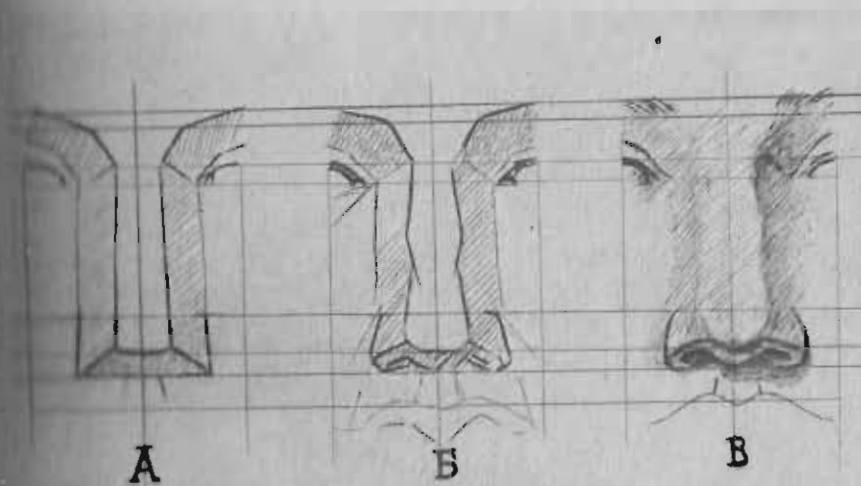


Рис. 21 Методическая последовательность изображения формы носа.

детали приковывают все его внимание. Здесь одних объяснений недостаточно, необходимы специальные упражнения, подготовительные задания.

Чтобы усвоить принцип построения большой формы, студенту следует выполнить специальное задание и воспользоваться методом упрощения формы, т. е. на начальной стадии рисунка рассматривать форму человеческой головы в виде скульптурного обруба, идти по принципу работы скульптора — от общего к частному (рис. 20). Скульптор при создании формы головы из дерева или мрамора прежде всего дает общую форму головы, затем переходит к выявлению основных деталей — призматической формы носа, шаровидных выступов глаз и т. д. Только после этого он приступает к детальной проработке головы. Тот же процесс, но мыслительный, должен проходить и у рисовальщика. В таком методе есть бесспорная логика. Во-первых, рассматривая так форму, мы имеем возможность легко соблюдать законы линейной перспективы. Например, изобразить нос в перспективе трудно, но построение изображения призмы уже не представляет особых затруднений. Во-вторых, такой подготовительный «обруб» облегчает решение тональных задач. Так, рисуя линией форму носа, а затем переходя к тушевке, начинающий художник не может уловить тональную разницу между боковой и передней плоскостями носа, т. е. на изображении сила света оказывается совершенно одинаковой и на кончике носа, и на ноздре. Рассматривая же форму носа как призму, рисующий сразу передает объем, и, прежде чем приступить к тушевке, он отделит переднюю, боковую и нижнюю плоскости друг от друга тоном — светом, полутенью и тенью, а затем начнет уточнять живую форму носа (рис. 21).

В учебном рисунке каждое задание, каждая постановка должна давать студенту определенную сумму знаний и практических навыков. Не следует студентам с малой профессиональной подготовкой ставить несколько задач одновременно. Необходимо выделить какую-нибудь одну, наиболее важную и добиться, чтобы студент решил только ее. Когда студент справится с ней, он может переходить к другой. В этом и заключается смысл учебного рисования. В особенности это надо иметь в виду будущим учителям изобразительного искусства.

Итак, академическое рисование с натуры — это определенная система обучения и воспитания, система планомерного изложения знаний и последовательного развития навыков. Курс академического рисования, ставя задачу дать студентам знание объективных законов развития и строения природы, знание основных правил изобразительного искусства, включает целый ряд теоретических и практических дисциплин. Эти дисциплины помогают познать и осмыслить окружающий нас мир, понять закономерности строения форм природы и овладеть навыками графического изображения.

Глава I.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ УЧЕБНОГО РИСУНКА

Основы учебного академического рисунка составляют научные положения, которыми должен руководствоваться студент в своей работе над рисунком. Сюда относятся прежде всего положения марксистско-ленинской философии о методах познания и изучения окружающей действительности, а также научно обоснованные закономерности явлений природы, связанные с искусством рисунка, — законы перспективы, теория теней, пластическая анатомия и т. д.

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

Поскольку затрагиваемые нами вопросы требуют более детального рассмотрения, мы распределили их по отдельным главам, учитывая с логикой изложения научно-теоретического материала.

В данной главе речь пойдет о методологических основах учебного рисунка.

Рассматривая рисование как учебный предмет, необходимо в первую очередь остановиться на его методологических основах. Этот важный вопрос еще очень мало освещен в нашей литературе. Еще недостаточно разработаны вопросы наблюдения, восприятия и познания натуры в процессе рисования, что приводит художественно-педагогическую практику к серьезному отставанию от все возрастающих требований, предъявляемых к науке и искусству.

В данной главе рассматриваются важнейшие положения марксистско-ленинской эстетики и современной науки, анализируются методы суждения о науке и искусстве.

Область искусства необычайно многогранна и сложна, и прояснение взглядов, чуждых нашей идеологии, часто бывает настолько утонченным и завуалированным, что это не сразу может заметить даже специалист.

Наши идеологические противники делают главную ставку на диверсии во всех областях искусства. Под прикрытием лозун-

га мирного сосуществования они пытаются протащить в наше общество лживые концепции «беспартийности искусства», «абсолютной свободы творчества», привить нашей молодежи вкусы и идеалы эстетствующих снобов, увлечь начинающих художников формалистическим искусством. Они стремятся отвлечь молодежь от серьезного изучения и познания искусства, направить ее по ложному пути¹.

Важнейшая задача советской художественной школы — указать начинающим художникам правильный путь в искусстве, помочь им разобраться в сложных вопросах искусства с позиций марксистско-ленинской философии.

Уже на первых занятиях, раскрывая технику построения изображения, методическую последовательность анализа натуры, мы стремимся помочь студентам понять, что отображение натуры в художественных образах является результатом познания натуры, ее глубокого изучения.

В своей работе «Материализм и эмпириокритицизм» В. И. Ленин указывал, что познание реальной действительности в науке и искусстве подчиняется одним и тем же законам, различна лишь форма отражения. Искусство отражает мир в художественно-образной форме, наука — в понятиях, законах, категориях. Вместе с тем марксистско-ленинская наука предупреждает, что процесс познания природы человека очень сложен. В «Философских тетрадах» В. И. Ленин записал: «Тут действительно, объективно три члена: 1) природа; 2) познание человека, мозг 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 цельности“, он может лишь *вечно* приближаться к этому, создавая абстракции, понятия, законы, научную картину мира и т. д. и т. п.»².

Перед сложностью и бесконечным разнообразием явлений природы человек часто теряется, и только логика познания реальной действительности позволяет ему приблизиться к истине. Одной из задач учебного академического рисунка и является изучение 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 мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания *истины*, познания объективной реальности»³.

Начинающий художник обычно ограничивается в рисунке поверхностным наблюдением, а в живописи — мимолетным созерцанием, считая, что этого вполне достаточно для художественного отображения натуры. Не вникая в содержание фило-

софского понятия процесса познания, не только студенты, но и преподаватели часто становятся на ложный путь. Они начинают придерживаться ошибочного взгляда, будто бы в искусстве особенно важно лишь первое живое впечатление, что ценность в искусстве представляют произведения, в которых выражаются непосредственные мимолетные субъективные ощущения художника. При этом они ссылаются на импрессионистов, в частности на К. Моне, который говорил: «То, что я ищу, — мгновение»⁴, на теоретиков импрессионизма. Это чисто идеалистическая точка зрения, далекая от задач советского реалистического искусства.

Не умаляя значения импрессионизма в истории развития живописи, нужно иметь в виду, что это направление развивалось одновременно с идеалистической философией Маха и Авенариуса, которая проповедовала отрицание существования самой действительности и признавала единственно реальными наши ощущения. Вскрывая философскую несостоятельность махизма, В. И. Ленин писал: «Мы видели, что Мах в 1872 году и Авенариус в 1876 г. стоят на чисто идеалистической точке зрения; для них мир есть наше ощущение»⁵.

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 идеализма утверждают, что первичным для художника должно являться вдохновение, чувство. Материалистическая эстетика, наоборот, считает, что реальный мир первичен, а художественное мышление вторично; материалисты доказывают, что искусство является своеобразной формой отражения объективно существующего мира. В. И. Ленин так сформулировал это положение: «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»⁶.

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

Художник реалистического направления стремится правдиво и точно изобразить жизнь, окружающий его мир, а это он сможет сделать только при внимательном наблюдении и изучении природы. Реальная действительность является исходным

моментом в творчестве художника-реалиста. Отсюда ясно, что реалистическое искусство за первичное принимает объективно существующий мир, реальную жизнь и тем самым утверждает первичность материи и вторичность сознания⁷.

Художник реалистического направления старается правильно познать мир⁸, изучить законы его развития. Чтобы правильно нарисовать натуру, он должен правильно понять строение этой натуры, ее характерные особенности. Большой мастер, прежде чем приступить к работе, старается все осмыслить, прежде чем воспроизвести в художественных образах картину реальной действительности, он будет основательно ее изучать. Чем крупнее художник, тем серьезнее и глубже он изучает природу.

Художник формалистического направления не ставит перед собой таких задач, он творит «без мысли и разума». Изображая мир как хаос, как непознаваемое разумом случайное сочетание абсурдных явлений, деятели западного искусства навязывают массам искаженный образ реальности, как якобы лишенный объективных и познаваемых законов общественного развития и в силу этого не поддающийся преобразованию⁹.

Художники-формалисты опираются на идеалистическую философию. «Идейную, мировоззренческую опору они искали в иррационалистической философии, в частности в интуитивизме. В последующие годы художники-модернисты взяли на вооружение психоанализ Фрейда и философию экзистенциализма»¹⁰.

Художники-формалисты отвергают академические правила и законы реалистического рисунка, они пытаются исключить логическое мышление из творческой практики художника (как, например, абстракционисты), борются за иррационализм в искусстве. Они полностью отвергают опыт художников прошлого, культурное наследие старой академической школы.

Советское изобразительное искусство не может мириться с бессмысленным нагромождением линий и пятен, оно выступает за разумное начало, за ясность выразительных средств.

Человек рождается в обществе, получает от него все средства к существованию, и, следовательно, он прежде всего должен овладеть языком этого общества, чтобы приобщиться к уже имеющимся формам общественного сознания. Отсюда как язык, так и мышление человека не существуют вне общества¹¹. Реалистическое искусство пользуется языком, ясным для всех, оно доступно людям всего мира.

Представители реалистического направления в искусстве всегда ратовали за правдивое познание мира. Еще в начале XIX века русский теоретик искусства Войцехович писал: «Истина есть сходство наших представлений, или понятий, с самою вещью. Она должна быть основанием каждого произведения изящных искусств»¹².

Сегодня советские художники решительно борются с антиреалистическими тенденциями в изобразительном искусстве, вы-

ступают за научное освещение процессов познания и творчества. Процесс создания реалистического рисунка не мыслится вне познавательных (гносеологических) процессов.

Рисуя с натуры, студент часто пытается оправдать свои ошибки, свое нежелание изучить строение формы модели широко распространенным выражением: «Я так вижу, я так чувствую». Вместо решения конкретных учебных задач он начинает вести свои «творческие поиски», искать свои средства выражения формы в рисунке. В результате, не усвоив академических основ изобразительного искусства, он в дальнейшем и в школу приходит с подобными взглядами и начинает учить детей по формуле: «Рисуй, как видишь, пиши, как чувствуешь!»

Такой студент заблуждается, считая, что поскольку все люди видят и воспринимают реальный мир по-разному, то и изображать его они должны тоже по-разному, как кому кажется; что будто бы в искусстве ценность представляет только первое непосредственное восприятие. Более того, ему кажется, что правильно, объективно увидеть и познать натуру все одинаково не могут. Однако это не так.

Советские ученые доказали, что способность правильно видеть и понимать окружающий мир является у человека врожденной и должна совершенствоваться 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. Для идеалиста же ощущения есть единственная реальность, а предметы — лишь комплексы или комбинации ощущений. Для материалиста внешний мир есть источник ощущений, а ощущения являются субъективными образами объективного материального мира.

Рассмотрим теорию познания природы человеком более подробно.

Падающие на какой-нибудь предмет лучи света отражаются от него, и зритель, наблюдающий этот предмет, воспринимает их. И. М. Сеченов писал: «Когда на наш глаз падает свет от какого-нибудь предмета, мы ощущаем не то изменение, которое он производит в сетчатке глаза, как бы следовало ожидать, а внешнюю причину ощущения — стоящий перед нами (т. е. вне нас) предмет»¹³.

Ощущение реального мира — копия, верный снимок с действительности, так как качества предметов (форма, цвет, величина) являются не субъективными, а объективными свойствами, присущими данному предмету. Световые лучи, отражаясь от предмета, попадают на сетчатку глаза, которая состоит из светочувствительных клеток, и вызывают раздражение зри-

тельных нервов. Таким образом, в чувствительных элементах сетчатки глаза происходит сложный процесс превращения, перехода световой энергии в нервную, в энергию физиологического возбуждения. Это раздражение передается затем по нервам в сенсорный центр коры больших полушарий головного мозга, где происходит превращение физиологического возбуждения в психический процесс.

Если у человека нет дефектов и патологических изменений в органах зрения, то его представление о предмете будет правильным, ибо «факт сходства неизвестного внешнего предмета с его образом на сетчатке не подлежит сомнению. Но между последним и создаваемым образом (т. е. впечатлением), как учит физиология, опять сходство. — Треугольник, круг, серп луны, оконная рама и т. п. на сетчатке чувствуются и сознанием, как треугольник, круг, серп луны и т. д.»¹⁴.

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»¹⁵. Так ленинская теория отражения помогает решить один из основных моментов преподавания учебного рисунка — вопрос о различии восприятия человеком 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 воспитания.

Неверны с методологической и методической точки зрения рассуждения о том, что раз существуют различия в психофизиологическом восприятии одних и тех же предметов у разных людей, т. е. раз все люди видят и воспринимают мир по-разному, то и изображать они его имеют право по-разному, как в данный момент кажется глазу. В учебном рисунке это недопустимо.

Ученик не должен допускать искаженных изображений формы в своих рисунках, поверхностных, а иногда и ложных суждений о форме предмета. Он должен понять, что закономерность строения предмета существует объективно и независимо от наших ощущений. Не вещи существуют благодаря ощущениям, а ощущения благодаря вещам. Ленин пишет: «...вне нас существуют вещи. Наши восприятия и представления — образы их. Проверка этих образов, отделение истинных от ложных дается практикой»¹⁶. Раз реальный мир верно отражается в глазу человека, значит, остается только воздействовать на его сознание, чтобы оно получило правильное понятие о внешней форме предмета. Основной задачей учебного рисунка и является указа-

ние путей правильного познания и отображения реальной действительности. Например, когда студент рисует обнаженную 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 ноги маленькими по сравнению с торсом. Проверая на скелете размеры костей, студент может легко убедиться, что на самом деле все не так, как ему кажется. Чем правильнее студент видит и понимает закономерности строения натуры, тем лучше и грамотнее будет его рисунок. Это надо иметь в виду студентам педагогического института.

Рисование с натуры как вид изобразительной деятельности ставит своей задачей научить студента правильно видеть, понимать и изображать натуру. В учебном рисунке студент должен стремиться к тому, чтобы изображение соответствовало реальной действительности, чтобы понятие о натуре было прежде всего правильным и объективным.

В процессе рисования и изучения натуры все студенты должны получить объективные знания и правильно изображать натуру, строго следя за закономерностью анатомического строения. Субъективности восприятия в данном случае (рассуждения ученика: «Я так вижу, я так воспринимаю») быть не может. Законы внутренней конструкции, анатомического строения натуры остаются постоянными, как бы ученик ни воспринимал натуру.

Субъективность наших ощущений объясняется не тем, что мы по-разному видим внешний мир и его закономерности, а различием физиологического строения организма и уровнем интеллекта. Сама же природа существует объективно и независимо от наших чувств. К. Маркс пишет: «Так, световое воздействие вещи на зрительный нерв воспринимается не как субъективное раздражение самого зрительного нерва, а как объективная форма вещи, находящейся вне глаз»¹⁷. И если отдельные ученики не смогут сразу увидеть все особенности строения натуры, то объясняется это тем, что они недостаточно глубоко знают предмет.

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 и системе.

В учебном рисовании процесс познания натуры предполагает переход 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*»¹⁸. Познание натуры не должно ограничиваться только поверхностным наблюдением. Чтобы познать натуру, не-

обходимо проанализировать ее характерные особенности и закономерности строения. Например, студент, посмотрев на натуру, считает, что он все понял, ему все ясно. Он верно подметил общий характер формы, движение фигуры, портретное сходство (в рисунке головы) и в силу своего таланта хорошо это передал в своем рисунке. Педагог, видя это, считает, что студент стоит на правильных позициях, он знает, как вести работу и переходит к другому студенту. Однако начинающий рисовальщик при таком подходе ограничен в своем познании натуры, он использовал только данные живого созерцания, не изучив особенностей строения натуры. Он и не знает, как к этому перейти. Остановившись на первой ступени познания, он начинает пассивно срисовывать все, что видит его глаз. В результате рисунок оказывается плохо построенным, неубедительным и вялым.

При восприятии натуры первоначальное познание выступает в виде непосредственных чувственных восприятий, ощущений рисующего. 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 могут создать неправильное представление о предмете или явлении природы. Ученику часто многое кажется не так, как это есть на самом деле; в своих первых впечатлениях он бывает настолько уверен, что даже готов спорить с педагогом.

Прекрасной иллюстрацией этого может служить пример из практики Н. П. Крымова. Его ученик Ф. П. Репетников вспоминал: «Я помню, что с одним доказательством Николая Петровича ребята согласиться никак не могли. На одном этюде крупным планом был изображен телеграфный столб. Верхняя часть его, приходившаяся на фоне светлого неба, была написана темнее нижней половины, которая была окружена темными строениями и кустами.

Николай Петрович сделал замечание, что это написано неправильно. Так будет казаться только тогда, когда мы будем смотреть на эту часть столба на фоне неба совершенно изолированно. Если же смотреть на весь пейзаж в целом, сравнивая все в отношениях, то верхняя часть столба, высветленная воздушной средой, на самом деле окажется светлее нижней части его.

По ту сторону дороги оказался похожий столб, который также своей верхней частью маячил темным пятном на фоне неба. Николай Петрович обратил наше внимание на него. Чтобы ясней было видно, пришлось всем сойти с террасы. Но ребята не хотели соглашаться, что в натуре верх столба светлее низа. Тогда Николай Петрович, вернувшись на террасу, попросил грунтованную картонку и палитру с красками. Он был немного раздосадован и хотел во что бы то ни стало наглядно доказать свою

правоту. За несколько минут он написал столб и общую тональность, которая его окружала. Для неба он чуть протер грунт голубовато-желтовато-серым, и получилось точное совпадение цвета и тоновых отношений. Затем, показывая на этюд, он спросил у ребят, какая часть столба им кажется темнее. Ребята, всмотревшись внимательно, все же продолжали настаивать на верхней. Николай Петрович раскатисто захохотал, как Мефистофель, и попросил у меня два листочка белой бумаги. На его этюде, так же как и в натуре, верх столба действительно казался темнее. Но так только казалось. Он положил с обеих сторон столба по листку белой бумаги так, что столб целиком оказался на белом фоне. Затем он пригласил всех посмотреть и определить, какая часть столба темнее. На этот раз было совершенно очевидно, что верхняя часть светлее»¹⁹.

Готовя себя к педагогической деятельности, студент не должен забывать о подобных ситуациях, выступая вначале в роли ученика, а в дальнейшем — в роли педагога. Наш замечательный художник-педагог П. П. Чистяков писал по этому поводу: «Я полагаю, что если бы учитель вздумал, уча учеников, колебаться и соглашаться с ними, то, наверное, ученики стали бы давать ему советы и потеряли бы веру в него. Хорош учитель! Здесь уже учитель только помеха делу, мучитель, ему бы пришлось выпустить из рук силу, сперва спорить, и может и хуже, что и бывает с неумелыми учителями»²⁰.

Представление, полученное путем беглого, поверхностного наблюдения, часто остается смутным и 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 и его детали (нос, глаза, губы), но еще не понимает их гармонической связи, всей анатомической структуры. Отсюда он следит не за формой, не за построением объема, а за мелкими деталями (реснички, морщинки), за точным их вырисовыванием. Он останавливается на своих первых ощущениях — «на первой эмоциональной ступени» — и закрепляет в своем сознании это неполное представление о голове. Все стороннее понятие о предмете формируется только в результате последовательного ряда зрительных представлений и логических суждений. В. И. Ленин пишет: «Познание есть отражение человеком природы. Но это не простое, не непосредственное, не цельное отражение, а процесс ряда абстракций, формирования, образования понятий, законов etc»²¹.

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 замечено, что смотреть и видеть — это не одно и то же. Можно смотреть и ничего не замечать. Умение видеть связано в первую очередь с нашим сознанием и мышлением. Еще Цицерон говорил: «Не глаза видят предмет, а ум, который смотрит глазами». Ф. Энгельс в «Диалектике природы» указывал: «Орел видит значительно дальше, чем человек, но человеческий глаз замечает в вещах значительно больше, чем глаз орла»²².

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 ведут 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 ведут к схоластике, к условности изображения, сухости, т. е. к тому, чем страдала академическая школа рисунка в период упадка.

Таким образом, если студент во время рисования с натуры будет соблюдать единство внешнего и внутреннего анализа формы предмета, его изображение будет полным, правильным, реалистическим.

В этом плане много ценных методических рекомендаций было высказано выдающимися художниками-педагогами старой академической школы рисунка. Однако противники академического направления пытаются отвергать преемственность в обучении; они считают, что современный художник должен мыслить самостоятельно не «оглядываясь назад», не пользоваться чужими мыслями, так как мышление истинного художника всегда оригинально и индивидуально. Это ложная точка зрения. Советский психолог А. Н. Леонтьев пишет: «В качестве функции человеческого мозга мышление представляет собой естественный процесс, но мышление не существует вне общества, вне накопленных им способов мыслительной деятельности. Таким образом, каждый отдельный человек становится субъектом мышления, лишь овладевая языком, понятиями, логикой, представляющими собой обобщенное отражение опыта общественной практики, даже те задачи, которые он ставит перед своим мышлением, порождаются общественными условиями его жизни. Иначе говоря, мышление людей, как и их восприятие, имеет общественно-историческую природу»²³.

Обычно противники реалистического искусства говорят, что академические правила, схемы, законы, объективно раскрывающие закономерности строения форм предметов, заставляют

художника работать по шаблонам, уводят их от живого непосредственного восприятия мира.

Переход от ощущения к абстрактному мышлению не следует рассматривать как уход от реального мира в сферу отвлеченных абстракций и понятий. В. И. Ленин указывал: «Мышление, исходя 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*»²⁴.

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

Буржуазная эстетика проповедовала и проповедует субъективизм в творчестве художника. Субъективизм в искусстве отставляет произвольно индивидуалистический подход к художественному творчеству, он отвергает объективную реальность и законы искусства. Отсюда он ратует за «абсолютную свободу» действий художника, против традиций и школы, якобы сковывающих творческие возможности художника. Отсюда сторонники субъективизма в искусстве выступают за методы «свободного воспитания», за невмешательство педагога в творческий процесс ученика, за полное предоставление свободы действий начинающему художнику.

«Философской основой субъективизма в искусстве являются субъективный идеализм, сводящий реальный мир к ощущениям и восприятиям отдельного человека, субъективно-идеалистическая эстетика махизма, фрейдизма, прагматизма, экзистенциализма, не признающая реального существования объекта искусства и объективной истины в нем»²⁵.

Как мы уже говорили, академическое рисование не только вооружает студентов знаниями и навыками, но и содействует развитию их творческих способностей. Поэтому, раскрывая методологические основы учебного рисунка, мы должны затронуть и эти вопросы.

Идейные противники реалистического искусства и поклонники «свободного воспитания» говорят, что когда студенту дают академическое задание и требуют строгого соблюдения всех его положений, то тем самым лишают студента всякой свободы творчества, унижают его как художника, принуждают изображать мир по шаблонам.

Творческая свобода художника уже давно является предметом идеологического противоборства советского и буржуазного искусствоведения. Здесь надо понять, во-первых, что свобода творца заключается не в его воображаемой независимости от действительности, а в способности создавать творения в соответствии с законами общественного развития; творческая личность художника всегда выражает теоретическую концепцию опреде-

ленной группы общества, и здесь студенту надо разобраться, что эта концепция, насколько она научно обоснована. Во-вторых, студент должен понять, что школа (институт, училище) является государственным учреждением и выражает идейно-политические установки своего государства. Задача художественно-графических факультетов пединститутов — подготовить таких специалистов для средней общеобразовательной школы, которые будут идейно стойкими и неуязвимыми для чуждых идеологических влияний вообще и в области изобразительного искусства в частности.

Иногда студент, усваивая правила и законы академического рисунка, вдруг начинает беспокоиться, а не будут ли они (академические правила) сковывать его творческие возможности. Не являются ли требования педагога актом лишения его творческой свободы?

Здесь надо понять, что свобода творчества не анархия, а целенаправленный труд. Советский художник избирает путь служения народу свободно, без принуждения, по велению души и сердца. Для художника, который преданно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. Чтобы правдиво отобразить в своем произведении реальную действительность, советскому художнику не нужно принуждать себя. Правдивое отображение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души, ибо он прочно стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве.

К решению таких задач студенты подходят на завершающем этапе обучения (IV—V курсы), когда они приступают к выполнению дипломных работ. Здесь для них открывается широкое поле для творческой деятельности, и им нужно направить свои усилия на решение современных задач. В постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (1982) указывается, что советские люди хотят видеть в художественных произведениях образы и явления жизни, близкие им по духу и времени, отражающие нашу действительность, практику коммунистического строительства в нашей стране.

Занятия академическим рисунком здесь могут во многом помочь молодому художнику, ибо академический рисунок учит прежде всего внимательно наблюдать и изучать реальную действительность. Правила и законы академического рисунка не допускают искажения формы в изображении, они приучают молодого художника реально изображать натуру, давать четкие и ясные образы (рис. 22).

«Если художник создает замаскированные ребусы и шарлады, — пишет первый секретарь правления Союза художников СССР Т. Салахов, — то это говорит о его замкнутости и оторванности от жизни. В иных случаях можно констатировать на-

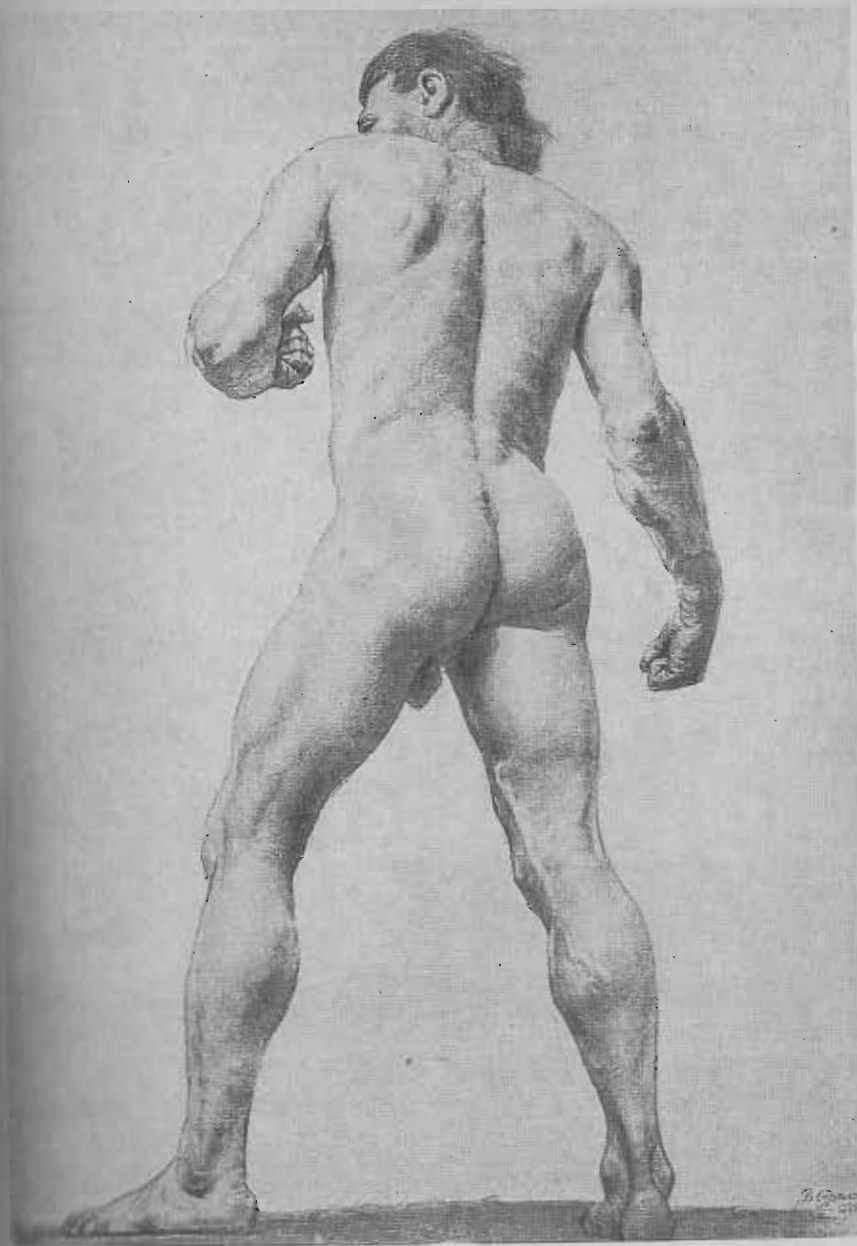


Рис. 22. И. Суриков. Рисунок.

стораживающую абстрактность мышления, неопределенные, неконкретные аллегории „одинокости“, „скорби“ и т. п.»²⁶.

Академический рисунок учит студента видеть и изображать красоту действительности в реальных формах, подмечать наиболее характерное, а не случайное, т. е. то, что должно вдохновлять и радовать как художника, так и зрителя.

Идеологи буржуазного искусства пытаются внушить молодым художникам, что творчество — это уникальное явление, а поэтому оно не может идти в унисон с обществом, что общественное мнение, как правило, тормозит и убивает вдохновение художника. Такая точка зрения не нова. Еще И. Н. Крамской по этому поводу писал: «Только чувство общности дает силу художнику и удесятерляет его силы; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него, может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен и дорог обществу, помогает созреть экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени, и современников, и потомков»²⁷.

Процесс познания художником реального мира состоит в раскрытии законов природы и применении их 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, изучавший 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.

Вместе с тем рисование с натуры представляет собой очень сложный и многогранный процесс деятельности человека. Будущему художнику-педагогу надо хорошо разобраться в его специфике, о чем речь и пойдет в следующей главе.

Глава II.

СПЕЦИФИКА РИСОВАНИЯ С НАТУРЫ

Говоря о теоретических положениях академического рисунка, мы не должны забывать и о специфике учебного заведения, готовящего специалиста. В педагогических институтах, где занимаются будущие учителя изобразительного искусства, вопросы методики преподавания рисования должны занимать центральное место. Студенты должны не только хорошо усвоить положения академического рисунка, но и уметь в дальнейшем передать их учащимся.

Прежде всего рассмотрим специфику рисования с натуры.

Когда мы рисуем с натуры, то внимательно наблюдаем за предметом: подмечаем характерные особенности формы, его пропорции, как освещен предмет, какова его фактура. Однако, чтобы нарисовать предмет правильно, одного поверхностного наблюдения недостаточно. Надо знать его строение, внутреннюю, скрытую от глаз основу формы.

Внешняя форма предмета определяется его конструктивными особенностями строения. Чем сложнее форма предмета, тем больше и серьезнее приходится рисующему изучать натуру. Например, чтобы грамотно нарисовать с натуры фигуру человека, художник должен досконально изучить ее внутреннее строение — анатомию. Он должен ясно представить себе форму и размеры костей скелета, форму и места прикрепления мышц, знать, где располагаются связки и сухожилия. П. П. Чистяков писал: «Предметы в природе, во-первых, существуют, во-вторых, кажутся глазу нашему согласно его строению. Возьмем фигуру человека. Человек состоит из костей, мускулов, сухожилий и пр. Чтобы изобразить его верно, то есть как он есть, как существует, надо знать построение его, составные части его; надо знать анатомию»¹.

Человек не может реалистически нарисовать предмет, если в его сознании нет ясного, образного представления о форме и характере предмета. Например, если вас попросить изобразить что-то неопределенное, туманное, вы ничего не сможете нарисовать. Но если вам предложат нарисовать квадрат, то вы все дадите верное его изображение. Почему? Потому что у вас в сознании имеется ясное, образное представление и понятие о его форме. Великий итальянский живописец, скульптор и архитектор Микеланджело не случайно говорил: «Рисуют не руками, а головой». Этим он хотел подчеркнуть, что художник не автома-

тически копирует природу, а передает то образное представление и понятие о предмете, которое сложилось в его сознании.

Вот почему студент художественно-графического факультета, готовящий себя к педагогической деятельности, должен разбираться и в основных вопросах педагогической психологии, и, в частности, в вопросах психологии восприятия. Психология восприятия предмета и рисунка у человека протекает различно, т. е. человек по-разному воспринимает реальный предмет (натуру) и его изображение (рисунок). Поэтому начинающий рисовальщик должен научиться правильно переключаться с одной формы восприятия на другую, с восприятия объемной формы на проекционную. Прежде всего надо научиться правильно «глядеть на натуру», как говорил П. П. Чистяков. Первое живое, непосредственное восприятие предмета (натуры) в силу своей субъективности может быть и правильным и неправильным, т. е. рисовальщик может правильно воспринять характерные особенности натуры и передать их в рисунке, а может и неверно и дать искаженный образ предмета.

При изображении какого-либо предмета рисующему нельзя ограничиваться своим первым, мимолетным впечатлением, нужно понять особенности строения предмета. Как в науке, так и в искусстве процесс познания мира подчиняется определенной закономерности, сформулированной В. И. Лениным: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике» — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности². Рисующий должен следовать этой закономерности, чтобы дать правильное, реалистическое изображение натуры. Процесс познания натуры рисующим протекает следующим образом:

- 1) непосредственное соприкосновение с натурой, первое впечатление — «живое созерцание»;
- 2) изучение и анализ натуры — «абстрактное мышление»;
- 3) изображение — «практика».

Изображение натуры должно быть ясным, понятным и убедительным для зрителей, оно должно давать яркий образ предмета. Это в особенности необходимо учителю изобразительного искусства, который постоянно пользуется рисунком на классной доске или на полях ученических работ.

Чтобы овладеть основами рисунка, нужно приучить себя, наблюдая натуру, анализировать ее и ясно представлять ее строение, или, по словам П. П. Чистякова, «прежде всего надо научить глядеть на натуру — это самое основное и довольно трудное»³.

Трудность здесь заключается в том, что рисующий должен по внешним признакам натуры вообразить ее внутреннее строение — конструкцию.

Что же мы понимаем под термином «конструкция»? Термин «конструкция» (от лат. constructio) означает «строение»,

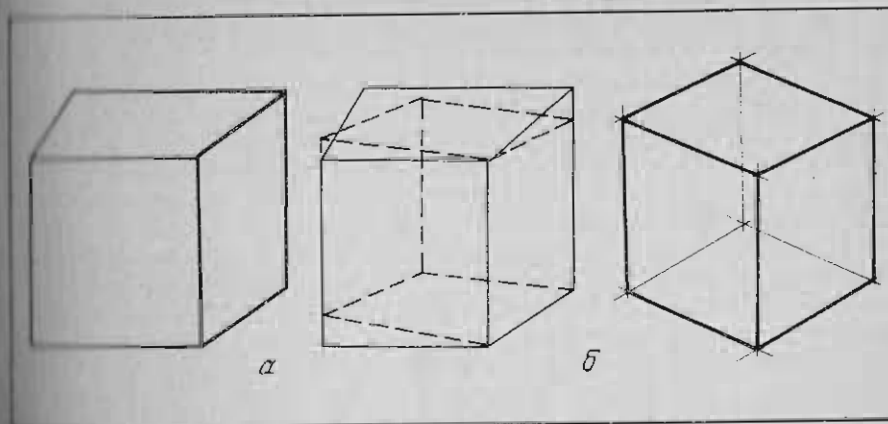


Рис. 23. Изображение куба.

«строение», «структура», «план», «взаимное расположение и соотношение частей». Конструировать — значит организовывать, создавать, строить, складывать согласно определенному плану. Во время рисования с натуры, анализируя конструкцию формы предмета, необходимо ясно представить его строение во всех составных частях, как видимых глазом, так и невидимых.

Каждый предмет имеет свою структуру. Уметь видеть натуру — это значит уметь анализировать ее строение. Рисовать надо всегда сознательно, а не копировать механически все, что видит глаз. На I курсе студенты изучают простые формы — геометрические тела (куб, шар, цилиндр и т. д.). Например, при рисовании куба необходимо прежде всего понять его строение и наметить в рисунке его линейно-конструктивную основу, т. е. показать, как располагаются в пространстве поверхности тела, каким образом они отграничиваются от общего пространства, т. е. как образуется объем. Отграничение этого пространства в рисунке может происходить в виде линейного изображения.

Линейно-конструктивный рисунок дает возможность ученику построить изображение правильно в перспективе, верно и убедительно передать форму предмета. Если на начальной стадии построения изображения он не будет намечать все линии, выражающие объем формы, то от него могут скрываться ошибки в построении (см. рис. 21, а). Например, рисуя куб без конструктивного анализа (рис. 23), начинающий обычно допускает ошибки, указанные на рисунке (а). Здесь нарушена перспектива: задняя плоскость куба изображена большей, чем передняя, вся форма куба разваливается. При проверке этого изображения с помощью конструктивного анализа можно ясно увидеть и исправить ошибки. В данном случае конструктивный анализ формы показан для наглядности пунктирными линиями (рис. 23, а).

Однако следует помнить, что, намечая конструкцию предмета в рисунке, ученику не следует делать пунктирных линий, а рисовать их сплошными; видимые грани надо рисовать более четко, а невидимые (скрытые от взора) — более легко, еле-еле касаясь карандашом бумаги. Такой метод работы дает возможность, во-первых, точно согласовать изображение видимых граней куба с невидимыми и, во-вторых, правильно передать перспективные сокращения.

Говоря о системе построения изображения формы предмета на плоскости, следует указать, что нельзя рисовать предмет по отдельным частям. Построение формы по частям противоречит основным методическим установкам реалистического рисунка — от общего к частному, от большой формы к деталям.

Известно, что глаз человека сначала фиксирует, охватывает общую форму предмета и лишь затем переходит к рассмотрению деталей, мелких подробностей. Эту особенность восприятия надо учитывать при организации учебного процесса.

Некоторые методисты предлагают начинать построение изображения куба с основания, ссылаясь на то, что якобы такую методическую установку давал своим ученикам П. П. Чистяков. Они считают, что сначала надо точно построить в перспективе нижнее основание (след нижней плоскости) куба, а затем от него «тянуть» ребра куба вверх. Таким образом получается, что рисунок начинается не с общей формы куба, а с его частей. Таких методических установок Чистяков не давал. Эти вопросы имеют непосредственное отношение к теории учебного академического рисунка, поэтому будущему художнику-педагогу надо хорошо в них разобраться.

Действительно, раскрывая свою «систему поверочного рисования», П. П. Чистяков часто указывал, что здесь прежде всего надо правильно установить «основание плоскости». В данном случае известный педагог имел в виду не горизонтальную плоскость основания предмета, а основание каждой плоскости предмета в пространстве, рисуется ли геометрическое тело или такая сложная форма, как голова человека. Очень хорошо об этом рассказывает И. Е. Репин: «После его (Чистякова) урока рисования с гипсовой головы на первый раз, для удобства и простоты, он объяснил нам систему своего рисования. Она 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 на-

чинающие, а от линий этих правильно построенных оснований. Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенно математически держит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперед, если они поставлены на своем месте»⁴.

Изображение предмета должно начинаться с общей формы, а затем уже можно «проверять» основание каждой плоскости предмета по отношению вертикали и горизонтали. Давая методические установки при рисовании геометрических тел, П. П. Чистяков писал: «Так, например, ученики, рисуя куб. Пусть его сначала берут весь, а потом поверят плоскостями. Поверка горизонталями и вертикалями не точь-в-точь нужна, а она, кажется, поправляет... указывает, где и как поправить, соображение и глазомер пополняют, наталкивают (?) на ошибку, да так и следует в искусстве. Искусство не просто наука — теория»⁵.

Рисунок ведется следующим образом. Быстрым легким движением карандаша намечается общая форма предмета. Затем приступают к уточнению и построению ее конструктивной основы. Рисунок все время ведется очень быстро, карандаш еле касается бумаги. При последующей конкретизации формы строго учитываются явления перспективы.

Когда начинающий усвоит принцип линейно-конструктивного построения формы предмета, он может приступить к наблюдению закономерностей светотени. Для этого обращается внимание на предмет, у которого границы перехода одной плоскости в другую одновременно являются границами светотени. Конструктивные линии в рисунке, выражающие форму предмета, служат в то же время границами светотени. Чтобы начинающий это хорошо понял, необходимо выполнить целый ряд специальных заданий, передавая только основные градации светотени — свет, полутень и тень на предмете, а также тень, падающую от него.

Эти задания — отдельные этапы работы над рисунком. Чтобы ученик смог выполнить законченный рисунок, ему надо вначале наметить линейно-конструктивное изображение формы предмета, затем проложить основные светотеневые градации. Когда подготовительная работа будет закончена, можно переходить к тщательной проработке рисунка.

Таким образом, начинающий рисовальщик, усвоив систему и принципы логического построения изображения формы на плоскости от линейно-конструктивного рисунка к светотеневому, вырабатывает определенную методику работы над рисунком. Такая система обучения дает возможность студенту понять, что рисование — это не механическое копирование натуры, а сознательное построение изображения, требующее знания закономерностей строения формы предметов и законов изобразительного искусства. На округлых предметах светотеневые градации, т. е.

переходы от света к полутени и от полутени к тени, настолько плавны и незаметны для глаза, что начинающий часто с трудом находит границу между светом и полутенью. Это в свою очередь мешает ему правильно понять объем и конструкцию предмета. Например, рисуя с натуры шар, новичок изображает не объем, а плоский круг, который затем начинает оттушевывать от контурной линии. В результате светотеневые отношения даются как случайные пятна, тон не помогает передать объемную форму шара. Нельзя механически переносить на рисунок светлые и темные пятна. П. П. Чистяков писал: «Рельеф от формы зависит, а не от тушевки. Такой взгляд на дело заставляет обращать особое внимание на рисунок, на форму. А в искусстве рисунок — разум, а эффект, светотень — чувство»⁶.

Таким образом, чтобы правильно передать объем и форму предмета, надо ясно представить конструкцию предмета, расположение его поверхностей в пространстве по отношению к источнику света.

Как мы уже наблюдали при рисовании куба, между линейно-конструктивным изображением формы и тоновой лепкой объема в рисунке существует теснейшая взаимосвязь. Рисуя линиями грани куба, мы выявляем его конструкцию. Эти же линии обозначают границы светотени. Исходя из этого, и конструктивную форму шара надо в рисунке строить по границам светотени. На рисунке 24 показан метод построения изображения шара.

Если начинающий рисовальщик будет изображать шар без конструктивного анализа формы, то у него может получиться «запачканный круг». П. П. Чистяков писал: «Так, шар с бессмысленно, не на месте положенными тенями и светами будет казаться запачканным кругом. Художники средней руки, школяры, рутинеры рельеф видят там, где его нет, где они привыкли его видеть и делать, именно в шаровидных тушевках, в ярких сосредоточенных светиках и широких полутонах; глаз их не развиг, не смотрит, а отражая... светики... и чувствуя эти пятна, называют их рельефами по ленивой привычке»⁷.

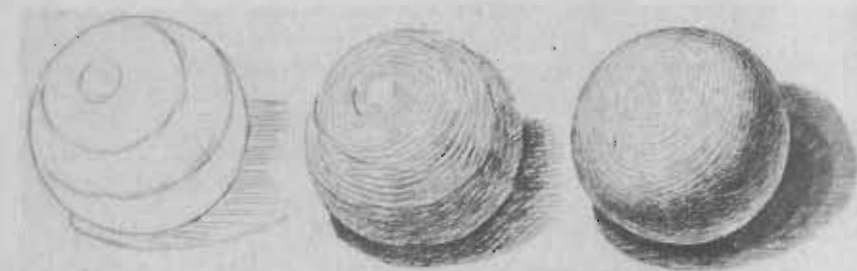


Рис. 24. Изображение шара.

Научившись находить конструктивную основу формы в рисунке по границам светотени, студент подобным образом будет строить форму любого круглого тела. Этот принцип поможет ему в дальнейшем при рисовании головы человека легко находить и выражать форму щеки, подбородка, лба и т. д.

Особое внимание при обучении рисованию с натуры округлых по форме предметов должно быть обращено на перспективу. Часто студенты при изображении колеса, решета или кастрюли, поставленных в наклонном положении, делают грубые ошибки в перспективе. Так, колесо (рис. 25) начинающие нередко рисуют в обратной перспективе (средний рисунок). На нижнем рисунке дано правильное изображение колеса.

Данный пример указывает на то, как важно, рисуя с натуры, производить конструктивный анализ формы предмета. Некоторые задачи надо решать не несколько раз, до тех пор, пока ученик не усвоит основные принципы реалистического рисунка. Например, при изучении формы шара необходимо сделать ряд рисунков на темные задачи (мяч для пинг-понга, для тенниса, волейбольный, футбольный мячи, детский мяч с красной и синей половинками или окрашенный в четыре цвета). Прекрасное упражнение по изображению округлых форм — рисунок яйца.

Метод линейно-конструктивного построения рисунка оказывает известное влияние и на развитие технических навыков. Такой метод заставляет рисующего думать о форме, и тушевка, таким образом, не отделяется от рисунка, потому что тени и полутени в этом случае не бессмысленные пятна, а определенные плоскости предмета, выражающие его объем. Рисующий старается подчеркнуть направление поверхности формы; он не может уже хаотически наносить тон на поверхность бумаги, а старается показать направлением штриха характер формы.

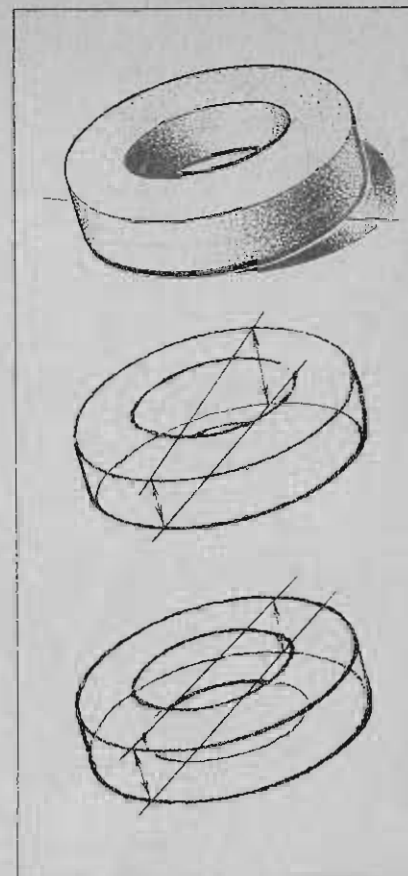


Рис. 25. Изображение колеса.

Когда студенты поняли принцип линейно-конструктивного построения изображения формы на плоскости и правильно нарисовали ряд предметов простой формы, можно переходить к рисованию и анализу предметов сложной формы.

Сложными по форме предметами являются такие, которые при конструктивном анализе могут быть разложены на несколько простых геометрических форм. Например, бидон для молока по своей форме напоминает соединение цилиндра (горло), усеченного конуса (верхняя часть) и еще одного цилиндра (резервуар). Аналитический разбор формы позволяет рисующему правильно понять и грамотно изобразить форму любого предмета.

Студентам следует хорошо осознать назначение конструктивных линий в рисунке, их взаимосвязь со светотенью. Линии пересечения отдельных плоскостей помогают выразить объем предмета и подготовить границы светотени для выражения формы в рисунке. Посмотрите, как изображены предметы у больших мастеров. Где располагаются блики на предметах? Они находятся строго на линии пересечения плоскостей. Это ясно видно, например, на картине Д. Тенирса «В мастерской алхимика». Следя за тем, как положены блики на тарелке, горшках, бутылках, вы обнаружите, что они строго располагаются на конструктивной линии пересечения плоскостей. Конструктивная основа рисунка ясно выражается и переходами света к тени (круглый стол, коробки и т. д.). Это же вы можете проследить и в изображении предметов быта в картине П. А. Федотова «Свежий кавалер», в натюрмортах И. Т. Хруцкого и др.

Задания на линейно-конструктивное построение предметов сложной формы должны включать изображения с различных точек зрения, что позволяет проследить, как меняется видимое построение в зависимости от ракурса. Такие упражнения способствуют развитию пространственного мышления и хорошо закрепляют навыки перспективного построения изображения. На рисунках 26, 27 показаны примеры подобных упражнений.

Итак, надо всегда сознательно рисовать, а не копировать механически все, что видит глаз. Процесс рисования нужно рассматривать как процесс активного изучения природы, как процесс познания.

Развитие объемно-пространственного мышления, как и совершенствование графических навыков, будет проходить успешно в том случае, если рисующий будет работать систематически и строго соблюдать последовательность усложнения учебных задач. Нельзя перескакивать через отдельные задачи, переходить к выполнению более сложных упражнений, не усвоив простых. Великий гуманист, ученый и архитектор эпохи Возрождения Леон Баттиста Альберти в своем трактате «Три книги о живописи» писал: «Я хочу, чтобы молодые люди, которые только что, как нозички, приступили к живописи, делали то же самое, что, как мы видим, делают те, которые учатся писать. Они сна-



Рис. 26. Учебный рисунок.

чала учат формы всех букв в отдельности, то, что у древних называлось элементами, затем учат слоги и лишь после этого — как складывать слова. Пусть этот же порядок соблюдается и у нас, в живописи»⁸.

Усвоение правил изображения геометрических тел будет служить прочной базой для решения последующих задач. Не закрепив знаний элементарных основ рисования, нельзя переходить к рисованию сложных предметов, как нельзя приступить к решению алгебраических задач, не зная арифметики.

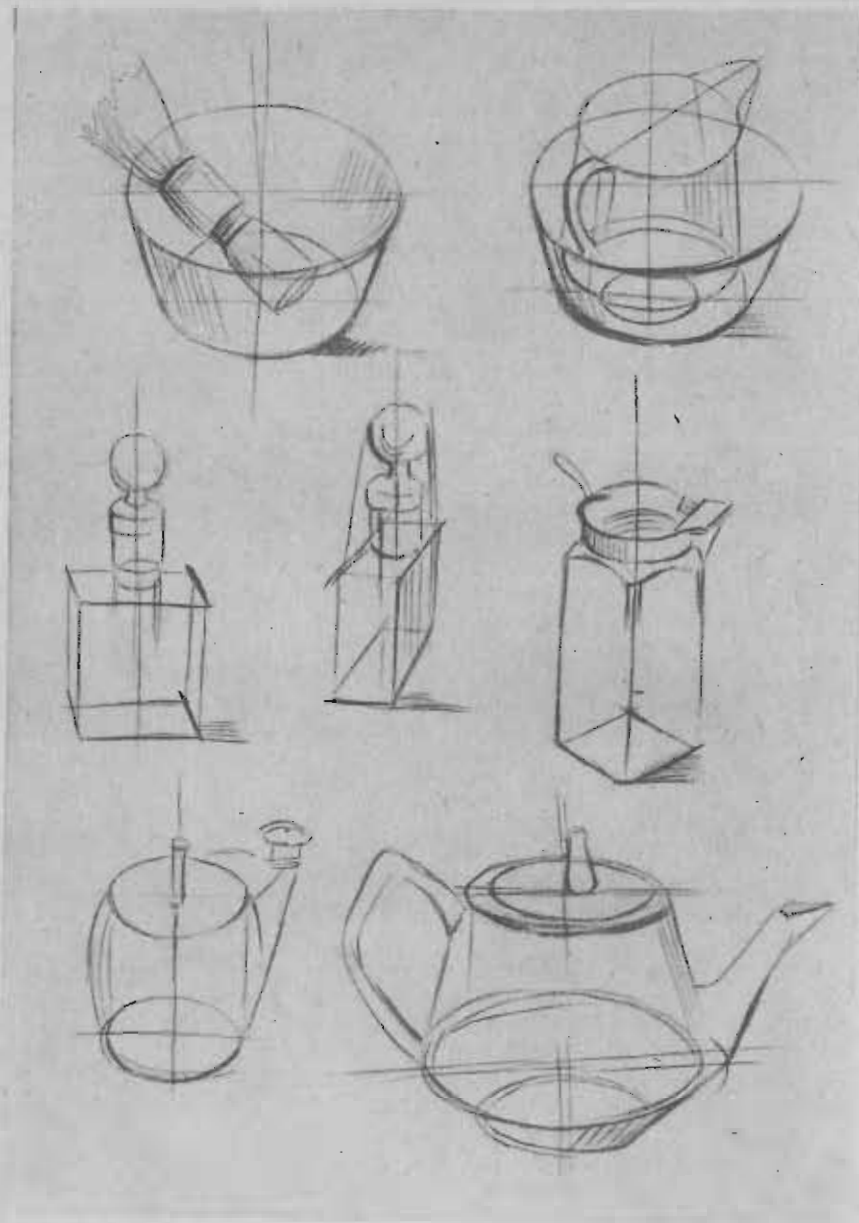


Рис. 27. Учебный рисунок.

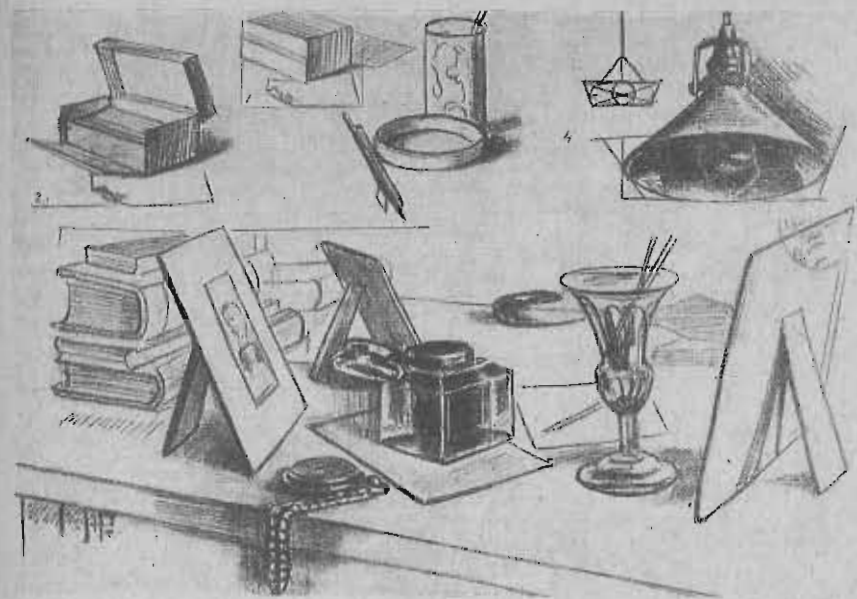


Рис. 28. Н. Рот. Наброски.

Особенно внимательно надо следить за конструктивно-объемной основой формы при детальной прорисовке изображения. Обычно учащиеся, завершая работу над рисунком, начинают не в меру увлекаться технической стороной и незаметно для себя сбивают построение. В результате рисунок получается недостаточно грамотным.

Помимо тщательного штудирования (длительного анализа) натуры, необходимо делать короткие зарисовки (наброски) с предметов быта (рис. 28). Регулярная работа над набросками даст возможность быстрее овладеть искусством рисунка. Нет такого художника, который не носил бы с собой альбом для набросков. Знаменитые художники прошлого придавали ежедневной работе очень большое значение. Итальянский художник Ченнино Ченнини в своем трактате о живописи писал: «Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, чтобы было бы слишком ничтожным для этой цели; это принесет тебе огромную пользу»⁹.

Одновременно с приобретением навыков в рисовании студенту педагогического института необходимо вооружиться и знаниями из области методики преподавания рисунка. В своей будущей педагогической работе ему часто придется мучительно искать такие приемы и методы, которые бы позволили в простой, ясной и наглядной форме объяснить основные положения учебного рисунка. Так, при рисовании сложных по форме пред-

метов (вазы, головы человека и т. п.) начинающие рисовальщики, и особенно учащиеся общеобразовательной школы, как правило, ограничиваются контурным рисунком (рис. 29, а), они не знают, как надо переходить от первоначального абриса предмета к объемно-конструктивному анализу его формы (рис. 29, б). Чтобы убедить начинающего, что одного контура недостаточно для передачи объема, что принцип реалистического рисунка требует выражения конструктивной основы формы, можно рассмотреть изображение куба. Мы не можем ограничиться абрисом куба (рис. 30, а), вместо куба у нас получилось изображение плоской фигуры (шестиугольника). Для правильной передачи объема необходимо выявить конструктивную основу формы (рис. 30, б). Этот же методический прием можно использовать и при объяснении принципов рисования головы.

Хорошим подспорьем педагогу в работе с учениками могут быть высказывания выдающихся художников-педагогов. Так, начинающие часто спрашивают, как надо пользоваться линией в рисунке: сразу выражать четкой линией формы предмета или легко намечать их. П. П. Чистяков давал такие советы: «Тут бывают разные приемы: карандашом иной долго смотрит и ставит формы (?) или места, другой — живо, живо и в то же время легко водит карандашом или углем по бумаге, намечая, изображая в тот же момент и движение и место. Которая манера лучше? — Обе лучше. Главное — не чертить. Потому что черные линии затрудняют видеть ошибки, тем более исправлять их»¹⁰. И еще один совет: «В искусстве рисования на первом плане — научить смотреть на натуру. Поэтому предлагать рисовать, на равные части, глядеть в карандаш для рисования вредно. Это черчение. Даже прямая черта, проведенная старательно ради прямизны, вредна. Рисующий должен сперва определить на бумаге направление и, не заботясь о выделке, набросать черту»¹¹.

Говоря о специфике рисования с натуры, необходимо несколько слов сказать о единстве правильности и выразительности рисунка. Создание художественного образа языком реалистического рисунка является очень сложным процессом, который во многом зависит от правильного восприятия предмета и рисунка. Одним из важнейших условий художественного восприятия реальной действительности является возбуждение у художника эстетических чувств. Организуя чувственное восприятие своих учеников, педагог тем самым активизирует их познавательную и творческую деятельность. В академическом рисунке ценится не только правильность изображения форм, но и выразительность. Студент должен не только передать общую закономерность строения формы натуры, но и показать ее характерные особенности. Например, рисуя голову человека, студент должен передать не только конструктивно-анатомическую закономерность строения формы головы (череп, расположения мышц), но и характерные особенности данной головы — портрет-

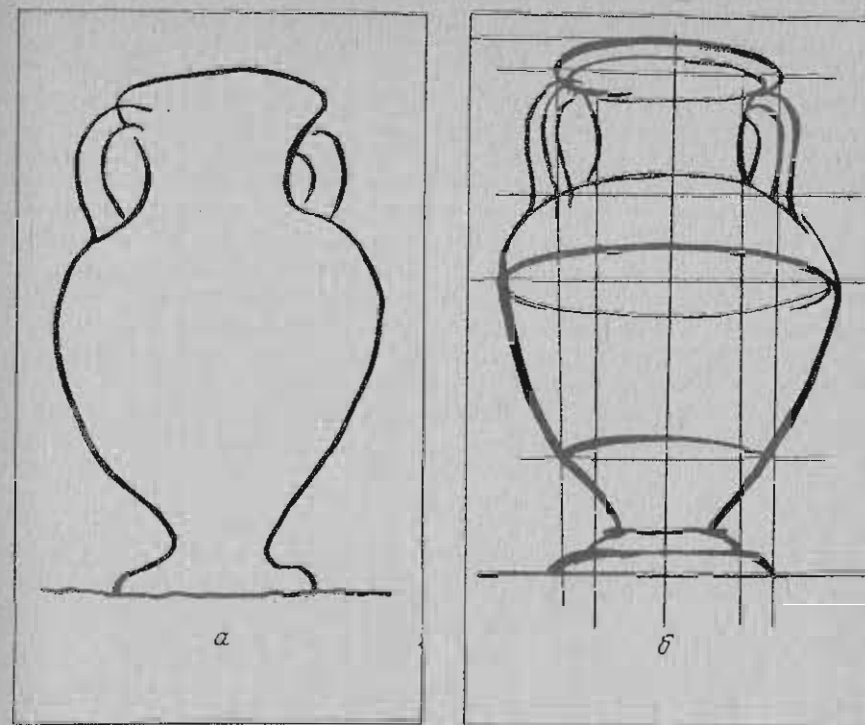


Рис. 29. Рисунок вазы.

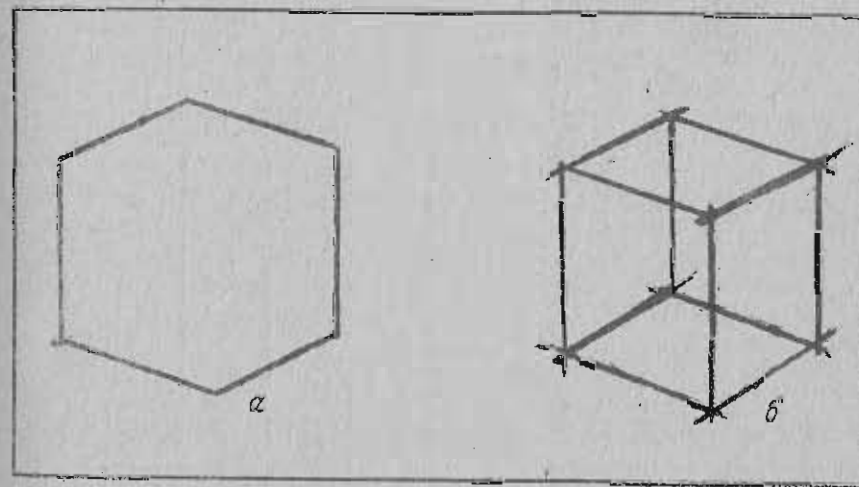


Рис. 30. Рисунок куба.

ное сходство; в натюрморте — не только правильность строения формы предметов, но и их материальность (фактуру), тонавую (пространственную) взаимосвязь. Все это зависит от характера восприятий.

Выпускник художественно-графического факультета должен знать, что без эмоций не может активно протекать ни познавательная, ни художественно-творческая деятельность человека. Советские ученые на основании многочисленных экспериментов доказали, что всякая мыслительная деятельность человека взаимосвязана с эмоциями. Психолог Л. С. Выготский писал: «Кто оторвал мышление с самого начала от аффекта, тот навсегда закрыл себе дорогу к объяснению причин самого мышления, потому что детерминистский анализ мышления необходимо предполагает вскрытие движущих мотивов мысли, потребностей и интересов, побуждений и тенденций, которые направляют движение мысли в ту или другую сторону»¹². Следовательно, решая проблему художественного образования, прибегая к изобразительной деятельности, прежде всего необходимо создавать условия для эмоционального восприятия натуры. Этого педагог может достигнуть уже при компоновке натурной постановки. Например, расставляя обычные предметы домашнего обихода для натюрморта, он может показать их в необычном, непривычном для глаза виде, в интересном сопоставлении; к этому он может прибавить эффекты освещения, создать таким образом яркий в образном отношении натюрморт. Так опытные педагоги возбуждают у своих учеников эстетическую потребность — желание выполнить красивый, выразительный рисунок. Однако для правильной организации учебного процесса этого недостаточно. Красивая постановка еще не дает гарантии в успешном решении задачи. Для правильной организации восприятия возбуждения эстетических чувств недостаточно, оно ограничено субъективными впечатлениями, а ученикам нужны и объективные знания, т. е. будущий педагог обязан знать, как можно помочь начинающему рисовальщику, на что надо обратить его внимание. Это прежде всего выразительность контрастов, гармоническая соразмерность частей и целого, красота данной натурной постановки. Эстетическое восприятие натуры заставляет рисовальщика внимательнее наблюдать, мобилизует его волю, заставляет более ответственно относиться к своей работе.

На полноценное восприятие натуры большое влияние оказывают разъяснительные беседы педагога, в особенности в ходе работы над рисунком. Вступительные беседы организуют только первые впечатления, беседы же с каждым учеником в отдельности дают возможность педагогу обогатить и углубить восприятие рисовальщика.

При развитии и обогащении восприятий одновременно надо научиться совмещать восприятие объемных предметов и их проекционных изображений. Взаимодействие восприятия рисун-

ка и восприятия предмета также составляет специфику рисования с натуры. Известный психолог Н. Н. Волков пишет: «Оба восприятия — и точное восприятие предмета, и восприятие рисунка — участвуют в процессе рисования на равных правах. Они взаимодействуют друг с другом. Без их удачного взаимодействия процесс создания реалистического рисунка немаловажен. Но, участвуя в процессе создания рисунка на равных правах, они имеют на разных стадиях процесса разный удельный вес. Характер взаимодействия в процессе рисования меняется»¹³. На начальной стадии построения изображения внимание опытного рисовальщика в основном направлено на восприятие реального объема предмета, он внимательно анализирует форму, подмечает наиболее характерное; восприятие же рисунка у него оказывается мимолетным. К концу работы, наоборот, рисовальщик все внимание обращает на свой рисунок, а на натуру бросает быстрый взгляд только для справки, для корректировки своего изображения. Не случайно наш замечательный художник-педагог П. П. Чистяков, давая методические рекомендации, советовал своим ученикам в начале работы над рисунком: «Не заботьтесь о красоте рисунка, смотрите беспрестанно на натуру, а не в карандаш. Линия пусть какая выйдет, и выйдет непременно красивая и легкая, если срисовать ее с натуры»; «Не смотреть в линию, а видеть форму, которую линия определяет, смотреть направление и связь всего. Рисовать на глаз и проверять потом»; «Нужно глядеть на натуру сперва, а на карандаш потом»¹⁴.

К концу работы над рисунком основное внимание должно быть обращено на восприятие рисунка, а на натуру следует смотреть бегло и общо (проекционно). Если же восприятие предмета и рисунка будет все время равноценным, то начинающий рисовальщик inevitably перейдет к пассивному срисовыванию (копированию) натуры. Н. Н. Волков отмечал: «Неизжитое до сих пор примитивное представление о процессе сравнения модели и рисунка легко может привести к механистическому пониманию взаимодействия двух восприятий. Гибельность практических последствий такого понимания нетрудно показать»¹⁵.

Методы формирования восприятий учеников должны меняться и в зависимости от характера учебной постановки, и их сложности, и тех задач, которые диктуются академическим рисунком. Постоянными остаются требования к натурным постановкам — они должны обострять восприятие, помогать ученикам видеть и понимать характерные особенности строения формы. Добиться этого не так сложно, достаточно внести незначительные изменения в постановку и освещение и проверить эффект воздействия. Например, на дополнительных занятиях (самостоятельная работа в мастерской) для выполнения учебного задания — «Рисунок обнаженной мужской фигуры в несложной позе на нейтральном фоне» — вы попросили натурщика непринужденно

встать с упором на одну ногу. Поза оказалась естественной и выразительной. Верхнебоковой свет софита эффектно подчеркивает основные массы фигуры человека. Однако анатомическое строение человеческой фигуры плохо читается, падающие сверху тени скрывают пластику мышц торса, конструктивная основа формы не воспринимается. Следует немного изменить поворот головы и торса, переменить точку опоры ног, а свет отдалить от натуры, и сразу пластическая выразительность всей фигуры возрастет.

Важным моментом в рисовании является выражение в изображении конструктивной основы формы предмета (линейно-конструктивное построение), которое связано с логически-творческой деятельностью, с образным представлением, с осознанием взаимосвязи всех деталей в едином целом. Однако подойти к этому начинающему рисовальщику бывает очень трудно, и без помощи педагога, без строгого соблюдения методической последовательности в работе он к этому так и не сможет подойти. Это объясняется определенной закономерностью психологии восприятия.

Психологи установили, что при сознательном действии и при определенной целенаправленной установке, как это бывает и при рисовании с натуры, человек сосредоточивает свое внимание на какой-либо одной особенности объекта (цвет, характер формы, движение фигуры и т. д.) и не может в этот момент воспринимать объект в целом. Следовательно, когда мы сосредоточиваем внимание на особенности конструктивного строения формы, в это время нельзя отвлекаться на что-то другое (на эффекты светотени, фактуру и т. п.), так как в данном случае человек будет вынужден перестраивать свое восприятие. В этом заключается еще одна особенность рисования с натуры.

В рисунке художник дает не подлинное пространство, а воображаемое. Объем натуры берется не в пространственных отношениях, а в проекционных, ибо он обусловлен двухмерной плоскостью листа бумаги. Передавая образ предмета, рисовальщик вначале воссоздает образ предмета в своем воображении, как бы изображенным на плоскости, и в этом помогает ему знание законов перспективы. То же можно сказать и об изображении фигуры человека, где нужны знания закономерностей анатомического строения.

Анализируя специфику рисования с натуры, мы обнаруживаем, что реалистический рисунок возникает на основе научных положений перспективы, теории теней, анатомии и т. п., о чем и пойдет речь в следующей главе.

Глава III.

НАУЧНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА

Как мы уже выяснили, чтобы правильно понять и грамотно изобразить натуру, рисовальщик должен хорошо изучить ее строение, основываясь не на своем субъективном восприятии, а на объективном научном знании. В связи с этим рисование с натуры как учебный предмет основывается на целом ряде научных дисциплин, главные из которых — перспектива, пластическая анатомия, теория теней. Без помощи этих наук студент не сможет справиться с рисованием с натуры. Не зная законов перспективы, он не сможет изобразить предмет в пространстве, показать его трехмерность. Не зная анатомии, он будет беспомощен при изображении человеческой фигуры. Не зная законов светотени, студент не сумеет передать в рисунке объем предмета, его рельеф и фактуру.

Искусство как одна из форм общественного сознания опирается на данные научного познания окружающей действительности; оно постоянно пользуется теми же методами объективного изучения природы, что и любая наука. Чем глубже изучает художник окружающий мир, тем больше он получает возможностей приблизиться к вершинам искусства.

Рисование с натуры как способ изучения живой формы, как умение передавать мысли образами — одна из сторон знания; оно вызывает у человека определенные гносеологические процессы, которые возникают только на базе объективного изучения природы.

Правильное (реалистическое) изображение формы предмета на плоскости требует от рисующего огромной работы мысли и умелого использования научных знаний. Чтобы уметь правильно наблюдать, художник должен иметь основные сведения о свойствах света, о законах перспективы и особенностях нашего зрения, об анатомическом строении человеческого тела, т. е. иметь сведения научного характера.

Влияние науки на искусство, и в частности на рисунок, всегда было благотворным. Оно обуславливается не только тем, что научные открытия лежат в основе изучения природы, но и тем, что методы, которыми пользуется наука, служат и для искусства. Это понимали уже художники эпохи Возрождения. Альберти писал: «Я утверждаю, что в каждом искусстве и науке имеются некие природные начала, задачи и приемы, тщательно устано-

вив и усвоив себе которые всякий прекраснейшим образом осуществит свой замысел»¹.

Художники Возрождения, пользуясь методом научного анализа природы, стремились к точности; они не только внимательно наблюдали и изучали природу, но и как ученые делали обобщения и выводы. Так, Альберти и Дюрер, изучая пропорции человеческой фигуры, с математической точностью измеряли каждую часть тела, проверяли результаты своих измерений на практике. Альберти писал: «Так и мы избрали ряд тел, наиболее красивых, по суждению знатоков, и от этих тел заимствовали наши измерения, а затем, сравнив их друг с другом и откинув отклонения в ту или другую сторону, мы выбрали те средние величины, которые подтверждались совпадением целого ряда обмеров при помощи эксмпелды»².

В XIX в. художники изучали фигуру человека, как ученые-антропологи, посвящая этому капитальные научно-исследовательские труды (например: В. К. Шебуев. «Антропометрия», А. Цейзинг³. «Новое учение о пропорциях», Г. Шадов⁴. «Поликлет» и др.).

Реалистическое изображение всегда предусматривает познание — изучение реального мира. Большой художник, мастер своего дела, прежде чем воспроизвести в художественных образах картину реальной действительности, будет основательно ее изучать. Иногда научное изучение и художественное воспроизведение природы так тесно связаны между собой, что трудно уловить грань между ними. Так, в эпоху Возрождения художники давали такое научное обоснование своему творчеству, что иногда трудно определить, кто же они были в действительности, художники или ученые. Например, картины итальянского живописца П. Учелло часто были предлогом для разрешения сложнейших задач перспектив. Леонардо да Винчи исследовал структуру человеческого тела так, как это делает ученый-анатом, и многие искусствоведы задавали вопрос, были ли эти его научные исследования подсобным материалом для живописного творчества или его зарисовки являлись подсобным материалом для научных выводов (рис. 31).

Художники эпохи Возрождения не мыслили развития искусства без науки. Начиная свои теоретические рассуждения об искусстве, они прежде всего старались дать точное научное определение отдельным понятиям и терминам. Альберти в одной из книг о живописи рассуждения о рисунке начинает с определения изобразительных элементов — точки и линии. Далее он объясняет как математик, что такое поверхность, фигура, объемное тело. Леонардо да Винчи «Книгу о живописи» также начинает с научных определений отдельных понятий.

Современный художник также должен использовать достижения науки в деле развития своего искусства. Дело науки — помогать искусству. Дело художника — развивать и обогащать

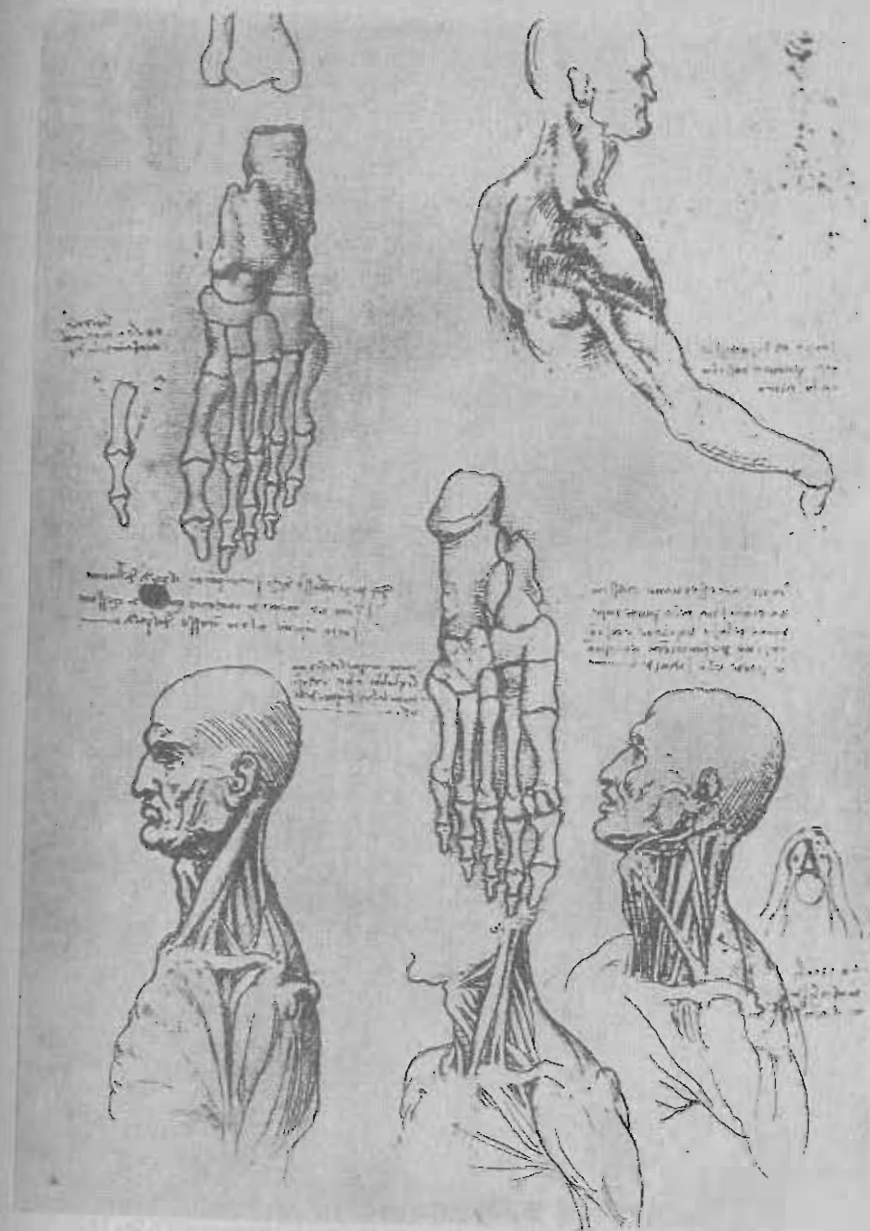


Рис. 31. Леонардо да Винчи. Рисунок.

данными науки свое творчество. П. П. Чистяков писал: «Человек, набирающий постоянно впечатлений и выводящий их из них законы, может быть творцом вполне, потому что сила духа — сила знания, его развития, и дух его служит у него не менее как бы пробудителем, толкает, постоянно говорит творчеству — так, так и так, ищи, обдумывай, вникай, входи в то, что задумал, входи, со всех сторон осмотри, чтобы было высокое и натуральное, потому что впечатление твое, знание твое из натуры»⁵.

Под научными основами учебного рисунка мы подразумеваем прежде всего те научные положения, которые должен соблюдать каждый рисующий. Например, в процессе обучения студенты должны соблюдать правила и законы перспективы. Анализируя анатомическое строение человеческого тела, все студенты обязаны строго проследивать в рисунке структуру человеческой фигуры. При этом манера рисунка может быть индивидуальной, но закономерности расположения мышц, костей, сухожилий каждый должен передать правильно, одинаково, ибо это уже научные положения рисунка. То же самое можно сказать о тоне, пропорциях и конструкции предметов.

В жизни мы постоянно наблюдаем, как сочетаются воедино научное и эстетическое восприятие природы человеком. Например, знакомясь с анатомическим строением человеческого тела, художник замечает в то же время и его красоту, гармоническую слаженность отдельных форм, он начинает восхищаться совершенством пропорций, согласованностью действий мышц и сухожилий. Обогащая себя знаниями, он в то же время воспитывает себя эстетически.

Каждый художник, внимательно наблюдавший природу, убеждался не раз, что природа ежеминутно напоминает нам о постоянных законах строения формы. Древнегреческие художники, изучая строение человеческого тела, убеждались в том, что его форма имеет точную, математическую закономерность соотношения частей и целого. Пропорциональную закономерность строения человеческой фигуры они тщательно проверяли по натуре и приходили к выводу, что красота пропорций человеческого тела является законом.

Результаты практики, познания, опытов приводят нас к открытию закона. Закон — существенная, постоянно действующая связь между натурой и творческим выводом, обусловленным научным анализом и практикой художника. Знание законов и правил изображения помогает нам быстрее овладевать наукой и искусством, они не позволяют вводить нас в заблуждение. Если бы не было правил и законов искусства, то начинающий художник был бы вынужден долго и мучительно выводить их и потратил бы массу времени. Говоря об изучении рисунка без правил и законов, Гёте указывал: «Игра с серьезным и важным портит человека. Он перескакивает ступени, задерживается на некоторых из них, принимая их за цель, и, считая

себя вправе оценивать с высоты этой ступени целое, мешает, следовательно, своему совершенствованию. Он создает себе необходимость поступать по ложным правилам, так как он без правил не может творить даже по-дилетантски, а настоящих объективных правил не знает. Он все больше отдаляется от правды предметов и теряется в субъективных исканиях»⁶.

Художники, ученые-естествоиспытатели уже не раз убеждались, что формообразование в природе подчиняется определенным законам. Леонардо да Винчи в «Книге о живописи» указывал, что ветви на деревьях располагаются в соответствии с определенной закономерностью: «Ветки растений расположены двумя способами, а именно: либо они стоят друг против друга, либо нет; ежели они не друг против друга, то срединная ветвь будет изгибаться то в сторону одной веточки, то в сторону другой; если же они друг против друга, то срединная ветвь будет прямой»⁷.

Все это говорит о том, что ученик, если он желает правильно изобразить натуру, должен соблюдать правила.

Законы учебного рисунка, как и законы искусства вообще, вытекают из законов природы. Эти законы незыблемы, они оказывают влияние на принципы искусства, на его развитие. Законы искусства дают художнику комплекс научных знаний, на основе которых должна развиваться творческая индивидуальность. Непредложные истины, научно сформулированные законы и правила искусства помогают молодому художнику понять все разнообразие и красоту природы. Познавание законов природы и законов искусства, подчас доходящих до математического порядка, не уменьшает эмоционального восприятия красоты и поэзии природы, а, наоборот, позволяет понять ее глубже и вернее.

Современная наука в своем стремлении выяснить причины всех явлений реальной действительности не довольствуется изучением внешних признаков формы, она стремится познать природу глубже, понять, чем обуславливается внешняя форма предмета. Наука, проникая в сущность вещей и раскрывая их закономерности, обогащает наши представления о мире. Эта черта науки сказывается и в искусстве. Научный подход к рисунку особенно требуется во время анализа и выражения в рисунке конструктивного строения предмета. Как мы уже говорили, конструктивный анализ не ограничивается одним наблюдением, созерцанием; он требует участия нашего сознания, усиленной работы мозга, ясного логического мышления.

Произвести конструктивный анализ формы, не имея основных сведений из начертательной геометрии и перспективы, очень трудно; поэтому не случайно в учебный план художественно-графических факультетов пединститутов введен курс начертательной геометрии. Эта наука развивает пространственное мышление и образное воображение, помогает яснее представлять и понимать структуру формы любых предметов⁸.

Учебный рисунок с научной точки зрения включает целый ряд самостоятельных наук, таких, как перспектива — наука о методах построения изображения пространства на плоскости, пластическая анатомия — наука о строении тела человека и животных, оптика — раздел физики, изучающий явления света.

Перспектива прочно вошла в практику реалистического искусства еще в эпоху Возрождения. Все наблюдаемые в изображении отступления от строгих правил построения формы согласно законам линейной перспективы рассматриваются как искажение, как ошибка в рисунке. Реалистическое изобразительное искусство, собственно говоря, и предусматривает перспективное изображение предметов на плоскости, основанное на особенностях нашего зрения. Чем дальше отстоят предметы от нашего глаза, тем меньше они кажутся. Нет почти ни одного художественного произведения, где бы у художника отсутствовала перспектива. Глядя на картину, написанную с натуры, можно точно определить место, откуда писал художник свое произведение. Можно точно сказать, писал ли он ее сидя или стоя. Другими словами, можно точно определить высоту горизонта и точку зрения. Художнику-реалисту постоянно приходится встречаться с задачами построения предметов в пространстве. То художник изображает человека в интерьере, то строит пейзажную перспективу, то создает многофигурную композицию на фоне экстерьера.

Великие мастера эпохи Возрождения придавали огромное значение изучению законов перспективы. Большую часть их произведений отличают серьезные перспективные построения, и эти композиционные решения всегда свидетельствовали о математическом знании законов перспективы. Леонардо да Винчи писал: «Наука живописи распространяется на все цвета поверхностей и на фигуры одетого ими тела, на их близость и отдаленность с соответствующими степенями уменьшения в зависимости от степеней расстояния. Эта наука — мать перспективы, т. е. учения о зрительных линиях. Эта перспектива делится на три части. Первая из них содержит только очертания тел; вторая трактует об уменьшении цветов на различных расстояниях; третья — об утере отчетливости тел на разных расстояниях. Но первую, которая распространяется только на очертания и границы тел, называют рисунком, т. е. изображением фигуры какого-либо тела»⁹.

Наши зрительные восприятия глубинного пространства подчиняются строгим законам перспективы. Когда ставится вопрос о воспроизведении глубины на плоскости, неминуемо приходится вступить в область науки о законах зрения и законах построения пространства на плоскости. Перспективное построение изображения зрительно воспринимаемого пространства на картинной плоскости заставляет становиться данную плоскость как бы прозрачной (отсюда и само слово *перспектива* от лат. *per* — «вперед» и *specere* — «видеть насквозь»). Перспектива в учебном рисунке и есть та

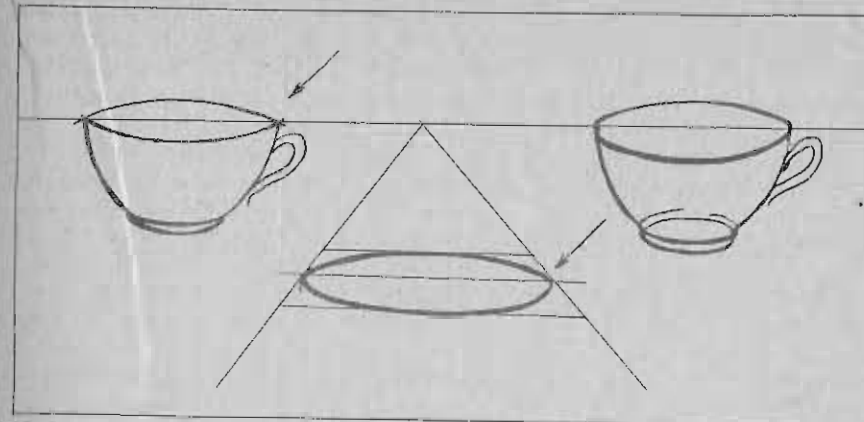


Рис. 32. Учебный рисунок.

научная дисциплина, которая указывает, как на двухмерной плоскости можно изобразить трехмерное объемное тело, как оно в действительности воспринимается нашим глазом, находясь на расстоянии от рисующего.

Художественная практика мастеров изобразительного искусства убедительно доказала, что точно изобразить предметы реального мира можно только при условии знания законов перспективы. Леонардо да Винчи в своем трактате о живописи в главе «Чему прежде всего должен учиться юноша» писал: «Юноша должен прежде всего учиться перспективе; потом — мерам каждой вещи; потом копировать рисунки хорошего мастера, чтобы привыкнуть к хорошим членам тела»¹⁰. Знание этих законов помогает художнику передать в рисунке реальное пространство на плоскости, заставить зрителя почувствовать глубину и расстояние между предметами. Умелое использование законов перспективы заставляет зрителя чувствовать себя как бы в той же среде, в которой находятся изображенные предметы.

Однако начинающие художники зачастую уделяют перспективе недостаточно внимания. Так, на рисунках студентов художественно-педагогических учебных заведений часто можно наблюдать наивное решение перспективных явлений в построении окружности (вазы, чаши, кубка и т. д.). Вместо того чтобы изобразить окружность, лежащую в пространстве, учащийся обычно дает изображение веретена (рис. 32). Это говорит о том, что он не понимает, как строится перспектива окружности, не знает, что плоскость окружности располагается в пространстве так же, как плоскость квадрата, что построение изображения плоскости круга будет таким же, как и квадрата.

Усваивая законы перспективы на занятиях рисованием с натуры и подготавливая себя к педагогической деятельности, сту-

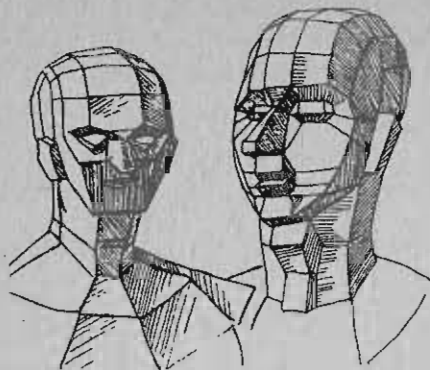


Рис. 33. А. Дюрер. Рисунок.

дент должен ознакомиться с психолого-педагогическими положениями академического рисунка, с особенностями восприятия предмета и его изображения.

Процессы восприятия предмета и рисунка протекают различно. При восприятии предмета мы рассматриваем его с различных точек зрения, наше зрительное суждение направлено на выявление особенностей строения формы предмета как конкретной реальной вещи.

При восприятии изображения (рисунка) мы видим проекционный образ предмета, зафиксированный с одной определенной точки зрения. В рисунке перед нами лишь изображение трехмерного объемного тела на двухмерной плоскости листа бумаги, но не сам предмет. В первом случае мы имеем дело с актом прямого восприятия, во втором — с актом опосредованного восприятия¹¹.

Художник во время рисования с натуры пользуется двумя видами восприятия: то ему необходимо рассмотреть форму предмета с разных точек зрения, чтобы правильно выразить в рисунке конструктивную основу формы; то ему надо установить проекционные отношения, которые он может наблюдать только с одной определенной точки зрения, чтобы правильно изобразить перспективный вид предмета.

Чтобы увидеть предметы такими, какими они изображаются на рисунке, т. е. перспективно, необходимо представить их в проекции на воображаемой вертикальной плоскости, изображенными как бы на стекле, находящемся между рисующим и натурой. П. П. Чистяков говорил, что картинная плоскость является как бы посредником между натурой и художником. «Поэтому картинная плоскость должна быть на приличном удобном расстоянии от глаза и под прямым углом к оси зрения, с точкой зрения посередине»¹².

Знание законов перспективы не только помогает художнику правильно и убедительно передать на плоскости изображение предмета в пространстве, но и справиться с построением самого сложного ракурса человеческой фигуры. Построение живой формы человеческого тела подчиняется тем же законам перспективы, что и построение простой геометрической формы, но уловить эти особенности настолько трудно, что художники эпохи Возрождения вынуждены были обратиться к методу обобщения — обрубке. Примером такого построения формы могут служить рисунки А. Дюрера (рис. 33), Г. Гольбейна (рис. 34), Шона (рис.

35). Особое внимание привлекает рисунок Шона. Здесь мы видим строгую закономерность и четкий принцип перспективного изображения каждой детали, например лежащей фигуры. Ее руки, ноги, голова — все подчинено основным законам перспективного построения глубины. Каждая фигура до предела обобщена и схематизирована, что облегчает соблюдение основных законов перспективы и помогает правильно изобразить трехмерность формы. Такой метод построения живой формы человеческого тела для начинающего художника весьма удобен, так как помогает ему верно понять смысл построения формы на плоскости согласно законам перспективы. Этот метод дает хорошие результаты и при обучении детей рисованию. Вот почему обучение элементарным основам рисунка целесообразнее начинать с изображения предметов прямолинейных форм, а не округлых. Мы полностью согласны с точкой зрения Н. Н. Волкова, который на основе экспериментальных исследований утверждал, что, «чем раньше вводить прямоугольные предметы в обучение рисунку, тем лучше»¹³.

Следующий раздел учебного рисования, базирующийся на строго научных положениях, — теория теней. Молодой художник должен хорошо знать законы распределения светотени, быть знакомым с понятием тона, уметь видеть и понимать связь конструкции предмета с явлениями светотени, т. е. понимать, как распределяется свет на поверхности предмета. В противном случае он будет пассивно копировать светлые и темные пятна, изображение получится малоубедительным и неправдоподобным.

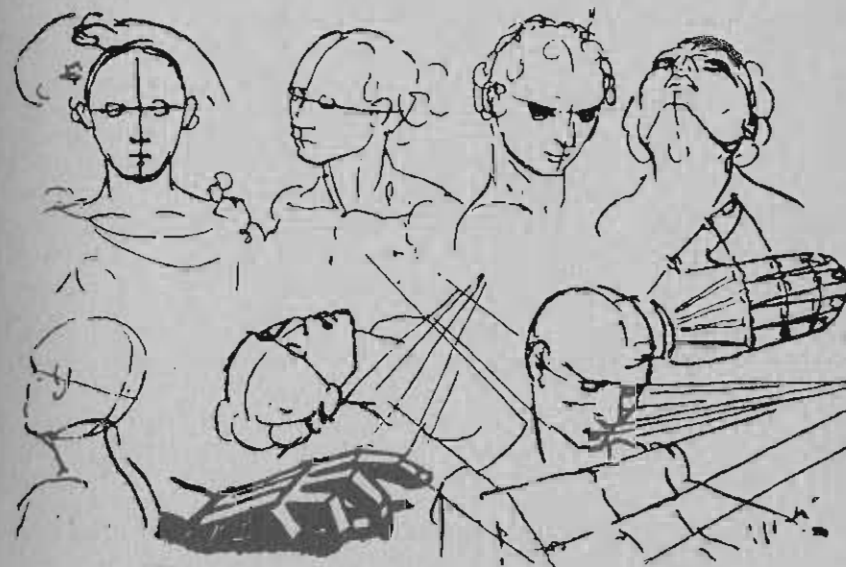


Рис. 34. Г. Гольбейн. Рисунок.

Поскольку в различных пособиях и руководствах по рисунку, а также разными художниками понятие тона трактуется по-разному¹⁴, постараемся дать ему более точное определение.

Слово *тон* (от греч. *tonos*) означает «напряжение». Тон — это физическая характеристика света. Под этим понятием мы понимаем количество и качество света на поверхности предмета в зависимости от источника света и окраски самого предмета. Изменение освещенности отдельных плоскостей предмета зависит от положения их в пространстве по отношению к источнику света и влечет изменение тона данной поверхности. Тон определяется характером источника света (естественный — солнечный, лунный; искусственный — вольтова дуга, электрическая лампа, свеча) и окраской предмета, на который падает свет.

Свет, падая на поверхность тела, меняет тон в зависимости от положения плоскостей по отношению к источнику света. Рисуя с натуры, ученик должен постоянно иметь это в виду. Например, объект изображения — спичечный коробок. Передней,

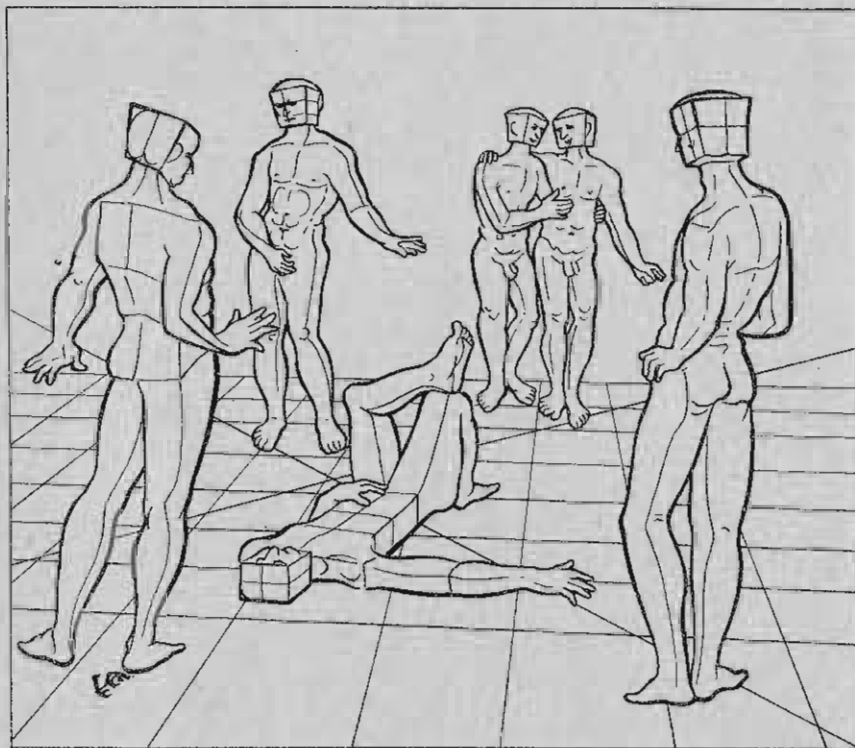


Рис. 35. Шон. Рисунок.

освещенной плоскостью коробки является наклейка серы. По тону она кажется темнее этикетки и боковой плоскости, но по светлоте она самая светлая. Неопытный рисовальщик в рисунке даст самый интенсивный тон на световой поверхности и самый слабый на теневой, в то время как в натуре все наоборот.

Особенно путаются в тоне начинающие рисовальщики при изображении такой сложной модели, как голова живого человека. Моделируя форму головы тоном, они обычно не улавливают градаций светотени, а следовательно, и объема. Например, рисуя темные волосы, они закрывают их сразу одним ровным тоном, не показывая,

где будет тень, полутень, свет и блик. Однако блик на черных волосах может быть такой же силы, как, скажем, на кончике носа.

На рисунке художника О. А. Кипренского (рис. 36) мы видим, как решается тональная задача. Передавая цвет темных волос, художник оставляет бумагу чистой в местах, где располагаются блики, он не «закрашивает» все волосы, а старается передать объем локонов средствами светотени.

В учебном академическом рисунке за этим надо внимательно следить. Передавая материальность предметов, их тоновые отношения, рисовальщик одновременно должен передать в рисунке и объем формы. В старых художественных школах этому уделяли большое внимание. Так, в своих пособиях по рисунку французский художник-педагог Жюльен прежде всего старался наглядно показать начинающему художнику, как, какими средствами можно передать в рисунке объемно-тональную характеристику предмета. И надо отдать должное Жюльену — он блестяще владел штриховой техникой рисунка, добиваясь блестящих результатов в этом плане. Более того, он достигал этого одними рисунками-образцами, без какого-либо пояснительного текста. В этом мы убеждаемся, анализируя его рисунок женской головы (рис. 37). Следует также заметить, что пособия Жюльена в свое время пользовались большим успехом и достигали своей цели. И сегодня они могли бы сыграть положительную роль в обучении рисунку, но, к сожалению, их сохранилось мало¹⁵. Такого же качества пособие по рисованию пейзажа А. Каламма.



Рис. 36. О. Кипренский. Портрет А. А. Олениной.



Рис. 37. Жюльен. Рисунок.

Итак, зная законы светотени, рисовальщику нетрудно будет выдержать рисунок в тоне.

Выдержать рисунок в тоне — это значит передать светотеневые отношения (от самого светлого через шкалу полутонов к самому темному), которые наблюдаются в натуре, сведенные в единую гармонию. Единства и собранности рисунка можно добиться в том случае, если общая тональность получит закономерное развитие через промежуточные нюансы — от самого светлого до самого темного в тенях. Используя белый цвет бумаги

и силу тона карандаша, рисовальщик может передать не только форму и объем изображаемых предметов, но и фактуру (материал). Светотеневые отношения (сила света, теней и полутеней) в общем ансамбле рисунка должны подчиняться определенной гармонии. Каждый полутон, свет, рефлекс и блик должны дополнять и «поддерживать» друг друга так, как это мы наблюдаем в музыке, где каждый звук аккорда согласован с соседним, дополняет его, создавая впечатление единого целого.

Градации светотени зависят не только от характера освещения, но и от окраски предмета. При дневном освещении на характеристику тона влияет также состояние атмосферы — туман, дождь, роса. Правильное тональное решение рисунка помогает художнику, в особенности пейзажисту, точно соблюдать законы воздушной перспективы.

Тон в рисунке выражается пропорциональными отношениями. Например, свет в рисунке может быть взят намного темнее, чем в действительности, т. е. если сравнить свет, выраженный в рисунке, со светом, скажем, гипсовой модели, то окажется, что он намного темнее. Однако в рисунке при правильных отношениях света и тени (в окружении темных поверхностей) он будет достаточно ярким: ярче кажется та поверхность, которая светлее соседней.

Леонардо да Винчи уделял большое внимание законам распределения света и тени, законам тоновых отношений, и в своей «Книге о живописи» сформулировал их очень четко: «О тени. Тень покажется настолько более темной, насколько она будет ближе к свету. Все тени одноцветны, и та является наиболее темной, которая находится на наиболее светлом фоне». И далее: «О светах среди теней. Когда ты срисовываешь какое-нибудь тело и сравниваешь силу светов в его освещенной части, помни, что часто глаз обманывается, и ему кажется более светлым то, что менее светло. Причина тому порождается контрастами между соприкасающимися частями; действительно, если имеются две части различной светлоты и менее светлая граничит с темной частью, а более светлая граничит со светлой частью, как например, небо или что-нибудь подобное по светлоте, тогда менее светлая, т. е. менее освещенная, будет казаться более освещенной, а более светлая покажется более темной»¹⁶.

Знание закона тональных отношений помогает художнику свободно и убедительно передавать в изображении характер и объем предметов.

Законы освещения так же точны и определены, как и законы перспективы, пластической анатомии. Наблюдения ученых-физиков показали, что свет имеет свои определенные законы распределения в пространстве и на поверхности предметов, которые необходимо знать каждому художнику:

1. По мере удаления поверхностей от источника света освещенность их будет ослабевать: сила света обратно пропорцио-

нальна квадрату расстояния от предмета до источника света (т. е. поверхности, удаленные от источника света на вдвое большее расстояние, будут освещены в четыре раза слабее).

2. Контраст света и тени на предметах, расположенных ближе к источнику света, резче, чем на предметах, удаленных от него. Соблюдая этот закон, мы должны следить в рисунке, чтобы света и тени на первом плане были интенсивнее, чем на среднем, а на среднем — сильнее, чем на заднем плане, причем следует избегать резких переходов от одной световой зоны к другой. Это явление легко проследить на примере. Удаляйте источник света от натуры, и вы увидите, как постепенно будут ослабевать контрасты света и тени. Удалите свет еще дальше, и вы увидите, что предметы становятся однотонными, а границы светотени — трудно различимыми.

3. Тень, падающая от предмета, будет сильнее тени самого предмета. Следовательно, если рисовать предмет даже темного цвета, участок падающей тени у основания предмета будет темнее, чем тень на самом предмете.

Не научившись владеть законами светотени, художник никогда не научится владеть пластикой рисунка. Мастера прошлого отмечали огромную роль освещения. Так, Леонардо да Винчи в своих записках не только регистрирует свои наблюдения, но и дает выводы, устанавливает законы: «Тот рефлекс будет выделяться более отчетливо, который виден на более темном фоне, а тот будет менее ощутим, который виден на более светлом фоне»¹⁷.

Все эти положения необходимо знать художнику-педагогу, чтобы в процессе своей творческой и педагогической работы не задумываться над ними. Н. П. Крымов писал, что законы контрастности он постиг после долгих лет творческой деятельности. Это открытие позволило ему успешно работать самому и передавать искусство живописи своим ученикам¹⁸. Чтобы начинающий мог ясно увидеть разницу в тоне, например, неба и окружающего пейзажа, он предлагал зажечь спичку и сравнить яркость огня с яркостью неба. Чтобы наглядно понять, как решают тональную задачу большие мастера, Крымов предлагал прикладывать кусочки чистой белой бумаги к белым предметам, изображенным на картине. Однако этот прием уже был известен и Дидро и Гёте¹⁹.

Оптический закон контрастности играет большую роль при отображении формы в пространстве, при передаче воздушной среды. Когда мы видим на рисунке художника фон, решенный по-разному — в одном месте светлее, в другом темнее, то это не случайные недоделки, а сознательное решение тональной задачи. Ввести фон в рисунок — это значит не эффектно покрыть тушевой плоскостью бумаги вокруг предметов, дать серию броских штрихов у контура изображенного предмета, а решить сложную задачу пространственного окружения, «насытить» окружение предметов воздушной средой.



Рис. 38. П. Егоров. Рисунок.

Перед нами учебный рисунок П. Егорова (рис. 38). На нем та часть фона, которая находится за теневой стороной руки или ноги, сделана более светлой, чем та, которая окружает освещенную поверхность. Это сделано художником не случайно, он применил световой контраст. Утемняя фон около световой поверхности формы, художник добивается того, что свет на предмете «горит» ярче.

Тот же закон контрастности применяет художник, когда выделяет блик на кончике носа темной подтушевкой (рис. 39, 40).

Старые мастера внимательно изучали законы распределения света на поверхности предметов и постоянно проверяли свои наблюдения на опыте. Над проблемами светотени много работали Пьетро делла Франческа, Караваджо и величайший мастер светотени Рембрандт, который поднял ее значение на небывалую высоту. Русский художник Н. Н. Ге, работая над своими композициями, часто строил макеты, расставляя, как на сцене, фигурки и предметы и освещая их нужным образом. По этим макетам он наблюдал за эффектами света и тени, следил и проверял на практике их основные свойства²⁰.

Все художники реалистического направления придавали большое значение научному анализу, серьезно изучали законы оптики, ибо знание этих законов позволяет убедительно и ярко передавать реальную действительность.

Таким образом, воспроизведение реалистического изображения на плоскости требует серьезных научных знаний, а учебный рисунок требует научного метода обучения.

Мир бесконечно многообразен, и именно наука стремится отделить существенное от несущественного, не дает человеку потеряться в частности, помогает сосредоточить внимание на главном, закономерном. Она руководит практикой, указывает правильный путь развития, дает умение ориентироваться в случайностях. На основе научных знаний, которые студент приобретает при прохождении курса рисования с натуры, он начинает не пассивно копировать натуру, а путем серьезного ее анализа подходить к правильной передаче основных черт изображаемого объекта.

Следующая научная дисциплина, которую рисовальщику необходимо хорошо знать, — пластическая анатомия. Этой науке художники с древнейших времен уделяли самое серьезное внимание и начинали свои исследования с установления законов пропорционального членения фигуры человека на части. Зная эти закономерности, начинающий рисовальщик имеет возможность уже с первых шагов построения изображения успешно решать сразу несколько учебных задач. Например, устанавливая ось упора стоящей фигуры человека, он может одновременно: компоновать изображение на листе бумаги, т. е. определить, где будет верх головы и где закончатся следки ног; разделяя эту прямую на две равные части, установить местоположение



Рис. 39. Шварц. Рисунок.



Рис. 40. Д. Карловский. Рисунок.

лобковой кости; разделяя фигуру человека на три равные части по линиям плечевого пояса, тазобедренного и коленного суставов, избежать грубых ошибок в рисунке; сравнивая величину головы со стопой ноги, а лицо с ладонью, быстро найти гармоническую соразмерность частей и целого. Поэтому не случайно в старой Академии художеств этот раздел анатомии выделялся в специальную дисциплину (антропометрия), а выдающиеся художники-педагоги (Лосенко, Шебуев, Сапожников, Клод, Басин) разрабатывали специальные учебно-методические пособия.

Учение о пропорциях (антропометрия) тесно связано с учением о костях (остеология). Зная характерные особенности строения скелета и отдельных костей, начинающий художник без особого труда и напряжения выражает в рисунке конструктивную слаженность форм человеческой фигуры, ибо ему известно, что парные кости конечностей всегда короче одиночных — кость плеча длиннее лучевых костей, а кость бедра длиннее берцовых; локоть находится на уровне конца грудной клетки; расположение лучевых костей в состоянии пронации и супинации заставляет художника по-разному моделировать форму руки.

Знание закономерностей строения костей помогает художнику, в частности портретисту, быстрее справиться со своими задачами. В «Курсе рисования» А. П. Сапожников писал: «Невзирая на чрезвычайное разнообразие форм, которые мы видим в человеческих головах, ямины, отростки, возвышения и углубления костей черепа и лица постоянно находятся на одних и тех же местах и потому могут служить основными точками для рисунка... Общая форма головы, конечно, может изменяться, т. е. лицо бывает длиннее, шире или уже, череп выше или ниже, затылок более или менее выступающий, но основные точки остаются на своих местах»²¹.

Остеология тесно связана с миологией — учением о мышцах. В «Книге о живописи» Леонардо да Винчи писал: «Я напоминаю тебе, живописец, что при движениях, которые ты задумал сделать у своих фигур, ты должен обнаружить только те мускулы, которые участвуют в движении и действии твоей фигуры, и чтобы тот мускул, который в данном случае больше участвует, больше обнаруживался, а тот, который вовсе не участвует, оставался вялым и мягким и мало показанным. Поэтому я убеждаю тебя понять анатомию мускулов, связок и костей, так как без этого знания ты достигнешь немногого»²².

Особенно важно рисовальщику знать характер формы основных мышц и места прикрепления их к костям, так как, моделируя форму человеческого тела в рисунке, штрих надо класть по форме мышц. Нередко студент кладет штрихи поперек формы. Рисунок же будет конструктивно слаженным, если масса штрихов будет двигаться по форме мускулов. Например, подчеркивая форму дельтовидной мышцы штрихами, рисовальщик пла-

но переводит их к трехглавой, а из-под них выводит массу двухглавой мышцы (бицепса).

Раскрывая законы строения натуры и подкрепляя их научными доказательствами, мы замечаем, что студент обычно вначале неохотно, с недоверием применяет их на практике, но когда убеждается, что все эти правила и законы облегчают работу, помогают быстрее и лучше справляться с поставленной задачей, то уже начинает стараться приобрести знания, у него появляется стремление к более глубокому изучению своего дела.

Некоторые художники утверждают, что точное, научное знание мешает творческому развитию. Они говорят, что если в классе все ученики будут строго соблюдать те принципы и правила, которые им диктует педагог, то и рисунки у всех будут одинаковые. Это предположение легко опровергнуть экспериментом. В нашей педагогической практике мы не раз это продеявали. Например, студенты рисуют фигуру человека. Педагог дает им четкие установки и в анализе формы натуры, и в методической последовательности работы над рисунком, вплоть до того, что, выполнив один этап работы, студент должен показать его педагогу и только после одобрения приступать к другому. Все студенты строго следят за анатомическим строением модели, соблюдают правила перспективы, закономерности распределения светотени. Все эти требования предъявляются к каждому студенту в одинаковой форме. Однако в результате рисунки у всех разные. Они отличаются друг от друга и по эмоциональному отношению к натуре, и по манере исполнения.

В процессе изучения натуры студент должен понять и усвоить правила и законы анатомии, перспективы, тональных отношений. Еще Гёте, говоря «об образовании молодого художника», указывал: «Лучшее, что можно ему посоветовать для достижения этой цели,— это взяться за серьезное занятие, приобрести знание анатомии и перспективы, чтобы с их помощью достигнуть правильности очертаний и красоты форм»²³. Ему вторит И. Е. Репин: «Бесконечно жаль даровитого художника, когда он без школы, без художественного образования (sic!) вступает на художественную деятельность, и чем сильнее и несомненнее темперамент и талант, тем более возбуждает он чувство жалости»²⁴.

Процесс учебного рисования должен быть активным и познавательным. Уже в период прохождения курса академического рисунка будущий художник, а тем более педагог, должен понять и осознать, что процесс построения реалистического изображения требует активной мыслительной деятельности.

Проблема активизации познавательной и мыслительной деятельности учащихся является одной из центральных. И будущие педагоги должны быть подготовлены к решению этой проблемы, в особенности в такой области, как изобразительное искусство.

Нам замечательный русский художник и педагог И. Н. Крамской считал, что каждый одаренный художник должен быть обя-

зательно думающим человеком, и это ближайшая историческая задача художественной школы. В своем письме к В. В. Стасову он писал: «Вы говорите, что являются уже образчики, где талант соединяется с головой. Дай бог, чтобы так было, потому что этого не миновать, это на очереди, это ближайшая историческая задача искусства, и, если этого химического соединения не произойдет,— искусство вредно и бесполезно, пустая забава и больше ничего»²⁵. Это достаточно убедительно доказали художники-формалисты и модернисты.

Обучаясь в институте, готовя себя к педагогической деятельности, студенты должны не только овладеть основами изобразительной грамоты, но и понимать задачи школы. Современная педагогика ищет пути все более прочного научного обоснования, на основе которого она могла бы строить свои практические выводы. В своем выступлении на IV сессии президент Академии художеств А. И. Герасимов говорил: «Давно уже настала пора создать советские учебники, которые позволят нам поставить преподавание на высокую идейно-теоретическую и научную основу»²⁶.

Этот вопрос тем более уместно ставить теперь, когда развитие всех областей культуры основывается на строго научных принципах. В наше время художнику нужно не только надеяться на талант, но и обосновывать свое искусство данными науками. Строить творчество только на интуиции, на чувстве художник в настоящее время не может.

История со всей убедительностью показала, что художники, применявшие в своей работе научный метод, добивались наибольших успехов.

Говоря о деятельности художников эпохи Возрождения, необходимо в первую очередь отметить ту колоссальную работу, которую они сделали в области научно-теоретического обоснования искусства рисования. Их теоретические труды в области перспективы помогли художникам справиться с труднейшей проблемой построения изображения трехмерной формы предметов на плоскости.

Художники эпохи Возрождения умело использовали данные своих научных наблюдений в практике изобразительного искусства. Даже теперь их произведения поражают зрителя глубоким знанием анатомии, перспективы, законов светотени. С помощью науки искусство Возрождения разрослось до грандиозных масштабов, оно представляет для нас колоссальную ценность не только с художественной точки зрения, но и с точки зрения методики обучения рисованию.

Значение научных трудов величайших художников Возрождения заключается в том, что они сумели создать высокие образцы как для художников-практиков, так и для художников-педагогов. Они сумели не только научно-теоретически обосновать наиболее актуальные проблемы искусства, но и практически

доказать их необходимость. Художественная культура Возрождения дорога миру за созданный ею кодекс закономерностей строения формы природы и законов изобразительного искусства. Все, кто любит и знает изобразительное искусство Возрождения, обращаются к нему как к источнику мудрости, знания и высокого мастерства. Художники Возрождения указали последующим поколениям правильный путь развития искусства и его теории и способствовали становлению академического рисунка.

Говоря о связи между наукой и искусством, надо иметь в виду, что научное и художественное познание действительности не противоположны, а тесно взаимосвязаны и дополняют друг друга. На это же указывали классики материалистической эстетики, высоко ценившие познавательное значение искусства. Искусство не только отражает окружающую нас реальную действительность, но и является одним из средств и способов ее изучения. П. П. Чистяков искусство определял как высшее проявление науки. Он писал: «Высокое, серьезное искусство живописи без науки не может существовать. Наука в высшем проявлении переходит в искусство»²⁷.

Рисование с натуры — это грамматика искусства, ей необходимо учить везде — и в средней общеобразовательной школе, и в специальной художественной, учить одному и тому же — правильно изображать реальную действительность, учить понимать законы строения форм природы, законы и правила изобразительного искусства. Ведущим дидактическим принципом здесь должен быть принцип научности.

Серьезный научный подход к академическому рисунку требует высокой техники исполнения, и не случайно во всех академиях художеств уделяли такое большое внимание технике, мастерству. Художнику недостаточно хорошо знать законы природы и правила построения изображения. Ему еще необходимо научиться применять эти знания к делу, причем с большим мастерством.

В развитии техники, мастерства большую роль играет овладение практическими приемами работы, умение вовремя и на месте подчеркнуть характерные особенности строения формы натуры, умелое использование рисовальных материалов и многое другое. Но самое главное — это ежедневный, систематический труд. Как музыкант обязан ежедневно играть гаммы, так и художник обязан ежедневно работать. Без этого он не достигнет высокого мастерства.

Раскрывая определенный объем знаний и навыков, учебный академический рисунок и здесь предусматривает систему учебных заданий, с которыми студенту художественно-графического факультета необходимо ознакомиться. Но об этом речь пойдет в следующих главах.

Глава IV.

ВИДЫ УЧЕБНОГО РИСУНКА

Обучение рисованию с натуры включает два вида учебной работы: длительный анализ натуры (длительный рисунок) и короткие зарисовки (наброски). Учебные программы по рисунку предусматривают обязательное сочетание этих двух видов работы. Чередование краткосрочных заданий с длительными обязательно на всех этапах обучения рисованию с натуры, будет ли это начальная школа или высшее учебное заведение. Такая форма обучения дает возможность учащимся лучше усвоить и закрепить полученные знания и навыки. В длительном рисунке учащиеся серьезно и глубоко изучают правила и законы построения, сосредотачивают внимание на отдельных этапах изображения, вникают в суть реалистического рисунка. В процессе выполнения набросков и коротких зарисовок студенты приучаются быстро, легко и свободно владеть своими знаниями и навыками.

Досконально изучить натуру, понять закономерности ее строения студент может только при длительном и внимательном наблюдении. Например, рисуя с натуры обнаженную человеческую фигуру, нужно ознакомиться с закономерностями ее пропорционального членения и анатомического строения, с принципами выявления большой формы. Много времени требует и решение различных учебных задач, которые стоят перед рисующим. Сразу усвоить законы перспективы, распределения света на форме, пластической анатомии и многое другое студент не может, ему нужно на это время, и длительный рисунок дает эту возможность.

Образование отдельных понятий и практических навыков представляет собой сложный процесс — 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. Его знания должны быть точными, конкретными, сознательными, действенными и прочными.

В целях облегчения тех трудностей, которые неизбежны при усвоении нового учебного материала, педагогическая практика выработала целый ряд методических положений, которые должны соблюдаться при выполнении длительного рисунка. Эти положения заключаются в следующем:

1. Каждый сложный комплекс работы над рисунком должен быть расчленен на отдельные этапы, которые должны усваивать-

ся учащимися постепенно и последовательно, чтобы каждая предыдущая ступень являлась основой для последующей. Такое членение на отдельные звенья позволяет учащемуся легко воспринимать учебный материал и ясно понимать отдельные положения реалистического рисунка. Еще древние греки указывали, что «тот хорошо учит, кто хорошо расчленяет».

2. Расчленение и расположение отдельных этапов работы над рисунком должно быть таким, чтобы ясно чувствовалась тесная взаимосвязь между ними.

3. Всякий комплекс работы над рисунком должен содержать анализ и синтез. Еще великий чешский педагог Ян Амос Коменский писал: «Совершенное преподавание искусства предполагает сочетание синтеза и анализа»¹.

4. Весь комплекс работы над рисунком должен следовать строгой закономерности развития — от общего к частному и от частного снова к общему. 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 академическом рисунке анализ и изображение следует начинать с основной общей характеристики натуры, постоянно и последовательно переходя к деталям и возвращаясь затем к общей большой форме. Иначе говоря — от общего, через детальное осознание натуры, к общему образному выражению.

Эти общепедагогические требования предъявляются к каждому учебному рисунку, будь то несложный по форме натюрморт, голова или рисунок человеческой фигуры.

Процесс создания длительного рисунка, как мы уже говорили, 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 двумерной 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 начинает точно копировать 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.

Он не соблюдает последовательности воспроизведения рисунка, берется за решение сложных задач, что приводит к самым плачевным результатам. Ему нужна известная система в наблюдениях, в процессах создания рисунка. А. П. Остроумова-Лебедева, вспоминая годы учения, писала: «Как это было трудно — постигнуть человеческое тело! Как трудно! Иногда казалось, что вот-вот

что-то понял, что-то выходит! Но нет! При малейшем движении натурщика, незаметном изменении позы или перемене упора на одну или другую ногу я терялась, гонялась за новой позой, изменяла рисунок, мазала, чиркала и все сбивалась. Я не знала главных принципов строения человека, с чего начать, чем руководствоваться»².

Современная методика обучения рисованию с натуры 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 проделанной работы. Рассмотрим более подробно эти этапы.

Первый этап — композиционное размещение изображения на листе бумаги. Предварительно студент должен осмотреть натуру со всех сторон, чтобы определить, как выгоднее (эффективнее) разместить изображение на плоскости, с какой точки зрения лучше выражены особенности строения формы и легче будет решить поставленную задачу. Вспомним, что еще в XV веке Альберти писал: «И пусть не думают, 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»³. Прежде чем приступить к рисунку, студент должен ознакомиться с натурой, отметить ее характерные особенности, понять ее строение. Познание натуры у студента должно быть объективным, возникающим на основе не субъективных впечатлений, а серьезных научных знаний. Изучение натуры начинается с непосредственного наблюдения. Студент вначале наблюдает натуру, а затем его внимание начинает переходить на характерные признаки и особенности строения модели, на ее пропорции, характер формы, движение и освещение. Такое предварительное ознакомление с натурой служит ступенью к детальному анализу объекта. Изображение намечается очень легко. Материал наносится на бумагу предельно скупо, карандашом рисуют без особого нажима. Форма прорисовывается обобщенно и схематично. Выявляется основной характер большой формы, движение — общий вид натуры. Основная задача студента на этом этапе создания рисунка — видеть предмет в его основной объемной форме, причем видеть цельно, обобщенно. Если это целая группа предметов (натюрморт), то студент должен уметь приравнять (вписывать) 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 основную композиционную идею рисунка.

Если задание очень сложное (обнаженная фигура человека в ракурсе или двухфигурная постановка) и студенту трудно

сразу приступить к работе, то целесообразно сделать предварительно несколько набросков с данной натуры с различных сторон и различных точек зрения, а затем уже приступить к компоновке.

Итак, рисунок начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Затем устанавливаются основные пропорции и намечается общий вид натуры. Определяется пластическая характеристика главных масс и художественно-эмоциональная выразительность постановки. Всякий предмет наряду с главными частями имеет бесконечное количество второстепенных деталей. Задача студента — отделить главное от второстепенного. Чтобы детали не отвлекали внимания 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 студент усваивает методы, как надо правильно применять научные знания из области перспективы, анатомии, светотени; проверяет правильность конструктивного строения формы, следит за планомерностью работы над рисунком.

При проработке деталей также требуется определенная закономерность — каждую деталь надо рисовать в связи с другими.

На данном этапе работы выявляется фактура модели, передается материальность предметов (человеческое тело, гипс, мех, ткань). Рисунок тщательно прорабатывается в тональных отношениях, подчеркивается его выразительность.

Когда все детали прорисованы и весь рисунок тщательно промоделирован тоном, следует перейти к обобщению.

Третий этап — подведение итогов. Это последний и самый ответственный этап работы над рисунком. Здесь 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).

Итак, мы видим, что 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, когда происходит внимательный разбор формы, рисовальщик вступает на путь анализа. В самом конце, когда рисовальщик начинает подчинять детали целому, он возвращается на путь синтеза.

При рисовании с натуры студент должен следить за тем, чтобы проходили две основные стадии работы: обобщение и детализация. Детализации подлежат главные места изображения, на которых сосредоточивается внимание зрителя; обобщению подлежат второстепенные детали, служащие только для усиления главных. Работа по обобщению формы для неуклюжего рисовальщика представляет довольно большие трудности, ибо дета-

ли формы слишком сильно приковывают его внимание. Наблюдаемые рисовальщиком отдельные, несущественные детали предмета часто заслоняют целостный образ натуры, не дают понять ее строения, а следовательно, мешают правильно изобразить натуру.

При такой общей методической целенаправленности ведения рисунка у каждого рисовальщика могут быть небольшие индивидуальные отличия — в количестве этапов и в акцентировании отдельных этапов построения реалистического рисунка.

Надо весь процесс построения рисунка членить на отдельные учебные задачи и методическую последовательность работы над рисунком рассматривать как постепенное решение конкретных задач, где каждая последующая вытекает из предыдущей и основывается на ней.

Параллельно с длительным рисунком проводятся наброски. В деле воспитания художника и формирования его художественного мастерства наброски оказывают существенную услугу. Для художника-реалиста крайне важно умение подметить характер движения, выразительность позы и лаконичными средствами запечатлеть это в рисунке. Если художник будет давать фотографические кадры, изображающие тот или иной момент, взятый из жизни, застывшим, мертвым, — выразительности рисунка не будет.

Работа над длительным рисунком заставляет студента внимательно и методически последовательно строить изображение с помощью вспомогательных линий — осевых, конструктивных, дополнительных. Здесь главное внимание студент обращает на законы строения форм природы и правила построения реалистического изображения на плоскости. Причем в учебном рисунке эту работу студент проводит с помощью педагога, под его непрерывным наблюдением. Учебный рисунок создается во имя приобретения знаний и навыков, здесь учебно-познавательные задачи преобладают над творческими. Творческий же рисунок, наоборот, базируется на уже полученных знаниях и навыках, во имя создания художественного образа. Набросок также возникает на основе приобретенных знаний и навыков, и здесь уже главенствует творческое начало, хотя и в учебном плане. В наброске уже не требуется от студента последовательности построения изображения, применения вспомогательных линий построения.

Метод обучения наброску синтетичен. При аналитическом методе в длительном рисунке студент рассматривает модель мысленно, расчленяет ее на составные части, сравнивает их между собой, измеряет. При длительном рисовании с натуры студент еще не знает строения модели, он ее познает с помощью педагога. Выполняя набросок, студент знает основные особенности строения модели и на основе этих знаний передает образ модели. В быстрой зарисовке происходит координация между

полученными знаниями и беглым наблюдением, между воспроизведением рисунка и проверкой его по натуре. Набросок — это лаконичное суждение о натуре, которое проверяется на основе ранее полученных знаний и навыков. Здесь прежде всего должна быть видна закономерность строения натуры. Быстрые зарисовки великих мастеров прошлого — это не «просто наброски», возникшие вдруг, неожиданно для самого автора; они — результат знания натуры и законов изобразительного искусства. Поэтому в условиях академической работы с натуры зарисовки следует проводить параллельно с длительным рисунком.

Набросок начинается с общего изображения натуры. Едва касаясь карандашом бумаги, быстро намечают движение больших масс. Например, перед нами стоит мужская обнаженная фигура в легком движении, с упором на одну ногу. Смотрим, как движется сверху вниз общая масса, и тут же быстрыми линиями намечаем изгиб тела: голова и шея отклонились вправо, корпус — влево, нога, на которой стоит натурщик, — опять вправо. Затем также быстрыми линиями намечаем движения рук и ноги, отставленной в сторону. Не переходя к уточнениям формы, проверяем общий характер движения масс и устойчивость фигуры, т. е. мысленно восстанавливаем вертикаль от яремной ямки к пятке и следим, чтобы фигура не падала. Однако самой вертикали в рисунке не проводим. Если замечаем неточность, вносим исправления, например: пятку ноги надо немного сместить вправо. Исправления делаем, также едва касаясь карандашом бумаги. Резинка здесь не нужна. Иначе говоря, на рисунке появляется второе изображение ноги. Если все верно, начинаем уточнять характер формы (опять едва касаясь карандашом бумаги) — характер перехода головы и шеи к плечевому поясу, грудной клетки к тазу, коленного сустава к икроножной мышце. Работа ведется в быстром темпе.

Когда изображение в основном правильно передает характер движения, пропорции, общий вид натуры, можно начинать усиливать нажим карандаша на бумагу и выражать линией пластическую характеристику человеческого тела. Вначале, пока еще не появился опыт работы над наброском, сразу, в полную силу, линиями изображать характер формы не следует, нажим карандаша надо делать только в тех местах, где форма читается наиболее ясно. Например, выявляем характер формы руки; переход дельтовидной мышцы к двуглавой хорошо виден, в этом месте делаем нажим карандаша на бумагу. Далее, форма руки у локтевого сгиба не ясна, контур руки сливается с грудной клеткой, здесь карандаш скользит по бумаге, едва-едва ее касаясь, а можно и вообще в этом месте прервать движение линии. Далее, у кисти руки явно видна форма выступающих костей (лучевых) и переход «контурной линии» от предплечья к запястью — здесь опять можно усилить нажим карандаша на бумагу и уверенно выразить форму.



Рис. 41. А. Иванов. Рисunek.

Такой метод работы хорошо виден в рисунке А. Иванова (рис. 41). Просмотрите внимательно, как художник «нащупывает» характер формы, как уточняет местоположение рук, ног, головы. Художник не сразу рисует форму руки, ноги, торса; там просматривается целая серия линий, которые постепенно подвели к цели, помогли ему найти наиболее верное и выразительное изображение.

Когда появится некоторый опыт в работе над наброском, можно переходить к более смелым действиям и пробовать сразу одной линией передавать движение формы и ее характер.

Набросок — это быстрая зарисовка натуры; он воспитывает умение быстро мыслить, искать наиболее выразительные и лаконичные средства выражения, развивает наблюдательность. Набросок заставляет рисовальщика сосредоточивать все внимание на самом основном, отбрасывая все несущественное. В наброске выявляется степень подготовленности ученика к самостоятельной работе.

Основная цель наброска — развитие наблюдательности у студентов, умения быстро улавливать пластическую характеристику модели, ее пропорции и движение. Набросок развивает точность глазомера, приучает быстро ориентироваться.

В набросках студент должен легко и быстро применять законы изобразительной грамоты. Наброски великих мастеров прошлого восхищают нас своей выразительностью и умением выделять самые характерные особенности натуры (рис. 42).

Будущим художникам-педагогам крайне необходимо умение быстро и выразительно рисовать. В своей повседневной педагогической работе учителю изобразительного искусства приходится постоянно пользоваться наброском, быстрым рисунком на классной доске. Для молодого художника-педагога систематическая работа над наброском должна стать органической потребностью. Уже на первых курсах студент должен научиться свободно владеть быстрыми зарисовками, чтобы ко времени педагогической практики он не испытывал затруднений у классной доски.

Говоря о набросках, надо правильно определить их задачи, цели и назначение. Часто с понятием «набросок» смешивают первый этап работы над рисунком (линейно-конструктивное построение формы). Это неверно.

Набросок ставит своей целью дать полное представление о наблюдаемой натуре в течение определенного промежутка времени. Наброски могут быть самой различной продолжительности: получасовые, часовые, десятиминутные и т. д., в зависимости от условий работы и тех задач, которые ставятся перед студентом. При зарисовках животных в зоопарке время предельно ограничено, зарисовкам неподвижной натуры можно уделить больше времени. Но и в том и в другом случае от рисовальщика требуется предельно полный показ виденного.



Рис. 42. Рафаэль. Набросок.



Рис. 43. Учебный рисунок.

В условиях академического рисования с натуры наброски преследуют определенные учебно-образовательные и воспитательные цели. Это закрепляет уже пройденное и подготавливает студента к самостоятельной работе. Работая над наброском, студент должен мыслить, анализировать натуру, как и в длительном рисунке; но делать набросок — это значит быстро мыслить, быстро анализировать. Набросок — это лаконичное суждение о предмете, которое проверяется по натуре с учетом ранее полученных знаний и сведений об этом предмете. Делая набросок, студент использует весь запас знаний о данной натуре, об особенностях конструктивного строения ее формы, анатомических особенностях и т. д.

Многолетняя практика показала, что без системы, без соблюдения методических принципов эта работа оказывается бесцельной. Обучение наброску также должно преследовать определенную систему методической последовательности усложнения учебных задач. Для студентов первых курсов даются более легкие учебные задачи, на старших курсах — более сложные.

Обучение наброску следует начинать с часовых сеансов, постепенно уменьшая время (до двух-трех минут). Длительность сеанса определяется прежде всего учебными задачами, характером и формой аналитических проблем.

Постановка для наброска должна быть целенаправлен-

ной, ясной и конкретной по своей учебной задаче. Практика показывает, что часто наброски выполняются без четкой и ясной целенаправленности. Поза натурщика меняется не потому, что новое движение фигуры ставит перед студентами новые конкретные учебные задачи, а просто потому, что уже все другие движения были. Более того, часто новую позу ставит не педагог, а сами студенты. Они стремятся найти эффективную позу. Такой набросок перестает быть учебным.

В учебных заданиях должны быть точно определены цели и задачи, которые студент должен разрешить. Обычно в зарисовках живой модели перед студентами ставятся задачи: установить характер модели, пропорции и передать движение. В набросках подобного типа важна эмоционально-художественная сторона рисунка. Определяя учебное направление наброска, необходимо продумать, что наиболее важно в данный момент, причем надо стремиться уловить характер наброска с характером учебных задач длительного рисунка. Например, если студенты при рисовании обнаженной модели плохо строят рисунок, не могут хорошо поставить фигуру (фигура падает), процесс построения изображения протекает крайне медленно, следует запланировать наброски на постановку. Цель этих набросков — научиться быстро и правильно «ставить» натуру (с упором на две ноги, на одну и т. д.; рис. 43, 44).

Если студенты плохо улавливают характер движения натуры, рисунки получаются «деревянными», в них нет жизни, экспрессии, следует заняться наброском с живой натурой на передачу движения.

Наброски движущейся модели, например ритмически повторяющей несложное движение (шагающий, работающий напильником, пилой и т. д.), развивают умение передавать различные моменты движения. Здесь каждый студент может выбрать наиболее выразительный момент движения и метод работы. Об одном из таких приемов работы над наброском И. Е. Репин писал: «Лев Николаевич бороздил сохой черную землю, то поднимаясь



Рис. 44. Учебный рисунок.

в гору, то опускаясь по отлогой местности к оврагу. У меня в руках был альбомчик, и я, не теряя времени, становлюсь перед серединой линии его проезда и ловлю чертами момент прохождения мимо меня всего кортежа. Это продолжается менее минуты, и, чтобы удвоить время, я делаю переход по пахоте на противоположную точку, в шагах в двадцати расстояния, и становлюсь опять в ожидании группы. Я проверяю только контуры и отношения величины фигур; тени после, с одной точки — в один момент»⁴.

В работе над подобного рода набросками главное внимание должно быть обращено на характер движения. Студенту необходимо изучить наиболее характерные движения человеческой фигуры, знать закономерности движения человеческого тела (какие движения рук и ног характерны для ходьбы, бега, прыжка и т. д.). Он должен знать, как изменяется положение позвоночника при том или ином положении человеческого тела, как закономерно изменяется положение плечевого пояса по отношению к тазобедренному и т. д. Все эти характерные движения необходимо передавать в наброске более остро и живо, чем в длительном рисунке.

Не следует в одном наброске сразу решать несколько задач.

Набросок может носить и научно-познавательный характер — закреплять знания по перспективе, анатомии. На рисунке показан пример анатомического наброска. Перед студентом стояла задача уловить характер формы человеческого черепа в различных положениях: фас, три четверти, профиль. В набросках могут решаться технические задачи: тоновые наброски, линейно-контурные, с использованием различных материалов — карандаш, кисть, перо, спичка и т. д.

Итак, академическое рисование с натуры — это определенная система обучения, система планомерного изложения достоверных знаний и последовательного развития практических навыков.

Глава V.

РИСУНОК НАТЮРМОРТА, ИНТЕРЬЕРА, ПЕЙЗАЖА

При обучении рисованию с натуры натюрморт как учебное задание крайне необходим. Он позволяет полнее раскрыть основные положения реалистического рисунка, особо заострить внимание на особенностях перспективы и тона. Рисуя натюрморт из различных предметов, ученик глубже усваивает принципы линейно-конструктивного изображения формы, шире знакомится с теорией перспективы, учится более свободно владеть тоном; ему приходится в рисунке передавать не только объем предметов, но и их фактуру, «цвет», материальность.

Тональное решение натюрморта усложняется введением фона. Фон в рисунке не является случайной деталью или только внешним эффектом, который позволяет лучше отделить форму от пространства, оттенить край световой поверхности предмета. Он служит необходимым и заранее предусмотренным элементом, помогающим художнику передать реальное пространство, в котором находятся предметы.

Помимо сугубо академических задач, работа над натюрмортом открывает богатые возможности для художественно-эстетического и творческого развития студента и подготовки его к дальнейшей педагогической деятельности.

Основным разделом учебного рисования в общеобразовательной школе является натюрморт, и студент педагогического института должен быть хорошо подготовлен к организации и проведению этих занятий. Он должен научиться организовывать натюрмортную постановку, вычленять наиболее важные учебно-аналитические задачи, понимать методическую последовательность работы над рисунком.

Каждая постановка учебного натюрморта, с одной стороны, должна преследовать определенные учебно-методические задачи, с другой — иметь четкое идейно-композиционное содержание. Все предметы в натюрморте должны быть объединены между собой единой темой — геометрические тела, уголок школьника, сельскохозяйственный инвентарь, цветы и фрукты и т. п. Предметы для натюрморта надо подбирать соответственно задуманной идее, однако они не должны быть однообразными по форме и по величине. Однообразие предметов усложняет решение композиции; контрастное сопоставление предметов — большого с малым, белого с темным, округлого с прямолинейным — помо-

гает подчеркнуть особенности характера формы, размера, тональную характеристику и успешно решить композиционную задачу постановки.

Устанавливая натюрморт, необходимо выделить композиционный центр, где будут располагаться наиболее выразительные в тематическом отношении предметы. Здесь может быть один, два и более предметов в зависимости от идейно-композиционного замысла. К этим главным предметам подбираются другие, которые усиливают тематическое содержание постановки. Располагать предметы надо таким образом, чтобы они создавали естественное, жизненно правдивое впечатление.

Выразительность натюрморта зависит также от решения пространственной задачи. Если предметы будут расположены в одном плане и фронтально, они могут потерять свою выразительность. Желательно расположить предметы на разной глубине и одним предметом как бы случайно загородить часть другого.

Серьезный момент в постановке учебного натюрморта — правильное и эффектное освещение. Здесь перед будущим педагогом встают учебно-методическая и художественно-эстетическая задачи. Прежде всего натюрмортную постановку надо осветить так, чтобы учащимся было легче видеть и понимать особенности строения формы предметов, явления перспективы, тональные отношения. Для этого свет надо направить так, чтобы контрастная светотень оказалась на предметах переднего плана; на предметах второго плана она должна ослабнуть, а на предметах третьего плана контрастность светотени должна совсем исчезнуть и границы форм предметов должны сливаться с фоном. Кроме того, тень на предметах должна располагаться таким образом, чтобы она подчеркивала особенности строения формы предметов и их объем. Эффекты светотени должны не осложнять, а, наоборот, облегчать работу начинающего рисовальщика. Если педагог замечает, что тональные градации выражены недостаточно, на освещенных поверхностях предметов не видны полутона, а на теневых — рефлексы, следует ввести дополнительный источник света, либо в виде отражателя (белый лист бумаги), либо сбоку на некотором расстоянии поставить рефлектор (дополнительную лампу).

В то же время, освещая натюрмортную постановку, необходимо следить за художественной выразительностью как каждого предмета в отдельности, так и натюрморта в целом. Учебная постановка должна выразить не только учебные задачи, но и удовлетворять эстетическим требованиям.

Приступая к рисованию натюрморта, следует, как обычно, расчленив процесс построения изображения на отдельные этапы и дать ученику возможность усвоить каждый из них.

Работа над натюрмортом начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Начинающий рисо-

вальщик должен понять, что красиво и интересно компоновать изображение натюрморта можно на листе не всякого формата. Один и тот же натюрморт с различных точек зрения выглядит по-разному. В одном случае требуется вертикальная композиция, в другом — горизонтальная. Чтобы студенту было легче найти наилучшую точку зрения и красивее разместить изображение на листе бумаги, мы предлагаем ему сделать ряд предварительных набросков и найти место, с которого натюрморт выглядит более эффектно. Наиболее удачным местом можно считать такое, откуда рисовальщик охватывает всю группу предметов и хорошо улавливает пространственные планы. Кроме того, изображение должно разместиться на листе бумаги так, чтобы не было желания раздвинуть рамки картины либо, наоборот, уменьшить их. Иначе говоря, основные предметы натюрморта не должны упираться в края картинной плоскости и у зрителя не должно возникать чувства, будто предметам тесно, и, наоборот, они не должны отстоять друг от друга на большом расстоянии.

Чтобы начинающему рисовальщику было легче справиться с такой задачей, можно предложить ему видоискатель, который представляет собой кусок бумаги с вырезанным прямоугольным отверстием. Пропорциональные отношения сторон рамки видоискателя должны соответствовать пропорциям листа бумаги, на котором будет нарисован натюрморт.

Законопоставляя натюрморт на листе бумаги, надо учитывать и тональные отношения. Уже в предварительных набросках надо проследить, чтобы по тону одна часть картинной плоскости не перевешивала другую, чтобы тональные отношения не создавали хаоса и пестроты. Для этого, намечая характер формы предметов в наброске, следует сразу же проложить штрихами и тональные отношения. Здесь надо проследить, как распределяются светлые и темные пятна на плоскости, каково их композиционное расположение. Здесь учитываются света и тени на предметах, тональная окраска предметов (светлые по тону и темные) и явления перспективы.

Когда композиция натюрморта найдена, можно приступать к рисунку.

Рисунок следует начинать с изображения всей группы предметов, одновременно отмечая местоположение каждого из них. Затем надо найти характер формы предметов и их пропорции, т. е. наметить конфигурацию предметов, их высоту и ширину, а также расположение в пространстве. Все это делается быстро, едва касаясь карандашом бумаги. Когда характер формы предметов и их размеры будут намечены, следует переходить к конструктивному анализу формы. Это наиболее напряженный и ответственный этап работы, он требует от рисующего строго логического суждения о форме, абстрагирования, образного представления. Если на предыдущих этапах работы студент

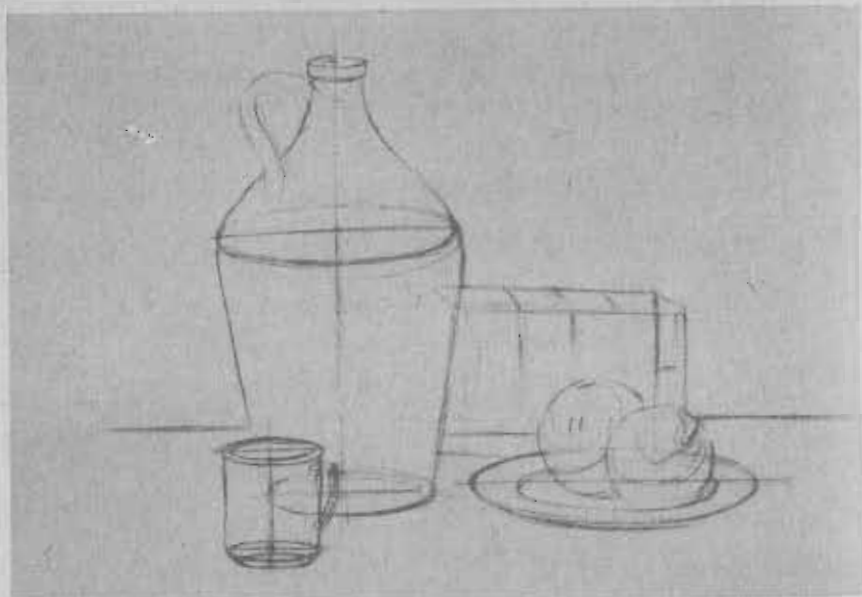


Рис. 45. Конструктивное построение натюрморта.

ограничивался поверхностным наблюдением и фиксировал результаты работы только глаза, то теперь ему необходимо зафиксировать в рисунке результаты своего суждения об особенностях строения формы, т. е. передать ее конструктивную основу.

Анализируя конструкцию формы, студент должен ясно представить себе строение предмета во всех его составных частях — видимых и не видимых глазом. Для создания объемного реалистического рисунка на плоскости необходимо правильно понять, как располагаются в пространстве поверхности предмета, каким образом они ограничиваются от окружающего пространства, т. е. как образуется объем.

При выполнении заданий на линейно-конструктивное построение все внимание ученика сосредоточивается на особенностях формы предметов. Конструктивный анализ ученик ведет тем же способом, о котором мы говорили в предыдущих главах. В рисунке намечаются поверхности каждого предмета — как видимые, так и невидимые. Так получается как бы изображение проволочных моделей (рис. 45), что дает возможность рисуемому проследить за размещением предметов в пространстве.

Линейная конструкция в рисунке — это система линий, которая скрепляет отдельные части формы предмета в единое целое, не позволяя ему «разваливаться» и «рассыпаться» на части. Конструктивное построение заключается в том, что художник

лаконичными линиями выражает на плоскости объемное содержание формы.

Чтобы найти правильное размещение поверхностей предмета в пространстве, необходимо дать точное расположение всех его граней, образующих форму. Объем формы должен мыслиться как сумма поверхностей. При прохождении этого раздела учебного рисунка студент должен научиться наблюдать, как сочетаются многочисленные поверхности тела в единое целое, как образуется объем. Альберти писал: «Видя какую-нибудь вещь, мы прежде всего говорим, что это — вещь, занимающая определенное место. Здесь живописец, очерчивающий это пространство, скажет, что произведенное им обведение края при помощи линий есть очертание»¹.

Студент должен вскрыть в рисунке самые существенные признаки формы предмета и особенности его конструктивного строения. Натуру надо видеть со всех сторон. Это приучит рисующего сознательно подходить и к натуре, и к рисунку. Очень хорошо по этому поводу сказал Гёте: «Он должен расчленять целое, проникать под поверхность, разрушать красоту, познавать необходимое и, если это в его силах, постоянно держать перед своим мысленным взором лабиринт органического строения»².

Намечая конструктивную основу формы предметов, необходимо учитывать законы перспективы. Особое внимание надо обратить на перспективное изображение оснований предметов. Нельзя допускать, чтобы в рисунке следок одного предмета «наступал» на следок другого или один предмет «налезал» на другой (рис. 46); иначе говоря, ученик должен проследить, какой предмет находится на первом плане и какой на втором. Начинаящие обычно не следят за этим, и в их рисунках не чувствуется пространство между предметами. Тогда ученики начинают вводить тон в рисунок, думая, что этот дефект можно выправить таким образом, однако дело здесь в другом. Надо правильно разместить следки предметов на плоскости стола. Метод линейно-конструктивного построения изображения помогает решить эту задачу. Для этого ученик должен ясно представить себе расположение предметов на плоскости стола и расстояние между ними. Затем он должен представить себе эту плоскость со следками, изображенную в перспективе.

При распределении светотени на форме рисовальщик внимательно следит, чтобы плоскости, расположенные в пространстве под различными углами к лучам света, не были покрыты тоном одной силы. Для этого ученики вначале должны проложить тени, затем перейти к полутени и, наконец, к светам (рис. 47). Такой метод работы художники эпохи Возрождения считали обязательным. Леонардо да Винчи в главе «О наложении светов» в «Книге о живописи» писал: «Наложи сначала общую тень на всю ту заполненную (ею) часть (тела), которая не видит света,

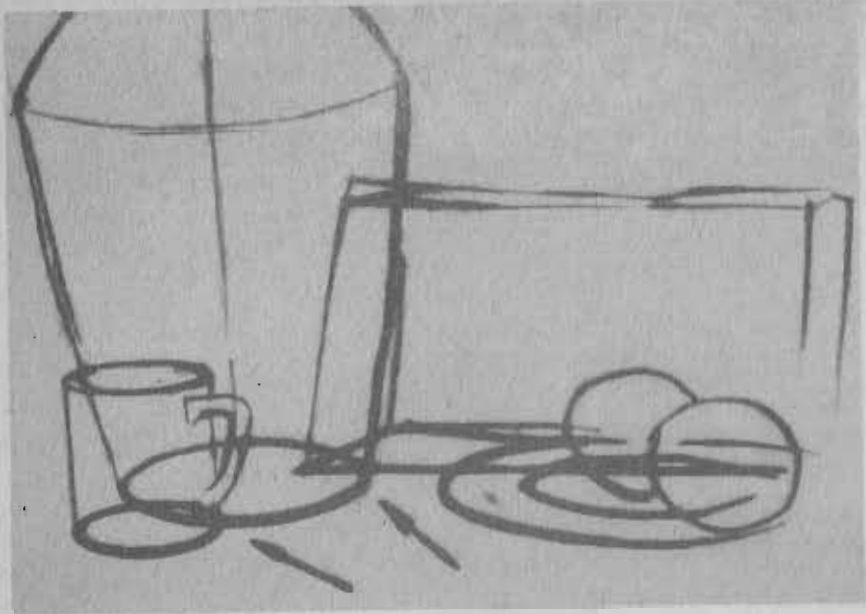


Рис. 46. Неверное расположение следков предметов.



Рис. 47. Наложение тона в натюрморте.

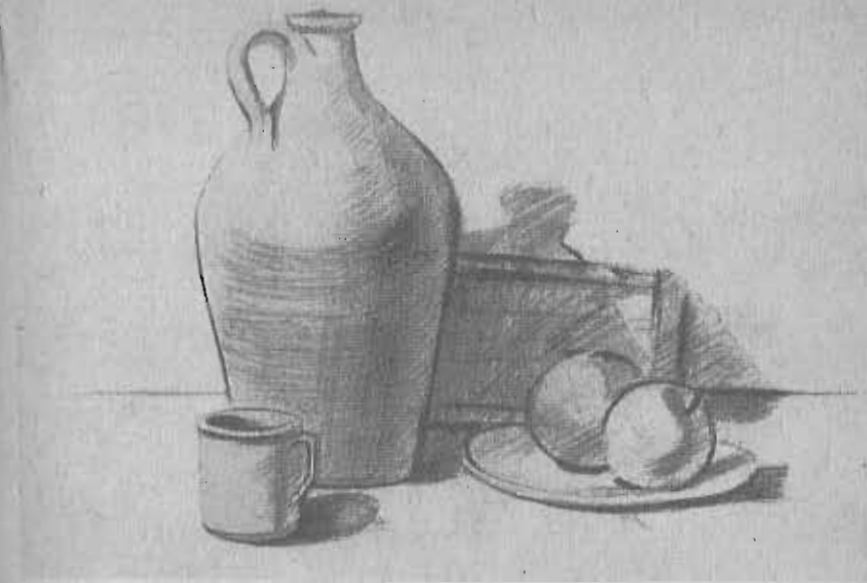


Рис. 48. Натюрморт. Учебная работа.

затем клади полутени и главные тени, сравнивая их друг с другом. И таким же образом наложи (весь) заполняющий (свою часть) свет, выдержанный в полусвете, а затем клади средние и главные света, также их сравнивая»³.

По мере удаления предметов от источника света контрастность светотеневых отношений ослабевает, четкость рисунка формы теряется. На переднем плане детали предметов видны хорошо, объем каждого предмета четко будет лепиться светотенью. По мере же удаления детали на предметах будут исчезать (рис. 48).

Особенно внимательным надо быть при моделировке формы светотенью предметов с различной фактурой — с блестящей поверхностью (стекло, металл, керамика и т. д.) и с матовой. Предметы с глянцевой поверхностью имеют яркие блики и сильные рефлексы. У предметов с матовой поверхностью светотеневые контрасты, переходы от света к тени слабые и еле заметные.

Когда все предметы изображены правильно, можно переходить к детальной проработке формы. Работая над деталью, не следует забывать об общем состоянии рисунка. П. П. Чистяков рекомендовал: «Работать над деталью долго не следует, так как пропадет острота восприятия, лучше перейти к другой, рядом находящейся части. Когда вернешься к проделанной вначале работе, легко увидеть недоделки. Итак, в процессе всей работы, пе-

реходя с одного места на другое... не стремись сразу к общему, а вникай в детали, не бойся первоначальной пестроты, обобщить ее не так трудно, было бы что обобщать»¹.

Чтобы рисунок был выдержан в тоне, при детальной проработке формы найдите на предмете самое светлое и самое темное места и отметьте их в своем рисунке. Чтобы их было легче найти, педагоги предлагают ученикам прищуривать глаза, когда они смотрят на натуру. Затем, установив на рисунке эти два полюса, можно приступать к тональной проработке каждого предмета — от самого светлого через сумму полутонов к самому темному. При проработке отдельных предметов светлотеню надо внимательно следить за особенностями освещения и стараться правильно передавать объем. Показывая рефлексы на предметах, не следует делать их очень светлыми — они должны быть темнее освещенных частей предметов.

Во время детальной проработки общая тональная гармония рисунка может быть нарушена, что не должно обескураживать студента. Надо снова посмотреть на натуру в целом, определить возможности исправления рисунка. Целое восприятие натурной постановки даст возможность отделить главное от второстепенного, почувствовать разницу между ближним и дальним планами. Но не спешите сразу вносить исправления, а подумайте, как это лучше сделать. В одном случае выгоднее усилить тон на переднем плане, в другом, наоборот, весь дальний план покрыть легким тоном.

Заканчивая работу над рисунком натюрморта, надо внимательно проверить общее впечатление от изображения. Когда четко прорисована форма каждого предмета, следует посмотреть на рисунок издали и проверить, как согласуются между собою предметы по тону, не «лезут» ли по тону предметы дальнего плана, не являются ли рефлексы такой же силы, как и света. Для этого следует опять посмотреть на рисунок издали прищуренными глазами и сравнить силу рефлексов с натурой. В целом рисунок должен отвечать цельности зрительного восприятия. Законы психологии зрительного восприятия говорят о том, что не все предметы, окружающие человека, воспринимаются одинаково. Предметы, находящиеся в центре поля зрения, мы видим более четко и ясно, замечаем все подробности и детали. Предметы, попадающие в поле нашего зрения вне зрительного центра, уже воспринимаются не так ясно и четко, многие детали скрываются, причем, чем дальше от зрительного центра находятся предметы, тем обобщеннее они воспринимаются. Следовательно, учитывая закономерности восприятия, мы должны и в рисунке помочь зрителю выделить главное, смягчить второстепенное. Особенно это важно при изображении сложных натюрмортов с большим количеством предметов. Здесь надо быть очень внимательным и уметь «примирить» зрительный центр с композиционным, т. е. уравновесить их.

Зрительный центр не совпадает с композиционным центром, однако он и не смещается далеко к краям картинной плоскости. Следовательно, некоторое смещение композиционного центра в картинной плоскости легко можно уравновесить, используя в одних случаях тон, в других — чеканность детальной проработки формы отдельных предметов.

Первые натурные постановки лучше выполнять простым карандашом. Затем, по мере приобретения навыков и усложнения натурных постановок, можно переходить к использованию других материалов (уголь, соус, смешанная техника).

Усваивая научно-теоретические и методические положения учебного натюрморта, студент подготавливает себя к решению и более сложных задач — рисунку интерьера.

Изображение интерьера как учебное задание преследует своей целью дальнейшее углубление знаний и навыков в рисовании.

Переходным заданием от рисунка натюрморта к рисунку интерьера могут служить натюрмортные постановки крупных предметов в интерьере (рис. 49, 50). Здесь также надо придумать идейное содержание постановки, чтобы предметы выражали характер интерьера. Каждый интерьер, как и натюрморт, отличается определенным идейным содержанием, эстетическим настроением. Парадные комнаты старинного дворца вызывают у нас одни чувства и мысли, внутренний вид крестьянской избы — другие; помещение библиотечной комнаты требует участия одних предметов, а помещение кухни — других.

Первые задания на рисунок интерьера не должны быть очень сложными, так как помимо рисунка студенту надо освоить и целый ряд научных положений, о которых речь пойдет несколько ниже.

Выбрав наиболее удачный вид интерьера, его надо хорошо и красиво вкомпоновать в лист бумаги. То, что мы видим в натуре, не всегда можно уместить в рисунке. Какую-то часть интерьера (например, потолок) надо изъять совершенно, а на какую-то посмотреть с иной точки зрения. Чтобы начинающему рисовальщику было легче решить композиционную задачу, следует воспользоваться видоискателем.

Решив композицию, можно приступать к рисунку. Вначале быстрыми движениями карандаша или угля намечается общий вид интерьера. Затем рисунок проверяется по перспективе: устанавливается линия горизонта, точка (точки) схода уходящих в глубину параллельных линий, прослеживается правильность расположения следов предметов на полу и конструктивная слаженность рисунка каждого объекта интерьера. Вычерчивать перспективу интерьера не всегда целесообразно. Во-первых, может потеряться острота видения, первое, живое, непосредственное восприятие природы; во-вторых, нам нужно дать выразительное, художественно-образное отображение действительности, а не су-



Рис. 49. Сложный натюрморт.

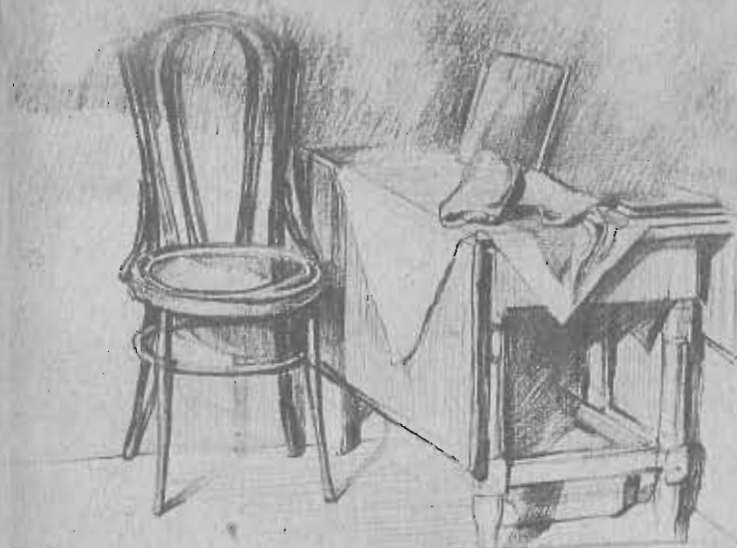


Рис. 50. Сложный натюрморт.

хой чертеж. Поэтому все перспективные построения в рисунке надо производить мысленно, а на изображении должен возникнуть правильный перспективный образ предмета. Если начинающему такой метод рисования будет казаться очень сложным, можно наметить и направления перспективных сокращений, но делать это надо очень легко, еле заметными линиями, которые в процессе работы исчезнут сами, без вмешательства резинки.

В этом случае рисовальщику надо хорошо усвоить целый ряд теоретических положений, чтобы в дальнейшем не испытывать затруднений. Надо помнить, что картинная плоскость всегда мыслится вертикальной, хотя сам рисунок (лист бумаги) часто находится в наклонном положении. Плоскость горизонта всегда находится на уровне наших глаз и при пересечении с картинной плоскостью образует линию, которая называется линией горизонта. Точка или точки зрения, куда направлен взор рисовальщика, всегда находятся на линии горизонта (рис. 51). Ориентируясь на них, рисовальщик и строит перспективу. Рассмотрим простейший случай построения перспективы интерьера. Изображается комната с одной точкой схода (рис. 52). Противоположная нам стена АДВС параллельна картинной плоскости, и ее

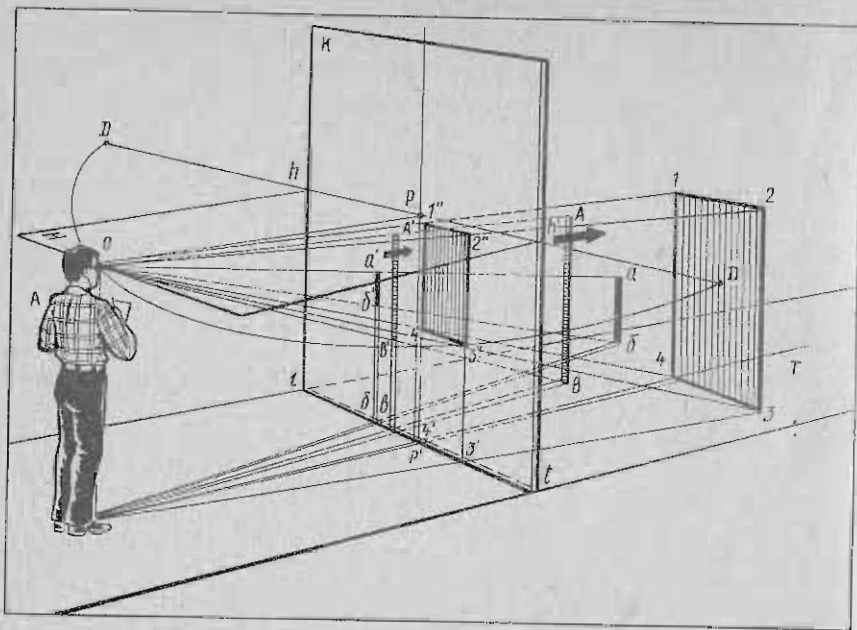


Рис. 51. Построение линейной перспективы.

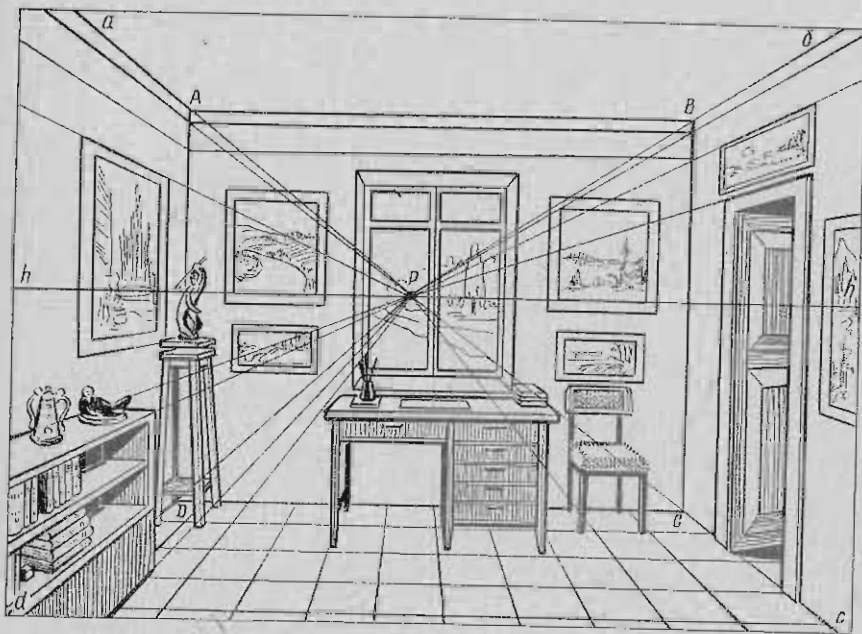


Рис. 52. Перспектива комнаты.

вид в перспективе не искажается. Боковые плоскости стен, а также потолка и пола уже воспринимаются измененными, т. е. их линии пересечения Аа, Вв, Сс, Дд как бы стремятся к линии горизонта в точку схода Р. С такими задачами студенты справляются довольно легко, но когда в этом интерьере надо правильно построить перспективу падающих теней от предметов, то тут возникают трудности. Поскольку такие рисунки приходится чаще всего выполнять при искусственном освещении, рассмотрим такой случай.

Поток лучей света от искусственного источника всегда расходится в разные стороны радиально (у геометров они называются центральными). Чтобы построить падающие от предметов тени (рис. 53), надо из точки источника света С провести касательные лучи к вершинам границ поверхностей предметов. Чтобы определить длину тени, надо точку источника света спроектировать на ту плоскость, на которой находится предмет C_1C_2 , и от них провести касательные проекции лучей света со следами предметов. Точки пересечения лучей света с их проекциями и определяют длину теней и их форму.

При изображении интерьера в дневное время у рисовальщика не возникает особых затруднений, так как дневные лучи света (от солнца) всегда параллельны между собой (рис. 54).

Рисунок интерьера дает хорошую подготовку для перехода к рисунку пейзажа — городского и сельского. В связи с тем что в методической литературе рисунку пейзажа уделяется очень мало внимания, остановимся на этом вопросе более подробно.

Для художественно-педагогических учебных заведений рисунок пейзажа должен иметь особое значение, так как в этих заданиях решаются не только научно-аналитические, но и художественно-творческие задачи.

Приступая к рисунку пейзажа, художнику необходимо прежде всего решить сюжет и композицию. Здесь важно правильно определить тему, которая даст верную характеристику пейзажу. Ученик должен сосредоточить внимание на самых характерных особенностях местности, привлечь к композиционному решению наиболее типичные детали пейзажа.

Иногда художнику приходится ради композиционного единства и более убедительной характеристики местности немного сдвинуть в сторону какое-либо дерево, дать изображение животного или птицы либо, наоборот, опустить эти детали. Главное в характеристике пейзажа — это правильное решение композиции и выбор точки зрения.

Композиционное решение пейзажа следует начинать с небольших подготовительных набросков. В этих набросках рисовальщик должен сосредоточить внимание на главном, выделить основную идею композиции, не прорисовывая пока отдельных деталей. Примером подобных набросков могут служить рисунки В. Серова (рис. 55). На этих рисунках мы видим лишь первую

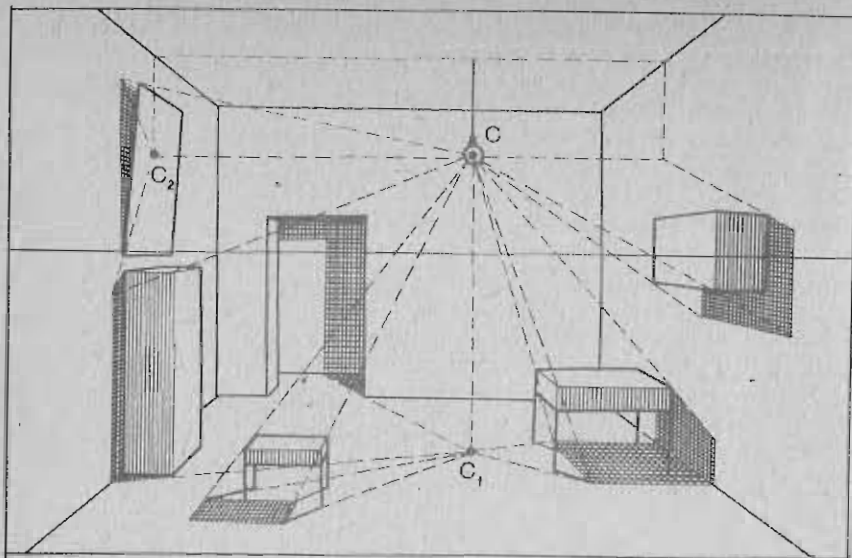


Рис. 53. Перспектива теней.

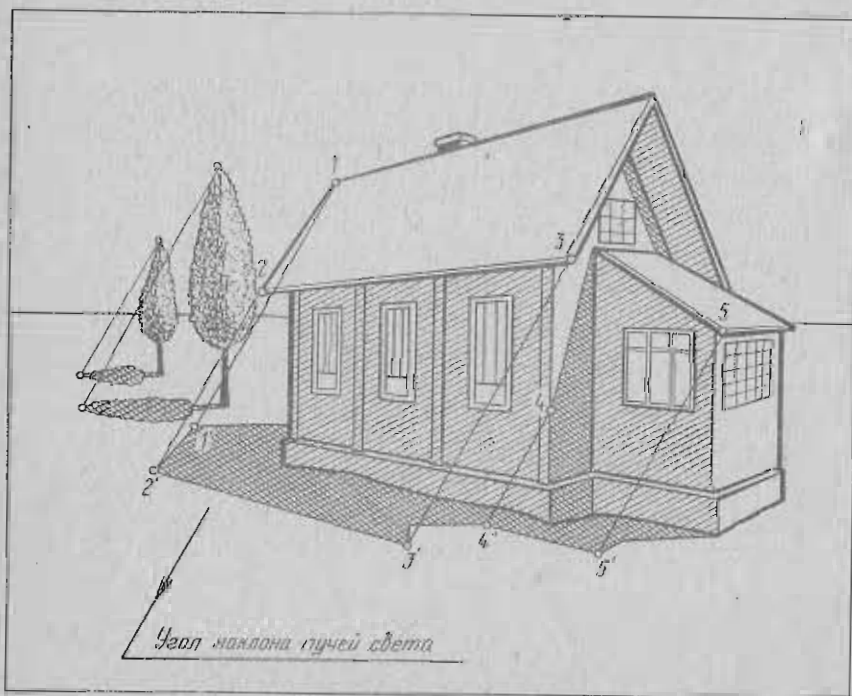


Рис. 54. Построение теней.

завязку композиционного решения. Художник пока выбирает наиболее удачную точку зрения: устанавливает линию горизонта, очень общо намечает основные детали пейзажа.

На композиционное решение пейзажа, на его выразительность большое влияние оказывает удачно выбранная точка зрения. Низкий горизонт помогает художнику подчеркнуть монументальность пейзажа, высокий — позволяет дать более широкую панораму пейзажа.

Самая большая трудность при композиционном решении пейзажа состоит в том, чтобы дать верное отображение местности. Для этого ученики должны так увязать все детали пейзажа между собой, чтобы они помогали выразить общую идею композиции. Рисунок пейзажа будет вялым, невыразительным, фотографичным, если он будет представлять собой перечисление деревьев, домов и прочих предметов без всякой связи. Смысловое содержание пейзажа должно быть выражено ярко и эмоционально.

Следует отметить, что требования, предъявляемые к рисунку натюрморта, относятся и к композиции пейзажа. В природе мы всегда чувствуем единую связь между предметами: это выражается в их расположении и общей гамме, цветовом колорите, а также в идейном, смысловом содержании.

Решая композиционную идею рисунка пейзажа, ученик должен отметить самое характерное, наиболее типичное. Кроме того, он должен выразить и свое отношение к увиденному. Эстетически законченным, эмоциональным и выразительным рисунком пейзажа будет такой, который ярко передает мысли и чувства художника.

Найдя наиболее удачное композиционное решение пейзажа в подготовительном (предварительном) наброске, ученик приступает к рисунку. Вначале, еле-еле прикасаясь карандашом к бумаге, ученик намечает общую схему расположения предметов. Затем, также еле заметными линиями, схематично прослеживает

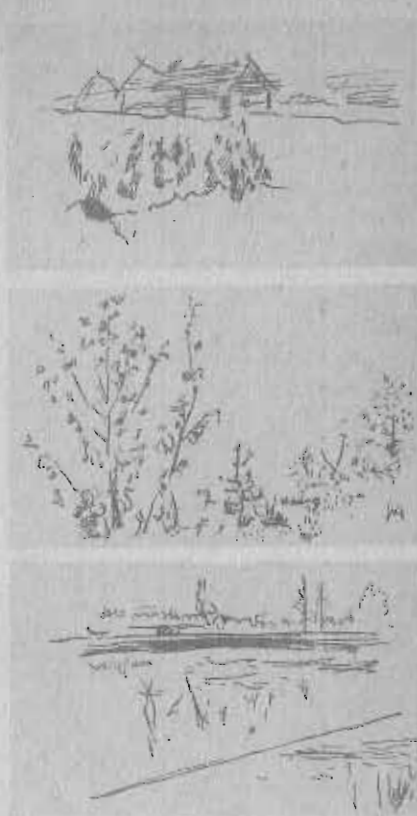


Рис. 55. В. Серов. Наброски пейзажей.

ся характер формы предметов и их пропорции (размеры). После этого можно приступать к правильному (грамотному) построению перспективы.

Чтобы убедительно и выразительно передать глубину (пространство) в рисунке, студент должен установить горизонт, точку (или точки) схода на линии горизонта и точно передать масштаб предметов. Затем нужно, легко касаясь карандашом листа бумаги, наметить перспективный вид каждого предмета, учитывая характер формы, а также границы падающих теней. Все это намечается одними линиями, без какой-либо прокладки теней. Это необходимо для того, чтобы не загрязнять рисунок и яснее видеть допущенные ошибки. Когда построение перспективы будет выполнено правильно, можно, опять легко касаясь карандашом листа, проложить основные тени и снова проверить правильность выражения формы, пропорций и перспективы. Только после всего этого можно приступать к прорисовке формы и тональной моделировке. Методический ход работы над пейзажем наглядно показан на рисунках 56, 57.

Намечая перспективу пейзажа и следя за точностью перспективных явлений, не следует превращать рисунок в чертеж. Явления перспективы нужно передавать так, чтобы не потерять выразительности и жизни. Ярким и наглядным примером грамотного и в то же время выразительного построения перспективы может служить рисунок Баженова «Итальянский пейзаж».

Чтобы начинающему рисовальщику было легче следить за перспективными явлениями и правильно их передать в рисунке, необходимо разбить его на ряд перспективных планов — два, три (передний, средний и задний). Сравнивая их между собой, ученику будет легче определять масштабность предметов и правильно решать тональную задачу. Примером может служить рисунок И. Н. Крамского «Встреча войск» (рис. 58). Особенно наглядно в этом рисунке показаны планы: первый план — плачущая женщина, второй — женщина с ребенком, третий — арка.

Показ воздушной перспективы также подчиняется определенной закономерности. По мере удаления от зрителя четкость предметов, сила тоновых отношений — контрастов (разница между светом и тенью на поверхности), тональная интенсивность (насыщенность, яркость света) будут ослабевать.

Леонардо да Винчи указывал: «За пределами известного расстояния деревья кажутся тем более светлыми, чем больше они удаляются от глаза (причем) настолько, что они в конце концов обладают светлотой воздуха на горизонте. Это происходит от воздуха, который располагается между этими деревьями и глазом».

Одновременно с этим необходимо следить и за техникой работы. Рисуя предметы на первом плане, ученик нажимает карандашом на бумагу в полную силу; на втором плане предметы прорисовываются более мягко, а на дальнем изображаются

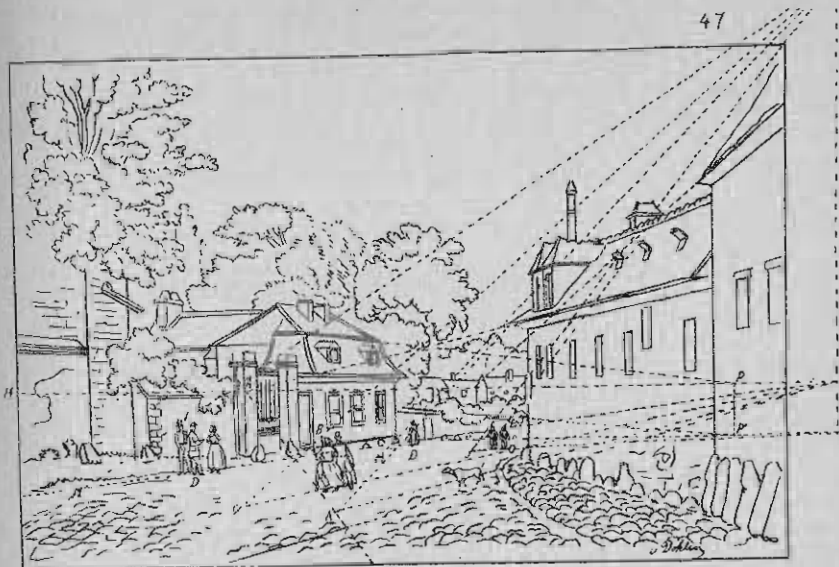


Рис. 56. Таблица из старинного пособия.



Рис. 57. Таблица из старинного пособия.



Рис. 58. И. Крамской. Встреча войск. Рисунок.

легким прикосновением карандаша к бумаге. Этим самым художник добивается передачи воздушной перспективы. Отступление от этого правила возможно при изображении моря. Леонардо да Винчи пишет: «Волнующееся море не имеет всеобщего цвета, но кто смотрит на него с земли, тот видит его темного цвета, и тем более темным, чем оно ближе к горизонту»⁶.

Чтобы рисунок пейзажа был убедительным в освещении, необходимо обратить внимание на правильное построение падающих теней от предметов.

При боковом освещении лучами солнца тени от предметов строятся просто. Нужно установить направление лучей света и согласно этому направлению параллельно провести касательные от вершин поверхностей предметов до пересечения с линиями оснований предметов (рис. 59).

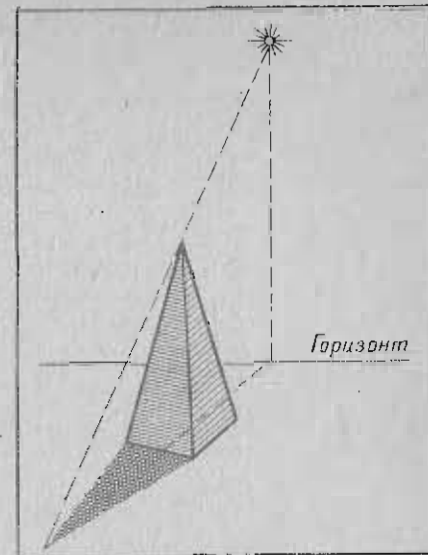


Рис. 59. Построение теней.

Если солнце находится сзади рисующего, то поступают следующим образом: на плоскость, на которой покоится предмет, проектируют точку источника света C^1 (рис. 60) и от нее проводят касательные лучи к поверхности предмета; затем точку источника света, которая находится за пределами картинной плоскости, проектируют на линию горизонта C^{11} и от нее проводят касательные прямые к основанию предмета. Точки пересечения лучей света с уходящими вглубь прямыми образуют контур падающей тени.

Если конфигурация объекта наблюдения очень сложная, ее можно обобщить и задачу упростить (рис. 61).

Если предмет находится против солнца, то от источника света проводим касательные лучи к плоскости, на которой находится предмет. Затем проектируем точку источника света на линию горизонта и от нее проводим прямые через крайние точки основания предметов до пересечения с лучами света (рис. 62).

Моделируя форму предметов светотенью, студент не должен прорисовывать их с одинаковой силой. Форма предметов первого плана прорисовывается очень четко и со всеми деталями. Предметы на втором плане рисуются более общо; рисовальщик сосредотачивает внимание на общей форме и передает только свет и тени, без полутонов. Леонардо да Винчи писал: «На далеких

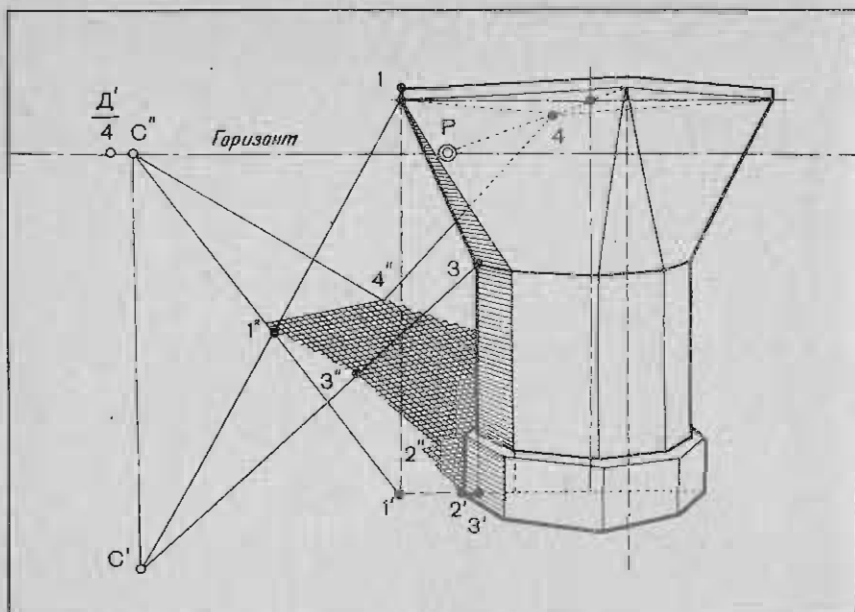


Рис. 60. Построение теней (источник света сзади).

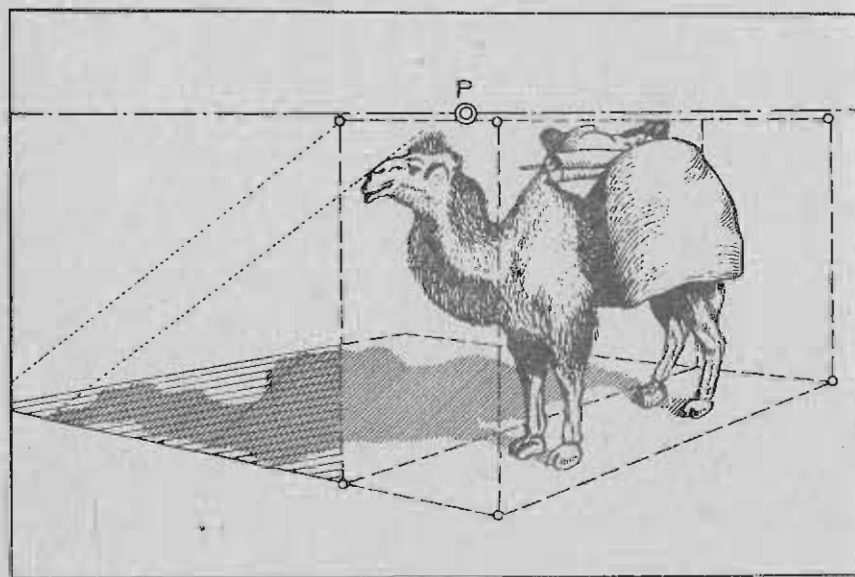


Рис. 61. Построение теней сложных по форме предметов.

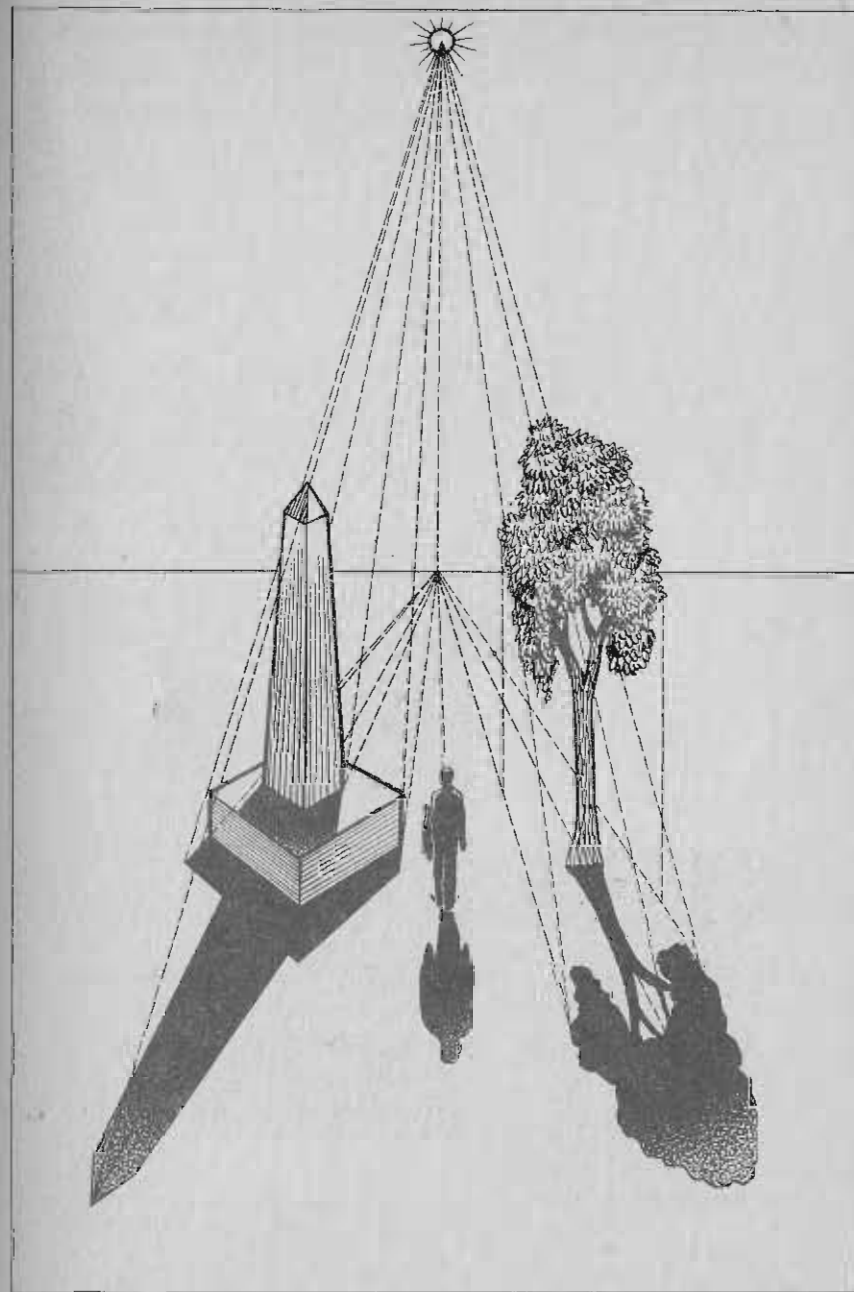


Рис. 62. Построение теней предметов, находящихся против солнца.

расстояниях деревьев от глаза, их видящего, им воспринимаются лишь главные теневые и световые массы, а те, которые не являются основными, теряются вследствие своего уменьшения»⁷.

Как мы уже говорили, разбивка рисунка на планы помогает ученику лучше справиться с перспективой. Исходным моментом (отправной точкой) должен служить средний план, который помогает найти тональную разницу между первым (ближним) и дальним планами, проверить перспективную закономерность в построении изображения. Прекрасным примером этого может служить рисунок И. Н. Крамского «Встреча войск» (вариант темы «Неутешное горе»). Дальний план решается очень легко, фигуры солдат едва намечены, художник рисует их, слегка прикасаясь карандашом к бумаге. Средний план — фигуры на балконе — помогает художнику правильно найти тональное отношение для фигуры плачущей женщины на первом плане и, соответственно ему, тональность дальнего плана.

Следует обратить внимание начинающего рисовальщика и на то, что, хотя передний план и представляет широкое поле для наиболее сильных тоновых контрастов (ударов), злоупотреблять этим не следует, иначе будет нарушена общая тональность рисунка.

Раскрывая систему последовательного усложнения учебных задач, необходимо несколько слов сказать и об их выразительности, об использовании эффектов освещения, о передаче эмоционального состояния.

Мы знаем, что одно и то же помещение при разном освещении создает различное впечатление: ярко освещенное — радостное; слабо освещенное, с резкими контрастами — впечатление тревоги, страха. Примером такого решения может служить рисунок В. Д. Поленова «Переправа». Здесь хорошо передано то тревожное состояние, которое вызывает у человека приближение грозы. Однако было бы ошибкой считать, что черно-белыми контрастами художник передает только тяжелые, тревожные чувства. В своем рисунке «Вечер на даче» И. Н. Крамской, используя тоновые контрасты, поэтично передает уют летней дачи. Лампа, освещающая сервированный стол, китайские фонарики на деревьях помогают художнику передать красоту летней ночи, очарование вечернего отдыха, спокойно-радостные чувства людей.

В художественно-педагогических учебных заведениях раздел «Пейзаж» включает рисунок деревьев, птиц и животных, что крайне необходимо учителю изобразительного искусства общеобразовательной школы.

На уроках рисования с натуры, на темы, на занятиях декоративным рисованием педагогу постоянно приходится объяснять детям и показывать на классной доске, как рисуется дерево, чем отличается характер формы ели от сосны, лиры от березы и т. п. К такой работе учитель должен хорошо подготовиться. Он должен знать, как располагаются ветви на де-



Рис. 63. Таблица из старинного пособия.

ревьях, как они изгибаются. Так, у березы от ствола ветки идут вверх, затем изгибаются книзу и разветвляются, переходя в тонкие коленчатые стебли, которые свисают под тяжестью листьев. Ветки дуба все время стремятся вверх, резко меняя направление из стороны в сторону. Листья располагаются группами на концах веток, напоминая причудливые шапки. Ветки ивы гнутся вверх; у кустарников они так и остаются прямыми (шерба), свисают только листья; ветки ивы под тяжестью листь-



Рис. 64. Таблица из старинного пособия.

ев опущены вниз, образуя характерную массу как бы стекающей воды, от чего ее и прозвали в народе «плакучая ивушка». Ветви ели стремятся вверх, особенно хорошо это видно на вершине дерева. Ветви сосны широко расходятся в стороны, а к концу резко поднимаются вверх, где и располагаются иглы.

В старых пособиях по рисованию пейзажа (французского художника-педагога А. Каламма, русских мастеров В. В. Пуки-



Рис. 65. А. Саврасов. Рисунок.

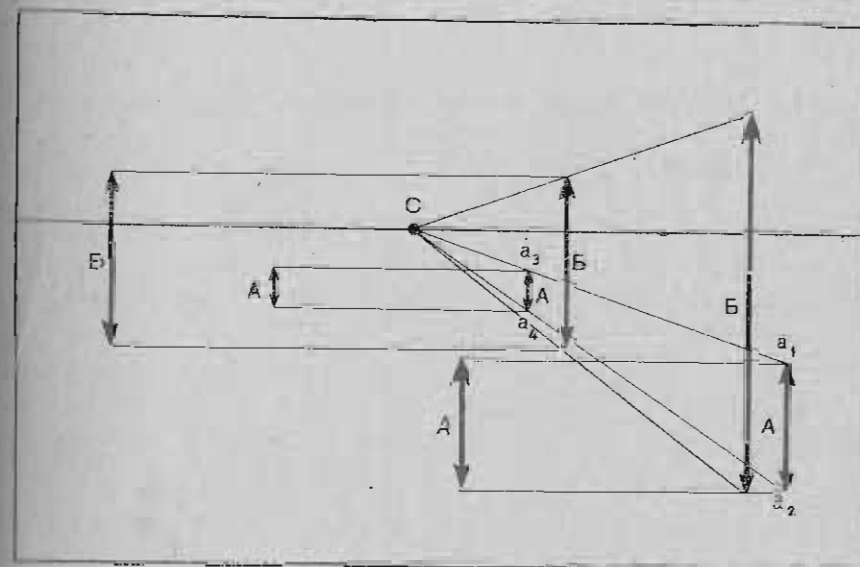


Рис. 66. Передача масштабности в перспективе.

рева и А. К. Саврасова) рисунку листьев, веток и различных пород деревьев отводилось большое место (рис. 63—65). На рисунке 65 изображен пейзаж, выполненный А. К. Саврасовым в карандаше. Посмотрите, как интересно решена композиция, как художник обыграл растущее у реки дерево, подчеркнув его красоту и величие.

В изображениях пейзажа студенты часто нарушают масштабность объектов. Так, курица или собака оказывается такой же величины, как и находящаяся на этой же линии перспективного плана изба; фигура человека в несколько раз выше дерева. Чтобы избежать таких ошибок, необходимо запомнить правила соблюдения масштабности предметов в перспективе.

Предположим, что рост человека на первом плане нашего рисунка равен отрезку А, а высота дерева — отрезку Б. Относим эти величины к краю картинной плоскости нашего рисунка и соединяем крайние точки этих отрезков a^1a^2 и отрезка Б с точкой схода С на линии горизонта (рис. 66). Получим перспективное удаление величины этих отрезков. С помощью параллельных линий масштабность этих объектов мы можем перенести на любое расстояние от края картины. Но все эти положения академического рисунка следует усваивать в процессе практического рисования с натуры.

Глава VI.

РИСУНОК ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Во время рисования с натуры человеческой головы ученик должен проделать очень сложную работу: дать конструктивный анализ формы, проследить за анатомическим строением головы, дать ее правильное перспективное изображение на плоскости, выдержать рисунок в тоне. Чтобы учащиеся могли хорошо усвоить систему, принципы и методы построения реалистического изображения на плоскости, сложный комплекс работы над рисунком мы разбиваем на отдельные этапы. Чтобы студент получил более полное представление об учебных задачах рисунка, рассмотрим их на примере рисования гипсовой головы Аполлона. В данном случае мы будем говорить не о методической последовательности работы, которая обычно излагается во всех руководствах и пособиях, а о сугубо педагогических и методических задачах, которые студент должен решить на том или ином этапе работы.

Первый этап — композиционное размещение (рис. 67)

Прежде чем приступить к рисунку, студент должен посмотреть на натуру со всех сторон, чтобы правильно понять общий характер формы и положение головы в пространстве. Внимание учащихся должно быть обращено на поворот головы, так как наклон головы влияет на композиционное решение. На композицию рисунка влияет также и эффект освещения.

Размер изображения определяется пропорциями головы — отношением высоты к ширине. Рисующий должен научиться красиво заполнять плоскость листа бумаги. Однако не следует думать, что в композиции нужно придерживаться какого-то шаблона. Например, некоторые педагоги считают, что, рисуя голову в трехчетвертном повороте или в профиль, нужно обязательно оставлять большее поле перед лицевой частью. Однако в произведениях великих мастеров мы не найдем примеров соблюдения такого правила. Большинство портретов komponуется в середине картинной плоскости. У художников эпохи Возрождения есть целый ряд портретов, где перед лицевой частью оставлено меньше места.

В учебном рисунке композиция должна помогать решению учебной задачи, а не усложнять ее. Например, студенту нужно



Рис. 67. Рисунок головы. I этап.



Рис. 68. Рисунок головы. II этап.

нарисовать голову, которая освещена спереди на нейтральном фоне (т. е. без фона). Согласно указанию педагога он должен оставить большее поле перед лицом. Приступая к тоновой проработке рисунка, он увидит, что тень нарушила композицию, исчезло равновесие (в тоне). Чтобы избежать этого, рисуемому придется около лицевой части вводить фон, что усложнит работу, а самое главное — будет отвлекать учащегося от решения основных учебных задач.

Второй этап — определение характера формы головы, пропорций и наклона (рис. 68)

Чтобы правильно найти наклон головы, мысленно надо соединить прямой линией переносицу и середину подбородка и представить себе, какой угол образуется между этой линией и воображаемой вертикалью. Определив правильно угол наклона профильной линии с вертикалью, учащийся правильно определит и наклон головы. При этом ученики должны помнить о соблюдении перспективы и точно установить горизонт.

При уточнении характера формы головы и пропорций полезно знакомство с анатомическим строением головы.

Характер формы головы определяется особенностями строения костей черепа, поэтому в первую очередь нужно изучить те кости, которые хорошо видны на человеческой голове. Основное внимание должно быть обращено на кости черепной коробки и лицевые.

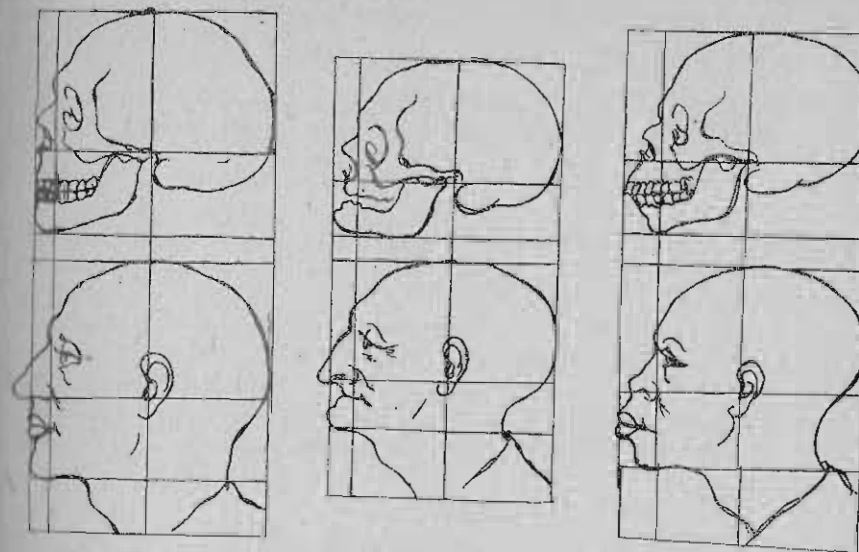


Рис. 69. Характерные особенности формы головы.

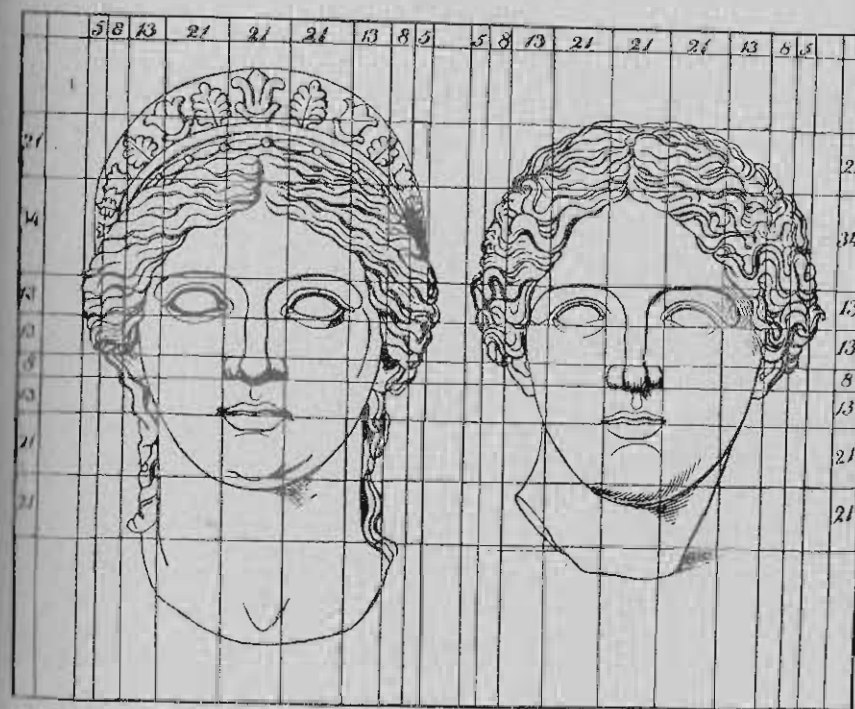


Рис. 70. Пропорции головы.

Черепная коробка состоит из шести основных костей: лобной, двух теменных, двух височных и затылочной. Эти кости соединены между собой швами и составляют единую форму. От строения этих костей зависит и характер формы головы. Например, характер развития костей черепа у молодого и старого человека существенно отражается на характеристике формы головы (рис. 69).

Передавая характер формы головы того или иного человека, мы прежде всего обращаем внимание на кости черепа. У одних людей мы замечаем очень большую лобную кость и маленькую затылочную; у других, наоборот, очень крупный затылок и маленький лоб. У одних людей очень сильно выступают лобные бугры, у других — височные кости.

На лице обычно обращается внимание на корень носа (горбину), на лобные бугры, на края глазниц и места крепления височных костей со скуловыми, на скуловые кости и скуловые отростки, на нижнюю челюсть. Все эти кости хорошо видны на лице и также помогают правильно определить характер головы. Например, форма нижней челюсти влияет на характер формы подбородка. Нижняя часть челюстной кости состоит из центральной площадочки — подбородочного возвышения — и двух ветвей, которые сочленяются с височными костями. Если подбородочное возвышение сильно изгибается и выдается вперед, то на подбородке у человека образуется ямочка. Таким образом, на данном этапе работы студент должен серьезно изучить соответствующий раздел анатомии.

Изображение вначале дают очень легкое, еле-еле касаясь карандашом бумаги. Такое бледное изображение мы даем для того, чтобы иметь возможность в дальнейшем, не применяя резинки, вносить исправления и уточнения в характер рисунка.

В поисках характера головы начинающему художнику помогает также знание пропорциональных отношений, с которыми можно ознакомиться по канону древних (рис. 70).

Лицевая часть головы делится на три равные части: от линии покрова волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до основания (корня) носа и от основания носа до основания подбородка.

Отрезок от надбровных дуг до основания носа в свою очередь делится на три равные части: между первой (от надбровных дуг) и второй частью проходит линия разреза глаз, которая пересекает шов скуловой кости, уголки глаз и слезинки. Отрезок между основанием носа и основанием подбородка тоже делится на три равные части: между первой и второй частью проходит средняя линия рта, которую часто называют линией разреза губ. Расстояние между глазами равно длине глаза. Высота уха равна длине носа (рис. 71).

Зная эти закономерности, студент имеет возможность быстро разобраться в характерных особенностях строения формы головы

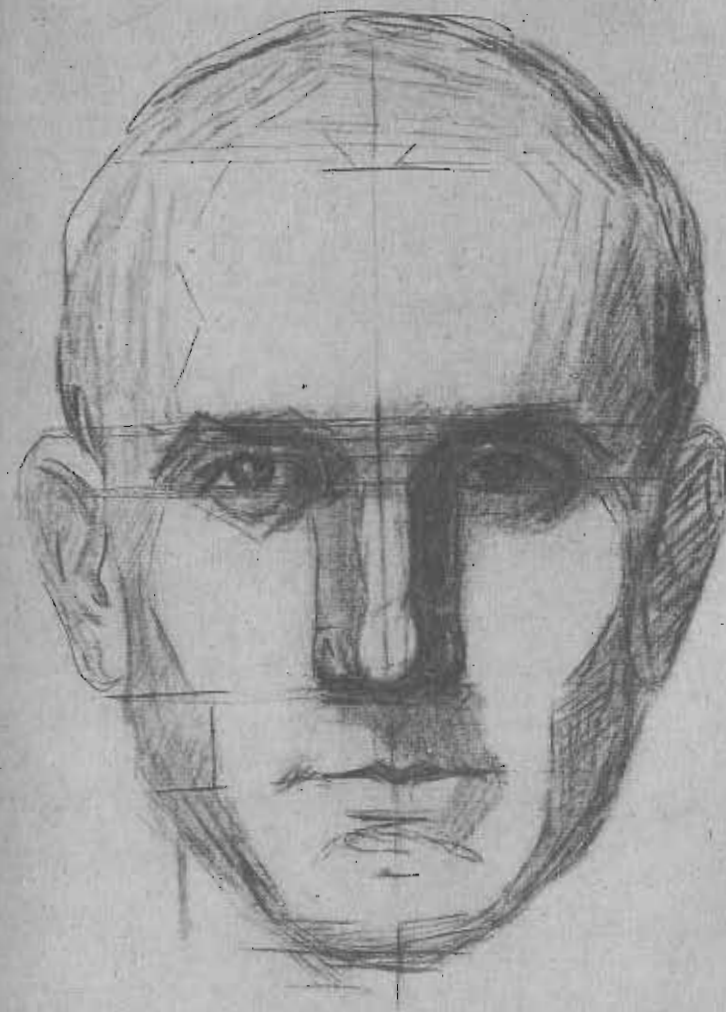


Рис. 71. Учебный рисунок.

и ее положении в пространстве. Так, при рисовании типовой головы Аполлона или Антиноя, имеющих очень сложный наклон и поворот, начинающий обычно затрудняется определить, имеет ли голова наклон вниз или запрокинута вверх. Зная же особенности строения конструктивной основы формы головы, рисовальщик без труда определит положение головы в пространстве,

стоит только взглянуть на положение уха по отношению основания носа: если ухо ниже основания носа, значит, голова запрокинута вверх; если ухо выше кончика носа, значит, голова имеет наклон вниз.

При рисовании живой головы нужно разделить профильную линию на три равные части и следить за отклонениями натуры от нормы: если человек лысоват, то покров волос у него будет выше намеченной линии, густые свисающие брови будут ниже надбровных дуг, так же и острые по форме (мефистофельские) нос и подбородок.

У Леонардо да Винчи есть рисунок, на котором проведены четыре горизонтальные линии и между ними изображены головы уродов. Этим Леонардо да Винчи доказывал, что при рисовании даже самых характерных голов художник может пользоваться классическим каноном (членением головы на три равные части). Чтобы научиться легко решать подобные задачи, студенту надо хорошо усвоить принципы и методы линейно-конструктивного изображения формы головы при основных ее положениях, о чем речь пойдет несколько ниже.

Третий этап — объемно-конструктивное построение формы головы (рис. 72)

На этой стадии работы студенты знакомятся с особенностями конструктивного строения формы человеческой головы и переходят к более глубокому изучению пластической анатомии.

Выявление конструктивных особенностей строения формы помогает студенту правильно передавать в рисунке объем и положение головы в пространстве. Чтобы студент свободно справлялся с этой работой, его необходимо ознакомить с конструктивной схемой головы.

Поверхности, образующие объем, выражаются в рисунке линейно. Линии как бы расчерчивают форму головы на планы, раскрывая конструктивную сущность объема.

Линейно-конструктивная схема формы человеческой головы хорошо показана на рисунке А. Дюрера (см. рис. 15). На этом рисунке-схеме видна общая закономерность не только конструктивного строения головы, но и пропорционального членения головы на части анатомического строения.

Построение изображения головы по линейно-конструктивной схеме заставляет ученика рисовать сознательно, отучает от пассивного копирования натуры. Конструктивная схема помогает правильно построить изображение формы головы в любом повороте и ракурсе.

Основные конструктивные линии членят форму головы на пропорциональные части. Это условное деление определяется строением черепа (рис. 73).

Линия волосяного покрова проходит через след корней волос (чешуя). Иногда в этом месте на лобной кости имеется небольшое возвышение (а).

Линия надбровных дуг проходит по выступу надбровья через точки надглазного отверстия (б).

Линия разреза глаз проходит через переносицу и швы височных и скуловых костей (в).

Линия основания носа проходит у основания скуловых костей и корня носа (г).

Линия основания подбородка идет по выступу нижней челюсти (д).

Место расположения линии разреза рта и глаз определяется также согласно закономерности анатомического строения формы головы. Если расстояние

от линии надбровных дуг до основания носа разделить на три равные части, то вторая линия сверху будет соответствовать линии разреза глаз. Если нижнюю часть лица от подбородка до основания носа разделить на три равные части, то верхняя часть будет равна расстоянию от основания носа до линии разреза рта.

Расстояние между глазами равно ширине глаза, т. е. линию разреза глаз от одного уголка глаза до другого также можно разделить на три равные части. Это особенно полезно знать, так как наш глаз часто обманывается (например, при рисовании головы Юлия Цезаря многим кажется, что у него расстояние между глазами намного уже ширины глаза. Измерив циркулем расстояние между глазами обнаруживаем, что оно равно ширине глаза).

Все конструктивные линии — надбровных дуг, основания носа и подбородка, разреза глаз и рта — параллельны. Эта закономерность членения головы помогает рисующему правильно схватывать основные пропорции и характер рисуемой модели.

Чтобы почувствовать, насколько схема помогает построению изображения формы головы, необходимо чаще менять положение натуры в пространстве и условия освещения. Тогда студент начнет понимать, что эффект рисунка зависит не от тушевки (светотени), а от грамотного построения формы головы, от правильного выражения ее конструктивных особенностей. Пример подобных упражнений показан на рисунке 74.



Рис. 72. Рисунок головы. III этап.

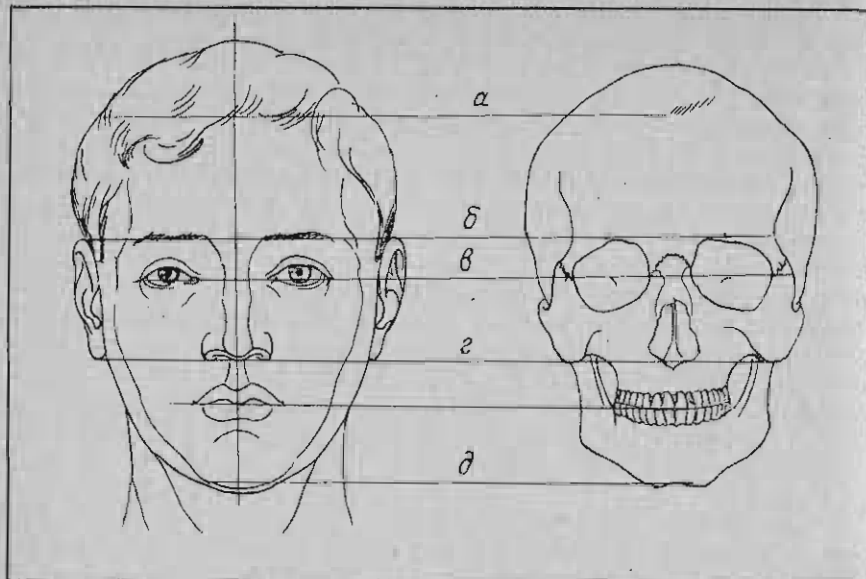


Рис. 73. Пропорции головы.

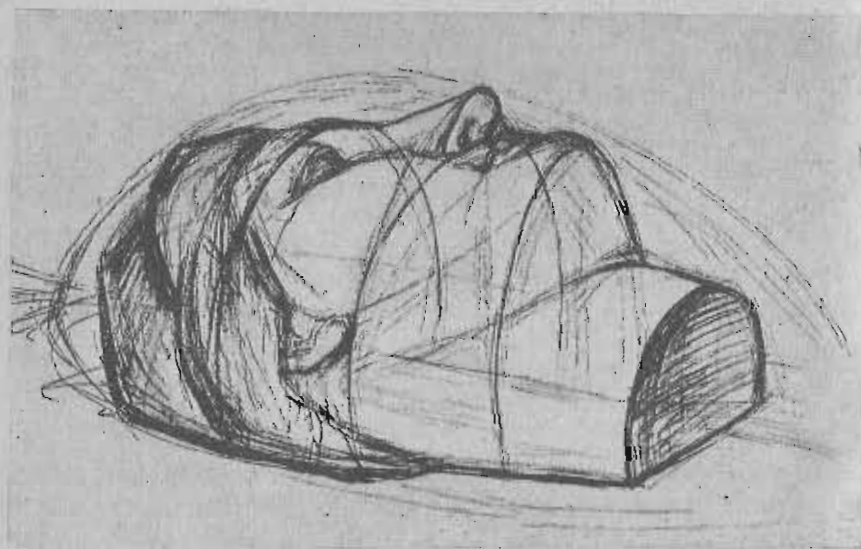


Рис. 74. Учебный рисунок.

Разберем схему конструктивного строения формы человеческой головы и раскроем смысл и значение каждой линии.

Конструктивная схема формы головы и ее пропорции обусловлены костной основой — черепом. Поэтому местоположение конструктивных линий на натуре надо искать не на поверхности лица, а нужно иметь в виду, что они лежат в основе костяка черепа. Например, если мы будем искать в натуре конструктивную линию основания подбородка, то ее следует представлять не на поверхности лица, а на середине челюстной кости. Линия основания носа проходит не у кончика носа, а у основания ноздрей; кончик же носа может быть расположен в рисунке или ниже, или выше линии основания носа, что зависит от положения головы в пространстве. Знание конструктивной схемы человеческой головы помогает рисующему правильно строить изображение, соблюдать закон перспективы, отучает от пассивного копирования натуры. Очень часто при незначительных поворотах бывает трудно определить: наклонена голова вниз или, наоборот, запрокинута вверх, в особенности при рисовании головы Аполлона и Антиноя. В этих случаях знание схемы конструктивного строения крайне необходимо.

Чтобы правильно выразить конструктивную основу формы при любом положении головы в пространстве, рисовальщику надо запомнить ряд особенностей перспективного изображения конструктивной схемы. При обучении рисованию с натуры большое значение имеет точка зрения, т. е. место, откуда рисующий наблюдает натуру. Вид натуры сильно изменяется в зависимости от того, откуда смотрит рисующий.

Рассмотрим основные положения (повороты) головы и разберем особенности построения их изображения.

Положение головы в фас — фронтально (рис. 75, а).

1. Положение головы на уровне глаз рисующего. Профильная линия прямая и делит голову на две равные и симметричные части. Поэтому, изображая симметричные формы головы — лоб, овал лица, нос, губы, подбородок, ученик должен рисовать одновременно правую и левую части.

Линии надбровных дуг, основания носа и подбородка, а также линии разреза глаз и рта будут прямыми и горизонтальными.

Линия разреза глаз проходит через слезники и уголки (наружные края) глаз, а точнее — по шву, соединяющему скуловую и височную кости. Линия разреза рта проходит по границе верхней и нижней губ, касаясь уголков губ.

2. Положение головы в фас, вид снизу (рис. 75, б). При построении изображения головы в ракурсе (в сокращении) конструктивные линии надбровных дуг, основания носа и подбородка должны быть округлыми и своими вершинами обращены вверх. Из ушной раковины опустится ниже основания носа. Откроются (будут видны) нижние площадки надбровных дуг, нижние

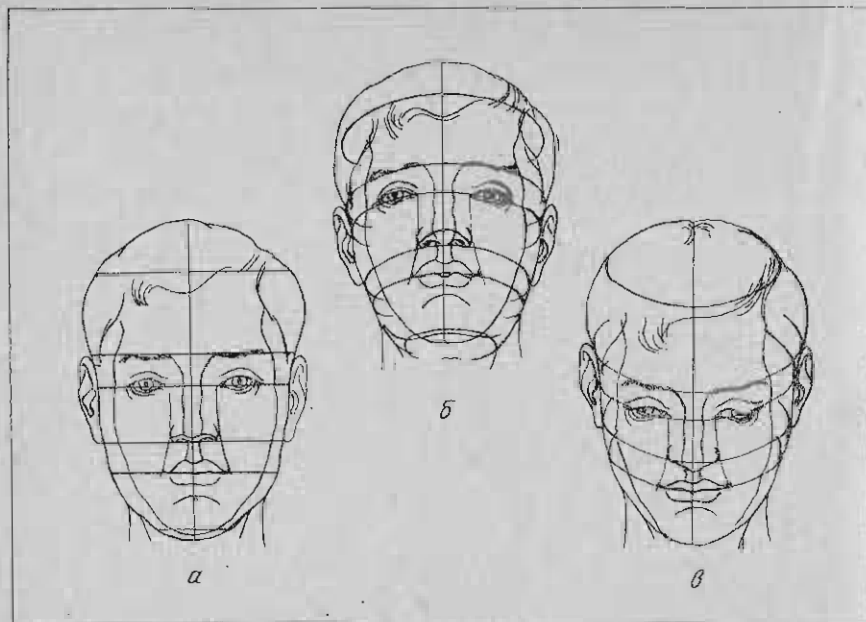


Рис. 75. Вид конструктивной схемы головы в фас.

плоскости носа и подбородка. Линия разреза глаз опустится к горбинке носа. Профильная линия по-прежнему остается прямой.

3. Голова в фас, вид сверху (рис. 75, в). При построении изображения головы в ракурсе (вид сверху) конструктивные линии — надбровных дуг, основания носа, подбородка, разреза глаз и рта — будут округлыми и своими вершинами обращены книзу. Низ ушной раковины будет выше основания носа. Нижние площадочки носа, надбровья и подбородка скроются. Профильная линия по-прежнему остается прямой.

Изображение головы в трехчетвертном повороте (рис. 76).

1. Голова на уровне глаз рисующего (рис. 76, а). При трехчетвертном повороте лицевая часть головы должна быть изображена в перспективе — одна половина в большем сокращении, другая в меньшем. Однако лицевую часть головы надо изображать одновременно (правую и левую половины) и симметрично. Например, намечая абрис дальней от нас щеки, одновременно намечаем линией и форму ближней щеки, т. е. повторяем в зеркальном отражении линию абриса дальней щеки.

При трехчетвертном повороте профильная линия уже будет немного изогнутой. Конструктивные линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, разреза рта и основания подбородка изображаются прямыми и горизонтальными.

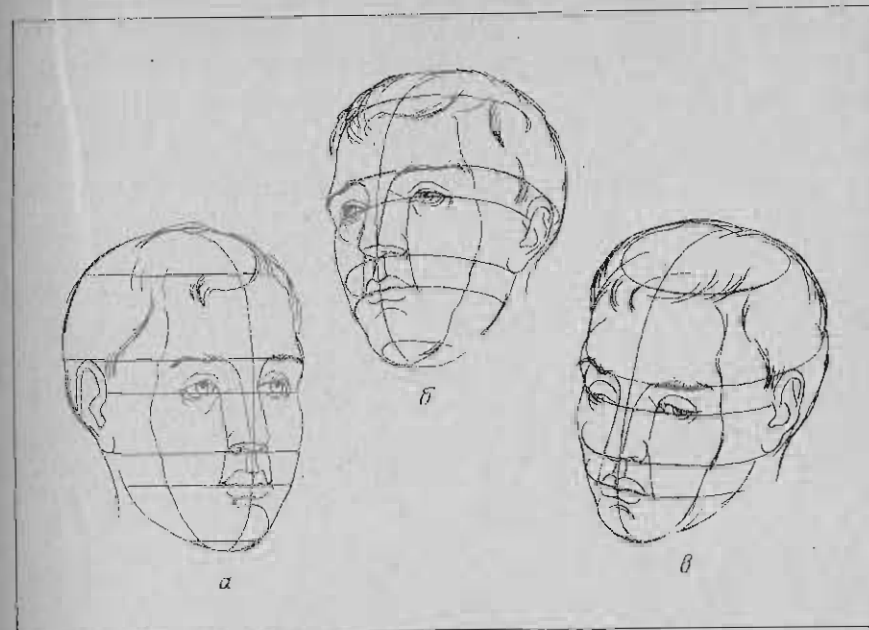


Рис. 76. Вид конструктивной схемы головы в трехчетвертном повороте.

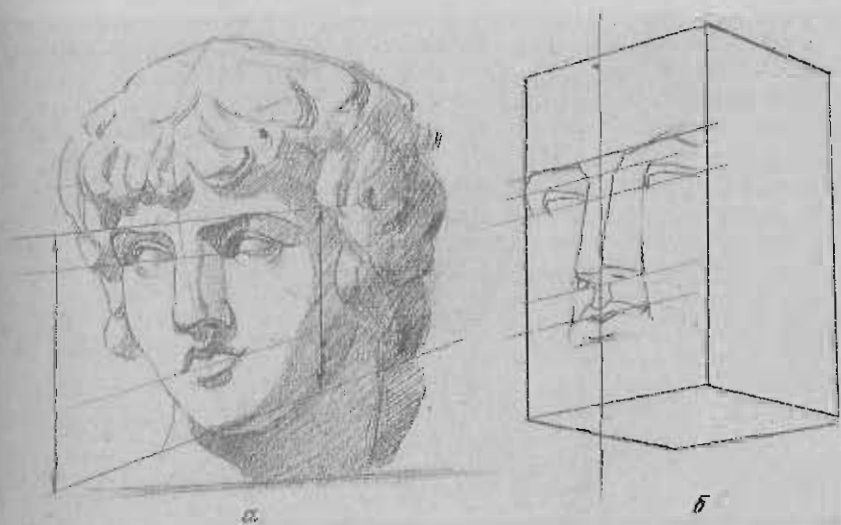


Рис. 77. Нарушение перспективы.

2. Голова выше уровня глаз рисующего (рис. 76, б). При таком положении головы конструктивные линии — линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, разреза рта и основания подбородка будут видны несколько изогнутыми — вершинами вверх. Рисуя голову в таком положении, студенты часто нарушают законы перспективы и изображают ее в обратной перспективе.

При данном положении головы глаз, который ближе к нам, всегда будет выше удаленного, а линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа и разреза рта по мере удаления от нас будут опускаться. Это очень легко доказать. Представим себе, что вместо головы перед нами находится ящик. На «лицевой» стороне наметим нашу схему головы (рис. 77) в соответствии с законами перспективы. Так можно увидеть, что глаз, удаленный от нас, располагается ниже.

Профильная линия будет изогнутой. Нижние площадочки надбровья, носа и подбородка хорошо видны. Кончик носа будет выше линии основания носа.

3. Положение головы ниже уровня глаз рисовальщика (рис. 80, в). При таком положении конструктивные линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, губ и подбородка будут округлой формы и своими вершинами обращены книзу.

Кончик носа при таком положении будет ниже основания носа. Линия разреза глаз приблизится к линии надбровных дуг. Лицевая часть головы значительно сократится, а верхняя часть черепной коробки увеличится.

Профильная линия остается немного изогнутой.

Изображение головы в профиль (рис. 78).

1. Положение головы на уровне глаз рисующего (рис. 78, а). При рисовании головы в профиль неопытный рисовальщик вообще перестает думать о конструкции и об объеме и обычно дает плоское изображение — силуэт. Он добросовестно срисовывает абрис головы и забывает об объеме, о черепной коробке. Линейно-конструктивная схема помогает избежать этого. Наметив лицевую часть головы и отделив ее линией от остальной формы, рисующий вынужден думать о той части головы, которая не видна. Таким образом, он рассматривает голову не как плоский рельеф, а как объемную реальную форму.

2. Положение головы выше уровня глаз (рис. 78, б). Изображение головы в таком положении не представляет особых трудностей. Следя за линией надбровных дуг, ученик легко сможет заметить, что глаз, обращенный к нему, будет выше невидимого. То же оказывается и при изображении ноздрей, уголков губ, челюстной кости. Нижние площадочки надбровья, носа, подбородка надо подчеркнуть в рисунке.

3. Положение головы ниже уровня глаз рисующего (рис. 78, в). В этом положении конструктивные линии надбровных дуг, основания носа, разреза рта обращены своими вершинами книзу.

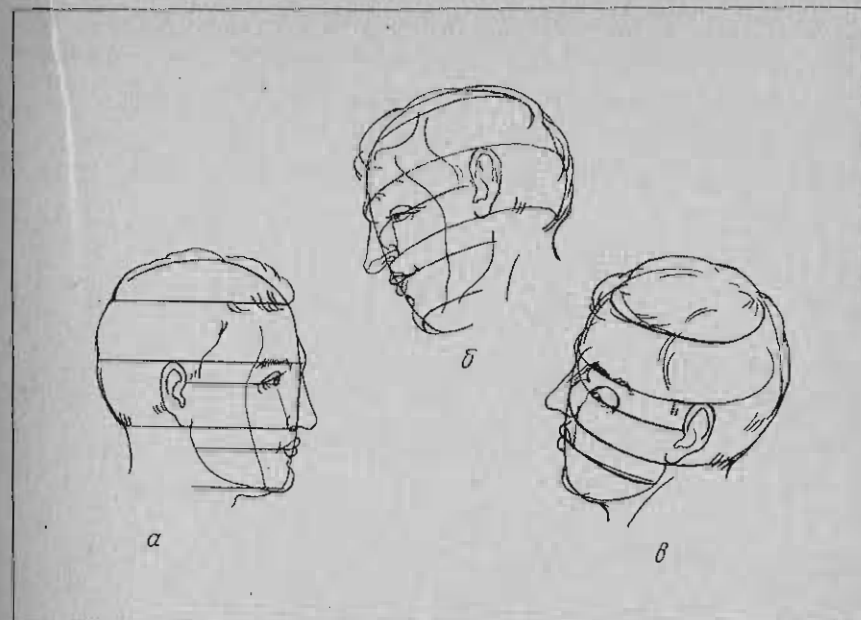


Рис. 78. Конструкция головы в профиль.

Намечая детали головы, студент должен следить, где расположатся уголки губ, глаз, уши и т. д. Чтобы хорошо запомнить схему конструктивного строения формы человеческой головы и уметь пользоваться ею на практике, ему необходимо сделать ряд набросков головы с разных точек зрения. Подобные упражнения надо рассматривать не как побочные, а как основные и крайне необходимые. Данная работа студента должна рассматриваться, как работа у музыканта, когда он, разучивая сложное произведение, штудирует отдельные фрагменты и пассажи. На рисунках 12, 71, 74 показаны примеры подобных упражнений.

Четвертый этап — пластическая моделировка формы (рис. 79)

Наметив конструктивную основу изображения головы, студент должен перейти к выявлению объема средствами светотени. Здесь очень важно проследить за взаимосвязью конструкции со светотенью, правильно разобраться в пластической форме головы и понять ее объем.

Чтобы облегчить начинающему эту задачу, следует воспользоваться методом обобщения формы. Метод обобщения помогает найти и верно выразить в рисунке большую форму.

Под понятием «большая форма» мы подразумеваем изображение формы какого-либо предмета без деталей.

Педагогической практикой художественной школы выработан методический прием, который предлагает вначале рассматривать живую форму головы как сумму геометрических форм. Например, голова — яйцевидная форма, нос — призма, глаз — шар. Иначе говоря, в начале построения изображения легким касанием карандаша к бумаге, намечается яйцевидная форма головы, призма носа, шаровидные формы глаз. Затем в эти формы вписывается (врисовывается) живая форма головы и ее деталей.

Чтобы освоить этот прием построения изображения, полезно выполнить ряд специальных упражнений (рис. 80, 81).



Рис. 79. Рисунок головы. IV этап.



Рис. 80. Учебный рисунок.



Рис. 81. Учебный рисунок.



Рис. 82. Ж. О. Энгр. Мадонна.

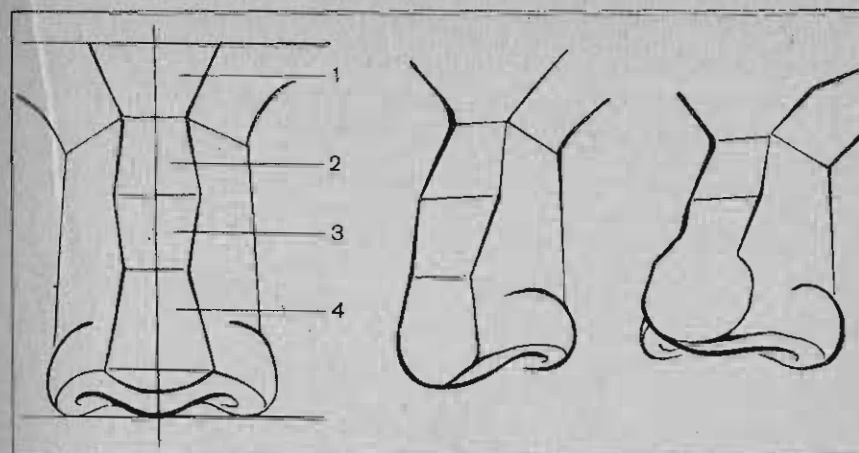


Рис. 83. Схема строения носа.

Следует добавить, что такие задания лучше выполнять с живой модели (например, рисовать себя в зеркало), а не с гипса. На гипсовом слепке головы проще увидеть большую форму.

Великие мастера прекрасно владели большой формой. Так, большая форма очень хорошо выражена в голове мадонны у Энгра (рис. 82). Здесь мы ясно видим шаровидные формы глазных яблок, призматическую форму носа, яйцевидную форму головы.

Этот же принцип необходимо соблюдать и при рисовании деталей. Чтобы в рисунке не получалась отвлеченная форма, намекая, например, форму носа, необходимо обратить внимание на ее характер (прямой, курносый, горбоносый). В процессе уточнения студент должен обратить внимание на поверхности, образующие объем носа, которые определяются анатомической структурой косточек и хрящей. Понять структурное строение формы носа помогает предлагаемая схема (рис. 83).

Передняя плоскость носа от линии надбровных дуг до горбины образует трапециевидную фигуру переносицы (1); далее от переносицы до середины горбины носа образуется еще одна удлиненная трапеция (2); от нее до конца горбины — третья (3), но в перевернутом виде. И, наконец, последняя трапеция — миндалины (4). Таков характер передней плоскости носа. В зависимости от индивидуальных особенностей будет меняться и рисунок передней плоскости: горбоносый будет иметь маленькую переносицу и сильно удлиненную горбину; у курносого, наоборот, растянутые в ширину переносица и миндалины, маленькая коротенькая горбина.

Приступая впервые к рисунку головы, ученик должен особенно внимательно следить за правильностью распределения парных

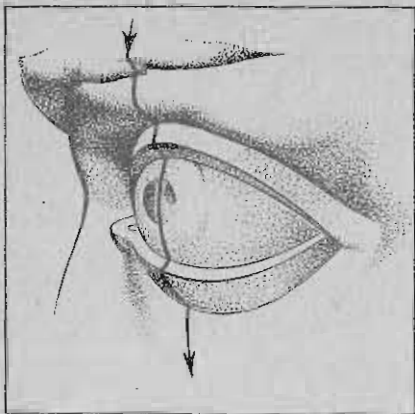


Рис. 84. Рельеф формы глаза.

должен следить, чтобы они облегли форму глазного яблока, и учитывать толщину век. Начинающие обычно рисуют веко одной линией. На рисунке 84 стрелкой показано, как надо следить за рельефом формы.

В старых художественных школах этому уделяли серьезное внимание, и не случайно почти все пособия по рисунку начинались с рисования деталей головы. Большой интерес в этом плане представляют пособия А. Т. Скино (рис. 85, 86).

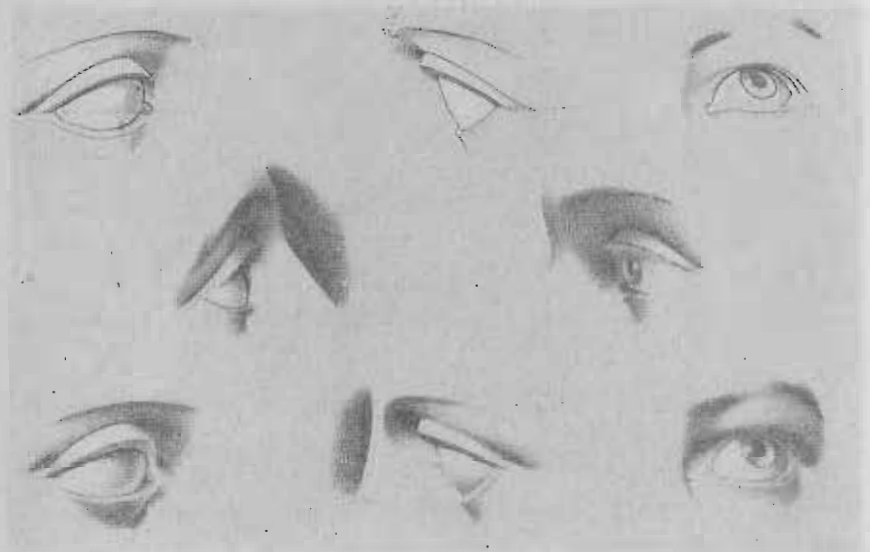


Рис. 85. Таблица из пособия Скино.

и симметричных форм. Для этого мы ему рекомендуем: парные и симметричные формы рисовать одновременно, т. е., наметив правую скуловую кость, сразу же намечать и левую; проводить параллельные линии от края каждой парной и симметричной формы к другой.

Особое внимание следует обращать на конструктивный анализ формы деталей (глаз, носа, ушей).

Рисуя глаз, ученик должен помнить, что в основе его шарообразная форма, которая находится в глазничной впадине. Поэтому, рисуя веки, ученик



Рис. 86. Таблица из пособия Скино.

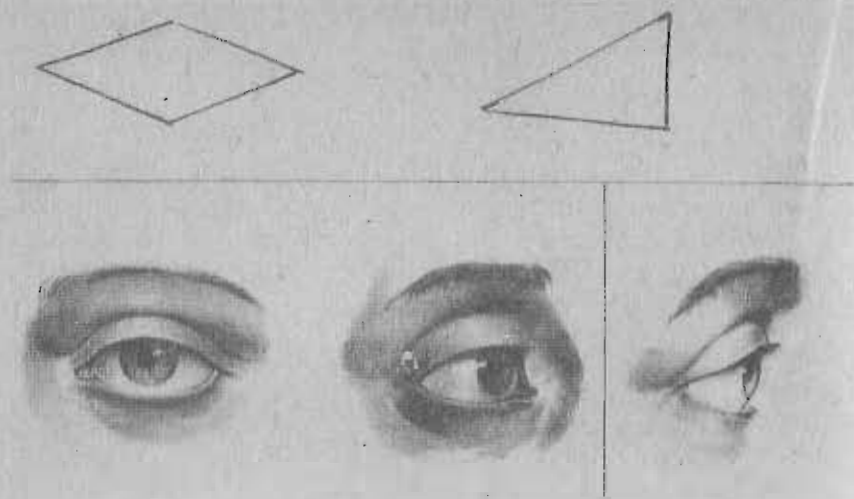


Рис. 87. Рисунок глаза.

Необходимо также внимательно следить за перспективой. Начинающие часто при трехчетвертном повороте головы рисуют глаз в фас. Следует запомнить, что при этом положении глаз строится по форме ромба, а при трехчетвертном и в профиль — по форме треугольника (рис. 87).

Неправильно начинающие изображают и форму губ. Неопытный рисовальщик губы рисует линией и оставляет ее до конца. Губы надо рисовать мягко, не делать резких очертаний бантика губ. В том месте, где мы вначале намечаем линией рисунок бантика губ, в натуре будет самая выпуклая часть (рис. 88); сле-

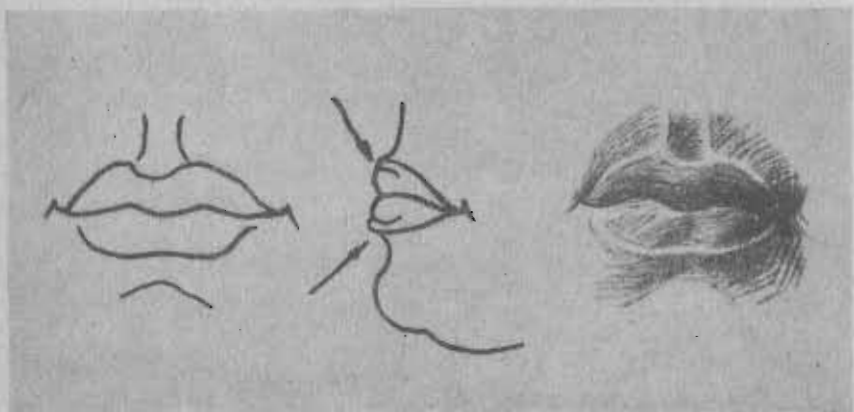


Рис. 88. Рисунок губ.



Рис. 89. Таблица из пособия Жюльена.

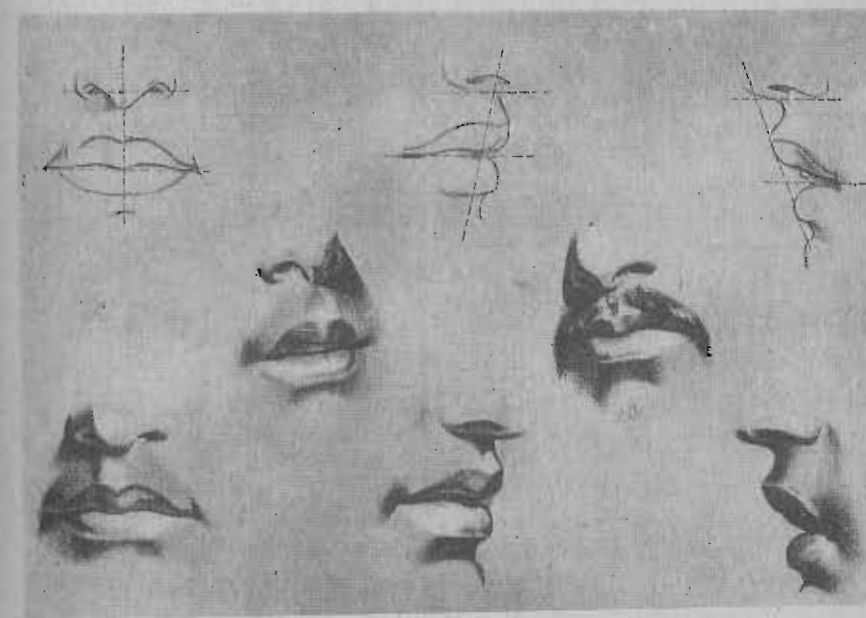


Рис. 90. Таблица из пособия Пукирева и Саврасова.

довательно, на рисунке надо передавать по кромке губы свет, а не черную линию. Полезно копировать рисунки губ с таблиц Жюльена, Скино, Пукирева и Саврасова (рис. 89, 90).

На этом этапе работы студент углубляет свои знания по пластической анатомии, учится разбираться в пластической форме головы, закрепляет свои знания по перспективе. Для более углубленного изучения форм человеческой головы студентам рекомендуется во время занятий проверять местоположение костей и мышц по таблицам анатомического атласа.

При работе над длительным рисунком точка зрения должна оставаться неизменной на протяжении всего процесса изображения. Чтобы после перерыва можно было найти прежнюю точку зрения, рекомендуется следующий прием: пусть студент обратит внимание на переносицу и слезник дальнего от него глаза (если голова находится в трехчетвертном повороте). При трехчетвертном повороте головы горбина носа закроет собой дальний глаз, и надо заметить, насколько глаз заслонен, т. е. виден слезник или он скрылся за переносицу и насколько.

Пятый этап — переход от общего к частному и прорисовка деталей (рис. 91)

На этой стадии работы происходит постепенное насыщение большой формы деталями. Рисующий переходит от анализа большой формы к анализу малых форм (ушей, носа, глаз, губ), постоянно соизмеряя их с общей массой головы. Студент продолжает изучать анатомию, правила перспективы, теорию теней.

Рисуя ухо, студент должен уметь его «привязать», чтобы оно не было нарисовано на щеке или на затылке. Для этого нужно знать, что низ уха (мочка) располагается не у края челюсти, а немного выше челюсти, причем передний край мочки накрывает кость челюсти. Скуловой отросток всегда располагается в середине ушной раковины и козелка. Это каждый студент легко может проверить на себе. Начиная прощупывать скуловой отросток, студент может убедиться, что он уходит в середину ушной раковины, а палец, который прощупывает отросток, упирается в козелок (рис. 92). Для правильного определения местоположения ушной раковины надо следить, чтобы ось ушной раковины была параллельна ветке челюстной кости. На рисунке направление осей показано стрелками.

Особое внимание обращается на характер формы. Уши каждого человека имеют свой рисунок, свои характерные особенности. Зная общую закономерность строения формы уха, художник сможет легко уловить индивидуальные особенности модели. Ухо человека состоит из пяти основных частей: завитка, противозавитка, козелка, противокозелка и мочки.

Особенно серьезно надо относиться к изображению основных деталей формы головы — носу, губам, глазам. От их характера



Рис. 91. Рисунок головы. V этап.

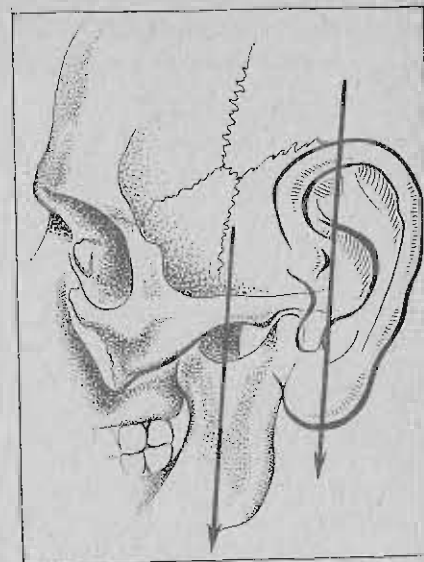


Рис. 92. Схема расположения уха.

зависит и характер самой головы. А. Дюрер в своем трактате писал: «Например, когда говорят: это слишком длинное или слишком короткое лицо; то же может относиться и к частям: это слишком высокий, низкий, шишковатый или изрытый лоб. Подобное может относиться и к носам. Ибо некоторые имеют большие крючковатые, длинные и свисающие носы, другие же, напротив, имеют носы совсем короткие, вздернутые, толстые, шишковатые, глубоко вдавленные между глазами или же выступающие вперед от линии лба. Также некоторые имеют глубоко сидящие маленькие глазки или выпуклые большие глаза навывкате. Некоторые открывают глаза узко, как свиньи, и нижнее веко поднято у них больше, нежели опущено верхнее; иные же открывают глаза округло, так что виден весь зрачок. Далее, у некоторых брови высоко подняты над глазами, у других же они лежат совсем на них или нависают над ними, и у одних брови бывают тонкими, у других — широкими.

Далее, некоторые имеют толстые, выступающие, вывернутые губы, у других же губы закусенные и тонкие; у иных верхняя губа выступает над нижней или наоборот, и нередко одна бывает толще другой; у одного губа под носом длинная, у другого короткая. Также у одних бывает толстый, широкий, большой подбородок, у других же маленький и острый; иногда он отступает назад и срезан к шее, иные же сильно выступают вперед от шеи. И иногда они бывают длинными, иногда короткими, что, как говорилось выше, определяется поперечными линиями»¹.

Приступая к детальной проработке формы, студент должен соблюдать известный порядок, чтобы не перескакивать с одного места на другое. Определяя местоположение и величину одной детали, студент должен увязывать ее с другой. Например, рисуя нос, надо следить, как он располагается по отношению к слезникам, скуловым костям, уху, уголкам губ.

«Рисовать — это значит рассуждать», — любил говорить своим ученикам П. П. Чистяков. Как же вести рассуждение? П. П. Чистяков объяснял: «Начинать просто, рассуждая, положим, так. Плоскость найдена, теперь глаз находится на высоте какой-то, проверить высоту снизу и сверху расстояние. Сразу глаз тонко не вычерчивать, а так просто искать место его. Положение по отвесной линии найдено, пойти по горизонтали; от переносицы на столько-то, от другого переносья, проверить, глядя вокруг, быстро, несколько раз. Потом вдруг взглянуть и определить положение глаза от слезника до наружного края относительно горизонта, потом нужно рисовать веко, положим, верхнего глаза. От наружного края глаза веко идет вверх — до сих пор, здесь перелом и линия идет вниз к слезнику. Нижнее веко также. Потом перекинуть прямую от точки переносья верхнего века на точку переносья нижнего века. Следует чувствовать форму между носом и слезником»².

Рисуя пряди волос, ученик должен следить за тем, чтобы они расположились по форме головы. Прорабатывая отдельные локоны, ученик не должен пассивно срисовывать их, не думая о форме. Вначале надо наметить общую форму локона, а затем переходить к его уточнению.

Итак, самое главное, надо следить за анатомической закономерностью строения формы костей, мышц и сухожилий, в особенности при рисовании живой головы, так как детальная моделировка формы требует направлением штрихов подчеркивать пластику формы. Например, при моделировке формы щеки и подбородка начинающий совершенно не видит тонких нюансов перехода одной поверхности в другую. Когда же он ознакомится с закономерностью расположения мышц — лобных (рис. 93, 1), круглых мышц глаз и рта (2, 4), жевательных (3), шейных (5), скуловой и собственной, он уже начинает улавливать и пластику формы. Не случайно И. Н. Крамской, работая над образом Христа, вылепил его голову из глины, чтобы лучше понять и прочувствовать все тонкости моделировки формы. Об этом случае И. Е. Репин писал: «Это вот, видите ли, я взял заказ написать образ Христа: писал, писал, даже вот вылепил его». Он (Крамской. — Н. Р.) снял на станке мокрые покрывала, 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, что из серой глины можно было вылепить так чудесно. «Чтобы добиться легче рельефа и светотени, — продолжал он, — я взялся даже за скульптуру»¹.

Для более яркой и убедительной передачи душевных переживаний художнику необходимо знать, какие мускулы принимают участие в движении при том или ином состоянии человека. Например, художник желает передать изумление. Он должен знать, что при этом состоянии брови человека у переносицы приподняты, рот полуоткрыт, глаза широко открыты. Участвует в этом, главным образом, лобный мускул.

Эти знания особенно необходимы при работе над портретом, тематической картиной, где передаются душевные переживания людей. Давая такие сведения художникам, И. И. Виен писал: «В прискорбии, радости, любви, стыдливости и сострадании глаза наши мгновенно становятся тучными и испускают слезы, кои всегда последуются бывают напряжением лицевых мышц и отверстием рта; в печали оба угла рта опускаются, веки полузамкнуты и верхняя губа поднята; равно как и зрачки глаз, а как вследствие сего расстояние между опущенных и ртом становится гораздо более обыкновенного, то и лица приемлют продолговатые образования; в боязни страха, испуга и отвращения бледнеют лица, лбы наморщены, брови подняты, веки сильно растворены, белки глаз надмеру зримы, зрачки закатаны несколько вниз, разевается рот и растягиваются губы столь далеко, что и верхние и нижние зубы от того обнаруживаются; в пренебрежении верхняя губа, поднимаясь с одной стороны, обнажает зубы, сморщивается нос и глаз той стороны почти закрывается; зрачки же опускаются вниз; в ревности брови насулены, веки подняты, зрачки глаз опущены, верхняя губа поднята, между тем как углы рта несколько опущены, так что середина нижней губы с верхнею соединяется; в смехе углы рта подаются назад и несколько вверх, щеки надуваются, глаза смыкаются более или менее по мере причины, произведшей смех, и сверх его сморщиваются еще и нос и открывается рот, исключая лишних сил начертаний, изображающих и обнаруживающих душевные наши чувствования, все и прочие члены человеческого тела входят в выражение наших страстей, так что все его движения вообще и, одним словом сказать, внешний вид человека соответствуют совершенно душевному его положению.

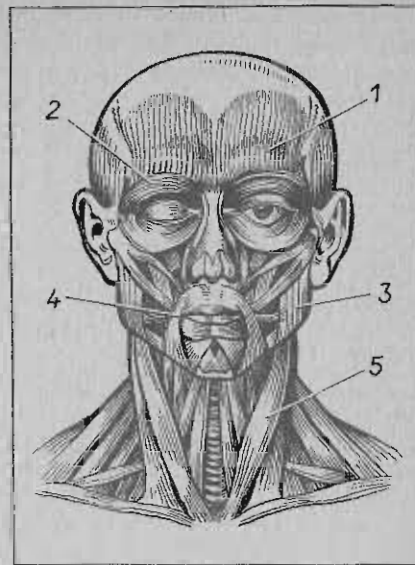


Рис. 93. Анатомия головы.



Рис. 94. Таблица из пособий Карраччи.

Вой Академии художеств братьев Карраччи ученики познакомились с действием мимических мышц лица. В пособии по рисунку А. Карраччи наглядно показывается, как выражаются эмоции человека (рис. 94).

На рисунке 95 даны схемы группировки мимических мышц лица при выражении эмоций: а) при внимании; б) при размышлении, созерцании; в) при боли; г) при смехе; д) при плаче; е) при рыдании и переживании сильного горя; ж) при выражении недовольства, презрения.

Таким образом, студент педагогического вуза должен досконально изучить научные положения учебного академического рисунка, что необходимо не только для его успешной художественно-творческой, но и для педагогической деятельности. Выдающиеся художники-педагоги прошлого при объяснении основных положений академического рисунка могли читать целые лекции по перспективе, анатомии, теории теней. Так, вспоминая об И. Н. Крамском как о педагоге, одна из его учениц писала: «Знание его анатомии человеческого тела было так превосходно, что ни одна, сама малейшая ошибка не проскальзывала мимо его внимательного взора; ни одной ошибки он не дарил вам, тогда же ее карая, 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 их мускулы и мышцы, владеющие теми или другими движениями и сокращениями».

А как душевное сие влияние не иначе производится, как посредством чувствительных орудий, приводящих лица наши кровавые сосуды, а особливо мышцы в различное, относительное им по страстям напряжение или ослабление, то и ощутительно, что познание оных в наипаче таковых мышц и их разнообразных действий необходимо нужно каждому художнику, дерзающему в творениях своих уподобляться природе; к достижению же совершенного ее познания, кроме Анатомии, как я уже сие неоднократно и выше повторял, иного прямого пути нет»⁴.

В старых художественных школах этому разделу уделяли большое внимание. Уже в пер-

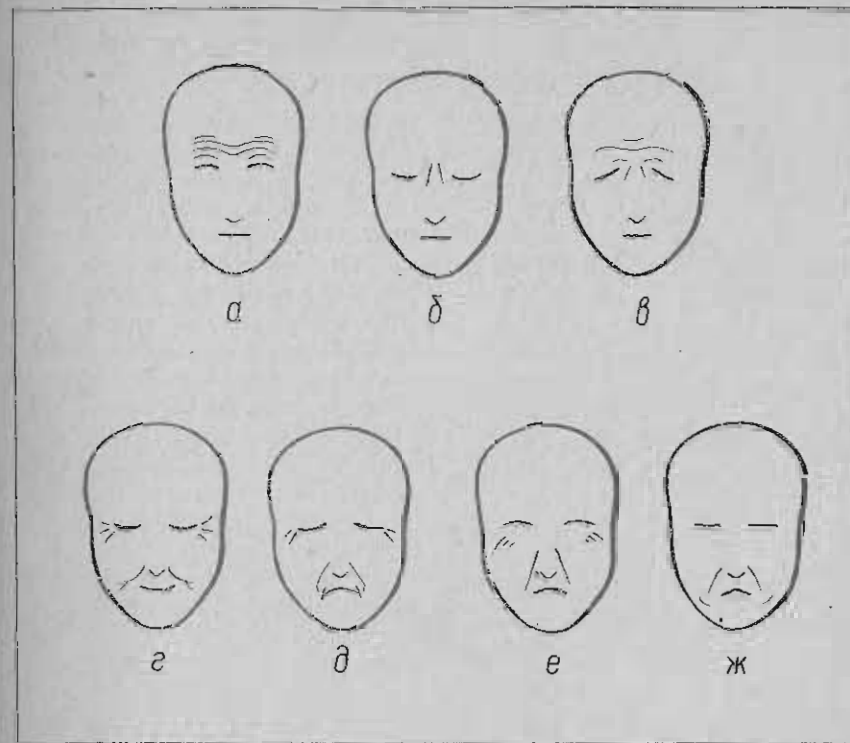


Рис. 95. Схемы выражения эмоций.

О том же свидетельствует И. Е. Репин: «Меткостью своих суждений он меня всегда поражал. 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»⁵.

Шестой этап — подчинение деталей целому: обобщение (рис. 96)

На последнем этапе студент подводит итоги проделанной работы, проверяет общее состояние рисунка. Подведение итогов работы начинается с проверки и уточнения пропорций головы, характера формы, убедительности выражения объема. Затем уточняются тональные отношения. Здесь необходимо еще раз отметить самое темное и самое светлое места в натуре и от них, сопоставляя полутона, привести рисунок к общей цельности.

Затем обращается внимание на степень проработки деталей.



Рис. 96. Рисунок головы. VI этап.

ность: нарушение ее замедляет усвоение учебного материала. Рисование, проходящее беспорядочно, вне всякой системы, не дает учащемуся возможности понять основной смысл построения реалистического рисунка и правила построения изображения. Студент обязан последовательно закреплять отдельные этапы и разделы учебного рисунка, так как каждый предыдущий раздел является основой и составной частью последующего. Последовательность анализа и выполнения рисунка приучает студента к рассуждению, к осмысленному построению изображения на плоскости.

Вместе с тем вследствие выработавшейся привычки к последовательной работе количество этапов работы начинает сокращаться; студент приучается к самостоятельности.

Каждый этап построения изображения студенты должны рассматривать не изолированно друг от друга, а в тесной связи и взаимодействии, чтобы один этап логически вытекал из другого. Поэтому, акцентируя внимание учащихся на каком-либо этапе построения изображения, необходимо указывать на его связь с предыдущим и последующим.

Следует также отметить, что членение процесса работы над рисунком на отдельные этапы условно. Практически ясные границы между отдельными этапами провести трудно. Рисующий всегда может обнаружить недостаточно точное или просто ошибочное решение задач предыдущего этапа, а поэтому возвратиться к тому, что казалось уже решенным.

По четкости рисунка детали дальнего плана должны быть менее проработаны, чем детали переднего.

Студент должен проследить, чтобы рефлексы на предметах не оказались в одной силе со светом, перечерченные тени не делали «дыр», контрасты света и тени на дальнем плане не выступали вперед. Чтобы легче было увидеть все эти недочеты, студент может отставить рисунок на расстояние (желательно рядом с натурой) и, прищурившись, смотреть и на натуру, и на свой рисунок. В старой художественной школе эти академические задачи решались успешно (рис. 97).

В работе над рисунком должна строго соблюдаться методическая последователь-



Рис. 97. Таблица из пособия Скино.

Глава VII.

МЕТОДИКА РИСУНКА ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Итак, суть академического рисования заключается в том, что обучающийся по этой системе постепенно обогащается знаниями и навыками, а метод обучения строится в соответствии с серьезным научным обоснованием. Русская Академия художеств эпохи ее расцвета всегда старалась строго придерживаясь этого направления. К концу XIX века, когда академические устои в преподавании пошатнулись, когда не соблюдалась преемственность и традиции в обучении, уже даже руководители Академии не знали и не понимали сути академического направления. Так, конференц-секретарь (1889—1893), а с 1893 года вице-президент Академии художеств граф И. И. Толстой был вынужден обратиться к П. П. Чистякову за разъяснениями по этому вопросу. В своем письме к И. И. Толстому П. П. Чистяков писал: «Высокое, серьезное искусство живописи без науки не может существовать. Наука в высшем проявлении ее переходит в искусство (медицина, химия и пр.). Для высокой техники в живописи главные и самые необходимые науки суть: анатомия и перспектива.

Предметы в природе, во-первых, существуют и, во-вторых, — кажутся глазу нашему, согласно его строению. Возьмите фигуру человека. Человек состоит из скелета — костей, мускулов, сухожилий и прочее. Чтобы изобразить фигуру человека верно, то есть как она есть, как существует, надо знать построение ее, составные части — надо знать и изучить анатомию. Живописцы изображают все существующее в природе и кажущееся им при посредстве глаза на плоскости. Но ведь всякое тело в натуре не есть плоскость только; даже одинаковой величины тела, находясь на расстоянии одно от другого, будут казаться глазу нашему неодинаковыми. Чем дальше предмет от глаза, тем он кажется менее. Закон этот обуславливается устройством глаза человеческого и ясно доказывается чертежом. Из построения глаза и от постепенного расстояния предметов вытекает наука — перспектива. Знать анатомию и перспективу еще не очень много значений. Надо знать их и, умея смотреть на натуру, ловко и вовремя применять на практике к делу — знать и уметь! Этому можно научиться, делая опыты. В классах академии опыты эти возможные только наполовину (полумеры).

Вы меня, многоуважаемый граф Иван Иванович, спрашивали, какие произведения ставим мы в первую категорию. Как препода-

ватели, руководители мы в первую категорию ставим те работы, которые исполнены в выше означенном серьезном направлении. Это и есть дело Академии! Манерность у всякого своя, присущая натуре каждого. Манерности учить не следует. Теперь перейду на практику. Беру для образца „Баяна“ — г-на Вельонского. Посмотрите пальцы на руках, ногах; возьмите скелет, и Вы увидите, что у него не палочки, состоящие из одного сустава, а пальцы действительно, имеющие в совокупности 14 косточек. И все это исполнено энергично, не полумерно и сознательно. Не ставя рядом по достоинству, по направлению, советую посмотреть „Бабушку“ Баруздиной. Посмотрите лоб, нос, скулы старушки и пр. Вы увидите и здесь тоже. Каждый светик не зря положен, а по форме кости и сознательно. Вот это направление — Академическое. Ошибки в пропорциях бывают; но ведь этот недостаток у всех встречается: у Рафаэля, Микель-Анджело (Моисей). **Ошибка в фальшь не ставится**, есть пословица. Если работано научно, серьезно, искренне, то ошибки извиняются... Теперь посмотрите кисти рук у фигур в картине К. Е. Маковского. Крендельки, сосульки, крючки, сосисочки и пр. И все на один лад, и одним цветом. У Лосева есть на картине пальцы об одном суставе. Вот эти работы для Академии не хороши. Эти картины могут нравиться публике; но они порождают упадок в искусстве. Талант необделанный, необученный (самоуверенный) всегда порождает разврат — упадок. И потому, любясь и деля талант, следует держать направление. Идеалы, направления и суть все. Они поднимают общество, они же и роняют его»!

Заслуга П. П. Чистякова состояла в том, что он сумел сохранить лучшие традиции русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века и обогатить академические основы методики учебного рисунка, которыми должен овладеть каждый начинающий. А ценных академических установок, в частности в рисовании фигуры человека, в старой художественной школе было немало. Так, А. Иванон в своей книге «Понятие о совершенном живописце» писал: «О, если бы ты мог восчувствовать всю важность и необходимость анатомии и быть со мною совершенно в том убежден, как оно действительно есть, что без сего знания совершенно невозможно, иначе разве как случайно и токмо наудачу, делать когда-либо верных контуров, хотя бы кто целый свой век рисовал, то скоро бы ты мысли свои переменял: да сие инако и быть не может потому, что для точного начертания какой бы то ни было фигуры, то есть человеческого образования, должен художник не токмо подражать своим рисунком всем возможным случающимся формам его тела, но изображать еще оное и со всеми теми оттенками, которые токмо могут быть ему свойственными и приличными в разнообразных его постановлениях, а так разнствующие сии виды, зримые нами на поверхности телесной, производятся от наружных масс, управляемых действием сокрытых в оных пружин, от коих зависят их и формы и

движения, то и очевидно, что все сие ведет нас неизбежно к достижению анатомических познаний, долженствующих единственно во всех таковых случаях озарять художника»².

Знание пластической анатомии необходимо художнику для того, чтобы, рисуя прекрасное женское тело, не забывать о костяке; изображая могучие мышцы атлета, передать их взаимное соединение и характерность напряжений. Рисовальщик, знающий строение человеческого тела, понимает, чем обусловлены наружные формы тела, включая и складки одежды.

Изучая пластическую анатомию, художник не ограничивается внешним наблюдением формы. Он, как и вдумчивый ученый-анатом, старается проникнуть внутрь формы, стремится познать закономерности строения человеческого тела. Он делает из своих наблюдений выводы и обобщения, устанавливает правила и нормы видоизменения форм отдельных мышц. Примером такого глубокого научного изучения человеческого тела могут служить рисунки Леонардо да Винчи, Микеланджело, Лосенко, Шебуева и др. На рисунках Леонардо да Винчи мы видим прекрасное знание не только наружных мышц, но и глубоко лежащих сухожилий, связок, хрящей (рис. 98). Великие мастера прошлого внимательно изучали анатомическое строение человеческого тела, запоминая основные особенности строения формы костей, мышц, сухожилий, включая и ангиологию. Эти знания обогащали художников и вели их к вершинам профессионального мастерства. Гёте писал: «Человеческая фигура не может быть понята только при помощи осмотра ее поверхности: надо обнажить ее внутреннее строение, расчленив ее на части, заметить соединения, знать их особенности, изучить их действие и противодействие, усвоить скрытое, постоянное, основу явления, чтобы действительно видеть и подражать тому прекрасному, неслышному целому, которое движется перед нашими глазами как живой организм. Внешний осмотр живого существа смущает наблюдателя, и здесь позволено привести правдивую поговорку: „Видишь в первую очередь то, что знаешь“»³.

Еще раз повторим, что рисование с натуры требует глубоких научных знаний. Изучая натуру, познавая закономерности ее строения на основе серьезных научных данных, ученик начинает понимать общую согласованность движений модели, которая чувствуется во всем теле человека — от головы до пяток. Стоит человеку произвести какое-нибудь движение, скажем поднять руку, как моментально все тело приходит в движение: плечевой пояс принимает определенное движение и направление, а тазобедренный — противоположное, чтобы сохранить равновесие тела (рис. 99); изменяется положение рук и ног. И это не случайность, а закономерность.

Фигура человека представляет собой сложный комплекс различных взаимосвязанных и взаимообусловленных форм. Изменение одной группы мышц влечет за собой изменение другой



Рис. 98. Леонардо да Винчи. Анатомический рисунок.

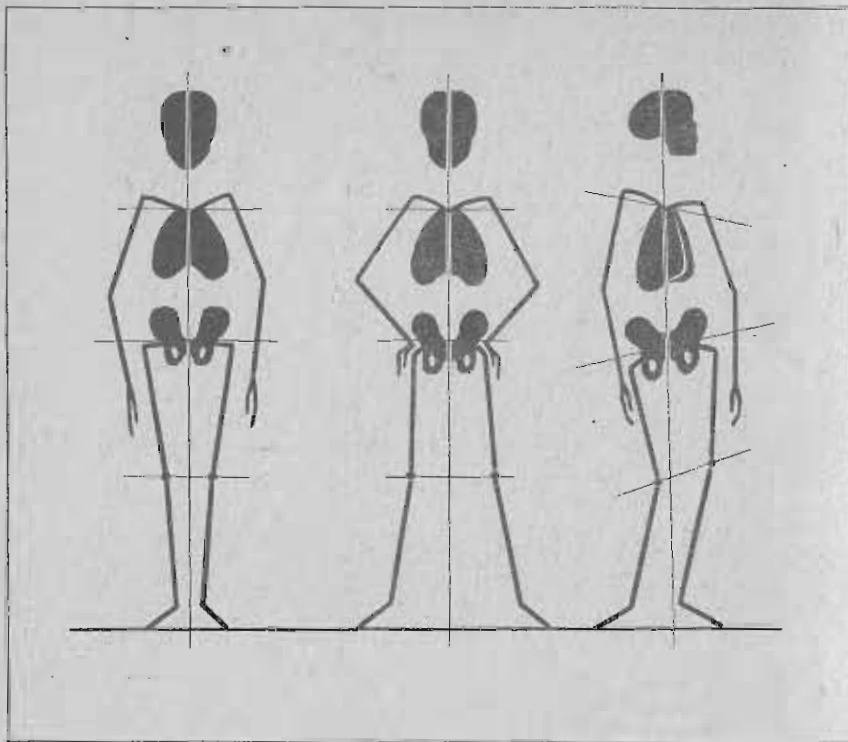


Рис. 99. Схема расположения осей фигуры человека.

и таким образом определяет движение всего человеческого тела. Например, человек сильно поднял руку вверх (в метро, трамвае, автобусе); вместе с рукой поднялось одно плечо, другое же, наоборот, опустилось. Голова отклонилась в сторону поднятой руки, в ту же сторону переместился таз, причем положение оси тазобедренного сустава уже стало параллельно плечевому поясу; позвоночник принял змеевидную форму; ноги также изменили свое положение — одна нога оказалась в полусогнутом положении, другая вытянулась в прямую линию.

Зная строение человеческого тела, художник может ясно представить себе работу мышц и положение костей при том или ином повороте. Он ясно может видеть, как некоторые мышцы растягиваются, напрягаются, в то время как другие, наоборот, сокращаются (расслабляются). Изображая фигуру человека без знания анатомии, художник будет путаться в лабиринте сложных форм и не сумеет дать правильный и убедительный образ человека. Художник, хорошо изучивший анатомию, во время рисования будет акцентировать те детали, от которых зависит характер целого, которые подчеркивают органическую связь частей и цело-

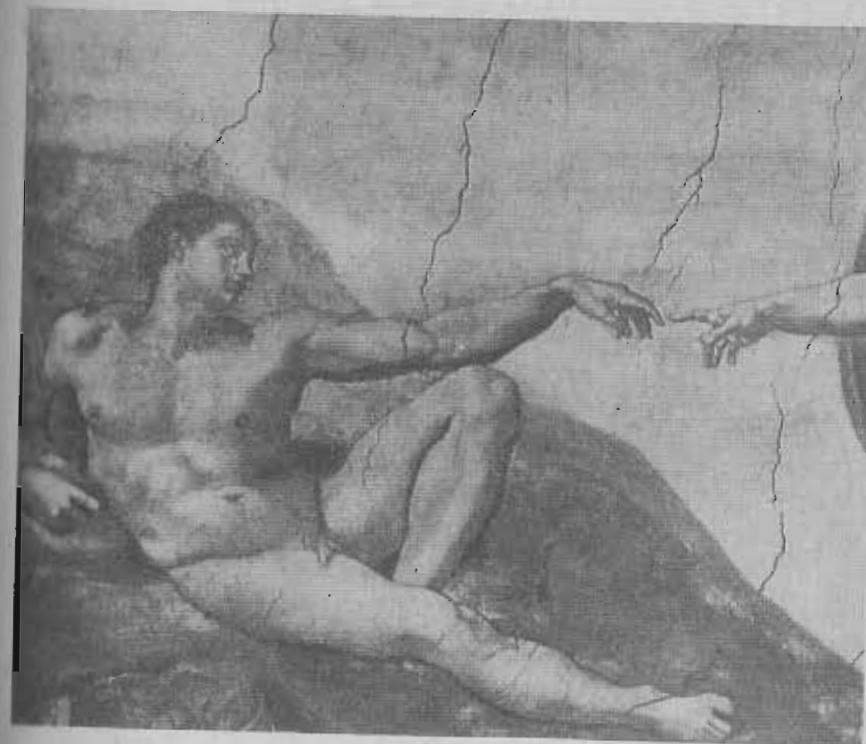


Рис. 100. Микеланджело. Адам.

го. Такое прекрасное знание анатомии мы можем проследить в изображении Адама Микеланджело (рис. 100).

Особенно необходимо знание анатомии при изображении женской фигуры. П. П. Чистяков писал: «Для художника, например, женская полная рука кажется. Он талантливо, хорошо видит цвета, характер умеет схватывать — и довольно. Рука, написанная таким художником, живая, но для опытного и в то же время даровитого художника она, рука эта, кусок пухлого тела. Эта кисть руки исполнена не полно, не так, как она существует в природе. Пропущены кости, суставы, мускулы, сухожилия и проч., а хотя это и есть, но все криво, косо и не на своих местах. А посему высшая техника, даже красота в искусстве для художника, есть исполнение видимого (на картинной плоскости) предмета, во-первых, так как этот предмет существует и как кажется глазу»⁴.

Академические рисунки старых мастеров дают представление об огромной аналитической работе, которую они проделывали, изображая обнаженную человеческую фигуру. Все изображено ясно и убедительно, чувствуется, что художник умеет разбираться

в той сложной форме натуры, которая находится перед его глазами. Перед нами рисунок П. И. Соколова (рис 101). Это не поверхностное наблюдение натуры, а серьезный, научный анализ формы. Фигура изображена в сложном движении, и художник не приблизительно рисует каждую группу мышц, а аналитически разбирает каждую из них. Это ясно видно по тем штрихам, которые подчеркивают и характер формы, и направление мышечных волокон. Сразу чувствуется, что художник хорошо знает и места крепления мышц, и органическую связь хрящей и сухожилий.

На занятиях рисованием с натуры студент должен усвоить строение человеческого скелета, основные комбинации мышечных групп, суставов и сухожилий, влияющие на пластику человеческого тела. Теоретические сведения из области пластической анатомии будут лишь базой, основой, на которой в дальнейшем сформируются знания и навыки. Изучать пластику человеческого тела студент должен с карандашом в руках, постоянно проверяя по натуре полученные сведения о строении костей и работе мышц. Следует ознакомиться с работой основных мышц, их характерной формой, особенно понять начало и конец крепления этих мышц. Не зная крепления мышц, студент не знает, куда направить штрих, который должен ложиться по форме, и не может правильно выразить объемную форму мускулов.

Чтобы хорошо изучить и запомнить все сложные положения анатомии, требуется большое количество времени, и те часы, которые отводятся на эти разделы учебной программой, должны быть полностью использованы. Однако на практике мы нередко замечаем, что студенты плохо используют их. Часто, в особенности на старших курсах, на уроках обнаженной натуры студенты выполняют эффектную «картинку», а не занимаются изучением натуры. Совершенно правильно писал П. П. Чистяков, что главная задача академических заданий по рисунку и живописи — всесторонний анализ формы: «Преподавание в Академии должно идти не по произволу каждого художника, более или менее маньериста, а по законам, лежащим в натуре, нас окружающей, и с полными доказательствами, на все ясными. Самые существенные основания высокого искусства держатся на двух необходимых для живописи науках: на анатомии и перспективе. Одна учит познанию всего строя органического живого. Другая же существует везде, в каждой малейшей форме, частице всего нас окружающего, учит правильному передаванию на плоскости всего виденного глазом. Преподаватели анатомии и перспективы передают теории этих наук. Преподаватели же живописцы, то есть профессора, научают молодых людей в классах применять науки эти на практике, на деле»⁵.

Последовательность изучения анатомии, как и любого другого раздела программы, должна следовать строгой постепенности усложнения задач. В старой Академии художеств курс анатомии

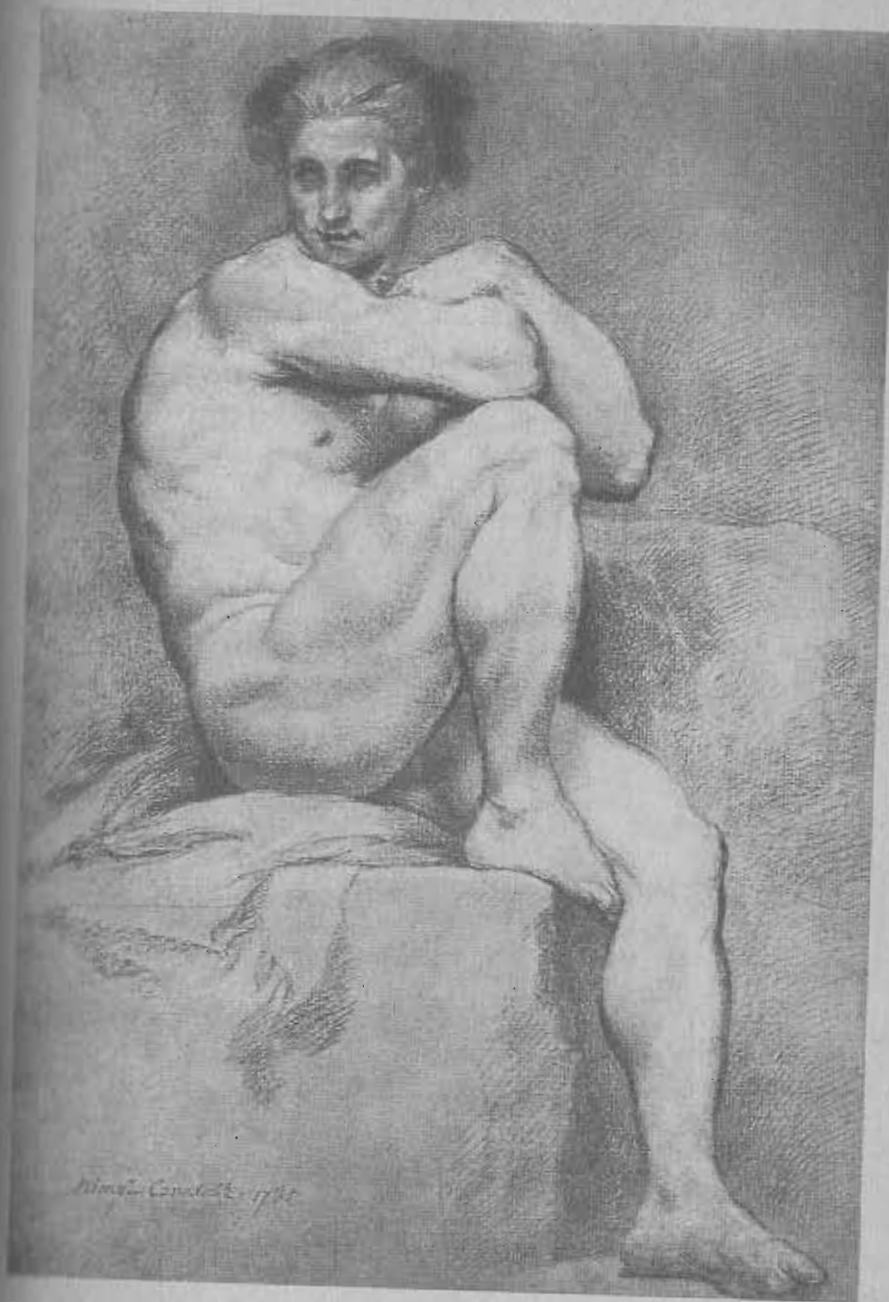


Рис. 101. П. И. Соколов. Рисунок.

включал три раздела: остеологию, миологию и ангиологию. В этом заключалась известная плановость обучения, прослеживалась четкая и ясная система в овладении знаниями. Изучая остеологию, начинающий знакомился с канонами пропорций, с размерами и характером формы костей. Он проверял все это на античных скульптурах, которые рисовал на первой ступени обучения; затем эти знания закреплялись при изображении живой натуры. Миология знакомила ученика с мышечным покровом. Детально штудирова живую натуру, он запоминал характер формы, места крепления и работу мышц. Ангиология указывала, как располагаются кровеносные сосуды у человека, что помогало ученику правильно прорисовывать детали формы живого человека.

Нередко начинающие рисовальщики отказываются от детальной штудировки натуры, объясняя это боязнью натурализма. Некоторые современные художники настолько напуганы натурализмом, что всякое детальное штудирование натуры рассматривают как порок и, наоборот, излишнюю недоработку, незавершенность рассматривают как элемент живописности, свободы, непосредственности. Мы считаем, что детальная проработка формы в учебном рисунке должна быть обязательной. Под детализацией формы понимается не перечисление всех деталей, а выявление тех, которые помогают яснее выразить характер основной формы.

В процессе освоения рисунка фигуры человека студент не сразу усваивает весь объем знаний по анатомии; он получает и усваивает их небольшими порциями, с одновременным усвоением навыков построения изображения. В академическом рисунке изучение анатомии проходит в той последовательности, которая диктуется учебной программой и задачами академического рисунка, а также той системой и методикой построения изображения, которым следует педагог. Рассмотрим эти вопросы более подробно.

Рисунок, как обычно, начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Одновременно улавливается общий характер формы и движение масс. Как только появился легкий намек на натуру, сразу же приступаем к построению рисунка фигуры человека в соответствии с анатомическими законами. Здесь перед студентом встают одновременно две задачи: правильно поставить фигуру, чтобы она крепко стояла на ногах и не заваливалась в какую-либо сторону; правильно установить пропорциональные соотношения между частями человеческого тела. Решение этих задач поможет малоопытному рисовальщику хорошо справиться с композицией рисунка. Как правило, у начинающих рисунок не уместается на листе бумаги — то голова частично срезана, то негде рисовать ступни ног. Это происходит от того, что они не знают закономерностей пропорционального членения фигуры на части.

Одна из первых задач, которая стоит перед студентами, — это правильно поставить фигуру, найти устойчивое положение. Так как положение человеческого тела обусловлено определенной закономерностью расположения частей, студент должен определенно знать, в каких случаях фигура будет устойчивой.

Положение оси центра тяжести человеческой фигуры определяется при помощи вертикальной прямой, опущенной от яремной ямки или от седьмого шейного позвонка к пятке. При каждом положении человеческого тела вертикальная прямая проходит через определенные опорные точки. Рассмотрим два наиболее характерных положения фигуры, стоящей на двух ногах и на одной.

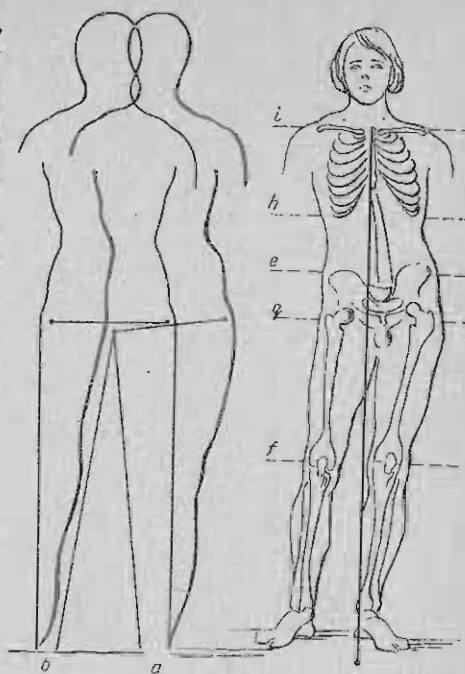


Рис. 102. Схема равновесия.

Если человек стоит на двух ногах, то отвесная линия от яремной ямки пройдет через середину торса и остановится между пятками.

Устойчивость равновесия любой человеческой фигуры, стоящей с упором на одну ногу, определяется отвесной (вертикальной) прямой, опущенной от яремной ямки к пятке ноги, на которой стоит человек, а сзади — от седьмого шейного позвонка (рис. 102).

Если человек стоит прямо (ноги вместе или врозь), то оси тазового и плечевого пояса горизонтальны и параллельны. Если человек стоит с упором на одну ногу, то ось плечевого пояса примет движение, противоположное тазобедренному.

Части человеческого тела для равномерного распределения тяжести располагаются в определенной закономерности. Например, человек сделал винтообразное движение (полуоборот). Чтобы сохранить равновесие, все части тела начинают перемещаться: голова повернулась влево, плечевой пояс — вправо, таз и бедро — в противоположную сторону, колени в одну сторону, а пятки — в другую. Это все случайное, а строго закономерное распределение частей. При подобных движениях всегда рисуется одна и та же схема.

Законам равновесия тел много внимания уделял Леонардо да Винчи. Французский художник Н. Пуссен, изучив его труды, сделал ряд рисунков, иллюстрирующих законы равновесия.

Следующая задача, которая стоит перед студентом, — это определение пропорций.

Фигура человека представляет собой гармоническое сочетание различных форм, поэтому знание пропорций дает возможность рисующему точно находить размеры отдельных частей. На основе изучения многих литературных источников мы предлагаем схему-рисунок закономерностей строения человеческой фигуры и ее пропорций (рис. 103).

Показывая пропорциональное членение фигуры на части, мы исходим от закономерности анатомического строения человеческого тела и отмечаем на рисунке, в каких местах фигура делится на части. Прежде всего фигуру человека можно разделить на две равные части по локтевой кости (рис. 103, а). Зная эту закономерность, начинающий уже в самом начале построения может точно определить размеры своего рисунка на листе бумаги, а в дальнейшем вести работу от общего к деталям. С методической точки зрения это очень важный и серьезный момент в построении изображения. Обычно студент начинает рисунок фигуры с головы, затем подрисовывает торс, руки и ноги. Начиная проверять пропорции, он вдруг видит, что ноги по отношению к торсу очень длинные; он начинает стирать рисунок — укорачивает ноги, но в дальнейшем приходит к выводу, что, пожалуй, и голова немного велика и ее надо уменьшить. — стирает голову и рисует ее меньше. В результате ученик нарушает композицию рисунка и мучается в определении пропорций. Голова человека по длине всей фигуры укладывается от семи до восьми раз, в данном случае мы определяем $7\frac{1}{2}$.

Фигуру человека можно разделить и на три равные части по следующим местам: от оси плечевого пояса до оси тазобедренного сустава; от оси тазобедренного сустава до коленного сустава; от коленного сустава до основания стопы. Показывая на скелете эти места, мы точно указываем, где проходит линия плечевого пояса, тазобедренного и коленного. Ориентирами основных осей являются оси скелета. Линия оси плечевого пояса проходит в местах соприкосновения ключиц и кости плеча (рис. 103, б); тазобедренная ось проходит у верхнего края выступа наружного вертела, а линия оси коленного сустава проходит между костями бедра и большой берцовой. Эту закономерность отмечал в своем трактате и А. Дюрер (рис. 104).

Знание этой закономерности и позволяет студенту избежать многих ошибок. Например, изображая сидящего человека, студенты обычно рисуют очень большой торс и маленькие ноги (от коленного сустава до основания пола). Деление же фигуры на три равные части избавляет студента от подобных ошибок.

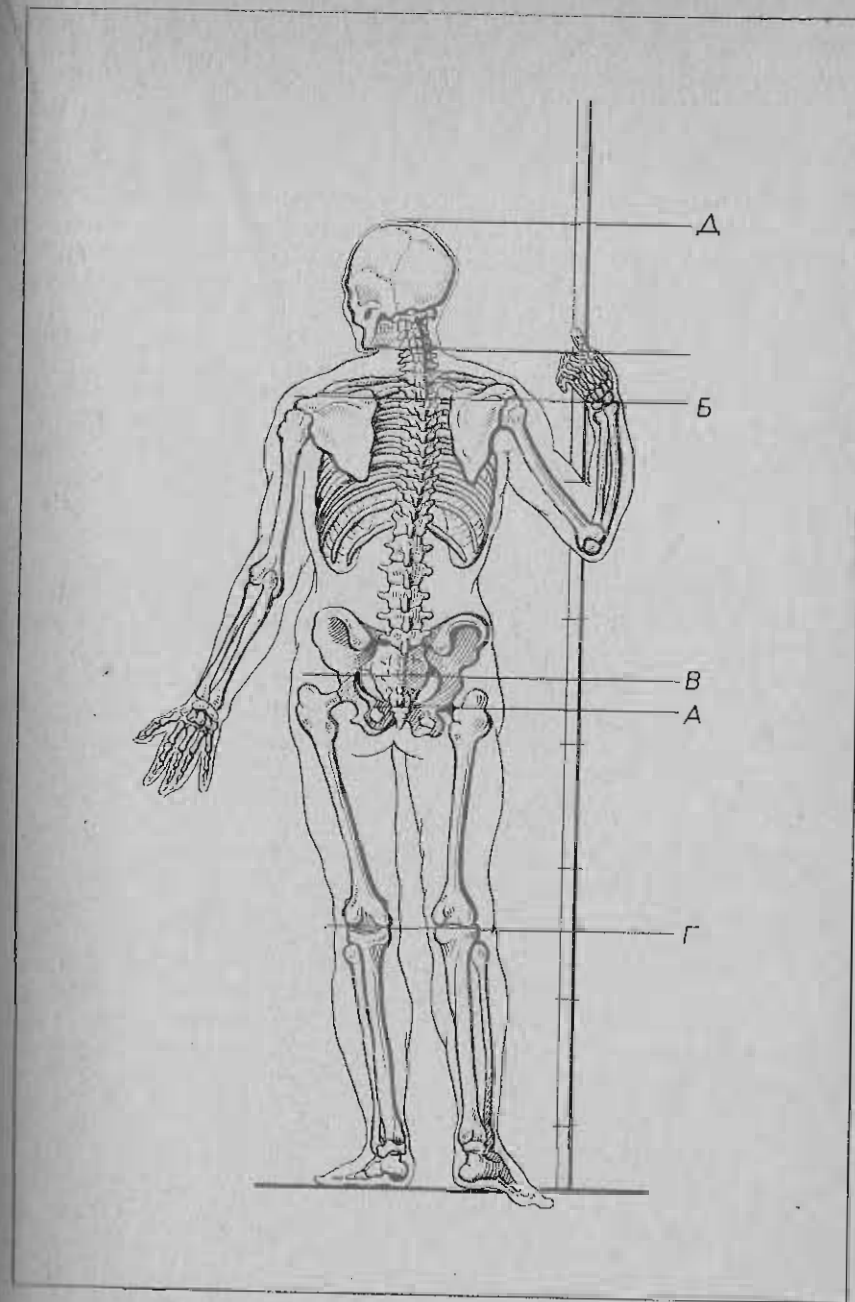


Рис. 103. Пропорции человека.

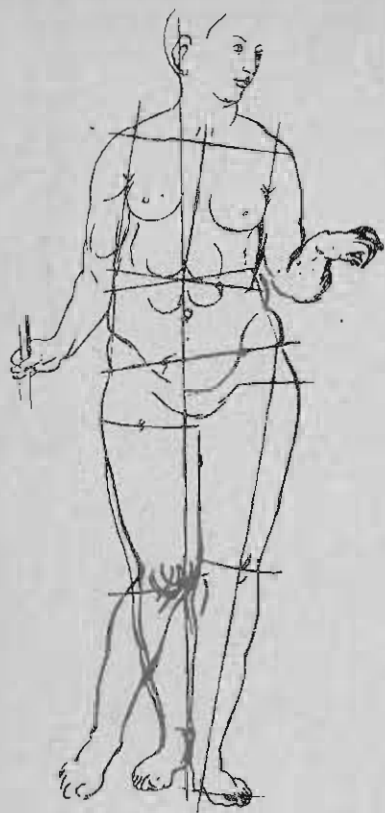


Рис. 104. А. Дюрер. Рисунок.

Кроме того, рисующему полезно знать соразмерность отдельных частей человеческого тела. В старинных руководствах часто указывались единые размеры для различных частей тела. На рисунках 105 и 106 показано, что размер ладони равен лицу, двуглавая мышца руки (бицепс) — ягодицам и т. д.

Изучение закономерностей строения форм человеческого тела должно служить тому, чтобы сделать восприятие природы более легким, чтобы художник видел и понимал, чем обусловлен характер формы натуры.

Изучение закономерностей строения форм человеческого тела должно служить тому, чтобы сделать восприятие природы более легким, чтобы художник видел и понимал, чем обусловлен характер формы натуры.

Изучая анатомическое строение человеческого тела, студент должен прежде всего правильно понять и четко запомнить особенности костной основы, затем характер формы и местоположе-

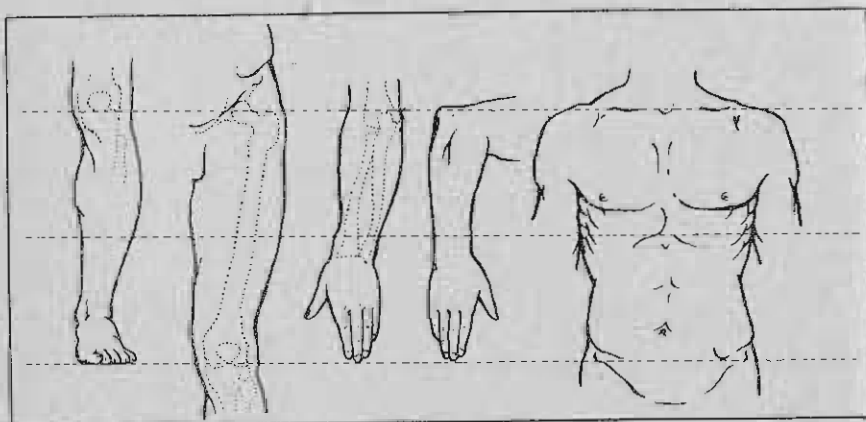


Рис. 105. Таблица из старинного пособия.

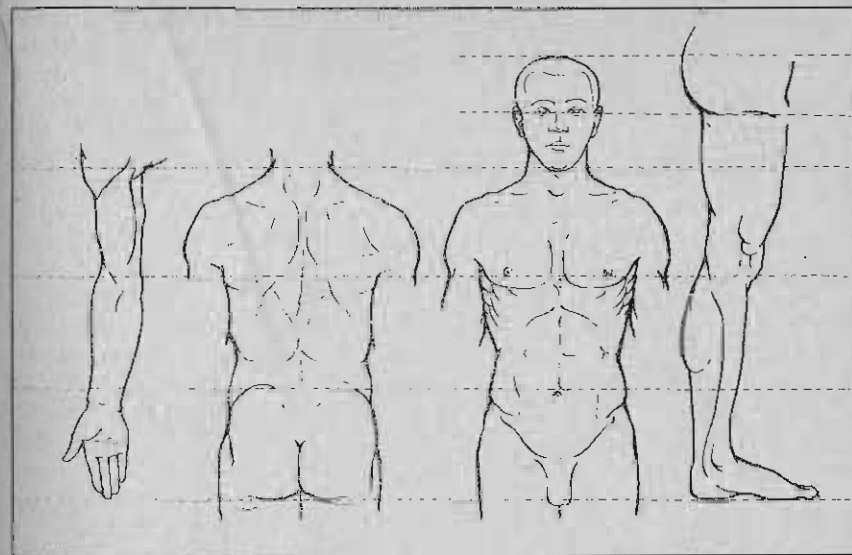


Рис. 106. Таблица из старинного пособия.

ния мышц и, наконец, опорные точки костно-мышечной структуры. На них он будет опираться при изображении человеческой фигуры.

Раскрывая последовательность работы над рисунком, мы одновременно отмечаем и научно-теоретические основы учебного рисунка, чтобы студент понимал, что он должен усвоить и выполнить на данном этапе работы.

Отсутствие теоретических знаний толкает студента к пассивному срисовыванию, к бессмысленному копированию натуры. Например, студент рисует обнаженную фигуру человека, соблюдая методическую последовательность построения изображения. Он начал с изображения общей формы модели и перешел к детальной проработке формы; однако, вместо того чтобы заняться тщательным анализом анатомического строения фигуры, он начал копировать светлые и темные пятна, которые увидел на натуре, не давая себе отчета, чем они обусловлены. В результате вместо выпуклости он изобразил впадину (это место было темного цвета — цвет кожи) и наоборот, потому что около впадины был блик.

Большое значение в построении формы человеческого тела мы по-прежнему уделяем выявлению конструктивной основы, обоснование которой дает анатомическая структура костей и мышц. Выражая линейно-конструктивную схему строения человеческой фигуры, за основу берут наиболее характерные и постоянные возвышения и углубления из человеческого тела. Так,

рисунок схемы торса опирается на яремную ямку, мечевидный отросток грудной кости, лобковую кость, акромиальные отростки, на прямые мышцы живота и край грудной клетки.

Как в линейно-конструктивной схеме головы, так и в схеме человеческой фигуры каждая линия указывает начинающему определенные места — расположение костей и мышц, а также характер формы мышечных групп. Например, расположение мышц грудной клетки, прямых и косых мышц живота дает определенную схему (рис. 107).

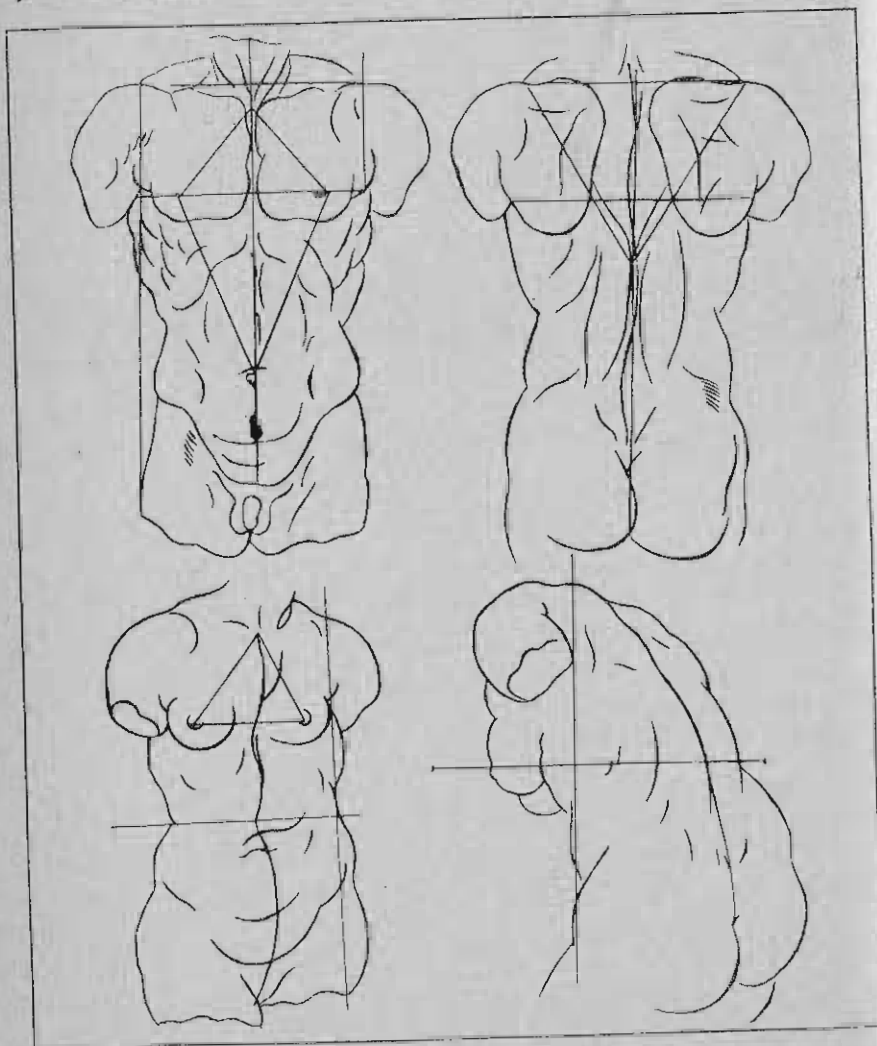


Рис. 107. Таблица из старинного пособия.

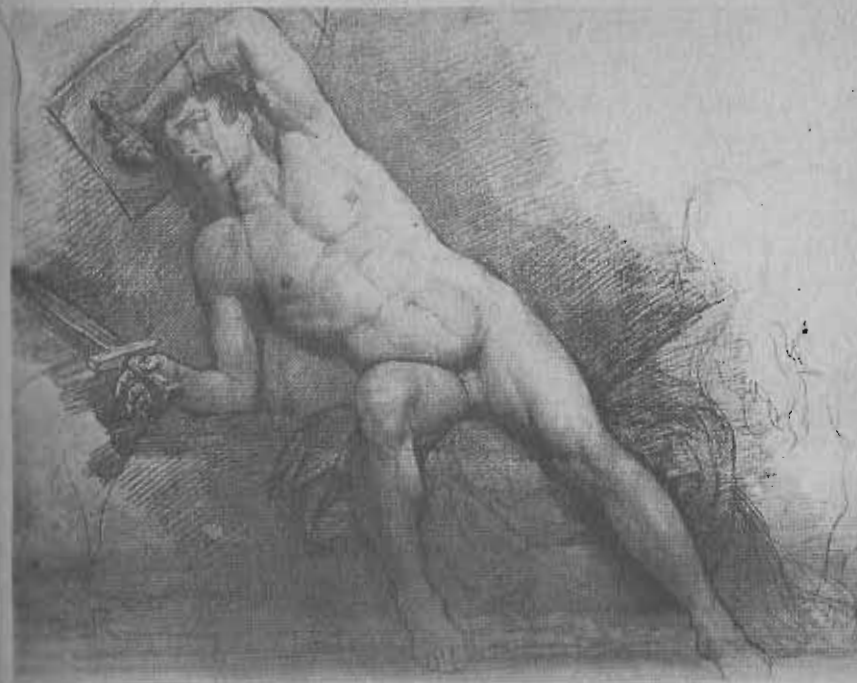


Рис. 108. К. Брюллов. Рисунок.

Таким образом, линейно-конструктивный рисунок является первоосновой, в которой уже определено выражено то, что получит свое завершение в законченном рисунке.

На рисунках воспитанников старой академии ясно видны схемы расположения косых и прямых мышц живота, характер грудных мышц и расположения костей грудной клетки. В начале построения изображение дается схематично, упрощенно, но, постепенно развиваясь, принимает новые формы, более живые и экспрессивные. Примером этого может служить рисунок К. П. Брюллова (рис. 108). В его основу была положена конструктивная схема строения человеческой фигуры. Если внимательно посмотреть на грудную клетку, живот, то будут ясно видны едва заметные линии конструктивной схемы. Вначале художник наметил схему, а затем стал уточнять характер форм по натуре и придавать им реальную форму живого тела.

Особое внимание приходится уделять «увязке» отдельных частей человеческого тела. Необходимо прежде всего указать на связь основных форм: головы с шей и плечевым поясом, торса с конечностями, т. е. правильно поместить голову на плечах, а торс на бедрах. Например, при объяснении особенностей строения верхнего плечевого пояса по натуре или по скелету

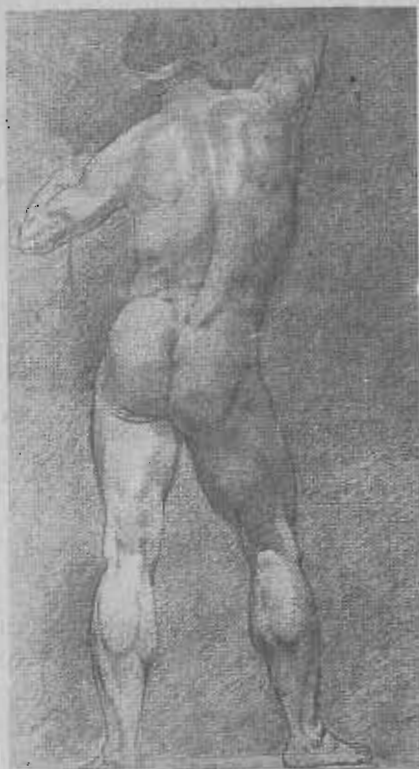


Рис. 109. А. Егоров. Рисунок.

многие студенты не понимают, о чем идет речь. Они не понимают, что значит «привязать» голову и шею к плечевому поясу. Натура рассеивает внимание неопытного рисовальщика. Если же вычертить схему построения акромиально-ключовидного свода, студенты начинают видеть все это на натуре.

Схема построения верхнего плечевого пояса, если смотреть на нее сверху, имеет вид ромба. Сторонами этого ромба служат лопатки и ключицы. Диагоналями являются линии: соединяющая концы акромиальных отростков и линия, идущая вниз от седьмого шейного позвонка к яремной ямке. В середине этого ромба располагается шея. Верхний плечевой пояс — самая подвижная часть человеческого тела; он прекрасно виден на живой натуре и является основным объектом изучения.

При обучении рисованию фигуры человека процесс построения изображения по-прежнему делится на отдельные

этапы, и студент постепенно усваивает каждый из них.

Изображая детали фигуры, студент должен также обращать внимание на линейно-конструктивное построение. При линейно-конструктивном построении изображения формы на плоскости рисующий должен думать об объеме, о светотени; намечая линией границу поверхности формы, он в то же время намечает и границу светотени, т. е. идет от линейно-конструктивного рисунка к светотеневому.

Особое значение в обучении рисованию с натуры уделяется большой форме, умению выявлять главное. Здесь необходимы специальные задания.

Метод обобщения особенно важен при объяснении закономерностей перспективного изображения формы на плоскости. Такой метод позволяет студенту быстрее и легче усваивать законы перспективы. Обычно при изображении человеческой фигуры студент вообще не думает о перспективе даже тогда, когда рисует фигуру в ракурсе.

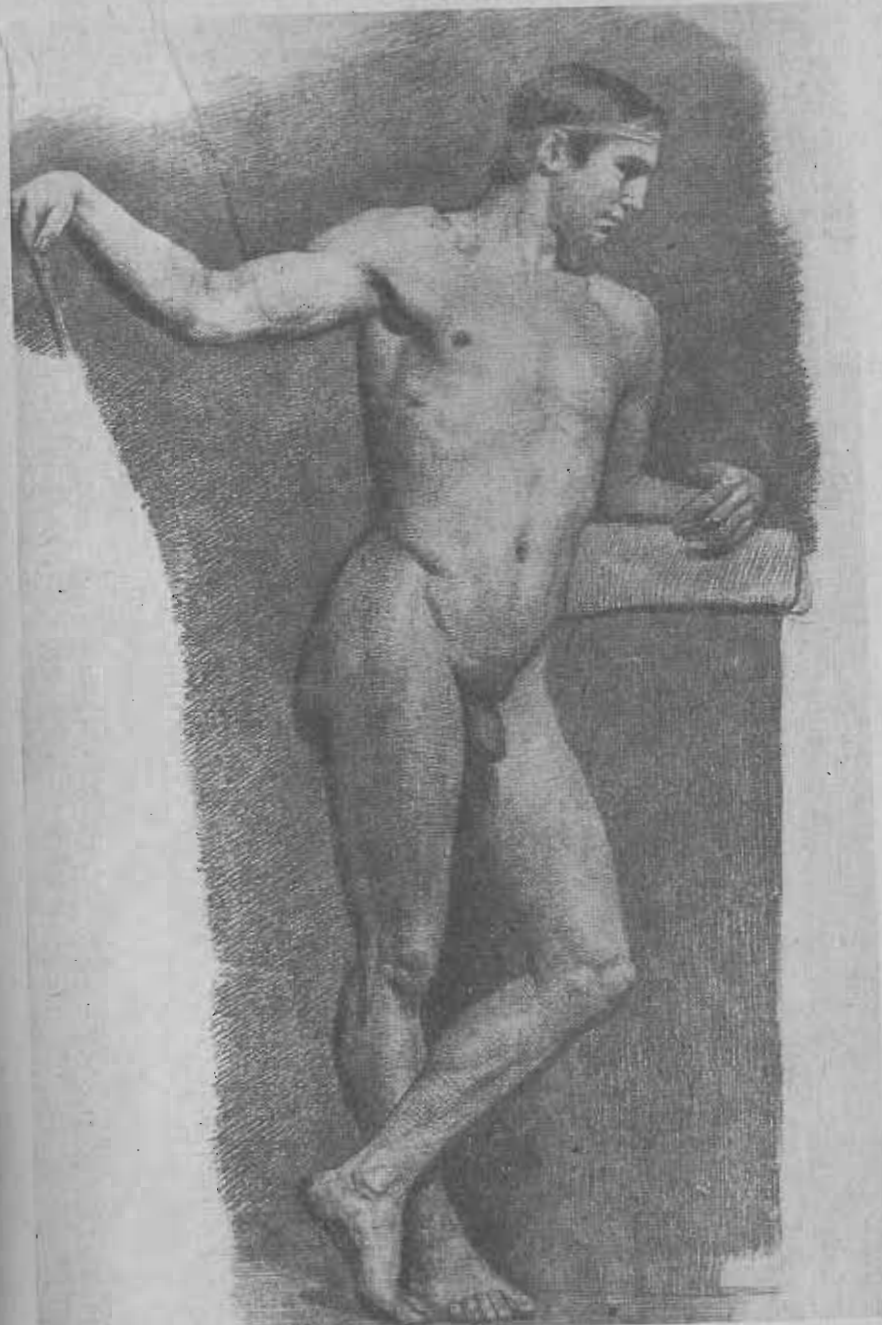


Рис. 110. А. Иванов. Рисунок.

Принцип изображения большой формы очень помогает рисуя-
щему в работе над рисунком. Профессора старой Академии ху-
дожеств уделяли этому вопросу серьезное внимание, что доказы-
вают рисунки воспитанников Академии. А. Е. Егоров, передавая
в рисунке большую форму средствами светотени, умышленно под-
черкивает ее на ягодицах, на согнутой руке, на ногах (рис. 109).
Художник как бы рубит форму, он идет методом скульптора, на-
мечая вначале большую форму, а затем приступает к деталям.
То же мы видим и на рисунке А. Иванова (рис. 110), где даже
наложение штриха идет по большой форме.

Педагогическая практика показывает, что не всегда учебный
материал усваивается студентами достаточно глубоко. Иногда
бывает так. Преподаватель подробно объяснял закономерности
конструктивного и анатомического строения формы, показывал
схемы, чертежи и репродукции, вычерчивал на отдельных листах
схемы строения узлов (локтевого, коленного, запястья). На во-
просы педагога студенты давали вполне правильные ответы.
Может показаться, что учебный материал усвоен хорошо. Одна-
ко, когда они приступают к рисунку, обнаруживается, что очень
многие студенты не справляются с работой, не могут применить
полученные знания на практике. И здесь на помощь начинаю-
щим должны прийти специальные упражнения, цель которых —
не только понять смысл, но и усвоить на тот или иной момент
построения формы, как это делают музыканты, штудировав тот или
иной пассаж. Вот почему студентам необходимо вначале выпол-
нить ряд заданий только на линейно-конструктивное построение.

На рисунке 111 дан пример подобных упражнений. Поняв
метод построения линейно-конструктивного изображения формы
головы, студент продолжает придерживаться этого принципа и
при изображении всей фигуры. Здесь он в начале построения
изображения сосредоточивает внимание на выявлении большой
формы согласно законам перспективы. Изображение наносится
легкими линиями, выявляется обобщенная форма основных масс.

Приступая к тональной проработке формы, ученик должен
по возможности точно передать анатомическое строение формы,
чтобы «светик не зря» был «положен, а по форме кости и созна-
тельно», как писал П. П. Чистяков.

Нередко рисунки, в которых делался упор на аналитическую
сторону, получаются сухими, схематичными, в них мало жизни,
экспрессии. А для художника ведь важно дать не протокольное
изображение, например, руки, а живой, вдохновенный образ.
Здесь путаются задачи творческого и учебного рисунка. Если сту-
дент правильно понял то, что ему объяснил педагог, то можно
рисовать форму без утрированного показа анатомических осо-
бенностей. Однако студент должен, рисуя живую форму руки,
линиями указывать те малейшие изгибы формы, которые чи-
таются по натуре, подчеркивать ту конструктивную структуру
формы, которая характерна для данной модели.



Рис. 111. Учебный рисунок.

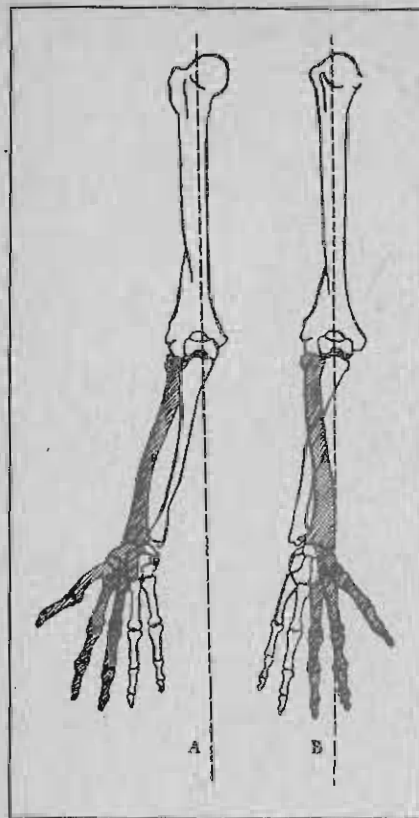


Рис. 112. Положение костей руки.

но легко, но когда дело доходит до детальной проработки рисунка, то подавляющее большинство начинает недопустимо искажать анатомическую структуру.

Основная причина этого заключается в том, что, сделав предварительный набросок руки или ноги, студент начинает сразу пассивно срисовывать все, что видит в натуре, не думая о закономерности строения формы. Например, ученик рисует обнаженную фигуру человека. Руку натурщика он нарисовал с грубыми анатомическими ошибками. Педагог, заметив ошибку, указывает на нее студенту, а иногда для большей ясности выправляет рисунок. Обычно студенту кажется, что его ошибка заключалась в том, что он не совсем точно дал линейный абрис локтевого сустава (так как там педагог выправлял рисунок) и не совсем убедительно передал тоном объем и форму руки. Иначе говоря, студент убежден, что у него не было серьезных ошибок в рисунке; ему кажется, что у педагога острее глаз и он лучше улавли-

Как уже отмечалось, студент должен прежде всего хорошо усвоить академическую сторону дела. Творческую сторону не поздно будет развить и после окончания учебного заведения. Если же студент выйдет из высшего учебного заведения без твердых знаний, без школы, то впоследствии получить знания будет гораздо сложнее. Поэтому, рисуя фигуру человека, студенты должны не только изучать находящуюся перед ними натуру, но и пользоваться анатомическими таблицами, рисунками, муляжами, проверять, как данная мышца располагается на теле в состоянии того или иного напряжения, какова должна быть ее форма и т. п.

Особое внимание всегда необходимо уделять рисунку деталей. Студенты, как правило, слабо владеют рисунком кистей рук, ступней ног. Здесь нужна своя методика и система обучения.

С первоначальным этапом построения формы рук и ног студенты справляются доволь-



Рис. 113. А. Дюрер. Рисунок.



Рис. 114. А. Дюрер. Рисунок.

вает характер формы. На деле же студент просто не знает анатомического строения руки. При обычном положении руки кости предплечья перекрещены, т. е. когда кисть руки тыльной стороной обращена вперед, кости находятся в положении пронации (рис. 112, в). Когда кисть руки обращена ладонью вперед, то лучевая и локтевая кости параллельны друг другу; такое положение называется положением супинации (рис. 112, а). Этим диктуется закономерное расположение мышечков и мышц, определенный абрис формы. Студенту необходимо по анатомической таблице проследить закономерность анатомического строения формы, а затем на скелете проверить истинность данного положения. После линейно-конструктивного выражения формы необходимо контурной линией уточнить выступы суставов, а затем перейти к внимательному наблюдению за расположением складок кожи.

Кожный покров, морщины помогают подчеркнуть характер формы; если складки кожи и морщины изображены на месте, они ярче выражают анатомическую структуру. Это нам убедительно доказывают рисунки А. Дюрера (рис. 113, 114).

В дальнейшем рисуют одетую человеческую фигуру. При этом особое внимание обращают на структуру складок одежды (рис. 115). Уже на первом сеансе нужно наметить основные положения складок на фигуре человека, выделить складки, наиболее характерные для данного положения тела. Если студент не сделает этого сразу, а будет рисовать по частям, то в дальнейшем он будет «сбивать» рисунок.

Складки на одежде человека, естественно, меняются. Так, после перерыва, когда натурщик вновь становится в прежнюю позу, складки на одежде принимают иную форму, однако их основные направления у сгиба колен, у локтей сохраняются. Чтобы научиться быстро схватывать характер складок, нужно, наряду с длительным рисунком, делать кратковременные наброски.



Рис. 115. Таблица из старинного пособия.

Глава VIII.

ТЕХНИКА РИСУНКА И ВОСПИТАНИЕ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

Академическое рисование с натуры ставит своей целью обучение не только правилам реалистического рисунка, но и художественному мастерству. Рисование с натуры как учебный предмет не должно ограничиваться только раскрытием законов реалистического рисунка и законов природы; оно прежде всего должно подготовить будущего художника к его практической творческой деятельности. П. П. Чистяков писал: «Искусство не есть одна наука, искусство пользуется наукой, искусство должно уметь законы и знания применять к делу, на то оно и есть искусство — уменье»¹.

Знание основ изобразительной грамоты дает студенту возможность правильно видеть и понимать законы строения форм природы и точно изображать виденное. Однако этого еще недостаточно, чтобы стать художником-педагогом. Студент может хорошо понять и запомнить основные правила рисования с натуры, но не уметь приложить полученные знания к делу. Медики хорошо знают анатомическое строение человеческого тела, но это не дает им возможности изобразить человеческую фигуру. Таким образом, помимо знаний, студент должен овладеть мастерством.

Развитие технических навыков так же необходимо художнику, как необходима скоропись в чистописании для свободного начертания письменных знаков. Художник не должен испытывать затруднений в технике рисования, так же как не испытывает этого человек при письменном изложении своих мыслей.

Свобода и виртуозность владения языком искусства дает возможность художнику всецело отдаваться творчеству, легко решать творческие замыслы. Художник, слабо владеющий изобразительной техникой, оказывается скованным и не может выразить свои замыслы в полную силу. Известный балетмейстер Р. Захаров писал: «Если танцовщица не освоит всех трудностей своей вариации, она будет связана и как бы закреплена технической стороной танца, ей будет уже не до образа. Все ее внимание будет сосредоточено не на выражении мысли и чувств, заложенных в танце, а на преодолении его технических трудностей»². Эти слова могут быть вполне отнесены и к творчеству художника.

Техническая виртуозность в руках одаренного рисовальщика — залог его успеха, высокого мастерства. Вспомним виртуозного рисовальщика О. А. Кипренского. В серии рисунков 1812—1813 годов он довел технику работы итальянским карандашом до исключительного совершенства (рис. 116—118). Кипренский извлекал из итальянского карандаша все возможное и сумел довести «черное и белое» до живописного звучания, подчеркивая в то же время специфические особенности карандаша.

В портрете А. П. Бакунина (рис. 119) Кипренский прекрасно сумел обыграть итальянский карандаш и бумагу. С исключительным мастерством он оставляет чистые места на бумаге, заставляя их гореть то ярким светом, то тускнеть на фоне тоновой прокладки, передавая фактуру кожи лица и узоры деревянной спинки стула. Здесь художник показывает, как свободно он владеет материалом, знает его природу и изобразительные качества.



Рис. 116. О. Кипренский.
Портрет Е. И. Чаплица.



Рис. 117. О. Кипренский. Портрет
А. П. Лянского.



Рис. 118. О. Кипренский. Портрет
М. П. Ланского.



Рис. 119. О. Кипренский. Портрет А. П. Бакунина.

В портрете Г. Г. Кушелева Кипренский показывает все лучшее, что он взял от академической школы рисунка (рис. 120). Особое внимание обращает на себя высокая техника штриха в этом портрете. С одной стороны, это очень легкий, лишенный скованности и сухости штрих, который художник так ловко наносит на поверхность. С другой стороны, если внимательно присмотреться, — это традиционный академический штрих, который так строго и долго изучался в Академии. Посмотрите на правую щеку, подбородок, фон, и вы узнаете знаменитый штрих, который воспитанники Академии начинали осваивать еще в начальных классах. Сопоставляя

рисунки, нострудно увидеть, что в каждом отдельном случае художественные средства, техника соответствуют образу изображаемого человека (рис. 120, 121).

Техника в рисунке, в творческой работе художника имеет такое же значение, как исполнительская техника у актера, музыканта, спортсмена. Художник, слабо владеющий профессиональным мастерством, не может создать совершенных художественных образов, а следовательно, и успешно решить поставленную задачу. И. Е. Репин писал: «Но согласитесь, как бы ни была содержательна вещь по своей задаче, если она будет слаба по исполнению, она будет возбуждать даже отвращение к той прекрасной идее, за которую автор взялся. Я помню, как Крамской при взгляде на подобные вещи говаривал: „Какой прекрасный сюжет испорчен, и испорчен надолго“»³.

Во всех других искусствах технике исполнения уделяется самое серьезное внимание. Пианист придает огромное значение постановке рук; скрипач долгое время обучает ученика, как надо держать смычок, как извлекать звук из струны; актер уделяет большое внимание постановке голоса и работе над дикцией. Выработка технического мастерства у художника также должна занимать видное место.

Способность разносторонне управлять своими мышцами развивается благодаря упражнениям и повторениям; здесь многое зависит от правильного методического руководства. Однако и сегодня среди многих художников и искусствоведов укоренилось ложное мнение, будто бы обучать искусству нельзя. Это не-



Рис. 120. О. Кипренский. Портрет Г. Г. Кушелева.

верно. Искусству надо учиться. Чтобы стать актером, нужно иметь талант, однако, чтобы овладеть мастерством актера, одного таланта мало. Еще К. С. Станиславский, разработавший целую систему обучения актерскому мастерству, доказал, что искусству обучать можно. Когда Станиславский начал работать над книгой «Работа актера над собой», А. М. Горький сказал ему, что он затеял работу огромнейшей пажности: «Огромнейшей! Наука об искусстве. Некоторым, быть может, это покажется даже несовместимым: наука и искусство?.. Однако это



Рис. 121. Ж. Грез. Рисунок.

не так. Искусство — это, прежде всего, человеческий труд, как всякий другой. А потом уже — все остальное. Чтобы сделать труд продуктивным, надо организовать его научно⁴.

Одним из решающих моментов овладения художественным мастерством является техника рисунка. Основная задача учебного рисования — это создание самого рисунка. Вполне естественно, что здесь мы должны рассматривать вопросы техники и до некоторой степени вопросы технологии. Для создания грамотного изображения от рисовальщика требуется техническое совершенство, большой навык и вкус при выборе различных рисовальных материалов. Основная причина робости

обучающегося рисованию заключается в отсутствии у него технических навыков.

Технические навыки приходят к художнику не сами собой, а в результате длительной работы. Нельзя говорить о техническом мастерстве художника с ремесленной точки зрения. Техника работы — это искусство, которому можно учиться. В результате правильно проводимых занятий и внимательного обдумывания методики работы можно овладеть необходимыми техническими навыками.

Следует различать понятия «техника рисунка» и «манера». Манера — это почерк художника, который связан с его темпераментом. У каждого своя манера. Рассмотрим для примера «Портрет Г. Г. Кушелева» О. А. Книренского (см. рис. 120) и рисунки Ф. Бруни к картине «Медный змий» (рис. 122). Здесь налицо две манеры, два различных подхода к рисунку, но оба выполнены в одной и той же технике, причем с большим мастерством. Рисунки А. Иванова, выполненные в той же штриховой технике, отличает иная манера, другой почерк художника.

Под техникой рисунка мы понимаем искусство выполнения, предугадывание тех эффектов, которые могут получиться при использовании данного приема. Техника — это не есть особая манера изящно проводить штрих к штриху, а толковое изучение натуры, передача характера формы. При техническом воспроизведении рисунка происходит рефлекторное действие руки и глаза, которое дает возможность художнику не задумываться над средствами изображения, а производить более глубокий



Рис. 122. Ф. Бруни. Рисунок.

анализ натуры. Техническое мастерство должно быть органически связано со всем процессом построения рисунка. Только та техника рисования может считаться удовлетворительной, которая вытекает из органического понимания сущности рисунка, когда каждый штрих, линия, пятно выражают форму, объем, характер наиболее убедительно и реально. Поэтому технику рисунка не следует понимать как шаблон, раз и навсегда свойственный данному художнику.

Почти все начинающие заниматься рисованием, как правило, интересуются внешней стороной дела — не техникой, как таковой, а манерой. Безусловно, многообразие творческих индивидуальностей и своеобразие творческой манеры каждого художника имеют важное значение, но ими не следует подменять

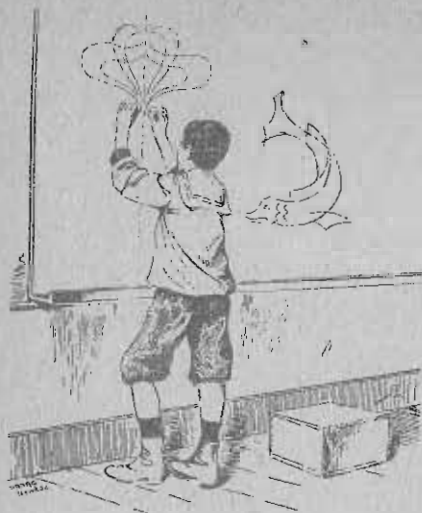


Рис. 123. В школе Либерти Тедда.



Рис. 124. Учебный рисунок.

задачи школьного обучения. Если в эпоху Возрождения в боттегах художники-педагоги старались привить свою манеру, то это объяснялось прежде всего тем, что ученики являлись помощниками учителя в работе, и художнику было важно, чтобы ученик, помогающий выполнять заказанную работу, сохранил целостность картины, чтобы зритель видел одну руку, а не разные манеры исполнения.

Советская художественная школа не ставит этих задач и не стремится обучать манере. Еще П. П. Чистяков указывал: «Манерность всякому своя присуща по природе, следовательно, учить тут нечему; учить нужно законности, правильности и только, а оттенок у каждого остается свой. У всякого своя природа, а закон один»⁵. Курс академического рисования предусматривает освоение технических средств выражения, но эти средства сами по себе не являются самоцелью. Они служат лишь материалом, средством для выражения формы. Как для балерины движение лишь материал, средство создания художественного образа, так и в рисунке техника является лишь одним из средств выражения формы.

Иногда, наоборот, думают, что обучение рисованию основывается на привитии технических навыков. В конце прошлого столетия американский методист Л. Тедд⁶ разработал целую систему «развития ловкости рук». Он считал необходимым заставлять детей рисовать даже двумя руками



Рис. 125. Учебный рисунок.

(рис. 123). Однако техническое мастерство исполнения не есть основная цель обучения рисованию, это только средство достижения цели. Целью же является правдивое, реалистическое отображение мира.

Существует множество технических приемов работы карандашом, сангиной и другими материалами. Овладеть определенной техникой рисунка можно только в процессе упорных и длительных занятий. Каждый вид техники имеет свои специфиче-



Рис. 126. Учебный рисунок.

ские особенности, и студент должен знать, каковы приемы работы тем или иным материалом, что можно извлечь из угля, сангины, карандаша и т. д., как одним и тем же материалом добиваться различных эффектов. Например, работая углем или сангиной, студент может применить различную технику рисунка. В одном случае ограничиться только тоновой лепкой формы, в другом — сочетать тон со штрихом. На рисунке 124 мы видим, как студент, растирая уголь пальцем, передает тоновые отношения в светах и полутенях. Там же, где требуется более сильный тон, он накладывает материал плотной тушевкой. На рисунке 125 дан другой пример — сочетание штриха с тоном. На свету форма лепится легкой прокладкой тона, в полутенях

и тенях объем моделируется штрихом (лоб, щеки, подбородок). На рисунке 126 показана техника работы простым карандашом.

Для зарисовок в зоопарке особо подвижных животных — лисы, белки, обезьяны — техника работы над длительным рисунком уже непригодна. Здесь нужна иная техника, а иногда и другие материалы. Так, заменяя карандаш, скажем, пером или снечкой, студент значительно экономит время и получает возможность передать форму в рисунке более лаконичными и выразительными средствами. Спичка, смоченная тушью или чернилами, дает очень красивую, сочную линию, которая придает изображению особую эмоциональность (рис. 127). Удобны для таких набросков и фломастеры с фетровым или капиллярным стержнем.

Перо, наоборот, дает тонкую, нежную линию и позволяет четко прорисовывать детали. Кроме того, работа пером с первых же шагов приучает внимательно относиться к делу, носить линии обдуманно и с большим расчетом, так как малейшее невниманье ведет к искажению формы, а при исправлении рисунка — к грязи и кляксам. Перо дисциплинирует рисующего, не дает ему возможности думать о постороннем; рука приобретает легкость движений, вырабатывается мастерство и виртуозность. Недаром художники эпохи Возрождения, а также рус-

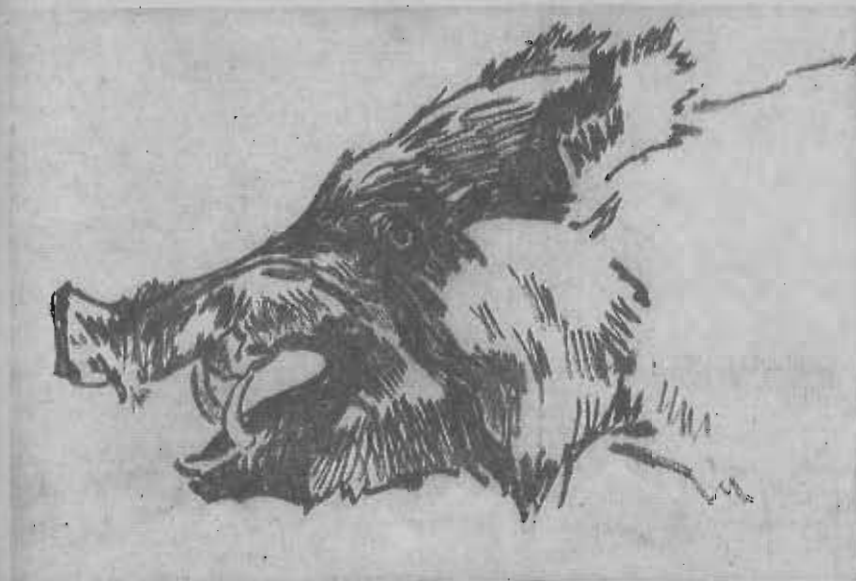


Рис. 127. Учебный рисунок.



Рис. 128. О. Кипренский. Портрет Крылова.

ские иконописцы придавали такое большое значение рисованию пером. На рисунке 128 показан набросок пером О. А. Кипренского. Здесь мы видим не сухую, проволочную линию, а живую и выразительную.

Лицо, руки художник моделирует тонкой, четкой линией; волосы, костюм — быстрыми, сочными штрихами.

Работа в зоопарке, на улице требует быстрого выполнения наброска. Для этого хорошо применять в рисунке сразу несколько материалов, например: сочетать уголь, мел и сангину; сангину, угольный карандаш и перо; сепию или акварель и карандаш; акварель, тушь и перо. Технические приемы работы сразу несколькими материалами позволяют студенту добиваться большого эффекта.

Во время занятий в зоопарке как-то было замечено, что студенты, рисуя карандашом тигра, тратят очень много времени и энергии, но не получают от работы никакого удовлетворения. Тогда мы предложили им применить сангину в сочетании с угольным карандашом — пролепить объем головы, нос, глазницы сангиной, а детали проработать угольным карандашом. Студенты хорошо справились с поставленной задачей.

На рисунке 129 показан набросок, выполненный сангиной и черным угольным карандашом. Такое сочетание материалов позволяет повысить выразительность рисунка, передать материал, цвет и фактуру шерсти животного. Время же значительно экономится. На рисунке 130 показано задание, выполненное студентом архитектурного института. Чтобы студент имел возможность быстрее справиться с задачей, ему предложили вначале сделать подготовку сангиной, которая позволила сразу взять основные тональные отношения и быстро решить пространственную задачу, а детали прорисовывать карандашом.

Говоря о мастерстве, о технике, мы имеем в виду прежде всего те средства выражения мысли, формы, объема, фактуры, с помощью которых художник может добиться в рисунке наибольшего эффекта и выразительности. Задача учебного рисунка — раскрыть эти технические приемы, показать, какие приемы работы уже оправдали себя на практике. Так, для графитного карандаша более характерна штриховая техника рисунка, что мы видим у художников старой академической школы. Для угля, соуса, сангины больше подходит широкая, живописная прокладка тона.

Необходимо обратить внимание студентов и на другую крайность — на предпочтение какого-нибудь одного способа выполнения рисунка. Тот способ, та техника рисунка, которую применяет студент по своей инициативе, соответственно своим индивидуальным особенностям, иногда может быть так же хороша (а иногда и лучше), чем та, которую ему предлагает педагог. В этом отношении со стороны педагога должны быть проявлены известная педагогическая гибкость, такт, умение направить



Рис. 129. Учебный рисунок.

индивидуальные особенности ученика в нужном направлении, то, чем так прекрасно владел П. П. Чистяков. Это надо иметь в виду будущим педагогам. Не следует заставлять ученика работать только в той манере, в какой работает он сам. Часто учитель, поправляя рисунок, показывает не технику работы, а манеру. Сделав небольшой кусок рисунка, педагог предлагает ученику



Рис. 130. Учебный рисунок.

продолжить его в той же манере, как он начал сам; если педагог замечает, что ученик начал работать в другой манере, он прерывает работу и снова начинает прорабатывать рисунок ученика в своей манере. Такой метод работы преподавателя подавляет всякую инициативу ученика, не дает возможности развиваться природным способностям. В своих дидактических правилах Я. А. Коменский писал: «Совершенно не разумен тот, кто считает необходимым учить детей не в той мере, в какой они могут усваивать, а в какой только сам он желает, так как нужно помогать способностям, а не подавлять их, и воспитатель юношества, так же, как и врач, является только помощником природы, а не ее господином»⁷.

Овладевая техникой, необходимо научиться правильно пользоваться рисовальными материалами. Например, при работе ка-

рандашом не следует затирать рисунок пальцем, так как это приводит к излишней черноте, рисунок становится грязным и маловыразительным. При такой технике работы тон в тени становится глухим, он не дает нужной прозрачности и теряет свою свежесть. Для карандаша более характерны четкие, ясные, чеканные рисунки, которыми нас восхищает, например, Энгр (рис. 131, 132). Наоборот, при работе углем, сангиной, соусом растирание помогает добиваться разнообразных нюансов. Здесь этот метод позволяет художнику найти более тонкие переходы от света к тени. Но главное внимание в учебном рисунке должно быть обращено на анализ формы предмета. Технику рисунка нельзя отрывать от основных задач учебного рисунка, она должна помогать убедительнее выражать форму на плоскости.

Студент должен помнить, что при работе штрихом или тоном движения карандаша и, соответственно, руки должны соответствовать направлению каждой плоскости в пространстве, подчеркивать и указывать изгиб каждой поверхности предмета.

Методика использования тональных возможностей карандаша следующая. Вначале ученик работает карандашом очень осторожно, еле-еле прикасаясь к бумаге. Когда основной рисунок намечен и требуется уточнение формы, художник начинает усиливать нажим карандаша на бумагу. Затем он начинает делать акценты, давать карандаш в полную силу, добиваясь наибольшей выразительности.

Незнание технических возможностей заставляет студента в поисках внешнего эффекта нагромождать большое количество ненужных линий и пятен. Так, о подобной технике работы карандашом во время путевых зарисовок И. Е. Репин писал: «Но только зачем же весь рисунок точно в волосах! Волосы, волосы, волосы!.. И надо острее чинить карандаш... Такая гадость эти слепые, вялые штрихи! И их совсем надо выбросить, особенно здесь, в путешествиях»⁸.

Карандашная техника меняется в зависимости от способа затачивания карандаша. Остро отточенный грифель дает возможность четко прорисовать мелкие детали формы и создавать строгий и тонкий рисунок (рис. 133). Плоско заточенный грифель позволяет проводить и тонкие и широкие линии (рис. 134, 135). Такой прием позволил хорошо передать фактуру древесной коры. На рисунке 134 показан пример с использованием плоско и остро заточенного карандаша (лопаточкой). Более того, овладев техникой, художник может карандашной линией добиваться выразительности рисунка, то усиливая, то ослабляя нажим карандаша на бумагу. Как у музыканта нажим смычка дает различную окраску звука (тембр), так и у художника из-под карандаша может быть получена линия различной толщины, фактуры, силы.

Развитие техники, мастерства требует специальных упражнений и правильного методического руководства. Техника не таит



Рис. 131. Энгр. Рисунок.



Рис. 132. Энгр. Рисунок.

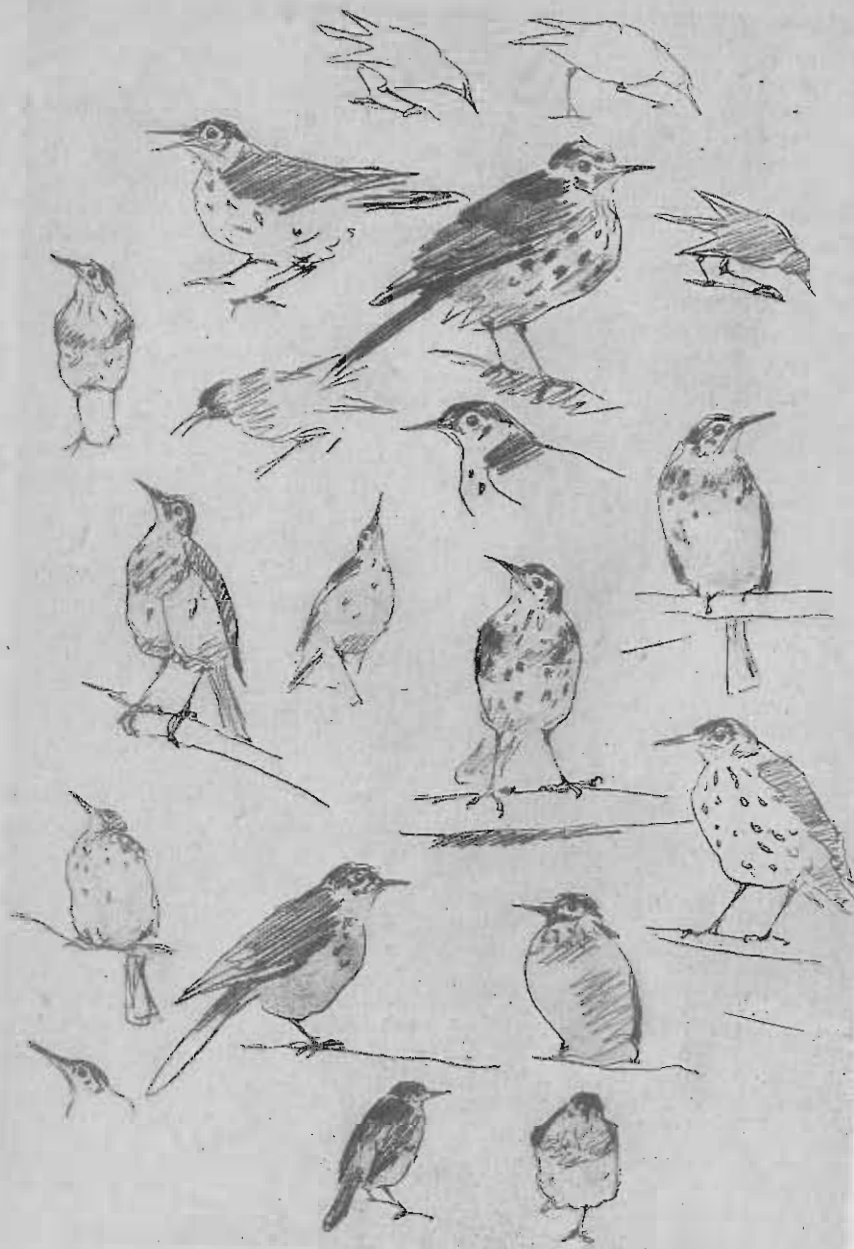


Рис. 133. М. Кукунов. Рисунок.

никаких особых чудес, она сама собой не приходит. Ее основные методические положения базируются на строго научных данных естествознания и тесно связаны с деятельностью нервной системы и головного мозга. Художник отрабатывает автоматизм действий руки так же, как пианист, который после долгих лет упражнений не делает усилий, чтобы следить за правильной последовательностью движения пальцев в пассажах.

Однако, повторим, развитие технических навыков не должно совершаться в отрыве от научного образования и эстетического воспитания. Работа руки, ее действия должны быть подчинены велениям разума, рука должна повиноваться рассудку, так же как повинует язык при разговоре нашему мышлению. Успех творческой деятельности зависит от четкой координации мыслительных и двигательных процессов. Ф. Энгельс писал: «Никак не избежать того обстоятельства, что все, что побуждает человека к деятельности, должно проходить через его голову: даже за еду и питье человек принимается вследствие того, что в его голове отражаются ощущения голода и жажды, а перестает есть и пить вследствие того, что в его голове отражается ощущение сытости»¹⁴.

Техника рисунка — это средство художественного выражения мысли. Как в литературе писатель словами выражает свои мысли, так и в рисунке художник каждым штрихом, линией, пятном передает зрителю свое суждение о форме предмета. Работа руки — это работа ума художника. Технический прием не что иное, как передатчик мысли художника.

Итак, основой всякого мастерства является сознание. Даже самое простое наложение штриха на рисунке связано с работой мозга (штрих по форме). Только сознательно вырабатывая у себя технические навыки, можно постепенно подойти к более сложным действиям, достигнуть виртуозности. А для этого мы должны приучить одновременно работать мозг и руку. «Благодаря совместной деятельности руки, органов речи и мозга не только у каждого в отдельности, но также и в обществе люди приобрели способность выполнять все более сложные операции, ставить себе все более высокие цели и достигать их»¹⁵, — писал Ф. Энгельс.

Обучать какой бы то ни было технике изобразительного искусства, отделив ее от работы мозга, от процесса познания того, что изображаешь, было бы бесплодной потерей времени. Верно положенный штрих, верно воспроизведенная линия — это правильно понятая форма, правильно понятый объем. П. П. Чистяков говорил: «Рисовать надо не изгибы линий, а формы, которые они образуют собой». Поэтому развитие навыков у учащихся следует сочетать с анализом натуры, т. е. с решением основных задач учебного рисунка. Такое комплексное выполнение и решение учебных задач будет способствовать одновременному развитию у учащихся мыслительных процессов и техники рисунка.



Рис. 134. Н. Соболев. Рисунок.



Рис. 135. Н. Соболев. Рисунок.

Если метод обучения будет направлен только на подсобные, вспомогательные операции (красота линии, строгость штриха, чистота выполнения рисунка), то главная задача будет решена плохо, так как самое существенное и важное (закономерности строения натуры) будет оставлено без внимания. Недостатком академической школы 80-х годов прошлого столетия, когда там преподавали П. М. Шамшин, Т. А. Нефф, А. В. Нотбек, было как раз это насильственное навязывание ученику определенной манеры. Об этой технике рисунка ученица С.-Петербургской рисовальной школы Лавреновская рассказывала: «Метода 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 прочувствовать“ и „надо, чтобы тушевка играла“»¹⁶.

В учебном рисунке техника не должна бросаться в глаза. Качество рисунка определяется не эффектно положенными штрихами, а тем, как выражена конструктивная слаженность рисунка, соразмерность всех составных частей. К. Д. Ушинский в предисловии к первому изданию «Детской литературы» писал: «Учение есть труд и должно остаться трудом, но трудом, полным мысли, так чтобы самый интерес учения зависел от серьезной мысли, а не от каких-нибудь не идущих к делу прикрас»¹⁷.

У таких учителей, как Нотбек, рисование рассматривалось как выработка у воспитанников навыков и приемов графического изображения путем копирования образцов; рисунку отводилась только техническая роль. При этом отбрасывались познавательный и образовательный моменты, в связи с чем терялась и педагогическая ценность рисования как учебного предмета. Такой метод приучал рисовальщиков безразлично относиться к внутренней структуре живого организма, сосредоточивать все внимание на поверхности предмета, на его контуре. Среди таких учителей была распространена поговорка: «Главное — контур, а там хоть соломой набей». Такой метод обучения не давал возможности ученику наблюдать и изучать реальную действительность, не давал возможности мыслить живыми формами, приучал к механическому заучиванию различных манер, лишал его индивидуальности. Огромная педагогическая практика художников различных эпох со всей очевидностью доказала не состоятельность и порочность этого метода, в связи с чем в нашей стране он совершенно вышел из употребления.

Советская художественная школа не допускает формального подхода к рисунку. В академическом рисунке дело преподавания и обучения технике рисунка должно быть поставлено таким образом, чтобы каждый технический прием рассматривался как подсобная, дополнительная задача учебного рисунка. Каждая линия, каждый штрих, которые наносятся на плоскость бумаги, помогают студенту выразить, наглядно передать зрителю то, что он желает рассказать. Следя за формой натуры, студент

передает штрихом, линией, пятном ее характер, особенности ее строения. Зритель должен ясно видеть, куда идет линия, в каком направлении положены штрихи, подчеркивающие характер плоскости. Техника рисунка должна быть подчинена разуму, сознательному осмысливанию всего процесса изображения. Именно сознание помогает человеку приобрести новый опыт в работе. Практически освоение сложных движений никогда не происходит без осознания целей и задач, стоящих перед обучающимися, что уже указывает на неперемное участие сознания в этом процессе. Линия, штрих, тушевка должны подчеркивать структуру предмета. Например, изображая фигуру человека, рисовальщик должен знать анатомическое строение человеческого тела, подчеркивать характер формы и движения волокон той или иной мышцы штрихом.

Развитие технических навыков проходит, как правило, двумя путями: непосредственно в процессе выполнения длительного рисунка и в результате специальных упражнений. Этот последний метод крайне важен. Задача упражнений состоит в том, чтобы посредством повторений одних и тех же операций создавать и непрерывно совершенствовать навык. Важнейшим условием эффективности упражнений является систематическое повторение упражнений и их последовательное усложнение.

Техническое мастерство совершенствуется в результате ежедневной, систематической работы. Уже в школьные годы молодой художник должен приучить себя к такой работе. Весьма показательна в этом отношении работа музыканта. Отдельные пассажи, рудавы он отшлифовывает часами. Если он перестает заниматься этой работой, то его профессиональное мастерство понижается. Всемирно известный пианист Рубинштейн говорил: «Если я один день не играю, то я это замечаю сам. Если я два дня не играю, то это замечают мои друзья. Если же я три дня не играю, то это замечает публика»¹⁸.

Мучительные ежедневные упражнения, выработка техники — все это у музыканта остается тем материалом, о котором он во время исполнения произведения даже не думает, а выражает те эмоциональные чувства, которые предусмотрены трактовкой музыкального произведения. Техника владения рисовальными материалами также не должна сковывать творческого процесса молодого художника, он должен направлять все свое внимание на яркое, убедительное воспроизведение образа предмета.

Чтобы упражнения достигали своей цели, они должны удовлетворять следующим требованиям:

1. Студенту необходимо ясно представлять себе, чего он должен добиться в результате упражнений: тщательности, скорости и т. д.

2. После каждого отдельного упражнения студент должен знать его результаты, чувствовать свое продвижение, знать, чего он достиг и какие недочеты или ошибки ему остается преодолеть.

3. Первые упражнения проводятся под руководством педагога, при его помощи и по его указаниям.

4. Упражнения должны быть как можно разнообразнее, т. е. не ограничиваться изучением только одного вида техники рисунка; ученик должен ознакомиться с самыми различными техническими приемами работы. Различные упражнения не только усиливают интерес к рисованию; но и углубляют понимание рисунка вообще, так как через различные формы работы сильнее подчеркивается общность и единство принципов построения реалистического изображения.

5. В создании прочного и устойчивого навыка в изобразительном искусстве большое значение имеет количество упражнений. Чем сложнее навык, тем больше требуется упражнений. В вопросе о количестве упражнений следует избегать двух крайностей: недооценки упражнений и как следствие этого поспешного перехода от одного этапа работы к другому; излишне большого количества упражнений на отдельные приемы работы, которые часто приводят к стилизации, усвоению чужой манеры.

6. На образование правильного и устойчивого навыка влияет не только количество упражнений, но и распределение их во времени.

7. В упражнениях нужно ставить каждый раз одну какую-либо задачу, отрабатывать один какой-либо элемент сложного технического навыка. Не следует с большими усилиями преодолевать одновременно две или несколько задач, а тем более весь цикл. Прежде чем приступить к упражнению в каком-либо сложном навыке, надо хорошо усвоить те элементы, из которых складывается данный технический прием.

8. К каждому последующему навыку надо переходить тогда, когда твердо усвоены предыдущие навыки, на которые этот последующий опирается.

В развитии свободных технических навыков большую пользу может принести копирование рисунков, что предусмотрено учебной программой. Изучая технику работы карандашом, углем, пером и т. д., студент обогащается новыми приемами работы, расширяет свои творческие возможности. Копирование с образцов в старой Академии художеств в известной степени способствовало развитию мастерства молодых художников. Предлагая копировать образцы из различных методических руководств, пособий, рисунки птиц, животных, пейзажи и фрагменты человеческой фигуры, руководители раскрывали разнообразие техники рисунка. Воспитанник наглядно видел на образцах, каких результатов можно достигнуть, применяя ту или иную технику рисунка.

Говоря о технике рисунка, нелишним будет еще раз подчеркнуть, что свобода исполнения, техническое мастерство не должны идти вразрез с академическими задачами учебного рисунка. Прекрасные рисунки Рафаэля, Иванова поражают нас высокой техникой исполнения только потому, что в них заложено глубокое

знание законов природы и изобразительного искусства. Но сама техника, как таковая, не выступает вперед, зритель не чувствует тех громадных усилий, которые пришлось затратить художнику, чтобы добиться свободы и легкости исполнения. Еще Архип Иванов указывал: «Но и то должно сказать, что свобода руки не кажется тогда свободностью, когда она заключена, как то ей и следует, в пределы великой правильности; чему представляет пример нежная свобода, находящаяся в лучших Рафаэлевых рисунках, которая ощутительна одним ученым глазам»¹⁹.

Процесс овладения мастерством рисунка следует понимать не как механическое усвоение готовых рецептов и стандартных приемов, а как постоянное накопление знаний и навыков, помогающих художнику более свободно и выразительно передавать в рисунке все то, что он видит в действительности. Копирование в учебном рисунке вводится с познавательной целью — ознакомить студентов с различными формами художественного выражения и разнообразием графического языка.

Несколько слов о материалах, о приготовлении бумаги и др.

Нередко студенты не только не натягивают бумагу на планшет, но и небрежно прикалывают ее кнопками — то рисунок висит на двух кнопках, то иногда на одной. Одно это характеризует отношение студента к своему рисунку, не говоря уже об отношении к рисункам своих товарищей.

В художественных институтах часто можно видеть рисунки самого неприглядного вида — испачканные масляной краской, покрытые жирными пятнами. У студентов же должно выработаться профессиональное отношение к материалам, не допускающее небрежного отношения к делу.

Студент должен научиться хорошо разбираться в качестве бумаги и уметь правильно подбирать для нее соответствующий рисовальный материал. Нередко студенты приносят для работы углем гладкий полуватман и спрашивают у педагога, на какой стороне лучше рисовать. На деле же оказывается, что эта бумага вообще не пригодна для работы углем. Нужна шероховатая пористая бумага.

В процессе обучения рисунку студент должен научиться подбирать соответствующий материал и для лучшего решения натурной постановки. Например, при изображении натюрморта с бархатными драпировками лучше всего использовать уголь или соус. Уголь дает возможность передавать очень тонкие и мягкие тональные переходы от света к тени и на гипсе, и на драпировках. Соус своей бархатистой фактурой позволяет хорошо передать материальность драпировок. Умело используя эти материалы, художник имеет возможность реально передать фактуру шелка, бархата, гипса.

Большого внимания к себе требует и такой материал, как резинка. Резинкой надо пользоваться умело; она помогает в работе над рисунком только в том случае, если ее применяют пра-

вильно и осторожно. Например, при работе карандашом, сангвиной, соусом резинка незаменима, особенно в передаче фактуры шелка, меха, металла, стекла. При работе же углем, бистром, карандашом типа «Негро» резинка почти непригодна: она портит фактуру бумаги, оставляет после себя неисправимые следы. Начинаящий рисовальщик этого вначале не замечает. Наметив углем рисунок фигуры и заметив ряд ошибок, он начинает стирать неточные линии резинкой, где требуется, делает поправки. Уголь хорошо ложится на эти места. Все как будто идет нормально. Но вот студент начинает прокладывать углем полутона, сильно проложенный тон начинает смягчать (смаживать) пальцем или тряпкой и видит, как на легком серебристом тоне поверхности формы вдруг появились черные полосы и пятна — это следы резинки.

При работе углем надо пользоваться вместо резинки тряпкой, мякишем белого хлеба, клячкой.

При работе свинцовым карандашом также не следует злоупотреблять резинкой. Она нужна в том случае, когда следует уточнить форму, уничтожить ошибочно нанесенные линии, выбрать блик. Когда же в рисунке нужно сгладить или смягчить штриховку, высветлить или немного ослабить необходимые места в тоне, резинку лучше не употреблять. Здесь лучше воспользоваться мякишем хлеба или клячкой. Необходимо также обратить внимание студентов, чтобы они бережно относились к поверхности бумаги, не засаливали ее, не нарушали зернистую фактуру бумаги. Бумага не терпит небрежного отношения. Работа тоном только тогда дает ясность формы, мягкость переходов светотени и прозрачность в тенях, когда поверхность бумаги не будет испорчена излишним злоупотреблением рисовальных материалов.

В конце прошлого столетия в Академии художеств совсем не уделяли внимания технике и технологии материалов, что сильно сказывалось на работе молодого художника. А. П. Остроумова-Лебедева, вспоминая годы учения, писала: «В Академии никто нас не учил «ремеслу» живописи, именно ремеслу. Мы ничего не знали ни о красках, которыми работали, ни о холсте, об их особенностях, свойствах, об их приготовлении; о мазке, о лессировках, о поверхности живописи, о тысяче вещей, которые обязан знать художник»²⁰. Советская школа не должна повторять недостатки старой художественной школы, где воспитанников не обучали технике, не знакомили с технологией материалов.

Повышение технического мастерства, ознакомление с техникой и технологией материалов не следует понимать как окончательное решение проблемы художественного мастерства. В учебном рисунке решение технических задач является лишь начальной подготовкой, первой ступенью дальнейшего развития мастерства. Школа закладывает лишь основы мастерства, а совершенствование уже зависит от дальнейшей художественно-педагогической работы.

Глава IX.

РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ — ОСНОВА РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

В этой главе мы рассмотрим влияние учебного рисования на дальнейшее развитие художника-педагога.

Цели и задачи учебного рисунка вытекают из целей и задач изобразительного искусства. Задача советского реалистического искусства — дать правдивое отображение жизни.

Учебный рисунок со всеми его положениями учит художника правильно видеть и понимать реальную действительность, указывает правила и способы верного ее изображения.

Задача учебного академического рисунка — вооружить художника необходимыми знаниями, грамотой изобразительного искусства, научить его, работая с натуры, создавать жизненно правдивое графическое изображение.

Без этих знаний и навыков художнику трудно донести до зрителя в художественных образах то, что он хотел бы передать. Реалистическое изображение должно быть образным и понятным для зрителя, без ясной образности зрителю трудно понять и идейный замысел произведения, и то, что изображено в нем. Ярким примером этого могут служить детские рисунки. На выставках детского творчества мы часто видим, как ребенок пытается изобразить маму, бабушку, сестру. Эти «портреты» вызывают у зрителей улыбку, а многих, даже художников, приводят в искреннее восхищение. Однако каждый понимает, что при всей непосредственности и выразительности эти «портреты» никакого сходства с портретируемым не имеют, они наивны по выполнению и беспомощны в техническом отношении. Ребенок еще художественно безграмотен, он еще не знает, как можно изобразить форму головы и расположить на ней детали. В детских рисунках нос, глаза, губы, уши — все не на своих местах, и это мешает зрителю понять и представить реальный образ человека. То же наблюдается и в рисунках художников-самоучек. В портретах взрослого художника-дилетанта много общего с детским рисунком; правда, у него больше опыта и старания в работе, но и он беспомощен в передаче реального образа.

В рисунке художника-профессионала каждая деталь на месте, построение формы отличается правильностью, и, следовательно, такой рисунок будет давать вполне убедительный образ.

При обучении рисованию с натуры молодой художник знакомится с закономерностью строения форм природы, с законами

изображения предметов на плоскости согласно законам перспективы, получает научные знания по пластической анатомии и оптике и на основе этого успешно решает творческие задачи в своей области искусства.

Рисование с натуры как учебный предмет, как школа указывает молодому художнику кратчайший путь к профессиональному искусству; оно оберегает его от сложного и длинного пути дилетанта, которому приходится тратить многие годы на то, чтобы ознакомиться с элементарной техникой изобразительного искусства. Курс учебного рисования с натуры дает учащимся основы грамотного реалистического изображения предметов действительности, дает художественную культуру, знания и навыки, необходимые для самостоятельной творческой работы.

Какие задачи стоят перед художником при создании художественного образа? В «Кратком словаре терминов изобразительного искусства» отмечается, что «создание художественного образа тесно связано с отбором наиболее характерного, с подчеркиванием существенных сторон предмета или события»¹. Эти же задачи ставятся и перед студентом в академическом рисунке. Что требуется от студента в учебном рисунке? Правильно передать характер формы, сосредоточить внимание на главном, отбрасывая второстепенное, подметить наиболее существенное в натуре.

Правильные методические установки академического рисунка и его методологическая направленность приучают будущего художника, рисуя с натуры, не скользить по поверхности предмета, а правильно видеть его форму и характерные особенности.

Серьезное и глубокое изучение законов природы и законов изображения формы на плоскости дает возможность художнику за внешними признаками натуры видеть скрытые, но постоянные закономерности строения формы, ее структуру, ее характерные особенности. Он начинает сознательно смотреть на природу и изображать ее так, как это предписывает сама природа.

Великие мастера прошлого всегда стремились действовать согласно правилам и законам, которые им диктовала природа, и с помощью этих законов они достигали вершин изобразительного искусства. Иллюстрацией вышесказанного может служить работа Рафаэля над картиной «Положение во гроб» (рис. 136, 137). Художник изображает положение человеческой фигуры согласно природе, согласно анатомическому строению; он старается проследить за расположением костей человеческого скелета при данном положении человеческой фигуры, чтобы форма была передана реально и убедительно.

Стремление художников эпохи Возрождения строго следовать закономерности строения формы природы было исключительным. Леонардо да Винчи, изучая анатомическое строение человеческого тела, внимательно следил за каждой мышцей, изучая ее с различных точек зрения.



Рис. 136. Рафаэль. Рисунок.



Рис. 137. Рафаэль. Анатомический рисунок.

Реалистическое искусство требует, чтобы форма предмета была изображена правильно и эмоционально выразительно. Художественное произведение должно захватывать зрителя, а при детальном рассмотрении убеждать, что все изображено точно и правильно. Произведения великих мастеров тем и отличаются от посредственных, что в первый момент кажется, будто и те и другие одинаково выражают эмоциональную сторону искусства, определенную мысль, замысел, идею; но при внимательном рассмотрении начинаешь видеть, что в посредственной картине форма предметов изображена недостаточно убедительно, имеются нарушения в пропорциях, в передаче явлений перспективы, в анатомическом выражении формы человеческого тела.

Великие же произведения, наоборот, при детальном анализе начинают восхищать исключительной убедительностью передачи форм предметов, знанием законов перспективы, анатомии, законов светотени. Чем больше рассматриваешь произведение гениального художника, тем больше начинаешь восхищаться знанием и мастерством великого художника. При анализе же посредственного произведения быстро разочаровываешься, начинаешь замечать, что в картине плохо нарисована фигура человека, форма предметов искажена, нет четкости и ясности рисунка. Вначале ожидаешь от художника многого, надеешься, что при таком хорошем замысле идеи картины художник покажет и высокое профессиональное мастерство, но, не найдя этого, разочарованно отходишь от картины.

Не случайно основная масса посетителей музеев отдает предпочтение тем картинам, в которых хорошо промоделирована форма, имеется строгий и четкий рисунок. Поэтому произведения великих мастеров вызывают у нас стремление изучить их, узнать пути, по которым шел художник к своей цели. Они заставляют внимательно присмотреться и задуматься над тем, с помощью каких правил и законов можно приблизиться к вершинам искусства.

Метод реалистического отображения действительности закладывается в период академического рисования с натуры. Вначале

ученик точно срисовывает все, что видит в натуре, затем начинает сознательно отбрасывать мелкие, несущественные детали, сосредоточивая внимание на главном и, наконец, создает художественный образ природы. Гёте писал: «Я никогда не созерцал природы с поэтической целью. Я начал с того, что рисовал ее, потом я ее научно изучал таким образом, чтобы точно и ясно понимать естественные явления. Так я мало-помалу выучил природу наизусть, во всех ее мельчайших подробностях, и, когда мне этот материал был нужен как поэту, он весь был в моем распоряжении и мне незачем было погрешать против правды»².

Чтобы убедительно и правдиво изобразить природу в своем произведении, художнику необходимо внимательно и тщательно ее изучить, отметить, выделить ее наиболее характерные особенности, а в период работы над картиной не раз проверить, достаточно ли убедительно и верно удалось все намеченное передать в изображении. К художественному образу в реалистическом искусстве художник подходит путем сравнения своего изображения с натурой, путем проверки и уточнения строения формы, положения данного предмета в пространстве, освещения и т. д.

Анализируя метод работы над картиной «Воскрешение дочери Иаира» И. Е. Репина, мы ясно видим уроки академической школы, метод анализа формы, принципы реалистического построения изображения. Для более убедительной и реальной передачи позы Христа художник обращается к рисунку с натуры. Вначале он рисует фигуру молодого натурщика, чтобы проследить за особенностями строения формы при данном положении человека. Он ведет детальный академический анализ природы, внимательно проверяет и уточняет положение ног; это мы ясно видим в тех поправках, которые художник делает в рисунке ступней. Затем он штудировал, в той же позе, фигуру пожилого натурщика (рис. 138), чтобы подметить характер формы тела зрелого мужчины и, наконец, переходит к рисунку драпировки.

Вначале художник драпирует фигуру с большим количеством разнообразных по форме складок. На рисунке мы видим, как художник проверяет по натуре закономерности расположения складок, их форму — здесь и ниспадающие складки, и собранные в пучки, и спокойно облегающие фигуру. Однако такое расположение складок вносит в композицию момент беспокойства и взволнованности, поэтому художник отказывается от такой трактовки формы и ищет иную. В картине художник нашел новое, более удачное решение.

Такой метод работы воспитанников старой Академии давал возможность донести до зрителя более убедительный, более выразительный художественный образ, расширял рамки дальнейшего развития реалистического искусства.

Сегодня художники мало пользуются подобным методом работы. Член-корреспондент Академии наук СССР, заслуженный дея-



Рис. 138. И. Репин. Рисунок.

тель искусств РСФСР, профессор А. А. Сидоров рассказывал, что он неоднократно обращался ко многим художникам с просьбой предоставить ему для анализа их творчества подготовительные рисунки к живописным произведениям (зарисовки отдельных фрагментов, деталей фигур, картоны, наброски). Почти каждый раз художники говорили, что такими подготовительными рисунками они мало пользуются. Обычно основой картины является подмалевок, который в дальнейшем конкретизируется и уточняется. В данном случае рисунок как органическая основа картины игнорируется. Такой метод работы нельзя считать образцовым.

Старые мастера без подготовительного рисунка с натуры не мыслили своей работы. Прежде чем перевести с картона на холст контурный рисунок, они тщательно прорисовывали форму каждого предмета.

Детальный рисунок с натуры помогал художнику уточнить характер строения формы и дать более убедительный художественный образ. Это нам доказывает рисунок И. Н. Крамского к его картине «Неутешное горе». Здесь художник проверяет по натуре закономерность освещения формы, ищет наиболее эмоциональное выражение лица плачущей женщины. Натура помогает ему не только найти выразительный образ, но и передать его зрителю со всей убедительностью.

Формалистическое искусство не стремится к этой цели, оно довольствуется самым примитивным, искаженным изображением реального мира. У многих формалистов мы видим безжалостное уродование форм природы, полное незнание законов реалистического изображения. Их рисунки не имеют сходства с реальной действительностью; наоборот, все в них искажено до неузнаваемости. И такое «искусство» вполне удовлетворяет запросы буржуазных эстетов. Все это говорит о том, что для формалистического искусства школа не важна, а преемственность художественной культуры даже предна.

Многие буржуазные художники утверждают, что научная сторона искусства сушит художника, убивает вдохновение, творческие порывы. Мы не можем согласиться с этой точкой зрения. Все дело в том, как подходить к работе, как строить творческий процесс. Если к делу подходить правильно, то научная сторона искусства помогает делу, облегчает работу художника, делает его творчество возвышенным и глубоким. Это хорошо знают музыканты. Композитору гармония и контрапункт часто помогают выйти из самого затруднительного положения и подняться на вершины вдохновения.

То же самое происходит и у художника. Давая сложное композиционное решение темы, художник, хорошо овладевший всеми законами реалистического рисунка, легко доводит свою работу до конца. Художник же, недостаточно грамотно рисующий, часто отказывается от удачно начатой композиции. Его пугает сложный



Рис. 139. Микеланджело. Рисунок.



Рис. 140. Микеланджело. Рисунок.

ракурс, он избегает вводить в картину выразительные жесты рук, так как не чувствует в себе силы хорошо прорисовать кисти и пальцы. Он начинает изменять позы и движение своих персонажей и тем самым обедняет свой первоначальный композиционный замысел. Наоборот, художник, овладевший рисунком и постоянно им пользующийся, имеет возможность ярко и выразительно решить свою композицию. Примером этого могут служить композиционные работы Микеланджело для Сикстинской капеллы. Композиционное решение сидящих фигур было задумано художником в очень сложных поворотах и ракурсах. Это заставило художника обратиться к рисунку с натуры, тщательно прорисовать каждое положение фигуры, проверить по натуре рисунок кисти руки, ступню, форму отдельных пальцев (рис. 139, 140).

На рисунке 140 мы видим, как художник проверяет по натуре закономерность расположения мышц торса при данном развороте фигуры, ракурс головы, положение ступни, характер формы руки и пальцев. Художник убедился, что такое положение фигуры возможно, необходимо только уточнить рисунок. Мы видим даже, на каких участках формы он собирается сосредоточить свое внимание, — на рисунке сделаны две пометки над акромиально-ключевидным сводом. Возможно, был и отдельный рисунок верхнего плечевого пояса. Мало того, художник снова возвращается к этому рисунку и уже более тщательно прорисовывает каждую форму. Все это показывает нам, как рисунок с натуры помо-

гает художнику справляться с самой сложной творческой работой.

Конечно, только рисование с натуры, изучение основ академического рисунка еще не дает возможности художнику полностью решить замысел композиции. Здесь нужна и большая творческая работа. И все же рисунок с натуры занимает главенствующую роль, а иногда влияет и на дальнейшее решение всей композиции. Так, поиски композиционного решения картины «Грачи прилетели» А. К. Саврасова показывают, как натурные этюды постепенно изменяли первоначальный замысел художника. Вначале художник дает композиционное решение картины так, как это им было впервые увидено в природе. Новый этюд с натуры (с другой точки зрения) подсказывает художнику иное решение композиции. Теперь в центре внимания оказываются стволы берез, ради которых художник удлиняет по вертикали формат картины, немного приподнимает линию горизонта. Талая вода по-прежнему на первом плане, строго посередине располагается церковь. Однако дальнейшие наблюдения и натурные зарисовки в корне изменяют первоначальный замысел художника.

На последнем рисунке дано совершенно новое решение композиции. Линия горизонта проходит по центру картины, талая вода отодвигается в нижний правый угол, вправо отодвигаются и березы. Однако новый набросок с натуры еще не вполне удовлетворяет художника, он продолжает искать более эмоциональное решение композиции, которое в конце концов и находит. Так благодаря натурным зарисовкам художник каждый раз находил новую, более интересную точку зрения, более выразительное и интересное решение композиции. Таким образом, внимательное изучение природы, прекрасное владение рисунком позволило художнику создать столь замечательный шедевр.

Все крупные художники изучали природу, наблюдали ее характерные признаки и законы. Давая наставления молодым художникам, Ченнино Ченнини в своем «Трактате о живописи» писал: «Заметь, что самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные врата к искусству, — это рисование с натуры. Оно важнее всех образцов: доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно когда приобретаешь некоторое чувство в рисунке»³. И далее: «Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожным для этой цели; это принесет тебе огромную пользу»⁴.

Рисование с натуры как учебная дисциплина закладывает основы изобразительной грамотности, раскрывает практическое значение тех закономерностей, на основе которых человек учится реалистически изображать формы природы. Знания и навыки, полученные во время рисования с натуры, дают возможность впоследствии точно изображать предметы реального мира и без натуры — по памяти и по представлению, подводя к творческой работе.

Процесс академического рисования с натуры — это процесс познания реальной действительности. Метод научного знания в рисовании сводится к тому, что обучающийся рисунку получает конкретные знания о закономерности строения формы природы.

Если молодой художник из боязни потерять свободу творчества, свою индивидуальность будет пренебрегать научными знаниями, он все равно будет размышлять о своем деле, но размышлять без системы, будет испытывать влияние чуждых ему идей и взглядов, которые в свою очередь будут мешать и тормозить его творческое развитие. Художник-дилетант боязливо бродит по поверхности формы натуры; он не знает, что является наиболее характерным, что в первую очередь надо выделить, какими воспользоваться деталями, чтобы подчеркнуть ими главное.

Пройдя школу рисования с натуры, молодой художник приобретает сумму знаний и навыков, которые позволяют ему в дальнейшем работать уверенно и смело. Рисуя фигуру человека, он видит ее структуру, он понимает, что в основе наружных форм лежит анатомическая структура. Костяк и мускулы определяют наружные формы человеческой фигуры, они же влияют на формы складок его одежды, на передачу характера движения. Знания и навыки, полученные в школе, являются прочным фундаментом дальнейшего роста художника. Вместе с тем рисование с натуры, вводя молодого художника в область изобразительного искусства, дает и правильное направление; стремясь точно передать характер формы, уловить портретное сходство, рисующий становится на путь правдивого реалистического искусства.

Обучение рисованию с натуры содействует развитию способности острее наблюдать и анализировать окружающую действительность, развивает зрительную память, создает предпосылки для развития творческого мышления и воображения.

Воображение — это умение создавать наряду с действительным вымышленное, но при этом человек все равно пользуется запасами жизненных наблюдений, мыслей, чувств. Воображение без действительности бесплодно. Оно основано на памяти, а память — на явлениях действительности. Запасы памяти дают пищу для созревания воображения. Закон ассоциаций помогает возникнуть ясному образному воображению. Богатство ассоциаций говорит о богатстве внутреннего мира художника.

Не случайно великие мастера эпохи Возрождения в своих трактатах писали, что лучший учитель — это рисование с натуры. Кроме того, учебный рисунок дает не только правила и законы изображения, но и вселяет любовь к реализму, к правде. На основании внимательного изучения реальной действительности, ее идейного осмысливания у художника возникает правильное и определенное восприятие мира. В своих замыслах художник исходит из наблюдений над жизнью, над окружающим миром, именно его наблюдения дают ему творческий импульс и определяют направление и характер его творческой деятельности. Рисунок с

натуры и является основой творчества художника-реалиста. Следовательно, учебное рисование с натуры надо рассматривать как основу творческой деятельности художника.

Почему художнику для изучения реального мира необходимо воспользоваться рисованием с натуры как методом изучения природы, а не изучать натуру непосредственно? Научные исследования уже достаточно убедительно доказали, что основным средством в деле познания реального мира является наблюдение, а наблюдение развивается и совершенствуется лучше всего во время рисования с натуры. Об этом писал еще Песталоцци. Он считал, что первым шагом к познанию природы служит созерцание, которое лучше всего развивается через рисование: чтобы правильно мыслить, необходимо правильно рассматривать, необходимо приучать глаз смотреть на все, сравнивая, анализируя и группируя, а это качество у людей развивается в процессе занятий рисованием. Рисование с натуры приучает человека внимательно наблюдать мир, познавать его законы, запечатлевать в памяти его характерные формы. Рисуя с натуры, человек внимательно рассматривает модель, старается отметить ее характерные особенности, понять структуру. При этом все понятия, суждения и умозаключения о предмете становятся более конкретными и ясными, ибо находящаяся перед глазами натура доступна зрению, осязанию, измерению и сравнению. Ни один учебный предмет не обеспечивает такого внимания, как рисование с натуры.

Изображая на двухмерной плоскости трехмерные объемные тела, человек развивает пространственное и образное мышление. Умственные образы (представления) формируются как нельзя лучше во время рисования, потому что, рисуя, человек должен ясно представить себе форму предмета, его структуру, он рассматривает предмет более подробно, нежели при мимолетной встрече с ним, изучает его всесторонне, не только форму, но и влияние расстояния, освещения и других условий.

Каждый художник-реалист всегда уделяет большое внимание рисунку с натуры. В каком бы жанре ни работал художник, он обязательно пользуется натурой. Вспомним Зевксиса, писавшего Елену для кротонцев, вспомним великих художников эпохи Возрождения — все они использовали рисунок с натуры для своих творческих работ. Какой бы сюжет ни избрали они, рисунок с натуры присутствовал обязательно.

Вспомним Леонардо да Винчи, его «Тайную вечерю», написанную на стене в трапезной Миланского монастыря. Библейский сюжет. Время действия — полторы тысячи лет назад, но в качестве натуры художник избирает утварь монахов. Он списывает с натуры скатерти, тарелки, блюда и кубки — всю утварь монастырской трапезной, которой пользовались доминиканцы — современники Леонардо да Винчи.

А сколько приходится пользоваться рисунком с натуры художникам при изображении человеческой фигуры! То надо

проверить и уточнить рисунок кистей рук и головы (рис. 141), то прорисовать с натуры человеческое тело, то изобразить фигуру в ракурсе. Ко всему этому и подготавливает учебный рисунок.

Признавая большую образовательную и воспитательную роль рисования с натуры, многие могут сказать, что этим художнику и надо ограничиться. Они считают, что художника не следует отвлекать от натуры научным изучением анатомии, перспективы и т. д. Натура обо всем говорит сама за себя, более ясно и наглядно. Однако на деле оказывается, что без научных знаний художник не в состоянии ни разобраться в особенностях строения формы натуры, ни понять основных положений изобразительного искусства.

Совершенно правильно указывал Гёте: «Не следует, однако забывать, что, толкая ученика без художественного образования к природе, его удаляют одновременно и от природы, и от искусства».

Художник, овладевший научными знаниями, понимающий явления мира и овладевающий техникой искусства, имеет возможность претворить свою идею в высокие формы. И наоборот, у плохого мастера прекрасная идея может получить жалкое и ничтожное воплощение. Вспомним слова Княжнина, выражающие мысли художников реалистического направления:

Без просвещения напрасно все старанье:

Скульптура — кукольство, а живопись — маранье.

В начале книги мы стремились главным образом раскрыть цели и задачи учебного рисования с натуры, показать, в чем различие между творческим рисунком и учебным. Однако следует отметить и то общее, что их объединяет. Более того, при анализе рисунков мастеров мы видим, что формы и методы творческого рисунка вытекают из учебного и что учебный рисунок является основой творческого.

Рассмотрим это на примерах.

В учебном рисунке метод познания и анализа формы, например головы человека, идет постепенно. Вначале студент знакомится с общим строением формы головы, долгое время рисует гипсовые слепки с античных скульптур; затем изучает внутреннее строение формы головы — рисует череп и анатомические муляжи и, наконец, переходит к рисунку живой головы. Гипсовый слепок с его обобщенной формой и классически выдержанными пропорциями приучает молодого художника видеть в натуре главное, передавать красивый строй формы человеческой головы. Анатомический рисунок раскрывает закономерность строения формы, приучает художника анализировать натуру, а не копировать ее.

Рисунок с живой головы помогает молодому художнику обобщить полученные знания и навыки и приступить к созданию художественного образа. Такой метод работы помогает художнику



Рис. 141. Рафаэль. Рисунок.

успешнее справляться со сложнейшими творческими задачами, связанными с поисками образа и его художественным выражением. Воспитанники старой Академии художеств часто им пользовались. Так, А. Иванов, работая над картиной «Явление Христа народу», не забывал уроков академической школы. Стараясь найти более выразительный и эмоциональный образ раба, художник использует и рисунок с натуры, и рисунок с гипсовой модели. Он хотел, чтобы его персонажи в картине были не случайно списанными с натуры, а стали результатом творческого художественного обобщения. Чтобы создать такой образ, художник вначале обратился к рисунку гипсовой головы сатира и, сравнивая его с натурой, вносил необходимые изменения в эту натуру.

Образ раба создавался на основе рисунка с натуры. Натура помогла художнику правильно передать характер формы, закономерность ее построения — дать убедительное реалистическое изображение. Рисунок же с гипсовой маски сатира позволил Иванову подчеркнуть те черты выражения лица, какие были необходимы для данного персонажа. Этот метод позволил художнику найти более обобщенный, более выразительный художественный образ. Рисунок с натуры помог художнику отобрать наиболее важное и характерное для данного образа и успешно воплотить свой творческий замысел.

Еще более сложным оказывается метод работы над образом Христа. Здесь мы видим рядом с живой головой натурщика изображение гипсовой головы Аполлона Бельведерского. Подобное сопоставление форм помогало художнику в поисках образа. Это доказывает, что творческий рисунок рождается из учебного.

В учебном рисунке учащийся изучает натуру, познает закономерность ее строения. Натура здесь является образцом, которому безоговорочно следует ученик; он внимательно изучает натуру и старается точно зафиксировать в рисунке результаты своих наблюдений; он не отступает от натуры.

В творческом рисунке художник воспроизводит художественный образ натуры. Натура здесь служит как бы подсобным материалом, художник не старается точно передать натуру, он берет от нее только то, что помогает ярче, убедительнее передать суть художественного образа. Например, в плакате «Помоги!» художник Д. С. Моор, изображая фигуру старика, искажает пропорции — рисует маленькую голову и очень большие ступни ног; у предплечья изображает только кости (лучевую и локтевую), то же делает с голенью. Все это было необходимо художнику для того, чтобы яснее донести до зрителя образ изголодавшегося крестьянина. Однако все это сделано с большим знанием дела: кости рук хорошо увязаны с костями предплечья, ступни ног — с малой и большой берцовыми костями. Знание основ учебного рисунка позволило художнику перейти к творческим задачам рисунка.

Большие различия и в то же время тесную взаимосвязь учебного и творческого рисунка мы обнаруживаем в работах карикатуристов.

Перед нами рисунок Кукрыниксов «Дружеский шарж на В. Иванова». Здесь художники берут от натуры самое характерное, главное, но все это утрируют и обостряют: маленькие уши они рисуют еще меньше, большой рот растягивают до ушей, маленький лоб сужают еще больше, а нижнюю часть лица и челюсть делают колоссальных размеров, превращая реальный образ в карикатуру.

Однако все это стало возможным только благодаря длительной академической штудировке натуры, без этого художники не смогли бы дать столь острой характеристики образа. У начинающего художника, еще не знающего закономерностей строения формы человеческой головы, ничего подобного получить не может. Не зная анатомического строения головы, он расположит все детали таким образом, что они не дадут убедительного образа.

Усваивая основные положения академического рисунка, студент художественно-графического факультета тем самым подготавливает себя к будущей педагогической деятельности. Зная методическую последовательность построения изображения, узловые этапы, выпускник педагогического института сможет в дальнейшем сам успешно обучать рисунку других. Вместе с тем к концу прохождения курса академического рисунка каждый должен получить правильный взгляд на свой предмет в целом. Рисование — это сложный творческий процесс, имеющий свою структуру и единое непрерывное развитие. Те градации, та разбивка его на отдельные этапы работы, о которых мы говорили выше, являются условными, продиктованными законами педагогики, чтобы помочь начинающему быстрее овладеть искусством рисунка. У художника-профессионала такой четко выраженной градации в методической последовательности работы не наблюдается, он все этапы работы объединяет в единый непрерывный процесс. Условными с сугубо педагогических позиций являются и наши рассуждения об учебном и творческом рисовании. В действительности же и учебный и творческий рисунок заключают в себе творческие процессы; они различаются между собой только по характеру и степени активности. Более того, часто в учебном рисунке творческий потенциал оказывается намного выше, чем в творческом рисунке.

В этих вопросах педагогу-художнику надо хорошо разбираться, чтобы успешно и правильно строить учебно-воспитательную работу с учениками. Часто говорят, что если студент рисует, соблюдая правила и законы академического рисунка, то он занимается пассивной механической работой; если же студент игнорирует их и ищет свои приемы работы, то он якобы творчески подходит к делу.

Эту ложную, противоречащую марксистско-ленинской науке точку зрения пропагандируют поклонники формалистического искусства, пытающиеся доказать, что школа лишает художника творческой активности. Надо понять, что любой целенаправленный труд человека немислим без творчества. Перечитывая «Капитал» Маркса, М. Шагинян правильно пишет: «...я убеждена, мне предстает это как неоспоримость, — механической работы вообще нет на земле, творческой энергией начинен каждый атом материи, может быть, сочетание этих атомов, творческая сила рождения нового в них у каждого явления природы (в том числе человека) больше и потому заметней, у другого меньше и потому незаметней»⁷.

Всякая сознательная деятельность человека является творческой деятельностью, только у одного человека она протекает более активно и ярче выражается, у другого менее активна и малозаметна. У людей определенной профессии сложная творческая деятельность способна переходить в автоматическую, с постепенным снижением творческого потенциала. Так, у зрелого художника многие творческие акты в результате многолетней практики превращаются в механические акты, не требующие особого напряжения сил. Для начинающего же художника все эти акты являются очень сложными, требуют большой затраты сил, воли, внимания, т. е. активной творческой деятельности. Другой пример. Начинающий пианист творчески овладевает техникой игры на фортепиано, внимательно следит за определенной сменой пальцев при разучивании гамм, пассажей; с годами все это превращается в автоматические действия, и он уже относится к ним как к механической деятельности. Все, что впервые ученик узнает, для него является «великим» открытием, оно побуждает его к активной деятельности. Например, дошкольника впервые знакомят с научными законами цветоведения, ему объясняют и показывают, как при смешении синей и желтой красок получается зеленый цвет. Это он воспринимает как чудо и начинает проверять на практике, причем не просто проверять, но и творчески активно подходить к делу. То он берет немного синей краски и значительно больше желтой — получает светло-зеленый, то добавляет больше синей и получает темно-зеленый, т. е. он не механически манипулирует, а творит.

Полученные знания обогащают человека, активизируют его творческую деятельность, а не сковывают, как пытаются доказывать поклонники свободного воспитания. Неосознанные манипуляции человека нельзя считать проявлением творческой активности, тем более в учебном процессе, где ученик обязан придерживаться общепринятых норм. Проявить себя как личность в отрыве от общественного сознания человек не может. К. Маркс писал: «Создание (*das Bewußtsein*) никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием (*das bewußte Sein*), а бытие людей есть реальный процесс их жизни»⁸. Это подтверж-

дает и психологическая наука. А. Н. Леонтьев пишет: «В качестве функции человеческого мозга мышление представляет собой естественный процесс, но мышление не существует вне общества, вне накопленных человечеством знаний и выработанных им способов мыслительной деятельности. Таким образом, каждый отдельный человек становится субъектом мышления, лишь овладевая языком, понятиями, логикой, представляющими собой обобщенное отражение опыта общественной практики; даже те задачи, которые он ставит перед своим мышлением, порождаются общественными условиями его жизни»⁹. Отсюда ясно, что, прежде чем проявить свою личность как художника, ученику необходимо овладеть общепринятым языком искусства, усвоить основные положения академического реалистического рисунка, а не игнорировать их. В то же время, и это бесспорно, индивидуальные способности каждого ученика педагог должен учитывать и по мере возможности развивать их с первых шагов обучения. Однако эта задача зарубежными методистами и теоретиками часто решается с ложных позиций, противоречащих марксистско-ленинской науке, а следовательно, и принципам советского реалистического искусства, мировоззрению нашего общества. И дело здесь не только в методических расхождениях, но и в идейно-политических.

В то же время надо признать, что методы активизации и развития творческих способностей в процессе обучения рисованию у нас еще не получили должного научно-теоретического обоснования. К этой проблеме художники-педагоги только подходят¹⁰. Надежды в решении этих проблем мы возлагаем на новое пополнение специалистов, на выпускников художественно-педагогических учебных заведений. И в этой сложной работе поисков новых, более эффективных методов развития творческих способностей на учебных занятиях рисунком существенную услугу окажет рисование с натуры, с помощью которого они смогут правильно распределять учебные и творческие задачи на каждом этапе обучения рисунку.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, курс академического рисунка на художественно-графических факультетах педагогических институтов призван способствовать формированию художников-педагогов, людей высокой эстетической культуры, поборников и пропагандистов принципов и методов искусства социалистического реализма. Основными принципами советского реалистического искусства являются партийность и народность. Искусство социалистического реализма правдиво отражает явления реальной действительности, оно основывается на позициях передового научного мировоззрения, борется за утверждение благородных коммунистических идей, за мир и дружбу между народами всего мира. Идеологи модернистского искусства пытаются дискредитировать нашу художественную культуру, искажают понятие и содержание принципа партийности искусства, приклеивают ему ярлык «директивного, палочного реализма, лишаящего художника творческой свободы»; они провозглашают «абсолютную свободу творчества», «искусства вне политики», «свободу самовыражения». Они отвергают школу как таковую и полностью отвергают достижения прошлого. А это уже пропаганда в завуалированной форме буржуазной идеологии.

Курс академического рисунка способствует формированию у будущих педагогов правильного отношения к искусству, раскрытию роли искусства в коммунистическом строительстве, ленинских принципов партийности и народности искусства, т. е. содействует идейно-эстетическому воспитанию будущих учителей средней общеобразовательной школы, которые в свою очередь должны будут нести эти идеи новому поколению, учить их видеть, понимать и ценить прекрасное во всех его проявлениях.

Современная школа академического рисунка возникла не на пустом месте, она наследовала лучшие традиции русской и мировой культуры, а в основу метода обучения положила рисование с натуры. Основы школы реалистического рисунка были заложены еще художниками Древней Греции, они впервые проявили живой интерес к реальной действительности, стремились с математической точностью познать законы природы и на основе их добиться полной достоверности в изображениях и прежде всего человека как наисовершеннейшего творения природы. Художники эпохи Возрождения продолжили эту линию, но уже с

новых позиций и с более глубоким научно-теоретическим обоснованием. В трактатах Альберти, Леонардо да Винчи, Дюрера искусство рисунка определяется как наука, а в основу обучения кладется рисование с натуры как наилучший метод познания реальной действительности. В XVII—XVIII веках рисование выделяется в самостоятельную учебную дисциплину — академический рисунок, который в дальнейшем становится главным учебным предметом во всех художественных учебных заведениях.

Становление и развитие советской школы академического рисунка проходило не на основе механического использования прогрессивных традиций, а на качественно новом осмыслении их с позиций марксистско-ленинской эстетики. Сегодня основные положения академического рисунка получают более глубокое научно-теоретическое обоснование. Для обоснования методических положений используются данные научных исследований из области педагогики, психологии, физиологии и других наук. Это дает возможность воспитанникам художественно-педагогических учебных заведений быстрее и правильнее усваивать основные положения академического рисунка, а в дальнейшем успешнее строить методику преподавания изобразительного искусства в школе.

Рассматривая рисунок как основу изобразительного искусства, курс академического рисования ставит своей задачей научить правильно наблюдать и познавать предметы окружающей нас природы, ибо рисование с натуры — это прежде всего процесс познания реальной действительности. К этой мысли пришли уже художники Древней Греции. Они впервые обратили внимание на большое воспитательное значение рисования с натуры как общеобразовательного предмета, и, как передает историк Плиний, благодаря главе Сикионской школы рисунка Памфилю рисование было введено во все школы Древней Греции. Выдающиеся представители педагогической мысли — Я. А. Коменский, Д. Локк, Ж.-Ж. Руссо, И. Г. Песталоцци, И. И. Бецкой, К. Д. Ушинский, Н. К. Крупская также не раз указывали на большое общеобразовательное значение рисования в школе.

Рисование в школе учит наблюдать, правильно воспринимать действительность, овладеть языком реалистического искусства. Но чтобы направить восприятие учеников на главное, нужно руководить этим восприятием, организовывать его на основе научных данных. Восприятие реальной действительности (восприятие натуры) и восприятие изображения на плоскости (рисунка) носят разный характер и требуют специального методического руководства, с которым будущий педагог и знакомится на занятиях академическим рисунком. В то же время формирование восприятий должно базироваться на материалистическом мировоззрении. Отсюда вытекает необходимость более серьезной подготовки студентов педагогических институтов по рисунку.

ку, вооружения их методом диалектического познания в процессе рисования.

В учебном академическом рисунке материалистический метод познания мира противоположен идеалистическому; он учит правильно познавать и анализировать натуру, помогает понять закономерность строения форм природы, существующих объективно и независимо от наших ощущений. Не вещи существуют благодаря ощущениям, а ощущения благодаря вещам. Академическое рисование учит студентов исходить не только из своих субъективных ощущений, но и из объективных законов реальной действительности, что позволяет создавать правдивые реалистические изображения.

В то же время учебный академический рисунок вооружает студентов изобразительной грамотой, совершенствует и воспитывает как художников, закладывает базу для дальнейшей самостоятельной творческой деятельности. Педагог со слабой профессиональной подготовкой не сможет приобщить детей к искусству, развить у них способность видеть и понимать прекрасное в жизни и искусстве; он не сможет даже показать, как создается реалистическое изображение. А между тем искусству учат на примерах: скрипач показывает ученику, как надо держать в руках смычок и скрипку, как извлекать звуки, как исполнять наиболее трудные пассажи; пианист много уделяет внимания «постановке руки», актеру показывают, как надо двигаться по сцене и произносить слова; балерине — как исполнять сложные па. Учителю же рисования владеть рисунком крайне необходимо. В его руках он становится эффективнейшим средством наглядного обучения. При помощи рисунка он может показать закономерность строения формы, раскрыть конструктивно-анатомическую слаженность человеческой фигуры и многое другое. Рисунком педагог пользуется постоянно: то он рисует на классной доске, обращаясь к классу, то на полях работы ученика, показывая, где он допустил ошибку. К этому и готовит выпускника художественно-графического факультета академический рисунок.

Учебный академический рисунок в педагогическом институте ставит задачей наряду с практическими навыками вооружить студентов теоретическими знаниями, чтобы в дальнейшем, работая в школе, они могли квалифицированно осуществлять дело художественного образования и эстетического воспитания детей и подростков.

ВОПРОСЫ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ДЛЯ ЗАКРЕПЛЕНИЯ ПРОЙДЕННОГО МАТЕРИАЛА

Для студентов I курса

1. Что такое рисунок?
2. В чем состоит различие учебного и творческого рисования?
3. Цели и задачи учебного академического рисунка.
4. Что такое конструктивная основа формы? Приведите примеры.
5. Что мы понимаем под простыми и сложными формами? Приведите примеры.
6. Что мы понимаем под вспомогательными линиями построения формы в рисунке? Покажите примеры.
7. Что такое осевая линия?
8. Что мы называем линией горизонта?
9. Что мы понимаем под точкой (или точками) схода?
10. Объясните основные закономерности линейной и воздушной перспективы.
11. Как правильно построить перспективу окружности? Покажите на примере.
12. Какой должна быть методическая последовательность работы над рисунком натюрморта?
13. Объясните особенности анализа сложной формы предмета на примере изображения вазы.
14. Объясните понятия: «блик», «свет», «полутень», «тень», «рефлекс».
15. Что значит класть штрих по форме? Покажите это на примере рисунка предметов округлой и граненой формы.

Для студентов II курса

1. Специфика рисования с натуры.
2. Чем отличается длительный рисунок от наброска? Каковы их цели и задачи?
3. Что мы понимаем под термином «конструкция» в рисунке?
4. Что такое картинная плоскость?
5. Что мы понимаем под предметной плоскостью?
6. Что мы понимаем под плоскостью горизонта?
7. Объясните закономерности построения рисунка интерьера с одной и двумя точками схода.
8. Объясните, что такое низкий горизонт и высокий на примере рисунка пейзажа.
9. Что мы понимаем под выражением «большая форма» в рисунке?
10. Основные положения теории теней.
11. Дайте определение термина «тон» в рисунке.
12. Основные закономерности светотеневых и тоновых отношений в рисунке.
13. Особенности направления потока лучей света от искусственного и естественного (солнечного) источников света.
14. Методические требования при составлении натуральных постановок в учебном рисунке.

15. Каковы свойства карандаша, угля, свинца, соуса, технические приемы работы?

Для студентов III курса

1. Научные основы учебного академического рисунка.
2. Что мы понимаем под термином «форма»?
3. Закономерности строения формы головы человека.
4. Основные конструктивные линии, помогающие строить форму головы.
5. Роль и значение вспомогательных линий построения изображения в учебном рисунке.
6. Закономерности пропорционального членения головы на части.
7. Особенности строения формы человеческого черена.
8. Методическая последовательность работы над рисунком головы.
9. Закономерности строения носа. Проиллюстрируйте рисунком.
10. Особенности строения формы глаза. Покажите на рисунке.
11. Нарисуйте по представлению (схематично) форму головы человека в трех-четвертном повороте, вид снизу.
12. Методические приемы проверки правильности перспективного построения формы головы. Покажите на примерах.
13. Перечислите основные лицевые мышцы человека.
14. Как «вписывается» голова к плечевому поясу? Покажите на рисунке.
15. Техника и манера в рисунке, их различия.

Для студентов IV курса

1. В чем заключаются различия в психологии восприятия предмета и рисунка?
2. Методологические основы учебного рисунка.
3. Субъективность и объективность восприятия и воспроизведения формы в рисунке.
4. Метод линейно-конструктивного выражения формы в рисунке.
5. Что мы имеем в виду, когда говорим о конструктивно слаженном рисунке?
6. Основные закономерности пропорционального членения фигуры на части и их использование в рисунке.
7. Что такое ось упора, ось равновесия, как они устанавливаются в рисунке фигуры человека? Приведите примеры.
8. Нарисуйте схему расположения основных мышц торса.
9. Нарисуйте и объясните схему строения верхнего плечевого пояса.
10. Характерные особенности расположения и формы костей и мышц ноги человека. Покажите рисунком.
11. Методика работы над рисунком при детальной проработке формы.
12. Характерные движения фигуры человека (бег, прыжок, ходьба). Изобразите схемы этих движений.
13. Закономерности расположения складок одежды на фигуре человека.
14. Роль штриха и линии в рисунке.
15. Различные материалы изобразительной техники и техника их использования.

Для студентов V курса

1. Цели и задачи учебного академического рисунка.
2. Методы активизации творческой деятельности на занятиях академическим рисунком.

3. Психологические задачи в рисунке портрета.
4. Образная характеристика фигуры человека.
5. Рисунок конечностей. Анализ и изображение формы кистей рук и ступней ног.
6. Что мы понимаем под пронацией и супинацией?
7. Методы организации учебных занятий по рисованию с натуры.
8. Методы построения ракурса в рисунке.
9. Разъясните изречение П. П. Чистякова: «Видеть, знать и уметь».
10. Роль академического рисунка в профессиональной подготовке художника-педагога.
11. Особенности творческо-композиционного рисунка.
12. Специфика педагогического рисунка.
13. Роль педагога в обучении рисунку.
14. Методы обучения технике рисунка.
15. Единство методов объяснения и наглядного показа в преподавании рисования с натуры.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

Предисловие

¹ Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 181.

Введение

¹ Н. А. Андреев был единственным художником, который имел возможность длительное время наблюдать В. И. Ленина и делать зарисовки во время его работы и отдыха. Вполне естественно, что это позволило художнику подметить и зафиксировать много таких моментов, которые не удалось запечатлеть другим художникам, — наиболее характерные выражения лица, жесты, движения головы, манеру сидеть и ходить. Все это помогло художнику создать глубокий психологический образ великого вождя.

² Все виды подготовительного рисунка служат для точного перевода изображения, перенесения его с одного места на другое или для неоднократного повторения. Они имеют вид линейно-конструктивных рисунков. Разница между ними заключается в способах изготовления, назначении и приемах работы.

Картон — контурное изображение, точно повторяющее рисунок будущего произведения живописи. В картоне точно соблюдаются размеры и масштабы как всей композиции, так и каждой ее детали.

Выполняется картон обычно на бумаге карандашом, углем, сангиной и, реже, тушью. Рисунок с картона не переводится на холст или стену с помощью кальки или копировального состава (угольного порошка, норскообразной краски), который наносят с обратной стороны картона. В прошлом картон широко применялся в живописной трактовке. Молодые художники специально изучали методику работы над картоном. Многие художники и в настоящее время пользуются картоном в подготовительной работе.

Калька изготавливается на тонкой прозрачной бумаге. Рисунок на кальке воспроизводят путем обведения контуров изображения с оригинала, который затем переводят на холст, гравюрную доску, штукатурку стены и т. д. Кальку используют в своей работе все художники: живописцы, графики, мастера декоративно-прикладного искусства и др.

Прорись — контурный рисунок на бумаге. Имеет то же значение, что и картон. Прорись была широко распространена у художников Древней Руси — иконописцев, миниатюристов, чеканщиков.

Припорох — способ перевода контурного рисунка с бумаги на холст, левкасную доску, стену и другие поверхности, предназначенные для росписи.

Вначале рисунок, выполненный на бумаге, прокалывают по контурам иглой, затем его кладут на доску, холст, стекло и т. д. и приставляют все отверстия прокола ватным тампоном, пропитанным угольным порошком, тертой сангиной или норскообразной краской.

Припорох широко применяется во многих видах изобразительного искусства.

³ Крупская Н. К. Избр. нед. произв. М., 1965, с. 370.

⁴ Яковлев А. С. Рассказы из жизни. М., 1951, с. 16.

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 28.

⁶ Гёте. Собр. соч. М., 1937, т. 10, с. 418.

⁷ Мастера искусства об искусстве. М., 1933, т. II, с. 197.

⁸ Пособие по рисованию. М., 1938, с. 9.

⁹ Мастера искусства об искусстве. М.—Л., 1933, т. III, с. 119.

¹⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 303—305.

¹¹ С 1769 г. в Академии художеств начинает преподавать прекрасный рисовальщик и замечательный живописец А. П. Лосенко, уделявший много внимания не только практике, но и теории рисунка. В своей монографии А. Н. Андреев писал о Лосенко: «Он проводил с ними (учениками. — Н. 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 пропорции человеческого тела, коими пользовалась 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 к усовершенствованию вкуса учеников Академии» (Андреев А. Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. СПб., 1857, с. 487).

В помощь ученикам Академии художеств А. П. Лосенко было составлено пособие по начертанию академической фигуры, альбом оригиналов (рисунки для копирования), учебное пособие для художников, руководство, как увеличивать или уменьшать фигуру человека. Последнее пособие состояло из рисунков-таблиц с пояснительным текстом.

¹² Гёте об искусстве. Л.—М., 1936, с. 91.

¹³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 160.

¹⁴ Крымов — художник и педагог. М., 1960, с. 145.

¹⁵ Альберт и Леон Баттиста. Десять книг об архитектуре. М., 1937, т. II, с. 17.

¹⁶ Гёте об искусстве, с. 116—117.

¹⁷ Варнеке Б. В. Плиний об искусстве. Одесса, 1918, с. 51.

¹⁸ Гиберти Л. Комментарий. М., 1938, с. 17.

¹⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., 2-е изд., т. 20, с. 345—346.

²⁰ Репин И. Е. Далекое близкое. М.—Л., 1949, с. 437.

²¹ Крамской об искусстве. М., 1960, с. 64.

²² Кардовский об искусстве. М., 1960, с. 62.

²³ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 264.

²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., 2-е изд., т. 20, с. 20.

Глава I

¹ Подробнее см.: Кеменов В. Против абстракционизма в спорах о реализме. Л., 1969; Лифшиц М., Рейнгарт Л. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. М., 1968; Землянова Л. Современная эстетика в США. М., 1962; Лебедев А. К. К спорам об абстракционизме в искусстве. М., 1970; Шепетис Л. От жизни — к ничто (модернизм — что это такое). М., 1972; Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. М., 1980.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 164.

³ Там же, с. 152—153.

⁴ Мастера искусства об искусстве. М., 1934, т. V, с. 127.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 48.

⁶ Там же, с. 39—40.

⁷ Художник-реалист создает свои образы, опираясь на материал окружающей его жизни. Совокупность единичных явлений, воссоздаваемых художником, может и не существовать в действительности, она может быть плодом его фантазии, но в реалистическом искусстве фантазия всегда опирается на реальную действительность. Для настоящего художника жизнь всегда является той основой, той сокровищницей, откуда он черпает и тему, и форму, и вдохновение для своей творческой работы.

Формалистическое искусство, наоборот, за первичное принимает ощущение, мысль, «духовное начало», «идею», нереживание художника и, таким образом, провозглашает первичность мысли, духа и вторичность материи.

Для импрессионистов искусство являлось не средством познания и отображения реального мира — общественных отношений, а лишь выражением мимолетных субъективных ощущений. Импрессионисты считали, что реальный мир должен быть изображен не таким, каков он есть, как он существует, а таким, каким он кажется в данный момент художнику.

Но если импрессионисты еще были связаны с природой, с реальной действительностью, то современные абстракционисты вообще отрицают всякую связь реального мира с искусством.

Попытка формалистов доказать, будто «чистое искусство» ничего общего не имеет с реальной действительностью и рождается независимо от нее, лишено как бы то ни было научного обоснования. Современные психоаналитики утверждают, что творческие замыслы художника возникают из смутных ассоциаций и влечений, возникающих в подсознательном «я» художника, ничего общего не имеющих с реальной действительностью. Однако еще К. Маркс указывал: «Даже туманные образования в мозгу людей и те являются необходимыми продуктами, своего рода испарениями их материального жизненного процесса, который может быть установлен эмпирически и который связан с материальными предпосылками». Как бы ни был высок полет творческой мысли художника, все же основой и источником бесконечного разнообразия его образов будет материальный мир. Реальная действительность всегда является источником творчества художника, будет ли он поэтом или живописцем, музыкантом или скульптором. Истинный художник не может жить в отрыве от реальной действительности. Гёте говорил: «Изобретать на пустом месте, или, вернее, выдумывать, — никогда не было моим делом, я всегда считал мир гениальнее моей гениальности» (См.: Роллан Р. Соч. М., 1958, т. 14, с. 539).

Окружающий мир заставляет художника внимательно наблюдать и изучать его. Изобразительное искусство является одной из форм отражения реальной действительности, а не продуктом «чистой, духовной деятельности». Подлинный художник не может жить и творить в отрыве от окружающей действительности, которая служит источником образов для искусства, конкретным материалом, без которого оно не может существовать. Известный американский дирижер Леопольд Стоковский пишет: «Искусство музыки глубоко органично, музыка не только едина сама по себе, но крепко связана с самой жизнью» (Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959, с. 11).

Для художника формалистического направления правильное познание мира не столь существенно и важно; наоборот, его вполне удовлетворяет даже самое искаженное представление о мире. Отказываясь от познания объективного мира, они выступали против всякого знания, против рассудка, заменяя все это чувственно-эмоциональными восприятиями. Дадаисты, например, ратовали за хаотическое, беспорядочное нагромождение линий и красок. «В „Манифесте ДАДА“, — документе, в котором наглость сменяется с глупостью, мы читаем: „Искусство — это аптекарский продукт для дураков: столы вертятся благодаря духу, картины и другие произведения искусства являются как бы негостраемыми столами: в них заключен дух... ДАДА сам не хочет ничего, ничего, он делает кое-что для того, чтобы публика говорила: „Мы не понимаем ничего, ничего, ничего“. Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего“» (Соболев А. И. Ленинская теория отражения и искусство. М., 1947, с. 21).

Теоретические положения современных модернистов мало чем отличаются от формалистических установок дадаистов. Так, сюрреалист Сальвадор Дали говорит: «Я регистрирую без выбора и со всей возможной точностью диктовку моего подсознательного, моих сновидений, выражение этого тайного мира, открытого Фрейдом» (Соболев А. И. Ленинская теория отражения и искусство, с. 21).

9 Кудикова И. С. Философия и искусство модернизма. М., 1980, с. 267.

10 Там же, с. 159.

11 Подробнее см.: Хрестоматия по общей психологии. М., 1981.

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

13 Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1947, с. 433.

14 Там же, с. 333.

15 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 185.

16 Там же, с. 109—110.

17 Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. 2-е изд., т. 23, с. 82.

18 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 177.

19 Крымов — художник и педагог, с. 185.

20 Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 429.

21 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 163—164.

22 Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 20, с. 490.

23 Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1977, с. 37.

24 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 152.

25 Цит. по кн.: Краткий словарь по эстетике. М., 1964, с. 346.

26 Салахов Т. Молодая поросль нашего искусства. — Коммунист, 1982, № 16, с. 74.

27 Цит. по кн.: Крамской об искусстве, с. 144, 145.

Глава II

1 Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 322.

2 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 152—153.

3 Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система, с. 134—135.

4 Цит. по кн.: Чистяков П. П. и Савинский В. Е. Переписка. Л.—М., 1939, с. 29—30.

5 Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 333.

6 Там же, с. 347.

7 Там же, с. 348.

8 Альберти Леон Баттиста. Десять книг об архитектуре. М., 1937, т. II, с. 58.

9 Чейнни Ченнипо. Трактат о живописи. М., 1933, с. 38.

10 Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 361—362.

11 Там же, с. 439.

12 Цит. по кн.: Эмоции и мышление. М., 1980, с. 55.

13 Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950, с. 149.

14 Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 353, 357, 359.

15 Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка, с. 159.

Глава III

1 Альберти Леон Баттиста. Десять книг об архитектуре, т. II, с. 13.

2 Там же, с. 20.

Экземпеда — тоненькая деревянная линейка, равная по высоте фигуре человека, разделенная на ряд равных частей. Альберти делил экземпеду на шесть футов и по числу футов назвал эту линейку экземпедой. Фут в свою очередь делился на десять равных частей — минут.

3 Цейзинг Адольф (1810—1871) — немецкий поэт, философ и самодеятельный художник. Цейзинг в своей книге «Новое учение о пропорциях человеческого тела» (1854), рассмотрев работы 78 авторов по этому вопросу, сделал попытку определить мировой закон гармонии, проявляющийся в красивых пропорциях всех неодушевленных и одушевленных созданий природы. Он доказывает, что взаимоотношение частей в кристаллах, растениях, животных и человеке подчиняется открытому им математическому закону красивого деления линий в крайнем и среднем отношении, названному им законом золотого деления (8/5).

4 Шадов Готтфрид (1764—1850) — немецкий скульптор. В 1837 г. издал труд «Поликлет», где изложил свое представление о пропорциях человеческого тела. Рост мужской фигуры человека, по Шадову, равен 7,12 высоты головы. Кроме «Поликлета», издал целый ряд научно-исследовательских работ: «Учение о костях, мускулах, пропорциях и ракурсах» (1830), «Народные физиогномии» (1834—1835), «Художественные наметники и художественные воззрения» (1849), выпустил целый ряд статей.

5 Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 313.

6 Гёте об искусстве, с. 362.

7 Леонардо да Винчи. Книга о живописи, с. 315.

8 Говоря о методике обучения конструктивному анализу и методах построения линейно-конструктивного изображения формы предметов на плоскости

сти, надо прежде всего иметь в виду, что во время рисования студент должен уметь пространственно мыслить точно так же, как на занятиях по курсу начертательной геометрии. Он должен уметь ясно представлять себе в пространстве точку, линию, плоскость, объемное тело; уметь представить и изобразить на плоскости вид формы предмета с любой точки зрения. Чтобы развить это необходимое качество (умение) в рисовании, необходимо постоянно развивать в себе пространственное мышление путем различных упражнений. Например, в МИПИДИ студентам керамического отделения автор пособия одно время давал задание: по двум проекциям найти третью и сделать рисунок данной модели.

Подобный эксперимент позволял проследить влияние такого метода обучения на развитие пространственного мышления и образного представления у студентов. Задания, конечно, все время усложнялись, усложнялась форма и характер изображений. Экспериментальное обучение ставило задачей проследить, насколько данный прием повышает успеваемость в рисовании вообще. Результаты эксперимента были поразительными.

9 Леонардо да Винчи. Книга о живописи, с. 61.

10 Там же, с. 93.

11 В своем исследовании, которое так и называется «Восприятие предмета и рисунка», Н. Н. Волков пишет: «Существо различия между восприятием предмета и восприятием рисунка позволяет ввести следующие дополнительные обозначения, которые читателю полезно запомнить. Восприятие реального предмета мы будем называть прямым восприятием. Восприятие изображенного предмета — опосредованным восприятием. Эти обозначения оправданы существом дела. Именно в рисунке посредством прямого восприятия одного предмета нам дан образ другого предмета. Изображенный мир не присутствует реально в рисунке, изображенное трехмерное пространство не присутствует реально на плоском листе бумаги, изображенный объем не присутствует реально в самом рисунке. Поэтому они сами не могут воздействовать в рисунке на наши органы чувств. А между тем специфическим признаком прямого восприятия — восприятия в узком смысле этого слова — является воздействие самого воспринимаемого реального предмета на наши органы чувств. В процессе восприятия рисунка на наши органы чувств воздействуют плоские линии и пятна, и потому следует говорить об их прямом восприятии. Изображенные в рисунке вещи, однако, не воздействуют в процессе восприятия рисунка на наши органы чувств, и потому их восприятие на рисунке есть особый акт, опосредованный прямым восприятием пятен и линий» (Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка, с. 38).

12 Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 328.

13 Вскрывая научно-теоретическую несостоятельность утверждения некоторых методистов о том, будто бы обучение рисованию детей надо начинать с изображения предметов округлой формы, а не прямоугольной, Н. Н. Волков пишет: «Перспективу, говорят, надо вводить постепенно. Сначала детям будет понятно только, что дальние предметы следует располагать выше по листу (I и II классы). Затем можно показать, что передний предмет иногда загораживает задний (III класс). И только уже после этого можно начинать говорить о перспективном сокращении формы в ракурсе. Так примерно строится вышеуказанная программа по рисованию.

Но зрительный образ содержит точные проекционные отношения. Поэтому, если мы их не видим, это может значить только то, что мы не умеем их видеть. На такой правильной теоретической позиции методическая проблема должна ставиться и решаться совершенно иначе. Надо не объяснять, а научить видеть проекционные отношения. В младших классах надо меньше объяснять, но больше показывать факты перспективного изменения образа. Надо развивать у детей зрительное суждение, направленное на проекционные отношения. Объяснять теорию перспективы нельзя пачать рано. Однако показывать можно начать очень рано. И нужно сразу начинать учить перспективному рисунку, правильному во всех отношениях. Совершенно неверно ставить вопрос так: когда надо начинать учить изображению перспективных сокращений? Вопрос может быть поставлен только так: каким обра-

зом надо учить изображению правильных перспективных сокращений? С каких предметов начинать? С какого их положения?

Проект программы, предложенный в 1948 г. Институтом художественного воспитания, говорит, что изображение прямоугольных предметов можно вводить только начиная с VI класса. Верно ли это? Если исходить из мысли, что мы неспособны непосредственно увидеть проекционные отношения, придется согласиться с проектом программы. Но если исходить из правильного положения, что точные проекционные отношения содержатся во всяком зрительном образе и у взрослого, и у ребенка, придется еще подумать, на чем надо развивать умение видеть проекционные отношения: на изображении прямоугольных предметов, где проекционные отношения очень четки и всякая ошибка в них тотчас же станет заметной в рисунке, или на изображении круглых предметов, где четкость перспективных отношений легко может быть замаскирована неопределенной округлостью предмета, подменена приблизительным изображением? Методисты, составляющие программу, очень ошибаются, думая, что округлые предметы изображаются в IV и V классах лучше, чем прямоугольные. Даже беглый взгляд на соответствующие рисунки говорит о выраженном в них одинаковом неумении точно видеть перспективные сокращения. Только в одних рисунках это неумение очень заметно. В других — менее заметно. Мне кажется, в изображении прямоугольных предметов как раз легко показать учащемуся его ошибки. На изображении прямоугольных предметов легче развить его зрительное суждение, направленное на проекционные отношения. Поэтому чем раньше вводить прямоугольные предметы в обучение рисунку, тем лучше» (Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка, с. 77—78).

14 Профессор В. Н. Яковлев совершенно справедливо писал: «Ни в одной области изобразительных искусств не ведется столько споров и так по-разному не понимается терминология, как в области рисунка. Если спросить десяти квалифицированных художников и архитекторов, что они понимают хотя бы под такими словами, как "форма", "объем", "тон", то можно получить десять разных определений этих понятий» (Пособие по рисованию, с. 5).

15 В настоящее время пособия Жюльена сохранились:
1) начальный курс (правда, неполный) в библиотеке Художественно-промышленного училища имени М. И. Калинина (Москвы);
2) разрозненные листы в библиотеке Академии художеств СССР в Ленинграде;

3) несколько листов в Музее книги Государственной библиотеки имени В. И. Ленина (папка Н. Н. Ростовцева).

Следует добавить, что пособием Жюльена в учебно-воспитательных целях (копирование) и сегодня пользуются студенты Художественного института имени И. Е. Репина и учащиеся художественной школы при этом институте.

16 Леонардо да Винчи. Книга о живописи, с. 239, 262.

17 Там же, с. 127.

18 Крымов — художник и педагог, с. 185.

19 См.: Гёте об искусстве, с. 118.

В статье «Мои скромные мысли о краске» мы читаем: «Вот на картине изображена женщина, одетая в белый атлас. Закройте всю остальную часть картины и загляните в отдельности на одно платье, — возможно, что этот атлас покажется вам грязным, тусклым и не особенно правдиво написанным. Но посмотрите на эту фигуру снова, среди окружающих предметов, и тотчас же атлас и его краски снова начнут производить свой эффект» (Гёте об искусстве, с. 140).

20 И. Е. Репин об этом писал: «Побившись довольно на эскизах "Тайной вечери", Ге, чтобы помочь себе, вылепил всю группу из глины, нашел прекрасную точку зрения, и работа выполнения пошла успешно. Но однажды он вошел с огнем, ночью, в свою мастерскую и поставил лючерну перед своей глиняной моделью. И до сих пор освещают комнаты в Италии перед своей глиняной моделью. В поисках чего-то он отошел подальше и взглянул нечаянно на свет. Его глиняная сцена освещалась с новой, случайной точки превосходно; он был поражен ее красивым новым эффектом. Несколько не жалея труда, он пере-

рисовал и переписал всю картину заново, быстро и необыкновенно удачно» (Репин И. Е. Далекое близкое. М.—Л., 1949, с. 311).

²¹ Сапожников А. П. Курс рисования, СПб., 1847, с. 7.

²² Леонардо да Винчи. Книга о живописи, с. 166.

²³ Гёте об искусстве, с. 191.

²⁴ Бродский И. Репин-педагог. М., 1960, с. 41.

²⁵ Крамской об искусстве, с. 67—68.

²⁶ Академия художеств СССР, IV сессия. М., 1950, с. 24.

²⁷ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 14, ед. хр. 10 ч. л. 138.

Глава IV

¹ Коменский Я. А. Великая дидактика. М., 1939, т. I, с. 220.

² Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Л., 1935, с. 83.

³ Альберти Леон Баттиста. Три книги о живописи, т. II, с. 42.

⁴ Репин И. Е. Далекое близкое, с. 435.

Глава V

¹ Альберти Леон Баттиста. Три книги о живописи, т. II, с. 42.

² Гёте об искусстве, с. 85.

³ Леонардо да Винчи. Книга о живописи, с. 291.

⁴ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 366.

⁵ Леонардо да Винчи. Книга о живописи, с. 326.

⁶ Там же, с. 147.

⁷ Там же, с. 324.

Глава VI

¹ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. М.—Л., 1957, с. 178.

² Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 354.

³ Крамской по воспоминаниям Репина. — Русская старина, 1888, № 5, с. 409.

⁴ Виен И. И. Краткое историческое обозрение скульптуры и живописи с полным влиянием анатомии в сих свободных художествах. СПб., 1803, с. 107—109.

⁵ Русская старина, 1889, № 11, с. 462.

⁶ Репин И. Е. Об искусстве. М., 1960, с. 76.

Глава VII

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 14, ед. хр. 10 ч. л. 138.

² Иванов А. Понятие о совершенном живописце. СПб., 1789, с. 97.

³ Гёте об искусстве, с. 37.

⁴ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 319.

⁵ Там же, с. 446.

Глава VIII

¹ Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система, с. 127.

² Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1954, с. 58—59.

³ Репин об искусстве. М., 1960, с. 36.

⁴ Цит. по кн.: Серебров А. (А. Н. Тихонов). Время и люди. М., 1960, с. 128.

⁵ Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система, с. 123.

⁶ В 1898 г. в Америке Л. Тэдд опубликовал свой труд «Новые пути по художественному воспитанию нашего юношества». На русском языке см.: Тэдд Л. Обучение рисованию по американскому способу. СПб., 1903; Он же. Новые пути по художественному воспитанию нашего юношества. М., 1907.

⁷ Коменский Я. А. Великая дидактика, с. 169.

⁸ Репин И. Е. Далекое близкое, с. 239.

⁹ Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения, с. 298.

¹⁰ Там же, с. 72.

¹¹ И. М. Сеченов разбивает процесс заучивания на пять фаз:

«Чтобы решить первый из них, нужно, очевидно, суметь разложить весь процесс заучивания какого-нибудь ремесленного или художественного ручного производства на составные моменты и затем смотреть, какое участие принимает воля в каждом из них в отдельности. При всяком заучивании нужно:

1) чтобы рука предварительно обладала известной степенью поворотливости, чтобы она умела повернуться в любую сторону, сгибаться и разгибаться во всех сочленениях и пр.;

2) чтобы она слушалась во всех этих движениях глаза (что, впрочем, понимается само собою, так как все движения рук заучиваются всегда под контролем глаза);

3) чтобы человек умел подражать показываемой ему форме движения;

4) чтобы он умел отличать хороший результат от правильного движения от другого результата неправильного и, наконец;

5) чтобы он унапрягался как можно более под контролем достижения нормального результата» (Сеченов И. М. Избр. философские и психологические произведения, с. 298—299).

¹² Не следует думать, что это дело только начального обучения. В высшем учебном заведении студенты зачастую не только не владеют техникой рисунка, но даже не умеют заточить уголь, работать сангиной, соусом, пером. Веномим, что профессор консерватории не считает для себя пустяком проверить, как дышит вокалист, держит смычок скрипач и т. д.

¹³ Воспоминания о Рахманинове. М., 1961, с. 161.

¹⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., 2-е изд., т. 21, с. 290.

¹⁵ Там же, т. 20, с. 493.

¹⁶ Русская старина, 1889, с. 449.

¹⁷ Ушинский К. Д. Избр. пед. произв. М., 1968, с. 207.

¹⁸ Юный художник, 1969, № 5.

¹⁹ Иванов А. Понятие о совершенном живописце, с. 97.

²⁰ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки, с. 81.

Глава IX

¹ Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М., 1959, с. 107.

² Гёте об искусстве. — В кн.: Роллан Р. Соч. М., 1958, т. 14, с. 539.

³ Ченнини Ченнино. Трактат о живописи, с. 37—38.

⁴ Там же.

⁵ Гёте об искусстве, с. 111.

⁶ Подробнее см.: Сидоров А. А. Рисунок старых русских мастеров. М., 1956, с. 198—297.

⁷ Шагинян М. Труд как живой фермент. — Коммунист, 1978, № 15, с. 80—81.

⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 3, с. 25.

⁹ Леоптьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность, с. 37.

¹⁰ Этим проблемам были посвящены кандидатские диссертации: Свешников А. В. Записимость методов формирования творческой активности на занятиях академическим рисунком от индивидуально-психологических особенностей личности студента. М., 1981; Зинченко В. П. Развитие творческих способностей студентов ХГФ на начальных этапах обучения рисунку. М., 1980.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Введение	5
✓ Глава I. Методологические основы учебного рисунка	41
Глава II. Специфика рисования с натуры	55
✓ Глава III. Научные положения академического рисунка	71
✓ Глава IV. Виды учебного рисунка	93
Глава V. Рисунок натюрморта, интерьера, пейзажа	105
Глава VI. Рисунок головы человека	131
Глава VII. Методика рисунка фигуры человека	160
Глава VIII. Техника рисунка и воспитание художника-педагога	184
Глава IX. Рисование с натуры — основа реалистического искусства и профессиональной подготовки художника-педагога	209
Заключение	226
Вопросы и практические задания для закрепления пройденного материала	229
Примечания и комментарии	232

Николай Николаевич Ростовцев

АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК

Зав. редакцией П. А. Стеллиферовский

Редактор Е. А. Комарова

Младший редактор Н. Ю. Мастюкова

Художник А. Л. Кашеков

Художественный редактор Т. А. Алябьева

Технический редактор С. Н. Терехова

Корректоры Л. А. Ежова, М. Ю. Сергеева

ИБ № 7680

Сдано в набор 30.12.83. Подписано к печати 17.09.84. Формат 60×90¹/₁₆. Бум. офсетная № 2. Гарнит. литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 15+фор. 0,25. Усл.-кр. отт. 15,25. Уч.-изд. л. 10,21+фор. 0,44. Тираж 68 000 экз. Заказ 165. Цена 85 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение»
Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.



