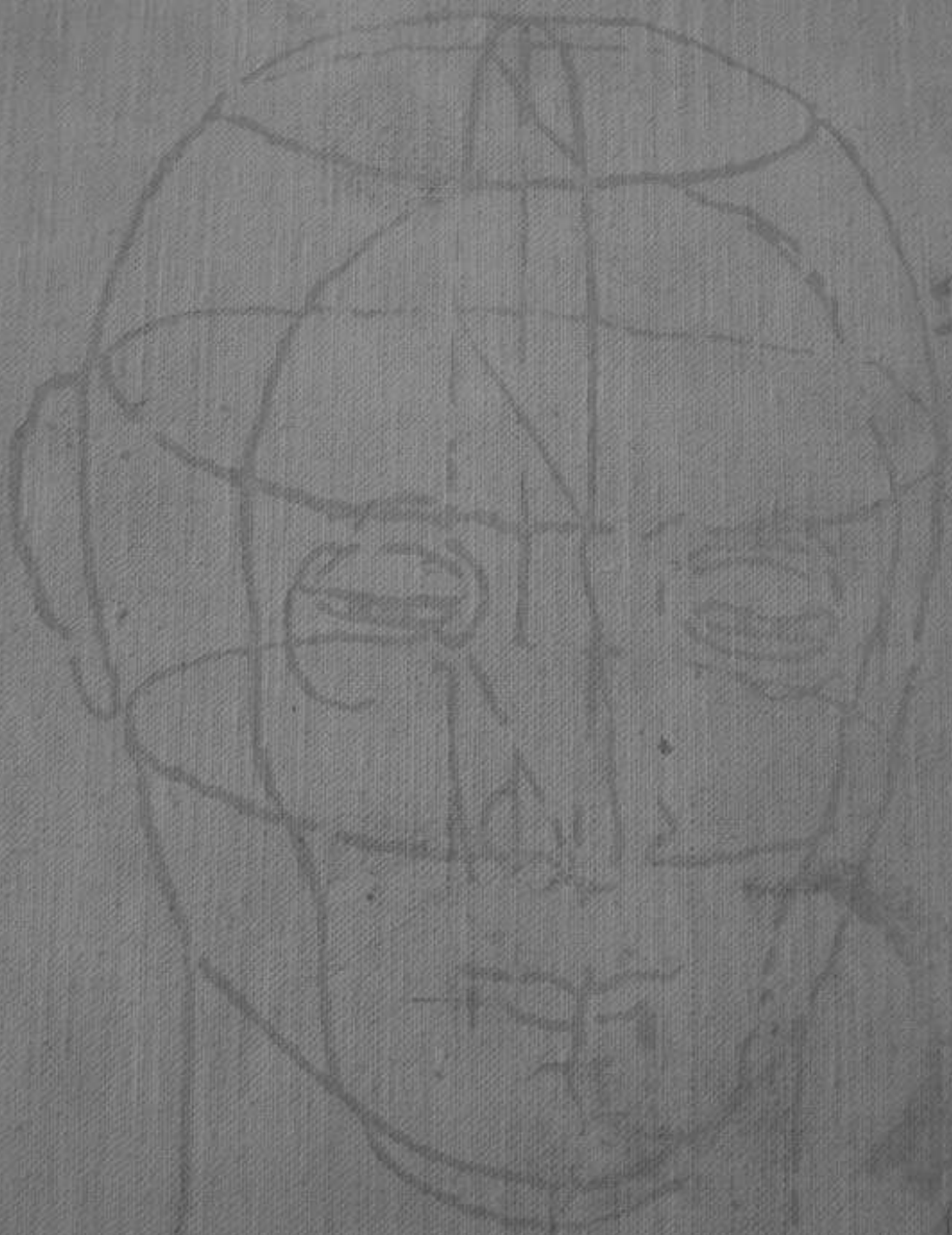


85.5
758
Н.Н. Ростовцев

УЧЕБНЫЙ РИСУНОК



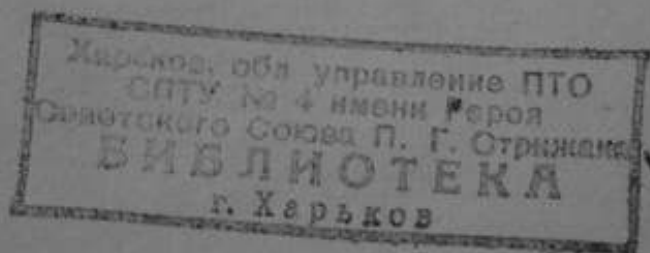
Н.Н.Ростовцев

УЧЕБНЫЙ РИСУНОК

Допущено
Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для учащихся педагогических училищ

43750
17611

8006



МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1976

СОДЕРЖАНИЕ, ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ УЧЕБНОГО РИСУНКА

Во время рисования с натуры мы не только наблюдаем предмет, но и познаем его; не только стараемся передать в рисунке его внешний вид, но и изучаем характерные особенности строения его формы. Рисование как определенный вид деятельности человека представляет собой сложный процесс: процесс познания, изучения и процесс созидания — создание художественного образа. Иначе говоря, рисование — это изучение реальной действительности и художественно-образное отражение этой действительности в рисунке. Хотя процессы познания и созидания находятся в тесной взаимосвязи, во время рисования они протекают различно. В одном случае процесс творчества преобладает, в другом он незначителен, процесс же изучения, штудирования является основным.

Например, рисование по памяти и по представлению содержит больше элементов творческой деятельности, чем рисование с натуры, оно заставляет рисовальщика активно, самостоятельно использовать полученные ранее знания и навыки, опираться на память, на образное представление и воображение. Рисование же с натуры заставляет рисовальщика больше обращать внимание на особенности строения формы предмета, внимательно изучать натуру, отмечать в ней наиболее характерное.

Творческое рисование ведется на основе уже приобретенных знаний и навыков (имеется в виду, что художник уже не изучает элементарных основ учебного рисунка, а создает художественный образ на основе более глубокого изучения природы в соответствии со своим творческим замыслом). В учебном рисунке, наоборот, процесс построения изображения еще не известен ученику, он только начинает его изучать. Например, работая над рисунком головы, начинающий рисовальщик ставит перед собой задачу проанализировать пластические особенности формы головы, изучить закономерность конструктивного строения и методическую последовательность работы над рисунком. При построении изображения головы он пользуется вспомогательными линиями — профильной, линией разреза глаз и рта, линией основания носа и подбородка (рис. 1). Он старается понять особенности конструктивного строения формы человеческой головы, ее закономерности.



При работе над творческим рисунком художник уже не ставит себе этих задач, он старается на основе знания закономерностей строения человеческой головы передать характерные черты лица, внутренний мир человека, его индивидуальные особенности. Иногда художник утрирует характер формы, сосредоточивает внимание зрителя на отдельных деталях, подчеркивает их, чтобы добиться большей эмоциональной выразительности. Так, например, в портрете своей матери Дюрер умышленно сосредоточивает внимание зрителя на анатомических особенностях строения головы, трактует их в несколько гротескной форме, чтобы с помощью этого приема решить сложную психологическую задачу (рис. 2). Дюрер нарочито подчеркивает складки кожи на лбу, выступ скуловой кости, носо-губные складки и мышцы лица. Особенно тщательно он прорисовывает мышцы, сухожилия и кости верхнего плечевого пояса — яремную ямку, ключицы, все разветвления грудино-сосково-ключичной мышцы. Он их как бы обнажает, снимая кожный покров, анализирует их, казалось бы, с излишней анатомической точностью. Но именно этот прием и позволил художнику создать необычайно выразительный образ старой женщины, которую жизнь, видимо, не очень-то баловала. И что осо-

2. А. Дюрер.
Портрет матери.



бенно важно отметить, творческий рисунок большого художника соединяет в себе воедино грамотность и выразительность, т. е. то, что характеризует реалистическое направление в искусстве. Художник ничем не польстил своей матушке, ничего не приукрасил, наоборот, он показал нам образ старой, болезненно-исхудавшей женщины, многое пережившей и пережившей.

В учебном рисунке главное — учебно-познавательный процесс.

Конечно, учебно-аналитические задачи учебного рисунка тоже не исключают творческих моментов, но они настолько незначительны, что о них можно не говорить; главное — изучение правил построения формы и изображения.

Цели и задачи рисования как учебного предмета отличны от рисования творческого. Учебное рисование ведется на основе изучения, во имя приобретения знаний и навыков. Творческое рисование ведется на основе уже полученных знаний и навыков, во имя создания нового и оригинального. В учебном рисунке учебно-аналитические задачи должны быть на первом месте. Известный советский художник-педагог Д. Н. Кардовский, анализируя рисование как учебный предмет, писал: «К рисунку можно подходить со школьной этюдной стороны и со стороны творчес-

кой, т. е. собственно искусства. В области преподавания рисунка основной задачей является изучение построения форм на плоскости графическими средствами по законам природы, как зрительно мы ее воспринимаем. Это есть основная задача при изучении рисунка»¹ Итак, положение Кардовского о том, что цели и задачи творческого и учебного рисунка различны, что смешивать их нельзя, правильно. В учебном рисунке одни цели и задачи, в творческом — другие.

Как уже говорилось выше, мы не отвергаем полностью элементы творческого развития в учебном рисунке, но о них можно говорить только как об элементах. Воспитание художника, развитие творческих способностей ученика, безусловно, является основной и главной задачей учебного художественного заведения. И педагогика как наука не мыслит образование и обучение в отрыве от воспитания. На уроках учебного рисунка процесс художественного воспитания протекает постоянно. Но здесь должна быть разработана своя система и методическая последовательность усложнения творческих задач. Только по мере усвоения элементарных основ изобразительной грамоты возможно правильное развитие творческих способностей ученика.

Учебное рисование, как и любой другой учебный предмет, имеет свои специфические особенности и свой систематический курс обучения. Как и на всякий другой учебный предмет, на него возлагается определенная задача: дать учащимся сумму конкретных знаний и практических навыков. Нужно научить учащихся правильно видеть и правильно передавать средствами рисунка окружающую нас действительность, помочь им понять законы строения формы предметов и уметь использовать эти законы в практике построения изображения.

Академический рисунок — это такая учебная дисциплина, которая раскрывает перед учащимися принципы построения реалистического изображения на плоскости и дает художественную культуру, знания и навыки, необходимые для самостоятельной творческой работы. Учебный рисунок имеет целью учебно-образовательные задачи; учащиеся овладевают знаниями, накопленными веками, но перед ними не ставится задача открытия новых правил и законов, проведения научных экспериментов. Они узнают в соответствии с основными дидактическими и методическими принципами лишь уже известные истины. Учебный рисунок создается не самостоятельно учеником, а под руководством педагога. Начиная с момента композиционного размещения изображения на листе бумаги и до окончательного завершения рисунка, учащийся с помощью педагога усваивает правила графического изображения и законы построения формы. С помощью педагога учащийся познает конструктивное строение формы предметов, анатомию, перспективу, законы распределения света на предметах.

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

В том случае, когда отсутствует руководство педагога, т. е. когда не осуществляется методическая работа (обучение умению правильно видеть, логически мыслить и правдиво изображать), рисование перестает быть учебным предметом. Оно становится предметом обучения только тогда, когда налицо систематическое руководство педагога, когда есть методическая последовательность в изложении учебного материала, когда ставятся учебно-аналитические задачи. Учебный рисунок не может превратиться в эксперимент и опыт, не может опираться на неизвестное и случайное. Преподаватель передает учащимся уже известные знания, а также приобретенный и проверенный опыт в искусстве рисунка.

Однако в художественной школе еще до сих пор можно наблюдать, в особенности на первых курсах, недопустимое явление, когда учащийся, анализируя натуру, больше заботится о выявлении своего творческого «я», нежели о соблюдении закономерностей построения формы. Он боится «засушить свой талант», боится ознакомиться с канонами древнегреческих художников, что могло бы ему познать натуру, усвоить четкие и строгие установки построения конструкции, полагая, что это будто бы приведет к схематизации; он не изучает закономерности строения природы, а рисует, «как видит», «как чувствует», т. е. идет методом проб и ошибок. Очень часто начинающие рисовальщики опускают ряд важных «азбучных» положений, берясь сразу за решение непостоянных творческих задач. Например, в классе поставлена первая натурная постановка обнаженной модели. Учащийся, вместо того чтобы обратить внимание на пропорции, на анатомическую структуру, не получив необходимых знаний, сразу начинает решать сложные творческие задачи. Подобные явления не частный случай.

Существует мнение, будто бы правила, схемы и законы сушат творчество художника, убивают его врожденный талант. Все это лишено какого бы то ни было научного обоснования и не ново. Еще в XVIII веке английский художник Рейнольдс по этому поводу говорил: «Я уверен, что это (академическое обучение.— *Н. Р.*) единственно плодотворный метод, чтобы добиться прогресса в искусстве. Надо воспользоваться случаем, чтобы опровергнуть ложное и широко распространенное мнение, будто правила сужают гений. Они являются путями только для тех, которым не хватает гения»¹. Для художников античности схемы и каноны не были путями. Наоборот, они помогали им создавать прекрасное и возвышенное искусство; каноны руководили и давали наставления художникам эпохи Возрождения и указывали им путь к высокому искусству; правила, схемы и законы воспитывали мастеров искусства и формировали величайших гениев мира. «Только высокомерие неучей могло вообразить, что лучшим условием для развития художественной индивидуальности будет отсутствие всяких рамок и принудительных задач; учащийся, не приучаясь к сдержанности,

¹ Мастера искусств об искусстве. М.—Л., 1936, с. 119.



М. А. Врубель.

и дисциплине, сразу выделяет и гениальность, в манерность», — говорил М. А. Врубель.

Изобразительная грамота, как и всякая иная, требует соблюдения правил и законов. Во всех других искусствах они существуют уже давно, и несутся уже необходимо учащемуся. Возьмем для примера музыку, как наиболее сложный и эмоциональный вид искусства, где творческим поискам предоставлены беспредельные просторы. Однако и там есть известные нормы, схемы, твердые правила и законы, которые не только не снижают выразительности музыкального языка, а, наоборот, позволяют музыканту добиваться выразительности и музыкальности.

Законы гармонии, законы отдельных схем движения звуков (голосов) в аккордах, ученик добросовестно изучает. Никакой бессмысленной «творческой» фантазии при решении гармонических задач не допускается. Педагог консерватории строго следит, чтобы ученик хорошо усвоил и научил ту или иную схему, то или иное правило гармонии и не отступал от правил. И никому из музыкантов не приходится в голову отвергать строгие законы гармонии и контрапункта, доказывая, что они слишком сухи, нежизненны и мало

экспрессивны, что часто делают в нашей области, говоря о законах рисунка. Все заученные правила, схемы и законы гармонии последствии у композитора не только не снижают выразительности музыкального языка, а, наоборот, делают его более выразительным и экспрессивным, а самое главное — грамотным.

В учебном рисунке молодой художник также должен знать целый ряд правил, схем и законов построения реалистического изображения на плоскости. Элементарная изобразительная грамота, законы, установленные великими мастерами на основе внимательного наблюдения и изучения природы, для нас такой же ценный материал, как и достижения прошлого в любой другой науке, — они являются базисом для построения нового. В. И. Ленин указывал: «Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех знаний, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»¹.

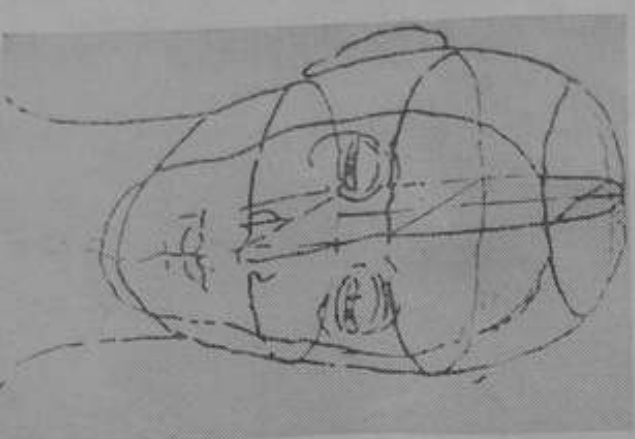
В рисунке каждого крупного художника, при самых различных положениях и ракурсах, можно всегда проследить внутреннюю конструкцию головы и фигуры человека. Так, например, на рисунке А. Дюрера, изображающем голову старика (рис. 3), ясно выражена конструктивная схема построения человеческой головы, которую Дюрер разработал в своем трактате (рис. 4). Конструктивную схему строения формы головы мы можем легко обнаружить в рисунке каждого крупного художника.

В старых академических учебниках очень большое внимание уделяли законам конструктивного строения формы. Многие выдающиеся художники-педагоги давали специальную теоретическую разработку методам раскрытия конструктивного строения формы предметов и ее использования в практике построения изображений. Так, например, в русской Академии художеств эти вопросы сами занимались А. П. Лосенко, В. К. Шебуев и др.

В пособиях по рисованию Лосенко мы находим специальные таблицы, изображающие схемы конструктивного строения головы в различных поворотах.

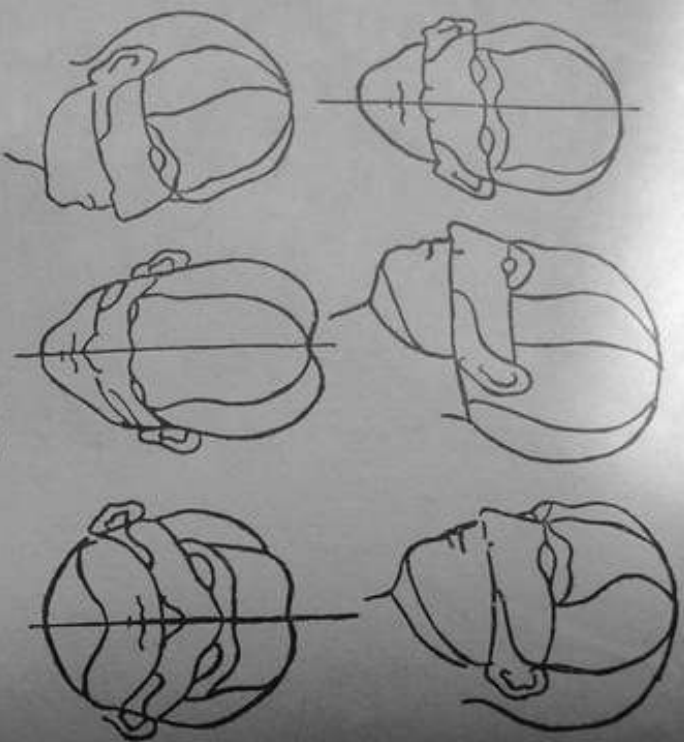
В начале XIX века А. П. Савошкин сконструировал специальную модель из проволоки, которая наглядно раскрывала особенности конструктивного строения формы головы. Такая модель устанавливалась рядом с натурой и помогала ученику следить за конструктивным строением натуры (рис. 5).

В нашей практике мы, педагоги, также не раз убеждались, что студенты, которые хорошо заучивали схему конструктивного строения формы головы, в дальнейшем легко справились с рисунком живой головы и портретом. Для более твердого и лучшего усвоения закономерности конструктивного строения головы мы давали студентам специальные задания только на линейно-конструктивное построение. На рисунке 6 показано учебное задание



А. А. Дюрер. Построения головы.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 41, с. 304, 305.



5. А. Саломеников. Проводящая модель головы.

на линейно-конструктивное построение формы головы Аполлона. Подобных заданий студенты выполняли изрядное количество, что давало им возможность в дальнейшем успешно справиться с рисунком живой головы (рис. 7).

В учебном рисунке задача ученика состоит в том, чтобы изучить законы внутренней конструкции, механику движений, анатомию, перспективу и целый ряд других положений, необходимых для овладения искусством рисунка. Правила, законы, схемы построения формы являются отправной точкой в работе ученика, они дают ключ к познанию реальной действительности, позволяют разобраться в сложной форме живого организма и брать от природы в первую очередь самое основное. Знание законов природы и схем необходимо учащемуся для того, чтобы он смог быстрее овладеть своим искусством. Знаменитый поэт Иоганн Вольфганг Гете писал: «Гений, художник по призванию, должен действовать согласно законам, согласно правилам, которые предписаны ему самой природой, которые ей не противоречат, которые составляют величайшее ее богатство, потому что с их помощью он научается понимать себя и признать, как богатство своего дарования, так и величие богатства природы»¹.

¹ Гете об искусстве. М.—Л., 1936, с. 91.

6. Учебный рисунок.



7. Учебный рисунок.



Изображая предметы реального мира, даже самый ярый про-
таинник академизма вынужден признать известные закономерности
таких академиче-
ских форм природы.

Становясь на защиту традиционных правил, схем построения
и строения форм природы, мы не мыслим их как «непревази-
мо-
мости строения природы», канонизм, но мы категорически у-
верены, что эти правила являются настолько приближенными к
действительности, что они могут быть использованы в практике современ-
ного художника.

Древнегреческая схема построения человеческого головы не есть
абсолютная истина, но она, безусловно, правильно раскрывает
конструктивное построение формы головы. Канон греков о чле-
нах головы на три равные части не есть абсолютная про-
порция для каждого человека, но закономерность, лежащая в
основе ее пропорционального членения, верна. В трактате Лео-
нардо да Винчи есть рисунок, на котором он, прочертив три пря-
мые горизонтальные линии, присовокупил ряд голов уроков с харак-
терными особенностями, подборами, заплатами. Этим он хотел
доказать, что при рисовании даже характерных голов можно поль-
зоваться греческим каноном.

Научное познание мира всегда требует известного обобщения
и упрощения — схематизации. В. И. Ленин писал: «...человеческое
познание причины и следствия всегда несколько упрощает объек-
тивную связь явлений природы, лишь приблизительно отражая ее,
поскольку познавая ее мы лишь с одной стороны одного единственного
процесса». В каждой форме предмета заключена определен-
ная закономерность строения, ее художник выражает в виде схе-
мы, привлекает на службу изобразительного искусства.

Онакоже с классическим канонами причудливый молодой
художник правильно наблюдать, правильно определять пропор-
ции и характерные особенности в строении живой формы. Знание
анатомии человека помогает начинающему правильно понимать те
отклонения от канона, которые наблюдаются в натуре.

Античные скульптуры явились результатом большой работы
нескольких поколений гениальных художников древности по изу-
чению природы. Эти даровитейшие художники сумели обобщить,
систематизировать свои наблюдения и знания. Знание закономер-
ностей строения форм природы, даже схематичное, позволяет уча-
щимся шире использовать свои наблюдения над реальными пред-
метами и, таким образом, сразу же внести коррективы в
изображение, где надо, уточняя и исправляя намеченный рисунок.
Ученик, наблюдая природу, не должен мучительно думать, как
следует, как добиться того, чтобы не было грубого нарушения
пропорций. Он должен уловить те пути, которые облегчают работу,

он должен ознакомиться с теми нормами, с теми правилами и ка-
нонами, которыми художники пользовались тысячелетиями и ко-
торые помогли им в творческой работе. Это нужно не только для
развития глазомера, но и для того, чтобы в дальнейшем можно бы-
ло бы работать без ссылок, чтобы не было обиды на школу, кото-
рая его ничему не научила.

Школа должна учить правилам, канонам изобразительного
искусства. В трактате «О статуе» Альберти писал: «Искусству же
учатся на правилах и приемах, а затем уже его усваивают на
практике».

Что такое правильность, как не те же самые схемы и каноны?
Как можно судить — правильно или неправильно нарисовано? Как
мы судим о правильности пропорций человеческого тела? Мы
вспоминаем канон древних и, мысленно накладывая его на инте-
ресующий нас рисунок, говорим: если голова укладывается во
всей фигуре в пределах классического канона, т. е. семь-восемь
раз, то пропорции в рисунке фигуры человека выражены прави-
льно. Если же мы видим в рисунке, что голова укладывается по всей
фигуре десять, одиннадцать или пять раз, мы говорим, что ученик
допустил грубую ошибку.

Изучение норм в искусстве, в особенности в период учебы, не-
обходимо. Правила и законы изобразительного искусства, которые
были установлены величайшими художниками прошлого и которые
не раз были проверены по натуре, могут и должны изучаться во-
семью поколениями художников. Полемика с Дидро по этому во-
воду, Гете в своих записках о рисунке справедливо писал: «По-
то-
му и сам не станешь серьезно отрицать, что учителя, Акаде-
мия, Школа, античность, которую ты обвиняешь в том, что
она развивает манерность, могут с тем же успехом, при хороших
методах (разрядка моя. — Н. Р.) наскакивать на истинный стиль,
более того, можно с полным правом задать вопрос: какой в мире
теп-
лений установит сразу, путем простого созерцания природы, без
традиций, нужные пропорции, уловит истинные формы, найдет
истинный стиль в искусстве сам для себя всеобъемлющий метод?
Подобный гений в искусстве в гораздо большей степени является
пустым сонным мечтателем, чем юноша, который водит бы в ш-
де двадцатилетнего существа из глубы земли и обитает бы равни-
нами членами, никогда и ни для чего ими не пользуется».

Все величайшие мастера изобразительного искусства, теоре-
тически обобщая опыт своей работы, всегда старались научно обос-
новать те или иные положения практики. Когда дело касалось не-
редней накопленного опыта будущему поколению художников, они
прибегали к помощи науки, чтобы убедительно раскрыть законы
природы и искусства. Достаточно вспомнить трактаты Альберти,
Леонардо да Винчи, Дюрера.

¹ Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве, т. 2, М., 1937, с. 17.
² Гете об искусстве. М.—П., 1934, с. 116, 117.

Законы природы, законы строения формы отдельных предметов не выдуманы человеком, а существуют самой природой, самой формой. Законы развития материи существуют объективно и независимо от человеческого сознания. Природа не случайное скопление предметов и явлений, где все хаотично, беспорядочно и неопределенно; развитие природы подчинено строгим законам, которые и должны изучать молодой художник. Так, например, в книге о жизни Леонардо да Винчи пишет, что расположение ветвей и листьев на дереве имеет определенную закономерность: «Природа расположила листья на крайних ветвях многих растений таким образом, что шестой лист всегда стоит над первым, а так следует и далее, если это правило не встречается препятствия. И это она сделала ради двойной пользы этих растений. Первая заключается в том, чтобы при рождении ветки из плода следующего года, на двойничной не мешала, сидицето непосредственно над местом прикрепления листа, вода, омывающая эту ветку, могла спуститься и питать эту двойничную (ветку), задерживая (свою) каплю во шпальне у зарождения листа. А вторая помощь — в том, чтобы при рождении этих ветвей в следующем году одна не прикрывала другую, потому что все пять веток рождаются обращенными в пять разных направлений, а шестая рождается над первой, в достоянием от нее удаленная¹. Такое подметить и за всю жизнь сможет не всякий художник-пейзажист.

Изучая законы природы и искусства, молодой художник научится не только внимательно наблюдать природу, но и открывать в ней те закономерности, которые помогут ему полнее и выразительнее отображать окружающий его мир.

Задача академического рисования состоит в том, чтобы подготовить будущего художника к серьезному пониманию искусства. Реалистическое искусство зиждется на законах и правилах, на объективных фактах реальной действительности. Крамской в письме к Репину писал: «Вот «главные положения искусства» — статьи мои. Тут нельзя сказать: люблю или нет, хочется или нет, а они, эти прожитые законы, существуют помимо моего и Вашнего личного вкуса и темперамента. С ними приходится ведаться всю жизнь: не сумел их понять и свободно подчиниться им — настольно ты ограничен, хотя темперамент и вкус играют роль проводников, телеграфных проводов, но только проводников — ни больше, ни меньше. Это неприятно — согласен, мешать своеобразию — больше того согласен, это, наконец, надоедает, черт побери, как старая бо-гомолная старуха, — верно, а они, законы эти, все-таки есть, были и будут»².

Приходится вновь повторить, что молодежь, упоная на талант, нередко пренебрегает знаниями. Ей кажется, что, имея природные способности, которые в начале обучения позволяют легко справиться с элементарными задачами рисунка, можно и в дальнейшем продвигаться к вершинам искусства без всяких знаний, отбавившись во власть вдохновения и случая.

Изучая рисунки старых мастеров, начинающий рисовальщик иногда замечает в них отступления от правил, нарушение закономерности строения формы, и ему начинает казаться, что правила вообще не нужны, главное — эмоциональная выразительность рисунка. Это происходит из-за непонимания различия между творческим рисунком и учебным. То, что бывает возможно для мастера, совершенно недопустимо для ученика.

Познавая законы линейной перспективы, ученик обязан строго соблюдать все правила. Мастер же может делать отступления.

Иногда удивляются, почему так медленно растет новое поколение художников. Разгадка очень проста: прежде учились с детских лет (притом художественной грамоте, а в первую очередь рисунку), стремились получить знания, овладеть основами изобразительного искусства, а потом только переходили к творческим задачам. Получая в художественной школе необходимые навыки и знания, ученик познает основы изобразительного искусства. Как грамматика необходима будущему литератору, так и изобразительная грамота нужна художнику-реалисту. Без знания элементарных основ реалистического рисунка молодой художник всегда будет себя чувствовать скованным и беспомощным. Во время занятий учебным рисунком учащиеся знакомятся с теми знаниями, которые были накоплены художниками прошлого, с их опытом работы, что способствует быстрейшему росту молодого художника. В результате обучения академическому рисунку учащийся получает необходимую сумму знаний и навыков, с помощью которых он может перейти к самостоятельной творческой работе.

Однако начинающие художники часто торопятся перейти к более сложной, творческой работе. В учебном рисунке основной должна быть задача обучения, раскрытия перед учащимися тех незамысловатых правил и законов реалистического рисунка, которые они должны твердо усвоить. Учебное рисование — это путь познания реальной действительности и искусства, это сложный процесс усвоения законов строения форм предметов реального мира и правил их изображения на плоскости. Задача педагога — указать и раскрыть те пути, которые помогают правильно видеть и отображать природу, указать метод, который облегчает и упрощает путь познания мира и его отображения в искусстве.

В основе академического рисования должны лежать учебно-познавательные начала. Только при этом условии учебное рисование сможет выполнить возложенные на него цели и задачи.

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1934, с. 316, 317.
² Крамской об искусстве. М., 1900, с. 64.

Школа не экспериментальная лаборатория, она должна прежде всего заниматься учебными делами.

В этой связи хотелось бы вспомнить слова Д. Н. Карповского: «Конечно, талант все покрывает, но ведь мастерская профессора — не раскаты талентов и никогда не сможет создавать таланты, мастерская — это школа, и в ней надо учиться и учить, и делать только учебные дела»¹.

Учебный рисунок требует систематического и последовательного решения отдельных задач, серьезного и внимательного изучения их. В практике же художественных школ мы часто наблюдаем формальное отношение к учебным заданиям. Например, по программе для педагогички на третьем курсе значится задание № 3 — «Рисунок головы пожилого человека с ярко выраженной анатомической характеристикой (16 час.)». Теоретические сведения: «Мышцы головы. Связь головы с шеей и торсом. Пластика лица. Особенности головы человека. Перспектива головы и ее детали, трехмерность в изображении объема головы»². Задача важна. Наблюдая со стороны, мы видим, что учащийся как будто старательно выполняет рисунок и педагог правильно направляет его работу, но на деле никакого студирования, изучения нет. Ученик просто рисует, стремится сделать законченный рисунок. Он не сосредоточивает особого внимания на конструктивных особенностях строения формы, не анализирует анатомических закономерностей головы и, самое главное, не закрепляет свои знания и навыки путем выполнения ряда специальных упражнений. Он овладевает ими не постепенно, а в процессе общего выполнения рисунка. В этом отношении примером для нас должны быть музыканты. Педагог-музыкант никогда не даст ученику просто исполнить (один раз) музыкальное произведение. Он заставит ученика внимательно проанализировать его, разберет по частям, выделит наиболее трудные места, на них особо сосредоточит внимание учащегося, покажет, как их надо исполнять, причем сделает это не сколько раз. Потом заставит ученика повторить, проследит, как он выполняет задание, и отправит его домой штудировать эти отдельные пассажи до тех пор, пока тот не научится их исполнять безукоризненно.

В нашем деле такой подход к учебным задачам крайне необходим. Мы также должны внимательно следить за успехами своих учеников, в нужный момент вмешиваться в их работу, давать дополнительные задания на выполнение отдельных этапов рисунка. Например, если во время рисования натюрморта педагог заметит, что ученик не понимает принципа конструктивного построения формы на плоскости, ему следует дать специальные упражнения только на линейно-конструктивные наброски; если он плохо ус-

ваивает правила перспективы, должны быть соответствующие упражнения.

Чтобы материал лучше усваивался, каждая задача в учебном рисунке должна решаться отдельно, на том этапе построения изображения, который этого требует.

Учащиеся, как правило, не любят упражнений, но они необходимы для ученика, овладевающего основами искусства. Чтобы найти нужную интонацию голоса, бросить реплику, пройтись в заданном ритме по сцене, актеру приходится одно и то же повторять сотни раз. Бернард Шоу заметил, что в актерском искусстве сказать слово «да» можно пятьюстами разными способами, актеру же надо найти один нужный в данном конкретном случае. А какого изумительного труда стоит батлерине период учебный!

При усвоении элементарных основ изобразительной грамоты не требуется такого большого количества повторений и такого изнурительного труда. В учебном рисунке важно усвоить лишь отдельные моменты построения изображения, а усвоить их можно с успехом только в том случае, если они будут верно решаться. Здесь важно найти правильную методическую последовательность их выполнения, а это обязан продумать педагог. Он должен проследить за работой ученика и, когда ученик переставляет эталон, прервать его работу и вернуться к предыдущему.

Выделение, обособление отдельных положений учебного рисунка помогает ученику быстрее усваивать учебный материал в целом. Да без этого невозможно вообще никакое серьезное изучение. Ф. Энгельс писал: «Несмотря, однако, на то, что... взгляд вернётся схватывает общий характер всей картины явления, он все же недостаточен для объяснения тех частей, на которых она складывается, а пока мы не знаем их, нам не ясна и общая картина. Чтобы познать эти частности, мы вынуждены вырывать их из их естественной или исторической связи и исследовать каждую в отдельности по ее свойствам, по ее особым причинам и следствиям и т. д.»³.

Ученику трудно сразу (одновременно) понять и заучить закон перспективы, анатомию, конструкцию и закон светотени. Сосредоточивая внимание ученика только на чем-то одном, мы можем успешнее решить дело. Например, в процессе построения учеником рисунка живой головы педагог замечает, что тот неверно ведет рисунок: сразу начинает вырисовывать детали, идет фон, дает эффективные штрихи, в то время как голова еще плохо построена, ученик еще не умеет выразить основной объем. Чтобы дать возможность начинающему художнику хорошо понять и усвоить принцип построения большой формы, педагогу следует выделить эту задачу, поставить ее в центре внимания всей работы ученика, опуская временно остальное (рис. 8).

¹ Карповский об искусстве. М., 1960, с. 62.

² Программа педагогических училищ. Рисунок. М., 1971, с. 31, 32.

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Собр. соч. Изд. 2-е, т. 20, с. 20.



8. Учебный рисунок.

Когда учащиеся справятся с одной задачей, только тогда можно переходить к другой. В этом и заключается смысл учебного рисования.

Учебный рисунок преследует своей целью в первую очередь развитие мышления ученика, вооружение его знаниями и навыками. Начинаящий рисовать ученик привыкает анализировать стоящий перед ним предмет, а не пассивно копировать его внешнюю форму (это он может делать и без руководства). Педагог четко ставит ученику в рисунке определенные учебные цели и задачи и следит за их выполнением. Наблюдение за учащимися показывает, что те ученики, которые выполняли специальные задания на отдельные моменты построения формы, в дальнейшем работают очень напряженно и внимательно. У них повышается любовное отношение к самому процессу анализа натуры и к четкости построения изображения. Такие учащиеся могут подолгу трудиться над решением поставленной задачи. В нашей практике были такие студенты, которые два раза в неделю приносили по 20—30 рисунков, добываясь решения только одной небольшой задачи. Наоборот, те студенты, которые не выполняли подобных упражнений, быстро забывали длительный рисунок, считая, что сделали все возможное, хотя на деле рисунок оказывался плохо построенным и вялым. В каждом задании, в каждой постановке ученик приобретает определенную сумму знаний и практических навыков. Задания по рисунку должны постепенно усложняться, нельзя допускать скач-

ков и нарушения последовательности в процессе нарастания трудностей. Например, рисуя голову человека, необходимо прежде всего ознакомиться учащимся с ее конструктивным построением, с анатомическими особенностями, с правилами построения большой формы. Ученик не может приступить к детальной проработке формы, пока не построит основного объема и не выделит основного строения человеческой головы. Этого требуют грамотное решение учебных задач, основные дидактические принципы.

Педагог-музыкант ни за что не разрешит ученику с малой подготовкой играть Шопена или Листа, пока учащийся не овладеет нужными техническими навыками. При изучении основных положений реалистического рисунка методическая последовательность также строго обязательна. Рисование (как учебный предмет) должно подниматься до высшей последовательности изложения учебного материала и систематичности учебных заданий — с расчетом объема, времени и степени сложности содержания.

Итак, академическое рисование — это определенная система обучения и воспитания, планомерного изложения знаний и последовательного развития навыков. Курс академического рисования, ставя перед собой задачу дать учащимся знания объективных законов развития и строения форм природы, основных правил изобразительного искусства, включает целый ряд теоретических и практических дисциплин. Овладение ими помогает познать и осмыслить окружающий мир, понять закономерность строения форм природы и овладеть навыками графического изображения.

Говоря о целях и задачах учебного рисунка, мы не должны забывать и о специфике педагогических учеников, готовящих учителей рисования. Именно здесь вопросы методики и теории академического рисунка должны занимать центральное место. Обучаясь рисунку, знакомясь с теоретическими положениями академического рисунка, мы должны не только хорошо их усвоить, но и уметь в дальнейшем передавать другим.

ВИДЫ УЧЕБНОГО РИСУНКА. ДЛИТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК; МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ЕГО РАЗВИТИЯ. НАБРОСКИ, ИХ ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ

Обучение рисованию с натуры складывается из двух видов учебной работы: длительного рисунка и коротких зарисовок — набросков. Учебные программы по рисунку предусматривают обязательное сочетание этих двух видов учебной работы. Чередуя краткосрочных заданий с длительными предусматривается на всех этапах обучения рисованию с натуры, будет ли это начальная школа или высшее учебное заведение. Такая форма обучения дает возможность учащимся лучше усвоить материал и закрепить полученные знания и навыки. В длительном рисунке учащиеся серьезно и глубоко изучают отдельные правила и законы рисунка, сосредотачивают свое внимание на отдельных этапах построения изображения, вникают в суть реалистического рисунка. Наброски и короткие зарисовки призывают учащихся быстро, легко и свободно оперировать своими знаниями и навыками.

Основа процесса обучения рисованию с натуры — длительное штудирование натуры, которое дает учащемуся возможность глубоко усвоить как закономерности построения изображения на плоскости, так и закономерности строения натуры. Длительный рисунок позволяет ученику вдумчиво и настойчиво изучать каждый этап построения изображения, основательно применять правила и законы построения реалистического изображения.

Например, рисуя с натуры обнаженную человеческую фигуру, учащийся должен ознакомиться с пропорциональным членением фигуры на части, с принципами выделения большой формы, с анатомическими особенностями строения человеческого тела. Ученик усваивает законы перспектив, распределения света на форме, анатомию и многое другое постепенно, в процессе работы над длительным рисунком.

Формирование отдельных понятий и овладение практическими навыками — сложный процесс, имеющий свое начало, развитие и завершение. В этом процессе мы различаем: а) первоначальное знакомство с новым материалом и осмысливание его; б) усвоение знаний и навыков; в) закрепление знаний и навыков. Таким образом, учащийся, усваивая то или иное положение реалистического рисунка, проходит длительный и сложный путь — от первоначально-то знакомства с новым материалом и методом работы до окончательного овладения им и применения его на практике.

На этом пути ученик должен обогащаться определенными понятиями, представлениями, знаниями и навыками, при этом от него требуется полное понимание и сознательное усвоение изучаемого материала, его знания должны быть точными, конкретными, сознательными, действенными и прочными. Чтобы добиться этого, ученик должен хорошо усвоить принципы построения реалистического изображения; каждый этап работы должен быть не только осознан рисующим, но и легко выполняем на практике. Все ученики должны соблюдать единые принципы и методы построения изображения. При этом не следует думать, что рисунки учащихся будут одинаковыми, как бы выполненными по шаблону. Обязательно скажется на рисунках разная успешность, неодинаковые способности. Кроме того, учебные рисунки будут бесконечно разнообразны и по манере и по приемам, кроме того, на них складывается темперамент художника.

В целях облегчения тех трудностей, которые неизбежны при усвоении нового учебного материала, методическая практика выработала ряд методических правил, которые помогут начинающему рисовальщику. Они заключаются в следующем:

1. Каждый сложный комплекс работы над рисунком должен быть расчленен на этапы работы, которые усваиваются учащимися в определенной последовательности. Задача педагога — руководить группой — так построить учебный процесс, чтобы соблюдалось постепенное нарастание трудностей и каждая предыдущая ступень являлась опорой и основой для последующей. Все это позволяет учащемуся легко усваивать учебный материал и ясно представлять отдельные звенья процесса освоения реалистического рисунка. Заступой и достоинством педагога является умение и глубоко продуманное расчленение сложного комплекса работы на отдельные составные части. Еще древние греки указывали: «Тот хорошо учит, кто хорошо расчленяет».

2. Последовательность этапов работы над рисунком должна быть такой, чтобы ясно ощущалась взаимосвязь между ними, чтобы учащийся чувствовал, что это единый процесс.

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

Анализ — это расчленение целого на части. Синтез, наоборот, быстро намечает на листке бумаги общий вид натуры (синтез). Далее в обобщенной форме намечаются детали, происходит разбор деталей формы (анализ). В самом конце работы рисовальщик вновь возвращается к целому, поднимая детали общей форме (синтез). При обучении рисованию с натуры приходится постоянно

¹ Коменский Я. А. Великая дидактика, т. 1. М., 1939, с. 220.

следить за тем, чтобы эти две стадии работы постоянно осуществлялись.

В процессе усвоения нового учебного материала учащимся необходимо, чтобы каждый из них пользовался двумя методами — индукцией и дедукцией — в их единстве.

Индукция — это такой метод познания, когда мысль движется от частных рассуждений к общим. Наблюдаемые детали природы подвергаются строгому анализу, и таким путем из рассмотрения единичных фактов делаются общие выводы, формулируются законы.

Дедукция — такой метод познания, когда мысль движется от общего к частному. Общие суждения, выводы и правила служат основой для частных суждений, для получения новых, более глубоких знаний.

4. Весь комплекс работы над длительным рисунком должен следовать строгой закономерности развития — от общего к частному и от частного снова к общему. Такой порядок построения изображения и анализа природы, от целого к части и от части к целому, считается наилучшим. Целостное восприятие образа изучаемого объекта, во и постоянным фоном, на котором выделяется и изучается каждая часть в отдельности. Поэтому в академическом рисунке анализ в изображении природы следует начинать с основной общей характеристики природы с постепенным и последовательным переходом к деталям и возвращением к общей «большой» форме, иначе говоря, от общего через детальное осознание природы к образному выражению.

Все эти общепедагогические требования предъявляются к каждому учебному рисунку, будь это несложный по форме натюрморт, голова или рисунок человеческой фигуры. Многолетняя практика советской художественной школы выработала определенную последовательность работы над длительным рисунком, которая обязательна для всех учащихся, независимо от степени их подготовки. Методическая закономерность работы заключается в следующем: весь сложный комплекс работы над рисунком разбивается на отдельные этапы, что дает возможность учащемуся, создавая строую последовательность, ясно осознавать каждый этап в отдельности, как, например, конструктивный анализ формы, последовательность выявления объема при помощи светотени, анатомический анализ природы и т.д.

Процесс создания длительного рисунка, как мы уже говорили, очень сложен, и учащийся, не имеющий достаточного навыка, встречается с целым рядом трудностей. Начиная рисовать с натуры, он обычно не знает, как приступить к рисунку, с чего начать, как преодолеть чистый лист бумаги, как на двукмерной плоскости можно изобразить трехмерное объемное тело. Не умея рационально использовать свои возможности, не зная, на что следует прежде всего обратить внимание, учащийся начинает добросовестно

приспосабливать все, что видит глаз. Он точно копирует подробности внешней формы предмета, улавливается деталями, думая, что они дадут сходство с натурой. При этом он не видит основной формы предмета. Он не способен последовательно воспроизвести предмет рисунка, борется за решение сложных задач, в результате его постигает неудача. Ему нужна известная система в наблюдении в процессе создания рисунка. А. П. Остроумова-Лебедева, вспоминая процесс обучения рисунку, писала: «Как это было трудно — постичь человека свое тело! Как трудно! Иногда казалось, что вот-вот что-то поймешь, что-то выходишь! Но нет! При малейшем движении рисунка, незначительном изменении позы или перемене упора на одну или другую ногу и терялась, топылась за новой позой, изменяла рисунок, маляла, чиркала и все сбывалось. Я не знала главных принципов строения человека, с чего начать, чем руководствоваться»¹.

Современная методика обучения рисованию с природы предусматривает три основных этапа работы над рисунком:

1) композиционное размещение изображения на плоскости листа бумаги и определение общего характера формы; 2) пластическая моделировка формы светотенью и детальной характеристикой природы; 3) подведение итогов всей продвинутой работы.

Рассмотрим более подробно эти этапы работы над рисунком.

Первый этап — композиционное размещение изображения, определение характера формы.

Предварительно учащийся должен осмотреть природу и определить, как выгоднее (эффектнее) разместить изображение на плоскости, что является центральным местом в данной постановке. Вспомним слова Альберти, который еще в XV веке писал: «И пусть не думают, что хорошим живописцем может быть тот, кто не понимает всего того, что он пытается сделать. Напрасно натягивать лук, если ты не знаешь, куда направить свою стрелу»². Прежде чем приступить к рисунку, учащийся должен предварительно ознакомиться с данной природой, отметить ее характерные особенности, понять ее строение, ибо без этого он не сможет дать правильное изображение. Познание природы у рисующего должно быть объективным, правильное, возникающее не на основе субъективных впечатлений, а на основе серьезных научных знаний, которые возникают в результате прохождения трех стадий развития: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике» — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности³. Это положение является для художника-педагога руководящим при организации учебной работы. Изучение природы начинается с непосредственного наблюдения.

¹ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Л., 1936, с. 83.

² Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве, т. 2. М., 1937, с. 38.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 29, с. 152—153.

Ученик вначале зрительно знакомится с натурой, а затем его внимание начинает перекладываться на характерные признаки и особенности строения модели, на ее пропорции, характер формы, движение и освещение. Такое предварительное ознакомление с натурой дает возможность детально проанализировать объект. Изображение намечается очень легко. Форма прорисовывается карандашом (без особого нажима) очень обобщенно и схематично. Выявляется основной характер большой формы, движения — общий вид натуры. Основная задача педагога на этом этапе создания рисунка — научить ученика видеть предмет в объемной форме, четко, обобщенно. Если это целая группа предметов (натюрморт), то ученик должен уметь пририсовать (выписать) их к единой фигуре — обобщить. Длительный рисунок может начинаться с наброска (что мы обычно наблюдаем при рисовании живой головы) при условии, что последний будет заключать в себе основную композиционную идею рисунка.

Если задание очень сложное (обнаженная фигура человека в ракурсе или двухфигурная постановка) и начинающему трудно сразу приступить к работе, то целесообразно сделать предварительное несколько набросков с данной фигуры с различных сторон и различных точек зрения, а затем уже приступить к композиции.

Итак, рисунок начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Затем устанавливаются основные пропорции и намечается общий вид натуры. Определяется пластическая характеристика главных масс. На этом этапе работы необходимо видеть основную форму предмета. Всякий предмет варьируя с главными своими частями имеет бесконечное количество второстепенных деталей. Задача педагога — научить отличать главное от второстепенного. Чтобы детали не отвлекали внимание начинающего от основного характера формы, предлагаются прищипывать глаза так, чтобы форма смотрелась как силуэт, как общее пятно, а детали исчезли.

Второй этап — пластическая моделировка формы тоном и летанный проработка рисунка.

Это самый основной и длительный этап работы. Здесь учащийся при руководстве педагога учится, как правильно применять научные знания из области перспективы, анатомии, теории теней, конструктивного строения формы.

Методическая последовательность построения изображения следующая: вначале рисуется и уточняется большая форма, затем переходят к анализу малых форм.

Проработка деталей также требует определенной закономерности — каждую деталь надо рисовать в связи с другими, следить за тем, как одна деталь увязывается с другой.

На данном этапе работы приходится и детально характеризовать натуру: выявляется фактура модели, передается материальность предметов (человеческое тело, гипс, мех, ткани). Рисунок тщательно прорабатывается в тональных отношениях.

Когда все детали прорисованы и весь рисунок тщательно моделирован тоном, начинается процесс обобщения.

Третий этап — подведение итогов.

Это последний и самый ответственный этап работы над рисунком. На этом этапе учащийся проверяет общее состояние рисунка, подчиняет детали целому, уточняет рисунок в тоне (подчиняет света и тени, блики, рефлексы и полутона общему тону).

Детализации подлежат главные места в изображении, на которых сосредоточивается внимание зрителя; обобщаются второстепенные детали, служащие только для усиления главных. Работа по обобщению формы для неоконченного рисовальщика представляет довольно большие трудности, но детали формы слишком сильно приковывают его внимание. Наблюдаемые рисовальщиком отдельные, несущественные детали предмета часто заставляют собой целостный образ натуры, не дают понять ее строения, а следовательно мешают правильно изобразить натуру.

При общей методической целенаправленности ведения рисунка каждый преподаватель может варьировать количество этапов и акцентировать отдельные положения реалистического рисунка. Это обуславливается как составом группы, так и другими причинами. Каждый методист разбирает весь процесс построения изображения на такое количество этапов, которое необходимо для того, чтобы сосредоточить внимание учащихся на отдельных правильных и ложных учебных рисунках.

Весь процесс построения рисунка надо членить на отдельные учебные задания и методически последовательно их решать, с тем чтобы каждая последующая вытекала из предыдущей и основывалась на ней.

В связи с затронутым вопросом необходимо сказать несколько слов и об изготовлении методических таблиц, раскрывающих последовательность работы над рисунком. В педагогической практике довольно часто приходится самим изготовлять такие таблицы — наглядные пособия. Учащиеся должны понять значение и назначение методических таблиц.

Очень часто методическую последовательность работы над рисунком рассматривают как механическое расчленение целого на части или как процесс постепенного вырисовывания формы, где изображение постепенно приобретает четкость форм. Это внешняя сторона дела. Гораздо важнее учебно-методическая сторона.

Последовательность работы над рисунком надо рассматривать как раскрытие конкретных учебных задач. Будущий педагог в выполнении рисунка должен сосредоточивать внимание не на внешнем характере предмета, а на тех учебно-аналитических задачах, которые нужно решить на данных этапах. Например, на таблице дано линейно-конструктивное изображение ваза — это означает, что ученик, наметив общий характер формы и пропорции, должен приступить к конструктивному анализу формы предмета. Он должен мысленно разложить сложную форму вазы на простейшие

(цилиндр, шар, усеченный конус и т. д.) и установить, вернее, понять конструктивную взаимосвязь этих форм. Он должен определить, как образуется объемная форма предмета, и правильно изобразить ее в перспективе.

Каждый этап работы над рисунком следует раскрывать как определенный комплекс учебных задач. При изложении методики рисования, наглядно раскрывающих последовательность работы над рисунком, необходимо иметь в виду следующее:

1. Каждая таблица должна наглядно показывать ученику, что он должен сделать на данном этапе, каков объем работы. Она должна не только графически выражать последовательность и степень выполнения рисунка, но прежде всего указывать на учебные задачи. Таблица должна наглядно показывать те особенности строения натуры, которые будут разьяснены педагогом.

2. Каждый этап работы должен охватывать сравнительно небольшой объем учебного материала, чтобы ученик имел возможность хорошо усвоить его. Таблица должна быть предельно лаконична, но в то же время полностью раскрывать данный этап работы над рисунком.

3. Последовательность этапов работы должна быть вымечена и продумана будущим педагогом. Во-первых, надо выделить наиболее важные моменты построения изображения и, во-вторых, установить их очередность, чтобы у ученика выработалась определенная система работы над рисунком. Каждая таблица должна давать предельно ясные для последующей, а каждая последующая должна логически вытекать из предыдущей.

4. Рисунки должны быть выполнены очень четко и ясно. В методической таблице не должно быть манерных росчерков, эффектно бронированных штрихов, которые затрудняют выявление закономерностей строения формы. Не следует бояться «сухости» рисунка, иногда целесообразно даже упростить форму, сделать ее более наглядной и ясной.

5. Таблицы могут быть снабжены небольшим текстом, объясняющим, как надо ими пользоваться. Методические пояснения могут быть очень краткими, но они должны давать исчерпывающие указания ученику, как вести работу, на что в первую очередь обращать внимание.

6. В таблицах желательны заголовки, раскрывающие целевую установку — основную цель работы над рисунком на данном этапе. Задачи методических таблиц — помочь начинающему рисователю справиться с тех трудностями, с которыми ему придется встретиться.

Во время рисования с натуры, например человеческой головы, ученику надо предложить очень сложную работу. Он должен дать конструктивный анализ формы, проследить за анатомическим строением головы, дать правильное перспективное изображение формы на плоскости, правильно выдержать рисунок в тоне. Все это требует постоянного внимания педагога, который должен под-

сказать, на чем упирается необходимо особо заострить внимание, чтобы дать возможность ученикам хорошо усвоить систему, принципы и методы построения реалистического изображения на плоскости, мы и развиваем сложный комплекс работы на отдельных этапах и наглядно показываем их на таблицах.

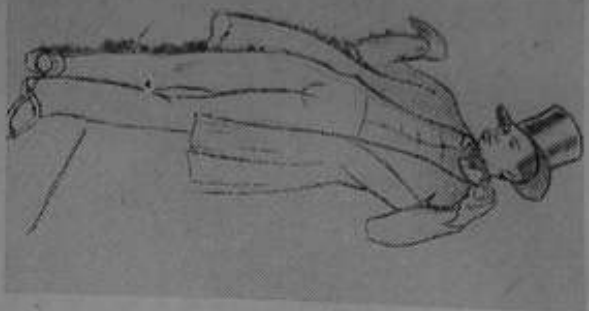
Параллельно с душевными рисунками учащиеся овладевают набросками. Они развивают творческую инициативу, закрепляют знания и навыки, помогают острее видеть и передавать в рисунке реальную жизнь. Если художник будет давать фотографические кадры, изображающие тот или иной момент, взятый из жизни, застывшим, мертвым, — никакого искусства не будет. Художник-реалист должен уметь изображать природу в движении, во всей ее красоте. Работа над живыми рисунками с живой моделью имеет целью познание законов строения натуры, анализ ее, на это уходит все время ученика. Наброски же позволяют ему эмоционально передать жизнь, экспрессию, динамику.

Набросок — это быстрый зарисовка натуры: он приучает учащихся быстро мыслить, выискивать наиболее выразительные и лаконичные средства выражения, развивает гибкость, кисти руки, наблюдательность. Набросок способствует целостному восприятию формы, в особенности при изображении человеческой фигуры в момент движения. В наброске выявляется степень подготовленности ученика к самостоятельной работе.

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

Рисовальщик должен приучаться легко и быстро ориентироваться в законах изобразительной грамоты для достижения основной цели. Наброски великих мастеров прошлого царят зрители своеобразной изобразительностью, умением художника выделить самые характерные особенности натуры. Выражение законами изобразительного искусства и применение их на практике крайне необходимо будущим художникам. Для молодого художника систематическая работа над наброском должна стать органической потребностью, как это было у великих мастеров прошлого. Навыки в рисовании с натуры в дальнейшем будут использоваться в творческой работе художника. Вспомним огромное количество набросков, которые делал П. А. Федотов, отыскивая характерные типичные и острую выразительность поз, жестов для своих пероначей (рис. 9).

Уже на школьной скамье молодой художник должен научиться быстрому зарисовкам с натуры. Они окажут неоценимую помощь в поисках образа, выражении человеческого лица. Выполним задание «Рисование» или наброски В. И. Сурикова к «Боярыне Морозовой» (рис. 10).



9. П. Федота. Наборщик.

Наборщик подготавливает начертание художника и серьезной творческой композиционной работе, учит штудировать натуру со всех сторон, выискивать наиболее характерное, типичное для данной модели.

Говоря о наборах как учебном предмете, надо правильно опрелесить их задачи, цели и назначения. Очень часто с понятием «наборщик» смешивают первый этап работы над длительным рисунком, линейно-конструктивное построение формы. Это неверно.

Наборщик ставит своей целью дать в определенный промежуток времени полное представление о наблюдаемой натуре. Наборщики могут быть самой различной продолжительности и отработанности: полчаса, час, день, в зависимости от условий работы и тех задач, которые ставятся перед учащимися. При зарисовке животных в зоопарке время предельно ограничено, при зарисовке неподвижной натуры со временем можно не считаться. Но и в том и в другом случае от рисовальщика требуется предельное изложение увиденного. Можно начинать и длительный рисунок с набора, но в обычных условиях учебного рисунка первая заметка не есть наборщик в полном смысле этого слова.

В условиях академического рисования с натуры наборщик преследует определенную учебно-образовательную и воспитательную цель: закрепить уже пройденное и подготовить ученика к самостоятельной работе. Работая над наборщиком, ученик должен мыслить, анализировать натуру, как и в длительном рисунке; но делать наборщик — это значит быстро мыслить,

быстро рассуждать, быстро анализировать. Наборщик — это лаконичное суждение о предмете, которое проверяется по натуре с учетом ранее полученных знаний и сведений об этом предмете. В процессе работы над наборщиком у ученика активизируется запас его знаний о данной натуре, о конструктивном строении ее формы, об анатомических особенностях и т. д.

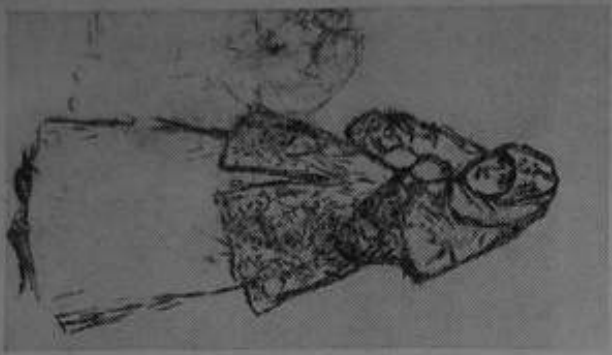
Подготовительная практика показывает, что именно во время коротких зарисовок учащиеся для работы над наборщиком привносят все богатство знаний, которыми они обладают.

В наборщике они показывают свое знание натуры и свое умение пользоваться различными техническими средствами рисунка. Поэтому наборщик полезен ученику в том случае, если он уже имеет некоторые сведения о натуре.

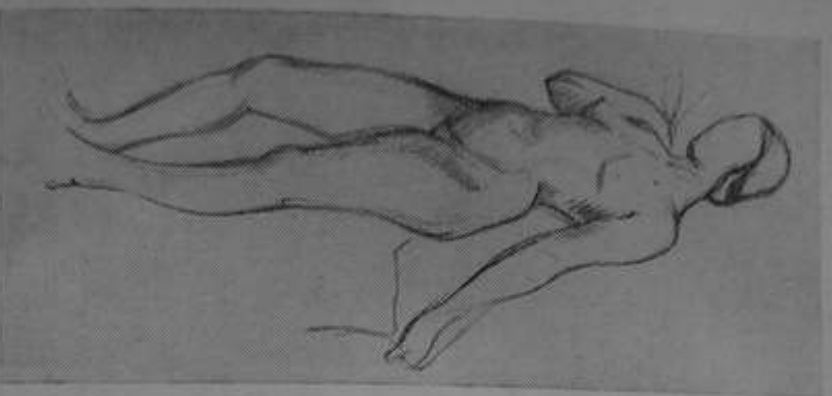
Наборщик заставляет сосредоточивать все внимание только на самом главном, на самом основном, отображая все несущественное и второстепенное, а для этого рисовальщик должен знать, что является главным, а что второстепенным, т. е. иметь необходимый запас знаний и навыков. Ученик средней общеобразовательной школы уже имеет какой-то определенный объем знаний и навыков. В художественных училищах должны быть другие целевые установки, а в институтах они должны отличаться от тех и других.

Аналитический метод в длительном рисунке подразумевает рассмотрение учеником модели, разложение ее (мысленно) на составные части, сравнение их между собой, измерение. Работая над длительным рисунком с натуры, ученик познает строение модели с помощью некадого. Наборщик предполагает знакомство с основными особенностями строения модели и на основе этих знаний создание образа этой модели. Педагог проверяет, насколько правильно ученик осматривает натуру и как он умеет использовать свои знания на практике. В наборщике осуществляется координация между полученными знаниями и богатым наблюдением, между воспроизведением рисунка и проверкой его по натуре. Наборщик прежде всего должен отражать закономерности строения натуры. Невозможно назвать крупного художника, у которого в наборах отсутствовали бы знания и мастерство. Все те замечательные наброски, которыми мы обладаем в музеях и на выставках, являются результатом многолетнего опыта, практики и знаний, но отнюдь не случайности, как часто думают начинающие художники. Наборщик великих мастеров прошлого это не «просто наброски», результаты знания художником натуры, знания законов изображения искусства. Поэтому в условиях академического рисования с натуры наборщик следует проводить параллельно с длительным рисованием, когда ученик действительно штудировать натуру, познает закономерности ее строения.

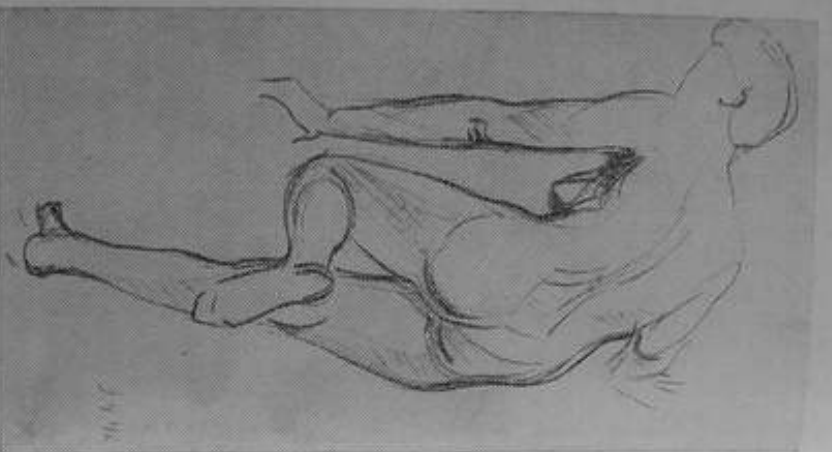
Многочетная практика показала, что без системы, без соблюдения методических принципов эта работа оказывается беспредельной. Обучение наборщику подразумевает определенную систематичность.



10. В. Суриков. Наборщик.



11. Учебный рисунок.



12. Учебный рисунок.

В учебных заданиях должна соблюдаться методическая последовательность усложнения. Для начального обучения в набросках должны быть одни задания, для студентов вузов — другие. Для учащихся педучилищ первых курсов учебные задания даются более легкие, на старших курсах — более сложные.

Обучение наброску следует начинать с более длительного по времени задания (трехчасового, часового), постепенно уменьшая время (до двух-трех минут).

Длительность набросочных постановок определяется прежде всего учебными заданиями, характером аналитических проблем. Очень важно, чтобы постановка для наброска была целенаправленной, ясной и конкретной по своей учебной задаче.

Будущий педагог должен знать, что постановку не должны определять лишь внешняя привлекательность и эстетичность поз. Такой набросок перестает быть учебным. Наброски на построение

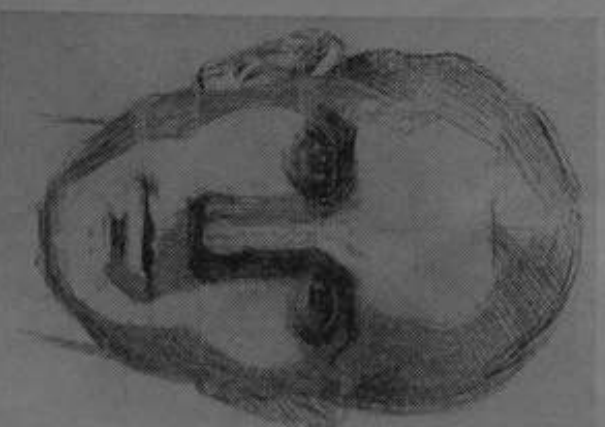
письма целью научить быстро и правильно ставить фигуру (с упором на две ноги, на одну, облокотившись и т. д.) (рис. 11, 12).

Наброски с движущейся моделью, например ритмически повторяющиеся несложные движения (шаганий, работающих напильником, пилы и т. д.), развивают умение передавать различные моменты движения, которые наблюдает рисующий. Об одном из методов работы над наброском находим упоминание у И. Е. Репина: «Для Николаевича бороздил сохой черную землю, то поднимаясь в гору, то опускался по отлогой местности к оврагу. У меня в руках был альбомчик, и я, не теряя времени, становился перед серепиной линии его проезда и ловлю чертами момент прохаживания мимо меня всего коротка. Это продолжается менее минуты, и, чтобы удвоить время, я делаю переход по пахоте на противоположную точку, в шагах двадцати расстояния, и становлюсь так опять в ожидании группы. Я проверяю только контуры и соотношения величин фигур; тени после, с одной точки, — в один момент»¹.

В работе над подобными роля набросками главное внимание следует обратить на характер движения. Учатся-ся обязан изучать кинематическую человеческой фигуры, механику основных частей че-



13. Учебный рисунок.



14. Учебный рисунок.

¹ Репин И. Е. Дневное — дневное. М.—Л., 1949, с. 435.

домеческого тела. Он должен знать, какие движения рук и ног характерны для ходьбы, бега, прыжка, каковы закономерности изменения положения изгибов пояса по отношению к тазобедренному, позвоночника по отношению к другим частям человеческого тела и т. д. Все эти характерные движения ученику необходимо изображать в наброске более остро, живо, чем это он делает в детальном рисунке.

Будущему педагогу важно знать, что в одном наброске не стоит решать сразу большого количества задач, например: анатомического анализа натуры, передачи материальности, фактуры и т. д. Набросок может иметь целью закрепление навыков по конструктивному анализу формы (рис. 13), по обобщенно форме (по так называемой обрубке — рис. 14), по закреплению знаний по перспективе и анатомии.

В набросках могут решаться технические задачи: тоновые наброски, линейно-конструктивные, а также с использованием различных материалов — карандаш, кисть, перо, спичка, фломастер и т. д. Примерами такой работы могут служить замечательный набросок пером О. Кирпенского, изображающий баснописца И. Крылова (рис. 15), и тоновой набросок Н. Фешина, изображающий мальчика (рис. 16).

Говоря о наброске, об отличительных чертах длительного рисунка по сравнению с краткосрочными зарисовками, надо постоянно помнить о неразрывной связи этих двух видов рисования. И набросок, и длительный рисунок в учебном процессе являются лишь отдельными компонентами, которые помогают рисовальнику познавать окружающий мир, передавать в художественных



15. О. Кирпенский. Баснописец Крылов.



16. Н. Фешин. Набросок.

образах наиболее типичные черты предметов и явлений реальной действительности. Наброски и краткосрочные зарисовки должны не только дополнять академический курс рисунка, но и быть самостоятельными. Поэтому, составляя единый стержень учебного рисования. Поэтому, говоря о набросках и методах работы над ними, мы имеем в виду не только классные занятия, когда педагог направляет учеников и руководит ими и когда перед учащимися ставятся конкретные учебно-аналитические задачи, но и домашние задания, где учебные задачи сохраняют свою силу.

РИСУНОК ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ И ПРЕДМЕТОВ ПРОСТЫХ ПО ФОРМЕ

Присутствуя к изучению структуры геометрических тел (простых форм) и правил построения их изображения на плоскости листа бумаги, мы должны детально рассмотреть не только каждый этап построения изображения, но и хорошо понять специфику рисования с натуры вообще. С этого должно начинаться обучение рисунку рисунку как в средней, так и в высшей художественной школе.

Как мы уже говорили, рисование с натуры представляет собой сложный процесс — учебно-познавательный и художественно-творческий. Академический рисунок требует от художника, чтобы изображение формы предмета было правильным и выразительным, т. е. оно должно отражать объективные свойства и особенности данного предмета и субъективное отношение художника к объекту. К объективным данным предмета мы относим закономерности строения формы, цвет, фактуру. К субъективным — личное отношение рисовальщика к предмету, то, что его больше всего заинтересовало в предмете. Один может сосредоточить внимание на конструктивных особенностях строения формы предмета, другой — на материальности (фактуре поверхности предмета). Например, рисуя с натуры пиловый куб, один рисовальщик хорошо передаст строгость, четкость и законченность геометрической формы куба; другой — сосредоточил внимание на светотеневых градациях формы и хорошо передаст материальность (гипс).

Каждое бы, достаточно иметь острый глаз и наблюдательность — и успех в рисунке обеспечен. Однако этого мало. Чтобы нарисовать предмет хорошо и правильно, одного поверхностного наблюдения недостаточно. Надо знать и понимать особенности строения формы предмета, его внутреннюю, скрытую от глаза, основную — конструктивную.

Что же мы понимаем под этим термином? «Конструкция» происходит от латинского слова *Constructio*, что означает «строение», «построение», «структура», «план», «взаимное расположение и соотношение частей». Конструировать — значит организовывать, создавать, строить, складывать согласно определенному плану. Во время рисования с натуры, анализируя конструктивно формы предмета, необходимо ясно представить его строение во всех составных частях, как внешних, так и внутренних. Чем сложнее

форма предмета, тем больше и серьезнее рисовальщику приходится изучать натуру.

По мере прохождения курса академического рисунка вы на практике убедитесь, что задача конструктивного анализа форм живой природы усложняется. Когда вы перейдете к рисованию живой натуры, то увидите, что работа над ее изображением, помимо знания объективных особенностей, еще требует анатомических знаний. Например, чтобы хорошо и грамотно нарисовать человека, художник должен хорошо изучить ее натуры фигуру человека. Он должен ясно представлять себе форму и внутреннее строение. Он должен ясно представлять себе форму и размеры костей скелета, форму мышц и места их прикрепления и т. д. П. П. Чистиков писал: «Предметы в природе, во-первых, существуют, во-вторых, накладывают глаз нашему согласию его строения. Возьмем фигуру человека. Человек состоит из костей, мышц, сухожилий и пр. Чтобы изобразить его верно, то есть как он есть, как существует, надо знать построение его, составные части его, надо знать его анатомию». Все это говорит о том, что рисование с натуры требует вдумчивой, осмысленной работы.

Человек не может ничего правильно (реалистически) нарисовать, если в его сознании нет ясного, образного представления о форме и характере предмета. Великий итальянский живописец, скульптор и архитектор Микеланджело Буонаротти не случайно говорит: «Рисуют не руками, а головой». Этим он хотел подчеркнуть, что художник не автоматически копирует природу, а переводит то образное представление и понятие о предмете, которое сложилось в его сознании.

При изображении какого-либо предмета рисующему нельзя ограничиваться своим первым мимолетным впечатлением, ибо оно может дать ложное представление о натуре. Нужно понять особенности строения предмета. Процесс познания натуры — сложный процесс. Как в науке, так и в искусстве процесс познания мира поднимается определенной закономерности развития (3 стадии: от конкретного созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике). Рисующий должен следовать этой закономерности познания, чтобы не только понять предмет, но и дать правильное, реалистическое изображение натуры. Процесс познания у рисующего следующий:

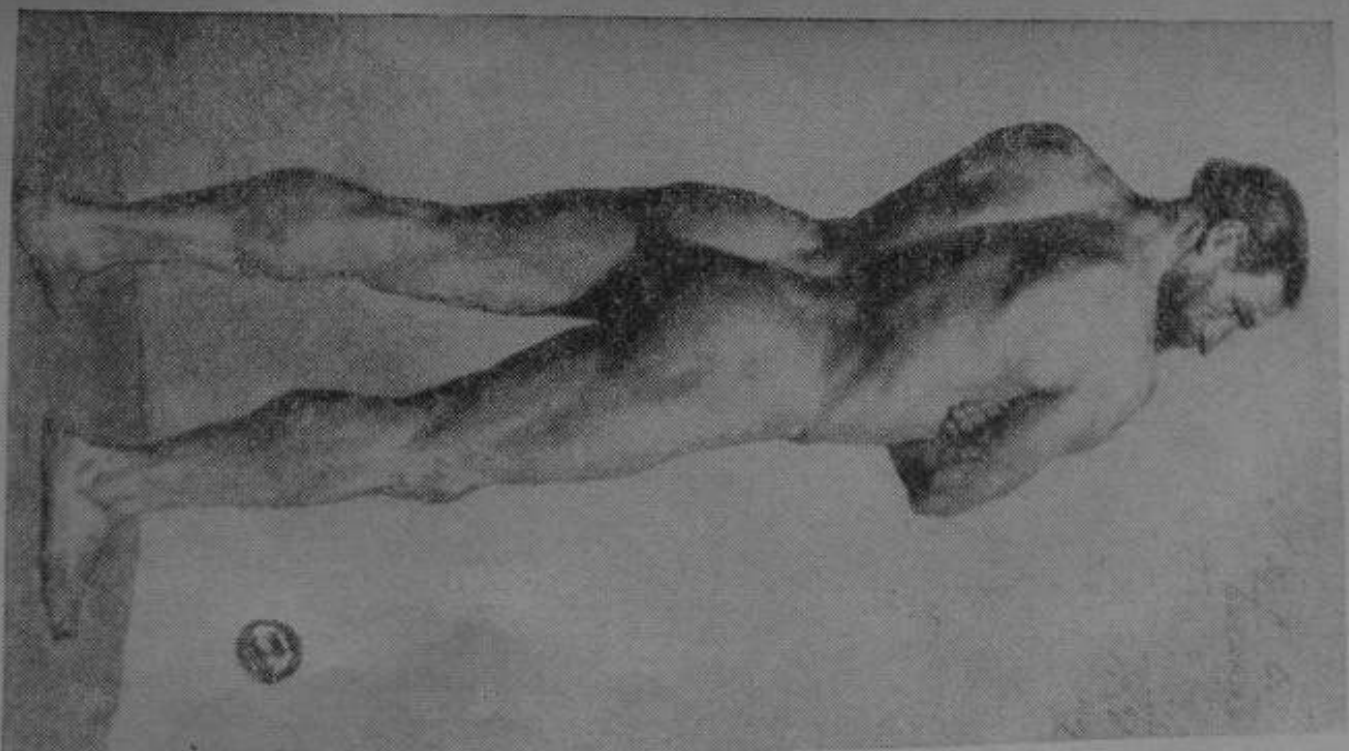
1. Непосредственное соприкосновение с натурой, первое впечатление — живое созерцание.
2. Изучение и анализ натуры — абстрактное мышление.
3. Изображение натуры — практика.

Изображение натуры должно быть ясным, понятным и убедительным для зрителей, оно должно давать яркий образ предмета. Это и особенности необходимо учитывать рисовальщику искусства.

¹ Чистиков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1983, с. 322.



47. К. Брюнов. Рисунки.



48. П. Чистиков. Академический рисунок.

ства, который постоянно пользуется рисунком на классной доске или на полях учебной работы.

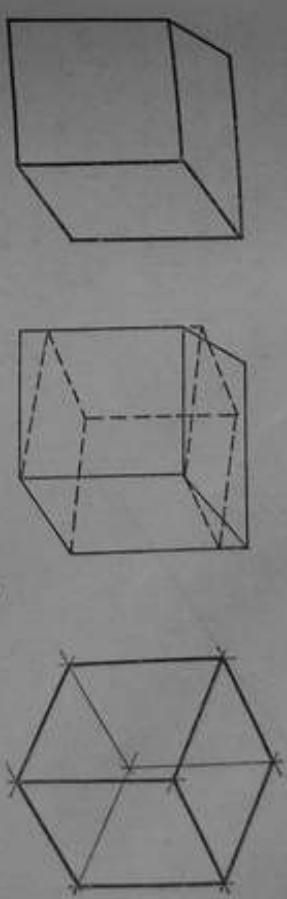
Все наши замечательные художники-педагоги безупречно владели мастерством рисунка. Посмотрите рисунки К. П. Брюллова (рис. 17) и П. П. Чистикова (рис. 18). Сколько в них свободы, широты и темперамента и в то же время какая крепость и строгость построения изображений формы! Закономерности строения формы человеческого тела прослежены так убедительно, что по этим рисункам можно читать курс анатомии.

Для того чтобы научиться хорошо и правильно рисовать, нужно прежде всего приучить себя, наблюдая натуру, анализировать ее и ясно представлять ее строение или, говоря словами П. П. Чистикова, «прежде всего надо научиться глядеть на натуру, это самое основное и довольно трудное»¹.

На первом курсе начинается изучение простых форм — геометрических тел (куба, шара, цилиндра и т. д.). Каждый предмет имеет свою структуру. Уметь видеть натуру — это значит уметь анализировать ее строение. Рисовать надо всегда сознательно, а не копировать механически все, что видит глаз. Например, при рисовании куба необходимо прежде всего правильно понять его строение и наметить в рисунке его линейно-конструктивную основу, т. е. показать, как располагается в пространстве поверхность тела — как образуется объем. Отграничение этого пространства и рисунке может происходить в виде линейного изображения.

Линейно-конструктивный рисунок дает возможность ученику построить изображение правильно в перспективе, верно и убедительно передать форму предмета. Рассмотрим рисунок 19, а. Здесь нарушена перспектива: задняя плоскость куба изображена больше передней, вся форма куба разваливается. При проверке изображения с помощью конструктивного анализа можно ясно увидеть ошибку. На нашем примере конструктивный анализ формы выражен для наглядности штриховыми линиями (рис. 19, б), но, наметив конструктивно предмет в рисунке, ученику не надо делать штриховых линий, видимые грани надо рисовать более четко, а невидимые (скрытые от взора) — более слабо, еле-еле касаясь карандашом бумаги. Такой метод работы дает возможность, во-первых, точно согласовать изображение видимых граней куба с невидимыми, во-вторых, правильно передать перспективные явления в рисунке.

Понять и увидеть особенности конструктивного строения формы предмета — дело сложное и требует большого навыка. Выдающиеся художники-педагоги прошлого, понимая это, стремились разрабатывать специальную методику обучения. Так, например, замечательный педагог рисунка первой половины XIX века



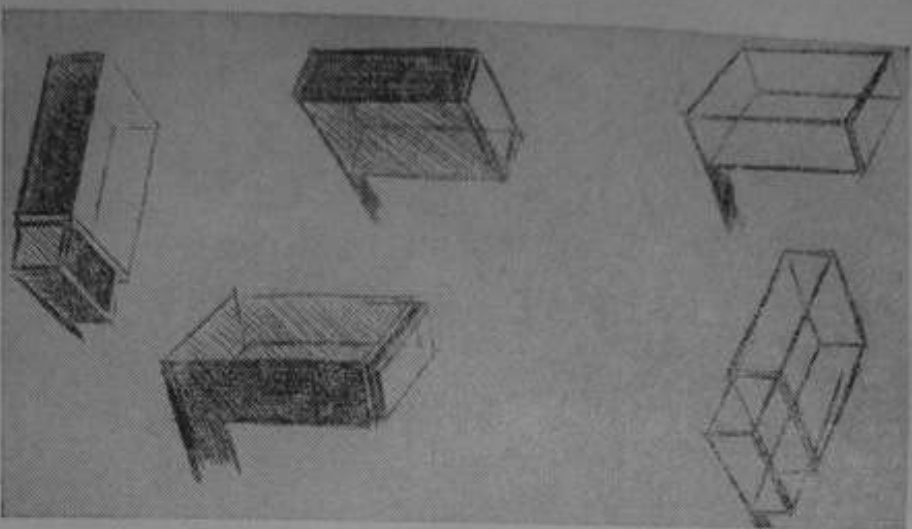
19. Рисунок куба.

А. П. Сапожников разрабатывал серию специальных моделей из проволоки, которые помогали начинающим рисовальщикам правильно понимать особенности конструктивного строения формы предмета. Так, при рисовании гипсовых геометрических тел он устанавливал рядом с натурой проволоочную модель (куба, цилиндра, конуса и т. д.), по которой начинающий мог легко проследить закономерности конструктивного строения формы.

Многим учащимся первые упражнения на конструктивный анализ формы предмета кажутся слишком элементарными. Они убеждены, что все это или уже хорошо усвоено еще в средней школе, где они решали и более сложные задачи. Поэтому на занятиях они неинтересно слушают объяснения педагога, небрежно выполняют рисунки. В результате у таких учащихся рисунки почти всегда имеют общий принцип конструктивного анализа формы — они не могут успешно справиться с поставленными задачами. Чтобы хорошо усвоить метод конструктивного анализа и построения изображения, необходимо выработать целый ряд специальных заданий только на конструктивный анализ формы простых предметов. Натурой для таких упражнений могут быть: спичечный коробок, стакан, чашка и т. д. Пример подобных упражнений показан на рисунках 20 и 21.

Учитывая систему построения изображения формы предмета, необходимо понять и логику методической последовательности развития рисунка. Рисунок начинается с изображения общей формы предмета. Все художники-педагоги прошлого и настоящего строго придерживались и придерживаются этого методического принципа в построении изображения формы предмета — «от общего к частному, от большой формы к деталям». Леонардо да Винчи, создавая натюрморт, то поступал так, чтобы всегда рисовать его целиком, а потом заканчивать тот или тот элемент, который кажется тебе наименее важным, и применял его (вместе) с другими элементами тела.

¹ См. по н. П. П. Чистиков и его педагогическая система. М., 1940, с. 134—135.



20. Учебный рисунок.

мера или слишком большим, «упирающимся» в края листа бумаги. Затем быстрым и легким движением карандаша намечаем общий вид предмета. Еще раз провернем композицию и уточняем характер формы предмета.

Когда форма предмета намечена, приступаем к выявлению конструктивной основы формы, которая дается в виде линейного рисунка. Стремись к точности и четкости выражения формы в рисунке, не нажимайте сильно карандашом на бумагу. Крепость и строгость рисунка зависят не от того, что вы будете сильно нажимать карандашом на бумагу, а от правильности передачи формы в изображении. Пока нет полной уверенности в правильности

Иным путем ты никогда не получишь как следует связать члены друг с другом»¹.

К таким выводам художники-педологи пришли не случайно. Сетовны науки психологии объясняет причину, которая побуждала художников прийти к таким педагогическим рекомендациям и установкам. Исходный точный установленный человек исследованный точно установили, что глаз человека сначала фиксирует (улавливает) общую форму предмета и лишь потом переходит к рассмотрению деталей и мелких подробностей. Следуя этой естественной закономерности восприятия формы предмета, мы в рисунок рекомендуем начинать с изображения общего вида предмета.

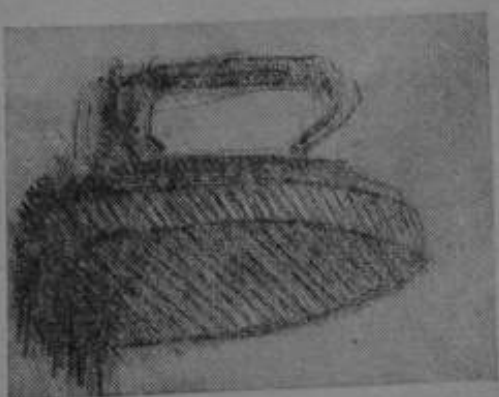
Определяя композиционное место изображения на листе бумаги, надо позаботиться о том, чтобы рисунок красиво и правильно заполнил плоскость листа, он не должен быть очень маленького размера.

выражения формы в рисунке, или надо наносить очень легко, или надо наносить очень темно, чтобы рисунок можно было исправить без применения резки. Вообще надо привыкнуть к первым этапам работы, и в рисунке нести очень быстро, и карандашом его-его прикасаться к бумаге. Об этом не следует забывать и в дальнейшем — в педагогической работе, когда вы будете учить детей рисованию с детьми в школе. Дети, в особенности в начальных классах, рисуют очень смело и решительно, сильно нажимают карандашом на бумагу, дают жесткие линии, и тем самым лишают себя возможности вносить исправления в свой рисунок.

Когда конструктивная основа формы выражена в рисунке, приступаем к уточнению наблюдений перспективных.

Слово «перспектива» происходит от латинского *perspicere*, что означает — «видеть насквозь», «сквозь что-нибудь».

Если взять место листа бумаги окошко и подышать на него, чтобы оно слегка запотело, а затем сплозь него посмотреть на какой-нибудь предмет и видную форму предмета обвести пальцем по стеклу, то получится перспективное изображение этого предмета. В эпоху Возрождения художники-перспективисты часто использовали этот метод рисования. Он состоит в следующем: между натурой и рисующим устанавливается «картинная плоскость», которая могла быть двух видов — рама с натянутой прозрачной калькой, на которой художник делал свой рисунок, и рама с натянутыми нитями. Чтобы рисунок имел постоянную точку зрения, к этому прибору добавлялся специальный прицеп, через который он мог вести свои наблюдения. На рисунках немецкого художника эпохи Возрождения А. Дюрера (рис. 22 и 23) показаны эти два способа перспективного изображения. На рисунке 22 изображен художник, рисующий прямо на картинной плоскости, которая состоит из рамы и прозрачной кальки. На рисунке 23 показан другой вид перспективного прибора. Картинная плоскость представляет собой раму с натянутыми на нее нитями. Нити держат раму на ряд клеток, которые позволяют художнику размещать вниманию связь раму натуре на отдельные части. Бумага, лежащая перед художником, разделена на столько же клеток, что и картинная плоскость. Наблюдая натуре через «прицеп», художник фиксирует результаты своих наблюдений на рисунке.



24. Учебный рисунок.



22. А. Дюрер. Перспективное рисование.

Рисуя подобным образом, художники XVI века заметили ряд особенностей нашего зрения, на основе которых разработали науку — перспективу — и установили ее законы.

Рассмотрим некоторые из них. Два предмета одинаковой величины, но расположенные на разных расстояниях от глаза, кажутся разными — ближний к глазу предмет кажется больше по величине, а дальний меньше. По мере удаления предмета от нашего глаза наблюдается кажущееся уменьшение его в размере, и, наоборот, приближаясь, он как бы увеличивается (например, удаляющийся и приближающийся поезд).

Эти явления перспективны можно наблюдать всюду. Например, когда мы с железнодорожной платформы смотрим вдаль на железнодорожные пути, то нам кажется, что по мере удаления промежутки между рельсами сокращаются, и они как будто сходятся в одной точке. Теневые стороны, расположенные ближе к нам, кажутся больше, дальше — меньше, хотя на самом деле они одинаковые (рис. 24).

Рассмотрим другую закономерность перспективны на примере нашего рисунка. Линии рельсов, проводов, насыпи и другие, уходящие от зрителя в глубь картины, направлены в одну точку, которая расположена на линии горизонта. Эта точка в перспективе называется точкой схода.

Термин «горизонт» происходит от греческого слова «диастра-пичизазион» — «кажущаяся граница между небом и землей». В математике термин «горизонт» объясняется более точно: воображаемая плоскость, проходящая через глаз наблюдателя и перпендикулярно расположенная к отвесной линии. В изобразительном искусстве под словом «горизонт» подразумевается прямая горизонтальная линия на изобразительной плоскости, которая служит художнику ориентиром при построении реалистического изображения. Она указывает зрителю, на каком уровне высоты находится глаз художника, с какой точкой зрения он изображал картину; она делит изобразительную и картинную плоскость на две

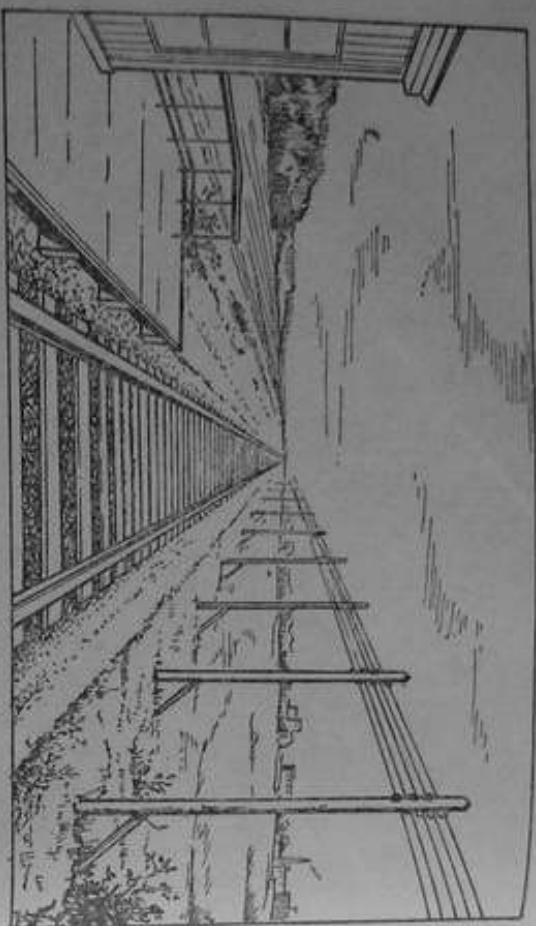


23. А. Дюрер. Перспективное рисование.

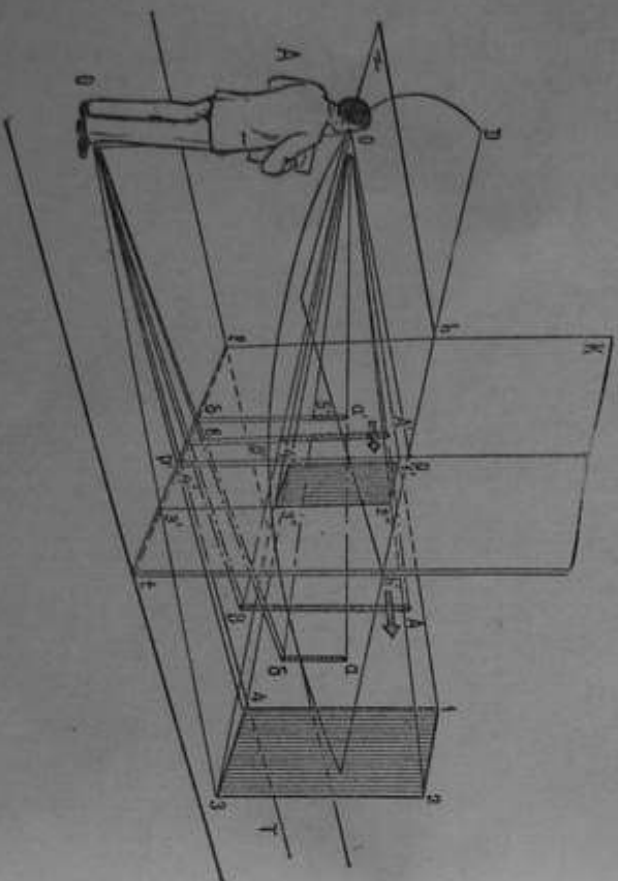
части — верхнюю и нижнюю. В теории перспективны горизонт называют линию, образующуюся при пересечении условной (воображаемой) горизонтальной плоскости, которая как бы проходит от глаза наблюдателя, с картинной плоскостью (воображаемая плоскость, находящаяся между наблюдателем и наблюдаемым предметом). Горизонт всегда находится на уровне глаз наблюдателя (рис. 25).

При объяснении учащимся явлений перспективны, и в частности при объяснении горизонта, можно воспользоваться следующим методическим приемом. Можно представить, что окно как бы картинная плоскость; наблюдая вид за окном, учащиеся заметят, что все предметы: дома, деревья, крыши домов — по отношению к оконным переплетам будут занимать определенное местоположение. Если учащиеся приставнут, то они заметят, что вместе с ними приподнимутся и все идущие им предметы за окном; если присесть, то и видимое за окном опустится. Таким образом, учащиеся на практике убедятся, что горизонт всегда находится на уровне глаз наблюдателя.

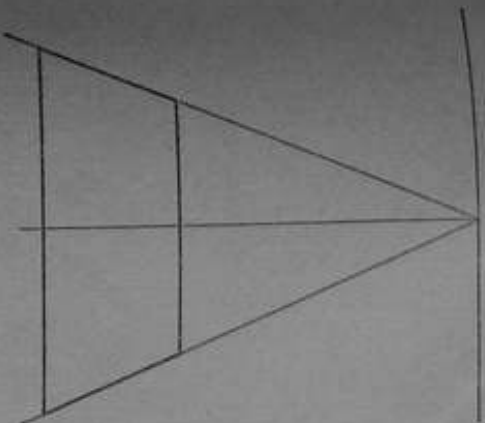
Чтобы дать правильное перспективное изображение формы предмета, рисующий должен установить местоположение линии горизонта, точку схода и все линии на рисунке, уходящие в глубину, направить к точке схода на линии горизонта. Не всегда линия горизонта и точка схода могут быть изображены на рисунке. Часто они выходят за пределы листа бумаги, поэтому вычерчивать перспективу на рисунке не обязательно, но учитывать перспективные закономерности необходимо. Например, требуется изобразить квадрат в перспективе. Для этого нарисуем (вычертим мысленно) линию горизонта и точку схода. Затем, продолжив стороны квадрата, уходящие в глубину, направим их к точке схода (рис. 26). Если требуется нарисовать куб, стоящий прямо перед нами, то нужно провести такую же работу: наметить линию горизонта, точку схода и направить в нее соответствующие линии сторон куба (рис. 27).



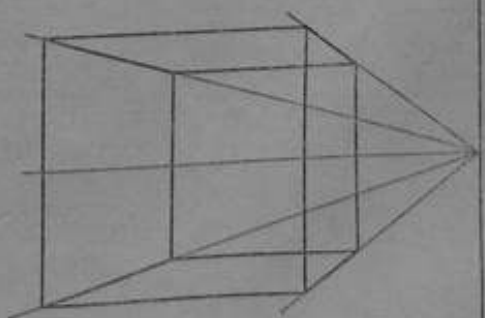
24. Перспектива.



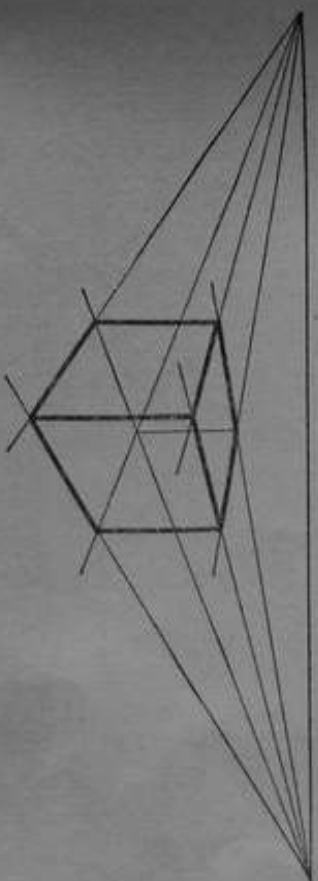
25. Горизонт.



26. Перспектива квадрата.

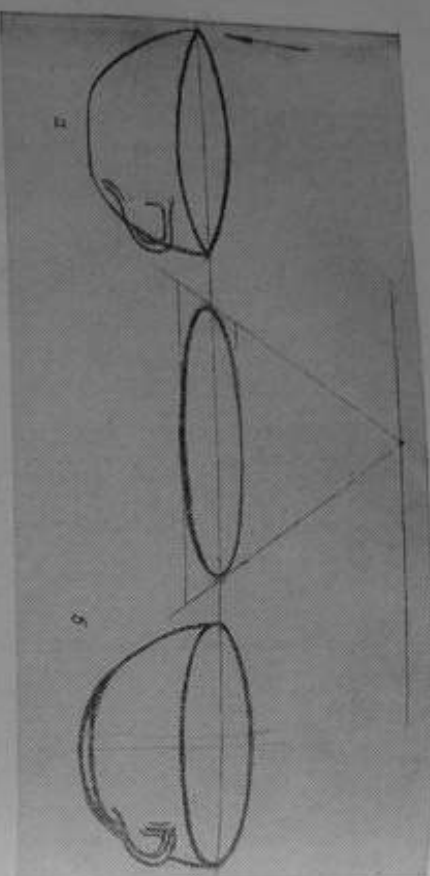


27. Перспектива куба.



28. Перспектива куба.

Наблюдая куб, стоящий под углом к зрителю, заметим, что все его стороны найдутся в перспективном сокращении по отношению к рисующему. Мысленно продолжая стороны куба, увидим, что они сходятся в точке слева, другие — справа. Таким образом, окажется уже не одна точка схода, а две. Рисуюнок увидит в следующей последовательности: определится направление глаз рисующего — линия горизонта и точки схода. Затем начнется место и величина обращенного к рисующему переднего угла и направление видимых сторон (рис. 28). Перспективные углы и направление видимых сторон точек схода в рисунке определяются на глаз. Точность определения зависит от степени развитости глазомера. Чтобы добиться успеха в рисунке, необходимо хорошо научиться правилам перспективы и уметь применить их на практике. Это позволит в дальнейшем изображать любой предмет



29. Построение окружностей (а — неправильное, б — правильное).

с натуры правильно. П. П. Чистиков писал: «Все существующее в природе и имеющее какую-либо форму, подлежит законам перспективы. Уметь применить законы перспективы, вы можете научиться, все непонятное в натуре верно»¹.

Особое внимание на перспективу надо обращать при рисовании с натуры округлых по форме предметов. При изображении окружности в перспективе начинающие часто допускают ошибки и изображают не окружность, а веретено (рис. 29, а). Окружность в перспективе надо строить по тем же принципам, что и изображать квадрат в перспективе. Рисуя квадрат в перспективе, мы делим его горизонтальной линией пополам. Вликая к рисующему половина квадрата будет больше, а дальняя — меньше. Выпуклая в квадрат округлость, надо линию делить плавной (рис. 29, б). Очень часто не только начинающие, но и студенты вузов при изображении колбы, решета или кастрюлки, находящихся в наклонном положении, делают грубые ошибки в перспективе. Так, например, колбы, изображенные на рисунке 30, а, начинающие рисуют в обратной перспективе (рис. 30, б): дальняя поверхность изображена шире, а ближняя — уже. На рисунке 30, в дано правильное изображение колбы.

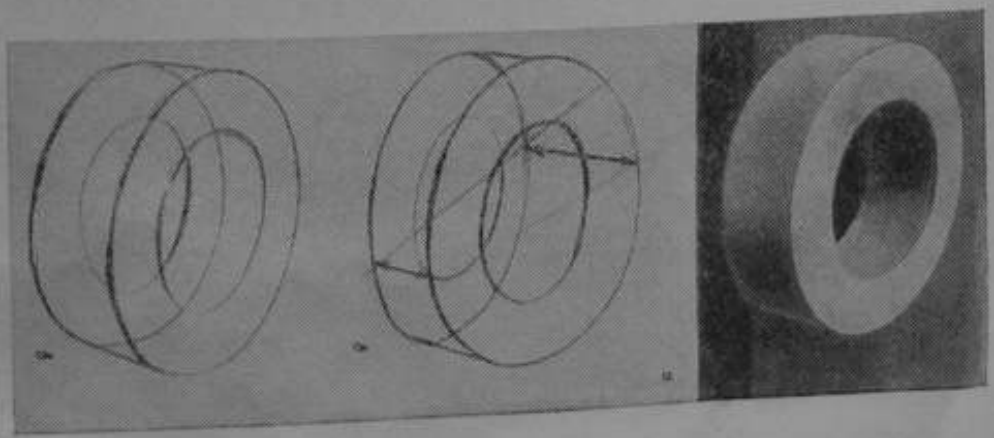
Когда начинающий усвоит принцип линейно-конструктивного построения формы предмета, можно приступить к наблюдению явлений светотени. Для этого мы обращаем внимание на предмет, грани которого являются границами светотени. Конструктивные линии в рисунке, выражающие форму предмета, являются в то же время границами светотени. Чтобы начинающий это хорошо ус-

¹ Цит. по кн.: Гигиенбург Н. П. П. Чистиков и его педагогический стиль. М.—Л., 1940, с. 128.

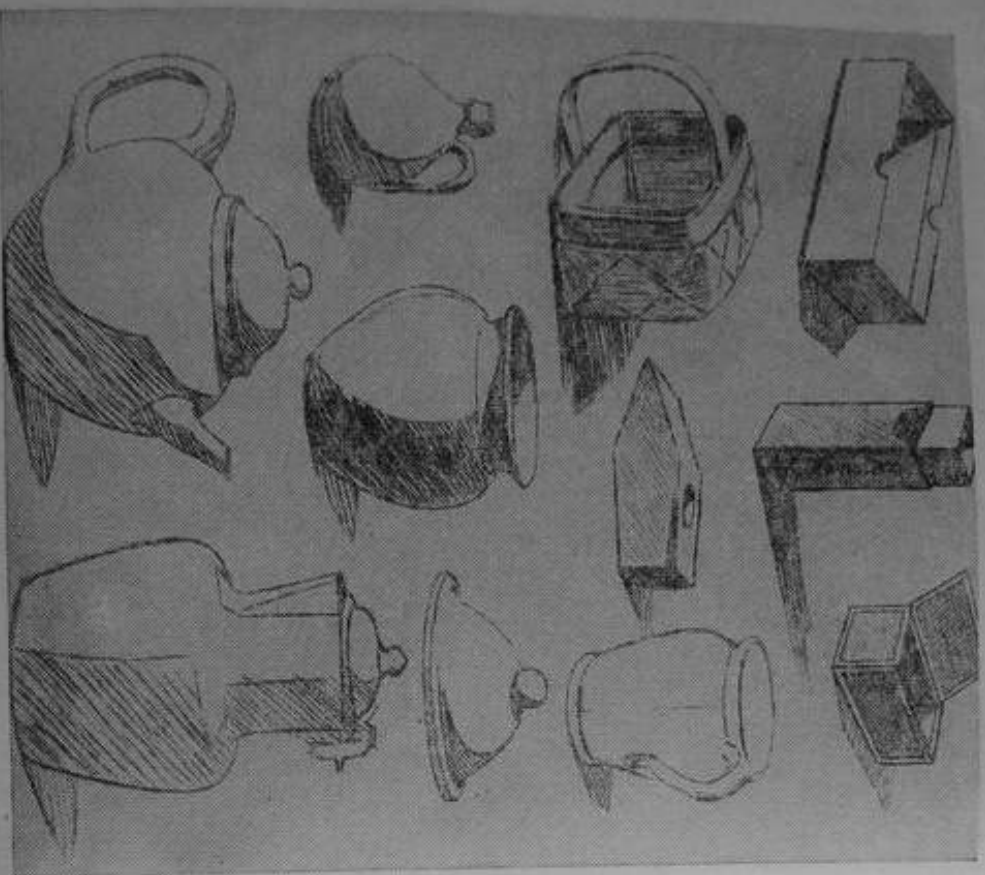
необходимо выполнить, необходимо выполнять задания, для специальных заданий. В этих рисунках передаются только основные грани светотени — свет, полутень, тень на предмете, а также тень, падающая от предмета (рис. 31). Все эти задания являются отдельными этапами работы над рисунком. Для того чтобы ученик смог выполнить законченный рисунок, ему надо вначале наметить линейно-конструктивное изображение формы предмета, затем продолжить освещенные светотенью грани. Когда подготовительная работа закончена, можно переходить к тщательной проработке рисунка.

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

округлых предметах светотеневые грани, т. е. переходы от света к полутени и от полутени к тени, настолько плавны и незаметны для глаза, что начинающий рисовальщик часто с трудом находит границу между светом и полутенью. А это в свою очередь мешает ему правильно понять объем и конструкцию предмета. Например, рисуя с натуры шар, он изображает не объем, а плоский круг, который затем начинает отщипывать от контурной линии. В результате светотеневые отношения даны как случайные пятна, тон не помогает передать объемную форму шара. Нельзя механически переносить на рисунок светлые и темные пятна. П. П. Чистиков писал: «Рельеф от формы зависит, а не от тушевки. Такой взгляд на дело на-



30. Изображение колбы.



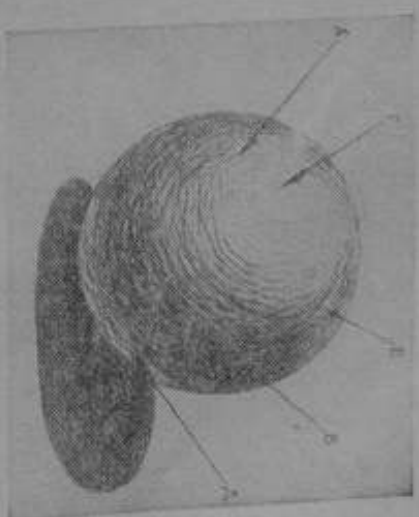
31. Таблица из старинного пособия.

ставляет обращать особое внимание на рисунок, на форму. А в искусстве рисунок — разум, а эффект, светотень — «чувство»¹.

Для того чтобы в рисунке правильно передать объем и форму предмета, надо ясно представить себе конструктивную форму, расположение его поверхностей в пространстве по отношению к источнику света.

Как мы уже наблюдали при рисовании куба, между линейно-конструктивными изображенными формами и теневой линией объема

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 346, 347.



32. Рисунок шара.

в рисунке существует тесная взаимосвязь. Работая линиями грани куба, мы влияем его конструктивную форму. Эти же линии влияют в то же время и границами светотени. Исходя из этого, и конструктивную форму шара надо в рисунке строить по границам светотени. Необходимо позакончиться с особенностями распределения света на форме предмета. Изменение светосилы отдельных плоскостей предмета зависит от положения их в пространстве относительно источника света. Поверхность, на которую луч света падает прямо, обычно называют «светом» (рис. 32, А). Луч света, падающий на поверхность под каким-нибудь углом (скользкий по поверхности), образует полутень (рис. 32, Б). Поверхность, на которую луч света совсем не падает, является теневой» (рис. 32, В).

Самая светлая (блестящая) точка на поверхности предмета называется бликом (рис. 32, Г). Свет, отраженный от других предметов, называется рефлексом (рис. 32, Д).

На рисунке 33 показан метод построения изображения шара. Вначале намечается общий размер шара. Затем надо приблизительно дать, как по форме шара распределяется свет, где располагается блик, где полутень и где тень; и все это отмечается на рисунке легкими линиями. Эти линии должны служить границами тональных градаций. Чтобы правильно выдержать рисунок в тоне, посту-



33. Изображение шара.

павот следующим образом: прокатывают тоном от границы полученного полушария и теневую часть шара, затем от границы тени, но уже более сильным тоном — всю теневую часть, включая рефлекс. Не следует оставлять поверхность рефлекса светлой, он должен быть темнее полутона. Свет рефлекса достигается утомлением ритом находящихся поверхностей — теневой поверхности и падающей тени от шара.

Если начинающий рисовальщик будет изображать шар, не опираясь на конструктивный анализ формы, то у него может получиться плоский круг. П. П. Чистяков писал: «Так шар с бесчисленно, но на месте положенными тенями и светлыми будет казаться зашпаклевым кругом. Художник средней руки, школяр, дутый верит рельеф вылит там, где его нет, там, где они привыкли его видеть и делать, именно в паронидных тушевках, в ярких соотнесенных светлых и широких полутонах; глаз их не равнит, не смотрит, а отражая светники, находящиеся перед (...) и, чувствуя эти пятна, называют их рельефами по лепной привычке»¹.

Научившись находить конструктивную основу формы в рисунке по границам светотени, учащийся в дальнейшем познакомится с методом строить форму любого округлого тела, этот принцип поможет ему и при рисовании головы человека, легко находить и выражать форму щеки, подбородка, лба и т. д.

Данный пример линейный раз указывает на то, как важно, рисуя с натуры, прозвонить конструктивный анализ предмета. Некоторые упражнения надо делать по несколько раз до тех пор, пока ученик хорошо не усвоит основные принципы реалистического рисунка. Например, при изучении формы шара необходимо сделать ряд рисунков на тонатные заготовки: различные мячи для пинг-понга, волейбольный, для тенниса, футбольный, детский, окрашенный в два или четыре цвета. Прекрасным упражнением по рисованию округлых форм является рисунок яйца.

Метод линейно-конструктивного построения рисунка способствует в известной мере и развитию технических навыков. Такой метод построения изображения заставляет рисующего постоянно думать о форме и тон накладывать по направлению поверхностей предмета. Таким образом каждая линия, штрих, тон рисует форму, потому что тени и полутона не бесмысленные пятна, а определенные плоскости предмета, выражающие его объем. Подчеркивая направление поверхности формы, рисующий уже не может хаотически наносить тона на поверхность бумаги, а будет показывать направлением штриха характер формы.

Переходя от света к полутонам и от полутонов к тени на телах вращения (шар, цилиндр, конус) в изображении надо передавать как можно незаметнее. Метод линейно-конструктивного построения рисунка позволяет усваивать основные положения реалистиче-

ческого рисунка и технические приемы работы. Более того, такой метод работы дает возможность не только правильно изображать предмет, но и передавать его фактуру и материальность.

В связи с этим несколько слов о технике рисунка и технологии рисовальных материалов. Во всех других искусствах технике исполнения уделяется большое внимание, с нее, собственно говоря, и начинается разговор об искусстве — у музыкантов (постановка руки у пианиста, скрипачей и т. д.), хореографов (постановка фигуры, движения рук, ног), у артистов (постановка голоса). Под техникой рисунка следует подразумевать искусство выполнения, находчивость, умение сознательно пользоваться средствами изобразительного искусства, предусматривание эффектов, которые могут получиться при использовании данного приема.

Уже в педагогическом училище на первых уроках при выполнении первых заданий учащимся необходимо овладевать вопросами методики развития технического навыка. Говоря о технических навыках, о совершенствовании мастерства, И. М. Сеченов указывал, что наука в этих вопросах могла бы во многом помочь. «Бедно и у музыканта и у скульптора рука, творческая жизнь, способная лишь делать чисто механические движения, которые, строго говоря, могут быть даже повернуты математическому анализу и выражены формулой. Как же могли бы они при этих условиях вкладывать в звуки и в образы выражение страсти, если бы это выражение не было актом чисто механическим? Чувствуете ли вы после этого, любезный читатель, что должно прийти, наконец, время, когда люди будут в состоянии так же легко анализировать внешние проявления деятельности мозга, как анализирует теперь физик музыкальный аккорд или языки, представляемые свободным падающим телом?»¹.

Многие художники технические навыки относят к чисто творческим задачам и считают, что технике рисунка обучать нельзя. Здесь пропихивают путаница в понимании техники и манеры.

Манера — это действительно почерк художника, присущий только ему одному. Манере учить не следует. Она у каждого своя, и, когда начинающий художник пытается подражать манере другого художника, даже великого, опытный педагог это сразу замечает и предупреждает его от манерности, которая совершенно не свойственна начинающему рисовальщику.

Техника — это необходимые средства выражения, без которых рисовальщик не может быстро и выразительно передать форму предмета в рисунке. Технике рисунка обучать можно и нужно, и здесь должна быть четкая методика обучения.

Говоря о развитии технического навыка, И. М. Сеченов предлагает «разложить» весь процесс заучивания какого-нибудь рельефного или художественного ручного производства на составные

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

¹ Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1947, с. 72.

момента и затем смотреть, какое участие принимает воля в каждом из них в отдельности. При всяком заучивании нужно:

- 1) чтобы рука предварительно обвела известной степенью поворотности, чтобы она умела повернуться в любую сторону, отбываясь и разгибаясь во всех соединениях и пр.;
- 2) чтобы она слушалась во всех этих движениях глаза (что, впрочем, понимается само собой, так как все движения рук участвуют всегда под контролем глаза);
- 3) чтобы человек умел показывать показываемой ему форме движения;

- 4) чтобы он умел отгибать хороший результат правильного движения от дурного результата неправильного.

II. наконец,

- 5) чтобы он упражнялся как можно более под контролем достижений нормального результата»¹.

Не следует думать, что это дело только начального обучения, что в художественно-педагогическом учении учася люди, уже умевшие немного рисовать. Практика показывает, что даже в вузе многие не только не владеют техникой рисунка, но силосы и рычагом не умеют загибать угол, работать сапфирной, соусом, пером. Педагог-музыкант не считает для себя пустяком проверить, как дышит вокалист, как держит смычок скрипач, какова постановка руки у пианиста.

Педагогическая практика свидетельствует, что для образования двигательного навыка на первых порах можно ограничиваться тремя фазами:

- 1) изучение отдельных элементов движения и объединение ряда отдельных действий в единое целое;
- 2) устранение лишних движений и излишнего напряжения мышц;
- 3) совершенствование двигательного навыка и уточнение координации движения и мышления.

Рассмотрим эти три фазы развития на примере усвоения навыка работы штриховой техникой.

Первая фаза — изучение отдельных элементов движения и объединение ряда отдельных действий в единое целое.

На этой стадии педагог показывает, как надо держать в руках карандаш и как им проводить отдельные штрихи. Эта работа вначале представляет для начинающего некоторую трудность; плохо слушается рука, штрихи не получаются параллельными — они разбегаются вверх и вниз. Вначале он никак не может приблизиться к этой работе, в особенности когда ему приходится работать стоя у мольберта: он начинает ерзать на месте, выдвигать всякие «антраша». Вместо того чтобы держать карандаш на



Правильно.

Неправильно.

34. Положение руки при рисовании.

Выгнутой руке и только мизинцем опираться на планшет с бумагой, он снова начинает держать карандаш так, как держат ручку с пером, а на доску с рисунком опираться всей рукой (рис. 34).

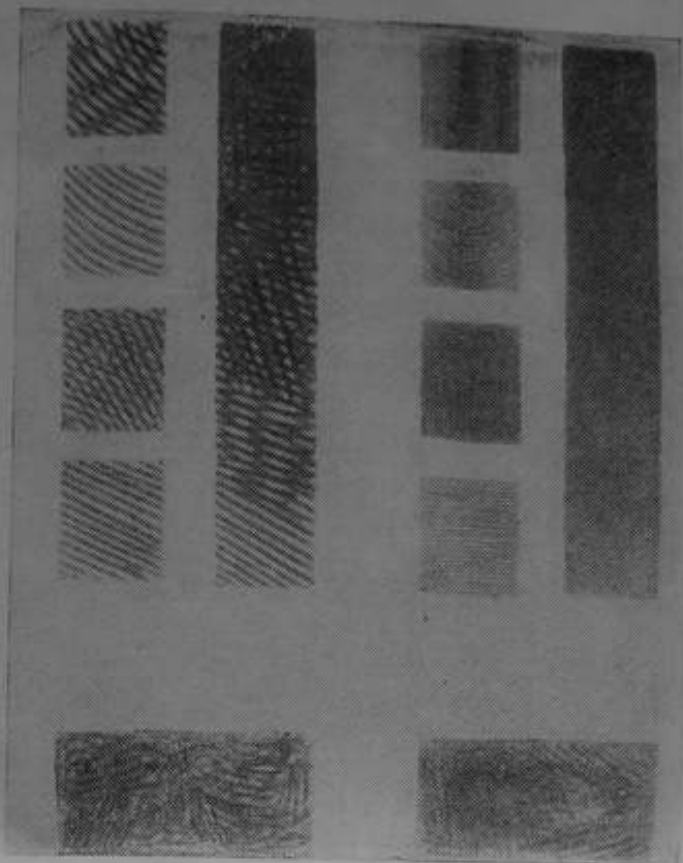
Ученик должен усвоить следующее правило. Сидеть или стоять у мольберта надо на расстоянии выгнутой руки. Карандаш брать (держат) всей рукой (всеми пальцами) дальше от окончного конца, причем карандаш надо держать в руках так, чтобы его можно было легко повернуть в любую сторону. Опираясь на планшет с бумагой можно только мизинцем, а лучше вообще не опираться. Такое положение руки дает свободу движению кисти — рука выйдет из состояния скованности. Эти навыки в дальнейшем окажут существенную услугу в работе по живописи, где никакого упора руки о холст не должно быть.

Двигательная структура подающего болячества первичных движений движения художника может быть обвешена следующими причинами. За наименьшим нужных готовых координаций нервная система нискает в ход ту цель уже имеющихся в ее распоряжении готовых реакций (умение писать, чертить, тушевать), с помощью которых он старается исполнить данный рисунок. Причем интересно, что средства для этого акта подготавливаются самые разнообразные, но обычно используются пути и механизмы наиболее проторенные и легкие из имеющихся в двигательном опыте ученика в данный момент.

Новые приемы работы, технические навыки приобретаются главным образом посредством многократных упражнений. Только в двигательном процессе работы навыки формируются, закрепляются и автоматизируются. В качестве необходимых упражнений для закрепления первоначальных навыков работы штриховой техникой можно предложить упражнения в нанесении серии штрихов, как бы выражающих плоские и округлые формы (рис. 35). Эти упражнения приучают начинающего работать штрихом в определенной системе, а не наносить штрихи в хаотическом беспорядке (рисунком справа).

Когда учащийся научится твердой рукой проводить серию параллельных штрихов и линий, его рука будет подготовлена для приобретения двигательных навыков второй фазы.

¹ Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения, М., 1947, с. 298—299.



35. Штрихи.

Вторая фаза — устранение лишних движений и излишнего напряжения мышц.

Даже начинаешь проводить параллельные штрихи и линии, ученик все еще чувствует скованность в руке. Штрихи он проводит лесен ручкой, она не спускается в кисти, пальцы плохо держат карандаш, поэтому он часто ломается и выскальзывает из рук.

Будущий педагог должен знать, что на этой стадии надо прекратить все попытки подлинности кисти руки. Она должна быть совершенно свободна в своих движениях, как у скрипача, пианиста, хирурга. Как только кисть руки станет свободной в движениях, так сразу же исчезнет напряжение в плече и в пальцах. Пытаясь, чтобы привести кисть, руки из напряженного состояния, заставляют ученика потрясти руками в воздухе.

Карандаш в руках надо держать без всякого усилия. При перемене направления штриха, выявляющего форму в рисунке, рисовальщика остаются в покое, в движении только карандаш, который управляет кисть руки. Исправление ошибок, преодоление скованности движения достигается благодаря методическому руководству педагога и доброжелательности ученика.

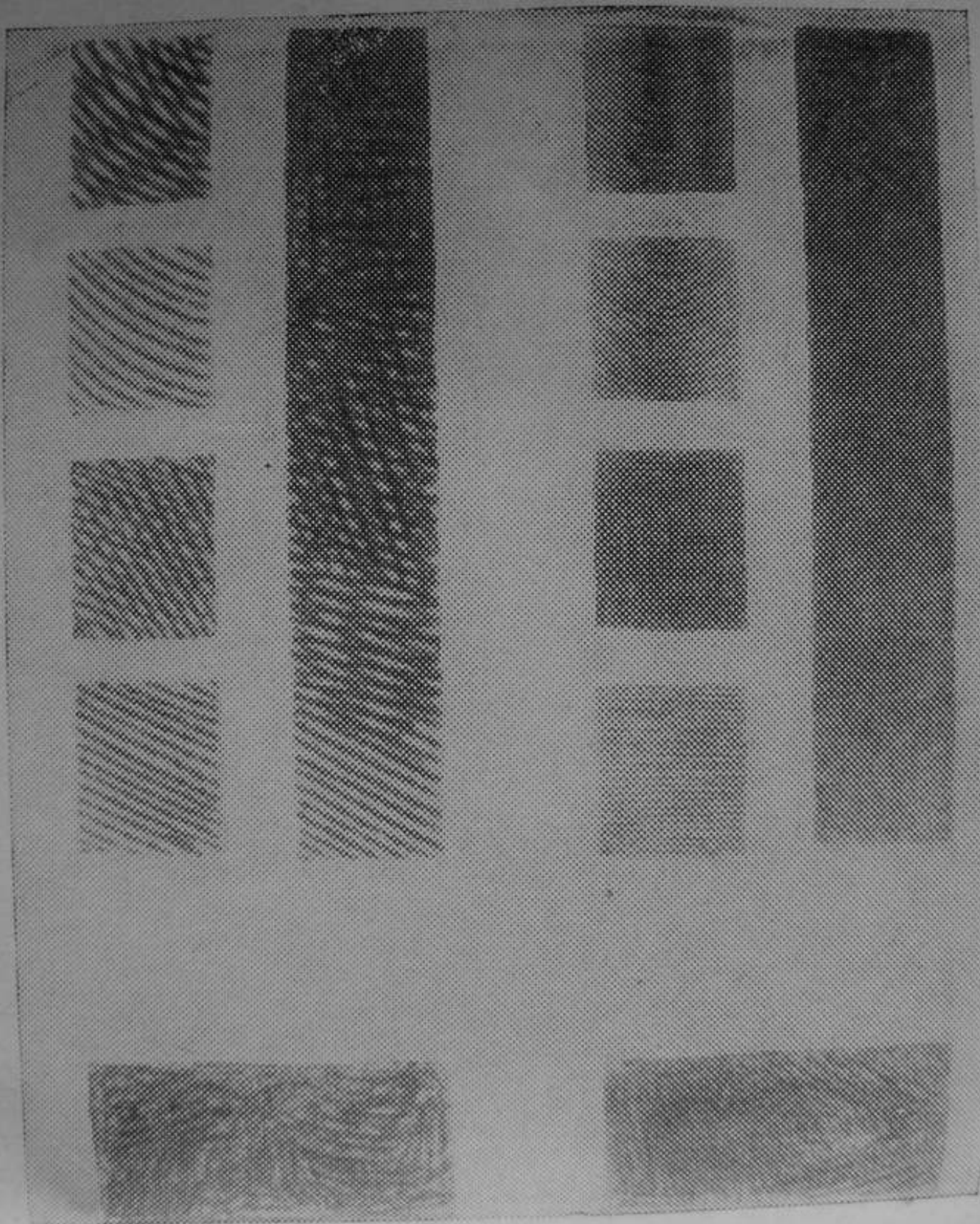
У муляжистов, в особенности у пианистов, этому уделяется очень большое внимание. М. Л. Пресман — ученик Московской консерватории, исполнившая свои записки у Н. С. Зверева, писала, что самое большое внимание Зверев обращал на правильную постановку руки: «Самым ценным, чему он учил, это было — постановка рук. Зверев был исключительно беспощаден, если ученик играл напряженной рукой и, следовательно, играл грубо, жестко, если при напряженной кисти ученик ворочал локтями»¹.

Правильная постановка руки, ознакомление с техническими приемами работы в самом начале обучения рисунку дают возможность педагогу в дальнейшем успешно развивать способности каждого ученика. Каким бы ни была индивидуальная система и методика обучения рисунку у того или иного педагога, если ученик на первых курсах получил правильную техническую подготовку, он и у нового руководителя будет успешно развиваться дальше. Никакой опасности в том, что новому руководителю придется переучивать этих учеников, быть не может. Замечательный педагог и методист фортепианной игры Н. С. Зверев подготовил своих учеников так, что профессора старших курсов брали его учеников с большой охотой. М. Л. Пресман писала: «От Зверева ученики обычно переходили (Зверев вел только младшие классы игры на фортепиано) к А. И. Злотти, В. И. Сафонову, С. И. Таневу, П. А. Пабсту. Несомненно, у каждого из этих профессоров была своя система, свой метод, тем не менее учеников Зверева они охотно принимали, — ведь каждому из них интуитивно было понятно, что ученики, которых не нужно исправлять, переставлять, с которыми можно легко идти вперед»².

Наблюдая учащихся при первых попытках передачи средствами рисунка формы, объема, прежде всего обращать внимание на общую закрепованность всего тела и вовлечение в работу большого, совершенно ненужного для данного движения количества мышц (это положение всегда отмечают пианисты, спортсмены). Это чрезвычайное напряжение повтыка можно, по-видимому, рассматривать как почти неизбежное и закономерное явление в первом периоде процесса научения нового приема работы, связанного с широкой привлечением нервного возбуждения по коре головного мозга. В дальнейшем процесс освоения нового упражнения сводится к постепенному исключению лишних, не нужных в дело статических напряжений и движений. Для преодоления всех этих излишних напряжений необходимы специальные упражнения. Они должны содержать комплекс различных движений руки. Возможно, на этой стадии развития навыка целесообразно применить метод копирования с образцов. Например, копируя рисунок из пособия Жульена (рис. 36) или Скимо (рис. 37), ученик начнет выдвигать как бы механически повторять движения рисовальщика, но в то же время

¹ Поступившая о Рахманинове, М., 1961, с. 161.

² Там же, с. 162.





36. Таблицы из пособия Жюльена.

он увидит и запомнит, как каждым штрихом можно убедительно подчеркнуть форму, выразительно передать объем. Необходимо обрести внимание на то, как художник лепит штрихами форму, как в рисунке стопы моделируется форма пальцев.

Когда достигнута некоторая свобода движения руки, овладение техникой переходит в третью стадию развития.

Третья фаза — совершенствование двигательного навыка и уточнение координации движения и сознания (мышления). Рисуя с натуры, учащийся обязан прежде всего думать о закономерности строения натуры и заколах изображения ее на плос-

кости, поэтому всю предыдущую работу (о которой шла речь при работе первой и второй фаз) необходимо довести до степени автоматичности, чтобы она шла так же свободно, как соблюдение томатичности (чередование) пальцев у пианиста при исполнении пассажей и гамм. Автоматизация навыка означает, что последующая операция может выполняться учеником без активной деятельности сознания и может ее выполнять, но это не означает, что рисовальщик может перестать сознательно относиться к способам выполнения рисунка, наоборот, выработав автоматизированные приемы изображения, ученик должен в любой момент, когда это понадобится, осознавать эти способы; он должен сохранять способ сознательного контроля над ними. Например, прослеживая нюансы пластической формы, рисовальщик автоматически должен менять на рисунке направление штриха, составляя штрих ложиться по форме.

Будущий преподаватель должен знать, что совершенствование и закрепление последней фазы развития технических навыков должно проводиться обязательно на уровнях рисования с натуры, в аутотренингах, под наблюдением педагога.

В приобретении мастерства, свободы и легкости выполнения рисунка большое место отводится ритму. Вопросам ритма посвящено большое количество научных работ. Ритм рассматривается с различных аспектов. Нам же в данном случае интересует как фактор, который организует и контролирует движение. Для выражения технических приемов нанесения штриховки или тушевки большое значение имеет соблюдение ритма. Известная закономерность движения руки способствует более легкому и свободному, а следовательно, и быстрейшему выполнению рисунка. Неритмичные, беспорядочные движения руки скользяют художника и редко приводят к желаемому результату. И. М. Сеченов указывает: «Не может быть сомнения и в том, что так называемая спорная, приобретаемая упражнениями, заключается отчасти в умении поддать в настоящий темп рабочих движений данного вида».

Соблюдение ритма в работе не только способствует совершенствованию технических навыков штриховки и тушевки, но и построению изображения. В этом мы не раз убеждались в нашей практике. Например, учащийся, рисуя куб или призму, часто не может правильно и четко выразить конструктивную основу формы, дать правильное построение изображения. Линия на рисунке получается кривые, плохо соблюдается параллельность между гранями.

Когда же ученик, соблюдая ритм движения руки, начинает рисовать одновременно все вертикальные линии, затем боковые грани и т. д., у него рисунок получается более четкий и правильный.

Необходимость войти в ритм движений у многих учащающихся рисовальщиков возникает самопроизвольно. Часто можно видеть, как они, прежде чем провести линию, выцедила делают несколько



37. Голый на пособи Скино.

ритмических движений карандашом по воздуху и, только когда попадают в нужный ритм, переносят линию на бумагу. П. П. Чистяков по этому поводу писал: «Тут бываю разные приемы: карандашом можно долго смотреть и ставить формы (?) или места, друтой — живо, живо и в то же время легко водит карандашом или углем по бумаге, намечая, собирая и тот же момент и движение и место. Которая манера лучше? — Обе лучше. Главное — не чертить. Потому что черные линии затрудняют видеть ошибки, тем более исправлять их»¹.

После многократных повторений, когда трудовой процесс заучен в достаточной мере, он совершается уже автоматически. Но это не значит, что навыки возникают «сами собой». Для образования действительно профессиональных навыков требуется длительный срок обучения.

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 301, 302.

Наиболее быстрой и доступной формой обучения технике рисунка является развитие изучаемого навыка на отдельные последовательные звенья с последующим их объединением в целостный процесс. Здесь должен быть диалектический принцип: от простого к сложному, от более легкого к более трудному. Вся трудность правильного построения методики обучения мастерству как раз и состоит в том, чтобы создать правильную градацию трудностей. Естественный путь перехода от простого к сложному в то же время и наиболее экономный для достижения поставленных задач. Развитие технических навыков не должно быть в отрыве от научного образования и эстетического воспитания, его задача — способствовать совершенствованию мастерства молодого художника и его образованию. Работа руки, ее действия должны быть подчинены разуму. Успех творческой деятельности зависит во многом от четкой координации мыслительных и двигательных процессов. Графические навыки у учащегося являются, по существу, не самостоятельной формой действия, а комплексом его сознательной деятельности. Ф. Энгельс писал: «...никак не изобретать того обстоятельства, что все, что побуждает человека к деятельности, должно проходить через его голову; даже за елу и пинть человек принимается вследствие того, что в его голове отряхнутся ощущения того, что и как, а не остается есть и пить вследствие того, что в его голове отражается ощущение сытости»¹.

Как в литературном произведении нельзя отделить слово от мысли, так и в рисунке нельзя отделить технического прием от работы ума. Работа руки — это работа ума художника. Рука, технический прием есть не что иное, как переносчик мысли художника. Штрих, линия, пятно есть не что иное, как отражение мысли.

Итак, основой всякого мастерства, труда, работы рук является сознание. Даже самое простое наложение штриха на рисунок (например, штрих по форме) связано с работой мозга. Только сознательно вырабатывая у себя технические навыки, можно постепенно подойти к более сложным действиям, достигнуть виртуозности. А для этого мы должны приучить одновременно работать мозг и руку. «Благодаря совместной деятельности руки, органов речи и мозга не только у каждого в отдельности, но также и в обществе, люди приобрели способность выполнять все более сложные операции, ставить себе все более высокие цели и достигать их»², — писал Ф. Энгельс.

Овладевая приемами работы, техникой изобразительного искусства, и в частности рисунка, надо все время думать о том, что изображаешь и как строится форма предмета.

Как мы уже говорили, рисование с натуры — это одновременно и ее познание. Каждая линия, каждый штрих должны выражать в рисунке конкретную форму, определенную поверхность предмета.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Собр. соч. Изд. 2-е, т. 21, с. 290.
² Маркс К. и Энгельс Ф. Собр. соч. Изд. 2-е, т. 20, с. 483.

Рядом показанный штрих, верно воспроизведенная линия — это правильно понятий форма, правильно понятий объем. П. П. Чистяков говорит: «Рисовать надо не изгибы линий, а формы, которые они образуют собой». Поэтому развитие технических навыков следует сочетать с анализом натурн, т. е. с основным заданием учебного рисунка.

Обучение технике рисунка следует проводить параллельно с изучением закономерностей строения природы и правил изображения.

В учебном рисунке техника не должна бросаться в глаза. Качество рисунка определяется не эффектно положенными штрихами; главное, достигнута ли конструктивная сбалансированность рисунка, цельность и соразмерность всех составных частей.

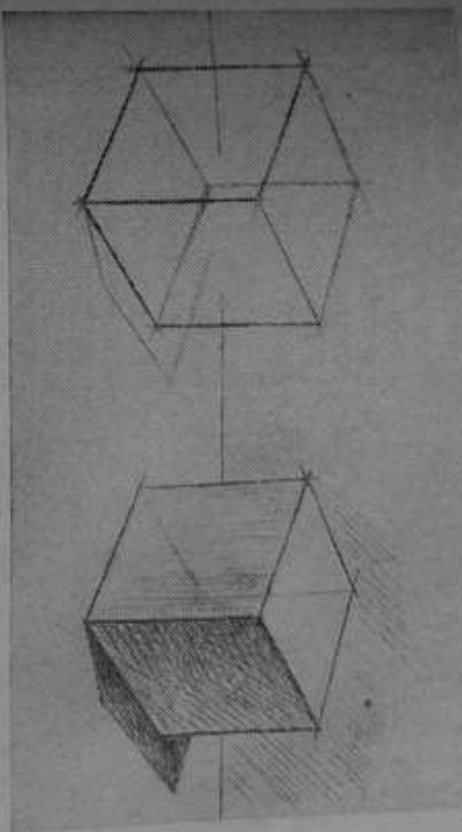
Конечно, такая работа требует большой усидчивости, многократных повторений и упражнений, и это относится не только к области искусства, но и ко всякому обучению. «Ученье есть труд и должно остаться трудом, но трудом, полным мысли, так чтобы самый интерес учения зависел от серьезной мысли, а не от каких-нибудь не имеющих к делу прикрас»¹.

Совершенствование графических навыков будет проходить естественно в том случае, если рисующий будет работать систематически и строго соблюдать последовательность усложнения учебных задач. Нельзя перескакивать через отдельные задачи, переходить к более сложным упражнениям, не усвоив простых. Великий гуманист, ученый и архитектор эпохи Возрождения Леон Баттиста Альберти в своем трактате «Три книги о живописи» писал: «Мне хочу, чтобы молодые люди, которые только что, как мы видим, приступили к живописи, делали то же самое, что, как мы видим, делают те, которые учатся писать. Они сначала учат формы всех букв в отдельности, то, что у древних называлось элементами, затем учат слоги и лишь после этого — как складывать слова. Пусть этот же порядок соблюдается и у нас, в живописи. Сначала пусть они изучают каждую отдельную форму каждого члена и запомнят, какими могут быть различия в каждом члене. Различный же в членах человек, и они весьма очевидны»².

Подводя итоги всему вышесказанному, повторим кратко основные этапы и методическую последовательность работы над рисунком простых геометрических тел на примере рисования гипсового куба.

Первый этап — композиционное размещение изображения на листе бумаги и выявление общего характера формы (рис. 38, слева).

Изображение намечается очень легко, карандаш еле-еле касается бумаги. Рисовать надо быстро и смело. Не надо выпячивать



38. Рисунок куба.

тупело вырисовывать форму предмета, давать аккуратные и четкие линии. Главное на этом этапе работы — найти композиционное место изображения, уловить общий характер формы предмета и его положение в пространстве.

Второй этап — конструктивное построение; уточнение внешнего перспективны.

Чтобы проверить правильность положения (разворота) куба на плоскости стола, проводят вспомогательную горизонтальную линию у ближнего к зрителю основания куба и смотрят, какой угол образуется между горизонтальной линией и гранью нижней плоскости куба справа и слева.

Этот прием помогает правильно установить расположение основания куба на плоскости стола.

Для выявления конструктивной основы формы надо представить себе куб прозрачным и наметить в рисунке все его грани, как видимые, так и невидимые, еще касаясь карандашом бумаги, они нужны только для проверки. Уточняются пропорции — все стороны куба должны казаться на рисунке одинаковыми, равными. Так как куб виден в перспективе, одни плоскости сокращаются больше, другие меньше, то здесь легко допустить ошибку. Надо следить, чтобы куб не превратился в параллелепипед.

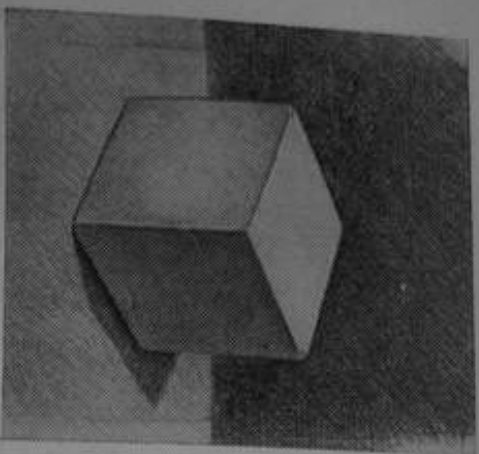
Рисунок по-прежнему наносится легкими линиями, не надо сильно нажимать карандашом на бумагу.

Третий этап — выявление формы средствами тона — светотени (рис. 38, справа).

Вначале надо выявить основные градации тона — свет, тень, полутона, и падающую тень от куба. Прокладывая тени и полуто-

¹ Ушинский К. Д. Педагогические произведения. М., 1962, с. 237.

² Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве, т. 2. М., 1837, с. 58.



30. Рисунок куба.

После проверки правильности своего рисунка можно успливать нажим карандаша на бумагу и давать более четкое и строгое изображение формы.

При детальной проработке формы необходимо внимательно следить за тональной градацией отдельных плоскостей куба. Ближе к источнику света контраст между светом и тенью сильнее. Значит, на гранях куба, которые ближе к свету, тени можно несколько усилить. Падающая тень, в особенности у основания предмета, исчерта темнее, чем тень на самом предмете.

Выявляя фактуру (материальность) гипсового куба, можно ввести фон, чтобы создать темное окружение гипсу. Надо избегать хаотичности и беспорядка в штрихах, но, следя за параллельностью штрихов, не делать их слишком четкими, иначе они «полезут» вперед. Фон должен оставаться нейтральным.

Заканчивая рисунок, надо почаще отставлять его от себя на расстояние и проверить общее состояние рисунка.

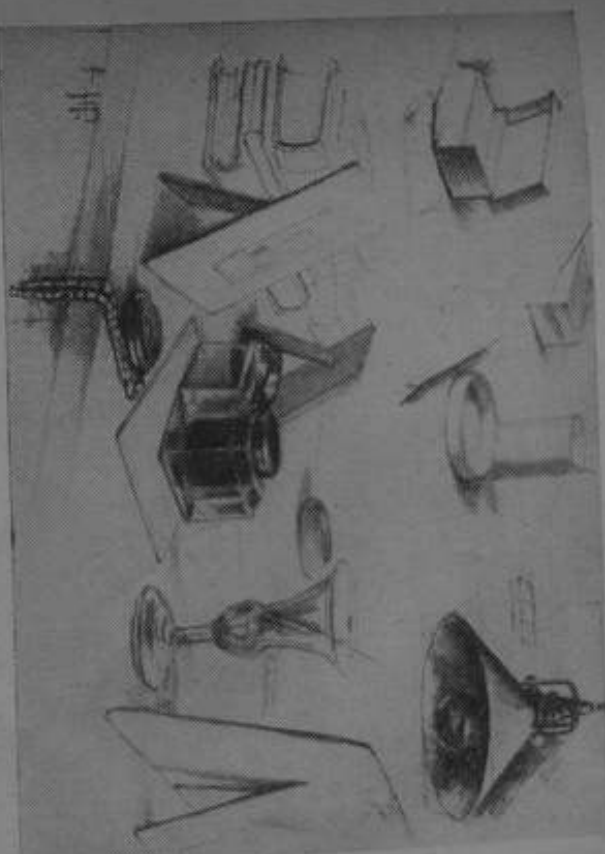
Так же тщательно следует выполнить рисунок предмета округлой формы. Надо предостерегаться учащаться от постепенного перехода к рисунку предмета сложной формы.

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

Наряду с длительным штурмованием натуры (длительным рисунком) необходимо ежедневно делать кратковременные зарисовки и наброски. Программой по рисунку наброски запланированы

ни штрихами, надо стараться класть их по направлению плоскостей куба, как бы рас-
сказывая зрителю, куда они направлены.

Продолжив основные гра-
дации светотени, еще раз
проверять правильность ри-
сунка. В линейном изобра-
жении трудно заметить свои
ошибки. Чтобы рисунок мож-
но было легко исправить, и
на этом этапе работы не надо
нажимать сильно каранда-
шом на бумагу. Успливать
тон можно начать тогда, ко-
гда окончательно убедитесь,
что рисунок наметен верно.
Четвертый этап — де-
тальная проработка формы
(рис. 39).



40. Н. Рот. Набросок.

на каждом курсе. Поэтому к наброску мы будем обращаться по-
стоянно. Основное внимание каждый раз будет уделяться методи-
ческим положениям, которые имеют прямое отношение к тому
разделу рисунка, о котором идет речь. В данном случае речь идет
об изображении предметов простых по форме. Следовательно, вни-
мание в наброске надо сосредоточить на простых по форме
предметах. Здесь могут быть линейные наброски, с легкой про-
глядкой теней и тонов. Примером подобных набросков на изо-
бражение предметов простых по форме могут служить таблицы из-
стерженных пособий и руководств по рисованию (рис. 31).

На рисунке 31 дан пример линейных, лаконичных набросков.
Предметы выбраны самые различные, но простые по форме.
На рисунке 40 дан пример набросков с легкой прокладкой тона.
Здесь мы видим и моменты перспективного построения формы
(тамп), и линейное изображение формы предметов (книги, ко-
робка), и передачу материальности (карманные часы с цепочкой,
черепица).

Регулярная работа над набросками даст возможность быстрее
обладать искусством рисунка. Нет такого художника, который
не носил бы с собою альбом для набросков. Знаменитые худо-
жники прошлого придавали ежедневной работе очень большое зна-
чение. Итальянский художник Ченнино Ченнини в своем тра-
ктате о живописи писал: «Постоянно, не пропуская ни одного дня,

присуд что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожным для этой цели: это принесет тебе огромную пользу»¹.

Особенно необходимо будущему учителю рисования овладеть наброском простых по форме предметов. Это необходимо не только для закрепления знаний и навыков в рисовании, но и для дальнейшей работы в школе, где придется много работать на классной доске, причем изображать надо будет в основном предметы простыми по форме.

В связи с рисованием простых по форме предметов необходимо несколько слов сказать о чисто педагогических моментах, с которыми будущему учителю придется не раз сталкиваться в школе. Многие методисты начальной и средней школы считают, что обучение рисованию надо начинать с изображения предметов округлой формы (тел вращения). Исследования ученых в области педагогики и психологии говорят обратное, что обучение рисунку следует начинать с изображения предметов прямоугольной формы. Правильное, реалистическое изображение формы предмета на плоскости без принудительной перспективы невозможно. Понять и усвоить законы перспективны ученику легче и проще при изображении предметов прямоугольной формы (куб, призма, чешоид и т. д.), нежели округлых (конус, шар, цилиндр, яйцо). Советский педагог Н. Н. Волков, исследовавший эти вопросы, писал: «...если исходить из правильного положения, что точные проекционные отношения содержатся во всяком зрительном образе и у взрослого и у ребенка, придется еще подумать, на чем надо развивать умение видеть проекционные отношения: на изображении прямоугольных предметов, где проекционные отношения очень четки и всякая ошибка в них тотчас же станет заметной в рисунке, или на изображении круглых предметов, где четкость перспективных отношений легко может быть завуалирована неопределенной округлостью формы предмета, подменяя приблизительным изображением? Методисты, составляющие программу, очень ошибаются, думая, что круглые предметы изображаются в IV и V классах лучше, чем прямоугольные. Даже беглый взгляд на соответствующие рисунки говорит о том, что ученики не умеют точно видеть перспективные сокращения. Только в одних рисунках это неумение очень заметно, в других — менее заметно. В изображении прямоугольных предметов как раз легко показать учащемуся его ошибки. На изображении прямоугольных предметов легче развить его зрительное суждение, направленное на проекционные отношения. Поэтому, чем раньше вводить прямоугольные предметы в обучение рисунку, тем лучше»².

Еще один очень важный момент в обучении рисунку. Как показывают наблюдения, подавляющее большинство педагогов, обобщая элементарные правила рисования, глубоко убеждены, что

такой учебный материал настолько прост и общезвестен, что его может усвоить даже дошкольник. Между тем ученики, впервые приступившие к рисованию с натуры, знакомые с элементарными основами рисунка, делают для себя огромный шаг вперед, о методах которых и ранее не имели представления о рисовании. В первый построении изображения, об изобразительном искусстве. В первый момент ученики многие не могут осознать до конца, усвоить предмет работы, ему нужны дополнительные объяснения, наглядный показ — как это делается. Учителя же рисования, как правило, этот момент упускают, оставляя ученика часто в полной растерянности. Надо отметить, что этим грешат даже очень опытные учителя рисования, не только средней, но и высшей специальной художественной школы. Художник Остроумова-Лебедева, вспоминая свой первый урок в Академии художеств, писал: «Ну представьте себе, пять лет я училась в Академии — и никакого первоначального, правила, как рисовать, что делать сначала, потом и т. д., основного, так сказать, приема в рисунке не приобрела и только недавно успела это совершенно случайно, и не от профессоров, а от товарища, о принципах в рисовании, которых следует держаться. Что же я делала все эти пять лет, когда даже драматичности искусства не усвоила, а ведь так было легко кому-нибудь из профессоров натолкнуть на это»¹.

Действительно, педагогу не так уж трудно сделать ряд дополнительных пояснений при ознакомлении учащихся с элементарными основами рисования. Надо постоянно помнить: что для педагога просто и ясно, для ученика оказывается трудным и сложным. Задача педагога — вовремя прийти ученику на помощь, не упустить этот момент.

¹ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Л., 1936, с. 122.

² Ченнин Ченнин. Трактат о живописи. М., 1933, с. 38.
³ Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950, с. 78.

Глава четвертая

РИСУНОК СЛОЖНЫХ ПО ФОРМЕ ПРЕДМЕТОВ

Сложными по форме предметами являются такие, которые при конструктивном анализе могут быть разложены на простейшие геометрические формы.

Выпол для молока по своей форме напоминает соединение цилиндра (горло), усеченного конуса (верхняя часть) и еще одного цилиндра (резервуар) (рис. 41); форма канистры состоит из усеченной пирамиды, вершина которой покончена на цилиндрической головке, т. е. в конструктивной основе любой сложной формы должно быть простое геометрическое тело. Это относится даже к человеческой голове и фигуре, содержащим в своей основе простые формы. Например, нос человека по своей форме приближается к призма, глаз — к шару (и в обыденной жизни, указывая на шаровидную форму глаза, говорят — «глазное яблоко»).

Конечно, живая форма природы не может являться правильной геометрической формой, но в своей конструктивной основе она приближается к ней. И задача рисующего уже на первом этапе построения изображения — выявить в рисунке эту основу формы, или, как выражаются художники, прежде всего выявить «большую форму». Такой анализ позволяет рисующему правильно понять и изобразить любой предмет. Понять принцип конструктивного строения формы несложно, труднее усвоить практическую сторону дела. Здесь нужны специальные упражнения.

Предметы сложной формы в заданиях на линейно-конструктивное построение изображения должны быть показаны с самых различных точек зрения, чтобы можно было проследить, как видоизменяется конструкция предмета в зависимости от той или иной точки зрения. Такие упражнения способствуют развитию простейшего зрительного мышления и хорошо закрепляют навыки переноса типичного построения изображения. На рисунке 42 показан пример подобных упражнений.

Рисовать надо всегда сознательно, а не копировать механически все, что видит глаз. Процесс рисования нужно рассматривать как процесс активного изучения природы, как процесс познания. Этот процесс должен протекать в определенной последовательности. Вначале мы следим за общей формой предмета, подмечаем его характерные особенности. Затем переходим к ана-

лизу его частей и их взаимосвязи. И наконец, приступаем к рисованию каждой детали в отдельности.

В этой же последовательности должен протекать и процесс построения изображения. Для примера рассмотрим методическую последовательность рисования гипсовой вазы.

Рисунок начинается, как всегда, с композиционного размещения изображения на листе бумаги. При этом надо следить за тем, чтобы плоскость листа бумаги была хорошо и красиво заполнена, чтобы потом не оказалось, что надо было удлинить рисунок в какую-либо сторону, уменьшить или увеличить его. При композиционном размещении изображения на листе бумаги надо учитывать: tonальные отношения — освещение природы, падающую тень от вазы; взаимоотношения между предметами — край подставки, на которой стоит ваза, или находящаяся за вазой драпировка. Все это может повлиять на композицию рисунка.

В процессе компоновки изображения легкими линиями намечают общий характер формы вазы. Главное здесь — уловить сходство с натурой. Когда изображение намечилось более или менее верно, можно приступить к построению — выделению конструктивной основы формы и подлинному изображению законом перспектив. Давая методические указания ученику, П. П. Чистиков рекомендовал: «Рисуя, развивай чувство формы, проверяй на рисунке, насколько ты ее понял и осознал, для этого необходимо смотреть больше на натуре и поменьше на свой рисунок. Все время сравнивай натуре с рисунком и старайся добиться портретного с ней сходства. Приступая к работе, сначала подумай о задаче, которую ты должен решить. Прежде всего расположи фигуру на бумаге, а затем приступай к ее построению. Проверь — это значит взять правильные пропорции и поставить фигуру».

Чтобы легче было справиться с построением, можно воспользоваться вспомогательными линиями. Прежде всего проведем центральную осевую линию, которая пройдет посредине вазы и разделит изображение на две сим-

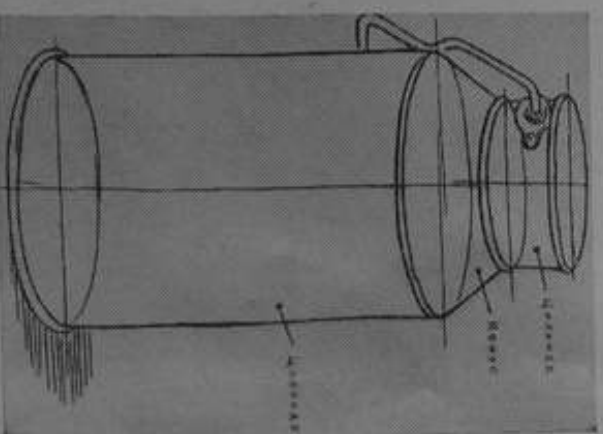
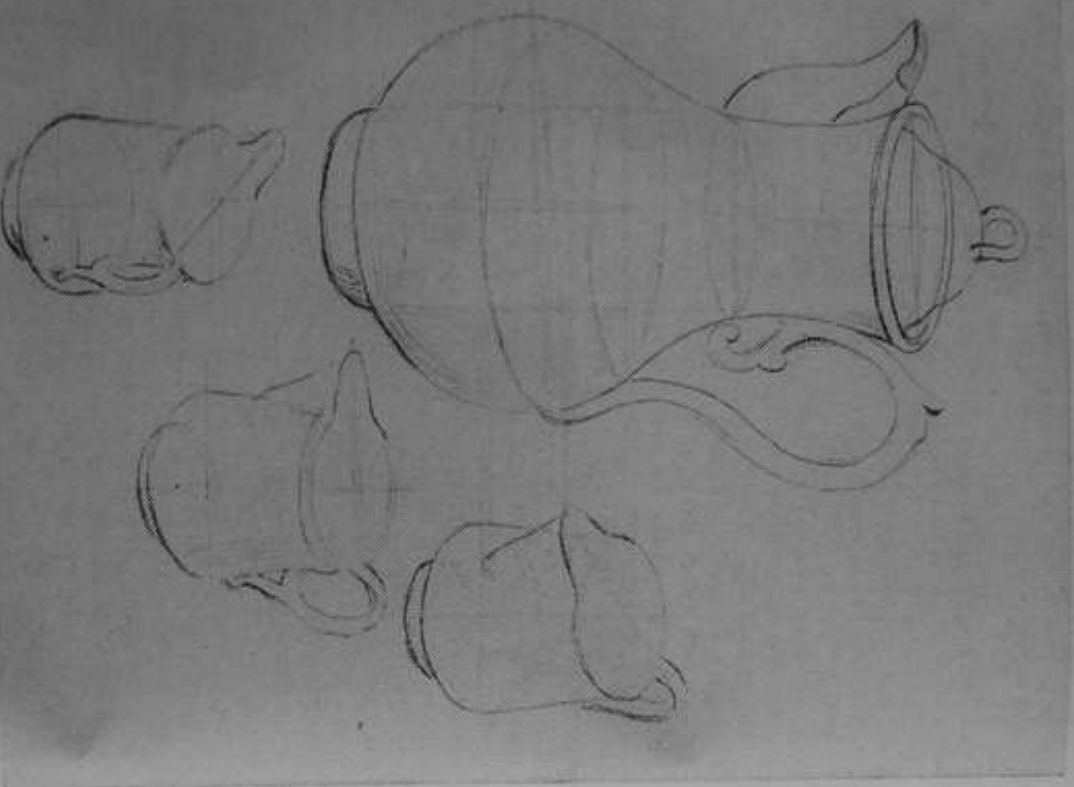


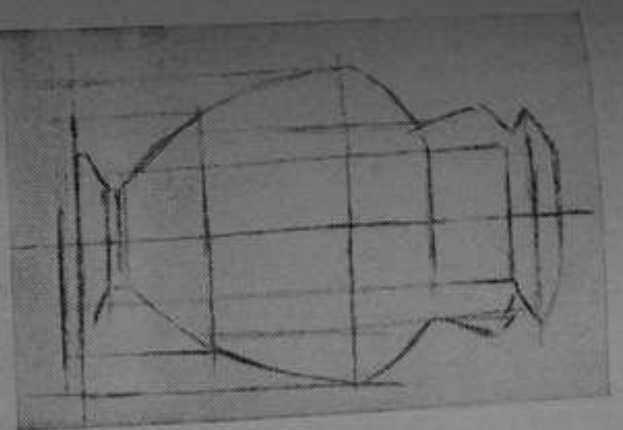
Рис. 41. Чистиков П. П. Рисунки, данные в качестве вспомогательных, М., 1953, с. 385.

41. Вазон.

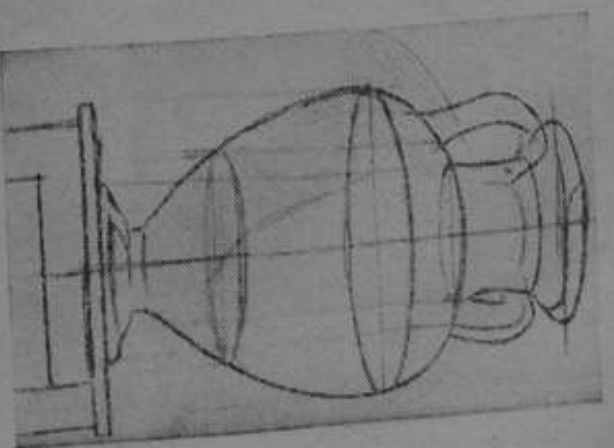


42. Углубил рисунок.

метричные половинки. С помощью этой линии проверяется симметричность правой и левой половин рисунка вазы. Уточняя пропорции — высоту и ширину вазы, размеры горлышка и ножки, проверяем правильность расположения их с помощью вспомогательных линий. Для этого опускаем вертикали от края горлышка к основанию — ножка вазы должна оказаться строго по середине. Так же проверим и край тулова (рис. 43).



43. Ваза — I этап работы.



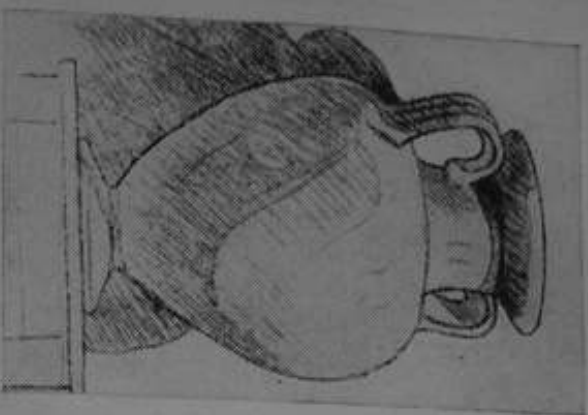
44. II этап.

П. П. Чистяков говорил: «Всёкое неподвижное тело, будучи рисовываемо относительно горизонтального и вертикального положения в пространстве и через две точки плоскостями, заставляет рисующего смотреть в оба глаза, как говорится, энергично и, рисуя, быстро, живо, поверять все формами, а не смотреть в часть линии, в которую в данный момент рисуют, то есть не соединять глаза в одну точку. Линии и верная сажа по себе, но проведенная не в соответствии с другими, служит только ошибкой»¹.

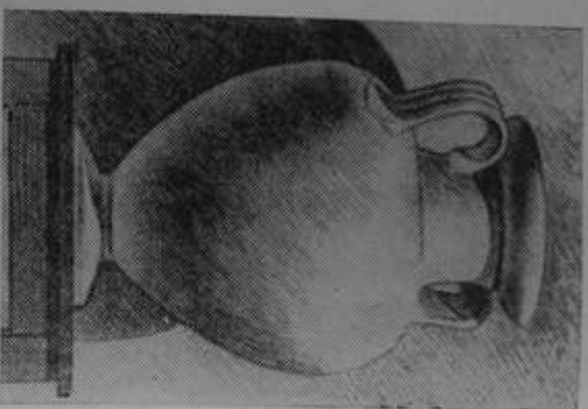
Затем приступаем к выявлению конструктивной основы формы. Горлышко вазы состоит из усеченного конуса и цилиндра, резервуар имеет индивидуальную форму, ножка — цилиндр и усеченный конус (рис. 44). Линии пока наносим очень легко, еще касаясь карандашом бумаги, все время сравнивая свой рисунок с натурой.

Когда построение изображения вазы намечено и характер формы уточнен, можно приступить к выявлению объема светотенью. Сначала наметим границы света, тени и полутона, а также падающие тени от вазы и, не нажимая сильно карандашом на бумагу, продолжим основные тени. В книге о живописи Леонардо да Винчи писал: «Наложки сначала общую тень на всю ту задолженную (сю)

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



45. III этап.



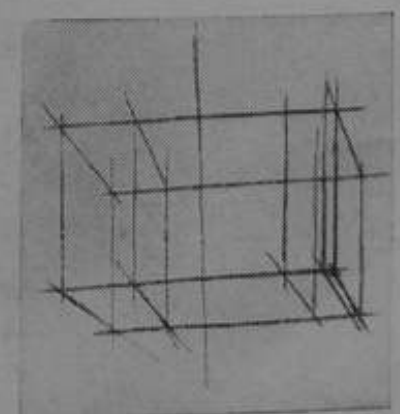
46. Последний этап.

часть (тела), которая не видит света, затем глаза полутона и главные тени, сравняв их друг с другом¹. Светотеневые градации даются легким тоном для того, чтобы можно было внести исправления в рисунок, не прибегая к резинке. В линейном рисунке не всегда можно заметить ошибки, при прокладке тоном массы объемов становится более четкими, и следить за пропорциональными отношениями и характером формы гораздо легче (рис. 45).

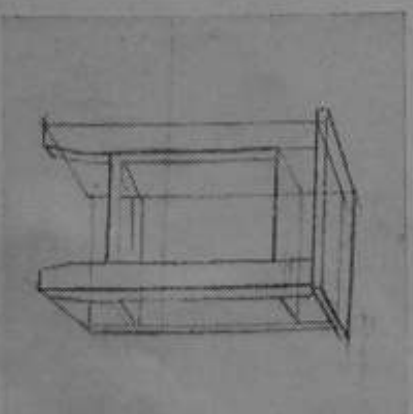
Проверив еще раз рисунок по натуре и подчинив его законам перспектив, можно начать усиленно нажим карандаша на базу и переходить к детальной проработке формы.

Передавая в рисунке форму и фактуру гипсовой вазы, надо помнить, как можно незаметнее светотеневые переходы. Особое внимание должно быть уделено рефлексам: они помогут выразить фактуру глина. Вместе с тем силу рефлексом нельзя чрезмерно увеличивать. Силу рефлекса можно проверить следующим образом: посмотрите на вазу прищуренными глазами, и все рефлексам рефлекса слишком ярким, их надо пригасить. На рисунке 46 показан последний этап работы.

При рисовании с натуры предметов сложной формы чрезвычайно важно уметь видеть основное, главное. Никогда не следует на-



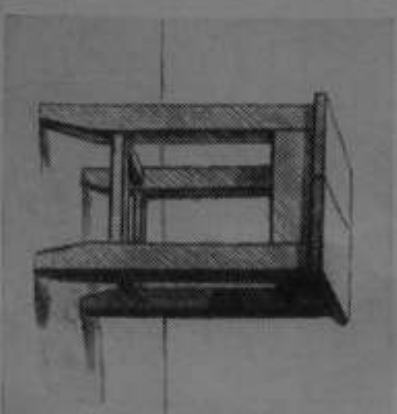
47. Табурет — I этап.



48. II этап.

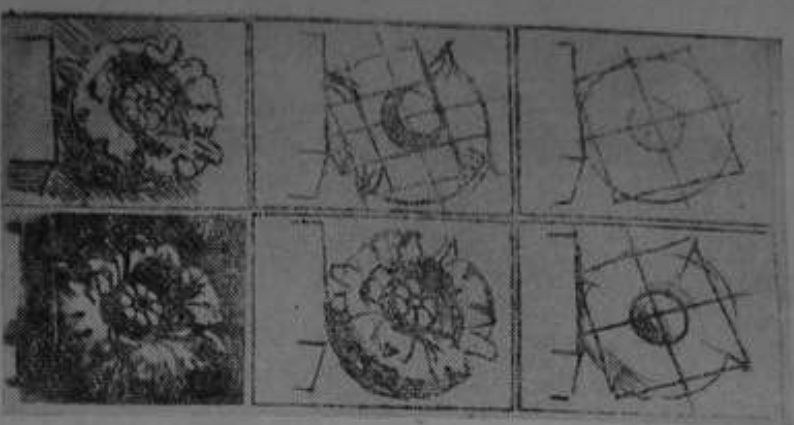
Рисовав табурет как параллелепипед, мы тем самым точно определим и его детали. Ребра параллелепипеда являются в то же время и наружными границами ножек табурета. Остается только определить ширину ножек и уточнить характер их формы. Только после такого построения формы можно переходить к рисунку деталей (рис. 48, 49).

Тот же принцип построения изображения должен быть и при рисовании стула, кресла или какого-либо другого сложного по форме предмета. Особой сосредоточенности и внимания требует рисунок орнамента и архитектурных деталей. Начиная, как правило, рисуется в многообразии форм архитектурных фрагментов (розетки, орнаменты, капители и другие архитектурные детали), он не может сразу углубить



49. III этап.

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1935, с. 291.



их архитекторники, нодить кон-
структивную основу. Умение
разобраться во всех деталях,
не нарушая при этом целостно-
сти и являясь той трудностью,
которая стоит перед рисоваль-
щиком в подобных случаях.

Мы не будем подробно останавливаться на методике рисования элементов и архитектурных деталей, обратим внимание только на наиболее важные моменты конструктивного анализа формы. Для правильного проследим, как должна строиться работа рисовальщика при изображении розетки (рис. 50).

Рисунок начинается, как всегда, с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Затем рисовальщик намечает общую форму розетки и основные оси. Розетка напыливает по форме спасательный круг, в середине которого находится шар; по краям круга — четыре рта, которые легко вычисляются в четырехугольник.

50. Преобразование поэтики

обходимо проверить по натуре, затем, более детально анализируя форму, наметить места расположения листьев. Четыре больших листа расположены крестообразно. Следует наметить прямыми линиями (полюсами) каждую пару противоположащих листьев. Надо рисовать каждую пару противоположащих листьев одновременно. Затем, пользуясь вспомогательными линиями, можно наметить более мелкие детали, но не нужно прорисовывать их окончательно. Детали также намечаются одновременно у каждой противоположной пары листьев. Не приступая к тушевке, следует наметить границы света, полутона и тени больших форм. Проверив основные пропорции по натуре, можно приступить к детальной прорисовке формы листьев, причем детали каждой пары листьев надо рисовать одновременно, для того чтобы все время видеть целое и следить за правильным расположением деталей.

Полученное изображение еще раз проверяется по натуре. После этого отмечают счет, попутно и тень на каждой детали. Такая предварительная подготовка — хорошая база для дальнейшей ра-

После этого можно перейти к окончательной
боте над рисунком.

Остатки рисунка.

Особые трудности у начинающего вызывает рисунок колонны своей капители, так как он требует от рисовальщика чувства «большой формы», очень напряженного и внимательного анализа натур. Отдельные детали капители настолько трудны для изображения, что начинающий либо всецело сосредоточивает свое внимание на правильности изображения этих деталей и совершенно не думает о форме капители в целом, либо, наоборот, дает общее приблизительное изображение капители и не прорисовывает деталей.

Прежде чем перейти к рассмотрению конструктивных форм и особенностей ионической капители, ознакомимся с ее общим строением, чтобы знать, что такое «водонос», «ионик», «капителлюс» и т. д.

раз и т. д.

В своей педагогической работе учителю рисования средней общеобразовательной школы часто приходится вести занятия по рисованию архитектурных деталей как в классе, так и на факультативных занятиях, а иногда давать консультации ученикам старших классов, которые готовятся к поступлению в инженерно-строительные и архитектурные институты и техникумы. Поэтому будущий учитель должен хорошо знать особенности построения архитектурных форм и наиболее сложные моменты в рисунке ка-

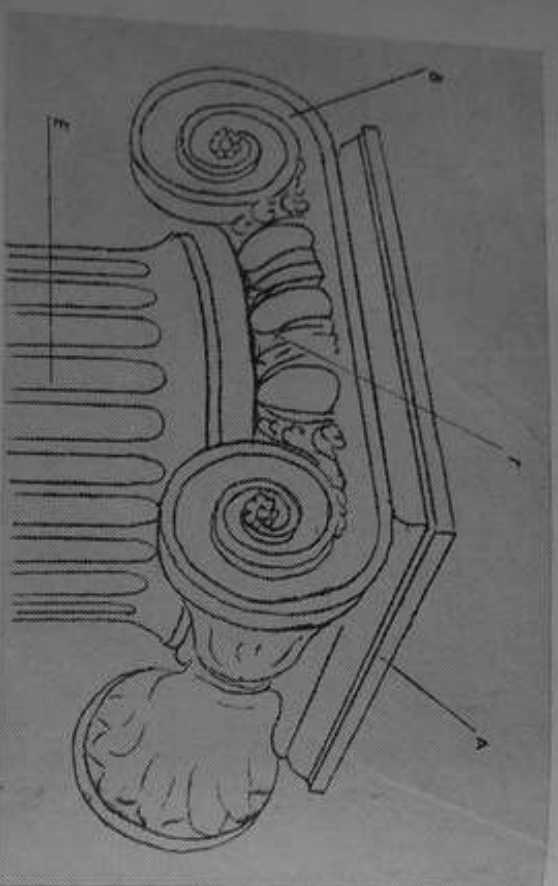
Наиболее называется верхняя часть колонны, расположенная над элементом (рис. 51).

Каннелю называются верхний и нижний элементы (рис. 51).
Нам между стволом колонны и антаблементом (рис. 51).
Верхняя каннелюра (В), называется волютами. Между волю-
тами располагается округлый ват, который называется эхи, а
рифленый узор на нем — ионик (Г). Углубления на стволе ко-
лонны (Е) называются каннелюрами.

Приступая к рисунку капители, нужно прежде всего увидеть основную форму — усеченную пирамиду, покоящуюся своей вершиной на цилиндре (рис. 52). Цилиндрическую форму колонны (порического ордера) начинающий рисовать сразу, улавливает сразу, но колонну, испещренную каннелюрами, он воспринимает уже с большим трудом. Еще сложнее ему увидеть усеченную пирамиду. Чтобы помочь начинающему, можно посоветовать ему посмотреть, прищурившись, на всю капитель (ее силуэт), и тогда он сразу увидит форму усеченной пирамиды.

Следующая задача рисовальника — правильно распределить волюты. Для этого он должен представить их как бы заключенными в ящик (рис. 53). Этот прием поможет рисующему не только правильно распределить их на рисунке, но и справиться со сложной задачей перспективного изображения.

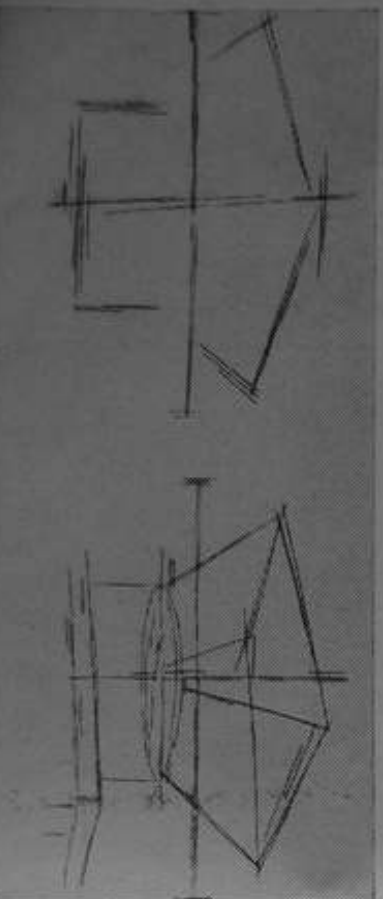
Здесь можно рекомендовать и методическую последовательность работ: сначала надо отметить расстояние от верхнего края дна до полости и верхушки выколот соединить прямой, которая



54. Кapiтель.

должна быть параллельна верхнему краю абакса. То же надо сделать и с нижними основаниями волют.

Правильно найти центры волют — дело тоже очень трудное. Центры волют находятся на пересечении прямых линий: вертикальной линии, опущенной из нижнего угла кабоchuка A (рис. 54), и горизонтальной, проходящей у основания вага поников B. Затем намечаем завитки волют. Вначале на вертикальной линии



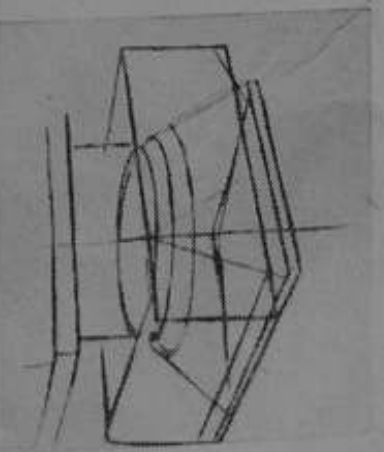
52. I этап.

надо отметить нужное число спиральных завитков, как на правой волюте, так и на левой. Чтобы завитки были перпендикулярно, можно соединить их ложками, которыми соединяют их, которые между собой параллельны. Затем на горизонтальной линии также отметить нужное число завитков. Обе волюты надо рисовать одновременно.

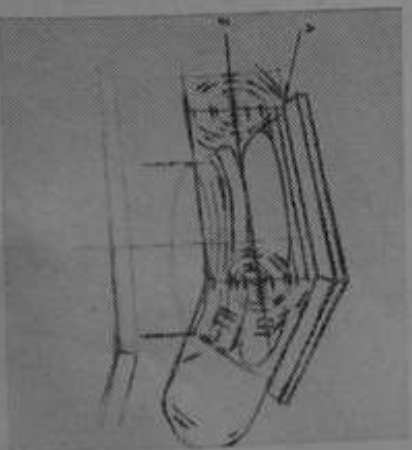
Между волютами надо наметить вал поников (эхин) и найти его центр (середину). Найти его можно следующим образом: разделить мысленно переднюю сторону абака пополам и от этой точки сделать разрез капители по линии A (рис. 55). Это поможет начинающему ясно понять рельеф капители и точно установить середину эхина.

Большая трудность начинающий испытывает при изображении поников. При положении капители в трехчетвертом повороте «ложке» поником он изображается в фас, в то время как надо изображать трехчетвертной поворот (рис. 56). Рисунок поников должен строго идти по форме вага, округлость вага надо подчеркивать стрелками поников.

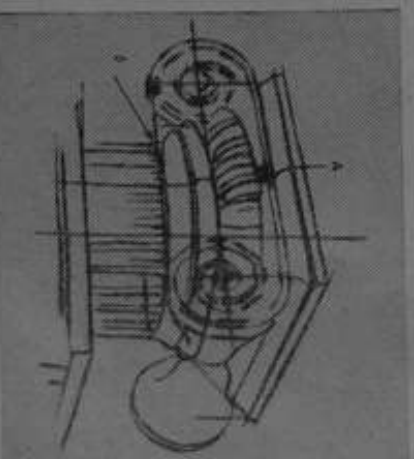
И наконец, много сил затрачивает начинающий на изображение каннелюр, рисуя каждый желобок отдельно, не связывая их между собой. В результате верхний каннелюр оказывается на разном уровне, один выше, другие ниже. Чтобы это-



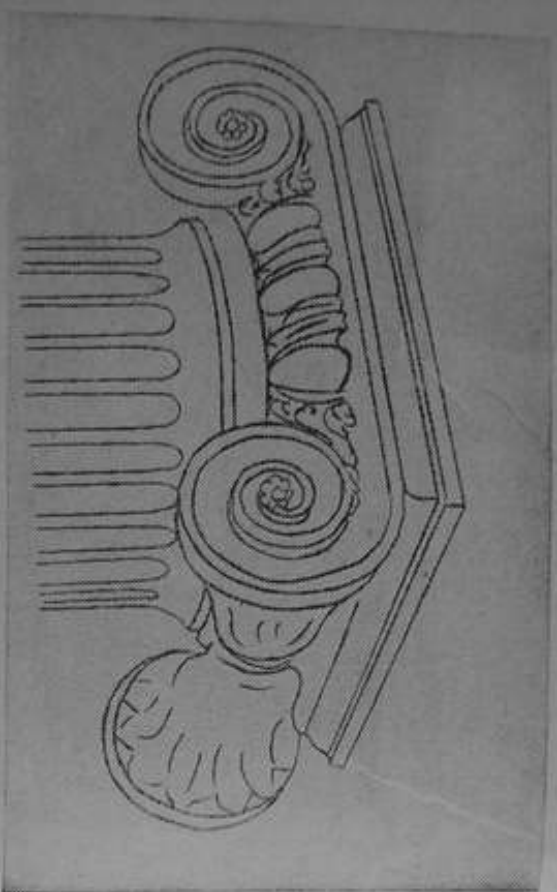
53. II этап.



54. III этап.



55. IV этап.



56. Понимать.

то избежать, надо сначала наметить дугообразной линией вершины каннелюр В (рис. 55), эта линия должна быть параллельна линии (поиску). Затем наметить на поверхности колонны каннелюры прямыми вертикальными линиями, рассматривая каждую из них как ось. Около каждой вертикали наметить вершины каннелюр. Затем опустить из намеченных дуг прямые к основанию, в таком образом мы получим рисунок каннелюр.

Большинство огорчения испытывает начинающий, когда рисунок каннелюр оказывается неудовлетворительным, не соответствующим натуре. Оказывается, успеха можно добиться простым способом — считать количество каннелюр и распределить их по периметру.

Все это лишней раз показывает, что рисование требует внимательной работы. Нельзя механически срисовывать все, что видит глаз. Построение изображения требует внимательного анализа натуры, четкого логического суждения о структуре предмета. Строй изображение, надо ясно представить характер формы предмета и, как бы пояснив себе, вести рассуждения: ствол колонны — цилиндр; на нем располагается десять каннелюр, следовательно, ширина их не должна быть изображена одинаковой; по мере приближения к краям колонны ширина каннелюр сокращается.

Думать в это время о чем-то постороннем, отвлекаться, недопустимо.

В практике художественных школ часто бывают такие инциденты: во время урока рисования с натуры ученик смотрит на модели и, безразлично водит карандашом по бумаге, разговаривает с соседом о посторонних вещах. Отмечаю подобный недостаток у учащегося, П. П. Чистяков записал в своей записной книжке: «Ес-ли можно считать 1, 2, 3, 5 и т. д., то в то же время нельзя думать: 8, 12, 9 и т. д.»¹

Художник обязан помнить, что рисовать — это значит мыслить, рассуждать, анализировать. Да иначе и быть не может. Попробуйте дать линейно-конструктивное изображение формы куба и одновременно рассуждать что-нибудь. Когда вы начнете произносить слова, то рука ваша приостановится в движении, когда вы начнете сосредоточивать мысль на форме куба, которую вы должны изобразить, то голос ваш оборвется на полуслове. Здесь мы имеем дело с простейшей формой, а при анализе такой сложной формы, как капитель, человеческая голова или фигура, надо быть еще внимательнее.

Рисуя, человек познает мир, анализирует его, как и ученый. Советская наука доказывает, что процесс познания реальной действительности в науке и искусстве один и тот же, различна лишь форма отражения. Наука воплощает результаты познания реальной действительности в форме понятий, суждений и умозаключений. Искусство же выражает свои представления и суждения о мире в наглядно-образной форме. Искусство и наука одинаково познают реальный мир: искусство познает действительность в образах, наука — в понятиях.

Необходимо также отметить, что научное изучение и художественное познание мира тесно связаны друг с другом. Художник, как ученый, познавая мир, обобщает результаты своих наблюдений, ищет закономерное в природе. Достаточно вспомнить исследования Леонардо да Винчи, Дюрера и многих других художников эпохи Возрождения.

Леонардо да Винчи, изучая анатомическое строение человеческого тела, подходил к делу как ученый-анатом: производил вскрытия трупов, сравнивал их между собой, находил общие закономерности.

Результаты своих исследований он фиксировал в рисунках с небольшими пояснениями (рис. 57).

К этому же он признавал и своих учеников: «Ученишек, занятых с природой нервом, мускулов и сухожилий, будет хорошо знать при движении члена тела, сколько нервов и какие нервы связаны тому причиной, и какой мускул, опадая, является причиной со-хращения этого нерва, и какие жилы, обращенные в то же самое хрящи, окружают и включают в себя названный мускул»².

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1933, с. 370.
² Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1935, с. 211.



57. Леонардо да Винчи. Рисунок.

Давая свои соображения по поводу теории и практики, Леонардо говорит о том, что научная теория в практической деятельности играет колоссальную роль, а поэтому ученику необходимо нести и играть эту роль, а затем переходить к практике. В главе «О способе обучения» он пишет: «Обучайся сначала науке, а затем обратись к практике, порожденной этой наукой»¹.

Научно-теоретические труды в области перспективных помогали художникам Возрождения справиться с труднейшей проблемой построения трехмерной формы предметов на плоскости. У них не строили учителей, которые умели бы строить перспективное изображение на плоскости. От греческих художников ничего не сохранилось: ни тех замечательных картин, которыми восхищались их современники, ни теоретических трудов по изобразительному искусству. Художники Возрождения, по сути дела, являлись творцами науки о перспективе, они доказали правильность и обоснованность своих положений как теоретически, так и практически.

Законы строения форм природы вооружают художника, дают ему комплекс научных знаний, на основе которых должна развиваться творческая интуиция. Непредложимые истины, научно сформулированные законы и правила помогают молодому художнику понять все разнообразие и красоту природы. Понимание и понимание законов природы и законов искусства не помещают эмоциональному восприятию красоты и поэзии природы, а, наоборот, позволяют понять ее глубже и вернее.

Молодому начинающему художнику нужно руководствоваться опытом, результатом практики своих предшественников.

Современная наука в своем стремлении выяснить причины всех явлений реальной действительности не довольствуется изучением внешних признаков формы, она стремится познать природу глубже, понять, чем обуславливается внешняя форма предмета, узнать его внутреннее строение. Наука, проникая в сущность вещей и раскрывая их закономерности, обогащает наши представления о мире. Рисуя с натуры, художник не копирует природу, а анализирует ее, изучает, находит закономерности в строении ее форм.

Когда художник рисует с натуры, он не только наблюдает за формой предмета, но и старается познать его внутреннее строение. Чтобы нарисовать предмет хорошо и правильно, одного поверхностного наблюдения за формой недостаточно. Надо знать его строение — его внутреннюю структуру. Чем сложнее форма предмета, тем больше и серьезнее рисовальнику приходится изучать природу. Научно-исследовательский подход к рисунку особенно требуется во время анализа и выражения в рисунке конструктивного строения формы предмета. Как мы уже говорили, конструктивный анализ формы предмета не ограничивается одним наблюдением, анализом, он требует участия нашего сознания, усиленной работы мозга, он требует логического, ясного мышления и суждения о форме.

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1935, с. 95.

Проявляете конструктивный анализ форм, не имея основных сведений на начертательной геометрии и перспективе, очень трудно, поэтому не случайно в учебный план художественных училищ и институтов введен курс начертательной геометрии. Эта наука развивает пространственное мышление и воображение, позволяет яснее представлять и понимать структуру формы любых предметов.

Если мы будем подробно анализировать учебный рисунок с научной точки зрения, то обнаружим, что в процессе овладения рисунком необходимо ознакомиться с целым рядом самостоятельных наук, как, например, перспективой — наукой о закономерностях изображения пространства на плоскости в соответствии с его зрительным восприятием; натуристической анатомией — наукой о строении тела человека и животных; оптикой — отделом физики, изучающим явления света. Каждый художник должен все эти науки хорошо знать и уметь применить свои знания в практике изображения искусства.

Рассмотрим некоторые научные положения теории теней. Как мы уже выяснили, чтобы рисунок давал полное объемно-пространственное представление о форме предмета, он должен быть построен по всем правилам и законам перспектив и промоделирован светотенью (тоном). Особенности распределения света и тени на предметах простых по форме мы рассмотрим в предыдущей главе, они же присущи сложным по форме предметам. Передача их в рисунке также не представляет особых трудностей, так как, выйдя из конструктивную основу сложного по форме предмета, мы разлагаем ее на простейшие, а промоделировать тоном объем простого тела (светотенью) вы уже умеете. Труднее построить тень, падающую от предмета, здесь свои правила и законы. Их мы и рассмотрим.

1. Знакомая с правилами и законами линейной перспективы, мы установили, что ограниченная в пространстве плоскость по мере удаления вглубь как бы уменьшается в размерах и стремится к линии горизонта. Естественно, что тень, лежащая на такой плоскости, будет подчиняться этой же закономерности. Отсюда вывод — исходная точка построения тени в перспективе должна находиться либо на линии горизонта, либо быть спроецирована на плоскость, на которой находится тень.

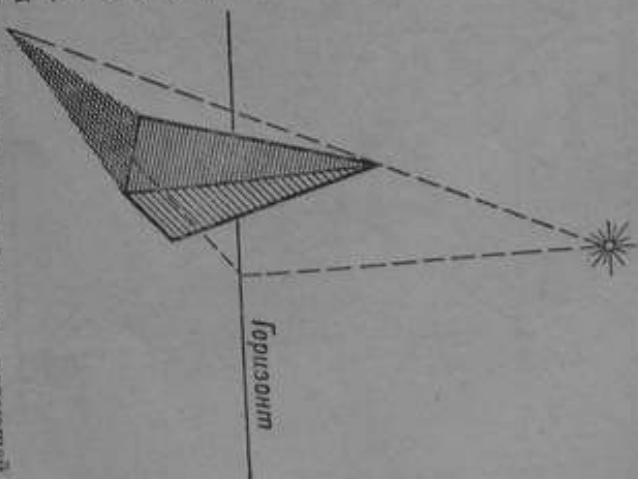
2. Верность построения перспективного вида предмета зависит от направления лучей зрения, т. е. от правильного установления точки зрения (местоположения глаза наблюдателя). При изображении же теней требуется указать направление лучей света, т. е. правильно установить точку источника света.

3. Поток лучей света имеет прямолинейное движение, однако их направление зависит от источника света: лучи солнца параллельны друг другу; от искусственного источника освещения (электрическая лампа, свеча) лучи расходятся в разные стороны радиально и у геометров называются центральными.

4. Рисунок падающей тени повторяет абрис (силуэт) предмета, от которого исходит тень.

Как изображать в рисунке падающие от предметов тени, рассмотрим на примерах.

а) Если предмет находится против солнца, то рисунок должен быть установленный должен от установления и местного положения источника света провести касательные лучи к плоскости, сательные лучи к плоскости, па которой находится предмет. Затем спроецировать точку источника света на линию горизонта и от нее провести прямые через крайние точки основания предмета до пересечения с лучами света. Таким образом, мы можем математически точно построить фигуру падающей тени (рис. 58). На этом рисунке для ясности даны только две линии: касательная луча света и основания предмета.

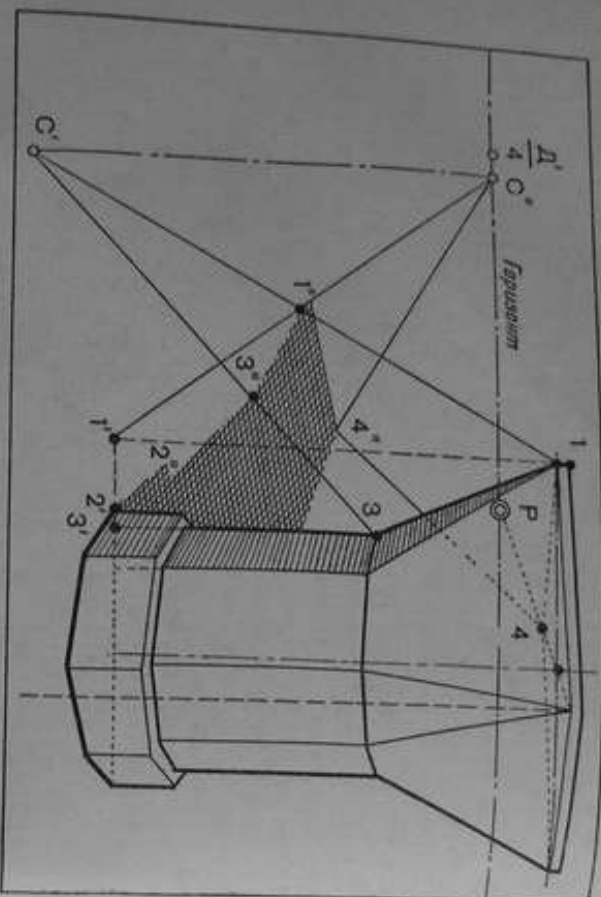


58. Построение фигуры падающей тени. Тень против света.

б) Если солнце находится зади рисующего, то поступают следующим образом: на плоскость, на которой находится предмет, проводят касательные лучи к поверхности предмета; затем точку источника света, которая находится за пределами картинной плоскости, проецируют на линию горизонта C'' и от нее проводят касательные прямые к основанию предмета. Точки пересечения лучей света сходящимися вглубь прямыми образуют контур падающей тени (рис. 59).

Рисуя с натуры, надо иметь в виду, что подобные явления, которые показаны на наших рисунках, в действительности не встречаются. Как правило, источник света выходит далеко за пределы картинной плоскости и точным ориентиром служить не может. Перспективу теней надо строить на глаз, руководствуясь чувством, как это мы делали, строя перспективный вид предмета с двумя точками схода, которые находились далеко за пределами картинной плоскости (листа бумаги).

в) Когда лучи солнечного света параллельны картинной плоскости (солнце справа или слева), то поступают очень просто: устоят тангенсируют наклон луча света и параллельно ему проводят касательные от поверхности предмета к плоскости, на которой



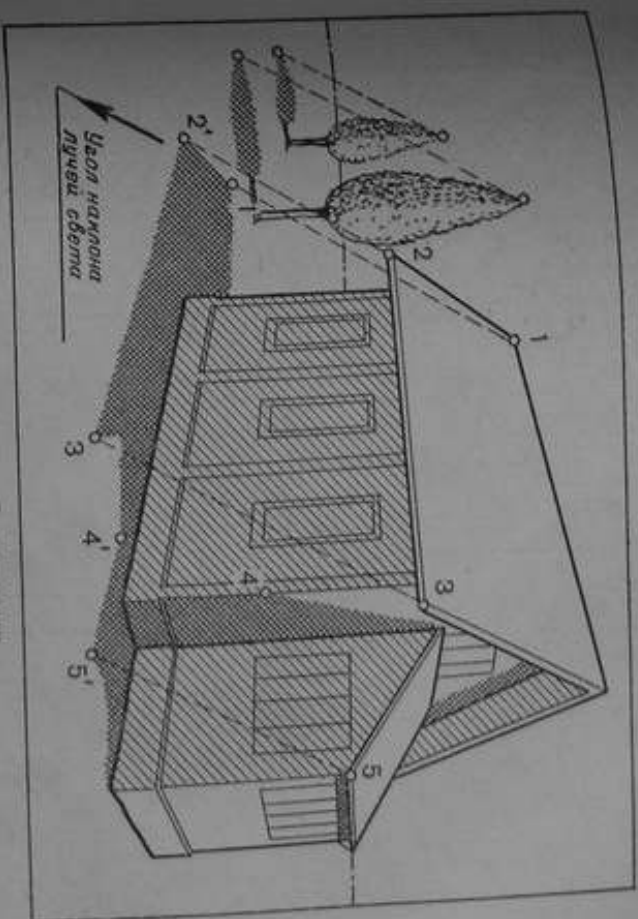
59. Свет падает.

покоится тело, а от основания предмета — горизонтальные прямые до пересечения с лучами света. Точки их пересечения образуют рисунок падающей тени (рис. 60).

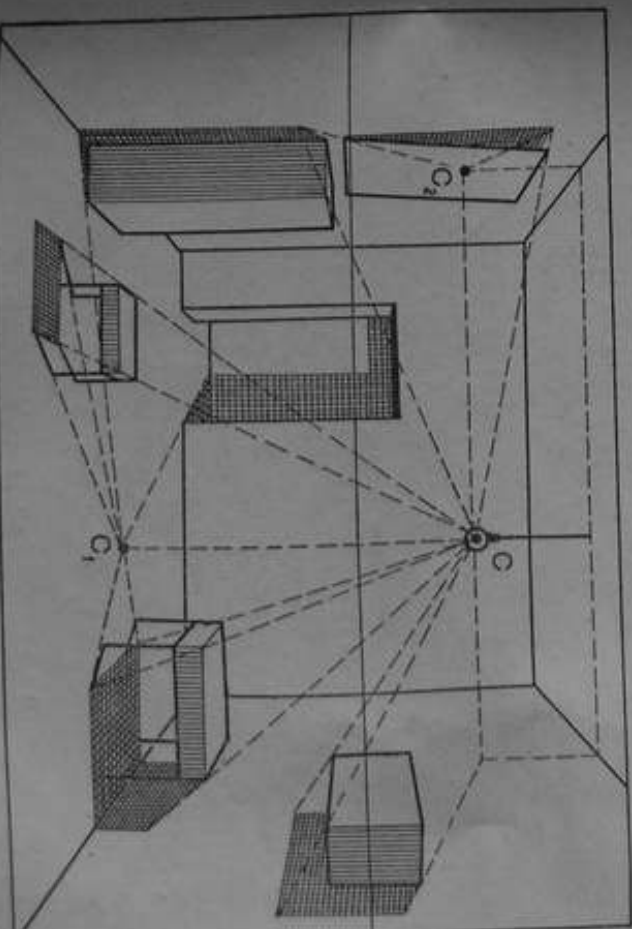
г) При искусственном освещении лучи света от источника исходят со всех сторон — радиально, и построение теней происходит следующим образом: на ту плоскость, на которую падает источник, проводим касательные лучи источника света; затем от основания предмета проекций источника света проводим прямые к месту пересечения этих линий с лучами света получим рисунок падающей тени.

На рисунке 61 показан метод построения падающих теней от электрической лампочки на разных плоскостях — вертикальных и горизонтальных (на полу и стенах). Точка источника света (таким образом обозначена буквой С. Тени от предметов на полу строятся следующим образом: из источника света проводим касательные лучи к поверхности предметов до пересечения с плоскостью пола, затем источник света проецируется на плоскость пола C_1 , и из этой точки проводим прямые к основаниям предметов. Точки пересечения этих прямых с лучами света и образуют рисунок падающей тени.

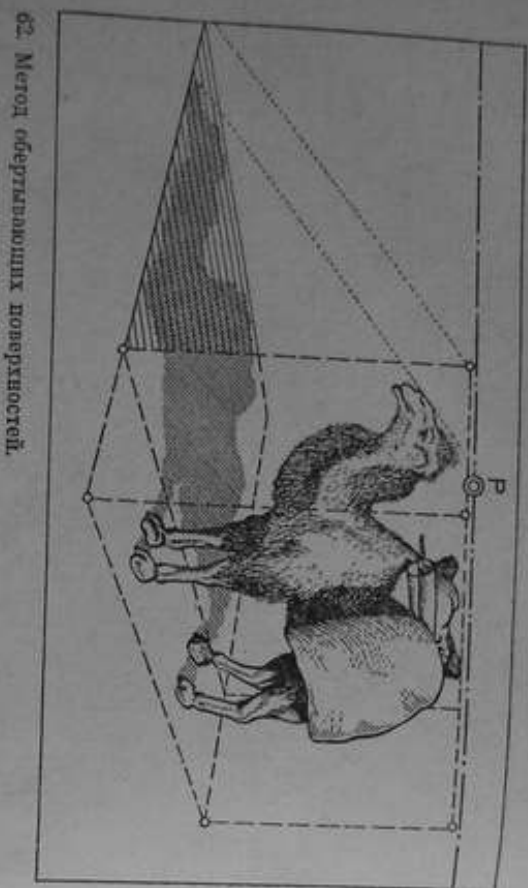
Тот же метод построения теней применяется и при изображении теней на стенах комнаты. Вначале проецируется источник



60. Лучи света, параллельные картинной плоскости.



61. Центральные лучи света.



62. Метод обертывающих поверхностей.

света на левую сторону стены, т. е. проводятся перпендикулярно линии от лампы к стене комнаты (проекция точки света S_2). Затем от источника света проводятся прямые лучи света к поверхности предметов, а из прямоугольной проекции источника света S_2 к основанию предметов на вертикальной стене, и в точках пересечения лучей света с наклонными предметами образуется рисунок падающей тени. Таким же образом поступают и с изображением теней на правой стене.

При изображении падающих теней от очень сложных по форме предметов можно воспользоваться методом обобщения, как мы это делали в рисунке понической капители, когда устанавливали мезотомические поля, закрывая их в виде (рис. 62).

Такой способ построения теней — путем применения простых геометрических поверхностей, обертывающих сложную форму предмета, — у геометров называется методом «обертывающих поверхностей».

Овладев научными знаниями, ученики получили бы должны одновременно приобретать сведения из области методики преподавания. В связи с этим несколько слов о сугубо педагогических приемах.

Прежде всего коснемся тех вопросов, которые мы только что рассмотрели. При объяснении научных положений теории теней и их

¹ Подробнее см.: Барышников А. П. Как применять правила перспективы при рисовании с натуры. М., 1932, т. V; Барышников А. П. Перспектива. М., 1953, т. VIII; Петерсон В. Е. Перспектива. М., 1970, т. VII.

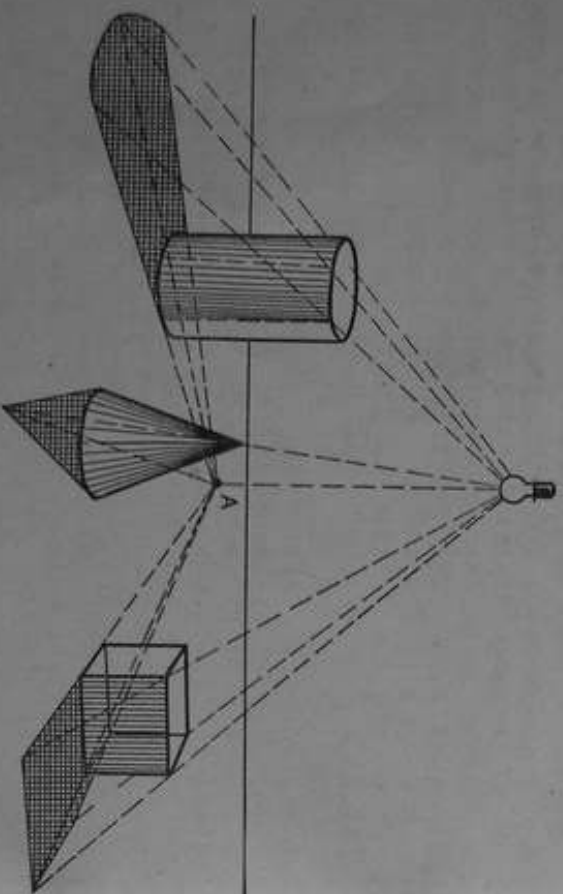
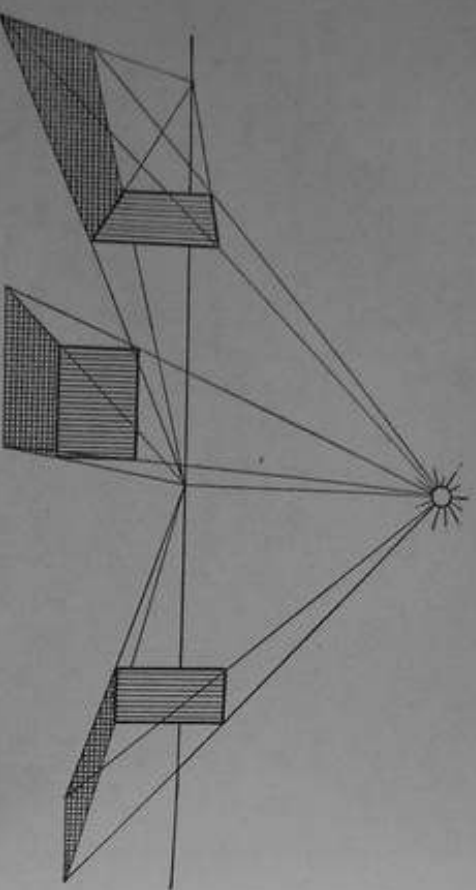
применении на практике учителю надо обязательно давать еще целый ряд дополнительных сведений о правилах и способах изображения теоретических положений в практике рисования.

Если нельзя ограничиться только изложением теоретических положений без дополнительных разъяснений, то учащиеся в некоторых случаях испытывают недоумение при самостоятельной работе над рисунком. Так, например, согласно теории теней солнечные лучи параллельны между собой, следовательно, и тени от предметов должны быть параллельными. От искусственного источника света лучи расходятся веером, следовательно, и тени от предметов будут располагаться так же. Однако на практике, при построении теней от нескольких предметов при солнечном освещении, ученики замечают, что в методах построения теней при солнечном и искусственном освещении нет никакой разницы (рис. 63). Он объясняется за помощью к учителю, но и тот приходит в замешательство. Необходимо обратить внимание на эти моменты потому, что даже в науках преподаватели в подобных случаях оказываются в затруднении.

В работе с детьми в средней школе эти вопросы надо шире и полнее раскрывать, в особенности учащимся старших классов на факультативных занятиях. Здесь учитель должен разъяснить, что абсолютно точно совместить научные положения с практическими возможностями художника не всегда удается. Изобразительные средства рисунка и живописи не дают возможности художнику производить с математической точностью расчеты в проектировании, да и расчетные данные (линия горизонта, точки сходжения источника света) не всегда могут попасть в поле зрения, а следовательно, и в картинную плоскость. Он учитывает их умозрительно, поддается на чувство, на глаз, точно так же как музыкант улавливает высоту звука на слух. Еще Леон Батиста Альберти писал: «... дабы речь наша была возможно более ясной, замечу: предмет, и, усвоив их, изобразим живопись, выходя от ее припроданных пропорций, насколько это позволит наше дарование. Однако и очень прошу, чтобы при каждом нашем рассуждении имели в виду, что я пишу об этих вещах не как математик, а как живописец; математика измеряет форму вещей одним умом, отщипываясь от живой материи, мы же, желая изобразить вещи для зрения, будем для этой цели пользоваться, как говорится, более тучной Минерой и вполне удовлетворяться тем, что читатель нас так или иначе поймет в этом понятии трудном и, насколько и знаю, никак еще не описанном предмете».

Построить тени от предметов, находящихся против солнца, как это изображено на рисунке 63, возможно только в том случае, если они будут колоссальных размеров (сотни метров), и солнце должно находиться в пределах картинной плоскости.

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



63. Построение теней при солнечном и искусственном освещении.

Следовательно, научные положения надо применять очень умело, тонко их чувствовать. Отсюда важная проблема — развитие наблюдательности, глазомера, умения видеть закономерности явлений природы. С этого, собственно говоря, и должно начинаться обучение рисованию, или, как часто говорят, «с постановки глаза». Замечательный русский художник-педагог П. П. Чистиков писал: «По-настоящему, прежде всего, надо научить гла-

зеть на натуру, это почти самое необходимое и довольно трудное»¹.

Трудность и сложность этой проблемы для педагога заключаются в том, что здесь перед ним встает большое количество различных задач, которые, с одной стороны, сразу решить нельзя, они требуют длительного времени и определенной системы, а с другой стороны, без них нельзя обойтись при решении даже простейших учебных постановок. Успеха здесь добивается тот педагог, который умеет методически правильно расчленивать каждую педагогическую задачу на части и небольшими порциями решать их.

В проблеме «обучение видеть» входит следующие педагогические задачи:

- 1) научить видеть явления перспективны и передавать их в рисунке;
- 2) научить видеть общую форму предмета (большую форму) и не начинать изображение;
- 3) научить точно видеть соотношения размеров (пропорции), т. е. правильно определять размеры натуры и ее частей — развить глазомер;
- 4) научить видеть в натуре конструктивную основу формы и использовать ее при построении рисунка;
- 5) научить видеть закономерности явлений природы и уметь использовать их в рисунке (явления перспективы, освещения);
- 6) научить видеть движение и пластичную форму и уметь передавать их в рисунке;
- 7) научить видеть наиболее характерное в натуре и образно передавать это в рисунке.

Мы не будем сейчас подробно рассматривать, в чем состоит сложность всех этих педагогических задач, ограничимся пока только тремя первыми, к остальным мы еще вернемся позднее.

1. Рисунки с натуры предмет, ученик видит его в реальном пространстве в трех измерениях (трехмерно). Лист бумаги, на котором ученик должен его изобразить, имеет два измерения (двухмерен). Восприятие предмета в рисунке у человека протекает различно². Ученик должен знать особенности восприятия предмета и рисунка и в процессе рисования с натуры упорядочить эти процессы.

Чтобы правильно передать объемный образ предмета в рисунке, надо научиться правильно и как можно точнее воспринимать объемные формы предметов, т. е. научиться анализировать предмет и понимать особенности его строения.

Восприятие рисунка основывается на восприятии проекционных отношений, т. е. на восприятии образа предмета с одной фик-

¹ Цит. по кн.: Гинзбург П. П. Чистиков и его педагогическая система. М., 1960, с. 134—135.

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

сированной точки зрения — перспективного вида предмета. Восприятие проекционных отношений — плоскостное восприятие, при этом проекционных отношений — научить своего воспитанника на двухмерной плоскости бумаги строить перспективный вид изображения формы предмета согласно правилам и законам перспективы.

Использование одной формы восприятия не дает должного эффекта в развитии наблюдательности. Советский психолог И. Н. Волков, изучавший психологию восприятия предмета и рисунка, пишет: «Восприятие предмета и восприятие рисунка различны по своей природе, и поэтому нельзя ни восприятие предмета подменить восприятием рисунка, ни восприятие рисунка подменить восприятием предмета. Такаа подмена губительна и для общей теории восприятия и для практики обучения рисунку»¹.

Продумывая методику обучения рисунку и развития наблюдательности, необходимо иметь в виду эти различия в восприятии. Вот здесь и обнаруживается та сложность решения педагогической задачи, о которой мы говорили выше. Перестроить привычный ход восприятия ученика на новый лад — дело сложное, требующее умелого руководства. Ученик привык непосредственно наблюдать трехмерную форму предмета в реальном пространстве, а чтобы изобразить ее на двухмерной плоскости листа бумаги, он должен увидеть этот предмет в проекционных отношениях, т. е. как бы нарисовать на плоскости. В изображении ученик привык видеть предмет в проекционных отношениях; чтобы «построить» трехмерную форму на плоском листе бумаги, он должен представить себе этот лист бумаги как «окно в пространство», в котором с помощью линий и тона воссоздается объемная форма предмета.

Научить «глядеть» на натуру так, чтобы ученик воспринимал только проекционные отношения, очень трудно. Здесь многое зависит не только от желания перестроить свое восприятие, но и от особенностей восприятия, к которым привык глаз в процессе постоянной ежедневной работы. Опытный педагог может помочь ученику. Наиболее распространенный методический прием — показывать ученику смотереть на натуру прицуренными глазами, тогда пластическая моделировка формы как бы ступенькается и остается фронтальный образ (силуэт) предмета. Некоторые методисты этот прием берут за основу и на нем строят всю методику обучения рисунку и живописи. Однако практика и данные научных исследований показывают, что основываться только на этом приеме нельзя, педагогу надо использовать одновременно и другие приемы обучения. «...Фронтальная форма дается не всегда и удается лишь на мгновение. Такой образ очень трудно удержать. Ощущения глубины снова и снова оживают, и фронтальный плоский образ постепенно скатывается к полному

трехмерному образу»¹. Попытка вызвать плоскостное восприятие формы предмета повторным прицуриванием глаз также оказывается безрезультатной. Прицуривая глаза по несколько раз подряд, ученик начинает прицуренными глазами видеть и объем рисунку формы предмета. Чтобы продлить констатацию восприятия, следует посоветовать ученику чаще переводить свой взгляд с модели на рисунок и с рисунка на модель.

Конечно, проблема постановки глаза этим не исчерпывается, но разговор об этом мы еще продолжим.

2. Научить начинающего рисовальщика видеть натуру целого необходимо не только для того, чтобы помочь ему выделить в рисунке главное, но и для того, чтобы облегчить ему работу над детальной моделировкой формы тоном.

Наблюдение рисующего, в особенности начинающего, часто бывает направлено не на образ, а на какую-нибудь его часть, вследствие чего возникает неполное понятие о предмете, которое не содержит многих признаков предмета, а следовательно, и не дает верного зрительного суждения о нем. Ученик начинает рисовать предмет по частям, не может собрать все части в единое целое, и рисунок получается плохо построенным и не очень убедительным.

Педагог должен помочь ученику правильно подойти к анализу натуры, увидеть главное — большую форму.

Научиться видеть большую форму можно различными способами и методами. Наиболее эффективным из них является метод обобщения, упрощения, или, как его назвал наш замечательный советский художник-педагог Д. Н. Кардовский, метод обрубков. Этот методом широко пользовались художники эпохи Возрождения (рис. 64; 65; 66 — кисть руки). Его используют художники-педагоги и в наше время.

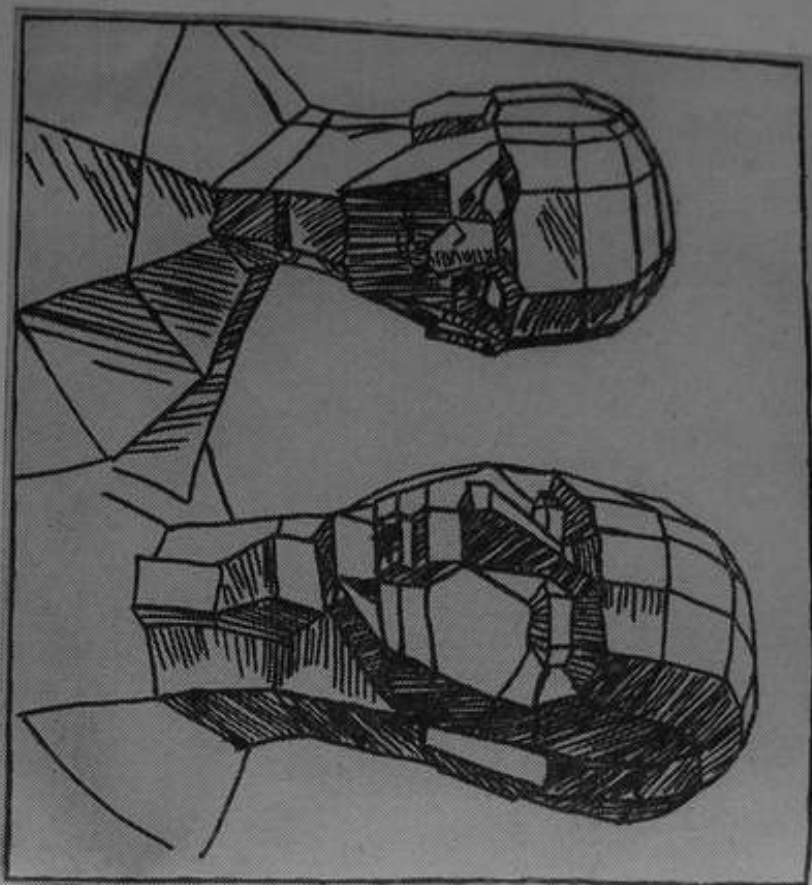
Метод обрубков заключается в том, что зритель старается как бы искусственно упростить форму, подвести ее к наипростейшей геометрической форме. Например, рисуя яблоко, надо постараться увидеть шаровидную форму.

Давая определение большой форме, Д. Н. Кардовский писал: «Что такое «большая форма»? Голова — это шарообразная или яйцевидная фигура; рука в плече — цилиндр; нос — призма, описанная четырьмя главными плоскостями. Все это «большая форма»².

Научиться видеть большую форму в сложных предметах не всегда удается сразу. Начинающему трудно овладеть этим делом. Будущему педагогу важно знать, какие приемы могут здесь по-

¹ Волков И. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1930, с. 35.

² Кардовский Д. Н. О принципах и методах обучения рисованию. — В кн.: Пособие по рисованию. Под редакцией Д. Н. Кардовского, В. Н. Николаева и др. М., 1938, с. 11.

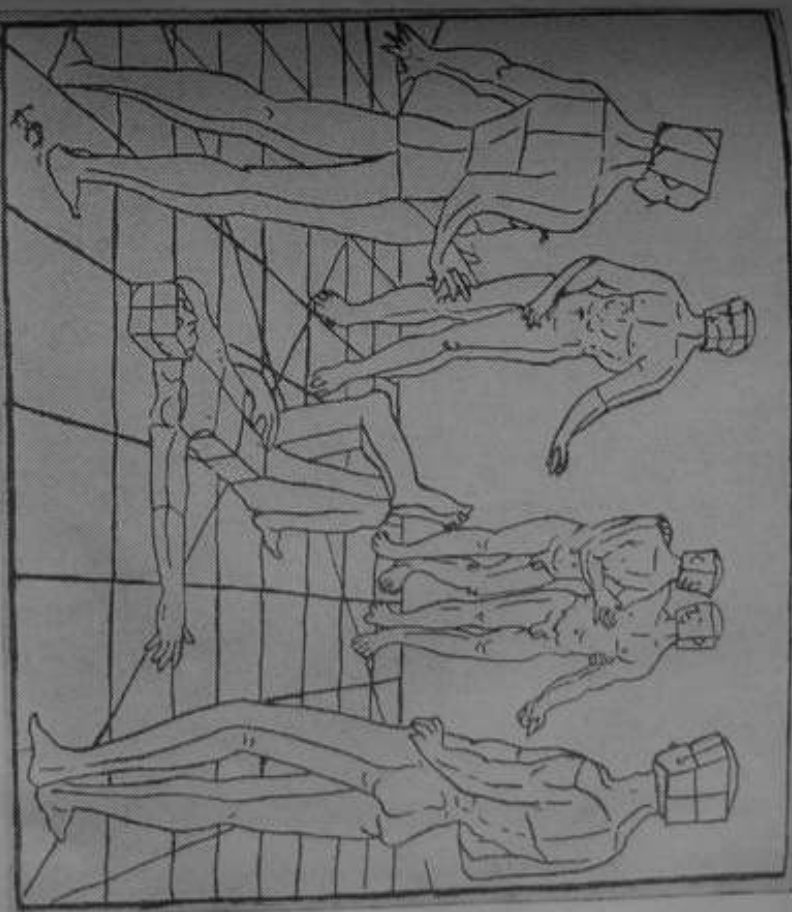


64. А. Дьер. Рисунок.

мочь. Можно обертывать предмет марлей или применить метод сравнения этого предмета с его гипсовым слепком и, наконец, предложить напечатать на предмет прицуренными глазами.

Увидеть большую форму можно и через силуэт предмета. Но в натуре конструктивную основу формы. Этот вопрос был нами частично рассмотрен, когда мы касались метода конструктивного анализа формы.

Усваивая основные положения академического рисунка, необходимо систематически работать над усовершенствованием техник рисунка, о которой мы говорили в предыдущей главе. Для этого надо себе поставить задачу не только изображать предмет правильно, но и выразительно передавать его фактуру, материальность, чтобы зритель видел в рисунке, из какого материала состоит предмет — гипс, металл, стекло, дерево и т. д. Стремление передать в рисунке материальность предмета будет подталкивать



65. Шон. Набросок.

66. Г. Голдберг. Набросок.

†





67. Таблица из старинного пособия.

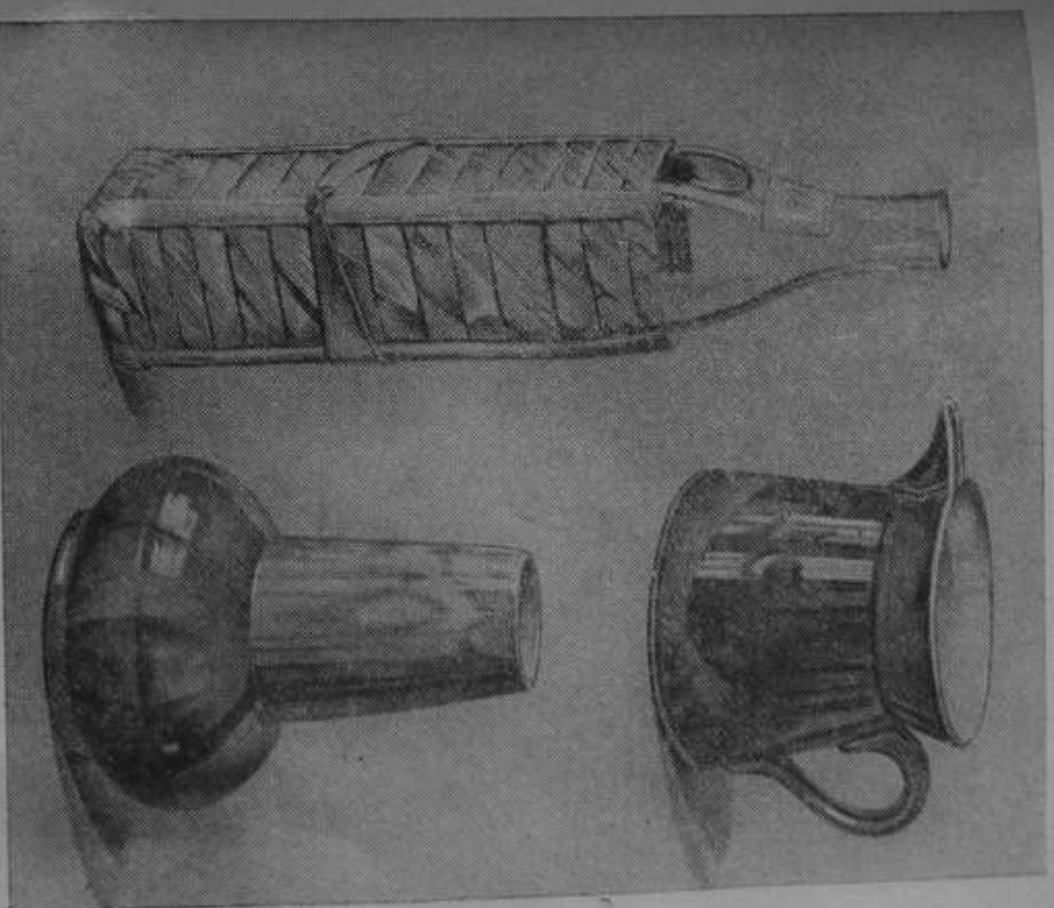
рисовальнику новые средства выражения формы, пути оттачивания его мастерства.

На рисунках 67, 68, 69 показаны примеры подобных упражнений.

Развитие технических навыков и мастерства может проходить двумя путями: 1) непосредственно в процессе выполнения дилетантского рисунка и 2) с помощью специальных упражнений.

В обучении техническому мастерству специальные упражнения должны быть обязательными. Без них обойтись нельзя, и они должны найти значительное место в нашей художественной школе. Учения и навыки приобретаются главным образом путем упражнений. Важнейшие условия эффективности упражнений — систематическое повторение упражнений и последовательность их усвоения.

Техническое мастерство совершенствуется в результате ежедневной систематической работы. Мастерство — это трудолюбие. В сочетании с художественной одаренностью оно создает, формирует тени. Систематическая и упорная работа над собой дает возможность творчески одаренному ученику стать настоящим художником. Уже в школьные годы молодой художник должен приучить себя к такой работе. Вспомогательная в этом отношении работа музыканта. Музыкант-исполнитель особенно внимательно оттачивает свои технические приемы. Отдельные пассажи, рудименты отшлифовывает часами. Если он перестает заниматься этой работой, то его профессиональное мастерство понижается. Всемирно известный пианист-композитор Антон Рубинштейн говорил: «Если

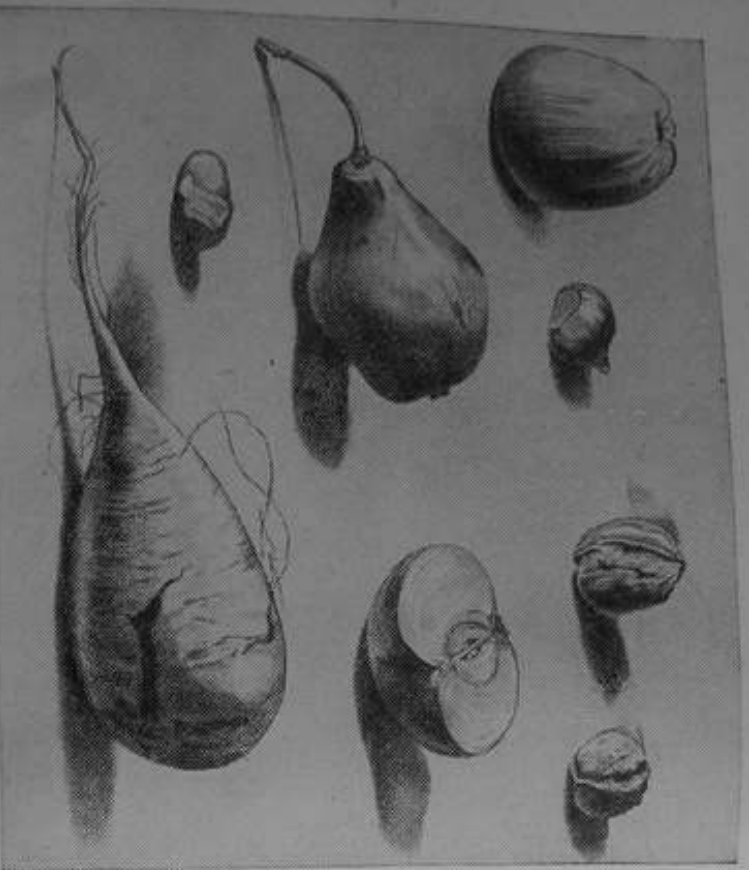


68. Таблица из старинного пособия.

я один день не играю, то я это замечаю сам. Если в два дня не играю, то это замечают мои друзья. Если же в три дня не играю, то это замечает публика»¹.

У пианиста сложнейший пассаж, явившийся результатом многолетнего упорного труда, кажется легким, простым в исполнении. Музыканты ежедневно упражняются, отработка техники — все это у музыканта остается тем материалом, о котором он в мо-

¹ Юлий Художник, 1939, № 5.



69. Таблица из старинного пособия.

мент исполнения произведения не думает, а выражает те чувства, которые заложены в музыкальном произведении. Техника, вкладываемая в музыкальные материалы также не должна скрывать творческого процесса молодого художника; он даже не должен думать о технических приемах рисунка, все свое внимание следует направлять на яркое, убедительное воспроизведение образа предмета.

В задачу учебного академического рисования с натуры входит обучение не только правилам реалистического рисунка, но и художественному мастерству. Рисование не должно ограничиваться только раскрытием законов реалистического рисунка и законов природы, оно прежде всего должно подготовить будущего художника к его практической творческой деятельности. Н. П. Чистиков писал: «Искусство не есть одна наука, искусство является наукой, искусство должно уметь законы и знания применить к делу, на то оно и есть искусство — умение»¹.

¹ Цит. по кн.: Пиабурт И. П. Чистиков и его педагогическая система. М.—М., 1940, с. 127.

Знание основ изобразительной грамоты дает возможность правильно видеть и понимать законы строения форм природы и точно изображать виденное. Однако этого еще недостаточно, чтобы стать художником. Ученик может хорошо понять и запомнить основные правила рисования с натуры, но не уметь приложить полученные знания к делу. Мелки хорошо знают анатомическое строение человеческого тела, но это еще не дает им возможности изобразить человеческую фигуру. Помимо знаний, нужно овладеть мастерством. Развитие технических навыков также необходимо ученику, как необходима скороспелость в чистописании для свободного начертания письменных знаков.

Художник не должен испытывать затруднений в технике рисования, так же как не испытывает этого человек при письменном изложении своих мыслей.

Свобода и виртуозность владения языком искусства дает возможность художнику всецело отдаваться творчеству, легко решать творческие замыслы и добиваться наибольшего эффекта. Художник, слабо владеющий изобразительной техникой, оказывается скованным в работе и не может выразить своих замыслов в полную силу. Очень хорошо по этому поводу сказал балетмейстер Р. Захаров: «Если танцовщица не освоит всех трудностей своей вариации, она будет связана и как бы закреплена технической стороной танца, ей будет уже не до образа. Все ее внимание будет сосредоточиваться не на выражении мысли и чувства, заложенных в танце, а на преодолении его технических трудностей»¹.

Техническая виртуозность в руках одаренного художника — залог его успеха, высокого мастерства. Поэтому, обучаясь рисованию с натуры, необходимо параллельно с этим обучаться и художественному мастерству, в особенности в специальной художественной школе. Художественное исполнение рисунка требует определенных технических навыков. Вспомним виртуозного рисовальщика О. А. Кипренского, мы восхищаемся его замечательной техникой. В серии рисунков 1812 года он довел технику работы итальянским карандашом до исключительно совершенства. Он изыскал из итальянского карандаша все возможности и сумел вывести «черное и белое» до живописного звучания, оставив в то же время карандашу его специфические особенности.

Техника в рисунке, в творческой работе художника имеет такое же значение, как исполнительская техника у актера, музыканта, спортсмена. Художник, слабо владеющий профессиональной техникой, не может создать совершенных художественных образов, а следовательно, и успешно решить поставленную задачу. И. Е. Репин писал: «Сотрапещись, как бы ни была содержательна вещь по своей задаче, если она будет слаба по исполнению, она будет возбуждать даже отвращение к той прекрасной идее, за которую автор взялся. Я помню, как Крамской при взгляде на подоб-

¹ Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1934, с. 58—59.

ные вещи говаривал: «Какой прекрасный сюжет испорчен, и испорчен надолго»¹.

Во всех других искусствах технике исполнения уделяется самое серьезное внимание. Писанет придется огромное значение постановке руки; скрипка долгое время обучается, как надо держать смычок, как налегать, звук из струны; актер улетит большое внимание постановке голоса, работе над дикцией. Выработка технического мастерства — виртуозности у художника также должна занимать видное место.

Способность разнообразно управлять своими мышцами развивается благодаря упражнениям и повторениям; ее эффективность зависит от правильного методического руководства. Надо заметить, что среди некоторых художников и искусствоведов бытует ложное мнение, будто бы обучать искусству нельзя. Они стараются доказать, что для овладения искусством нужен талант и больше ничего. Это, конечно, совершенно неправильно. Разве может подлинная наука мириться с подобными взглядами? Одного таланта недостаточно, чтобы овладеть искусством. Искусству нужно учиться. Для того чтобы стать актером, нужно иметь талант; однако, чтобы овладеть искусством актера, одного таланта мало, этому искусству необходимо учиться. И мы знаем, что К. С. Станиславский разработал целую систему обучения актерскому мастерству и доказал, что искусству обучать можно. Когда Станиславский задумал книгу «Работа актера над собой», М. Горький сказал ему, что он затеял работу огромнейшей важности: «Огромнейшей! Науку об искусстве. Некоторым, быть может, покажется даже несоместимым наука и искусство?... Однако это не так. Искусство — это прежде всего человеческий труд, как и всякий другой. А потом уже — все остальное. Чтобы сделать труд продуктивным, надо организовать его научно»².

Искусству, мастерству обучать нужно и должно, и это прежде всего задача художника-педагога.

Обучаясь искусству рисунка и овладевая мастерством, учащийся-педагог одновременно должен готовить себя и к педагогической профессии. Он должен понять, что достигнуть успеха в этом направлении можно только с помощью специальных упражнений, которые должны удовлетворять следующим требованиям:

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

2. После каждого отдельного упражнения ученик должен знать его результаты, чувствовать свое продвижение, знать, чего он достиг и какие недостатки или ошибки ему остаются еще преодолеть.

¹ Речь об искусстве, М., 1960, с. 36.

² Цит. по кн.: Серебряков А. (А. Н. Тихонов). Время и душа, М., 1960, с. 128.

3. В первоначальных упражнениях, следующих за объяснением педагога, ученик должен стараться подробно и последовательно воспроизводить те рассуждения, которыми педагог сопровождал свое объяснение. Но по мере овладения навыками эти рассуждения должны становиться все короче и схематичнее.

4. Первые упражнения проводятся под руководством педагога, при его помощи и по его указаниям. Но, чем дальше, тем больше самостоятельности должно быть в работе ученика.

5. Упражнения должны быть, как можно разнообразнее, т. е. не следует ограничиваться только одним видом техники рисунка; желательно ознакомление с самыми различными техническими приемами работы. Также упражнения не только усиливают интерес к рисованию, но и способствуют углубленному пониманию рисунка вообще, так как через различные формы работы легче ощутить общность и единство принципов построения реалистического изображения.

6. В создании прочного и устойчивого навыка в изобразительном искусстве большое (если не решающее) значение имеет количество упражнений. Чем сложнее навык, тем больше требуется упражнений. В вопросе о количестве упражнений следует избирать двух крайностей:

а) недооценки упражнений и, как следствие этого, постепенного перехода от одного этапа работы к другому;

б) изгибание большого числа упражнений на отдельные приемы работы, которые нередко приводят к стилизации, усвоению чуждой манеры.

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

8. В упражнениях должна быть одна какая-либо трудность, одна какой-нибудь элемент сложного технического навыка. Не следует с большими усилиями преодолевать одновременно две или несколько трудностей. Прежде чем приступить к упражнению в каком-либо сложном навыке, надо хорошо усвоить те элементы, из которых складывается данный технический прием.

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

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

Начиная заниматься рисованием, почти все, как правило, интересует внешней стороной, деталями, не техникой, как таковой, а



70. Метод Л. Телла.

Еще П. П. Чистиков указывал: «Манеры, указывая: «Манеры, следуя, правильно, учить тут нечему; учить нужно законности, правильности, и только, а оттенок у каждого остается свой. У всякого своя природа, а закон один»¹.

Существовали теории, которые превеличили роль техники и сводили обучение рисованию только к техническим приемам и навыкам (Кеннер, Мувлен). В конце прошлого столетия Телл разработал новую систему «развития ловкости рук», он считал нужным заставить детей рисовать даже двумя руками (рис. 70). Конечно же, виртуозность исполнения не есть основная цель обучения рисованию, это средство, ступень к цели.

Основная задача техники — это как можно выразительнее довести до зрителя то, что видел и чувствовал художник, но никогда техника не должна быть самоцелью. Она необходима как средство для достижения цели. Целью же является правдивое, реалистическое изображение мира.

Существует множество приемов работы карандашом, углем, сангиной и другими материалами. Овладеть определенной техникой рисунка ученик может только в процессе упорных и длительных занятий. Каждый вид техники имеет свои специфические особенности, и ученик должен знать, какие приемы работы подходят тому или иному материалу, что можно извлечь из угля, сангины, карандаша и как одним и тем же материалом можно добиваться различных эффектов.

Основная причина робости учащегося заключается в отсутствии у него технических навыков. Вопрос техники рисунка и изу-

чения приемов работы является настолько важным для педагога, что обходить его молчанием в художественной школе нельзя. Не следует думать, будто бы техника приходит сама собой в результате длительной работы, как во всяком ремесле. Техника работы — это искусство, которому можно и нужно учиться. В результате правильно проводимых занятий и внимательного обсуждения методов работы с учеником можно научить владеть необходимыми техническими навыками каждого ученика.

Иногда встречаются преподаватели, которые предпочитают какой-нибудь один способ выполнения рисунка. Та техника рисунка, которую применяет ученик по своей инициативе, соответствует своим индивидуальным способностям, иногда может быть также хороша (а иногда и лучше), чем та, которую ему предлагает педагог. В этом отношении со стороны преподавателя должно быть проявлена известная гибкость, такт, умение направлять индивидуальное развитие ученика в нужном направлении (то, что отличался П. П. Чистиков). Это надо иметь в виду будущим педагогам. Не следует допускать на ученика, заставляя его работать только в той манере, в какой работает сам преподаватель. Очень часто педагог, поправляя рисунок, предлагает ученику проложить его в той же манере, в какой начал сам; если ученик доложить его в той же манере, преподаватель прерывает работу и снова начинает преподавать рисунок ученика в своей манере. Такой метод работы подавляет всякую инициативу ученика, не дает возможности развиваться природным способностям. В своих дидактических правилах Ни Амос Коменский по этому поводу писал: «Совершенно неразумно тот, кто считает необходимым учить детей не в той мере, в какой они могут усваивать, а в какой только он сам желает, так как нужно помогать способностям, а не подавлять их, и воспитатель юности, так же как и врач, является только помощником природы, а не ее господином»¹. Овладение техникой, необходимо правильно научиться пользоваться рисовальным материалом. Например, при работе карандашом не следует затирать рисунок пальцем, так как это приводит к изгибной черте, рисунок становится грязным и невыразительным. При этом тон и тени становятся грязными, он не дает нужной прозрачности и теряет свою свежесть. Для свинцового карандаша выпуклыми будут четкие, ясные, чеканные рисунки. При работе же с углем, сангиной, соусом растушевка помогает добиваться более разнообразных нюансов. Здесь этот метод позволяет художнику найти более тонкие переходы от света к тени. Но главное внимание ученика в учебном рисунке должно быть обращено на анализ формы предмета. Техника рисунка должна помогать лучше, убедительнее выражать форму на плоскости. Движения карандаша (руки) должны соответствовать направлению каждой плоскости в пространстве, подчеркивать и указывать

¹ Цит. по кн.: Гинзбург Н. П. П. Чистиков и его педагогическая система. М.—Л., 1940, с. 123.

¹ Коменский Я. А. Великий дидактик. М., 1939, с. 169.

71. Ж.-Б. Пьер. Пустыня.

каждый из объектов поверхности предмета. Примером такой работы может служить рисунок Пруса (рис. 71). Каждый штрих, каждое движение руки художника ясно показывают зрителю направление плоскости в пространстве. Посмотрите на лоб, щеки, волосы, и вы увидите штрихи, подчеркивающие характер формы. Художник с помощью штрихов заставляет нас почувствовать цилиндри-

ческую форму либа, округлость щек и подбородка, форму и направление прически волос.

[illegible]

Незнание технических возможностей приводит порой учащихся в поисках внешнего эффекта к непромокаемым невыжженным и пятен. О технике работы карандашом во время путешествий И. Е. Репин писал: «Но только зачем же весь рисунок ставить в волосы? Волосы, волосы! И надо острее чинить точно в волосах? Волосы, волосы, волосы! И надо острее чинить карандаш... Такая гадость эти слезы, ваты и шпатель! И их совсем надо выбросить, особенно здесь, в путешествиях». Ученики должны правильно использовать материалы и технику работы. В одном случае требуется остро отточенный карандаш, в другом — плоско заточенный.

Карандашная техника меняется в зависимости от способа заточивания карандаша. Остро отточенный грифель дает возможность художнику четко прорисовывать мелкие детали формы и создавать строгий и тонкий рисунок. Плоско заточенным грифелем можно проводить одновременно и широкие и тонкие линии. В рисунке Н. Н. Соболева, изображающем дерево (рис. 72), мы видим пример работы карандашом с плоско заточенным грифелем, позволяющим перенести фактуру известной коры.

Овладевая техникой, художник может заставить карандашную линию давать различную выразительность, то усиливая нажим карандаша на бумагу, то ослабляя. Как у музыканта струна из-под смычка дает различную окраску звука (тембр), так и у художника с помощью карандаша может быть получена линия различной толщины, фактуры, силы.

Как мы уже говорили, развитие техники, мастерства требует специальных упражнений. В технике нет необычайных моментов, нет никаких чудес, которые недоступны человеку. Техника вырабатывается путем специальных упражнений под руководством педагога. Ее основные методические положения базируются на строго научных данных естествознания. Выработка технических приемов, т. е. мастерства, тесно связана с деятельностью нервной системы и головного мозга. Выработка у художника механического действия руки происходит так же, как у пианиста, когда он после долгих лет упражнений перестает считать пальцы,

¹ Ренни Н. Е. Далекое — близкое, М.—Л., 1969, с. 239.



72 Н. Соболев. Рисунок дерева.

чтобы соблюдать ритм, не делает усилий, чтобы следовать за правильной последовательностью движения пальцев в пассажах.

Методические положения и их теоретическое обоснование на советская педагогика разрабатывает на основе богатейшего опыта великих ученых-физиологов — И. М. Сеченова и И. П. Павлова. В работе «Рефлексы головного мозга» Сеченов указывает, что первая причина всякого человеческого действия лежит вне нас, т. е. все наши действия формируются благодаря раздражениям, которые органы чувств получают из внешней среды. Далее он отмечает, что все внешние выражения мозговой и психической деятельности обязательно проявляются в движении мышц. Даже оценка растений с помощью глазомера совершается благодаря оценке мышечному действию. Комплекс импульсов, поступающих в мозг в результате деятельности шести мышц глаза, создает представление о форме предметов, их расстоянии друг от друга, характере и скорости их перемещения.

Долгое время считали, что условные рефлексы наследственны. Из учения Павлова о высшей нервной деятельности мы узнаем, что условные рефлексы не наследственны, а образуются в результате личного опыта. Можно считать, что отдельные успехи в рисунке можно объяснить не столько природной одаренностью, сколько упорной и настойчивой работой.

И. П. Павлов установил, что рефлекторные процессы возникают у человека независимо от врожденных способностей и наследственности. Они могут быть выработаны в живом организме. Не менее важно положение, что эти рефлексы исчезают, если устранились условия, при которых они образовались.

Труды И. М. Сеченова и И. П. Павлова могут быть незаменимым подспорьем в методической работе педагога, они дают целый материал педагогу-методисту, раскрывая учение о типах, работоспособности нервных клеток, пределах нагрузки и «срывах». Эти работы помогут педагогу-методисту правильно построить учебный процесс, разобравшись в типологических особенностях отдельных учеников, решить вопросы индивидуального подхода к каждому ученику.

На основании исследований И. М. Сеченова и И. П. Павлова можно сделать вывод, что процесс образования двигательных навыков происходит так же, как и образование условного рефлекса. Эти исследования доказали, что сущность формирования двигательных навыков есть результат взаимодействия между глазом и рукой. Глаз контролирует работу руки и при участии сознания направляет ее движение.

В старой художественной школе выработка у воспитанников навыков и приемов графического изображения порою достигалась только копированием образцов; рисунку отводилась только техническая роль, при этом отбрасывался познавательный и образовательный момент, в связи с чем терялась и педагогическая ценность рисования как учебного предмета. Такой метод обучения

привучал учеников безразлично относиться к внутренней структуре живого организма, сосредоточивать все внимание на поверхности предмета, на его контурах. Существовала даже поговорка: «Главное контур, а там хоть соломой набей».

Такой метод обучения не давал возможности ученику наблюдать и изучать реальную действительность, мыслить живыми формами, привучал к механическому заучиванию различных манер, лишая ученика его индивидуальности. Огромная педагогическая практика художников различных эпох со всей очевидностью доказала несостоятельность и порочность этого метода, поэтому в нашей стране этот метод совершенно не применяется.

Говоря о технике рисунка, необходимо в связи с этим сказать несколько слов о материалах: о подготовке бумаги (как нужно натянуть ее на планшет, как приготовить ее для рисунка), начинать художнику необходимо ознакомиться с рисовальными материалами, их свойствами.

В художественных училищах очень часто встречаются рисунки самого неграмотного вида — нерышечный, испачканный масляной краской, покрытый жирными пятнами, небрежно прикреплённый к планшету. Нужно всячески развивать у учащихся профессиональные отношения к материалам, не разрешать им работать на клочках бумаги, небрежно относиться к делу. А. А. Дейнека, например, всегда требовал от своих студентов, чтобы на всех курсах рисунки выполняли на бумаге, наткнутой на планшет. Это заставляло студентов любовно относиться к делу, работать над рисунком с большой ответственностью. Ученики художественного учебного заведения должны научиться хорошо разбираться в качестве бумаги и уметь правильно подобрать для нее соответствующий рисовальный материал. Часто даже студенты художественных учебных заведений (причем старших курсов) для работы углем приносят гладкий полуматман, не зная, что эта бумага непригодна для работы с углем. Нужна шероховатая, пористая бумага.

Ученик должен знать, что каждый материал имеет свои специфические свойства, свои характерные особенности. В каждом материале заключены свои возможности, которые необходимо изучить.

Воспитанники педагогички должны научиться подбирать соответствующий материал и для лучшего решения натурной постановки. Например, при изображении натюрморта с бархатными драпировками лучше всего использовать уголь или соус. С помощью угля можно добиваться очень тонких и мягких тональных переходов от света к тени и на гипсе, и на драпировках. Соус своей бархатистой фактурой позволяет хорошо передать материалность драпировок.

Не меньшего внимания к себе требует и такой рисовальный материал, как резинка. Резинкой надо пользоваться умело, она помогает в работе над рисунком только в том случае, если ее применяют правильно и осторожно. В противном случае — она

вред. Например, при работе карандашом, сангиной, соусом резинка — незаменимый друг, в особенности в передаче фактуры — как — незаменимый друг, в особенности в передаче фактуры — резинка, меха, металла, стекла. Работая с углем, бистром, карандашом типа «негр», надо избегать резинки: она портит фактуру бумаги, оставляет после себя нестерпимые следы. Начиная рисунок сангиной этого вначале не замечает. Наметив углем рисунок фигуры и заметив ряд ошибок, он начинает стирать неточные линии резинкой, делает поправки. Уголь хорошо ложится на эти места. Все как будто идет хорошо и нормально. Но как только ученик начинает прокладывать углем полутона, смывать (смазывать) пальцем или тряпкой сильно проложенный тон, на легком серебристом тоне поверхности формы вдруг появляются черные полосы и пятна — это следы резинки.

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

Но и при работе свиновым карандашом резинка не терпит злоупотребления. Ею можно пользоваться в том случае, когда нужно уточнить форму, уточнить ошибочно нанесенные линии, сделать блик. Когда же в рисунке нужно сгладить или смыть штриховку, высветлить или немного ослабить необходимые места в тоне, резинку лучше не употреблять. Здесь лучше воспользоваться мыльем хлеба или клячкой. Необходимо также обращать внимание начинающих, чтобы они бережно относились к поверхности бумаги, не «засаливали» ее, не нарушали зернистую фактуру бумаги. Бумага не терпит небрежного отношения. Работа тоном только тогда дает ясность форм, мягкость переходов светотени и прозрачность в тенях, когда поверхность бумаги не испорчена излишним злоупотреблением рисовальными материалами.

Со всеми этими технологическими особенностями материала учащийся должен ознакомиться на практике. Однако совершенствование технических навыков, ознакомление с техникой и технологией материалов не следует понимать как окончательное решение проблемы художественного мастерства. В учебном рисунке решение технических задач является лишь подготовкой, начальным ступенью развития мастерства. Школа закладывает лишь основы мастерства, а его совершенствование уже зависит от дальнейшей работы художника.

РИСУНОК ГРУППЫ ПРЕДМЕТОВ (НАТЮРМОРТ, ИНТЕРЬЕР).

Натюрморт в качестве учебного задания для рисовальника крайне необходим. Он дает возможность изучить основные положения реалистического рисунка, способствует развитию творческих способностей каждого ученика.

Особенно необходимо овладеть рисунком натюрморта будущему учителю рисования общеобразовательной школы, где натюрморт занимает одно из центральных мест в учебной работе с детьми.

Рисунок натюрморта предусматривает более сложные учебные задания, чем изображение отдельных предметов; и дело здесь не только в количестве предметов, но и в том сочетании учебных заданий, которые решать уже приходится по-разному. При изображении натюрморта нельзя прорисовывать все предметы в одинаковой степени. Каждый предмет натурной постановки требует к себе особого отношения: один предмет (переднего плана) требует более внимательного анализа формы, более детальной проработки; другие (дальнего плана) могут быть изображены в общих чертах, достаточно выразить характер формы.

Рисунок натюрморта из различных предметов, ученики глубоко усваивает принципы линейно-конструктивного изображения форм, широко знакомятся с теорией перспективы, получают возможность творчески использовать полученные знания и навыки. Кроме того, в рисунке натюрморта художник должен передать не только объем предметов, но и их фактуру (материальность — тип, бархат, шелк, стекло, металл и т. д.), а это требует известного мастерства, дальнейшей развития технических навыков. Усложнение задания в рисунке натюрморта связано также с введением фона. Это — не случайный элемент (может быть, а может и не быть), который позволяет рисовальнику выделить формы предмета, а тот необходимым и заранее предусмотренный композиционный элемент, который помогает художнику выразительно показать и каждый из предметов в отдельности, и их гармоническое единство.

Приступая к рисованию натюрморта, мы, как всегда, чтением процесса построения изображения на отдельных этапах. Такая методическая последовательность работы над натюрмортом должна всегда соблюдаться в учебном рисунке, будем ли мы рисовать на-

тюрморт из геометрических тел (I курс) или очень сложный натюрморт с введением гипса (IV курс, VIII семестр).

Если при рисовании с натуры одного предмета перед нами стояло небольшое количество аналитических задач, то в натюрморте их становится гораздо больше. Кроме того, при рисовании группы предметов эти задачи значительно усложняются. Рисовать нужно передать форму не одного предмета, а нескольких, указать их между собой и выдержать тональную закономерность всего ансамбля.

Отсутствие методической последовательности в работе приводит к пассивному, бездумному срисовыванию.

Говоря о необходимости соблюдения методической последовательности, П. П. Чистиков указывал: «Человек... из практики узнает, что каждое дело, во-первых, требует правильного простого задания взгляда, [во-вторых. — Н. Р.] требует неизменного порядка, требует, чтобы все ...начиналось не с середины или с конца, а с начала, с основания... Рисующий увидит, что нарушение, малейшее нарушение порядка... ведет к совершенной неверности и путанице... Вообще порядок и правильная форма предмета в рисовании важнее и дороже всего»¹.

Чтобы работа проходила успешно, необходимо соблюдать следующие этапы:

- 1) предварительный анализ постановки;
 - 2) композиционное размещение изображения на листе бумаги;
 - 3) передача характера формы предметов и их пропорций;
 - 4) конструктивный анализ формы предметов и перспективное построение изображения на плоскости;
 - 5) выявление объема предметов посредством светотени;
 - 6) детальная прорисовка формы предметов;
 - 7) синтез — подведение итогов работы над рисунком.
- Рассмотрим каждый этап работы над рисунком более подробно (на примере анализа несложного натюрморта).

1. Предварительный анализ.

Сначала надо рассмотреть натюрморт с различных точек зрения и выбрать наиболее интересную. Обратить внимание на эффекты освещения — с какой точки зрения более интересно выглядят формы предметов. Обычно формы предметов выглядят более интересно и выразительно при боковом освещении. Садиться против света не рекомендуется.

Следует продумать, как лучше компоновать натюрморт на листе бумаги — вертикально или горизонтально. Например, если бы в нашей постановке мы захотели включить в композицию край стола, его угол, то лист бумаги следовало бы положить вертикально, в данном случае лучше горизонтальная композиция.

Альберт писал: «Никогда не берись за карандаш или кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и

¹ Цит. по кн.: Гипс и буря П. П. Чистиков и его педагогическая деятельность. Л.—М., 1940, с. 145.

как это должно быть выполнено, ибо, поистине, проще исправить ошибки в уме, чем скопировать их с картины»¹.

2. Композиционное размещение (рис. 73).

Рисунок начинаем, как всегда, с композиционного размещения изображений. Очень важно скомпоновать всю группу предметов так, чтобы лист бумаги был равномерно заполнен. Для этого надо мысленно объединить всю группу предметов в одно целое и продумать ее размещение в соответствии с форматом листа бумаги. Сверху надо оставить больше места, чем снизу. Тогда у зрителя будет впечатление, что предметы крепко стоят на ногах. Вместе с тем надо следить, чтобы изображаемые предметы не упались в края листа бумаги и, наоборот, чтобы не осталось много пустого места.

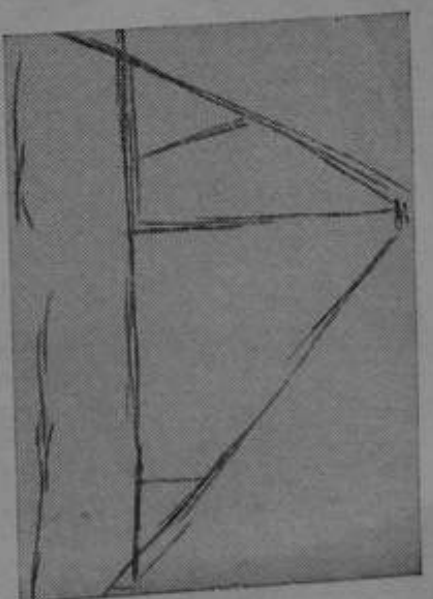
На практике вы убедитесь, что композиционная задача не всегда решается просто. Иногда начинающему приходится затрачивать много сил и времени, чтобы добиться успеха; а в иных случаях, когда постановка очень сложная, без помощи педагога он решить ее не может. Объясняется это тем, что, помимо размещения изображений на листе бумаги, художнику необходимо еще найти композиционный центр на картинной плоскости.

В большинстве случаев зрительный центр не совпадает с композиционным, зависящим от расположения главного предмета, вокруг которого группируются остальные. Разумеется, пространныйное положение предметов относительно друг друга в изображении зависит и от выбора точки зрения, которая непременно влияет на компоновку натюрморта в задуманном формате.

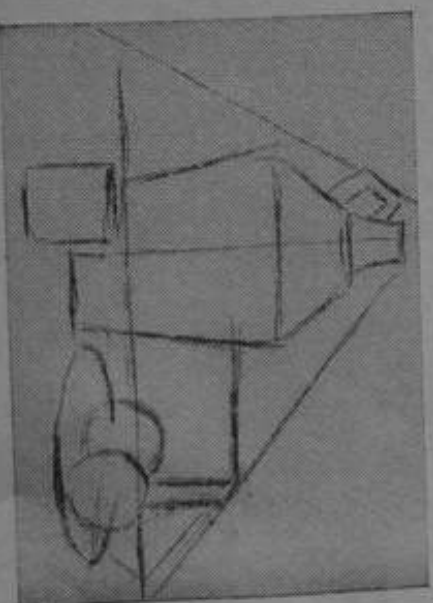
Чтобы учебная работа шла успешно, педагогу необходимо все это заранее учесть и вовремя оказать помощь учащимся. В этом плане можно многое сделать заранее и предусмотреть уже при постановке натюрморта. Вам, как будущим педагогам, это надо иметь в виду. В связи с этим несколько слов о постановке учебных натюрморов.

Прежде всего нужно проследить за смысловым содержанием учебной постановки. Предметы для натюрморта надо подбирать такие, чтобы они были связаны между собой определенным сюжетом — «Уголок школьника», «Сельскохозяйственный инвентарь», «Стол художника» и т. п. Было бы неплохо, составляя натюрморт из предметов кухонного обихода, водрузить на стол статуэтку Венеры Милосской; но было бы уместно рядом с овощами, рыбой или мясом поставить кушанья или бутылку с водой.

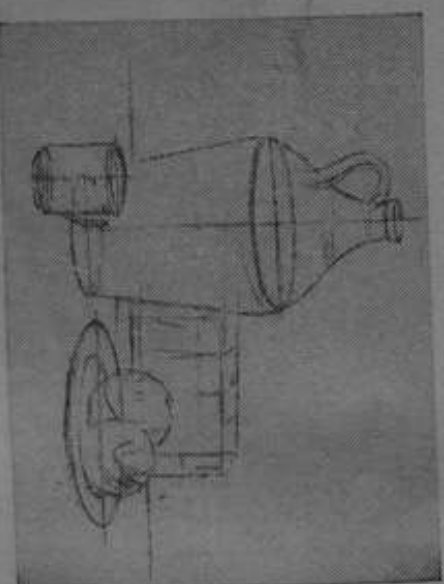
Отбирая для натюрморта предметы, следует обеспечить разнообразие не только форм предметов и их размеров, но и материала, фактуры. Постановка натюрморта начинается с более крупных и выразительных в тематическом отношении предметов. В нашем примере таким предметом является кушанье.



73. Рисунок натюрморта. I этап.



74. Рисунок натюрморта. II этап.



75. Рисунок натюрморта. III этап.

К главным предметам подбирают дополнительные. В одних случаях предметы могут подбираться по принципу однородности их — по принципу разнообразия материалов (писовых тел), в других. Не рекомендуется рядом ставить предметы одинакового размера и формы — они нарушат композиционный центр. Лучшее всего сопоставлять предметы различные по форме, размеру и тону. Контрастное сопоставление большого с малым, светлого с темным, сферической формы с граненой помогает начинающему лучше улавливать характеристику предметов и успешнее справиться с учебной задачей.

Одной из учебных задач, связанных с изображением натюрморта, является передача пространства, степени удаления предметов. С этой целью составные элементы в натюрморте представлять так, чтобы предметы переднего плана как бы случайно затрагивали часть второго плана, но основания последних должны быть частично видны. Это, с одной стороны, придает естественность и правдивость натюрморту, а с другой — помогает начинающему рисовальщику передать пространство и воздушную среду между предметами.

Большое внимание надо уделить освещению.

Искусственное верхне-боковое освещение позволяет выявить контрастную светотень на предметах переднего плана, выделить композиционный центр, показать второстепенные предметы.

Центровой рассеянный свет создает мягкие тоновые переходы.

Часто при постановках натюрморта требуется ввести драпировки, которые помогают обьединить предметы между собой и создать целостную композицию. В одних случаях они служат фоном, в других — элементом композиции.

В нашем примере мы решили пока ограничиться чисто учебными заданиями, не отвлекая внимания начинающего на драпировку.

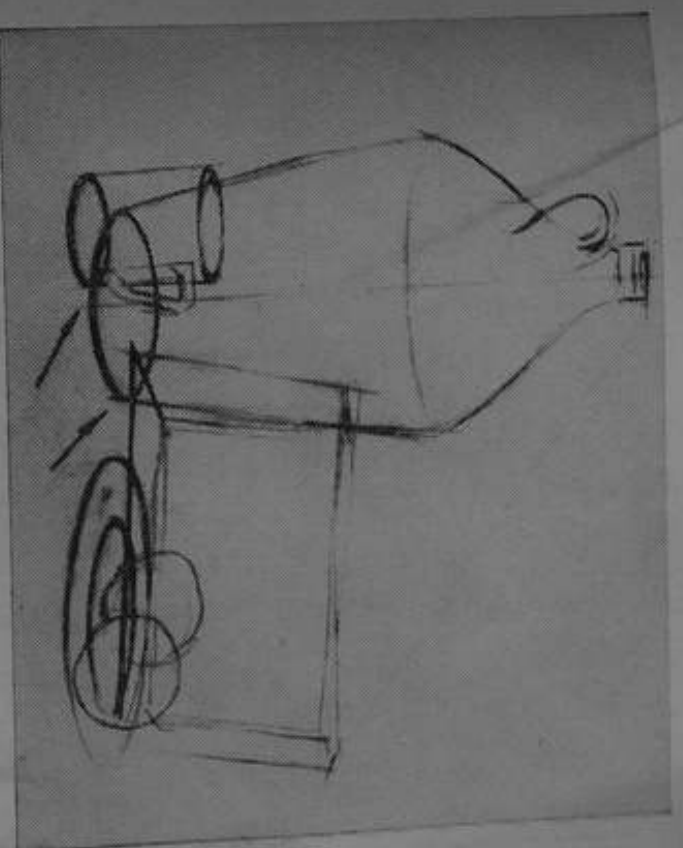
3. Передача характера формы предметов и их пропорций (рис. 74).

Вначале, легко касаясь карандашом бумаги, надо наметить общий характер формы предметов, их пропорции, а также расположить их в пространстве. Вырисовывать и уточнять контур предметов сразу не следует — главное определить размеры каждого из предметов и их пропорции (по высоте, ширине, глубине). Тени на предметах также не рекомендуется накладывать, пока не выявлена конструктивная основа формы.

4. Конструктивный анализ (рис. 75).

Построение формы предметов ведется тем же способом, как и в предыдущих заданиях. Намечаются поверхности каждого предмета, как выпуклые, так и вогнутые. Таким образом, на рисунке получается как бы изображение проводящих моделей.

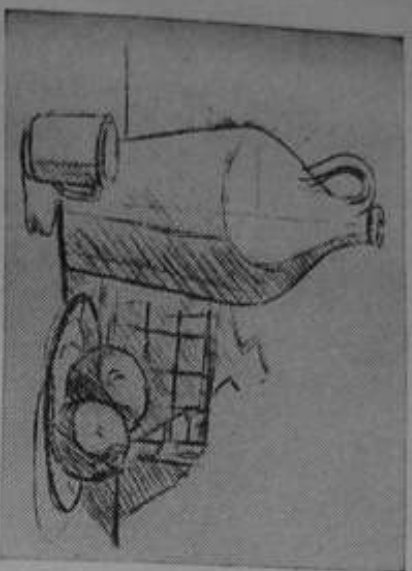
Выявляя конструктивную основу формы предметов, необходимо внимательно проверить перспективу. Особое внимание надо



76. Неправильное расположение следов предметов.

обратить на перспективное изображение оснований предметов. Нельзя допускать, чтобы в рисунке следок одного предмета «наступал» на следок другого (рис. 76), чтобы один предмет «налез» на другой, иначе говоря, ученик должен проследить, какой предмет находится на первом плане, какой — на втором. Начиная рисовать, ученик обычно не следит за этим, и у них в рисунке не получается пространства между предметами. Тогда они начинают вводить тон в рисунок, думая, что этот дефект можно таким образом выправить, однако это не дает желаемых результатов. Надо правильно разместить «следки» предметов на плоскости стола. Метод линейно-конструктивного построения изображений может помочь решить задачу. Ученик должен ясно представить себе расположение предметов (следков) на плоскости стола, расстояние между ними. Затем он должен представить себе эту плоскость со стенами, изображенную в перспективе. П. П. Чистяков писал: «Первое и главное — нужно обратить внимание на план, пункты, к которым прикасается фигура. Например, следки на полу»!

¹ Чистяков П. П. Письма, записки ученики, воспоминания. М., 1933, с. 331.



77. Рисунок натюр-морта. IV этап.

Здесь же, в линиях, следует наметить и границы света и тени, чтобы потом их не искать на каждом предмете в отдельности.

5. Выявление объема предметов (рис. 77).

Как мы уже выяснили, объем предметов в рисунке передается при помощи перспектив и лепки формы средствами светотени — тона. Однако по мере усложнения учебных задач начинающий художник должен расширить свои знания и навыки. Поэтому, давая методические указания по рисованию с натуры натюрморта, мы в то же время будем углубляться в научные основы учебного рисунка. С этой целью в каждой новой главе мы будем вновь возвращаться к разговору о законах перспектив, теории теней и других правилах рисования.

В процессе обучения рисованию с натуры учащиеся должны научиться видеть средствами зрительного законченного светотеневого рисунка, хорошо знать законы распределения светотени, научиться видеть и понимать взаимосвязь конструкции предмета с его светотени. Не зная законов распределения света на форме предмета, рисовальщик будет пассивно копировать с натуры светлые и темные пятна, он не достигнет убедительности и правдоподобия изображения.

Поанаконимся с понятием тона. Это слово происходит от греческого *тонос*, что означает «напряженность». Тон — физическая характеристика света (количество и качество света на поверхности предмета и зависимости от источника света и окраски самого предмета). Изменение светотени отдельных плоскостей предмета зависит от положения их в пространстве по отношению к источнику света и влияет на изменение тона данной поверхности. Тон определяется характером источника света (солнечный, лунный, искусственный — лампы, электрическая лампа, свеча) и окраской самого предмета, на который падает свет.

Свет, падающий на поверхность тела, меняется в тоне в зависимости от положения плоскостей в пространстве по отношению к ис-



78. О. Кипренский. Рисунок.

точнику света. Поэтому, когда мы видим предмет с различными полутонами, мы знаем, что в этом случае каждая поверхность предмета освещена по-разному. При рисовании с натуры ученик должен постоянно это иметь в виду. Например, рисовальщик изображает спичечный коробок. Передней, освещенной плоскостью коробка является наклеенная этикетка. По тону она кажется темнее этикетки и боковой плоскости, но она самая светлая. Неопытный рисовальщик даст в рисунке самый сильный тон карандаша на светлой поверхности и самый слабый на теневой. Это неверно.

Особенно путаются в тоне начинающие рисовальщики при изображении головы человека. Моделируя форму головы тоном, они обычно не улавливают традиций светотени, а следовательно, и объема. Например, рисуя темные волосы, они закрывают их сразу и блик. Надо сказать, что блик на черных волосах может быть, светлой же силе, как и блик на кончике носа (рис. 78).

Выдержав рисунок в тоне — это значит передать те светотеневые отношения (от самого светлого через суму полутонов к самому темному), которые наблюдаются в натуре и выступают как гармоническое целое. Единства в собранности рисунка мы добьемся в том случае, если общая тональность, полученная закономерное развитие через промежуточные тона, от самого светлого до самого темного в тоне. Используя белый цвет бумаги и силу тона карандаша, рисовальщик может передать не только форму и объем изображаемых предметов, но и фактуру (материальность). Светотеневые отношения (сила светов, теней и полутонов) в общем ансамбле рисунка должны подчиняться общей гармонии. Каждый полутонов, свет, рефлекс и блик должны дополнять и поддерживать друг друга, как в музыке каждый звук аккорда согласован с соседними, дополняет их, создавая впечатление единого. При дневном освещении на характеристике тона влияет и состояние атмосферы — туман, дождь, роса. Правильное тональное решение рисунка помогает художнику точно соблюдать законы воздушной перспективы, это особенно относится к пейзажу.

Тон в рисунке выражается пропорциональными отношениями. Например, свет в рисунке может быть взят наименьшим, чем в действительности, т. е. если сравнить свет, выраженный в рисунке, со светом, скажем, на гипсовой модели, то первый окажется наименее темным. Однако в рисунке при правильных отношениях света и тени (в окружении темных поверхностей) он будет выделяться своей светлотой. Яркой кажется та поверхность, которая светлее находящейся рядом.

Знание закона тональных отношений помогает художнику свободнее и убедительнее передавать в своем изображении характер и объем предметов.

Законы освещения так же точны и определены, как и законы перспективы, анатомии. Наблюдения ученых показали, что свет имеет свои определенные законы распределения в пространстве и на поверхности предметов. Физики установили следующие законы, которые художники используют в своей практической работе:

а) По мере удаления поверхностей от источника света освещенность их будет ослабевать: сила света обратно пропорциональна квадрату расстояния от предмета до источника света. Поверхности, удаленные от источника света на вдвое большее расстояние, будут освещены в четыре раза слабее. Из этого следует, что, чем дальше отстоит предмет от источника света, тем слабее должна быть передана в рисунке его светлота.

б) Контраст света и тени на предметах, расположенных ближе к источнику света, резче, чем на предметах, удаленных от него. Соблюдая этот закон, мы должны следить, чтобы в рисунке света и тени на первом плане были интенсивнее, чем на среднем, а на среднем — сильнее, чем на заднем, причем следует избегать резких переходов от одной световой зоны к другой. Это явление легко проследить, если попробовать удалить источник света от натур: постепенно будут ослабевать свет и тени. Удалив свет еще дальше, и вы увидите, что предметы становятся однотонными, границы светотени становятся трудно различимыми. Приближая источник света опять к натуре, и вы заметите, что опять таки как самого предмета, так и его теней становится четкими и яркими.

в) Тень, падающая от предмета, сильнее тени на самом предмете. Рисуя предмет даже темного цвета, делайте падающую тень у основания предмета темнее, чем тень на предмете.

Не научившись владеть законами светотени, вы никогда не научитесьplastике рисунка. Художники прошлого явлением освещения уделяли очень большое внимание. Так, например, Леонардо да Винчи в своих записках не только регистрирует свои наблюдения, но и дает выводы, устанавливает законы: «Тот рефлекс будет выделяться более отчетливо, который виден на более темном фоне, а тот будет менее опутим, который виден на более светлом фоне»¹.

Закон контрастности, закон тональных отношений легко проверить, если в музее посмотреть, как на картине крупного художника изображена беззащитная скала, атлас или шельк. В светлых местах они горят, блистают, искрятся. Но стоит приступить к этому месту кусочек белой бумаги, и мы увидим, что это место не совсем светлое и белое, но сравнительно с бумагой оно окажется темным, призрачным, тусклым.

Все это художнику надо знать, чтобы в процессе творческой работы не отвлекать внимание на подобных вопросах.

Чтобы ученые ясно увидели разницу в тоне, например яркость неба по отношению к окружающему пейзажу, художник-педагог Н. П. Крымов предлагал ученику зажечь свечу и сопоставить яркость огня, света и неба.

Оптический закон контрастности играет большую роль при передаче формы в пространстве, при передаче воздушной среды. Когда мы видим на рисунке художника фон в одном месте светлее, в другом темнее, то это не случайное явление, а сознательное решение тональной задачи. Ввести фон в рисунок, это не значит эффектно покрыть тушевой плоскостью бумагу вокруг предметов, дать серию броских штрихов у края формы изображенного предмета, а решить сложную пространственную задачу, насытить окружение предметов воздушной средой. Старые мастера внима-

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1935, с. 127.

тельно изучали законы распределения света на поверхности предметов и постоянно проверяли свои наблюдения на опыте. Над проблемами светотени много работали Пьеро дель Франческа, Караваджо и величайший мастер светотени — Рембрандт, который полагал ее значение на первыяную высоту. Наш русский художник Н. Н. Ге, работавший над своими композициями, часто строил себе макеты, расставил, как на сцене, фигуры и предметы и освещал их нужным образом. По этим макетам он наблюдал за всеми эффектами света и тени, проверял на практике их основные свойства.

Все художники реалистического направления придавали большое значение наукам, они серьезно изучали законы оптики, ибо, зная их, можно достигнуть блестящих результатов в изобразительном искусстве, усилить выразительность своего произведения, добиться большего эффекта. Знание законов светотени позволяет художнику убедительнее и ярче передать реальную действительность.

Приступая к выделению объема предметов тоном, прежде всего надо определить самое светлое и самое темное место в натуре. Установив эти два полюса, обратим внимание на полутона. Для этого надо внимательно проследить направление световых лучей и определить, на какую плоскость предмета лучи света падают прямо, т. е. где будет свет, по каким плоскостям лучи света скользят, т. е. где будут полутона, и на какую плоскость лучи света совсем не падают, т. е. где будет тень. Затем надо наметить тени, наметившие от каждого предмета.

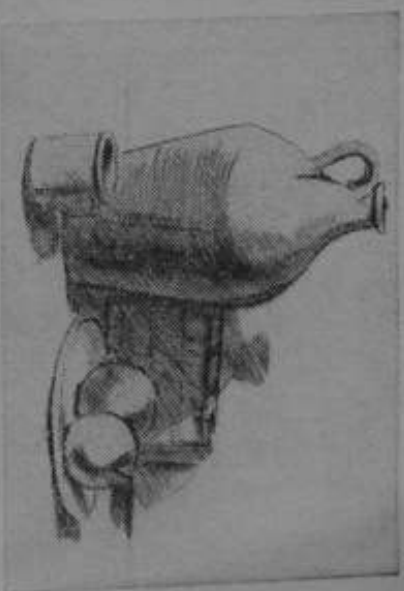
Вначале, легко приравняв карандашом к бумаге, надо проложить тоном теневые места на каждом предмете. Это поможет увидеть массы каждого предмета, а следовательно, еще раз проверить пропорции и общее состояние рисунка. Затем проработаем полутона, усиливая тон в теневых местах, и, наконец, проработаем тени, наложив тоном всеми художниками считается тень на всю заштрихованную [ую] часть [тела], которая не выпит светом, затем кисти полутона и главные тени, срывая их друг с другом. И таким же образом наложим [весь] заштрихованный [свою часть] свет, выдержанный в полутонах, а затем кисти средние и главные света, также их сравнивая¹.

Когда общий рисунок натурморта наметится верно, можно усиливать, нежким карандашом на бумагу и усиливать тон, приступая к детальной проработке предмета.

6. Детальная проработка формы (рис. 79).

При детальной проработке формы надо внимательно наблюдать за всеми оттенками и переходами светотени, за всеми детальными формами. Но, работая над деталями, не забывайте сравнивать ее с

79. Рисунок натурморта. V этап.



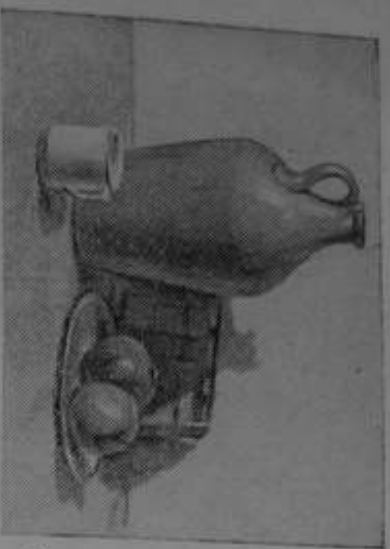
рядом находящейся. П. П. Чистиков рекомендует: «Работать над деталями долго не следует, так как пронадеет острота восприятия, лучше перейти к другой, рядом находящейся части. Когда вернешься к продолженной вначале работе, легко увидеть недостатки. Итак, в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держи в глазу всю фигуру, не стряхивай сразу к обшей, а выкидай в детали, не бойся первоначальной нестрогости, обобщить ее не так трудно, было бы что обобщать»¹.

Нуждая линии, каждый штрих, которые наносятся на плоскость бумаги, помогают ученику выразить и наглядно передать зрительно то, что он желает расказать. Рисовальщик должен как бы раскрыть зрительно, какова форма предмета, как изгибается поверхность предмета, в какую сторону направлена та или иная плоскость. Раскажать это надо штрихом, как бы напыляющим карандашом по поверхности предмета. Должны быть ясно видны направления линий и штрихов, подчеркивающих характер плоскости. Зритель, в особенности мало искусственный в искусстве, внимательно рассматривает рисунок, он следит за каждым штрихом и желает знать, что он собой выражает. Если линия в рисунке ничего не выражает, она, естественно, не вызывает у зрителя никакой реакции. Вот почему массовому зрителю не нравятся рисунки, иногда даже очень хорошие с художественной точки зрения, насыщенные эффектными, размашистыми штрихами (рассматривая рисунок таких художников, они заявляют: «Фу, какая махина!» — и, наоборот, рассматривая рисунки академической школы, даже очень слабые по качеству, где тщательно проработана каждая деталь, штрихи подчинены определенной системе, они искренне начинают восторгаться.

Техника рисунка должна быть подчинена разуму, логическо-

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1935, с. 294.

¹ Чистиков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 386.



80. Рисунок натюрморта.
VI этап.

му осмысливанию всего процесса изображения. Технические приемы, способы выражения формы в рисунке немаловажны без правильного понимания структуры предмета. Линия, штрих, тушевка должны подчеркивать структуру предмета. Например, изображая форму человеческой головы или тела, рисовальщик должен знать анатомическое строение человеческого тела, начало и конец крепления мышц и, рисуя с натуры, подчеркивать характер формы и движение волокон той или иной мышцы штрихом.

При проработке форм предметов натюрморта должна проходить и серьезная аналитическая работа. Надо внимательно проанализировать каждую деталь предмета, выявить ее структуру, передать характерные особенности материала, проследить, как укладываются составные элементы между собой и с общей формой (ручка, носик, кувшина с туловом, перепадения в корзине), чем отличается блик на кувшине от блика на кружке и тарелке, а последний от блика на яблоке.

Внимательно надо прописывать тени, падающие от деталей, — тень от ручки кувшина, от веточки яблока и т. д. Такая проработка форм поможет сделать рисунок убедительным и выразительным.

7. Синтез (рис. 80).

Заканчивая рисунок, надо внимательно проверить общее впечатление от изображения и натуры. Когда четко прописана форма какого-либо предмета, следует посмотреть на свой рисунок издали, чтобы отдельные предметы не были слишком сильны по тону (черными) и не выпадали (не вырывались) из рисунка, затем проверить силу рефлексов. Для этого следует посмотреть на рисунок издали прищуренными глазами и сравнить силу рефлексов с натурой. Помните, что рефлекс не надо делать очень яркими, они не должны спорить ни со светом, ни с полутенями. И когда вы смотрите на них прищуренными глазами, они должны пропадать, сливаясь с тенями.

Подводя итоги работы над рисунком натюрморта, необходимо вновь вернуться к первоначальному восприятию натурной постановки — к целостности зрительного восприятия. Законы психологии зрительного восприятия говорят о том, что предметы, окружающие человека, воспринимаются не все одинаково. Предметы, находящиеся в центре поля зрения, мы видим более четко и ясно, замечаем все подробности и детали. Предметы, попадающие в поле нашего зрения вне зрительного центра, уже воспринимаются не так четко и ясно, многие детали скрадываются, и чем дальше предмет находится от зрительного центра, тем они воспринимаются все более обобщенно и обобщеннее¹. Следовательно, учитывая закономерность восприятия, мы должны и в рисунке помочь зрителю выделить главное, сместить второстепенное. Особенно это надо учитывать, когда вам придется рисовать сложные натюрморты, с большим количеством предметов. Здесь надо быть очень внимательным и уметь «примирять» зрительный центр с композиционным т. е. их уравновесить.

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

При рисовании натюрморта усложняются не только учебные задачи, но и художественно-творческие. Здесь требуется и большая степень мастерства, и разнообразие в использовании рисовальных материалов.

Первые натурные постановки лучше выполнять простым карандашом. Затем по мере приобретения навыков и усложнения натурных постановок можно переходить к использованию других материалов, например: карандаш сменить на уголь или копировать использованную кисть и мочалый соус с дальнейшей проработкой формы пресованным углем (имитация итальянского карандаша).

В данной главе, говоря о технике рисунка, мы остановимся на методике работы углем.

Рисование углем отличается от работы карандашом прежде всего разнообразием приемов. Если карандашом тонкую графическую и рисунки мы выражали за счет грифеля, то в рисунке углем тонкую графическую можно передавать и углем, и растушкой, и тряпкой, обернутой вокруг пальца, и просто пальцем.

Уголь позволяет значительно шире взять палитру тональной градации, от самого легкого до самого черного бархатистого тона. Им легко передавать фактуру материала предметов, эффекты освещения и пространственную среду. Углем можно работать и на белой бумаге, и на цветной тонированной, и на холсте. В то же время уголь требует к себе и особого внимания.

¹ Закономерности зрительного восприятия хорошо освещены в книге Р. Арштейна «Искусство и визуальное восприятие» М., 1974.

Бумага для угля должна быть обязательно с шероховатой поверхностью, чтобы порошок угля не соскальзывал с нее, а закреплялся в углублениях. Учащиеся же часто используют гладкую черную или угольную бумагу, которая для угля совершенно непригодна, даже если ее оборотная сторона имеет неровную структуру. Вместе с тем надо заметить, что найти бумагу нужного сорта не всегда удается и в магазинах. В этих случаях учащиеся могут сам подготовить бумагу соответствующим образом. Существует несколько способов.

1. Лист плотной белой бумаги наклеивается на планшет. Затем мелкой наждачной бумагой натертый лист тщательно обрабатывается до тех пор, пока у бумаги поверхность не станет ровной, бархатистой. Однако практика показывает, что успеха в этом деле добиваются очень немногие. Часто бумага кажется ровной, но, когда на ней начинают работать, из-под угля проступают черные тонкие линии — это углубления от карандаша. Избежать этих царапин начинающему очень трудно. Здесь нужна такая же кропотливая работа, как при шлифовании пемзой лаковой доски.

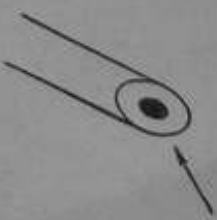
2. Натертый на планшете лист бумаги покрывают жидким раствором клейстера из муки, крахмала или смеси одновременно муки и крахмала. В клейстер можно добавить гуашевых белых, черных или зубного порошка. При использовании зубного порошка в клейстер следует добавить немного довести либо гуммиарабика (вышнейшей жели), либо столярного клея.

Лист (лучше фанерный) для грунтовки должен быть достаточно шероховатой и мягкого волося. Шетинный ворс будет оставлять нежелательные следы.

3. Можно загрунтовать бумагу и просто гуашевыми белыми или черными. Здесь необходимо оговорить, что самодельная бумага значительно уступает фабричной, и работать на ней очень трудно. Нужен большой опыт и практика. Поэтому начинающему художнику лучше воспользоваться фабричной бумагой. Если нельзя найти бумагу нужного сорта и белизны, то следует воспользоваться простой оборотной или дешевыми обоями. Хорошим материалом является серый картон.

Уголь для рисования также требует к себе внимательного отношения и особой подготовки. В пособиях по рисованию мы можем прочитать: «Чинят уголь так же, как и карандаши». Многие учащиеся, даже высших учебных заведений, так и делают, а когда начинают работать, то испытывают большие затруднения. Дело в том, что в старых руководствах имелось в виду специальное приготовление угольных палочек, которые отличались друг от друга твердостью материала и степени обжигания. Первым номером обозначалась очень мягкий уголь, номером два — уголь средней твердости, и номером три — более твердый. Для каждого номера требовался специальный обжиг дерева и свой рецепт приготовления. Для обжига брали древесину подалше от сердцевины, и та-

кой уголь можно было заточивать как уголь. В настоящее время так уголь не приточивают, и художники пользуются обычными обожженными веточками. Поэтому такой уголь требует специальной заточки. Чинить уголь надо косым срезом, как это показано на рисунке 81. При такой заточке угольной палочки сердцевина оказывается в стороне (указано стрелкой), и рисовальщик имеет возможность проводить как очень тонкие линии (краем), так и широкие (срезом).



81. Заточка угля.

Когда же угольная палочка заточивается, как карандаш, сердцевина оказывается впереди и при прикосновении к бумаге сразу же крошится. Тонких линий таким углем провести невозможно, а о детальной проработке формы в рисунке при такой заточке не может быть и речи.

При рисовании углем методика работы несколько отличается от карандашного рисунка. Так, например, в рисунке карандашом светлый полутон мы передавали легкой штриховкой; в угольном рисунке такой полутон наносит уже либо растушкой, либо ватным тампоном, а то и просто пальцем.

Последовательность работы углем может быть следующей: вначале легкими линиями намечаются общий характер формы предметов, затем углем прокладываются тени на предметах, падающие от них тени и общий тон самых темных мест натурной постановки. После этого переходит к полутону. Уголь откладывается в сторону, берется растушка и ею сметка протирают темное место в рисунке, а затем, где требуется, наносит полутон. Можно для этого воспользоваться и своеобразной палочкой на отдельном клочке бумаги. Если полутон получается очень сильным, растушку надо обернуть тряпочкой и после этого проложить нужной силы полутон. Сильно ватный полутон можно смягчить либо тряпочкой, либо сухим пальцем.

Если фетровую растушку вам не удастся приобрести в магазине, то ее можно сделать самому из газетной бумаги. Для этого надо вырезать из газеты равнобедренный треугольник и скатать его в ровную плотную трубочку, но свернуть эту трубочку надо так, чтобы с двух сторон она постепенно сужалась. Острым концом растушки вы сможете тонко прорисовывать все мелкие детали формы предметов.

Когда общий рисунок натурморты наметится верно и надо переходить к передаче материальности предметов, здесь можно поступить следующим образом. Например, перед нами стеклинный сосуд (банка или бутылка). Берем ватный тампон или тряпочку, обернутую вокруг пальца, и протираем весь рисунок сосуда. Свободная часть рисунка сосуда покрывается легким тоном, но останется все же достаточно светлой. Темная часть сосуда, возможно, потеряет свою силу тона (высветлится), тогда ее надо будет восста-

нонить с помощью растушки. В световой части, где находится прямой блик, надо будет использовать резинкой и ею прорисовать форму блика.

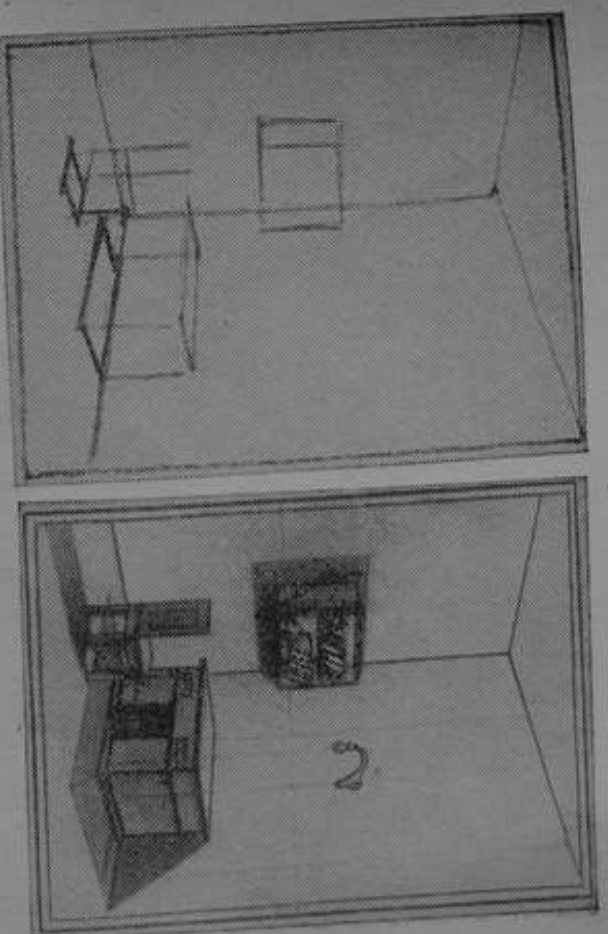
При моделировке формы предметов, темных по тону (драпировки, керамическая посуда и т. п.), где требуются более резкие тональные контрасты и добиваться их с помощью резинки и растушки нельзя, следует применить клячку или макиш белого хлеба. Или пользуются несколькими иначе, чем ластиком. Клячкой и макишем хлеба только прикасаются к бумаге без всяких движений, как промокшикой. Сняв с рисунка лишний тон, сразу же разминают клячку или хлеб пальцами, затем опять прикладывают к нужному месту и вновь разминают. Хлеб и клячка должны снимать уголь с бумаги, а не делать угольные отпечатки.

Резиновую клячку каждый может сделать себе сам. Для этого надо обыкновенную резинку опустить на несколько часов в баночку с бензином и размягчить ее до пухлого состояния. Если резинка без особого труда скатывается в шарик, значит, клячка готова к употреблению. Если ластик размачивается в керосине (есть и такой способ приготовления), то перед употреблением его следует прокатать между листами газетной бумаги и хорошенько проветрить на воздухе.

Сразу добиться больших успехов в рисунке углем редко кому удается. Здесь, как и во всяком деле, нужна большая практика. В первые дни учащийся будет испытывать много всяких неудобств, так как угольный рисунок требует осторожного обращения. Уголь легко сдвигается с бумаги, осыпается даже от легкого соприкосновения, стирается при прикосновении к нему рукой. В то же время эти особенности угля можно использовать в учебной работе. Так, например, плохо начатый рисунок без особого труда можно сойти с бумаги ударами трипки, причем так, что на ней не останется даже следов.

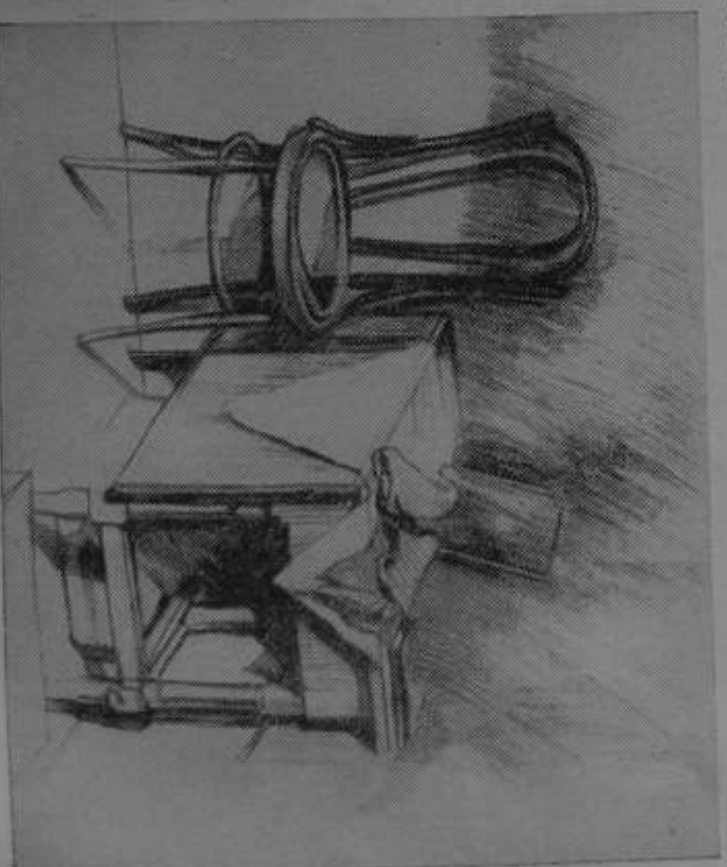
При работе углем на тонированной бумаге или на картоне (сером, коричневом) можно использовать и мел. Однако злоупотреблять им не следует. Повторяющиеся в разных местах рисунка удары мелом создают пестроту. Удары мелом можно сделать лишь в одном-двух местах, там, где требуется передать сверкающий блик или особенность материала (кружево). Когда вы познакомитесь в Третьяковскую галерею, посмотрите рисунки Ф. Толстого, И. Айвазовского, И. Шишкина, портретные рисунки О. Кипренского. В портрете мальчика (рисунок 1812 г.) обратите внимание на трактовку воротничка.

Рисование группы предметов включает и интерьер. Разница здесь будет только в величине предметов и расстоянии между ними. Принципы построения изображения остаются и для натюрморта и интерьера один и те же. Переходным заданием от рисунка натюрморта к рисунку интерьера может служить натюрморт, состоящий из крупных предметов.



82. Построение интерьера.

83. Построение интерьера.



84. Учебный рисунок.

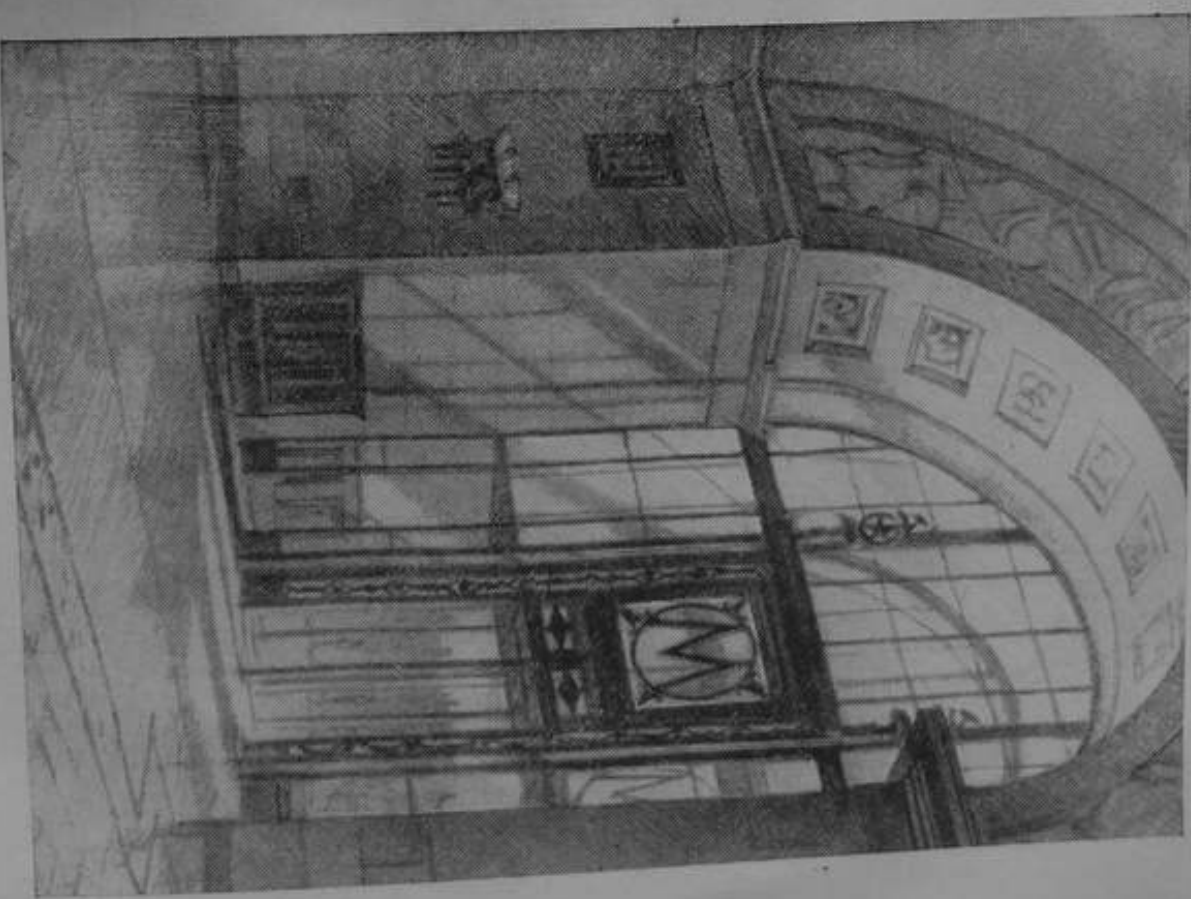
Рисунок интерьера как учебное задание претерпевает пять дальнейшего углубления знаний и навыков в рисовании. Особое значение здесь приобретает метод линейно-конструктивного построения изображения. Рисуя интерьер обычным методом, ученик страстно изобретения. Рисуя интерьер — ему трудно разобратся и страстно много ошибок в перспективе — ему трудно разобратся и страстно много ошибок в перспективе. Рисуя все предметы как бы прозрачными, ученик имеет возможность точно определить положение каждого предмета в пространстве. Например, изображая угол комнаты (рис. 82), ученик ясно видит, как на полу располагаются следы отдельных предметов, какое между ними расстояние (рис. 83).

Первые учебные задания на рисунок интерьера должны включать в себя следующие объекты, небольшое количество предметов (рис. 84).

Когда ученик хорошо усвоит метод построения изображения, задачу можно усложнить и перейти к рисунку интерьеров архитектурных сооружений (рис. 85). Однако и при рисовании архитектурных объектов должна соблюдаться методическая последовательность усложнения задач. В нашей практике (МПИДИ, МАИ, МВХПУ, 6. Строгановское) мы строго следим за последовательностью усложнения учебных задач. Работая во дворе-музее «Останкино», МГУ, в метро, в музеях архитектуры, студенты подбирали объекты, которые помогли им лучше усвоить учебный материал.

В начале главы мы говорили, что рисунок группы предметов способствует развитию творческих способностей каждого ученика, совершенствованию мастерства. Это особенно относится к рисунку интерьера. Если в учебной постановке натюрморта педагог помогает ученику решать и композиционную задачу и учебно-аналитическую, то в рисунке интерьера все эти задачи придется решать ученику самостоятельно. При постановке натюрморта педагог решал композицию и выделял композиционный центр натюрморта, расставлял предметы так, чтобы вам легче было вести построение изображения. Здесь вы сами должны выбрать и композицию, и желательную точку зрения, и те предметы, которые вам придется пропорционально. Конечно, вы должны помнить, что тот сразу же заметит и обратит на них ваше внимание. Но, имея некоторый опыт в работе, вы уже не будете их допускать, а мелкие недостатки не всегда заметны со стороны. Поэтому, приступая к рисунку интерьера, надо все заранее предусмотреть.

Прежде всего надо начать с общего знакомства с интерьером, с того первого впечатления, которое было вызвано данным помещением. Каждый интерьер, как и натюрморт, несет в себе определенное идейное содержание, эстетический психотип. Параллельно старинного дворца выразит у нас один чувства, внутренний вид крестьянской избы — другие; помещение библиотеки рождает одни мысли, а помещение кухни — другие. Суметь почувствовать, понять и донести до зрителя характерные особенности интерьера



85. Учебный рисунок.

и те чувства и переживания, которые он вызывает у художника, — сложная задача.

Чтобы ее решить успешно, надо осмотреть помещение со всех сторон, а возможно, и в различных условиях. Так, например, одна и та же комната воспринимается нами по-разному при дневном освещении и при электрическом.

Затем следует выбрать наиболее удачную точку зрения на интерьер — взять ли часть комнаты или всю целиком, показать ли интерьер снизу или сверху, т. е. с какой точки зрения интерьер вид интереснее и богаче эстетично и лучше выражает общее настроение.

Выбор наиболее удачной точки зрения, можно переходить к композиционному размещению его на листе бумаги. Здесь возникает новая задача. То, что мы увидели в натуре, не всегда можно уместить в рисунке. Какую-то часть интерьера, например потолок, надо назвать совершенно, а это влечет изменение всей задуманной композиции.

Чтобы начинающему рисовальщику было легче решать свою задачу, следует сделать небольшой видоскатель. Изготавливается он очень просто: в небольшом листке бумаги вырезается прямоугольное отверстие, отношения сторон которого должны соответствовать пропорциям листа бумаги вашего рисунка. Сделав для себя такой видоскатель, вы начинаете двигать его в разные стороны (приближая и удаляя от глаза, сдвигая его то вправо, то влево) и, наблюдая в окошке вид интерьера, останавливаетесь на наиболее удачной точке зрения.

Сразу не приступайте к рисунку, а сделайте предварительно на отдельном листе бумаги тональный набросок. Это необходимо для того, чтобы лучше решить в рисунке композиционную задачу. В законченном рисунке важную роль играет не только линия, но и тон, а тональная задача может потребовать несколько изменить композицию — чуть-чуть сдвинуть рисунок вправо или влево.

Как в рисунке натюрморта, так и в рисунке интерьера должен быть выделен композиционный центр. В интерьере композиционный центр обычно выделяют контрастным тоном, что создает и определенней эмоциональный настрой у зрителя. В то же время, выделения главное тоном, надо следить, чтобы его отличие от всего остального в изображении не было чрезмерным. В композицию интерьера входят не только предметы обстановки, но и окружающая среда. Следовательно, последние должны быть по простым нейтральным фоном, а активным участником, действующим композиционным элементом. Это обильно рисовальщика правильно найден тоновое соотношение «фона» с предметами интерьера, например: в кабинете против светлого окна темный силуэт письменного стола, в галерее стулья и полуоткрытые двери. Сделав быстрый тональный набросок, вы увидите, насколько вашу композиционную линию надо сдвинуть вправо или влево, чуть-чуть приподнять или опустить.

Решив окончательно композиционную задачу, можно приступать к рисунку. Вначале быстрыми движениями карандаша или угля наметьте общий вид интерьера. Затем проверьте рисунок по перспективе: установите точно линию горизонта, точку (точку) схода уходящих в глубину параллельных линий, правильность расположения следов предметов на полу и конструктивную сбалансированность рисунка каждого объекта интерьера.

Сразу вычерчивать перспективу интерьера не всегда целесообразно. Во-первых, теряется острота видения, первое, живое, непосредственное восприятие натуры; во-вторых, это будет отнимать много времени. Начиная рисунок с вычерчивания перспективы, вы inevitably должны будете следить только за правильностью и аккуратностью проведения линий. Нам же перспективный чертёж, в особенности в живописи, нужен лишь для проверки, а не как самоцель.

Нередко между методистами общеобразовательных школ и художниками возникают споры о методах обучения рисованию. По-настоящему большинство художников, в особенности живописцев, считают, что, например, рисунок куба надо начинать с изображения общей формы. Пусть, говорят они, вначале ученик наметит небрежными, неровными линиями общую форму куба и сразу схватит его характерные особенности, а затем уже проверит свое изображение по перспективе. Некоторые методисты категорически возражают против такого способа ведения рисунка, считая, что он доступен только для опытного рисовальщика. Человек, впервые взявший карандаш, должен знать, откуда, куда и как провести первую линию, затем вторую и так далее. Изображение куба должно начинаться с рисунка его основания. Если куб стоит под углом к рисующему, то ученик должен вначале провести горизонтальную линию у ближнего основания и точно установить, какой угол образуется между горизонтальной линией и боковой гранью куба; затем таким же образом установить второй угол между горизонтальной линией и другой стороной куба. Когда правильно наметчено основание куба, можно перейти к нахождению вертикальных сторон куба; вначале передней грани, затем боковых и, наконец, задней грани куба.

Такой метод аналитической работы на определенном этапе должен провести каждый ученик, но, если он начнет рисунок с какой-нибудь части предмета и на ней сосредоточит все свое внимание, он не сможет увидеть общего характера формы предмета и его пропорций. Это будет нарушением основных педагогических принципов учебного рисунка: от общего к частному и от частного снова к общему. Кроме того, все это противоречит и естественному восприятию. Многоточечные экспериментальные исследования психологов (Е. И. Игнатьева, Н. Н. Волкова, Р. Арихейма и др.) доказали, что первичным является восприятие общих структурных особенностей формы предметов, а не постепенный переход от частного к общему. И изображение формы предметов у подавляю-

ного большинства людей начинается с общего набриса предмета, его контурного линейного рисунка. Поэтому для правильной организации методики работы с учениками педагогу необходимо отделить эти природные особенности ребенка. Не случайно в педагогике от этих природных особенностей ребенка начинают изображение с так называемых простых советов: начинать изображение с простых форм и постепенно переходить к детальному анализу nature.

Некоторые методики ошибочно считают, что ученик всегда начинает рисунок с изображения деталей, с нарисовывания отдельных частей. К этому он приходит под влиянием педагога, который в предварительной беседе обратил внимание на важные и характерные детали предмета. Сам же ученик к детальному рассмотрению формы еще не подготовлен, он стремится отделаться общими схематическими рисунками. Е. И. Игнатьев пишет: «У старшего дошкольника и воспитанного в школу ученика крайне трудно организовать длительное наблюдение предмета в процессе его изображения. Объекты изображения, т. е. предметы и их детали, в процессе рисования только на короткое время задерживаются на себе внимание детей»¹.

Начинающий рисовать при изображении предмета переходит от одной детали к другой только потому, что этого требует от него сам педагог. Ученик же стремится прежде всего понять предмет в целом, и нужно исходить из этой природной закономерности развития человека, а не из субъективных суждений отдельных педагогов. Еще Ян Амос Коменский предупреждает: «Совершенно неразумно тот, кто считает необходимым учить детей не в той мере, в какой они могут усваивать, а в какой только сам он желает, так как нужно помогать способностям, а не подавлять их, и воспитатель юности, так же как и врач, является только помощником природы, а не ее господином»².

Увидеть главное, общее — дело трудное и сложное, и учитель должен помочь своему ученику.

Здесь мы говорили о рисовании простого по форме предмета. Интерьер же представляет собой более сложный объект для рисования, и уловить общее состояние этого объекта чрезвычайно трудная задача. Поэтому рисунок интерьера целесообразнее начинать с легкого изображения всего вида, а затем переходить к аналитической части работы. Первое живое, непосредственное восприятие натуры поможет вам правильно и выразительно установить взаимосвязь всех компонентов интерьера: объема и характера формы предметов, тонкие отношения света и тени.

Наметив в легких линиях и тональных отношениях рисунок интерьера, прорисуй его по перспективе, можно переходить к детальной прорисовке каждого предмета в отдельности.

¹ Игнатьев Е. И. Психология изобразительной деятельности детей. М., 1939, с. 83.

² Коменский Я. А. Избр. пед. соч., т. I. М., 1939, с. 169.

При прорисовке деталей предметов не торопитесь сильно нажимать карандашом на бумагу, в особенности когда вы рисуете предметы дальнего плана. Это может привести к нарушению тонких отношений, а следовательно, к неудовлетворительности передачи пространства. Линейная перспектива помогает художнику правильно расположить предметы в пространстве и выразить характерные особенности их формы. Воздушная перспектива помогает художнику правильно решать тональную задачу рисунка. Поэтому, рисуя интерьер, где объем пространства не так велик и различия в планах почти незаметны, разбейте условно свой рисунок на два-три плана и решайте каждый соответственно его характеру. Разбивка рисунка на планы помогает ученику лучше справиться с воздушной перспективой. Исходным моментом (отправной точкой) должен служить средний план. Средний план помогает найти тональную разницу между первым (ближним) и дальним планом, проверить перспективную закономерность в построении изображения. Рисунок интерьера дает хорошую подготовку для перехода к рисунку пейзажа — городского и сельского.

Глава шестая РИСУНОК ПЕЙЗАЖА

Для художественно-педагогических учебных заведений рисунок пейзажа имеет особое значение. Будущий учитель рисования должен не только профессионально изучить пейзажный жанр искусства, но и усвоить целый ряд методических положений, связанных с изучением различных пород деревьев, рисунком ветвей, цветов и листьев растений. Все эти виды учебной работы тесно связаны с методикой преподавания тематического рисования в школе (изображение городского и сельского пейзажа), с преподаванием декоративного рисования.

Для многих учащихся пейзаж может впоследствии стать любимым жанром искусства в их творческой деятельности.

Приступая к рисунку пейзажа, необходимо прежде всего решить сюжет и композицию. Здесь очень важно верно почувствовать тему, которая определит акценты изображения. Ученик должен сосредоточить свое внимание на самых характерных особенностях местности, выбрать для композиционного решения наиболее типичные объекты пейзажа. Иногда художнику приходится разбить композиционного единства и более убедительной характеристикой местности немого сдвинуть в сторону изображение какого-нибудь дерева, добавить или опустить некоторые детали и т. д. А все это связано с художественно-творческими задачами, с решением индивидуальных способностей.

Главное в характеристике пейзажа — это правильное решение композиции, выбор наилучшей точки зрения.

Построение изображения пейзажа следует начинать с небольших подготовительных набросков. В них рисовальщик должен сосредоточить внимание на главном, выделить основную идею композиции, не прорисовывая пока отдельных деталей. Примером подобных набросков могут служить рисунки В. Серова (рис. 86). На этих рисунках мы видим лишь первую заявку композиционного решения, художник пока выбирает наиболее удачную точку зрения; устанавливает линию горизонта, намечает очень общо основные детали пейзажа.

Конечно, решение такой задачи для начинающего рисовальщика представляет большие трудности, в особенности когда вы хотите в пейзаж внести фигуру человека. Академик А. Дейнека по этому поводу пишет: «При изображении фигуры в глубоком

пространстве (скажем, на фоне архитектурного пейзажа) композиционные задачи безусловно усложняются, так как пойдешь глубинные планы — начертательные и воздушные, поэтому труднее будет выделить главное, отбросить мелкое, ненужные детали. Здесь важно найти смысловое единство человека и окружающей среды. Рисуя двух людей, мы должны найти истинный пластический диалог — своего рода изобразительный рассказ о встрече этих персонажей.

Таким образом, как в учебном рисунке, так и в будущей самостоятельной работе мы будем решать композиционные задачи все более сложные и трудные.

В зависимости от характера рисунка, его целевого назначения используются те или иные средства выражения и правила композиции¹.

Для композиционного решения пейзажа важен выбор точки зрения, расположение горизонта.

Низкий горизонт помогает художнику подчеркнуть монументальность пейзажа, его величие (рис. 87).

Высокий горизонт позволяет дать более широкую панораму пейзажа, более полную картину (рис. 88).

Самая большая трудность при композиционном решении пейзажа (как и в натюрморте) состоит в том, чтобы дать верную характеристику изображаемой местности. Для этого надо следить за тем, чтобы все детали в пейзаже были хорошо увязаны между собой, чтобы эти детали помогали выразить общую идею



86. В. Серов. Наброски.

¹ Дейнека А. А. Учитель рисовать. М., 1961, с. 169—170.



87. А. Саррисон. Рисунок.

композиции. Смысловое содержание пейзажа должно быть выражено ярко и эмоционально.

Решая композицию рисунка пейзажа, нельзя с безразличием выхватывать отдельные, подчас случайные куски природы, надо показать самое характерное, самое типичное и выразить свое отношение к увиденному. Эстетически-эмоциональным и выразительным рисунком пейзажа будет такой, который ярко передаст впечатления, мысли и чувства художника.

Найдя наиболее удачное композиционное решение пейзажа в подготовительном (предварительном) наброске, можно приступать к рисунку. Здесь педагогу надо проследить за тем, чтобы ученик методически правильно вел свою работу. Вначале, едва прикасаясь карандашом к бумаге, намечают общую схему расположения предметов, характер форм предметов и их пропорции (размеры). После этого приступают к правильному (грамотному) построению перспективы.

Рисовальщик должен свободно пользоваться знаниями и строить перспективу по всем правилам этой науки.

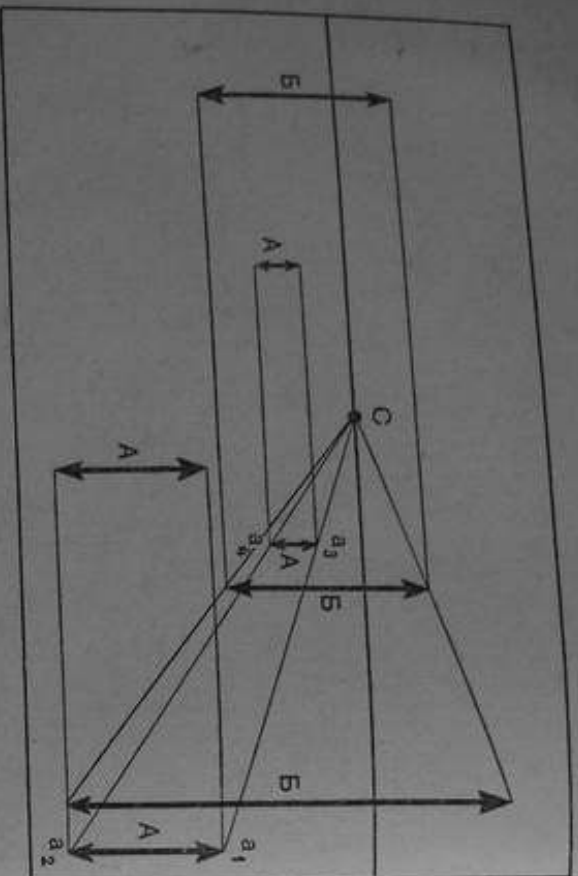
Для того чтобы убедительнее и выразительнее передать в рисунке глубину (пространство), ученик должен правильно установить горизонт (уровень наших глаз), точку (точку) схода на линиях горизонта и верно передать масштаб предметов.



88. А. Пиагон. Фаллист пролетит.

Многие учащиеся не знают, как передать в пейзаже масштабность предметов в перспективе. А делается это очень просто. Условно определите величину предмета (дерева, куста, человека) первого плана отрезком прямой А и отнесите ее к краю картинной плоскости вашего рисунка. Затем соедините основание этого отрезка (а₂) и его вершину (а₁) примыками с точкой схода С на линии горизонта (рис. 89), и вы получите перспективное удаление величины отрезка А. Вам же нужно предмет А поместить в пейзаже в стороне. Из намеченной точки проводим горизонтальную линию до пересечения с линией Са₂ и получим основание отрезка А в перспективе. Затем из точки а₁ восстановим вертикаль до пересечения с лучом Са₁ и получим точку (а₃) вершины предмета А. От нее проводим горизонтальную линию до пересечения с предполагаемой вертикалью и получим размер отрезка А в перспективе. Точно так же мы можем установить размер предмета Б в перспективе.

Намечая перспективу пейзажа и прослеживая точность перспективных явлений, не следует превращать рисунок в чертеж. Явления перспективы нужно передавать средствами рисунка так, чтобы не потерять выразительности и живости. Ярким и наглядным примером грамотного и в то же время выразительного построения перспективы может служить рисунок В. И. Ваванова «Итальянский пейзаж. Рим» (рис. 90). На рисунке ясно видно, как худож-



88. Передача масштабности предметов.

ник точно намечает перспективу уходящих в глубину линий дорисовки.

Чтобы правильно передать перспективные явления в рисунке, начинающий рисовальщик может разбить свой рисунок на два-три перспективных плана (передний, средний и задний). Сравнивая их между собой, ученик будет легче определять масштабность предметов и правильно решать тональную задачу рисунка.

Воздушная перспектива также имеет определенные законы.

1. Четкость предметов по мере удаления от зрителя все ослабевает. Чем дальше от зрителя находится предмет, тем более размытыми становятся его очертания.

2. Сила тоновых отношений — контрастов (разница между светом и тенью на поверхности предметов) по мере удаления от зрителя ослабевает.

3. По мере удаления предмета от зрителя насыщенность, яркость его цвета ослабевает. Леонардо да Винчи писал: «За предметом неясного расстояния деревья кажутся тем более светлыми, чем больше они удаляются от глаза, причем настолько, что они в конце концов обладают светлотой воздуха на горизонте. Это происходит от воздуха, который располагается между этими деревьями и глазом»¹.

Одновременно с передачей явления воздушной перспективы учащийся следует и за техникой работы. Рисуя предметы на первом



90. В. Баженов. Рисунок.

плане, ученик нажимает карандашом на бумагу в полную силу; на втором плане предметы прорисовываются более мягко, а на третьем — изображаются легким прикосновением карандаша к бумаге. Этим самым художник добивается передачи воздушной перспективы.

Отступление от этого правила возможно при изображении моря. «Волнующееся море не имеет всеобщего цвета, но кто смотрит на него с земли, тот видит его темного цвета, и тем более темным, чем оно ближе к горизонту»¹.

Чтобы рисунок пейзажа был убедительным в освещении, необходимо обратить внимание на особенности падающих от предметов теней, познакомиться с теорией теней. При построении теней в перспективе следует прежде всего установить характер освещения — искусственный или естественный (свет солнца или лампы). Если свет искусственный, то лучи от источника света будут распроделяться веерообразно, как бы образуя лучевую пирамиду. Встретив на своем пути какой-либо предмет, каждый луч, соприкасаясь с поверхностью предмета, будет рисовать силуэт данного предмета на горизонтальной плоскости; причем падающая тень по мере удаления от источника света увеличивается.

Если свет естественный, то лучи параллельны друг другу и от основания предмета тень будет увеличиваться только в длину по направлению лучей света.

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1935, с. 325.

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1935, с. 325.

Если тень от предмета падает на другой предмет, то в ее рисунке надо учитывать не только ее силуэт, но и поверхность того предмета, на который она ложится.

Моделируя светотенью форму предметов в пейзаже, ученик не должен их прописывать все с одинаковой силой. Форма деталей первого плана прописывается очень четко и со всеми деталями. Предметы на втором плане рисуются более общо; рисовальщик сосредоточивает свое внимание на общей форме и передает только свет и тень, без полутонов. Леонардо да Винчи писал: «На далеких расстояниях деревья от глаза, их видящего, им восприимчивы лишь главные тенивые и световые массы, а те, которые не являются основными, терются вследствие своего уменьшения»¹.

Строя перспективу пейзажа, одновременно намечайте «перспективу» теней. Метод построения пейзажа наглядно показан на рисунках 91 и 92. Для тонального решения рисунка его мысленно разбивают на планы.

Начинающий рисовальщик должен учитывать, что хотя передний план и представляет широкое поле для наиболее сильных тоновых контрастов (ударов), однако злоупотреблять этим не следует, иначе будет нарушена общая тональность рисунка.

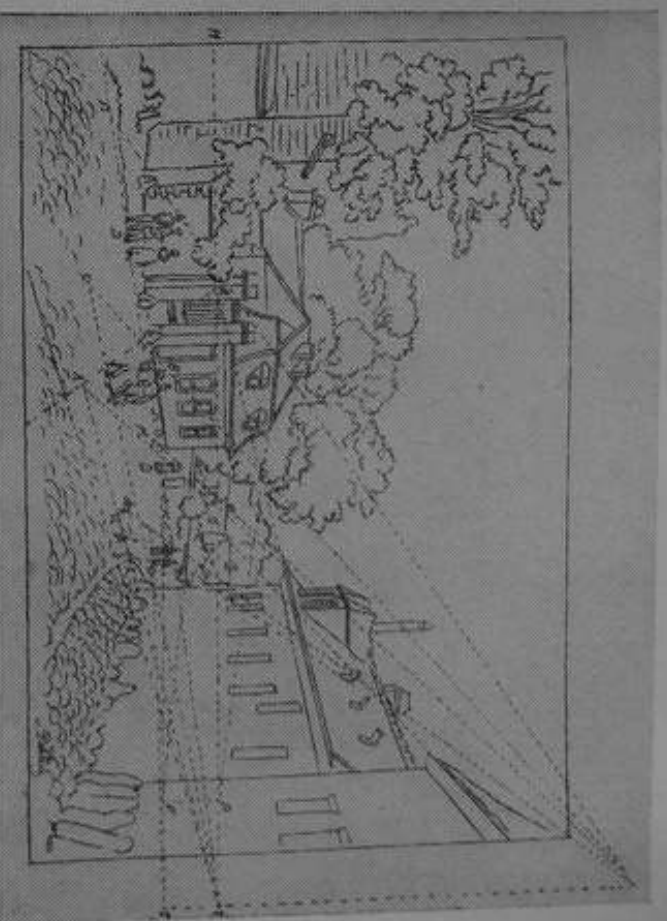
В связи с этим несколько слов о педагогических приемах. При объяснении закономерностей тональных отношений учителю надо не только рассказывать, но и показывать. Первое впечатление ученика, его ощущения, являясь первой ступенью процесса познания, могут создать неправильные представления о предметах и явлениях реальной действительности.

Вспомогательный случай из практики художника-педагога Н. П. Крымова, академика Ф. П. Решетникова писал: «Я помню, что с одним доказателем Николая Петровича ребята согласился никак не могли. На одном этюде крупным планом был изображен телеграфный столб. Верхняя часть его, приходящаяся на фоне светлого неба, была написана темнее нижней половины, которая была окружена темными строениями и кустами».

Николай Петрович сделал замечание, что это написано неправильно. Так будет казаться только тогда, когда мы будем смотреть на эту часть столба на фоне неба совершенно изолированно.

Если же смотреть на весь пейзаж в целом, сравнивая все оттенки, то верхняя часть столба, высветленная воздушной средой, на самом деле окажется светлее нижней части его.

По ту сторону дороги окажется похожий столб, который также своей верхней частью мажорным пятном на фоне неба. Николай Петрович обратил наше внимание на него. Чтобы ясней было видно, пришлось всем сойти с террасы. Но ребята не хотели соглашаться, что в натуре верх столба светлее низа. Тогда Николай



91. Таблица из старинного пособия.



92. Таблица из старинного пособия.



93. В. Подкорен. Вечер на даче.

Петрович, вернувшись на террасу, попросил грунтованную картонку и палитру с красками. Он был немного раздосадован и хотел бы что бы то ни стало наглядно доказать свою правоту. За несколько минут он написал столб и обшью тональность, которая его опирала. Для неба он чуть протер грунт голубовато-желтовато-серым, и получилось сочное совпадение цвета и тоновых отношений. Затем, показывая на атод, он спросил у ребит, какая часть столба им кажется темнее. Ребита, всмотревшись внимательно, все же продолжили настаивать на верхней части. Николай Петрович раскатило захохотал, как Мефистофель, и попросил у меня два листочка белой бумаги. На его атоде, так же как и в натуре, верх столба казался темнее. Но так только казалось. Он положил с обеих сторон столба по листку белой бумаги так, что столб целиком оказался на белом фоне. Затем он пригласил всех посмотреть и определить, какая часть столба темнее. На этот раз было совершенно очевидно, что верхняя часть светлее¹.

Подобного рода сложных моментов при рисовании пейзажа у педагога встречается много, это может быть связано с эффектами освещения, с передачей эмоционального состояния, с использованием различной техники рисунка.

Мы знаем, что одно и то же помещение, но при разном освещении оказывает неодинаковое впечатление; ярко освещенное помещение способствует радостному, торжественному настроению, слабо освещенное с резкими контрастами создает тревожный на-



94. И. Крамской. Вечер на даче.

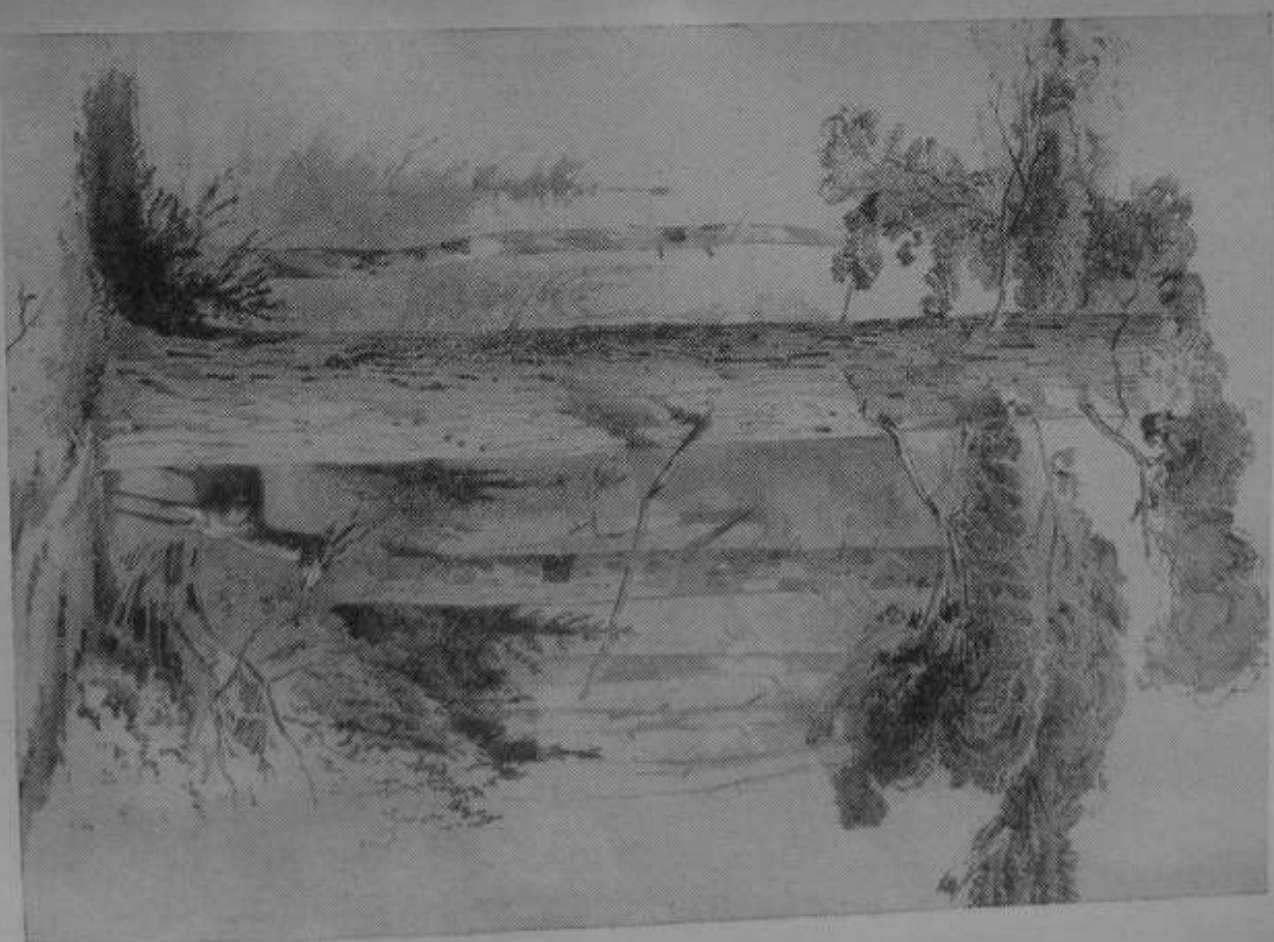
строй. Примером такого решения может служить рисунок В. Д. Подкорева «Вечер на даче» (рис. 93). Здесь хорошо передано то напряженное состояние, которое вызывает у человека приближение грозы. Однако было бы ошибкой считать, что черно-белыми контрастами художник передает только тяжелые, тревожные чувства. На рисунке И. Н. Крамского «Вечер на даче» (рис. 94) мы видим другое. Используя тоновые контрасты, художник поэтично передает уют летней дачи. Лампа, освещающая сервированный стол, китайские фонарики на деревьях помогают художнику передать красоту легкой ночи, очарование вечернего отдыха, спокойные радостные чувства людей.

В раздел пейзажа обычно входит и раздел «Рисунки деревьев, цветов и растений». Этот вид учебной работы будущему учителю рисования общеобразовательной школы крайне необходим. В повседневной работе с детьми ему надо будет показывать, как рисовать одуванчик, чем отличается ель от сосны, берега от осины, а тополь от липы. Вполне понятно, что к такой работе учителю нужно и соответственно подготовиться. Он должен знать, как растут листья. Леонардо да Винчи мечтал написать даже целый трактат «О деревьях и зелени». В «Книге о живописи» в главе «О разветвленных растениях» он пишет: «Во-первых, всякая ветвь любого растения, которую не одолевает ее собственная тяжесть, изгибается, поднимая свою верхнюю к небу. Во-вторых, веточки, которые растут на ветках деревьев выше, больше тех, которые растут ниже. В-третьих, те веточки, которые вырастают ближе

¹ Куликов — художник и педагог. М., 1969, с. 185.



95. Таблиця из пособия А. Саврасова и В. Путирева.



96. Таблиця из пособия А. Саврасова и В. Путирева.



97. Табули из пособия А. Саарсера и В. Пуккерева.

к центру дерева, в скором времени отсыхают вследствие чрезмерной тени. В четвертых, те ветви растений будут наиболее сильными и в наиболее выгодном положении, которые ближе к самым крайним и верхним частям этих растений: а причина? В воздушной и солнечной, но и которыми ветви отходят от дерева, равны между собой. В шестых, но эти угли становятся тем туже, чем старше становятся ветви, образующие их стороны. В седьмых, сторона этого угла тем наклонней, чем тоньше ветвь его образующая. В восьмых, всякое раздвоение ветви, сложное место, вновь составит толщину ветви, от которой оно отходит... В девятых, главная ветвь имеет столько изломов, сколько имеет отщепенный, не сдвинувшись друг против друга. В десятых, из изломов ветвей тот сильнее отгибается, у которого ветви наиболее равны по толщине... В одиннадцатых, место прищипывания листа всегда оставляет свой след под ветвью, растущей вместе с этой ветвью до тех пор, пока кора от старости дерева не треснет и не разойдется¹.

При объяснении учащимся характерных особенностей форм различных деревьев учателю следует запомнить, что у березы от ствола ветки идут вверх, затем нагибаются книзу и разветвляются, переходя в тонкие колючатые стволы, которые свисают под тяжестью листьев. У пильчатой березы эти крайние ветви более тонкие и длинные, у обыкновенной — они короче, более толстые и

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1935, с. 312, 313.



98. Учебный рисунок.

узловатые. У дуба ветки все время стремятся вверх, резко меняя свое направление. Листья располагаются группами на конце веток, напоминают шанки причудливой формы.

У ивы ветки от ствола также гнутся вверх, но на молодых кустарниках они так и остаются прямыми (верба), свисают только листья, а у большого дерева ветви под тяжестью листьев свиса-

РИСУНОК ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

ют вид, образуя характерную массу как бы струящейся воды, отчего ее в народе и прозвали «плакучая вишня». У ели ветви также строятся вверх, особенно хорошо это видно на вершине дерева (рис. 95). Между тем многие, особенно школьники, рисуют елку с опущенными ветвями. Учителю надо обращать внимание на это. У сосны ветви широко расходятся в стороны, а на концах редко поднимаются вверх, где и располагаются иглы (рис. 96).

Рисуя пейзаж и моделируя форму крон деревьев светотенью, не следует особенно вдаваться в мелкие детали. Вполне достаточно, не забыв, основные массы. Давая советы молодым художникам, но не забыв и Винчи писал: «На далеких расстояниях деревьев от Леонардо да Винчи писал: «На далеких расстояниях деревьев от глаз, их виднито, им воспринимается лишь главные тени и световые массы, а те, которые не являются основными, теряются вследствие своего уменьшения; так что если небольшое освещенное место остается на большом затененном пространстве, то оно теряется и ни в какой мере не искажает этой тени. То же бывает с небольшим затененным местом на большом освещенном фоне»¹.

Однако, чтобы хорошо изучить характерные особенности разных деревьев, необходимо тщательно прорисовать каждое из них. В старинных пособиях по рисованию пейзажа рисунку веток растений, цветов и различных пород деревьев отводились специальные разделы. На рис. 97 показаны примеры подобных рисунков из пособия по рисованию 1874 года, составленного В. В. Пуккиревым и А. Н. Саврасовым.

Зарисовка растений не только увлекательный, но и крайне необходимый для учителя изобразительного искусства вид работы. При работе с детьми на уроках декоративного рисования учителю постоянно приходится говорить детям о декоративном узоре из листьев, цветов и веток растений; показывать, как вести зарисовки с натуры и как их потом перерабатывать (стилизовать) в декоративный орнамент. Это будет необходимо будущему учителю и для своей творческой работы, если он увлечется декоративно-прикладным искусством.

При зарисовке веток растений и деревьев, помимо карандаша, можно использовать самые различные материалы. Например, учебные рисунки часто выполняются пером и тушью (рис. 98).

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1935, с. 324.

Рисунок гипсовой головы

С четвертого семестра III курса по учебной программе для педагогов начинается рисунок головы человека. Это сложный и в то же время очень увлекательный раздел курса академического рисунка.

Усвоение основных принципов, правил и законов построения изображения головы начинается с анализа конструктивной основы формы, затем следует изображение гипсовых моделей частей лица (глаза, нос, уши, губы) и изучение анатомического строения черепа.

Первыми наглядными постановками служат гипсовые слепки с классических произведений скульптуры, сначала обобщенной формы (Диадумен, Антиной, Аполлон, Зевс), затем с более детальной реалистической трактовкой формы (Гомер, Сократ, Геркулес, Гаттамелат, Коллеони, Давид), и, наконец, переходят к рисованию живой головы.

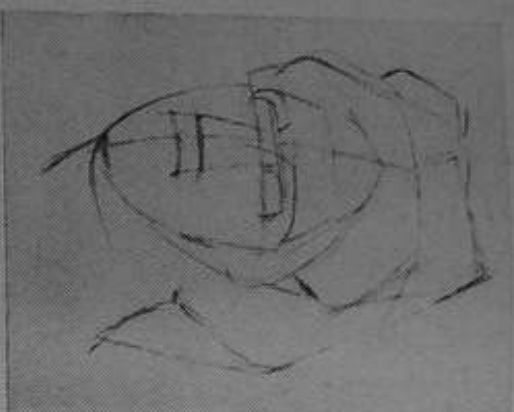
При построении изображения головы учащийся должен хорошо усвоить закономерности строения формы человеческой головы, а этого он может добиться только при условии строгого соблюдения методической последовательности работы над рисунком. Распорим для примера изображение гипсовой головы Аполлона. В данном случае мы будем говорить не столько о методической последовательности работы над рисунком, которая обычно излагается во всех руководствах и пособиях по рисунку, сколько о тех учебных задачах, которые обычно ставятся педагогом перед учениками на том или ином этапе рисования.

Работа начинается с размещения изображения головы на листе бумаги (рис. 99). Прежде чем приступить к рисунку, ученик должен посмотреть на натуру со всех сторон, чтобы правильно понять общий характер формы и положение головы в пространстве. Обращая внимание учащихся на поворот головы, преподаватель объясняет, что наклон головы влияет на композиционное размещение. На композицию рисунка влияет также и освещение.

Размер изображения определяется пропорциями головы — отпоследем высоты к ширине. Рисующий должен научиться правильно заполнять плоскость листа бумагой. Однако не следует думать, что в композиции нужно прикриваться какого-то шаблона. Например, некоторые считают, что, рисуя голову в трехчетвертном по-



99. Рисунок головы человека. I этап.



100. Рисунок головы человека. II этап.

вороте или в профиль, нужно обязательно оставить большее поле перед лицевой частью. Для великих мастеров прошлого это не является правилом. Кроме того, надо иметь в виду, что композиционное чувство субъективно, у каждого оно свое. Перед нами голова в трехчетвертном повороте, свет с левой стороны. Согласно вышеупомянутой рекомендации, мы должны сдвинуть изображение к правой стороне листа бумаги, чтобы перед лицевой частью головы было оставлено большее поле. Но теперь на голове, как мы видели в натуре, располагается с правой стороны. Передавая ее в рисунке, мы загружаем тоном правую часть и обнаруживаем, что в тоне композиции получилась сильный перевес. Чтобы уравновесить композицию в тоне, нам надо с левой стороны дать также тоновое пятно, т. е. ввести фон у лицевой части головы. Задание же было — «тонова на нейтральном фоне», т. е. рисунок без фона. Как же в таких случаях учащиеся выходят из создавшегося положения? Они, закончив рисунок, берут бритву и с левой стороны срезают край бумаги. В результате они портят форму задуманного рисунка, а композиционная задача так и остается нерешенной.

Композицию рисунка в каждом отдельном случае надо решать особо. Предыдущий опыт и развивающиеся художественные чувства помогут вам справиться с этой задачей.

Второй этап работы: определение характера формы головы, пропорций и наклона (рис. 100).

На этом этапе построения рисунка от ученика требуется найти общий характер формы головы, правильно установить наклон и поворот головы, а также основные пропорции.

Чтобы найти наклон головы, мысленно надо соединить прямой линией переносицу и середину подбородка и представить, какой угол образуется между этой линией и воображаемой вертикалью. Верно определив угол наклона профильной линии с вертикальной, учащиеся найдут и нужный наклон головы.

Учащиеся не должны забывать о явлениях перспективы, т. е. нужно точно установить горизонт, направление уходящих в глубину поверхностей, закономерность перспективного сокращения.

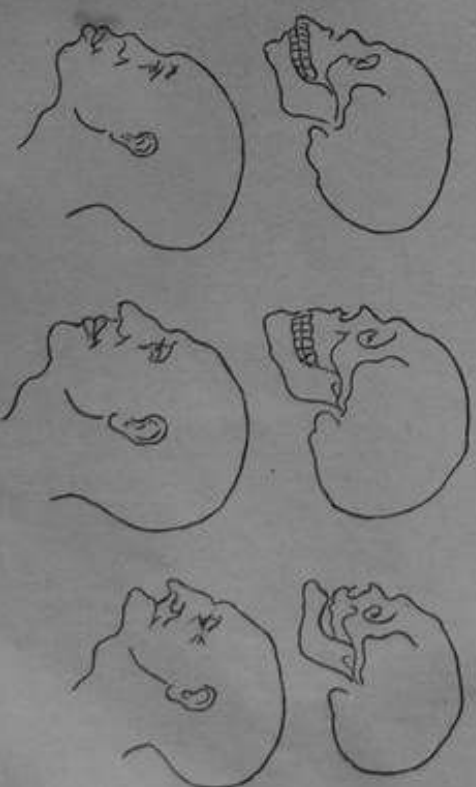
При уточнении характера формы головы и пропорций надо ознакомиться с анатомическим строением головы.

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

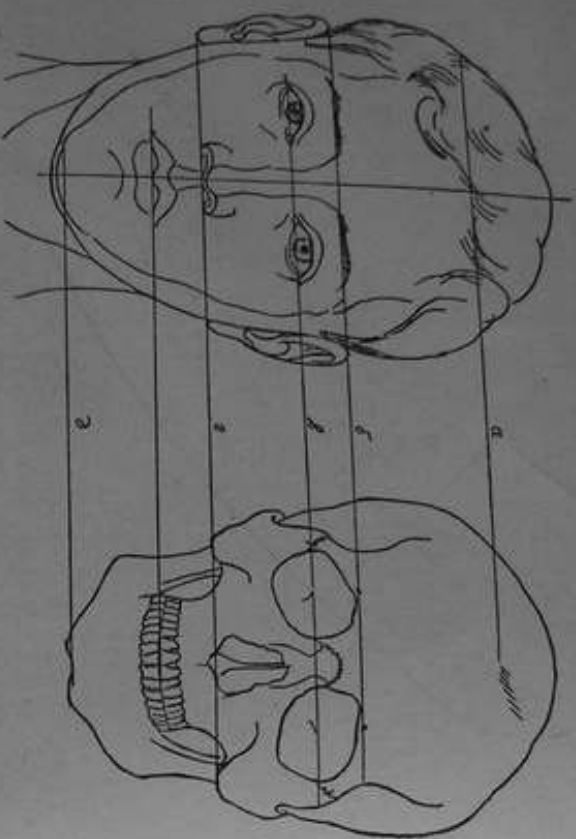
Шарообразная черепная коробка состоит из шести основных костей: лобной, двух теменных, двух височных и затылочной. Все эти кости соединены между собой швами и составляют единую форму. Строение черепной коробки разное у молодого и старого человека, у представителей различных рас (рис. 101).

Передавая характер формы головы того или иного человека, мы прежде всего обращаем внимание на кости черепа. У одних людей очень большая лобная кость и маленькая затылочная; у других, наоборот, очень крупная затылочная и маленький лоб. У одних очень сильно выступают лобные бугры, у других — височные кости.

На лице мы обращаем внимание: на корень носа (нобину), на лобные бугры, на края глазниц и места крепления височных



101. Строение черепной коробки.



102. Условное деление головы на части.

костей со скучными, на скуловые кости и скуловые отростки и на нижнюю челюсть. Все эти кости хорошо видны на лице и также помогают правильно определить характер головы. Например, форма нижней челюсти влияет на характер формы подбородка. Нижняя часть челюстной кости состоит из центральной и боковой — подбородочного возвышения и двух ветвей, которые соединяются с височными костями. Если подбородочное возвышение сильно изгибается и выдается вперед, то на подбородке у человека образуется ямочка.

Итак, на данном этапе работы ученик должен изучить определенные разделы анатомии: «Голова, костная основа — череп. Пропорции головы и лица». Изображение лица вначале намечается очень легко (сначала касаясь карандашом бумаги). Это даст возможность в дальнейшем, не применяя резинки, внести исправления и уточнения в рисунок.

Для ознакомления учащихся с закономерностями пропорционального членения головы на части полезно привести каноны древних.

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

Отрезок от надбровных дуг до основания носа в свою очередь делится на три равные части: между первой (от надбровных дуг) и второй частью проходит линия разреза глаз, которая пересека-

ет шов скуловой кости, уголки глаз и слезники. Отрезок между основанием носа и основанием подбородка тоже делится на три равные части: между первой и второй линией проходит средняя линия рта, которую часто называют линией разреза губ. Расстояние между глазами равно ширине (величине) глаза. Высота уха равна длине носа (рис. 102).

Для художников древнего мира эти закономерности пропорционального членения головы на части являлись канонами красоты. В эпоху классицизма античные каноны превратились в догму академических правил рисования. В наше время знакомство с ними помогает научиться правильно видеть натуру.

Третий этап работы: объемно-конструктивное построение формы головы (рис. 103).

Эта стадия построения изображения подразумевает знакомство учащихся с особенностями конструктивного строения формы человеческого головы, более глубокое изучение анатомии.

Выявление конструктивных особенностей строения формы головы¹ помогает ученику правильно передавать в рисунке объем и положение головы в пространстве. Чтобы ученик свободно справлялся с этой работой, его необходимо ознакомить со схемой конструктивного строения головы.

Раскрывая объемные формы, в том числе и голову человека, мы замечаем, что они ограничены в пространстве поверхностями.

Чтобы найти поверхности, образующие объем, используются линии, которые как бы расчерчивают форму головы на планы, раскрывая конструктивную сущность объема.

Линейно-конструктивная схема построения формы головы человека очень хорошо видна на рисунке немецкого художника эпохи Возрождения А. Дюрера (рис. 4). На этом рисунке-схеме можно проследить не только общие закономерности конструктивного строения формы головы, но и закономерности пропорционального



103. Построение изображения головы. III этап.

¹ По тому же принципу, что и конструктивный анализ формы простых предметов, например вазы.

членения головы на части, закономерности анатомического строения.

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

Основные конструктивные линии членят форму головы на пропорциональные части: от линии волосяного покрова до линии надбровных дуг, от линии надбровных дуг до линии основания носа и от линии основания носа до линии основания подбородка.

Необходимо отметить, что это условное деление головы на части определяется строением черепи.

Линия волосяного покрова проходит через след корней волос (челуш). Иногда в этом месте на лобной кости имеется небольшое возвышение (рис. 102 — линия *a*).

Линия надбровных дуг проходит по выступу надбровия через точки наглазничного отверстия (*b*).

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

Линия основания носа проходит у низа скуловых костей и корней носа (*d*).

Линия основания подбородка — по выступу нижней челюсти (*e*).

Зная эту закономерность, можно точно определить положение головы в пространстве.

Место расположения линий разреза глаз и рта определяется также согласно закономерностям анатомического строения формы головы.

Если расстояние от линии надбровных дуг до основания носа разделить на три равные части, то вторая линия сверху будет соответствовать линии разреза глаз.

Если нижнюю часть лица от подбородка до основания носа разделить на три равные части, то верхняя часть будет равна расстоянию от основания носа до линии разреза рта.

Расстояние между глазами равно ширине глаза, т. е. линию разреза глаз от одного уголка глаза до другого также можно разделить на три равные части. Это особенно полезно знать, так как наш глаз часто обманывается. Так, например, при рисовании головы Юлья Цезари многим кажется, что у него расстояние между глазами намного уже ширины глаза, когда же циркулем по типсовому слепку начинаем измерять расстояние между глазами, то обнаруживаем, что оно равно ширине глаза.

Высота уха равна длине носа, т. е. между линией надбровных дуг и основанием носа распределяются уши.

Все конструктивные линии — линии надбровных дуг, основной нос и подбородка, разреза глаз и рта — между собой параллельны. Эта пропорциональная закономерность членения головы

помогает рисующему правильно схватывать основные пропорции и характер модели.

Необходимо чаще менять положение головы в пространстве и условия освещения. Тогда учащийся начнет понимать, что эффект рисунка зависит не от тушевки (светотени), а от правильного построения формы головы, от правильного выражения ее конструктивных особенностей.

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

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

Рисование с натуры как изучение живой формы вызывает у человека целый ряд психологических процессов, которые требуют такой же деятельности ума, как и прочие науки.

Правильное (реалистическое) изображение формы предмета на плоскости требует от рисующего огромной работы мысли и умелого использования научных знаний. Для того чтобы уметь правильно наблюдать, художник должен знать свойства света, законы перспективы, особенности нашего зрения, анатомическое строение человеческого тела. Это прекрасно понимали уже художники эпохи Возрождения. Альберти писал: «Н утвърждаю, что в каждом искусстве и науке имеются некие природные начала, задачи и приемы, тщательно установленные и усвоенные себе, которые, возникши прекраснейшим образом осуществляют свой замысел»¹.

Если бы не было правил и законов, то учающийся художник был бы вынужден сам для себя выводить правила и законы, он стал бы долго и мучительно искать эти законы и потратил бы на это много времени. Оуждал рисовальщиков, не знающих правил и законов, Гете указывал: «Мира с серьезным и важным порывом человека. Он перескакивает ступени, задерживается на некоторых из них, принимая их за цель, и, считая вправе оценивать с высо-

¹ Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве, т. 2. М., 1937, с. 13.

ты этой ступени целое, мешает, следовательно, своему совершенствованию. Он создает себе необходимость поступать по должным правилам, так как он без правил не может творить даже по-дилетантски, а истинных объективных правил не знает. Он все больше отделяется от правил предметов и терзается в субъективных исканиях¹.

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

Определяя по натуре местоположение конструктивных линий, их надо искать не на поверхности лица, а память в виду, что они лежат в основе черепа. Например, конструктивную линию основания подбородка следует искать на середине челюстной кости. Линия основания носа проходит не у кончика носа, а у основания ноздрей; кончик же носа может быть расположен или ниже, или выше основания носа в зависимости от положения головы в пространстве.

Очень часто при незначительных поворотах головы ученику бывает трудно определить: наклонена голова вниз или, наоборот, запрокинута вверх, особенно при рисовании головы Аполона и Антиноя. И в этих случаях знание схемы конструктивного строения головы помогает правильно определить положение головы в пространстве.

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

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

Положение головы в фас (фронтально).

1. Положение головы на уровне наших глаз (рис. 104, а). Профильная линия прямая и делит голову на две равные и симметричные части. Поэтому, изображая симметричные формы головы — лоб, овал лица, нос, губы, подбородок, ученик должен рисовать одновременно правую и левую часть.

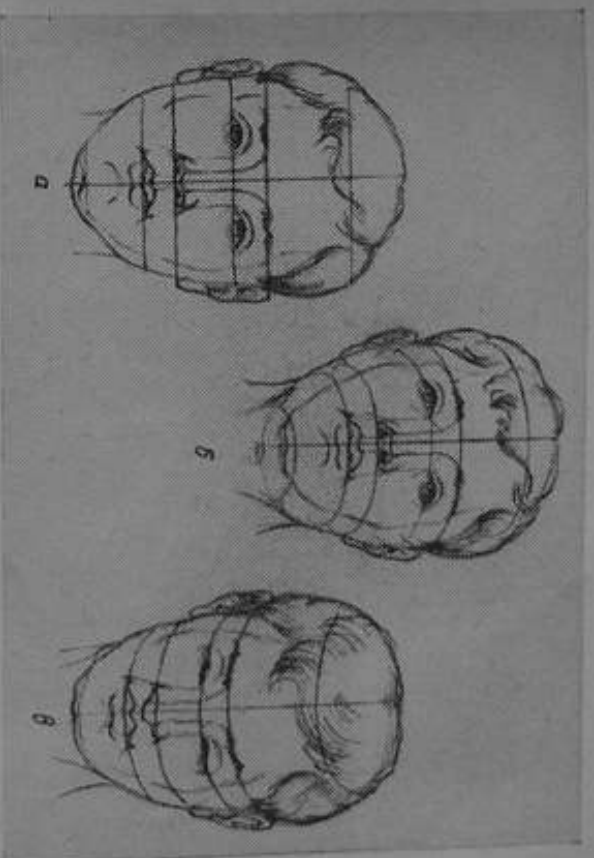
Линии надбровных дуг, основания носа, подбородка, разреза глаз и рта прямые и горизонтальные.

Линия разреза глаз проходит через слезники и уголки (наружные края) глаз, а точнее, по шву, соединяющему скуловую и височную кости.

Линия разреза рта проходит по границе верхней и нижней губы, касаясь уголков губ.

2. Положение головы в фас, вид снизу (рис. 104, б).

¹ Гете об искусстве, Л.—М., 1938, с. 362.



104. Положение головы в фас.

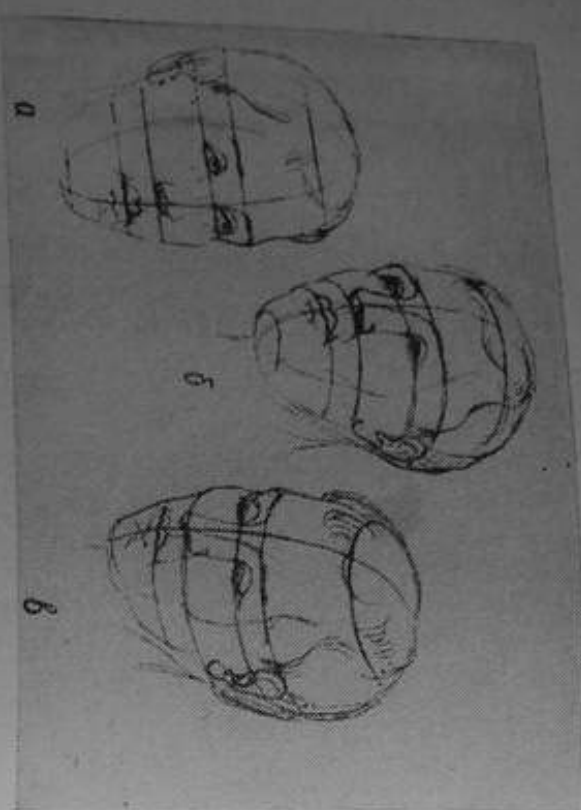
При построении изображения головы в ракурсе (в сокращении) конструктивные линии надбровных дуг, основания носа и подбородка должны быть округлыми и своими вершинами обращены вверх. Линия уха опустится ниже основания носа. Откроются (будут видны) нижние плоскости надбровных дуг, а также нижняя плоскость носа и подбородка. Линия разреза глаз опустится к горбинке носа. Профильная останется по-прежнему прямой.

3. Голова в фас, вид сверху (рис. 104, в). Конструктивные линии надбровных дуг, основания носа, подбородка, разреза глаз и рта округлены и своими вершинами обращены вниз. Низ ушной раковины выше основания носа. Нижние плоскости носа, подбородка и подбородка скроются. Профильная линия по-прежнему остается прямой.

Особенности построения изображения головы в трехчетвертном повороте.

1. Голова на уровне наших глаз (рис. 105, а).

Лицевая часть головы должна быть изображена в перспективе — дна половины в большем сокращении, другая — в меньшем. Однако лицевую часть головы надо изображать одновременно, правую и левую половины — симметрично. Например, намечая абрис дальней от нас щеки, одновременно намечая линией и форму ближней щеки, т. е. повторим в зеркальном отражении абрис дальней щеки.



105. Построение изображения головы в трехчетвертном повороте.

Профильная линия немного изогнута. Конструктивные линии надровных дуг, разреза глаз, основания носа, разреза рта и основания подбородка прямые и горизонтальные.

2. Голова выше уровня глаз рисующего (рис. 105, б).

При трехчетвертном повороте головы форма ее сильно видоизменяется, изменяется и вид конструктивной схемы. Начинаящие рисовать линии этого не учитывают и допускают много грубых ошибок в перспективе: одну часть головы они рисуют так, как если бы она находилась на уровне наших глаз, другую — в ракурсе. В результате у них получается обратная перспектива (рис. 106, а), т. е. расстояние от надровной дуги до линии основания челюсти по мере удаления от зрителя расширяется. Этого не должно быть. Форма начинает разваливаться, искажается в характер головы.

При таком положении лицевой угол, обращенный к зрителю (правый лобный бугор, височной кости, скуловой и т. д.), всегда будет выше отдаленного.

При данном положении головы глаз, который ближе к нам, всегда будет выше отдаленного, а линии надровных дуг, разреза глаз, основания носа и разреза рта по мере удаления от нас будут опускаться. Это очень легко доказать. Представим себе, что вместо головы перед нами находится простая геометрическая форма в виде куба. На «лицевой» стороне наметим нашу схему головы, по рисунку 108, б. Тогда образом, учения убедится, что глаз, удален-

Профильная линия изогнута. Нижние площадки надбровия, носа и подбородка хорошо видны. Кончик носа выше линии основания носа.

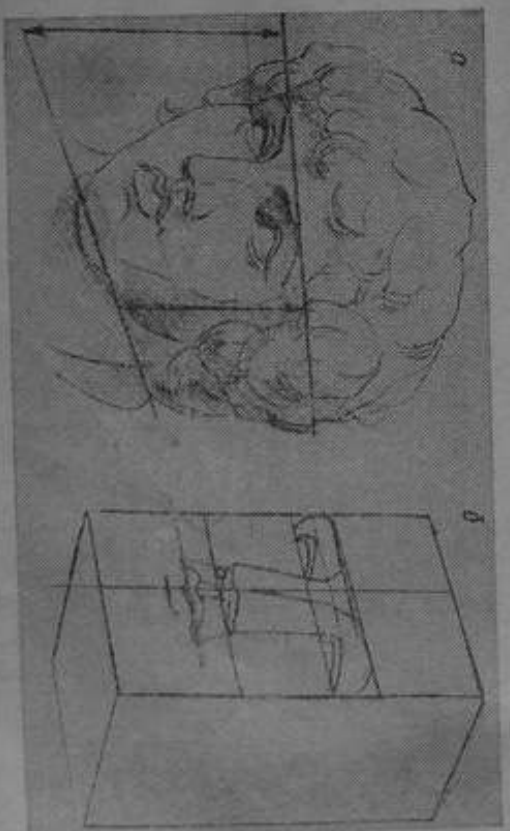
3. Положение головы ниже уровня глаз рисовальщика (рис. 105, в). Конструктивные линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, губ и подбородка округлой формы и своими вершинами обращены вниз. Кончик носа при таком положении ниже основания носа. Линии разреза глаз приближаются к линии надбровных дуг. Лицевая часть головы значительно сжимается, а верхняя часть черепной коробки увеличивается. Профильная линия немного изогнута.

Построение изображения головы в профиль.

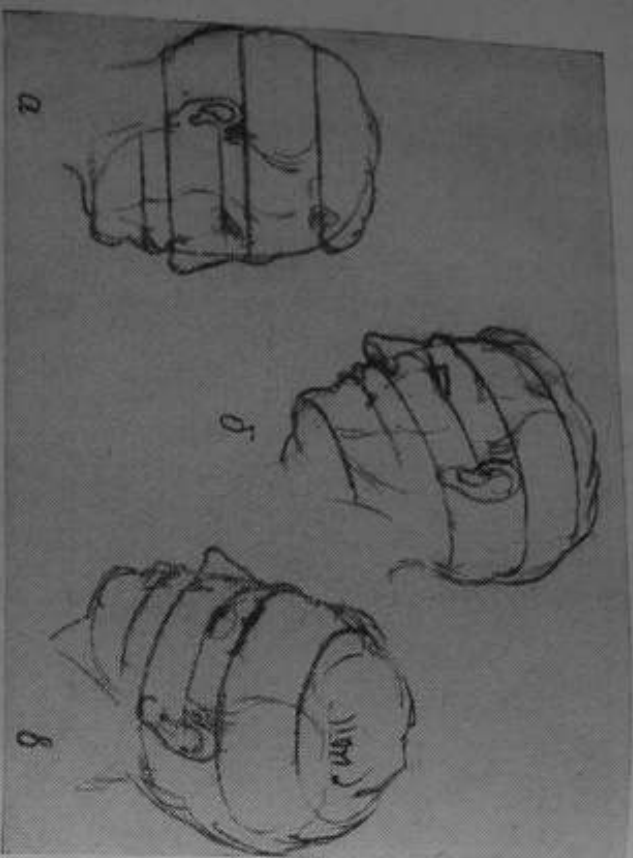
1. Положение головы на уровне наших глаз (рис. 107, а). При рисовании головы в профиль незатруднитель рисовальщик вообще не будет думать о конструкции объема и обычно дает плоское изображение — силуэт.

Рисуя голову в профиль, начинающий добросовестно списывает абрис головы и забывает о черепной коробке. А между тем линейно-конструктивная схема помогает и здесь. Наметив лицевую часть головы и отделив ее линией от остальной формы, рисующий вынужден думать о той части головы, которая не видна. Таким образом, он рассматривает голову не как плоский рельеф, а как объемную реальную форму.

2. Положение головы выше уровня наших глаз (рис. 107, б). При таком положении головы рисовальщику легче уловить конструктивные особенности головы, а также перспективные соотношения.



108. Построение изображения головы в перспективе.



107. Построение изображения головы в профиль.

Следя за линией надбровных дуг, ученик легко сможет заметить, что глаз, обращенный к нему, выше невидимого. То же оказывается и при изображении носов, утолков губ, челюстной кости. Нижние плеча, плечи надбровья, носа, подбородка открываются, это и надо подчеркивать в рисунке.

3. Положение головы ниже уровня нижних глаз (рис. 107, в). В этом положении конструктивные линии надбровных дуг, основания носа, разреза рта будут обращены своими вершинами книзу. Намечая детали головы, ученик должен следить, где расходятся уголки губ, глаз, уши и т. д.

Для того чтобы ученик смог хорошо запомнить схему конструктивной стрелки формы человеческого головы, ему необходимо не только знать все особенности этой схемы, но и уметь пользоваться ею на практике. На рисунке 108 показан пример подобных упражнений. Очень полезно и даже необходимо прорисовать конструктивную схему в различных перспективных положениях, без натуры — по представлению.

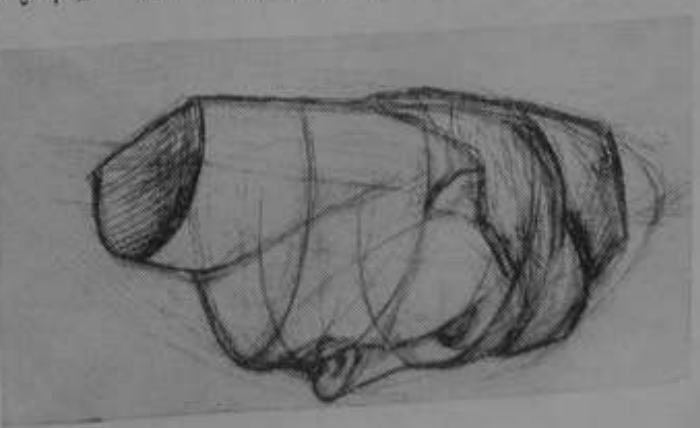
Четвертый этап работы: пластическая моделировка формы (рис. 109).

Намечая правильную конструктивную основу изображения головы, ученик должен перейти к выявлению объема средствами

светотени. Здесь очень важно проследить взаимосвязь конструкции со светотенью, правильно разобратся в пластической форме головы и правильно по-нять ее объем. Для того чтобы обогатить начинающему эту задачу, следует воспользоваться методом обобщения формы, который помогает правильно найти и выразить в рисунке большую форму (изображение формы предмета без деталей). Иногда под выражением «обобщенная форма» понимают геометризирование формы. Например, форма шеи, рук, ног рассматривается как геометрическая форма пилюды: так, туловище катка — как призма или усеченная пирамида.

В первой половине XIX века французский методист Агексантр Дюпон, чтобы помочь начинающему художнику в работе с серию специальных типовых голов, которые ученики обязаны были срисовывать. Серия состояла из четырех голов: первая голова представляла собой обобщенную форму без всяких деталей; вторая с намеком на детали — выпуклости наравидных форм глаз, призма носа и в общих чертах уши; третья — уже с подробностями основных форм головы и, наконец, четвертая — с детальной проработкой формы. Только после всех этих упражнений Дюпон разрешал переходить к рисованию типовых сценков с авторских скульптур.

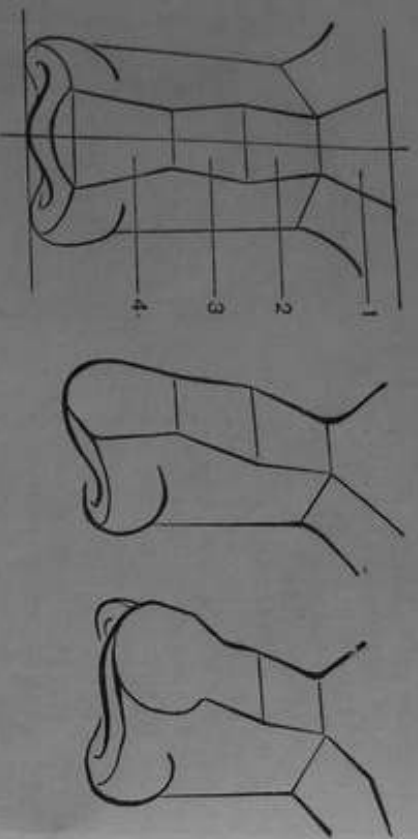
В наших художественных школах, педагогиках и психологах, где имеются подобные модели, учащиеся выполняют



108. Учебный рисунок.



109. Построение изображения головы. IV этап.



110. Схема строения формы носа.

специальные задания, а затем переходят к рисованию гипсовых голов.

Чтобы работа не страдала отвлеченностью, намечая прикладческую форму носа, необходимо обратить внимание на характер ее формы (прямой, курносой, горбоносой). Уточняя форму носа, ученик должен обратить внимание на обрабатывающие его объем поверхности, которые определяются анатомической структурой, — косточек и хрящей. Для того чтобы начинающему легче было понять структурное строение формы носа, мы предлагаем схему (рис. 110).

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

Приступая впервые к рисунку головы, ученик должен особенно внимательно следить за правильностью распределения парных и симметричных форм. Для этого мы ему рекомендуем: во-первых, парные и симметричные формы рисовать одновременно, т. е., проводя правую скуловую кость, тут же намечать и левую; во-вторых, проводить параллельные линии от края каждой парной и симметричной формы к другой. Надо заметить, что принцип выявления большой формы для начинающего представляет большие трудности. Поэтому мы рекомендуем при выполнении длительного

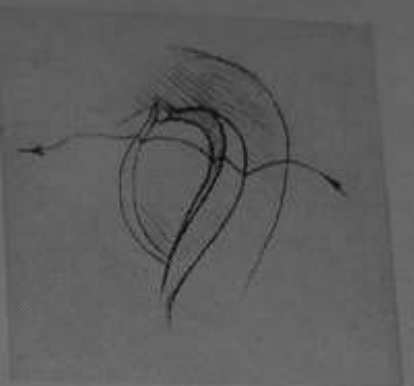
рисунка каждому ученику дополнительно выполнить ряд упражнений на выявление большой формы. Пример подобных упражнений показан на рисунке 8.

В своей педагогической практике автор часто сталкивался с такими случаями: учащийся приступает к рисунку гипсовой головы, однако главное он опускает, сосредотачивая все внимание на второстепенных деталях. Он понимает, что такое большая форма, но выразить ее в рисунке не может — детали слишком сильно прикрывают его внимание. Ясно, что здесь одних объяснений недостаточно, необходимы специальные упражнения, подготовительные задания.

Чтобы ученик понял принцип построения большой формы, ему было дано специальное задание и предложено воспользоваться методом упрощения формы, т. е. в начальной стадии рисунка рассмотреть форму человеческой головы в виде скульптурного обрубка, пяти по принципу работы скульптора — от общего к частному (рис. 8).

Скульптор при выинии формы головы из дерева или мрамора прежде всего дает общую форму головы, затем переходит к выявлению основных деталей — прикладческой формы носа, шаровидной выступающей глаз. И только после этого он приступает к детальной проработке головы. Этому же методу должен следовать и рисовавший. Рассматривая так форму, мы имеем возможность легко соблюдать законы линейной перспективны. Например, изображать нос в перспективе очень трудно, но построение изображений призм уже не представляет особых затруднений. Кроме того, такой подготовительный «обрубок» облегчает решение тональных задач. Например, рисуя линейной форму носа, а затем переходя к тушевке, начинающий не может уловить тональную разницу между боковой плоскостью носа и передней, т. е. сила света оказывается совершенно одинаковой и на кончике носа и на носаре. Рассматривая же форму носа как призму, рисующий сразу передает объем, и, прежде чем приступить к тушевке, он отделил переднюю, боковую и нижнюю плоскости друг от друга тоном — светом, полутенью и тенью, а затем начнет уточнить живую форму носа.

Общее внимание следует обращать на анализ форм деталей. Рисуя глаз, ученик должен помнить, что в основе это шарообразная форма, которая находится в главночной выалине. Поэтому, рисуя веки, ученик должен следить, чтобы они обвели форму глазного яблока. Надо с вниманием относиться к толщине века. Вековая трехмерная объемная форма имеет три измерения: по высоте, ширине и глубине. Если мы рассмотрим форму глаза вертлальной плоскостью, то сечением даст линию, которая будет истинно выражать пластическую структуру этой формы. На рисунке 111 она указана стрелками. Кроме того, надо следить и за сокращением толщин века, в одном месте она видна больше, в другом — меньше.



111. Рисунок главы.

спективе. Для более углубленного изучения форм человеческой головы педагог рекомендует во время урока прорисовать местоположение костей и мышц по таблицам анатомического атласа.

Особое внимание следует обратить на правильность перспективного построения формы на плоскости, на верное и убедительное выражение объема средствами светотени.

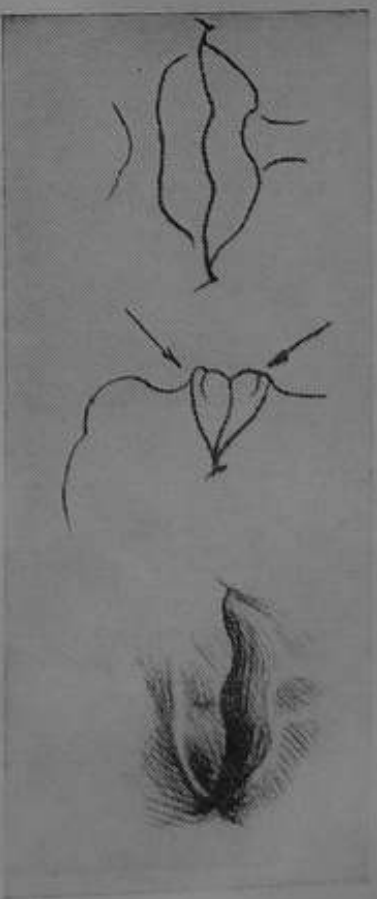
При работе над длительным рисунком точка зрения должна оставаться неизменной на протяжении всего процесса рисования. Чтобы после перерыва ученик мог занять прежнюю точку зрения, можно рекомендовать следующий прием: пусть рисующий обратит внимание на переносицу и слезник дальнего от него глаза (если голова находится в трехчетвертном повороте). Горбинка носа закрывает собой дальний глаз, и надо заметить, насколько глаз застроен, т. е. виден слезник или он скрыт за переносицу. С помощью такого приема можно правильно найти первоначальную точку зрения и соблюдать правила перспективных, а следовательно, правильную форму на плоскости.

Пятый этап работы: переход от общего к частному и прорисовка деталей (рис. 113).

На этой стадии работы над рисунком происходит постепенное насыщение большой формы деталями. Рисующий переходит от анализа большой формы к анализу малых форм, постоянно соотнося их с общей массой головы. Ученик продолжает изучать анатомию человека, правила перспективы, теории теней. Рисуя ухо, ученик должен уметь его «привязать», чтобы оно не было нарисовано на шее или на затылке. Рисующий должен знать, что низ уха — мочка располагается не у края челюсти и не ниже челюсти, а немного ниже, причем передний край мочки немного закрывает кость челюсти. Слуховой отросток всегда располагается в середине ушной раковины и козелка. Это каждый легко может проверить

Неправильно начинающие изображают и форму губ. Неопытный художник рисует губы линиями, надо же их назвать митко, не делать резких очертаний бантика губ. В том месте, где мы вначале наметаем линией рисунок бантика губ (рис. 112), в натуре будет самая выпуклая часть; следовательно, на рисунке надо передавать во всем губе свет, а не черную линию.

На этом этапе работы ученик углубляет свои знания по анатомии, учится разбираться в пластической форме головы, закрепляет свои знания по пер-



112. Рисунок губ.

на себе. Начиная прорисовывать скуловой отросток, вы сможете убедиться, что он уходит в середину ушной раковины, а падает, который пропущивает отросток, упирается в козелок (рис. 114). Для правильного определения местоположения ушной раковины надо сделать, чтобы ось ушной раковины была параллельна ветке челюстной кости. На рисунке показано направление осей.

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

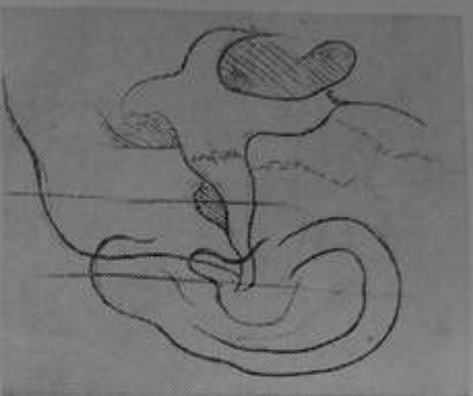
Приступая к детальной проработке формы, начинающий должен соблюдать наметанный поряток, чтобы не перескакивать от одного места к другому.

Определяя местоположение и величину одной детали, ученик должен улавливать ее с другой. Например, рисуя нос, надо сделать, как он располагается по отношению к слезникам глаз, скуловым костям, уху, уголкам губ. Ученик должен придерживаться строения правды: рисуя детали, все время проверять, как они соотносятся с другими.

«Рисовать — это расчуждаться... — любил говорить своим ученикам П. П. Чистиков. — Начинать просто, расчуждая, положим, так. Плоскость найдена, теперь глаз находится на высоте такой-то, так. Плоскость высоту — снизу и сверху расчуждения. Сразу глаз только проверить высоту — снизу и сверху расчуждения. Сразу глаз только не вычерчивать, а так просто искать место его. Положение по отношению линии найдено, пойти по горизонталу: от переносицы на столько-то, от другого переносицы, проверить, вниз вдуть, быстро, несколько раз. Потом вдруг взглянуть и определить положение глаза от слезника до наружного края относительно горизонта,



113. Построение изображения головы. V этап.



114. Схема строения уха.

потом нужно рисовать веко, положить верхнее. От наружного края глаза веко идет вверх — до сих пор, здесь переход и линия идет вниз к слезному. Нижнее веко также. Потом нужно перекинуть прямую от точки переноса верхнего века на точку переноса нижнего века. Следует чувствовать форму между носом и слезником¹.

Рисуя прищип волос, ученик должен следить за тем, чтобы они располагались по форме головы.

Прорабатывая отдельные тоны волос, ученик не должен постоянно спускаться из них, не думать о форме. Вначале надо наметить общую форму всего локна, а затем переходить к уточнению.

Шестой этап работы: тональная проработка формы и передача материалности (рис. 115).

Ученик окончательно отделяет рисунок каждой детали, следит за плавностью переходов тоновых отношений, выявляет рефлексы в материалности предмета. Педагог знакомит с техникой рисунка, показывает образцы, дает упражнения по техническим приемам работы.

На данном этапе работы педагог раскрывает более подробно законы распределения светотени. Здесь идет разговор и о законах контрастности (при выделении блика на кончике носа), о наглядной воздушной перспективе (передача пространства с помощью то-



115. Построение изображения головы. VI этап.



116. Построение изображения головы. VII этап.

нальных отношений), решается тональная задача взаимосвязи фона с рисунком головы.

Седьмой этап работы: подчинение деталей целому, обобщение (рис. 116).

На этом последнем этапе ученик подводит итоги продвинутой работы. Проверяет общее состояние рисунка, подчиняет детали целому.

Обобщение начинается с проверки и уточнения пропорций головы, затем проверяются тональные отношения. Здесь необходимо еще раз отметить самое темное и самое светлое место в натуре, и от них, сопоставляя полутона, привести рисунок к целостному решению.

Затем следует обратить внимание ученика на степень проработки деталей. По четкости рисунка детали дальнего плана должны быть менее проработаны, на переднем — более.

Подводя итоги продвинутой работы, ученик должен просмотреть, чтобы рефлексы не оказались в одной силе со светом, пере- черненные тени не делали «дыра», контрасты света и тени на дальнем плане не «лезли» вперед.

Для того чтобы легче было увидеть, подобные погрешности, следует отставить рисунок на расстояние (желательно рядом с натурой) и, принеся ближе, посмотреть и на натуре и на свой рисунок.

Методическая последовательность в работе над рисунком должна строиться следующим образом: нарушение ее замедляет усвоение учебного материала. Нельзя перескакивать через отдельные этапы в работе над рисунком: не найдя, например, основных форм объема, переходить к детальному анализу натуре; не поив конструкцию

¹ Чистиков П. П. Письма, записки, заметки, воспоминания. М., 1953, с. 354.

предмета, переходить к передаче фактуры и т. д. Ученик обязан последовательно закрепить отдельные этапы и разделы учебного рисунка, так как каждый предыдущий раздел подготовляет последующий.

Соблюдая методическую последовательность в работе, ученик лучше усваивает учебный материал и закрепляет знания и навыки в рисовании.

Последовательность выполнения рисунка приучает ученика к раскрашиванию, к осмысленному построению изображения на плоскости.

По мере того как привычка к последовательной работе укореняется, количество этапов работы начинает сокращаться: рисунок приучается к самостоятельности. Чем больше приобретает ученик опыта в работе, тем меньше ему требуется этапов для выполнения рисунка.

Вместе с тем нужно следить за тем, чтобы этапы построения изображения рассматривались учащимися не изолированно, друг от друга, а в тесной связи и взаимодействии, чтобы каждый этап логически вытекал из другого. Поэтому, акцентируя внимание учащихся на каком-либо этапе построения изображения, необходимо связывать его с предыдущим и последующим.

Следует также отметить, что такое членение процесса работы на рисунок (на отдельные этапы) условно. Практически явные границы между отдельными этапами провести трудно. Может возникнуть, что рисунок этап недостаточно точно или ошибочно решил задачи предыдущего этапа, а поэтому придется возвратиться к тому, что казалось уже пройденным.

Говоря о методической последовательности построения изображения, необходимо прежде всего иметь в виду те учебно-аналитические задачи, которые ученик должен решить во время построения рисунка.

Хорошо усвоив основные правила, схемы и закономерности строения формы человеческого головы, начинающий художник сможет увереннее перейти к более сложным задачам, к портрету.

Портрет

Рисование с натуры головы человека подводит рисующего к искусству портрета. Каждый рисунок с натуры головы человека как прежде всего старается точно передать портретное сходство. Стремись запечатлеть образ живого человека, рисующий начинает подходить к рисунку творчески, измысливать более выразительные, более эмоциональные средства изображения.

В истории изобразительного искусства карандашный портрет завоевал себе почетное место (французский портрет, галерея портретов О. А. Кипренского и др.), Карандашные портреты Н. А. Анд-

реева, изображающие вождя революции В. И. Ленина, вошли в золотой фонд советского искусства.

Средствами рисунка художник имеет возможность передать не только внешний облик человека, но и его чувства, мысли, переживания. Так, например, в портрете господки Прейс с ребенком О. А. Кипренского (рис. 117) мастерски передано не только внешнее сходство с оригиналами, но и внутренний мир персонажей, их душевное состояние.

Г-жа Прейс свободно и непринужденно откинулась на подушку. Ее мечтательно-задумчивое лицо, обрамленное длинными в беспорядке волосами, выражает доброту, спокойствие, расслабленности человека и его ласку. Она отложила свое рукоделие, оставив художнику возможность свободно работать. Мальчик испуганно прижался к ее груди, лица зацелованы у матери. Это состояние ребенка художник тонко подметил и мастерски передал в рисунке. Посмотрите на движение приподнятой ручки, указательный палец, на выражение лица ребенка.

Карандашные портреты В. И. Ленина, выполненные Н. А. Андреевым, имеют не только художественное, но и большое историческое значение.

Н. А. Андреев был единственным художником, которому выпало счастье длительное время наблюдать и делать зарисовки во время работы и отдыха В. И. Ленина. Вполне естественно, что это позволило художнику зафиксировать много таких моментов, которых не удалось подметить другим художникам, — наиболее характерные выражения лица, жесты рук, движения головы, манеру сидеть и ходить.

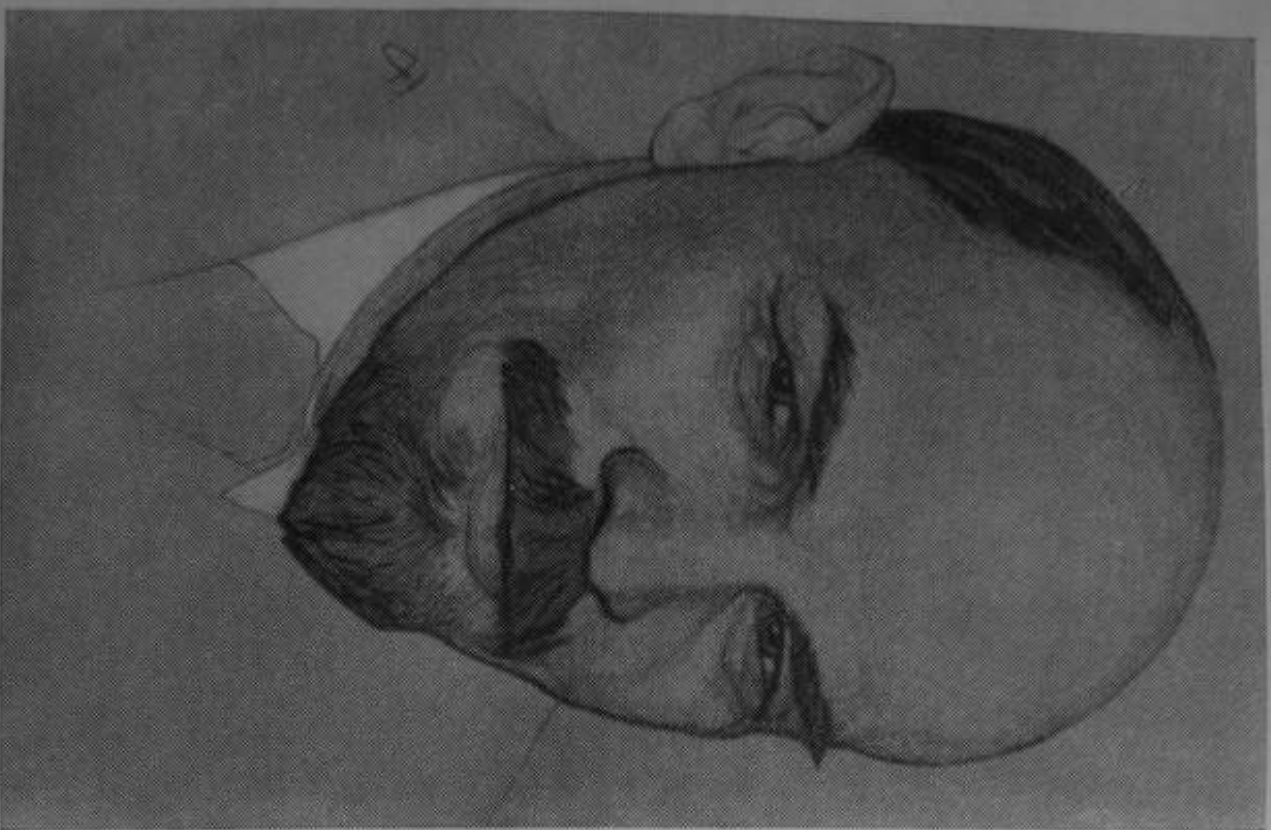
Все это помогло художнику создать глубокий психологический образ В. И. Ленина.

Н. А. Андреев тонко, с большим мастерством рисовальщика передает душевную теплоту Ильича (рис. 118). Это мы ясно читаем по рисунку чуть улыбающегося лица, по выражению добрых, ласковых глаз.

Ни одна фотография В. И. Ленина не дает нам такой глубины характеристики человека, как этот рисунок. Здесь мы видим живого, реального образ вождя, доброго человека и мыслителя.



117. О. Кипренский. Портрет г-жи Прейс с ребенком.



118. Н. Андреев. В. И. Ленин.



119. Н. Андреев.
В. И. Ленин.

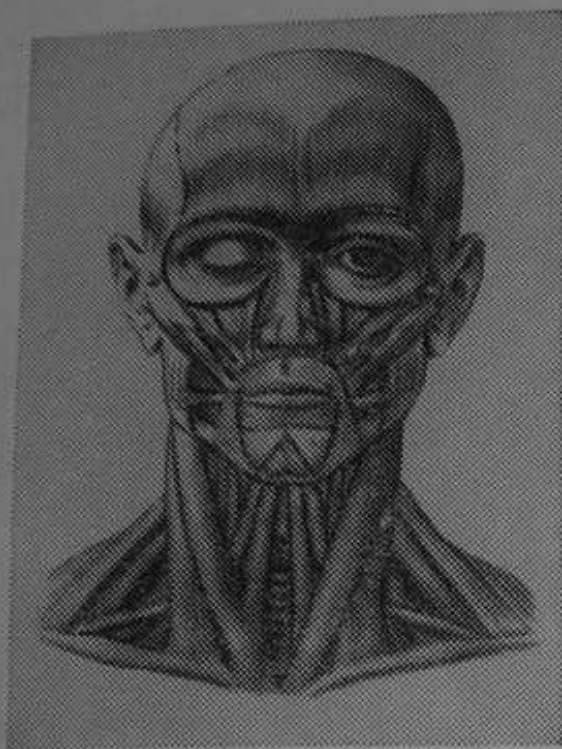
Рисунок 119 — иного характера. В этом рисунке, в отличие от предыдущего, художник сумел простыми, лаконичными средствами создать монументальный образ вождя революции.

Не удивительно, что все художники нашего времени в своих монументальных изображениях В. И. Ленина (фреска, мозаики, различного вида панно) берут за основу этот рисунок Н. А. Андреева.

Для того чтобы достигнуть подобного мастерства, рисующему прежде всего необходимо хорошо изучить анатомическое строение головы человека и работу мимических мышц лица.

Мышцы головы расположены в основном на ее лицевой части, они облегают кости черепа и определяют характер формы лица. На рисунке 120 изображен анатомический муляж, где показаны основные мышцы лица и их характерная форма.

1 — мускул лба, мускул внимания, удивления. Мускул лба прикреплется своими широкими концами к коже под бровями и при сокращении поднимает брови. Чем сильнее сокращаются волокна мускула лба, тем больше приподнимаются брови, а вместе с тем лбу появляются более глубокие и рельефные складки. При поднятии бровей верхнее веко также приподнимается и глаз открывается больше.



120. Анатомия головы.

2 — мускул глаза. При сокращении круглого мускула глаза веки закрываются. К мышцам глаза нужно отнести также и мышцу, сдвигающую брови, которая при сокращении опускает внутренние концы бровей.

3 — жевательная мышца. Прикрепляется к скуловой кости, скуловому отростку и к нижней части челюсти. Жевательные мышцы хорошо видны на лице каждого человека и во многом влияют на характер формы головы.

4 — круговая мышца рта. Окружает ротовое отверстие, обуславливает толщину губ. Круговая мышца рта делится на две части — наружную и внутреннюю. При сокращении внутренней части углы рта сближаются между собой, придавая

круглую форму губам; при сокращении наружной части губы плотно закрывают отверстие рта. При обратном действии круговой мышцы рта верхняя губа и крылья носа поднимаются, а нижняя губа и уголки губ опускаются.

Выражение лица во многом зависит от мимических мускулов, прикрепляющихся одним концом к костям черепа, а другим — к коже. Сокращаясь, они собирают кожу в складки, придавая лицу то или иное выражение: смеха, плача, боли, ужаса, угрозы.

При работе над портретом художнику надо знать, как группируются мимические мышцы лица при том или ином состоянии человека.

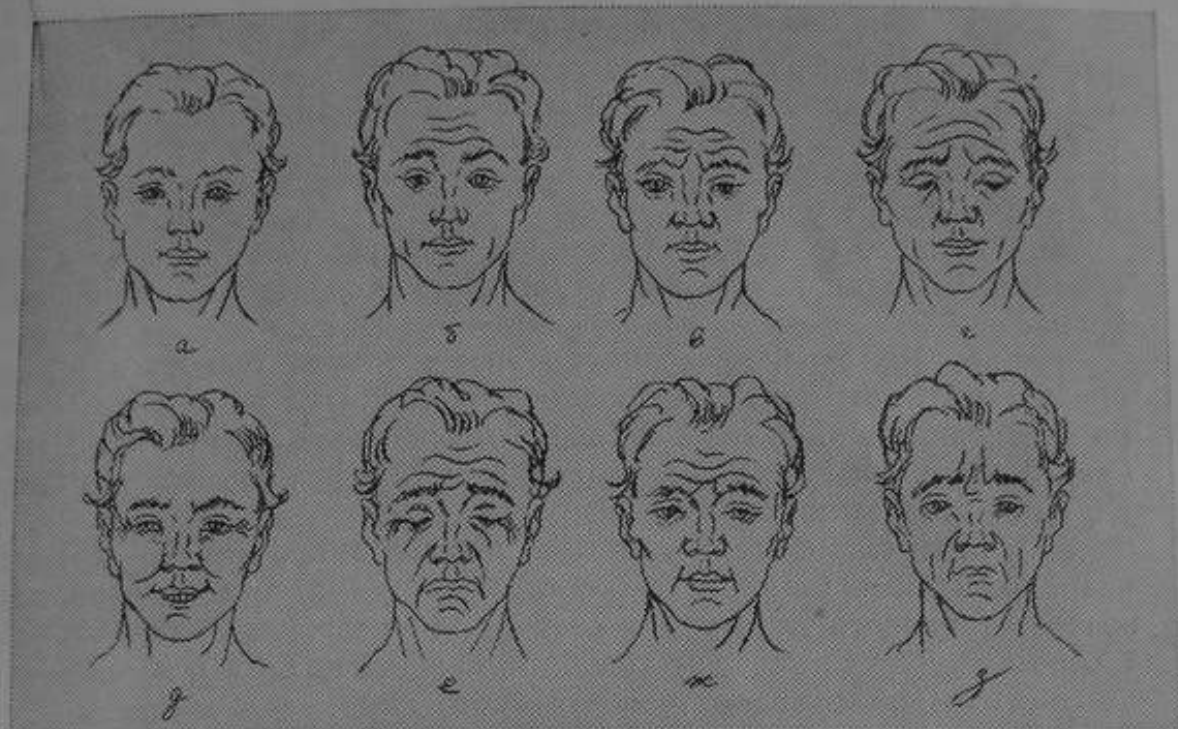
На рисунке 121 даны схемы выражений лица человека.

Схема а — соответствует душевному спокойствию. Все мышцы расслаблены и кожа лица находится в естественном состоянии.

Схема б — внимание. При сокращении лобной мышцы на лбу образуются поперечные складки, располагающиеся параллельно бровям, брови делаются дугообразными.

Схема в — размышление, созерцание. Лобные мышцы сужаются, на переносице образуются складки, брови сближаются.

Схема г — боли. При сокращении мышц лба образуются складки кожи, устремленные своими вершинами вверх, брови также приподнимаются, рот раскрывается, круглая мышца рта растягивается. Мышца, сморщивающая брови, — короткая и довольно плотная. Она располагается глубоко под круговой мышцей глаза и лобной (наискось по направлению книзу и кнутри). Своей вну-



121. Схема выражения эмоций.

тренней частью она прикрепляется к лобной кости вблизи носового шва, а наружный ее конец пронизывает круговую мышцу глаза, прикрепляется к коже брови. При своем сокращении эта мышца сдвигает (сближает) брови, вызывает образование двух вертикальных морщин на переносице и поднимает брови вверх, образуя небольшой изгиб посередине.

Схема *д* — радость. Углы рта отходят назад и приподнимаются, щеки надуваются, веки смыкаются, и по углам их образуются морщинки. Верхние горизонтальные волокна подкожных мышц (мышцы смеха), располагаясь между уголками рта (спереди) и фасцией жевательных мышц (сзади), тянут уголки рта назад. Сокращение скуловых мышц придает лицу выражение веселья. Эту же функцию выполняют также круговые мышцы глаза, квадратная мышца верхней губы. Нижние волокна глазничной части оттягивают кверху щеки и образуют бороздку между щекой и нижним веком. При сокращении глазничных мышц у наружных углов глаз появляются лучистые морщинки, которые в старости делаются постоянными.

Схема *е* — соответствует выражению лица, когда человек плачет. Уголки рта опускаются, веки прищуриваются, верхняя губа поднимается вверх. Квадратная мышца верхней губы, которая имеет три пучка волокон (угловая, нижнеглазничная и скуловая головки), при плаче активно участвует в мимике лица. Угловая головка, которая начинается от лобного отростка верхней челюсти и идет вертикально вниз, где прикрепляется к коже крыла носа

и верхней губе, при сокращении поднимает вверх крыло носа, расширяет ноздрю, поднимает верхнюю губу и подтягивает вверх носогубную складку. На коже щеки, приподнятой этой мышцей, образуется ряд лучистых складок, идущих от внутреннего угла глаза вниз. Мышца эта, сокращаясь, вызывает складки на лбу и приподнимает бровь.

ж — сильная горь. Лобная мышца сокращается, образуя на лбу складки. Складки кожи на переносице — следствие сближения бровей.

д — недовольство, презрение. Пирамидальный мышца носа, сокращаясь, тянет кожу межбровного промежутка вниз и вызывает на переносице поперечные складки, опускает вниз внутренний угол бровей. Верхняя губа поднимается, а уголки рта опускаются вниз. Нижняя губа выпячивается вперед.

Знать эти схемы нужно каждому художнику, они помогут ему расположить морщины и складки кожи лица при изображении соответствующего душевного состояния человека. Знаящий анатомию художник понимает значение каждой выпуклости, каждой впадины на поверхности человеческого лица.

Надо также иметь в виду, что мимические мышцы лица действуют не изолированно друг от друга, а взаимозависимо, кроме того, на мимику оказывают влияние и другие факторы: движение глазного яблока, выражение глаз, положение головы и плечевого пояса, жест рук.

Особенно эти знания необходимы в работе над портретом, над тематической картиной, где передаются душевные переживания И. И. Виен писал: «В прискорбии, радости, любви, стыдливости и сострадании глаза наши мгновенно становятся тучными и испускают слезы, кои всегда последуют бывають напряжением лицевых мышц и отверстием рта: в печали оба угла опускаются, неки подвигнуты и верхний губа поднят; равно как и зрачки, глэд, а как следствие сего, расстояние между оных и рта становится гораздо более обыкновенного, то и лица приеждют продолговатые образования; в божани страха, испуга и отвращения бледнеют лица, оба наморщени, брови подняты, веки сильно растворены, белки глаз надмеру зримы, зрачки зачатками несколько вниз, разевается рот и растгиваются губы столь далеко, что и верхние и нижние зубы от того обнаживаются; в пренебрежении верхних и губа, поднимался с одной стороны, обвизает зубы, сморщивает нос, виски; в ревности брови закрываются; зрачки же опускаются вниз, верхний губа поднята, между тем как угол рта опускается, так что середина нижней губы с верхнего соединивается; в смехе углы рта подыются назад и несколько вверх, щеки надвигаются, глаза смыкаются более или менее по мере причины, производящей смех, и сверху сего сморщивается еще и нос и открывается рот, исключая лицевых сил начетуний, изображающих и обнару-

живающих душевные наши чувствования, все и прочие члены человеческого тела входят в выражение наших страстей, так что все его движения (Gefies) вообще и, одним словом сказать, внешний вид человека соответствует совершенно душевному его положению.

А как душевное сие влияние не только проявляется, как посредством чувствительных орудий, производящих личные наши кровяные сосуды, а особенно мышцы в различное, относительно им пострастям направление или ослабление, то и ошутительное, что познание оных в наипаче таковых мышц и их разнообразных действий необходимо нужно каждому художнику, желающему и творениях своих уподобиться природе; к достигшему же совершенного ее познания, кроме Анатомии, как я уже сие неоднократно и выше повторил, иного прямого пути нет»¹.

Рисуя портрет, внимательно следите за характером действия мышц и их формой, а также за согласованностью действия мышц. Просмотрите в музеях, на выставках или даже по репродукциям, как художники, решая проблему портрета, умело используют свои знания. На рисунке О. А. Кипренского, изображающем г-жу Преис с ребенком (рис. 117), мы видели, как художник умело использовал каждую деталь, вплоть до движения пальчика на руке ребенка.

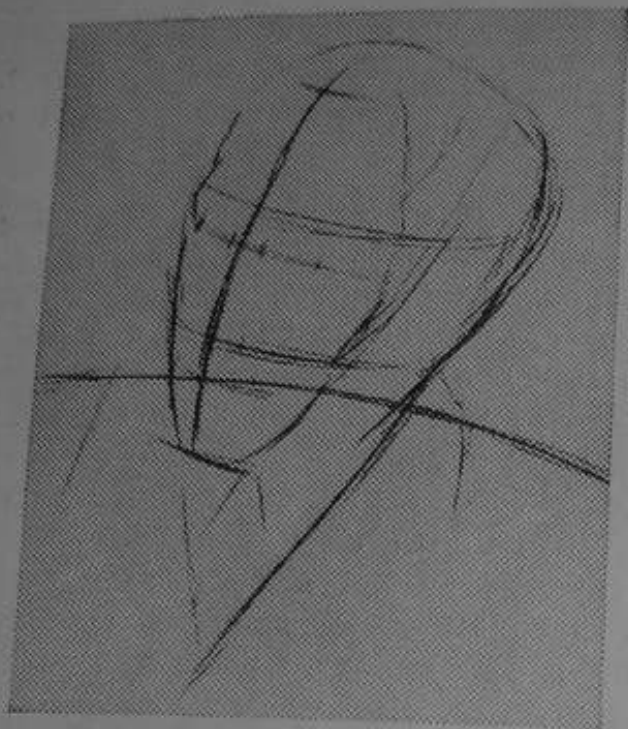
Методически последовательность работы при изображении живой головы остается такой же, как и при рисовании гипсовой головы. Законы построения формы головы человека остаются неизменными, рисуем ли мы живую модель или гипсовую. Меняется методика использования полученных знаний и навыков, приемы работы.

В качестве натурь для первых учебных постановок следует выбирать мужские модели, но не очень молодых и без обильной растительности (бороды, усы, бакенбарды). Это рекомендуется для того, чтобы начинающему было легче решать учебные задачи и не отвлекаться на мелочи.

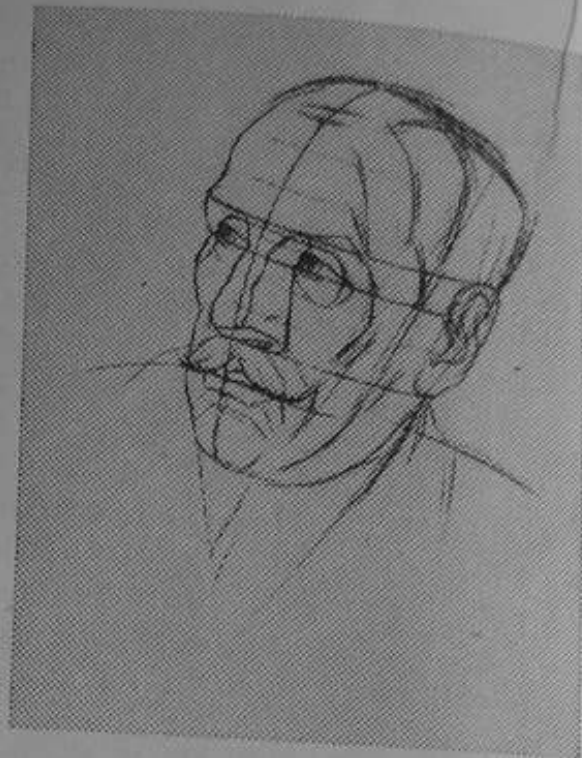
Рисунок начинаем, как всегда, с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Чтобы успешнее справиться с поставленной задачей, перед началом работы над детальным рисунком следует сделать несколько набросков с данной натурь с различных точек зрения и выбрать наиболее удачную.

Начинаем рисунок легкими прикосновениями карандаша к бумаге. Слабыми линиями намечаем наклон, поворот и общий характер формы головы. В качестве ориентира используем профильную линию, линии надбровных дуг, основания носа и подбородка, которые помогут найти и правильные пропорциональные отношения (рис. 122).

¹ Виен И. И. Краткое историческое обозрение скульптуры и живописи... СПб., 1803, с. 107, 108.



122. Изображение головы (портрет).
I этап.



123. Изображение головы (портрет).
II этап.

По сравнению с предыдущими заданиями здесь, при рисовании живой головы, методика работы должна усложниться. Если раньше, при рисовании гипсовой, мы каждую учебную задачу решали отдельно, то теперь буквально за две-три минуты надо решить несколько задач: композиционно разместить изображение, схватить характер формы и наметить основные пропорции.

При исполнении сложных заданий, связанных с портретной характеристикой, рисунок лучше начинать сразу с живого эмоционального наброска, который в дальнейшем будет конкретизироваться. Правда, здесь дело еще больше может усложниться и иметь двойкий исход: с одной стороны, первое, живое, непосредственное восприятие натуры позволит рисовальщику сразу схватить портретное сходство с натурой и довести рисунок до предельной выразительности; с другой — плохо начатый набросок заставит рисовальщика взять новый лист бумаги и начать все сначала.

Так же как в учебном, в творческом рисунке живой головы первый этап работы требует быстрого и одновременного решения нескольких задач.

Второй этап работы (рис. 123) связан уже с аналитической деятельностью рисовальщика. На этом этапе работы от рисовальщика требуется предельная строгость и внимательность. Прежде всего надо уточнить конструктивное построение формы, взаимосвязь деталей головы (лоб, нос, глаза, подбородок) с общей формой. Для проверки можно воспользоваться вспомогательными линиями и легкой прокладкой тона. Вспомогательные линии должны быть еле заметными. В нашем рисунке они взяты умышленно

усиленного тона, этого требовали условия фотографии и печати. В ваших же рисунках они должны быть нанесены так, чтобы их не надо было потом стирать резинкой.

Главное на данном этапе работы — выявление общих масс, выражение большой формы. Начинающие нередко, вместо того чтобы последовательно вести рисунок, идя от общего к частному, сразу же, еще не определив характера формы всей головы и основных деталей, начинают с прорисовки мелочей: глаз, ресничек, морщин, но связать их в единое целое не могут. В результате изображение оказывается плохо построенным. Начинающим следует твердо помнить, что сходство рисунка с натурой достигается не перечислением отдельных деталей, а точностью определения пропорциональных отношений. Детали должны обогащать рисунок, придавать ему конкретную и жизненную убедительность, но они никогда не должны являться самоцелью.

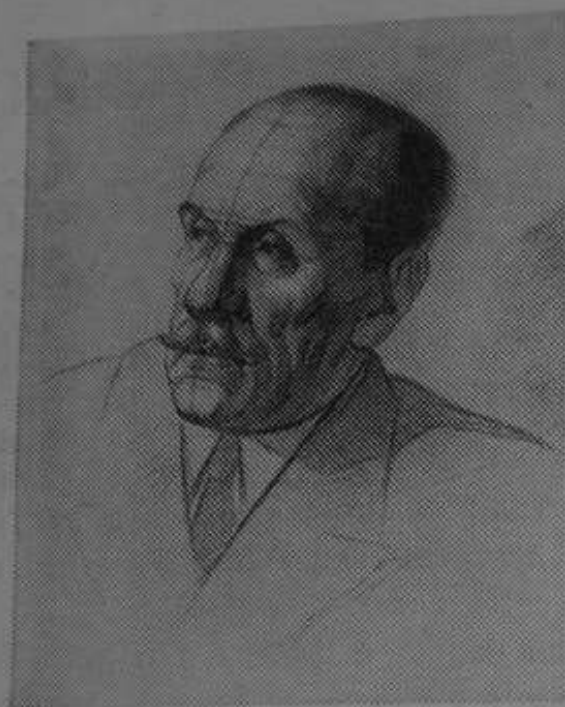
Вы усвоили принцип выявления большой формы при рисовании гипсовой головы, однако в данных условиях задача значительно усложняется. Здесь восприятие отвлекается на цвет волос и кожу лица, они не дают возможности начинающему художнику сосредоточить внимание на главном — на объеме и пластике формы. На этом этапе работы необходимы дополнительные специальные упражнения на выявление большой формы. Подобные упражнения даны на рисунках 124 и 125. На рисунке 124 показан при-



124. Учебный рисунок.



125. Учебный рисунок.



126. Изображение головы (портрет).
III этап.

мер выявления большой формы методом «обрубков», на рисунке 125 то же самое задание, но с более реальной трактовкой формы.

Выполнять такие тренировочные упражнения лучше всего, рисуя себя с помощью зеркала. Учебная программа по рисунку для педучилищ предусматривает подобные задания на II курсе: «Домашнее задание. Автопортрет»¹.

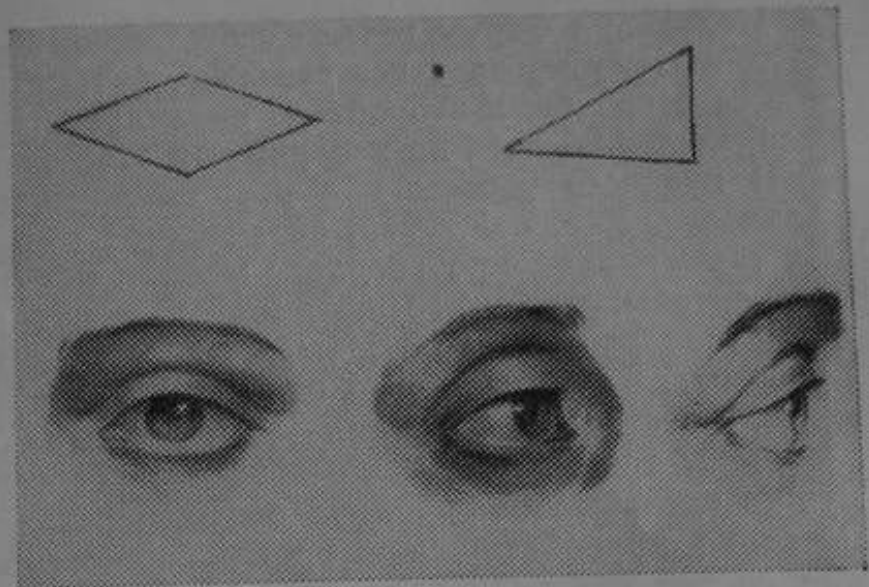
Третий этап (рис. 126). Наметив общий характер головы и ее основных деталей, переходим к уточнению их форм, прокладывая легкими штрихами тени и полутени.

Особенно внимательно надо относиться к характеру основных деталей формы головы —

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

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

¹ Программы педагогических училищ. Рисунок. М., 1971, с. 28.



127. Рисунок глаза

И иногда они бывают длинными, иногда короткими, что, как говорилось выше, определяется поперечными линиями»¹.

В целях достижения портретного сходства такое внимательное наблюдение крайне необходимо. Каждую деталь сравнивайте с другой деталью, проверяя пропорции и их расположение по отношению друг к другу. Иногда для точности пользуйтесь вспомогательными линиями, например, соединяйте прямой линией слезник глаза с крылом носа, а ноздри с уголками губ.

Рисуя отдельные части лица, не забывайте и о симметричности их расположения: намечая край левой глазницы, делайте сразу же край правой, от выпуклости левой скуловой кости переходите соответственно к выпуклости правой.

Рисуя глаза, внимательно наблюдайте их выражение. В глазах отражается душевное состояние человека. Недаром народная поговорка гласит: «Глаза — зеркало души». Но главное внимание вначале обращайтесь на форму, на перспективное изменение этой формы. Начинающие очень часто глаз в трехчетвертном повороте головы рисуют в фас. Следует запомнить, что глаз при положении головы в фас строится по форме ромба, а при трехчетвертном и в профиль — по форме треугольника (рис. 127).

Рисуя волосы, надо помнить, что они лежат по форме головы и должны своими прядями подчеркивать ее объем.

Переходя к тональной проработке формы, найдите самое светлое (блик) и самое темное место в натуре и, соблюдая тональную закономерность, начинайте прорабатывать рисунок от самого светлого через сумму полутонов к самому темному. Вначале наметьте границы света, полутени и тени и закройте их легкой прокладкой тона. Затем изобразите тени, падающие от формы каждой детали, и еще раз сверьте свой рисунок с натурой.

¹ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. Л.—М., 1957, с. 178.

Моделируя форму головы светотенью, не стремитесь абсолютно точно скопировать все светлые и темные пятна, которые видите в натуре, а старайтесь правильно понять объем формы и распределение света на поверхности этой формы.

В процессе работы над рисунком иногда нарушается его целостность. Ухо, например, оказывается слишком светлым, а другая часть лобной поверхности морщинами и затемнена, губы резко очерчены. Чтобы избежать этой нестыковки в рисунке, на последнем этапе работы сильно вырывающиеся по тону части следует пригладить. Там, где форма лобной поверхности раздроблена, ее нужно обобщить, светотенью передать плавными переходами.

Чтобы хорошо изучать особенности строения головы человека, нужно сделать ряд рисунков с людей различных возрастов, внимательно пронаблюдать и проанализировать особенности строения костей черепа и характер пластики мышц лица и кожного покрова. Пропорции и характер головы человека меняются в зависимости от возраста. Так, «челы» наши в детстве округлы, сильно выточены на токарном круте, и нежны, а в более зрелом возрасте они неровны и угловаты... Прилежный живописец все это узнает из природы и сам для себя типичнейшим образом раскритикует, как это все устроено¹.

Взглянув на рисунок О. А. Кипренского, называющийся «ребенка», вы видите характерные особенности детской головы: мышцы и кости черепа очень слабо развиты, черепная коробка по сравнению с очень маленькой лицевой частью еще достаточно велика (рис. 128).

С возрастом пропорции головы претерпевают изменения: лицевые кости развиваются значительно быстрее, чем черепная коробка, отчетливо лицо приобретает более удлиненную форму. В рисунке Гребса (рис. 129) хорошо передан образ мальчика-подростка, в лице которого еще сохраняется очаровательная плавность детских форм, но черты становятся уже более четкими.

К среднему возрасту — см. рисунок художника Шварца (рис. 130) — черты лица и формы головы окончательно формируются. На лице определяются выступающие скуловые и височные кости, четко обрисовывается подбородочная часть, вокруг рта и носа, у глазничных впадин появляются складки. Костяги, обратите внимание, как художник использует закон контраста: на кончике носа, выдаваясь вперед, он окружает его темным тоном, как бы оконтуривая, отчего блэк начинает торчать.

В позднем возрасте еще острее обозначаются черты лица, резко выделяются кости черепа, кожа становится дряблой и обвисшей, испещренной морщинами. Это своеобразие старческого лица хорошо передано в своем рисунке Д. И. Кардовский (рис. 131).

Четвертый этап (рис. 132) — завершение работы и подведение итогов.

¹ Альбертш. Десять книг о зодчестве, т. 2, М., 1937, с. 58.



128. О. Кипренский. Рисунок.

Последний этап работы над рисунком самый сложный, ответственный и напряженный. Здесь не требуется большого объема работы карандашом и резинкой, достаточно дать два-три штриха, и рисунок оживает, или, наоборот, где-то смягчить резинкой



129. Ж.-Б. Грез. Рисунок.

штрихи и заставить ненужную деталь уйти на второй план. При этом от рисовальщика требуется большое напряжение воли и вдумчивое наблюдение. Поспешным, необдуманым действием можно не только испортить свой рисунок, но и окончательно его загубить. Поэтому в конце работы над рисунком действуйте по принципу: семь раз отмерь — один отрежь!

Этот принцип особенно важен при изображении живой головы, где и натура, и сам автор, и зритель желают увидеть в конечном итоге портретное сходство.

Как мы уже говорили, методическое расчленение сложного комплекса работы над рисунком на отдельные этапы условно. Это зависит от тех целей и задач, которые педагог ставит перед



130. Шварц. Рисунок.



131. Д. Кардовский. Рисунок.

13

уч
ко
но
ос
со
вн
вн
ра
По
ри
не
за
ан
но
но
фо
че
ще
сле
Во
бр
с н
чал
лю
пор



132. Четвертый этап.



133. Н. Касаткина. Рисунок.

учениками, от того, как педагог располагает учебный материал, который ученики должны правильно и прочно усвоить. В данном случае мы даем лишь четыре этапа работы, имея в виду, что основной материал уже был изложен на примере рисования гипсовой головы. Кроме того, мы хотели здесь подчеркнуть, что, выполнив ряд предыдущих этапов работы, не думайте, что к ним вы уже больше не возвратитесь. Каждый последующий этап работы предусматривает обязательную проверку предыдущих. Подводя итоги проделанной работы, мы вновь должны проверить качество всех предыдущих этапов работы. Но на последнем этапе работы мы все подчиняем художественно-образной задаче. Если в предыдущих этапах мы отдавали предпочтение аналитической стороне дела, старались правильно и убедительно прорисовать каждую деталь лица, то теперь, на заключительном этапе, мы проверяем, нужна ли такая четкость прорисовки формы или ее следует несколько смягчить; как одна деталь по четкости рисунка и силе тона согласуется с другими и с общей формой головы; какие наиболее характерные детали головы следует усилить, чтобы добиться большего портретного сходства. Вот здесь неоценимую пользу могут оказать ежедневные наброски с живых людей. В этот период старайтесь не расставаться с карандашом, используйте каждый удобный момент, чтобы запечатлеть на бумаге окружающие вас лица. Посмотрите, с какой любовью и неповторимым мастерством запечатлели художники портреты своих современников (рис. 133, 134, 135).



134. И. Репин. Портрет В. Стасова.

Портретное искусство не ставит целью достижение протокольной правды, это хорошо делает и фотография. От художника требуется более глубокая психологическая передача увиденного, умение обратить внимание зрителя на самое главное, самое характерное в данном человеке. В то же время искусство портрета не терпит приблизительности, недосказанности. Художник обязан полностью раскрыть облик портретируемого, его мысли и чувства. Здесь нельзя дать определенного угованного заранее рецепта. Каждый



135. О. Кипренский. Портрет П. Р. Кушнарева.

художник по-своему выражает в рисунке то, что он увидел. Один художник предпочитает четкий, детальный рисунок (Эйр), другие — общее выражение формы (Серов), но каждый по-своему умеет захватить чувства зрителя. То, что было положено в предыдущих главах об учебном рисунке головы, можно считать непременными истинами, их легко может усвоить каждый. Иное дело — портрет. Здесь нельзя рекомендовать строгих правил, многие решают тонкое чувство.



136. а) Учебный рисунок.



136. б) Учебный рисунок.

Чтобы вложить жизнь в портрет, передать индивидуальные особенности человека, надо осторожно нащупывать форму. Здесь уже нельзя рисовать форму так, как это мы делали в учебном рисунке. Например, рисуя с гипсовой головы форму глазных век, мы

вначале намечали форму верхнего и нижнего века, а затем имели возможность четкой линией прорисовать и нижнее и верхнее веко. От этого форма глаза получалась ясней и убедительной. Новое дело в портрете. Наметьте выражение глаза, вы можете сразу схва-

тить портретное сходство, однако, приписывая четкие линии, вы можете утратить всю его выразительность. В рисунке портрета надо быть предельно внимательным и осторожным. Возможно, вернее всего можно и пририсовать более четко, а живее уже больше и не трогать. То же относится и к рисунку губ, носогубных складок.

Для закрепления навыков работы над портретом чаще изображайте себя с помощью зеркала. В своей педагогической практике я часто даю задание на выполнение автопортрета, в особенности тем, кто плохо справляется с рисунком головы. Заставить дойти до портрета кого-нибудь из ваших близких и знакомых вам вряд ли удастся, себя же вы можете рисовать столько, сколько это вам необходимо. Кроме того, рисуя автопортрет, вы не только лучше будете усваивать учебный материал, но и овладевать искусством портрета.

Овладение искусством портрета, как и всяким искусством, требует неоднократного повторения (у музыкантов шутировка пасажей, отдельных мест музыкального произведения; у актеров — необходимой интонации, жеста и т. п.). Работая над автопортретом, вы сами убедитесь в этом. Например, предположим, что вам удалось сделать вполне трамплинный рисунок головы, все расставлено по местам, все правильно, — но портретного сходства не получился, нет и той выразительности рисунка, которой вам хотелось добиться. Вы обязательно отложите этот рисунок в сторону и начнете новый.

Автопортрет как учебное задание имеет положительным моментом еще и то, что он заставляет рисовальщика быть предельно внимательным и требовательным к себе; а это, в свою очередь, приводит к многому художника к высокому и тонкому мастерству. Рисуя постороннего человека, вы вполне удовлетворитесь внешним сходством. В автопортрете вам этого будет мало. Вы будете стараться найти те едва приметные детали, которые не в состоянии уловить даже фотография.

На учебных рисунках 136, а, б даны примеры решения задач в автопортрете. В рисунке 136, б следен упор на конструктивный анализ формы, в рис. 136, а — на выявление большой формы (выпуклен сапной и углем).

Когда вы приобретете некоторый опыт в работе над рисунком живой головы, переходите к конскому портрету. Такое задание предусмотрено в учебной программе — «Полный портрет человека среднего роста (18 лет)» — III курс, четвертое задание. Пример решения конского портрета показан на рисунке 137.

Вначале сделайте ряд рисунков головы с плечевым поясом, чтобы научиться правильно «привязывать» голову к плечевому поясу. Здесь особое внимание следует обратить на грудно-сосково-ключичную линию, на временную линию, ключицу и акромиальную отростки. Предварительно ознакомьтесь с этими костями.



137. Зипр. Рисунок.

РИСУНОК ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Основной темой художника-реалиста является человек, отсюда главным объектом изучения и изображения в академическом рисунке должна быть человеческая фигура. Чтобы ее правильно изобразить, художнику необходимо хорошо знать строение человеческого тела. Изучению анатомии наши русские художники, стремившиеся к правдивому изображению природы, придавали большое значение. Так, Архип Иванов в своей книге «Понятие о совершенном живописце» писал: «О, если бы ты мог воссоздать всю важность и необходимость анатомии и быть со мною совершенно в том убежден, как оно действительно есть, что без сего знания совершенно невозможно, никак разве как случайно и только наудачу, делать когда-либо верных контуров, хотя бы кто целый свой век рисовал, то скоро бы ты мстил свои перемены: да сие плато и быть не может потому, что для точного начертания какой бы то ни было фигуры, то есть, человеческого образования, должен художник не только уметь подражать своим рисунком всем возможным случающимся формам его тела, но изобразить еще иное и со всеми теми оттенками, которые только могут быть ему свойственными и причинами в разнообразных его поставках (attitudes), а так разнородные сии виды, армье нами на поверхности телесной, производятся от наружных масс, упругих и жестких, действительных сократых в оных пружин, от коих зависят их и формы и движения, то и очевидно, что ясно сие ведет нас неизбежно к постижению анатомических познаний, подлежащих единственно во всех таковых случаях озарять художника»¹. Знание пластической анатомии необходимо художнику для того, чтобы, рисуя прекрасное тело женской фигуры, не забыть о костяке; наоборот, могучие мышцы атлета, передать их взаимное соединение и характерность их напряжений. Художник, знающий строение человеческого тела, понимает, чем обусловлены наружные формы тела, включая и складки одежды.

Изучая пластическую анатомию, художник не ограничивается внешним наблюдением формы. Он, так же как и вдумчивый ученый-анатом, старается проникнуть внутрь формы, стремится по-

мышцами и сухожилиями по анатомическим атласам в пособиях и учебниках по анатомии.

Когда понимался некоторая уверенность в рисунке, можно перейти к повседневному портрету. Эти задания будут служить хорошим переходом к рисунку фигуры человека.

Методика работы над портретом может быть следующей. Перед началом работы над длительным рисунком сделайте с натуры ряд композиционных набросков и выберите наиболее выразительное (эффе́ктное) положение головы и фигуры, т. е. найдите красивое гармоничное движение масс головы, шеи, верхнего плечевого пояса и рук. Согласуйте общий силуэт фигуры с форматом листа бумаги (планшетом). Затем решите, что может усилить характеристику портрета — кисть руки, аксессуар (детали одежды). Здесь можно ограничиться головой и кистью руки, а торс и верхний плечевой пояс наметить только линиями с легкой прокладкой тона, что мы часто видим в учебных рисунках; а можно их отнести на второй план, сосредоточив все внимание на лице, как это мы видим в рисунках Кипренского (рис. 135) и Энгра (рис. 137). Затем продумайте, как вы будете трактовать фон — нейтральный, как, например, на рисунках 135 и 137, или с элементами интерьера, как на рисунке 117. Когда композиционный замысел окончательно решен, можно приступить к длительному рисунку. Его можно выполнить карандашом, углем, сангиной и смешанной техникой — уголь с сангиной (при этом можно пойти у В. В. Мешкова, Делла-Вос-Кардовской, Н. Е. Репина и др.).

Одновременно с длительным штудированием натуры не забывайте делать наброски и короткие зарисовки. Используйте каждую свободную минуту, каждый удобный момент. Хорошее владение рисунком поможет вам легко справиться и с живописными заданиями.

¹ Иванов А. Понятие о совершенном живописце. СПб., 1789, с. 33.

знать закономерность строения человеческого тела. Он делает из своих наблюдений выводы и обобщения, устанавливает правила и нормы выполнения форм отдельных мышц. Примером такого нормативного научного изучения человеческого тела могут служить рисунки Леонардо да Винчи. Микеланджело, Лосенко, Шебуева, на рисунках Леонардо да Винчи мы видим прекрасное знание не только наружных мышц, но и глубокого лежащих сухожилий, связок, хрящей. Великие мастера прошлого внимательно изучали анатомическое строение человеческого тела, запомнили основные особенности строения форм костей, мышц, сухожилий, включая и анатомологию (науку о расположении кровеносных сосудов).

Художники Возрождения, пользуясь методом научного анализа природы, стремились к точности; они не только внимательно наблюдали и изучали природу, но, как и ученые, делали обобщения и выводы. Так, например, Альберти и Дюрер, изучая пропорции и выводя, например, с математической точностью измерения или частоты фигур, с математической точностью измерений на каждую часть тела, проверяли результаты своих измерений на практике, делали обобщения и выводы. Альберти писал: «Так и мы набрали ряд тел, наиболее красивых, по суждению знатоков, и от этих тел заимствовали наши измерения, а затем, сравнив их друг с другом и откинув отклонения в ту или иную сторону, мы выбрали те средние величины, которые подтверждались совпадением целого ряда обмеров при помощи экземпляр¹». (Экземпляр — тоненькая деревянная линейка, равная высоте фигуры человека, разделенная на ряд равных частей. Альберти назвал эту линейку футом на шесть футов и по числу футов назвал эту линейку экземпляр. Фут в свою очередь делился на десять равных частей — минут.)

В XIX веке художники уже научили фигуру человека, как учение антропологи, посвящая этому капитальные научно-исследовательские труды.

Воспринимание реалистического изображения всегда предусматривает изучение реального мира. Большой художник, мастер своего дела, прежде чем воспроизвести в художественных образах картину реальной действительности, будет основательно ее изучать. Чем крупнее мастер, тем научнее его изучение природы. Иногда научное изучение и художественное воспроизведение природы настолько тесно связаны между собой, что трудно уловить, где грань между ними. В эпоху Возрождения художники давали такое научное обоснование своему творчеству, что временами даже трудно определить, кто же они были в действительности, художники или ученые. Так, например, картины П. Учелло часто были предметом для разрешения труднейших перспективных задач. Леонардо да Винчи исследовал структуру человеческого тела так, как это делает ученый-анатом, и глубоко думаясь, были ли эти его научные исследования подобным материалом для живописно-

го творчества или его зарисовки являлись подобным материалом для научных выводов.

Художники эпохи Возрождения развитие искусства без науки не мыслили. Начиная свои теоретические рассуждения об искусстве, они прежде всего старались дать точное, научное определение отдельным понятиям и терминам. Альберти в первой книге о живописи рассуждения о рисунке начинается с научного определения изобразительных элементов — точки и линии. Далее он, как математик, дает точное определение поверхности фигур, объемам тела. Леонардо да Винчи в книге о живописи также начинается свои рассуждения с научного определения отдельных понятий.

Для художников Возрождения наука и искусство были неразрывны. Они не мыслили себе развития искусства в отрыве от науки. Вполне естественно, что у таких художников все было направлено осмысленно, они не могли допустить никаких несуразностей — все у них получалось очень естественно и просто.

Современный художник, желающий быть сыном своего века, также должен использовать достижения современной науки, развивать и обогащать данными науки свое искусство. П. П. Чистяков писал: «Человек, неوبرающийся постоянно впечатлений и выходящий из них законы, может быть творцом вполне, потому что сила духа — сила знания, его развития, и дух его служит у него не более не менее как бы пробудительным, толкает постоянно, говорит творчеству — так, так и так, ниц, обдумывай, выводи, входил в то, что задумал, входил, со всех сторон осматривай, чтобы было высокое и натуральное, потому что впечатление твоё, знание твоё из природы!»¹

Под научными основами учебного рисунка мы подразумеваем прежде всего те научные положения, которые требуют от каждого рисующего их точного соблюдения. Мы заставляем всех учащихся точно соблюдать правила и законы перспективы, анатомии. Манера рисунка может быть индивидуальной. Но закономерности расположения мышц, костей, сухожилий каждый должен передать правильно, одинаково, ибо это уже научные положения рисунка. То же самое можно сказать и о тоне, пропорциях, конструкциях.

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

Каждый художник, внимательно наблюдавший природу, убежден, что природа естественным образом напоминает нам о законах

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 313.

строения форм. Древнегреческие художники, изучая строение человеческого тела, выявили точную математическую закономерность соотношения частей и целого. Пропорциональную закономерность строения человеческой фигуры они тщательно проверяли по закону. Закон есть существенная, постоянно действующая связь между натурой и творческим выволом, обусловленным научным анализом и практикой художника.

Результаты практики, познания, опыта приводит нас к открытию законов. Закон есть существенная, постоянно действующая связь между натурой и творческим выволом, обусловленным научным анализом и практикой художника.

Законы и правила помогают нам быстрее овладеть наукой и искусством. Они представляют нам вводный в заблуждение самих себя и других.

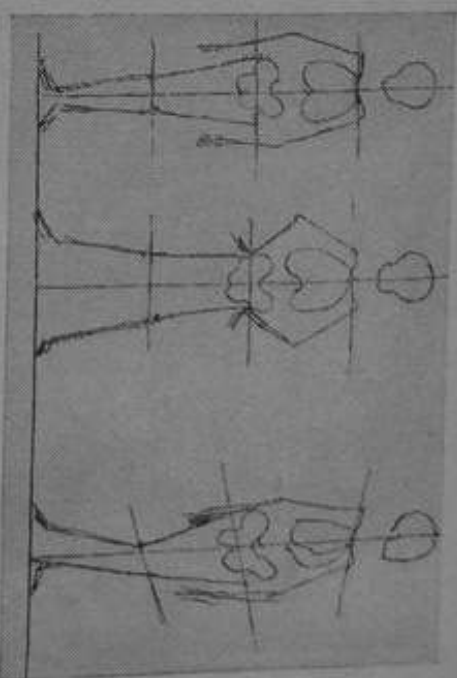
Эти знания обогащали и обогащают художников, они ведут их к вершинам профессионального мастерства. «Человеческая фигура, — писал Лете, — не может быть понята только при помощи осмотра ее поверхности: надо обнажить ее внутреннее строение, рассчитать ее на части, заметить соединения, знать их особенности, научиться их действию и противодействию, усвоить скрытое, постоянное, основу явления, чтобы действительность видеть и подражать тому прекрасному, неделимому целому, которое движется перед нашими глазами, как живой организм. Внешний осмотр животного существа смущает наблюдателя, и здесь позволительно привести правдивую поговорку: «выглядишь в первую очередь то, что видишь»¹. В особенности такие знания необходимы художнику-педагогу, который сам будет обучать изобразительному искусству. Изучая природу, познавая закономерность ее строения на основе серьезных научных данных, будущий педагог начинает понимать общую согласованность движения модели, которая чувствуется во всем теле человека — от головы до пят. Стоит человеку произвестись какое-нибудь движение, скажем поднять руку, как моментально все тело приходит в движение, изменяются формы всех мышц, плечевой пояс принимает определенное движение и направление, а та же обремененная — противоположное, чтобы сохранить телу равновесие (рис. 138), изменяется положение рук и ног. И это не случайность, а закономерность. Знание строения человеческого тела, художник может использовать всю работу мышц и положение костей при том или ином повороте. Он ясно может себе представить, как некоторые мышцы растягиваются, в то время как другие, наоборот, сокращаются; когда одна мышца напрягается, другая — расслабляется. Изображая фигуру человека без знания анатомии, художник будет путаться в лабиринте сложных форм и не сумеет дать правдивый и убедительный образ человека. Только глубокое, научное познание природы позволит художнику приблизиться к вершинам искусства. Художник, хорошо изучивший анатомию, во время рисования будет акцентировать те

детали, те части тела, от которых зависит характер целого, которые подчеркивают органическую связь частей и целого.

Особенно необходимо знание анатомии при изображении женской фигуры. П. П. Чистиков писал: «Для художника, например, женская полная рука кажется. Он талантливо, хорошо видит цвета, характер умеет схватывать — и довольно. Рука, написанная таким художником, живая: но для опытного и в то же время даровитого художника она, рука эта, кусок пухлого тела. Эта кисть руки исполнена не полно, не так, как она существует в природе. Пропущены кисти, суставы, мускулы, сухожилия и проч., а хотя это и есть, то все криво, косо и не на своих местах. А потому всякая техника, даже красота в искусстве для художника, есть исполнение видимого (на картинной плоскости) предмета, во-вторых, так, как этот предмет существует и как кажется глазу»¹.

Когда смотрим на академические рисунки старых мастеров, начинаешь понимать, какую большую аналитическую работу они проделывали, изображая обнаженную человеческую фигуру. Все изображено ясно и убедительно, чувствуется, что художник умеет разбираться в той сложной форме природы, которая находится перед его глазами. Перед нами рисунок П. П. Соколова (рис. 139). Это не поверхностное наблюдение природы, а серьезный научный анализ формы. Фигура изображена в сложном движении, штрихи подчеркивают характер формы, направление мышечных волокон. Видно, что художник хорошо знает места крепления мышц, органическую связь хрящей и сухожилий.

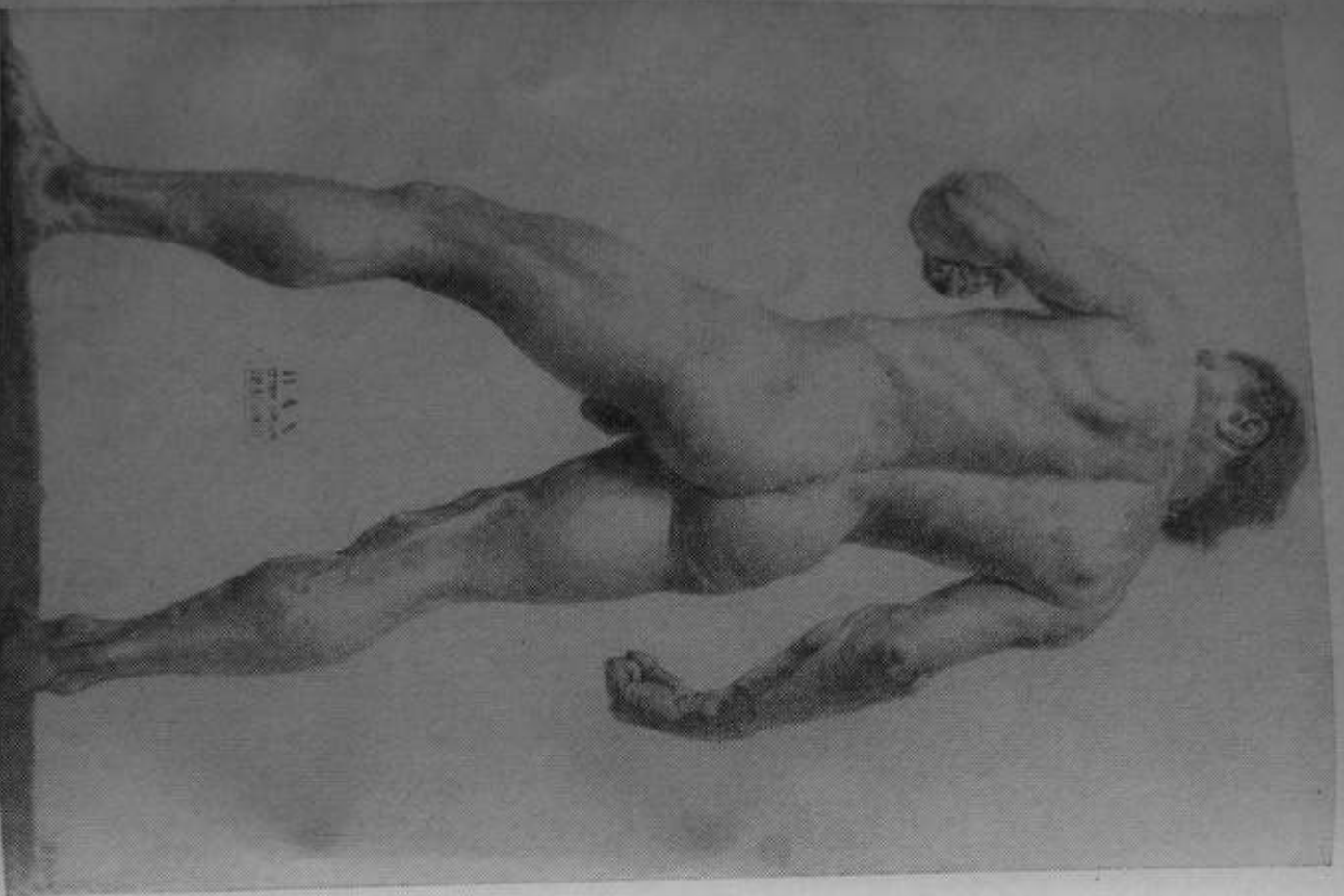
На уроках рисования с натуры педагог должен объяснить рисующему строение человеческого скелета, основные комбинации ми-



138. Схема равновесия.

¹ Лете об искусстве. М., 1936, с. 37.

¹ Чистиков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1933, с. 319.



140. В. Суриков. Рисунок.

(рис. 140) сосуды подчеркивают силу и напряжение мышц. А как передать в рисунке физическое и душевное напряжение на лице человека? Придется обязательно показать раздувшиеся вены, которые ясно будут видны на лбу, висках и шее.

Научные познания в области анатомии необходимы художнику для изображения человека не только в состоянии покоя, но и в движении. Для яркой убедительной передачи душевных переживаний художнику необходимо знать, какие мышцы лица и тела человека выражают то или иное душевное состояние. Например, художник намерен передать изумление. Он должен знать, что при этом состоянии брови человека у нервносистемы приподымаются, рот полукругом, глаза широко открыты. Корпус по обыкновенно прям, руки простирются вперед и немного от корпуса в стороны, ноги вытянуты. Лицевой мускул, принимающий самое активное участие в этом выражении, — затылочно-лобный.

Начинать изучение формы человеческого тела целесообразно с гипсовых слепков античных статуй. Во-первых, гипсовый слепок неподвижен, что значительно облегчает работу начинающего; ему легче улавливать явления перспективы и строить изображение на плоскости. Во-вторых, легче понять особенности строения формы, так как под рукою большого мастера сложная форма человеческого тела обобщена, отброшены все мелкие несущественные детали, которые обычно отвлекают внимание начинающего. В-третьих, перед рисующим находится прекрасный образец человеческой фигуры (среди натуралистов таковые встречаются редко).

К сожалению, в учебной программе по рисунку для педагогических училищ рисунок гипсовой фигуры не предусмотрен. Поэтому начать эту работу учащемуся придется самому, получив доступ в какой-нибудь музей.

Начинать изучение человеческой фигуры следует с мужской. Хорошо развитая мускулатура позволяет начинающему лучше улавливать закономерности анатомического строения, формообразования каждой части тела.

Учитывая специфику учебной программы по рисунку для педагогических училищ, мы будем раскрывать методическую последовательность работы так, чтобы ее можно было использовать при рисовании и гипсовой и живой натуры.

Расчленим процесс построения изображения опыта на семь этапов.

1. Композиционное решение изображения.

В отличие от предыдущих заданий при рисовании фигуры человека композиционная задача решается несколько иначе — с большим привлечением творческой инициативы. Это объясняется тем, что у учащихся к этому времени появляется большая самостоятельность, приобретает опыт. Обычно в учебном рисунке композиционная задача решается двумя методами: 1) предварительным (в ухе) — способ, часто употребляемый учащимися, 2) в живом, эмоциональном наброске одновременно решается компози-



141. Н. Пуссеп. Рисунок.

ния и передается характерная особенность фигуры человека и ее движение.

В первом случае рисунокный как бы заранее знает, как разместится изображение, и он себя не утруждает дополнительной работой, а приступает сразу к построению. Здесь педагогу надо предупредить начинающего, чтобы он правильно рассчитал композицию по вертикали (зачастую ученикам не хватает места для ступней ног, либо для головы). Справа и слева по горизонтали фигура, как правило, укомплектовывается у учащихся хорошо. Уче-



142. Н. Пуссеп. Рисунок.

нику надо наметить вертикаль и сразу точно определить, где закончится изображение головы и где расположатся ступни ног. На вертикали это отмечается небольшими черточками. Тут же следует, хотя бы условными линиями, наметить движение фигуры, иначе потом его будет трудно уловить.

Во втором случае рисунок начинается с экспрессивного наброска, который в дальнейшем как бы конкретизируется и уточняется. Здесь есть свои положительные и отрицательные моменты. Хорошо, что учащийся по свежему впечатлению остро и свежо подмечает характер движения и формы человеческого тела. Однако не каждый учащийся может изобразить то, что увидит; часто он видит одно, а передает другое. Неверно начатый набросок в дальнейшем мешает работе, он сковывает ученика, и в конце концов приходится стирать его и начинать рисунок заново.

Поэтому и в том и в другом случае первый этап построения изображения надо начинать, еще-еще касаясь карандашом бумаги, чтобы, не прибегая к резинке (ластик), можно было вносить исправления.

2. Постановка фигуры в рисунке. Фигуру нужно хорошо поставить, чтобы не было ощущения, что она падает либо висит в воздухе. Это очень сложная задача, однако начинающие этому ответственному моменту построения рисунка не уделяют должного внимания. Великие мастера рисунка

ка придавали этой проблеме серьезное значение: Леонардо да Винчи собрался ей посвятить целый трактат, но не успел его написать; Николас Пуссен хотел продолжить дело Леонардо да Винчи и подготовил целый ряд иллюстраций для этого трактата (рис. 141—142), но также его не завершил; в XVII—XIX веках художники-теоретики также не раз обращали внимание на эти вопросы.

Изучение этих вопросов и практики художников позволило ус- тановить ряд закономерностей:

1) если человек стоит с упором на две ноги, то ось равнове- сия проходит посередине фигуры и располагается между ног (рис. 143);

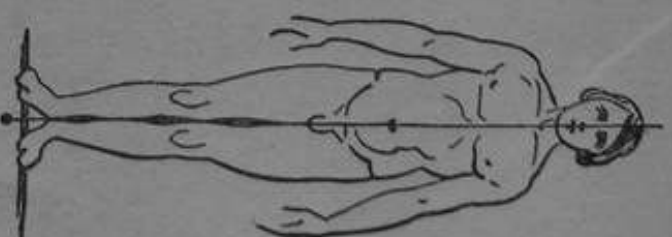
2) если человек стоит с упором на одну ногу, то ось равнове- сия перемещается к этой ноге и проходит от временной пятки или седьмого шейного позвонка к пятке ноги (рис. 144);

3) при изменении оси равновесия изменяется (перемещается) и местоположение частей человеческого тела. Уравновешивание частей тела подчиняется зигзагообразному (змейкиному) движе- нию. Так, например, при упоре на одну ногу голова наклоняет- ся в одну сторону, плечом поск в другую, а тазобедренный в ту же, что и голова. В книге о живописи Леонардо да Винчи писал: «Если фигура опирается на одну из своих ступней, то плечо с то- то боку, который опирается, всегда будет ниже другого»¹. При дан- ном положении изменяются и оси вращения, т. е. если смотреть на фигуру сверху, то мы заметим, что голова, плечи и таз подчи- няются зигзагообразному движению.

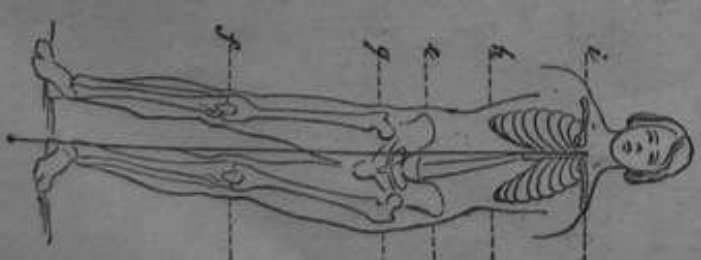
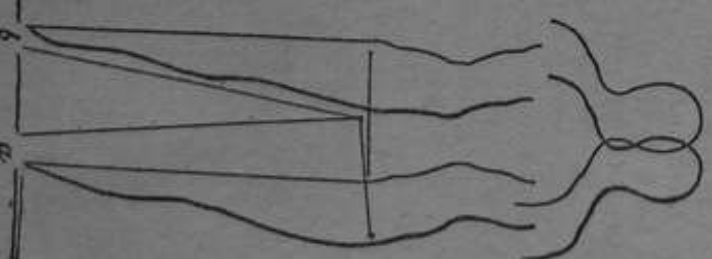
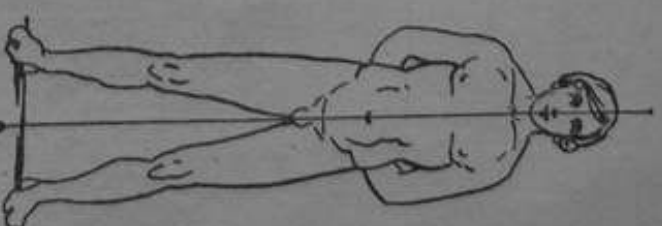
Фигура человека представляет собой сложный комплекс раз- личных форм, взаимосвязанных и взаимосубординированных.

Движение фигуры, изменение положения той или иной части человеческого тела всегда влечет за собой изменения во всем те- ле, причем это изменение формы не случайное, а закономерное. Например, человек сильно подним руку вверх, вместе с рукой под- нимается и плечо, другое же, наоборот, опускается. Голова отклоня- ется в сторону поднятой руки, в ту же сторону переместится таз, причем положение оси тазобедренного сустава стало параллельно плечевому поясу; позвоночник примет дугообразную форму, ноги также изменили свое положение — одна нога оказалась в подусо- бном положении, другая вытянулась в прямую линию.

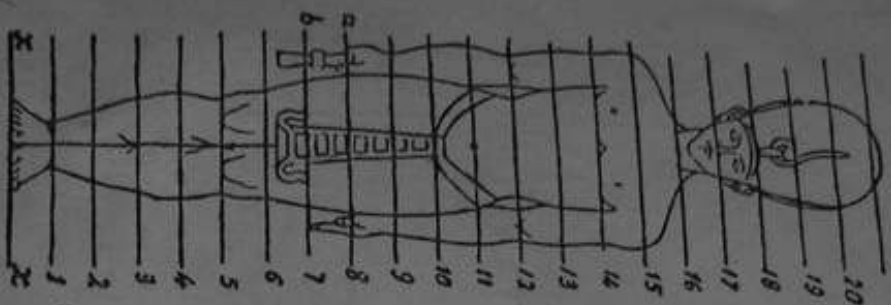
Рассмотрим характер движения тела во время ходьбы. Одна и та же закономерность движения позвоночника, расположения всех плечевых и тазобедренных суставов характерна почти для всех позвоночных — ось располагается в крестообразном рисунке. Части человеческого тела для равномерного распределения тяже- сти располагаются в определенном порядке. Человек сделал выпно- образное движение (покачивание). Чтобы сохранить равновесие, все части тела начинают перемещаться: голова повернулась влево, ось



143. А. Сапожников. Ось равновесия (упор на обе ноги).



144. А. Сапожников. Ось равновесия (упор на одну ногу).



145. Древнеегипетский канон.

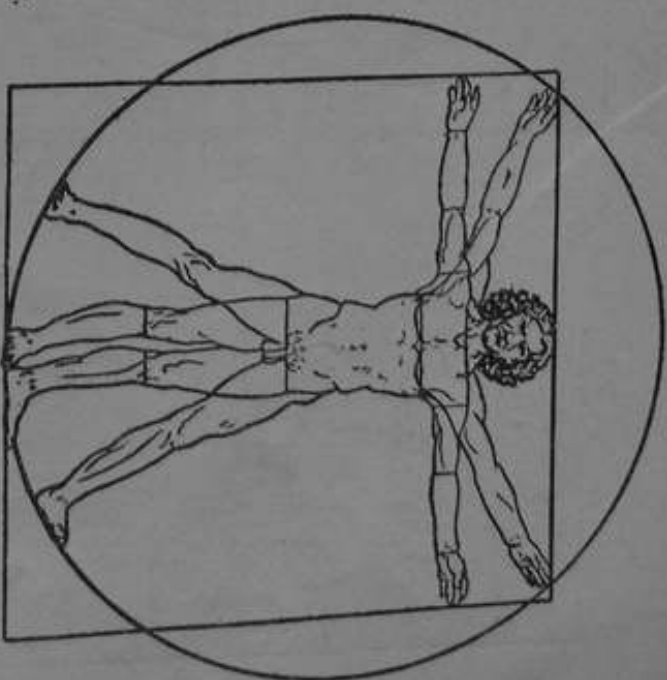
плечевого пояса — вправо, ось тазобедренного сустава — в противоположную сторону, колени повернулись в одну сторону, а пятки в другую. Это не случайное распределение частей, а строго закономерное. Схема подобных движений всегда одна и та же.

3. Нахождение пропорций.

Фигура человека представляет собой гармоническое сочетание различных форм, изучение пропорций дает возможность рисующему точно находить размеры отдельных частей.

Пропорциональное членение человеческой фигуры интересовало художников с незапамятных времён. У древних египтян в разработанном ими каноне пропорций египтян измерены служила длина среднего пальца руки (рис. 145), у древних греков — голова. На основе литературных источников Леонардо да Винчи составил «канон древних» (рис. 146). Микеланджело предложил свой канон пропорций (рис. 147). В своем курсе рисования русский художник-педагог А. П. Сажинский предлагал членить фигуру человека на 30 равных частей (рис. 148). На основе изучения литературных источников по этому вопросу мы предлагаем схему пропорций человеческой фигуры (рис. 149).

В пропорциональном членении фигуры на части мы опираемся на закономерности анатомического строения человеческого тела. Прежде всего, фигуру человека можно разделить на две равные части по лобной линии А. Зная эту закономерность, можно точно определить размеры рисунка на листе бумаги, а в дальнейшем вести работу от общего к деталям. Это очень важный и серьезный с методической точки зрения момент в построении изображения. Обычно ученик начинает рисунок фигуры в построении, затем подрисовывает торс, руки и ноги. Начиная проверять пропорции, он видит, что если по отношению к торсу очень длинные, он начинает стирать рисунок — укорачивает ноги, но в конечном — стирает голову и выводит, что, пожалуй, и голова немного ученик нарушает композицию рисунка и испытывает много мук при определении пропорций.



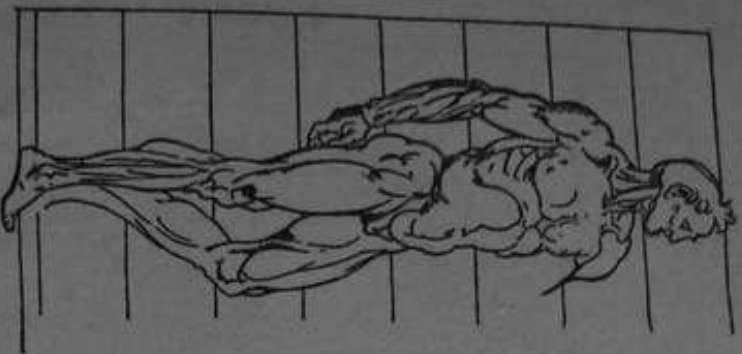
146. Леонардо да Винчи. Канон древних.

Имея в виду эти же проблемы в монументальной живописи, А. А. Дейнека писал: «Мне кажется, что рисунок, который в основном идет и должен идти с натурой, не является беспринципным приспособлением к видимому. В сущности гонимый, это нельзя в абсолютности сделать. Дело в том, что рисунок — это прежде всего культурный уровень рисующего¹, его умение видеть, это вопрос, который упирается в социальную природу человека. Поэтому нельзя ряд разговоров, которые я буду вести, именно в этом плане и нужно рассматривать.

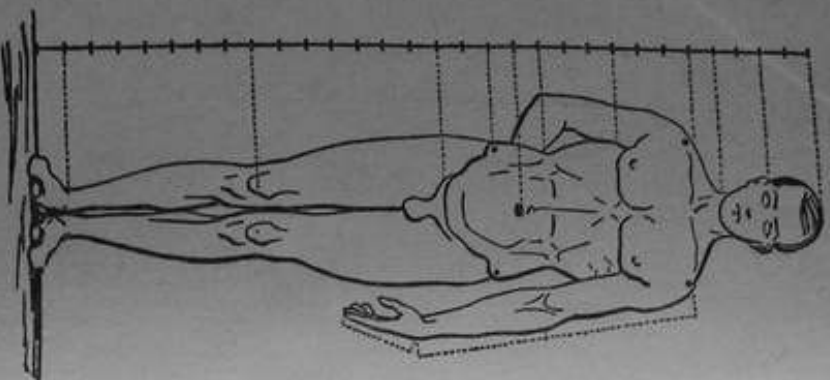
Рисовать, особенно в школе, это как раз решать определенную задачу. Задачи школьного рисунка должны быть совершенно конкретными. У молодого художника рисунки должны быть творческие, но, с другой стороны, они должны отвечать необходимым школьным требованиям. Здесь обязательна определенная цель и градация задач, которые постепенно углубляются, усложняются, то есть проходят цепь последовательно углубленного познания рисунка².

¹ А. А. Дейнека писал: «Рисовальщик должен в совершенстве владеть рисунком, знать классические каноны построения фигуры человека, его головы, рук и т. д. Отличное знание анатомического рисунка так же необходимо, и его надо постоянно штудировать» (Дейнека А. А. Жизнь, искусство, премия, 1974, с. 78).

² Дейнека А. А. Жизнь, искусство, время, 1974, с. 174.



147. Микеланджело.
Пропорции человека.



148. А. Сапожников.
Пропорции человека.

Изучая законы пропорций, где требуется математический расчет, надо уяснить, что это — не отвлеченный отсчет величин, он связан с закономерностью анатомического строения. Здесь надо иметь в виду не только опорные точки для отсчета величины костей и мышц, но и характер их формы. Так, например, определяя величину большой и малой берцовых костей, надо запомнить и характерные особенности их формы и расположения. Большая берцовая кость имеет характерный изгиб формы, который ясно читается по натуре (считается от коленного сустава и заканчивается у внутреннего мыщелка стопы). Малая берцовая кость крепится ниже и ниже заканчивается. Когда мы смотрим на стопу спереди, то замечаем, что внутренний мыщелок выше, а наружный ниже. Не усвоив этого, ученик не может справиться и с рисунком стопы.

При изучении законов пропорционального членения фигуры человека на части, следите как за большими отношениями величин,

так и за малыми. Разделив фигуру на две равные части по лобковой кости, тут же наметьте величину головы, торса, ног и самое главное — проверьте их соразмерность между собой.

Голова человека по длине всей фигуры углубляется от семи до восьми раз (в данном случае $7\frac{1}{2}$ — величина головы обозначена буквой Д).

Наблюдая закономерность членения человеческого тела, мы замечаем, что фигуру можно разделить на три равные части: от оси плечевого пояса до оси тазобедренного сустава, от тазобедренного до коленного и от коленного сустава до основания пола. Показывая на скелете эти места, мы точно укажем, где проходит линия плечевого пояса, тазобедренного и коленного.

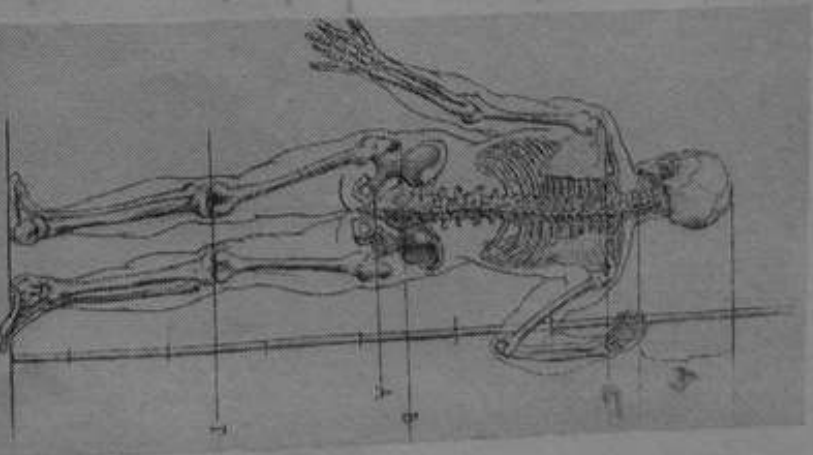
Линии оси плечевого пояса располагаются в местах соприкосновения ключиц и кости плеча (линия В); тазобедренная ось — у верхнего края выступа наружного вертела (линия В), линии оси коленного сустава — между костями бедра и большой берцовой (линия Г).

Зная эту закономерность, ученик может избежать многих ошибок. Например, изображая фигуру среднего человека, начинающие обычно рисуют очень большой торс и маленькие ноги (от коленного сустава до основания пола). Деление же фигуры на три равные части избавляет ученика от этих ошибок.

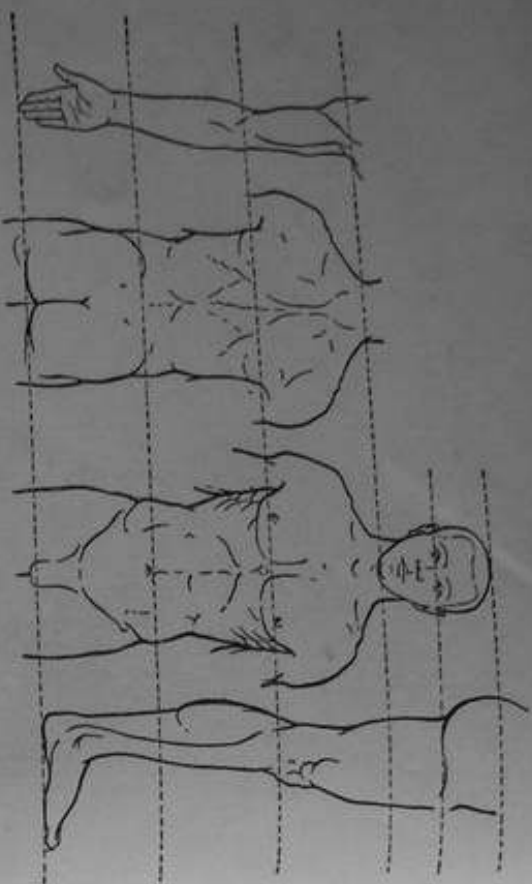
Помимо этого, рисующему полезно знать соразмерность отдельных частей человеческого тела.

В старинных руководствах часто указывались единичные размеры для различных частей тела: на рисунке 150 показано, что размер ладони равен длине плеча, локтям и т. д., на рисунке 151 мы видим, что размер руки равен торсу, ноге и т. д.

Изучение закономерностей строения форм человеческого тела должно служить тому, чтобы сделать восприятие (природы) более



149. Пропорции человека.



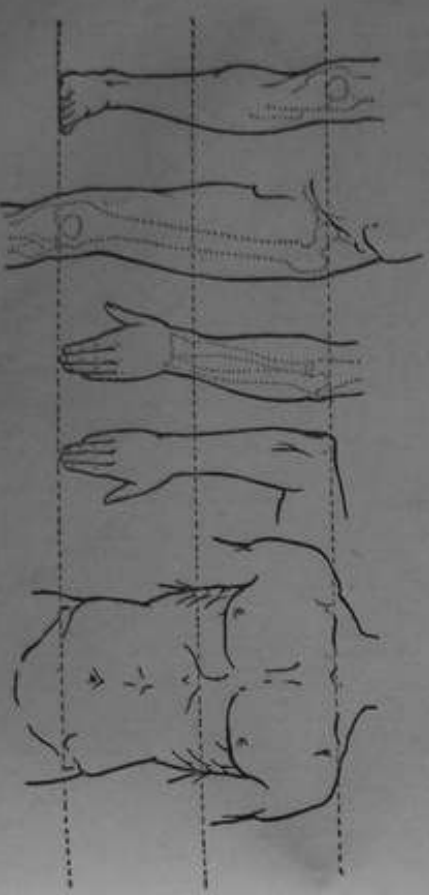
150. Пропорции частей тела.

осмысленным, чтобы художник видел и понимал, чем обусловлен характер формы натуры.

Соблюдая пропорциональную закономерность в строении человеческого тела, художник нарисует кость плеча длиннее предплечья, кость — на уровне нижнего края грудной клетки. Наоборот, как правило, рисуют плечо короче предплечья.

Кость бедра всегда длиннее берцовых костей. Ключица равна грудице. Ступня равна голове, а кисть руки — лицу.

Использование в рисунке вышеназванных правил поможет художнику подметить и те характерные особенности, которые



151. Пропорции частей тела.

присущи данному человеку. По этому поводу А. Дювер писал: «Также, если ты будешь прилежно пользоваться всеми вещами, о которых я рассказывал, ты легко сможешь выполнить всевозможные человеческие фигуры какой угодно комплекции: мегалохоликов, фистматиков, холериков или сангвиников. Можно ведь сделать фигуру, которая выйдет подобно Сатурну или Венере, особенно в живописи, при помощи красок и прочих средств».

В неодинаковости людей заключены также красота и безобразия: одни имеют большие головы, другие — маленькие; одни широки в плечах, другие узки; некоторые широки в бедрах, подобно женщинам, другие узки; у некоторых длинное туловище и короткие ноги, или наоборот. Каждый должен обращать внимание на подобные вещи, если он хочет что-то сделать»¹.

Передавая индивидуальные особенности человека, следует помнить, что отклонения от правил бывают очень незначительны и никогда природа не нарушает своих законов. Так, например, кость бедра никогда и ни у какого животного не будет короче берцовых костей.

Необходимо также помнить, что методические установивы в работе над рисунком указывают в основном на последовательность усвоения учебного материала; сам же процесс построения изображения подвижен. Решая третий этап, вы можете по несколько раз возвращаться и к первому и ко второму.

Указывая на методическую последовательность рисования фигуры человека, П. П. Чистиков писал: «Первое начало рисунка фигуры есть постановка. Ну, положи, в классе поставлена фигура. Худо ли, хорошо ли — не ваше дело. Перед вами задача. Первое и главное — нужно обращать внимание на план, пункты, к которым принадежна фигура. Например! Следки на полу. Не начертите верно места их и всё в отношении — не начертите эту фигуру верно, потому что ноги или не уместятся, или выйдут одна короче другой... Неразлучно с постановкой следует движение фигуры. С этих двух требований и начинать нужно. А перед началом следует взглянуться и понять общие линии, движение фигуры. Это непременно разучить, так сказать, заранее и потом начинать, не думая ни о характере, ни о красоте формы, только искать одного наглядения линии и места этих форм; остальное после. Тут бывают разные приемы: карандашом иной долго смотрит и ставит форму (?) или места, другой — живо, живо и в то же время легко водит карандашом или углем по бумаге, намечая, соображая в тот же момент и движение и место. Которая манера лучше? — Обе лучше. Главное — не чертить. Потому что черные линии затрудняют видеть ошибки, тем более исправлять их. Когда, таким образом, эта основа или начато рисунка, окончена, следует осмотреться и написать тихо и, не выходя в мелочи, увязывать части фигуры и

¹ Дюверр А. Живопись, письмо, трактаты, т. 2. М.—Л., 1957, с. 228.



152. Печеночный пояс.

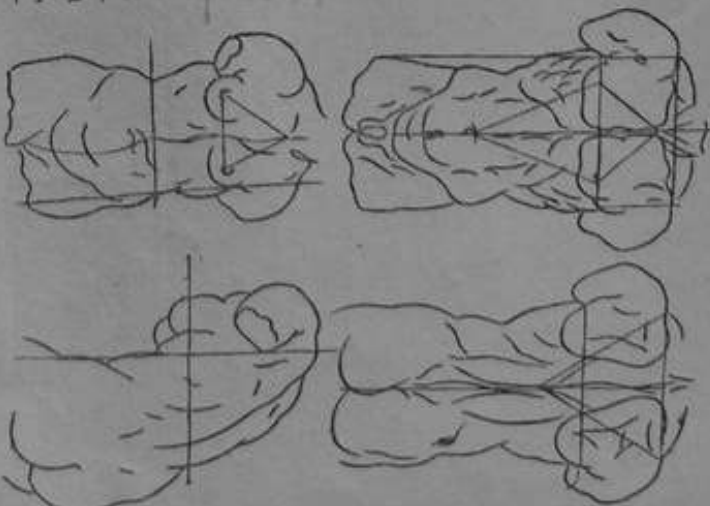
роение, созданное и изощренное постоянной практикой, только выражает, тут меры нет и не может быть. В этих случаях чутье говорит, намекает на ошибку и знает, указывая место, [где] исправлять».

4. Выявление характера формы.

Наметив общий вид фигуры и проверив несколько раз ее по натуре, переходим к выявлению характера формы. Прежде всего надо выразить конструктивную основу формы и подчинить ее законам перспективны. Выявляя конструктивную основу формы, мы тем самым выражаем правильно и характер формы. Процесс конструктивного анализа фигуры человека является чрезвычайно сложным, и здесь, из-за необходимости заострить внимание на начинающих, будем останавливаться на каждом участке формы. Например, на связи отдельных частей человеческого тела: как улавливать (соединить) голову с плечами и плечевым поясом, торс с конечностями, т. е. правильно поместить голову на плечах, торс на бедрах. Когда объясните особенности строения верхнего плечевого пояса по натуре или по скелету, то замечаете, что очень многие учащиеся не понимают,

наблюдать пропорции. Связь фигуры есть самая труднейшая часть рисунка. Характер фигуры требует талантливого и чрезвычайно внимательного срисовывания видимого. Связь же требует, во-первых, одуховления, неторопливости, в больших знаниях анатомии и в то же время смелости и смелости всего этого необыкновенного чутья или таланта. Нужно, чтобы фигура была выражена во всех частях своих правильно и иначе моментально... требуется, чтобы нигде не фантазировали (?), не добавляли мускулы или кости. Нужно, чтобы при известном обороте каждой части фигуры соответствовала всей фигуре и в то же время совпала бы в момент с соответствующей симметричной частью. Этому не научишься, потому что нет такого знания анатомии, чтобы на волюсок провратить мускулы... тут чутье приводит к постоянной практике, только

Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 361—362.



153. Схема торса.

о чем идет речь. Они не понимают, что значит «привязать» голову и шею к плечевому поясу. Натура расценивает внимание начинающего рисовальщика. Когда же вычерчиваете схему построения акромияльно-ключичного свода, то учащиеся начинают понимать, о чем говорит педагог, и видеть все это уже в натуре. Схема построения верхнего плечевого пояса, если на нее смотреть сверху, имеет вид ромба ABCD (рис. 152). Стронами этого ромба служат допатки АВ и ВС и ключицы AD и DC. Диагонали этого ромба являются линии AC, соединяющие концы акромияльных отростков, и BD, идущая вниз от седьмого шейного позвонка к крестцовой ямке. В середине этого ромба располагается пиллиндрическая форма шеи. Верхний плечевой пояс — самая подвижная часть человеческого тела; он прекрасно виден на живой натуре. Это — основной объект изучения для учащихся. Внешние формы человеческого тела всегда диктуются анатомической структурой костей и мышц. Составили схему строения человеческого фигуры, мы берем за основу наиболее характерные и постоянные возвышения и углубления на человеческом теле. Так, например, рисунок схемы торса опирается на акромияльный отросток, отросток грудной кости, локтевую кость, акромияльный отросток, на прямые мышцы живота и край грудной клетки. Расположение мышц грудной клетки, прямых и косых мышц живота дает определенную схему (рис. 153).

Пилейно-конструктивный рисунок является, таким образом, первоначальной основой, в которой уже определенно выражено то, что получит свое завершение в законченном рисунке.

В рисунках воспитанников старой Академии ясно просматривается расположение костей и прямых мышц живота, костей грудной клетки, характер грудных мышц. Основа формы, упрощенно, как в начале построения изображается схематично, упрощенно,



154. К. Брейгел. Натюрморт.

но постепенно конкретизируется и становится более живой и экспрессивной. Примером этого может служить рисунок К. Брейгелю (рис. 154), на котором ясно видно, что в основу рисунка была положена конструктивная схема строения человеческого фигуры (ее линии еще заметны на груди и животе). Вначале художник наметил схему, а затем стал уточнять характер форм по натуре и придавать им реальную форму живого тела.

Как в линейно-конструктивной схеме головы, так и в схеме человеческого фигуры линии указывают начинающему расположению костей и мышц, а также характер формы мышечных групп. При линейно-конструктивном построении изображения формы на плоскости ученик должен думать об объеме, о светотени; наметив линией границу поверхности формы, он в то же время наметит и границу светотени, т. е. идет от линейно-конструктивного рисунка к светотеневому.

Особое внимание здесь должно быть уделено большой форме, умению выделить главное. Здесь очень полезен метод обобщения — «обрубков», он не только помогает начинающему понять конструктивную основу формы, убедительно построить на плоскости изображение предмета, но и позволяет справиться с перспективными задачами при изображении самого сложного ракурса человеческого фигуры. Главная форма человеческого тела подчиняется тем же законам перспективы, что и простые геометрические формы, но уловить эти особенности настолько трудно, что художники

эпохи Возрождения вынуждены были обратиться к методу обобщения — «обрубков». Примером такого построения формы через обруб могут служить рисунки А. Дюрера (рис. 64), Т. Гольбейна (рис. 66), Шона (рис. 65). Особое внимание обращает на себя рисунок Шона. Здесь мы можем проследить строгую закономерность расположения фигур в пространстве и четкий принцип перспективного изображения каждой детали лежащей фигуры. Руки, ноги, голова — все подчинено основным законам перспективного построения глубины. Каждая фигура до предела обобщена и схематизирована, что облегчает соблюдение основных законов перспективы и помогает правильно изобразить трехмерность форм. Такой метод построения живой формы человеческого тела через «обруб» для начинающего художника крайне необходим.

В старой Академии художеств профессора уделяли большой форме очень серьезное внимание. Это нам доказывают рисунки воспитанников Академии. Посмотрите, как художник Егоров (рис. 155) трактует форму согнутой руки, атоши, икроножные мышцы на ногах. Передавая в рисунке большую форму средствами светотени, он как бы умышленно подчеркивает ее на атошах, на согнутой руке, на ногах. Художник как бы «рубит» форму, он идет методом скульптора, намечая вначале большую форму, а затем приступает к деталям. То же мы видим и на рисунке А. Иванова (рис. 156), даже изображение штриха идет по большой форме.

Раскрывая закономерность строения человеческого тела, необходимо внимательно проверить, все ли учащиеся правильно понимают то, что объяснил педагог, хорошо ли они усвоили учебный материал. Чтобы убедиться, что все поняли, о чем шла речь, необходимо задать ряд вопросов, предложить специальные упражнения и проверить их выполнение на практике, и не один раз (работая над длительным рисунком), а несколько, повторяя тот или иной момент построения формы, как это делают музыканты, штурмуя тот или иной пассаж.

Раскрывая последовательность работы над рисунком, мы одновременно даем ряд научно-теоретических сведений, чтобы учащиеся поняли и усвоили закономерность строения формы.

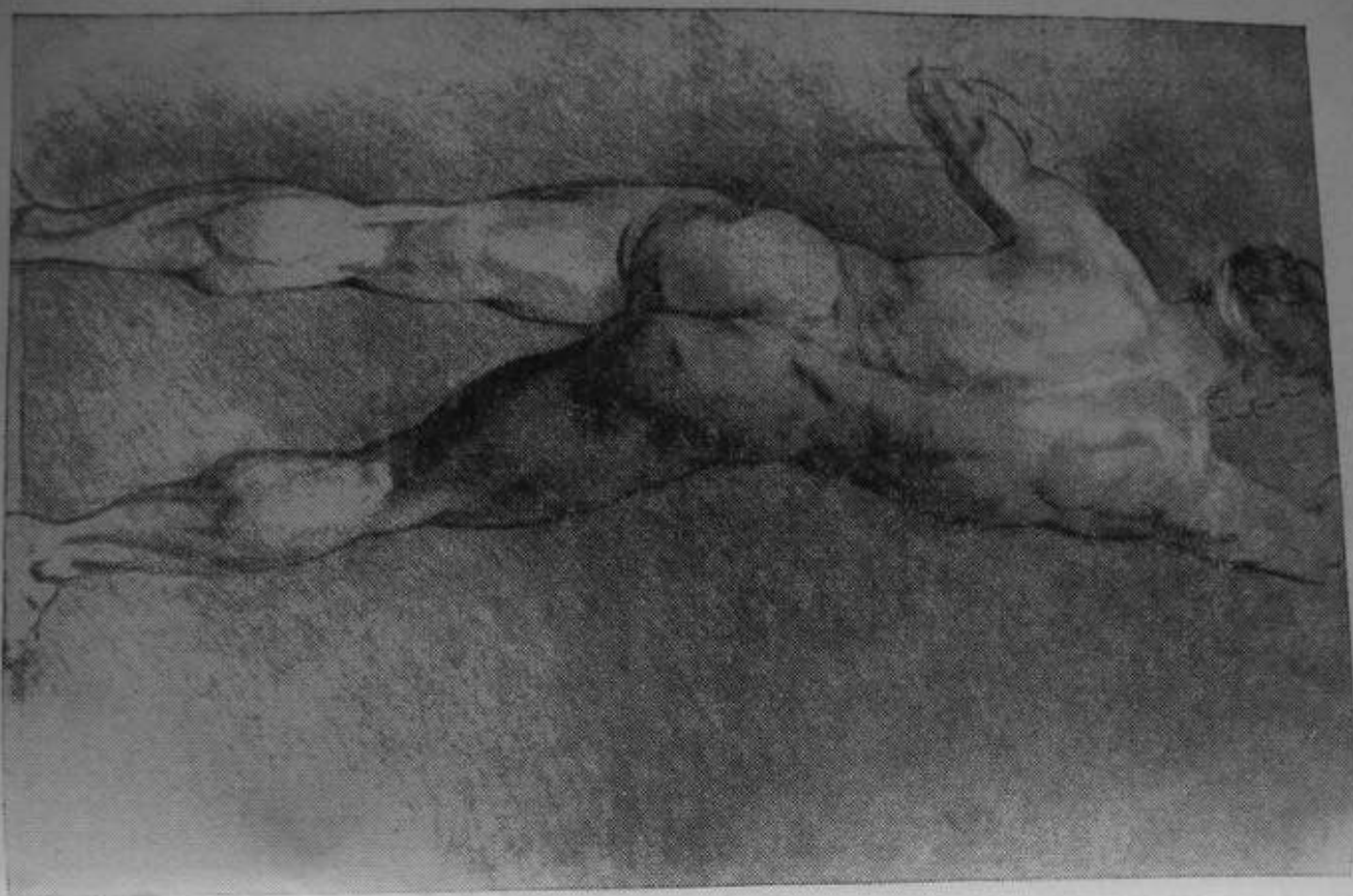
Для усвоения метода конструктивного анализа при построении рисунка человеческого фигуры необходимо выполнить целый ряд упражнений. На рисунках 157 и 158 показаны примеры подобных упражнений. На рисунке 157 показан метод выделения конструктивных основы формы всей фигуры человека, на рисунке 158 — стопы.

Однако выделение большой формы еще не дает окончательной характеристики формы, этого можно достигнуть только при внимательном анатомическом анализе.

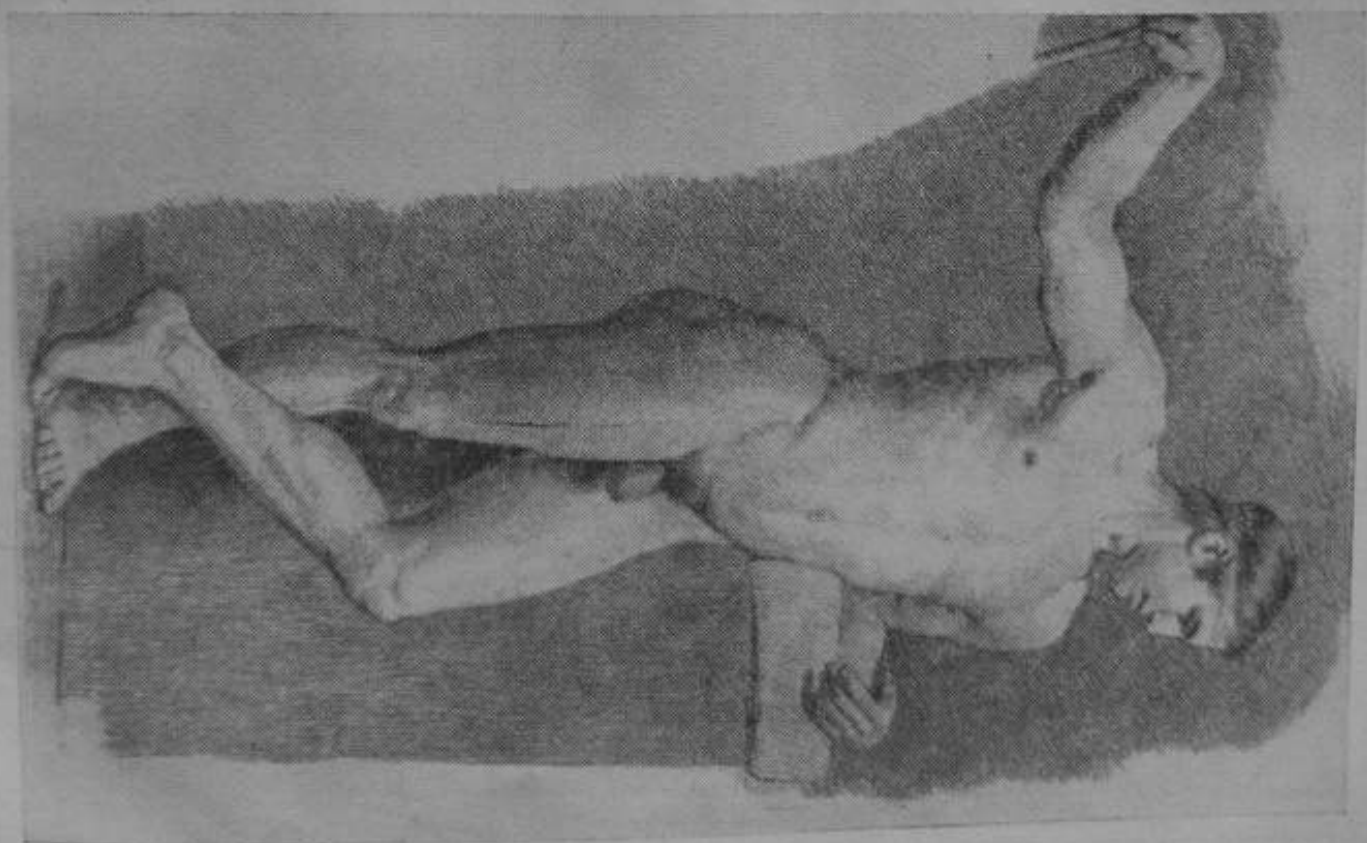
5. Анатомический анализ.

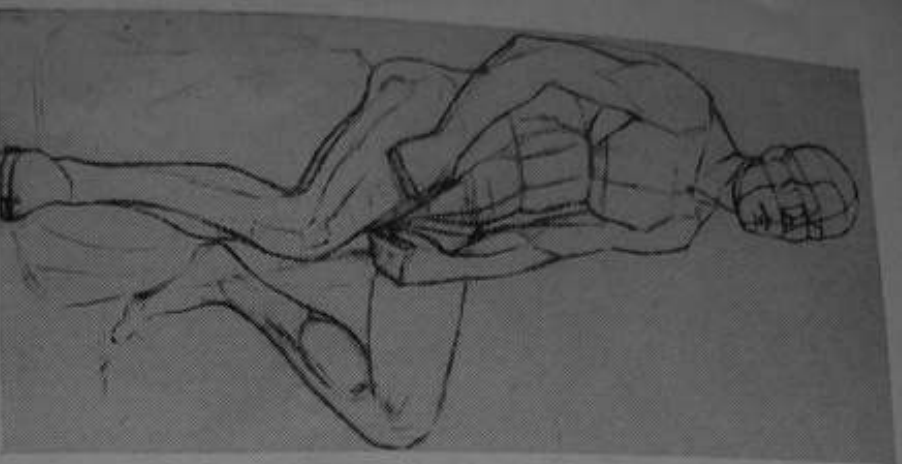
Реалистическое изображение фигуры человека требует серьезных научных знаний. Формы человеческого тела бесконечно многообразны; начинающему художнику бывает очень трудно в них ра-

155. А. Еропов. Паcунок.



156. А. Иванов. Пасунок.





157. Учебный рисунок.

обратиться самому. Научные знания помогают учащемуся сосредоточить внимание на главном, закономерном. Наука руководит практикой, указывает правильный путь. Учащийся начинает не пассивно копировать натуру, а путем серьезного анализа натуры подходить к правильной передаче изображаемого объекта.

Раскрывая учащимся законы строения натуры и подкрепляя их научными доказательствами, мы замечаем, что ученики вначале неохотно, с недоверием их применяют на практике, но когда они убеждаются, что все эти правила и законы облегчают их работу, помогают быстрее и лучше справиться с поставленной задачей, они начинают сами стремиться приобрести знания, более глубоко изучить свое дело.

Учащиеся должны понять, что научное знание, теория вытекают из практики не одного поколения художников, что это результат обобщения научной и творческой работы многих поколений художников.

К сожалению, еще встречается мнение, что точные, научные знания мешают творческим знаниям будут строго соблюдены те принципы и правила, которые им диктует педагог, тогда рисунки у всех будут одинаковы. Данное положение легко опровергнуть практикой. Мы не раз определяли следующие аксиомы: учащиеся рисуют фигуру человека. Педагог дает им четкие установки и в анализе формы натуры, и в методической последовательности работы. Выполнив один этап работы, ученик показывает его педагогу только после одобрения приступает к следующему. Все учащиеся строго следят за анатомическим строением модели, соблюдают правила перспективы, закономерности распределения светотени. Все эти требования предъявляются к каждому ученику в одинаковой форме. Однако в результате рисунки у всех разные. Их отличает друг от друга и темперамент автора и манера исполнения.

Задача учебного рисунка — вооружить учащихся знаниями, которые могли бы быть для них опорой в творческой работе.

В процессе изучения натуры педагог должен раскрыть перед учащимися правила и законы, касающиеся анатомии, перспективы, конструкции, тона. Еще Гете, говоря об образовании молодого художника, указывал: «Лучше, что можно ему посоветовать для достижения этой цели, — это взяться за серьезные заветы, приобрести знание анатомии и перспективы, чтобы с их помощью достигнуть правильности очертаний и красоты форм»¹.

У образованного художника благодаря знанию природы, ее законов вырабатывается правильное стремление к анализу того, что он наблюдает, и с помощью последнего он имеет возможность отобразить реальную действительность: познание, правдивое, ясное.

Малообразованным художником руководят только интуиция и чувство. Наука, расчет, анализ у него отсутствуют, он работает на авось, надеется только на случай.

Правильно когда-то сказал поэт Рильки: «Но чтобы нечистота в безмерный храм войти, талант единый слаб к свершению пути, когда не озарен пресветлым просвещеньем».

Научные знания помогают художнику освоиться со всеми трудностями искусства. Призывая науку на помощь, опыту (практике), школа постепенно подводит ученика к решению сложных задач изобразительного искусства. Без научного превращения талантливой. И. Е. Репин писал: «Бесконечно жалко даровитого художника, когда он без школы, без художественного образования (sic!) вступает на художественную деятельность, и чем сильнее и несомненное темперамент и талант, тем более возбуждает он чувство жалости»².

Процесс учебного рисования должен быть активным процессом, познавательным. Рисование с натуры — это ее изучение, изучение, познание, анализ, а не пассивное копирование. Педагог должен подвести ученика к сознанию, что художнику научные знания необходимы. Учебное рисование — это познание законов природы и основ изобразительного искусства. Все, кто любит и понимает искусство, рвется за глубоко научное овладение его основными положениями.

Знание научного просвещения в деле развития искусства огромно. Верно писал поэт Рильки: «Без просвещения»

¹ Гете об искусстве. 1936. Л.—М., с. 191.

² Цит. по кн.: Бродский И. Репин — педагог. М., 1960, с. 41.



158. Учебный рисунок.

ни и право все старанье: скульптура, кукольное, а живопись — ма-
нее. Нет сомнения, что настает время, когда все художники
осознают, что необходимо вооружаться научными знаниями, чтобы
быстрее постичь вершины искусства. О необходимости сочетания
такого с разумом писал И. Н. Крамской: «Вы говорите, что яви-
тоса уже образчик, где талант соединяется с головой. Дай бог,
чтобы так было, потому что этого не миновать, это на очередь,
это близкий исторический аспект искусства, и если этого хи-
мического соединения не произойдет, — искусство вредно и беспо-
лезно, пусть забавя и больше ничего». Современная академиче-
ская школа рисунка должна ближе подойти к основным запросам
современности, основываясь на научных данных, увязывая науку
с искусством и жизнью.

В настоящее время рисование рассматривается как совокуп-
ная деятельность мышления и логического построения изображе-
ния и процесса наблюдения. Научный подход к процессу рисо-
вания все более и более утверждается в сознании советских худож-
ников-педагогов. Современная художественная педагогика ищет
все более прочного научного обоснования, на основе которого она
строит свои практические выводы.

Этот вопрос тем более уместно ставить теперь, когда развитие
всех областей культуры основывается на строго научных принци-
пах. В наше время — время величайших открытий науки, время
полета человека в космос — настал такой период, когда художни-
ку надо основываться не только на силе своего таланта, но и опи-
раться в своем искусстве на данные науки. Строить свое творче-
ство только на интуиции, на чувстве художник в настоящее вре-
мя не может. Он обязан свое дарование, талант и ум обогащать
наукой.

История со всей убедительностью показала нам, что худож-
ники, применявшие в своей работе научный метод, добивались
прекрасных результатов. Художники флорентинской школы, на-
пример, рассматривали искусство как науку, а рисунок считали
основой искусства. И мы знаем, что именно эта школа дала самые
блестящие результаты. В настоящее время есть еще художники,
которые не верят в союз науки и искусства, они уповают на вдох-
новение, а науку оставляют ученым.

Причина всего этого в огромной степени кроется во влиянии
буржуазной формалистической эстетики. Ее представители пыта-
ются показать, будто великие художники никогда не прибегали к
помощи науки, что они обладали во всем природному дарованием.
Правила и законы в искусстве, по их мнению, скрывают талант-
ливое художника, делают его искусство мертвым, сухим.

Опасение, что наука будет лишать художественное произведе-
ние поэзии, может быть легко опровергнуто. Научное и художест-
венное познание действительности — не антитеза, они взаимо-

связаны и дополняют друг друга. На это указывали классики ма-
териалистической эстетики, высоко ценящие познавательное
значение искусства. При обучении необходимо руководствоваться
наукой. Основным дидактическим принципом советской художе-
ственной школы должен являться принцип научности.

Говоря о научном подходе к учебному рисунку, надо отметить,
что основные принципы учебного рисунка применимы для детей
как старшего, так и младшего возраста, т. е. принципами правильно-
го изображения действительности остаются единичные, объясните-
ли вы строение простых по форме предметов или сложных. Меня-
ется лишь методика преподавания, метод раскрытия законов рез-
ультативного рисунка и степень глубины изучения данной области
научных знаний, но научный подход остается обязательным усло-
вием, точно так же, как это мы наблюдаем в других учебных
предметах: математике, физике, химии и т. д.

Рисованию с натуры, этой драматиче-ской, необходимо
учить везде — и в средней общеобразовательной школе, и в спе-
циальной художественной школе. Учить одному и тому же —
правильному изображению реальной действительности, учить зако-
нам и правилам изобразительного искусства.

Отсутствие теоретических знаний толкает ученика к пассив-
ному срисовыванию, к бессмысленному копированию натуры.
Например, ученик рисует обобщенную фигуру человека, соблюдая
методическую последовательность построения изображения, он
начал с изображения общей формы модели и перешел к детальной
проработке формы; однако, вместо того чтобы записаться тщатель-
ным анализом анатомического строения фигуры, он начал копи-
ровать светлые и темные пятна, которые увидел на натуре, не по-
трудившись подумать, чем они обусловлены. В результате вместо
выпуклости он изобразил впадину (то место было темного цвета —
цвет кожи), вместо выпуклости — выпуклость, потому что около вы-
пуклости был блик.

Приступая к тональной проработке формы, ученик должен
по возможности точно передавать анатомическое строение, чтобы
«светик не зря был положен, а по форме кости и сознательно», как
любил говорить П. П. Чистяков.

Многих беспокоит, что, когда они делают упор на аналитиче-
скую сторону, рисунки получаются очень «сухие», схематичные,
в них мало жизни, экспрессии. Для художника же важно дать не
протокольное изображение, схематизм, а живой, вдохновенный
образ. Надо сказать, что если ученик правильно понял то, что
ему объяснил педагог, то можно рисовать форму без утрирован-
ного переувеличения анатомии. Однако он должен, рисуя живую фор-
му руки, линиями указывать те малейшие изгибы формы, которые
читаются по натуре, подчеркивая ту конструктивную структуру

формы, которая характерна для данной модели.
Как мы уже не раз говорили, учащийся должен прежде все-
го хорошо усвоить правила и законы учебного рисования. Творче-

скую сторону не поздно будет развить, и после окончания учебного года. Если ученик выйдет из училища без твердых знаний, то впоследствии получить знания будет гораздо сложнее, да и поздно, надо будет творить и учить других.

Научая анатомию, необходимо знать характер формы мышц не только в состоянии покоя, но и в движении. Кроме того, надо знать, в каких соотношениях друг с другом находятся мышцы в напряженном состоянии и расслабленном.

Постому в работе с учащимися мы постоянно требуем, чтобы, рисуя с натуры фигуру человека, ученик не только изучал анатомический материал, но и постоянно пользовался анатомическими таблицами, рисунками, муляжами, проверил, как данная мышца ведет себя в том или ином состоянии, какова должна быть ее форма.

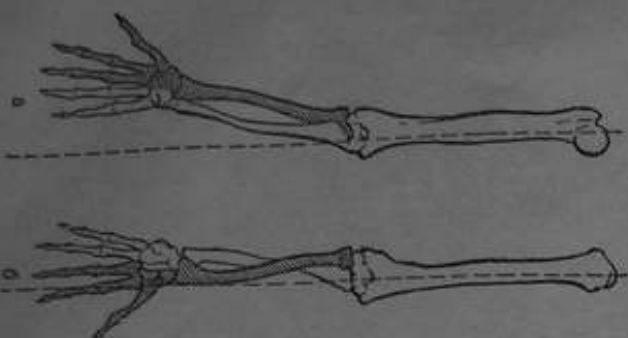
Воспитание педагогического училища такую работу может проводить на IV курсе седьмого семестра, рисуя анатомическую фигуру Лунопа.

Особое внимание необходимо уделять рисунку деталей. Рисунком кисти рук, ступней ног слабо владеют воспитанники педагогического училища. Здесь нужна своя методика и система обучения.

С первоначальным этапом построения формы рук и ног учащихся справляются довольно легко, но когда дело доходит до детальной проработки рисунка, то подавляющее большинство начинает недопустимо покатать анатомическую структуру.

Ошибки заключаются в том, что, сделав предварительный эскиз (руки, ноги), ученик сразу начинает пассивно срисовывать все, что выплывает в натуре, не думая о закономерностях строения формы.

Например, ученик рисует обнаженную фигуру человека. Рисуя натурщика он нарисовал с грубыми анатомическими ошибками. Потом, заметив ошибку, указывает на нее, а иногда для большей ясности выправляет рисунок. Ученик считает, что он не совсем точно дал линейный абрис локтевого сустава (так как в этом месте пелатот направляет рисунок) или не совсем убедительно передаст тонким объемом и форму руки. Иначе говоря, он убежден, что у него не было серьезных просчетов в рисунке. На деле же ученик просто не знает, что кости предплечья при



обычном, естественном положении всегда находится в перекрестном состоянии, т. е. когда кисть руки тыльной стороной обращена вперед, кости находятся в положении пронации (рис. 159, б). Когда кисть руки обращена ладонью вперед, ладонь и локтевая кость параллельны друг другу — положение супинации (159, а). Отсюда закономерности в расположении мышечных и костей, в абрисе формы. В данном случае ученику необходимо взять анатомическую таблицу и проследить закономерности анатомического строения формы, а затем на скелете проверить истинность данного положения. После линейно-конструктивного выражения формы необходимо контурной линией уточнить выступы суставов, а затем перейти к внимательному наблюдению за расположением складок кожи. Кожный покров, морщины помогают подчеркнуть характер формы. Это убедительно доказывают рисунки А. Дюрера (рис. 160, 161).

Начинать изучение формы кистей рук и ступней ног следует с изображения гипсовых слепков. Там форма представлена в более обобщенном виде и дает возможность начинающему сосредоточить все внимание на самом главном, на большой форме.

Когда учащийся усвоит построение основной формы, ему следует перейти к основательному изучению анатомического строения конечностей.

Не нарушая естественной потребности начинать рисунок сверху, начнем и анатомический анализ с головы.

Как мы уже говорили, надо прежде всего уяснить голову с шей и плечевым поясом. Конструктивную схему строения плечевого пояса мы уже рассмотрели (рис. 152), теперь обратим внимание на наиболее важные мышцы, которые ясно читаются у человека и крайне необходимы рисовальнику. Прежде всего для нас важна грудино-сосково-ключичная мышца. Она одним концом крепится за сосковый, или сосцевидный, отросток черепной коробки, а другим — к грудице, где обе они образуют прямую ямку. Боковое ответвление этой мышцы крепится к ключице, отсюда и ее название.

Уяснив голову с плечевым поясом, надо обратить внимание на поворот и наклон головы (какая мышца находится в натянутом положении, а какая — в расслабленном).

Со спины мы обращаем внимание на трансверсальный мускул, который иначе называют «капоном». Эта мышца крепится за заднюю часть черепной коробки, шейные позвонки и лопатку. Обе эти мышцы своей формой напоминают моншеский капюшон, поэтому среди художников и бытует это название.

Разобрав анатомическое строение плечевого пояса, переходим к торсу. От локтевой ямки через пупок к локтевой кости тянется характерный след стыка парных мышц — прямых и косых мышц живота, грудных. Направление этой линии зависит от характера движения фигуры человека.

Следующий этап — рассмотрение мышц груди. Грудная мышца одним концом крепится к грудино-реберной части, а другим



160. А. Дюпер. Рису.



161. А. Дюпер. Рису.

в кости плеча. Штрих должен идти по направлению движения волокон мышцы.

Между грудной мышцей и двуглавым мускулом (бицепсом), образуя характерная впадина, рисунок которой зависит от положения руки. Здесь рисовальщику надо быть особенно внимательным.

Параллельно движению грудной мышцы, и тоже как бы накрытая мышцей плеча, идут волокна дельтовидной мышцы. Дельтовидная мышца, прикрепляясь одним концом к ключице, а другим к лопатке, придает характерную форму.

Сразу же под грудной мышцей начинаются волокна зубчатого мускула, их переплетение с косыми мышцами живота образует запятовидную линию. Уточняя местоположение зубчатых мышц, сразу же надо проверить нижний край грудной клетки и характер прямых мышц живота. Внимательнее следите за сухожильными перемычками мышц живота, чтобы пушок поместить в нужном месте.

Со спины нужно обратить внимание прежде всего на позвоночный столб (на характер его изгиба), затем на седьмой шейный позвонок, который позволяет уточнить местоположение лопатки, дельтовидной мышцы и трапецевидного мускула спины. Особое внимание следует обратить на широчайший мускул спины, который помогает уточнить рисунок ягодиц у таза и косых мышц живота.

Уточняя нижнюю часть торса, внимательно следите за переходом от торса к ногам. Здесь прежде всего надо обратить внимание на портняжный мускул, который соединяет верхнюю часть подвздошной кости и внутренний выступ большой берцовой кости. Отсюда переходим к вертлугу бедренной кости и мускулу, направляемому широкой фасцией бедра.

Затем надо уточнить наружный и внутренний широкие мускулы бедра, так как от них зависит характер формы бедра и они помогают рисовальщику перейти к анализу коленного сустава и всей ноги.

Здесь очень важно правильно дать абрис выступа малой и большой берцовых костей. Обычно ученик просто показывает уточнение коленного сустава, не учитывая его структуры. Особенно внимательно нужно следить за переходом контурной линии от коленного сустава (верхнего края большой берцовой кости) к голени (переднему гребню), в результате чего в этом месте образуется характерная изогнутая линия.

Сзади надо обратить внимание на выступ малой берцовой кости, на явную, образованную двуглавым мускулом бедра и икроножной мышцей, а также на переход икроножной мышцы в ахиллово сухожилие.

Каждый педагог может предложить свою методическую последовательность анатомического анализа. Здесь все зависит от целей и задач, которые педагог ставит перед учащимися.

Когда основная анатомическая структура фигуры человека выявлена правильно, можно переходить к детальной проработке формы.

6. Детальная проработка формы.

При рисовании фигуры человека детальной проработка формы неотделима от анатомического анализа, как неотделим один этап работы над рисунком от другого. При анатомическом анализе мы всецело сосредоточиваем внимание на анатомической структуре костей и мышц; при детальной проработке формы мы следим за малейшими нюансами пластичности форм, за влиянием кожно-жирового покрова на внешний вид тела. Не последнюю роль здесь играют складки кожи. Очень внимательно на этом этапе работы надо проследить за явлениями светотени — собственными, падающими тенями и рефлексами.

При вырисовывании формы мышц в свету полезно использовать следующий прием: когда вы смотрите на фигуру, то ясно видите все нюансы светотеневой лепки формы в свету, но стоит вам прищуриться, как все исчезнет, останется только световая поверхность. То же самое должно произойти и на вашем рисунке. Если после прищуривания форма деталей в свету не исчезнет, значит, силу нажима карандаша на бумагу надо в несколько раз ослабить. В таких случаях иногда рекомендуют иметь несколько карандашей разных номеров и более мелкими работать в тени, а жесткими в свету. Я считаю это нецелесообразным. Меня твердость карандаша, ученик не развивает свои возможности в области техники рисунка, он не сможет в дальнейшем работать ни углем, ни сангиной. Лучше работать одним материалом и научиться им управлять. Посмотрите, как проработана форма в свету в старых академических рисунках, выполненных одним материалом, каковы богатства палитры тона исполняются на тончайших нюансах! Художник должен научиться управлять карандашом так же, как скрипач играет смычком, когда он извлекает смычком из струн и форте, и меццофорте, и пиано, и пианиссимо.

Внимательно надо прорабатывать форму мышц и в тени. Многие считают, что в тени форму можно оставить обобщенной, — целнее будет рисунок. В академическом рисунке форма мышц везде должна быть проработана досконально. Сложность заключается в том, что «гнеть» форму в тени надо рефлексами, а это начинается, как правило, приводит к изгибной неустойчивости. Здесь, так же как и при проработке формы в свету, надо научиться тонкому чувству тона.

7. Подведение итогов работы и уточнение рисунка в тоне.

Заканчивая рисунок, прежде всего нужно посмотреть на рисунок в целом. Возможно, при детальной проработке формы мышц нарушились пропорции, вылезла на первый план какая-нибудь деталь. Если вы заметили подобные ошибки, надо их исправить.

Затем проверить силу рефлексов. Если в каких-то местах они слишком горят, надо их пригасить.

После этого перейти к проверке перспективы как самой фигуры, так и ее окружения. Очень часто в учебных рисунках плохо нарисован табулет, на котором сидит натуращик. Создается впечатление, что учащийся старшего курса не знает самых элементарных основ перспективы.

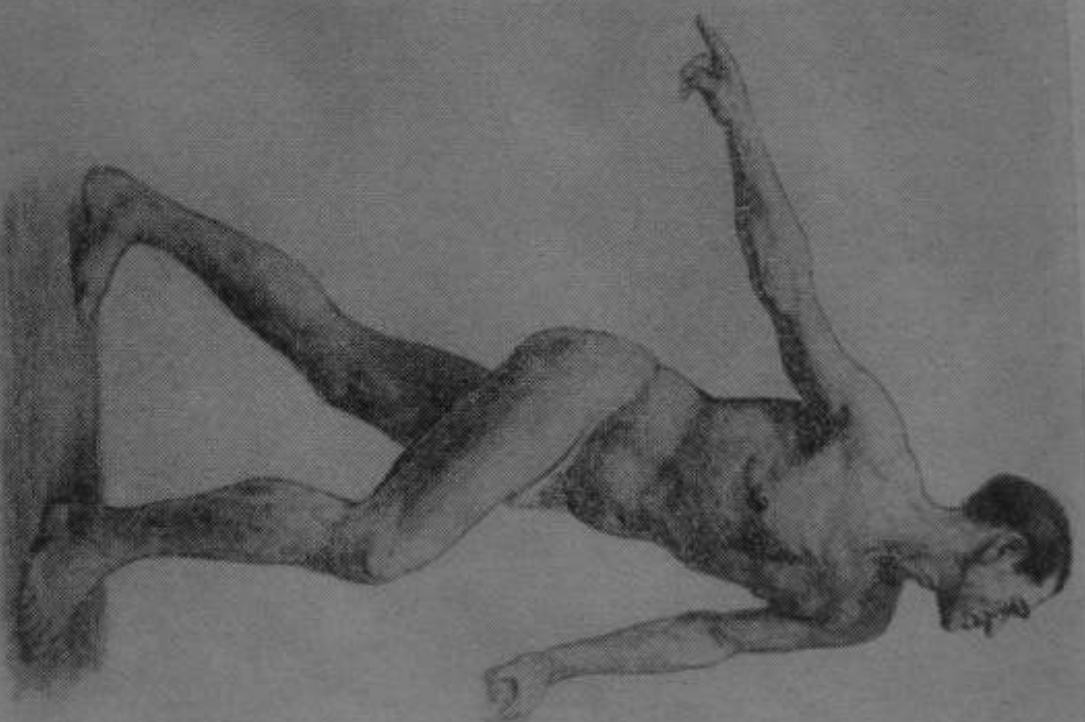
Когда проверка и эта часть рисунка, можно перейти к уточнению тона.

В нескольких местах может быть оставлен белый лист бумаги, не тронутый графитом, но у зрителя должно сложиться впечатление, будто свет на форме постепенно, по мере удаления от источника света угасает. Достигается это следующим образом. Например, перед нами натуращик в спокойной позе, свет верхний, боковой. Естественно, наиболее сильно будут освещены голова и плечи; на груди свет будет слабее, а на бедре еще слабее. Однако если мы будем в такой же последовательности наметать тон в рисунке, то у нас получится не живой натуращик, а бронзовая или чугунная фигура человека. Чтобы передать фактуру тела, нам придется оставить чистый лист бумаги в свету и на голове, и на плечах, и на груди, и на бедрах, и даже на лодыжках ног. Но надо поступить не так, а следующим образом: на голове дать резкий контраст света и тени, на плечах контраст — слабее, т. е. выделить блик на лбу, под его оконтурить, создавая впечатление яркого блика, на плечике его оконтурить, создавая впечатление яркого блика, на плечике или лопаточной мышце бличок уже не следует оконтуривать. На животе и бедре от блика к свету и от света к полутени вообще не надо делать границ, их необходимо мягко растушевать. На берцовых костях и на стопе света и блики проглядываются легкой штриховкой. В результате зритель будет воспринимать свет на рисунке постепенно гаснущим. Посмотрите, как этим приемом позволяется выдвинуться мастеру изобразительного искусства, и не только в рисунке, но и в живописи.

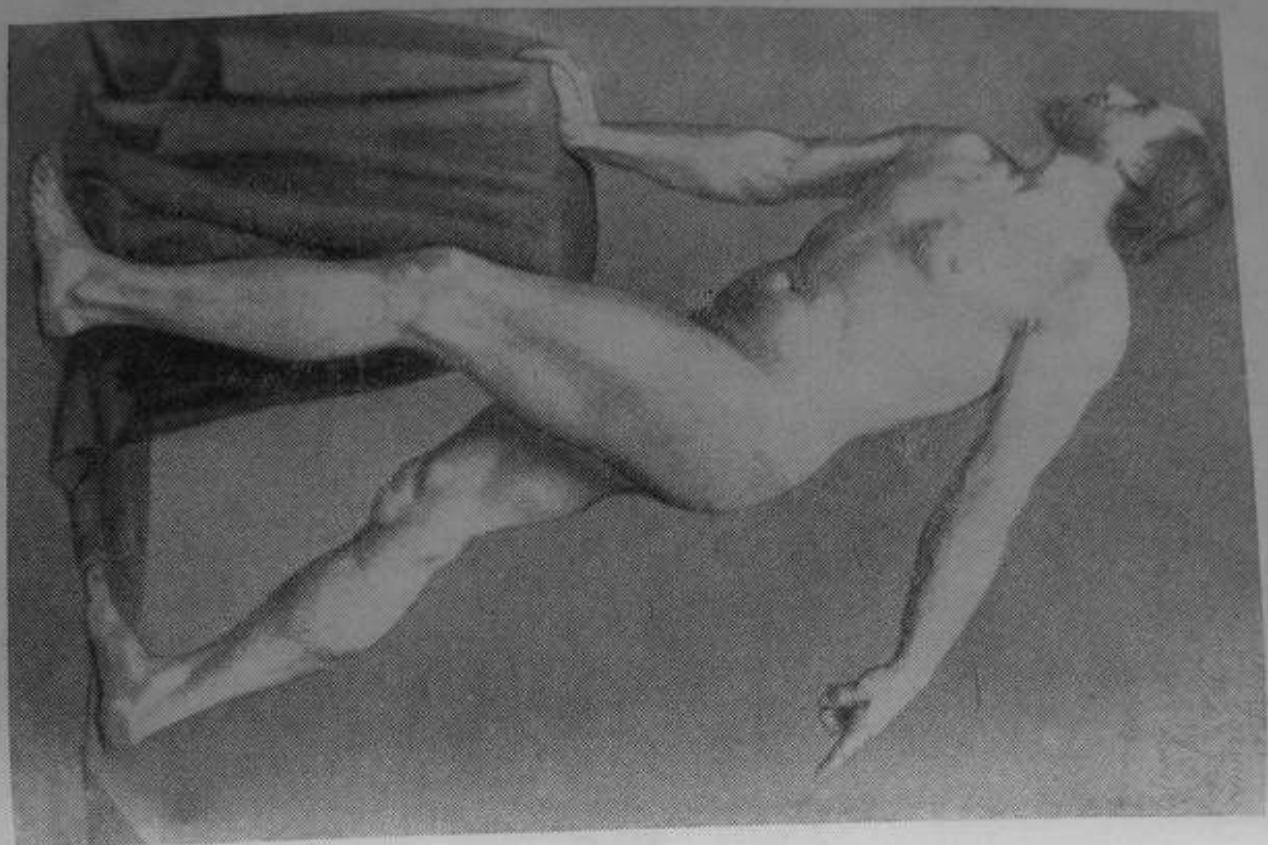
Раскрытая общепедagogические и методические положения учебного рисунка, несколько слов необходимо сказать и о постановках натур, прежде всего об идейном содержании постановки.

Очень часто у нас ставятся учебные постановки, замаскированные у старой художественной школы. Учебные рисунки старой Академии художеств как в одиночных, так и в двухфигурных постановках отображают библейские сюжеты. Зная методическую ценность академических постановок и желая использовать их в практике советской школы, педагог часто, не задумываясь над идейным содержанием, автоматически переносит их в нашу школу. Так, например, поза, изображенная на рисунке 162, повторена из рисунка Чистякова (рис. 163). Стремление некоторых педагогов заимствовать постановки старой Академии приводит к тому, что идейно-смысловое содержание совершенно исключается и остается уже профессиональная задача.

В наших художественных школах редко встречаются учебные постановки, которые отражают современный типаж. Чаще мы ви-



162. Учебный рисунок.



163. И. Чистиков. Рисунок.



164. Угрюмий рисунок.



165. Учебный рисунок.

дим в портретных постановках покаяных дам прошлого столетия или седых бородастых стариков, напоминающих служителей церкви.

Задача учебного рисунка — заставить будущую художника внимательно наблюдать окружающее. В сюжетном содержании учебных постановок должна найтись свое отражение современность. У нас есть ряд преподавателей, которые стараются разрешить эту задачу. Мы не будем перечислять все удачно решенные постановки, а отметим только две из них.

Перед нами академический этюд студента IV курса (рис. 166), отображающий тип солдата периода Великой Отечественной войны. В этом рисунке есть положительные моменты методического подхода: решение tonальных отношений, анатомический рисунок, выявление материалности — и в то же время новая тематика. Смысловое содержание этой постановки заставило студента искать и средства образного выражения формы (уголь, соус). Тематические натурные постановки учат понимать своеобразие внешнего облика людей, связанного с условиями их жизни и труда. В этом отношении примером может служить учебный рисунок (165) студента IV курса на тему спорта. Здесь наряду с идейным замыслом постановки решены учебные задачи: произведен анализ формы человеческого тела в действии, в меру подчеркнуты мускулы, которые участвуют в движении.

Выражая в академической постановке какую-либо тему, нельзя превращать эту постановку в жанровую сцену, что часто происходит на практике. Содержание постановки не должно отвлекать внимание учащихся от основных учебных задач. Академическая постановка должна иметь целью аналитические, учебные задачи, а не решение сюжетной картины.

Важный момент в постановке натуры — это выбор позы (положение головы, рук, торса, ног) и освещение.

Например, на III курсе (V семестр, задание 5) требуется нарисовать обнаженную мужскую модель в несложном движении. Задача постановки — изучение анатомической структуры, передача объема формы средствами светотени и выразительное рельефное изображение человеческой фигуры. Для данной постановки модель можно осветить боковым светом, создать контрасты света и тени, ввести драпировки. Внимание должно акцентироваться на учебных задачах. Если дать верхнебоковое освещение и модель повернуть к источнику света, формы грудных мышц, мышц живота, структура коленных суставов будут четко читаться и таким образом внимание учащихся будет обращено на пластическую характеристику фигуры.

Натуру надо ставить и освещать так, чтобы анатомическая структура выявлялась как можно нагляднее.

При постановке натуры необходимо учитывать и художественно-эмоциональную сторону. Натурная постановка настолько сильно воздействует на художника (в данном случае имеется в виду как ученик, так и преподаватель), что он невольно становится

березнянками и учебно-подскакающей стороне. Например, в аудитории стоит очень интересная натурная постановка обналичной женской модели. Резкие тени и яркие блики на теле создают очень эффектные контрасты и эмоциональный настрой. Ученик воспринимает, естественно, стремится как можно скорее передать в рисунке это первое яркое впечатление. Он продолжает работать и дальше, основываясь лишь на эмоциях. Педагог тоже молчит, переживает, ожидая, когда ученик на анализ натур. В результате рисунок получается субъективным, плохо построенным. Ученик передает светотеневые эффекты, но не следит за построением, за анатомической структурой; он показывает блик на колене, но не проследит за чешуйчатой структурой коленного сустава; светотеневые эффекты анатомической структуры костяка верхней части плечевого пояса; грудные железы не связаны с грудной клеткой. Иначе говоря, основные задачи учебного рисунка сведены на нет.

Переходя к дальнейшему изучению человеческой фигуры, останавливаемся на рисовании одетой фигуры.

Будущему учителю изобразительного искусства необходимо хорошо овладеть рисунком одетой фигуры человека. В своей педагогической практике в школе он будет в основном рисовать одетую фигуру. С этим он встретится и на занятиях по тематическому рисованию, и в первом проведении коротких зарисовок и набросков с одетой фигуры. Учителю рисования придется уделять большое внимание рисунку одетой фигуры во время проведения внеклассных и факультативных занятий с учащимися старших классов общеобразовательной школы. На этих занятиях учителю рисования необходимо будет ознакомить учащихся с правилами построения изображения фигуры человека, с основными пропорциями человеческого тела, с особенностями скелета и его влияния на внешний облик человеческой фигуры (человек в костюме, шубе).

Проведение уроков и внеклассных занятий с такой тематикой учебных заданий обычно представляет большие трудности для учителей, не имеющих достаточных знаний и навыков изображения одетой фигуры человека. Поэтому в учебной программе по рисунку для педагогических учащихся не случайно предусмотрены наброски и короткие зарисовки с фигуры человека. На одном только I курсе предусмотрено шесть заданий на изображение человеческой фигуры, в первом семестре по часу, а во втором — по два часа на каждое задание.

В рисунке одетой фигуры ученику надо особое внимание обращать на структуру складок одежды. Уже на первом сеансе он должен наметить те складки, которые наиболее характерны для данного положения человеческого тела.

Складки на одежде человека все время изменяются, особенно после того, как натурщик после перерыва вновь становится в прежнюю позу, — складки на одежде принимают иную форму, однако основные направления в главных местах (у сгиба колен, у локтей) сохраняются.

Многие учащиеся не знают этой закономерности, они начинают все заново переписывать, портят хорошо начатый рисунок, допуская грубые ошибки в пропорциях. Задача педагога — разъяснить учащимся закономерность строения складок. Законы конструирования строения натур остаются одни и те же, независимо от того, кто их наблюдает; задача педагога — донести их до сознания всего класса. Нельзя ограничиваться тем неправильным изображением, которое дает ученик на основе своего неисключенного видения. В каждом предмете, в каждой форме, какой бы она ни казалась ученику, существуют объективно и независимо от наших ощущений определенные закономерности строения. В. И. Ленин пишет: «...вне нас существуют вещи. Наши восприятия и представления — образы их. Проверка этих образов, отделение истинных от ложных дается практикой»¹. Раз реальный мир отражается в глазу человека, значит, остается только воздействовать на сознание, чтобы понятие о внешней форме предмета было правильным. Основной задачей учебного рисунка и является указание путей правильного познания и отображения реальной действительности. Если глаз ученика воспринимает предмет неправильно, задача педагога указать на это. Например, ученик рисует одетую фигуру, ему кажется, что предплечье длиннее плеча, берцовая кость — длиннее бедра, так как они прикрыты одеждой. Нарушение пропорций в рисунках часто бывает при рисовании сильнейшей модели. Как правило, большинство рисует маленькие по сравнению с торсом ноги. Истинные размеры легко проверить по скелету. Чем правильнее ученик понимает закономерности строения натур, тем грамотнее он изображает ее. Поэтому развитие способности верно видеть натур, анализировать ее в реалистически изображать на плоскости является основной проблемой методики обучения рисунку. Это надо иметь в виду воспитанникам педагогического училища.

Рисование с натуры как учебный предмет ставит своей задачей научить правильно видеть, понимать и изображать натур. Понимания ученика о натуре должны быть прежде всего точными и правильными, т. е. объективными. Изображение должно соответствовать реальной действительности.

В процессе обучения всем ученикам следует познавать и изображать натуру одинаково (не в смысле манеры, а в отражении закономерностей строения формы). Они должны строго следовать за правильностью анатомического строения натур, за его конструированием особенностями. Субъективных восприятий в данном случае («Я так вижу, я так воспринимаю») быть не может. Законы внутренней конструкции, анатомического строения натур остаются постоянными, как бы ученик ни воспринимал натуру.

Субъективность ощущений объясняется не тем, что люди по-разному видят внешний мир и его закономерности, а различием

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 18, с. 103—110.

физиологического строения организма и неодинаковым интеллектом. Сама же природа существует объективно и независимо от наших чувств. И если не каждый ученик сможет сразу увидеть, все ли ученики. И если не каждый ученик сможет сразу увидеть, все ли ученики. И если не каждый ученик сможет сразу увидеть, все ли ученики.

В учебном рисовании процесс познания природы является не простым созерцанием, а переходом от единичных и неполных познаний о природе к полному и обобщенному представлению о ней. «Отражение природы в мысли человека надо понимать не «мертвое», не «абстрактное», не без движения и жизни, не без противоречий и разрешения их». Для познания сущности предмета внешнего и внутреннего с ним недостаточны. Необходимо пройти сложный и длительный путь, включающий глубокий анализ его содержания, законов его строения.

При взаимодействии человека с природой первоначальное познание выступает в виде непосредственно чувственных восприятий, ощущений. Ощущение является источником, на основе которого формируется мысль. Как для науки, так и для искусства ощущение лишь начальная ступень познания, лишь первый момент сопереживания человека с природой. Они могут создать непростительное представление о предмете. Представление, полученное путем беглого, поверхностного наблюдения, часто остается смутным и неопределенным. В нем удерживаются преимущественно общие признаки природы, лишены конкретные детали, или же, наоборот, признаки частные, несущественные (мелкие детали), не дающие полного понимания предмета в целом.

Начинающий художник обычно останавливается на своих первых ощущениях — «на первой эмоциональной ступени» — и застревает в своем сознании это неполное представление о предмете. Полное, глубокое знание о предмете получается лишь в результате переработки чувственных данных мышлением, т. е. путем взаимосвязи логического и чувственного. Понятие о предмете складывается в результате последовательного ряда зрительных представлений и логических суждений. В. И. Ленин пишет: «Познание есть отражение человеком природы. Но это не простое, не непосредственное, не цельное отражение, а процесс ряда абстракций, формирования, образования понятий, законов...»².

Материальный мир сложен и многообразен. Для его познания, для раскрытия его закономерностей одного чувственного восприятия недостаточно. На помощь должно прийти абстрактное мышление, которое составляет высшую степень процесса познания.

С точки зрения марксистско-ленинской философии эстетическое созерцание природы — не пассивное созерцание, а творчески

активное отношение к миру, стремление познать мир, раскрыть его закономерности. В изобразительном искусстве теория познания является философской основой, помогающей решать проблемы реалистического искусства, художественного образования и воспитания.

При рисовании с натуры одетой фигуры ученик должен научиться сочетать живое созерцание и абстрактное мышление. Отражение процесса познания внешнего мира лишь одними чувственными данными, недооценка роли абстрактного мышления ведет к формальному накоплению фактов, к формалистическому искусству.

В свою очередь ограничение познания природы только абстрактным мышлением, игнорирование информации, накапливаемой органами чувств, ведет к схоластике, к условности изображения, сухости, т. е. к тому, чем страдала академическая школа рисунка в период упадка. Поэтому учебная программа по рисунку и преемственно сочетание двух видов учебной работы — длительного рисунка и набросков. Задача учебного рисунка — научить молодого художника правильно анализировать натуру, находить в ней самые характерные, самые основные признаки.

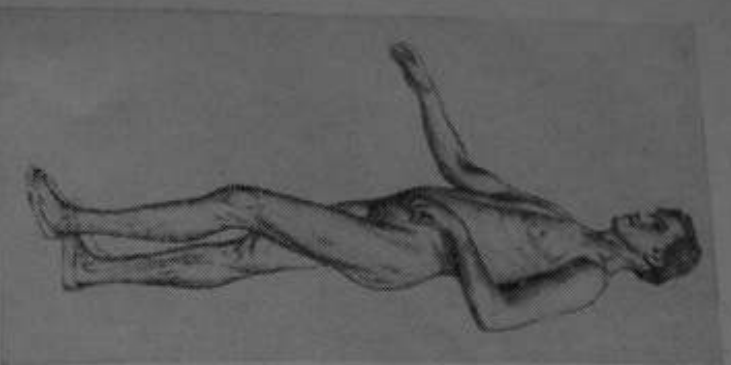
Для устранения ошибок в рисунке, возникающих на основе беглого наблюдения, необходимо, чтобы оно сочеталось с осмыслением в тесном взаимодействии.

В учебном рисунке наблюдение есть сознательное, целенаправленное восприятие природы, в результате которого ученик собирает фактические данные о натуре, позволяющие определить и познать законы ее строения, чтобы затем применить их в практике изображения. Наблюдение должно проводиться согласно определенной системе, с четкими указаниями педагога, касавшимися его методики и последовательности анализа натуры. Когда учащийся впервые начинает рисовать одетую фигуру человека, не зная характерных особенностей строения человеческого тела, то он добросовестно срисовывает все, что видит: внешний абрис фигуры, складки одежды, детали лица и проч. В результате такого неорганизованного анализа натуры его постигнет неудача. При правильном методическом руководстве со стороны педагога он сможет сравнительно легко выработать систему наблюдения, анализа и построения изображения:

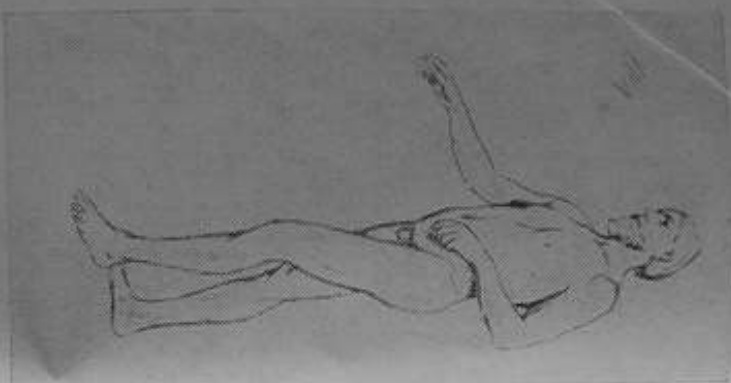
1. Наблюдение общей формы. Нахождение оси упора и выявление движения фигуры (и складок одежды).
 2. Наблюдение пропорциональных соотношений частей и целого.
 3. Наблюдение объемно-пластического качества натуры и выявление в рисунке.
 4. Анатомический анализ натуры и подчленение формы складок одежды особенностям строения человеческого тела.
 5. Детальная характеристика натуры.
- В процессе такого наблюдения и анализа натуры ученик бу-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 29, с. 177.

² Там же, с. 103—104.



165. И. Репин. Рисунок.



167. И. Репин. Рисунок.

лет стремиться не только понять, но и как можно точнее изобразить каждую складку одежды. Прежде чем нарисовать форму, он постарается понять ее строение, чтобы не допустить грубых ошибок. Так, рисуя одежду фигуру, художник, привыкший к логическому анализу натуры, прежде чем приступить к ее графическому изображению, постарается привести подробнейший анатомический анализ.

Анализируя метод работы над одеждой фигурой в картине «Воскрешение дочери Наира» И. Е. Репина, мы видим, что художник для более убедительной и реальной передачи формы складок обрабатывает вначале в рисунке с натуры. Он берет детальный академический анализ натуры, внимательно проверяет и уточняет положение ног, рук, торса. Вначале он рисует молодого натурщика (рис. 166), затем старого (рис. 167). И только после этого переходит к рисунку драпировки (рис. 168).

Вначале художник изображает большое количество разнообразных по форме складок. На рисунке 168 мы видим, как художник проверяет по натуре закономерности расположения складок, их форму — здесь и выпячивающиеся складки, и собранные в пучки, и сплюснутые облегающие складки.



168. И. Репин. Рисунок.

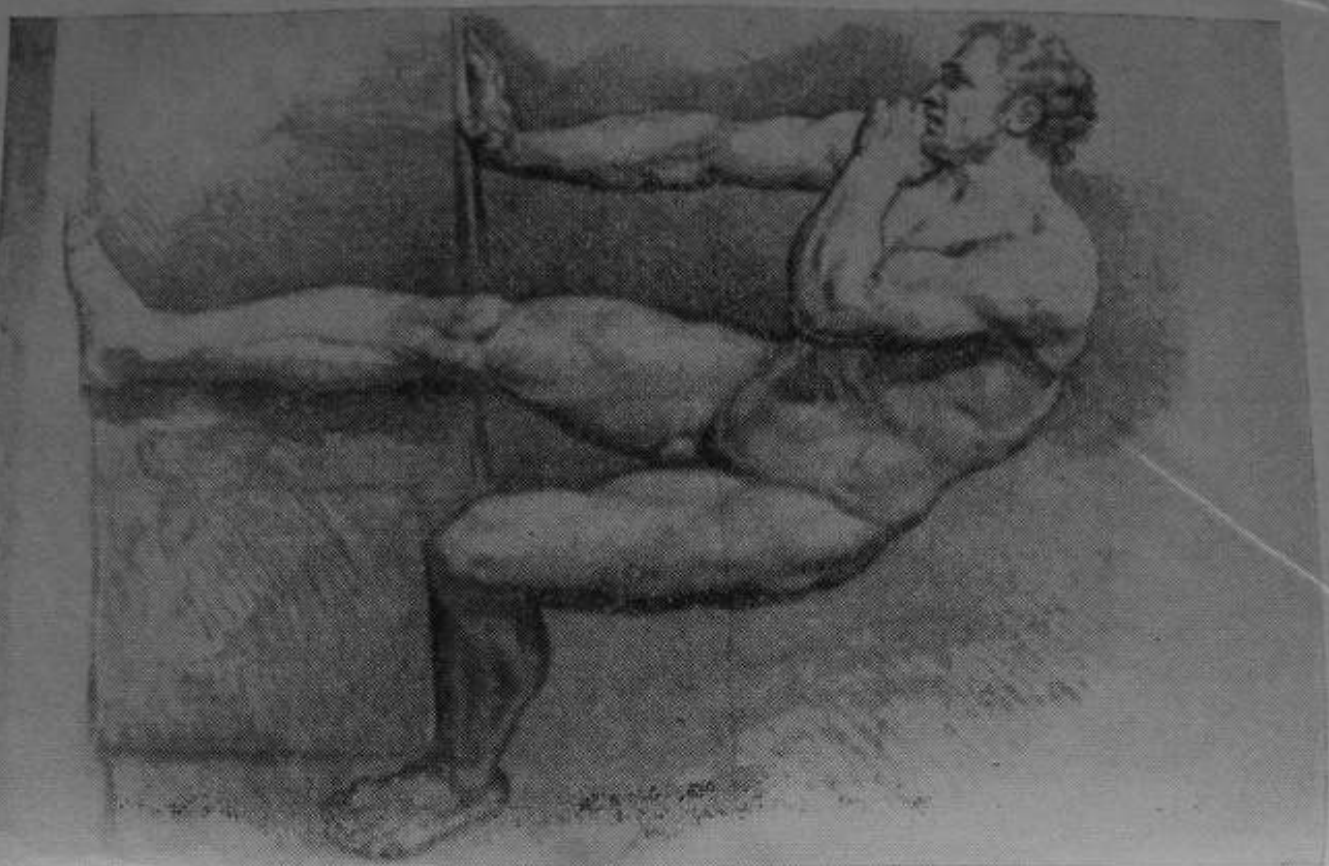


169. И. Репин. Воскрешение дочери Наира. Фрагмент.

Однако такое расположение складок вносило в композицию момент беспорядочности и разволнованности, поэтому художник отказался от этой трактовки формы и нашел иную, которую мы видим в картине (рис. 169).

На всех этих положениях мы остановились более подробно потому, что в художественных учебных заведениях как учащиеся, так и некоторые преподаватели боятся тщательной проработки рисунка, чтобы не впасть в натурализм. В результате учебные рисунки не проработаны в надлежащей мере, кисти рук и ступни ног ученики вообще не прорисовывают. Если же мы посмотрим на учебные рисунки старой художественной школы, то увидим, что ученики тщательно прорабатывали форму как обнаженной модели (рис. 170), так и одежды (рис. 171). На рисунке 170 мы видим типично академический атюд В. К. Шебуева с обнаженной натурой. Тщательно прорисованы фалды пальцев на руках и ногах; внимательно промоделирована каждая мышца; на выпянутой руке, тельно промоделирована каждая мышца; на показан кровеносные сосуды, а на лбу угиба локтевого сустава, показаны кровеносные сосуды, а на лбу даже морщины.

Образец академического рисунка с одеждой фигуры из старинного пособия (рис. 171) также говорит о тщательном анализе форм, здесь прорисована каждая складка одежды, шпурки и тесемки, во это не пассивное, натуралистическое копирование.



170. В. Щеглов. Печаль.



171. Табачница из пещеры.

Глава девятая РИСУНОК ПТИЦ И ЗВЕРЕЙ

Изображение животных, составляющее специальный анималистический жанр изобразительного искусства, мы выделяем в отдельную главу. В повседневной работе учителя средней школы приходится иметь дело с рисунком птиц и зверей то на уроках приходящихся на тему, то на занятиях по тематическому рисованию, рисованию с натуры, то на занятиях по тематическому рисованию, то на уроках декоративного рисования. Следовательно, в педагогических учебниках изобразительно животных должно быть уделено особое внимание. Здесь учащийся должен узнать не только, как изображается то или иное животное, но и как должен методически строиться учебный процесс при обучении рисунку птиц и зверей.

Обучение следует начинать с неподвижной натуры — птицы и зверей. Если учащийся чувствует себя недостаточно подготовленным к этой работе, например, он не умеет передавать в рисунке фактуру (шерсть, оперения), то можно начать с типовых элементов (лошади, греческих и римских скульптур волка, барана, орла).

Как и в предыдущих заданиях, работу начинаем с изучения особенностей формы. Конструктивной основой строения птиц и зверей является скелет. Структура его у всех животных одинаковая, видоизменяются лишь пропорции и характер формы.

Если мы внимательно проанализируем разнообразные внешние формы позвоночных — млекопитающих, птиц, инерии и даже рыб, то обнаружим, что у всех есть голова (череп), позвоночник с грудной клеткой, передний и задний пояса конечностей. И структура конечностей одинакова, изменяется лишь форма костей, их пропорции и местоположение (рис. 172). У человека коленный сустав находится далеко от живота, у других позвоночных — ближе; пяточная кость у человека намного ниже, и он опирается в основном на ладонь. Все звери и птицы опираются либо на кости ладоней и пальцев, либо на конечности пальцев. Так, например, лошади и коровы опираются на кончики пальцев, их копыта соответствуют ногтю человека.

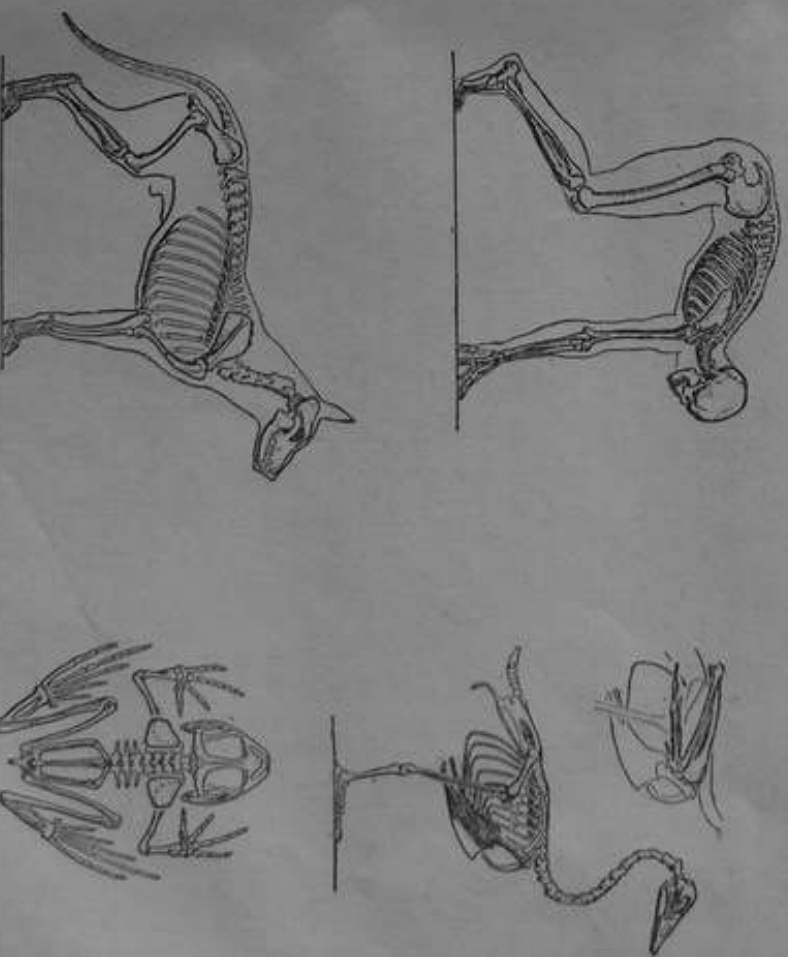
В структуре черепа также можно отметить много общего — мозговая и лицевая части, нижняя и верхняя челюсти, глазные впадины (рис. 173). То же самое можно сказать и о расположении мышц, в особенности у млекопитающих (рис. 174). Отсюда сходство движений, в особенности у всех позвоночных. Понаблюдаем

характер движения позвоночных во время ходьбы, и мы заметим одну и ту же закономерность движения позвоночника и расположения осей плечевого и тазобедренного суставов — они располагаются крестообразно (рис. 175).

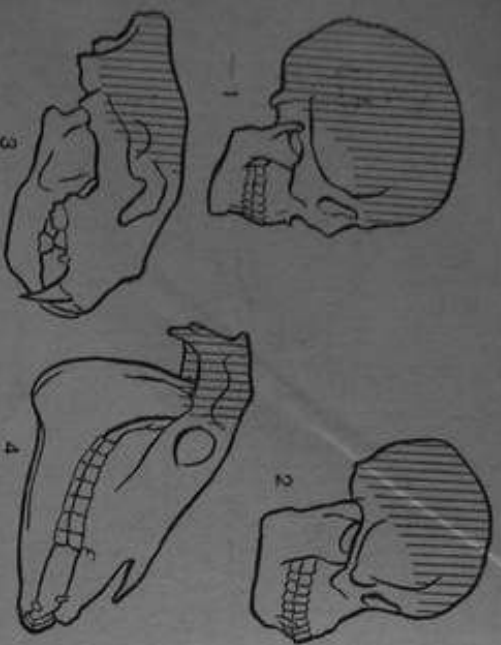
Уметь «прочесть» по натуре конструктивную основу формы костяка, обуславливающую различие в характере внешней формы, — это залог успешного выполнения рисунка и наброска.

Занятия по обучению рисунку птиц и зверей следует начинать с обстоятельной беседы по сравнительной анатомии и с зарисовки скелетов. В своей практике работы со студентами художественных вузов и прежде всего организовывал экскурсии в зоологический музей, где студенты слушали лекции по сравнительной анатомии и делали необходимые зарисовки. Только после этого мы приступали к рисованию птиц и зверей.

Методически неправильно сразу приступать к наброскам и коротким зарисовкам живой, подвижной натуры. Такой набросок рассчитан в основном на внешний эффект; учащийся изображает натуру, не анализируя ее, не рассуждая; его интересует вырази-



172. Скелеты сравнительной анатомии.

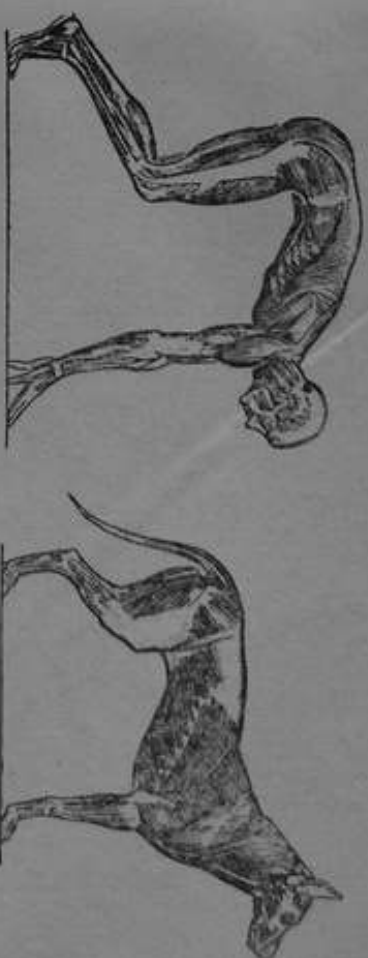


173. Черепа позвоночных.

тельность линии в рисунке, а не структура формы, он спешит зачеркнуть момент движения и не следит за характером формы и пропорциями.

В коротких зарисовках и набросках учащихся не может усвоить методическую последовательность анализа натуры, а для будущего учителя рисования общеобразовательной школы — это самое главное. В школе он будет учить детей длительному рисунку, рисовать с детьми чучела птиц и зверей (в V, VI классах).

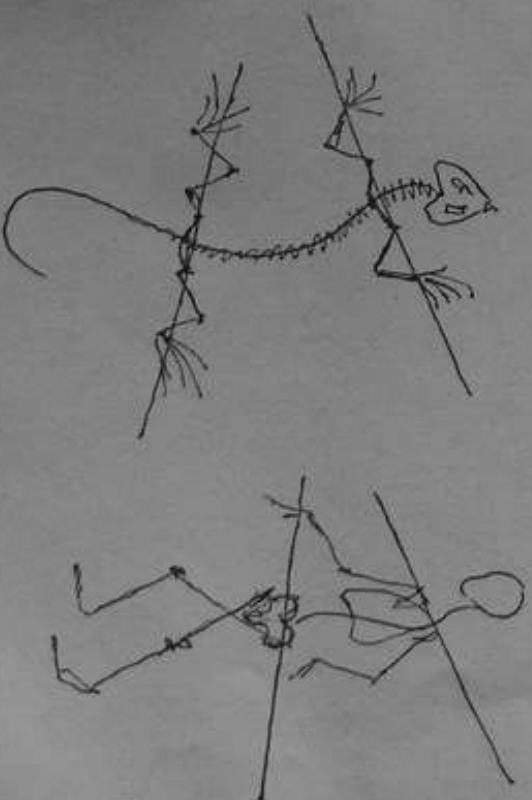
Методическую последовательность решения учебных задач в длительном рисунке мы рассмотрим на примере, близком к школьной практике. Изображение, как всегда, начинаем с композиционного размещения рисунка на листе бумаги. Определяем отношения больших масс и характер их формы. На этом этапе работы необходимо обратить внимание начинающего на пропорции — на размеры головы, шеи, туловища, хвоста и ног. Силует (контур) сразу не следует уточнять, а нужно наметить обобщенную форму частей и проследить за взаимосвязью этих частей. Чтобы правильно передать движение, рисующий может воспользоваться вспомогательными линиями — осями формы, т. е. уточнить угол наклона осевых линий по отношению к вертикали и горизонтали, затем проверить положение головы по отношению к туловищу, туловища — к ногам. Только после этого ученик может наметить характер формы животного в целом. Однако этого недостаточно, чтобы убедительно и выразительно передать характерные особенности птицы или зверя. На этом этапе работы педагогу необходимо ознакомить учащихся с анатомическими особенностями строения костей и мышц данного животного, обратить внимание на сложность и различие в анатомическом строении данной натуры по



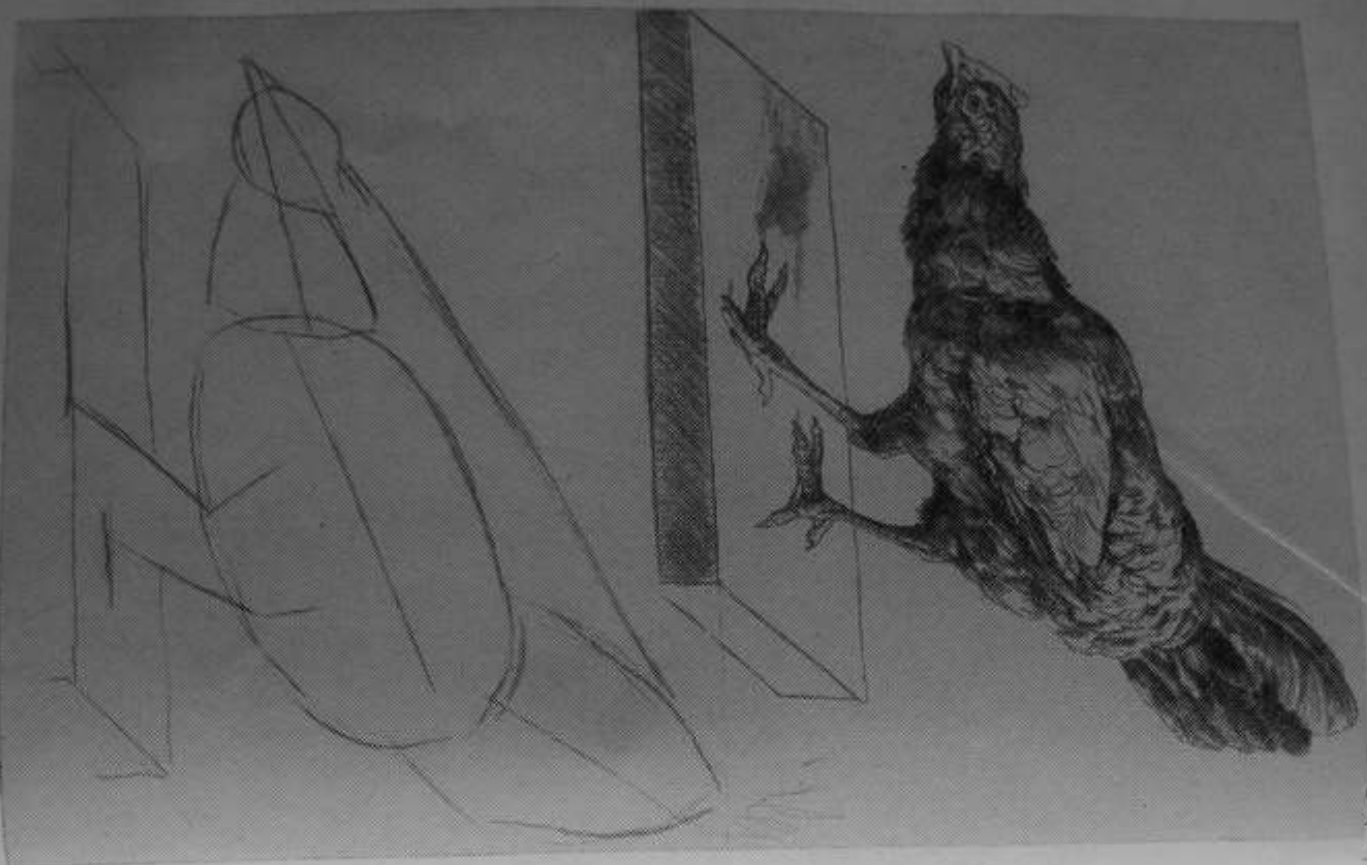
174. Мышцы позвоночных.

сравнению с другими. Это поможет учащимся подчеркнуть характерные особенности формы данного животного и избежать формального отношения к рисунку. На рисунке 176 (внизу) представлен методический ход анализа натуры, или то, что мы называем педагогическим рисунком; он помогает ученику разбираться в сложной форме натуры и выделить главное. На это надо обратить внимание.

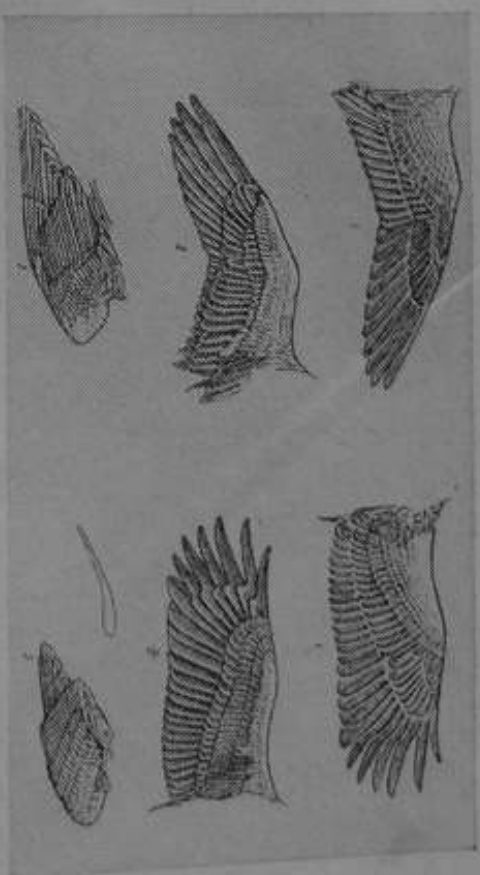
Когда общая форма намечется верно, можно переходить к деталям; но и здесь не следует ученику сразу их прописывать.



175. Схема крестообразного движения.



176. Первый этап.



177. Схема оперения.

Вначале он должен только наметить особенности формы и местоположение этих деталей и их характер, т.е. где будут расположены глаза, нос или клюв, конечности (лапы, крылья). Когда детали намечены верно, можно уточнить их рисунок и продолжить легкую светотень. На этом этапе работы ученик должен следить за выражением объема в рисунке, не спешить передавать фактуру. Карандашом к бумаге надо прикасаться легко, чтобы в случае неудачи можно было бы легко исправить ошибку. Когда ученик перейдет к детальной проработке формы, к передаче материальности, ему следует показать ряд репродукций произведений больших мастеров, пояснив, какого эффекта можно достигнуть, работая карандашом.

На рисунке 176 (верхний) показан последний этап работы. Однако и здесь не следует работу ученика пускать на самотек. Пассивно срисовывая все, что видит глаз, ученик может дать более или менее верное изображение птицы или зверя, но это будет сделано бессознательно, эффект рисунка будет случайным. Чтобы сознательно изображать формы, например как в нашем рисунке, ученик должен ознакомиться с расположением оперения. На рисунке 177 показаны схемы оперения крыльев утки и хинной птицы (в развернутом и сложенном виде). Ученик должен понимать закономерность расположения перьев, тогда его рисунок будет убедительным и более выразительным. Говоря о выразительности рисунка, надо иметь в виду, что многое зависит также от техники рисунка и материала, на котором выполняется изображение. И, следовательно, эти вопросы в нашей методической литературе почти совсем не затрагиваются. Поэтому преподавателю здесь придется проявить инициативу, подобрать необходимый методический ма-



178. Таблицы из старинного пособия.

териал для занятий, воспользоваться образами старой художественной школы. Рассмотрим для примера два образца из старинных руководств по рисунку. Перед нами рисунок барана, выполненный итальянским карандашом (рис. 178). Здесь ученик видит, как можно использовать этот материал, добываясь исключительной выразительности. Черным бархатным тоном карандаша легко передать фактуру шерсти; если его немного растереть резинкой, то хорошо получается в изображении глянцевитая поверхность копыт, а легко проточенный на фоне и растертый пальцем итальянский карандаш создает благоприятные условия для работы резинкой, с помощью которой рисовальщик изображает соотношения и клочки белой шерсти на ногах барана. Начинаящий художник постепенно осваивает богатейшие возможности, заключенные в карандаше, узнает, каких поразительных эффектов можно достигнуть, работая им. На рисунке 179 показан другой образец — техника работы графитным карандашом. Форма моделируется штрихом, растушка тона пальцем не применяется, карандаш наносится очень легко и свободно. Однако рисунок не менее выразителен, чем предыдущий. Знакомая с особенностями изображения птиц и зверей, следует выполнить несколько коротких зарисовок и набросков.

Как мы уже говорили, работа над набросками должна последовать определенными учебными этапами. Могут быть поставлены задачи передать характер движения, особенности анатомического строения птиц или зверей или усвоить технику работы теми или



179. Таблицы из старинного пособия.

иными материалами. При работе над зарисовками с подлинной натурой, особенно в зоопарке с таких животных, как лисичка, белка, обезьянка, метод длительного рисунка совершенно непригоден. Здесь нужны иные методы работы, иные техники, а иногда и другие материалы. Наброски и короткие зарисовки лучше всего

начать с изображения медленно двигающихся животных — коров, лошадей, слонов и т. д.

Когда пойманы некоторые навыки, можно перейти к изображению быстро двигающихся животных.

Работа над наброском должна строиться следующим образом: взять лист бумаги, мысленно размечаем на нем два-три наброска, делаем первый рисунок, работаем над ним до тех пор, пока животное не изменило своей позы; как только животное приняло другую позу, сразу начинаем другой набросок; затем вновь возвращаемся к первому. Давая советы начинающим художникам, выделяемся к первому. Давая советы начинающим: «Вы рисуете, дающий советский анималист В. А. Ватагин пишет: «Вы рисуете, например, спящего зайца. Он меняет позу, вы не успели его зарисовать. Оставьте рисунок недорисованным и начните рядом рисовать. Оставьте рисунок зайца приняв, потом третью и т. д. зарисовывать ту позу, которую зайца принял, потом третью и т. д. у вас получается целый ряд рисунков в различных позах и разной степени законченности (в смысле схваченной позы) одного и того же животного. Животное в условиях зоопарка имеет ограниченные движения и часто повторяет одни и те же позы. Рисунок имеет возможность возвращаться к незавершенным позам и доводить их до желаемой степени законченности¹. Никаких построений с помощью вспомогательных линий, как в действительном рисунке, в наброске делать не надо — все это рисующий придумывает мысленно.

В наброске он быстрой, живой линией сразу старается передать движение и характер формы животного. Вначале рисующий будет терпеть неудачу, несколько листов бумаги придется испортить, но это не должно обескураживать учащегося, он должен продолжать работу.

Чтобы избежать скованности в рисунке, полезно менять материалы. Так, заменив карандаш, скажем, пером, фломастером или спичкой, мы значительно экономим время и получаем возможность передать форму в рисунке более лаконичными и выразительными средствами. Спичка или тростниковое перо, смоченное тушью или чернилами, дает очень красивую сочную линию, которая вносит в изображение особую эмоциональность. Выбор материала и техники обычно подсказывает сама натура. Там, где требуется передать большие массы форм и темную по тону фактуру, лучше воспользоваться мягкими материалами (угольным карандашом, сангина, соус, уголь); там, где требуется легкая, ажурная трактовка форм, нужен остро заточенный карандаш или перо с тушью. Так, например, угольный карандаш позволяет в нужных местах растушевать пальцем штрихи и дать тон, широкой вибрирующей линией подчеркнуть складку кожи или шерсть (рис. 180). Перо, наоборот, дает тонкую, нежную линию и позволяет четко прорисовать детали. Кроме того, работа пером с первых же шагов приучает внимательно относиться к работе, наносить линии очень обдуманно,



180. Учебный рисунок.

так как малейшая оплошность влечет за собой искажение формы, а при исправлении рисунка грязь и клексы. Перо дисциплинирует ученика, не дает ему возможности думать о постоянном, рука приобретает легкость движений, вырабатывается мастерство и виртуозность. Недаром художники эпохи Возрождения, а также наши русские живописцы придавали такое большее значение рисованию пером. Во время занятий со студентами в зоопарке я часто замечал, что один студент, рисуя карандашом тигра, тратит много времени и энергии, не получая от работы никакого удовольствия. Тогда мы предложили ему применить сангину в сочетании с угольным карандашом — преципнуть объем головы, нос, глазницы сангиной, а детали проработать угольным карандашом. На рисунке 181 показан набросок, выполненный сангиной и черным угольным карандашом. Такое сочетание материалов позволяет повысить выразительность рисунка, передать реально цвет и фактуру шерсти животного. Время же значительно экономится. Работа сразу несколькими материалами, например: сочетание угля, мела и сангины; сангины, угольного карандаша и пера; сангины (или акварели) и карандаша; акварели, туши, пера, — позволяет добиваться большего эффекта.

В школьной практике, когда вы будете обучать детей наброскам с животных в связи с тематическим рисованием, особое внимание надо обратить на характер животного. У каждого животного свои повадки, свой характер выражения чувств: корова ленива, заяц труслив, орел наделен и горд, обезьяна суетлива и т. д.¹

Передаче характера животного, его индивидуальности, его эмоционального состояния, даже портретного сходства анималисты

¹ В 1806 году в Париже была опубликована диссертация о сходстве и различии в типах животных и людей «Dissertation sur les traits de Schaeffer le Brun», где в качестве иллюстраций даны таблица с изображением голов людей и животных. Этот труд хранится в академической библиотеке Лувра.



уделяют особое внимание. Выдающийся советский анималист В. А. Ватагин пишет: «Вякий, кто наблюдал животных, имел с ними дело, кто с добрым вниманием относится к ним, тот знает, как разнообразны и сложны их переживания, как разнообразны их эмоции, как выразительны их чувства радости или огорчения, ласки или обиды, злости, тоски или самоотверженного чувства материнства. Присматриваясь к облику многих зверей и птиц, я всегда замечал разнообразие их мимики, которое легко выражается на языке человеческих чувств и настроений. Мы увидим «тупое» выражение у бобра, «вдумчивое» у марабу, «надежное» у верблюда и ламы, «сосредоточенное» у обезьяны, выражение «стеснительности» у быка, «вежливости, достоинства» в голове льва, «благородства» в голове лошади и «собаки»¹. Приобщая к сложному анималистическому искусству учеников, художник-педагог должен не только звать свое дело, но и уметь вдохновлять детей. Особенно это необходимо на занятиях тематическим рисованием по составлению иллюстраций к басням. Здесь надо не только ознакомить учащихся с искусством анималистов, но и раскрыть методы работы художников. Для создания высокохудожественной иллюстрации мастеру недостаточно передать только внешнее сходство с тем или иным зверем или птицей, он всегда ищет наиболее выразительный образ. Более того, художник старается подыскать для него и соответствующее окружение. Например, о том, как работал над баснями И. А. Крылова замечательный художник В. А. Серов, в своих воспоминаниях о нем В. Д. Державин писал: «Так, для своих рисунков к басням Крылова он изучал обстановку для каждой басни и делал бесконечное количество набросков с натуры. Для басни «Вояк и Курьян» он объездил все окрестные места станции Домотканово, в которых обычно держались вояки. Для басни «Крестьянин и Разбойник» он долго искал по всем пустошам, вытонам и лесам тонкую, комолатую коровенку и рисовал ее и всех действующих лиц, ставя натуру. Для басни «Ворона и Лисица» он приставил лестницу к громадной старой ели на краю парка и, взобравшись на один из верхних сучков, на котором, по его предположению, должна была сидеть ворона, делал с него зарисовки»².

Конечно, большая творческая работа художника над иллюстрациями не ограничивается только рисунком с натуры. Здесь большую роль играют рисунки по памяти и по представлению, особенно же они необходимы учителю рисования, который ведет занятия, поясняет свои слова рисунком.

¹ Ватагин В. А. Изображение животного. М., 1937, с. 100, 101.

² Ватагин В. А. В воспоминаниях, дневниках и черновиках современников, т. 1. Т., 1971, с. 206.

РИСУНОК ПО ПАМЯТИ И ПО ПРЕДСТАВЛЕНИЮ

С рисунком по памяти и по представлению учителя рисования средней общеобразовательной школы в работе с детьми встречается ежедневно. То надо нарисовать ученикам, как выглядит зайка или мишка косоголовый; то на уроках декоративного рисования показать, как изображается гроздь рябины в узоре или цветок ромашки в орнаменте; то на уроках тематического рисования — как набросать самолет, грузовик, трамвай и т. д. При проверке домашних заданий учитель должен, не прибегая к натуре, показать ученику, где он допустил ошибку в рисунке и как ее надо исправить (учитель должен представлять ту натурную постановку, которую рисовал ученик, как она была освещена и как должны располагаться тени при данном освещении).

Выдающиеся художники-педагоги уделяли особое внимание рисунку по памяти и по представлению и выделили им безукоризненно. Вспоминаем своего учителя И. Н. Крамского, И. Е. Репина писав: «...Я поступил в Академию художеств, но рисунки свои после академических экзаменов приносил Крамскому; меня очень интересовали его мнения и замечания. Меткостью своих суждений он всегда меня поражал. Особенно удивляло меня, как это, не сравнивая с оригиналом, он совершенно верно указывал мне малейшие пропуски и недостатки. Именно этот полутон был сильнее, это и уже заметил на экзамене, и глазные обреты снизу, и нижняя плоскость носа — с пазфона, — действительно, была шире. А вот здесь академические профессора-то, наши старички, сколько раз подходили, подолгу смотрели, даже карандашом что-то проводили по моим контурам, а этих ошибок не заметили; а ведь как это важно: совсем другой строй головы получается. Мало-помалу я потерял к ним доверие, интересовался только замечаниями Крамского и в слушал только его»¹.

Овладевать рисунком по памяти и по представлению будущему учителю надо с первых дней занятий. Программой предусмотрены рисунки по памяти предусмотрен с I курса (шестое задание — «Рисунок куба в различных положениях по памяти»²).

¹ Крамской по воспоминаниям Репина. «Русская старина». СПб., 1888, с. 452.

² Программа педагогических училищ. Рисунок. М., 1971, с. 17.

Усвоить принцип конструктивного анализа простых геометрических форм (куба, призма, цилиндра, конуса и т. п.), вы без труда изображаете и подобные им по форме предметы быта. Изображение формы предметов начинайте с наипростейших. Когда появится способность и уверенность в рисунке, можно переходить к изображению сложных по форме предметов. Вначале ограничивайтесь линейно-конструктивными рисунком с легкой прокладкой теней. Главное здесь правильно передать форму предмета и его перспективный вид.

Предложим, вы хотите изобразить крышку для молока или сахарницу. Вы изобразили предмет в сложном ракурсе, лежащим на столе и обращенным к зрителю дном или горлом. Рисунок вам не нравится, где-то допущены ошибки. Поставьте предмет перед собой в то же положение, какое вы изобразили, и проверьте по натуре, где были допущены ошибки. Затем повторите этот же рисунок по памяти.

Сложные задания (натюрморт, голова и фигура человека) старайтесь выполнять в училище.

Пути и методы овладения рисунком по памяти и по представлению могут быть различными.

Работая в училище над длительной постановкой, попробуйте, придя домой, повторить ее по памяти. Весь рисунок сразу не выполняйте, а ограничьтесь только линейным построением формы. Затем, когда в аудитории будете продолжать свой рисунок, обратите внимание на натуре и проверьте, правильно ли вы дома распределите предметы (в натюрморте), правильно ли вы дали положение головы (если рисуете в классе голову), правильно ли поставлена фигура (если в училище вы рисовали фигуру или обнаженную фигуру человека). Вернувшись домой, внесите исправления и приступайте к моделировке формы светотенью. Закаленная рисунок по памяти, так же потом проверьте свои результаты по натурной постановке, которая была установлена в классе.

Следующее задание попробуйте выполнить сразу, без проверки. В художественных институтах такие рисунки по памяти студенты выполняют в классе сразу же после окончания длительного академического рисунка.

Работу над наброском фигуры человека (по памяти) начинайте с следующим образом: поставьте модель, посмотрите на нее 2—3 минуты, отвернитесь и сделайте набросок по памяти. Затем проверьте правильность своего наброска по натуре и, если заметите ошибки, не исправляйте их сразу же, а снова отвернитесь и исправьте ошибки по памяти. Сделав ряд набросков с неподвижной натурой, переходите к наброску с движущейся моделью. Натурой выберите такую, которая вам в дальнейшем будет необходима в педагогической работе с детьми: автомобиль, трамвай, автобус, велосипед. Полезны и наброски с людей и домашних животных. Рисунок и набросок по представлению выполняется художником на основе воображения и фантазии. Рисунок по представле-

нню доступен лишь тому, кто имеет уже опыт в работе с натурой и по памяти, он требует подготовки в изобразительной деятельности. Психолог Е. И. Игнатьев пишет: «Вам может казаться, что у вас есть яркие представления о каком-либо предмете, однако, как только вы захотите нарисовать этот предмет по представлению, вы легко убедитесь в своей несостоятельности. В чем здесь дело? Да в том, что тот образ представления, который у вас есть, не содержится в себе всего необходимого для изображения. При первом прикосновении карандаша к бумаге образ делается более тусклым, очертания расплываются и рисовать становится трудно; вы не уверены в том, как выйдут основные черты контура и детали изображения. Очень хочется взглянуть на модель или на ее изображение. Требуется опора в натуре».

Опытный художник с хорошей зрительной памятью свободно рисует нам кентавра, русалку и даже фантастического марсианина. Здесь вступает в силу творческое воображение.

Воображение — это умение создавать наряду с действительным вымышленное, но при этом человек все равно пользуется запасом жизненных наблюдений, мыслей, чувств. Воображение основывается на действительности, бесследно. Воображение основано на памяти, а память — на явных действительности. Запасом памяти дают пишу для воображения. Закон ассоциации помогает возникнуть ясному образному воображению. Богатство ассоциаций говорит о богатстве внутреннего мира художника, при этом любая мысль, тема образуют живыми образами с конкретными деталями.

Рисовать по памяти и по представлению невозможно без предварительного изучения предметов и явлений реальной действительности.

Не случайно великие мастера эпохи Возрождения в своих трактатах писали, что лучший учитель — это рисование с натуры.

К развитию навыков рисования по представлению надо приступать с первого курса (причем в сочетании с учебной работой). Например, вы рисуете с натуры предметы сложной формы — станки, чашку, спичечный коробок. Попробуйте нарисовать один из этих предметов без натуры, по представлению, т. е. изобразите, как вы его видите, повернувшись к зрителю торжонной, лбом или в каком-либо другом ракурсе. Когда вы рисуете натюрморт, воображайте себя педагогом и набросайте ряд натюрмортных композиций, которые бы вам хотелось поставить перед учениками, т. е. сделайте несколько зарисовок будущей постановки. В этих рисунках попробуйте не только предусмотреть красивое расположение предметов и драпировок, но и эффект освещения.

Игнатьев Е. И. Визуальное восприятие предмета на изображение по представлению. — В кн.: Психология рисунка и живописи. Сб. статей. М., 1964, с. 32.



182. Кабинет. Набросок.

При рисовании с натуры головы сделайте ряд рисунков головы в различных положениях по представлению.

В моей педагогической практике при объяснении конструктивных закономерностей формы головы я обычно предлагаю учащимся выполнить по три рисунка головы человека (по представлению) в каждом из положений: на уровне горизонта (фас, три четверти и профиль), выше линии горизонта и ниже. То же можно проделывать и при рисовании фигуры человека.

Такая работа послужит хорошей основой для дальнейшего совершенствования в рисовании по представлению.

Надо сказать, что педагоги, хорошо владеющие рисунком по памяти и по представлению, используют его при объяснении теоретического материала. Так, например, архитектор С. В. Ноковский, читая лекции по истории архитектуры, часто иллюстрировал свои мысли рисунком на классной доске; многие анатомы пользуются рисунком по памяти и по представлению.

Учитель рисования общеобразовательной школы также может прибегать к рисунку по представлению во время бесед об искусстве. Объяснить детям стилистические особенности архитектуры гораздо легче, когда учитель может показать с помощью рисунка, чем отличается, например, дорический капиталь от ионического, ионический от коринфского.

Великий немецкий поэт и знаток искусства И. В. Гете писал: «Как хорошо воспроизводит предметы знаток истории, если он



183. О. Кипренский. Набросок.



184. О. Кипренский. Набросок.

одновременно является рисовальщиком, именно потому, что он с полным знанием дела подчеркивает важные и значительные части организма, которые и создают истинный характер целого¹. Особенно активно развиваются навыки рисования по памяти и по представлению во время работы над творчески-композиционным рисунком. Именно здесь требуется огромный запас памяти, умение изобразить форму предмета без всякой натурь в сложном положении и ракурсе, представить себе фигуру в движении или в расслабленном состоянии.

Конечно, творчески-композиционный рисунок больше относится к такому учебному предмету, как композиция, однако отдельные моменты построения изображения представляют для нас интерес не только в художественно-творческом плане, но и в педагогическом (элементы учебно-методического построения рисунка, специфические особенности трактовки формы и лапизм изображительных средств). Прекрасным примером могут служить творческие композиционные рисунки по представлению Кабанова (рис. 182) и Кипренского (рис. 183, 184). Эти наброски свидетельствуют о твердом усвоении правил, схем и законов рисунка. В ри-

¹ Геге И. В. Собр. соч., т. 10. М., 1937, с. 418.

сунке Маврица фигуры людей даны в обобщенной форме, некоторые детали (голова, руки) приближены к простейшей форме геометрических тел. В рисунке Рипренского хорошо просматриваются основы формы (вместо головы дана конструктивная схема).

Обычно у художника такой рисунок по представлению связан с решением композиционной задачи: изображению отдельных объектов композиции не придается особого значения, нередко художник ограничивается быстрым схематичным рисунком. Во многих творческих композиционных набросках великих художников вместо руки или ноги дается одна линия, вместо головы человека — окружность или тонкое пятно, вместо движущейся фигуры человека — схема из прямых и кривых линий (рис. 184). Зритель как бы понимает в сотворчестве: он должен домыслить, представить, вообразить.

В творческом композиционном рисунке конструктивные схемы той или иной формы возникают у художника самопроизвольно, автوماتически, в силу уже сложившейся привычки начинать рисунок с конструктивной основы формы. Этого требуют и условия работы, необходимость быстро зафиксировать появившуюся мысль, рождающийся замысел. В дальнейшем, при работе над эскизом композиции, художник уже откажется от условного, схематичного рисунка, он перейдет к конкретному, реальному изображению каждой формы.

Учебное рисование по представлению тесно смыкается с творческим композиционным рисованием. И здесь и там приходится воссоздавать предмет, которого ученик не видит перед собой, но образ которого сложился в его воображении. Правда, в композиционном рисунке он подчиняется общему тематическому замыслу и не выступает в самостоятельной роли, образ предмета является составной частью композиции, и в то же время он может быть изображен очень схематично и приближенительно — намеком. Главное — найти его место, увязать его с другими объектами в единое целое.

В учебном задании по представлению рисунок уже выступает в самостоятельной роли, он позволяет начинающему рисовальщику понять характерные особенности и закономерности построения формы. Такой рисунок должен быть очень четким и ясным в графическом исполнении. Он может быть как схематичным, так и детально проработанным светотенью, но во всех случаях он должен нести в себе определенные дидактические и целевые указания.

Конечно, рисунок по представлению при всей своей педагогической направленности не исключает творческого начала. Уже воссоздание образа предмета по воображению — творческий процесс. И в определенных условиях рисунок по представлению может превратиться в самый настоящий композиционный рисунок (с определенным сюжетным содержанием), которым ученило рисования часто приходится пользоваться на уроках тематического

и декоративного рисования. Выполняя задания на рисунки по памяти и по представлению, целесообразнее всего совмещать их с работой над композицией.

При выполнении творческих композиционных набросков начинающему нужно иметь в виду: не вводить вначале в композицию большого количества объектов изображения и не увлекаться мелкими подробностями формы. Все это будет затруднять и осложнять работу художника и помешает зрителю понять смысл композиционного построения. Такой рисунок в первый момент будет восприниматься бесформенной массой, хаотическим нагромождением линий и пятен. Главная же цель композиционного рисунка — раскрыть архитектурному композиционного строя, показать, как выделится композиционный центр, как второстепенное подчинится главному. Особенно за всем этим необходимо следить при выполнении педагогического рисунка, при работе на классной доске, где требуется четкость и лаконизм.

Выделить специальное время для занятий творческим композиционным рисунком учащемуся будет очень трудно при том обилии учебных заданий, которые предусмотрены в учебнике. Поэтому эти упражнения следует совмещать с работой по композиции и при показе композиционных набросков учащемуся надо представлять не два-три наброска, что обычно делают учащиеся, а целую серию.

Анализируя этапы работы над композиционным наброском, мы обнаруживаем, что на первом этапе у рисовальщика вырабатываются очень ценные и крайне необходимые навыки для работы педагога-художника: быстрота и лаконизм изображении формы, умение обратить внимание на самое главное. Хотя изображение выглядит незавершенным, требует дальнейшей конкретизации и пояснения, но именно в таком рисунке легко обнаружить те элементы и специфические особенности изображения, которые так необходимы для педагогического рисунка. О специфических особенностях педагогического рисунка будет сказано в следующей главе.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РИСУНОК

Педагогический рисунок имеет свою специфику, свои приемы работы, свои конкретные цели и задачи. Он должен иметь и свою методику обучения. Однако очень часто к педагогическому рисунку относят рисунок по памяти и по представлению и всякий рисунок на классной доске. Более того, во многих педагогических учебниках заведених обычно рисование с натуры, но местом на черной бумаге рассматривают как педагогический рисунок. Все это не имеет прямого отношения к педагогическому рисунку. Замена доски (вместо карандаша — мел, вместо бумаги — классная доска или черная бумага) совершенно не меняет сути дела. Рисунок по памяти, выполнен ли он карандашом или мелом на классной доске, остается рисунком по памяти. Рисунок с натуры, выполненный мелом на черной бумаге, не превращается в педагогический, а остается рисунком с натуры. В педагогических учебных заведених, на методических выставках мы можем встретить рисунки античных голов, выполненные мелом на черной бумаге, которые экспонируются как примеры педагогического рисунка.

Все это далеко от специфики педагогического рисунка и от конечных его целей и задач.

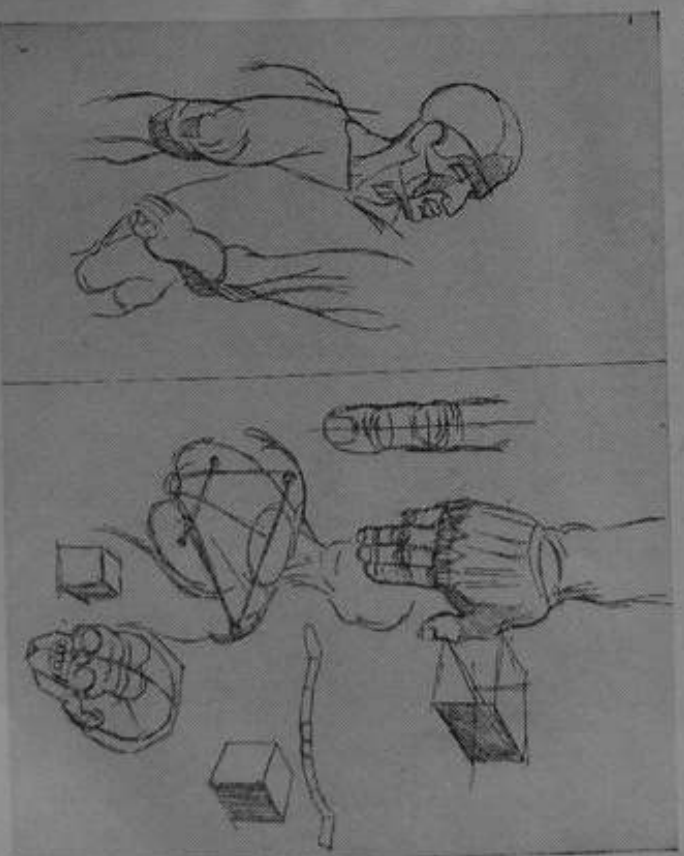
Педагогический рисунок, как таковой, не имеет самостоятельного значения, он тесно связан со словом педагога и является лишь графическим пояснением мысли педагога. Процесс построения педагогического рисунка должен быть согласован с ходом изложения учебного материала, главным в данном случае должны быть пояснения педагога, рисунок же должен явиться лишь дополнением к слову. Следовательно, педагогический рисунок может быть выполнен и на бумаге, и на классной доске, главное здесь методическая наглядность. Прекрасным примером педагогического рисунка могут служить наброски профессора В. И. Яковлева (рис. 185, 186). Его педагогические рисунки, дополненные убедительными рассуждениями, всегда давали возможность наглядно увидеть в натуре и полностью осознать закономерности строения формы.

На рисунке показана структура верхнего плечевого пояса и локтевого сустава. На рисунке раскрывается конструктивная основа кисти руки и метод построения изображения каждой фаланги пальца. Чтобы убедительнее донести до сознания ученика прин-

цип построения и выявления объема каждой фаланги пальца, профессор В. И. Яковлев опирается на примеры элементарного построения изображения от простейшей формы куба.

Сам по себе рисунок не имеет художественной выразительности, непонятно и его содержание, но, когда он возникает под рукой педагога в сопровождении обстоятельных объяснений, он становится необыкновенно убедительным, ясным и понятным.

Такие педагогические рисунки, как правило, выполняются учителем на полях работы ученика. Типичным примером может служить педагогический рисунок проф. В. И. Яковлева на полях работы студента (рис. 187). Здесь мы видим, как Владимир Иванович Яковлевский, объясняя студенту закономерность строения формы ноги, показывал, как можно выявить большую форму, используя метод Карловского. Таких пояснительных рисунков на полях работ учеников мы можем назвать большое количество. Вот они-то и характеризуют собой педагогический рисунок, они-то и должны интересовать будущих художников-педагогов. Между тем на эти в полном смысле слова педагогические рисунки мало кто обращает внимание. И учащиеся педагогических учебных заведений, и преподаватели недоценивают методическую ценность и важности этих рисунков. Некоторые учащиеся рассматривают их как лишнюю и совершенно ненужную деятельность педагога.



185. В. Яковлев.
Педагогический рисунок.

186. В. Яковлев.
Педагогический рисунок.



Наблюдая, как профессор на полях его рисунка чертит, скажем, схему плечевого пояса, ученик думает: «Ну вот, испортил мне рисунок, был чистый лист хорошего сорта бумаги, а теперь на полях какие-то загогульки». Порою незадачливый ученик стирает резинкой все, что ему нарисовал профессор.

Это пример неправильного отношения к задачам учебного рисунка. Ученик мыслит свой рисунок как будущий «шедевр», он заботится не о том, чтобы приобрести знания и навыки, решить, какие-то определенные учебные задачи, а сделать чистенький, эффектный рисунок. Кроме того, здесь налицо и недооценка учениками и преподавателями принципа наглядности.

Задача педагога — методически подготовить учеников к решению учебных задач.

В каких-то моментах педагогический рисунок необходимо ради наглядности упростить, схематизировать, чтобы ученик правильно понял конструкцию формы, ее структуру, ее пластические особенности. Если педагог правильно раскрывает особенности построения формы, его рисунок всегда будет убедительным и разительным.

К особому виду педагогического рисунка следует отнести поправку рукой педагога работы ученика. Когда преподаватель демонстрирует перед учеником процесс построения изображения на плоскости листа бумаги, то ученик лучше усваивает не только учебный материал, но и возможности технических средств исполнения рисунка. Показывая ученику на его же работе метод выражения формы предмета средствами рисунка, способы и приемы нанесения штриховки или тоновой лепки объема предмета углем, сангиной, соусом, мы открываем перед учеником больше возможности и для развития творческой инициативы. Однако и здесь процесс построения рисунка рукой педагога должен соответствовать ходу изложения учебного материала. Плохо, когда педагог садится за работу ученика и молча выправляет его рисунок. Такой метод работы не только не дает ученику, но и приносит вред, часто подавляя всякую инициативу ученика, рождая в душе молодого художника чувства отчаяния и полного разочарования в избранной специальности. В этом отношении очень поучительными для нас могут быть воспоминания пианиста А. Зименту о занятиях с А. Рубинштейном: «Он привинчивал к пистолету — и заиграл... Играл он так, как, может быть, редко когда в своей жизни играл. Учиться тут нечему было, и я как пианист перед ним совсем не существовал или существовал где-нибудь в третьей комнате, в углу, в кучке мусора. Я помню, что впечатленье у меня было такое: «Оставьте меня все в покое, я брошу заниматься музыкой!» Но, кроме сознания полной ничтожности, было и чувство какой-то обиды. Я довольно-долго вспоминал уроки Николая Рубинштейна, который нам всегда так играл, чтобы мы все-таки не теряли из вида ближайшей точки к идеалу, то есть он сообщался со способностями каждого данного ученика и играл

ни столько хорошо, чтобы этот ученик не терял надежды когда-нибудь достигнуть этой точки. П. Г. Рубинштейн играл каждому ученику иначе, то есть чем лучше был ученик, тем он лучше играл, и наоборот.

После этого урока последовали еще такие же уроки, от которых у меня до сих пор еще остались впечатления какого-то тиснящего кошмара. Я чувствовал, что А. Рубинштейну было в высшей степени безразлично, как и что я играю. Конечно, ни о каком удовольствии ни ему, ни мне и речи быть не могло. Он, собственно, ничего мне не дал, а только играл эти вещи архимениально хорошо, и если он не убит во мне желание учиться, то это только благодаря моему счастливому характеру, давшему мне возможность смотреть на эти уроки как на временное несчастье¹.

Отсюда следует сделать вывод, что во всяком педагогическом процессе главным должно быть совершенствование педагога, следовательно, рисунок должен лишь дополнять слова.

В связи с затронутым вопросом следует заметить, что некоторые преподаватели считают, что не следует педагогу поправлять рисунок ученика, но эта точка зрения субъективна. Поправка рисунка ученика преподавателем имеет большее образовательное и воспитательное значение. Ученик видит, как можно исправить именно его рисунок. Наблюдая, как преподаватель работает над рисунком, ученик испытывает все детали этого процесса и потом уже сам старается делать так, как показал педагог. Академик В. Н. Яковлев, вспоминая занятия у В. Н. Мешкова, писал: «Такой метод показал я лично сыну и самым трудным и самым доходчивым. Ничто так не раскрывает глаза, как наглядный показ. А все эти разговоры, что поправлять ученику рисунок — это значит лишить его индивидуальности, ведутся теми педагогами, которые не умеют так делать. Мы же все и теперь с благодарностью вспоминаем эти чудесные часы»².

Соблюдая принцип наглядности, преподаватель должен вести обучение так, чтобы оно было простым, понятным и убедительным. Ученикам необходимо разъяснить и показать на примере, где это только возможно, как применять те или иные законы и правила рисования.

Педагогический рисунок при обучении рисованию должен рассматриваться не как вспомогательное средство обучения, а как основное и ведущее, он должен занять прочное место в арсенале дидактических средств художника-педагога.

Малодоступность учебного материала иногда является результатом недостаточной подготовки учащихся, но чаще всего слабой методической подготовки педагогов. Иногда излагаемый материал труднодоступен оттого, что педагог не использует средства

педагогического рисунка, который, по моему мнению, должен быть самым широким применением в обучении рисованию с натуры, начиная с низшей ступени обучения и кончая высшей.

Педагогический рисунок — одно из важнейших средств наглядности обучения. Рисование преподавателя одновременно с его объяснением и конкретизирует слово учителя, с другой — показывает приемы построения изображения, что так важно для учащихся. Поэтому обучение педагогическому рисунку, будет ли оно проходить на занятиях академического рисунка или на специальных занятиях по методике преподавания, должно обязательно сопровождаться словом рисующего. Могливе рисование педагога не даст должного результата, здесь важно выработать координацию между движением руки рисовальщика и его словом.

Даже первоначальные упражнения в проведении прямых линий (первое задание первого курса) на классной доске должны сопровождаться словом рисующего.

Рассмотрим один из примеров педагогического рисунка.

Учащиеся I курса, выполняя второе задание (натюрморт из гипсовых геометрических тел вращения: цилиндр, конус, шар), в ходе работы допустили ошибки в перспективе при изображении окружности. Педагог объяснил причину ошибок, показал, как надо их исправить, проверил, как учащиеся усвоили материал. Затем через некоторое время педагог в часе, отведенные на педагогический рисунок, может вызвать ученика и попросить объяснить его карандашом в руках или мелом на классной доске, как строится окружность в перспективе. При выполнении такого педагогического рисунка учеником педагог должен проследить: 1) как ученик строит изображение, 2) как он объясняет и 3) как у него согласуется слово с рисунком. Учитывая, что на педагогический рисунок отводится чрезвычайно ограниченное время, все учащиеся должны принимать активное участие в обсуждении — вначале как зрители, а затем как критики.

Обычный рисунок по памяти, по представлению, будет ли он исполнен карандашом на бумаге или мелом на классной доске, по своей сущности не меняется. Педагогический рисунок — иное дело, и здесь важно понять его специфику — взаимосвязь слова и изображения.

Наблюдение за работой начинающих педагогов (в период педагогической подготовки) показывает, что со многими важными вопросами построения изображения они не в состоянии справиться. Учитель говорит ученикам: «Чтобы правильно нарисовать предмет, прежде всего нужно выявить его конструкцию». А что такое конструкция, т. е. конструктивная основа формы предмета? Как ее выявить? На этих вопросах, как правило, начинающий педагог не останавливается, он сразу переходит к объяснению методической последовательности построения рисунка. В результате учитель не объяснил учащимся, как делается анализ конструктивного строе-

¹ Зиготин А. Мои воспоминания о Ф. Тютте. — «Наука и жизнь», 1970, № 11, с. 115—116.

² Яковлев В. Н. Вспомни Никитича Мешкова. М., 1952, с. 32—33.

ния формы предмета, не показав метода выявления конструктивной основы форм в рисунке. И все это начинающий педагог упускал потому, что в училище на эти вопросы никто не обращал серьезного внимания. Его учили рисовать на классной доске и не научили педагогическому рисунку. Между тем педагогический рисунок помогает образно и наглядно разъяснить ученику самые сложные моменты построения изображения на плоскости, подвести его к отвлеченному, абстрактному мышлению, к образованно-практическим понятиям (о конструктивной основе формы, о законах перспективы, вспомогательных осях построения и т. д.).

Наблюдая за построением педагогического рисунка, ученик постепенно освобождается от своих привычных суждений и навыков, он начинает осознавать специфику изображения формы на плоскости.

Педагогический рисунок помогает не только воспринять и запомнить отдельные конкретные факты, но и осознанию тех мыслительных и графических процессов, без которых невозможна работа рисовальщика.

Высоко оценивая педагогический рисунок и широко применяя его, надо в то же время помнить, что педагогический рисунок является не самоцелью (показать, как и хорошо рисую), а только вспомогательным средством для достижения основной цели — твердого усвоения теоретических и практических навыков учащимися. Поэтому педагогический рисунок надо применять тогда, когда это необходимо. Как только педагог заметил, что ученик его правильно понял, ему надо предоставить полную свободу действий, но в то же время и не выпускать из поля зрения. Ибо сразу, не дожидаясь, когда ученик начнет опробовать, направлять его на дальнейшее усвоение учебного материала. Например, мы раскрыли принцип построения большой формы в рисунке головы, знакомим с методом «обрубков», даем для закрепления специальные упражнения. Но ученик, правильно поняв суть построения формы, может впасть в крайность, свести все рисование к стилизованной «обрубочной» манере исполнения. Чтобы этого не случилось, его надо сразу переключить на реальную трактовку формы. Такой же подход должен быть и при показе технических приемов работы. Педагог своим рисунком раскрывает только особенности техники работы (карандашом, углем, сангиной и т. д.), но не навязывает своей манеры рисунка.

В основном педагогический рисунок применяется для раскрытия закономерностей построения изображения, причем, как уже говорилось, с обязательным словесным пояснением. Поэтому все задания по педагогическому рисованию, предусмотренные программой, должны сопровождаться словесными пояснениями учащихся, независимо от того, будут ли они работать дома самостоятельно или присутствии педагога в училище.

Рисунок ученика на классной доске или на бумаге по своему



488. Рисунок на классной доске.

назначению разъясняющий. Он должен быть четким и ясным по форме и предметам.

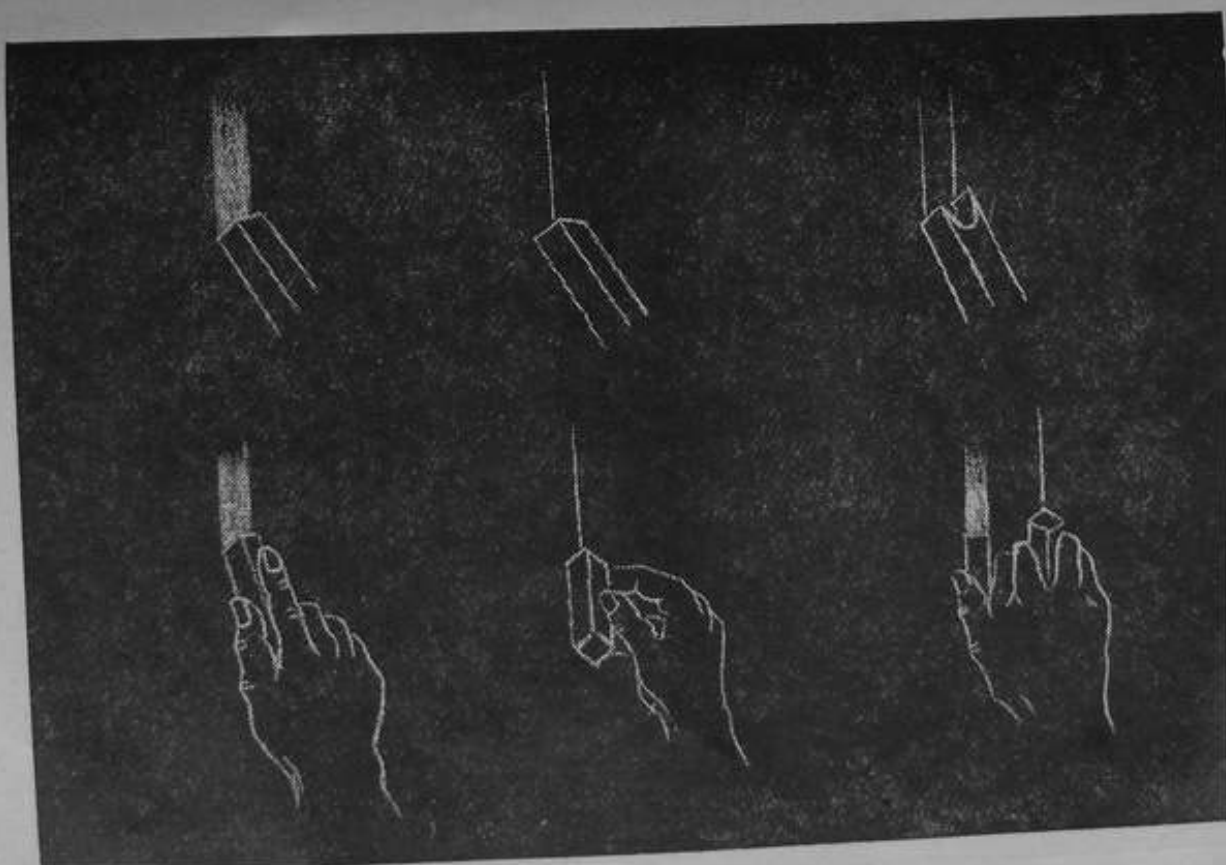
На первых порах предусмотренные программой рисунки на классной доске (предметы быта, растения, птиц, животных, человека) следует изображать параллельно с конструктивными схемами (рис. 188). Такое рисование заставит ученика сразу же подыскивать необходимые слова. Начинаящему надо учесть очень важный педагогический и психологический момент. Вначале ничто не будет получаться. Начав объяснять, рисовальщик заметит, что рука перестает его слушаться и рисунок не получается; заострив все внимание на рисунке, он перестает говорить. Здесь важно поступить следующим образом: начните говорить, очень медленно и не торопясь сразу сделать свой рисунок, а объясните каждую черту, каждую линию на своем рисунке — что она, эта черта или линия, собой выражает. Тогда вы попадете в ритм движения руки и своего слова. Многие начинающие учителя стремятся вначале сделать рисунок, а потом его пояснить. Это более легкий путь, но он чреват нежелательными последствиями. Привлекая себя говорить по готовому рисунку, такой педагог постепенно начинает отказываться от педагогического рисунка. Вначале же он исполняет его заранее, затем начинает заменять таблицей и, наконец, ограничивается только печатной продукцией.

В овладении педагогическим рисунком большое значение имеет и организационная сторона дела, в особенности при работе методом на классной доске. Преподаватель должен помочь ученику организовать работу, показать, как пользоваться методом, как его зачать, чтобы получить в рисунке линии различного характера. Мет можно зачать так, что он будет давать и тонкие и широкие линии, а при другой заточке — двойные линии и разной толщины (рис. 189).

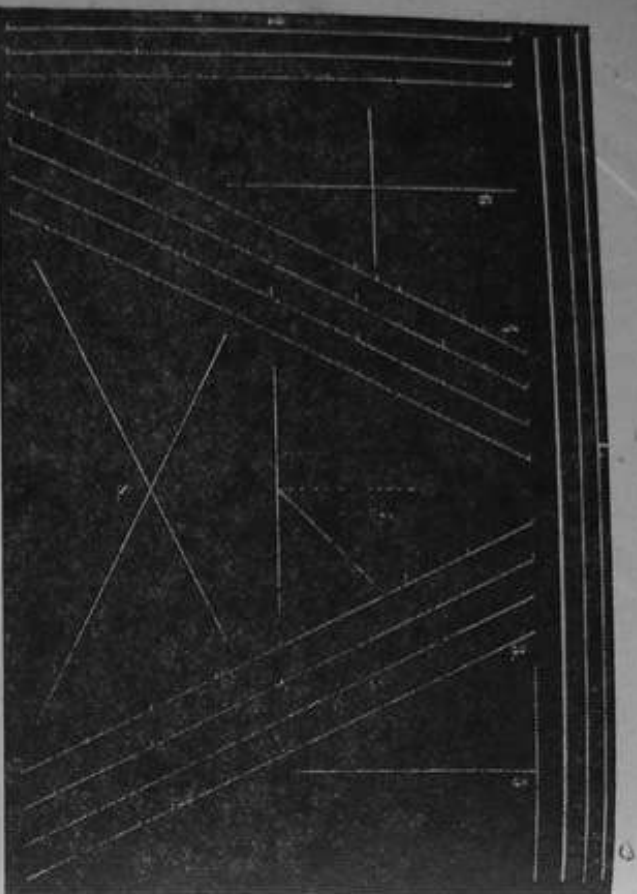
Первые упражнения в работе на классной доске должны быть показаны ученику самим педагогом, а затем он должен проверить, как ученик пользуется методом. Упражнения в рисунке на классной доске следует разнообразить. Примеры подобных упражнений показаны на рисунке (190, 191).

В учебной работе методом на классной доске надо строго придерживаться целевых установок: 1) что должен изображать рисунок; 2) в какой форме и в каком виде он должен быть представлен и 3) за какой промежуток времени он должен быть выполнен.

На первое задание, пока учащийся не научится одновременно говорить и рисовать, можно отвести до 10—12 минут. На последующие задания время надо резко сокращать. В начале педагогической практики воспитанник педагогической школы должен затрачивать на педагогический рисунок не более 2—3 минут. Здесь мы исходим уже не из условий и возможностей педагогической школы, а из условий и требований средней общеобразовательной школы. Быстрота выполнения рисунка диктуется структурой урока, когда по плану



189. Приемы работы мелом.



190. Устройства к рисунку на классной доске. Из старинного пособия.



191. Устройства к рисунку на классной доске. Из старинного пособия.

урока на 45 минут нужно большую часть времени выделить на самостоятельную работу школьников (20—30 минут), на организацию класса, объяснение нового учебного материала, где будет демонстрироваться педагогический рисунок, и на заключительную часть урока. Следовательно, на рисунок на классной доске может быть выделено крайне мало времени.

Во многих педагогических училищах и институтах используются переносные классные доски размером 100×70 см. Делается это для того, чтобы охватить большее количество учащихся работой на классной доске и дать возможность одновременно работать нескольким ученикам. Такая организация учебной работы вполне возможна и целесообразна, но при условии, что в этой работе будет участвовать большее количество преподавателей. Если занятия будет проводить один преподаватель сразу с несколькими учениками, то эффективность и польза таких занятий будет сведена на нет. Педагог должен следить, как ученики строят изображение, и по ходу его работы вносить коррективы, слушать, как начинающий педагог ведет методические пояснения, и по ходу его рассуждений давать свои замечания. А это преподаватель может делать, работая только с одним учеником.

Учитывая всю сложность педагогического рисунка, воспитателю педагогическим надо больше работать дома самостоятельно. В училище он будет знакомиться лишь с общими положениями и получать необходимые консультации, а штудирование, отработка каждого положения педагогического рисунка должны проводиться самим учеником.

Раскрывая специфику педагогического рисунка, надо подчеркнуть, что основа как творческого, так и педагогического рисунка — учебный академический рисунок; рисование с натуры — это тот фундамент, на котором формируется художник-педагог.

Глава двенадцатая
**РИСУНОК КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА**

Обучение рисунку в педагогическом училище преследует цель развить у воспитанников училища умение правдиво (реалистически) изображать окружающую действительность, видеть и понимать закономерности ее явлений. Такое обучение дает возможность будущему учителю рисования не только овладеть графической грамотой, но и развить творческие способности как художнику. Рисунок — основа изобразительного искусства, будь это живопись, графика, мозаика или инкрустация. Микеланджело рисунок определил как источник и корень не только изобразительного искусства, во и всякой науки. И сегодня во всех художественно-педагогических учебных заведениях рисунку отводится ведущее место, ибо без овладения основами реалистического рисунка выпускник училища не сможет успешно заниматься ни педагогической работой, ни творческой деятельностью.

Рисование как учебный предмет не исчерпывается только научным изложением основных положений реалистического искусства, оно прежде всего ставит своей задачей воспитать художника, обучить его мастерству, подвести к самостоятельной творческой работе. Советская педагогическая наука не мыслит образования в отрыве от воспитания, она рассматривает их во взаимосвязи и взаимозависимости. Обучение рисунку в училище дает будущему учителю рисования не только профессиональную грамотность, но и развивает его эстетически, воспитывает как художника. Художник, недостаточно овладевший рисунком, часто даже в самом начале творческой работы отказывается от удачно начатой композиции. Его путает сложный ракурс, он избегает вводить в картину выразительные жесты рук, так как не чувствует в себе силы хорошо прорисовать кисти и пальцы. Он начинает заменять позы и движения своих персонажей и тем самым обедняет свой первоначальный композиционный замысел. Художник, овладевший законами реалистического рисунка, имеет возможность рисовать композицию лучше, красивее, выразительнее. Примером этого могут служить работы Микеланджело для Сикстинской капеллы. Силуэты фигур были задуманы художником в очень сложных поворотах и ракурсах. Это заставило художника обратиться к рисунку с натуры, тщательно прорисовать каждое положение фигур (рис. 192).



192. Микеланджело. Рисунок.



193. А. Саврасов. Этап.

На рисунке видно, как художник проверяет по натуре расположение мышц при данном развороте фигуры, ракурсе головы, положении ступни, характер формы руки и пальцев. Художник убедился, что такое положение фигуры возможно, необходимо только уточнить рисунок. Мало того, художник снова возвращает к этому рисунку и уже более тщательно прорабатывает каждую форму.

Все это прекрасное свидетельство того, как рисунок с натуры помогает художнику справиться с самой сложной творческой работой.

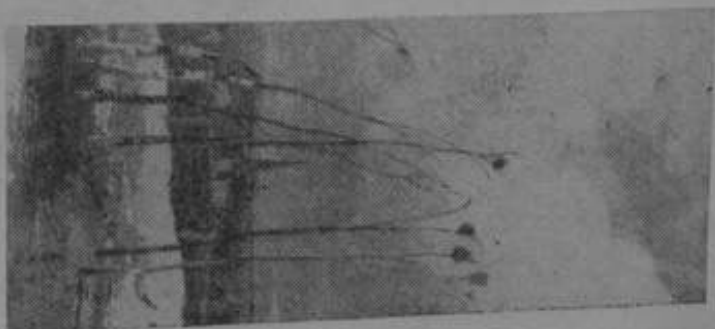
Конечно, одно рисование с натуры, изучение основ академического рисунка еще не дает возможности художнику полностью решить натраженный замысел композиции. Здесь нужен и большой творческий труд. И все же рисунок с натуры в начале работы играет главенствующую роль, а иногда влияет на дальнейшее развитие всей композиции. Так, например, поиски решения картины «Грачи прилетели» Саврасова показывают, как натурные этюды постепенно изменили первоначальный замысел художника. Вначале художник решает картину так, как это ему подсказала первая встреча с натурой (рис. 193). Новый этюд с натуры (с другой то-

чки зрения) — иное решение композиции. Теперь в центре внимания оказываются стволы берез, ради которых художник удлиняет по вертикали формат картины. Немного приподнята линия горизонта, та же вода по-прежнему на первом плане, стро-го посередине располагается церковь (рис. 194). Однако дальнейшие на-блюдения и натурные зарисовки в корне изменили первоначальный за-мысел художника.

В новом решении композиции (рис. 195) линия горизонта проходит по центру картины, та же вода отодвигается в нижний правый угол, вправо отодвигаются и березы. Следующий набросок с натуры покор ху-дожнику найти более эмоциональное решение композиции. Так, благодаря натурным зарисовкам художник каж-дый раз находил все новую, более интересную точку зрения, более вы-разительное и интересное решение композиции. И мы знаем, что только внимательное изучение природы, пре-красное владение рисунком позволив-ло художнику создать столь замеча-тельный шедевр искусства (рис. 196).

Все крупные художники до глубочайшей старости научили при-роду, наблюдали ее особенности, ее характерные признаки, ее законы, причем делали это каждодневно. Давая наставления мо-лодым художникам, Ченнино Ченнини в своем трактате о живописи писал: «Заметь, что самый совершенный руководитель, веду-щий через триумфальные врата к искусству, — это рисование с на-турой. Оно важнее всех образов: доверься ему всегда с торжес-ным сердцем, особенно когда приобретаешь некоторое чувство в ри-сунке»¹. И далее: «Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожным для этой цели; это принесет тебе огромную пользу»².

Рисование с натуры как учебная дисциплина закладывает ос-новы изобразительной грамоты. Полученные учащимися знания и навыки дают им возможность впоследствии изображать предме-ты реального мира и без натуры — по памяти и по представле-нию, подводя к творческой работе.



194. А. Саврасов. Этап.

¹ Ченнини Ченнини. Трактат о живописи. М., 1933, с. 37—38.
² Там же.



185. А. Саврасов.
Набросок.

Рисование с натуры — это метод объективного познания реального мира. Художник-реалист, прошедший школу академического рисунка, всегда стремится осознать все, что видит, дать ясную форму в изображении и ищет пути для наиболее точного и убедительного выражения своих чувств и мыслей. Бесплодное, по-верхностное наблюдение не дает ничего, кроме простой регистрации явлений.

Задача учебного рисунка — научить начинающего художника сознательно воспринимать окружающую действительность, отбирать из своих наблюдений наиболее существенное и важное, отбрасывать все второстепенное и случайное. Умение видеть и понимать природу помогает художнику избежать фальши и искажения объективной реальности. Чем объективнее художник изучает природу, чем больше у него накапливается знаний, тем больше путей для приведения замыслов и идей. А все это, в свою очередь, крайне необходимо для того, чтобы преподавать искусство другим. Формалистическое искусство не стоит себе целью правдиво и правильно изобразить реальную действительность. Оно служит забавой, игрой, угодливой игрой вкуса буржуазного потребителя, а поэтому рисунку отводится второстепенное значение. Академические же основы реалистического рисунка, дости-



190. А. Саврасов.
Грачи прилетели.

жения старой академической школы рисунка нередко отвергаются начисто.

У искусства социалистического реализма по сравнению с формалистическим совсем иные задачи. Оно должно помочь строить новое, коммунистическое общество, вселить в сердца людей дух бодрости и веру в победу коммунизма. Для молодого поколения нет выше цели, чем под руководством партии строить коммунизм. Искусство должно отвечать требованиям и чаяниям народа. В. И. Ленин говорил: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их...»¹.

Произведения художников должны быть доступны народу, они должны быть выполнены так, чтобы народ мог понять их, чтобы он черпал в них новые силы и знания, вдохновлялся на труд и на подвиги.

Реалистическое искусство создается на основе реальной действительности, следовательно, художник должен основательно

¹ Ленин В. И. О литературе и искусстве. Изд. 5-е, М., 1976, с. 657.

изучать ее. Остается ясно, что художнику-реалисту нужна школа, изучать навыки, нужные знания, которые он может получить уже в период прохождения курса академического рисования с натуры.

Практика изобразительного искусства уже давно выработала определенные методы, принципы и технические приемы работы, обеспечивающие возможность убедительного изображения реальной действительности. Метод реалистического построения изображений на плоскости на основе научных знаний и положений неоптики, анатомии, оптики с ее законами светотени (в своем историческом развитии претерпев известные поправки и дополнения) в настоящее время представляет собой уже проверенный и свой закон и правил рисования с натуры, которые являются необходимыми и обязательными для каждого художника-реалиста.

Формалистическое искусство последних пятидесяти лет испробовало разнообразные средства изображения. Оно отдало дань увлечению всевозможными художественными направлениями — футуризмом, кубизмом, сюрреализмом и прочими «измами», художники прибегали к схематизации, вычурности, упрощениям, разложению формы и другим трюкам — и все это оказалось бессмыслицей. Время показало: настоящее искусство развивается на основе изучения художниками жизни, природы, ее законов, которые необходимо знать художнику, если он желает правдиво отобразить мир.

Академическое рисование с натуры — это познание реальной действительности. Обучающийся рисунку получает конкретные знания о закономерностях строения форм, сведения по анатомии, перспективе и оптике.

Художник-дизайнер болязненно бродит по поверхности, он не знает, что является наиболее характерным, что в первую очередь следует выделить, какими воспользоваться деталями, чтобы подчеркнуть главное.

Пройдя школу рисования с натуры, молодой художник приобретает определенную сумму знаний и навыков, которые позволяют ему в дальнейшем работать уверенно и смело. Рисуя фигуру человека, он видит ее структуру, понимает, что в основе формы лежит анатомическая закономерность строения. Кости и мускулы определяют наружные формы человеческой фигуры, они же влияют на формы складок его одежды, на передачу характера движения.

Нужно всегда помнить, что знания и навыки, полученные в предыдущие, являются прочным фундаментом дальнейшего роста художника, а следовательно, и педагога.

Соблюдая законы строения форм природы, правила реалистического искусства, талантливый художник в своем творчестве всегда останется своеобразным. Каждый смотрит на мир по-своему, и мы хорошо знаем, что ни один человек не видит мир точно так же, как другой. Здесь сказывается различие и интеллекта, и ха-

рактера, и темперамента. Поэтому те правила и законы искусства, о которых мы здесь говорили, каждый художник будет применять и использовать в практике изобразительного искусства по-своему. На основании внимательного изучения реальной действительности, ее осмысления у художника повышается правильное восприятие мира. В своих замислах он исходит из наблюдаемой над окружающей средой. Они дают ему творческий импульс и определяют направление и характер его творческой деятельности.

Научно-педагогические исследования достаточно убедительно доказали, что основным средством в деле познания реального мира является наблюдение, а оно развивается и совершенствуется лучше всего во время рисования с натуры. Еще великий швейцарский педагог-демократ Песталоцци указывал на это. Он говорил, что первый шаг к познанию природы — созерцание, которое лучше всего развивается через рисование: чтобы правильно мыслить, необходимо правильно рассматривать, необходимо приучить глаз смотреть на все сравнительно, анализировать, группировать, а это качество развивается у людей через умение рисовать.

Рисование с натуры приучает человека внимательно наблюдать мир, познать его законы, запечатлевать в памяти его характерные формы.

При рисовании с натуры все понятия, суждения о предмете становятся более конкретными и ясными, ибо находясь перед глазами натура доступна зрению, осязанию, измерению и сравнению. Ни один учебный предмет, в особенности в начальных классах, не обеспечивает такого активного внимания учащихся к предмету, не способствует такому развитию мышления, не подготавливает их в такой степени к научным познаниям, как рисование с натуры.

Изображение на двухмерной плоскости трехмерных объемных тел способствует развитию пространственного и образного мышления.

Обучая рисованию с натуры, мы не только даем возможность ученику понять закономерности строения формы, но и наглядно проверить их истинность по натуре. Вот почему мы придаем такое большое значение рисованию с натуры в деле воспитания художника-педагога.

Каждый художник-реалист, в каком бы жанре он ни работал, обязательно пользуется натурой.

Вспомним Леонардо да Винчи, его «Тайную вечерю», написанную на стене в трапезной миланского монастыря. Библейский сюжет. Время действия — полторы тысячи лет тому назад, но в качестве натуры художник использует утварь монахов. Он списывает с натуры скамеек, тарелки, блюда, кубки — всю утварь монастырской столовой доминиканцев — современников Леонардо да Винчи.

А сколько приходится пользоваться рисунком с натуры художникам при изображении человеческой фигуры: то надо прове-

рять и уточнить рисунок кистей рук, головы, то прорисовать с натуры человеческое тело, то изобразить фигуру в ракурсе. Ко всему этому и подготавливает учебный рисунок.

Будущий учитель рисования должен уметь объяснить своим ученикам большую образовательную и воспитательную роль рисования с натуры.

Изобразкая в школе с ребятами фигуру человека, мы подготовляем подрастающее поколение не к узкой профессии художника, а помогаем им овладеть основами графической деятельности, основами графической грамоты, которая крайне необходима каждому человеку. Рисование помогает познавать окружающий мир, придает внимательию наблюдать и анализировать форму предметов, развивает зрительную память, способствует пространственному мышлению и образному представлению. Оно учит мыслить и чувствовать, познавать красоту природы. Во время рисования с натуры человек внимательно изучает форму предметов, их строение, пропорции, расположение в пространстве и постепенно привыкает к более многостороннему, углубленному и точному их восприятию.

Уметь видеть мир — сложное искусство, и рисование с натуры в этом деле оказывает существенную услугу. В своем рассказе, который так и называется «Искусство видеть мир», писатель К. Паустовский пишет: «Я послушался художника, и действительно — и люди и вещи оказались гораздо интереснее, чем раньше, когда я смотрел на них бегом и торопливо. И меня охватило едкое сожаление о глупо потраченном времени. Сколько бы я мог увидеть за прошлые годы превосходных вещей! Сколько интересного необратимо ушло, и его уже не воскресить!»¹

Рисование с натуры способствует точности и ясности мыслей, а это очень важно для творчества и изобразительства. Н. К. Крупская, указывая на эти качества рисования, писала: «Роль изобразительности как адаптационного средства очень велика. Но не меньше его роль и в области техники. Необходимо развивать образное мышление. Оно связано с силой зрительного восприятия, с умением наблюдать, с развитием зрительной памяти и образного воображения. Для квалифицированного рабочего, для техника, инженера, дизайнера все эти свойствам чрезвычайно важно. Оно влияет на точность, четкость работы, на развитие изобразительства, на качество его»².

В задачу рисования в школе входит не только раскрыть учащимся основы графической грамоты, но и способствовать развитию творческой мысли. Жизнь и практика показывают, что школы, где хорошо поставлено преподавание рисования, выпускают людей, способных применить свои знания и навыки в любой отрасли

народного хозяйства. Получившие эти навыки вспоминают свою школу с благодарностью. Так, например, известный авиаконструктор Герой Социалистического Труда А. С. Яковлев в книге «Рассказы авиаконструктора» писал: «И еще за одно я благодарю школу: там было хорошо поставлено рисование. Очень помогло мне в будущем умение рисовать. Ведь когда инженер-конструктор задумывает какую-нибудь машину, он мысленно во всех деталях должен представить себе свое творение и уметь изобразить его карандашом на бумаге»¹.

Рабочий и конструктор, архитектор и врач, агроном и военный могут с успехом использовать навыки и знания, приобретенные на уроках изобразительного искусства. Обучение рисованию открывает обширные поле деятельности. В общеобразовательной школе рисование необходимо рассматривать не как второстепенный предмет обучения, а как важный общеобразовательный учебный предмет, обладающий самостоятельной педагогической ценностью, и преподавание его должно быть поставлено на должную высоту. А сделать это сможет только тот учитель, который сам хорошо овладел рисунком.

Несколько полезных советов

Многие рисунки, выполненные углем, соусом, пастелью, митками карандашами (5Б, 6Б) или смешанной техникой — соус с угольным карандашом, уголь с сангиной, уголь, соус с мелом, — требуют закрепления фиксативами. Поскольку купить специальный фиксатив в магазинах очень трудно, каждый может его приготовить сам. В качестве закрепителей можно рекомендовать следующие рецепты:

1. Снятое (обезжиренное) молоко развести водой и добавить сахара. На один стакан молока (250 г) требуется 50—70 г воды и один кусочек пиленого сахара или одна неполная чайная ложка сахарного песка. Все это хорошо взболтать (растворить), нанести с помощью пульверизатора на готовый рисунок. Струя распыленного фиксатива должна ложиться на бумагу равномерно под прямым углом. Предварительно проверьте, чтобы струя из пульверизатора не давала крупных брызг (капель) и не мочила сильно бумагу. Фиксирование проводить не один раз, а три-четыре, давая каждый раз бумаге хорошо высохнуть.

2. Спиртовой закрепитель. На 20 весовых частей спирта взять одну весовую часть белого шпатель.

3. Взять кусок канифоль размером с грецкий орех, растопить его в порошок и растворить в 1/2 стакана бензина. Этот фиксатив успешно применяется — со временем бумага начнет сильно желтеть.

¹ Паустовский К. Собр. соч., т. 2, М., 1957, с. 681—682.

² Крупская Н. К. Избр. педагогические произведения. М., 1957, с. 523.

¹ Яковлев А. С. Рассказы авиаконструктора. М., 1959, с. 11.

4. В настоящее время студенты стали использовать в качестве закрепителя бесцветный лак для ногтей. Он удобен в обращении, не требует пульверизатора, так как продается в аэрозольной упаковке, хорошо покрывает плоскость бумаги. Как этот закрепитель будет нести себя со временем — сказать трудно. Пока результаты очень хорошие.

Бумага для настели

Многие учителя общеобразовательных школ, работая с детьми цветными мелками, устывают и сами рисунком настели. Однако достать специальную бумагу для настели не всегда удается. Ее можно изготовить самим.

1. Взять плотный лист бумаги (или картона), положить на ровную поверхность стола и обрабатывать пемзой или очень тонкой наждачной бумагой до тех пор, пока она не примет фактуру сукна. Такая бумага незаменима для настели. Однако обработка ее требует много времени и терпения.

2. Бумагу можно обработать и более легким способом. $\frac{1}{2}$ стакана пшеничной муки тщательно размешать в 1 л холодной воды и поставить на огонь. Когда смесь закипит — клейстер готов. Затем взять стакан тертого мела (или $\frac{1}{2}$ стакана мела и $\frac{1}{2}$ стакана гипса, которые предварительно надо перемешать в сухом виде), постепенно всыпать в кастрюлю с клейстером, все время помешивая шпатель. Если масса густоватая, подливать очень густую, надо в нее добавлять теплой воды до состояния очень жидкой сметаны. Грунт наносится на бумагу широкой кистью или флейцем. Бумага должна быть натянута на подрамник или стиратор. Клейстерный грунт перед употреблением можно подкрасить цветом — серо-голубым, серо-зеленым и т. д.

3. Можно приготовить бумагу с расчетом на грунт и на дальнейшее закрепление законченного рисунка. Такая подготовка бумаги от начала и до конца работы должна проводиться на специальном стираторе, состоящем из двух деревянных рам. Натянув бумагу, нанести флейцем жидкий раствор животного клея (рыбий, желатин, столярный) в несколько слоев, причем в разных направлениях так, чтобы следы волос флейца создавали фактуру лилового полотна. Пока клей не успеет высохнуть, посыпать всю поверхность бумаги мелким порошком пемзы. Когда бумага высохнет, изделие пемзового порошка смахните сухой кистью или флейцем и можете приступать к работе настели. Законченный рисунок надо закрепить. Для этого вскипятите воду и обработайте обратную сторону рисунка паром, не снимая его со стиратора. Пар, растворяя клеевой грунт, будет одновременно закреплять и наш рисунок. Рисунки, выполненные на настельной бумаге или клейстерном грунте, закреплять фиксативами не рекомендуется, их лучше хранить под стеклом.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ЗАКРЕПЛЕНИЯ ПРОЙДЕННОГО МАТЕРИАЛА

1. Как надо правильно держать в руке карандаш и сидеть за мольбертом?
2. С чего надо начинать рисунок?
3. Какой должна быть методическая последовательность работы над рисунком?
4. Чем отличается длительный рисунок от наброска?
5. Цели и задачи учебного академического рисунка.
6. Чем отличается учебный рисунок от творческого?
7. Что такое набросок?
8. Что мы понимаем под конструктивной основой формы?
9. Как объяснить конструктивную основу формы куба?
10. Что мы понимаем под собственной тенью и падающей?
11. Объясните понятия: блик, свет, полутень, тень, рефлексы.
12. Что мы понимаем под простыми и сложными формами?
13. Что мы понимаем под вспомогательными линиями построения формы? Дайте примеры.
14. Что такое осевая линия?
15. Что мы называем линией горизонта?
16. Что мы понимаем под картинной плоскостью?
17. Что мы понимаем под точкой схода?
18. Как построить перспективу окружности? Покажите на примере.
19. Что мы понимаем под предметной плоскостью?
20. Что мы понимаем под плоскостью горизонта?
21. Объясните основные закономерности линейной и воздушной перспективы.
22. Объясните в рисунке особенности построения интерьера — с одной точкой схода и двумя.
23. Объясните, что такое план и горизонт и высокий на примере рисунка пейзажа.
24. Что мы понимаем под большой формой?
25. Какой должна быть методическая последовательность работы над натюрмортом?
26. Объясните особенности анализа сложной формы предмета на примере изображения бидона, вазы.
27. Набравшие в схематическом рисунке характерные особенности различных пород деревьев.
28. Чем отличается педагогический рисунок от обобщенного?

СОДЕРЖАНИЕ

29. Расставьте, какое учебные задачи должны быть решены при рисовании патормента.
30. Объясните закономерности распределения света на форме.
31. В чем различие направления лучей света от искусственного источника света и солнечного?
32. Что такое «тон» и тональные отношения?
33. Что значит кисть, штрих по форме? Покажите это на примерах рисунка на обертке и графической форме предмета.
34. В чем состоит основное законы тональных отношений?
35. Чем отличается техника работы углем, карандашом и сангиной?
36. Назовите свойства карандаша, угля, сангины, соуса, технические приемы работы ими?
37. Основные закономерности строения формы человеческого головы, покажите в схематическом рисунке.
38. Что мы называем профильной линией?
39. Закономерности пропорционального членения головы на части.
40. Особенности строения формы человеческого черепа.
41. Методически последовательность работы над рисунком головы.
42. Закономерности строения формы носа. Пропорционализируйте рисунок.
43. Особенности строения формы глаза. Покажите на рисунке.
44. Перечислите основные мышицы головы человека.
45. Нарисуйте по представлению (схематично) форму человеческого головы в трехчетвертном повороте, вид снизу.
46. Что мы понимаем под линией разреза глаз и где она проходит?
47. С помощью каких приемов можно проверить правильность перспективного построения формы головы?
48. Основные закономерности строения человеческой фигуры.
49. Перечислите основные мышицы человеческого тела.
50. Что такое ось упора, ось равновесия?
51. Нарисуйте основные схемы движения человеческой фигуры.
52. Что мы понимаем под пропорцией и супинацией?
53. Перечислите основные кости руки.

Введение	3
Глава первая. Содержание, цели и задачи учебного рисунка	7
Глава вторая. Виды учебного рисунка. Длительный рисунок; методическая последовательность его развития. Наброски, их цели и задачи	24
Глава третья. Рисунок геометрических тел и предметов простых по форме	38
Глава четвертая. Рисунок сложных по форме предметов	70
Глава пятая. Рисунок группы предметов (натюрморт, интерьер)	110
Глава шестая. Рисунок пейзажа	134
Глава седьмая. Рисунок головы человека	149
Глава восьмая. Рисунок фигуры человека	193
Глава девятая. Рисунок птиц и зверей	242
Глава десятая. Рисунок по памяти и по представлению	254
Глава одиннадцатая. Педагогический рисунок	262
Глава двенадцатая. Рисунок как основа профессиональной подготовки художника-педагога	274
Вопросы и задания для закрепления пройденного материала	285

Николай Николаевич Ростовцев

УЧЕБНЫЙ РИСУНОК



Редактор

Н. М. Лазарева

Художественные редакторы

А. Ф. Сергеев, Н. В. Савельева

Технические редакторы

В. В. Новоселова, З. М. Кузьмина

Корректор

В. А. Глебова



Сдано в набор 12/III 1976 г. Подписано
к печати 26/X 1976 г. 60×90^{1/16}. Бумага
типографская М 2. Печ. л. 18. Уч.-изд.
л. 18,98. Тираж 100 тыс. экз. А07175.
Зак. 306.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Просвещение» Государ-
ственного комитета Совета Министров
РСФСР по делам издательств, полигра-
фии и книжной торговли. Москва, 3-й
проезд Марьиной рощи, 41.

Ярославский полиграфкомбинат Союз-
полиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР по
делам издательств, полиграфии и книж-
ной торговли. 150014, Ярославль,
ул. Свободы, 97.

Цена 84 коп.