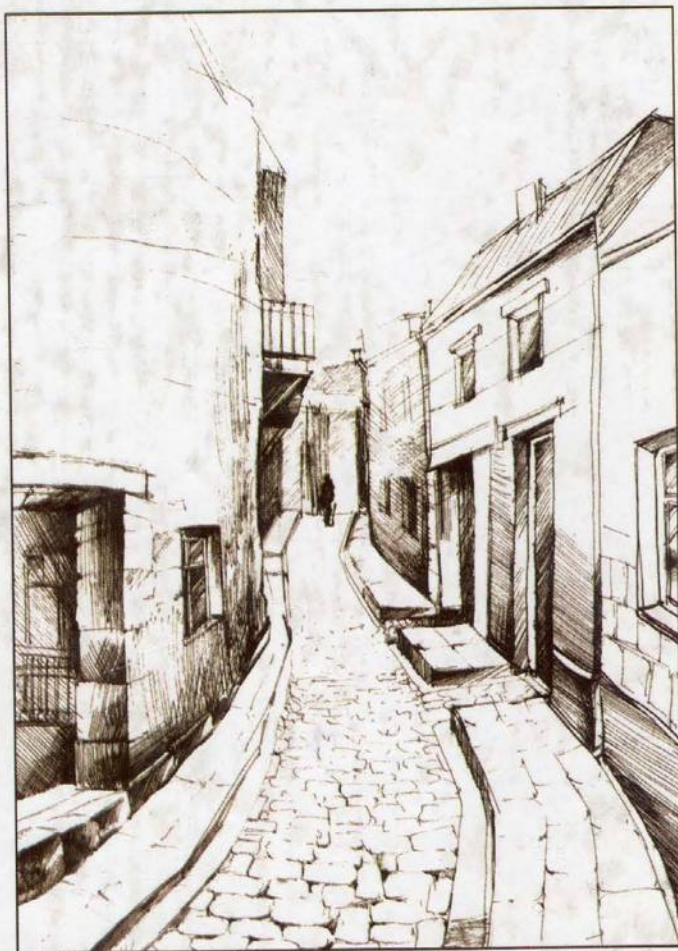


ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Р.В. Паранюшкин



ТЕХНИКА рисунка



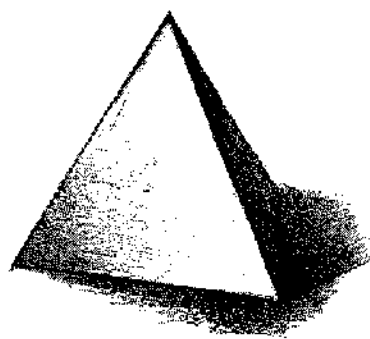
Серия «Школа изобразительных искусств»

Р.В. Паранюшкин

Техника рисунка

Учебное пособие
для художественных специальностей

Издание второе



Ростов-на-Дону
«Феникс»
2006

УДК 741(075)
ББК 85.15я7
КТК 8501
П 18

Рецензенты: Туманов И.Н.
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка и живописи
Волгоградского Педагогического университета

Цыннова В.В.
доцент Кафедры рисунка, живописи и скульптуры Волгоградской
Архитектурно-строительной академии

Паранюшкин Р.В.
П 18 Техника рисунка /Р.В. Паранюшкин. — Изд. 2-е. — Ростов н/Д : Феникс, 2006. — 186,
[2] с. : ил. — (Школа изобразительных искусств).
ISBN 5-222-07780-2

Учебное пособие по технике рисунка для художественных специальностей институтов искусств и культуры. Рассматриваются материалы и инструменты для рисунка, дается техника рисования различными материалами. Приводятся основы методики известных школ рисунка.

Автор — член Союза художников России, профессор, зав. кафедрой ДПИ Волгоградского института искусств и культуры Р. Паранюшкин.

ISBN 5-222-07780-2

УДК 741(075)
ББК 85.15я7

© Паранюшкин Р.В., 2005
© Издательство «Феникс», оформление, 2005

ВВЕДЕНИЕ

Великий русский художник К.П. Брюллов говорил: «Рисовать надо уметь прежде, нежели быть художником, потому что рисунок составляет основу искусства». Эту же мысль высказали многие великие мастера рисунка прошлых веков, а также авторы трактатов о рисунке и живописи. Обучение художника, архитектора, скульптора, ювелира и других представителей пластических искусств начинается с рисунка. Еще на рубеже средневековья и эпохи Возрождения итальянский художник Ченнино Ченнини (1372–1440), обобщая опыт своих предшественников, в «Трактате о живописи» уделял много внимания технике рисунка, подробно рассказывая о способах изготовления инструментов и материалов. Кстати, Ченнини был твердо убежден, что наибольшую пользу в обучении приносит рисование с натуры, ставшее затем классической базой всех методик, исповедующих реализм.

Настоящее пособие имеет своей целью помочь обучающемуся овладеть рядом приемов в технике карандаша, угля, сангины, пера, фломастера и других материалов, дающих надежные результаты в передаче пропорций, объемов и пространства. Конечно, технику нельзя оторвать от общих принципов методики рисунка, тем более, что разные академические школы заметно отличаются друг от друга по подходу к построению формы, особенно на начальной стадии работы. Учитывая это, автор рассматривает основополагающие педагогические идеи таких признанных авторитетов, как Дюрер, Ашбе, Чистяков, Кардовский, Тихонов. Следует иметь в виду, что при всех различиях академических школ конечную цель реалистического рисунка они видят в правильной передаче формы.

Какой из подходов считать более верным, имеет смысл обсуждать только в том случае, если мы выясним разницу в рисунках живописца, архитектора, скульптора и т. д. Этому вопросу в пособии посвящена специальная глава. Техника рисунка имеет огромное значение при восприятии изображения. Большого мастера от новичка отличает в первую очередь именно техника. И дело не только в манере нанесения штриха или линии, даже не в уверенности движения руки, а в том органичном слиянии задачи рисунка с выбранной техникой, которая делает рисунок естественным. Выразительность портрета в корне отличается от выразительности архитектурного рисунка: мягкость и текучесть живой формы передается совершенно иными средствами, чем статичность гипса; филигранную орнаментальность кружев почти невозможно передать широким материалом, зато легко изобразить пером. Выбор наиболее подходящей техники позволяет рисовальщику добиться прекрасных результатов как раз в самом главном — выразительности рисунка. Отсюда прямой путь к мастерству и свободе творчества. Однако никакая техника не поможет, если художник игнорирует логику формы и уповает только на технику, вне связи с содержательной задачей рисунка. Пособие охватывает довольно широкий спектр изобразительных средств, уделяя достаточное внимание их особенностям. Хотя существуют видимо, и другие материалы и другие техники, не упомянутые в нем.

Изобразительное творчество не любит границ, поэтому техника рисунка может быть бесконечно разнообразной, особенно в комбинациях и с открытием новых изобразительных средств. Например, автору известно мно-

го тонких творческих работ, выполненных с помощью аэрографа. Подобная техника не рассматривается здесь по двум причинам. Во-первых, это не рисунок в классическом понимании, а во-вторых, если даже отнести изображение к рисунку, описание процесса его со-

здания выходит за рамки задач настоящего пособия. Автор приносит благодарность художникам-педагогам А.Д. Хохлову, Н.А. Мастеровой, В.В. Цынновой за предоставленный иллюстративный материал для глав, посвященных широким материалам и рисунку пером.



Часть I

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ

ГЛАВА 1

О ТЕРМИНЕ «ТЕХНИКА РИСУНКА»

На профессиональном языке понятие «техника рисунка» имеет двойной смысл. Во-первых, это название материала (и инструмента), которым выполнен рисунок, а во-вторых, это приемы и способы нанесения изображения. Мы говорим: рисунок выполнен в технике сангины или угля. Понятно, здесь имеется в виду, что художник рисовал сангиной или углем. Применение нескольких материалов вынуждает или перечислять их (например, уголь, сангина, мел), или просто говорить: смешанная техника. Но мы говорим и так «Рисунок привлекает великолепной техникой штриха» или «Техника «сфумато» (плавность тоновых переходов) противоположна технике обрубков». В этом случае речь может идти об одном и том же материале, допустим, карандаше, а подчеркивается сам процесс создания рисунка, способ построения формы. В более сложных ситуациях, когда приходится характеризовать работу одновременно по применяемым материалам и по приемам, понятие техники рисунка связывается с контекстом, смыслом, и обычно не вызывает затруднений у читателя. Оба аспекта техники рассматриваются в пособии как самостоятельные

элементы, но их взаимопроникновение, неизбежно, как неизбежно влияние применяемого материала на манеру рисунка. И, наоборот, избранный способ рисования часто диктует выбор материала. Художники, как правило, из всех техник выбирают свою, излюбленную, которая ближе им по характеру и в конце концов создает их индивидуальность. Энгр и Серров, например, в своих рисунках чаще всего применяли графитный карандаш и отдавали предпочтение не тону, а выразительной линии. Дега и Грез очень любили работать пастелью, дающей эффект воздушности и тонких цветовых переходов. Тьеполо и Веронезе создали много прекрасных рисунков кистью и пером, с изумительной легкостью передавая светоносность итальянских мотивов. Крамской в портретных рисунках часто применял технику соуса, особенно мокрого. В последнем случае, вероятно, сыграло роль то обстоятельство, что он в молодости работал ретушером. На этапе обучения следует освоить как можно больше видов материалов и техники, чтобы чувствовать себя свободным в выборе изобразительных средств при создании творческих произведений.

ГЛАВА 2

ИЗ ИСТОРИИ РИСУНКА

Рисунок — язык наглядных образов — часто бывает убедительнее слов, поэтому еще на заре человечества появились первые изображения предметов и животных, описывающие наиболее характерные их признаки. Древние наскальные рисунки не были искусством в сегодняшнем понимании, они несли прикладные функции, служили не только атрибутом закли-

ния, но и объектом тренировки: охотники вонзали копия в изображение животного, стараясь попасть в наиболее уязвимые места. Рисунок в течение многих тысячелетий носил символический характер, это был как бы знак предмета, его нерог-лиф. Постепенно изображения приближались к натуре, передавая не только условный контур, но и объем, освещенность, фактуру предмета.

Развиваясь по форме, рисунок еще долгое время не имел самостоятельного значения, оставаясь или символом или вспомогательным средством в начальной стадии создания художественного произведения. Древние цивилизации не выделяли рисунок в отдельный вид искусства, хотя рисунки на вазах были превосходны. Правда, еще в Египте известны рисунки на папирусах, а в Китае были созданы великоленные графические миниатюры на шелке. Но явная условность и символичность миниатюр ставит их вне ряда классических форм реалистического рисунка, в котором пропорция, объем, иллюзорность изображения приобрели самодовлеющее значение. Европейский рисунок как вид искусства сложился в эпоху Возрождения, когда утвердилось его базовое значение при подготовке всякого мастера, работающего в художественной области. На рубеже средневековья и Возрождения, а также в раннем Возрождении художники не сохраняли свои рисунки, именно поэтому так мало рисунков этого периода можно найти в музеях. Чаще встречаются контурные наброски для миниатюр, но рисунок для миниатюры имел совершенно определенную функцию: обводились линией те места, которые нужно было закрасить. Считать эту обводку рисунком как таковым, видимо, еще нельзя, поскольку это была работа скорее каллиграфа, чем классического художника.

Высокое Возрождение в корне изменило отношение к рисунку. Великие мастера — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль — создали и, к счастью, сохранили много своих рисунков, достойных называться истинными шедеврами. Ценность этих работ тем более велика, что в это время закладывались научные основы реалистического рисунка, был создан аппарат перспективы, изучалась анатомия человека и животных. Художник и теоретик искусства Гиберти писал в своих «Комментариях» (около 1447 года): «... рисунки есть основа и теория двух видов искусства (скульптуры и живописи), и эта теория есть источник и основа каждого из ви-

дов искусства...» Интересно отметить, что до Леонардо рисунки на бумаге или пергаменте почти не встречаются. Исследователи связывают этот факт с расцветом настенной живописи: художники делали подготовительные рисунки прямо на стене в технике синопии. Термин «синопия» ввел Ченнини, называя так используемую в рисунках красную землю из черноморского города Синопа. Рисунки наносились на первичный слой штукатурки и при последующей работе над фреской полностью исчезали под слоем краски.

Впервые подготовительный рисунок на бумаге начал делать Парри Спинелли (около 1387–1453), и к середине XV века эскизы на бумаге окончательно вытесняют синопии. Это оказалось удобнее, не надо уже было взбираться на леса для рисования на штукатурке, эскизы делались в мастерской. Перенос небольшого эскиза на штукатурку включал в себя так называемую стадию картона: разбив эскиз на квадраты, переносили рисунок вначале на бумагу, склеенную в размере будущей фрески, используя пропорционально увеличенные квадраты, а затем продавливали или прокалывали рисунок непосредственно на штукатурку. С изменением метода подготовительной работы художники стали делать очень много рисунков, широко используя различные техники. И собственно рисунок начался не с подготовительных эскизов и картонов, а с тех свободных поисков выразительной композиции, предназначенной для фрески, которые были вначале заключены в рамки настенной росписи, а затем все более и более приобретали самостоятельность. Получили распространение рисунки-копии с работ известных мастеров, которые помогали молодым художникам учиться рисовать.

Техника рисунка в эпоху Возрождения описана Ченнини. Применялся серебряный карандаш, рисунок наносился на бумагу или пергамент, часто покрытые зеленой, черной, серой или красно-коричневой темперой. Света иногда наносили белилами. Рисовали также пером, кистью, используя бистр.

Качественно новый метод рисования предложил Пизанелло (около 1395–1455). Он начал делать рисунки с натуры, изучая предметы с точки зрения формы. Это по сути дела были первые учебные рисунки. Рисовал Пизанелло серебряным карандашом по нетонированному пергаменту, добиваясь эффекта неяркого скользящего света. По технике эти рисунки предшествуют высокому Возрождению, когда рисунок становится самостоятельным видом искусства. Развитию рисунка способствовало появление новых материалов. Благородный серебристо-серый тон свинцовых и серебряных штифтов со временем дополнился более интенсивным темно-серым тоном сланцевых стержней и красно-коричневым цветом сангины. С XVI века применяется графит, а с конца XVIII века — карандаши современного типа в деревянной оправе. Великие мастера рисунка итальянского Возрождения выработали технику двух направлений: линейную и тональную. Микеланджело, Леонардо и другие мастера флорентийского круга рисовали в строгой линейно-пластической манере, а венецианцы Тициан, Веронезе, Тинторетто создавали рисунки так называемого живописного стиля, используя эффект пятна и некоторой эскизности. Особо следует отметить рисунки Дюрера, ярчайшего представителя немецкого Возрождения в XVI веке. Графика Дюрера отличается четкостью, ясной логикой штриха и линии. Как любое явление искусства, рисунок имел свои периоды расцвета. Начав блистательную самостоятельную жизнь в эпоху Возрождения, европейский рисунок приобрел новые черты и новую популярность в XVII веке в Голландии, а в XVIII веке — во Франции. Получает большое развитие карандашный портрет, создаются обширные коллекции рисунков, графические работы украшают стены домов простых горожан. Клуэ и Энгр во Франции, Рембрандт в Голландии, Рубенс во Фландрии, Тьеполо и Гварди в Италии создают классические по мастерству исполнения рисунки, на которых учатся многие поколения художников.

Начиная с XIX века, вернее с рубежа XVIII и XIX веков, когда творил великий испанец Гойя, рисунок приобретает особый темперамент и жизненность. На смену строгому академизму Энгра приходит страстно-гротескный стиль Домье, а романтические рисунки Буше и Жерико предшествуют широко обобщенным реалистическим работам Дега и Эдуарда Мане. Новые грани выразительности рисунка нашли Доре и Гаварни, барбизонцы и импрессионисты, Ван Гог и Тулуз-Лотрек. В начале XX века в русле авангардистских течений изобразительного искусства рисунок подвергается экспериментаторству в технике и содержании, что дало множество новых потенциальных путей его развития. Современный рисунок — это и Пикассо с его лапидарной линией, это и Барлах с острой реалистичностью форм, это и Гуттузо с деформированным плетением штрихов.

В России история классического рисунка начинается со 2-й половины XVIII века, когда в Петербургской Академии художеств преподавали А.Лосенко, Г.Угрюмов, А.Иванов, К.Брюллов, сами блестящие рисовальщики, ранее учившиеся в академии. Трепетное отношение к линии, строгая форма, совершенство пропорций, высокая техника — характерные черты русского рисунка. В рамках академических традиций художники О. Кипренский, А. Егоров, В. Шебуев добивались глубокой жизненности и убедительности своих работ. Эту реалистическую традицию подхватили затем А. Венецианов, П. Федотов, А. Агин и другие художники XIX века, работавшие в различных жанрах рисунка. Новый подъем рисовального искусства связан с П. Чистяковым, учителем И. Репина, В. Сурикова, В. Васнецова, В. Поленова, В. Серова, М. Врубеля и других великолепных мастеров. У Чистякова учился и Д. Кардовский, впоследствии разрабатывавший методику обучения рисунку. Живым и крепким рисунком обладали передвижники от Крамского до Касаткина. Особую виртуозность и изящество в графике выработали мастера «Мира искусства» А. Бенуа, Л. Бакст,

М. Добужинский, К. Сомов. На рубеже XIX и XX веков в противовес нарождающейся тенденции разрушения старого рисунка, они поставили совершенную технику и высокую культуру во главу угла художественного произведения, объявив форму высшей целью искусства. В послереволюционный период техника рисунка, пережив годы невежественного отрицания как производная «буржуазной культуры», годы натиска малограмотных нигилистов, в конце концов сохранила реалистические традиции и осталась одним из главных элементов обучения, неотделимой от содержательной стороны рисунка. Имена И. Бродского, В. Фаворского, О. Верейского, А. Лактионова, А. Пахомова,

В. Горяева, А. Дейнеки, П. Корины, Д. Жилинского, П. Оссовского, Н. Жукова и многих других признанных рисовальщиков говорят о высоком уровне современного российского рисунка. Ведущие художественные, прикладные и архитектурные вузы России основательно готовят будущих художников и архитекторов, уделяя огромное внимание рисунку как базовой учебной дисциплине. Современный реалистический рисунок опирается на многовековую традицию рисовального искусства, на признанную почти всеми академическими школами работу непосредственно с натуры, дающую надежную основу при создании композиционного рисунка.

ГЛАВА 3 МАТЕРИАЛЫ И ИНСТРУМЕНТЫ

Вообще говоря, рисовать можно на любой поверхности, позволяющей оставить на ней видимый след. Наиболее удобными материалами для нанесения рисунка оказались бумага и картон, которыми пользуются все художники в течение многих столетий. Для учебного рисунка эти материалы можно считать основными, даже естественными.

БУМАГА. Происхождение слова точно не установлено, ближе всего по звучанию похоже слово «хлопок», произнесенное по-итальянски. Бумага — волокнистый материал, изготовленный на основе целлюлозы и древесной измельченной массы, спрессованной в лист, проклеенный и часто отбеленный. Известно более 600 видов бумаги, имеющих свои добавки и способы обработки. Для рисунка используются несколько видов:

1. Рисовальная — относительно тонкая, неплотная, с шероховатой поверхностью, белая.

2. Рисовально-чертежная (так называемый полуватман) — более толстая и плотная, несколько зернистая с проклеенной стороны, белая.

3. Чертежная ВК (ватман) — плотная, хорошо проклеенная, довольно гладкая, но не глянцева, белая. Для учебного рисунка это наилучшая бумага.

4. Гознак — очень плотная, зернистая, белая. На просвет видны водяные знаки: «гознак» (название фабрики).

5. Оберточная — как правило тонкая, шероховатая, желто-коричневого цвета.

6. Тонированная — любой вид бумаги с цветовой поверхностью. Художники нередко тонируют бумагу сами, готовя ее для рисунка углем, сангиной, пастелью.

КАРТОН. В сущности это разновидность бумаги (по-итальянски «карта» — второе название бумаги), только с большей плотностью и толщиной. В России картоном называют лист с плотностью 250 г/м² и выше (а в Польше — 180 г/м²).

1. Упаковочный, так называемый желтый картон, как правило, шероховатый, слабо проклеенный, пригоден для рисования только мягким материалом.

2. Многослойный картон, белый с одной стороны и серый с теплым оттенком с дру-

гой, гладкий (художники называют его бристольским), более универсален: на нем можно рисовать и твердым карандашом и углем, причем с обеих сторон.

Переходя к материалам в значении «чем рисовать», автор вынужден сделать предварительную оговорку, что русский язык в этой ситуации не делает четкого разделения на инструменты и материалы. К примеру, если карандаш можно отнести к инструменту, то уголь и сангину мы привыкли называть материалом. Это следует иметь в виду, когда в русскоязычной общепринятой у художников терминологии автор один и тот же предмет может называть то инструментом, то материалом.

КАРАНДАШ. Наиболее распространенный материал (и инструмент) в учебном рисунке, обладающий рядом несомненных достоинств: четкостью линии, бархатистостью штриха, возможностью исправления ошибок с помощью резинки. В нынешнем виде карандаш появился сравнительно недавно: на рубеже XVIII-го и XIX-го веков. Рабочим стержнем служит смесь измельченного графита, глины и специальных добавок. В переводе с турецкого карандаш означает «черный камень». Прототипом карандаша служили свинцовые и серебряные штифты, вставлявшиеся в металлические зажимы, — употреблялись в XII–XVI веках. В раннем Возрождении (XIV век) появился так называемый итальянский карандаш из черного глинистого сланца. Он давал матовый оттенок и темно-серый штрих. С XVI века распространились два вида карандашей, которые были непосредственными предшественниками современных. Это карандаш из графита, а также из порошка жженой кости, смешанного с клеем (предтеча «Ретуши»). Современные карандаши имеют много разновидностей. Перечислим некоторые из них.

1. Графитный карандаш — типа «Конструктор» или «Кох-и-нор», а также великое множество других названий, как правило, качеством похуже. Все чертежные карандаши

дают темно-серый тон и при интенсивном штриховании дают некоторый блеск. По степени твердости карандаши делятся от самых жестких 6Т до самых мягких 6М, более или менее равномерно меняясь с каждой ступенью. У иностранных карандашей твердость обозначается буквой Н, а мягкость — В.

2. Ретушь — дает интенсивную черноту и матовую поверхность. Дополнительное отличие от простого карандаша — трудно поддается стиранию резинкой. Для учебных работ почти не применяется.

3. Цветные карандаши — целое семейство карандашей с цветными стержнями, начиная от школьных и кончая гримерными. Чаще всего применяются карандаши коричневой группы.

4. Механические (цанговые) — стержни в них могут быть как простые, так и цветные. По грифелю это не новый вид карандаша, новый здесь лишь способ крепления стержня.

УГОЛЬ. Рисовальный материал, полученный обжигом березовых, ивовых или липовых палочек без доступа воздуха. В последнее время появился прессованный уголь — смесь угольного порошка и клея. Вот как описывает процесс изготовления «превосходного и тонкого угля для рисования» Ченнини в своем «Трактате о живописи»: «Возьми несколько ивовых палочек, сухих и тонких, нарежь их длиною в ладонь или, если хочешь, в четыре пальца... Потом возьми новый горшок и положи их в него столько, чтобы горшок был полон. Затем возьми крышку и замажь ее глиной, чтобы сделать горшок непроницаемым для дыма. Вечером пойдешь к булочнику, когда он окончит работу (т.е. когда перестанет печь хлеб), поставь этот горшок в печь и оставь его там до утра...» Хорошо изготовленный уголь не должен крошиться и в то же время должен давать бархатистый штрих, не царапая бумагу.

САНГИНА. 1. Натуральная сангина — минеральный продукт, залегающий в вулканических породах. Состоит из каолина, окрашенного окисью железа. Имеет интенсивный крас-

но-коричневый цвет, от которого и получила свое название: в переводе с латинского «сангинус» кроваво-красный. Впервые сангина была найдена в Италии. Известны залежи во Франции и в нашей стране. Сангину нарезают в виде круглых палочек диаметром с толстый карандаш и длиной 7–8 см.

2. Искусственная сангина вырабатывается также из природных материалов, спрессованных в палочки с добавлением красящих веществ. В литературе указывается несколько рецептов, они в результате дают сангину различных оттенков от красноватого до коричневого. Качество сангины определяется ее мягкостью, степенью сцепления с бумагой и цветом. Хорошая сангина дает бархатистую линию, не осыпается с бумаги и не меняет цвет при растушевке. Коричневая сангина выглядит в рисунке благороднее, чем красная.

СОУС. Этот материал в рисунке начал применяться сравнительно недавно — в конце XVIII века. Соус приготавливается из тонко перемолотой сажи с добавлением слабого раствора растительного клея, спрессованной в цилиндрические палочки по размерам такие же, как сангина: диаметром около 1 см, длиной 7–8 см. Имеет глубоко черный бархатистый цвет. Чтобы пальцы рисовальщика не пачкались, палочки соуса обернуты в серебристую бумагу. Существует два способа рисования соусом: сухой палочкой и разведенным водой (работают кистью). По сравнению с сангиной сухой соус хуже сцепляется с бумагой, палочка сильно крошится и легче ломается, поэтому больше распространен мокрый соус. Изготавливается соус и серого цвета.

ПАСТЕЛЬ. В переводе с итальянского — «тесто». Рождение этого названия связано со способом приготовления пастельных палочек: в фарфоровой ступке растирают пигмент, который затем замешивают с водой до тестообразной массы, добавляя связующие наполнители. Полученное тесто формируют в трубке, вынимают и высушивают уже в виде палочек при умеренном тепле. Какой закладывается пигмент, такого цвета и будет пастель-

ный карандаш. Белая пастель получается из сухих белил или тонко размолотого мела.

Пастелью начали пользоваться в эпоху Возрождения, одним из первых цветные мелки применял Леонардо да Винчи, подцвечивая рисунки к «Тайной вечере». Вначале пастель считалась вспомогательным материалом, но постепенно она приобрела горячих сторонников и стала полноценным и очень красивым изобразительным средством. Недостаток пастели — слабое сцепление с основой, поэтому художники используют очень шероховатую поверхность, вплоть до наждачной бумаги.

ПЕРО. В качестве инструмента для рисования перо получило распространение в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дюрер и другие великие мастера оставили нам великолепные рисунки в этой технике. Старые мастера применяли два вида пера:

1. Тростниковое — заточенная специальным способом тростниковая палочка, дающая мягкую, разнообразную линию.

2. Гусиное — то самое, которое является атрибутом лирических поэтов прошлого. Заточка пера для рисования описана в «Трактате о живописи» Ч. Ченпини: «Если тебе нужно знать, как чинится гусиное перо, возьми крепкое перо и держи его двумя пальцами левой руки, нижним концом вверх, возьми тонкий и острый перочинный нож и срежь поперек на один палец длину пера... Затем срежь ножом перо у конца, заостряя его. Другой конец пера обрежь кругло и проведи надрез по всей длине пера. Затем поверни перо книзу, насади его на ноготь большого пальца левой руки и понемногу осторожно режь и чини его кончик...» Тростниковым и гусиным пером рисовали Тициан и Рембрандт, а уже Делакруа пользовался стальным пером, которое постепенно входило в жизнь в XIX веке.

3. Стальное перо — так называемое школьное перо, которым писали учащиеся до распространения шариковых ручек. Выпускаются разной твердости и тонкости. Сюда же можно отнести и перья в авторучках, хотя и

дающие более широкую линию, но позволяющие изменять нажим.

4. Шариковая ручка — инструмент не предназначенный для рисования, но нередко применяемый в зарисовках, а в некоторых случаях и в законченном произведении. Обычно пользуются черной пастой. Для рисунка пером требуются растворы пигмента. Вообще говоря, можно использовать любой жидкий материал, который дает достаточно интенсивный цвет, чтобы рисунок был хорошо виден, но традиционно распространены тушь и чернила.

ТУШЬ. Изготавливается из ламповой копоти, растертой на клеевой воде с добавлением спирта. Обычно используют флаконную черную тушь, она дает глубоко черную линию и не смывается после высыхания. Прекрасный материал — китайская тушь, но в продаже появляется крайне редко.

ЧЕРНИЛА. В отличие от туши чернила более текучи, что является одновременно их достоинством, так как они не засыхают на кончике пера, и недостатком, так как на неплотной бумаге могут расплываться.

1. Орешковые чернила. Изготавливаются из растительных пигментов по специальной технологии. Цвет коричневатого-охристый, не очень интенсивный. В продажу почти не поступают. Отсутствие их в продаже делает рисунки в этой технике редкостью.

2. Чернила для авторучек. Как правило, используется черный цвет. Рисунок, выполненный чернилами для авторучек, имеет несколько синеватый оттенок, правда, через некоторое время работа чуть меняет цвет в сторону нейтрально-черного.

Несколько десятилетий назад появился новый инструмент для рисунка, техника работы которым мало отличается от техники пера, но обладает достаточным своеобразием, чтобы выделить его в самостоятельный инструмент. Речь идет о фломастере.

ФЛОМАСТЕР. Общим для всех видов фломастера является наличие пористого стержня, пропитанного специальными чернилами. Слово фломастер содержит два корня — от ан-

глийского «течь» и «мастер». Жидкость для пропитки бывает разных цветов. В рисунке чаще всего применяется черный и коричневый цвета. По типу стержня фломастеры бывают двух видов.

1. Тростниковый — с тонким стержнем, штрих от него напоминает штрих от шариковой ручки.

2. Фетровый — (так называемый «плакар») — дает линию широкую, сочную, что позволяет работать и штрихом и заливкой тона.

КИСТЬ. В рисунке применяются обычно круглые кисти, беличьи или колонковые. Хорошая кисть должна быть мягкой и в то же время достаточно упругой, хорошо вбирать и легко отдавать краску, а также принимать каплевидную форму с острым кончиком, будучи смоченной водой. Некоторые мастера работают и плоскими кистями, особенно если приходится покрывать тоном большие поверхности. Кисти по размерам делятся на номера, причем малые номера соответствуют малым кистям. Условно порядковый ряд можно разбить на три группы.

1. № 1–8 — малые кисти, предназначенные в основном для прорисовки деталей изображения.

2. № 10–20 — средние, универсальные кисти, одинаково успешно применяемые как для больших поверхностей, так и для деталей.

3. № 22 и выше — большие, они предназначены, в основном, для обобщенной прокладки тона, но опытные рисовальщики свободно работают такими кистями и при изображении тонких элементов рисунка. Техника рисунка кистью основана на использовании разведенного водой красителя, будь то акварельная краска или тушь. О туши и чернилах уже упоминалось в связи с рисунком пером, поэтому здесь мы не будем еще раз описывать эти материалы, ограничимся лишь замечанием, что для рисунка кистью тушь и чернила должны быть нейтрально-черного цвета, без синевы. Тепловатый оттенок придает рисунку более изысканный вид.

Из других красителей, наиболее распространенных в рисунках кистью, отметим мокрый соус, по внешнему виду очень похожий на тушь, а также три специфических материала, присущих только рисунку кистью:

БИСТР. Это излюбленный материал старых мастеров. Обладая темно-коричневым оттенком, бистр очень красив на бумаге теплых тонов. В состав бистра входят каминная (печная) копоть и раствор клея. В конце 18 века на смену бистру пришла сепия.

СЕПИЯ. Краска органического происхождения, ее получают из темной жидкости морского моллюска (каракатицы), которую животное выпускает в минуту опасности. Другое название каракатицы — сепия, отсюда и название краски. Сепия имеет бархатисто-коричневый цвет, поэтому в дальнейшем стали называть сепией и другие материалы, дающие в рисунке коричневый оттенок.

ЧЕРНАЯ АКВАРЕЛЬ. Рисунок кистью, выполненный с помощью акварели черного цвета, называют гризайлью (от французского «серый»). Акварель — хороший материал для подобного рисунка, она позволяет делать

тонкую раскладку по тону, хорошо передает воздушную среду. Глубина теней по сравнению с тушью и соусом меньше, весь рисунок серебристо-серого тона. Часто используют коричневую акварельную краску, тогда рисунок (из-за цвета) называют сепией. Можно рисовать и многоцветной акварелью, но относить, акварель в таком случае следует к материалу живописи, а не рисунка, хотя традиционно акварельные произведения относят к графике, так как работы выполняются на бумаге.

Изобретательные мастера находят много других материалов для рисунка, экспериментируя с разными красителями и инструментами, а также комбинируя материалы, тонируя бумагу, находя неожиданную основу для рисунка. На этапе обучения тоже возможны комбинации и эксперименты, но увлекаться этим не следует, потому что основы техники рисунка каждым отдельным материалом дадут гораздо больше пользы, чем преждевременное экспериментаторство, которым можно смело заняться, лишь твердо овладев изобразительной грамотой.



Часть II

АЗБУКА ТЕХНИКИ РИСУНКА

ГЛАВА 1

БАЗОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ РИСУНКА

Старые мастера, принимая в свою мастерскую учеников, заставляли их проходить весь технологический путь обучения по элементарным ступеням, которые сами по себе еще не делают художника, но в последовательной совокупности дают возможность стать мастером. Ученик начинал с самого простого — уборки помещения, затем участвовал в подготовке материалов для работы, растирая краски, затем он допускался к несложным рисункам по эскизам учителя, копированию, наконец, постепенно включался в творческую работу. Техника рисунка начинается тоже с расчленения сложного и непрерывного процесса на простые элементы, на первый взгляд не имеющие прямого отношения к художественным задачам. Знакомство с этими элементами служит стартовой площадкой к тайнам мастерства.

Любой рисунок строится, в сущности, с помощью трех базовых элементов: точки, линии, тона. Можно было бы выделить и четвертый элемент — цвет, но для рисунка цвет не является самостоятельным атрибутом изображения, он как техническое средство вполне вписывается в понятие тона, тогда как в живописи цвет — абсолютно господствующий базовый элемент, который и составляет душу произведения. Итак, точка, линия, тон. Рассмотрим их по порядку.

ТОЧКА. В отличие от математического понятия точки, которая трактуется как геометрический образ, не имеющий протяженности, в рисунке точка — вполне конкретное видимое изображение: это или след от кончика карандаша или место (точка) пересечения двух линий. Точка — один из важнейших элементов рисунка, с нее начинается познание формы, выстроенной с помощью отметок высоты, ширины, глубины; от точки до точки проверяются пропорции и направления, с точки в конце концов начинается определение цен-

тра изображения при компоновке рисунка. Проще точки ничего не бывает. Это предельно вообразимый видимый след, за которым в рисунке уже ничего нет, кроме чистого листа бумаги. Однако не следует думать, что предельная простота точки и есть ее единственное свойство. В точке, как в семени, заключены все возможности развития рисунка.

В рисунке вообще, а более всего в учебном точкой пользуются очень широко, и чем конструктивней, чем точнее строится изображение, тем большее значение придается точке, которая буквально фиксирует узловые моменты формы и определяет все ее повороты. При обучении профессиональному рисунку обычно в качестве первой модели предлагается куб как наиболее простая форма, на которой можно объяснить все законы классического рисунка. Строя куб, рисовальщик попросту не сможет начать работу без точек, потому что куб в пространстве определяется взаиморасположением вершин. Более сложная форма, например, голова человека, тоже требует расстановки точек-ориентиров, определяющих высоту и ширину рисунка, места глазных впадин, скуловых выступов, лобных бугров, кончика носа и переносицы, ушных отверстий, уголков рта и множества других элементов, составляющих узлы конструкции головы. Увидеть точку на плавно переходящей форме, найти ей место в рисунке — весьма непростое дело. Некоторые художники даже выступают противниками точечного взгляда на форму, но освоившие точку как первый базовый элемент рисунка приобретают могучего союзника в процессе анализа формы. С приобретением опыта точка у рисовальщика постепенно перейдет на подсознательный уровень, она зачастую перестанет напрямую участвовать в рисунке, будет скорее подразумеваться, чем отмечаться карандашом. Но самый

свободный рисунок мастера все равно включает точку как внутреннюю невидимую основу, как напряженность пространства, заставляющую линию изгибаться по форме.

ЛИНИЯ. Суть рисунка составляет линия. Линия ограничивает объемы, определяет оси, изменениями своего направления отражает пластику формы. Надо иметь в виду, что в природе линий не существует: как ни тонки паутинка, нить или волос, все равно они имеют толщину, поверхность их цилиндрична и, следовательно, объемна. Линия строит изображение как модель действительного предмета, это та условность, которая зрителем воспринимается объемной благодаря узнаваемости предмета, благодаря запечатленному образу, который появится в сознании, если просто назвать предмет. Линия, если она зрительно предъясвляет объемный предмет на плоской поверхности бумаги, изменяясь по насыщенности (цвету) и толщине, как бы обращает плоскость в пространство, приближаясь и утолщаясь, удаляясь и исчезая в белизне бумаги. Линия обладает самостоятельной эстетической ценностью. Она может быть красивой, сильной или слабой, вялой, деликатной, спокойной, грубой, нервной, четкой, цельной, рваной... Линия через две точки — прямая, через три или более точек — кривая. Это первый технический прием в начальной стадии учебного рисунка. Строя какое-либо простое геометрическое тело, начинают с пограничных точек, через них проводят линию, от нее намечают следующий шаг в пространство с помощью точки и опять через точку проводят строящую линию — так точка дает ориентир для каждого следующего хода.

Для примера опишем построение конуса двумя способами. Вот первый способ. Ставим две точки, у вершины и основания, ограничивающие высоту конуса. Через эти точки проводим вертикальную прямую — это ось конуса. Определив диаметр основания в сравнении с высотой, отмечаем по обе стороны оси на расстоянии предполагаемого радиуса две точки, прямая между ними есть большая ось

эллипса. Малая ось эллипса перпендикулярна большой оси, то есть совпадает по направлению с высотой. От точки пересечения высоты конуса с большой осью эллипса откладывают по обе стороны (вертикально) две точки, определяющие раскрытие эллипса — концы малой оси. Через четыре точки будущего эллипса проводят плавную кривую, это и будет изображение основания, лежащего на горизонтальной плоскости. Осталось соединить концы большого эллипса с вершиной и рисунок построен.

Опишем второй способ. Ставим две точки у основания: по концам большой оси эллипса на произвольном расстоянии друг от друга, но с тем учетом, чтобы рисунок поместился в листе. Определив раскрытие эллипса, ставим две точки по концам малой оси. По четырем точкам строим эллипс, определяем точку пересечения большой и малой осей. Проводим вертикальную прямую из центра эллипса и отмечаем на этой оси вершину. Прямые от основания к вершине ограничат конус. Линия абриса — простейший, фронтальный определитель формы.

Каждый из трех базовых элементов определяет свою стадию рисования. Первая стадия (ориентировочная) характерна определением и примерной расстановкой опознавательных точек. Вторая стадия (анализ конструкции) включает в себя соединение линиями опознавательных точек и линейный анализ формы. Третья стадия (выявление объема) связана со штриховкой по форме и прокладкой теней. Каждый последующий элемент как бы поглощает предыдущий: точка растворяется в линии, линия растворяется в тоне.

Таким образом тоновой рисунок заканчивается. Однако стадии в чистом виде чаще всего существуют теоретически, а реальный процесс рисования размывает границы стадий: точка и линия участвуют на конечном этапе, а тон включается часто на начальном этапе анализа формы. Кроме того, ряд задач в рисунке наилучшим образом решается на линейной стадии, тогда тональной проработки не совсем требуется.

ГЛАВА 2

СВЕТОТЕНЬ

Видимым может быть только освещенный предмет. На сетчатку глаза попадают лучи разной интенсивности, отраженные от разных частей предмета, совокупность которых и называют светотенью. Малоосвещенные, теневые части предмета отражают ничтожную часть рассеянного света и именно поэтому кажутся темными. Освещенная сторона отражает прямые световые лучи и светлота ее зависит от фактуры, гладкости, цвета поверхности. Светотень состоит из следующих элементов: тень, полутень, рефлекс, полусвет, свет, блик. Сюда следует добавить еще падающую тень, то есть тень от предмета на соседние поверхности. Хотя этот вид тени и не участвует напрямую в формировании объема предмета, его роль в передаче формы весьма существенна.

Итак, светотень. Свет и тень. Это две обобщенные части изображения реального объекта. Для описания элементов светотени удобнее всего воспользоваться шаром, лежащим на горизонтальной плоскости. Самая светлая часть поверхности шара — блик. Блик — это полное отражение лучей света, идущего от его источника. На белом гипсовом шаре, который обычно и рисуют студенты, блик не слепящий, он матового белого цвета, который в рисунке остается незаштрихованным. Вокруг блика — освещенная часть, передаваемая в рисунке легкими, чуть заметными штрихами (свет), постепенно переходящая в так называемый полусвет, то есть небольшое потемнение освещенной части при повороте поверхности. Дальнейшее потемнение тона с приближением к тени — полутень, граница

тени и света в виде эллипса, перпендикулярного лучу света — наиболее ответственная и важная часть формообразования в рисунке: здесь начинается тень, которая в основном и строит объем. Вблизи границы со светом тень наиболее темная, она охватывает шар размытым поясом, ослабляясь к свету, но также постепенно ослабляясь и в противоположную от света сторону. Приближаясь к плоскости, на которой лежит шар, тень ослабляется еще сильнее, явственно образуя более светлое пятно в нижней части шара. Это рефлекс, то есть вторичное освещение отраженным от опорной плоскости светом. Сразу отмечаем: рефлекс — это все-таки тень; он в общем случае темнее, чем самая темная поверхность на освещенной части предмета. Рефлекс кажется более или менее светлым по закону контраста: он находится между двумя тенями, одна из которых — корпусная, основная тень на предмете, а другая, как правило, самая темная тень на рисунке — падающая. Эта насыщенная тень подчеркивает относительную светлоту рефлекса. Взаимоотношения света и тени на граненых поверхностях отличаются резкими переходами на ребрах, а также четкой градацией освещенности граней: самая темная — теневая грань — с противоположной стороны от источника света, самая светлая обращена к источнику света, а промежуточные грани — полутеневые — ступенчато изменяют тон с каждым поворотом. Более подробное, а главное, наглядное построение светотени с учетом характера формы и ее расположения в пространстве рассмотрим в главе «Техника лепки формы».

ГЛАВА 3

ОБЪЕМ И ПРОСТРАНСТВО

Чтобы сознательно овладеть техникой реалистического рисунка, надо изучить общие закономерности восприятия объемного предмета в пространстве. Два фактора оказывают решающее влияние на восприятие: расстояние от зрителя и слой воздуха, иначе говоря, линейная и воздушная перспектива.

Ввиду того, что пособие посвящено технике рисунка, а не вообще принципам рисования, здесь опускается построение чертежа, объясняющего перспективный аппарат, ограничимся лишь упоминанием о главном выводе из чертежа: с удалением от зрителя предмет как бы уменьшается в размерах, стремясь стать точкой в бесконечности. Это кажущееся уменьшение хорошо видно на фотоснимках, но фотоаппарат дает слишком резкое изменение размеров вблизи наблюдателя. Глаз подсознательно вносит коррекцию в восприятие, как бы скрадывая расстояние, поэтому в рисунке уменьшение предмета с удалением не следует делать фотографически, надо вносить поправку на живое восприятие, то есть чуть увеличивать удаленные предметы.

Степень поправки определяется общим впечатлением и не поддается строгому измерению. Проверка перспективных сокращений обычно сводится к своеобразному топологическому постоянству: к примеру, в любом ракурсе куб должен производить впечатление именно куба, а не сплюснутого параллелепипеда.

Невозможно дать точный числовой рецепт перспективных сокращений, однако, совершенно не мешает строить объемные изображения и пространство, ошибки здесь касаются только пропорций и не затрагивают технические приемы. Если встать на берегу реки и смотреть в направлении другого берега, то легко за-

метить, как с удалением от наблюдателя уменьшаются предметы: на переднем плане своего берега даже небольшой куст выглядит больше самого высокого дерева за рекой, а если ближе к горизонту есть еще деревья, то они становятся все меньше по мере удаления от нас. И, чтобы степень реального удаления предметов совпадала со степенью их уменьшения на изображении, надо делать сравнения: если, к примеру, глаз наблюдателя отмечает, что на фоне куста вершина далекого дерева не поднимается выше середины этого куста, значит, на рисунке надо зафиксировать это соотношение и затем последовательно отмечать размеры далеких предметов на каком-либо перекрывающем их более близком предмете. Таким образом, будет выстроено пространство, переданное с помощью расположенных в нем предметов. Но еще более убедительно пространство будет выглядеть на рисунке в том случае, если изображение повторит реальное ослабление четкости деталей с удалением от наблюдателя. Если на переднем плане все детали видны подробно и четко, то это потому, что между наблюдателем и передним планом слой воздуха не очень плотный и, соответственно, прозрачность его почти абсолютна. Дальние предметы видны через значительный слой воздуха, который сам по себе не имеет цвета, но рассеивает солнечные лучи, отчего приобретает голубоватый оттенок и, как бы скрадывает световые контрасты. Дальний план не только менее контрастен по сравнению с ближним планом, но в общем, как правило, и значительно светлее. Это и есть воздушная перспектива.

Объемное изображение отдельного предмета строится также с использованием законов линейной и воздушной перспективы. На предмете также имеются ближний и дальний

планы, правда, не очень явно выраженные, но все равно заметные. Первый план в глубоком пространстве, на ближней стороне предмета просматривается более четко и подробно.

Начинающие рисовальщики нередко ставят под сомнение последнее утверждение, так как их субъективный опыт показывает, что весь предмет и все, что за ним, они видят одинаково четко. Да, механизм зрения вносит коррективы в восприятие, увеличивая так называемую глубину резкости. Но резкость переднего плана все равно чуть-чуть энергичнее, чем резкость второго. Находить разницу в четкости художник начинает с приобретением опыта, а пока, на на-

чальном этапе обучения, рекомендуется несколько умозрительное рассуждение о линейной и воздушной перспективе, в масштабе одного предмета сознательно воплощать в рисунке, смело растягивая разницу планов. Объем предмета, вернее, восприятие объема связано со светотенью. Все элементы светотени, передающие форму, тоже имеют протяженность в глубину пространства, поэтому их насыщенность изменяется по мере удаления от зрителя. В какой мере эта насыщенность зависит от расстояния, а в какой — от освещенности следует определять на конкретном предмете, в совокупности с приемами лепки формы.

ГЛАВА 4

НАЧАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Коль речь у нас идет о технике рисунка, то на первый план выдвигается умение совершенно свободно, автоматически проводить прямые линии, эллипсы, окружности и более сложные кривые, а также умение наносить тон с помощью штрихов и тушевкой. Все упражнения выполняются карандашом.

Сразу обращаем внимание, что уверенно проведенная линия рисовальщика не имеет ничего общего с чертежной линией именно с точки зрения техники. Любители аккуратных, «правильных» рисунков стараются провести линию чистую и ровную, их так и тянет воспользоваться лекалом, циркулем или линейкой. Такие чертежеобразные рисунки мало развивают технику, они сковывают руку и в лучшем случае вырабатывают терпение. Нас интересует более живой подход к линии, отсутствие боязни ошибиться и в конечном итоге даже не сами линии, а раскованное движение руки рисовальщика. Артистизм в технике начинается тогда, когда на саму технику художник не затрачивает видимых усилий, изображение складывается вроде бы само собой.

Для преодоления скованности предлагается ряд упражнений, не очень сложных и не требующих много времени, но при регулярном их повторении дающих надежные результаты.

УПРАЖНЕНИЕ ПЕРВОЕ ПРОВЕДЕНИЕ ПРЯМЫХ ЛИНИЙ.

По направлению эти линии могут быть вертикальными, горизонтальными и наклонными. Выработывая технику проведения вертикальных линий, следует придерживаться одного правила — вести линию сверху вниз, а не наоборот. Движение руки должно быть свободным, не только кисть, но и все предплечье движется вместе с карандашом. Карандаш не зажимается, держится легко, причем для длинных линий берется способом «а ля шпага», в самом деле несколько напоминающим хват рукояти шпаги, а для коротких линий можно держать карандаш как при письме. Вертикальность линии проверяется по боковому обрезу бумаги, поэтому при проведении линии в поле зрения следует держать и край бумаги. Если линия с первого движения не удалась, не спешите брать

резинку и стирать ее. Смело проводите по ней еще одну вертикаль, затем вторую, третью и сотую, добиваясь нужного направления. Не надо думать, что такое многократное проведение решительных линий уводит в сторону от изящного, легкого рисунка. Конечная цель этого упражнения — умение провести вертикаль одним движением, одной линией с заранее заданным нажимом. Но, чтобы иметь возможность работать без приблизительных, предварительных линий (хотя часто этот ход с «лишними» линиями придает технике живое очарование), надо переступить через изначальное стремление к аккуратности, и с каждым упражнением рука будет увереннее и точнее.

Техника проведения горизонтальных и наклонных линий не ограничена определенным направлением, хотя несколько удобнее горизонтальные линии проводить слева направо, а движение руки по наклонным линиям зависит от того, к чему ближе они — к горизонтали или вертикали. При наклонной штриховке обычно наносят штрихи справа-сверху влево-вниз, то есть движением руки к себе, а не от себя, не вверх.

УПРАЖНЕНИЕ ВТОРОЕ ПРОВЕДЕНИЕ ОКРУЖНОСТИ ИЛИ ЭЛЛИПСА.

Замкнутые выпуклые кривые требуют для своего построения как минимум четырех точек, обозначающих концы диаметров или осей, перпендикулярных друг другу. Определив таким образом размеры окружности или эллипса, приступаем к собственно упражнению.

Здесь у ученика есть два пути: 1) проводить окружность или эллипс сразу через четыре точки одним движением руки, 2) постепенно приближаться к требуемой форме через квадрат (или прямоугольник для эллипса), срезая углы и увеличивая количество граней многогранника до впечатления требуемой кривой. В первом варианте, как и в случае с прямыми, не надо стремиться сразу к окончательному варианту. Свободным движением карандаша замыкаете кривую, она, конечно, на

первых порах будет весьма неудачна; еще раз проводите так же свободно ту же кривую, но более точно, и повторяйте весь процесс до тех пор, пока не добьетесь желаемого результата.

Предупреждаем о типичной ошибке начинающих осваивать построение эллипса: часто они отдельно рисуют нижнюю и отдельно верхнюю часть эллипса. Ни в коем случае этого делать нельзя, потому что тогда линия эллипса по концам большой оси ломается, форма как бы сплющивается. Это предупреждение очень важно, потому что в подавляющем большинстве случаев в рисунке эллипс является изображением окружности в ракурсе, и переломы здесь просто недопустимы, это грубейшая ошибка учебного рисунка.

По второму варианту сначала в легких линиях строят квадрат или прямоугольник по размерам кривой. Затем последовательно срезают углы, как бы вытесывая из заготовки требуемую деталь, обращая внимание только на внутреннюю часть многогранника, где в какой-то момент сама собой проявится окружность (или эллипс), остается только внести некоторые поправки. Этот вариант хорош тем, что путь к конечному результату все время находится под контролем, и ошибок, как правило, бывает меньше. Однако не стоит осваивать только второй вариант, потому что в сложных рисунках, где кривые находятся в самых неожиданных связях, построение «издалека» только запутает рисунок, и, кроме того, постановка руки с помощью первого варианта более универсальна.

Остановимся на технике построения иррациональных, незакономерных кривых. Во-первых, лучше всего такие кривые разбить на более или менее закономерные участки и в характерных изгибах поставить ориентиры — точки, а затем провести вспомогательные оси — направления. Во-вторых, следует решить, как проще прийти к результату (это зависит от характера кривой): или проводя плавные линии, то есть работая по первому варианту упражнения, или для ясности анализа начать с ломаной линии, постепенно уточняя и сглаживая углы.

Научившись технике линии, можно осваивать штрих и тон. Здесь надо сделать необходимую оговорку. Во многом техника штриха и прокладки тона зависит от применяемого материала.

Мы в дальнейшем обстоятельно разберем этот вопрос, а пока будем иметь в виду, что начальные упражнения рассчитаны на технику карандаша, во первых, потому, что это основной материал учебного рисунка, а во вторых, карандаш в своей технике содержит элементы других техник, возможности которых выросли из зародыша возможностей карандаша.

УПРАЖНЕНИЕ ТРЕТЬЕ ШТРИХОВАНИЕ ПЛОСКОСТИ.

Цель этого упражнения — развить чувство равномерности штриха, чтобы штригуемая поверхность не выглядела изогнутой или пятнистой. Что касается заштриховывания плоскости для получения одного тона по всей поверхности, то здесь трудностей, как правило, не возникает. Совсем иной уровень трудности содержится в упражнении с постепенным ослаблением или усилением тона на плоскости. Здесь учащийся делает обычно две ошибки, так сказать, противоположного свойства. Первая ошибка заключается в том, что тон усиливается или ослабляется не постепенно, а скачками, поэтому поверхность выглядит неряшливой, а главное, не производит впечатления ровной плоскости. Вторая ошибка заключается в том, что излишне усердно забываясь о равномерности штриха, рисовальщик так и не решается заметно усилить тон к одной из сторон плоскости, оставляя поверхность в одном тоне.

Есть два способа нанесения штрихов: параллельно друг другу и перекрестно. Нет никакой принципиальной разницы между первым и вторым способом, но на начальной стадии обучения перекрестный штрих предпочтительнее, так как в этом случае легче выполнить условия упражнения. Параллельные штрихи при вторичной прокладке могут группироваться неравномерно и нечаянно созда-

вать пучки полос, а перекрестный штрих свободен от этого недостатка. Следует отметить, что надо избегать перпендикулярного перекрещивания штрихов, если это не предусматривается специальными задачами рисунка, поворот направления штриха при последующей прокладке лучше делать градусов на 15–30.

УПРАЖНЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ ШТРИХОВАНИЕ ВЫПУКЛЫХ И ВОГНУТЫХ ПОВЕРХНОСТЕЙ.

Здесь на первый план выступает смена направлений штриховки в связи с поворотом формы. Штриховать по форме — это не значит обязательно повторять направление образующих линий геометрических тел, но значит обязательно как бы оглаживать или высекать изображаемую форму. Упражнение не предусматривает работу со светотенью, это у нас еще впереди, сейчас важно приучить руку автоматически следить за изгибами формы и выработать наиболее удобные для себя положения руки при штриховке. Некоторую сложность представляет штриховка по форме перекрестным штрихом, так как можно запутаться в направлениях, но уже через несколько упражнений эта проблема решится сама собой — достаточно каждый слой штриховой прокладки накладывать с изгибом, то есть тоже по форме.

УПРАЖНЕНИЕ ПЯТОЕ ТУШЕВКА, ТО ЕСТЬ НАНЕСЕНИЕ ТОНА БЕЗ ЯВНО ВЫРАЖЕННЫХ ШТРИХОВ.

Легче всего это упражнение выполняется боковой поверхностью грифеля, чтобы след от карандаша был широкий и бархатистый. Для этого заточка карандаша должна быть удлиненной и обязательно деревянная рубашка затачивается под тем же углом, как заточен графит.

Само упражнение заключается в прокладке тона на плоскости и кривых поверхностях, чему были посвящены третье и четвертое упражнения. В отличие от штриховой прокладки здесь не имеет большого значения, в каком направлении движется карандаш, работа ведется исходя из удобства, но все-таки сле-

дует придерживаться движения по форме. Этим решаются сразу две задачи: во-первых, анализируется характер формы, а во-вторых, вырабатывается автоматическое движение руки, наилучшим образом отвечающее профессиональному рисунку. Имитируя тушевой плоскость, уходящую в глубину пространства, начинать следует с первого плана, а затем, делая нажим все меньше и меньше, постепенно ослаблять тон до исчезновения в белизне бумаги. Изображая криволинейную поверх-

ность, надо идти от самой темной корпусной тени к более светлым местам. Такая последовательность — от темного к светлому — позволяет делать рисунки легкими, воздушными, потому что тон прокладывается вначале не в полную силу: чисто психологически трудно начинать работу с сильных нажимов карандаша. Неоднократно проделав все пять начальных упражнений, учащийся вполне готов к освоению техники любого рисунка, как по сложности, так и по применяемым материалам.

ГЛАВА 5

ПОСТРОЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ.

ТРИ СПОСОБА ПРОВЕРКИ

Рассматривая базовые элементы рисунка, мы отмечали, что все начинается с точки. А так как учебный рисунок чаще всего выполняется с натуры, то перед началом построения очень полезно на реальном предмете (или группе предметов) найти геометрический центр композиции, что существенно облегчит компоновку изображения. Определив эту воображаемую точку, надо чуть-чуть помыслить о том, какая часть предмета находится вверху или внизу от «центральной» точки, какая — справа или слева. Фиксируя общую высоту и общую ширину рисунка, составляя ориентировочные точки, определяющие конструктивные узлы предметов, рисовальщик готовит плацдарм для дальнейшего развития изображения. Подключая к работе линию и в некоторых случаях тон, уже на начальной стадии рисунка можно увидеть удачные и неудачные места, можно проверить пропорции. С точки зрения техники в данном случае очень важно уметь применять какой-либо несложный способ проверки построения. И такие способы есть. Каждый из них исходит из относительно самостоятельных начал, из трех принципов видения: обобщения, экстраполирования, последовательного

сравнения. Что здесь имеется в виду, станет ясно из описания каждого способа.

Итак, три способа проверки построения рисунка:

1. **ПО МАССАМ.** Этот способ требует, что называется, раскрыть глаза пошире, в прямом смысле этого слова. Не вглядываясь ни в одну деталь, несколько рассеянным, несфокусированным взглядом охватить весь предмет целиком. И без всякого измерения рисовальщику открываются многие истины... Масса, то есть обобщенное пятно предмета, сразу говорит о пропорции и характере формы. Например, рисуя голову, таким способом легко проверить общий силуэт — то ли это «редька хвостиком вверх, то ли хвостиком вниз». В учебном рисунке скелета таким способом мгновенно сравнивается масса черепа с массой тазовых костей или с массой грудной клетки. Не будет большого греха, если рисовальщик перед основным построением нанесет на лист обобщенные массы предметов, как бы резервируя для них место в пространстве. Весьма полезен этот способ при рисовании фигур в сложном ракурсе, а также при проверке пропорций сидящей фигуры: масса головы по отношению к торсу, как правило, определяет, какого роста человек изобра-

жен. По массам проверяют правильность компоновки и пропорции предметов в натюрморте, как бы распределяют их в листе по отношению друг к другу. Даже при небольшой тренировке способ проверки по массам предостерегает от крупных ошибок, особенно в начальной стадии построения.

2. ПО ОСЯМ И НАПРАВЛЕНИЯМ. Что такое проверка по осям, знает любой начинающий рисовальщик, слышавший хотя бы раз объяснения преподавателя о срединных линиях, то есть осях, мысленно проводимых в каждом повороте формы. Пример — трилистник. В этом рельефе три основных оси с определенным углом между ними сразу задают форму, которая затем уточняется и детализируется с помощью вспомогательных осей. Однако в сложных и несимметричных телах проверка по осям дополняется очень эффективным способом проверки рисунка — экстраполяцией, то есть продолжением линий на форме до пересечения с каким-нибудь уже построенным элементом. Например, чтобы правильно «привязать» на портрете голову к шее и торсу, особенно при повороте головы, можно поступить следующим образом. Мысленно на натуре проследить линию шеи и как бы продлить, экстраполировать эту линию далее по голове и по торсу, замечая, где эта линия прошла бы при своем продолжении. Обязательно найдется ориентир, будь то мочка уха или кончик носа, по которому на рисунке легко проверить направление линии шеи. Способ проверки по осям и направлениям обычно применяется в конце начальной стадии рисунка, перед проработкой деталей. Средняя стадия рисунка, когда построение приобретает более или менее законченный вид, требует точного соответствия в пространстве всех изображаемых деталей. Лучше всего в данном случае подходит способ вертикалей и горизонталей, который условно называется способом координат.

3. СПОСОБ КООРДИНАТ. Когда человек последовательно сравнивает расположение каких-либо элементов или предметов, он

часто пользуется мысленным проведением вертикальных и горизонтальных линий, чтобы выявить, что правее, что левее, что выше, а что ниже. По сути дела это некое подобие координатной сетки, дающей возможность проверить правильность построения деталей в рисунке. Часто этот способ путают с проверкой по осям, но оси определяют направления и не всегда определяют координаты, а рассматриваемый способ связан с объективно присутствующими в студии ориентирами — вертикалью и горизонталью. Рисуя сложную форму, например, фигуру человека, после определения направлений осей головы, шеи, торса, опорной ноги и т.д. строят главные части фигуры и намечают некоторые детали. Вот с этого момента необходима проверка по координатам. Допустим, изображается гипсовая фигура Гермеса. Особенность ее в том, что подвздошная ость таза сильно отклоняется в сторону опорной ноги. Можно, конечно, тщательно проверить расстояния от средней вертикальной оси, используемой для постановки фигуры, но сравнить меру отклонения указанной точки с мерой отклонения других частей фигуры лучше и проще всего с помощью вертикальной линии, проведенной от границы плеча через торс, таз до стопы. Сразу выявятся относительные координаты, то есть, что левее, а что правее (и насколько) границы плеча: косая мышца живота, большой вертел, колено и т.д. Так же используются и горизонтальные линии, например, последовательно проводимые через уголки глаз, кончик носа, плечевой пояс, подвздошные ости, колени и т.д. Выяснение относительного расположения точек-ориентиров позволит ликвидировать неточности, допущенные ранее и не выявленные с помощью первых двух способов проверки. Вообще говоря, любой дополнительный способ проверки построения рисунка повышает точность, но не следует считать, что выдумывая себе все новые и новые варианты проверки, мы сделаем рисунок совершенным. Во-первых, рисунок не фотография и не должен абсолютно повторять модель, а во-вторых, еще

никто не смог без своей невольной интерпретации нарисовать более или менее сложную форму — хоть чуть-чуть, но отклонение от натуры допускают все. И если дотошный рисовальщик будет изводить себя все новыми проверками, он никогда не закончит рисунок, до бесконечности перемещая детали и стремясь с абсолютной точностью увязать их друг с другом. Вполне достаточно тех трех способов проверки, которые уберегут от досадных ошибок и в то же время дадут некоторый простор для индивидуальности.

Построение изображения — важнейший этап рисования. Именно на этапе построения складывается последующая гамма технических приемов, наиболее естественно лепящих форму. Легкое и точное линейное построение скорее всего потребует деликатного и изящного продолжения, а решитель-

ное и с долей приблизительности размещение элементов формы на следующем этапе потребует мощных тональных отношений и неперемного уточнения деталей с помощью сильных и таких же решительных линий. Жесткое, почти инженерное, или живописное, воздушное начало — это зависит и от конкретной задачи учебного рисунка, и от избранного материала, и от природного темперамента рисовальщика. Нет никаких объективных критериев в искусстве, дающих преимущество какому-либо характеру рисунка, но на этапе обучения предпочтительнее выглядит более жесткий подход — пусть лучше на первых порах рисунок переболеет инженерной определенностью, чем останется на всю жизнь аморфным, как хлебный мякиш, бесформенным детищем, плохо передающим реальную форму.

ГЛАВА 6

ТЕХНИКА ЛЕПКИ ФОРМЫ

Слово «лепка» в рисунке выражает наиболее наглядно суть технических приемов, направленных на воспроизведение иллюзии реальности предмета, когда процесс прокладки светотени как бы раскрывается перед зрителем в своей последовательности.

Лепка подразумевает работу светотенью, но форма предмета в большинстве случаев должна быть аналитически выстроена с помощью ориентировочных точек и построительных линий. Правильность пропорций, взаимного расположения плоскостей или других поверхностей дает надежную основу для тонального завершения работы, той самой лепки формы, которая отличает совершенный, мастерский рисунок. Техника лепки допускает и прямое «вытесывание» формы, не требующее предварительной линейной стадии, но следует иметь в виду, что этот способ дает хорошие результаты только в опытных руках,

когда художник уже выработал в себе профессиональное зрение, автоматически анализирующее форму. Начинающему трудно отрешиться от второстепенных подробностей и еще труднее по первым штрихам представить дальнейшую пластику предмета, тут же внося коррективы в ход рисунка.

Начнем мы с сугубо академической, неторопливой, основательной, практически беспроеигрышной техники, которая принята большинством рисовальных школ мира. Чтобы не рассеивать внимание читателя на множество побочных задач лепки формы, рассмотрим самые простые геометрические тела, которые в совокупности, однако, включают в себя все типы поверхностей, к которым сводится любая сложная форма. А исходных поверхностей не так уж и много: это плоскости в различных сочетаниях и наклонах; это цилиндрические поверхности — выпуклые и

вогнутые; это конусы с их увеличивающейся кривизной к вершине; это шаровидные поверхности. Таким образом, наша задача выявить закономерности светотени на граненых и плавных поверхностях, а также предложить способы штриховки, помогающие восприятию этих поверхностей.

1. Начнем с куба. Несмотря на кажущуюся простоту предмета, редко кто из начинающих рисовальщиков в состоянии правильно построить его, если будет игнорировать «сквозное» зрение. Куб, как и все другие предметы, на этапе построения должен выглядеть как бы прозрачным, это дает возможность проверки и исправления ошибок. Определяющими элементами формы являются вершины куба. Эти точки — начало построения. Линиями через вершины ограничиваем объем, делаем поправки в расположении вершин в пространстве и проводим более точные линии. Куб построен. Начинается лепка.

Обратим внимание на разный тон трех видимых граней куба, а главное, на то, что переднее ребро наиболее четко выделяется в предмете. Это определяется двумя факторами: во-первых, передняя грань ближе всех других к зрителю, во-вторых, контраст тени и света на переломе здесь наибольший. Теперь посмотрим на каждую теневую грань отдельно. Мы заметим, что тень в верхней части грани несколько насыщеннее, чем внизу. Объясняется это тем, что обратное отражение лучей от поверхности стола, пусть и очень слабое, высветляет прилегающую часть вертикальной плоскости. Не забудем еще и о воздушной перспективе. Вписывая куб в белое пространство листа бумаги, дальние ребра мы обязаны ослабить по сравнению с передним ребром. Тени также слабеют, удаляясь вглубь.

Штриховку следует начинать с самой темной грани, с передней ее части. Это дает масштаб тона, по сравнению с ним на предмете все другие тени должны быть более легкими. Не стоит брать тон сразу в полную силу, пусть первая прокладка теней придает рисунку вид как бы через кальку, а последующие

прокладки проявят его, как постепенно проявляется фотография. Направление штриха на плоскости не имеет такого большого значения, как на изогнутых поверхностях, но все же надо придерживаться общего правила: с изменением направления формы меняется и направление штриха. Наиболее универсален способ нанесения штриха со скрещиванием, только не перпендикулярно друг другу, а с небольшим изменением угла. Этот прием нанесения штриха придает фактуре поверхности бархатистость и позволяет вносить необходимые коррективы тона.

И еще одно обязательное правило: никогда не завершайте какую-нибудь деталь рисунка отдельно, не согласуя ее с главными теневыми массами всего предмета. В данном случае, если мы лепим форму куба, то ни в коем разе нельзя брать какую-либо грань и штриховать только ее до окончательной отделки, а потом переходить к следующей грани. Штрихуем всегда (вначале очень легко) предварительно все теневые грани, сравнивая их по насыщенности тона. Технику лепки условно можно разбить на три стадии. Первая — легкая прокладка главных теневых масс. Вторая — более решительная штриховка на ближайших элементах предмета. Третья — окончательная отделка теневых граней и, при необходимости, прокладка светов. Каждая стадия, в свою очередь, состоит из ряда задач, возникающих непрерывно в процессе штриховки.

Мы до сих пор не упоминали о падающей тени, хотя ее роль в рисунке по важности лишь немногим уступает роли собственных теней. Некоторая обособленность тени, падающей от куба на плоскость подиума обусловлена тем, что в принципе она необязательна при лепке формы предмета (ведь даже подвешенный на нити куб обладает объемом), но уж если ее включают в рисунок, то заботятся не столько о натуралистической передаче ее тона, сколько о том, чтобы падающая тень была включена в общую композицию и выполняла роль корректирующего

звена, например, подчеркивая белизну теневых граней или уход горизонтальной плоскости подиума в глубину. Падающая тень, более насыщенная на первом плане и постепенно слабеющая к дальнему плану, дает дополнительное ощущение пространства.

2. Лепка светотенью цилиндрических поверхностей. В отличие от куба, где грани резко меняют тон с поворотом относительно источника света, на цилиндрической поверхности тень размыта, плавно переходит в полутень и полусвет. Однако, самая насыщенная часть тени явственно выделяется на цилиндре вдоль осевой образующей. В этом месте следует провести легкую, еле видимую линию, которая будет ориентиром при работе светотенью. Если цилиндр стоит вертикально, нижняя часть корпусной тени заметно светлее, как и в случае с гранями куба, так как получает некоторую долю отраженного света от подиума.

Штриховка по форме цилиндрической поверхности не обязательно должна совпадать с направлением линии эллипса, но обязательно должна прокладываться с изгибом по форме движения от тени к свету, если штриховать поперек формы. Начало работы — в верхней, самой темной части. Штрихуя вдоль или поперек объема, постепенно продвигаемся вдоль намеченной легкой линии вниз, одновременно ослабляя нажим карандаша. Проложив таким образом главную тень, распространяем штрих в сторону рефлекса, то есть работаем на теневой части цилиндра. Затем снова возвращаемся к главной тени, увеличивая четкость рисунка и теперь уже штрихуем не только теневую часть, включая рефлекс, но и освещенную поверхность, оставляя нетронутым только самый яркий свет. Параллельно с работой на корпусе при необходимости намечаем падающую тень, подчиняя ее черноту общей тональности рисунка. Верхний срез цилиндра, как правило, освещенный, штрихуется с таким расчетом, чтобы передняя часть плоскости выглядела более контрастной, чем дальняя. Если учесть, что на боковой части цилиндра тень сгущается кверху, то переднюю

часть верхнего среза можно оставить белой и чуть тронуть дальнюю часть.

Чтобы вылепить внутреннюю поверхность цилиндра, то есть вогнутую форму, необходимо учесть, что образование рефлексов в этом случае обусловлено отражением света непосредственно цилиндрической поверхностью, а самое светлое место располагается там, где лучи света падают более перпендикулярно к поверхности. Кроме того, падающая тень образуется не только за пределами поверхности, но и внутри ее, поэтому наиболее насыщенная тень на вогнутых поверхностях часто располагается на границе тени и света. Учтя эти замечания, работу светотенью ведут в обычном порядке.

3. Конус. Главная особенность этой формы — переменная кривизна, наибольшая у вершины и как бы развертывающаяся к основанию. Чем больше кривизна, тем насыщеннее тень, поэтому конус к вершине выглядит темнее. При боковом освещении, определяя границу света и тени, можно заметить, что освещенная часть имеет форму треугольника, а самая светлая — интенсивнее к вершине. Таким образом, контрастность рисунка к вершине увеличивается. Спускаясь к основанию конуса, рисовальщик постепенно сглаживает разницу в тоне освещенной и теневой сторон, что помогает восприятию конуса как движения формы от тугого свернутого тела в районе вершины к плавному развертыванию у основания, в бесконечном продолжении, стремящемся к нулевой кривизне, то есть к плоскости.

Штриховка поверхности конуса, по сути, ничем не отличается от штриховки цилиндра, здесь также можно штриховать вдоль и поперек формы, наносить наклонные штрихи, также главная тень читается в виде размытой линии. Единственное, на что следует обратить особое внимание, это направленность всех элементов светотени к вершине, в одну точку.

4. Шаровидные поверхности обычно вызывают наибольшие трудности при лепке

формы. Нередко вместо объемного предмета у рисовальщиков получается плоский диск. Однако никаких трудностей не возникнет, если лепить форму по законам светотени, а не бездумно переносить на бумагу светлые и темные места, мучительно путаясь в тональных градациях. Терпят неудачу как раз те «натуралисты», которым кажется, что достаточно потупевать рисунок в тех местах, которые видны на натуре, и успех обеспечен. Художники прекрасно понимают непродуктивность такого подхода и успешно избегают ловушек натурализма с помощью простого правила: что ближе — рисуем четче, что дальше — списываем с фона. В данном случае это правило наиболее эффективно при прокладке границы тени и света, того самого размытого эллипса на шаре, который и дает ощущение объема.

Отметив границу света и тени, начинаем штриховать по форме, обратив внимание на следующее: самая ближняя часть эллипса заметно темнее и четче, чем уходящие к границам шара ветви, и темнее всей остальной тени. Сделав первую прокладку, переходим к легкой штриховке теневой части, плавно ослабляя тональность к рефлексу, то есть высветленному пятну на нижней части шара. Все последующие прокладки лучше всего начинать опять с основного теневого пограничного пояса, ни в коем случае не поддаваясь соблазну зачернить границы шара, даже если вы видите их очень четкими. Помните главное: разница в пространственных планах достигается только разницей в тоне. Почувствовав, что шар на рисунке постепенно становится объемным, можно слегка от границы светотени поработать на освещенной части, ослабляя штрихи до еле видимых, приближаясь к блику. Прокладывая падающую тень (от шара тень видна в виде эллипса), обращаем внимание на то, что густота тени увеличивается с приближением к точке касания шара и уменьшается в сторону, противоположную от света.

Вписав таким образом шар со своей падающей тенью в пространство, можно отдать дань и натурализму. Вы непременно за-

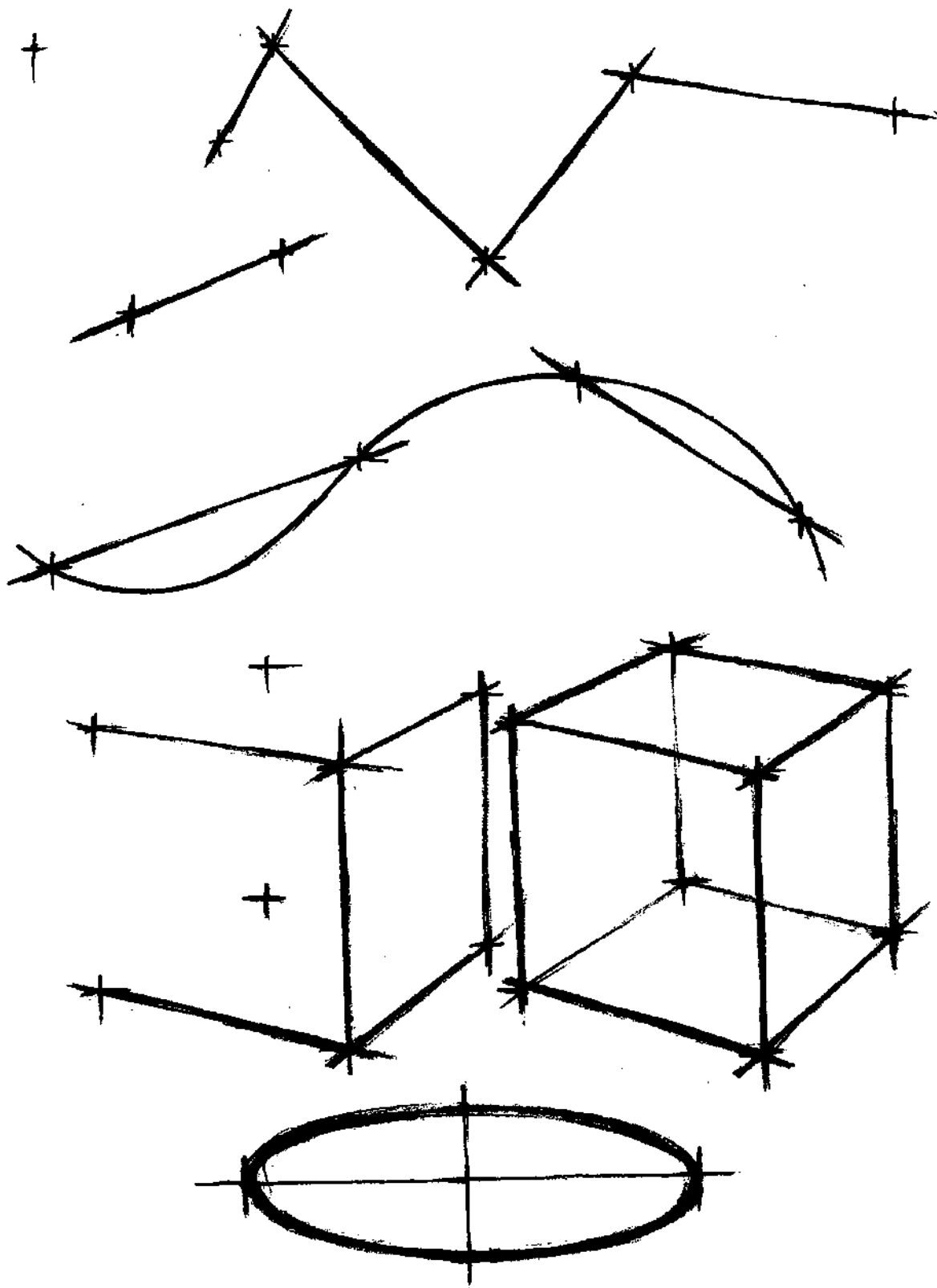
метите, что вопреки нашим рассуждениям часть абриса шара выглядит довольно темной, по тону ничуть не слабее ближней части границы светотени. Это по закону контраста бывает в том случае, если за шаром видна какая-нибудь освещенная поверхность. В таком месте можно усилить тон, но обязательно этот тон должен отличаться от тона ближней точки границы светотени, причем не так важно, светлее он или темнее, главное, чтобы не был одинаковым. Именно в одинаковости этих пятен лежит главная причина потери объемности шара в рисунке.

Несколько слов о фоне. Если куб и цилиндр при прокладке фона не очень теряют объемность, то в случае с шаром неудачно заштрихованный фон может свести на нет все предыдущие усилия по выявлению объема. Вообще говоря, взаимоотношения предмета и фона в реальном пространстве, следовательно, и в рисунке, таковы, что с разных сторон объемного предмета четкость на фоне сильно меняется: в какой-то части предмет светлее фона, в какой-то — темнее, а в какой-то — практически сливается с фоном. Одинаковая четкость со всех сторон предмета уничтожает иллюзию пространства. Рисуя шар на белом фоне, подчеркиваем теневую часть, а освещенную — не ограничиваем резкой линией, как бы растворяя светлую часть шара в белом пространстве. Если с освещенной стороны для подчеркивания белизны шара заштриховать фон, то скорее всего с теневой стороны придется специально уменьшать четкость силуэта, как бы растворяя в пространстве уже теневую часть шара, для чего необходимо и здесь тронуть фон. Надо сказать, что осваивая лепку формы простых геометрических тел, лучше всего не осложнять себе задачу дополнительными трудностями с фоном, а поначалу сосредоточить внимание на самом предмете. Ступени познания техники рисунка лучше не перескакивать, а одну за другой последовательно проходить, и когда приобретется уверенность, включать в рисунок фон, многопредметность, сложные ракурсы и т. д.

О способах штриховки. В начальных упражнениях мы упоминали о параллельной и перекрестной штриховках, а здесь остановимся на тех вопросах, которые появляются в процессе лепки формы. Изгибы и повороты формы требуют и поворота штриха. Это ясно. Но вот вопрос: штрихуя цилиндр или шар, надо изгибать длинный штрих по всей форме или работать короткими прямыми штрихами, изменяя их направление? Можно было бы ответить: а не все ли равно? Но достаточно попробовать оба способа, чтобы заметить существенную разницу. Здесь очень трудно дать предварительный совет, так как оба способа штриховки скорее связаны с личностью рисовальщика, чем с объективными законами техники. Те, кто не боится лепить форму микроплоскостями, как бы выгравивая форму, склонны к штрихованию по второму способу, а стремящиеся к плавным, негрубым пере-

дам легче осваивают длинный изогнутый штрих. Однако опыт показывает, что есть и некоторая доля не зависящих от рисовальщика причин, побуждающих выбирать способ штриховки. Первая причина — размер рисунка. На большом рисунке трудно охватить единым штрихом всю поверхность, поэтому работу советуем вести недлинными штрихами, следящими за поворотами формы. Вторая причина — материал. Если ведется работа пером, просто технически трудно делать длинные штрихи и это накладывает некоторое ограничение на способ штриховки.

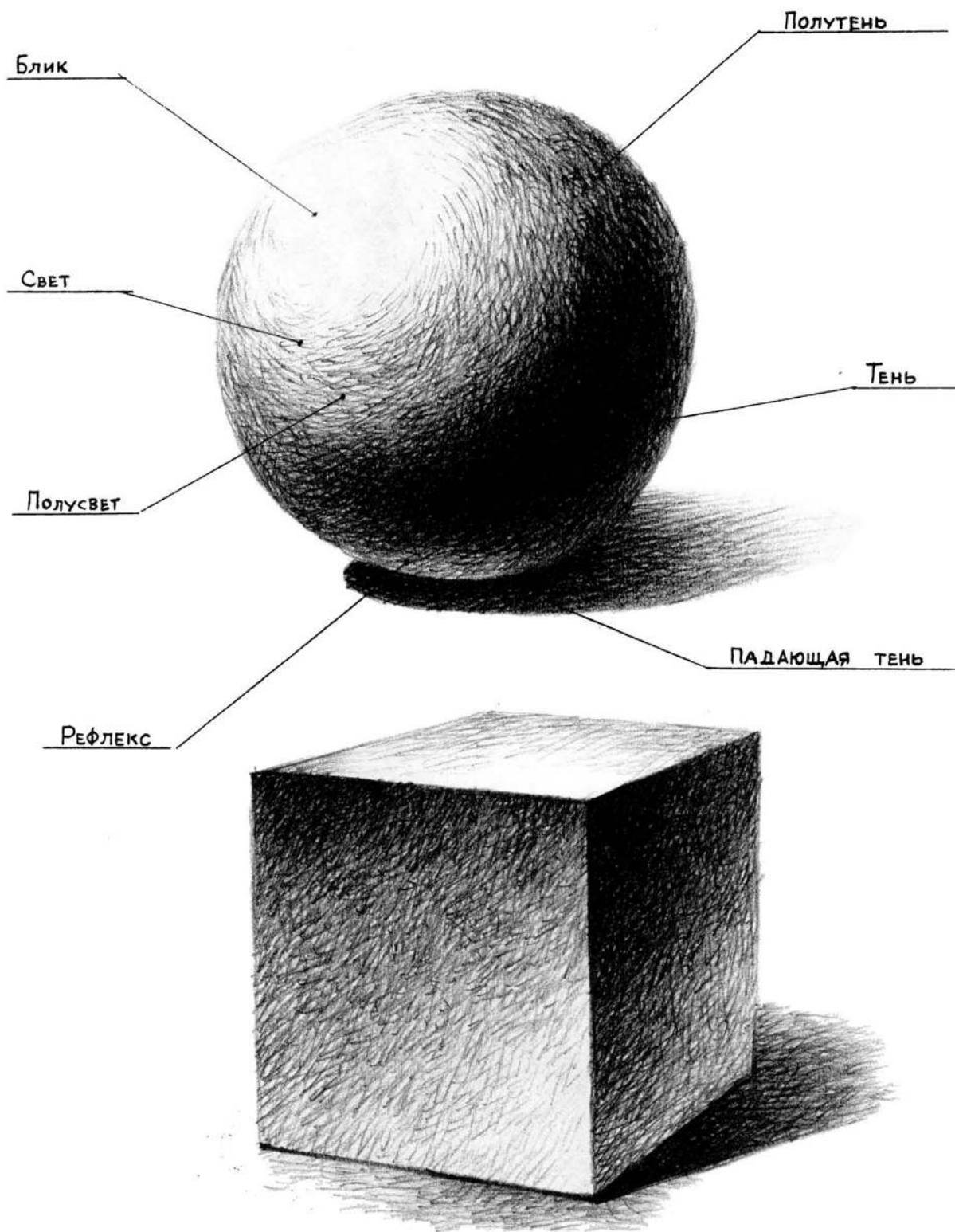
Научившись лепить форму простых геометрических тел, мы готовы к освоению техники рисования более сложной формы, так как практически любая форма может быть разложена на более простые части, имеющие в основе своей соответствующий геометрический прообраз.



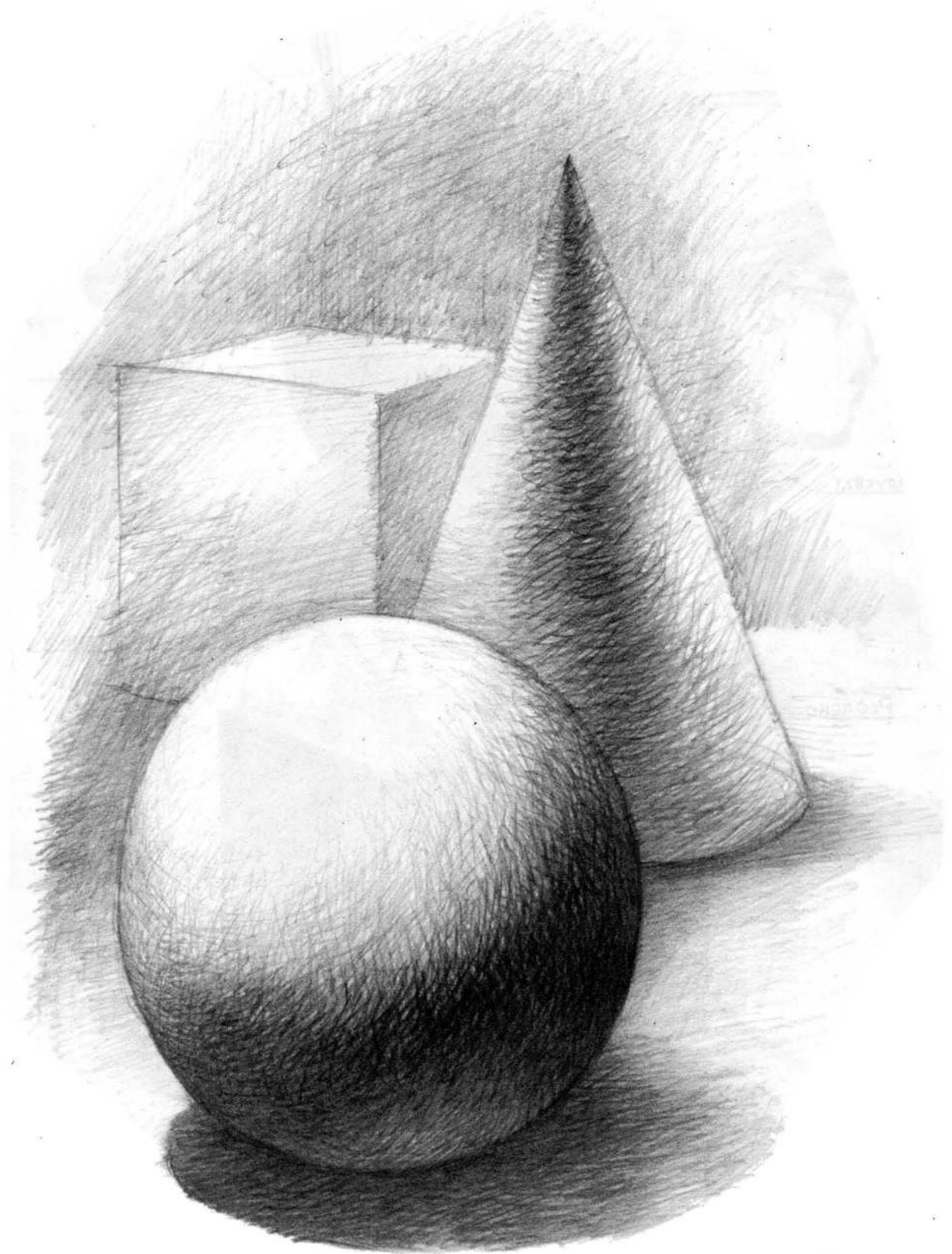
Базовые элементы рисунка. Точка и линия



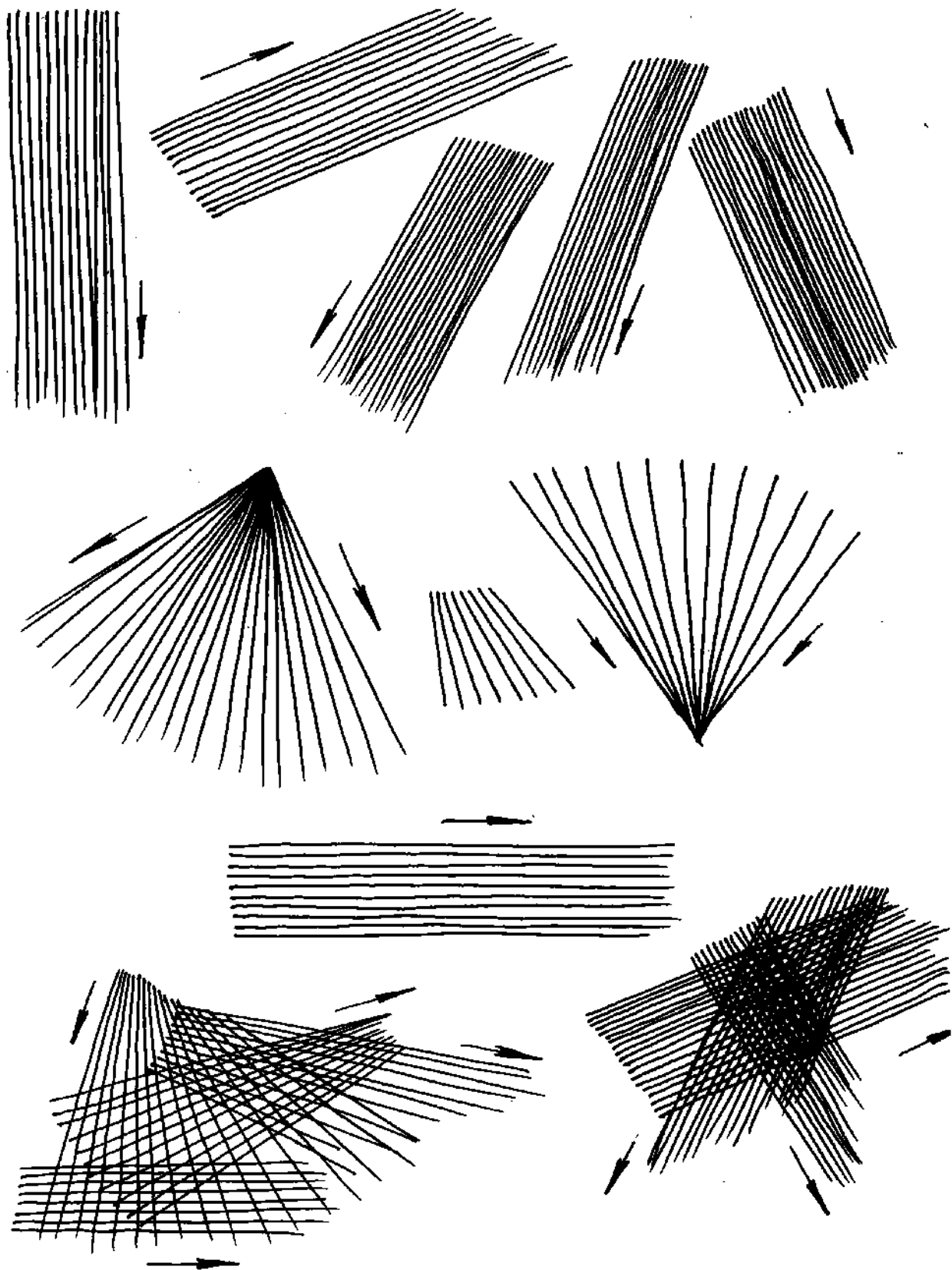
Базовые элементы рисунка. Линия и тон.



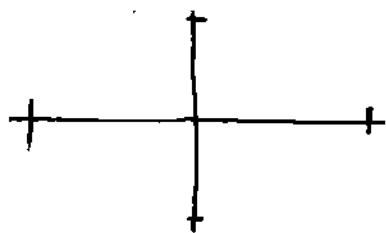
Тон и светотень. Объем.



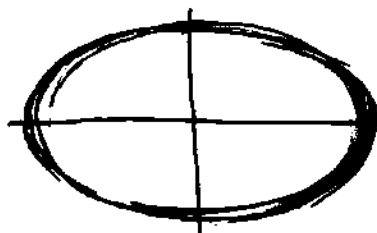
Воздушная перспектива. Ослабление теней с удалением от зрителя.



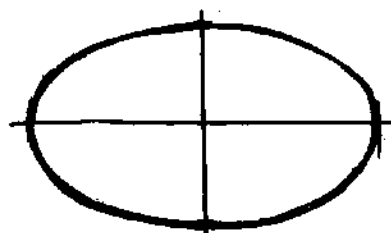
Упражнение на проведение прямых линий.



1 стадия.

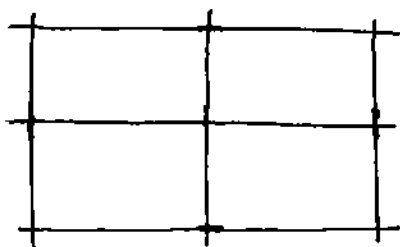


2 стадия.

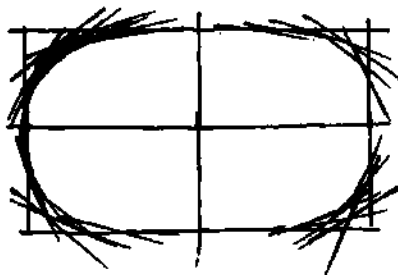


3 стадия.

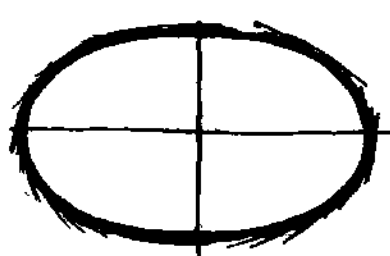
Упражнение на проведение эллипса. Первый способ.



1 стадия.

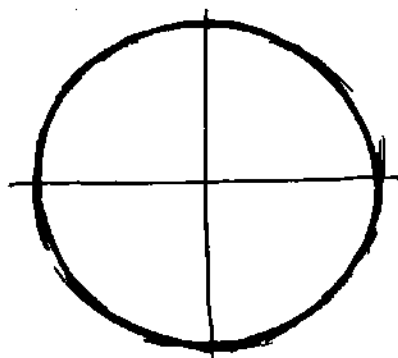
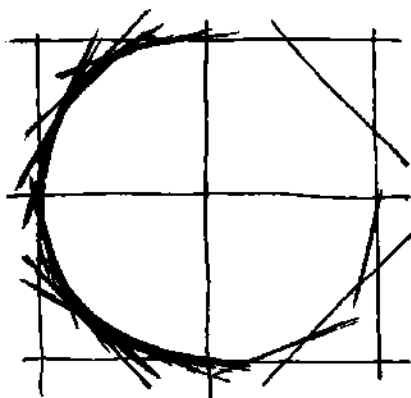


2 стадия.

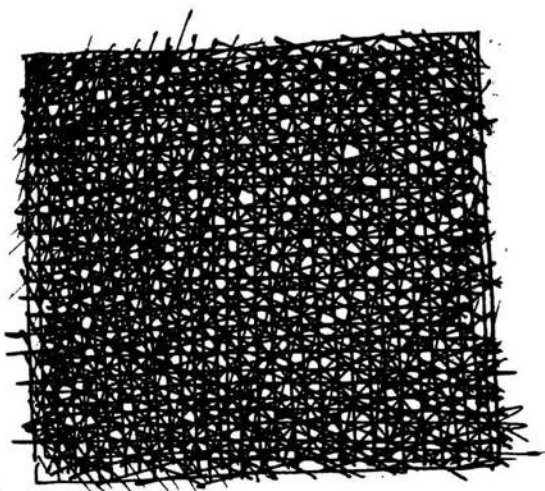
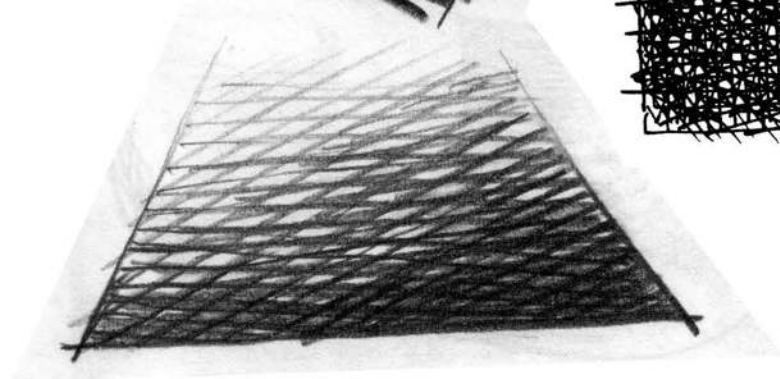
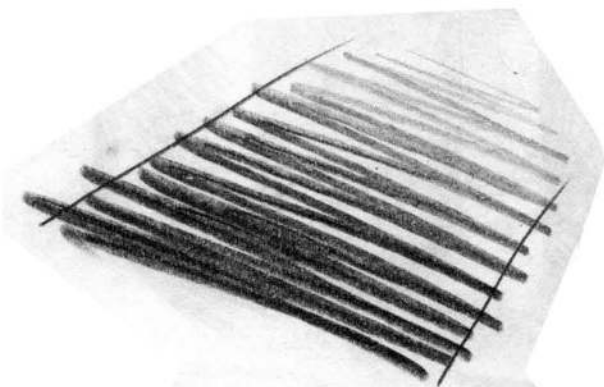
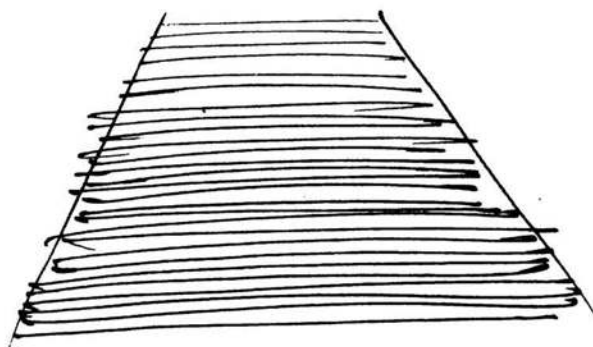
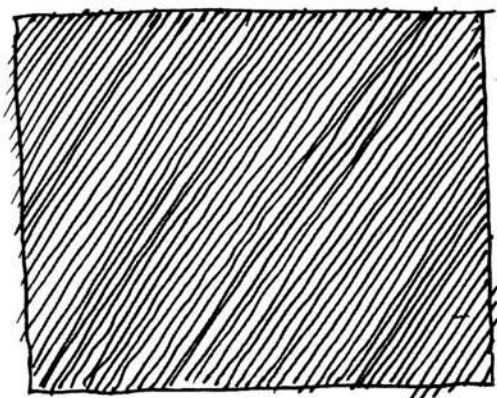
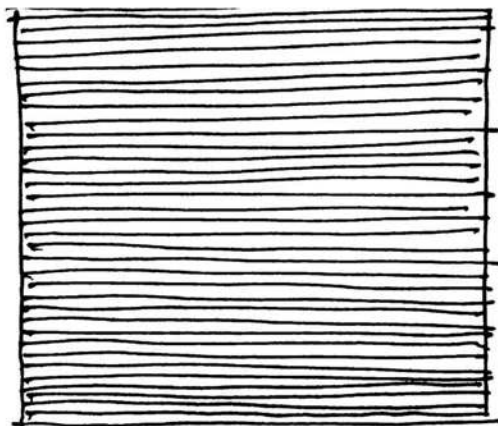
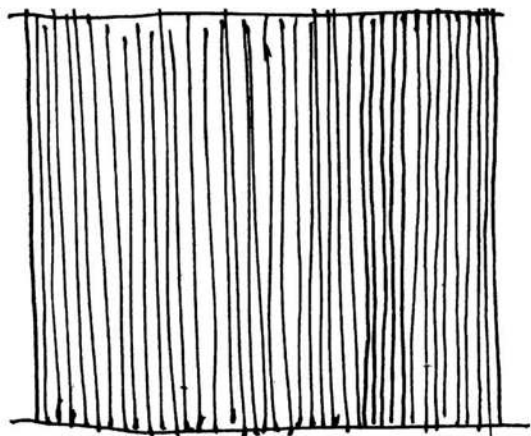


3 стадия.

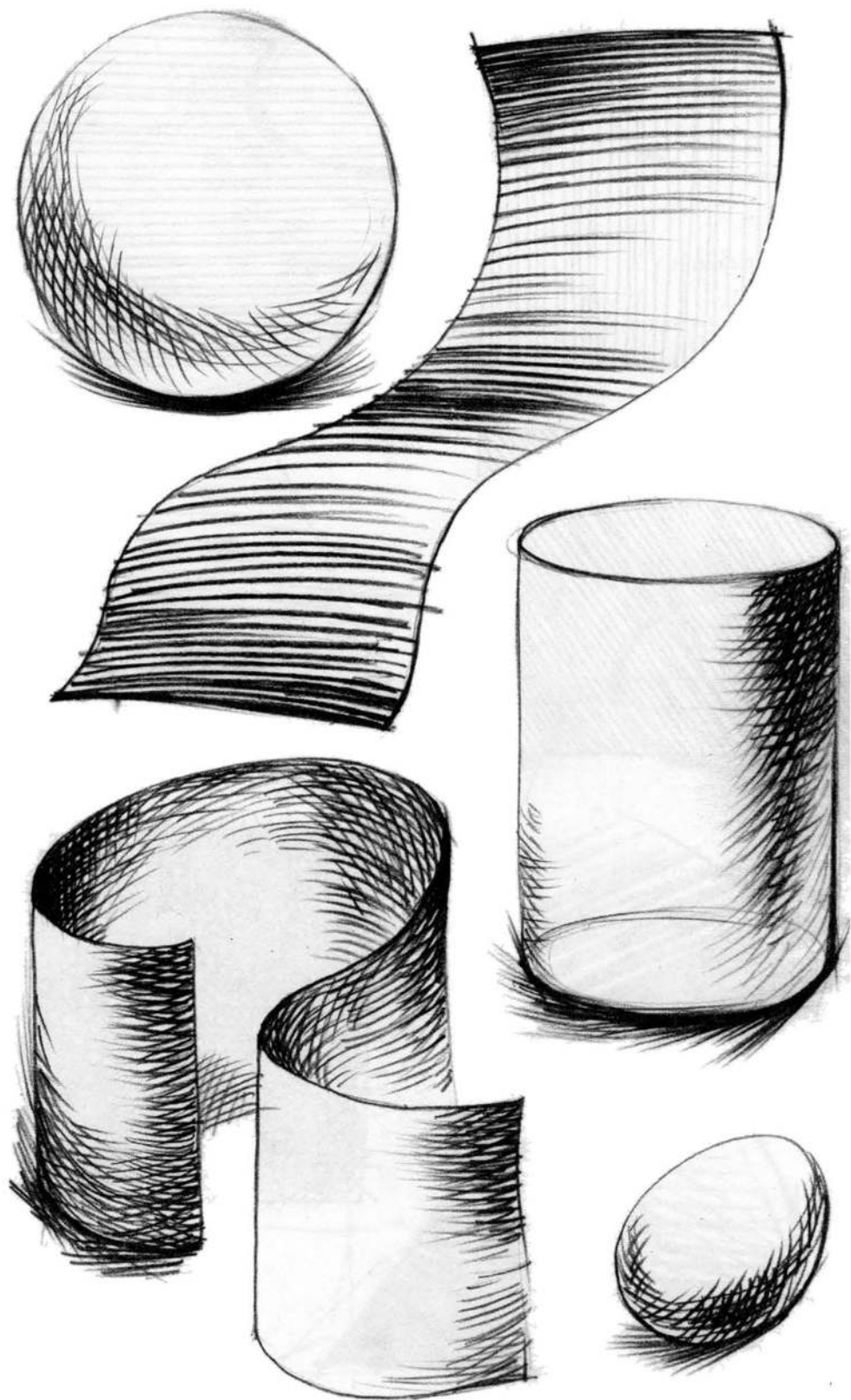
Упражнение на проведение эллипса. Второй способ.



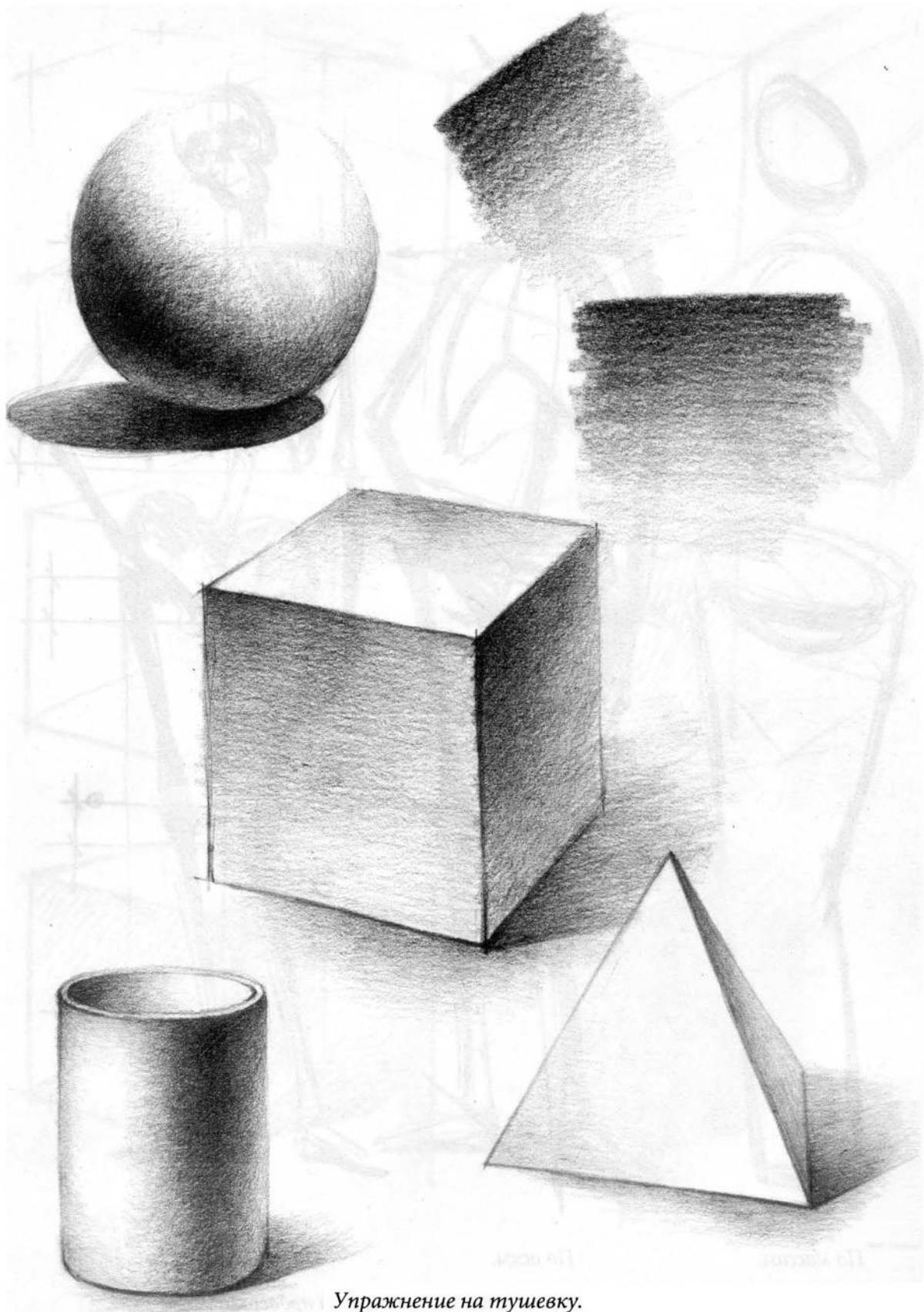
Построение окружности.



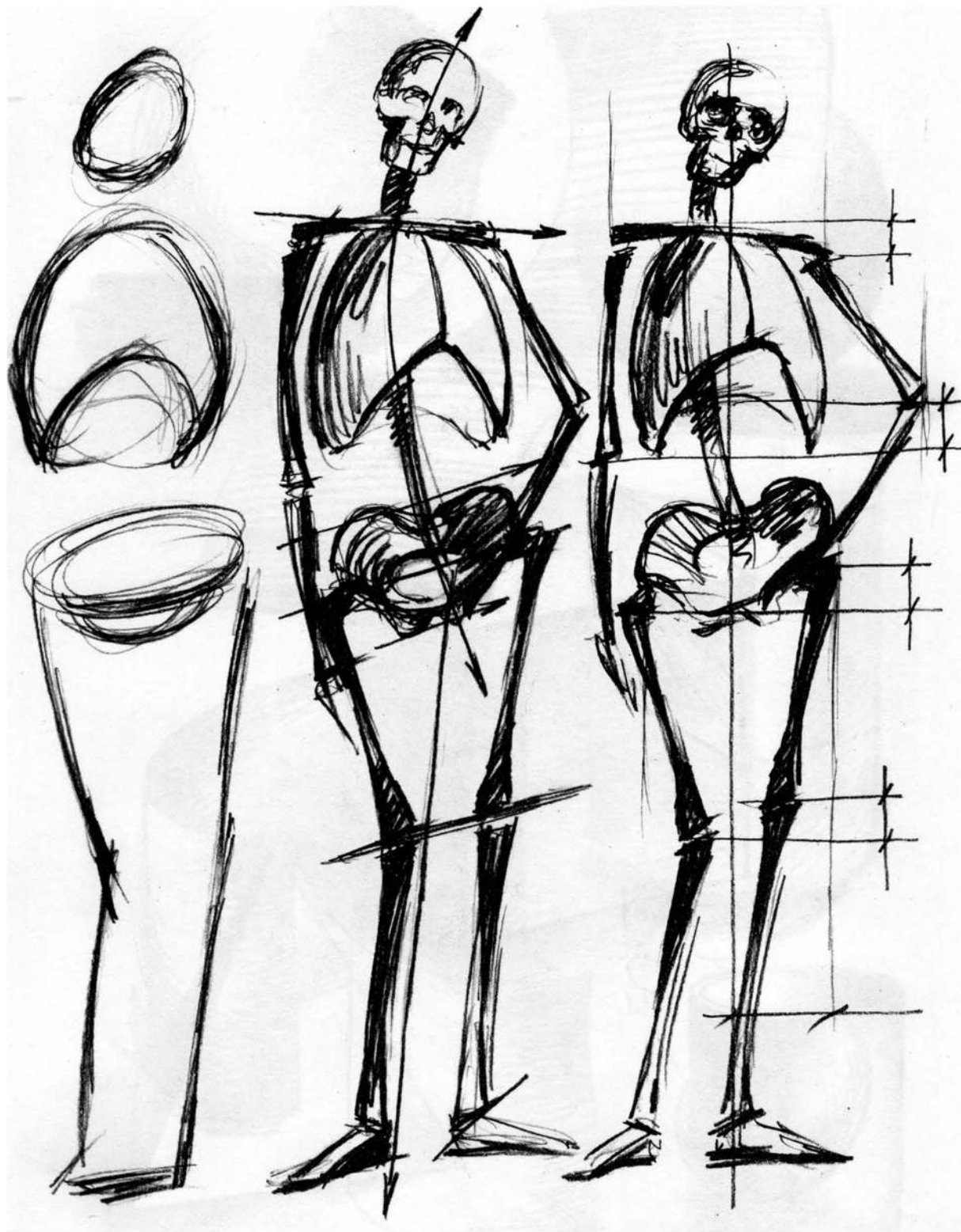
Упражнение на штрихование плоскости.



Упражнение на штрихование изогнутых поверхностей.



Упражнение на тушевку.

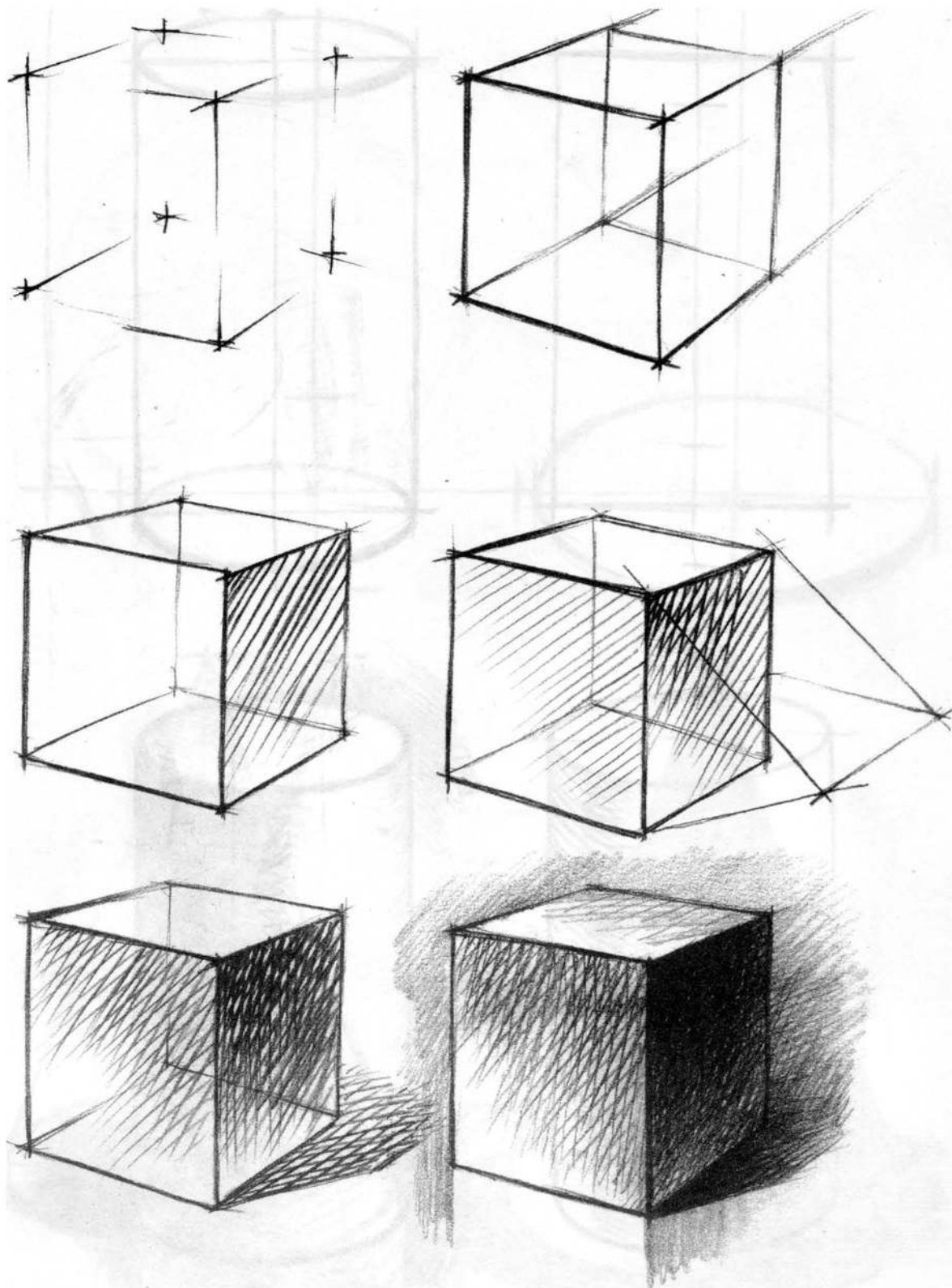


По массам.

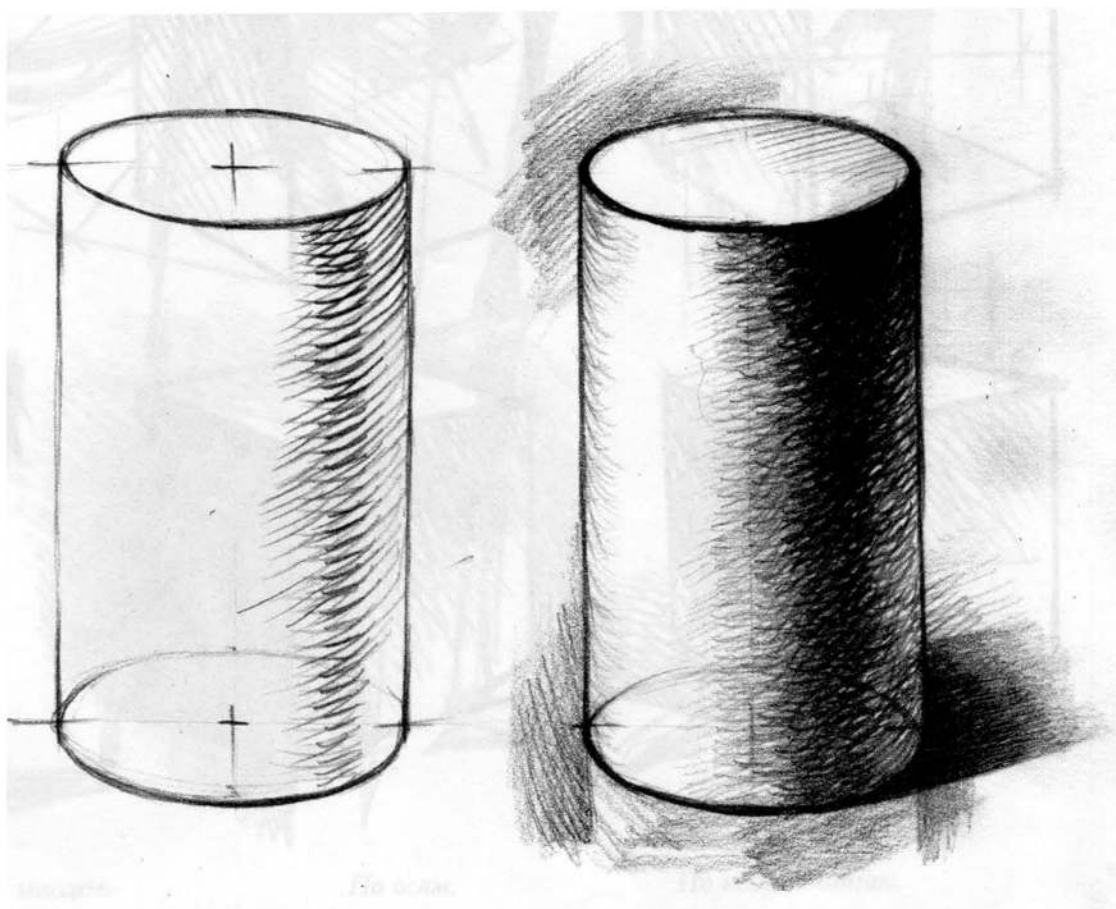
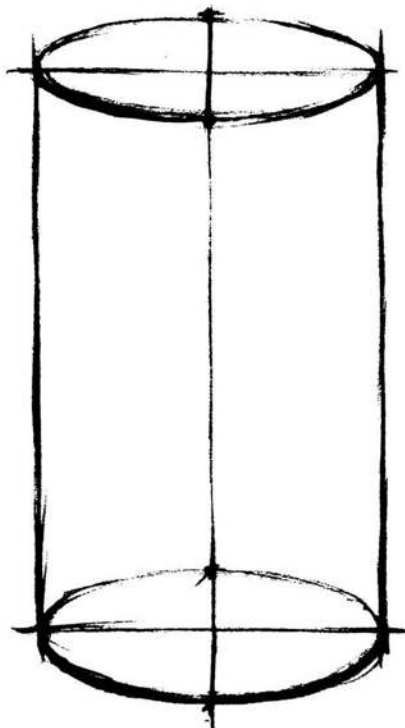
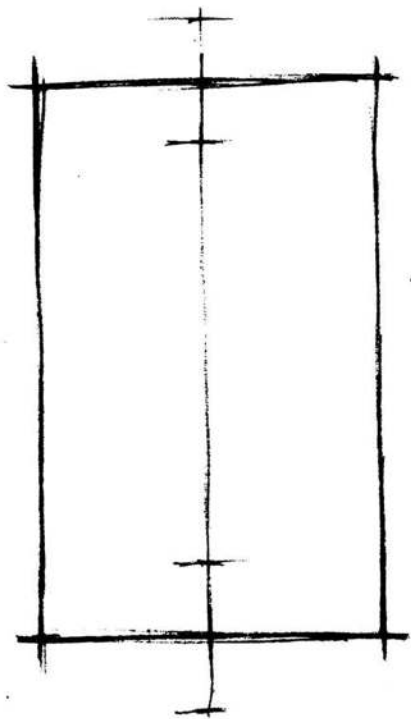
По осям.

По координатам.

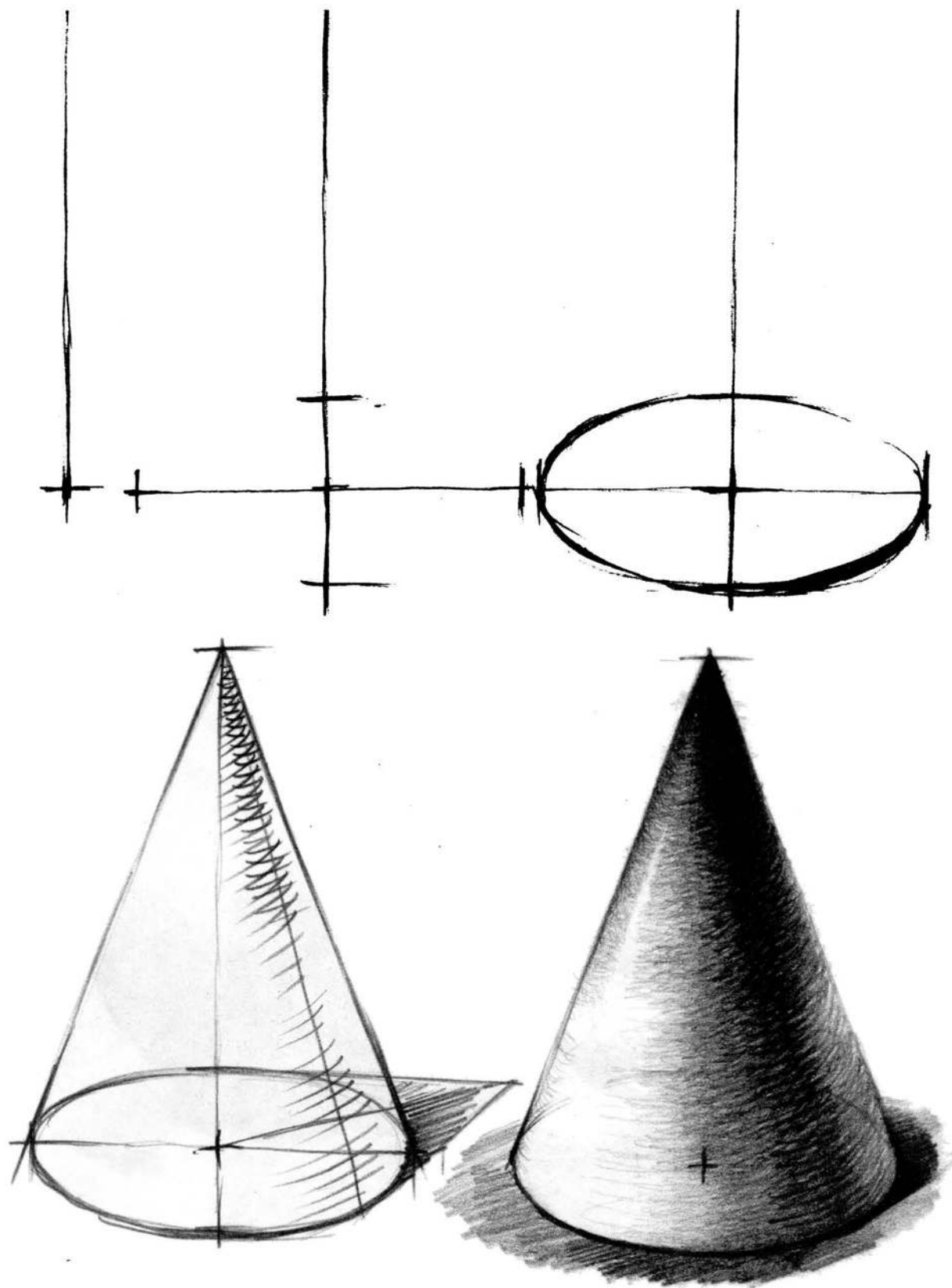
Построение изображения. Три способа проверки.



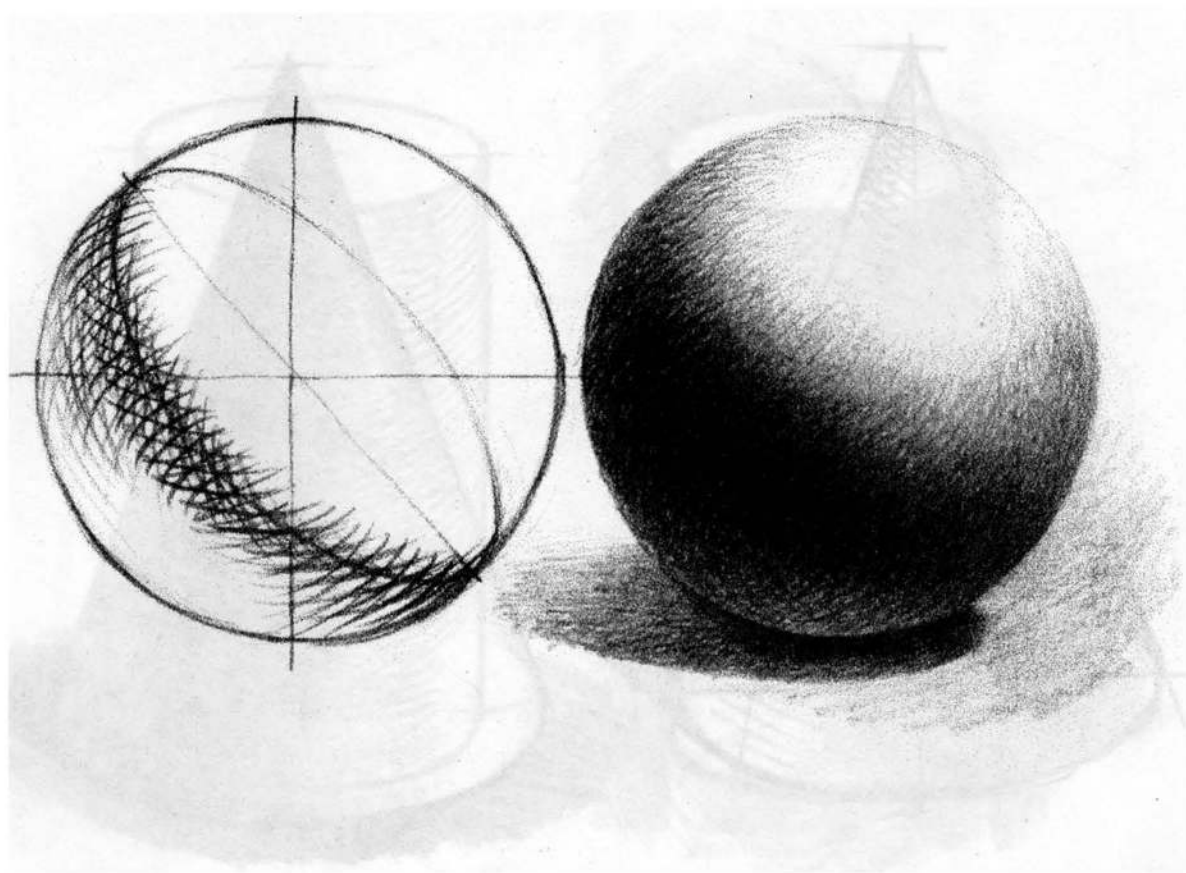
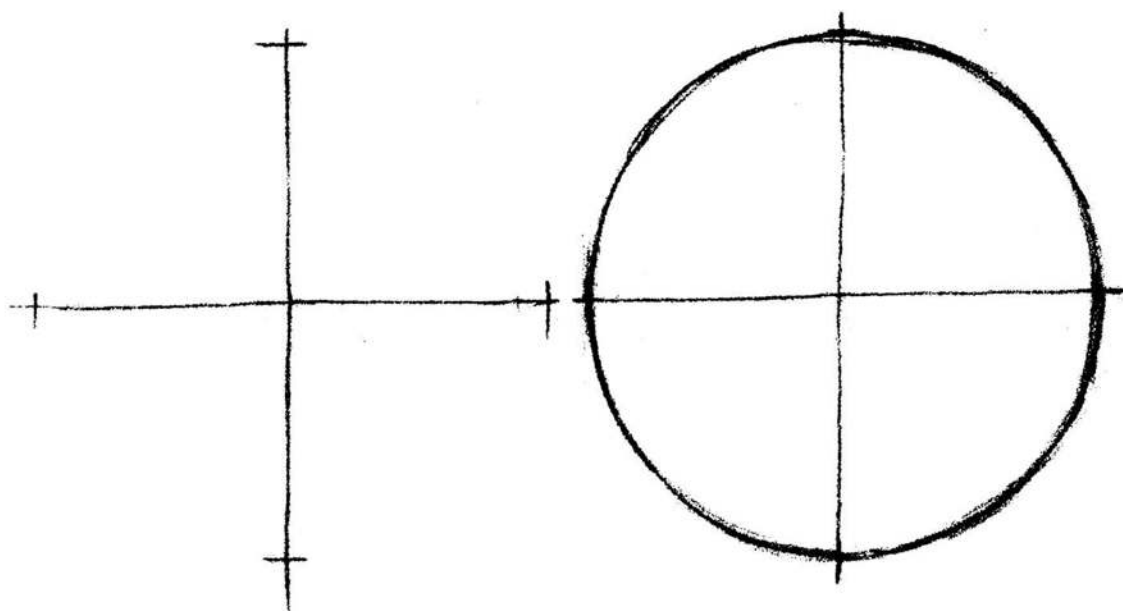
Последовательность рисования куба.



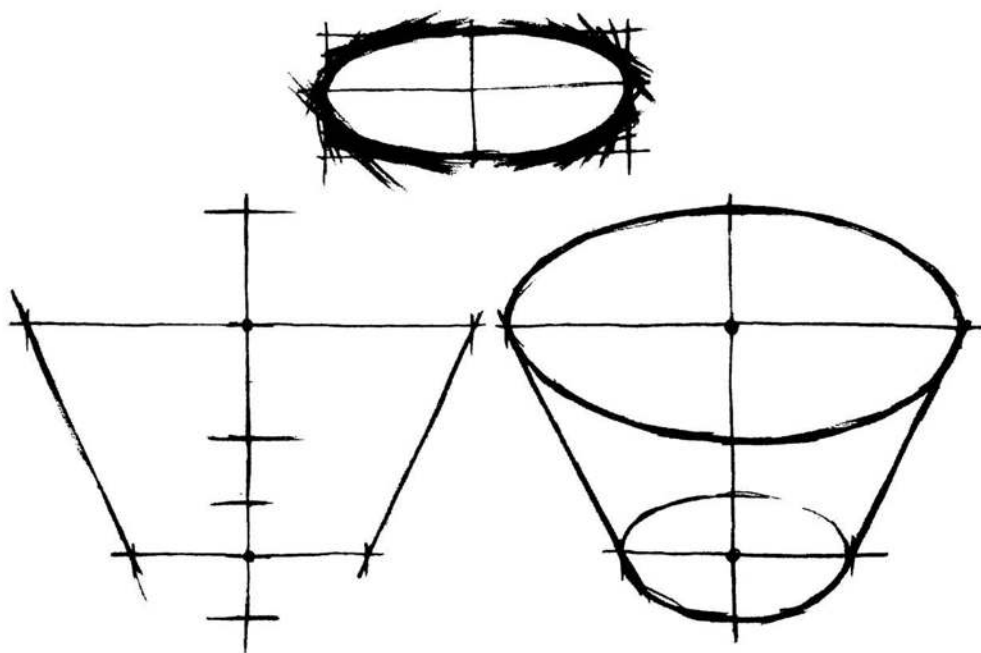
Последовательность рисования цилиндра.



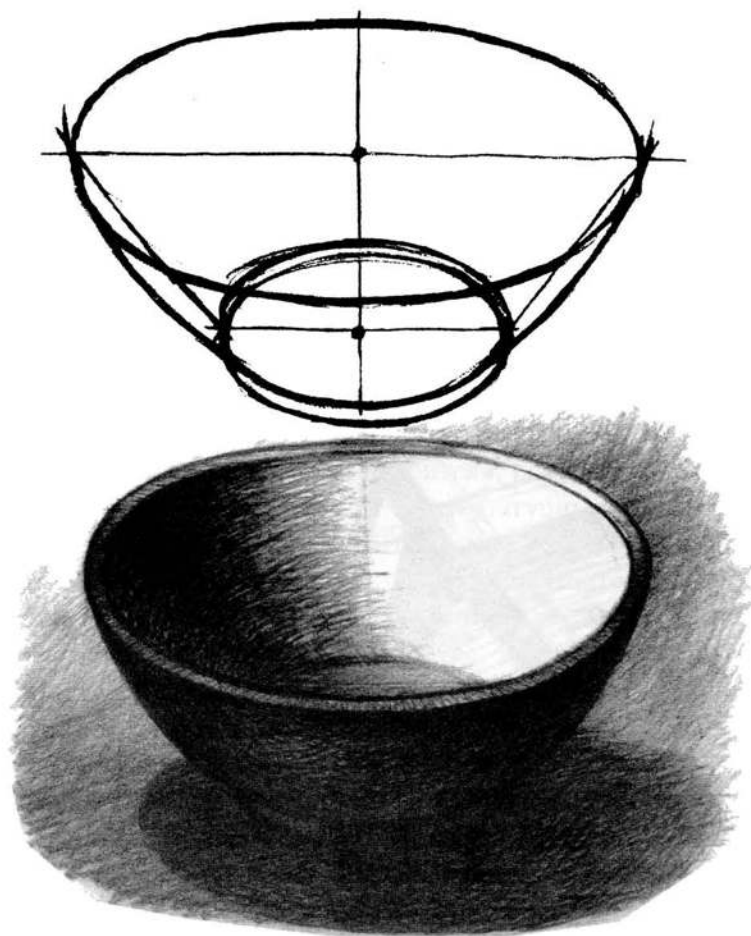
Последовательность рисования конуса.

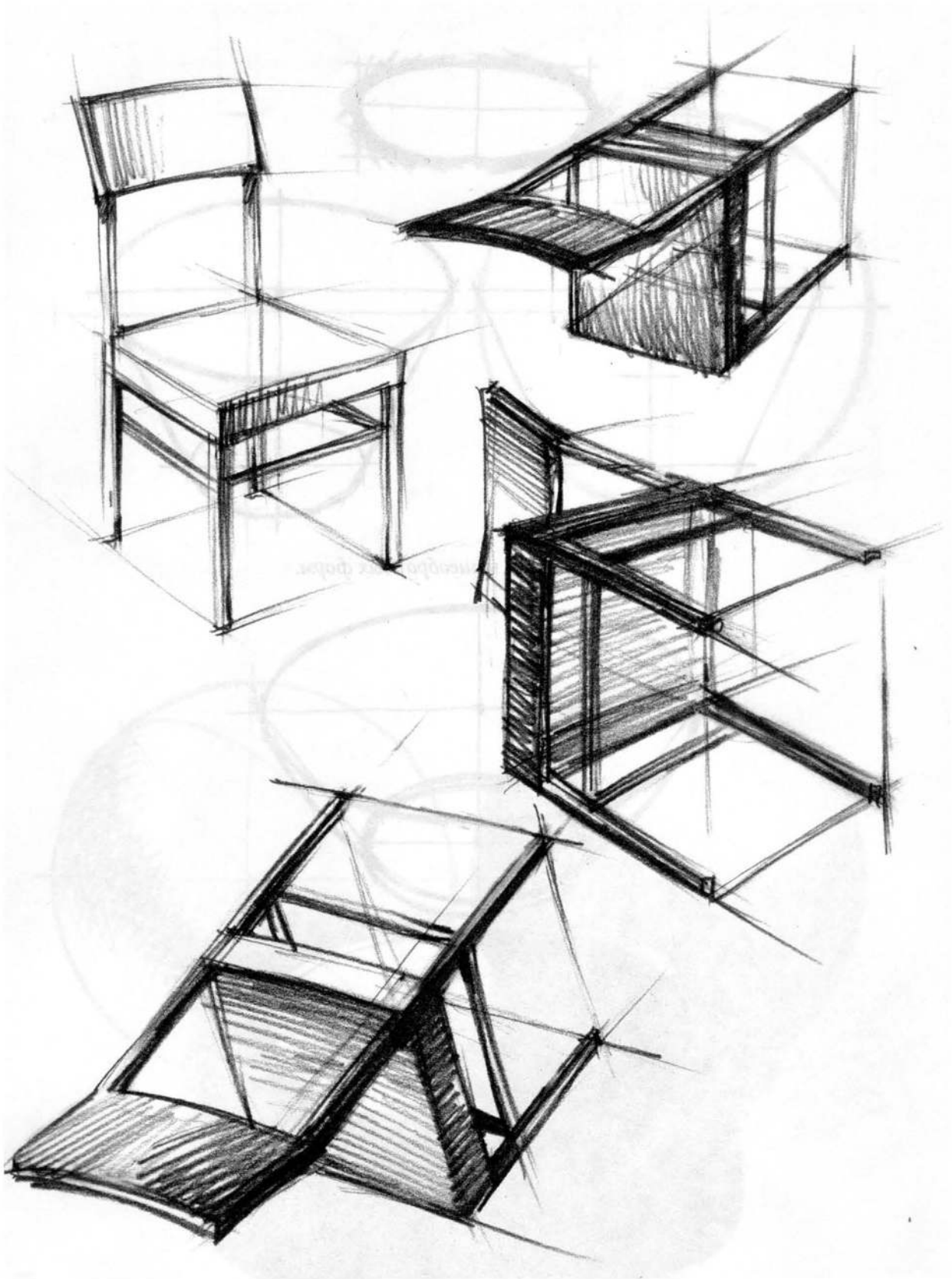


Последовательность рисования шара.



Построение чашеобразных форм.





Представление форм в ракурсе. Элементы перспективы.

ГЛАВА 7

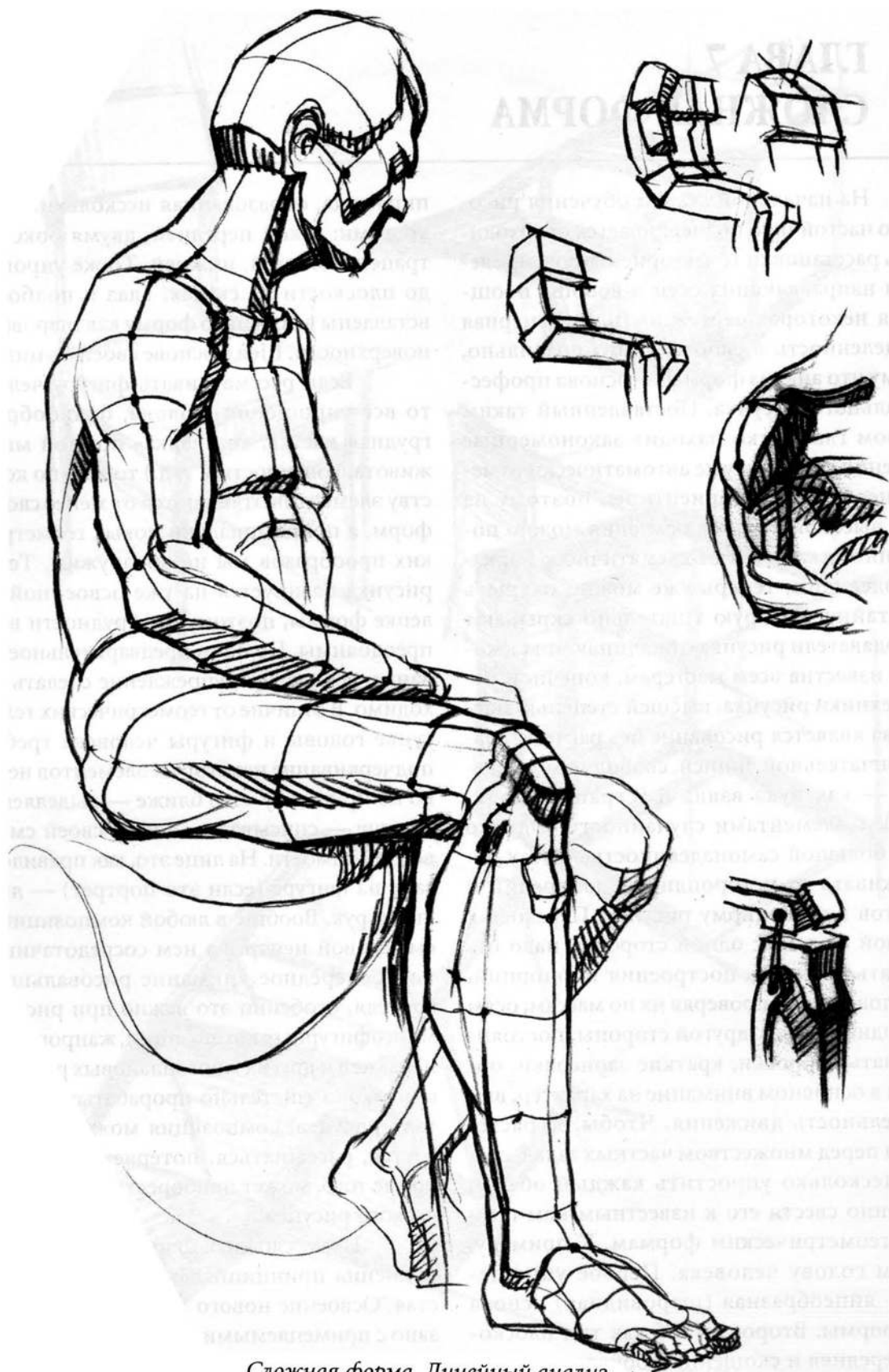
СЛОЖНАЯ ФОРМА

На начальной стадии обучения рисованию настойчиво подчеркивается необходимость расстановки точек-ориентиров, проведения направляющих осей и вообще поощряется некоторая чертежность, инженерная определенность в работе. И это правильно, потому что анализ формы — основа профессионального рисунка. Поставленный таким образом глаз легко находит закономерные движения формы и уже автоматически отмечает необходимые ориентиры, поэтому на более высокой ступени обучения можно постепенно отказаться от схематичного каркаса. Более того, теперь уже можно открыть одну тайну, которую тщательно скрывают преподаватели рисунка от начинающих и которая известна всем мастерам: конечной целью техники рисунка, высшей степенью мастерства является рисование без расчета, сразу окончательной линией, свободным движением — как рука взяла и (страшно подумать!), с элементами случайности. Однако будет большой самонадеянностью сразу перескакивать от неторопливых измерений и расчетов к свободному рисунку. Переходя к сложной форме, с одной стороны, надо оттачивать точность построения пропорций, последовательно проверяя их по массам, осям и координатам, а с другой стороны, постоянно делать наброски, краткие зарисовки, обращая в основном внимание на характер, выразительность движения. Чтобы не растеряться перед множеством частных задач, следует несколько упростить каждый объем, мысленно свести его к известным нам простым геометрическим формам. К примеру, рисуем голову человека. Первое упрощение — яйцеобразная (шаровидная) основа всей формы. Второе — лоб как три плоскости: передняя и скошенные боковые. Нос —

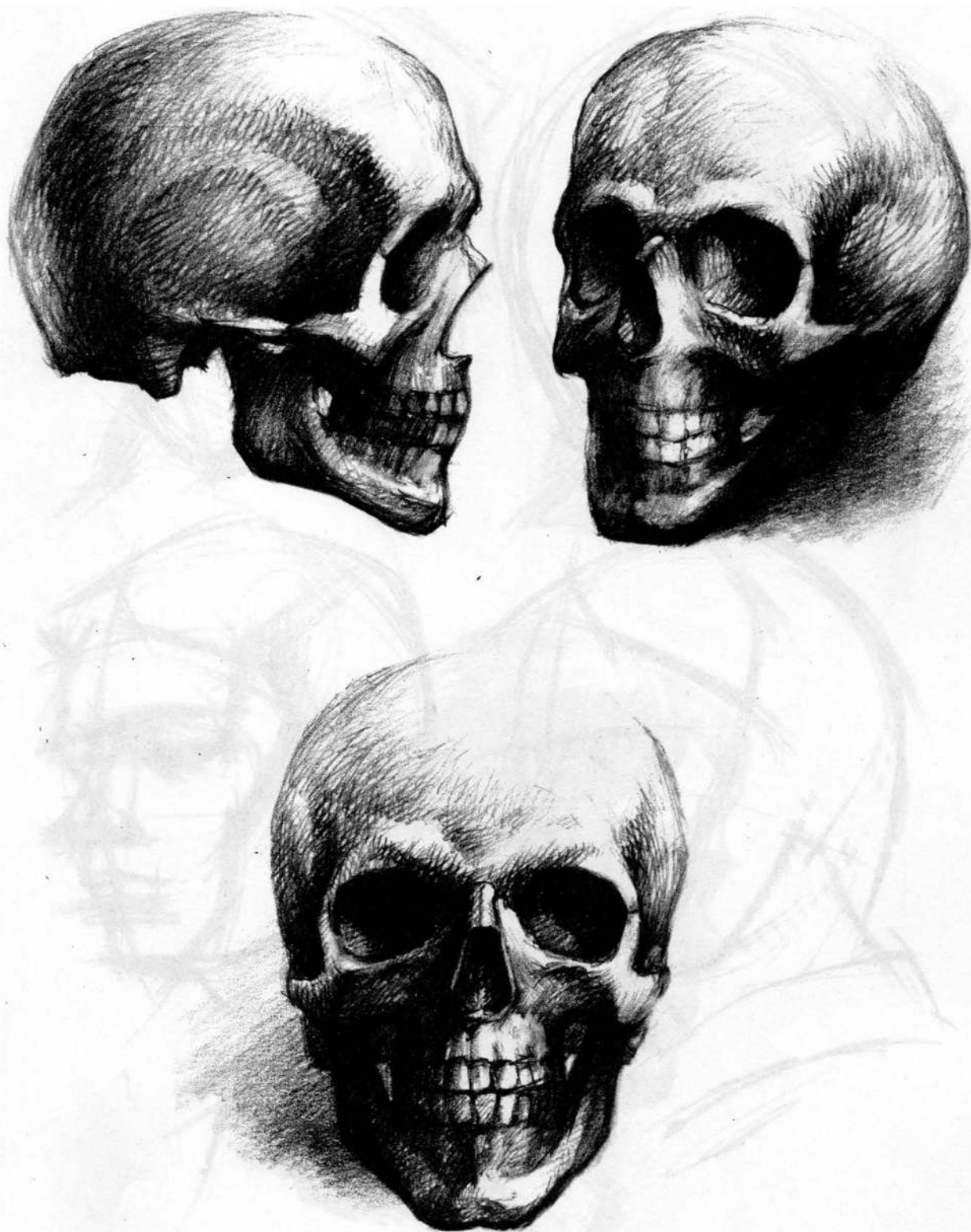
пирамида, образованная несколькими плоскостями: узкой передней, двумя боковыми, трапециевидной, нижней. То же упрощение до плоскости на скулах. Глаз и подбородок вставлены в большую форму как шаровидные поверхности. Шея в основе своей — цилиндр.

Если рассматривать фигуру человека, то все упрощения (голова, бочкообразная грудная клетка, «накладка» прямой мышцы живота, конечности и т. д.) только по количеству элементов отличаются от менее сложных форм, а принципиально новых геометрических прообразов мы не обнаружим. Техника рисунка базируется на уже освоенной вами лепке формы, поэтому все трудности вполне преодолимы. Но одно предварительное замечание, вернее, предупреждение сделать необходимо. В отличие от геометрических тел в рисунке головы и фигуры человека требуется подчеркивание некоторых элементов не только по принципу «что ближе — выделяем, что дальше — списываем», а и по своей смысловой значимости. На лице это, как правило, глаза, а на фигуре (если это портрет) — лицо и кисти рук. [Вообще в любой композиции есть смысловой центр, на нем сосредотачивается первоочередное внимание рисовальщика и зрителя, особенно это важно при рисовании многофигурных композиций, жанровых сцен, пейзажей и других многоплановых работ. Если одинаково тщательно прорабатывать все детали рисунка, композиция может, что называется, рассыпаться, потеряет цельность и, кроме того, может приобрести черты механического рисунка.]

Итак, сложная форма по технике выполнения принципиально та же, что и простая. Освоение нового этапа в обучении связано с применяемыми материалами и инструментами.



Сложная форма. Линейный анализ.



Костная основа головы.

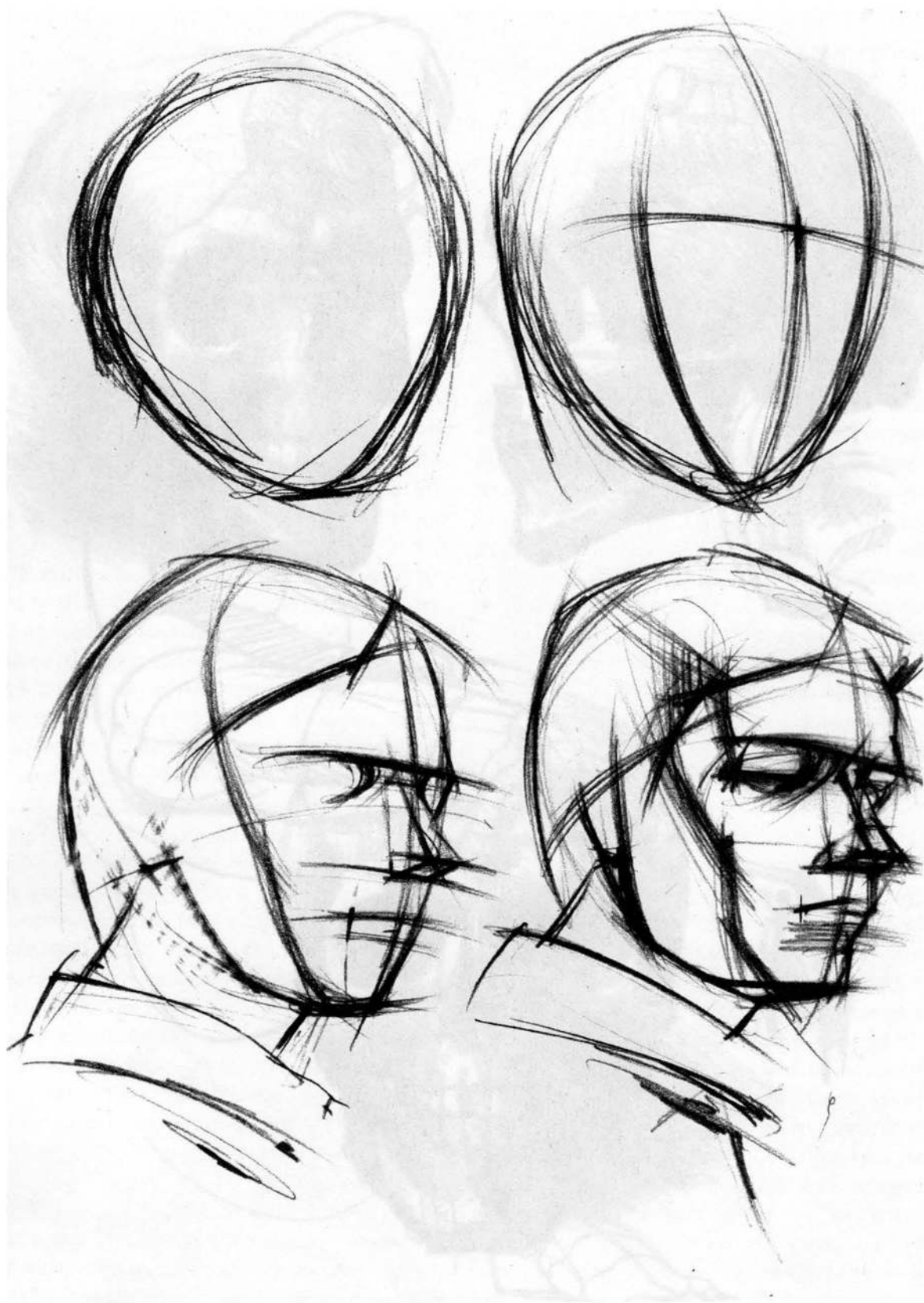
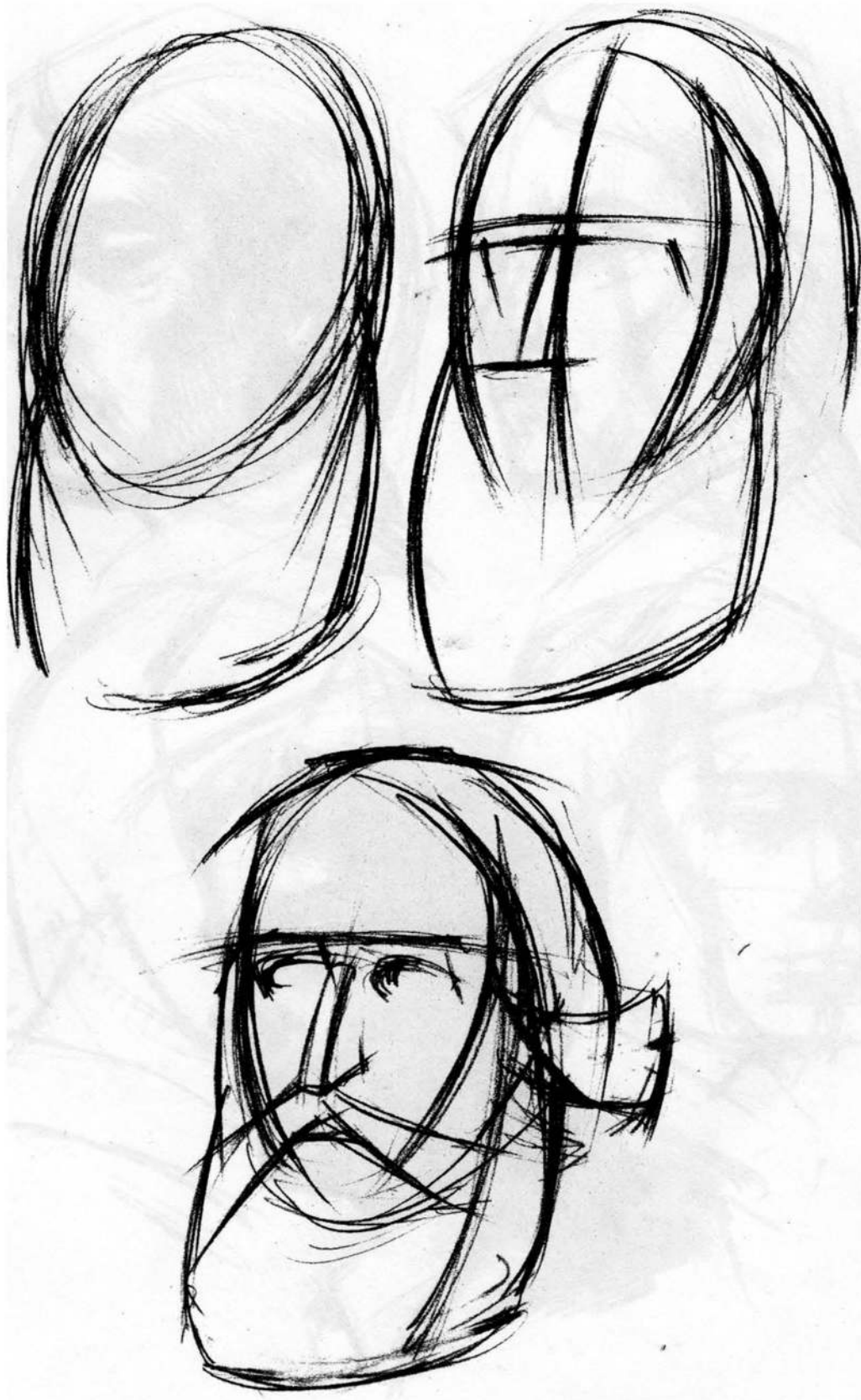


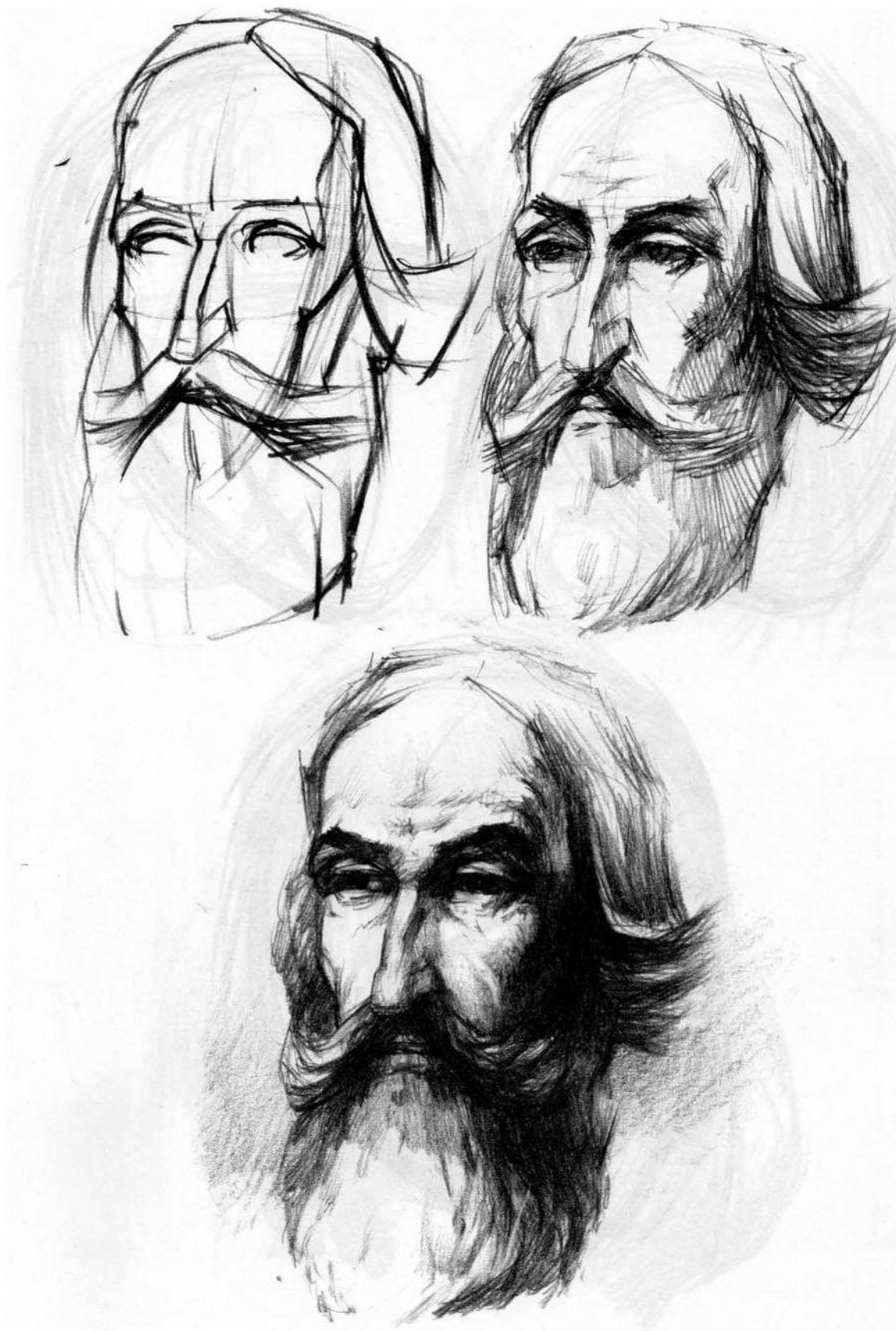
Рисунок головы. Начальные стадии.



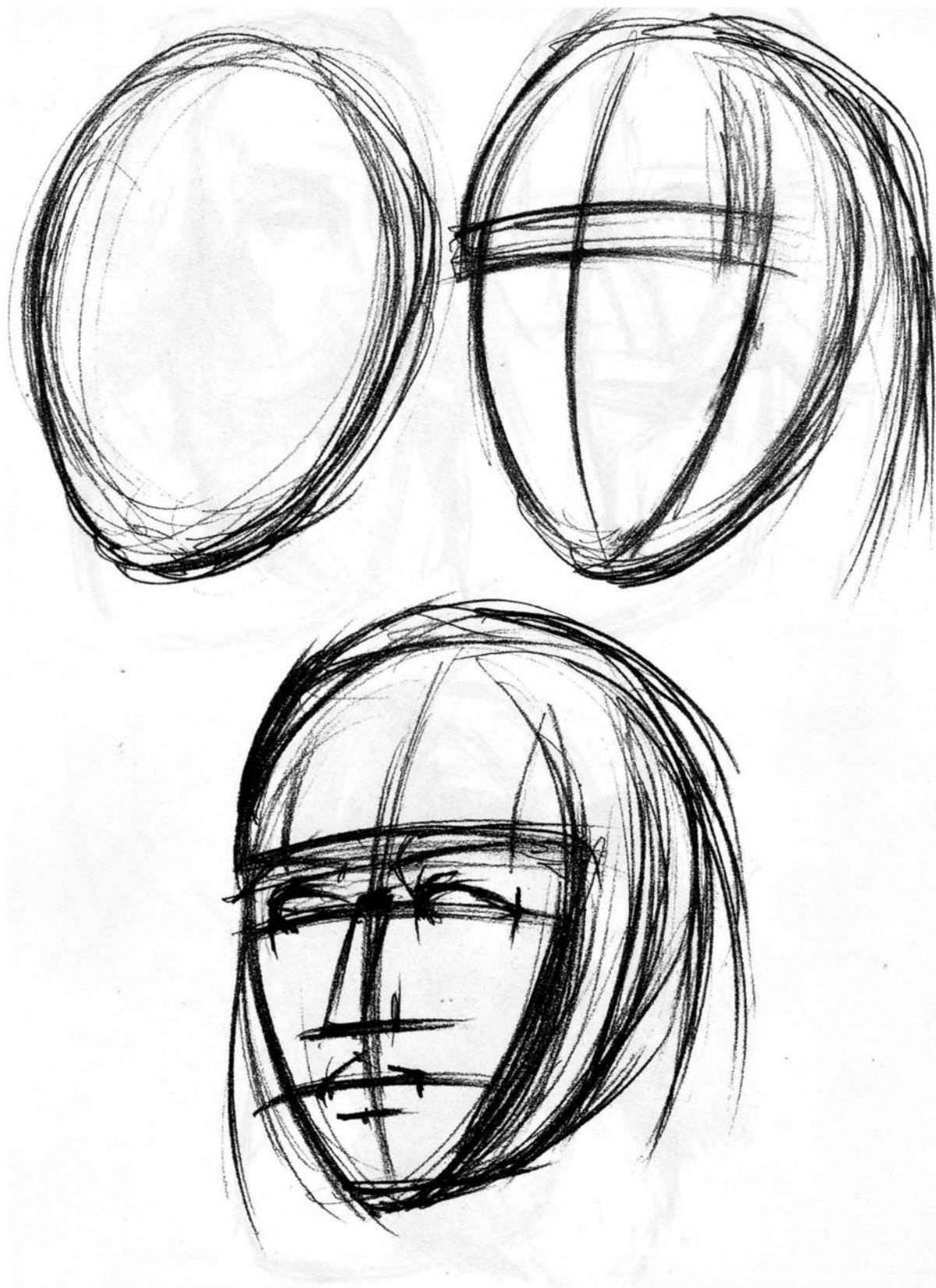
Рисунок головы. Конечные стадии.



Голова старика. Начальные построения.



Голова старика. Завершение работы.



Голова девушки. Начальные стадии.



Голова девушки. Завершение рисунка.



1

Отвесную
линию
делим
пополам.



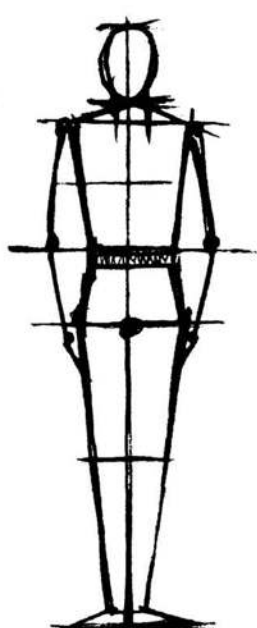
2

Верхнюю
часть
еще раз
делим пополам.



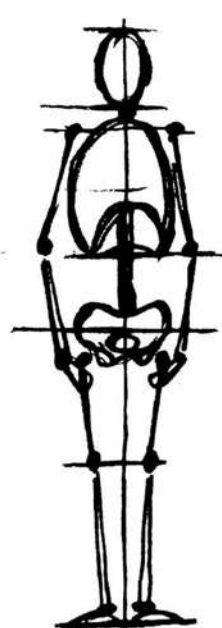
3

Верхний
отрезок
еще раз
делим пополам.



4

Дальнейшие
деления
видны
из схемы.



5

Надежный способ определения пропорций.



1



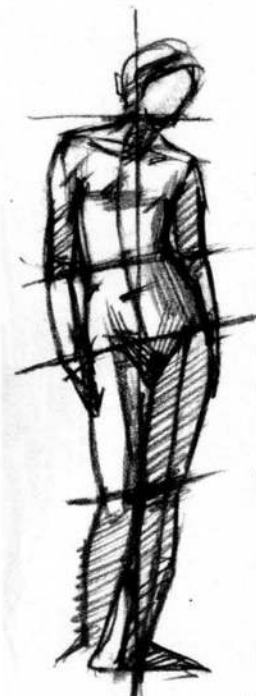
2



3



4

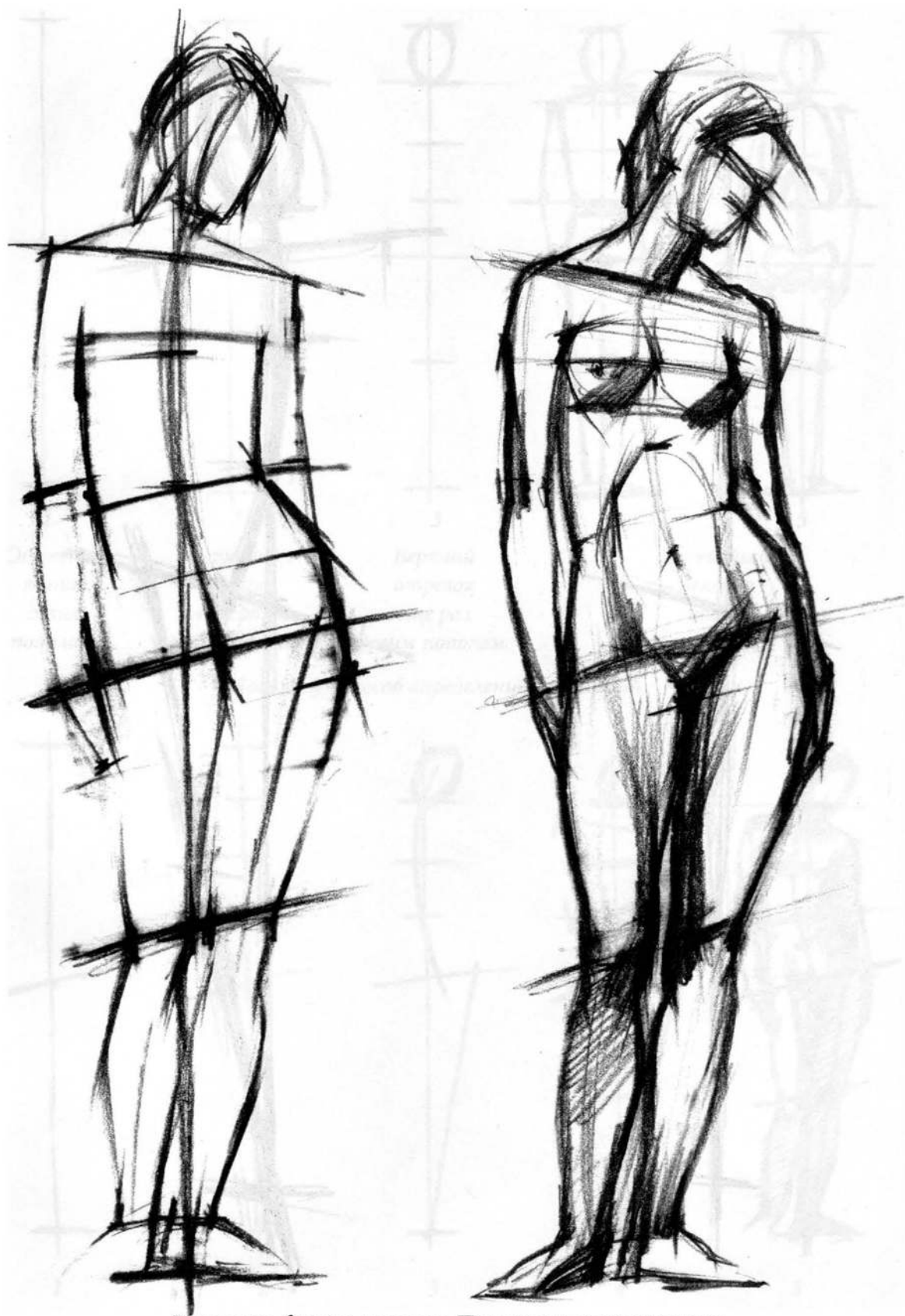


5

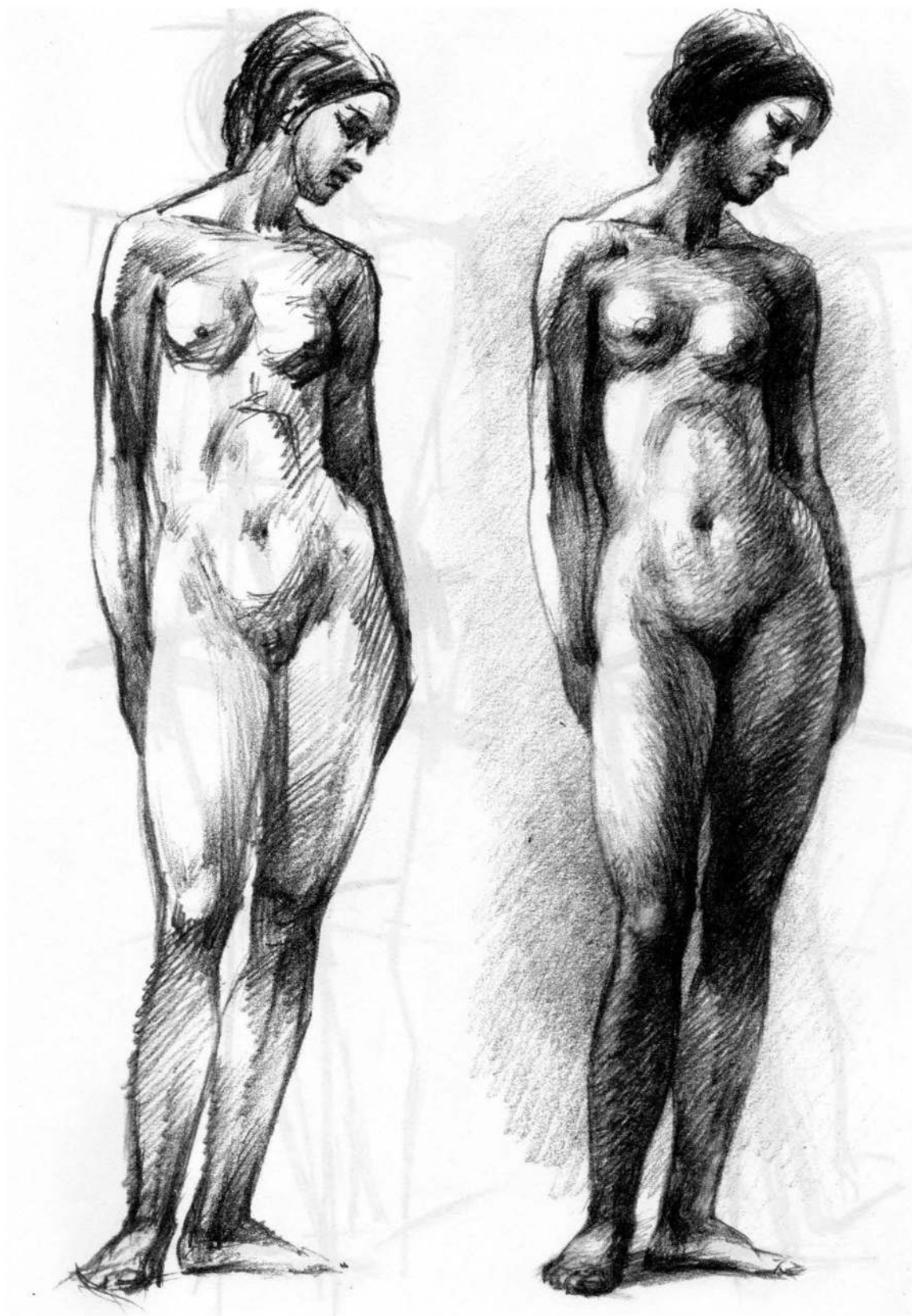
Как строить фигуру при работе с натуры.



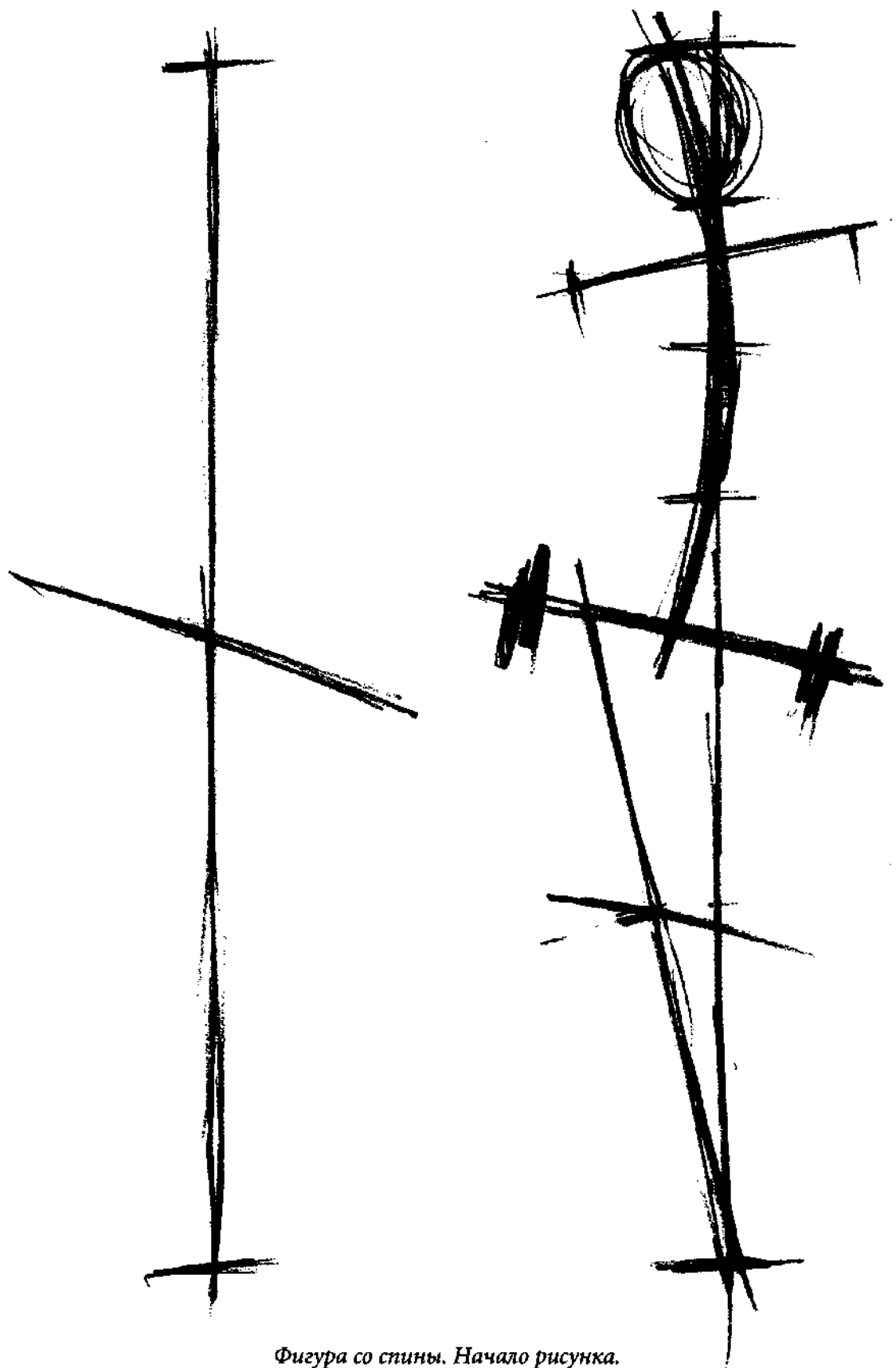
Рисование фигуры человека. Начало.



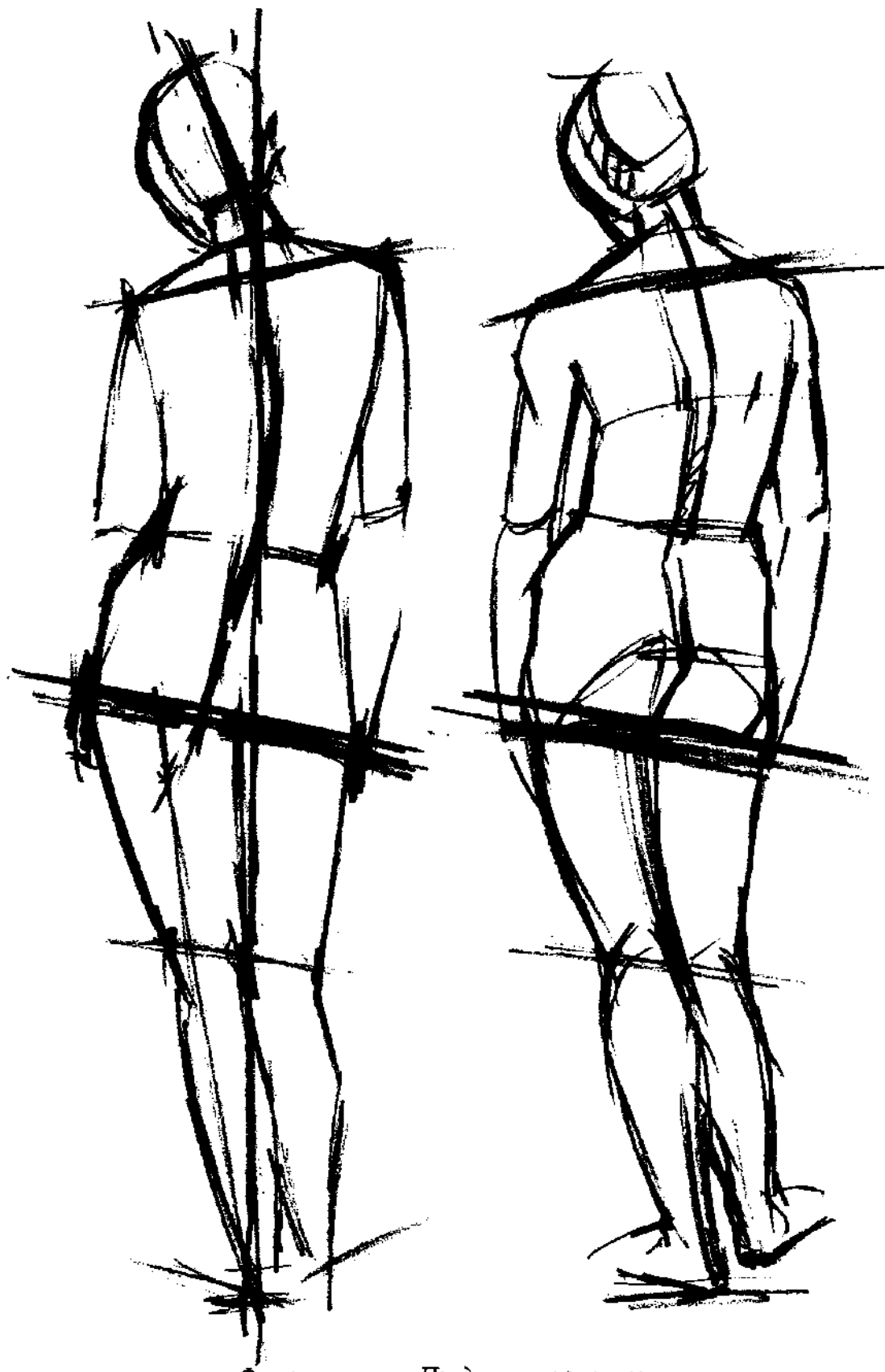
Рисование фигуры человека. Построение основных масс.



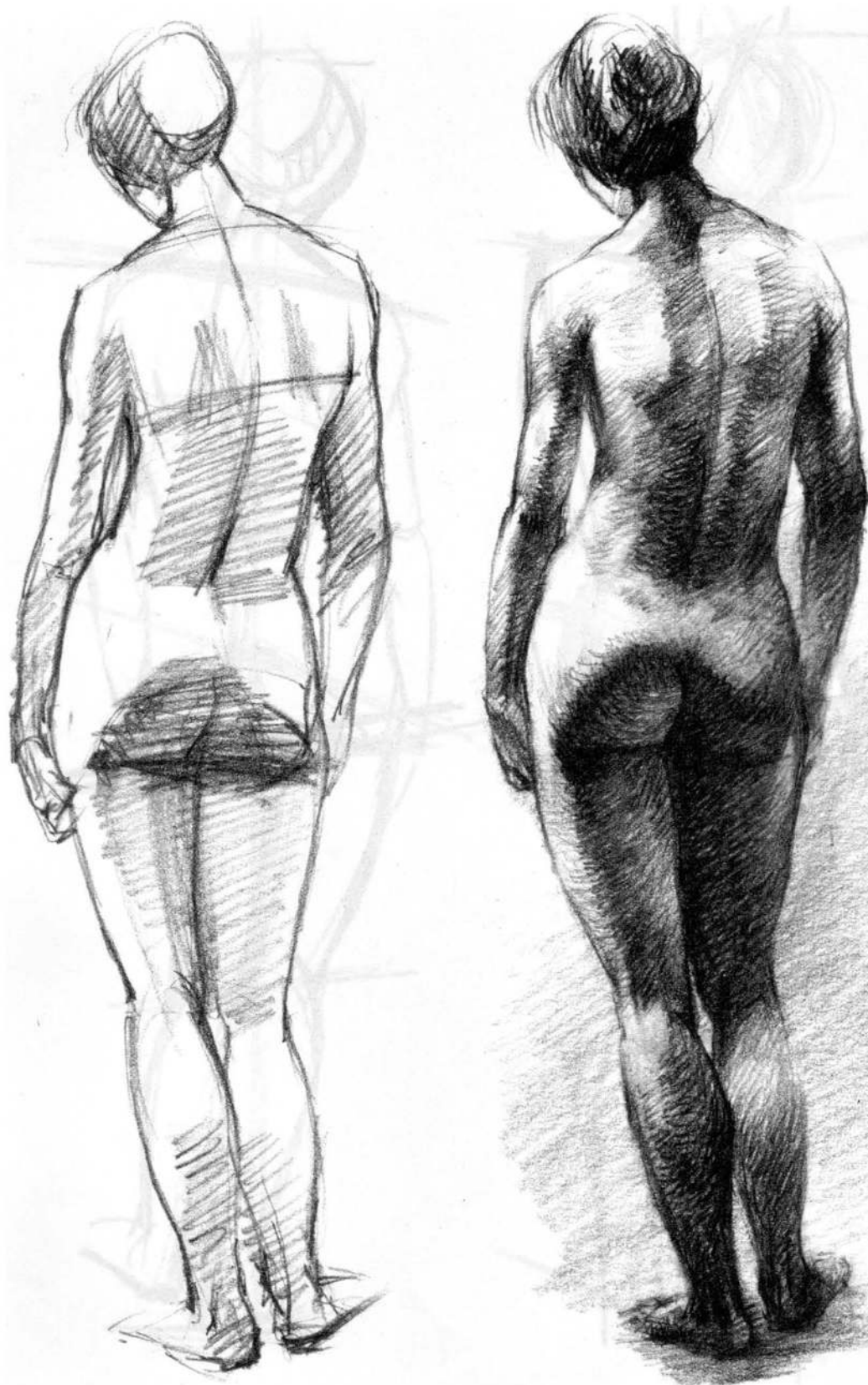
Рисование фигуры человека. Завершение рисунка.



Фигура со спины. Начало рисунка.



Фигура со спины. Продолжение рисунка.



Фигура со спины. Завершение рисунка.

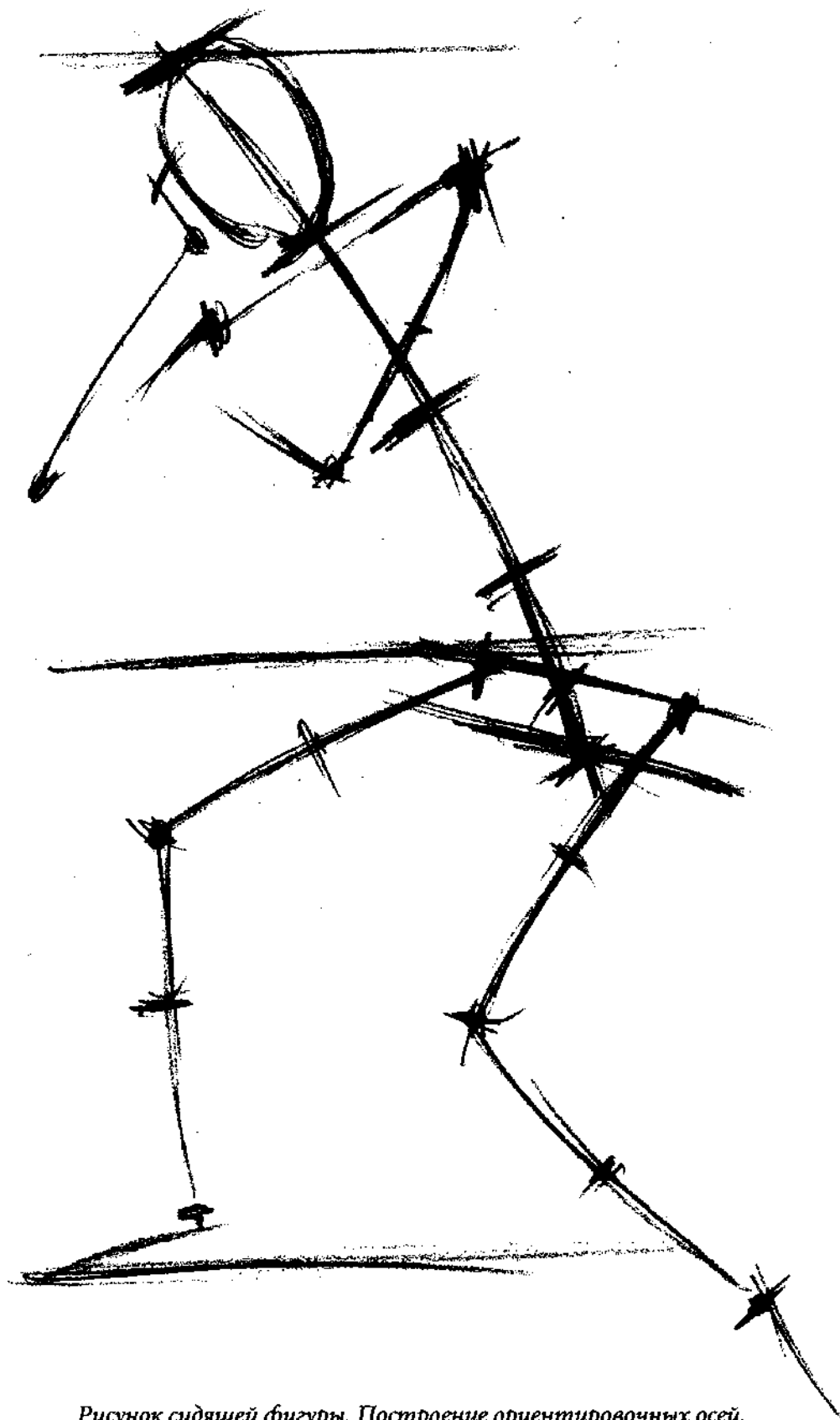


Рисунок сидящей фигуры. Построение ориентировочных осей.



Предварительное определение форм.



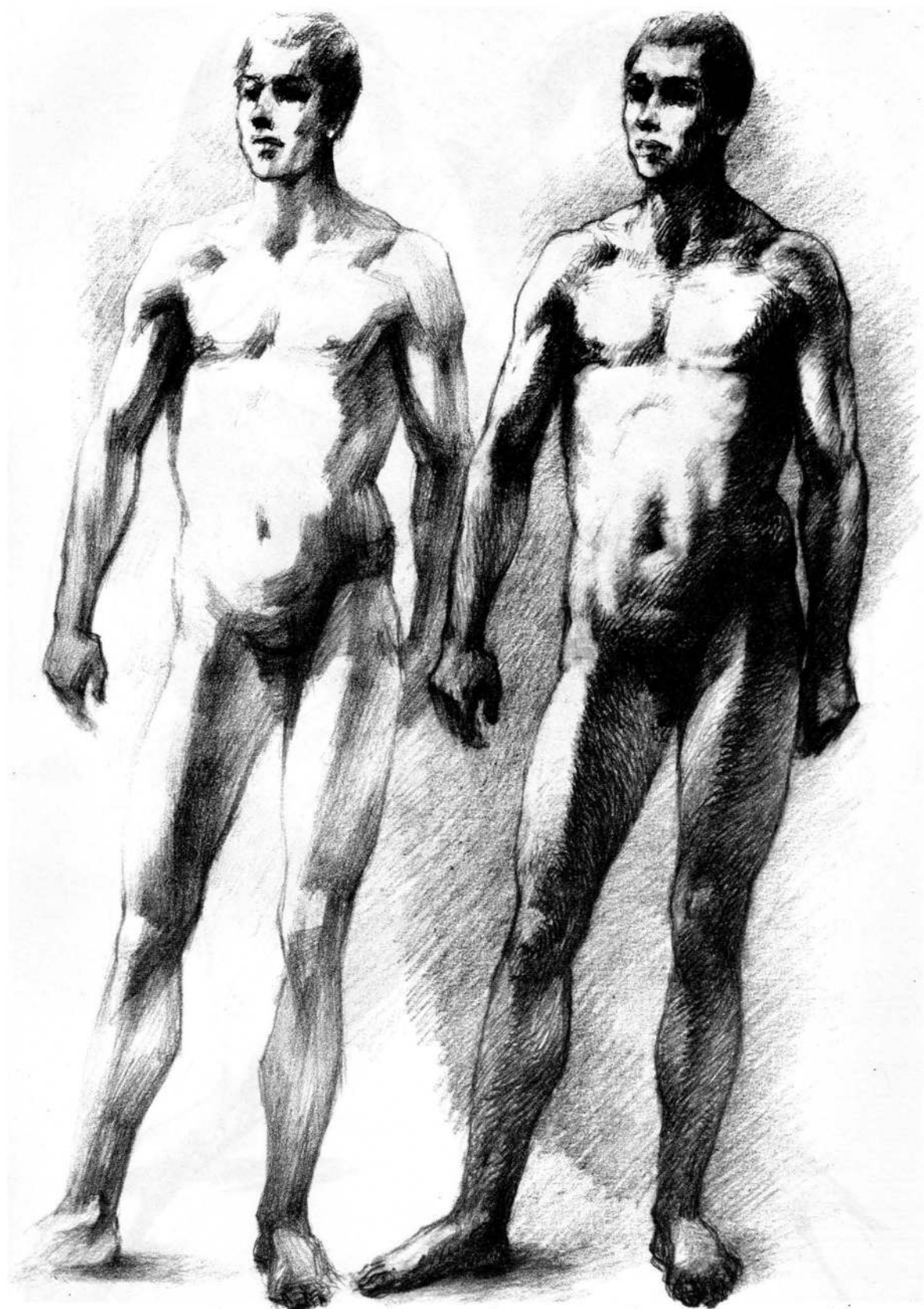
Уточнение форм.



Прокладка основных теневых масс.



Законченный рисунок.



Два технических приема моделирования формы.



1



2

3

Рисование тоном без разметки очень мягким карандашом.

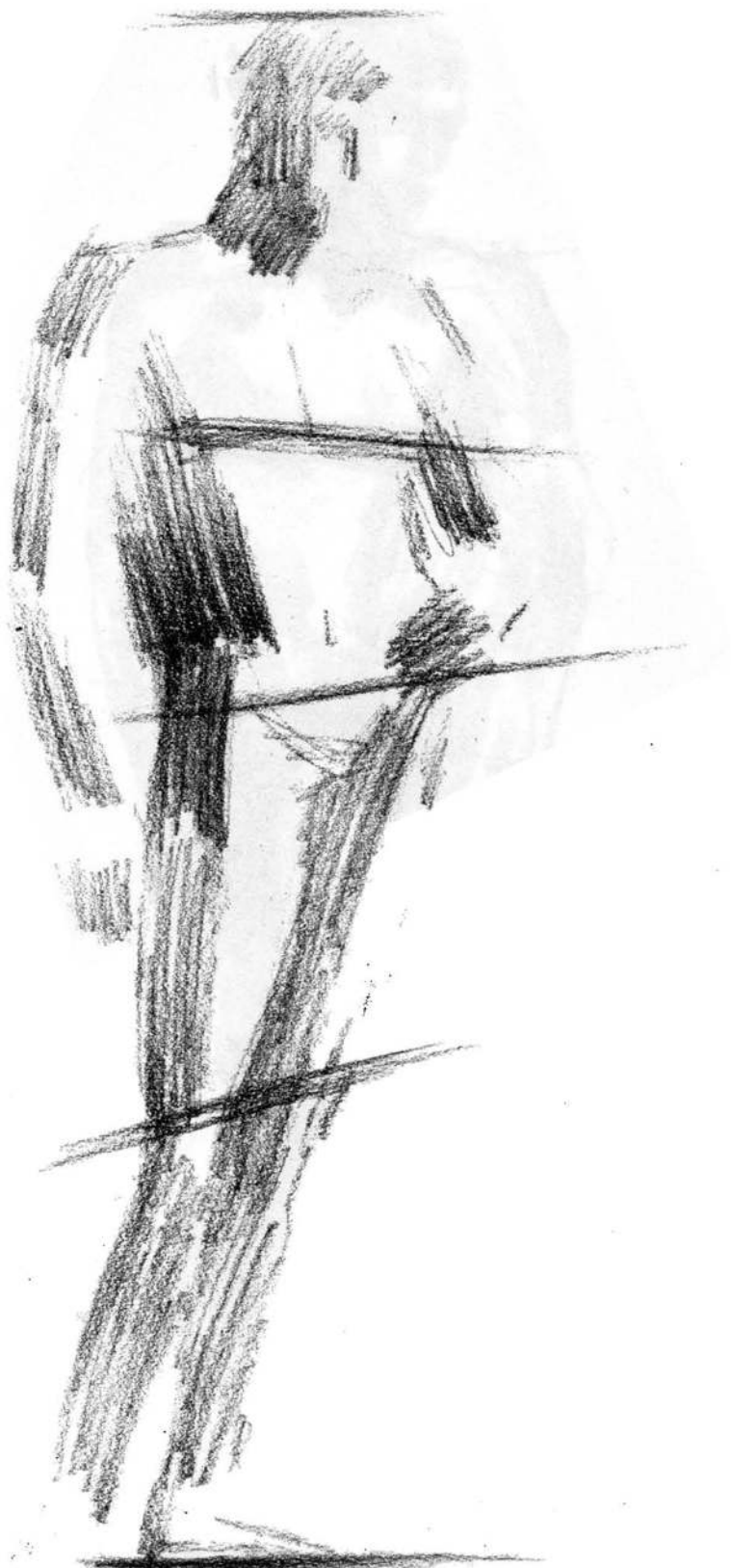


5

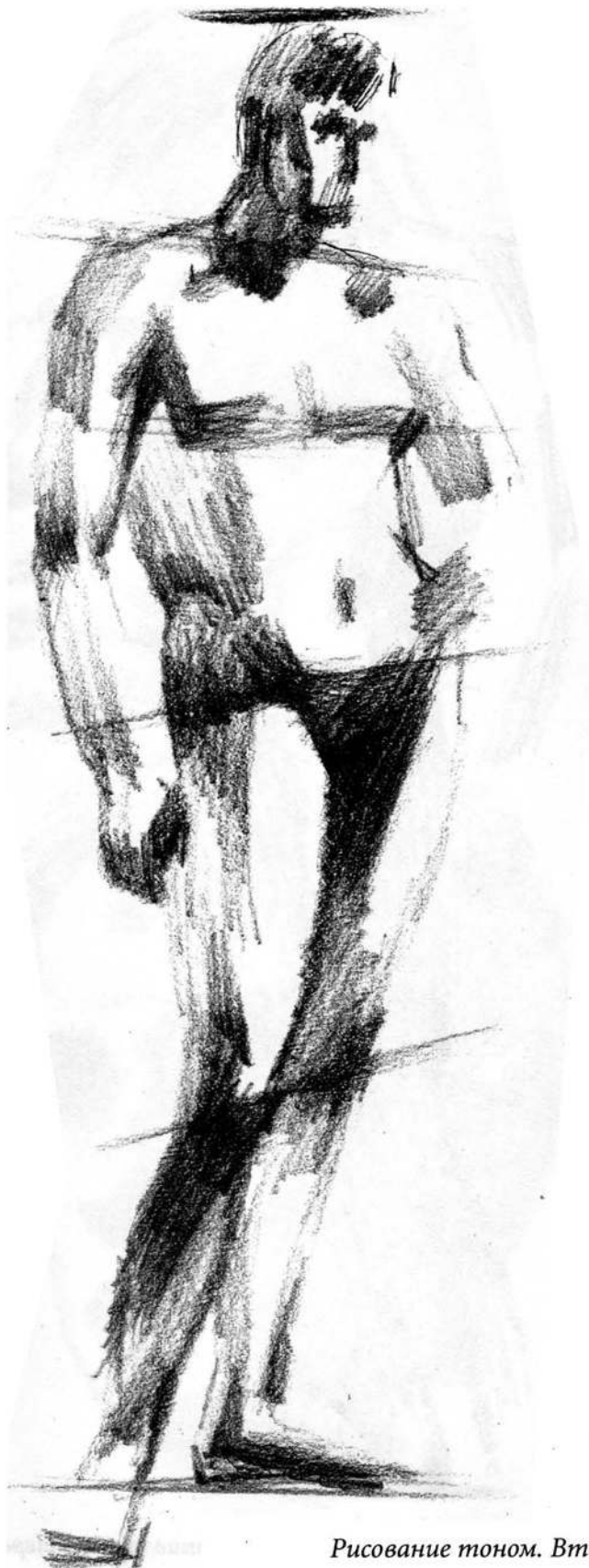


6

Рисование тоном без разметки. Окончание.



Рисование тоном. Первая стадия.



Рисование тоном. Вторая стадия.



Рисование тоном. Третья стадия.



Часть III

ТЕХНИКА РИСОВАНИЯ РАЗЛИЧНЫМИ МАТЕРИАЛАМИ

ГЛАВА I

КАРАНДАШ

По технике это наиболее простой материал в рисунке. Он хорошо ложится почти на любую бумагу (кроме мелованной), не осыпается, легко убирается резинкой при исправлении рисунка, имеет широкий диапазон мягкости, что делает его практически универсальным.

Выбор типа карандаша в большей степени зависит от шероховатости и плотности бумаги. Твердыми карандашами хорошо работать на гладкой и плотной бумаге, а мягкими — на зернистой и менее плотной. Второй фактор выбора карандаша — предполагаемый характер будущего рисунка: для линейно-конструктивного, строгого рисунка лучше подходят карандаши твердой группы, а для тонально-живописного рисунка — более мягкие, например М или 2М. Наконец, третий фактор, влияющий на выбор карандаша — это характер изображаемого предмета: например, гипсовые слепки, имеющие четко выраженную форму и белый цвет, а также большинство архитектурных форм лучше рисовать твердыми карандашами 2Т, Т, ТМ, чтобы не зачернить, не загрязнить рисунок. Наиболее распространенный карандаш имеет твердость ТМ, он является как бы промежуточным представителем обеих групп, твердой и мягкой, поэтому им можно рисовать и гипсы, и фигуру натурщика, и пейзаж.

В начальных упражнениях мы коснулись трех основных технических приемов работы карандашом: линией, штрихом, растушкой.

Если выполняется линейный рисунок, то следует избегать элементарной обводки скучной проволочной линией, это лишит рисунок не только ощущения объемно-пространственности, но и живости, мастеровитости. Линия, если следует форме, подчиняясь ей, обязательно где-то усилится, где-то

станет исчезающе слабой, где-то жестко подчеркнет форму, где-то рыхло расплывется на плавных переходах. Специально думать о красоте проводимой линии не имеет смысла, это резко ограничит свободу рисовальщика, засушит линейный рисунок, да и сама линия чаще всего в таком случае будет не красивой, а скорее фальшивой.

При работе штрихом, чтобы рисунок не выглядел затертым, неудачные места стараются поменьше трогать резинкой, а перекрывают их последующей штриховкой. Особо важно отметить, что техника штриховки до самого завершения рисунка требует, чтобы штрихи не сливались в однородную массу, в некую серую лепешку, а ложились именно как штрихи, отдельно друг от друга, оставляя микропросветы бумаги. Это замечание особенно относится к студии гипсов, где самые темные места предмета не теряют своей светоносности.

Некоторые начинающие рисовальщики, стремясь сразу освоить свободную манеру штриха, подсмотренную у мастеров, пытаются штриховать беспорядочно, то что мы называем «соломой». Предостерегаем учащихся от такой штриховки, она в неумелых руках становится разрушителем формы и приводит к неряшливости рисунка. «Солома» — не для учебного рисунка.

Растушка как технический прием имеет одно коварное свойство: она легко «засаливает», загрязняет рисунок, создает глухие непрозрачные места. Однако отказываться от освоения этой техники не следует, так как многие художники искусно пользуются этим приемом, например, Репин великолепно владел растушкой. Если посмотреть на какой-нибудь неудачный учебный рисунок, выполненный растушкой, прежде всего бросается в глаза монотонность, одинаковость главных пятен, а в

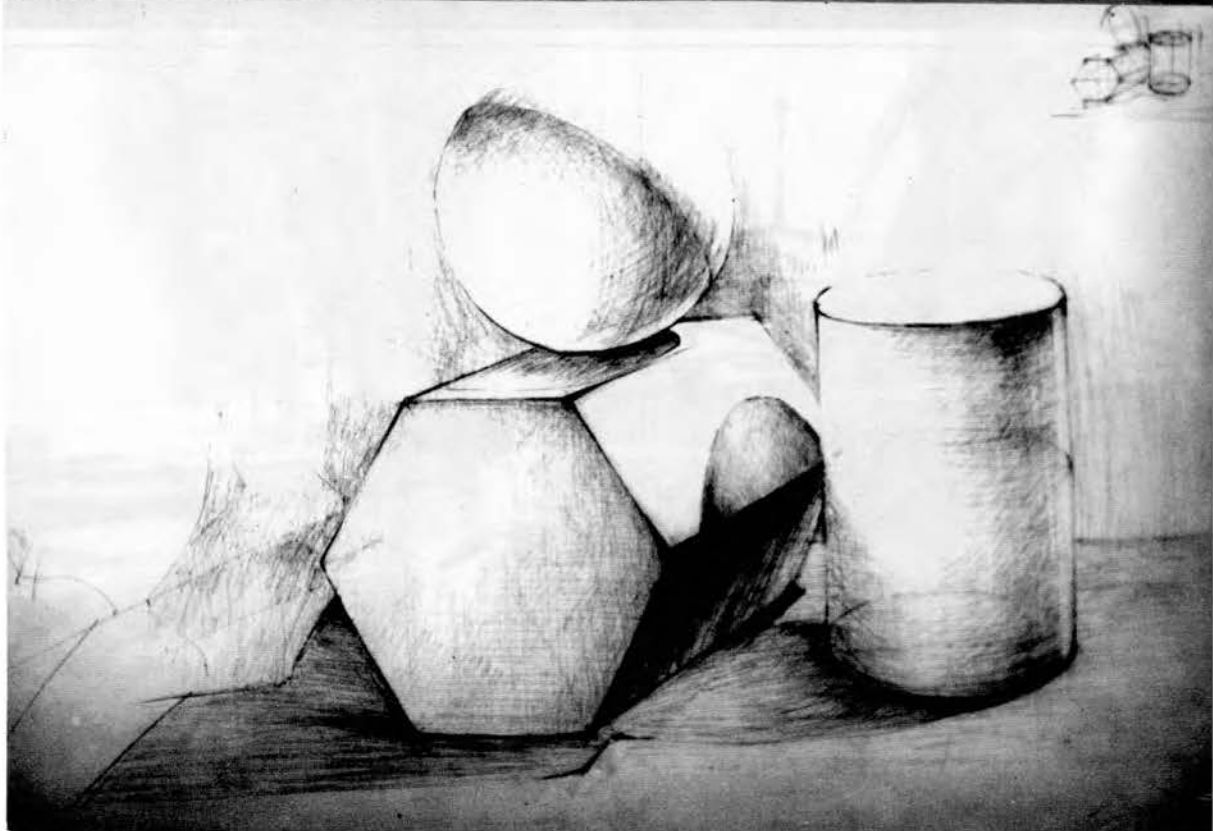
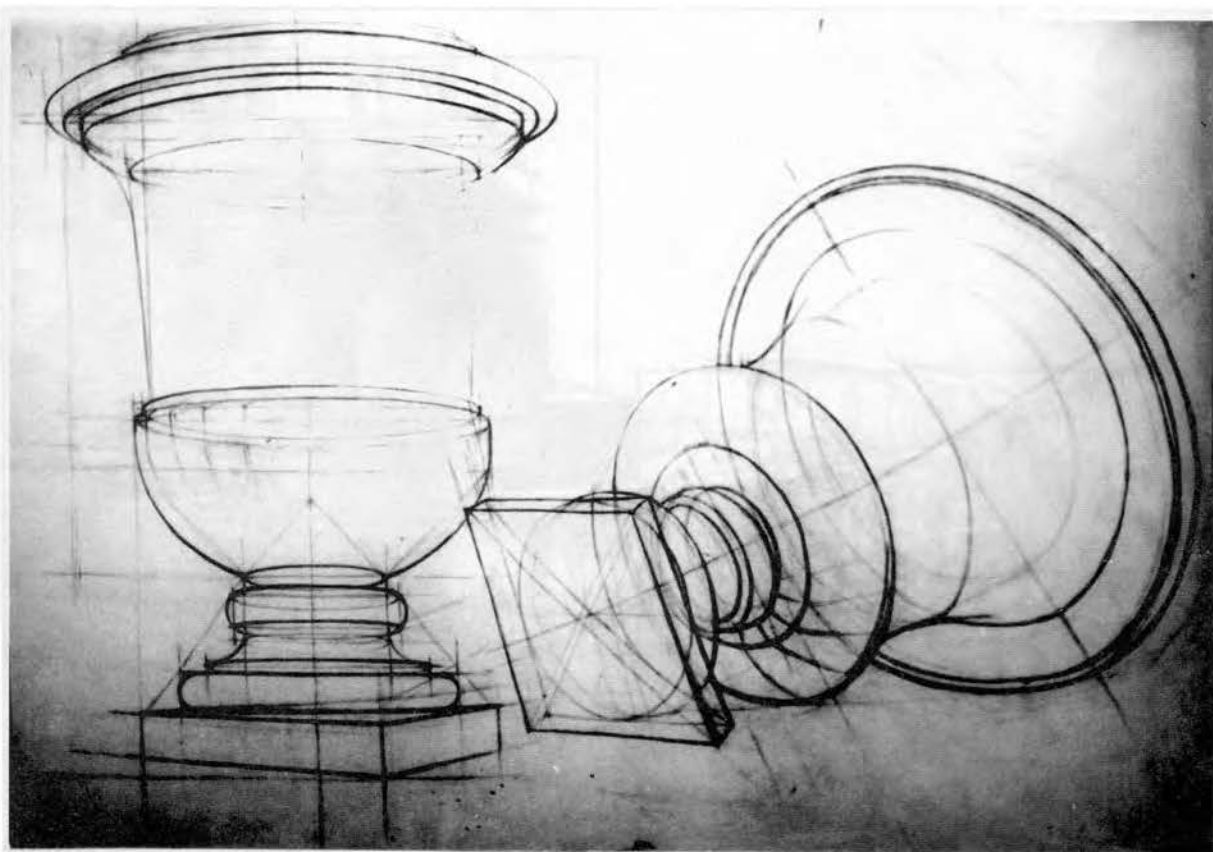
работе мастера всегда есть тоновый акцент, удар среди более легких тонов. Наличие сильных акцентов в нужных местах и есть главное условие технического приема растушки. Не так важно, чем производится растушка — боковой стороной мягкого карандаша, мягкой губкой или попросту смазыванием тона пальцем, важно при растушке сначала делать легкую моделировку, а затем насыщать более темные места последующим наложением, не забывая о градации тонов. Наконец, окончательно усилив самую мощную тень и резинкой выбрав светлые места, вплоть до бликов, можно считать рисунок законченным.

Часто встает вопрос, как быть, если рисунок на каком-то этапе моделировки становится излишне черным, или обнаруживаются ошибки, которые трудно исправить по частям. Стирать рисунок и начинать все снова нецелесообразно, потому что уже проделана большая работа, да и на новом рисунке никто не гарантирован от неудачи. В таком случае советуем поступить так: положить рисунок на горизонтальную плоскость, обильно насыпать на него хлебных (белых) крошек и круговыми движениями ладонью легко протирать изображение до нужного ослабления тона. Рисунок готов к дальнейшей работе.

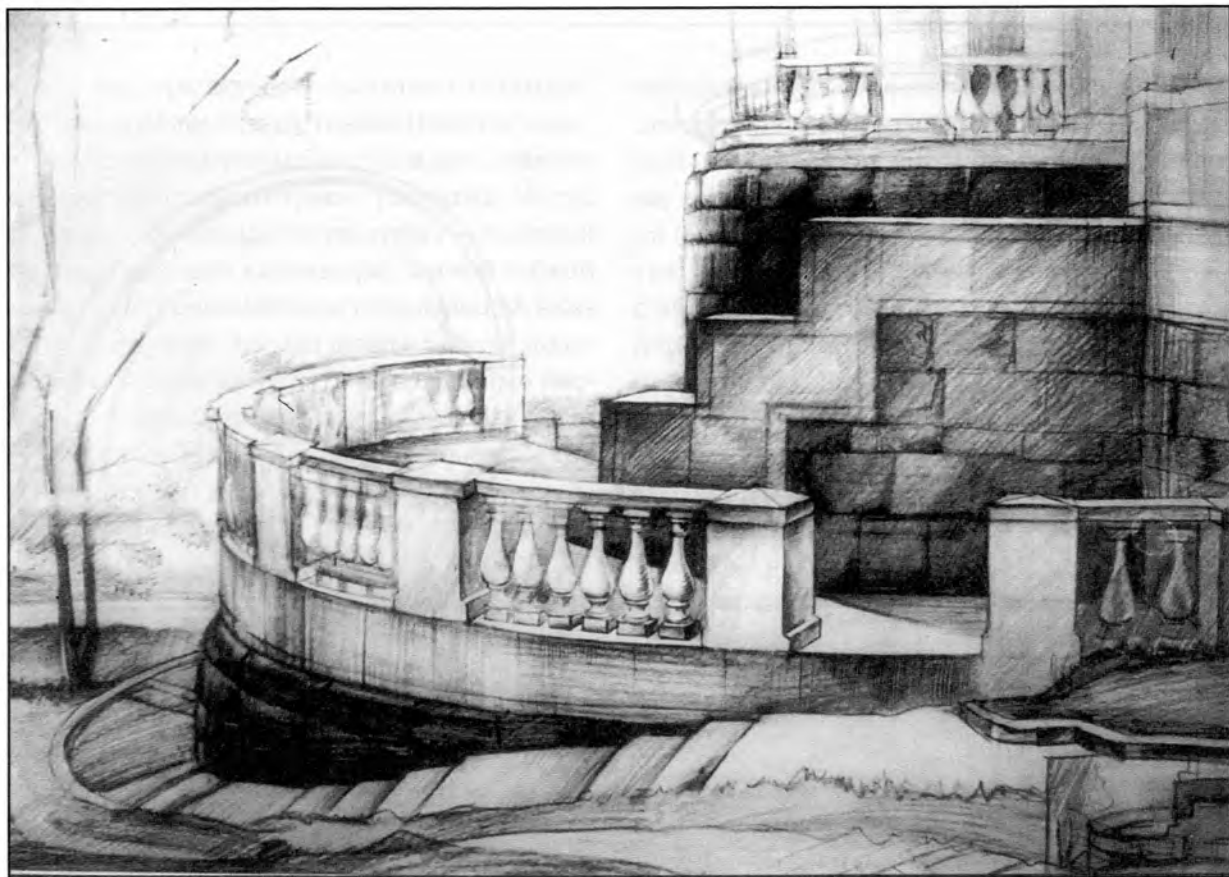
Карандашная техника настолько разнообразна, что для многих мастеров рисунок карандашом был излюбленным видом графики. В начале 19 века много великолепных карандашных портретов создал Ж.Д. Энгр, со-

вмещающая тонкую моделировку лица с чисто линейным рисунком складок одежды. Примером изящества являются рисунки К. Брюлло-ва, выполненные, кстати, техникой растушки (Портрет П. Виардо). Особой виртуозностью отличаются рисунки Валентина Серова, с абсолютной точностью и лаконичностью передающие живую форму. В знаменитых портретах И. Качалова и балерины Карсавиной карандашная техника доведена до идеала, это тот самый стиль мастера, когда несколькими линиями выражено все: характер, красота, движение, объем. [Образцом штриховой манеры можно считать рисунки М. Врубеля, причем лепка формы в них ведется свободно, с фантазией, то мягкой моделировкой (портрет Забеллы-Врубель), то резким «вытесыванием», прямым штрихом (автопортрет).]

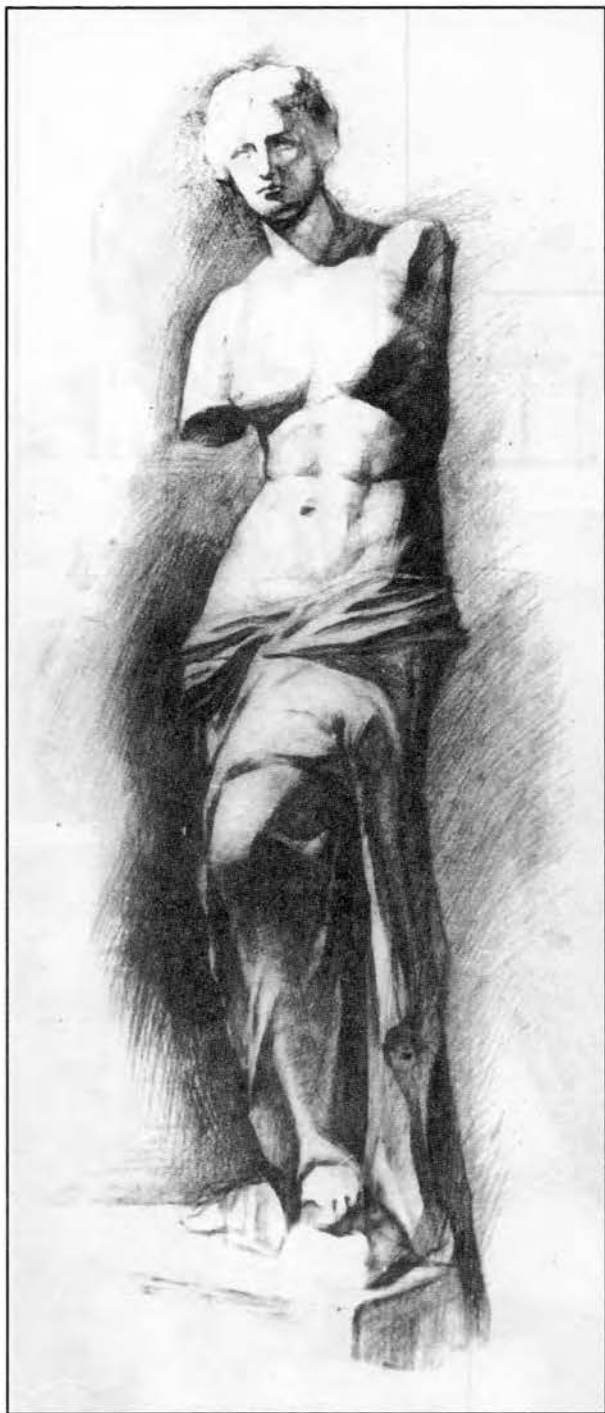
Иногда для карандаша применяют тонированную бумагу. В этих случаях не следует применять ярко окрашенную или темную бумагу; серебристо-серый цвет карандашной линии в сочетании с белой или слегка подкрашенной в теплые тона поверхностью создает благородные, красивые тональные отношения, а яркий фон мешает рисунку, придает ему неприятную балаганность. Вообще о цвете в рисунке надо поговорить подробнее, это важный элемент техники, но чтобы не повторяться, мы обобщим этот вопрос после рассмотрения всех материалов в главе «Комбинация материалов».



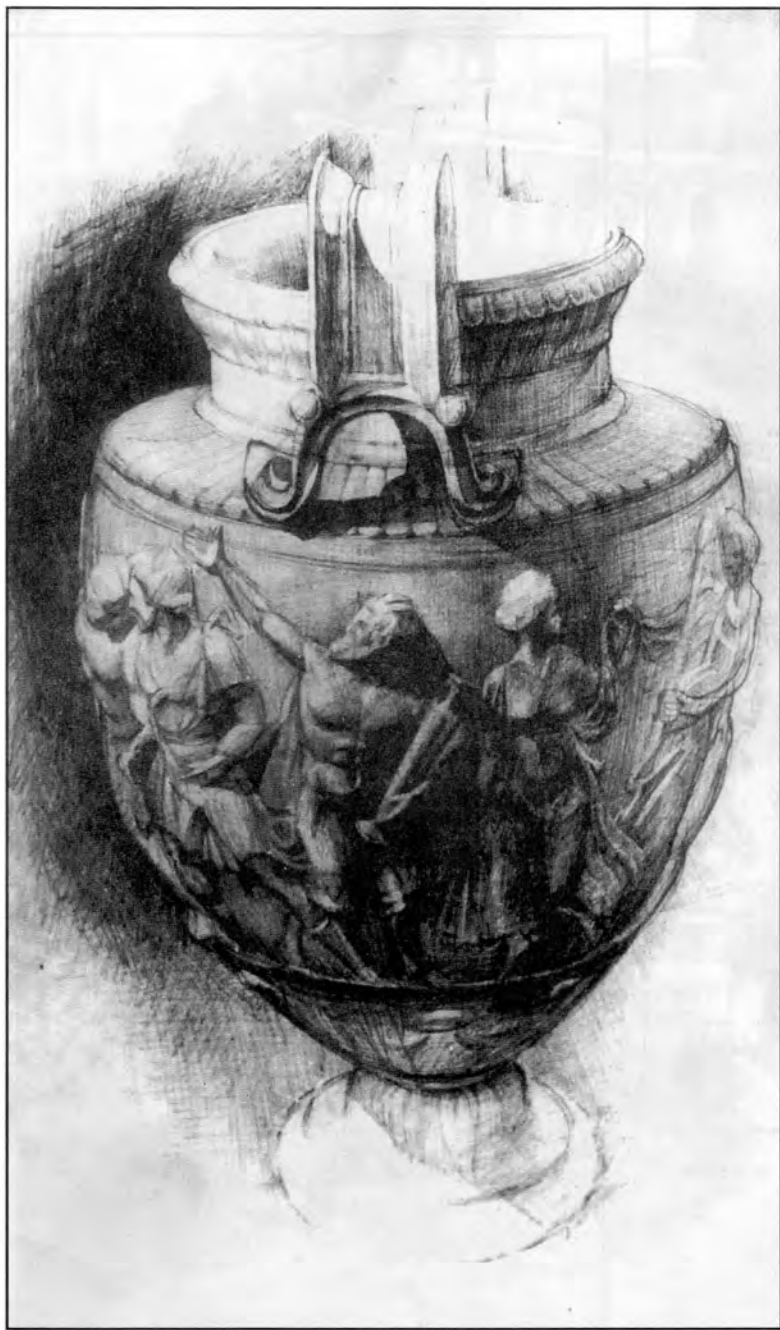
Учебные рисунки. Карандаш.



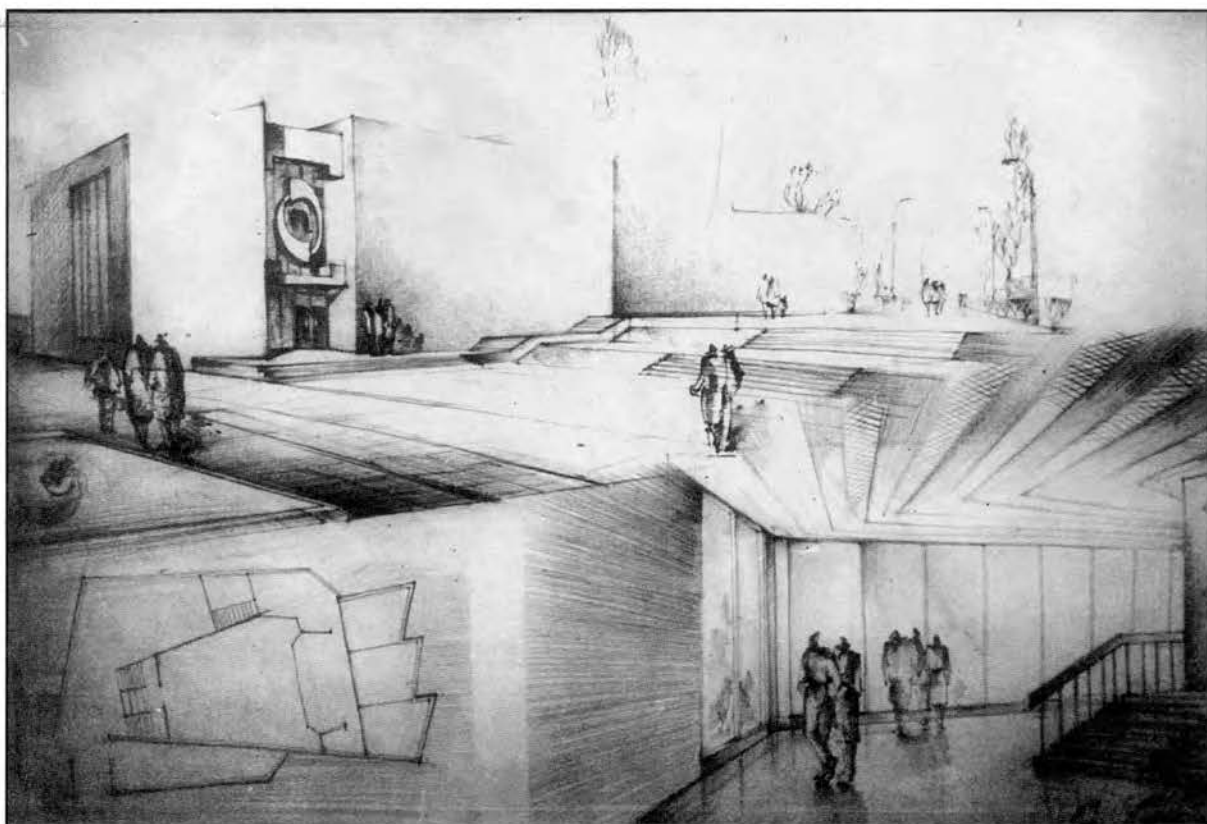
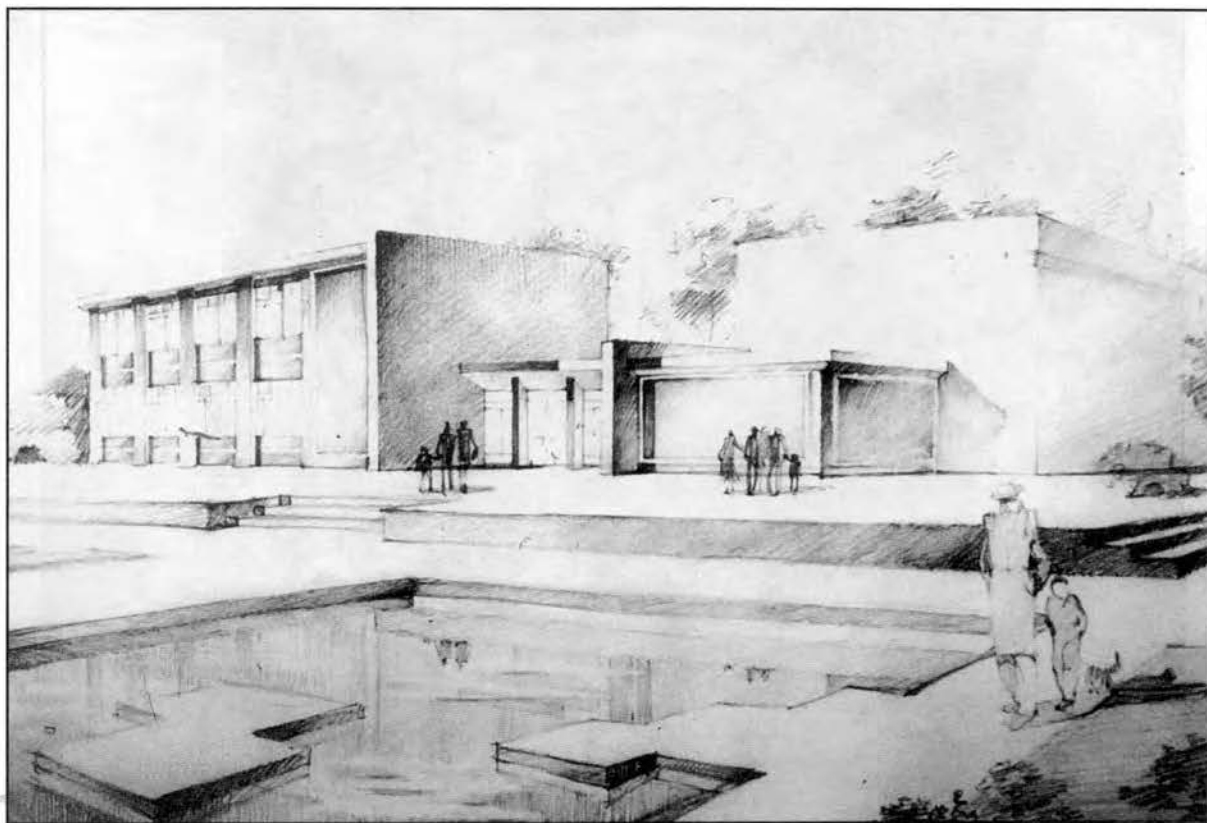
Учебные рисунки. Карандаш.



Учебные рисунки. Карандаш.



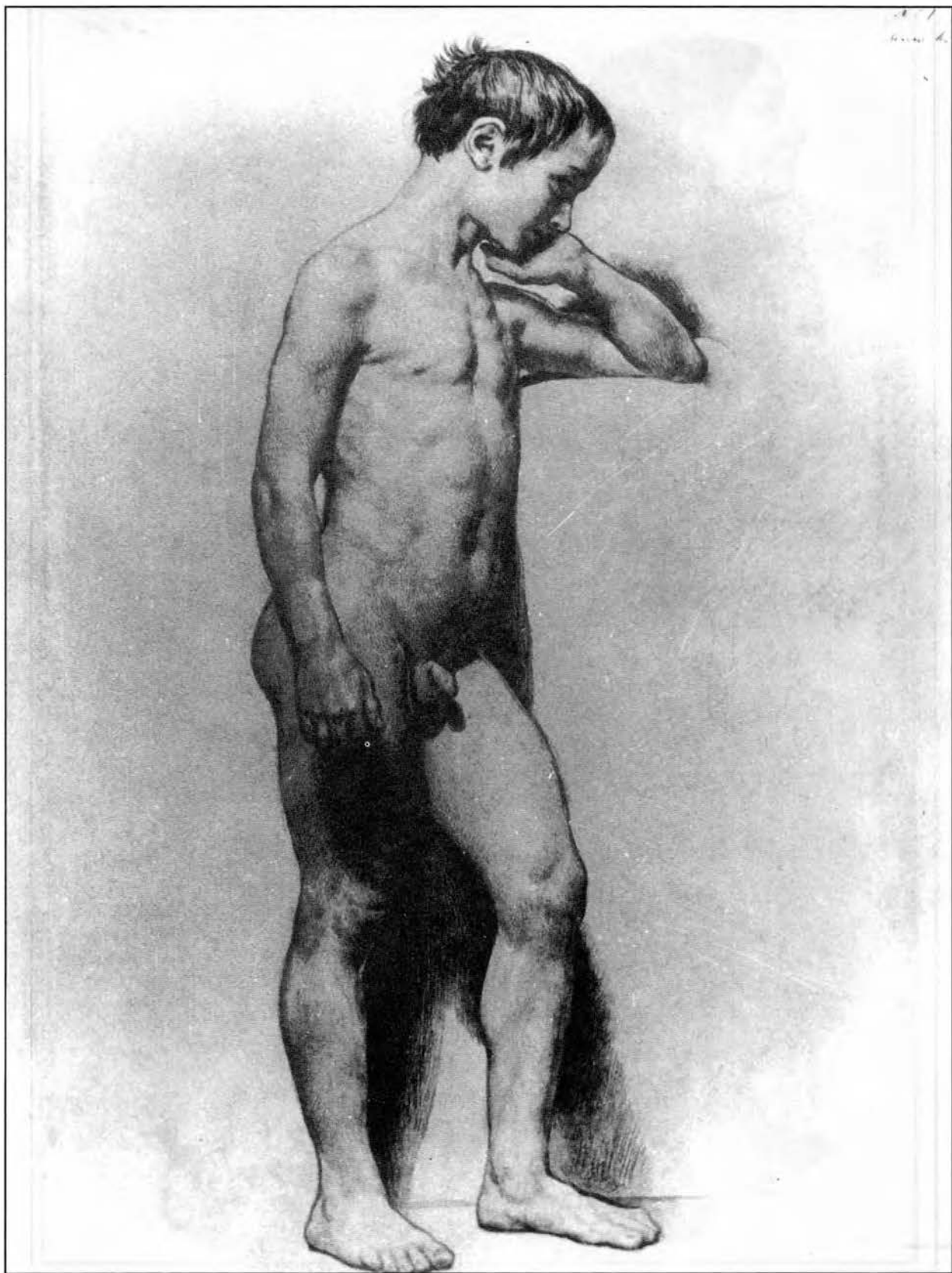
Учебные рисунки. Карандаш.



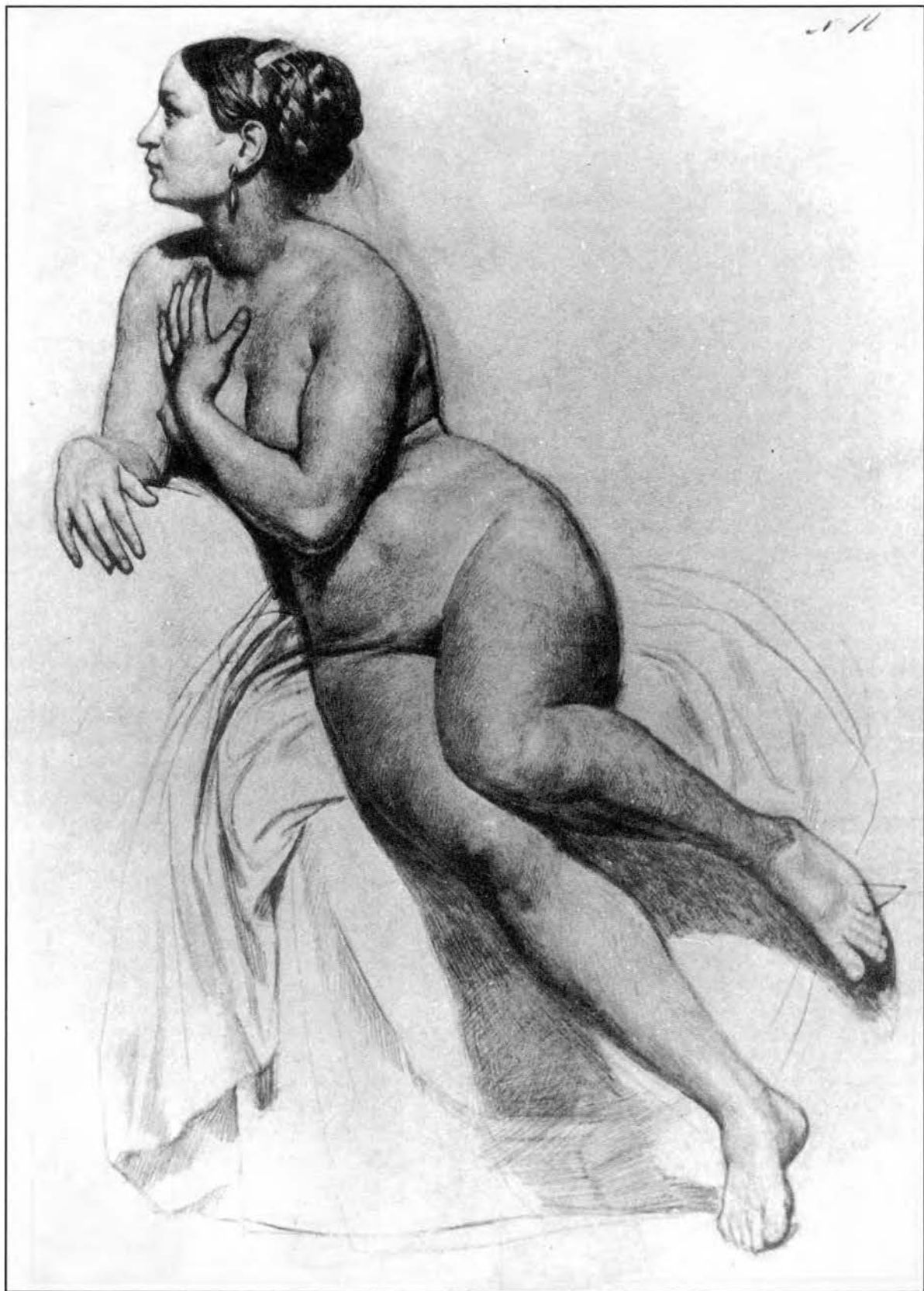
Учебные рисунки. Карандаш.



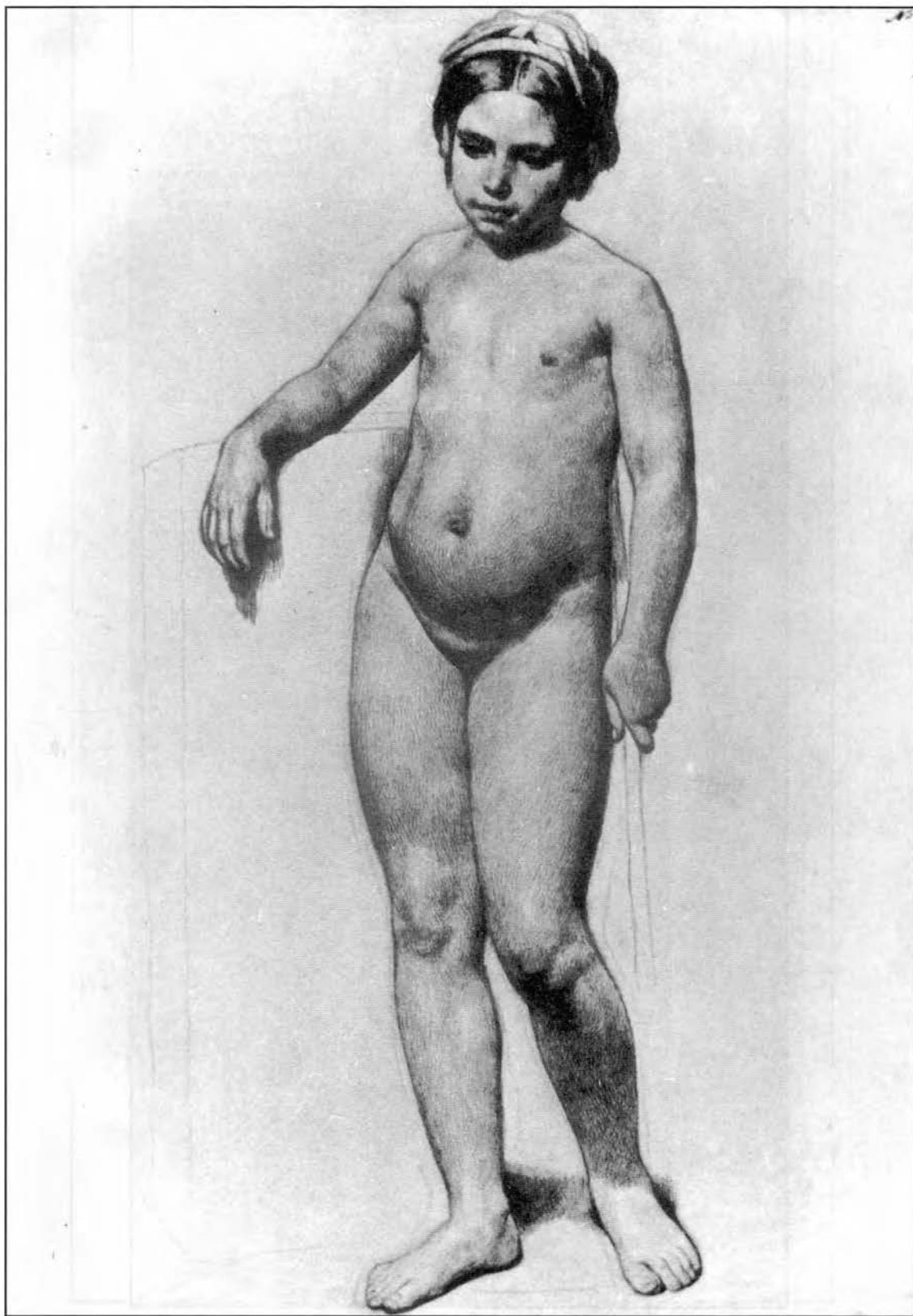
М.Сандров. Голова Люция Вера. Карандаш.



А.И. Иванов. Мальчик-натуристик. Карандаш.



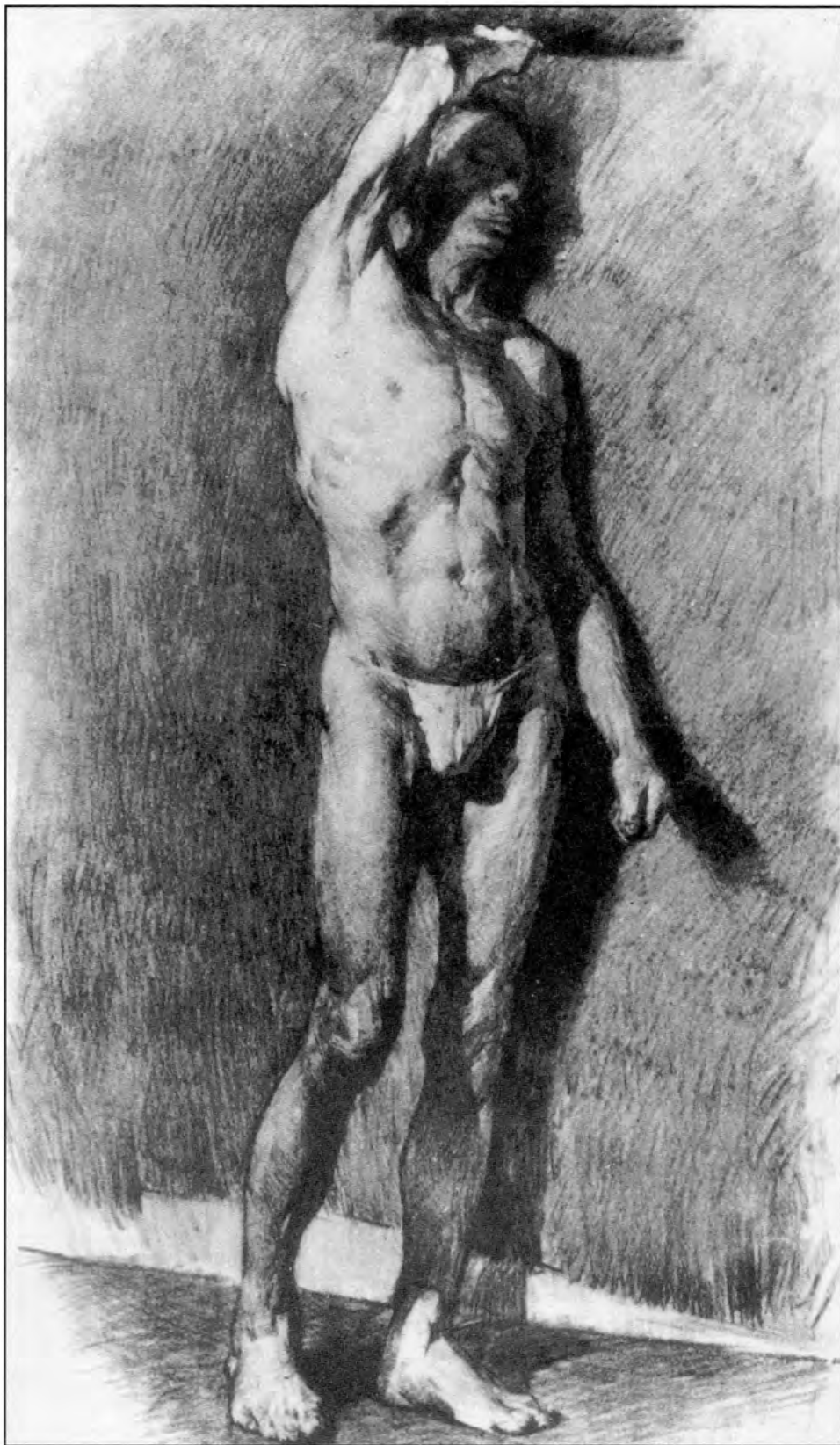
А. И. Иванов. Натурищица. Карандаш.



А.И. Иванов. Девочка-натурищица. Карандаш.



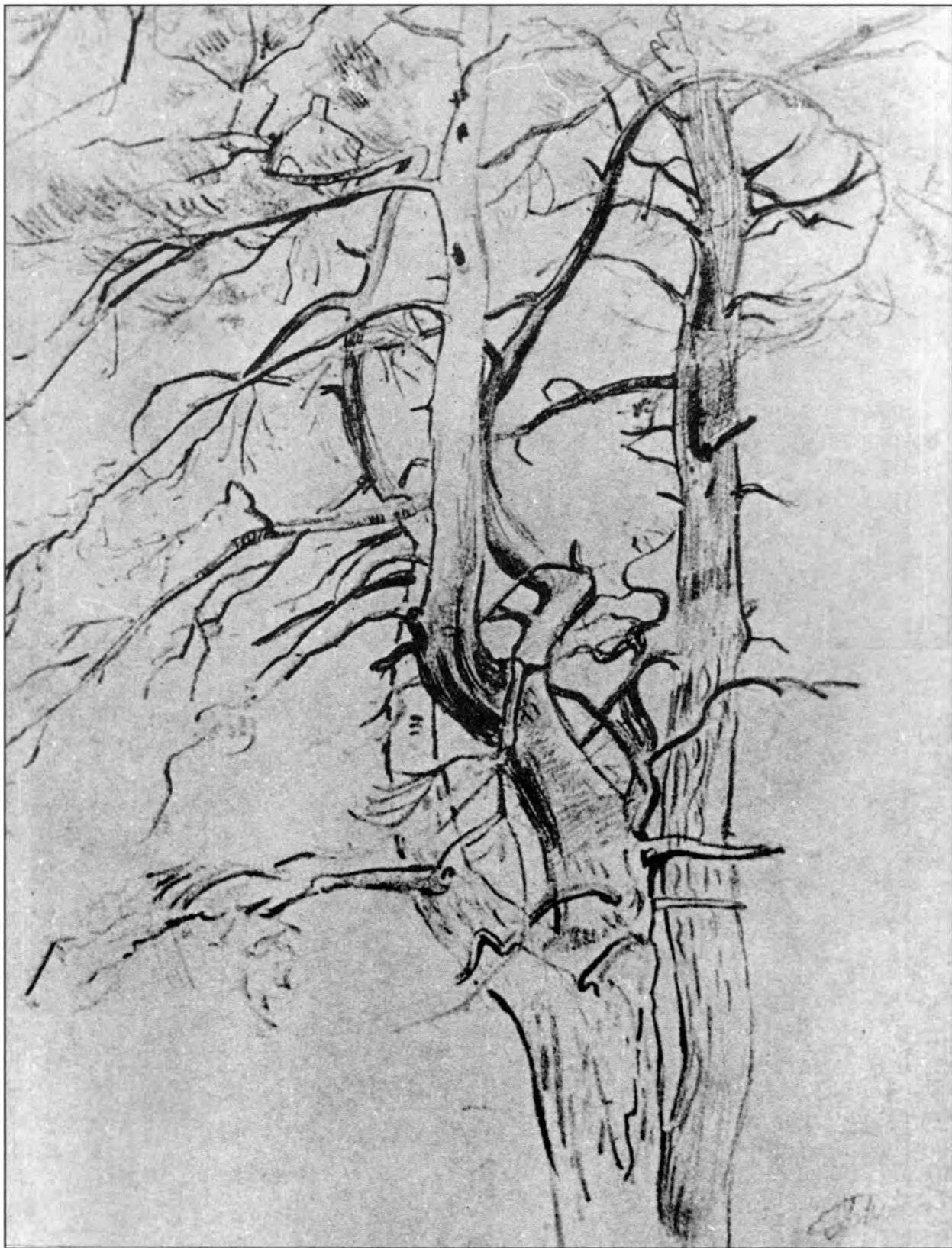
П. Соколов. Этюд драпировки. Карандаш.



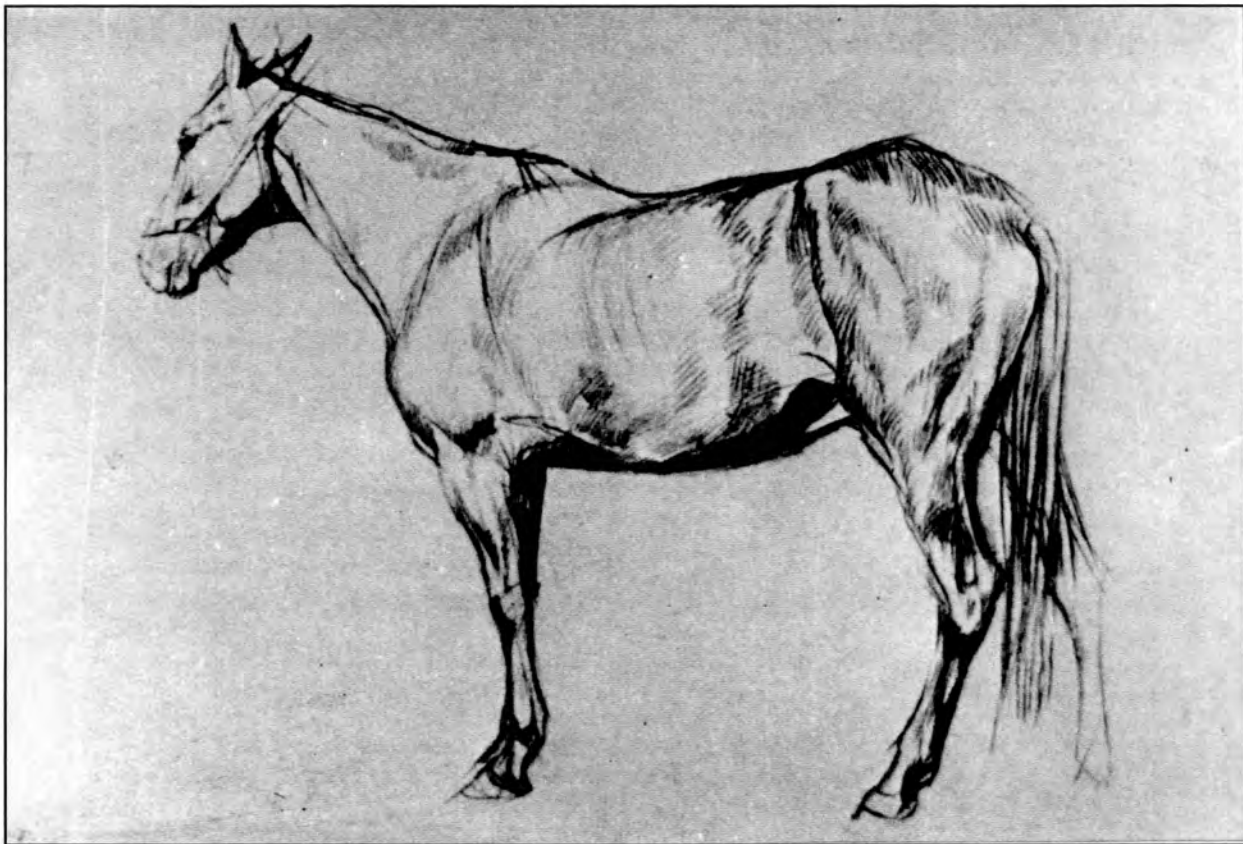
Ю. Мезенцев. Натурищик. Угольный карандаш.



М. Врубель. Дворик зимой.



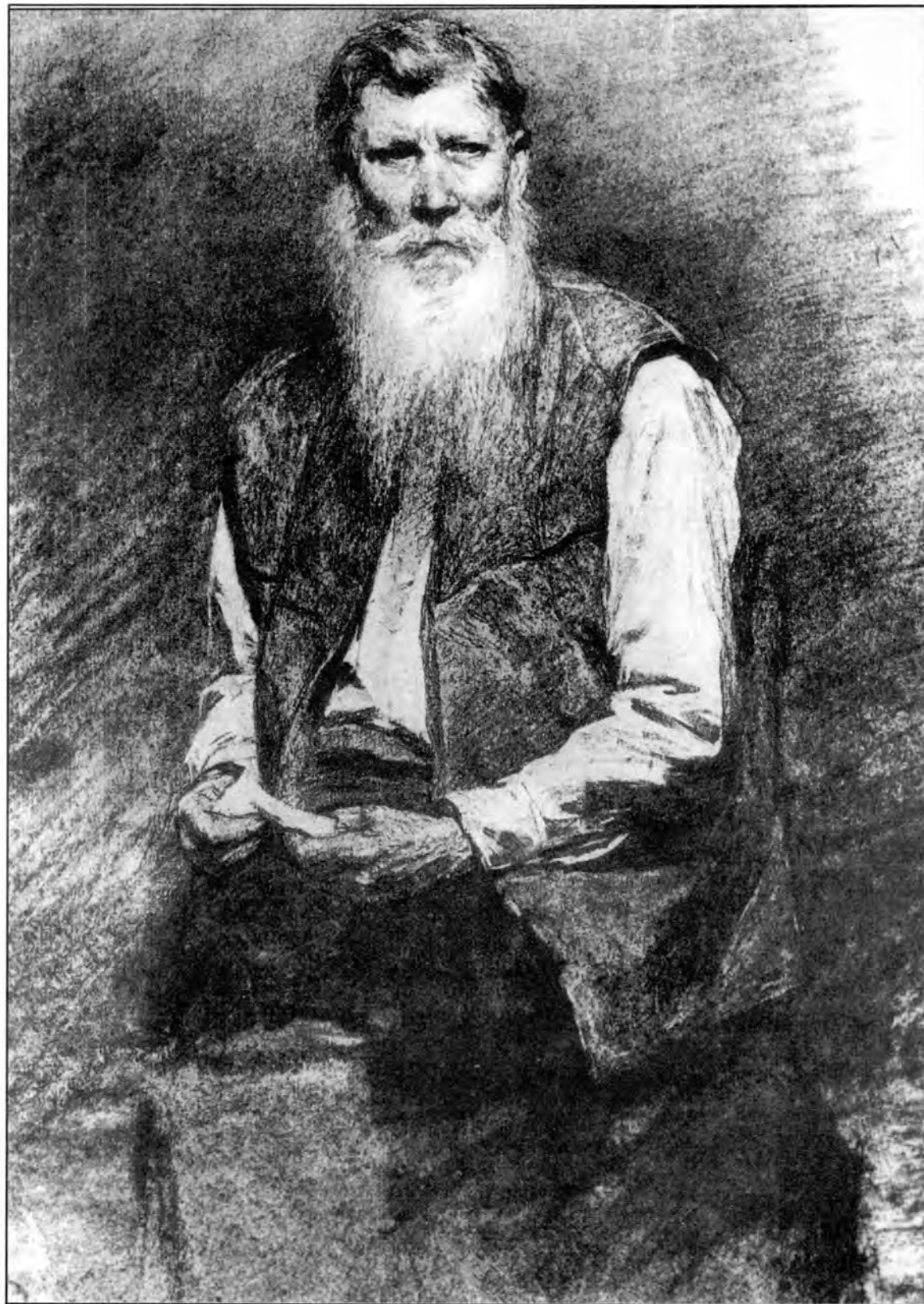
А. Рылов. Стволы сосен. Карандаш.



В. Серов. Лошадь. Карандаш.



В. Вильдгрубе. Женский портрет. Карандаш.



А. Ткачев. Учебный рисунок. Угольный карандаш.

ГЛАВА 2

УГОЛЬ

Уголь — материал, требующий смелости и решительности в работе. Начинающие, проведя два-три штриха, испытывают робость перед очевидной грубостью угольного следа и часто начинают осторожничать, имитировать карандашную манеру. Это явная методическая ошибка, потому что уголь, обладая универсальными изобразительными возможностями, в первую очередь широкий материал, с мощными живописными эффектами. Типичная угольная техника основана на свободном и уверенном движении руки, когда отсутствуют вспомогательные построительные линии, сводится до минимума работа резинкой (а еще лучше ее совсем не применять, заменив мягкой булкой), а также совершенно снимается вопрос о деликатности, присущий острому карандашу. Это не значит, что работа углем исключает изящество рисунка, речь идет о базовом учебном этапе, о преодолении «карандашного мышления».

Для рисунка углем применяется достаточно шероховатая бумага вплоть до оберточной. Опыт показывает, что не только гладкая, но и чисто белая бумага нежелательна для угольного рисунка. Гладкость не позволяет провести бархатистый полноценный штрих, уголь ссыпается с бумаги. Яркая белизна бумаги в сочетании с интенсивной чернотой угля производит впечатление излишней резкости. Тонированная бумага смягчает контрастность и придает рисунку гармоничную цельность.

Техника рисования углем условно может быть разделена на два способа. Первый является своеобразным развитием техники карандаша, работа идет в основном линией, штрихом. Этим способом пользовались Микеланджело, Иорданс, Дега, Фешин. Второй способ связан с лепкой формы при помощи

тона, линия в этом случае выполняет вспомогательную роль. Так часто работали Тициан, Каррачи, Милле, Репин, Серов.

Рисование по первому способу ведется кончиком угля. Для проведения тонких линий можно заточить уголь, однако следует иметь в виду, что сердцевина угольной палочки очень рыхлая, и заточка по типу карандашной здесь не подходит. Уголь затачивают косо на край, тогда линию можно получить очень тонкую. Заточенным углем пользуются далеко не все художники, чаще всего применяется просто обломанная палочка, которая дает и широкую мощную линию, и уголком — тонкую. Перед началом работы очень полезно определить пластическую идею натуры, выявить то характерное, что присуще именно данному предмету. Если это какие-то простые, рубленные формы, то линию логично вести резко, как бы высекая из пространства изображение; если это лицо юной девушки, то не следует сразу использовать всю силу штриха, вначале легкими живыми линиями как бы пробуем наши возможности, а затем, убедившись, что больших искажений нет, приступаем к более решительной лепке. В рисунке углем чистая линия без внесения тона встречается редко. Тон вводится или легкими штрихами, или растушкой — кусочком кожи, бумаги, в конце концов, просто пальцами, без нажима смазывающими линию. После прокладки вспомогательных тонов линия при необходимости восстанавливается. Угольные рисунки, выполненные по первому способу, выглядят легкими, серебристыми, воздушными.

Лепка тона формой, то есть работа по второму способу, требует совершенно иной техники. Уголь надо в таком случае обломить до кусочка 2–3 см и основные

теневые массы прокладывать боковой поверхностью плашмя. Конечно, мелкие детали и необходимые линии выполняются уголком палочки, лучше всего косо заточенной, но часто в творческом порыве не хочется отвлекаться от рисунка и работу ведут тем же углем — то плашмя, то острым концом облома, то округлым торцом. Второй способ рисования заставляет мыслить большими обобщениями, он как-то сразу организует лист и делает рисунок более монументальным. Чтобы рисунок не выглядел грязным, прокладку плоскостей-тонов ведут в среднюю силу, оставляя предел тона на завершающие удары, все время соблюдая разницу в тоне различных поверхностей. Проложив тени, делают разбор светов, сохраняя главные контрасты для смыслового центра композиции.

В угольных рисунках по тонированной бумаге нередко используют эффект блика: в наиболее светлых местах одним-двумя ударами трогают мелом. Это дает дополнительный эффект освещенности.

Рисунки углем требуют закрепления, так как легко ссыпаются при ударах и смазываются при трении. Лучшим закрепителем является аэрозоль — лак для волос, но можно пользоваться (при помощи пульверизатора) и другими фиксативами, вплоть до желатина или снятого молока, разбавленных водой. После закрепления рисунок темнеет и может стать грубее. Чтобы контролировать изменение рисунка и предотвратить образование капель, закрепление ведут в несколько слоев: легко распыляют фиксатив по всей поверхности рисунка в течение 3–5 секунд, затем дают подсохнуть и повторяют операцию.



Учебный рисунок. Уголь.



Учебный рисунок. Уголь.



Учебный рисунок. Уголь.



Учебный рисунок. Уголь.



Тинторетто. Мужская фигура. Уголь.



Э. Дега. Балерина, поправляющая туфлю. Уголь.



В. Серов. Портрет Ф. Шаляпина. Уголь.



И. Репин. Портрет Э. Дузе. Уголь.



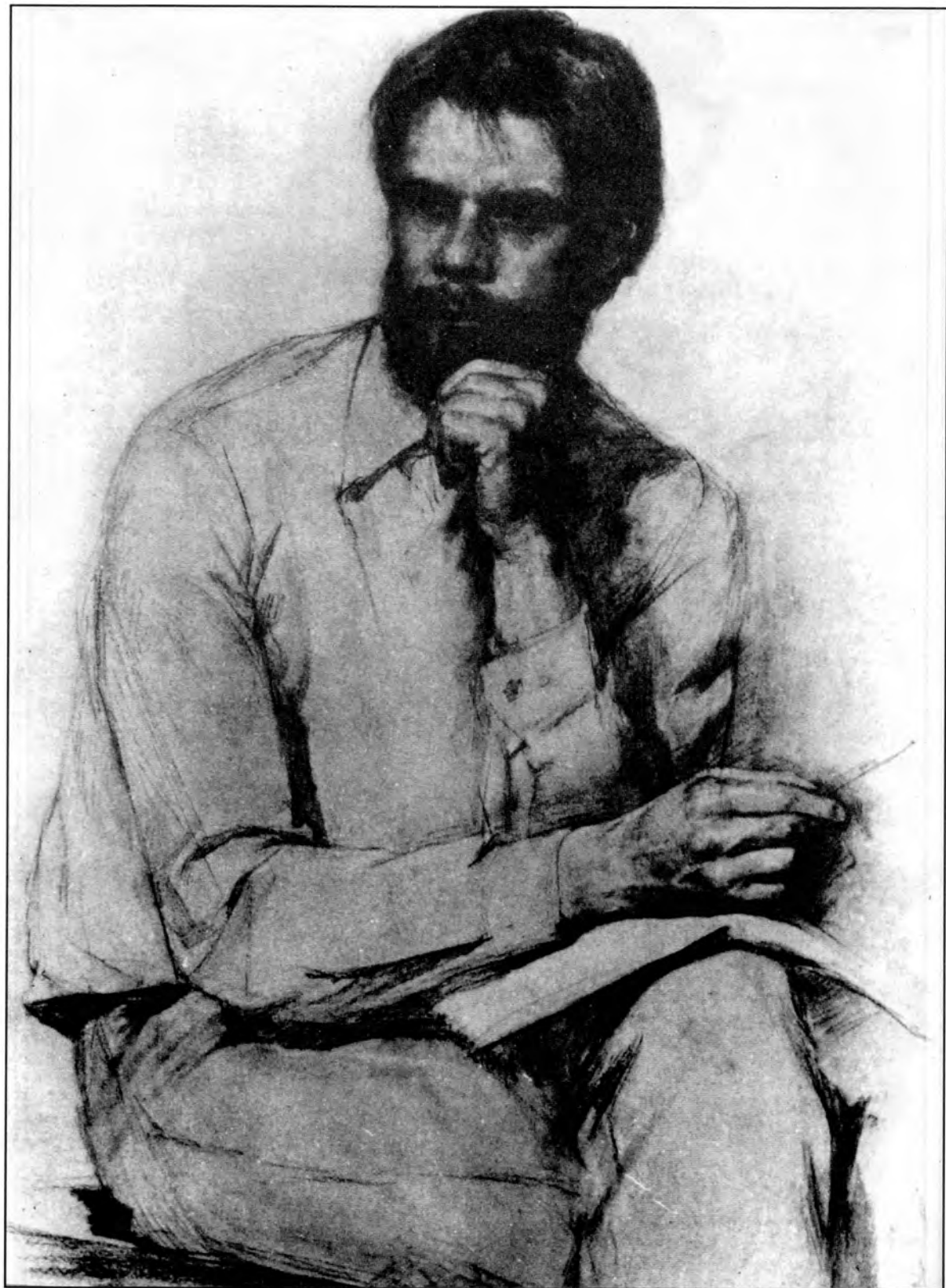
И. Брондо. Женская модель. Уголь.



И. Мартынов. Учебный рисунок. Уголь..



З. Эренбург. Мужской портрет. Уголь..



Н. Дубовик. Мужской портрет. Уголь.

ГЛАВА 3 САНГИНА

Лучше всего осваивать технику работы сангиной с коротких зарисовок, где не боязно ошибаться и в легкой набросочной манере проявляется главное достоинство материала — живописность. Приобретя некоторую уверенность в действиях, можно приступать к более глубокому освоению техники сангины в длительных рисунках.

Качество и фактура бумаги, а также технические приемы рисования такие же, как при рисовании углем: бумага должна быть шероховатой, а работу можно вести штрихом и линией, как это делали Леонардо, Микеланджело, Рафаэль или живописной растушкой, как рисовали Тициан, Тьеполо, Серебрякова. Неглубокий тональный предел сангины, не позволяющий делать черные тени, конечно, ограничивает мощностъ светотеневых градаций, но зато автоматически дисциплинирует рисовальщика, заставляет работать сдержанно, светло, оставляя возможность усилить акценты на завершающей стадии рисунка. Для растушки и ослабления теней часто применяют стертые щетинные кисти, эффект от которых наиболее заметен на зернистой бумаге. Кстати, белизна бумаги не так мешает, как в угольных рисунках, поэтому совет не увлекаться чисто белой бумагой здесь снимается.

У художников, рисующих сангиной, неоднозначное отношение к закреплению рисунков. С одной стороны, материал этот уязвим при нечаянном трении рисунка, а с другой, — сильно меняет свой вид при фиксации. Некоторые категорически отрицают

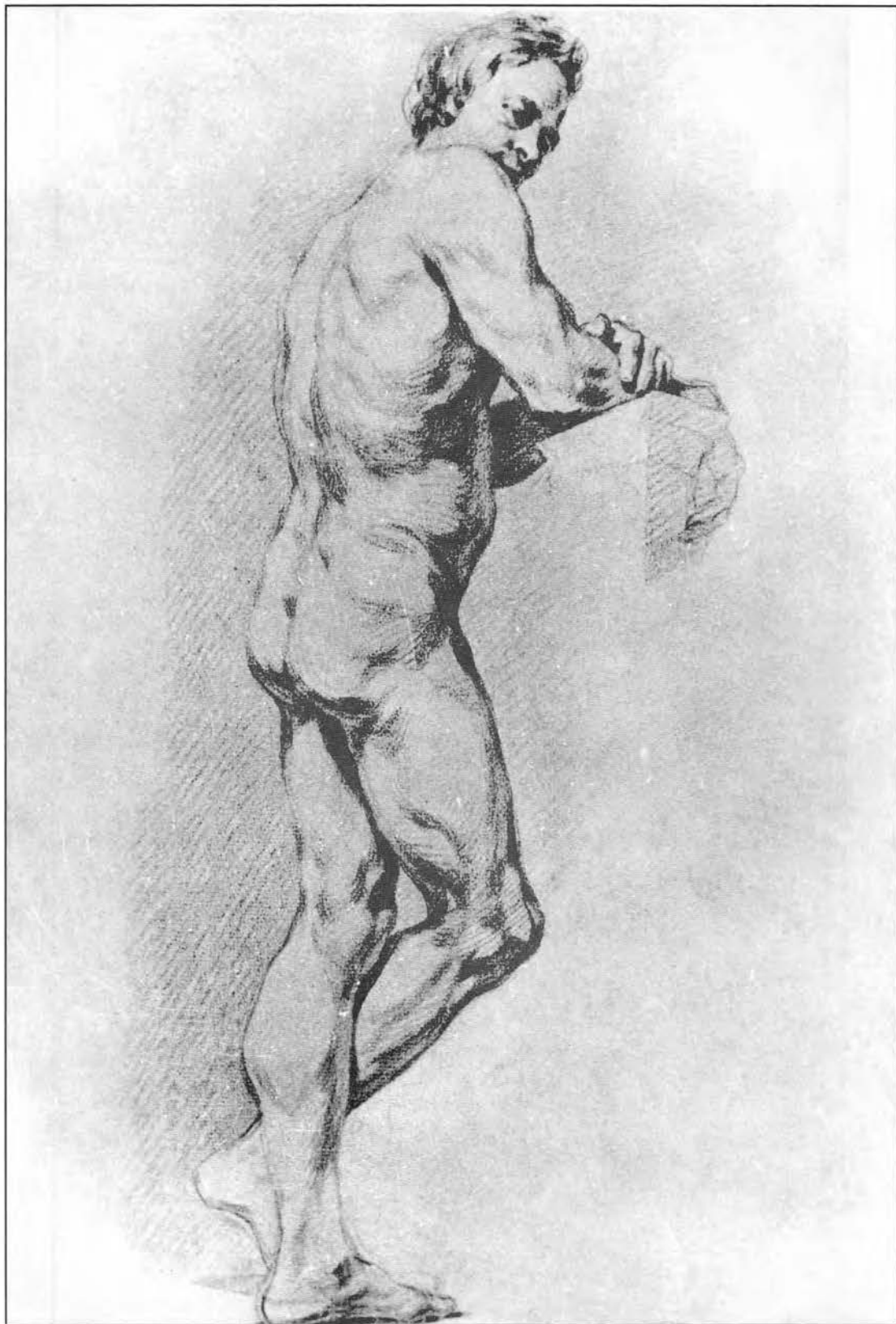
закрепление, советуя аккуратно хранить рисунки в раме под стеклом, другие пользуются фиксативом и в процессе рисования учитывают будущее потемнение при закреплении. Автор не склонен агитировать учащихся в пользу того или другого мнения, опыт показывает, что решение — закреплять или не закреплять — подсказывает сама работа: если весь пластический строй основан на воздушных мягких переходах тона — лучше не трогать законченный рисунок; если же работа более жесткая, темна, плотна, то фиксатив не испортит ее.

История сангины началась как история вспомогательного материала, а в наши дни это великолепный самостоятельный материал с разнообразной техникой. Многие мастера прошлых веков старались расширить диапазон технических приемов: Бенедетто Кастильоне использовал сангину как красочный материал в графике; Рафаэль исполнял рисунки в технике сухой иглы, а отпечатаны они были краской, изготовленной из сангины; Клуэ в портретах сангину применял только для передачи цвета кожи; Гойя работал сангиной по увлажненному рисунку; Брюллов, Кипренский, Иванов экспериментировали с сангиной на тонированной бумаге разных оттенков.

По примеру великих предшественников каждый учащийся может попробовать нетрадиционные приемы в рисунке сангины, но не следует начинать эти эксперименты до освоения классической техники. Свобода творчества зарабатывается большим трудом, основной подготовкой.



А. Ватто. Мать с детьми. Сангина.

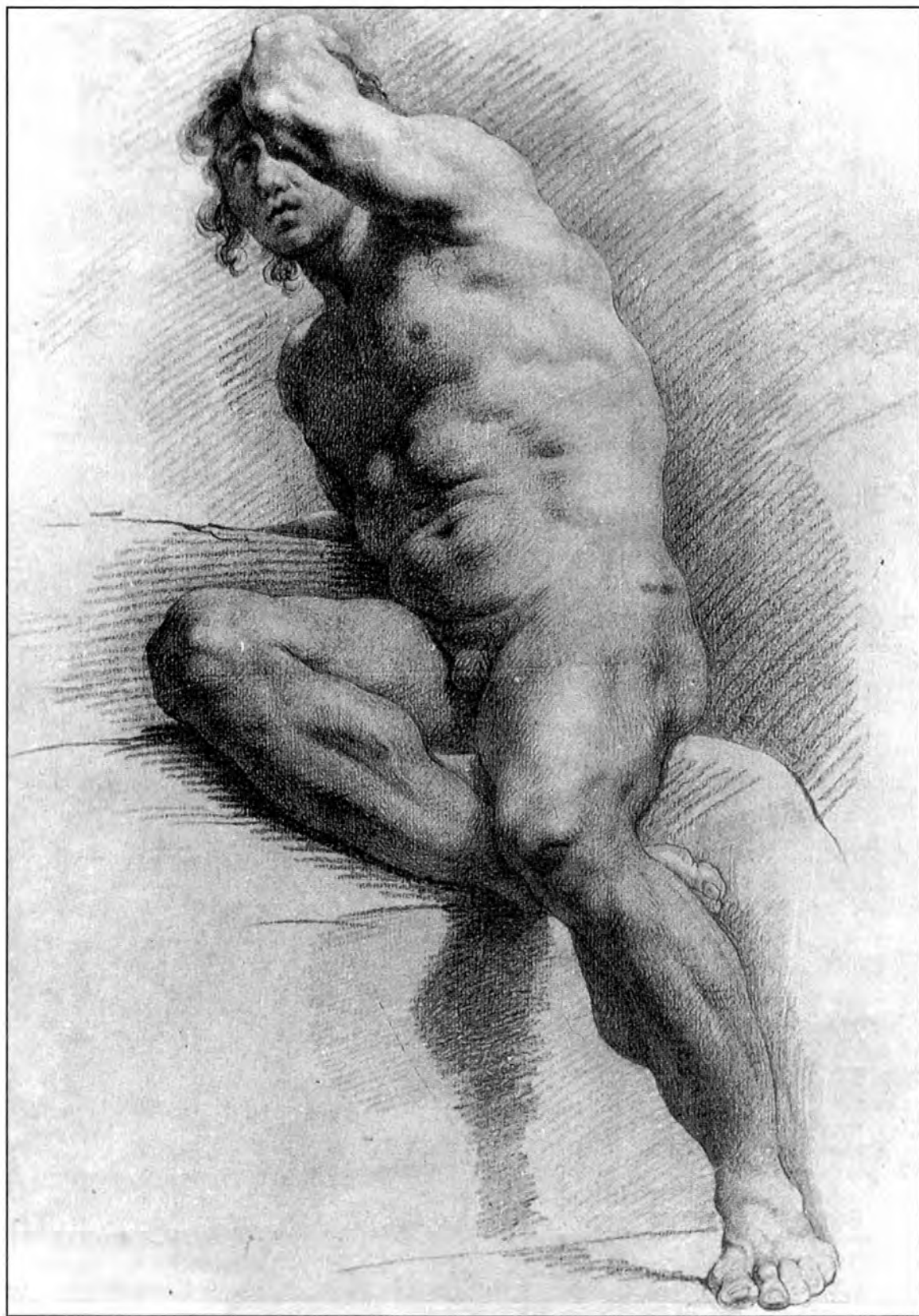


А. Лосенко. Натурищик. Сангина.





А. Иванов. Натурищик сидящий. Сангина.



Неизвестный художник. Натурищик. Сангина.



И. Мясников. Натурищик со спины. Сангина.

ГЛАВА 4

ПАСТЕЛЬ

Рисуют как одноцветной, так и многоцветной пастелью. Больших различий в технике здесь нет.

Особое внимание следует уделить бумаге. Так как она должна быть шероховатой, то нередко советуют обработать поле будущего рисунка наждачной шкуркой. Есть и другой способ подготовки бумаги: смазывают бумагу клеем и посыпают ее тут же порошком пемзы или наждака. После высыхания лишний порошок стряхивают — и бумага готова к работе. Вместо специально подготовленной бумаги применяют картон или наждачную бумагу.

Рисунок пастелью отличается мягкостью, тонкостью переходов и богатством тонов. Если работа ведется одноцветным мелком, то чаще всего используют коричневую пастель. Для учебных рисунков делают предварительную наметку карандашом, затем прорисовывают контуры пастелью и растушкой (бумагой, ваткой, замшей) или подушечками пальцев легко прокладывают тени, как бы смазывая контурные линии. Разобравшись в тональных градациях, следующим этапом прокладывают наиболее темные места, затем более подробно разрабатывают детали. В зависимости от выбранной манеры работать продолжают или растушкой, или мелком, штрихуя торцом и плашмя.

В цветной пастели порядок работы тот же, но есть одна особенность: чем ближе рисунок подвигается к завершению, тем больше накладываются штрихи светлых тонов, вплоть до белого. Если работу вести в обратном порядке, то есть от светлых наслоений к темным, то рисунок рискует стать грязным.

Пастелью работали многие великие художники, а такие мастера, как Э. Дега и Ж. Литоар считали этот материал основным в своих прославленных шедеврах. С точки зрения техники «Голубые танцовщицы» Э. Дега являют-

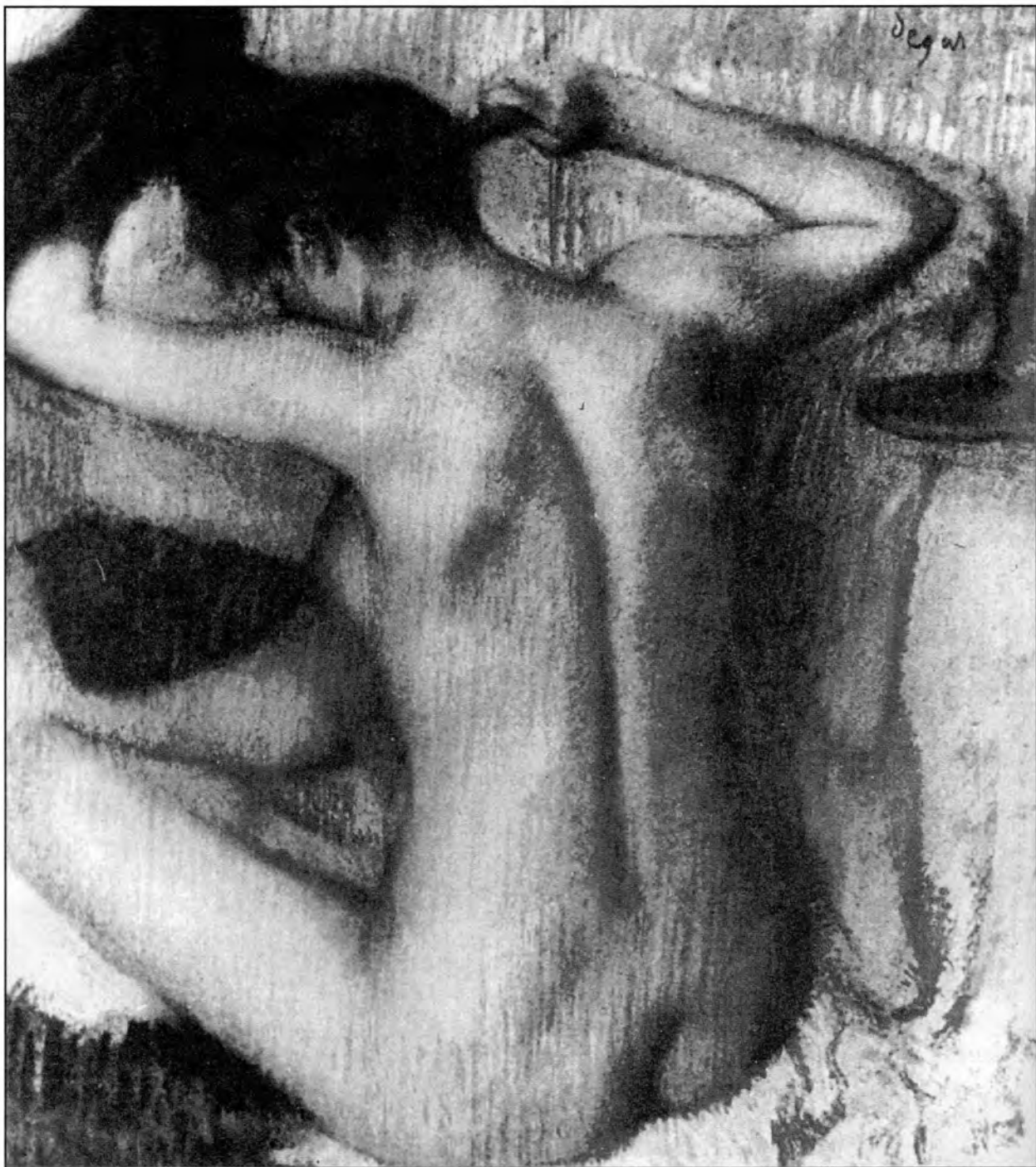
ся прямой иллюстрацией к классической последовательности ведения рисунка. В этой работе прослеживается начальная разработка темных тонов, закрытая более светлыми и цветными штрихами, которые придают рисунку праздничность и одновременно объединяют изображение общей цветовой тональностью. Прекрасные рисунки пастелью создал М. Врубель. Его отрывистые, энергичные, как бы сверкающие штрихи придают работам блеск драгоценных камней (М. Врубель «После концерта»). Совершенно в другой манере выполнены пастели Ф. Буше. Это мягкие, без четких границ, как бы растворяющиеся в воздухе фигуры, освещенные рассеянным и в то же время направленным светом (Ф. Буше «Девушка с розой»).

Дополнительную выразительность придает рисункам пастелью тонированная основа. Во-первых, это уже готовый колористический ход, придающий цельность рисунку, а во-вторых, на тонированной бумаге можно применить белые блики, что придает работе особую объемность.

Рисунки пастелью требуют бережного хранения. Если их не трясти, не тереть, а аккуратно вставить под стекло, то они могут без изменения храниться столетиями, как дошли до нас работы Ф. Бароччи, выполненные в середине 16 века. Можно закреплять пастели фиксативами, но, к сожалению, от фиксативов рисунок сильно изменяется, особенно в тех местах, где применялась светлая пастель. Правда, по уверению Лорио (18 век), есть способ закрепления рисунков без видимых изменений: поставить работу вертикально в камеру, насыщенную парами рыбьего клея в смеси с уксусом или спиртом. Эта технология автором пособия не проверялась, поэтому о ее эффективности судить трудно. Как бы то ни было, лучше не фиксировать пастели, а просто бережно их хранить.



Ф. Буше. Девушка с розой. Пастель.



Дега. Женина, причесывающая волосы. Пастель.



Иллюстрация. Пастель.



Учебный рисунок. Пастель.

ГЛАВА 5

ПЕРО И ФЛОМАСТЕР

Еще в эпоху Возрождения перо как инструмент рисования широко применялось многими художниками. В течение последующих пяти веков интерес к этому инструменту не ослабевал, а с появлением печатных клише в книжной графике работа пером приобрела новый стимул к разнообразию техники. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Дюрер, Гранвиль, Доре, Репин, Серов, Лаптев и множество других художников отдали дань этой технике, оставив нам прекрасные образцы перового рисунка.

Душа рисунка пером — линия. Ее четкость и красота придают рисунку особое изящество. Тростниковое или гусиное, стальное или шариковое — каждое из перьев имеет свое лицо, а часто и свою технику.

Бумага должна быть плотная, гладкая, хорошо проклеенная, чтобы перо не застревало в шероховатостях. Используется и мелованная бумага, на которой линия ложится легко, ровно и четко. Достоинство мелованной бумаги еще и в том, что неудачные места без труда исправляются острым лезвием (углом).

Наиболее распространено стальное перо, поэтому общие принципы техники советуем осваивать с помощью обычного школьного пера. На первых порах следует делать предварительные рисунки карандашом, строя их в легкой линейной манере. Затем, макая перо в обычную флаконную тушь, надо наносить свободные штрихи, чтобы вылепить форму предмета. Работая по силуэту или по большим массам, ни в коем случае не стремитесь точно следовать предварительным карандашным линиям, так как рисунок может стать неуклюжим, спотыкающимся. Линия пера в общем случае не должна быть проводочной, одинаковой по толщине на всей форме. Вписывая объемы в пространство, рису-

ющий должен усиливать передние планы и подчеркивать повороты формы, а так как черноту линии изменить нельзя, то изменяют ее толщину, то есть нажим. Прорабатывать светотени удобнее всего перекрестным штрихом. Преимущество такого штриха в том, что с каждым новым усилением тени достаточно наложить дополнительные в перекрестном направлении к предыдущим штрихам, это позволяет делать последовательные шаги, постоянно контролируя степень потемнения рисунка. Здесь уместно еще раз напомнить, что перекрестные штрихи не следует наносить перпендикулярно друг другу, а всего лишь с небольшим, градусов в 15–30, поворотом.

Можно выделить несколько способов рисования пером. Во-первых, это чисто линейный, анализирующий форму рисунок, когда светотеневая проработка отсутствует. Так рисовал Г. Гросс, часто В. Серов. Во-вторых, рисунок в свободной светотеневой манере, когда штрихи следуют форме, как бы обвивая ее. Так рисовали Микеланджело, Рембрандт, Дюрер. В-третьих, рисунок с так называемой регулярной штриховкой, как бы имитирующий гравюру. Типичный пример такого приема — рисунки Р. Кента.

Техника тростникового и гусиного пера тяготеет к свободной манере. Опытные мастера используют даже эффект разбрызгивания туши в момент застревания пера в рыхлой бумаге, которую они специально берут для получения такого эффекта. Перья эти мягкие, деликатные, дающие тончайшую линию, не очень требовательные к гладкости бумаги. Заметно грубее, определеннее стальные перья. Они не выносят рыхлых бумаг, царапают поверхность таких листов. Для них необходима гладкая и мелованная бумага.

Рассмотрим подробнее приемы рисования пером в зависимости от вида рисунка.

1. Линейно-аналитический рисунок. Вообще говоря, каждый учебный рисунок должен быть аналитическим, но здесь конструктивность выделяется как главный атрибут, является, по сути, самоцелью. Строится такое изображение чистой линией, с инженерной ясностью. Для этого полезно в предварительном карандашном рисунке расставить все опознавательные точки на форме, тонкими линиями, как бы видя насквозь, прорисовывать детали, наметить все пересечения. Затем, уже работая пером, нужно наносить линии уверенно (но не размашисто), как бы огибая форму или высекая ее из пространства. Чтобы изображение выглядело объемным, дальние планы выполняются более тонкими линиями; в случае необходимости намечают поперечное сечение формы; иногда линией обозначают границы света и тени. Лучше всего линейно-аналитический прием использовать для изображения геометрических тел, архитектурных объектов, в многофигурных композициях.

2. Рисунок в свободной светотеневой манере. Это романтический, наполненный чувством, в высшей степени индивидуальный рисунок. Если в линейном рисунке логика построения формы диктует чуть ли не буквально весь процесс рисования, то в свободной манере допустим элемент случайности. Строя форму, выявляя светотень, рисовальщик свободным движением пера действует, как рука взяла. Нанесение штрихов может быть перекрестным, параллельным, даже «соломой», это неважно, лишь бы выявлялась форма.

3. Рисунок с регулярной штриховкой. По технике это наиболее сложный, но и наиболее эффектный учебный рисунок. Подчеркиваем, что речь идет именно об учебном рисунке, о технике изображения реальных предметов. В творческих же композициях никакая из манер не может заранее определяться как предпочтительная.

Корнями рисунок с регулярной штриховкой уходит к гравюре. В гравюре неизбежное сопротивление материала привело к условности штриховки, согласованности линий. Рисуя пером, как бы подражая гравюре, учащийся вынужден проводить повторяющиеся линии и штрихи строго по форме, прослеживая все выпуклости, повороты, впадины, перегибы. Линии, разбегающиеся на выпуклостях и собирающиеся во впадинах, создают ощущение светотени.

Иногда рисунок с регулярной штриховкой становится несколько жестким и сухим. Этот, в общем-то небольшой для учебного рисунка недостаток при некотором опыте работы легко снимается таким приемом: в самых светлых местах и на выпуклостях формы линия заведомо прерывается, как бы растворяется в свету; тогда часть предмета будет сливаться с белизной бумаги, и предметная светотень приобретет воздушность.

Несколько слов о фломастере. В русле перового рисунка, с теми же проблемами и возможностями, является рисунок фломастером с тонким тростниковым стержнем. Правда, линия от него получается менее тонкая, чуть более грубая, но зато фломастер менее критичен к качеству бумаги, не царапает поверхность листа. Рисунки фломастером особенно хороши в молниеносных репортажных зарисовках.



Учебный рисунок. Тушь, перо.



Учебный рисунок. Тушь, перо.



Учебный рисунок. Тушь, перо.



А. Хохлов. «Шинель». Н. В. Гоголя. Тушь, перо.



Иллюстрация. Перо.



Рисунок фетовым фломастером.



Рисунок тростниковым фломастером.



Рисунок тростниковым фломастером.



Рисунок тростниковым фломастером.



r. Paul Bennett

ГЛАВА 6

КИСТЬ

Обычно рисунки, выполненные кистью, имеют серый или коричневый цвет, в соответствии с этим носят название гризайль («серый» в переводе с французского) или сепия (по краске коричневого цвета). Гризайль получается при работе тушью, черными чернилами, черной акварелью и мокрым соусом. Сепия в наши дни создается коричневой акварелью или коричневой тушью. Стародавние классические материалы — бистр и сепия — в продаже практически отсутствуют.

Под рисунок кистью бумагу лучше всего выбирать зернистую, плотную, натянув ее во влажном виде на планшет с помощью кнопки или клея. Высохнув, бумага туго натянется и не будет давать складок во время работы. Кроме разведенного пигмента (акварели или туши), необходимо приготовить беличьи или колонковые кисти как больших, так и малых номеров. Не очень жесткие щетинные плоские кисти также могут пойти в дело при прокладке больших плоскостей.

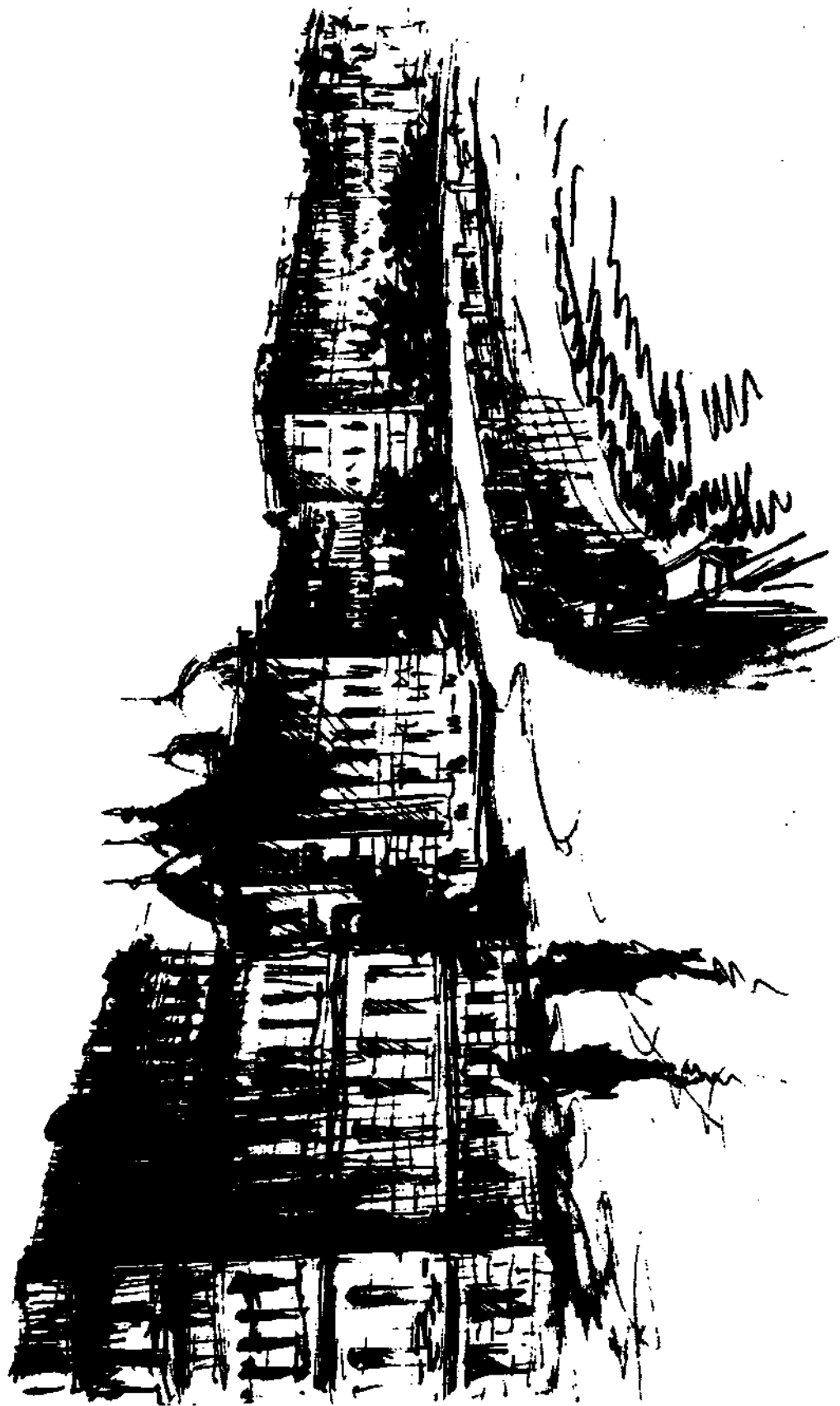
Предварительный рисунок выполняет карандашом, по возможности линейно и без применения резинки, так как трение резинкой нарушает структуру поверхности бумаги. Начинать работу кистью надо с прокладки больших плоскостей, причем не рекомендуется брать тон в полную силу, чтобы иметь возможность при дальнейшей работе наносить более темные тоновые акценты в глубоких тенях. Световые части рисунка, как всегда, оставляют в начальной стадии нетронутыми. После того, как определился общий тональный строй рисунка, показана градация главных теней, можно при необходимости тронуть цвета, обращая основное внимание на легкость прокладки. Затем переходят к прорисовыванию деталей изображения, используя кисти меньшего размера.

Очень важный вопрос техники — как переходить от этапа к этапу: то ли работая по еще непросохшей предыдущей прокладке («по-сырому»), то ли ожидая, когда она высохнет («по-сухому»). Вообще говоря, работа «по-сырому» эффективнее, светонеснее, но начинать учиться рисованию кистью с этой техники — безрассудство, тут нужна опытная и мастеровитая рука. Более того, великие художники и «по-сухому» достигали великолепных результатов, достаточно посмотреть на тончайшие рисунки К. Брюллова или В. Серова. Рисунок кистью в своем классическом виде соединяет в себе оба приема — там, где бархатистая влажность мазка, расплываясь, не уничтожает какой-либо важной детали, работают «по-сырому», например, по фону, складкам одежды, а там, где на первое место выступают точность и четкость деталей, например, в лепке лица, работают уверенными мазками, не допуская произвольного расплывания краски. Очень неприятное впечатление производят рисунки, в которых глубокие тени наносятся пастозно, как замазкой. Даже самые насыщенные тона следует прокладывать текучей краской, не забивающей фактуру бумаги. Ярким примером такой прокладки служит прекрасный рисунок В. Серова «Портрет И.Е. Репина», мощный по теням, легкий по исполнению, живой по портретной характеристике.

Чтобы при работе «по-сухому» рисунок не выглядел излишне жестким, каждый мазок должен быть с достаточным количеством влаги, не следует, что называется, чиркать кистью, как карандашом, в течение всего сеанса. Тонкие острые мазочки оставляют для мелких деталей или, как это делал Ф. Гварди в рисунке «Триумфальная арка на набережной», для создания эффекта многообразия фактур.

С приобретением некоторого опыта в работе кистью можно смело переходить на рисунки «по-мокрому». Отличным наглядным пособием для этого могут служить рисунки Дж. Тьеполо. Наряду с композиционной виртуозностью в них присутствует неопценимое достоинство с точки зрения техники: работа в рисунке велась не по отдельным фигурам, а прокладкой общего тона по всему рисунку сразу; таким образом, оставалось только ударить несколькими мазками в характерных местах — и рисунок готов. При таком подходе снимается проблема противопоставления двух вышеуказанных приемов. Рисунок выполняется «по-мокрому», сочетанием заливки и мазка, и в то же время не теряет изящной тонкости деталей, присущей работе «по-сухому», так как здесь не приходится наслаивать мазки по каждой фигуре отдельно, следовательно, расплыв вторичных

мазков бывает минимальным. Рисунок кистью можно вести и еще одним способом: по предварительному линейному рисунку кончиком кисти обводят каждую фигуру легким серым цветом, а затем более темным тоном прокладывают пространство между фигурами, одновременно выделяя главное и обобщая второстепенное. Так часто рисовали при создании многофигурных композиций академики А. Иванов и А. Егоров. Такой рисунок несколько напоминает отмывку и привлекателен простотой исполнения, но эта видимая простота весьма коварна. Неопытная рука при таком способе сделает аккуратную плоскую раскраску, которая к реалистическому пространственному рисунку не имеет никакого отношения. Методически правильно последний способ рисования лучше осваивать уже при достаточно уверенном владении техникой кисти.



Учебный рисунок. Чернила, кисть.



Иллюстрация. Кисть, перо.



Веронезе. Евангелист Иоанн. Кисть.



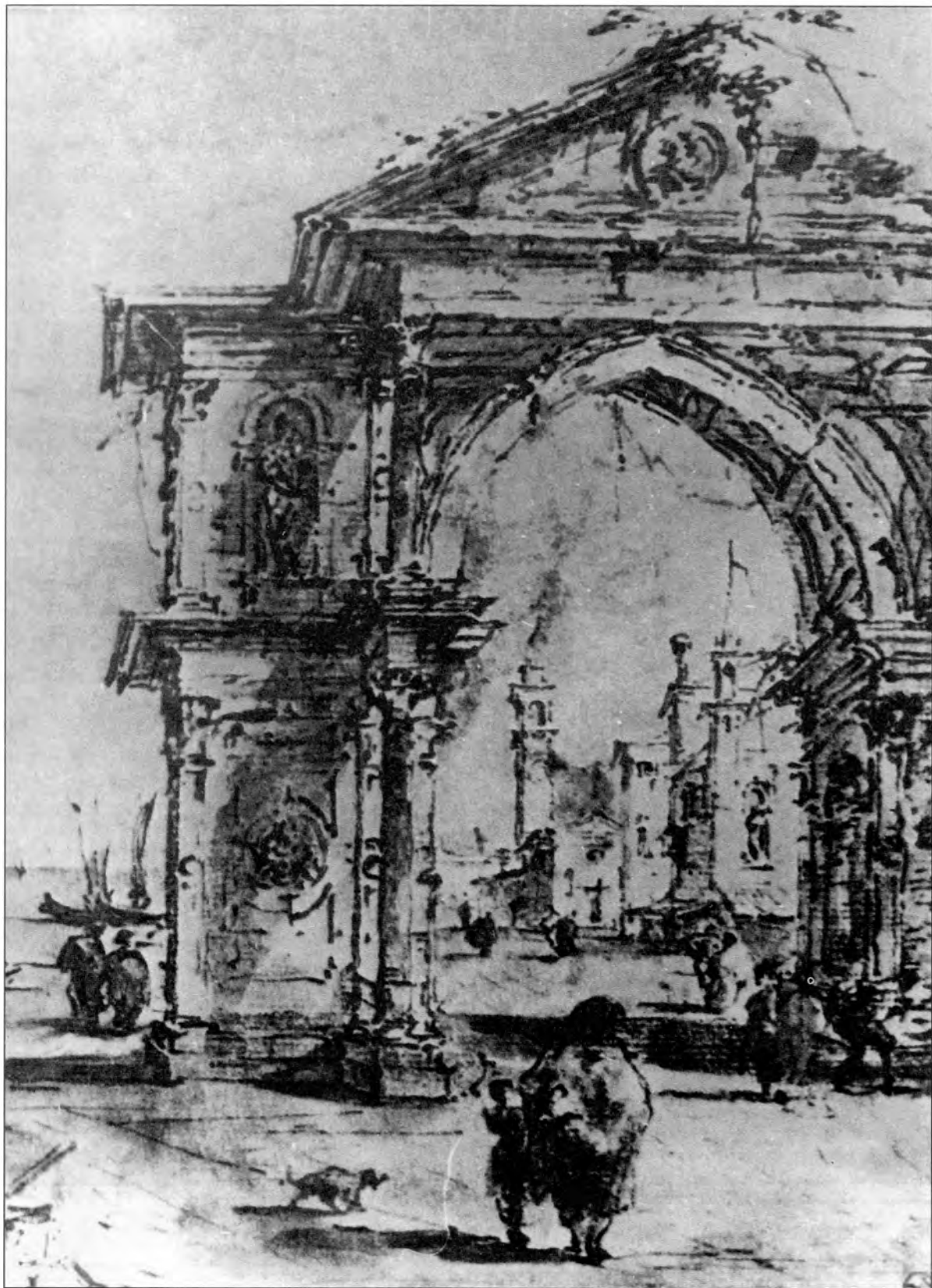
Тьеполо. Неизвестный сюжет. Кисть, перо.



Тъеполо. Женицина с детьми. Кистъ.



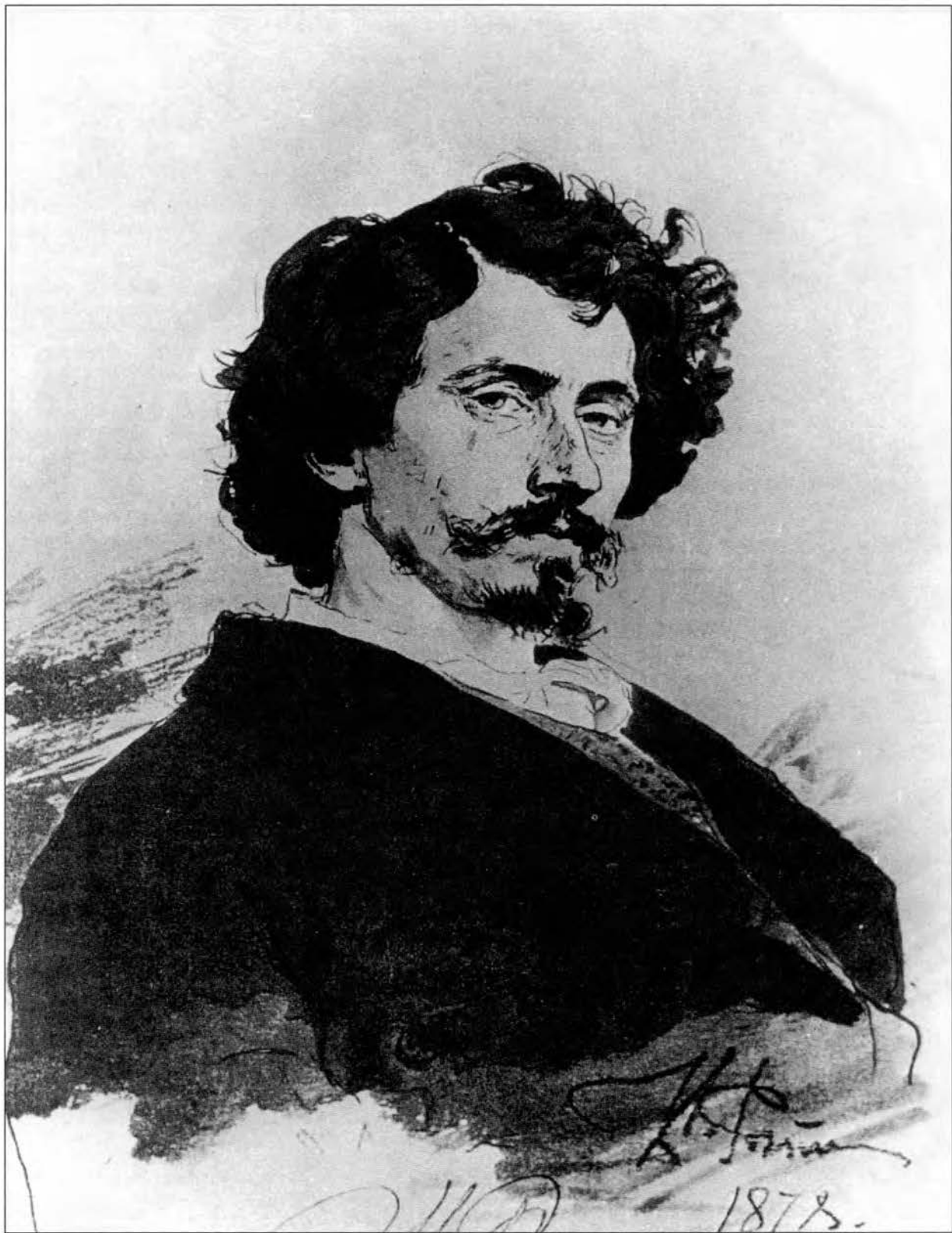
Рембрант. Юноша, тянущий веревку. Кисть.



Ф. Гварди. Триумфальная арка. Кисть.



К. Брюллов. В полдень. Кисть.



И. Репин. Автопортрет. Кисть, перо.



В. Серов. Портрет И. Е. Репина. Кисть.



В. Серов. Бэла. Кисть.



С. Герасимов. Иллюстрация. Кисть.

ГЛАВА 7

СОУС

По технике это очень своеобразный материал. Обладая необычайной глубиной и бархатистостью тона, соус настолько мягок и нежен, что крошится и ломается при любом энергичном нажиме. Этот недостаток и привел к своеобразию техники. Может быть, это единственный материал, допускающий работу сухим и мокрым способами.

Рисунок сухим соусом начинается с растирания палочки соуса о какой либо шероховатый материал (от бумаги до мелкозернистой наждачной шкурки) с целью получения черной пудры, сажевой пыли. Затем образовавшуюся пыль берут растушкой и ею прокладывают крупные поверхности рисунка, моделируя основные формы. Растушкой может служить кусочек замши, мягкой бумаги, а также тряпочка или тампон ваты. Чтобы увереннее моделировать форму, на первых порах рекомендуется делать предварительную прорисовку карандашом. Кстати, подготовку карандашом ведут и многие опытные художники, сохранившие почтительное отношение к дисциплине рисунка. Для усиления тона в тенях применяют палочку соуса, нанося несколько штрихов и тут же растирая ватыным тампоном. При необходимости высветления выбирают соус мягкой резинкой или чистой растушкой. Смоделированные таким образом обобщенные формы еще не имеют законченных деталей. Чтобы более тонко и подробно вылепить детали, часто применяют угольные карандаши. По тону и фактуре они не отличаются от соуса, могут быть остро заточены и органично вливаются в общую ткань рисунка. Если угольных карандашей не окажется в арсенале рисовальщика, работа над деталями осторожно ведется палочкой соуса, а также относительно жесткими углами растушки. На завершающей стадии рисунка

резинкой выбирают, если это требуется, блики и другие светлые места.

Слабое сцепление соуса с бумагой требует весьма осторожного обращения с рисунками. Если нельзя сразу вставить их под стекло в рамку, можно слегка закрепить изображение слабым раствором сахарной воды, снятым молоком, а также пятипроцентным раствором желатина или казеина. При интенсивном закреплении полутона значительно темнеют, что нарушает тональный строй рисунка, так что рекомендуемый ранее лак для волос без предварительной проверки применять не следует. Из-за слабого сцепления сухого соуса с бумагой этот способ рисования применяется не очень часто. Значительно шире распространена техника мокрого соуса.

Мокрый способ имеет богатые возможности, к тому же соус, высыхая на бумаге, как бы фиксируется сам собой. Прежде чем рисовать, здесь также приходится выполнять подготовительную работу: наклеить бумагу на планшет. Бумага должна быть зернистой, хорошо проклеенной, достаточно плотной, чтобы выдержать интенсивное применение кисти и резинки. Для разведения соуса готовят воду и соответствующую посуду, лучше всего фарфоровую чашечку для растирания аптечных порошков; а для рисования — акварельные кисти различных размеров. Некоторые художники применяют также щетинистые кисти, но начинающим осваивать технику соуса лучше воздержаться от них. Начинают рисунок карандашом в легких линиях. Затем кистью большого размера разведенным в воде соусом прокладывают большие поверхности, стараясь соблюдать тональные градации формы. Если случилась ошибка, рисунок по ходу дела легко исправляется при помощи мягкой резинки, только не надо забывать, что перед

исправлением резинкой рисунок надо подсушить, иначе бумага разлохматится. Моделирование деталей проводится кистями малых размеров или тем же самым угольным карандашом, который применяется и в сухом способе. Тональная насыщенность достигается наложением дополнительных слоев или уменьшением количества воды в разведенном соусе, то есть так же, как при работе акварельными красками. Рисунок в технике мокрого соуса не ссыпается, но все же требует бережного отношения, иногда — закрепления.

Главная трудность при освоении техники соуса заключается в перечернении рисунка. Бархатистая черная поверхность притягивает рисовальщика, вовлекает в усиление теней, и ученик уже в середине задания обнаруживает на рисунке много мест, доведенных до предела тона — появляются «дыры». С этого момента единственно правильное решение — на 20–30 минут оставить рисунок со-

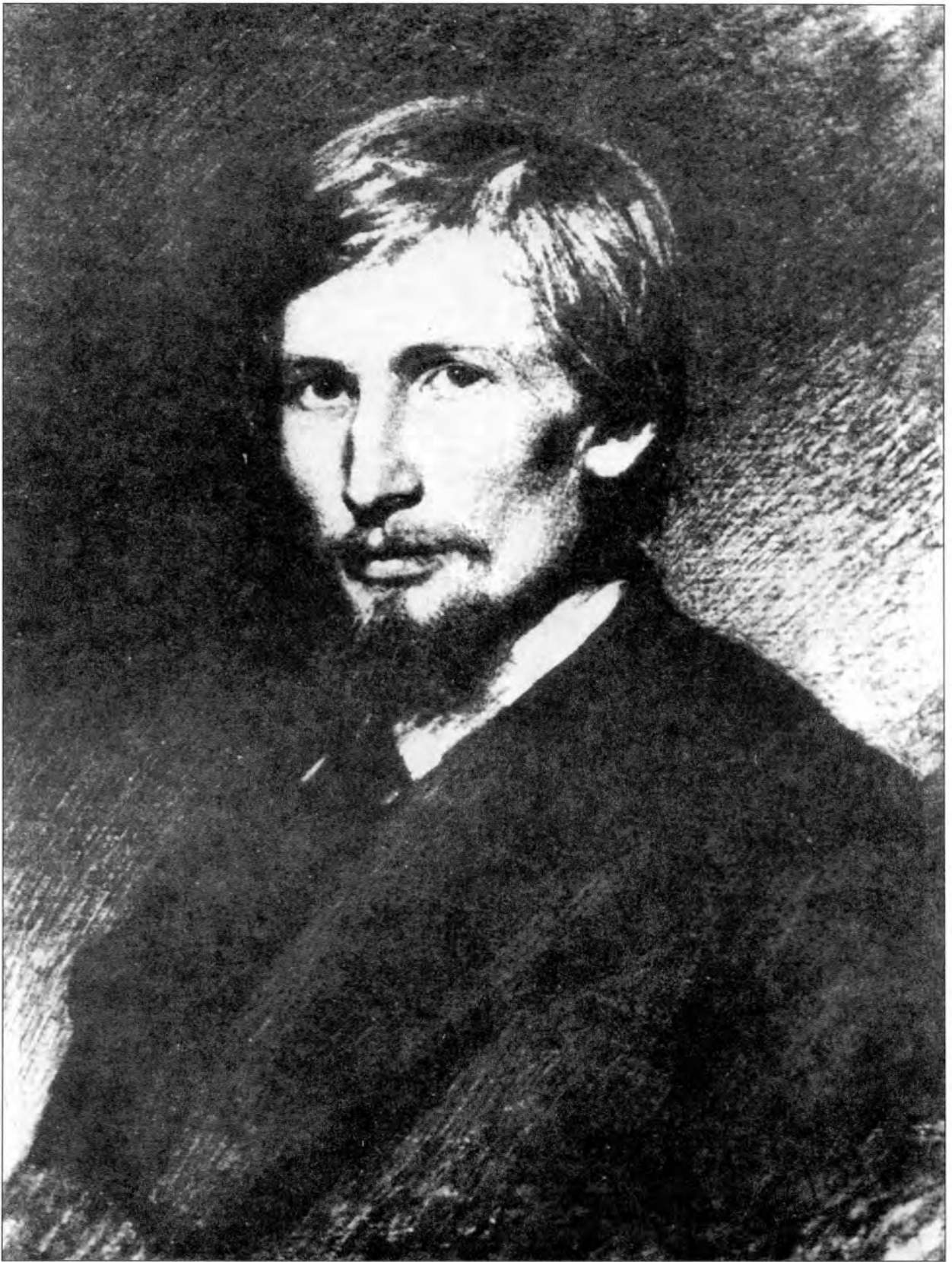
хнуть, а затем решительно приступить к ослаблению тона в нужных местах растушкой, резинкой или (если очень хорошая бумага) щетинной стертой кистью. Даже два-три раза испортив рисунок, не надо отчаиваться. В технике соуса, когда уже нечего терять, можно достичь исправлениями совершенно неожиданного эффекта, когда грубость переходит в мощь, и блики в сопоставлении со своим антиподом — чернотой дают живописное богатство, игру светотени. Большое достоинство соуса, матовая поверхность, позволяет наносить мазки легко и густо, в один и несколько слоев, применять заливку и штрих кистью. Эта же матовость дает возможность на конечной стадии работы делать крупные обобщения в тенях, скрадывая детали и делая освещенные части тональным центром композиции. Яркий пример такого обобщения — рисунки И.Н. Крамского (портрет Г.Г. Мясоедова, В.М. Васнецова).



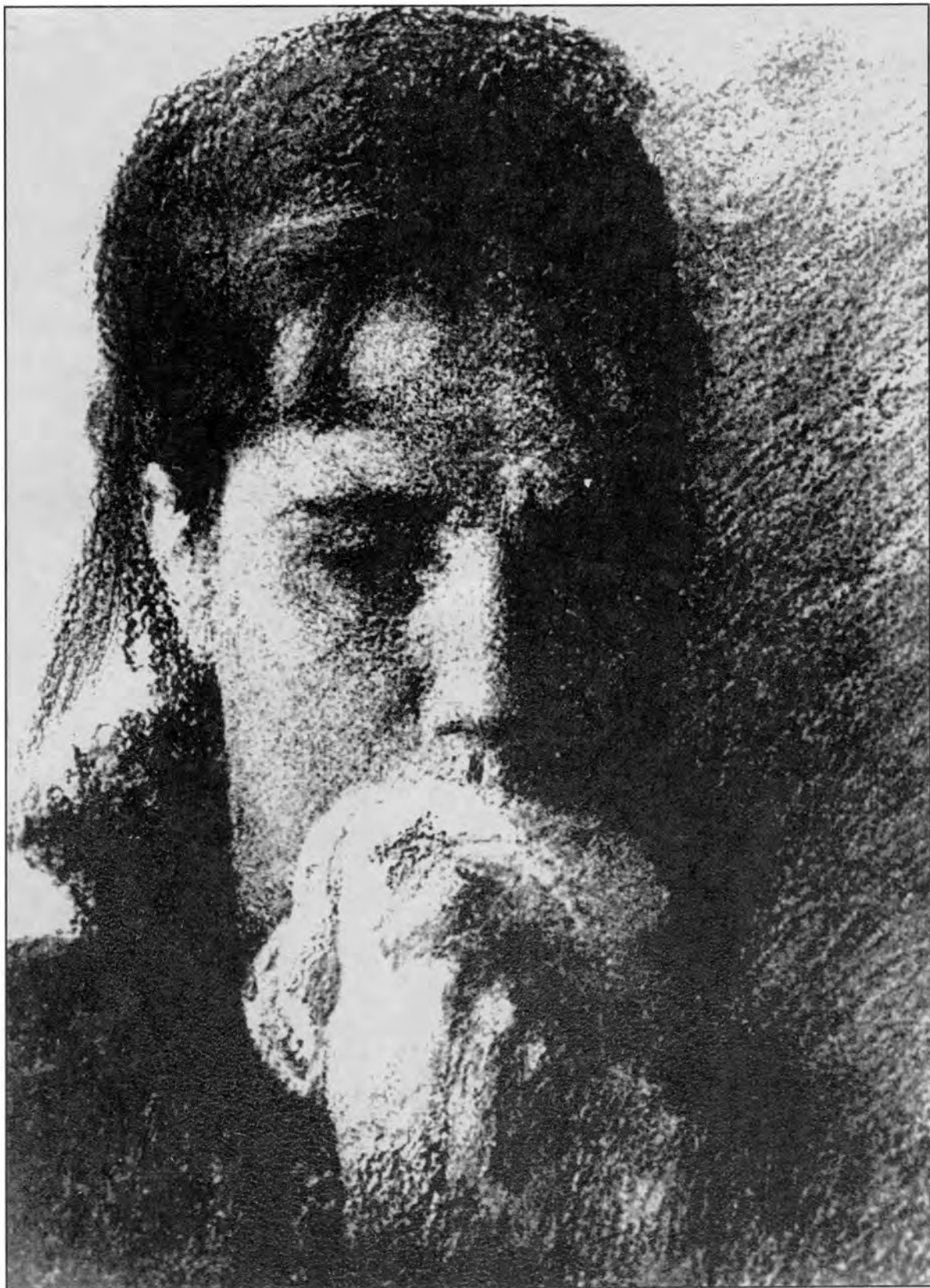
Учебный рисунок. Мокрый соус.



И. Крамской. Портрет Мясоедова. Соус.



И. Крамской. Портрет В. Васнецова. Соус.



И. Крамской. Этюд к картине. Соус.

ГЛАВА 8

КОМБИНАЦИЯ МАТЕРИАЛОВ

В поисках выразительности рисунка художники нередко комбинируют материалы. Многовековой опыт показал, что лучше всего по технике гармонируют более или менее устойчивые пары: уголь и сангина, сепия и черная тушь, акварель и уголь, пастель и уголь. Эти материалы дополняют друг друга, будучи близкими по технике исполнения и в тоже же время достаточно отличающимися по тону.

В этих рисунках материалы более светлые, неглубокие по тональному пределу (сангина и сепия), определяют композицию и пластический строй рисунка, а активно черные материалы (уголь и тушь) выполняют вспомогательную роль, подчеркивая форму в глубоких тенях. Как правило, черными материалами работают на завершающей стадии рисунка, уточняя детали и расставляя акценты. Чтобы не разрушить тональную целостность изображения, не следует углем или тушью заново проходить по всему полю рисунка, может получиться как бы наложение двух изображений друг на друга.

Можно рекомендовать такую последовательность рисования: наносится легкий карандашный линейный, почти контурный рисунок, затем сангиной (или сепией) выполняется по возможности законченный рисунок со всеми тональными градациями; когда тональные возможности сангины (или сепии) будут полностью исчерпаны, в некоторых местах, требующих подчеркивания, ударяют углем.

При комбинировании различных материалов очень важно выработать раскованность, решительность в рисунке. Здесь конструктивность, выверенность изображения не столь ответственна, на первый план выдвигается образность, чувственность, музыкаль-

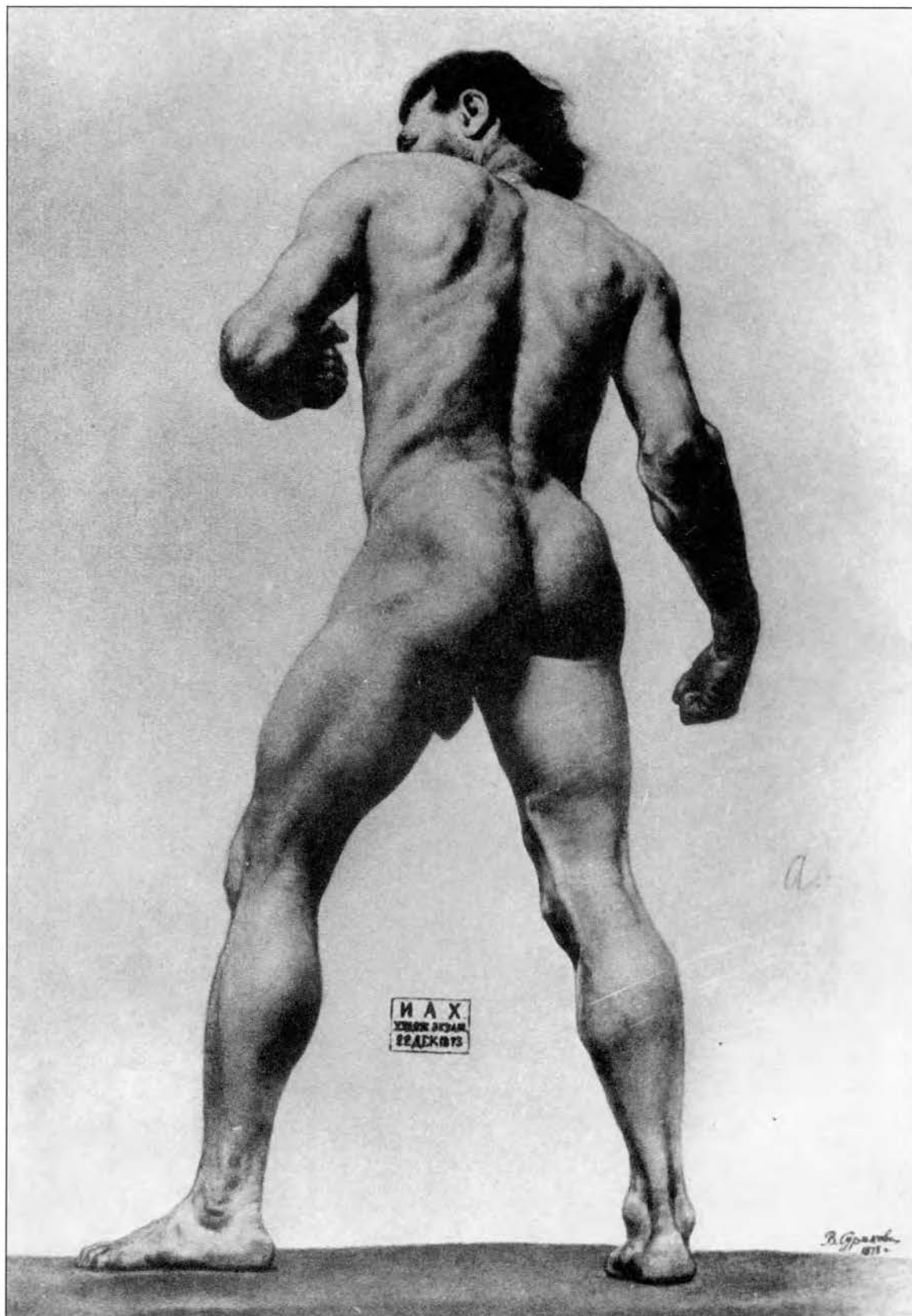
ность штриха. В столкновении закона и случайности, эскизности и студии рождается настоящий мастерский рисунок.

Нередко в комбинированном рисунке применяется мел. Само собой разумеется, что мелом наносятся блики света, поэтому бумагу в таком случае выбирают тонированную: светло-серую, цвета слабого чая, реже голубоватую. Не следует злоупотреблять мелом, нельзя в большом количестве применять этот материал — изображение может стать неприятно белесым, раскрашенным. Ударяя в бликах, соблюдая чувство меры, художник делает рисунок особо объемным, выпуклым. Великолепным примером этого служит академическая работа П.И. Соколова «Натурщик сидящий» (1785 г.), а также студия А.Е. Егорова «Натурщик со спины» (1798 г.).

Мы до сих пор говорили о комбинации двух материалов, но многие художники соединяют в своей работе три, четыре или даже пять изобразительных средств. Так часто работал К.П. Брюллов, достаточно вспомнить его двухфигурную композицию «Натурщики» (1817), в которой соединились уголь, итальянский карандаш, сангина, пастель, мел. О высоком мастерстве К.П. Брюллова свидетельствует удивительная цельность и тональное богатство его рисунков. А гениальный А.А. Иванов так деликатно комбинировал материалы, что только в подписях к рисункам узнаешь о дополнительном материале. В прекрасном рисунке обнаженного мальчика-натурщика (1840), выполненном, на первый взгляд, одним графитным карандашом, скомбинированы итальянский и графитный карандаши, а также мел. Другой великий художник, Василий Суриков, своего знаменитого «Натурщика со спины» рисовал итальянским карандашом в комбинации с мокрым соусом.

Итак, мы освоили или хотя бы опробовали технику рисования различными материалами. Это совсем не значит, что надо непременно совершенствоваться во всех направлениях одновременно. Выберите те материалы, которые наиболее близки вам по технике, темпераменту, которые просто нравятся. Жизнь и сама подскажет выбор — в наше время далеко не переполнены художественными

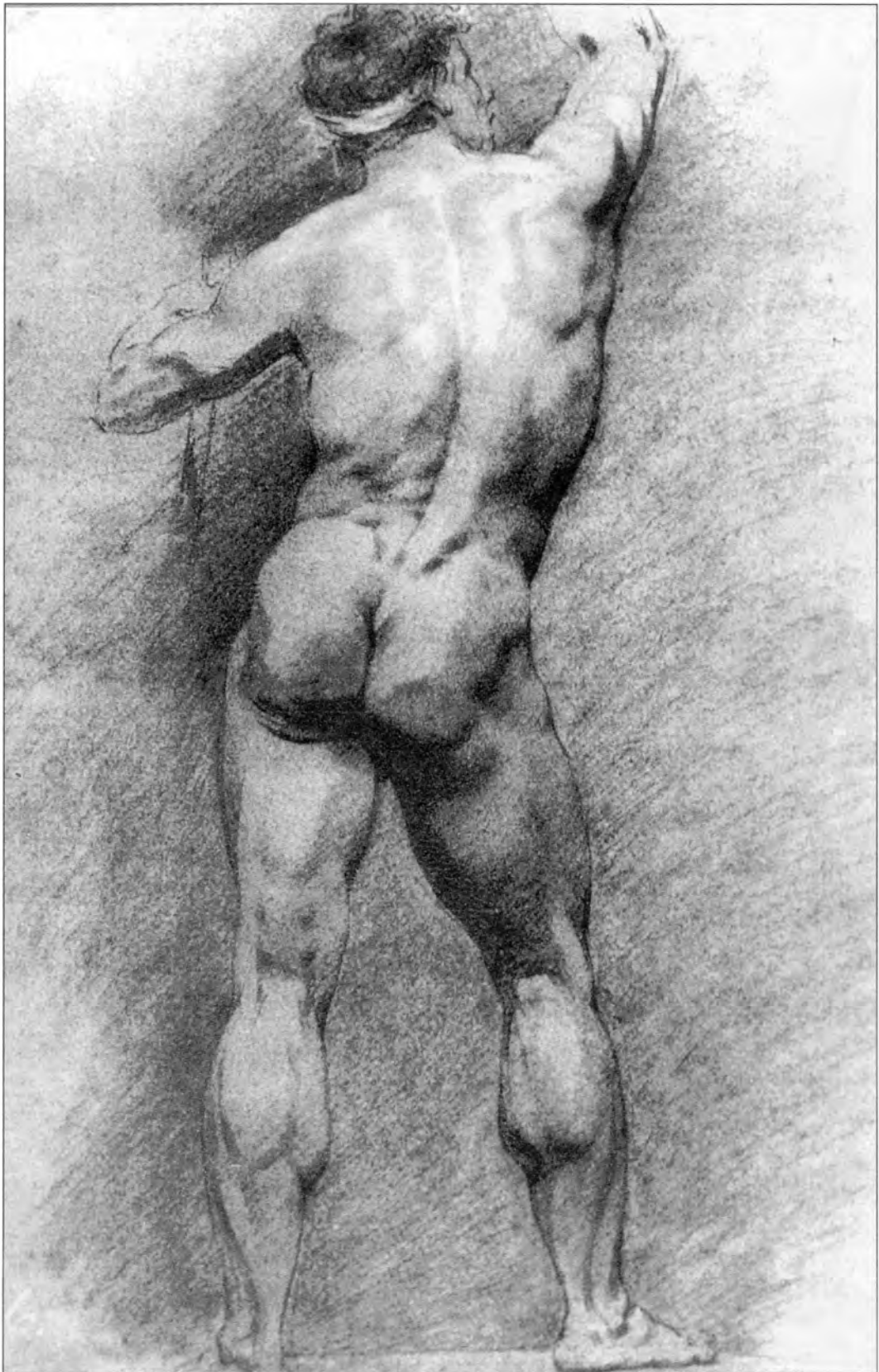
средствами магазины-салоны и лавки художника. К этому надо подходить прагматически: что есть под рукой, тем и работаем. И это ни в коей мере не снизит профессиональный уровень рисунка, рисовать, в общем-то, можно всем, что оставляет четкий след на бумаге. Работать много, работать разнообразно, работать с удовольствием — вот главные условия подъема по ступеням мастерства.



В. Суриков. Натурищик. Итальянский карандаш, соус.



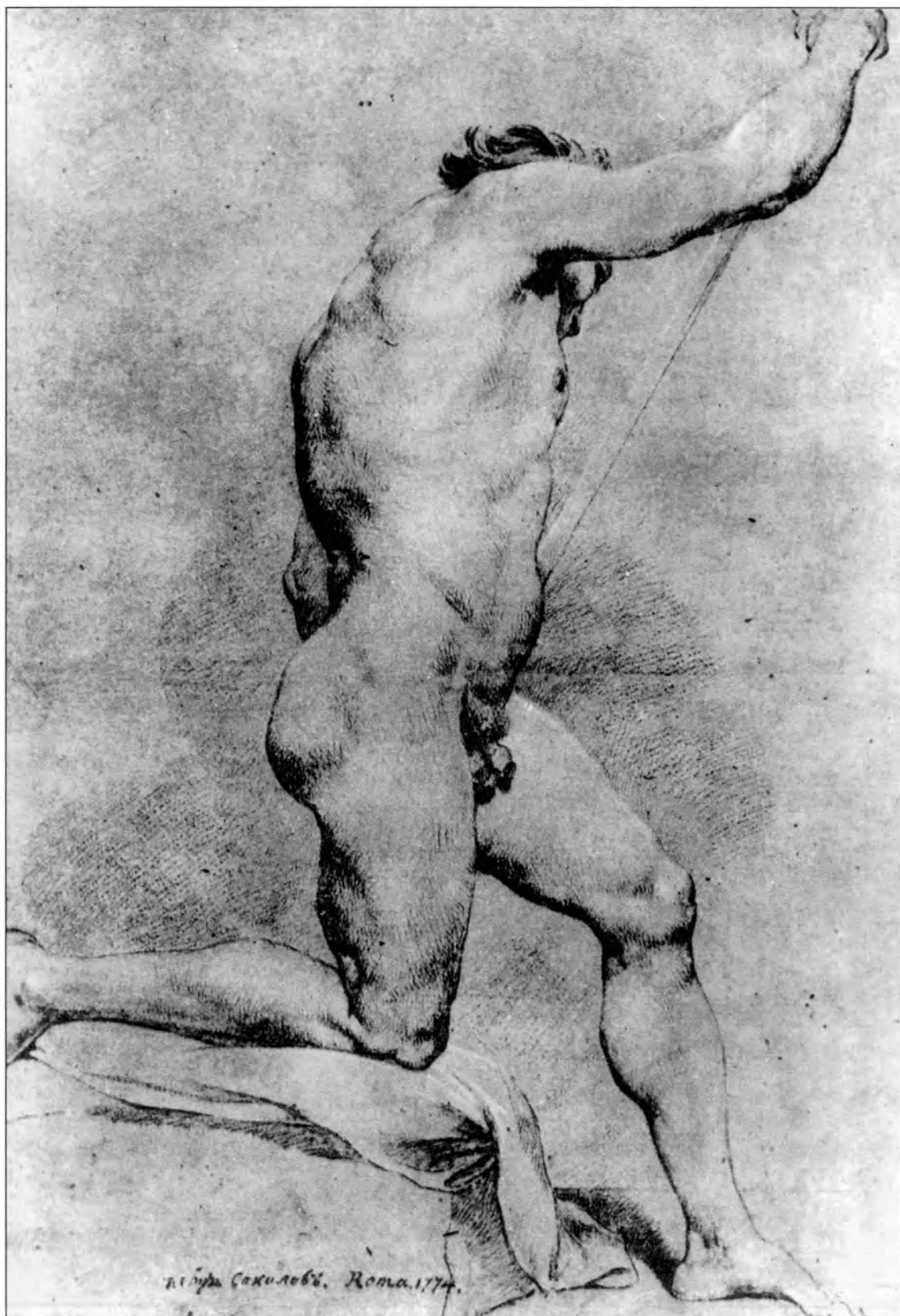
Тециан. Голова старика. Сангина, мел.



А. Егоров. Натурщик. Бум. тониров., карандаш, мел.



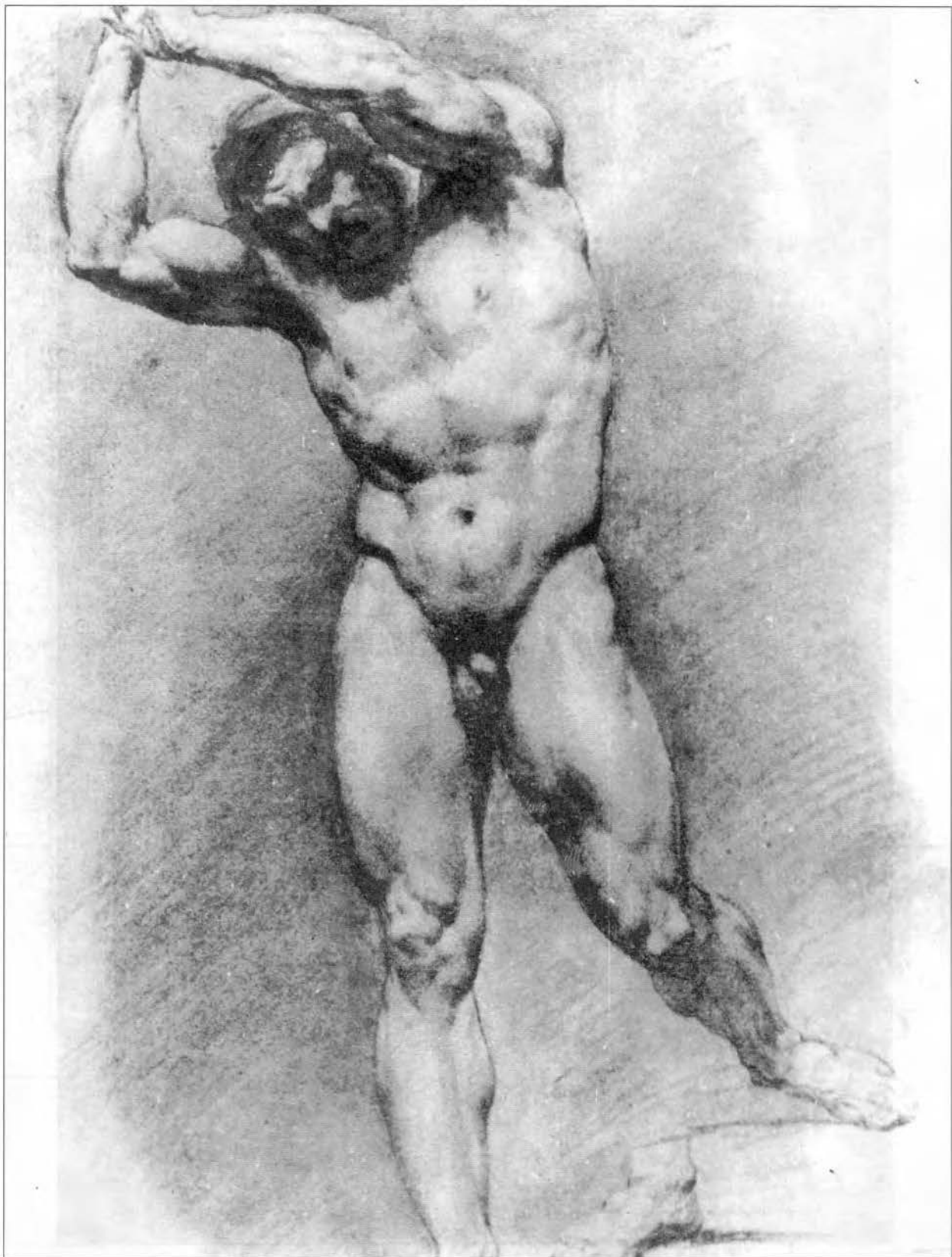
П. Соколов. Натурищик сидящий. Бум. тонир., карандаш, мел.



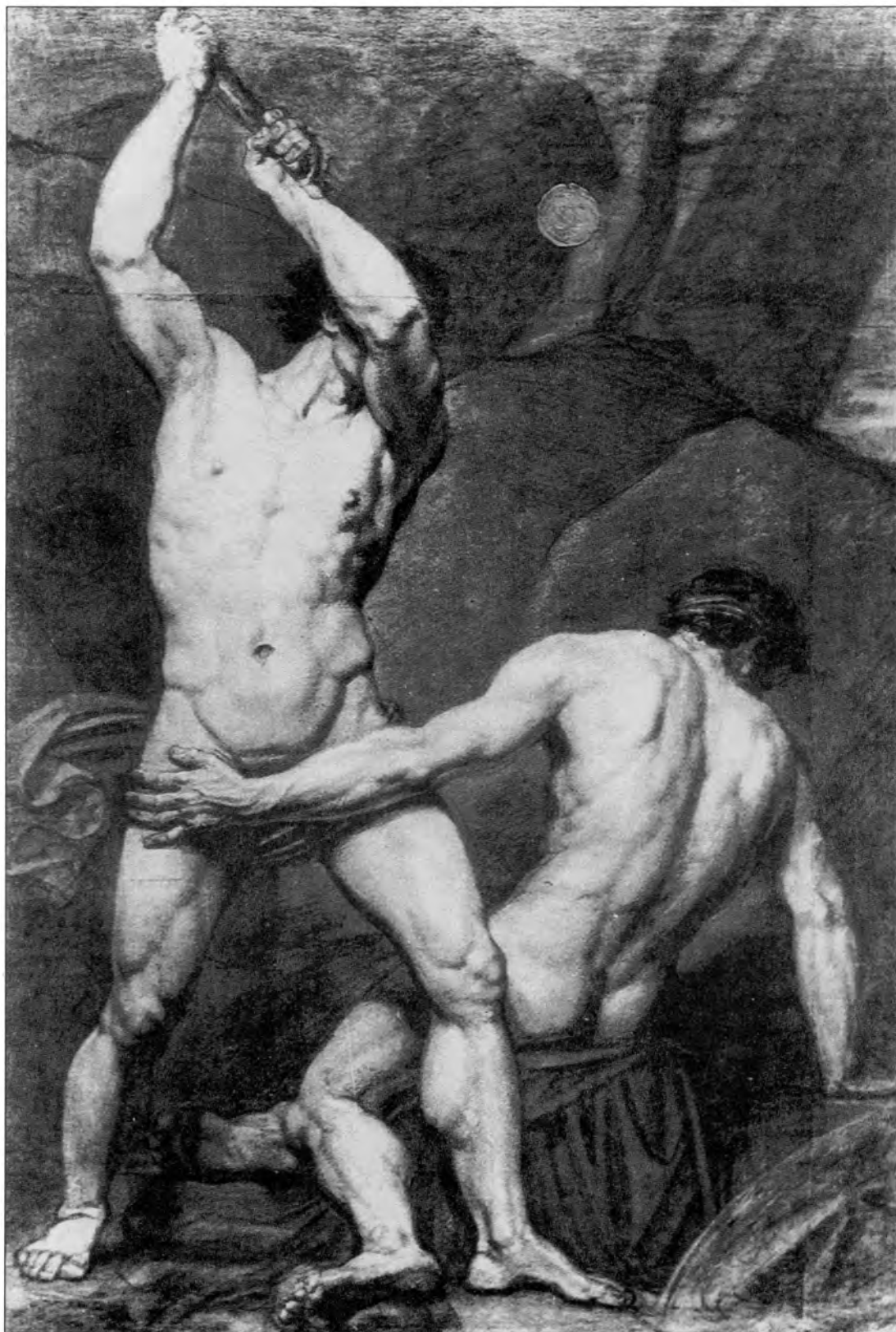
П. Соколов. Натуристик. Итальянский карандаш, мел.



Ф. Репин-Фомин. Сидящий. Карандаш, мел.



О. Кипренский. Натуристик. Карандаш, мел.



К. Брюллов. Два натурщика. Уголь, сангина, мел.



Часть IV

СТУПЕНЬ К МАСТЕРСТВУ

ГЛАВА 1

ВИДЫ РИСУНКА В СВЯЗИ С ТЕХНИКОЙ

Сугубо ученический этап в освоении техники рисунка пройден. Конечно, любой действующий художник знает, что учиться приходится всю жизнь, пределов познанию нет, но это уже творческая учеба, со своими собственными задачами и планами. Поэтому последующие главы этого пособия пусть воспринимаются как рассуждения старшего коллеги по рисовальному цеху, а не как обязательная дидактика.

В среде художников-педагогов постоянно вспыхивают споры, нужно ли отличать рисунок живописца от рисунка скульптора, а его, в свою очередь, отличать от рисунка графика или архитектора. Против этих различий выдвигаются аргументы методического плана: вполне справедливо говорят, что хороший рисунок включает в себя строгий анализ формы, композиционную целостность, индивидуальную выразительность. Мол, любой рисунок, в какой бы он технике не исполнялся, должен быть грамотным, а различия — это так, для схоластики, просто чтобы поумствовать. Но если внимательно рассмотреть рисунки признанных мастеров в связи с их излюбленными приемами, нельзя не заметить, что все-таки рисунок живописца основан на иных ценностях, чем рисунок скульптора... Сама техника другая, а поэтому и внешне рисунки выглядят по-другому.

Уже в эпоху позднего Возрождения, когда рисунок явно определился в самостоятельный вид изобразительного искусства, начали развиваться два направления, вернее два стиля: линейный и тональный. Первый стиль в дальнейшем стал характерной чертой рисунка графика, архитектора, а второй — неотъемлемой чертой рисунка живописца. Вот с этих стилей мы и начнем рассмотрение видов рисунка.

1. Линейно-пластический рисунок. В предыдущих главах пособия постоянно обращалось внимание на конструктивную основу предмета, которую рисовальщик должен был выявить. Эта совершенно необходимая задача часто носит служебный вспомогательный характер, но многие художники усмотрели в линии такие пластические возможности, что на ней строили всю эстетику изображения. Это графика в чистом виде. Классики линейного рисунка — Энгр, В. Серов, Бердслей, Матисс, Пикассо — показали поистине безграничные возможности живой линии, бегущей по форме или по контуру этой формы, довели до совершенства сам ритм этих линий, заставляя участвовать в композиции белое поле листа и его границы. Характер линий каждого художника, подобно почерку на письме, отражает темперамент, эстетику и даже настроение мастера. Когда рассматриваешь знаменитый серовский портрет Качалова, не покидает ощущение колдовства, самозарождения рисунка, абсолютной точности движения руки какого-то затягивающего чувства легкости: каждый так сумеет. Это, конечно, иллюзия, откровенное заблуждение, потому что простота и выразительность базируются на огромном количестве выполненных ранее штудий. Непременным условием линейно-пластического рисования является техническая свобода, автоматическая моторика руки. Путь к этому лежит не только через большой труд, но и через преодоление комплекса ученичества, освобождение от инструкций и правил. Чувство уверенности, осознание себя мастером не дается легко. Тот, кто не боится испортить лист, а может быть и сто таких листов, приходят к ощущению свободы быстрее, чем старательные, но постоянно оглядывающиеся на учителя робкие ученики.

Техника линейного рисунка — в отсутствии техники. Парадоксальность этого утверждения для имеющих большой опыт рисования снимается сама собой. Дело в том, что линия как объект техники существует лишь в начальной стадии обучения, а для много рисующих она — как дыхание, как ходьба, сливается с личностью рисовальщика и не требует уже специального внимания.

2. Тональный, живописный рисунок. Это рисунки Тициана и Тьеполо, Домье и Дега, Врубеля и Репина. Наряду с линией в таком рисунке большое значение имеет пятно, тон. Светотень, проложенная или штрихами или растушкой, придает рисунку живописные эффекты, рисунок обогащается за счет теневых градаций. Если линейному рисунку присущи изящество и изысканность, то тонально-живописный рисунок привлекает своей полнотой, насыщенностью пространства, мощью пластики.

Нередко тональным рисунком живописцы проверяют общий строй будущей картины, выполняя в технике рисунка законченную композицию. Так работал И.Е. Репин, он рисовал углем с полной, подробной проработкой, затем закреплял рисунок фиксативом, и дальнейшая работа красками, в сущности, повторяла светотональный строй рисунка. Рисунок живописца — это как бы одноцветная картина со всеми ее пластическими особенностями.

Живописный рисунок мастера — это не ученическая студия, а свободный полет штриха, живое и разнообразное движение теней, резкие удары и тончайшие переходы. Все работает на образ, на впечатление, на выразительность.

Здесь техника выдвигается на первый план, именно технические приемы придают рисунку отличительные черты. Если, к примеру, сравнить знаменитый угольный рисунок В. Серова «Портрет Ф.И. Шаляпина» и рисунки обнаженной натуры, выполненные В. Лебедевым, то индивидуальность каждого из мастеров сразу бросается в глаза. В рисунке В. Серо-

ва лицо Шаляпина вылеплено деликатно и выпукло, с какой-то бережностью к модели, а фигура дана силуэтно, обобщенно, комбинацией растушки и нервного широкого штриха; рисунки В. Лебедева более спокойны, выполнены вертикальными длинными штрихами, нарочито параллельными, форма и свет строятся различной толщиной и насыщенностью штрихов.

В живописном рисунке уместно все: и линия, и затирание (или растирание) пятен, и плавные растяжки, и случайные эффекты, и откровенная чернота, и не менее откровенная воздушная туманность — все зависит от задачи, которую ставит перед собой художник.

Рассмотрев два стиля рисунка, обратимся теперь к вопросу о том, чем все-таки характерны рисунки скульптора и архитектора, графика и монументалиста.

Рисунок скульптора

Скульптора прежде всего заботит силуэтность, абрис произведения. Фигура должна быть выразительной и красивой во всех поворотах, в любом ракурсе. Именно общая композиционная задача вырабатывает у скульптора любовь к лаконичному, обобщенному рисунку, как бы обтекающему предмет по силуэту. Достаточно взглянуть на рисунки Родена, чтобы сразу сказать: да, это рисовал скульптор. Его не заботят мелкие подробности, в пределах контура не выявляются почти никакие детали, поэтому часто применяется заливка кистью, причем, как правило, заливка легкая, без мощных теней, просто обобщающая тональность. Контурная выразительность требует очень точного, виртуозного рисования. Скульпторы часто бывают великолепными портретистами в графике с точки зрения сходства, особенно если учесть их художественное мышление — объемами. Итак, характерной чертой рисунка скульптора является лаконичность.

Рисунок архитектора

Это, конечно, в основе своей линейный рисунок. Архитектурные формы четки, с ясной конструктивной логикой, во многом по-

строены на прямых линиях. В таких рисунках особое значение имеют ориентировочные точки и оси; «прозрачное» видение, почти инженерное исследование форм, перспективные сокращения в ракурсе, выявление глубокого пространства важнее живописных эффектов. Архитектурные рисунки, как правило, не выносят расплывчатости, случайности в технике. Сангина, уголь, другой широкий материал используются не так уж часто, зато карандаш, перо и отчасти кисть как будто специально созданы для архитектурного рисунка.

Кроме остроты и четкости, характерной особенностью таких рисунков является изящество, благородная простота и некоторая условность изображения.

Рисунок графика

Художники-графики исповедуют самодовлеющую роль техники в рисунке. Для них рисунок — альфа и омега искусства. Красота линий, мера подробности, орнаментальность или светотональная градация, композиционные акценты — все подчинено графическому строю, в известном смысле «искусству для искусства». Рисунок графика не носит вспомогательного, этюдного характера, как рисунок живописца или скульптора, не обязательно следует строгой конструктивной логике, как рисунок архитектора, он может быть совсем не объемным, как рисунок монументалиста, но всегда в нем присутствует ритм, продуманная композиция, отделанная фактура. Особое значение имеет формат и цвет бумаги, на котором создается изображение. Поверхность листа, его поля и обрезы являются полноправным изобразительным средством графики. Рисунок, предназначенный для воспроизведения в печати, то есть книжная иллюстрация, сохраняет плоскость листа, связывает его графически с текстовыми страницами. Классический инструмент для рисунка графика — перо.

Рисунок монументалиста

Это всегда крепкий, несколько жесткий, решительный рисунок, как правило,

крупный по размерам и с обобщенными формами. Линия такого рисунка — широкая, твердая, работающая на предельную выразительность. Нередко пропорции сознательно искажаются, вернее, приводятся в гармонию с символическими преувеличениями. Монументалист мыслит широко, его работы воспринимаются с дальнего расстояния (в отличие от графики, которую рассматривают вблизи), поэтому в рисунке отбрасываются малозначительные детали, идет требовательный и строгий отбор.

Из художественной практики можно сделать вывод, что рисунок монументалиста — идеальный образец для создания конструктивного, мощно вылепленного, хорошо построенного рисунка.

Здесь как раз наиболее уместна техника угля, в которой и работают монументалисты, рисуя то ли вспомогательный картон, то ли окончательное, самостоятельное изображение. Рисунок монументалиста привлекателен и как своеобразный антипод филигранному рисунку графика, по закону контраста подчеркивающий достоинства обоих видов техники — пера и угля.

Виды рисунка, их взаимосвязь с техникой при внимательном изучении как бы вновь проводят ученика через весь курс предмета, делают более различимыми особенности техники каждого материала, придают новый смысл упражнениям, выполненным на начальной стадии обучения. Конечно, деление на виды в известной мере условно, в чистом выражении это бывает только в наиболее ярких, классических примерах, да и список самих видов можно еще продолжить, к примеру, выделив рисунок плакатиста, ювелира, дизайнера и т.д.

Нам важно было подчеркнуть, что учебные задачи, постепенно переходят в творческие, всегда конкретны, должны отвечать именно тем условиям, которые определяются целью и назначением каждого нового произведения.

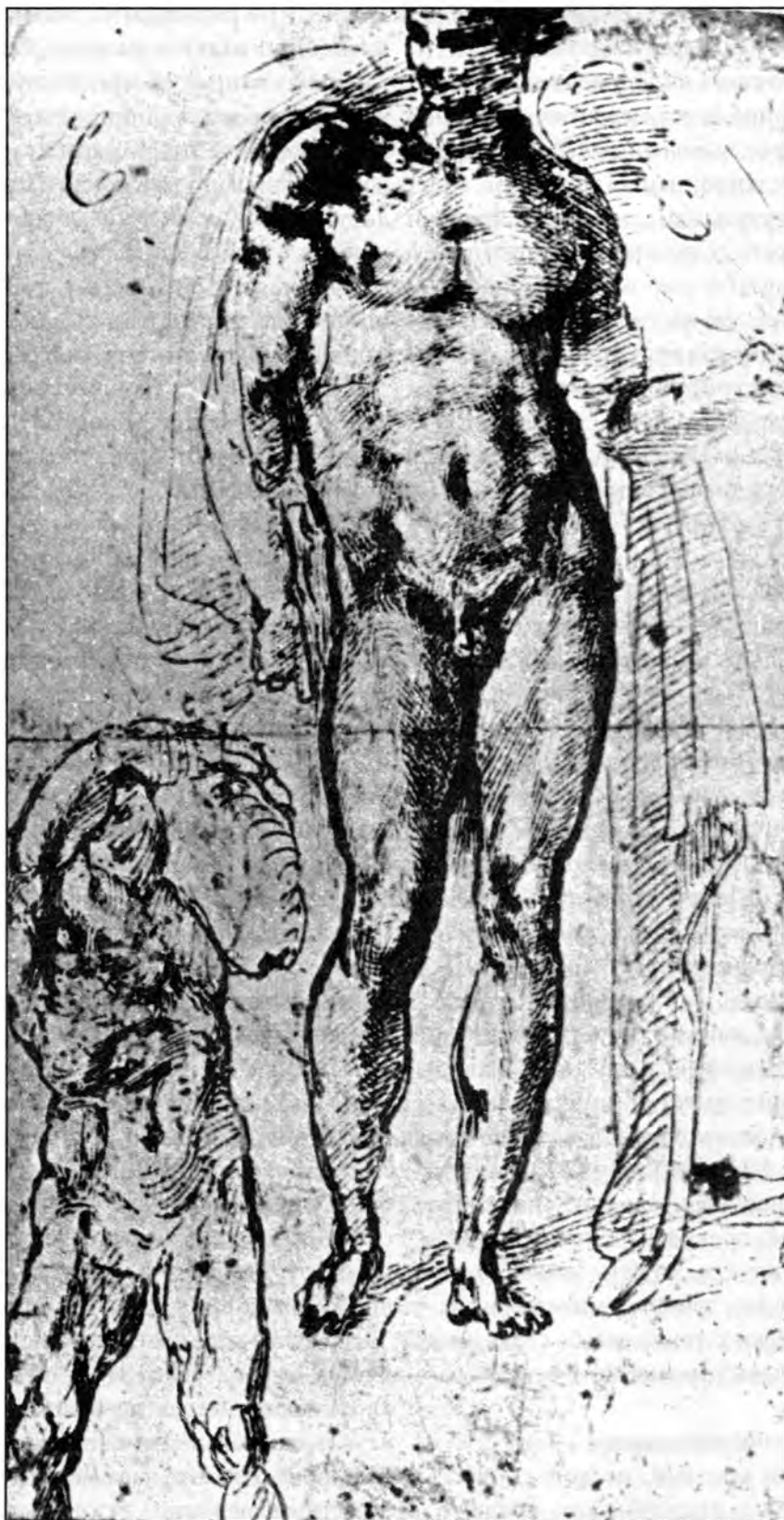
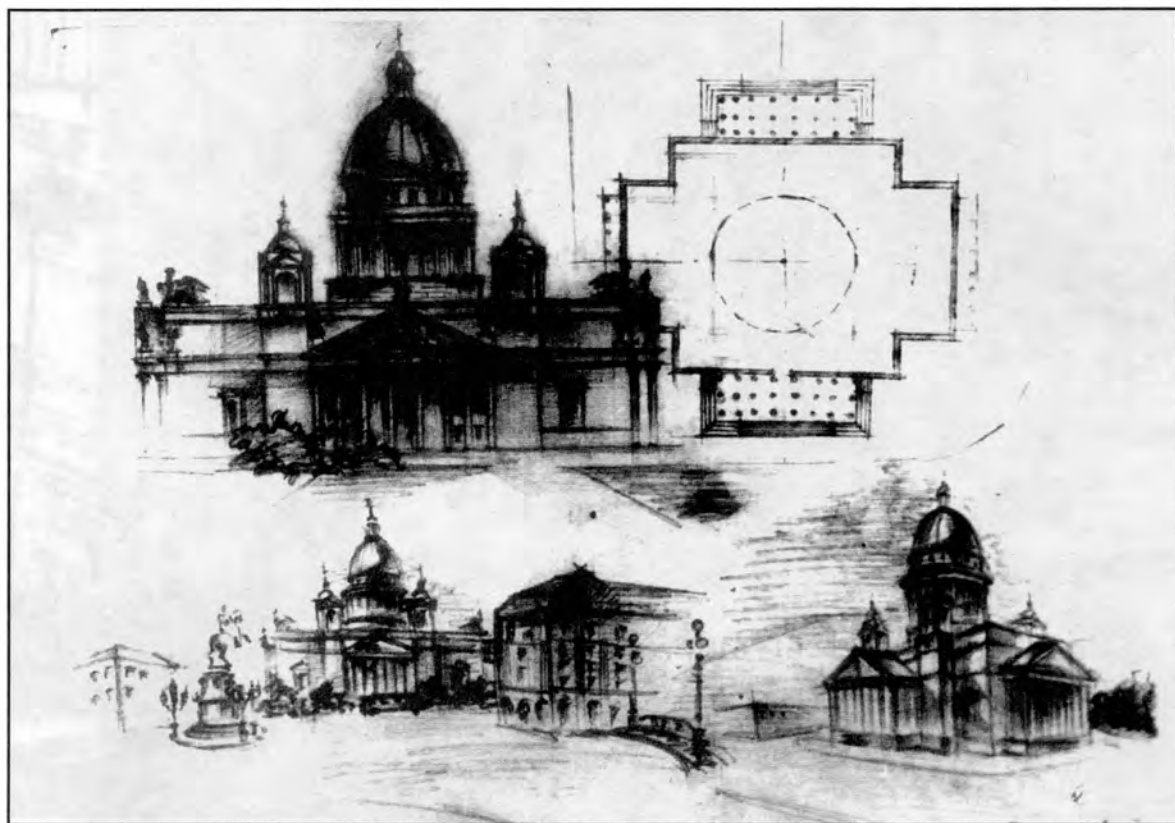


Рисунок скульптора.



Рисунки архитектора.

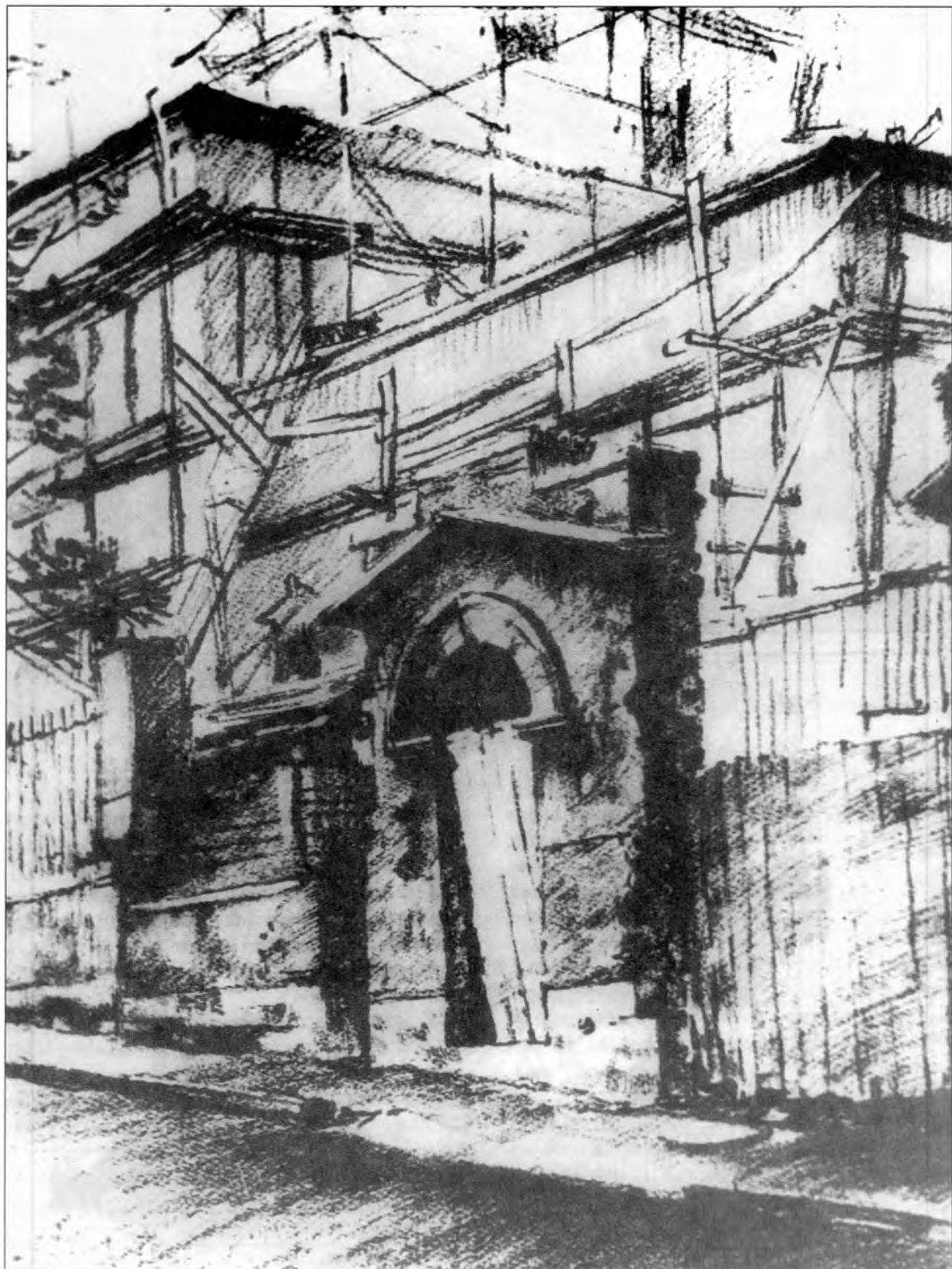


Рисунок живописца.

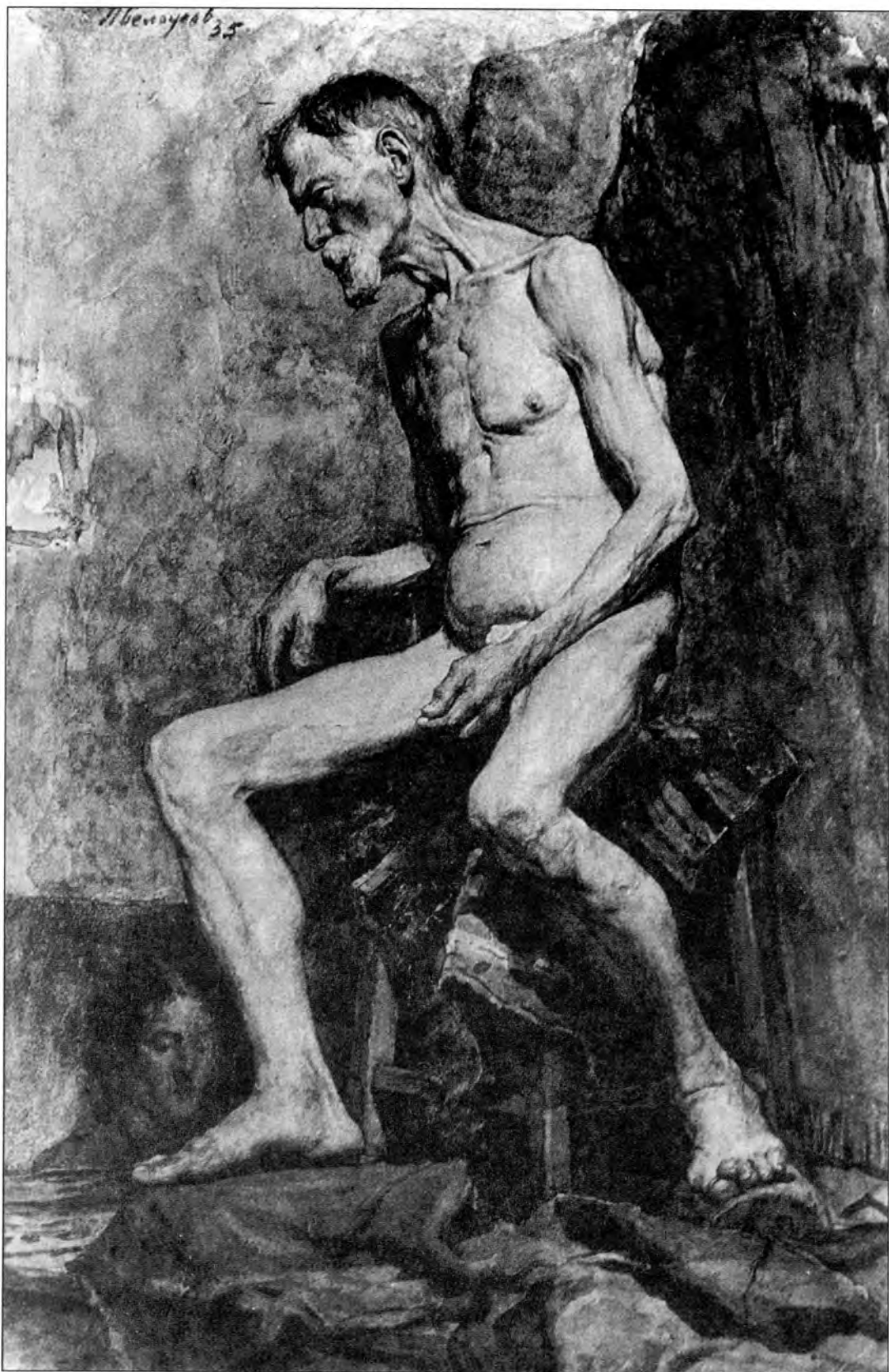


Рисунок живописца.



Рисунок графика.



Рисунок графика.



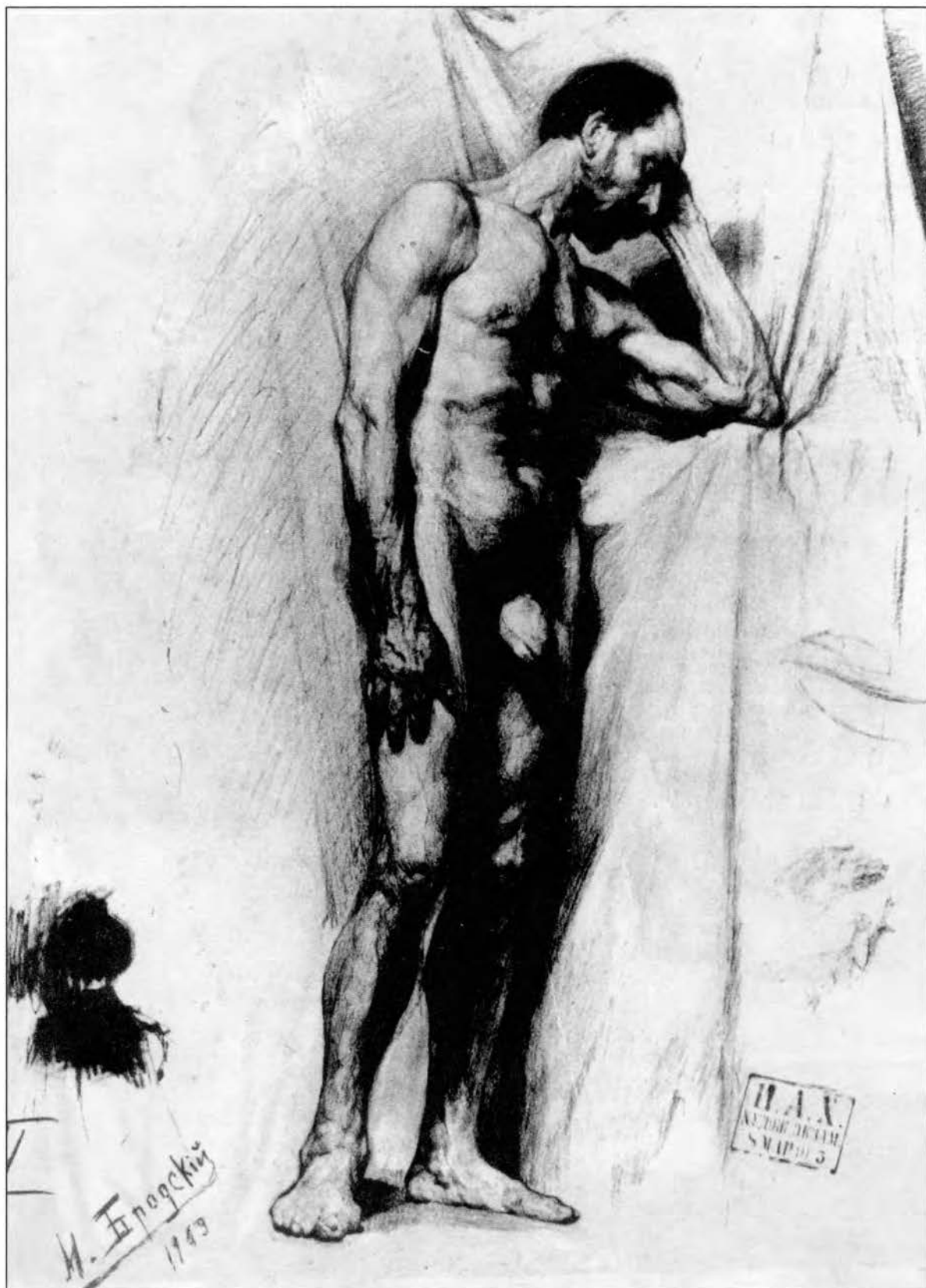
Рисунок монументалиста.



Рисунок монументалиста.



В. Серов. Квартет. Карандаш.



И. Бродский. Натурищик. Итальянский карандаш.



Учебный рисунок. (А. Королев).



Учебный рисунок.

ГЛАВА 2

ОСНОВЫ МЕТОДИКИ НЕКОТОРЫХ ШКОЛ РИСУНКА

Еще в эпоху *неолита* человек создавал изображения животных и бытовых предметов, рисуя на стенах пещер, на скалах, на бивнях мамонта. Весьма верные, выразительные профильные рисунки говорят о том, что первые художники были наблюдательными людьми и, вероятно, учились рисовать у старших соплеменников, которые, в свою очередь, следовали давно выработанным традициям. Скорее всего, существовали общие правила, заученные приемы и техника нанесения изображений, но как помимо наблюдения за работой «учителя» шло обучение и было ли оно вообще, мы не знаем.

Культура *Древнего Египта* рассматривала рисование как пассивное копирование предметов в пределах религиозных и общественных догм. По канонам (строгим правилам) изображались фараон, его супруга, жрецы, обычные люди, предметы. Размеры и пропорции не соответствовали наблюдаемой перспективе, а подчинялись символике и иерархии: фараон обязательно превосходил по размерам всех других людей, а зачастую и собственный дворец; раб изображался маленьким и коленопреклоненным. Рисовали углем, красной и черной красками, процарапывали по глине металлической или деревянной палочкой (стилем). Теней не изображали, рисунок был чисто линейным. Для обучения рисунку будущих архитекторов или скульпторов создавались школы, где существовали свои методики, разрабатывались учебные таблицы, закладывались теоретические основы рисования, однако рисунок как отдельный вид искусства еще не сложился. Главная школа была в Мемфисе.

Огромный шаг к классическому европейскому рисунку сделала *Древняя Греция*. Во-первых, она отказалась от эстетических канонов Египта, выработала свою художественную культуру, основанную не на символах, а на живой природе; во-вторых, человек изображался по образу и подобию богов-олимпийцев, которые в свою очередь ничем по внешним признакам не отличались от людей; в-третьих, появились именные школы рисования, что позволило развиваться личности учителя. Одним из первых «высоких» рисовальщиков-учителей был Полигнот, который настоятельно требовал учиться у природы. Истинным революционером в области изобразительного искусства стал Аполлодор Афинский (около 5 в. до н. э.), сделавший два великих открытия: первое — светотень, второе — смешение красок. Светотеневой рисунок, обычный в наше время, тогда производил впечатление чуда. В поисках идеала красоты и Древняя Греция не избежала догматических канонов, но главное в методике обучения было заложено — рисование с натуры. Научные принципы и величайшая точность рисунка стали заботой многих древнегреческих школ: Сикионской, Эфесской, Фиванской, Коринфской и др. До нас не дошли подлинники статуй, созданных в Древней Греции, но даже по римским копиям видно, какой высочайшей техники и культуры достигли художники Эллады, какой непостижимо верной до мельчайших деталей была работа рисовальщика и скульптора. И еще одно качество эллинических художников вызывает восхищение — это чувство меры, умение вовремя

прекратить работу. Последнее качество было растеряно в эпоху расцвета Древнего Рима.

Древнеримская школа рисования на первый взгляд продолжает принципы Древней Греции, но копируя великих художников прошлого, римляне все больше уходили в сторону чисто технических приемов, что привело к натурализму, мелочному копированию. Наибольшее достижение римских художников — портрет, где индивидуальные черты изображаемого человека придавали работе живость и документальную подлинность. Надо сказать, что древнеримская цивилизация в отличие от древнегреческой большое значение придавала частной жизни, удобству и богатству, поэтому строились красивые и просторные жилые дома, загородные виллы, общественные термы, что потребовало большого количества художников-исполнителей, пусть не решающих высоких проблем искусства, но обладающих достаточной техникой, ремеслом художника. Самый простой путь при обучении изобразительному искусству римляне видели в освоении греческих образцов, то есть в повторении приемов великих предшественников, поэтому основным методом обучения рисунку было копирование.

Если римский период искусства в своей технической стороне сохранял высокий уровень рисунка, то *средневековые* буквально разрушили античную культуру. Религиозные догмы, выработанные как противовес языческим «разнузданным» традициям, постепенно выхолостили естественную, природную основу искусства, перевели искусство в разряд символического действия. Теперь не нужно было знать анатомию, перспективу, теорию теней. Реалистический рисунок лишился научной основы. Средневековые дали, тем не менее, много великолепных произведений, особенно в архитектуре и скульптуре, художники силой своего таланта и наблюдательностью преодолели отсутствие методической школы. Но если мы сравним произведения древнегреческих ваятелей и скульптуры средневековых храмов,

то увидим, какая пропасть лежит между недосыгаемой творческой вершиной античности и весьма талантливым но найденными ощупью взлетами европейского средневековья. У греков камень — сама жизнь, здесь же — имитация жизни. Мы должны признать, что до самого Возрождения искусство рисунка испытывало упадок.

Очнувшись от средневекового искусственно-возвышенного религиозного существования, человечество обратилось в своих гуманистических исканиях к искусству Древней Греции. Полнокровная жизнь с ее достижениями и потерями, ощущением гордой силы и порочных слабостей, желанием видеть счастье и красоту здесь, на Земле, а не там, в небесах, эта жизнь вновь пробудила интерес к природе, природе.

В эпоху *Возрождения* складывается классический европейский рисунок, ставший самостоятельным видом искусства. Техника рисования вновь стала опираться на научные основы, изучение законов перспективы и светотени стало обязательным элементом методики обучения рисунку в современном понимании.

Два основных педагогических принципа были положены в основу: первый — индивидуальность обучения, второй — ступенчатая последовательность. Обычно мальчика 10–12 лет родители отдавали к известному мастеру по рекомендации какого-либо художника или просто доброго знакомого. Там, как правило, работали 4–5 учеников разного возраста, в общении с которыми новичок постепенно втягивался в долгий и трудный процесс учебы. Было четко определено три этапа, три последовательные ступени: с 10 до 17–18 лет подросток проходил все азы изобразительной грамоты; с 18 лет (приблизительно) ученик становился подмастерьем, помогая учителю выполнять заказные работы; научившись всему, что мог дать учитель, подмастерье становился мастером и при условии признания его художественной зрелости цех художников давал ему право самому иметь учеников.

Основу методики рисования составляла работа с натуры, причем построение изображений велось по четкой схеме, по правилам, кстати, существующим и сейчас, — намечались ориенти́ровочные точки, соединялись осями и на них с учетом перспективы строились детали. Специальных уроков рисования не было, ученик наблюдал за работой учителя или старших учеников и на своих рисунках повторял их приемы. Чтобы глубже понять особенности работы больших мастеров, ученик много внимания уделял копированию их рисунков через прозрачную кальку.

В знаменитом трактате о живописи *Леон Баттиста Альберти* излагает методические положения научной школы рисунка. Изучение от простого к сложному — от точки к линии, от пересечений линий к плоскости, от прямоугольных объемов к живым формам. Измерение, сравнение величин доступны любому ученику, поэтому правильный рисунок «вычисляется». Чтобы относительные ошибки в измерениях были заметнее, рисунки выполнялись большими, почти в натуральную величину предмета.

Альберти описывает метод срисовывания при помощи завесы. Между рисовальщиком и предметом вертикально помещалась рама с натянутыми нитями, вдоль и поперек рамы (через 5–7 см), образующими клетку. Рама облегчала кадрирование и как бы разбивала предмет на клетки. Получалось известное нам с детства рисование по клеточкам, скорее механический, чем творческий процесс. Эта механичность рисования вызывала возражение у Леонардо да Винчи, хотя ее как один из методических приемов на начальном этапе обучения Леонардо не отрицал.

Школа Леонардо главное внимание уделяла человеку. Мастер тщательно изучал анатомическое строение тела, препарировав трупы; на основе литературных данных и своих наблюдений сделал наглядное пособие «квадрат древних в котором показаны пропорции человека. Леонардо вообще считал, что рисунок должен основываться на строгой науке. Осо-

бое внимание уделялось методам построения перспективных изображений.

В Германии *Альбрехт Дюрер* развил научные принципы Леонардо, убеждающие учеников, что надежный успех в работе нельзя отдавать в руки случая. Его книга «Наставления в измерении циркулем и линейкой» содержит четыре части: в первых трех соответственно говорится о линиях, плоскостях, затем телах, а четвертая часть посвящена учению о перспективе, причем с применением ортогональной проекции. Отдельную книгу Дюрер посвятил учению о пропорциях человека. В поисках наикратчайшего пути при объяснении и воспроизведении сложных форм Дюрер предложил метод «обрубков», то есть предварительного упрощения форм до геометрических тел. Этим методом успешно пользовались впоследствии А. Ашбе и Д. Кардовский.

В эпоху раннего Возрождения еще не было специальных учебных художественных заведений, но уже к середине 16 века появляются частные школы изобразительного искусства и Академия рисунка во Флоренции (1563). В 1585 г. тремя братьями Каррачи создана знаменитая впоследствии *Болонская Академия*. Каррачи тщательно разработали методику обучения рисунку, обеспечили учеников прекрасными учебными и методическими пособиями, в изобилии имели гипсовые склепки. Их методика была очень эффективной, потому что основывалась на системе. Ученики вначале усваивали элементарную технику рисования, затем копировали работы мастеров, после этого переходили на гипсы, а затем на живую натуру. Обязательным было доскональное изучение пластической анатомии. Каррачи не считали зазорным подражание великим художникам: «в рисунке и движении — Микеланджело, в колорите — Тициану, в композиции и выражении — Рафаэлю, в светотени — Корреджо». Болонская Академия постепенно все больше склонялась к идеализации натуры и копированию, что очень сильно развивало технику, но уводило в сторону формального академизма.

В первой половине 17-го века блистала частная школа-мастерская великого фламандского художника *Рубенса*. О ее успехах говорят имена учеников школы: Ван-Дейк, Иорданс, Тенирс. Рубенс был одареннейшей личностью. Художник и дипломат, ученый и государственный деятель, он в то же время был прекрасным педагогом. Огромное количество художественных полотен, вышедших из мастерской Рубенса, говорит о том, что ученики часто допускались к работе над серьезными картинами, которые завершал сам мастер. Хорошо оснащенная учебными пособиями, школа Рубенса преклонялась перед античным искусством и следовала этим образцам. Но учитель требовал не просто копировать античный мрамор, а вносить в рисунок ощущение живого тела, мощно лепить мышцы и смело использовать ракурсы.

С точки зрения техники интересная методика обучения рисунку была в школе рисования *братьев Дюпюи*, основанной в 1835 году в Париже (кстати, бесплатной). Здесь требовалось начинать работу с большой формы, а затем постепенно проявлять все более и более подробные детали. Чтобы облегчить процесс обучения, в школе Дюпюи были изготовлены наглядно-методические пособия — гипсовые формы фигуры человека и ее частей, причем все они были выполнены по стадиям рисунка: одна и та же форма имела в общих массах, затем — в виде «обрубков», затем — с главными деталями, затем — в подробной проработке. Эта находка не позволяла ученику пропускать этапы рисования и приучала смотреть на сложную форму обобщенно. Выработка цельного видения настолько важна для рисунка вообще и для техники в частности, что без этого грамотный рисунок просто не состоится.

В течение 19-го века двумя параллельными потоками в Европе развивались государственные академии и частные школы. Академическая система большое внимание уделяла методике и теории, выделила рисунок в самостоятельный учебный предмет. На основе

многолетнего опыта академий разных стран, от Италии и Франции до Германии и России пришли к выводу, что в основе обучения рисунку должна быть работа с натуры.

Частные школы нередко вместо серьезных штудий и методических установок просто собирали учеников, ставили им модель, а обучения в прямом смысле в них не было. Общие рассуждения об искусстве, сомнительная вкусовщина, часто неумелая самостоятельность преподавателей не позволяли большинству частных школ подняться до уровня академии. Однако некоторые школы-студии стояли неизмеримо выше среднего уровня, блистали педагогическими достижениями и были образцом высокого авторитета в среде художников. Одна из таких школ, пожалуй, самая яркая и, может быть, последняя такого высокого уровня, была создана югославским художником, работавшим в Мюнхене, *Антоном Ашбе* (1862–1905).

Ашбе преподавал только рисунок. Его фанатичная преданность рисунку, его высокопрофессиональная педагогическая подготовка, его научно-объективный подход к принципу пластического познания формы сделали школу Ашбе самой знаменитой за последние сто лет. В его мастерскую поступали не только молодые ученики, но и зрелые мастера, художники, желающие усовершенствовать свой рисунок, заново поставить руку, вернуться к грамотной технике. Достаточно назвать имена таких художников, как Грабарь, Кардовский, Добужинский, Билибин, прошедших школу Ашбе, чтобы подтвердить высочайший авторитет ее основателя. По некоторым сведениям, для «восстановления твердости руки» мастерскую Ашбе посещал и Репин.

Метод преподавания Ашбе близок к современной системе обучения. Во-первых, учитель строго следовал принципу от простого к сложному; во-вторых, не допускал никакого копирования натуры, а заставлял выстраивать ее на листе на основе конструктивного анализа, для чего неукоснительно соблюдалось «смотрение насквозь» Ашбе со-

вершенно не терпел приблизительности в рисунке, прикрывания неясности форм эффектами тушевки. Форма познавалась научно. Справедливости ради надо сказать, что школа не принимала начинающих, поступающий туда должен был в достаточной мере владеть реалистическим рисунком, поэтому черновой работой Ашбе не занимался. Тем не менее, обучение шло как бы от нуля: при построении любой формы вначале определялся ее простейший геометрический прообраз — куб, шар, цилиндр, конус и т. д. Сделав таким образом «инженерную» заготовку для рисунка, ученики переходили к последовательному усложнению формы, выявлению ее характера. Интересно, что при таком подходе к построению рисунка, Ашбе при светотональной моделировке формы предлагал работать углем и сангиной, таким образом не замыкаясь на жестко-конструктивном каркасе.

Однако в мюнхенской школе была одна необъяснимая странность, на которую обратил внимание еще Репин: там совершенно не рисовали гипсы и антики. Не вдаваясь в объяснение причин этой странности, мы должны вспомнить, что во все времена классического, настоящего рисунка во всех академиях мира гипсы и антики были и остаются основой для выработки техники и познания красоты формы.

Русская школа рисунка

Если рассматривать русскую школу в некотором обобщенном виде, то до XX века были две мощные вершины: старая Академия Художеств (Левицкий, Егоров, Лосенко, Иванов, Брюллов) и система П. Чистякова, кстати, работавшего в той же Академии.

В конце XVIII и начале XIX века, когда целое созвездие великолепных мастеров мирового уровня были подготовлены Академией, основы методики обучения рисунку были в русле тогдашнего общеевропейского стандарта (класс гипсов, головной, фигурный классы, затем специализированные мастерские), но особенность русской шко-

лы заслуживает подражания: ученик Академии, поступающий туда 7–8-летним ребенком ежедневно в течение многих лет выполнял упражнения без всяких скидок на бытовые обстоятельства. Такая абсолютная системность приводила к тому, что к 17–18 годам не было таких технических трудностей, которые бы не преодолели ученики. Рисовать для них было так же естественно и легко, как дышать, ходить, говорить. Блистательные выпускники старой Академии восхищали Италию и Германию, Францию и Испанию.

Традиции старой Академии с годами переросли в каноны, которые стали сдерживать реалистическое развитие изобразительного искусства, и как протест на застывшие манерные приемы возникло движение передвижников. Приход в Академию П.П. Чистякова внес свежую струю в методику обучения рисунку. Как педагог Чистяков не отвергал классическую академическую систему, а на ее основе развивал лучшие методические традиции реалистических школ. В отличие от Ашбе Чистяков работал и с начинающими, и с детьми, и с профессиональными художниками, признавал очень полезной работу с гипсов и антиков, а также не требовал непременно схематического построения. Но нельзя думать, что Чистяков прощал аморфность форм в рисунке, он часто заставлял в сложной форме головы находить систему определяющих плоскостей, в своем пересечении безукоризненно строящих форму черепа и характер модели.

Метод Чистякова совершенно исключал преподавание по произволу художника, все должно подчиняться законам, должно быть обосновано и объяснено. Огромное значение Чистяков придавал перспективе, справедливо видя в ней модель пространства на изображении, но он же и говорил, что все должно отвечать и условию — как форма кажется глазу нашему, поэтому математически-линейная перспектива поправлялась с учетом психофизического восприятия мира.

Важно выделить ту часть методики Чистякова, которая касалась техники рисунка. Он не ограничивал рисовальщика в выборе материала и манеры. Для него существеннее было, как техника выявляет или скрадывает форму, поэтому штрихи он требовал наносить не как попало, а строго по форме. В качестве своеобразного наглядного урока в пользу аналитического рисунка учитель иногда просто сминал в ладони лист и бросал его на подиум: «Нарисуйте вот это!» И ученики, рисуя до этого и портреты, и фигуру, старались изобразить комок бумаги, убеждаясь в том, что это совсем не простое дело.

После революции, в период разгрома старой Академии, когда уничтожались лучшие образцы антиков и методические фонды, главные принципы научного подхода к технике рисунка сохраняли бесстрашные одиночки, в том числе и замечательный художник-график Д.Н. Кардовский. Не поддаваясь ни на какие левые и правые дилетантские «системы», Кардовский требовал от своих учеников строгого анализа формы, и строить линией конструктивную основу предмета. «Линия в природе не существует. К линии мы прибегаем как к техническому приему — она служит нам условным приемом ограничения формы. Дюрер рисует штрихами, но у него линия всегда бежит по форме, огибает и подчеркивает ее...» В основе техники Кардовского лежит обрубковка, то есть разбитие формы на обобщающие плоскости. Считая на начальной стадии построение больших масс главной задачей рисовальщика, Кардовский не стремился к абсолютно точным пропорциям. Пройдя школу Ашбе, Кардовский недооценивал пользу копирования классических образцов рисунка и рисования с античных гипсовых слепков, но во всем остальном его методика не потеряла своего значения до сих пор.

В 80-е годы вышло из печати капитальное учебное пособие по рисунку под ре-

дакцией С.В. Тихонова. В нем авторы как бы оппонируют Кардовскому, вместо метода обрубковки предлагая строить форму изнутри, от точки, линии-оси, как бы «выращивая» рисунок, подобно естественному природному движению живой формы от семени к стволу, ветвям и листьям. Техника построения формы в этом случае базируется на центральных и периферийных точках-ориентирах.

Ведущие художественные ВУЗы страны, такие, как институт им. Репина, институт им. Сурикова, им. Мухомовой и «Строгановка» за десятилетия своего существования выработали свое лицо в технике рисунка. Наряду с конструктивной строгостью, рисунок студентов этих институтов отличается живописное богатство, естественность расположения форм в пространстве, свобода технического исполнения, хорошо найденный масштаб. Конечно, школа «строгановки» и «мухихи» отличается от чисто академических школ в сторону более «инженерного» рисунка, но это обусловлено не произволом преподавательских систем, а практическими задачами будущих художников-специалистов, готовящихся работать в монументальном и прикладных жанрах. Добротная реалистическая основа является той базой, на которой хорошо строится и тонально-пространственный рисунок А. Соловьева, и линейно-логический рисунок А. Дейнеки. Российская школа рисунка еще со времен старой Академии и до сих пор является одной из самых научно обоснованных, методически развитых и технически солидных.

В основе методики российского рисунка — работа с натуры, начиная с самых простых геометрических форм и кончая сложнейшей природной формой — человеком. Постепенное усложнение, требование к точности построения, постоянные штудии формы — это путь профессионального рисунка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Н.Н. Анисимов*
Основы рисования (учебное пособие для строительных специальностей ВУЗов).
М.: Стройиздат, 1977
2. *В.Н. Гращенков*
Рисунок мастеров итальянского Возрождения.
М.: Искусство, 1966
3. *В.Д. Дажина.* Микеланджело.
М.: Искусство, 1986
4. Западноевропейский рисунок.
М.: Изобразит. искусство
5. *А.Иванов .* Рисунки и акварели.
М.: Художник, 1976
6. Искусство рисунка.
М.: Сов. художник, 1990
7. Материалы и техники рисунка.
М.: Изобразит. искусство, 1987
8. Рисунок в Высшей художественной школе.
М.: Искусство, 1974
9. Русский рисунок XVIII- нач. XX века.
М.: Аврора, 1989
10. *Н.С. Самокиш*
Рисунок пером.
М.: Акад. художеств, 1959
11. *А.А. Сидоров*
Рисунок старых русских мастеров.
М.: Академия наук, 1956
12. *Б.А. Соловьева*
Искусство рисунка.
Л.: Искусство, 1989
13. *А.Ф. Тампести*
Шедевры Возрождения.
М.: Искусство, 1982
14. *С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков*
Рисунок.
М.: Стройиздат, 1983
15. *М.Ф.Тодоров*
Италия. От истоков до Пизанелло.
М.: Изобразит. искусство, 1985
16. Учебный рисунок.
М.: Изобразит.искусство, 1981

17. Учебный рисунок в Академии художеств.

М.: Изобразит. искусство, 1990

18. *В.А. Филиппов*

Основы техники рисунка.

М.: Профиздат, 1966

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

Часть 1. Предварительные сведения

Глава 1. О термине «техника рисунка» 6

Глава 2. Из истории рисунка 6

Глава 3. Материалы и инструменты 9

Часть 2. Азбука техники рисунка

Глава 1. Базовые элементы рисунка 16

Глава 2. Светотень 18

Глава 3. Объем и пространство 19

Глава 4. Начальные упражнения 20

Глава 5. Построение изображения. Три способа проверки 23

Глава 6. Техника лепки формы 25

Глава 7. Сложная форма 46

Часть 3. Техника рисования различными материалами

Глава 1. Карандаш 74

Глава 2. Уголь 92

Глава 3. Сангина 106

Глава 4. Пастель 113

Глава 5. Перо и фломастер 118

Глава 6. Кисть 130

Глава 7. Соус 144

Глава 8. Комбинация материалов 150

Глава 4. Ступень к мастерству

Глава 1. Виды рисунка в связи с техникой 162

Глава 2. Основы методики некоторых школ рисунка 177

Литература 186

Серия «Школа изобразительных искусств»

Р.В. Паранюшкин

Техника рисунка

Учебное пособие по технике рисунка
для художественных специальностей
институтов искусств и культуры

Ответственный редактор
Оксана Морозова

Технический редактор
Галина Логвинова

Редактор:
Геннадий Чмырев

Компьютерная верстка:
Михаил Говоров

Сдано в набор 15.09.2005 г.
Подписано в печать 15.12.2005 г.
Формат 84×108/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Миньон.
Тираж 5 000 экз. Заказ 603.

Издательство «Феникс»
344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, 80.
Тел.: (863) 261-89-76, тел./факс: 261-89-50.
E-mail: morozovtext@aanet.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга».
344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57
Качество печати соответствует предоставленным диапозитивам.

**КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ФЕНИКС»
Для крупнооптовых покупателей**

344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, 80
Тел. (863) 261-89-53, 261-89-54, 261-89-55, 261-89-56,
261-89-57, факс 261-89-58, e-mail: torg@phoenixrostov.ru

Представительства в г. Москва

ул. Космонавта Волкова, 25/2, п. 3-й, (м «Войковское»)
Директор – *Моисеенко Сергей Николаевич*
Тел.: (095) 156-05-68, 450-08-35, e-mail: fenix-m@ultranet.ru

ш. Фрезер, д. 17, район метро «Авиамоторная»
Директор – *Мячин Виталий Васильевич*
Тел.: 8-095-107-44-98, 8-095-517-32-95, 8-901-711-79-81
e-mail: mosfen@bk.ru

Издательский Торговый Дом «КноРус»

ул. Б. Переяславская, 46, (м «Рижская», «Пр. Мира»)
Тел. (095) 280-02-07, 280-72-54, 280-91-06
e-mail: phoenix@knorus.ru

Представительство в г. Владивосток

ул. Фадеева 45 «А»
Директор – *Калин Олег Викторович*
Тел. (4232) 23-73-18, e-mail: oleg38@mail.primorye.ru

Представительство в г. Новосибирск

ООО «ТОП-Книга»
г. Новосибирск, ул. Арбузова 1/1
Директор – *Вяльцева Ирина*
Тел.: (3832) 361028 доб. 165, e-mail: phoenix@top-kniga.ru

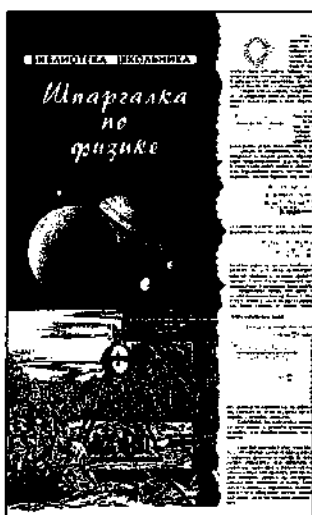
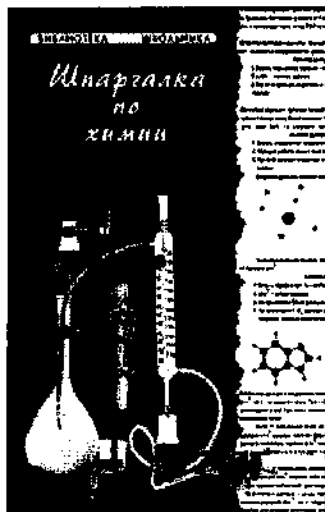
Представительство в Украине

ООО «Кредо»
г. Донецк, пр. Ватутина, 2 (офис 401)
тел. +38 062 – 345-63-08, 339-60-85, e-mail: moiseenko@skif.net

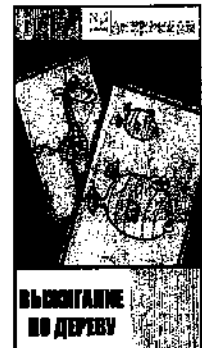
Сайт Издательства «Феникс» <http://www.phoenixrostov.ru>

По вопросам издания книг обращаться:

Тел. 8-863-2618950, e-mail: office@phoenixrostov.ru



НОВИНКИ!!!
СПРАШИВАЙТЕ В МАГАЗИНАХ!





ISBN 5-222-07780-2



9 785222 077801