ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

2

ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В ДЕВЯТИ ВЫПУСКАХ

ВЫПУСК

* I *

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
МОСКВА
1 · 9 · 6 · 0

Рис. 1 *Микеланджело. Мужской обнаженный торс*

РИСУНОК

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ О РИСОВАНИИ С НАТУРЫ

Желающий заниматься живописью или графикой, скульптурой или декоративным искусством должен, прежде всего, стараться овладеть рисунком. Рисунок — это основа всех видов изобразительного искусства. Он помогает изучению форм природы, придает изображению жизненность и выразительность. При помощи рисунка закрепляется первая мысль будущей картины. Без рисунка немыслима передача выразительного жеста, движения, а тем более невозможно изображение различных душевных состояний человека.

Прилагаемые репродукции дают наглядное представление о значении рисунка в творчестве художника. В подготовительном рисунке к росписи потолка Сикстинской капеллы *(рис. 2)* Микеланджело ищет и находит образ человека, пробуждающегося к жизни. Этот рисунок полностью используется великим мастером в его фреске *(рис. 3)*. Суриков в серии карандашных эскизов решает композицию

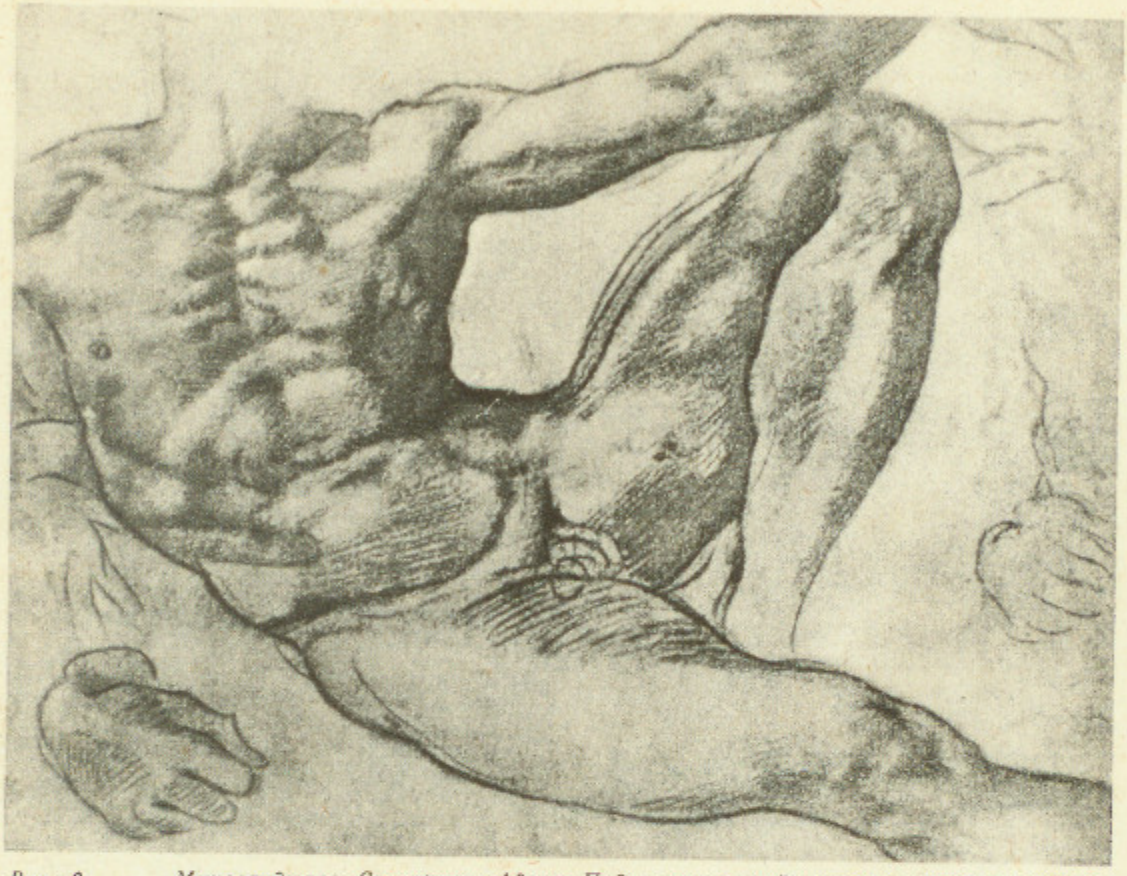
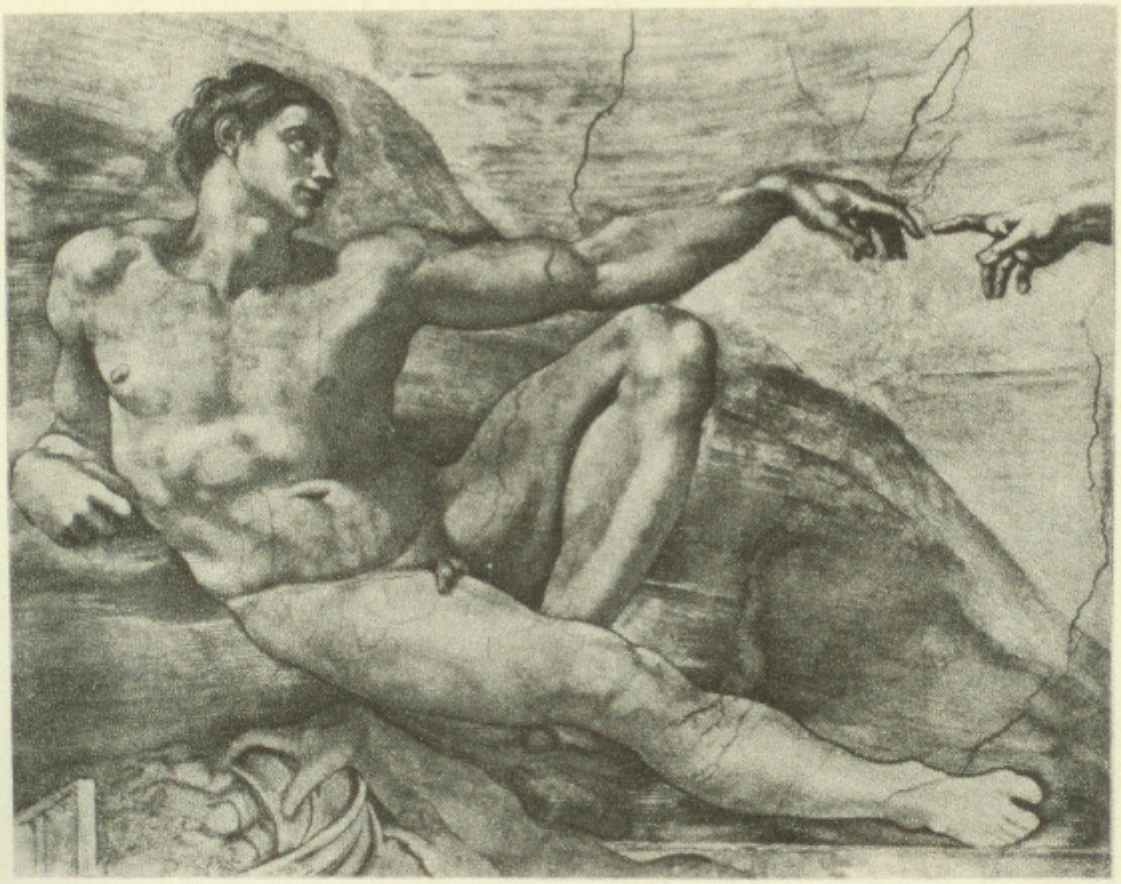


Рис. 2 *Микеланджело. Сотворение Адама. Подготовительный рисунок к росписи потолка Сикстинской капеллы*

картины «Боярыня Морозова» *(рис. 4)*. Большое количество подготовительных рисунков Александра Иванова во многом обусловливает предельную выразительность образов в его картинах *(рис. 5 и 6)*.

Законы и правила рисования усваиваются в результате сознательного отношения к работе с натуры. Каждое прикосновение карандаша к бумаге должно быть продумано и обосновано чувством и пониманием реальной формы.

Учебный рисунок должен давать возможно более полное представление о натуре, об ее форме, пластике, пропорциях и строении. Его следует рассматривать, прежде всего, как познавательный момент в творчестве художника. Кроме того, необходимо знание особенностей нашего зрительного восприятия. Без этого нельзя понять, почему окружающие нас предметы во многих случаях представляются



Микеланджело. Сотворение Адама. Деталь фрески Сикстинской капеллы *Рис. 3*

нам не такими, какие они в действительности: параллельные линии кажутся сходящимися, прямые углы воспринимаются то острыми, то тупыми, круг иногда выглядит как эллипс; карандаш по размерам превосходит высотный дом и т. д.

Наблюдательная и линейная перспективы не только объясняют вышеупомянутые оптические явления, но и вооружают художника приемами пространственного изображения предметов во всех поворотах, положениях, а также в различных степенях удаленности от рисующего.

РИСУНОК С НАТУРЫ И КОПИЯ

Среди художников-любителей, особенно начинающих, можно наблюдать массовое увлечение копированием. Копируют с самых

различных «оригиналов»: открыток, репродукций, журнальных иллюстраций.

Злоупотребление копированием случайных оригиналов ведет к бессознательной работе; таким путем не приобретаются нужные знания, вся работа ведется «на глаз», путем механического сравнения и такой же проверки.

При рисовании натуры перед рисующим встает необходимость передать объем предмета в пространстве. Для этого почти каждое прикосновение карандаша к бумаге должно быть обосновано пониманием формы, светотени, строения натуры, знанием перспективы, анатомии. В итоге у рисовальщика накапливаются знание, опыт, умение смотреть на натуру, ставить перед собой задачи и, выполняя их, продвигаться вперед.

Тем не менее, копирование в деле преподавания играет большую роль. Помимо теоретических объяснений хороший рисунок мастера представляет незаменимое пособие (орнамент, натюрморт, голова, фигура) для занимающихся рисованием. Они на деле видят решение задач, над которыми работают: передачу объема формы, светотени, штриха.

Копирование работ выдающихся мастеров (А. А. Иванова, О. А. Кипренского и др.) может принести большую пользу подготовленным рисовальщикам. Они смогут сознательно изучать образцы высокого стиля, постигать сущность творческого пути большого художника, повышая таким образом культуру собственного мастерства.

ТРЕХМЕРНОСТЬ. ОБЪЕМ. ФОРМА

Всякий предмет определяется тремя измерениями: длиной, шириной и высотой; под его объемом следует подразумевать его трехмерную величину, отграниченную поверхностями; под формой — наружный вид, внешние очертания предмета.

Изобразительное искусство, в основном, имеет дело с объемной формой. Следовательно, в рисовании следует руководствоваться именно объемной формой, чувствовать ее, подчинять ей все способы и приемы выполнения рисунка.

Уже при рисовании простейших тел необходимо развивать в себе чувство «всесторонней», пространственной формы. Рисуя, например, куб, нельзя изображать только видимые его стороны, без учета сторон, скрытых от глаз. Не представляя их, невозможно ни построить, ни нарисовать данный куб. Без ощущения всей формы в целом изображаемые предметы будут казаться односторонними.

В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Эскиз композиции *Рис. 4*

Для лучшего понимания формы в целом, прежде чем приступить к рисунку, необходимо рассмотреть натуру с различных сторон. Рисуя голову в фас, непременно нужно посмотреть на ее профиль. Помечая в трехчетвертном повороте головы ухо, следует представлять положение и другого уха, скрытого от глаз рисовальщика. Изображая чуть видимый из-за носа глаз, важно представлять его в целом, а не отделываться случайным штрихом и т. д. Рисующему рекомендуется наблюдать форму с различных точек, но рисовать непременно с одной. Освоив на простейших предметах главные правила рисования, в дальнейшем можно ставить перед собой более широкие задачи, переходя к рисованию натуры более сложной по своей конструкции.

Под конструкцией, или строением предмета, следует подразумевать взаимное расположение и связь его частей. Понятие конструкции свойственно всем существующим вещам, созданным природой

Рис. 5 *А. А. Иванов. Гиацинт. Рисунок к картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис»*

или руками человека, начиная с простейших предметов быта и кончая сложными формами органического мира. Художник не должен видеть окружающую его действительность только в случайном светотеневом состоянии. Ему необходимо уметь находить закономерность в строении предметов. Эта способность развивается постепенно в процессе рисования с натуры.

Изучение геометрических тел и предметов, близких к ним по своей форме, а затем и более сложных по своему строению, обязывает рисующих сознательно относиться к рисованию, выявляя смысл и назначение изображаемой натуры. Так, крынка представляет шарообразную форму с цилиндрическим горлышком; воронка — усеченный конус с приделанной ручкой и т. д. Особенно интересно и закономерно строение человеческого тела. Умению правильно изображать его содействует знание пластической анатомии.

А. А. Иванов. Гиацинт. Фрагмент картины «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» *Рис. 6*

ЛИНИЯ

Линия является одним из основных элементов рисунка, и функции ее разнообразны. При помощи легких линий начинается рисунок. Не имея еще самостоятельного значения, они лишь намечают будущую форму, отграничивая ее от пространства, определяют основные пропорции, намечают и прорисовывают отдельные части.

В дальнейшем, в процессе рисования, изучая форму, ее строение, перспективные сокращения ее поверхностей, законы освещения, рисующий постепенно овладевает той пространственной линией, которая является в своей лаконичности самым выразительным способом рисования.

Если проследить за рукой мастера во время такой работы, можно увидеть, как меняется в зависимости от характера формы и освещения и вид самой линии. Она то усиливается, то слабеет, то приближается, то удаляется, исчезая совсем, и вновь появляется во всю силу.

Особо выразителен в этом отношении рисунок Микеланджело: мужской обнаженный торс в сильном движении *(рис. 1)*.

Различный характер линий дает художнику возможность с предельным лаконизмом решать пластические и пространственные задачи. Энергичным нажимом сангинного карандаша мастер выдвигает на передний план голени ног, легкими касаниями намечается уходящая в глубину верхняя часть торса, каждая линия рисунка анатомически и пластически обоснованы.

Прекрасны по своей линейной выразительности такие рисунки как портрет балерины Т. П. Карсавиной *(рис. 7)*, выполненный В. А. Серовым, или портрет Никколо Паганини художника Энгра *(рис. 8)*.

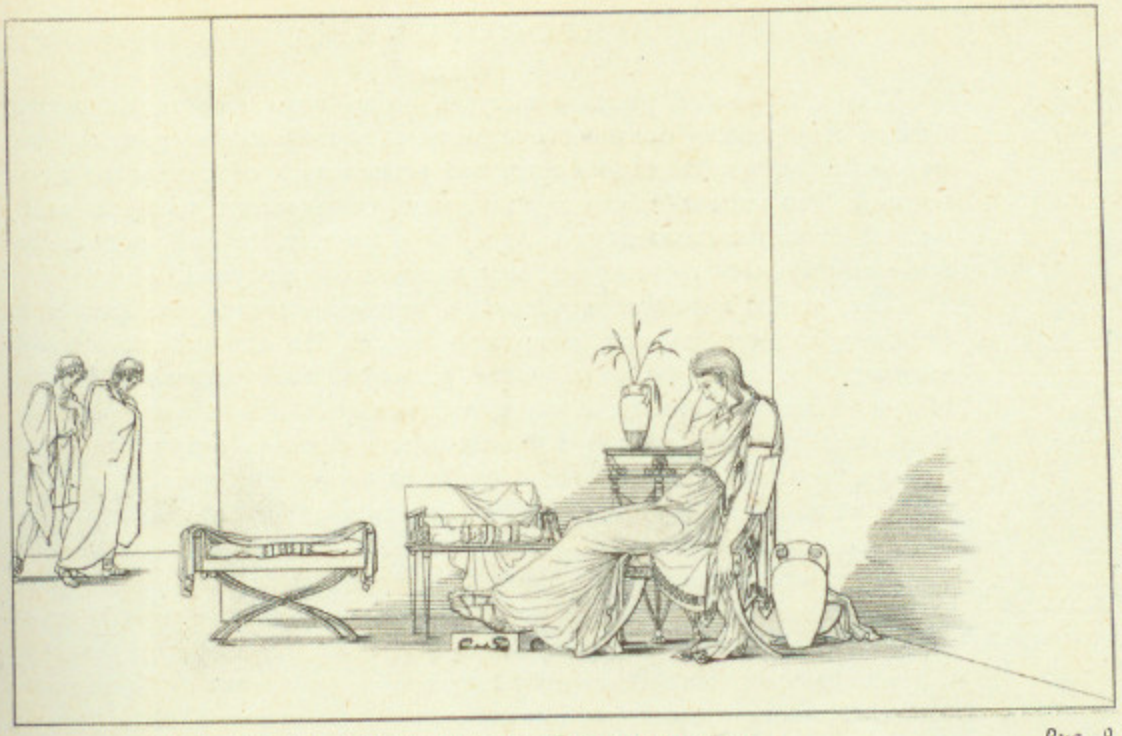
Пространственное решение ближнего и дальнего планов при помощи линий интересно проследить в приведенной иллюстрации Ф. П. Толстого к «Душеньке» И. Ф. Богдановича — «Покинутая всеми Душенька грустит» *(рис. 9)*. Пример более глубокого пространственного решения композиции линией с введением тональных пятен на первом плане дает офорт Рембрандта «Большая охота на львов» *(рис. 10)*.

Наряду с пространственной линией существует плоская, условная и однообразная линия, с одинаковым безразличием очерчивающая края фигур, камней и деревьев, не передающая ни формы, ни света, ни пространства. К таким линиям обычно прибегают начинающие рисовальщики. Не понимая, что линия в рисунке есть итог сложной работы над формой, совершенно не разбираясь в вопросах

В. А. Серов. Портрет балерины Т. П. Карсавиной *Рис. 7*

Рис. 8

Энгр. Никколо Паганини



Ф. П. Толстой. Покинутая всеми Душенька грустит *Рис. 9*

пространственного рисования, они обращают внимание прежде всего на наружные очертания предмета, стараясь механически скопировать его, чтобы затем заполнить контур случайными пятнами света и тени.

Необходимо с самого начала понять, что в учебном рисунке контурная линия не имеет самостоятельного значения, что она принадлежит объему и как часть его зависит от целого. Контуром, то есть найденной границей форм, завершают рисунок, а не начинают его.

У плоскостной линии в искусстве имеется свое назначение. Она применяется в декоративно-живописных работах, в стенных росписях, мозаиках, витражах, станковой и книжной графике, плакате — во всех произведениях плоскостного характера, где изображение увязывается с определенной плоскостью стены, стекла, потолка, бумаги и т. д. Здесь эта линия дает возможность обобщенно передавать изображение.

Глубокое различие между плоскостной и пространственной линиями необходимо усвоить с самого начала для того, чтобы в дальнейшем не получалось смешения этих различных элементов рисунка.

ПРОПОРЦИИ

Для того чтобы, рисуя с натуры, иметь возможность на листе бумаги изображать большие предметы и развертывать грандиозные перспективы, необходимо постоянно развивать в себе чувство пропорций. Это означает, что нужно уметь соподчинять размеры всех частей по отношению друг к другу и к целому, то есть подчинять все единому масштабу, принятому для данного рисунка.

Так, чтобы нарисовать человека, устанавливается его высота в любом условном размере, например 25 *см*. По отношению к этой величине должны быть найдены размеры всех частей фигуры. Масштаб дается заранее, а не вырабатывается в процессе работы. При рисовании по частям в большинстве случаев натура не умещается на листе, оказывается сдвинутой вверх или вниз. Для того чтобы не ошибиться в пропорциях, вначале следует определять соотношение больших величин, а затем выделять из них наименьшие.

Нарушение пропорций недопустимо вообще, но особенно оно ощутительно при построении человеческой фигуры и головы. В этих случаях даже небольшие отклонения искажают сходство и характер натуры. Поэтому изучению пропорций тела придается большое значение. Существуют законы, определяющие взаимоотношения размеров частей. Законы эти играют большую роль как средство, помогающее уяснить сделанную рисующим ошибку или предостеречь от нее. Например, полезно знать, что нормальное расстояние между глазами равно длине глаза. Учитывая это, легче определить, насколько ближе или дальше друг от друга должны быть поставлены глаза данной натуры. Необходимо также иметь в виду, что размер головы взрослого человека (от подбородка до темени) составляет приблизительно $^1/_7$—$^1/_8$ всей высоты фигуры, что расстояние между концами пальцев расставленных горизонтально рук примерно одинаково с высотой фигуры; размер от верхнего края головы до лобка приблизительно должен быть равен половине всего роста — знание этого помогает определить длину ног и туловища данного человека. Сравнительную величину частей человеческого тела наглядно показывает *рис. 11*.

Пропорции женской фигуры несколько иные: грудная клетка у́же, а таз шире, чем у мужской. Голова ребенка относительно туловища значительно больше, чем у взрослого человека, и т. д.

Многие художники прошлого, тщательно изучая пропорции человеческого тела, искали законы его гармонического строения. Среди них в первую очередь следует назвать греческих скульпторов V и IV вв. до н. э.— Поликлета и Лисиппа, а также художников эпохи Возрождения — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дюрера.

Рембрандт. Большая охота на львов *Рис. 10*

На рисунке Микеланджело даются пропорции фигуры *(рис. 12)*, которая делится на восемь частей; каждая из них равна величине головы. Первая часть — голова, вторая — от подбородка до линии сосков, третья — от сосков до пупка, четвертая — от пупка до лонного бугра, пятая — от лонного бугра до середины бедра, шестая — от середины бедра до нижней части колена, седьмая — от нижней части колена до нижней части икры и восьмая — от нижней части икры до подошвы. Мера роста в восемь голов применима для высоких людей. При низком росте длина фигуры соответствует величине около семи голов.

Трудность в определении пропорций часто имеет самые разнообразные причины. Из них главные — это так называемые оптические обманы. Например, черные и белые пятна одинакового

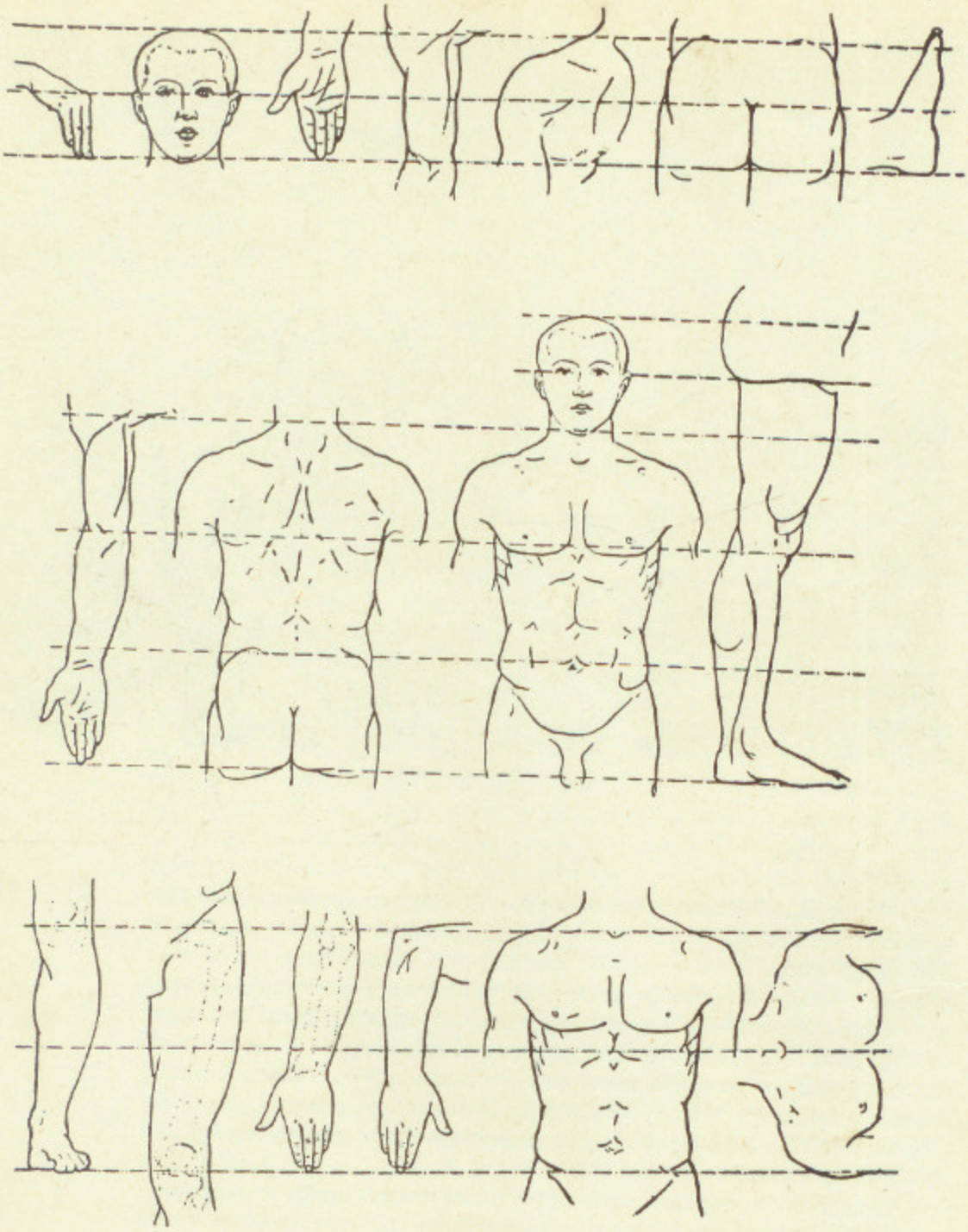


Рис. 11 *Пропорции фигуры человека*

размера воспринимаются различно — белое кажется больше, черное меньше.

Другой пример: при рисовании головы законченный, объемный рисунок глаза среди линейно намеченных форм будет казаться уменьшенным (как затемненное пятно среди светлого), а следовательно, может дезориентировать рисующего в пропорциях. Поэтому для соблюдения пропорций рисунок следует вести от первоначального наброска к объемному изображению равномерно, не забегая вперед в разработке отдельных деталей. Это даст возможность сравнивать размеры частей друг с другом и таким образом выдержать заранее намеченный масштаб.

Определяя пропорции, необходимо учитывать, что формы, наиболее детализированные или отличающиеся особой выразительностью, кажутся крупнее, чем другие такой же величины, но лишенные деталей и экспрессии. Неопытные рисовальщики, не учитывая этого обстоятельства, имеют склонность верхнюю часть головы намечать в меньших размерах, а нижнюю — в больших, так как нижняя часть головы, заполненная мелкими формами, кажется им значительнее и больше.

Микеланджело. Пропорции фигуры человека *Рис 12*

Рисующий с натуры должен иметь в виду, что при одинаковом размере горизонтальные линии кажутся длиннее вертикальных. В этом легко убедиться, сравнив два подрамника одинаковой величины, поставленных один в горизонтальном, другой в вертикальном положении. К числу элементарных ошибок начинающих художников можно отнести стремление растягивать предметы по горизонтали.

Если разделить лист на две равные половины, то нижняя часть всегда будет казаться меньше. В силу этого свойства нашего зрения обе половины латинской буквы *S* нам кажутся равными только потому, что нижняя ее часть в типографском шрифте делается тяжелее. Так же обстоит дело и с цифрой *8*. Это явление учитывается мастерами печати, хорошо знакомо архитекторам; оно безусловно играет роль и в работе художника.

С давних времен придавалось большое значение воспитанию у художника чувства пропорций и умения точно измерить величину на глаз. Этому вопросу много внимания уделял Леонардо да Винчи. Он рекомендовал специально придуманные им игры и развлечения для молодых рисовальщиков. «Если вы, рисовальщики, хотите получить от игр некоторое полезное развлечение, то вам всегда надлежит пользоваться вещами в интересах вашей профессии, то есть так, чтобы придать правильное суждение глазу и научиться оценивать истинную ширину и длину предметов...» * Он предлагает провести на стене линию и с пятиметрового расстояния стараться определить ее длину. Затем, отрезав от стебелька или соломинки часть, которая, по вашему представлению, соответствует размеру заданной на стене линии, проверьте правильность решения задачи: «...каждый из Вас пусть подходит к образцу, чтобы измерить по нему определенные им размеры, и тот, кто наиболее приблизится своею мерой к длине образца, тот пусть будет лучшим и победителем и получит от всех приз, заранее вами установленный» **.

Леонардо да Винчи рекомендует взять трость, воткнуть в землю и с определенного расстояния стараться определить, сколько раз величина трости укладывается в этом расстоянии. Или на глаз провести линию величиной в локоть (полметра), а потом это проверить натянутой нитью. «Подобные игры,— говорит Леонардо да Винчи,— придают правильность суждениям глаза, самому главному действию в живописи» ***.

СВЕТОТЕНЬ. ТОН

Изображаемый предмет существует для художника, поскольку он его видит.

Видимая форма предмета обусловливается его освещенностью, которая является необходимым условием не только для восприятия предмета, но и для воспроизведения его в рисунке. Свет, распространяясь по форме, в зависимости от ее характера, имеет различные оттенки, от самого светлого и до самого темного.

Так возникает понятие *светотени*.

Светотень, в наиболее полном выражении, предполагает определенный источник света и преимущественно одинаковую светлую окраску освещаемого предмета.

* Книга о живописи Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. Огиз — Изогиз, 1934, стр. 101, 102.

** Там же.

*** Там же.

Рассматривая освещенный куб *(рис. 13)*, замечаем, что его плоскость, обращенная к источнику света, будет самой светлой, называемой в рисунке *светом;* плоскость противоположная — *тенью; полутоном* следует называть плоскости, находящиеся под различными углами к источнику света и в силу этого неполностью отражающие его; *рефлекс* — отраженный свет, падающий на теневые стороны; *блик* — небольшая часть поверхности в свету, полностью отражающая силу источника света (наблюдается главным образом на кривых поверхностях), и, наконец, *падающая тень.*

В порядке уменьшения интенсивности света можно все световые оттенки расположить условно в следующей последовательности, начиная с самых светлых: блик, свет, полутон, рефлекс, собственная тень, падающая тень.

Свет выявляет форму предмета. Каждая форма имеет свой характер. Она ограничивается прямыми или кривыми поверхностями, или же сочетанием из тех и других.

Если форма имеет характер граненый, то, даже при минимальной разнице светосилы поверхностей, границы их будут определенными (см. куб на *рис. 13*).

Если форма округлая или шарообразная (цилиндр, шар), то свет и тень имеют постепенные переходы, причем наиболее глубокая тень будет не на краю теневой стороны, несущей рефлекс, а несколько отодвинувшись в направлении освещенной части. Несмотря на кажущуюся яркость, рефлекс всегда должен подчиняться тени и быть слабее полутона, который является частью света, то есть он должен быть светлее тени и темнее полутона. Например, рефлекс на шаре должен быть темнее полутона в свету *(рис. 13)*.

Рисуя групповую постановку из геометрических тел, находящихся на различных расстояниях от источника света, падающего сбоку, следует иметь в виду, что по мере удаления от него, освещенные поверхности тел теряют свою светосилу.

По законам физики сила света обратно пропорциональна квадрату расстояния предмета от источника света. Учитывая этот закон при размещении света и тени, не следует забывать и то обстоятельство, что вблизи от источника освещения контрасты света и тени усиливаются, по мере удаления — ослабевают.

До сих пор мы говорили о светотени одинаково окрашенных предметов. Средствами этой светотени ограничивалась старая академия в передаче освещенных гипсовых слепков и обнаженных натурщиков, однотонно выглядевших при вечернем освещении.

В настоящее время, наряду с гипсом и обнаженной фигурой, мы часто рисуем и пишем человека в разнообразных по характеру и цвету одеждах. Интерьеры, натюрморты из предметов различных материалов и фактур, прямое освещение, нередко исключающее четкую светотень, передача среды и пространственных отношений — все это выдвигает перед рисовальщиками ряд задач как бы живописного порядка, решение которых при помощи только светотени невозможно.

Поэтому в рисование вошел живописный термин *тон*.

Каждый цвет обладает свойственной ему светосилой. Например: желтый и синий, находясь в одинаковых условиях освещения, будут казаться один светлым, другой темным. Оранжевый окажется светлее лилового, коричневый темнее голубого и т. д.

При помощи различных градаций светлого и темного, можно давать некоторую цветовую характеристику в трактовке одежды, цвета лица, волос, глаз и т. д. Например, желтая повязка на рыжих волосах женщины, синее платье, белый фартук и черные ботинки в передаче тоном дадут более правдоподобный и интересный рисунок. Или например, парный портрет негра и белого человека с пространственным фоном возможно решить, только прибегая к тональным отношениям. Очевидно, что цвет натуры вносит поправку в определение понятия светотени.

Светотеневые отношения меняются также от воздействия воздушной среды и главным образом от степени удаленности натуры от рисующего: при постепенном удалении протяженного тела в глубину пространства, например дерева, поваленного в глубину картинной плоскости, с вывороченными корнями на первом плане, можно наблюдать, что тени на удаленной от нас верхушке дерева нам кажутся легче и прозрачней теней на корнях, расположенных ближе.

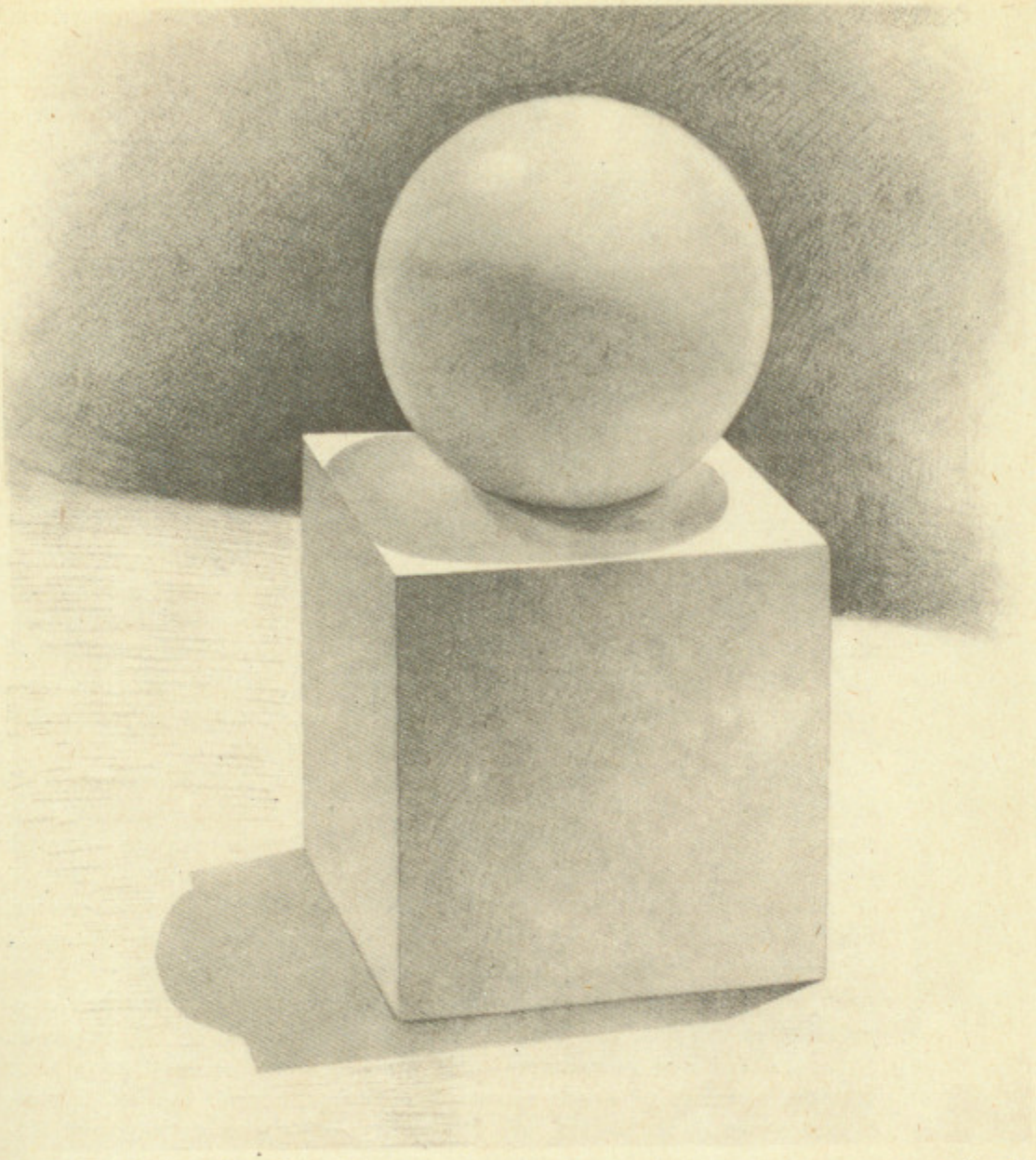
Понятие светотени и тона можно объединить в общем понятии *светосилы*.

Таким образом, светосила — это количество света, отражаемого каждой поверхностью, образующей объем предмета. Большая или меньшая степень силы света зависит:

1. От степени удаления источника света от поверхности.
2. От угла падения света на поверхность.
3. От цвета поверхности.
4. От степени удаленности ее от глаза рисующего.

Правильно определить световые отношения поверхностей в натуре и суметь отразить их на рисунке — это значит выдержать рисунок в тоне.

При передаче в рисунке тональных отношений данной натуры нужно иметь в виду, что природная тональная гамма (последова-



Куб и шар. Учебный рисунок *Рис. 13*

тельный ряд ее оттенков) значительно шире той, которой владеет рисующий. Иначе говоря, между белым тоном бумаги и наиболее затемненным пятном на ее поверхности можно расположить

значительно меньшее число тональных оттенков, чем в природной гамме, определяемой с одной стороны светом, а с другой — глубочайшей тенью. На рисунке нельзя полностью отразить разнообразие тональных оттенков во всю их абсолютную силу, но возможно передать отношения между ними при единственном условии, что количество переходов между соседними тонами на рисунке должно соответственно сокращаться. Только таким образом графические и природные тональные отношения условно приравниваются и делаются доступными для сравнения.

Так возникает вопрос о *тональном масштабе*.

В целях лучшего понимания тонального масштаба вспомним, что при определении пропорций приходится иметь дело также не с абсолютными величинами, но с условными, взятыми по отношению к намеченному заранее и также условному размеру предмета, так называемому его масштабу. Для светотеневого решения рисунка тоже берется условный тональный масштаб. Его размер, с одной стороны, определяется самым светлым пятном (бумагой), с другой — темным, зависящим от характера материала (карандаш, уголь) или расчета художника. Установив на рисунке основные пятна света и тени, рисующий должен поместить между ними всю гамму оттенков в правильном соподчинении *(рис. 14)*. Без заранее намеченного масштаба, как в пропорциях, так и в тоне, рисующему не удается «свести концы с концами» — натурщик не умещается на листе, а при решении световой задачи не хватает для теней силы карандаша.

Приведем пример бессистемного рисования, игнорирования правил и порядка в выполнении рисунка. Голова является наиболее подходящим объектом, так как искажение человеческого лица — самый убедительный показатель фальши и ошибок в исполнении. Основной недостаток неподготовленного рисовальщика состоит в том, что он, как говорится, из-за деревьев леса не видит, то есть из-за большого количества подробностей не видит сущности изображаемого, а потому, не зная, как правильно вести рисунок, обычно начинает прорабатывать его так, как ему кажется удобнее — сверху. Нередко он подкладывает под рисующую руку бумажку, чтобы сохранить лист чистым, поэтому не видит целого и ведет работу по частям. В этом случае можно утверждать, что его работа осуждена на неудачу. Начиная, как было сказано, рисунок сверху, он старается во всех подробностях передать колебания света, распространяющегося по надбровным дугам и лобным буграм, он стремится в полную силу выявить чуть заметную тональную разницу в фасовых и боковых поверхностях лба, подчеркнуть его морщины и складки, а главное передать блики на лобных буграх. Непреодолимое желание пере-

Рис. 14

Тональный масштаб

дать яркость блика подсказывает ему необходимость еще больше затемнять окружающую среду, еще больше усилить контрасты полутонов, и, когда рисовальщик убеждается, что свет на лбу совершенно пропал, он делает последнюю попытку вызвать его затемнением теней и окружающего фона. Превратив рисунок в безнадежное состояние «печной заслонки», он пытается «спасти» его случайными поправками: в свету он чуть ли не насквозь протирает бумагу резинкой, облегчает тени чрезмерно светлыми рефлексами, усиленно чернит самые темные пятна. В результате рисунок оказывается в совершенно безнадежном состоянии: рефлексы лезут вперед, тени проваливаются. Светлые поверхности выглядят как перепачканная бумага. Здесь следует отметить, что нередко во всех неудачах наивный автор склонен винить не себя, но бумагу, не выдержавшую резинки, и, главным образом, ограниченную силу карандаша, которым невозможно достигнуть необходимой силы света.

Только при дальнейшей работе он сможет постепенно понять, что передача освещенности предмета зависит не от контрастов света и тени, не от сорта бумаги, не от черноты карандаша и, тем более, не от «творческого подъема» художника, а от выдержанности тонального масштаба, от умения рисовать не в упор, а отношениями и, работая над деталью, не забывать о связи ее с целым.

Характер тонального масштаба определяется также той или иной задачей, поставленной художником. Самая сокращенная тональная гамма — это работа светом и тенью, применяемая в набросках, коротких рисунках и эскизах. Иногда она осложняется введением полутона, что очень наглядно видно на рисунке А. А. Иванова «Израильтяне пляшут перед золотым тельцом» *(рис. 15)*.

При изображении предмета без фона на белой бумаге должна сокращаться и напряженность световых контрастов. Если брать, например, голову во всю силу тона, то при наличии белого фона получится слишком большой и неправдоподобный разрыв между силуэтом головы и белой бумагой. Такая голова будет казаться вырезанной и наклеенной на лист. Во избежание этого необходимо смягчать тональные отношения рисунка, увязывая их с белым фоном, как с пространственной средой.

При передаче сильных световых эффектов (например горящая лампа в картине В. Д. Поленова «Больная») тональный масштаб увеличивается (от самого светлого до самого темного), что дает возможность передать свет от настольной лампы.

Форма предметов в зависимости от силы света, характера среды и пространства различно воспринимается нашим глазом. От перемещения источника света одни формы выявляются, другие формы

Рис. 15 *А. А. Иванов. Израильтяне пляшут перед золотым тельцом*

поглощаются тенью. По-разному выглядят одни и те же формы при резком и слабом освещении, а также на различных расстояниях от рисующего.

Кроме света такую же роль в зрительном восприятии предмета играет окружающая его среда, например, солнечный день, сумерки, туман, время дня и года. В силу особенностей физических свойств нашего зрения объем предметов, расположенных на различном удалении от глаза, воспринимается по-разному: на небольшом расстоянии более четко, по мере удаления предметы кажутся более плоскими и на заднем плане кажутся нам силуэтами. Это явление учитывается художниками, что можно наблюдать во многих картинах с глубокими пространственными планами, а также и в рисунках *(рис. 16)*.

Заканчивая главу о тоне, необходимо упомянуть о значении тонального рисунка для живописца. Если изучение пластической формы в рисунке придает произведениям художника наибольшую

И. Е. Репин. На Невском проспекте *Рис. 16*

жизненность и выразительность, то понимание тона как бы вводит его в технику живописи. Чувствуя светотеневые отношения, он с большей легкостью найдет нужную силу цвета. Об исключительном значении тона в композиции мы можем судить, только изучая творчество выдающихся мастеров.

Непревзойденные образцы тональных решений дает Рембрандт. Великий художник пользуется тоном как могучим средством для выявления основной темы своей картины. Подчеркивая световыми эффектами центр композиции, подчиняя ему все второстепенное, художник сосредоточивает таким образом внимание зрителя на главных действующих лицах в своем произведении. Среди выдающихся работ этого характера следует выделить его картину «Возвращение блудного сына» *(рис. 109)*, а также замечательный офорт на евангельский сюжет «Христос, исцеляющий больных» (так называемый «Лист в сто гульденов», *рис. 17*).

Рис. 17 *Рембрандт. Христос, исцеляющий больных (так называемый «Лист в сто гульденов»)*

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ В РАБОТЕ НАД ОТДЕЛЬНЫМ ЗАДАНИЕМ

Изучая процесс рисования, нельзя не прийти к выводу, что видимые многочисленные свойства изображаемой натуры передаются такими же многочисленными графическими способами и приемами. Во время работы рисовальщику приходится практически решать ряд сложных задач. Для изображения на плоскости листа объемной натуры ему необходимо работать над определением и выявлением формы, над ее пропорциями, движением в пространстве, учиться понимать строение (конструкцию) натуры, передавать ее освещение и среду, в которой она находится; уметь обобщать и детализировать, подчеркивать существенное и подчинять ему второстепенное, выяв-

ляя таким способом основной характер натуры. Все эти задачи должны объединяться в конечном счете цельным впечатлением от натуры.

Для того чтобы рисующему правильно ориентироваться среди стоящих перед ним задач, найти наивернейший путь к закономерному окончанию рисунка, он должен в своей работе соблюдать ту последовательность, тот «порядок», о котором так убедительно говорит П. П. Чистяков: «Каждое дело... требует *неизменного порядка*, требует, чтобы все сперва начиналось не с середины или конца, а с начала, с основания... нарушение ... порядка в делах приносит вред и ведет к совершенной неверности и путанице...» *

Таким образом, и процесс рисования имеет свое начало, середину и конец, иными словами — три стадии работы.

I. Начиная рисовать натуру, рисующий выбирает место для работы и устанавливает определенную точку зрения, наиболее соответствующую для решения поставленной задачи и позволяющую видеть модель в целом.

Взглянув на натуру, рисовальщик видит сразу, одновременно все: ее форму, пропорции, свет, цвет и т. д. Поэтому «целостность» зрительного восприятия является обязательным условием правдивого ее изображения.

Но так как нарисовать предмет сразу, как его видишь, физически невозможно, а рисование по частям неизбежно приведет малоопытного рисовальщика к пестроте и раздробленности, необходимо, прежде всего, все детали изображаемой натуры привести к простейшей и характерной для нее форме.

Таким образом, процесс рисования начинается «от общего», что является «началом» рисунка.

Приступая к непосредственной работе, рисующий прежде всего должен не только уместить, но и композиционно разместить на листе обобщенную форму предмета, или целую группу. Привычка закономерного размещения рисунка на бумаге должна прививаться с самого начала. Для этого предварительно нужно легкими касаниями карандаша быстро наметить границы будущего рисунка (орнамента, натюрморта, головы и т. д.), определяя его общую высоту и ширину, а также взаимное отношение размеров, отдельных предметов и их основных частей. Необходимо определить горизонт и, если изображается несколько предметов, то и направление, в котором они размещаются.

* П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1882—1919. «Искусство», М., 1953, стр. 343.

Когда натура расположена и намечены ее очертания, то внутри их следует находить и размещать основные ее части, отграничивая их плоскостями. С этого момента необходимо вводить светотень, начиная с самых общих определений: оставлять чистой бумагу для освещенных поверхностей и закрывать тушевкой в одну силу поверхности, остающиеся в тени. Это необходимо сделать для того, чтобы иметь возможность на возникающей трехмерной форме уточнить пропорции.

II. Продвигая рисунок от обобщенной формы к подробной проработке, для выявления деталей следует в первоначально обобщенную светотень вводить рефлексы (в тени), полутона и блики (в свету), выдерживая их тональные отношения.

Разрабатывая таким образом детали, нельзя забывать об их связи со всей формой. Поэтому не следует сосредоточивать всего внимания на кончике карандаша, на проводимых линиях. Наоборот, нужно ориентироваться на всю изображаемую форму в целом. В процессе работы рекомендуется систематически проверять рисунок, сравнивая его с натурой.

О правилах распространения света по формам различного характера, о силовых отношениях светотеневых градаций, о тоне и тональном масштабе, о работе «отношениями» было уже сказано в соответствующих разделах (см. «Светотень. Тон»). Здесь следует только подчеркнуть, что работа тоном дает возможность решать и форму, и освещение, и материальность изображаемой натуры.

Мы проследили развитие рисунка от первоначального построения его на листе до уточнения деталей. На этой стадии работы в натюрморте и орнаментах следует внимательно прорисовать части предметов во всех подробностях, а также стараться передать их материал и фактуру.

Рисуя голову или фигуру, необходимо одновременно изучать их строение, прорабатывать части, их взаимосвязь.

III. Вполне естественно, что даже при старательном рисовании деталей со всеми анатомическими подробностями в рисунке можно утерять цельность в передаче натуры.

Поэтому на последнем этапе, завершающем рисунок, внимание рисовальщика должно быть сосредоточено на подчинении выделяющихся деталей характеру основной формы.

Часто правильно построенный и проработанный в деталях рисунок при заканчивании оказывается совершенно «замученным» и сбитым с тона. Несколькими умелыми прикосновениями мягкой резинки (для карандаша) или тряпки (для угля) возможно снять, где это необходимо, лишний материал и восстановить основные тональные

отношения; а затем, подчеркнув на ожившем рисунке характерные черты, рисовальщик придаст ему свежесть выполнения и выразительность.

Делая краткий вывод по поводу трех указанных этапов в рисовании с натуры, необходимо указать, что, очерчивая прежде общий контур, намечая легко светотень, рисовальщик идет путем первоначального обобщения.

Когда уточняются намеченные формы и выявляются отдельные части и мелкие детали, рисовальщик использует метод анализа и детализации.

В конце работы рисовальщик вновь обращается к обобщению, но обобщению завершающему.

Итак, последовательная работа над рисунком развивается от простейшего определения обобщенных частей предмета через подробное изучение сложных деталей к образному выражению сущности изображаемой натуры.

«ПОСТУПЕННОСТЬ» В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

Основной принцип рисования «от простого к сложному» применяется не только в выполнении отдельных рисунков, но является основой и в построении всей системы художественного образования.

Все выполняемые задания по рисунку в своей совокупности представляют беспрерывный ряд постепенно усложняющихся задач, и весь путь совершенствования молодого художника должен напоминать лестницу, поднимаясь по которой нельзя шагать через ступени. Поэтому П. П. Чистяков называет ход развития художника «поступенным».

Увлекаясь интересной темой, неопытные рисовальщики часто берутся за сложные постановки, оказывающиеся им не под силу. В результате — разочарование в своем таланте и охлаждение к любимому делу. Лучше брать задачу попроще, но к выполнению ее предъявлять более серьезные требования. Это дает, в конечном результате, не случайные удачи, а основу для дальнейшего развития художника.

Тем, кто никогда не брал в руки карандаша, но желает познакомиться с элементарным рисованием, необходимо рекомендовать самые простейшие упражнения, развивающие глазомер и руку. Эти упражнения предлагаются вниманию учащегося в конце главы.

Но основная работа в области рисования с натуры начинается с момента понимания рисующим задач объемного изображения предметов, причем плоскость листа, на котором он рисует, должна восприниматься им как пространство.

Переход от плоскостного линейного рисования к объемному лучше всего организовать при помощи рисования проволочных фигур, напоминающих своим характером линии, с которыми имел дело рисовальщик в своих первоначальных упражнениях.

В дальнейшем зарисовки геометрических тел (из гипса) помогут реальнее представлять объем в целом. На этом этапе к перспективному построению следует присоединить и светотеневые решения с учетом характера освещаемых тел (округлых и граненых).

Следующая ступень в рисовании заключается в передаче комбинированных поверхностей, образующих предмет, с гранеными и округлыми переходами. Для этих целей хорошо иметь гипсовые орнаменты различного характера (цветок лотоса, кленовый лист, трилистник) и архитектурные детали.

Более сложной постановкой является натюрморт из простейших бытовых предметов, близких по форме к геометрическим телам. Цель задания — применение полученных знаний по наглядной перспективе, определение пропорций, решение светотеневых задач при изображении конкретных предметов простейшей формы (ведро, таз, табуретка и т. д.).

Постепенно нужно переходить к изображению предметов, разнообразных по своему строению (например, упаковочного ящика, глобуса, толстой раскрытой книги, кувшина), привыкая таким образом разбираться в конструкции более сложных форм. Легче и приятнее работать над натюрмортами тогда, когда они составляются на определенные темы (школьный, военный, колхозный, охотничий, рабочий, кухонный и т. д.). В натюрморте необходимо сопоставлять разнообразные материалы (стекло, металл, камень, ткани), учиться передавать их твердость, мягкость, прозрачность, матовость, глянцевость и другие качества. Следует учитывать, что при изображении в пространстве нескольких предметов различного цвета и материала тональные задачи осложняются.

Рисование античной вазы и капители является подготовкой к таким сложным и по форме и по освещению объектам, как человеческая голова и фигура. Рисуя вазу, рисовальщик познакомится с одновременным построением парных форм, столь характерным в дальнейшем для изображения человеческого тела. Подготовкой к рисованию живой головы также является работа над слепками скульптурных произведений Греции, Рима и Италии эпохи Возрождения.

При рисовании гипсовых голов нужно особенно стараться всемерно избегать механического копирования, добиваясь построения их объема по правилам рисования живой натуры.

Рисованию геометрических тел, натюрмортов, ваз, орнаментов и гипсовой головы и фигуры будут посвящены отдельные статьи в последующих выпусках.

Живая голова человека является одним из самых ответственных объектов рисования. В работе над ней объединяются и совершенствуются все правила и приемы рисования с натуры. При рисовании головы впервые заостряется внимание на характере и сходстве с данным человеком. Тонкая характеристика человека требует развития наблюдательности художника, а также знания анатомии головы и мимики лица.

Рисование фигуры человека присоединяет к упомянутым задачам новые, а именно: передачу разнообразных движений человеческого тела, усложненных пропорций, изучение анатомии и т. д. Если у рисующих есть возможность рисовать античные фигуры, необходимо предварительно сделать с них два-три рисунка. Для приступающих к рисованию человеческой фигуры удобнее изучать пропорции, строение, законы равновесия на гипсовых слепках. В дальнейшем будет дан особый раздел рисования человеческой фигуры. Здесь же мы только отметим, что эта работа является завершающим этапом в развитии художника в области учебного рисунка.

Приобретенные знания и опыт дадут возможность в дальнейшем использовать их в любом виде изобразительного искусства.

КРАТКОСРОЧНЫЕ РИСУНКИ

Наряду с длительным рисованием натуры следует делать наброски и краткосрочные зарисовки.

Необходимо, чтобы рисующий понимал значение краткосрочных зарисовок. Часто наблюдается неправильное отношение к этому виду рисунка. Некоторые полагают, что наибольшим количеством зарисовок они «набьют» себе руку; другие, не понимая сущности наброска, тщетно пытаются в кратчайший срок сделать законченный рисунок. Задача краткосрочных рисунков состоит не в том, чтобы научиться быстро рисовать все детали, но в том, чтобы уметь выделять в рисунке только существенное и характерное.

Эти работы могут иметь различное назначение — быть подсобными упражнениями для продолжительного рисунка (изучение движения, пропорций и т. д.), предшествовать длительной работе, когда художник ищет наиболее интересную точку зрения на натуру, и т. д.

По окончании длительного рисунка натуру рекомендуется повторить по памяти, припоминая существенное и отбрасывая второстепенное. Полезно также вводить специальные упражнения по укреплению памяти, зарисовывая человека, занятого какой-нибудь работой. При этом из ряда повторяющихся движений выбирайте наиболее типичное. Кроме того, следует воспроизводить в рисунке по памяти все интересное, что видели за день: характерные лица, типичные фигуры, позы, группы и т. д.

Следует пытаться рисовать и по представлению: после длительного рисования головы в профиль старайтесь нарисовать ее без натуры в три четверти, в фас, в любом повороте и наклоне.

Эти рисунки по памяти и по представлению делаются уже на основании приобретенных знаний и носят до некоторой степени творческий характер.

Художник при помощи краткосрочного рисунка должен минимальными средствами достигать наибольшего выражения. Мелькающие перед нами картины жизни можно схватить и зафиксировать только при быстро работающей руке и хорошей памяти. Что не успел зарисовать, то запомнил, представил и нарисовал.

Натурщики, позирующие для художника, в большинстве случаев не могут долго сохранять нужную позу и выражение. По прошествии некоторого времени их позы теряют ту жизненность и выразительность, которая необходима для данной работы. В этом случае умение вернуться к первоначальному впечатлению от натуры является незаменимым средством, чтобы придать изображению должное выражение.

Нельзя отделять рисование по памяти от рисования по представлению и воображению. Художник, запоминая ряд жизненных впечатлений, иногда объединяет их в одно характерное явление, которое и существует в его представлении как «образ». Так был создан В. И. Суриковым «Меншиков в Березове». Найденный для него натурщик, бывший учитель, конечно, не мог быть целиком помещен в картину. Скромного человека претворить в фигуру некогда всесильного Меншикова мог только художник, умеющий одинаково хорошо изображать и существующее и воображаемое. Без этой способности И. Е. Репин не смог бы претворить портреты художника Г. Г. Мясоедова и писателя В. М. Гаршина в трагические образы Ивана Грозного и его сына («Иван Грозный и сын его Иван», *рис. 106*). И. Н. Крамской был бы не в состоянии придать женскому лицу выражение безысходного горя («Неутешное горе»), В. М. Максимов — из этюда старика не смог бы создать зловещий образ колдуна, явившегося на свадьбу («Приход колдуна на крестьянскую свадьбу»).

И. Е. Репин. Отдых *Рис. 18*

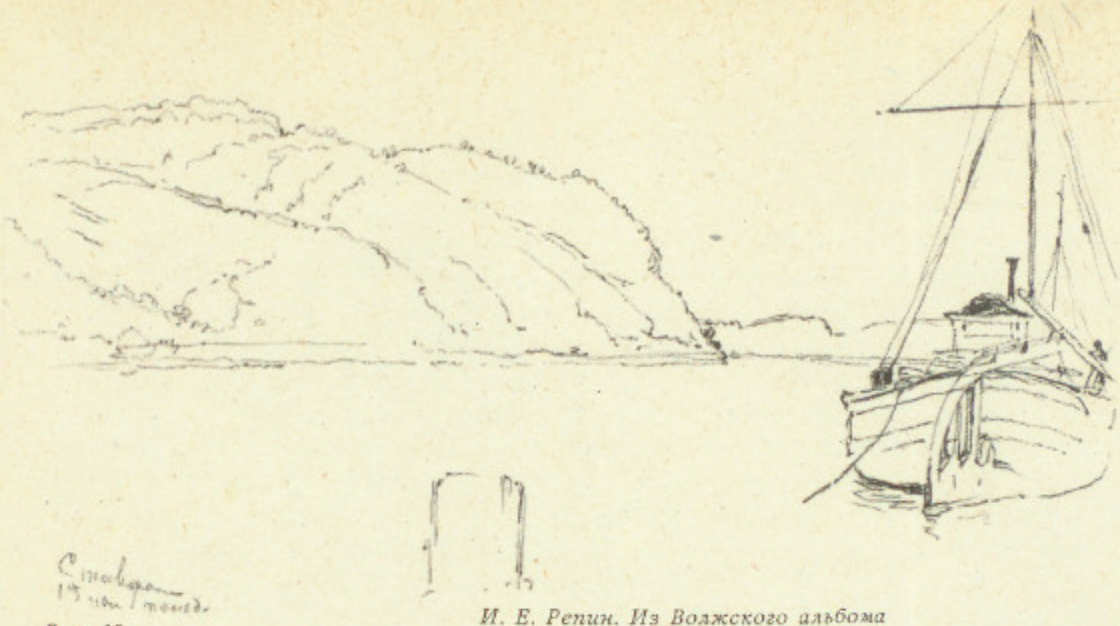


Рис. 19

И. Е. Репин. Из Волжского альбома

Работа над портретом также требует от художника не только внешнего мастерства, но и глубокого раскрытия характера портретируемого. Поэтому портретная работа ведется одновременно и с натуры и по составленному представлению об этом человеке.

Портрет Н. И. Пирогова с прищуренным глазом, написанный И. Е. Репиным, глубокий образ Ф. М. Достоевского кисти В. Г. Перова и знаменитый выполненный Веласкесом портрет Иннокентия X с жестким взглядом поясняют сказанное.

Обращаясь к прошлому, мы видим, что все выдающиеся художники работали и с натуры, и по представлению. К. П. Брюллов, умевший идеально рисовать с натуры, не смог бы передать в своей картине «Последний день Помпеи» *(рис. 113)* всего разнообразия человеческих чувств и переживаний, если бы не обладал зрительной памятью и наблюдательностью. И не один Брюллов, а многие художники владели способностью запоминать и изображать не только виденное, но и воображаемое.

Особенным мастерством и лаконичностью в передаче самых сложных сцен из библейской истории выделялся Александр Иванов. Такова приведенная нами акварель «Израильтяне пляшут перед золотым тельцом» *(рис. 15)* и другие его библейские эскизы. Художники Возрождения, вооруженные знанием анатомии человеческого тела и перспективы, заполняли плафоны выразительными фигурами в любых положениях и ракурсах. Мы знаем, что эта свобода и кажущаяся легкость исполнения обусловливались большой предварительной работой. Все художники этой эпохи оставили после себя

огромное количество подготовительных композиций и рисунков. Микеланджело к своим росписям и скульптурам делал подробные рисунки, изучая различные позы человека, детали, даже отдельные пальцы рук и ног.

Великий фламандский живописец Рубенс в своем творчестве с исключительной силой воображения дает картины охот, битв и вакханалий. Сцены охоты с яростным движением людей и животных говорят об огромном мастерстве Рубенса, о его умении не только передавать действительность, но брать от нее все самое интересное и увлекательное.

Мы говорим о рисунке в связи с живописью, так как, помимо цветовых решений, реалистическая картина особо нуждается в свободном выражении мысли и чувства художника, в пристальном изучении, а следовательно, в умении видеть и запоминать, представлять и изображать. Вспомните слова П. Чистякова: «рисовать — это рассуждать» *.

Касаясь вопросов обучения и творчества, он говорил: «Сперва нужно приучить все заимствовать от натуры, потом, понабравшись довольно, стараться подчинить себе натуру» **.

Сила творчества заключается в способности претворения видимого предметного мира в художественные образы. Например, что может быть в жизни отвратительнее удушения человека удавом в фильме «Охотники за каучуком». И, вместе с тем, как прекрасен и величествен гибнущий Лаокоон или задыхающийся гигант, сжимаемый кольцом огромной змеи в картине Ф. А. Бруни («Медный Змий»).

Натуралистическая скука и невыразительность многих картин обусловливается не только отсутствием цвета, как думают многие живописцы, но в большинстве случаев отсутствием умения свободно владеть формами природы и также свободно выражать свои мысли и чувства на холсте.

В традициях прошлого мы можем почерпнуть драгоценные примеры выразительности композиции. Сотни репинских набросков *(рис. 18, 19)*, многочисленные рисунки П. А. Федотова *(рис. 20)*, В. А. Серова — результат наблюдения жизни; удивительные по мастерству и выразительности эскизы, оставшиеся после Александра Иванова, К. П. Брюллова, А. Г. Егорова и других русских художников, произведения академистов второй половины XVIII века, а также вся система преподавания рисунка, направленная к созданию

* П. П. Чистяков и В. Е. Савинский. Переписка. 1883—1888 гг. Воспоминания. «Искусство», Л.— М., 1939, стр. 133.

** П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832—1919. «Искусство», М., 1953, стр. 320.

Рис. 20 П. А. Федотов. Неосторожная невеста

картины,— все говорит о необходимости свободно выражать свою мысль в рисунке.

Высказывания о значении рисунка следует закончить словами мудрого учителя и художника П. П. Чистякова: «Рисунок делает подъем в искусстве» *.

МАТЕРИАЛЫ И СПОСОБЫ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ

Прежде всего, на чем и чем рисовать? В основном — это бумага и карандаш. Но бумага может обладать различными свойствами. Например, бумага плохих сортов, изготовляемая из древесины, не пригодна для серьезной работы, она быстро желтеет и темнеет от света, ее поверхность непрочна и не выдерживает продолжительной работы. О длительной сохранности рисунка на этой бумаге не может быть и речи. К лучшим сортам, годным для рисования, относятся ватман (очень плотная и зернистая бумага), полуватман, некоторые сорта рисовальной и чертежной бумаги.

Карандаши (от тюрского kara — черный и tas или das — камень) бывают твердыми, мягкими, глянцевитыми, матовыми, различной силы и цвета.

Следует иметь карандаши различной твердости и мягкости («Кохинор» от *B* до *5B*, «Конструктор», начиная с *B* до *5B*, «Пионер» фабрики им. Красина от *B* до *5B*, этой же фабрики «Школьный» от *№ 1* до *№ 3*). Означенные номера указывают степень мягкости карандаша: *B* менее мягкий, *5B* очень мягкий, *№ 1* мягче *№ 3*.

Простой графитный карандаш является наиболее распространенным материалом для учебных рисунков. Он хорошо держится на бумаге и легко поддается стиранию резинкой. Острием графита можно давать тончайшую линию, а его боковой, специально отточенной поверхностью — живой, пространственный штрих. Приступающий к работе должен прежде всего усвоить, что рисунок следует вести очень легко, не нажимом, а касанием карандаша, не продавливая бумаги. Этим способом рисования сохраняется поверхность и фактура бумаги, что придает свежесть и прозрачность рисунку и избавляет его от затертости и неряшливости в исполнении.

В этих же целях, исправляя рисунок, не следует злоупотреблять резинкой, размазывая и втирая карандаш в бумагу. Штрихи карандаша, легко лежащие на поверхности, свободно убираются легким касанием резинки или снимки **.

* Н. Молева, Э. Белютин. П. П. Чистяков — теоретик и педагог. Издательство Академии художеств СССР, М., 1953, стр. 115.

** Снимкой называют мягкую серую резину, применяемую для исправления рисунков.

Графитные карандаши хороши для детальных альбомных зарисовок. В длительных рисунках, когда приходится прорисовывать по нескольку раз одно и то же место или оттушевывать тени, появляется блеск, что придает рисунку пестрый неприятный характер.

Необходимо заметить, что вышеупомянутый недостаток графитных карандашей совершенно отсутствует в так называемом итальянском карандаше, обладающем большой силой и отсутствием глянцевитости. Обычно этим карандашом, приготовленным из порошка жженой кости и растительного клея, выполнялись наиболее проработанные рисунки во всех школах и академиях.

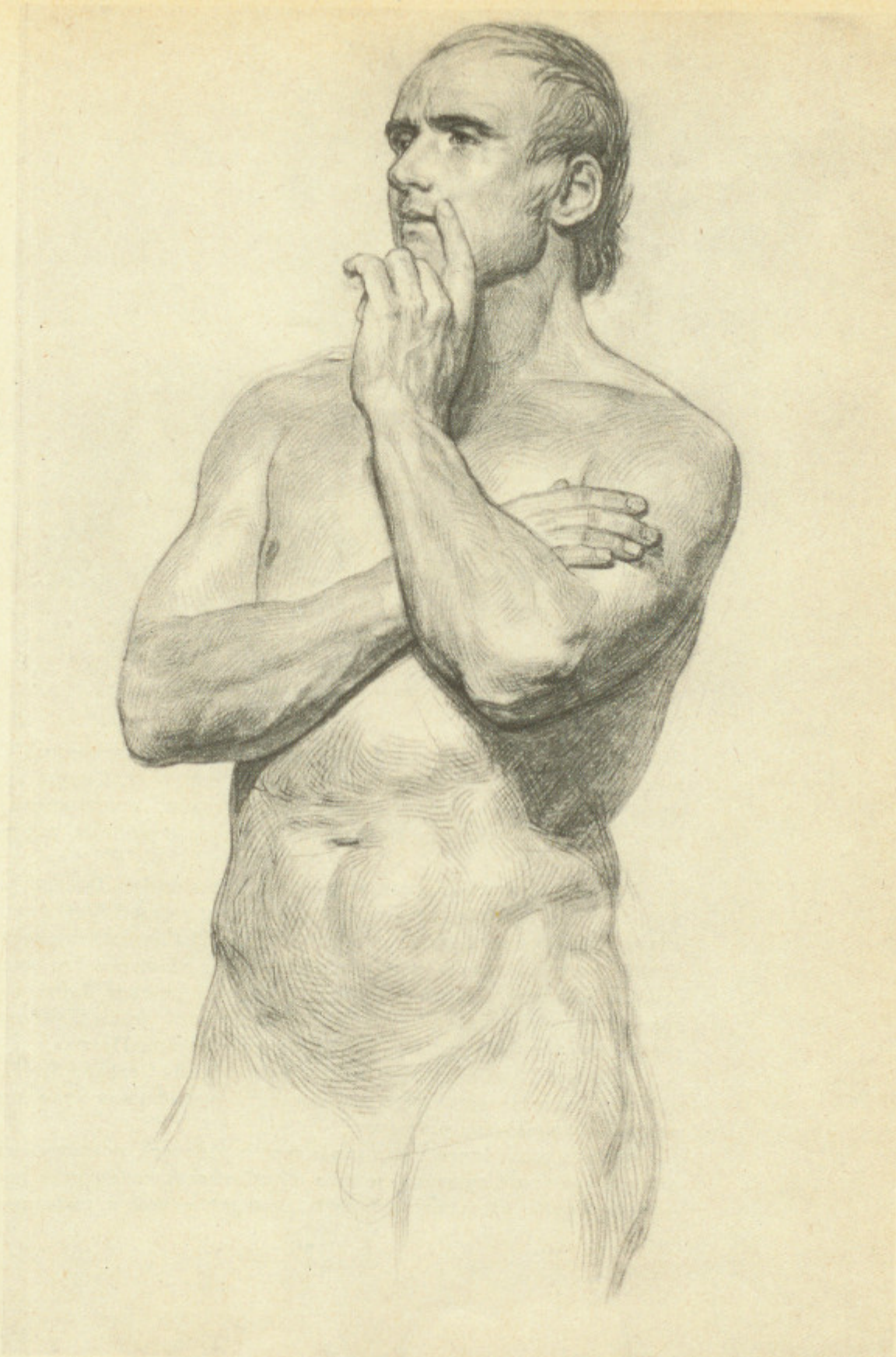
В настоящее время итальянские карандаши заменяют до некоторой степени карандаши «Ретушь» *№ 1* и *№ 2*. Фабрикой им. Сакко и Ванцетти выпускаются карандаши «Негро», напоминающие по цвету и силе итальянские, но, к сожалению, дающие жирный и блестящий штрих. Наиболее подходящая бумага для этих карандашей слегка шероховатая — типа полуватмана. Свойства итальянского карандаша (четкость, определенность и пластичность штриха) позволяют добиваться прозрачного тона, одновременно передающего и форму натуры. Идеалом выразительного карандашного штриха можно считать римские рисунки Александра Иванова *(рис. 21)*.

Одним из лучших рисовальных материалов, особенно для выполнения тональных и подготовительных рисунков, является обожженный уголь. Он изготовляется из различных древесных пород. Степень мягкости угля обусловливается обжигом и породой дерева.

В зависимости от характера заточки угля им можно проводить и тонкие, четкие линии и закрывать целые поверхности, поэтому техника работы углем разнообразна. Она может носить и графический, и живописный характер. Уголь — чрезвычайно податливый материал, отличающийся своей красивой фактурой.

Существует большое количество первоклассных, законченных произведений, выполненных техникой угля. Например, работы И. И. Шишкина, К. Я. Крыжицкого и особенно портретные работы И. Е. Репина и В. А. Серова. Портрет Элеоноры Дузе, сделанный Репиным углем на холсте, по своей выразительности и красоте не уступит лучшим живописным портретам его кисти *(рис. 22)*. К этой же категории рисунков, сделанных также углем, можно отнести выполненные Серовым портреты И. С. Остроухова, К. М. Тенишевой, П. П. Семенова-Тян-Шанского *(рис. 23)*, его же автопортрет (1899) и др. Из больших работ Серова углем следует упомянуть портрет Ф. И. Шаляпина, изображенного во весь рост.

Уголь применяется в подготовительных работах к живописи: как к портрету, так и к большим композициям. Очень показателен



А. А. Иванов. Натурщик *Рис. 21*

Рис. 22 *И. Е. Репин. Портрет Элеоноры Дузе*

большой угольный рисунок П. И. Щербатовой, выполненный Серовым. Он является подготовкой к большому портрету. Смерть художника прервала его труд в начальной стадии, поясняющей нам значение подготовительного рисунка в композиционных портретах мастера.

В больших композициях уголь дает возможность быстро закрывать большие пространства холста и благодаря своей легкости и подвижности хорошо поддается обработке. Чтобы вполне оценить значение этого материала в руках опытного и талантливого мастера, следует вспомнить рассказ Репина в книге «Далекое близкое», где говорится о том, как он пользовался подготовкой углем в работе над своей конкурсной картиной «Воскрешение дочери Иаира».

Рисунки Гольбейна Младшего, Энгра, В. А. Серова, Д. Н. Кардовского свидетельствуют о возможности применения угля для выполнения тончайших рисунков.

Чинить уголь можно, как карандаш, и работать, пользуясь карандашной техникой тушевки; можно обрабатывать конец угля при помощи кусочка наждачной бумаги, прикрепленной к рисовальному

В. А. Серов. Портрет П. П. Семенова-Тян-Шанского *Рис. 23*

планшету и работать широким штрихом, нажимая сильнее в темных местах и ослабляя нажим в светлых. Проложив таким способом светотень большой формы, следует взять мякиш белого хлеба для более детальной проработки света. Растушевкой* или щетинной кистью облегчить рефлексы и переходные полутона.

Хлеб берется свежий, нежирный. Он мнется между пальцами, пока не превратится в тестовидную массу.

Вместо хлеба можно употреблять снимку. Она не сохнет, как хлеб, она мягка, податлива и свободно снимает уголь с бумаги.

При отсутствии растушевки для получения полутона иногда пользуются пальцем (если он не влажен). Тогда, в зависимости от степени нажима, можно получать различной силы полутона, а также смягчать резкости в рисунке. Таким образом, пользуясь углем, растушкой, хлебом и снимкой, следует постепенно уточнять намеченный заранее объем предмета и, переходя от общего к деталям, завершать рисунок передачей общего впечатления от натуры.

Кроме древесного угля, получаемого в результате обжигания, изготовляется прессованный уголь, получаемый из угольного порошка в соединении с растительным клеем. Он значительно жирнее и чернее древесного угля, хорошо ложится на шероховатую поверхность бумаги, дает при растирке красивые переходы от тени к свету.

Несмотря на преимущества угольной техники, ее все же нельзя рекомендовать неопытным рисовальщикам. Красивая фактура угля, легкость исправления ошибок невольно толкают работающих на безответственное отношение к работе («это пока, потом исправлю...»). Толщина угля и неумение пользоваться им затрудняют рисующих в работе над деталями и поэтому им очень трудно выбраться из стадии грубого, первоначального обозначения предмета.

Для рисования углем в настоящее время лучше пользоваться плотными сортами шероховатой бумаги, а также серой оберточной бумагой и различными сортами афишной.

Очень часто для определения светлых мест в рисунке на серой бумаге используют мел. Это можно видеть в портрете П. П. Семенова-Тян-Шанского работы Серова *(рис. 23)*. Но применять мел следует с большой осторожностью. Стремление любителей-художников к этому эффектному способу рисования настолько велико, что приходится серьезно предостеречь их от такого приема. В большинстве случаев начинающий художник увлекается получающимся контрастом между углем и мелом и злоупотребляет последним. Необхо-

* Растушевка (или растушка) применяется при рисовании карандашом или углем. Она бывает замшевой (мягкой) или бумажной (более твердой) и имеет вид скрученной из замши или бумаги палочки с заостренным концом.

Гольбейн Младший. Портрет Ричарда Соутвела *Рис. 24*

димо помнить, что мел, а также белила, по существу своему всегда одной силы и поэтому не могут быть использованы в построении тональной гаммы. Куда бы ни были положены белила, они всегда остаются в одной силе. При потемневшей со временем бумаге они выпадают из общего тона.

Рисование на серой бумаге без мела возможно, но так как серый цвет бумаги будет изображать свет, то и весь тональный диапазон должен уменьшиться.

Если затонировать бумагу самому, покрыв ее при помощи большой плоской кисти разведенным в воде соусом *, крепким чаем или кофе, то перед рисующим открываются новые возможности трактовки натуры.

Нужно иметь в виду, что тонированная бумага легко поддается резинке. Силу тона бумаги подскажет среда, в которой находятся изображаемые предметы.

На такой тонированной бумаге рисунок до последнего момента ведут карандашом или углем, не прибегая ни к резинке, ни к предельной силе карандаша. На последнем этапе рисования, когда выявляются, в основном, общий свет, тень и полутона, следует твердой резинкой проработать самые светлые места, помня, что (в противоположность однотонному мелу) светлым местам можно придавать различные тональные оттенки. Одновременно с этим следует оставшейся «в запасе» силой карандаша подчеркнуть первопланные контрасты и характерные места натуры.

Мягкий жирный карандаш в виде палочек, так называемые сангина (красная) ** и бистр (коричневый) *** — прекрасный материал, но только в опытных руках. Он легко растирается, создавая постепенные переходы из тона в тон. Его недостаток — ограниченность гаммы и недостаточная глубина теней.

Очень часто применяется смешанная техника рисования. В портрете Ричарда Соутвела, выполненном Гольбейном, применен и итальянский карандаш, и цветные карандаши, и акварель, и черная тушь, и перо, и сангина, и уголь *(рис. 24)*.

Свойства каждого материала должны умело использоваться художником. Нет смысла углем делать альбомные зарисовки или боль-

* Соус — материал для рисования. Имеет вид толстых цилиндрических палочек, спрессованных из мелкого и мягкого порошка — древесной сажи или угля с добавлением клея.

Работа соусом ведется сухим или мокрым способом. Иногда он наносится на бумагу с помощью тряпки или растушки (сухой соус). Можно растворить соус в воде и выполнять рисунок при помощи кисти (мокрый соус). Соус легко поддается стиранию резинкой.

** Сангина — от французского слова sanguine (по латыни sanguineus — кровавый) — материал, применяемый в рисовании, начиная с эпохи Возрождения. Существует в натуральном виде и приготовляется искусственно. Имеет различные оттенки красного — от мутного до красно-коричневого. Наносится «штрихом» или «в растушку», что позволяет добиваться разнообразия в тоне.

*** Бистр (от французского bistre) — прозрачная коричневая краска с коричневым оттенком. Приготовляется из древесной сажи и растворимого в воде клея. Работа ведется пером и кистью. Бистр получил большое распространение у европейских художников XV—XVII веков. В настоящее время почти не употребляется.

шой рисунок выполнять остро подточенным карандашом. Сангиной не следует пытаться передавать глубокую светотень или приступать к рисунку, требующему широкого тонального масштаба. Мягкие карандаши — «Кохинор», «Ретушь», «Негро» — хороши для работы над классным рисунком; твердый графитный отточенный карандаш предназначается для мелких альбомных рисунков, штриховых рисунков, тонких деталей и т. д.

Поверхность бумаги должна соответствовать данному материалу: гладкая для карандаша, шероховатая для угля и средняя для мягких карандашей и сангины.

ОБОРУДОВАНИЕ МАСТЕРСКОЙ. ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ

Для организованной группы, желающей заниматься рисованием и имеющей специальное помещение (при школе, клубе, заводе), можно рекомендовать ряд условий, содействующих нормальной работе. Окна помещения по возможности должны выходить на север, чтобы солнечные лучи не нарушали тональных отношений модели, не попадали на рисунок и в глаза работающим. Если окна выходят на солнечную сторону, их следует заклеивать калькой, папиросной бумагой или повесить белые занавески из легкого материала.

Стены приспособленного для студии помещения рекомендуется окрасить в светло-серый цвет, потолок должен быть белым, облегчающим темные тени предметов мягким отраженным светом. Для вечерних занятий необходимо иметь общее освещение и специальные лампы со щитками, регулирующими свет *(рис. 25)*.

При дневном освещении натура ставится с таким расчетом, чтобы она освещалась сильным боковым или верхним светом, четко выявляющим форму предмета. Вечерний (искусственный) свет дает большую возможность ставить различные светотеневые и тональные задачи. Для этого пользуются электрическими переносными лампами *(рис. 26)*.

В работе необходимы также подставки: большая деревянная площадью примерно 1×1 *м* и высотой 0,5 *м* — для живой натуры *(рис. 27)*, столик высотой 60—70 *см* от пола — для натюрмортов *(рис. 28)*. Отдельные орнаменты и гипсовые детали в случае отсутствия специальных подставок можно подвешивать прямо на стены помещения. Нужно иметь и табуретки различной высоты.

Рисующим следует научиться натягивать бумагу для длительного рисунка на специальных планшетах для работы на мольбертах

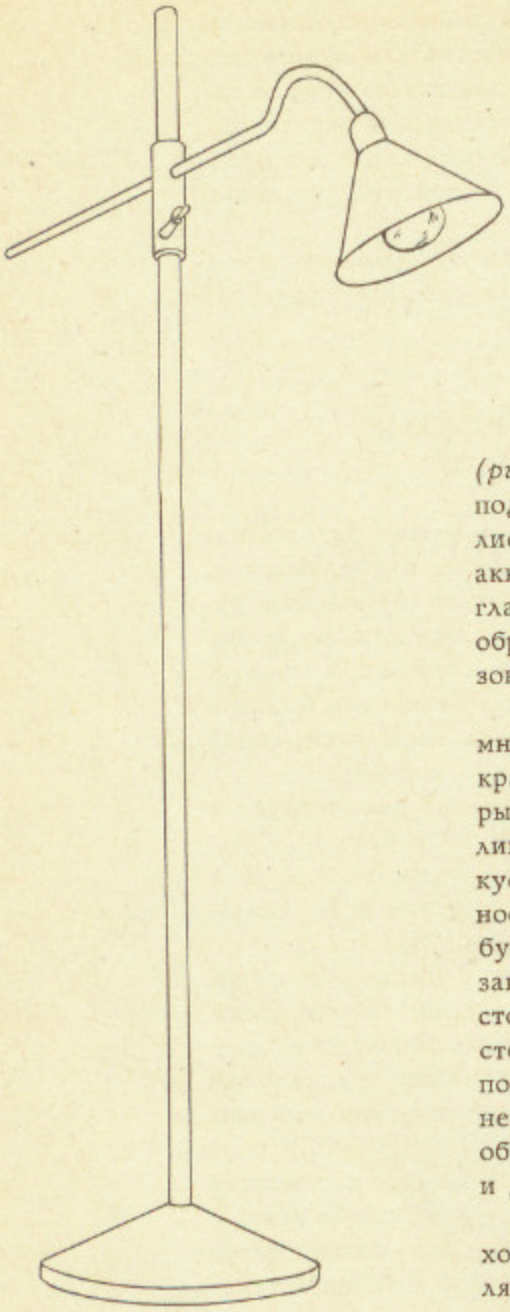


Рис. 26
Специальная лампа с рефлектором, регулирующим свет

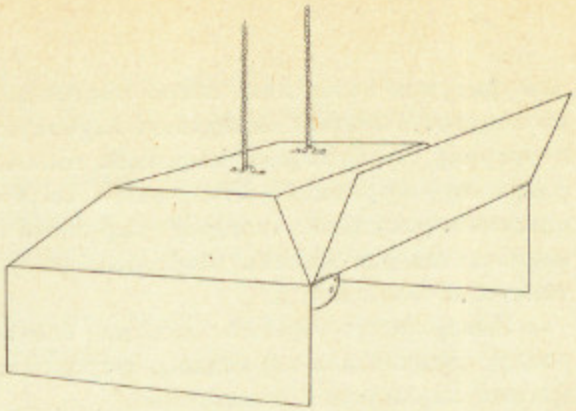


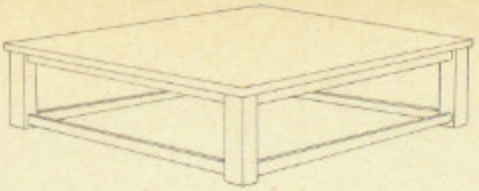
Рис. 25 Специальная лампа со щитами, регулирующими свет

(рис. 29, 30). С этой целью подготовляется легкий подрамок немного меньше размера имеющегося листа бумаги (пол-листа ватмана). На подрамок аккуратно наколачивается такого же размера гладкая фанера. При надобности она тщательно обрабатывается наждаком и пемзой. Можно пользоваться также чертежной доской.

Приготовленная бумага — по размеру немного больше планшета — загибается по его краям, образуя нечто вроде «корытца». В это «корытце», стараясь не замочить загнутые края, наливают немного воды и при помощи кисти или куска ваты равномерно покрывают всю поверхность бумаги. После того как вода впитается в бумагу, планшет вкладывается в «корытце», сухие загнутые края которого смазываются крепким столярным клеем и приклеиваются к боковым сторонам планшета. Наклеивая края, следует подтягивать бумагу и следить за тем, чтобы под ней не осталось воздуха. Если после высыхания образуются вздутия, их следует слегка смочить и дать просохнуть.

Каждому занимающемуся рисованием необходимо иметь альбом с приделанным к нему футлярчиком для карандаша.

Выбирать место по отношению к модели необходимо такое, чтобы глаз охватывал всю модель целиком и одновременно мог полностью видеть рисунок. Для этого подставки и мольберты долж-



Подставка для модели *Рис. 27*

ны располагаться на линии радиуса по отношению к модели. Передние места, как правило, уступают рисующим сидя. Минимальное расстояние до модели определяется трехкратным ее размером, а расстояние от глаза до своего рисунка должно быть не меньше длины вытянутой руки.

Возможность видеть в продолжение всей работы свой рисунок целиком и постоянно сравнивать его с моделью зависит не только от выбранного места, но и от постановки кисти руки и всей фигуры рисующего. Для этого приходится отучаться держать карандаш как ручку с пером, что совершенно не соответствует работе на почти вертикальной поверхности. Помимо этого, лежащая на рисунке рука не только размазывает его, но не позволяет видеть всего нарисованного. Во избежание этого рука с карандашом должна свободно протягиваться к рисунку, прикасаясь к поверхности его только карандашом *(рис. 31)*. Протянутая рука, держащая карандаш в некотором удалении от его кончика, удерживает рисующего на нужном расстоянии от работы. Рисуя таким образом, он избавляется от

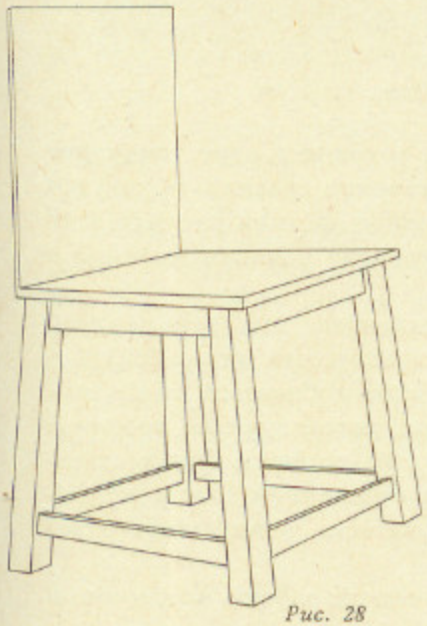


Рис. 28
Столик для натюрморта

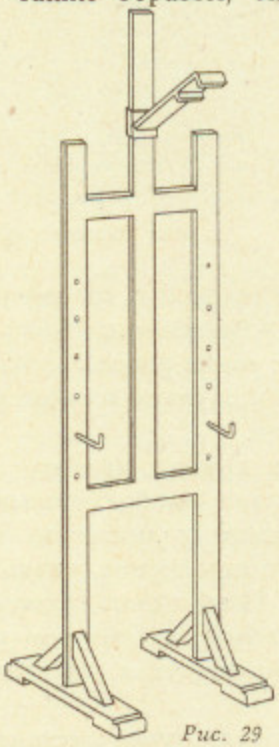


Рис. 29
Мольберт для рисования стоя

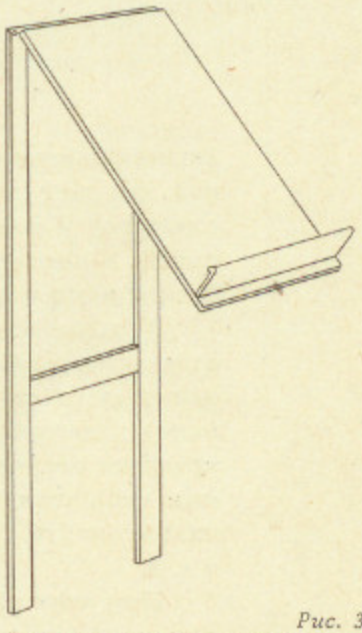


Рис. 30
Мольберт для рисования сидя

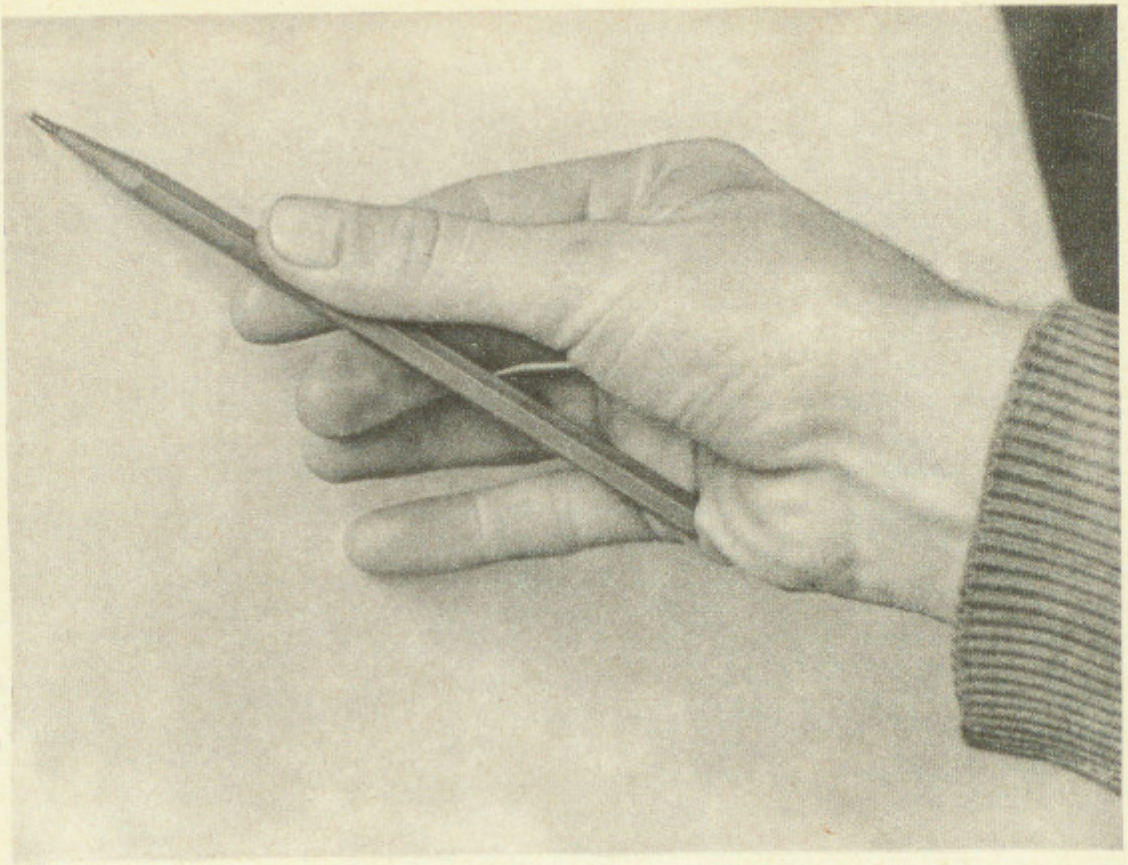


Рис. 31 *Как держать карандаш*

лишних движений головой и туловищем, сохраняет одну точку зрения, что дает ему возможность непосредственно сравнивать рисунок с натурой и более точно рисовать. Избегайте касания рисунка всей рукой; в некоторых случаях возможен упор на кончики мизинца и безымянного пальца.

В заключение хочется сказать следующее. Мы рекомендуем отдельным любителям изобразительного искусства не работать в одиночку, а стараться организовать кружок, добиваться более или менее подходящего помещения, инвентаря, литературы по теории и практике рисунка. Необходимо связаться с ближайшим художественным училищем, школой, институтом или отделением Союза художников, найти руководителя, переписываться, консультироваться и т. д.

При этих условиях путем систематической работы можно овладеть профессиональной грамотой рисунка.

НАЧАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ПО РИСОВАНИЮ

Курс рисования нужно начинать с простейших упражнений по технике начертания линий. Умение правильно, точно и красиво проводить линии на листе бумаги, добиваясь плавности и четкости очертаний, чтобы карандаш был послушен руке рисующего, а рука целиком подчинялась глазомеру,— все это не только очень важно для последующего обучения, но само по себе является немалым искусством.

Нужно добиваться выразительности линий, чтобы они были сочными, разнообразными по толщине и плотности карандаша в зависимости от того, рисуем ли мы общий контур или наносим легкую штриховку.

Следует избегать вялых, по-чертежному сухих линий. Надо научиться проводить линию сразу, общим свободным движением, не останавливаясь по многу раз и не прибегая к подчистке резинкой.

Элементарная грамота рисунка начинается с умения правильно найти «на глаз» размеры и соотношения частей, разделить линию и плоскость листа на пропорциональные отрезки, а также с умения композиционно разместить на бумаге любой рисунок, даже самый простой, всего из нескольких линий.

Поэтому все упражнения нужно рисовать обязательно «на глаз», без помощи линейки и циркуля, непременно в ином размере, чем образцы в этой книге. Размер рисунков должен определяться в зависимости от размеров листа бумаги.

Не нужно ограничиваться выполнением только тех упражнений, которые приводятся здесь. Постарайтесь сами придумать подобные линейные построения простых очертаний. Начинать следует с прямолинейных фигур (параллельные линии, квадраты, ромбы, треугольники, трапеции и т. д.), затем переходить к криволинейным рисункам (круги, дуги, плавно изогнутые волнистые очертания); после этих упражнений начните рисовать более сложные орнаменты из геометрических фигур, стеблей и листьев, заполняя отдельные участки штриховкой. При этом старайтесь избегать так называемой «тушевки», то есть втирания карандаша в бумагу.

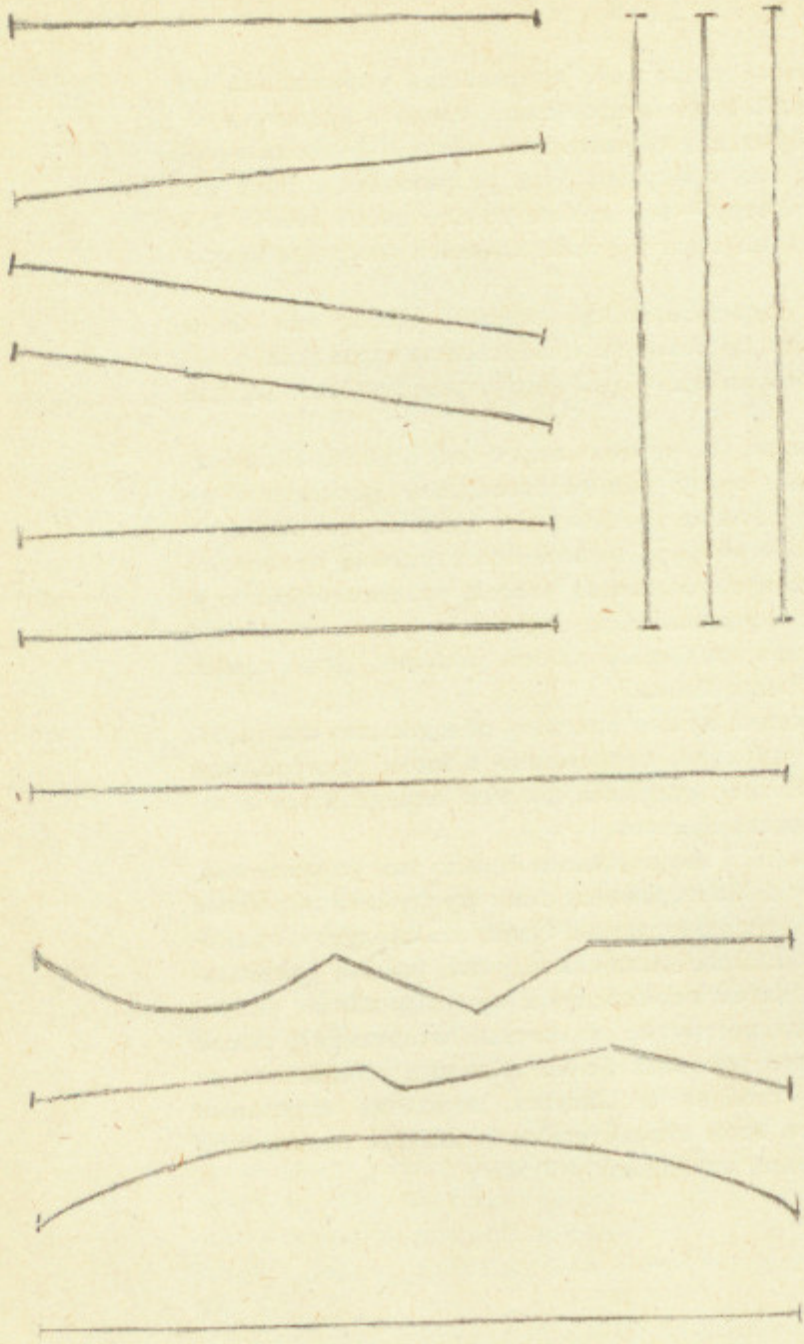


Рис. 32

УПРАЖНЕНИЕ ПЕРВОЕ

(Рис. 32)

Практикуясь в проведении линий в различных направлениях, следует легко наметить две точки, обозначающие начало и конец линии. Если упражняющийся попытается сразу провести предполагаемую между этими точками линию, он может или не попасть в конечную точку, или, медленно проводя линию, будет прибегать к бесчисленным поправкам. Поэтому вначале необходимо, держа карандаш над бумагой, сделать несколько движений, соответствующих заданному направлению, и затем, постепенно опуская карандаш, легко прочертить линию; она должна получиться легкой, несколько шероховатой, отличающейся от гладкой чертежной линии.

Затем следует упражняться в проведении прямых горизонтальных и вертикальных линий, наклонных, кривых и комбинированных линий.

УПРАЖНЕНИЕ ВТОРОЕ
(Рис. 33)

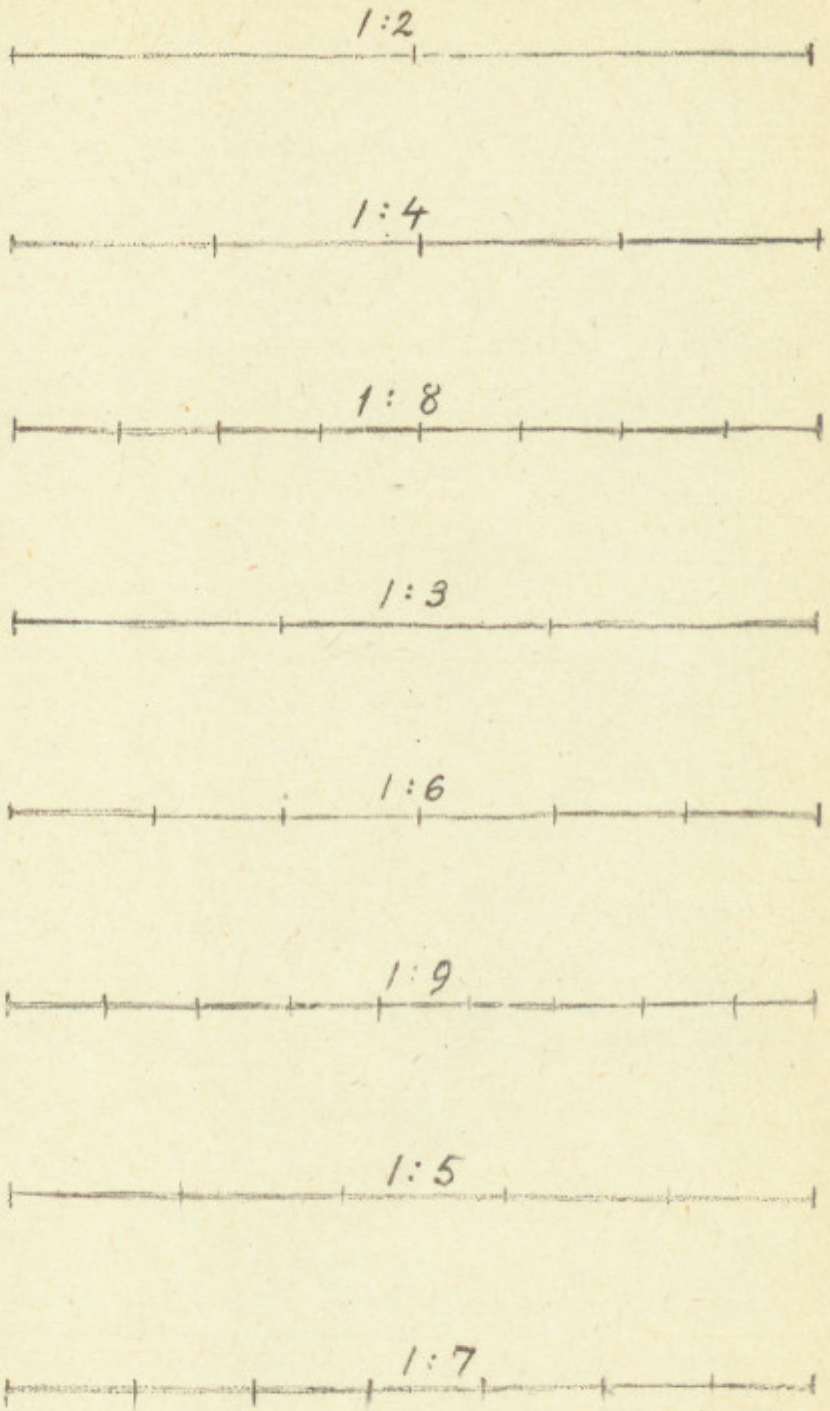


Рис. 33

Следующее упражнение направлено на развитие глазомера, чувства пропорций. Для этого полезно провести несколько линий и делить их «на глаз»: вначале на четные, а потом на нечетные равные части.

УПРАЖНЕНИЕ ТРЕТЬЕ

(Рис. 34)

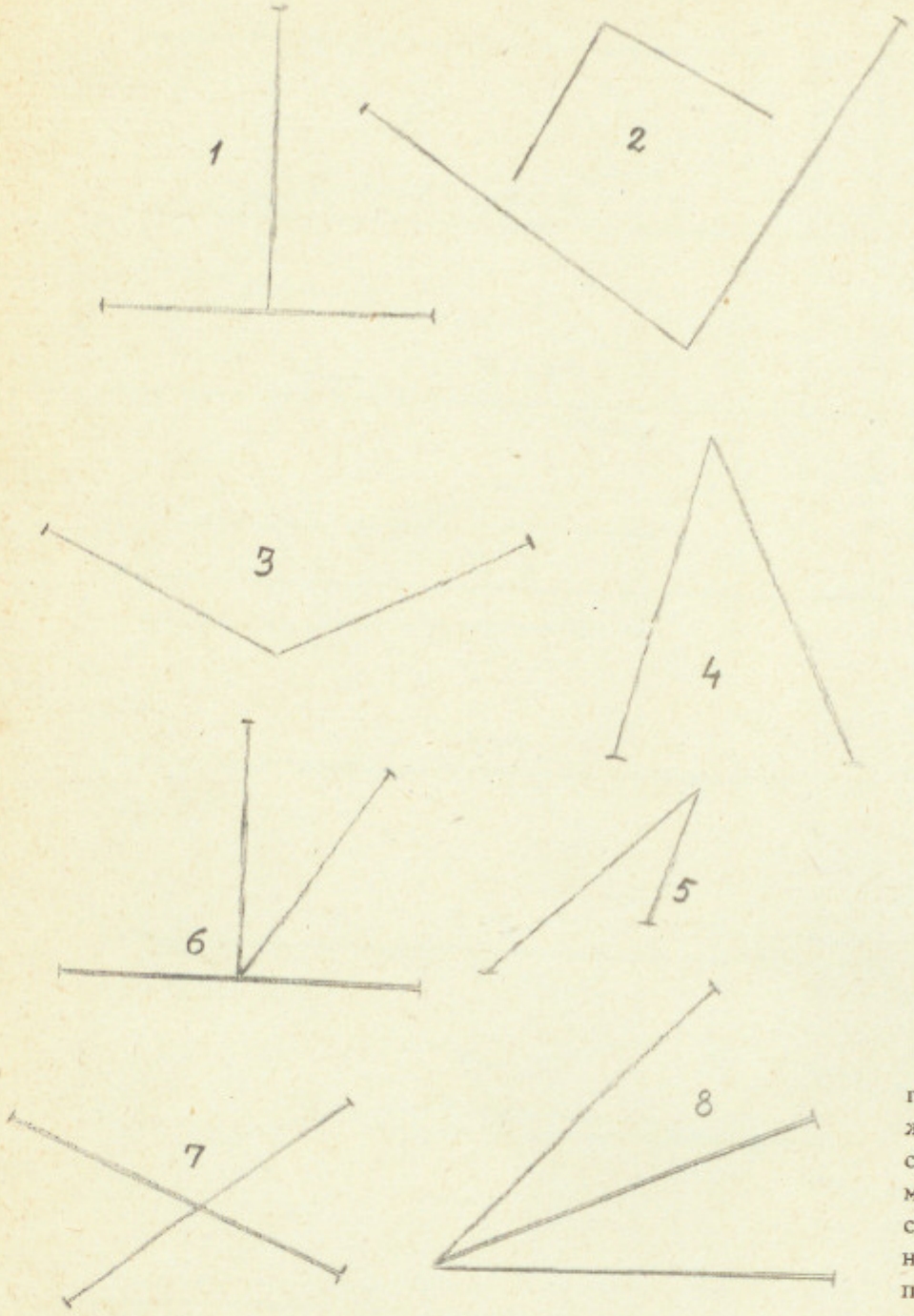
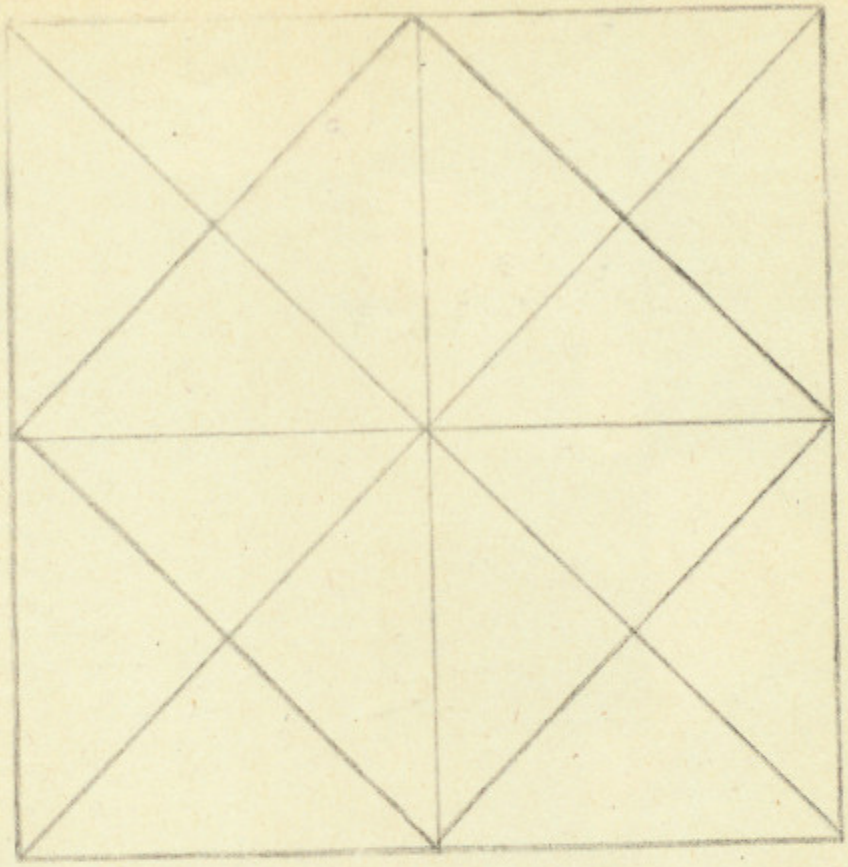


Рис. 34

С целью развития глазомера следует также упражняться в рисовании углов — прямых, тупых, острых, смежных, вертикальных, в делении углов пополам. При этом нужно стараться рисовать точно и «на глаз».

УПРАЖНЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ
(Рис. 35)



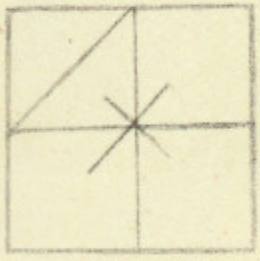


Рис. 35

После проработки рекомендованных заданий приобретенный опыт можно применять к рисованию квадратов. Нарисуйте два квадрата: один внутри другого. Для этого, разделив каждую сторону большего квадрата пополам, получившиеся точки соедините прямыми линиями.

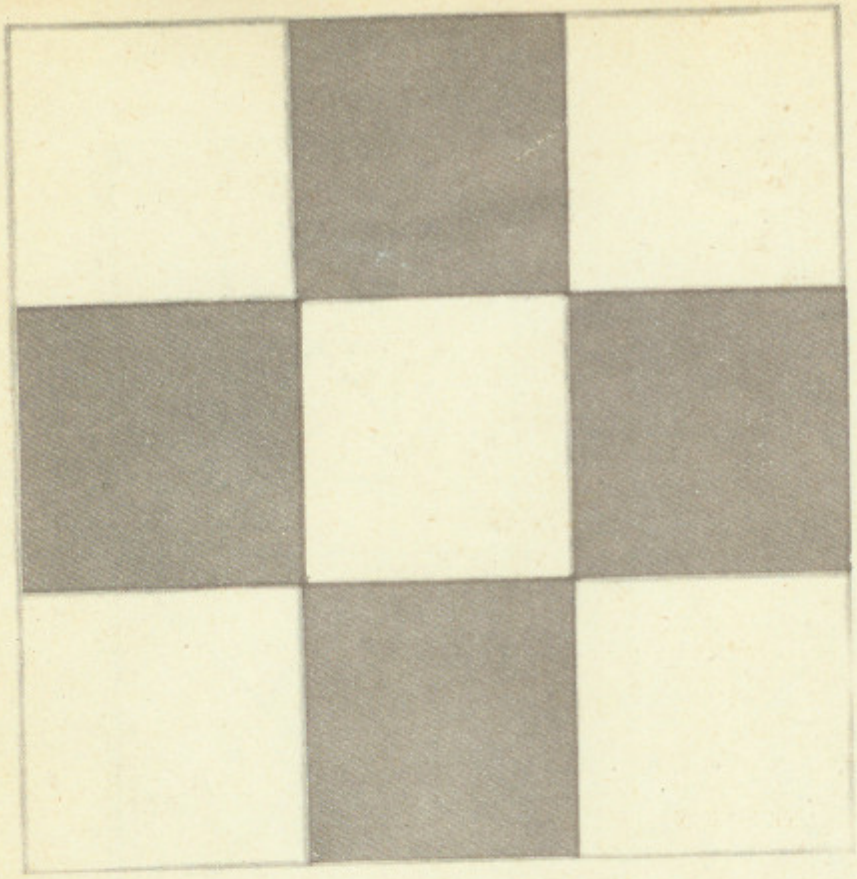


Рис. 36

УПРАЖНЕНИЕ ПЯТОЕ

(Рис. 36, 37)

Более сложное упражнение состоит в следующем: нарисовав квадрат, разделите каждую его сторону на три или четыре части. Соединив прямыми линиями противоположные деления, нужно разбить первоначальный квадрат соответственно на девять или шестнадцать малых квадратов и затушевать их в шашечном порядке. Тушевку проводить штрихом или тоном *(рис. 37)*, стараясь выполнить ее аккуратно.

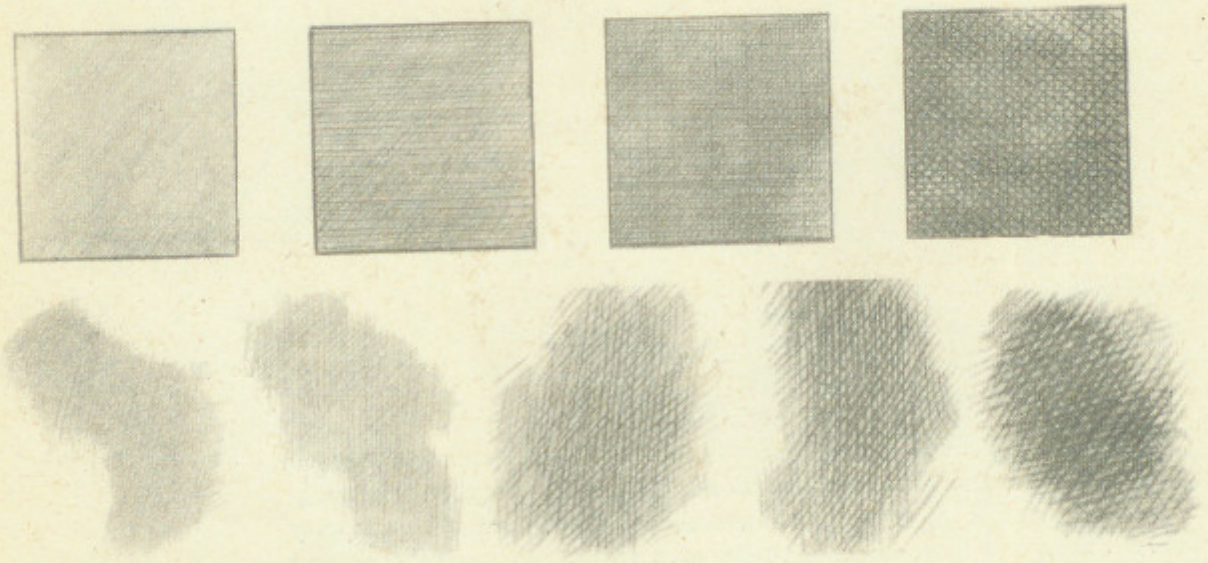


Рис. 37

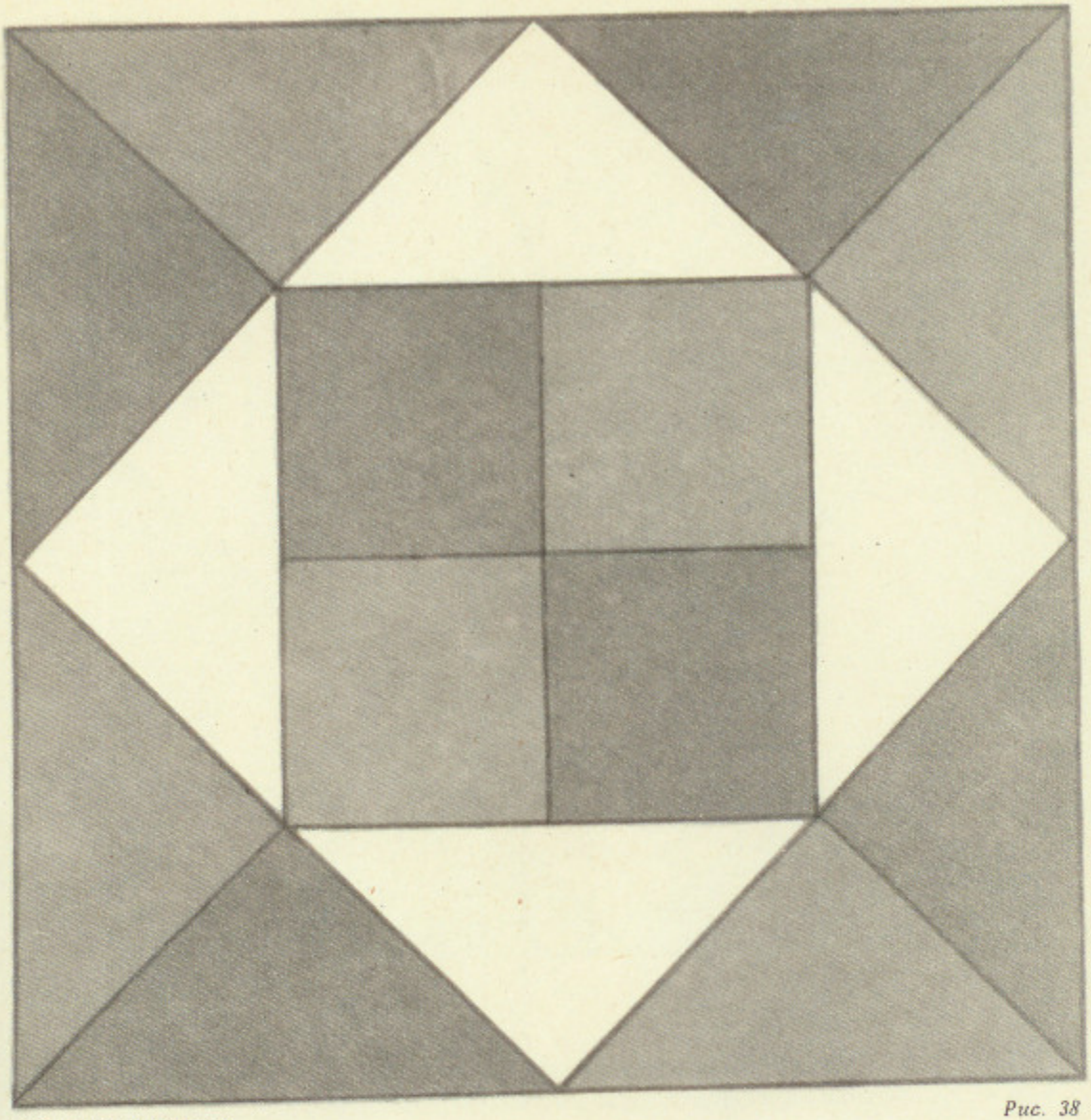


Рис. 38

УПРАЖНЕНИЕ ШЕСТОЕ (Рис. 38)

Этот рисунок является усложненным предыдущим упражнением. На нем рисующие должны практически усвоить различную силу тушевки. Чередование светлых, серых и темных частей должно составить простой орнамент из квадратов и треугольников.

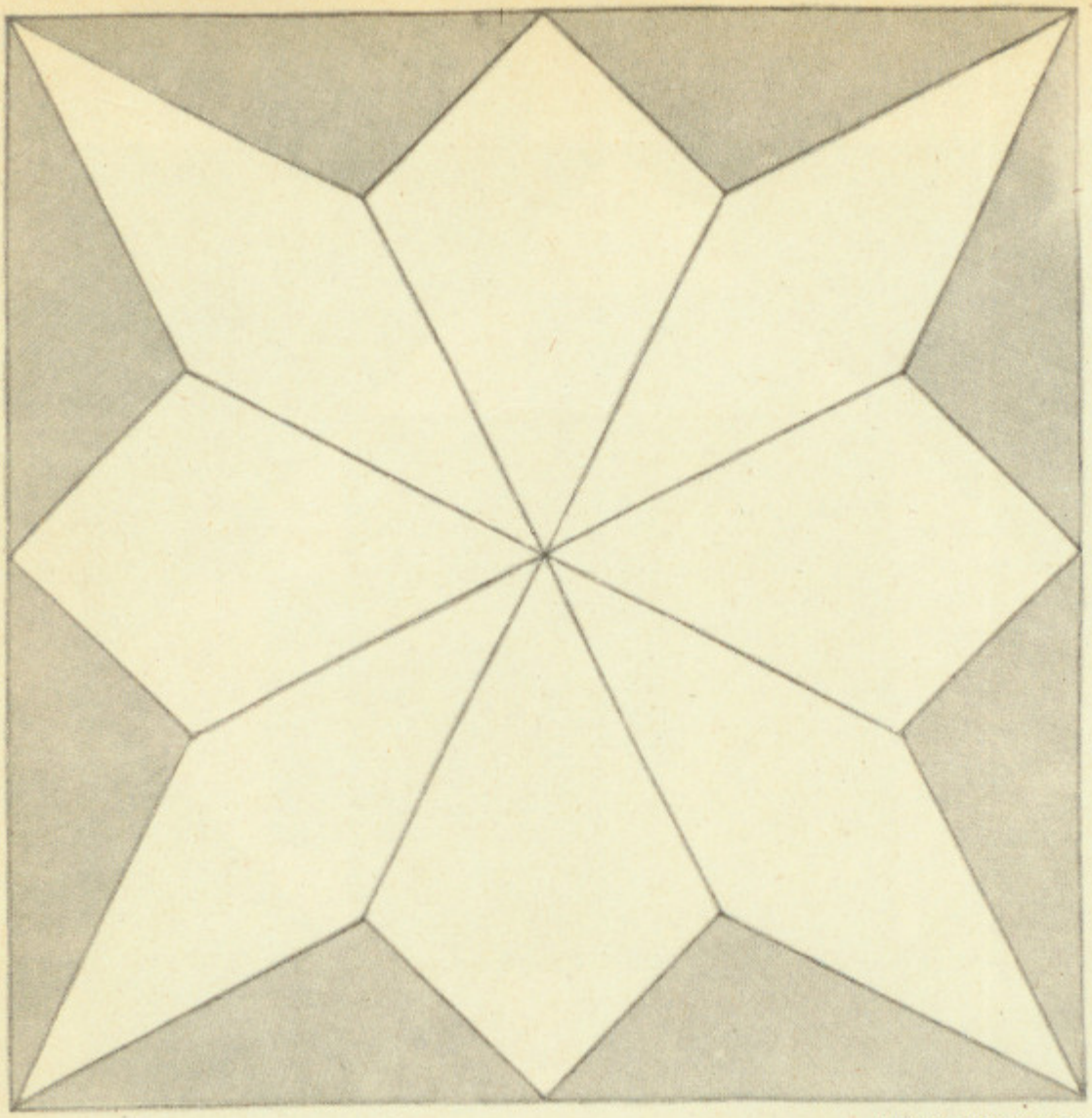


Рис. 39

УПРАЖНЕНИЕ СЕДЬМОЕ (Рис. 39)

Следует нарисовать, как и в четвертом упражнении, один квадрат внутри другого так, чтобы вершины внутреннего квадрата лежали на серединных точках сторон наружного квадрата. Каждую сторону внутреннего квадрата нужно разделить на три равные части. Точки деления соединить наклонными линиями с вершинами и центром квадрата. Получившуюся фигуру следует выделить тушевкой фона, как показано на рисунке.

После того как проделаны упражнения с фигурами из прямолинейных линий, следует постепенно перейти к более трудным, криволинейным рисункам.

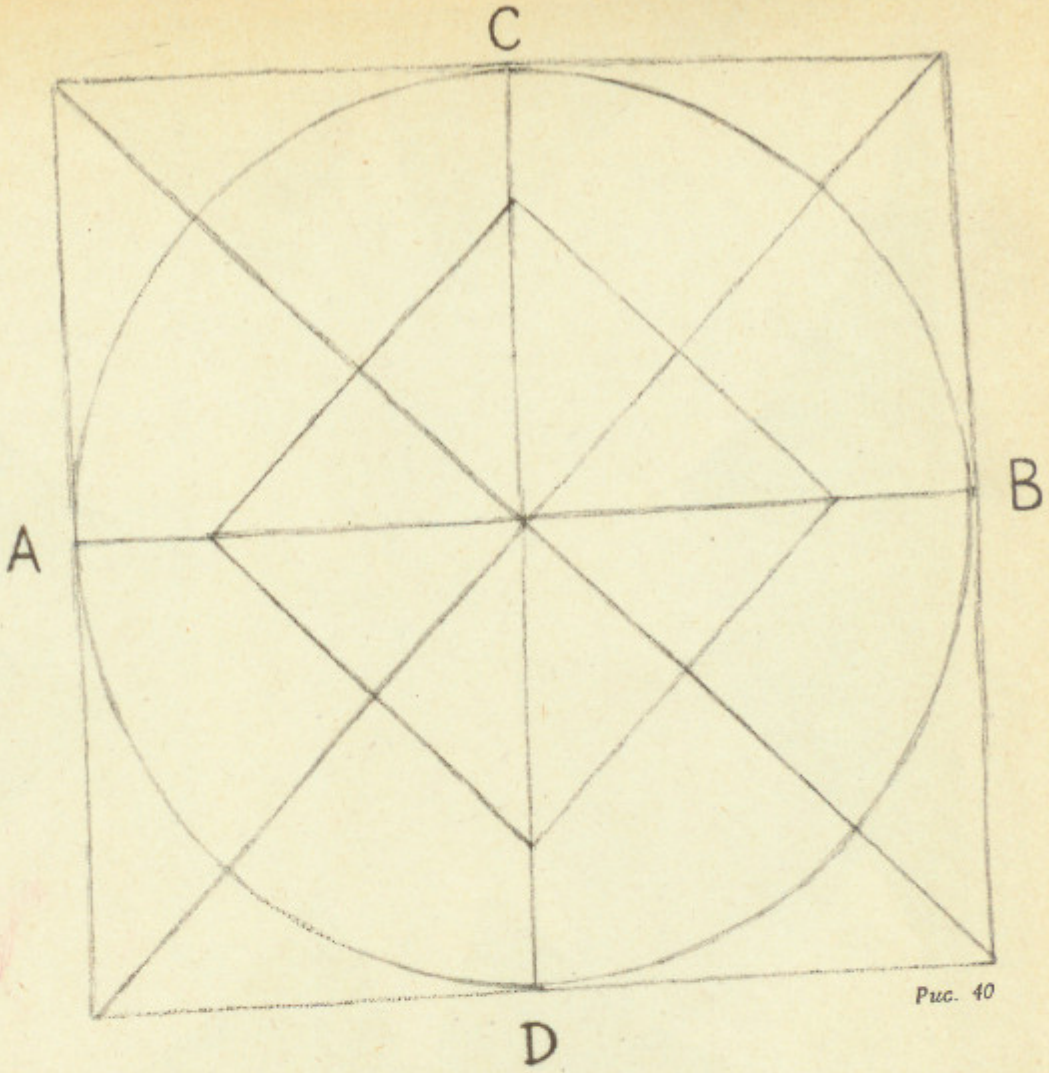


Рис. 40

УПРАЖНЕНИЕ
ВОСЬМОЕ
(Рис. 40)

Нарисуйте квадрат, проведите из угла в угол диагонали, потом разделите каждую сторону квадрата на две равные части, точки деления соедините вертикальными и горизонтальными линиями, проходящими через центр квадрата. Проведите окружность, которая должна касаться квадрата в четырех точках. Окружность следует стараться нарисовать правильно без циркуля. Горизонтальные линии *AB* и вертикальную *CD* разделите на шесть равных частей. Ближайшие к окружности деления соедините наклонными линиями. Внутри получится квадрат.

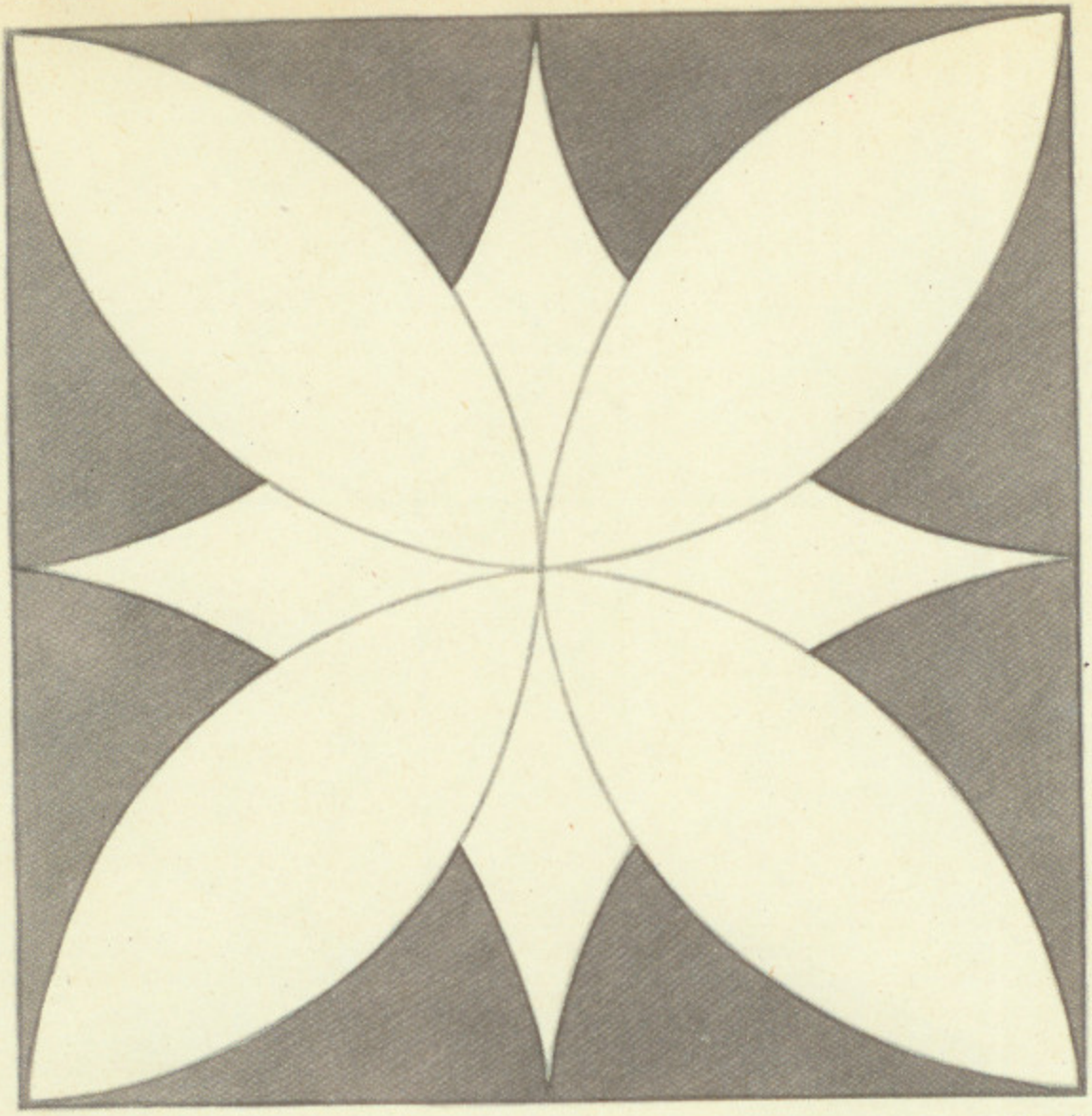


Рис. 41

УПРАЖНЕНИЕ ДЕВЯТОЕ
(Рис. 41)

Нарисовав квадрат, проведите диагонали. От руки, без циркуля постарайтесь нарисовать четыре полуокружности, проходящие через углы квадрата и точку пересечения диагоналей. Руководствуясь данной таблицей, рисунок можно осложнить четырьмя дугами и соответствующей тушевкой.

В дальнейшем, сокращая количество вспомогательных линий, следует больше рисовать «на глаз». Для этого рекомендуется ряд упражнений.

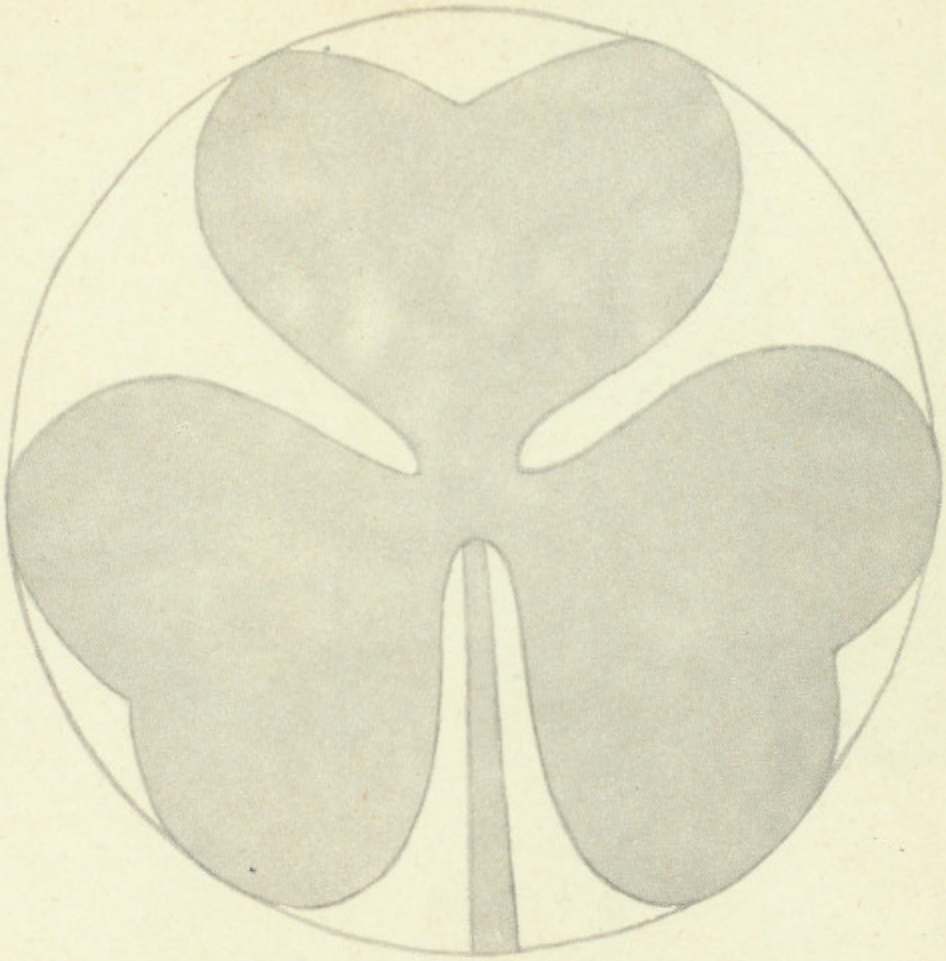


Рис. 42

УПРАЖНЕНИЕ ДЕСЯТОЕ
(Рис. 42)

Окружность разделите на шесть равных частей. Точки деления легкими линиями соедините с центром. Руководствуясь ими, нарисуйте «на глаз» изображенный на таблице лист.

УПРАЖНЕНИЕ ОДИННАДЦАТОЕ

(Рис. 43)

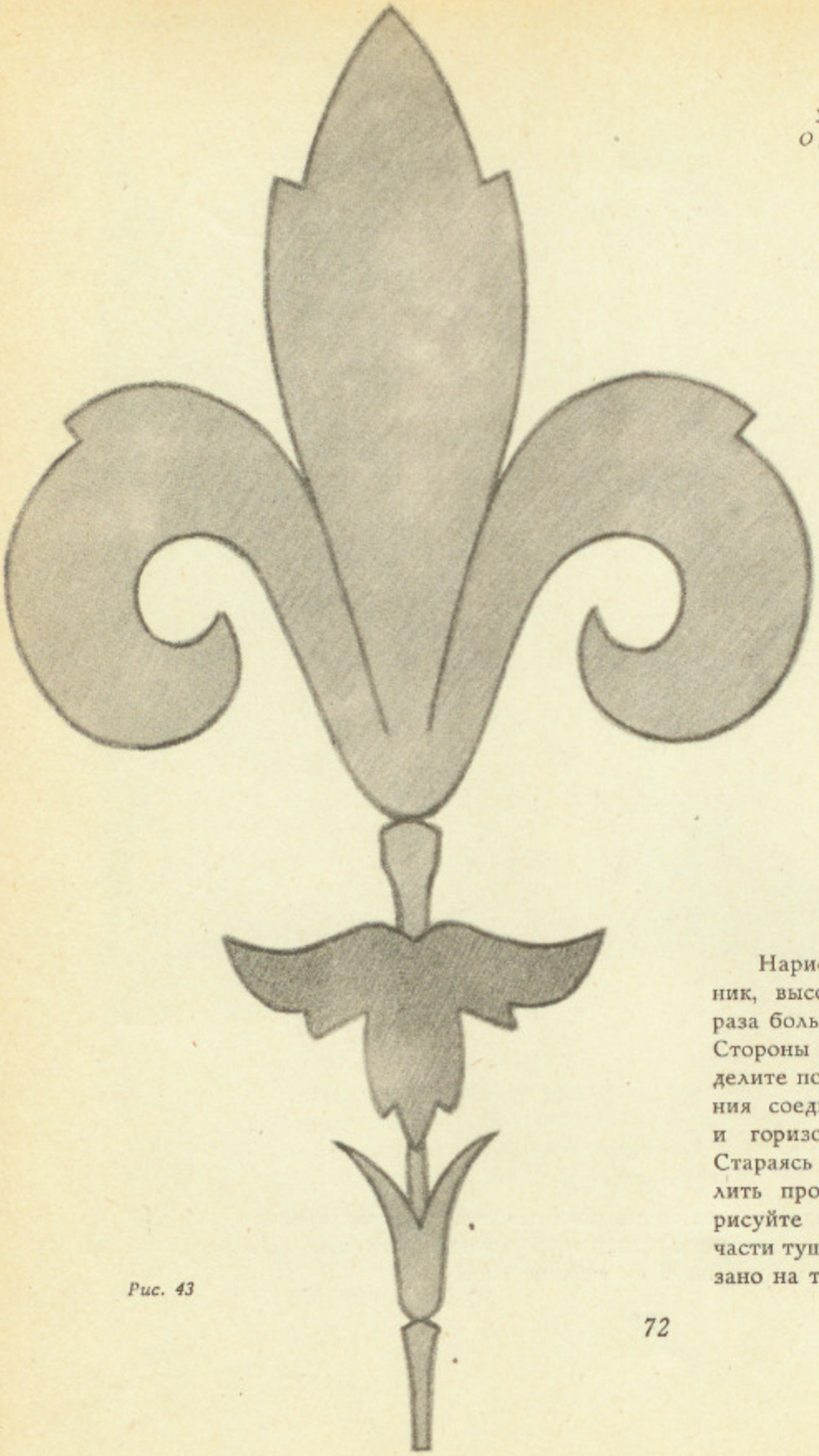


Рис. 43

Нарисуйте прямоугольник, высота которого в два раза больше, чем его ширина. Стороны прямоугольника разделите пополам и точки деления соедините вертикальной и горизонтальной линиями. Стараясь «на глаз» определить пропорции частей, нарисуйте фигуру, покрыв ее части тушевкой, как это показано на таблице.

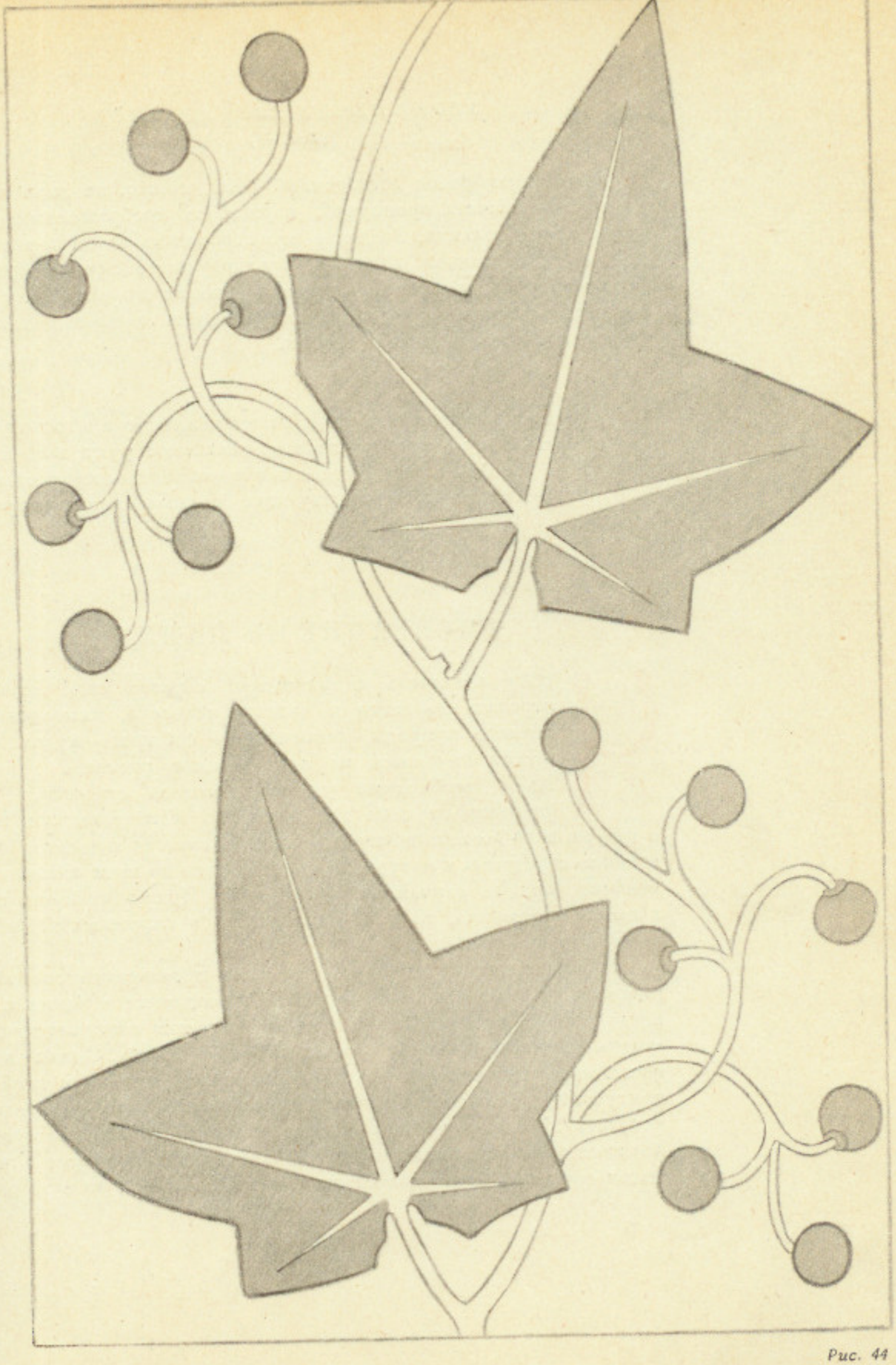


Рис. 44

УПРАЖНЕНИЕ ДВЕНАДЦАТОЕ
(Рис. 44)

Когда приобретен достаточный опыт, можно, не делая предварительного расчета пропорций, нарисовать изображенный на рисунке прямоугольник. Разделив его стороны пополам горизонтальной и вертикальной линиями, следует постепенно набрасывать форму рисунка, сравнивая все время размеры его частей, их взаимное расположение, стараясь вначале упрощать сложные линии и фигуры и постепенно вносить детали.

Такие упражнения, несмотря на их кажущуюся простоту, дают представление о технике рисования, развивают руку, глаз и помогают легче перейти к рисованию с натуры объемных предметов, чему и будут посвящены соответствующие разделы последующих выпусков.

РИСОВАНИЕ ПО ПАМЯТИ

Чтобы воплотить в зрительных образах свой замысел — передать характер и чувства человека, мимолетное состояние природы, какое-нибудь событие — художник не может опираться на одно умение рисовать с натуры. Здесь необходимо умение рисовать *от себя*. Умение рисовать от себя не исключает необходимости работы с натуры и не должно приводить к недооценке ее значения. Но, постоянно обращаясь к натуре, не следует идти по пути слепого копирования всех ее случайных проявлений. Нужно смотреть на нее глазами художника, то есть фиксировать в окружающей действительности главное.

Нужно сразу же отметить, что ярко проявленная способность рисовать от себя — явление редкое. Наблюдаются и такие случаи, когда хорошо рисующий с натуры оказывается совершенно беспомощным при попытках нарисовать что-либо от себя. Однако в большинстве случаев способность рисовать от себя в той или иной мере присуща тем, кто вообще проявляет одаренность к изобразительному искусству. И важно, чтобы развитию этой способности было уделено должное внимание с самого начала. Если начинающий уже с первых шагов обучения будет дополнять основную работу, то есть рисова-

ние с натуры, некоторыми упражнениями, рассчитанными на укрепление способности рисовать от себя,— он может достигнуть больших творческих результатов.

Во всех случаях, когда художник работает от себя, огромное значение имеет зрительная память: чем она острее, тем легче художнику удержать в своем сознании то или иное явление реального мира, может быть бегло промелькнувшее перед ним, но крайне важное иногда как деталь в осуществлении его творческого замысла.

Благодаря свидетельствам современников мы знаем, что многие художники прошлого поражали окружающих своей богатой зрительной памятью.

Замечательный русский пейзажист И. И. Левитан обладал способностью удивительно точно восстанавливать в своей памяти все наблюденное в натуре и особенно то, что он уже раньше писал с натуры. Всех поражала необыкновенная правдивость этих рисунков и этюдов. Отличить их от написанного с натуры было очень трудно. Работая над пейзажами в Плёсе, Левитан изучал и запоминал нужный ему мотив, а потом довольно быстро заканчивал картину по памяти. Таким образом им были созданы известные пейзажи «Вечер (Золотой Плёс)» и «После дождя», находящиеся в Государственной Третьяковской галерее.

Большое место занимала работа по памяти и в творчестве К. П. Брюллова, который, по словам В. В. Стасова, любил «записывать на память» карандашом или акварелью и то, что он видел ранее, и то, что он сочинял на основании полученных впечатлений. Такое «сочинение» с карандашом в руках было неотъемлемой частью всей творческой работы Брюллова. Даже смертельно больной, он, лежа в постели, продолжал сочинять все новые и новые сцены, рисуя их на клочках бумаги то сепией, то карандашом, то акварелью. Некоторые из этих последних рисунков великого мастера сохранились до наших дней. К их числу относится и рисунок «В полдень» *(рис. 45)*.

Помимо тех случаев, когда работа от себя приводила к созданию законченных произведений, мы знаем много примеров, когда у художников, широко пользующихся методом непосредственной работы с натуры, первые мысли о будущей картине обычно являлись такими же «сочинениями», сделанными от себя, какими любил заниматься Брюллов.

В этом смысле очень показательна история возникновения картины И. Е. Репина «Бурлаки на Волге». Еще за два года до поездки на Волгу, откуда Репин вернулся с оформившимся решением картины и с большим этюдным материалом, собранным с натуры, он впервые увидел бурлаков на Неве. Это событие, ярко описанное

художником в его воспоминаниях «Бурлаки на Волге», явилось первым толчком к созданию знаменитой картины. Впечатление, произведенное на Репина бурлаками, было настолько сильным, что, несмотря на серьезные академические занятия, поглощавшие все его время, он «не мог отделаться от группы бурлаков и делал разные наброски то всей этой группы, то отдельных лиц» *.

Один из первых таких эскизов, сделанных несомненно от себя, по памяти, относится к 1868 году и является самым ранним из всех набросков, оставшихся у нас в репинском наследии, связанном с картиной «Бурлаки на Волге» *(рис. 46)*.

В поисках убедительности и правдивости изображения художникам, работающим над картиной, приходится обычно делать много этюдов с натуры.

Острая зрительная память может помочь художнику и в этом подготовительном этапе работы.

Художник Н. И. Мурашко, встречавшийся с М. А. Врубелем во время его пребывания в Венеции в 1884 году, свидетельствует в своих «Воспоминаниях старого учителя» о том, как своеобразно пользовался Врубель натурой. Мурашко пишет: «Раз попросил Врубель меня подержать и показать свою руку для руки одного из святых, но это продолжалось не более 2—3-х минут, и Михаил Александрович, внимательно взглянув, поблагодарил и отпустил меня».

Отсюда видно, что не срисовывание с натуры нужно было Врубелю как подспорье к творческой работе. Он опирался на память и способность работать по представлению. Такой метод не связывал его в осуществлении творческого замысла и помогал его воображению найти убедительное пластическое решение.

Значение рисования от себя отмечено многими выдающимися мастерами. Но под этим они подразумевали не отрыв от натуры, а творческое отношение к ней, основанное на ее всестороннем предварительном изучении.

По интересующему нас вопросу имеется любопытное суждение известного русского художника-мариниста И. К. Айвазовского. Правда, он говорит о творческом методе живописца, но это не значит, что дело в данном случае не касается рисунка, так как мы знаем, что рисунок лежит в основе реалистического изображения в искусстве.

«Живописец, только копирующий природу,— пишет Айвазовский,— становится ее рабом, связанным по рукам и ногам. Человек, не одаренный памятью, сохраняющей впечатления живой природы,

* И. Е. Репин. Далекое близкое. 4-е изд. «Искусство», М., 1953, стр. 221.

К. П. Брюллов. В полдень *Рис. 45*

может быть отличным копировальщиком, живым фотографическим аппаратом, но истинным художником — никогда!..

Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немыслимо с натуры. Для этого-то художник и должен запомнить их, и этими случайностями, равно как и эффектами света и теней, обставлять свою картину...

Мое воображение сильнее восприимчивости действительных впечатлений. Они записываются в памяти моей, как будто какими-то

симпатическими чернилами, проступающими весьма явственно от времени или от теплого луча вдохновения.

В течение сорока лет своей художественной деятельности я написал очень много картин, на которых сосредоточены воспоминания о живой природе разных местностей и разных эпох моей жизни. Бурю, виденную мною у берегов Италии, я на моей картине переношу на какую-нибудь местность Крыма или Кавказа; лучом луны, отражавшемся в Босфоре, я освещаю твердыни Севастополя. Таково, повторяю, свойство моей кисти и характерная особенность моей художественной склади...

Внимательно изучив атмосферические перемены, игру света и тени на волнах моря, на вершине гор, на купах деревьев,— я могу воспроизводить их как нечто давно мне знакомое...» *

Айвазовский объясняет нам некоторые закономерности своего творчества, связанные непосредственно с интересующим нас вопросом. В этих высказываниях, как и при обращении к творчеству крупнейших мастеров прошлого, мы сталкиваемся с теми понятиями, которые возникают, как только дело касается работы художника от себя, то есть работы по памяти, впечатлению и воображению.

Моменты (или элементы) работы по памяти, представлению, впечатлению и воображению переплетаются настолько тесно, что их очень трудно разграничить. Тем не менее, сделать попытку более четкого определения этих понятий нужно в качестве предпосылки для разработки вопросов методики занятий рисованием от себя.

Итак, что же такое представляет собой рисунок *по памяти?*

а) Думается, что в самом чистом виде рисунком по памяти можно назвать такой рисунок, при котором художник ставит себе задачу наиболее верно воспроизвести наблюденное, изученное (в той или иной мере) или ранее рисованное с натуры.

Это будет простейшим случаем работы от себя.

б) Далее можно говорить о более сложной задаче воспроизведения по памяти наблюденного ранее и запечатлевшегося в сознании художника явления. Припомним, что Айвазовский говорит о луче босфорской луны, которым он освещал твердыни Севастополя, или о средиземноморской буре, перенесенной им к берегам Крыма.

Можно представить себе в наших условиях такую задачу, когда рисующий попытается изобразить от себя какую-нибудь модель, которую он хорошо прошт*у*дировал, причем изобразить ее в другом повороте. В этих случаях художник создает нечто новое, но на основе

* Иван Константинович Айвазовский и его художественная XXII-летняя деятельность (1836—1873). «Русская старина», т. XXII. СПб., 1878, стр. 425, 426.

И. Е. Репин. Бурлаки на Неве *Рис. 46*

конкретных, хорошо изученных явлений, которые он показывает с новой точки зрения (как это делает рисующий модель в другом повороте) или показывает их в новых сочетаниях (как это делал Айвазовский в вышеупомянутых случаях).

Такую работу художника можно назвать работой *по представлению (рис. 47)*.

в) Наиболее отвлеченной от непосредственных впечатлений натуры является работа *по воображению*, при которой художник целиком сочиняет изображаемое. Однако отвлеченность и в этом случае кажущаяся, так как в основе нашей фантазии всегда лежат впечатления реального мира.

Во всех областях искусства мы встречаем произведения, где художник создает фантастический образ, адекватного которому он в жизни наблюдать не мог. Это и будет образом, созданным по воображению.

Примером может служить картина «Пан» М. А. Врубеля *(рис. 48)*. Несмотря на всю свою сказочность, образ состоит из элементов реального мира, запечатлевшихся в памяти художника.

Чтобы не задерживаться на определении часто встречающегося термина «работа по впечатлению», достаточно сказать, что впечатления от тех или иных явлений окружающей среды питают и нашу память, и наши представления, и, в конечном счете, наше воображение. Очевидно поэтому многие авторы произвольно относят этот термин ко всем видам работы художника от себя.

Мы определяем виды работы от себя в соответствии с задачами, возникающими перед художником в том или ином случае. Такой принцип помогает яснее ориентироваться в этих сложных вопросах и позволяет наметить некоторые основные методические приемы, рассчитанные на развитие способности рисовать от себя.

Прежде чем перейти к упражнениям, рекомендуемым для этой цели, рассмотрим некоторые приемы старой реалистической школы, которая в области рисунка накопила большой и ценный опыт.

Одно из высказываний по этому вопросу принадлежит скульптору и медальеру Ф. П. Толстому:

«Для усовершенствования себя в технике рисования с натуры и для изощрения памяти при изучении натуры в разных положениях, я придумал заготовить у себя дома папку с такою же точно бумагою, какая была у меня в натурном классе, для того, чтобы, приходя из Академии, рисовать на ней на память натуру, поставленную в классе, и так продолжал рисовать всю неделю. Так я делал при каждой новой позе натурщиков, а также и по третям, при постановке групп. Позже я завел у себя большую деревянную доску, выкрашенную черной краской и вылакированную, на которой рисовал мелом, тоже наизусть, в натуральную величину те модели, которые ставились в натурном классе. Этот мною изобретенный способ учиться принес мне много пользы, потому что ускорил и много способствовал изучению натуры» *.

Художник Мурашко — основатель и руководитель Киевской рисовальной школы, существовавшей с 1875 по 1901 год, ввел специальные упражнения, рассчитанные на развитие памяти учащихся, их наблюдательности и способности фиксировать свои впечатления.

* Записки графа Ф. П. Толстого. «Русская старина», т. VII. СПб., 1873, стр. 34.

И. К. Айвазовский. Девятый вал *Рис. 47*

Во всех классах, начиная с младших и кончая старшими, он требовал повторного рисования по памяти тех заданий, которые выполнялись в рисунках с натуры. Благодаря этому учащиеся в соответствии с программой школы рисовали по памяти вначале простые геометрические тела, затем гипсовые орнаменты, далее — гипсовые головы и, наконец, головы натурщиков.

Мурашко подробно разбирает значение рисунка по памяти и впечатлению в учебной подготовке художника. Вот что говорит он о том, как проводились упражнения в школе:

«Есть упражнение в повторении рисованного, оно широко практиковалось в школах столицы, было и у нас: нарисовать предмет и потом в виде наброска по памяти повторить его, не глядя ни на предмет, с которого рисовали, ни на свой сделанный рисунок. Этаким образом расшевеливать свою память, насколько в ней остается из того, что человек делал и насколько нужны повторения и дополнения своих знаний, ну, хотя бы, анатомии. Это хорошо, но это

не все... ведь первая задача художника уловить момент жизни, движение, а не предмет неподвижный. Есть масса, да прямо мир переполнен вещами, которые не позируют, а их нужно изображать и их изображают, таковы: дети, животные, моменты природы, которые меняются безостановочно, а самое трудное и главное для художника — моменты выражений лица: выражение смеха, печали, умиления и т. д. Все это художник может увидеть, но надо, чтоб это он мог запечатлеть в себе, закрепить в своей памяти для того, чтобы потом изобразить поразившее его зрелище и дать возможность другим созерцать его...

Я сейчас же ввел в нашей школе это упражнение. Состояло оно в следующем: требовалось, чтобы у учеников был наготове чистый листок бумаги, как у каждого художника, записная книжка; выставлялся на станке хороший крупный внушительный какой-либо оригинал, вроде головы Иоанна Крестителя Иванова в натуру (у нас была такая фотография с картины) или снимок другой какой-нибудь головы, типичный, крупный, хорошего мастера; рисунок был прикрыт. Когда все готовы, внимание учеников возбуждено, им открывали сразу оригинал... Проходило пять минут, оригинал закрывали и уносили...

Когда уж они (ученики — *М. А.*) сделали, что могли, им можно показать еще раз, в продолжение минут трех; они опять настораживают свое внимание... Можно и в третий раз показать, тоже на короткий момент. Нужно только настаивать, чтобы ни в руках, ни перед глазами ничего не было; рисунок перевернут лицом к доске стола, карандаш положен, потому что в это время должны работать только сила впечатления и сила зрительной памяти, с исключительной помощью которых они должны передать виденное.

В этом упражнении, кроме желания развить и усилить зрительную память, есть еще одна хорошая сторона: приучить учащегося видеть и изображать предмет в его общем, в его целом и от общего уже идти к деталям, т. е. в этом общем понемногу вырисовывать детали. Учащийся должен приучаться сразу схватывать главное и существенное...» *

Опыт рисования по памяти показывает, что в процессе таких упражнений учащийся невольно отсеивает все лишнее, случайное, что попадает в его еще «не поставленный» глаз при работе с натуры, и берет только главное, приучаясь тем самым к более обобщенному смотрению на натуру. Рисование по памяти приобретает благодаря

* Киевская рисовальная школа. 1875—1901. Воспоминания старого учителя. Киев, 1907, стр. 99—102.

М. А. Врубель. Пан *Рис. 48*

этому двойное значение: оно не только способствует подготовке художника, умеющего рисовать от себя, но и улучшает успехи в рисовании с натуры, заставляя рисующего вдумчиво относиться к натуре, более внимательно изучать ее.

В соответствии с намеченными выше разновидностями работы от себя, то есть рисованием по памяти и по представлению (рисование по воображению выходит за пределы первоначальных задач и должно по существу относиться к занятиям в области композиции), можно предложить некоторые упражнения.

УПРАЖНЕНИЯ В РИСОВАНИИ ПО ПАМЯТИ

В систему наших занятий в первую очередь входят упражнения в рисовании по памяти.

Что же можно рекомендовать в данной области?

Прежде всего — несколько общих советов по организации самой работы. Если она проводится в группах (в самодеятельных изостудиях, вечерних классах, клубных кружках), то при условии ежедневных занятий рисунком такие упражнения следует практиковать не чаще, чем 2—3 раза в месяц по 2 часа. Такое же по объему чередование в работе с натуры и по памяти должен соблюдать и самостоятельно занимающийся учебным рисунком.

Работу нужно проводить в таких условиях, при которых рисующий мог бы полностью сосредоточиться, не отвлекая своего внимания чем-либо посторонним.

Первое время кажется очень трудным восстановить в своей памяти облик предмета, который не находится перед глазами. Но надо твердо верить, что эта задача вполне выполнима. Ведь и в самом рисовании с натуры внимание рисующего не все время сосредоточено на наблюдении изображаемого предмета. Оно постоянно переходит от наблюдаемого предмета на лист, где должно получиться изображение. И в то же время, когда взгляд рисующего переносится с предмета на бумагу, уже необходимо некоторое, хотя бы и короткое, напряжение памяти. Этот момент, давно отмеченный исследователями процесса рисования с натуры, может служить переходным мостиком между рисованием с натуры и рисованием по памяти. Надо постепенно приучаться все дольше и дольше сохранять в памяти облик предмета, неустанно тренировать в себе способность памяти фиксировать виденное.

Конечно, начинать нужно с зарисовок по памяти наиболее простых предметов, облик которых существует в сознании как привыч-

ная форма. Например, геометрические тела — куб, шар, конус, призма — знакомы всем с детства. И если изображение по памяти любого из этих геометрических тел в отдельности будет уж слишком простой задачей, то комбинации из таких предметов, различные по количеству и расположению, могут явиться очень хорошим материалом для первоначальных упражнений. Постепенно можно вводить в натюрморты бытовые предметы все более и более сложной формы. В дальнейшем, как правило, зарисовки по памяти в классе должны идти на том же натурном материале, на каком проводятся занятия по рисованию с натуры.

УПРАЖНЕНИЕ ПЕРВОЕ

Один из двух основных видов упражнений в рисовании по памяти, который можно рекомендовать,— повторный короткий рисунок модели по памяти.

Состоит упражнение в следующем:

Учащийся после окончания длительного натурного рисунка с какой-нибудь модели (которая соответствует уровню его подготовки и является текущим заданием выполняемой им программы) делает повторный короткий рисунок, стараясь воспроизвести по памяти то, что он изучает в рисунке с натуры. При этом нужно, чтобы ни модели, ни предшествовавшего натурного рисунка перед глазами рисующего не было. В конце нужно проверить рисунок по натуре (модели) не с целью исправления, а для наглядного представления о получившихся ошибках.

Просмотры выполненных по памяти заданий показывают, что, как правило, все недостатки основного рисунка с натуры: искажение пропорций, ошибки построения, пространственное смещение частей — словом, все, что связано с неполным пониманием объективной формы предмета, в рисунке по памяти выступает еще более отчетливо. Уже это одно заставляет рисующего задуматься над тем, к чему приводит безответственность в подходе к натуре, невнимательное рассмотрение ее перед тем, как начать рисовать. Почти каждый учащийся слышал о том, что прежде чем приступить к рисованию, надо внимательно изучить форму в ее трехмерном состоянии. Теоретически он это знает хорошо. Но только практика, поставившая его перед фактом очевидной неумелости, проявившейся в рисунке по памяти, заставит его в конце концов смотреть на натуру со всем вниманием к главному.

Рекомендуя такое упражнение, следует сразу же предупредить об одном нежелательном явлении. Часто учащиеся воспроизводят по

памяти собственный рисунок, а не натуру. Представление о предмете как бы заслоняется в сознании рисующего сделанным ранее рисунком с этого предмета. Таким образом, представление, воплощенное в рисунке с натуры, оказывается ярче, чем первичное непосредственное впечатление от самой натуры.

Элемент механичности, возникающий таким образом, очень снижает ценность задания. Противоядием может служить требование выполнять повторный рисунок по памяти в другом материале (например, кистью вместо карандаша и т. д.). Это расчистит в памяти рисующего путь к первоначальному представлению о самой натуре. С этой точки зрения очень верно поступал Ф. П. Толстой, когда повторял дома карандашные рисунки мелом на черной доске и в большем масштабе. Его повторное изображение по внешним декоративным признакам ничего общего с основным (повторяемым) рисунком не имело и тем самым являлось полным выражением его впечатлений о самой модели. К этому и должен стремиться каждый рисующий по памяти.

УПРАЖНЕНИЕ ВТОРОЕ

Вторым видом упражнений в рисовании по памяти является зарисовка предмета или увража, то есть какого-либо произведения — рисунка, гравюры или репродукции, которые выставляются на некоторое время для наблюдения и затем убираются. Это упражнение описывается в приведенном выше отрывке из воспоминаний Мурашко, благодаря чему отпадает необходимость подробно говорить о нем вновь. Хотя Мурашко и называет это упражнение рисованием по «впечатлению», оно по существу задачи не отличается от рисования по памяти.

Подобные упражнения также могут принести пользу и заслуживают внимания. В качестве объекта для наблюдения может быть предложен любой увраж, причем выбор его должен обусловливаться степенью подготовки учащихся. Первое время надо брать простые по форме предметы и постепенно переходить к более сложным. Краткие повторные наблюдения изображаемого объекта (рисовать в это время не разрешается) в процессе выполнения этого упражнения вполне допустимы и даже полезны, о чем говорилось выше.

Эти два типа упражнений в области рисунка по памяти удобны для проведения в рисовальных классах. Но от инициативы и заинтересованности каждого учащегося зависит возможность бесконечно разнообразить подобные упражнения. Можно, например, зарисовать дома на память то, что часто бывает перед глазами на улице, по ко-

торой ежедневно приходится ходить, какие-нибудь элементы городского или сельского пейзажа, знакомых людей, с которыми приходится часто встречаться, и многое другое, что окружает в повседневной жизни. Повторные наблюдения этих ежедневно проходящих перед глазами явлений неизбежно помогут исправить те искажения и ошибки, которые на первых порах возникают в зарисовках, сделанных по памяти. Такая неустанная забота о развитии зрительной памяти необходима художнику. Он должен воспитывать в себе профессиональную зоркость, обостренную наблюдательность. Плохо, если он, например, не может сделать по памяти набросок той комнаты, в которой живет, или той улицы, по которой ежедневно ходит.

Поэтому очень полезно делать себе время от времени подобные экзамены, рассчитанные на проверку того, как запечатлелись в сознании знакомые и часто наблюдаемые явления.

УПРАЖНЕНИЯ В РИСОВАНИИ ПО ПРЕДСТАВЛЕНИЮ

Более сложными являются упражнения, рассчитанные на развитие способности рисовать по представлению.

Рисование по представлению основано на понимании глубины пространства и ясном восприятии трехмерности формы предметов. Рисующий должен уметь воссоздать в своем сознании облик трехмерной формы, расположенной в пространстве определенным образом, хорошо понимать и чувствовать ракурсы. Известно, что изображение поверхностей форм, уходящих в глубину, составляет наибольшую трудность даже в рисунке с натуры. В данном же случае эта трудность возрастает в очень большой степени. Об этом надо помнить и не браться за выполнение непосильных задач. Вначале нужно пытаться рисовать по представлению простые геометрические тела, несложные по форме предметы домашнего обихода и т. д. В дальнейшем можно переходить к более расчлененным формам.

Мы называем предметами неправильной формы те, которые в наименьшей степени соответствуют формам геометрических тел. Изобразить их по представлению труднее, чем знакомые всем геометрические тела. Отсюда ясно, что одним из путей усложнения заданий в рисунке по представлению будет путь от изображения простых геометрических тел к предметам неправильной формы. Высшим этапом в рисовании по представлению будет сложная форма головы или фигуры человека.

В основе всех упражнений в рисовании по представлению лежит один и тот же принцип:

а) Сначала делается натурный рисунок с какого-нибудь предмета, причем рисующий должен хорошо понять его строение и расположение в пространстве всех его частей. Следует понять форму предмета не как проекцию с одной точки зрения, а как объем, существующий в пространстве, осознать строение этого предмета и представлять себе его форму.

б) После этого делается рисунок по представлению. Тот же предмет изображается в другом повороте, с другой точки зрения. Новый поворот, в котором предмет изображается по представлению, может быть свободно выбран рисующим или задан ему. Во время работы по представлению модель (изображаемый предмет) убирается, но предварительным рисунком, сделанным с натуры, пользоваться можно. Это даже полезно и нужно для того, чтобы лучше научиться «читать» ракурсы, чтобы иметь отправные координаты в пропорциях предмета и ясно осознавать все изменения, которые претерпит изображение формы предмета в новом повороте по сравнению с первым рисунком.

в) Третьим моментом, как и в рисунке по памяти, является проверка. Она обязательна. В конце задания необходимо проверять соответствие получившегося изображения с моделью, заняв по отношению к ней ту точку зрения, с которой был сделан рисунок по представлению. Нужно внимательно сравнить свое изображение с моделью и уяснить себе все получившиеся ошибки. Это будет зрительной проверкой. Еще полезнее сделать проверочный рисунок, то есть нарисовать с натуры модель в том повороте, в котором сделан рисунок по представлению. Сравнение этих двух изображений (то есть рисунка по представлению и проверочного) дает возможность осознать все недостатки пространственного представления, проявившиеся в работе.

Проверочный рисунок — важная составная часть упражнений в работе по представлению.

В старой художественной школе практиковалось выполнение так называемого проверочного листа.

Сначала выполнялся рисунок с натуры, например, изображалась классная доска. Затем делался схематический рисунок ее геометрической формы с той же точки зрения. Третьим был уже рисунок по представлению. В нем учащийся изображал схему геометрической формы доски, но уже в заданном повороте. Четвертый рисунок являлся основным ответом на задание: в нем рисующий пытался изобразить сам предмет, но, конечно, в виде наброска. Наконец,

пятый рисунок — проверочный — делался с натуры в положении, заданном для рисунка по представлению.

Доска, изображаемая в приведенном примере, относится к числу плоских предметов. Но тот же метод можно применять и по отношению к предметам объемным. В этом случае второй и третий рисунки будут посвящены схематическому изображению формы с нахождением основных осей, как бы пронизывающих форму модели.

Введение этих схематических набросков конструктивного характера в качестве промежуточных этапов задания вполне целесообразно.

Нами воспроизводится проверочный лист, выполненный уже достаточно подвинутым учеником *(рис. 49)* *. Здесь показан рисунок по представлению с обнаженной мужской фигуры; он дает возможность проследить все пять описанных фаз этого задания. (Шестое изображение, то есть рисунок скелета, помещенный на этой таблице, является дополнением к третьей фазе — рисунку конструктивной схемы фигуры в заданном повороте.)

Описанный метод проведения упражнений в рисовании по представлению дает простор для различных вариаций. Важно, чтобы эти упражнения делались с охотой, чтобы они заинтересовали рисующих и увели их от фотографичности, от слепого копирования, которые так часто составляют порок в обучении рисунку.

В заключение нужно предупредить, что рисование по памяти и представлению — дело очень и очень нелегкое. Результаты, получаемые при этом, значительно отличаются от результатов в работе с натуры. Известно, что на первых порах у способных людей, пользующихся дельными советами хороших педагогов, наблюдаются быстрые успехи в рисовании с натуры, конечно, при условии серьезного отношения к работе. Эти успехи радуют и окрыляют начинающих. Рисунки же по памяти и представлению, выполненные теми же авторами, будут первое время очень беспомощными. Но пусть это не смущает учащихся. Ведь каждый, серьезно относящийся к занятиям и истинно любящий искусство, должен понимать, что не быстрый показной эффект составляет основу успеха. Успех приходит в результате постоянной заботы о всестороннем развитии своих способностей. Он основан на упорном труде, вдумчивом отношении к работе и самокритичной оценке своих достижений.

* «Вестник учителей рисования». СПб., 1907, № 2, стр. 14—16.

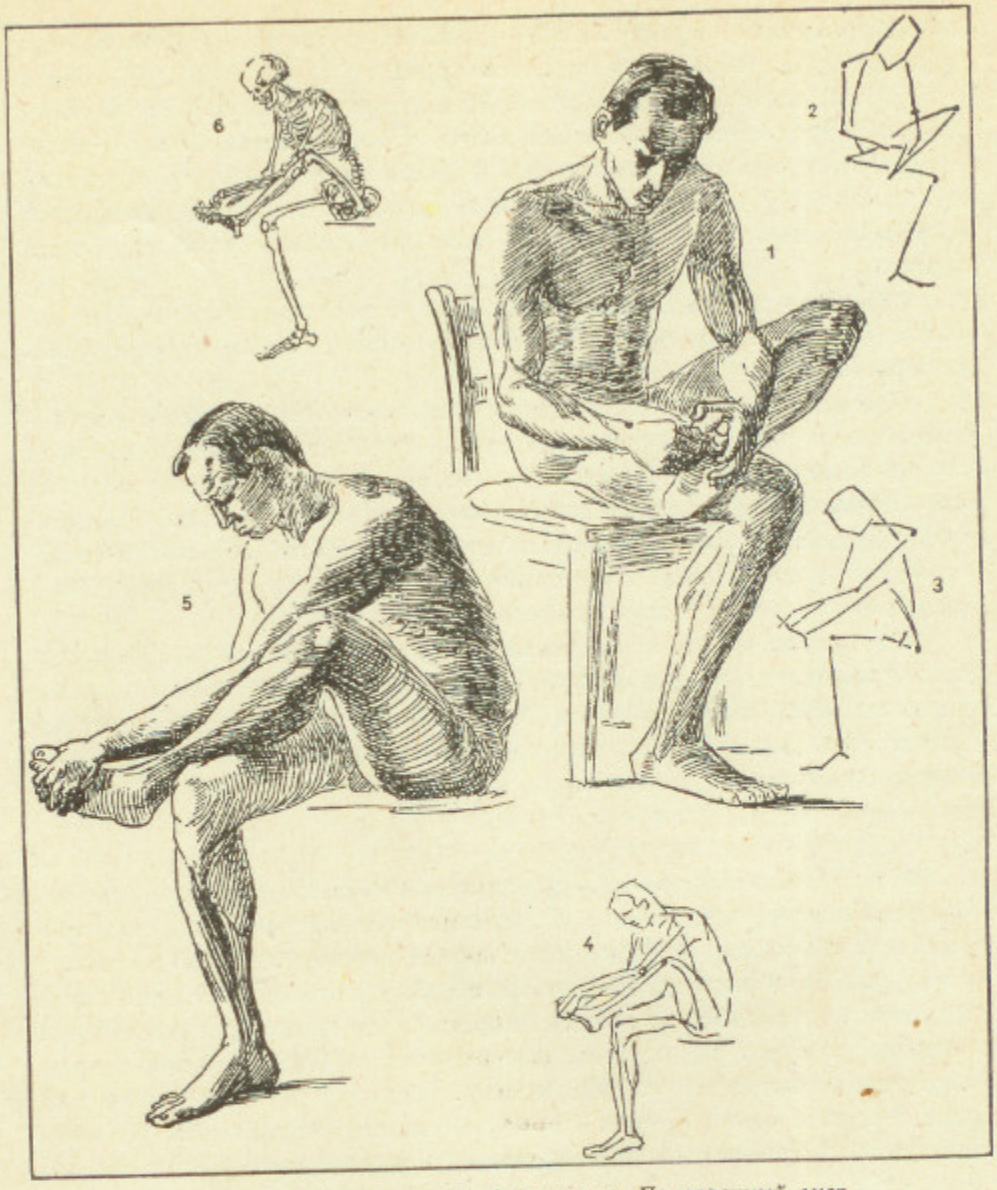


Рис. 49 *Рисунок по представлению. Проверочный лист*

ЖИВОПИСЬ

ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ АКВАРЕЛЬЮ

Обучение живописи, в том числе и живописи акварелью, должно следовать параллельно с занятиями рисунком и предполагает знание основ изобразительной грамоты. В искусстве, как и во всяком деле, путь к совершенствованию — нелегкий путь, и для каждого, желающего стать художником, учеба продолжается в течение многих лет. Даже художественные учебные заведения, располагающие всем необходимым для профессиональной подготовки и, прежде всего, обеспечивающие повседневное наблюдение и руководство развитием ученика, не гарантируют еще воспитания художника; постоянное совершенствование своего мастерства есть дело всей жизни истинного художника.

Тем труднее предположить, что советы, которые предлагаются в этой статье, могут исчерпать необходимые знания в таком вопросе, как живопись акварелью. Они адресованы начинающим. Их и следует рассматривать только как советы, которые дадут некоторую

ориентировку в самостоятельной работе и возможно избавят от лишних элементарных ошибок.

Основными знаниями начинающий будет овладевать на практике, приобретая опыт в упорном труде, наблюдая и познавая жизнь во всех ее многообразных проявлениях.

Только через работу с натуры, через усвоение определенных правил, технических приемов и технологии применяемых живописных материалов приобретаются практические знания и навыки, позволяющие впоследствии видеть и самостоятельно, по-своему, выражать виденное.

Работа с натуры должна непременно подкрепляться изучением лучших произведений искусства. Тогда мы не только обогащаем себя духовно, развиваем свой ум и эстетический вкус, но одновременно постигаем и основы профессиональных знаний.

Каждый начинающий имеет обычно своего любимого художника, которому он старается подражать в приемах, в технике исполнения, в выборе мотивов. Это вполне естественно. Но только необходимо при этом помнить, что мастерство художника является результатом его многолетнего творческого опыта, обусловлено его творческим дарованием и темпераментом. За техническими приемами, как говорят, за манерой мастера, стоят долгие годы учебы и пристального штудирования натуры. И, если мы сравним ученические работы любимого мастера с его зрелыми произведениями, мы непременно это заметим. Поэтому подражать внешним техническим приемам, «почерку» мастеров не следует.

Начинающий учиться живописи пусть не обольщает себя надеждой на быстрый успех, не торопится переходить от одного задания к другому и не разочаровывается при неудачах. Особенно важно понять начальные положения, лежащие в основе профессиональной грамоты, с тем, чтобы, последовательно овладевая знаниями и приобретая навыки, идти в своей работе от простого к сложному.

На пути к совершенствованию нет легких или трудных упражнений, интересных или неинтересных заданий, важных или неважных задач. А потому каждое упражнение, которое будет рекомендоваться, должно исполняться с возможной тщательностью и любовью.

* * *

Живопись акварелью в современном ее представлении возникла сравнительно недавно: в конце XVIII — начале XIX века. К этому времени были выработаны определенные методы и технические приемы, обеспечившие ее расцвет и широкое признание.

Рис. 50 К. П. Брюллов. Семья итальянца

Акварельная живопись первой половины XIX века получает распространение как миниатюра на бумаге, сохраняя качества, присущие миниатюре на кости и эмали: тонкий рисунок, тщательную моделировку формы и деталей мелкими штрихами и точками, чистоту красок. В начале XIX века крупные мастера акварели работали в Англии. Это — У. Тернер, Р. Бонингтон, Дж. Констебль и другие. Во Франции акварелью писали О. Домье, Т. Жерико и Э. Делакруа. Великолепные образцы искусства акварели и в жанровой живописи, и в портрете в тот период оставлены русскими художниками: К. П. Брюлловым, П. Ф. Соколовым, П. А. Федотовым и другими.

В конце XIX века акварель приобретает новые качества в произведениях И. Е. Репина, В. А. Серова, М. А. Врубеля. В работах этих мастеров техника исполнения становится более свободной и темпераментной.

Мастера советского искусства — А. М. Герасимов, С. В. Герасимов, Кукрыниксы, О. Г. Верейский и многие другие — продолжают лучше традиции акварельной живописи, особенно в области книжной иллюстрации и в пейзаже.

На прилагаемых репродукциях с работ русских художников мы можем видеть не только возможности, которые заключает в себе акварель как материал живописи, но и разнообразие применяемых художником технических приемов. В картине Брюллова «Семья итальянца» *(рис. 50)* раскрываются особенности художественной манеры, получившей в истории живописи наименование техники миниатюры. Здесь четкий классический рисунок, тщательная проработка деталей, тонкая моделировка фактуры предметов и тканей. «Итальянский пейзаж» *(рис. 51)* А. А. Иванова выполнен более свободно. Художник достигает совершенства в передаче естественного освещения, воздушности, глубины пространства. Возможности акварели в портрете раскрывает работа И. Е. Репина «Д. И. Менделеев» *(рис. 52)*. Портрет отличается интенсивностью цвета и характерной для репинской живописи силой и материальностью. Пейзаж А. П. Остроумовой-Лебедевой «Пруд в Павловске» *(рис. 53)* написан в широкой манере, композиция построена крупными объемами, краски, хотя и прозрачны, но взяты в глубоких, бархатистых тонах. Черная акварель М. А. Врубеля «Демон и Тамара», выполненная как иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» *(рис. 54)*, показывает, что при умелом использовании даже одного цвета можно достигнуть большой выразительности образов, богатства тона, многообразия в трактовке форм и фактуры предметов.

Как видно, возможности и средства технического использования акварели безграничны. Что ни мастер, то свой художественный

Рис. 51 А. А. Иванов. Итальянский пейзаж

язык, свои приемы; они учат быть внимательным к передаче правды жизни, к точному рисунку, к материальным свойствам предметов, условиям среды и характеру освещения.

АКВАРЕЛЬНЫЕ КРАСКИ, КИСТИ, БУМАГА

Название акварельных красок происходит от латинского слова aqva — вода. Их иногда так и называют — водяные краски. Практически же вода служит только разбавителем. Сами краски приготовляются из светопрочных пигментов (красителей) и связующих.

При изготовлении связующих применяют растительные клеи, чаще всего гуммиарабик, и для некоторых красок в силу их физико-химических свойств — картофельный декстрин. Сахар и глицерин добавляются для придания краске эластичности.

Употребляющиеся в акварельной живописи краски те же, что и в других видах живописи. Для акварели характерно лишь применение таких красок, которые имеют большую прозрачность, поэтому сильно кроющие краски, такие как неаполитанские желтые, капут-мортум, окись хрома и им подобные, в наборах акварельных красок вполне законно отсутствуют.

Для всех, интересующихся технологией живописных материалов, можно указать на целый ряд трудов, посвященных данному вопросу. Труды эти весьма многочисленны, так как вопрос прочности красок, а следовательно, и сохранности художественных произведений всегда волновал художников и продолжает волновать их в настоящий момент.

Начинающим заниматься живописью нет надобности знакомиться со всем этим обширным материалом, где, кстати сказать, имеется много противоречий, в особенности в отношении стойких и нестойких смесей красок; достаточным будет на первых порах знакомство с таким известным трудом, как пять выпусков «Техника живописи» профессора Академии художеств Д. И. Киплика, где во II выпуске имеется материал по технологии и технике акварели. Многое потом, в процессе работы, приобретается личным опытом, тем более, что имеющиеся в продаже акварельные краски нашего отечественного приготовления в достаточной степени отвечают технологическим требованиям, предъявляемым к акварели.

В настоящее время советская художественная промышленность целиком обеспечивает художественными красками и любителей, и художников-профессионалов. В Ленинграде завод художественных красок выпускает акварель двух видов: краски «Ленинград» в кюве-

И. Е. Репин. Портрет Д. И. Менделеева в мантии профессора Эдинбургского университета *Рис. 52*

тах из пластмассы и краски «Нева» в тюбах. Краски «Ленинград» в свою очередь имеют два набора: «Ленинград № 1», состоящий из 24 цветов, и «Ленинград № 2» — из 16 цветов. Выпускаемые московской фабрикой акварельные краски высокого качества известны под названием «Москва».

Краски, изготовляемые нашей промышленностью, как масляные, так и акварельные, получили признание не только в нашей стране, но и за рубежом: в Чехословакии, Германии, Румынии, Болгарии и в странах Востока — Китае и Индии.

Вот перечень названий палитры красок «Ленинград № 1», выпускаемых ленинградским заводом художественных красок.

1. Кадмий лимонный. 2. Кадмий желтый. 3. Охра светлая. 4. Сиена натуральная. 5. Золотисто-желтая ЖХ. 6. Кадмий оранжевый. 7. Охра красная. 8. Сиена жженая. 9. Железная красная. 10. Алая. 11. Краплак красный. 12. Кармин. 13. Краплак фиолетовый. 14. Ультрамарин. 15. Кобальт синий. 16. Голубая ФЦ. 17. Изумрудная зеленая. 18. Перманент зеленый. 19. Травяная зеленая. 20. Умбра натуральная. 21. Марс коричневый. 22. Умбра жженая. 23. Сепия. 24. Нейтральная черная.

Будет не лишним дать начинающим несколько простых советов по поводу обращения с акварельными красками. При пользовании красками в тюбиках нужно учитывать, что после того, как необходимое количество красок выложено на палитру, тюбики нельзя оставлять открытыми, так как иначе краски затвердеют и пользоваться ими будет неудобно: их придется перед работой натирать на палитру. Краски в кюветах и плитках после работы необходимо осторожно обтереть чистой мягкой тряпкой, чтобы удалить сверху примеси других красок, которые неизбежно образуются при составлении смесей. Акварельные краски нужно хранить в прохладном месте.

* * *

Чистая акварельная живопись — это живопись прозрачными красками. Белила в акварельных красках не применяются.

Сравнивая технику акварели с другими техниками в живописи, как темпера, гуашь, масло, прежде всего следует отметить основные ее свойства: это прозрачность и легкость, одновременно чистота и интенсивность красок.

Эти ее свойства обусловливаются прежде всего тем, что наносимые на бумагу слои краски всегда тонки, а потому прозрачны для проникающих через них лучей света. Отраженный от белой бумаги свет, окрашиваясь чистым цветом краски, возвращает в наш глаз ощущение цвета во всей его чистоте и силе без замутнения. Разница будет зависеть лишь от того, в большей или меньшей степени окажется насыщенным цветом данный красочный слой.

Эти технологические свойства акварели создают ей одной присущую особенность и прелесть красочных звучаний. Начинающий

Рис. 53 А. П. Остроумова-Лебедева. Пруд в Павловске

работать в акварели должен учитывать эти особенности и стремиться, чтобы красочный слой был всегда прозрачен.

Плотно положенный слой краски, будучи ярким, сильным во влажном состоянии, при высыхании делается матовым, вжухлым, теряет свою цветовую насыщенность, воспринимается глухим и грязным.

В акварели пользуются как методом «лессировок», так и методом «а-ля прима».

Метод лессировки предполагает возможность наносить по высыхании один прозрачный красочный слой на другой, постепенно достигая необходимой глубины и насыщенности тона.

«А-ля прима» означает писать сразу, без последующих капитальных поправок. По этому методу каждая деталь начинается и заканчивается в один прием, затем художник переходит к следующей детали, и так далее. Все цвета при этом берутся сразу в нужную силу. Этим способом достигается наибольшая свежесть красочных звучаний.

Желающий овладеть техникой акварели должен приобретать навыки в работе и в первой и во второй манерах письма, раздельно или сочетая их вместе.

Необходимо помнить, что при высыхании акварельные краски несколько теряют силу цвета. Поэтому лучше составлять нужный цвет более насыщенным и ярким (как говорят «с запасом») для того, чтобы избежать в живописи неприятной анемичности.

Акварелью обычно пишут на бумаге, которая служит как бы грунтом для красок. Этот же белый «грунт» выполняет и роль белил, когда возникает необходимость в некоторых местах сохранить белизну бумаги, например для передачи световых пятен и бликов. Имея опыт в работе отношениями, художник может использовать свойства контрастов: просвечивающая белая бумага может звучать и как цвет, приобретая в контрасте с окружением соответственно теплый или холодный оттенок.

Лучшей для акварели считается плотная бумага с зернистой поверхностью. Наиболее подходящей бумагой из сортов, выпускаемых нашей промышленностью, является ватман с фабричной маркой Гознака. Эта бумага изготовляется из лучших материалов, хорошо отбелена и менее, чем другие сорта, подвержена пожелтению от времени. Пожелтения надо опасаться, имея в виду особенности акварельной живописи — просвечивание бумаги через слой краски.

Некоторая зернистость поверхности бумаги весьма благоприятна для акварельной живописи: она способствует глубине звучания на ней цвета.

М. А. Врубель. Из иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». «Не плачь, дитя, не плачь напрасно!..» Демон и Тамара — *Рис. 54*

Для начинающего работать годятся и другие сорта так называемых чертежных бумаг, лишь бы они слегка и равномерно впитывали в себя краски, не создавали пятен (что имеет место, когда бумага неравномерно проклеена).

Чтобы бумага во время работы не коробилась, ее нельзя только прикрепить к доске или картону кнопками. Ее нужно наклеить на чертежную доску или специальный планшет. Для работ походного, этюдного характера небольшие листы бумаги можно сплошь наклеить на плотный картон и, таким образом, заготовить впрок необходимое для этюдов количество бумаги. Пользуются также и специальными приспособлениями, так называемыми стираторами различных размеров.

Стиратор — это изготовленные по определенному размеру дощечка и охватывающая ее рамка, несколько бо́льшая, чем дощечка, или просто две входящие одна в другую рамки *(рис. 55)*. Слегка увлажненная бумага накладывается на дощечку или на рамку и закрепляется второй рамкой (наподобие пялец для рукоделия). По высыхании бумага натягивается и в работе уже не коробится.

В тех же случаях, когда берется бумага большого размера, ее рекомендуется наклеивать. Способ наклейки заключается в следующем: края бумаги шириной 1,5—2 *см* загибаются под прямым углом, образуя подобие корытца. Затем лицевая поверхность бумаги (исключая загибы) смачивается водой при помощи ватного тампона до увлажнения. Загнутые края равномерно смазываются с внешней стороны горячим столярным клеем или пшеничным клейстером. Затем бумагу накладывают на доску и приклеивают к ней загнутыми краями, легко и равномерно растягивая в сторону краев доски.

Случается, что сильно натянутая при наклейке бумага во время высыхания лопается, срывается с доски или иногда образует в углах складки. В некоторых случаях плохо натянутая при наклеивании бумага в работе становится волнистой, коробится. Однако всех этих недостатков можно избежать, постепенно приобретая опыт на практике.

Для этюдов и рисунков изготовляются специальные альбомы. В них пачка листов бывает склеена между собой в краях, образуя блок. Использованный верхний лист снимается, открывая новый для работы.

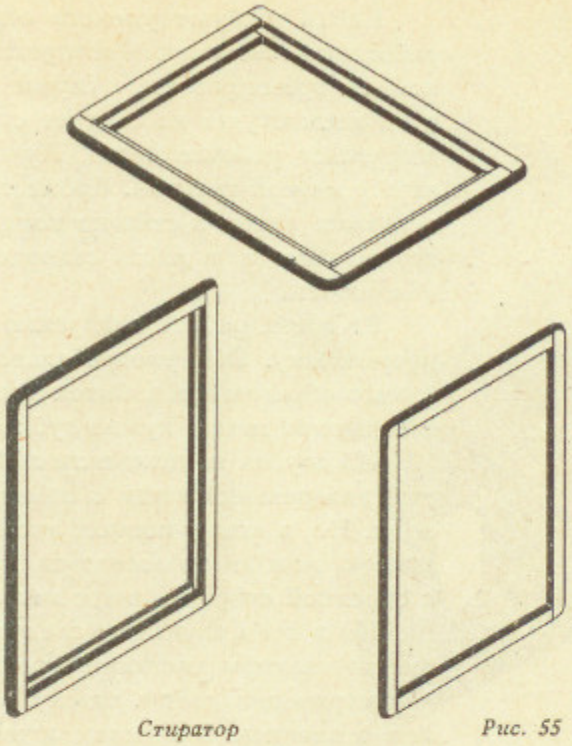
После высыхания бумаги приступают к рисунку. При этом необходимо беречь поверхность, не засаливать ее и не стирать много резинкой.

Начинающим рекомендуется сперва рисовать на бумаге, а затем наклеивать ее на доску. Прежде чем начать писать красками, поверх-

ность бумаги, для обезжиривания, нужно промыть водой с мылом (губкой) и затем осторожно протереть ватой или тряпкой, смоченной чистой водой.

Иногда рисунок предварительно наносится на другой лист, а затем «переводится» на подготовленную к работе бумагу. Этим способом следует пользоваться осторожно, так как в результате передавливания на бумаге остаются вмятины, куда потом затекают краски. Ни в коем случае нельзя употреблять копировальную бумагу.

Доску с наклеенной бумагой во время работы нужно держать с небольшим наклоном к себе. Сильно наклонять ее не следует, так как краски будут быстро стекать вниз, образуя подтеки.



Стиратор *Рис. 55*

В старой школе существовал прием, которым полезно воспользоваться: прежде чем начать писать красками, весь лист бумаги предварительно покрывался легчайшим, еле заметным голубоватым цветом.

Такой прием помогает избежать пожелтения бумаги, и, кроме того, холодный голубоватый тон хорошо покрывается последующими теплыми красками, в то время как теплые тона (желтую например) холодным цветом (голубым) перекрыть нельзя, так как в результате получится зеленый цвет.

В акварели применяют кисти с мягким волосом, за которыми так и утвердилось название акварельных кистей. Это колонковые, беличьи и барсучьи кисти. Лучшие из них, изготовленные из волоса колонка, отличаются эластичностью и одновременно упругостью. В последнее время в продаже стали появляться китайские кисти, оправленные в бамбуковые палочки.

Для начинающего достаточно иметь две кисти — большого и меньшего размера (или номера 14, 6, 2).

Смоченная кисть должна иметь заостренный конец. При соответствующем навыке и большой кистью можно заполнять небольшие поверхности или уточнять детали.

Кисти требуют умелого обращения с ними. После окончания работы их необходимо осторожно промыть и вытереть чистой тряпкой. Во время работы, в случае избытка краски и воды на кисти, ее ни в коем случае не следует стряхивать: это портит волос кисти и загрязняет рабочее место. Лучше всего в этом случае воспользоваться мягкой тряпкой. Кроме того, не рекомендуется после работы оставлять кисти в стакане концом вниз: волос заламывается, конец его загибается, и кисть становится неудобной и даже непригодной для работы.

Во время работы акварелью необходимо также иметь под рукой промокашку. Она употребляется для внесения поправок, если на бумаге образовался избыток краски. Для выскабливания бликов при завершении этюда нужна губка и скоблилка.

Из других принадлежностей неплохо, конечно, иметь специальный акварельный ящик с палитрой из пластмассы и баночками для воды. Но, в конце концов, это вовсе не обязательно. Для смешения красок можно пользоваться тарелкой или стеклом, побеленным с обратной стороны или с наклеенной на обороте белой бумагой.

Ни в коем случае не следует пользоваться для смешения красок вместо палитры листками бумаги, так как клей из такой размокшей «палитры» попадает в краску, лишает ее прозрачности и загрязняет всю живопись. В поисках нужного цвета пробы его лучше всего производить на полях работы.

Пусть начинающего не смущает обстоятельность подготовки к работе красками. Так поступают художники-профессионалы, и начинающий учиться тоже не должен позволять себе вольности или поблажки. Для человека, который любит свое дело, который уважает свой труд, это должно быть не в тягость, а в удовольствие. Хорошо подготовившийся к делу не потерпит неряшливости и при исполнении заданий будет незаметно для себя приобретать профессиональные навыки, любовь к труду и к порядку в работе.

УПРАЖНЕНИЯ ПО РИСОВАНИЮ АКВАРЕЛЬЮ

УПРАЖНЕНИЕ ПЕРВОЕ

(Рис. 56)

Выше, говоря о технике, мы отмечали, что основное качество акварели как материала заключается в свойствах прозрачности красок, что яркость и цветность акварельной живописи будет достигаться при условии сохранения этого решающего свойства акварельной техники.

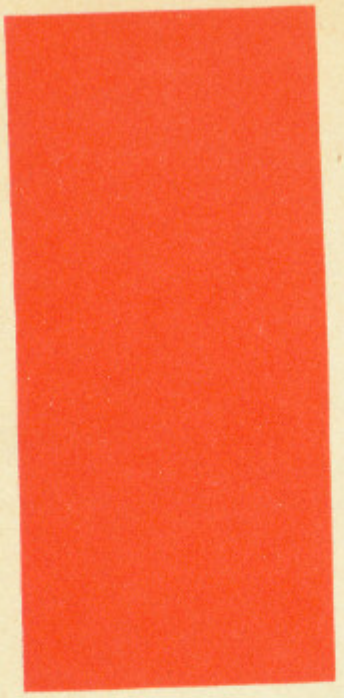
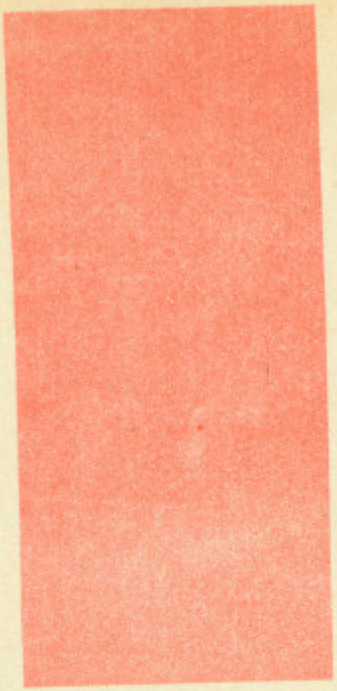
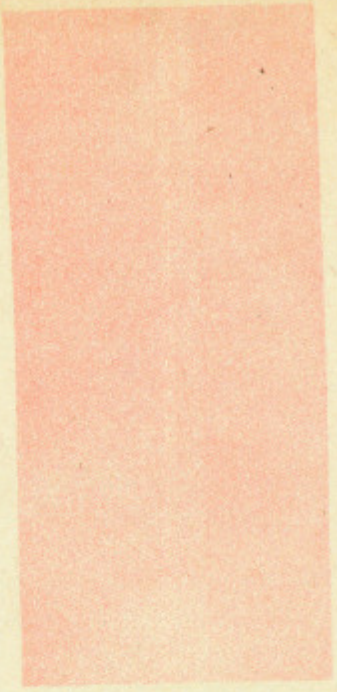
Рис. 56

Мы говорили также, что существуют различные методы, приемы, позволяющие выражать эти свойства. Один из приемов — последовательное наложение прозрачных слоев краски один на другой, или метод лессировки. Проделаем такое упражнение с рядом красок — желтой, красной, синей. Рекомендуем выполнить подобное упражнение со всеми красками. Помимо тренировки вы полнее изучите свойства и возможности своей палитры, что для живописца очень важно и безусловно необходимо.

Итак, возьмите лист бумаги произвольной величины, но не меньше четверти листа, то есть 30 × 40 *см*, и, как рекомендовалось выше, наклейте его на доску или натяните на стиратор.

По высыхании бумаги очертите карандашом три прямоугольника размером 5 × 10 или 7 × 15 *см*. Главное здесь в том, чтобы плоскость все же не была очень маленькой.

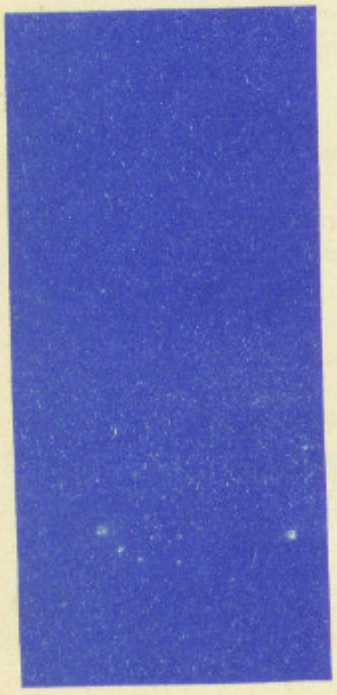
Разведите затем в блюдце или чашечке одну из названных красок до прозрачного, легко кроющего красящего состава и покройте им, начиная сверху, один прямоугольник за другим (от левого угла к правому вниз). Дойдя до нижней черты прямоугольника, отожмите кисть от лишней краски и кистью сравняйте наносимый вами внизу красочный слой, чтобы краска не затекла за границу прямоугольника.

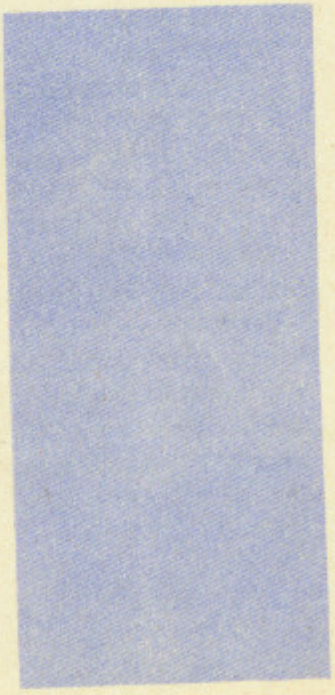




Затем, когда краска на всех прямоугольниках высохнет, этим же составом перекройте вторично второй и третий прямоугольники. И, наконец, опять по высыхании третий по счету прямоугольник перекройте еще раз.

Вы получите таким образом три прямоугольника одного цвета, но разной светлоты и насыщенности.

Эту же задачу выполните с разными красками, перекрывая последовательно желтую синей, желтую красной и синюю красной.





УПРАЖНЕНИЕ ВТОРОЕ

(Рис. 57 а,б)

Рис. 57а

Рис. 576

Часто акварелисту, работающему с натуры, приходится сталкиваться с такими случаями, когда один и тот же цвет постепенно переходит из более насыщенного в слабый, или, наоборот,— слабый переходит в насыщенный; иногда один цвет переходит в другой, что сплошь и рядом встречается при решении самых различных задач.

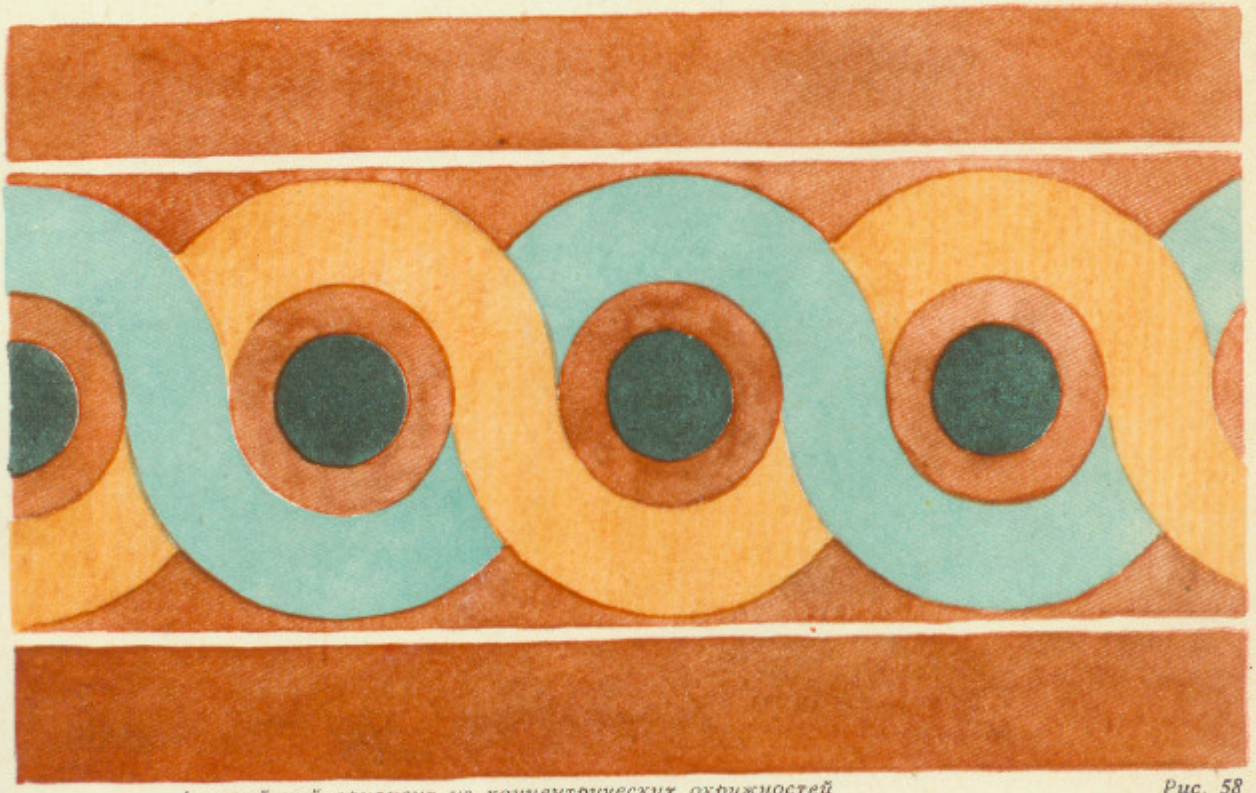
Выполните эти упражнения, не прибегая к перекрытию одного слоя краски другим, то есть сразу, без последующих поправок. Разведя в чашечке или на блюдце нужную краску до необходимой насыщенности, напитайте ею как следует кисть соответствующего размера и начинайте покрывать бумагу, направляя краску сверху вниз. Прибавляя необходимое количество воды, добивайтесь постепенного усветления краски. Можно бы рекомендовать и более облегченный способ выполнения этой задачи, именно, предварительно увлажнить бумагу, но дело здесь не в том, чтобы легче достигнуть нужного эффекта. Сущность таких упражнений заключается в необходимости научиться управлять текучестью водяных красок, овладеть техникой акварели, постепенно приобрести мастерство и свободу при решении самых разнообразных, иногда сложных живописных задач.

В этом смысле особенно важным будет приобретение навыков в передаче переходов одного цвета в другой. Здесь каждый может придумать и исполнить целый ряд самых разнообразных упражнений. Сразу нужных результатов достичь трудно, но разочаровываться не следует; успеха необходимо добиваться настойчиво и упорно.

УПРАЖНЕНИЕ ТРЕТЬЕ

(Рис. 58)

Следующим заданием служит орнамент. В его основе концентрические круги. Краски в нем также простые, имеющиеся в нашей палитре: охра, сиена жженая и синяя. Метод выполнения этого орнамента аналогичен предыдущему. Разница лишь в том, что коричневый цвет лучше наносить не сразу в полную силу, а путем нескольких покрытий. Это обеспечит интенсивность тона, равномерность красочного слоя и поможет избежать пятен. Для простоты выполнения черный круг может быть нанесен поверх ранее положенного коричневого цвета.



Ассирийский орнамент из концентрических окружностей *Рис. 58*

УПРАЖНЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

(Рис. 59 а,б)

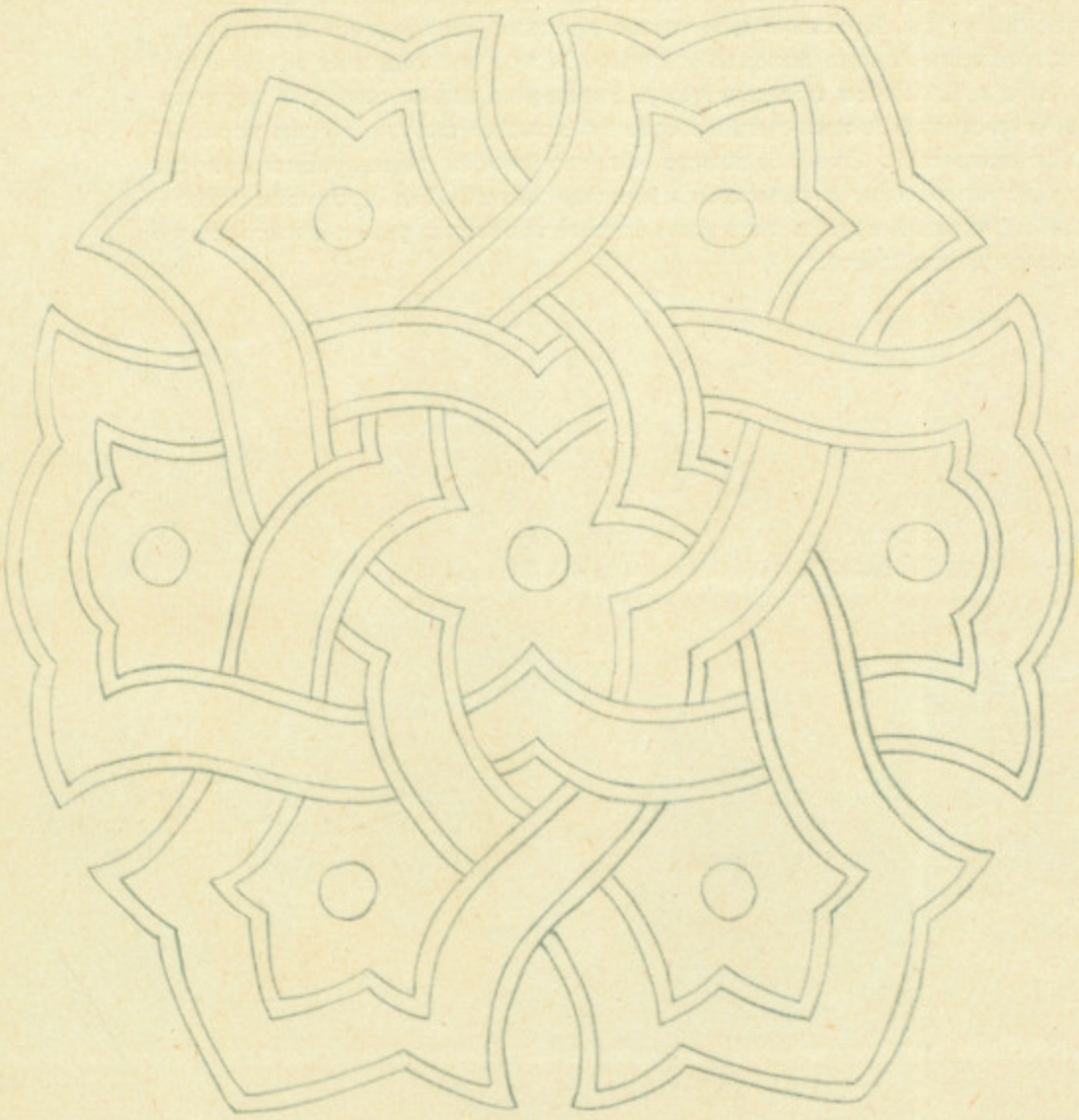
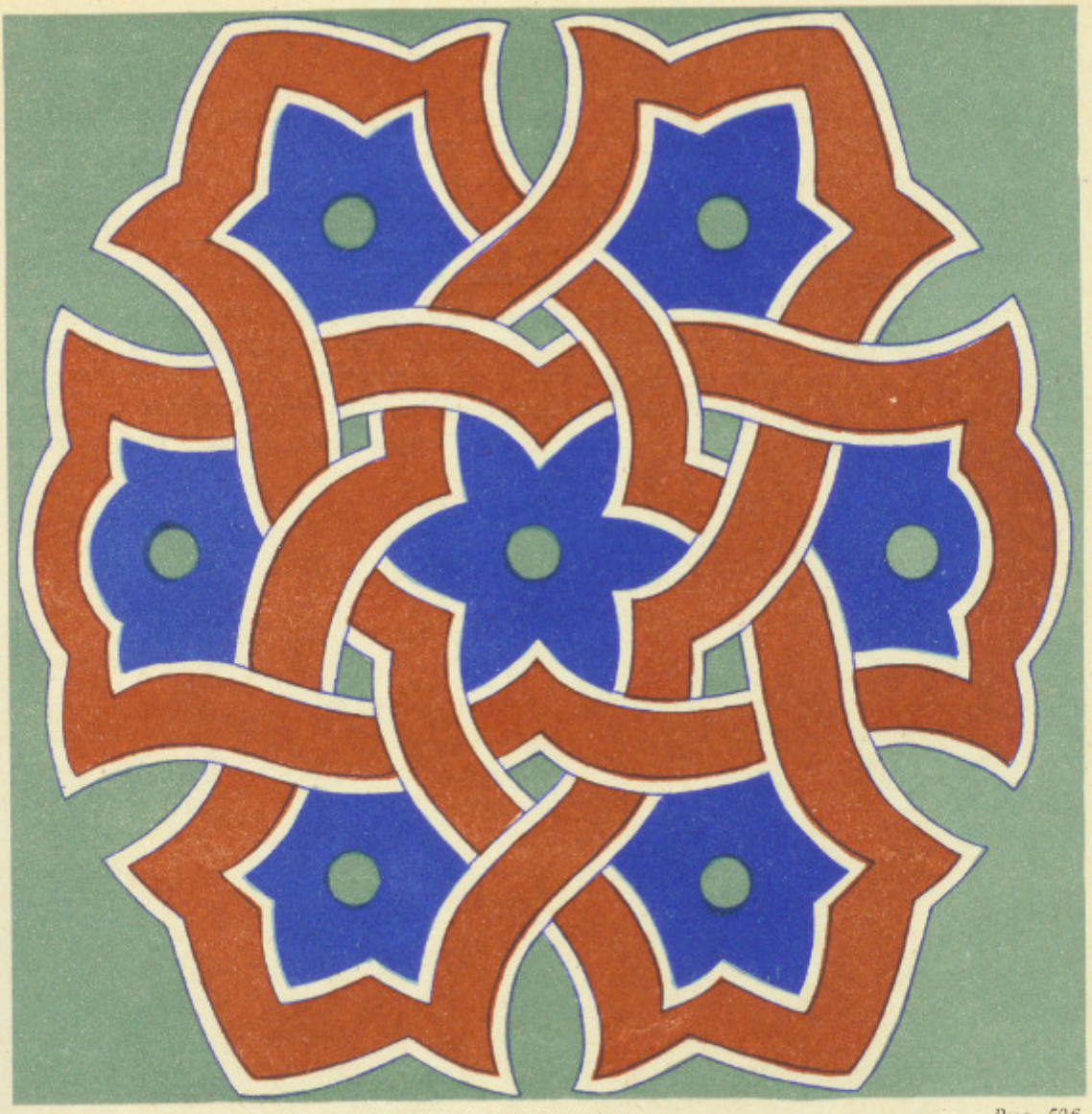


Рис. 59а *Расписной изразец. Контурный рисунок. Средняя Азия*



Расписной изразец. Средняя Азия *Рис. 59б*

Чтобы выполнить более сложный геометрический орнамент, сделаем предварительный рисунок карандашом *(рис. 59 а)*. Затем, выбрав на палитре нужные краски, составим подходящие цвета и равномерно покроем участки орнамента, тщательно оберегая белый контур.

УПРАЖНЕНИЕ ПЯТОЕ

(Рис. 60)

Выполним светлый орнамент на черном фоне. Как и раньше, прежде чем рисовать на бумаге, уясним для себя основную схему, лежащую в основе орнамента. Наметим эту схему с помощью вспомогательных линий сначала в целом, а затем и в частях, проверив размеры и пропорции. В этом орнаменте цвета не основные, а составные. Как желтый, так фиолетовый и черный лучше получить путем неоднократных перекрытий одного цвета другим: вначале независимо от рисунка следует покрыть всю поверхность орнамента желтым, добиваясь близости к оригиналу и, если нужно, покрыть не одним, а несколькими наслоениями. По нему сверху, согласно рисунку, решить черный. Потом сиреневый, взятый фиолетовым краплаком.

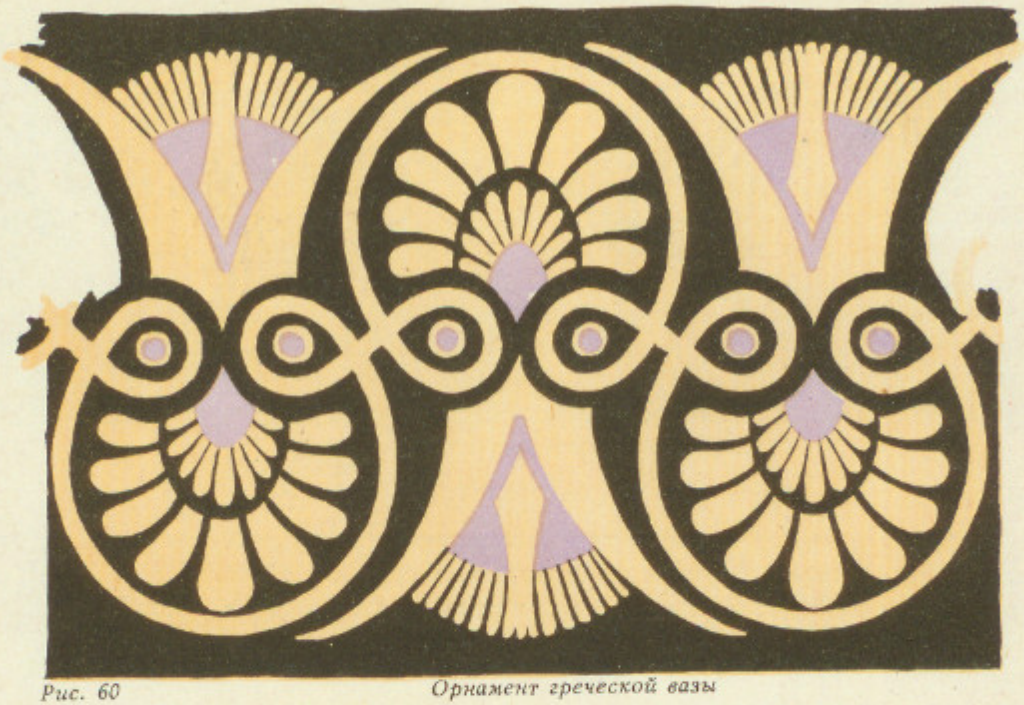


Рис. 60 *Орнамент греческой вазы*

УПРАЖНЕНИЕ ШЕСТОЕ
(Рис. 61)

Постараемся равномерно покрыть краской растительный орнамент, состоящий из цветов, стеблей и листьев. Здесь, как и в предыдущем образце, белый цвет представляет собой незакрашенную поверхность бумаги. При заливке листьев попробуем дать плавный переход от зеленого цвета к желтому. Темно-синий целесообразнее всего прокрыть в последнюю очередь, прорисовывая им все части орнамента.

Орнаментальный бордюр. Средняя Азия — *Рис. 61*

УПРАЖНЕНИЕ СЕДЬМОЕ

(Рис. 62)

Рис. 62 *Вышивка цветным шелком. Средняя Азия*

В данном орнаменте, представляющем собой мотив среднеазиатской вышивки, мы можем решить задачу передачи сочетания разных оттенков одного и того же цвета. Например — в лепестках цветка — от светло-розового до темно-розового. Здесь можно пользоваться и способом последовательного нанесения соответствующей краски, постепенно усиливая ее цвет, но можно, так же как и в других случаях, составлять необходимый цвет для каждой детали. Можно применять и оба способа одновременно, в зависимости от того, какой способ подсказывается той или иной частью оригинала.

Рис. 63 *Русский орнамент*

УПРАЖНЕНИЕ ВОСЬМОЕ

(Рис. 63)

Заключительным заданием является работа над русским орнаментом XVII века.

Начать следует с наложения общего бледно-серого тона, покрыв им всю плоскость орнамента, независимо от рисунка. Этот холодно-серый цвет впоследствии будет перекрыт другими тонами и сохранится лишь в контурных линиях (прожилки).

Дав краске просохнуть, наносите на этот нейтральный серый цвет пятна красного и желтого. Затем, сохраняя рисунок светлых линий, можете наносить следующий цвет — сиренево-серый. Этот тон ляжет в основу листьев. Итак, путем неоднократных прописок, все время имея в виду общую тональную цельность, доходите до завершения. Нанеся тот или другой цвет, приступайте к следующему только после полного высыхания ранее положенного тона.

Конечно, в данном задании от вас потребуется внимание, аккуратность в работе и тщательность исполнения, чтобы не было пестроты, затеков краски и т. д. Имейте терпение, давайте просыхать краскам и только после этого продолжайте работу.

В отношении некоторых предложенных здесь упражнений рекомендуется способ последовательного нанесения нескольких слоев красок с целью приближения к силе и верности того или иного цвета на оригинале.

Но наряду с этим, чрезвычайно полезно стараться сразу находить необходимые цвета и оттенки и покрывать ими соответствующие поверхности. Поэтому необходимо указанные упражнения выполнить как тем, так и другим методом. Кроме плоских орнаментов можно рекомендовать целый ряд аналогичных упражнений с натуры, используя различные предметы (но вначале лучше плоские, например засушенные листья, особенно осенние, с разнообразными, иногда удивительно красивыми переливами красок).

Листья, птичьи перья, небольшие лоскутки тканей красивого рисунка и расцветки — все это отличный материал для многочисленных упражнений с целью овладения техникой акварели, упражнений, полезных и необходимых при переходе к более сложной работе.

СКУЛЬПТУРА

ОСНОВЫ ЛЕПКИ

В окружающей нас жизни скульптура находит широкое применение. Во всех крупных городах существуют памятники, посвященные крупнейшим историческим событиям, выдающимся политическим деятелям, деятелям науки, искусства и литературы. Многие здания оформлены скульптурой, в парках, садах и скверах устанавливаются фонтаны, вазы, декоративные статуи. Внутренние помещения дворцов, клубов, учреждений также часто украшаются скульптурными изображениями. Трудно найти семью, в доме которой не было бы статуэтки или резных изделий из дерева, кости, камня.

В русский язык слово «скульптура» перешло из латинского языка, где оно обозначает высекание, резьбу из твердых материалов или иначе — ваяние. Одновременно с ним существует слово «пластика», перешедшее к нам из греческого языка и обозначающее работу в мягком материале — лепку. Со временем в слове «скульптура» объединились эти два понятия.

Рис. 64 *Поликлет. Дорифор*

Занятие изобразительным искусством, и в частности скульптурой, дает возможность человеку, независимо от его возраста и профессии, совершенствовать свой эстетический вкус, глубже понимать окружающую жизнь.

С древнейших времен люди стремились запечатлеть окружающий их мир, передать в художественных образах свои мысли и чувства.

До наших дней дошли замечательные произведения скульптуры различных эпох и народов.

Первобытный человек рисовал и высекал на скалах поражающие нас до сих пор своей жизненностью изображения зверей, птиц, охотничьи сцены.

В Египте много тысяч лет тому назад наряду с сооружением пирамид и храмов воздвигались колоссальные статуи фараонов и сфинксов, в камне высекались рельефы, повествующие о жизни и быте народа.

В древних храмах и пещерных монастырях Китая и Индии сохранилось очень много скульптурных изображений Будды, буддийских святых и монахов. На стенах этих храмов и пещер можно видеть высеченные на камне или вылепленные из глины рельефы, изображающие различные сцены религиозного и бытового характера. Этим изображениям, как правило, свойственно необычайное разнообразие в передаче человеческих типов, характеров, настроений. Они отличаются монументальностью форм,

Мирон. Дискобол *Рис. 65*

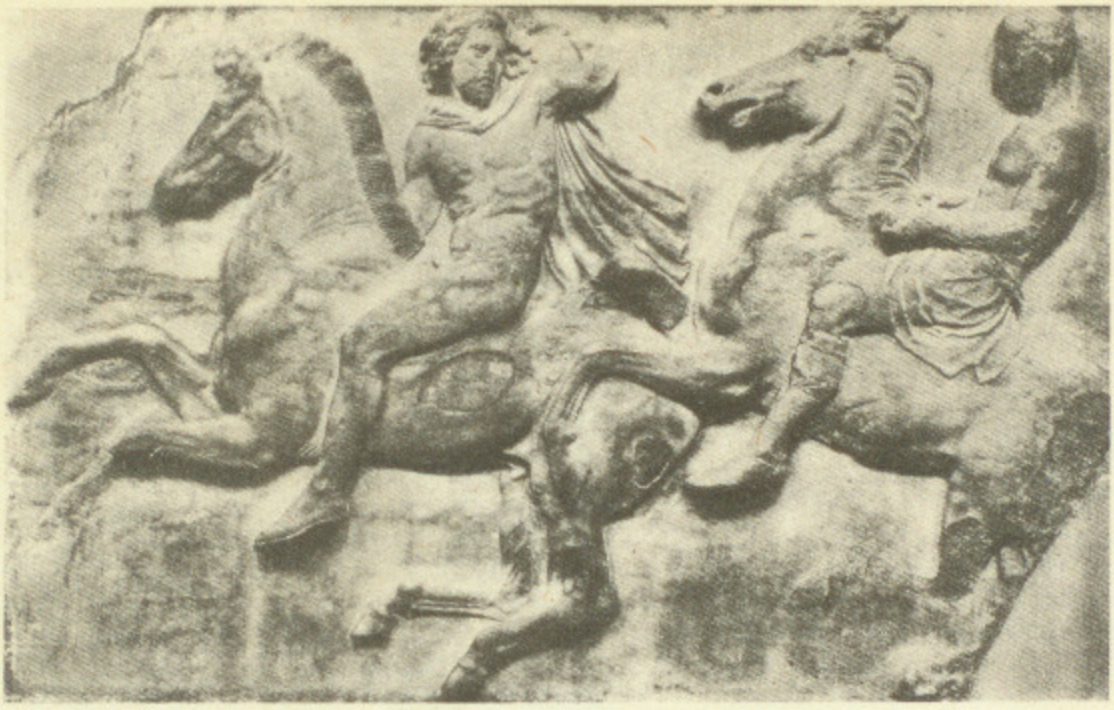


Рис. 66 *Фриз Парфенона*

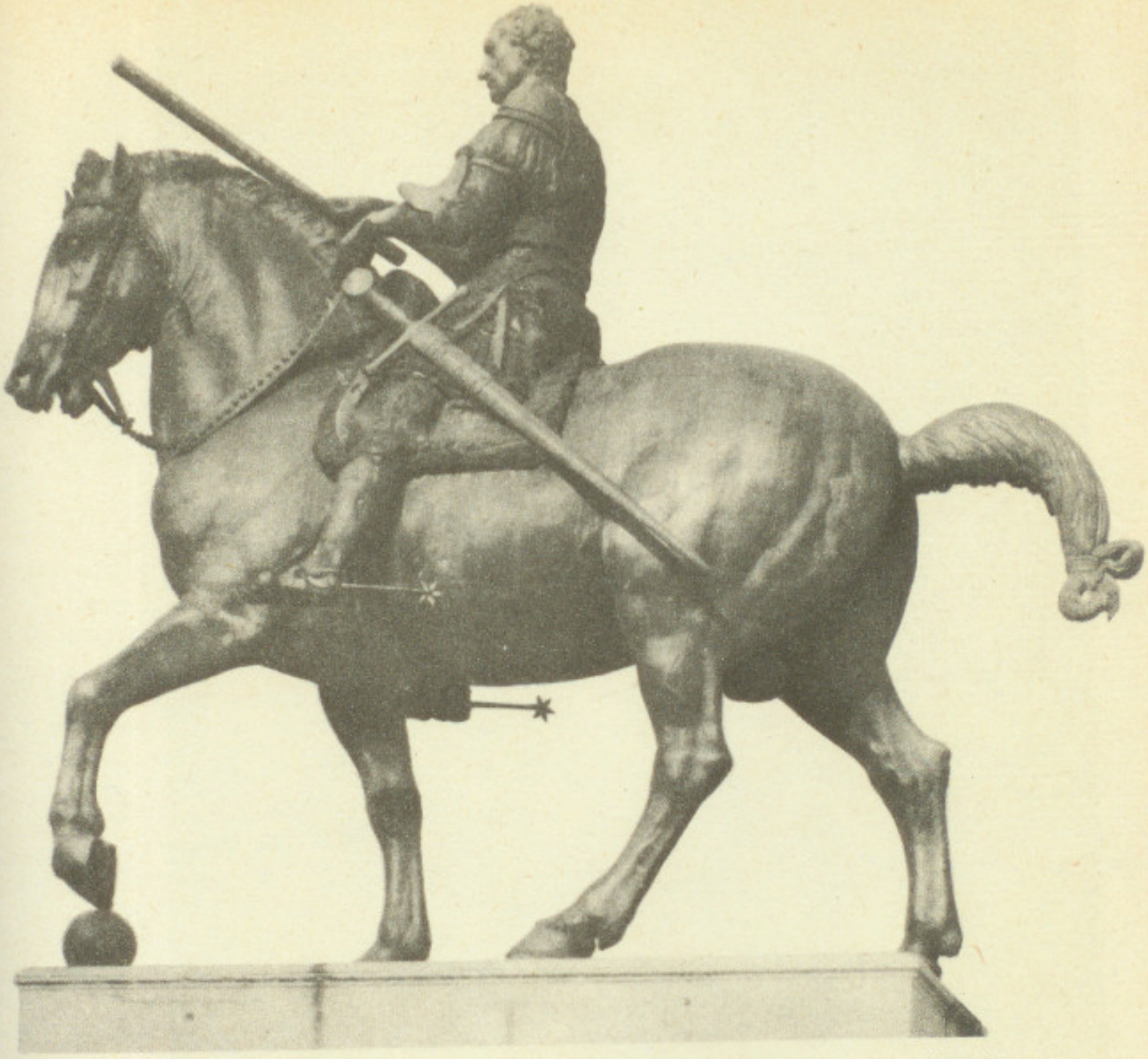
причудливой фантастичностью образов, жизненностью и народным юмором.

Широко известны прекрасные статуи Фидия, Поликлета *(рис. 64)*, Мирона *(рис. 65)* и других выдающихся скульпторов античной Греции. Наряду с ними непревзойденными образцами являются портреты, созданные мастерами древнего Рима.

В эпоху Возрождения (XIV—XVI вв.) в Италии создавали бессмертные произведения такие замечательные художники, как Донателло *(рис. 67)*, Микеланджело *(рис. 68)* и многие другие.

На рубеже XVIII—XIX веков в России были созданы выдающиеся произведения монументальной, декоративной и портретной скульптуры. Их авторами были Ф. И. Шубин *(рис. 69)*, М. И. Козловский, И. П. Мартос *(рис. 70)*, Ф. Ф. Щедрин, Б. И. Орловский и др.

В творчестве советских скульпторов продолжают жить и развиваться лучшие реалистические традиции, накопленные всей историей развития русского и мирового искусства. Широко известны работы советских мастеров скульптуры Н. А. Андреева, В. И. Мухиной



Донателло. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты в Падуе *Рис. 67*

(рис. 71), И. Д. Шадра, Е. В. Вучетича, А. П. Кибальникова, С. Т. Коненкова, М. Г. Манизера, Н. В. Томского и многих других.

Создание скульптурного произведения представляет собой сложный процесс, требующий напряжения всех творческих сил, четкой последовательности в работе, а также постоянного наблюдения и изучения окружающей жизни, из которой художник черпает темы и образы.

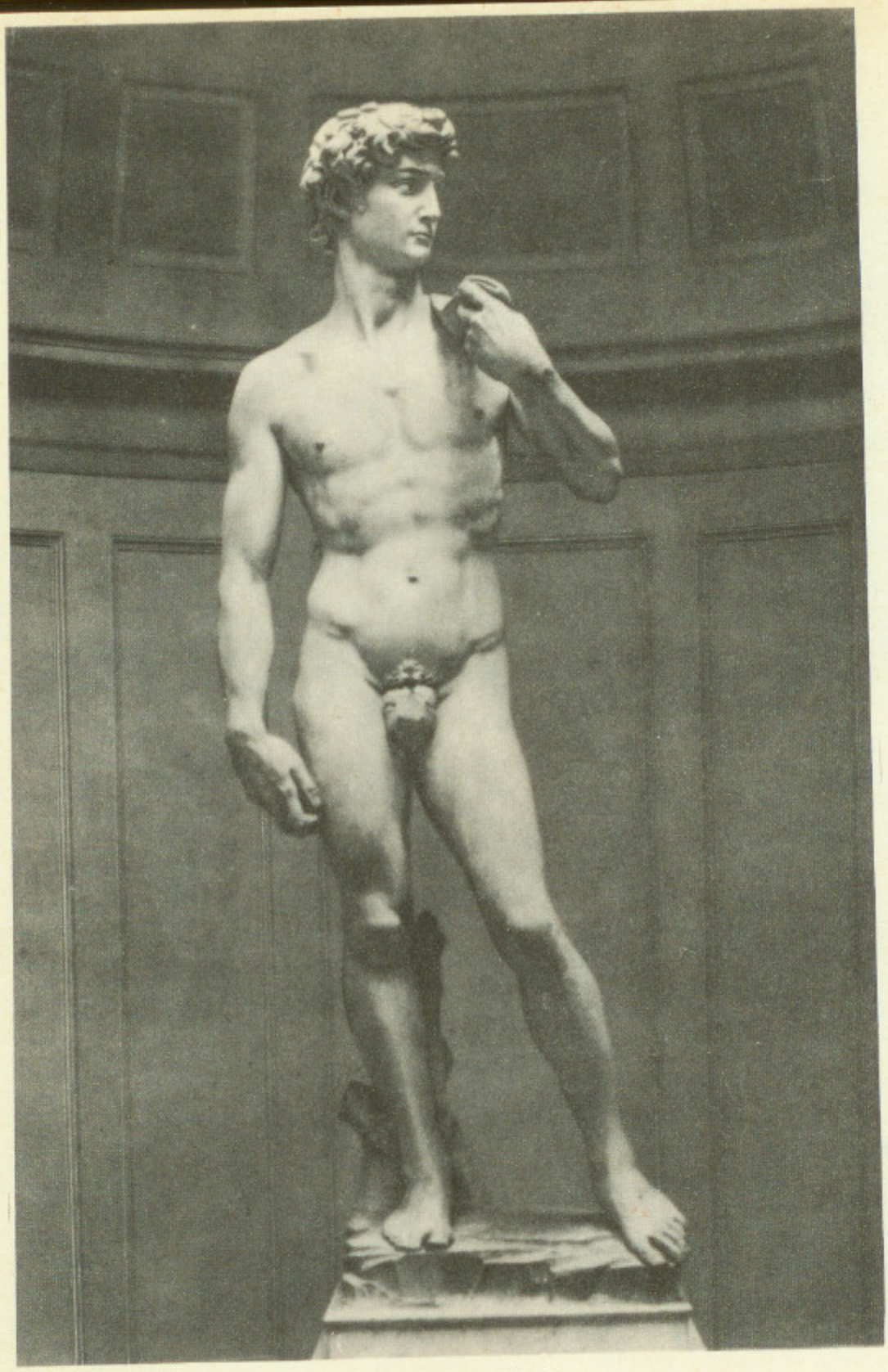


Рис. 68 *Микеланджело. Давид*

В самом начале художник делает много набросков — эскизов будущего произведения. В эскизах он ищет наиболее правильное решение темы, которое ярко, жизненно и правдиво выражало бы его мысль в соответствии с назначением, местом и материалом будущего произведения. Одновременно с лепкой эскиза скульптор рисует и лепит с натуры этюды фигур, голов, драпировок и т. п., помогающие добиться наибольшей жизненности, выразительности и завершенности произведения.

Весь этот сложный труд необходим художнику для создания произведения, которое должно взволновать и заинтересовать зрителя, научить его видеть прекрасное в жизни и в искусстве, способствовать развитию его художественного вкуса и творческой мысли.

МАТЕРИАЛЫ ЛЕПКИ

В лепке скульпторами обычно применяются глина, пластилин, воск, эглин. Каждый из этих материалов обладает своими особыми качествами, позволяющими пользоваться ими в зависимости от условий и назначения работы.

Практика показала, что наиболее удобным материалом для лепки является глина, специально приготовленная из любого местного сорта. Она очень эластична и податлива в работе.

Глину различают по оттенкам и пластическим свойствам, то есть по степени податливости в лепке. Она бывает красная, серая, серовато-зеленоватая, коричневая, белая и других оттенков.

Лепить можно из глины любого цвета, однако скульпторы предпочитают серовато-зеленоватые сорта, так как нейтральный тон позволяет хорошо воспринимать вылепленную форму.

Глина для лепки приготовляется следующим способом: ее складывают кусками в бочку или ящик и заливают водой до уровня верхнего края глины. Чтобы она размачивалась равномерно, ее протыкают в нескольких местах палкой. Затем глину промешивают руками, очищая от камешков, палочек и других посторонних частиц.

Если промешанная глина получилась слишком жидкой, ее необходимо вынуть из бочки и сложить на доску или клеенку для того, чтобы испарилась лишняя влага. Когда глина перестанет прилипать к рукам, можно считать, что она готова для работы. Глину, предназначенную для лепки, можно держать в той же бочке или ящике, покрывая сверху мокрой тряпкой и клеенкой. Это дает возможность сохранять ее влажной и пригодной для работы. Оставшуюся засохшую

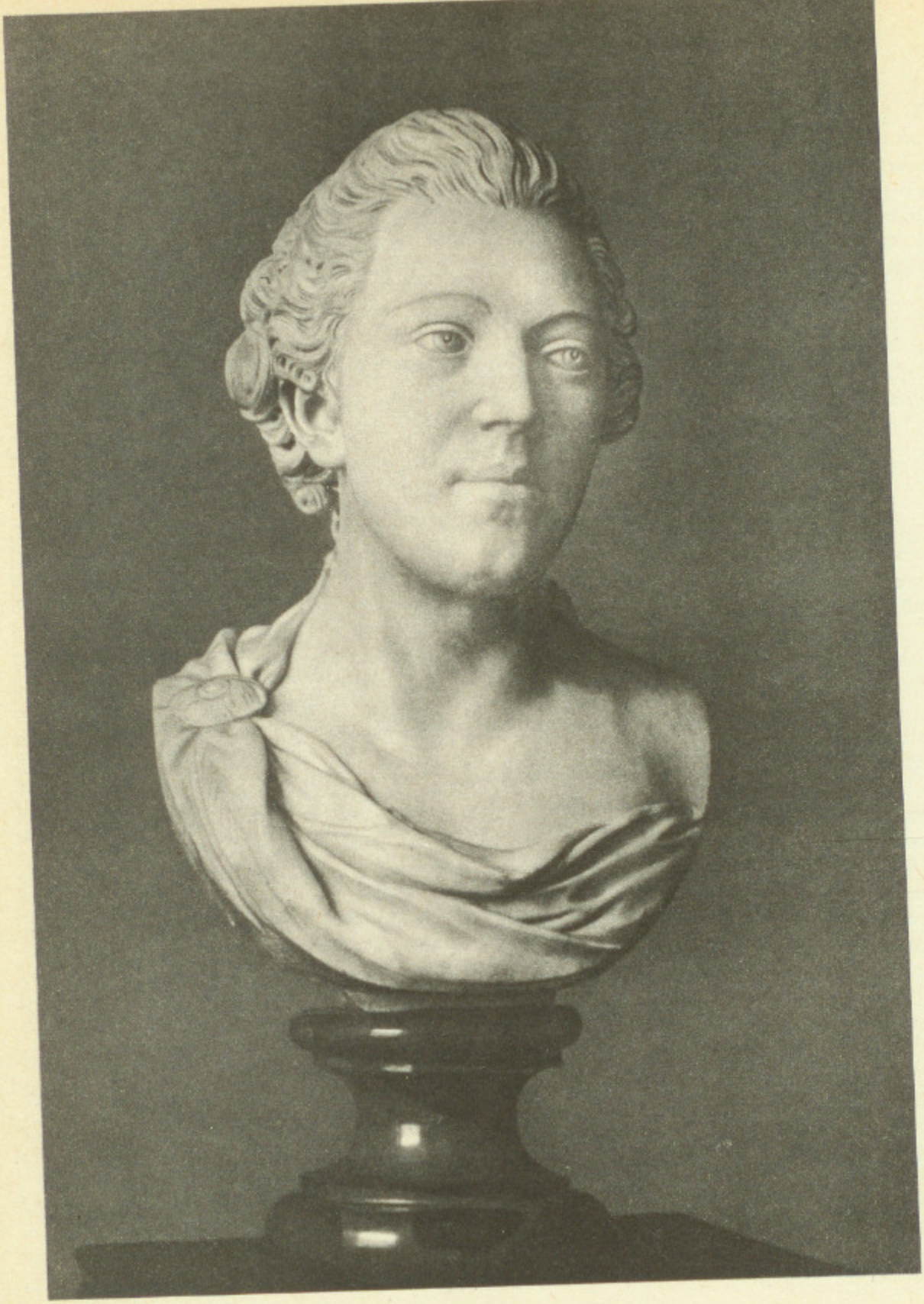


Рис. 69 *Ф. И. Шубин. Портрет Ф. Н. Голицына*

И. П. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной *Рис. 70*

Рис. 71 *В. И. Мухина. Рабочий и колхозница*

В. И. Мухина. Дары земли. Эскиз *Рис. 72*

глину и ненужную высохшую скульптуру можно вновь использовать: их нужно разбить на мелкие куски и снова замочить.

Скульптура из глины в процессе ее выполнения должна сохранять необходимую влажность, для чего она обрызгивается водой и обертывается сырой тряпкой или мягкой клеенкой.

Перед началом сеанса надо каждый раз проверить состояние глины и смочить ее, если она подсыхает. По окончании сеанса работу также следует смочить и вновь завернуть. Для смачивания обычно пользуются садовым опрыскивателем или пульверизатором.

Наиболее распространенным после глины материалом для лепки является пластилин. В продаже имеется пластилин цветной (детский) и однотонный, применяемый скульпторами. Он достаточно мягок и пластичен, позволяет выполнять работу в любом размере, но чаще применяется для лепки эскизов и небольших этюдов. Пластилин удобен для лепки в домашних условиях, так как не требует

специального оборудования для хранения. Он всегда пригоден к упо треблению.

Выполненные из глины и пластилина работы трудно сохранять длительное время, и поэтому их обычно переводят в гипс — формуют. О простейших приемах гипсовой формовки будет сказано во втором выпуске «Школы изобразительного искусства».

В последнее время в продаже появился новый материал для лепки — эглин. Он значительно дешевле пластилина, но уступает ему по своим пластическим свойствам.

В мелких, тонких работах применяется воск. Он позволяет добиваться тончайшей отделки деталей, но требует специальных навыков.

Для устойчивости скульптуры и удобства в лепке часто применяется каркас, который представляет собой как бы остов будущего произведения. При исполнении некрупных работ каркас обычно делается из мягкой проволоки, иногда из дерева. Чтобы сохранить небольшую глиняную скульптуру, ее следует делать без каркаса, так как глина, высыхая, уменьшается в объеме и каркас может разрушить работу изнутри: она сначала растрескивается, а затем разваливается на куски.

Существует интересный способ сохранения глиняной скульптуры, применяемый китайскими народными мастерами. Он заключается в том, что в хорошо промешанную и очищенную от посторонних примесей глину добавляют некоторое количество мелконарезанных (длиной 5—6 *мм*) хлопковых волокон (ваты) с таким расчетом, чтобы глина не потеряла своих пластических свойств. Этот способ позволяет, применяя каркасы, выполнять и сохранять в глине скульптуру различных размеров. В больших работах китайские мастера обертывают каркасы соломой, в небольших — иногда вместо каркаса применяются тонкие деревянные палочки.

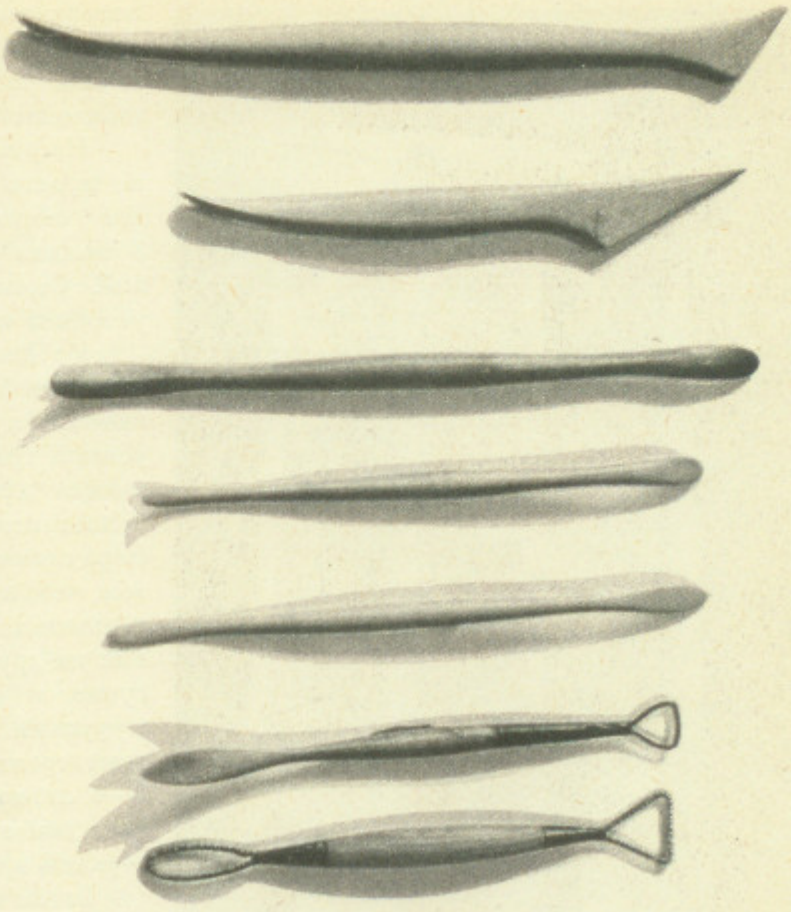
ОБОРУДОВАНИЕ МАСТЕРСКОЙ

Для лепки надо иметь необходимый набор инструментов. Это деревянный молоток — киянка, применяемый при работе в больших размерах для набивки глины на каркас, а для рельефа — на доску. Кроме того, необходимо иметь деревянные или металлические стеки и различные по форме и размерам петли. Стеки делаются из кости, дерева (самшита, яблони, груши, рябины) и металла (латуни, меди, нержавеющей стали); петли — из металла и имеют деревянные ручки *(рис. 73)*. Стеки применяются главным образом при окончании работы и для проработки деталей в тех случаях, когда это невозможно

сделать рукой. Петлями пользуются для срезания глины. Особенно удобны петли при лепке складок. Эти инструменты можно приобрести в магазинах, но скульпторы предпочитают делать их сами по своему вкусу.

Кроме того, скульптору необходимы кронциркуль, уровень и отвес.

Уровнем пользуются для проверки правильности положения станка, отвес применяется при работе над фигурой — для проверки правильности ее постановки; с помощью кронциркуля уточняют правильность взятых «на глаз» пропорций и размеров.



Стеки деревянные. Петли *Рис. 73*

Помимо материалов и инструментов скульптору необходимо иметь станки. Для начала достаточно иметь один высокий станок, крышка которого была бы на уровне середины груди работающего. На таком станке удобно лепить небольшие эскизы, этюды и портреты. Скульпторами применяются деревянные и металлические станки на 3 и 4 ножках *(рис. 74* и *75)*. На металлических станках делают подъемное устройство, позволяющее регулировать высоту. Станки менее высокие необходимы для работы над фигурой меньше натуры. Низкий станок, так называемый подиум, нужен как подставка для натуры при работе над фигурой человека. Такой же станок служит для лепки фигуры в натуральную величину и больше *(рис. 76)*. Крышки станков и подиума должны вращаться для того, чтобы в процессе работы натуру и этюд можно было одновременно

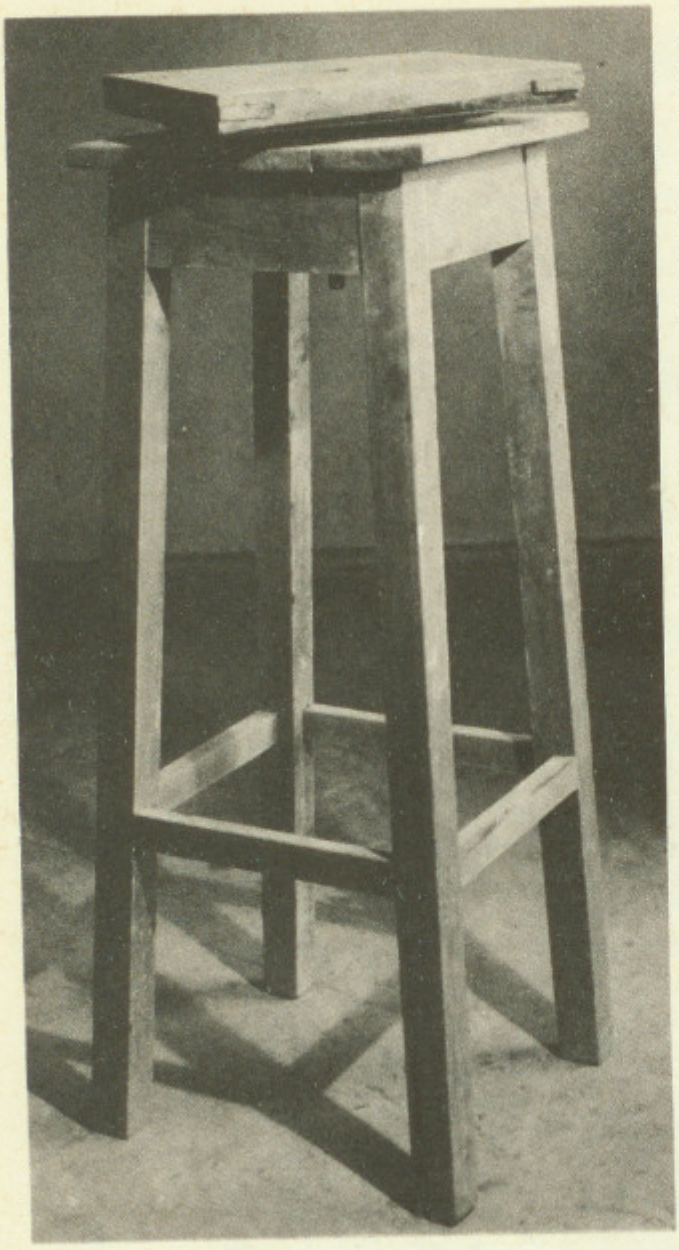


Рис. 74 *Станок высокий деревянный*

поворачивать и лепить со всех сторон. Высокий станок можно для начала заменить табуреткой, поставленной на стол.

На *рис. 77* показано, как можно просто из подручных материалов самим сделать станок на 3 ножках с шестигранной крышкой. Станок такой конструкции устойчив и удобен в работе.

Из доски толщиной 1,5—2 *см* и шириной 18 *см* нарезается 4 одинаковых куска в форме равнобедренной трапеции с нижним основанием длиной 40 *см* и верхним основанием в 20 *см*. Эти доски надо сложить попарно таким образом, чтобы получились два шестиугольника, затем наложить один из них на другой, как указано на рисунке, и скрепить гвоздями или шурупами. В центре получившейся шестигранной крышки толщиной 3—4 *см* надо просверлить отверстие диаметром 4—5 *см* для штыря верхней вращающейся крышки.

Затем к шестигранной крышке прикрепляются 3 ножки, для которых лучше взять квадратные бруски толщиной 4—5 *см*. Внизу ножки *Т*-образно связываются двумя планками.

Скульптура больших размеров выполняется в специально оборудованных помещениях — скульптурных мастерских. Начинающий скульптор может работать и в домашних условиях, организовав для этого небольшое рабочее место. При аккуратном обращении с глиной и пластилином можно соблюдать порядок и чистоту.

Для хранения работ хорошо иметь специальные полки.

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ПО ЛЕПКЕ

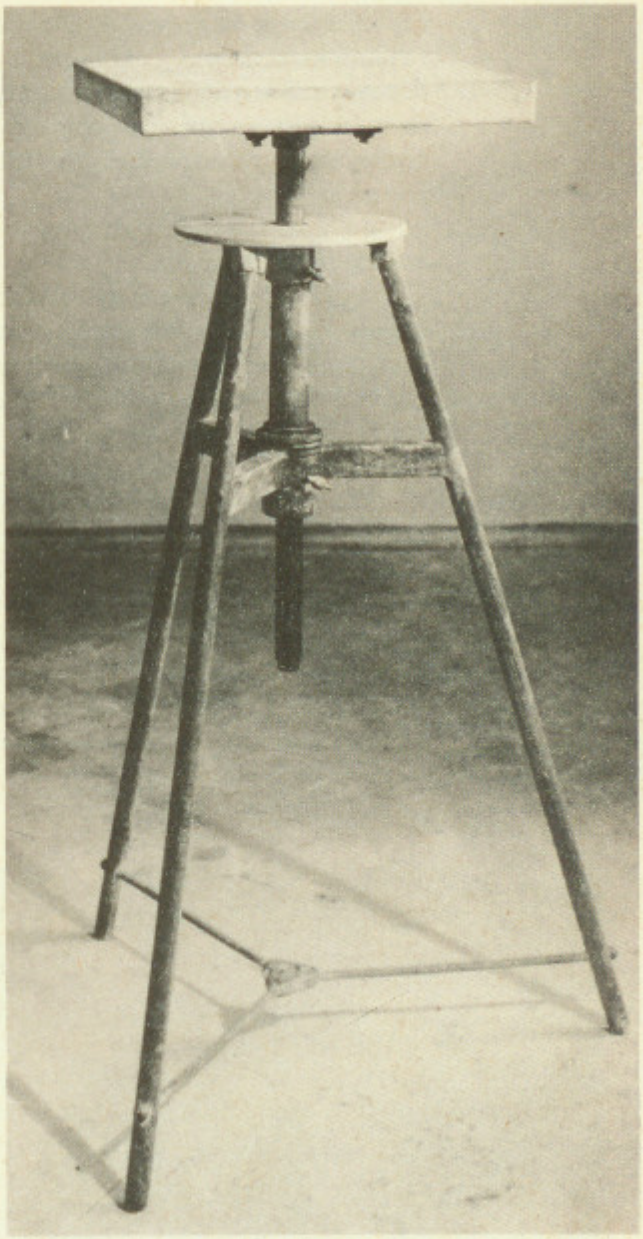
Каждый желающий заниматься лепкой может, имея минимальные условия — место, материал, простейшее оборудование и инструменты,— приступить к первоначальным упражнениям, целью которых является выработка ряда технических навыков, развитие глаза и руки, а также творческого мышления и способности восприятия форм в пространстве.

Прежде чем приступить к занятиям, необходимо выяснить, что такое лепка.

Лепкой называется техника выполнения скульптуры из мягких материалов. Она принципиально отличается от обработки твердых материалов.

При высекании скульптуры из камня, резьбе из кости или по дереву скульптор, постепенно удаляя, скалывая, срезая материал, как бы «освобождает» заключенную в нем форму.

Работая в глине, пластилине или воске, скульптор не режет, не высекает из этих мягких материалов, а лепит из них, то есть путем постепенного накладывания, наращивания материала, достигает необходимого объема и формы своего произведения. В процессе лепки скульптор может не только накладывать глину, но и срезать ее, если в этом есть необходимость.



Станок высокий металлический *Рис. 75*

Для того чтобы занятия лепкой принесли пользу, их следует проводить регулярно и систематически. Первоначальные задания необходимо выполнять тщательно и последовательно. Не следует

торопиться с переходом к сложным заданиям, не освоив предварительно начальных упражнений по лепке. Хорошо проработанные и основательно усвоенные знания, предлагаемые в начальных упражнениях, позволят последовательно и сознательно перейти в дальнейшем к изучению головы, фигуры человека и к работе над сочинением — композицией.

Во время работы натура и этюд должны быть, по возможности, освещены одинаково.

Лучшим освещением является дневное верхнее, при котором форма предметов выступает наиболее четко. При таких условиях свет распределяется равномерно по натуре и работе. Можно лепить и при вечернем верхнем освещении, установив работу и натуру так, чтобы свет не падал в глаза, а также и при дневном боковом левом освещении.

Ни в коем случае не следует выполнять скульптуру против света, так как в этом случае виден только силуэт предмета и не воспринимается его форма.

С самого начала нужно привыкать лепить форму руками. Лепка руками способствует развитию необходимого скульптору осязания и помогает выработке правильных приемов.

Занятия целесообразней всего начать с лепки простых геометрических тел: куба, призмы, цилиндра, пирамиды, конуса. Это позволит на практике получить понятие о плоскости, объеме, пространстве и форме, так как геометрические тела обладают идеально выраженной формой, предельно четкой и ясной. Кроме того, лепка геометрических тел поможет в дальнейшем правильно понять гораздо более сложные, например, естественные формы.

Рис 76 *Станок низкий деревянный*

В процессе обучения нужно придерживаться техники лепки, с самого начала вырабатывая необходимые навыки. Несмотря на то, что форма геометрических тел проста, их надо лепить, а не скатывать, не отбивать об доску, не резать по линейке.

Предлагаемые начальные упражнения полезно выполнять в размерах немного больше или меньше натуры, для того чтобы

общая форма предмета. После этого глина, в соответствии с пропорциями и формой натуры, постепенно накладывается, а где нужно — срезается.

Так как куб имеет равные стороны, натуру поворачивать не обязательно, но это будет необходимо при работе над другими предметами и особенно над группами предметов. Этюд же необходимо поворачивать во всех случаях. Как уже сказано, работать следует «на глаз», не прибегая к измерениям и, только заканчивая, можно проверить отношения сторон вылепленного куба кронциркулем и исправить обнаруженные ошибки.

УПРАЖНЕНИЕ ВТОРОЕ

После того как выполнен куб, можно перейти к лепке шестигранной призмы. Процесс работы остается тот же, но, рассматривая призму, надо обратить внимание на то, что она имеет два одинаковых основания, центры которых находятся на одной оси, и шесть одинаковых прямоугольных граней, равноудаленных от оси.

УПРАЖНЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Для следующего задания нужно взять цилиндр. Лепка призмы может рассматриваться как первый этап лепки цилиндра, который так же, как и призма, имеет два основания и ось, соединяющую их центры. Отношение длины оси к диаметру основания или, другими словами, высоты цилиндра к его толщине и есть его пропорции. Если продолжить работу над вылепленной шестигранной призмой и на ее плоские грани постепенно накладывать глину, добиваясь плавного, округлого перехода одной грани в другую и полного их слияния, получится цилиндр.

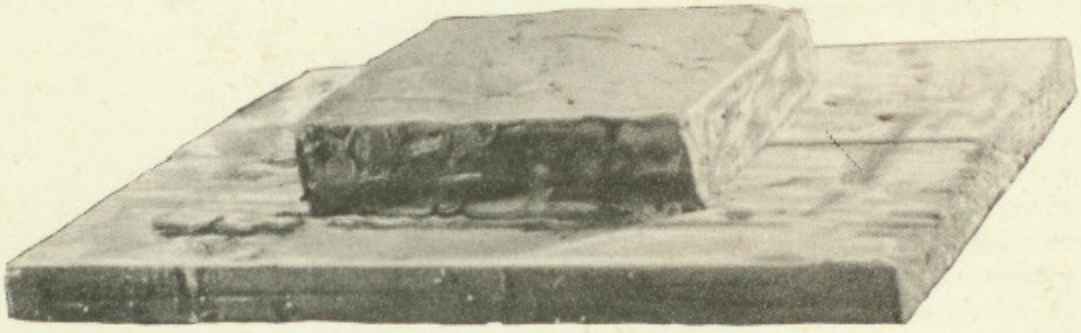


Рис. 78 *Плинт*

Такой метод работы можно считать правильным не только при исполнении заданий по простым геометрическим телам, но и при лепке более сложных форм.

УПРАЖНЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Следующим заданием является шестигранная или восьмигранная пирамида. Пирамиду нужно прежде всего правильно поставить, то есть точно найти положение вершины по отношению к центру основания. Для этого надо чаще поворачивать и с разных сторон проверять свою работу. Необходимо одновременно следить за точностью отношения высоты к основанию и внимательно пролепить грани, помня, что все они равны, имеют треугольную форму и одинаково расположены по отношению к оси.

УПРАЖНЕНИЕ ПЯТОЕ

После пирамиды идет конус. Строится он так же, как и пирамида, а лепить его форму следует как бы продолжая работу над пирамидой, как и в упражнении по лепке цилиндра. Над каждым из этих заданий рекомендуется работать от 6 до 8 часов.

УПРАЖНЕНИЕ ШЕСТОЕ
(Рис. 79, 80, 81)

Усвоив предыдущие задания, можно перейти к лепке групп, состоящих из геометрических тел. В таких упражнениях задача усложняется.

Принцип построения композиции из отдельных тел и их лепки остается таким же, как и в первых заданиях, но нужно помнить, что лепить группу следует вместе, на одном плинте. Эти задания развивают способность определять «на глаз» расположение предметов и их частей в пространстве, а главное — их соотношения и связь, образующие то, что называют скульптурной композицией.

Сочетания геометрических тел могут быть очень разнообразны. Полезно вылепить несколько групп различной сложности. Вначале можно вылепить группу из 2 предметов, например куб с цилиндром или куб с конусом *(рис. 79 и 80)*; затем из 3 предметов, например куб с пирамидой на нем и шаром около *(рис. 81)*. На каждое из таких заданий по лепке групповых сочетаний из геометрических тел следует отвести от 10 до 16 часов.

Приступая к выполнению этих упражнений, необходимо прежде всего установить размер выполняемой работы по отношению

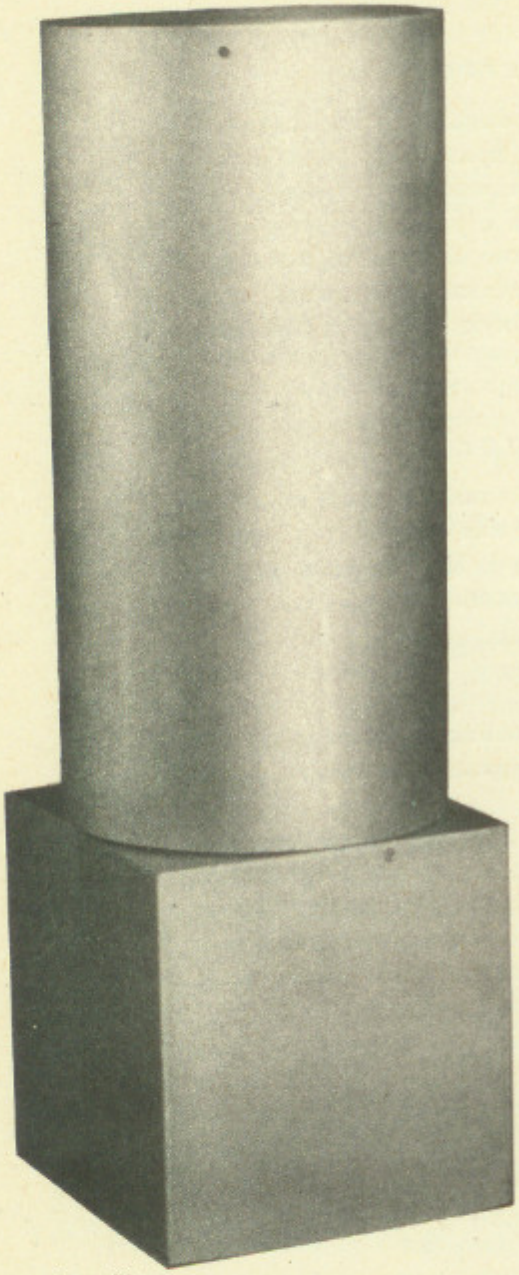


Рис. 79
Куб, цилиндр. Простейшая постановка для лепки

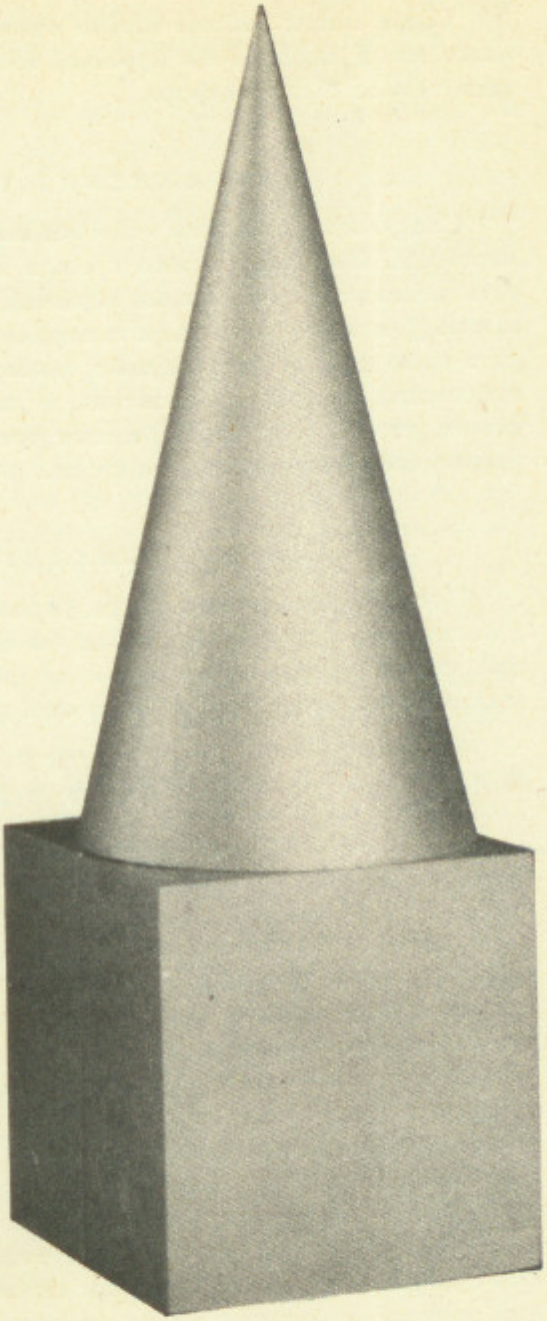


Рис. 80
Куб, конус. Простейшая постановка для лепки

к натуре — ее масштаб. Затем, как и в прежних заданиях, надо на доске сделать плинт, на который положить кусок глины и придать ему общую форму всей группы. После этого «на глаз» устанавливаются пропорции, то есть отношения между высотой, длиной и шириной всей группы, а также соотношения между отдельными предметами, составляющими группу. Теперь можно перейти к проработке формы предметов.

В процессе лепки натуру нужно постоянно поворачивать. Сначала сделать несколько поворотов по кругу на 90°, чтобы быстрее охватить общую форму группы и расположение предметов. Затем повороты нужно делать примерно на 45°, что даст возможность лучше увидеть форму отдельных предметов и уточнить их взаимное расположение. Необходимо чаще отходить от станка для того, чтобы в поле зрения одновременно попадали натура и этюд, а на расстоянии сравнивать их между собой, проверяя общую форму и пропорции, объем и соотношение масс отдельных предметов.

Куб, пирамида, шар. Упражнение для лепки *Рис. 81*

Установив пропорции и расположение предметов, можно перейти к более детальной пролепке формы. Работая над деталями, нужно их все время сравнивать между собой и со всей группой в целом для того, чтобы не терять единства общего и частного.

Работая над лепкой отдельных геометрических тел и групп, изучая их форму и расположение в пространстве, чрезвычайно полезно не ограничиваться только лепкой, а проделывать эти же упражнения в рисунке, зарисовывая предметы и группы, поставленные для лепки. Рисование поможет лучше понять и вылепить их, заставит лишний раз проверить пропорции, форму предметов и их взаимосвязь и будет способствовать выработке навыков в рисовании, необходимых скульптору не меньше, чем живописцу или графику.

* * *

Каждый художник должен развивать наблюдательность и зрительную память. Для этого надо с самого начала, наряду с лепкой и рисованием с натуры, регулярно практиковаться в работе по памяти. Хорошо, например, в процессе выполнения группы геометрических тел вылепить и нарисовать эту же группу, не глядя на натуру. Можно это проделать в меньшем размере. В работе по памяти следует обращать внимание главным образом на основные пропорции всей группы, на связь частей и на общую форму предметов. По окончании необходимо проверить исполненный по памяти набросок, сравнив его с натурой и с работой, сделанной по натуре.

Кроме упражнений, связанных с учебными заданиями, нужно постоянно наблюдать окружающую жизнь и зарисовывать в альбоме все интересное, могущее в дальнейшем послужить темой для скульптурного эскиза. Очень полезно с натуры и по памяти лепить и рисовать увиденные в жизни сцены, отдельные фигуры людей и животных, накапливая запас жизненных наблюдений — материал, необходимый для будущей работы над композицией.

ПЕРСПЕКТИВА

НАБЛЮДАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Когда мы смотрим на окружающие нас предметы, то замечаем, что ближайшие к нам кажутся больше отдаленных и формы их значительно меняются в зависимости от расстояния и положения по отношению к глазу. Идущие параллельно рельсы железной дороги мы видим сходящимися в одной точке, хотя знаем, что в действительности расстояние между ними остается неизменным. Мачты электрической передачи или телеграфные столбы, имеющие одинаковую высоту, кажутся уменьшающимися по мере их удаления и на горизонте превращающимися в точки. На больших расстояниях мы не различаем объемности предметов, и вдали лес или ряд построек кажутся плоскими.

Верхняя плоскость круглого стола кажется нам в виде эллипса; плоскость квадратного стола — трапецией, а ее прямые углы — острыми или тупыми. Горизонтальные линии кажутся поднимающимися, когда они находятся ниже нашего глаза, и опускающимися.

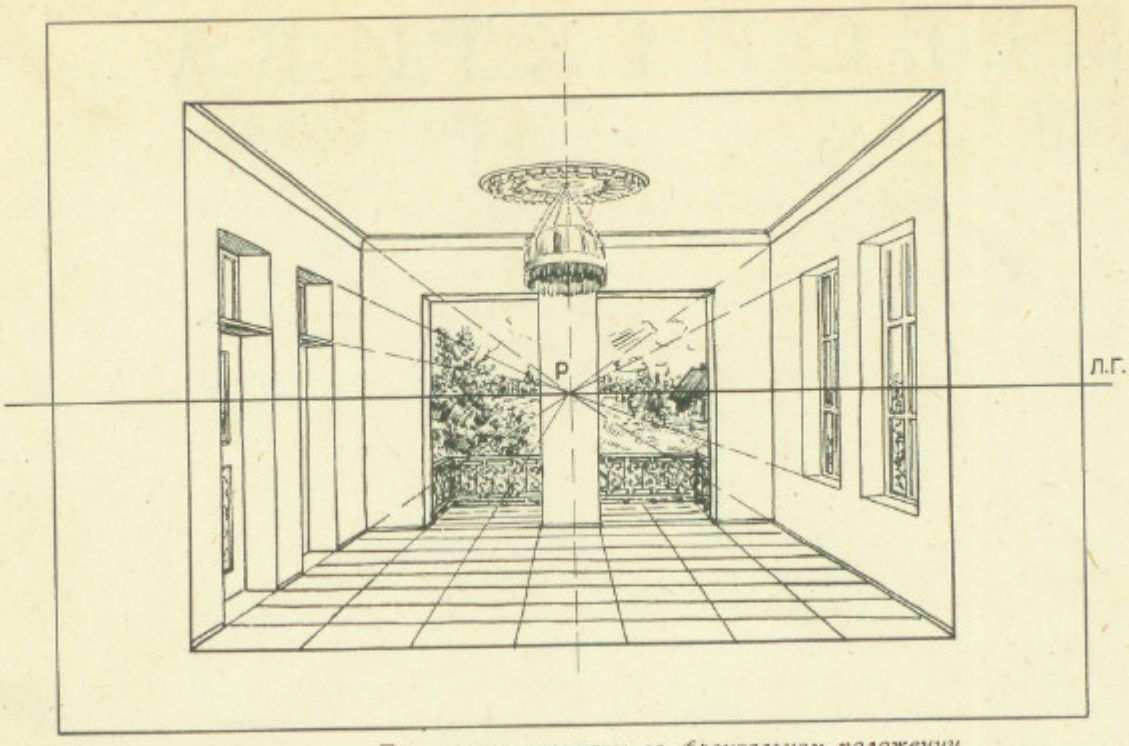
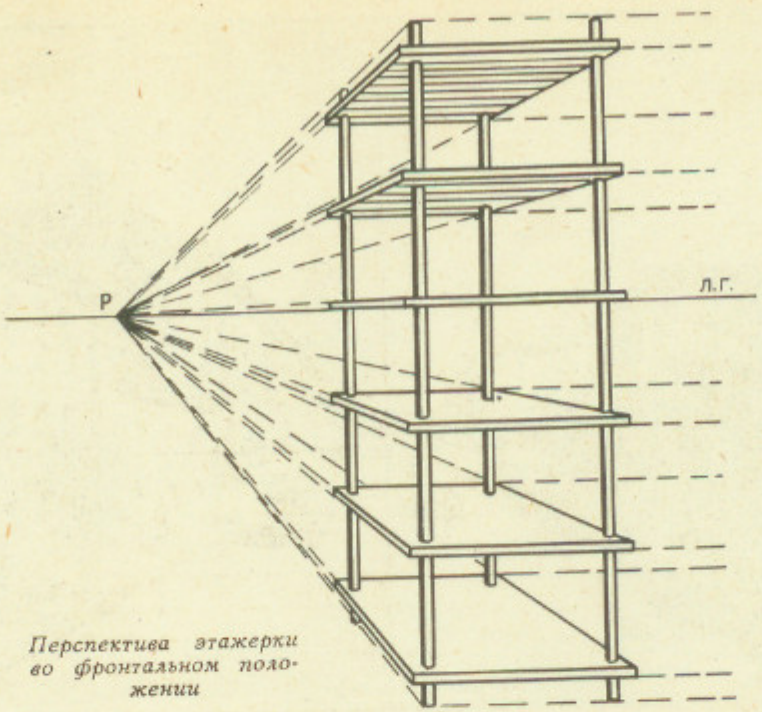


Рис. 82 *Перспектива комнаты во фронтальном положении*

когда они находятся выше. В комнате мы видим потолок как бы опускающимся книзу, а пол кажется как бы поднимающимся вверх. Если находящаяся перед нами стена комнаты перпендикулярна к направлению взгляда, то ее границы с потолком и полом видны горизонтальными, а углы прямыми *(рис. 82)*, но если, повернувшись, мы изменим направление взгляда и посмотрим на угол комнаты, то увидим линии потолка наклонными и сходящимися под тупым углом.

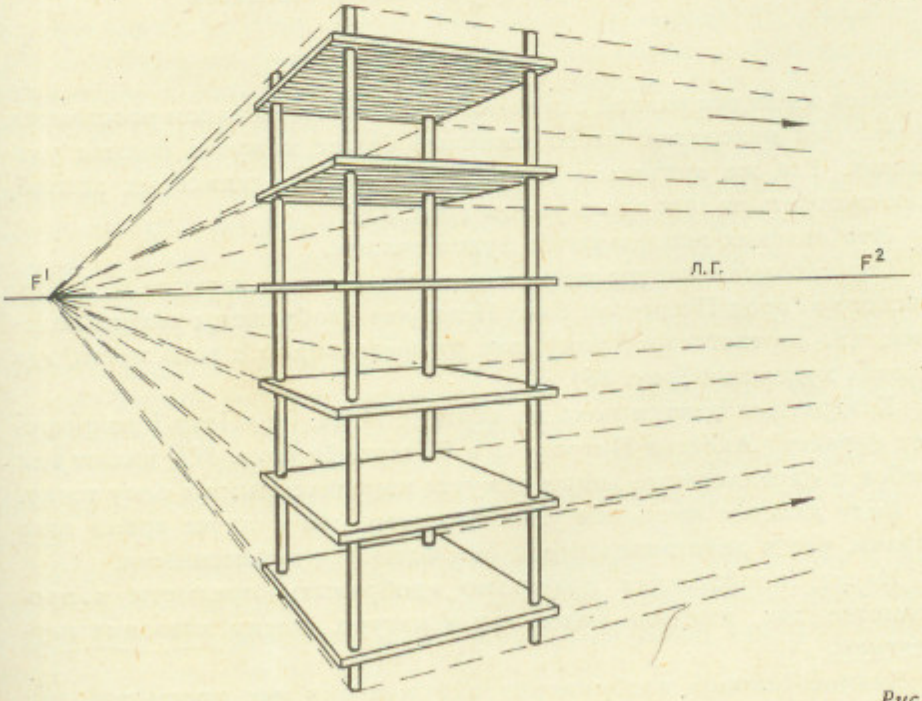
Если мы, вырезав из бумаги три одинаковых круга, положим один из них на пол, второй на стул, а третий на стол, то, стоя на полу, увидим, что они кажутся эллипсами, при этом нижний круг будет казаться шире, чем второй, а лежащий на столе покажется нам совсем узким. Если мы поместим круг на уровне глаза, он превратится в прямую линию. Поднимая круг еще выше, мы увидим нижнюю его сторону в виде эллипса, постепенно расширяющегося по мере подъема. Аналогичные кажущиеся изменения можно наблюдать, смотря на прямоугольные полки этажерки *(рис. 83, 84)*.

На улице мы замечаем, что ближайшие к нам фигуры людей кажутся больше находящихся вдали. Высоту одинаковых в натуре



Перспектива этажерки во фронтальном положении

Рис. 83



Угловое положение перспективы этажерки.

Рис. 84

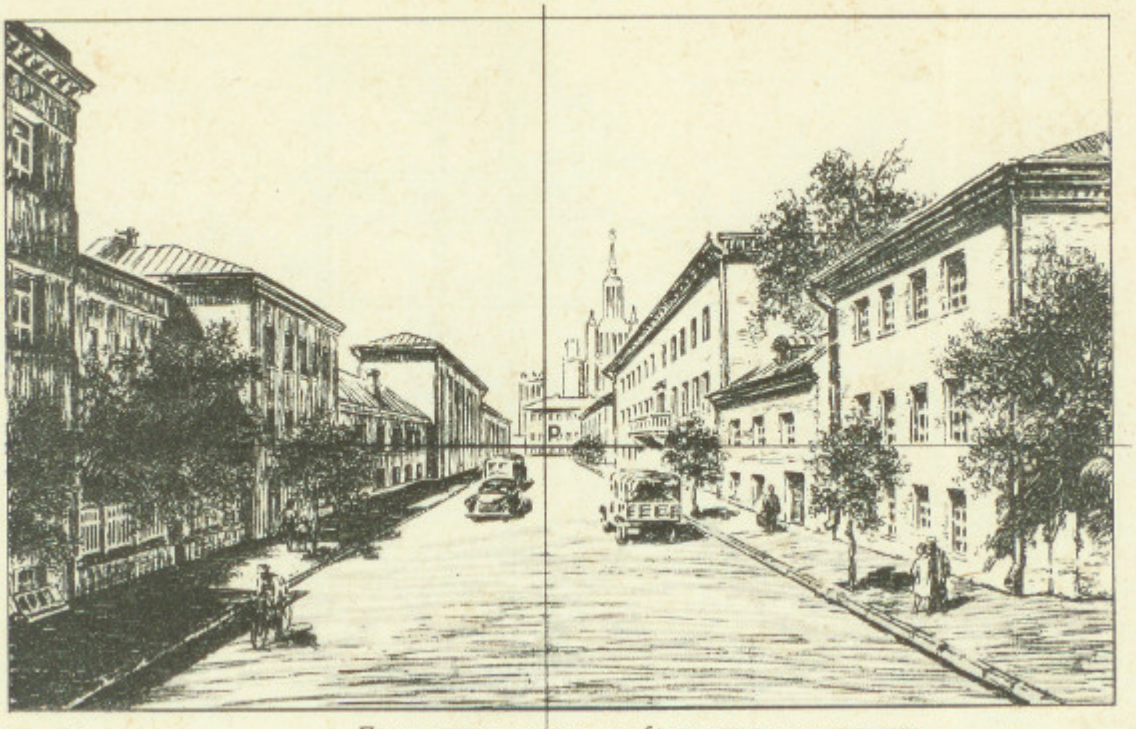


Рис. 85 *Перспектива улицы во фронтальном положении*

деревьев мы видим разной в зависимости от того, на каком расстоянии от нас они находятся: расположенные ближе кажутся больше удаленных. Так же зрительно изменяется высота одинаковых зданий, если смотреть на них вдоль улицы *(рис. 85)*.

Эти явления используются художниками.

Одинаковые в натуре по размерам столбики на картине В. Д. Орловского «Город Поццуоли близ Неаполя» изображены разной величины, что соответствует тому, как их было видно с того места, где рисовал художник *(рис. 86)*.

Квадратные плитки пола на картине Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе *(рис. 87)* имеют вид ромбов, а параллельные линии кажутся направленными в одну точку.

Видя далекие предметы уменьшенными, мы в то же время ясно сознаем, что в действительности они остаются неизменными.

Наука, помогающая правильно изображать предметы в пространстве так, как мы видим их в натуре, носит название *перспективы*.

Знание законов изображения окружающих нас предметов, как

В. Д. Орловский. Город Поццуоли близ Неаполя. Этюд *Рис. 86*

они нам видны в натуре или как мы могли бы увидеть их, рисуя по представлению, необходимо художнику. Над обоснованием законов перспективы много работали великие художники эпохи Возрождения, среди которых были Леонардо да Винчи, Дюрер и многие другие. После них изучение и применение в творческих работах законов перспективы стало обязательным условием для всех художников, реалистически изображающих окружающую действительность. В России многие художники внесли свой вклад в обоснование и изучение методов перспективных изображений. В числе их А. Г. Венецианов, С. К. Зарянко, Н. Н. Ге, В. Д. Поленов и целый ряд других видных мастеров русской школы живописи.

Применение перспективы при работе над картинами мы видим и в произведениях советских художников.

Молодым художникам надо не только изучать законы перспективы, но и применять их, работая с натуры и сочиняя эскизы композиций.

Для облегчения перспективных построений сложных по формам предметов полезно уяснить себе, какие простейшие геометрические тела они напоминают и в каких сочетаниях эти тела находятся.

ПОЛЕ ЗРЕНИЯ

Наш глаз видит предметы, которые можно охватить взглядом в пределах угла зрения, равного 53°. От всех видимых точек предметов к глазу направлены так называемые лучи зрения. Главный луч находится в центре угла зрения и делит его пополам. Если на картине построить перспективу так, что главный, или центральный, луч зрения будет находиться с краю листа бумаги, то зритель мысленно продолжит картину и за ее пределами, так как угол зрения от главного луча одинаковый и справа и слева. Исходя из этого, главный луч зрения не следует брать близко к боковым сторонам картины, иначе рисующий может допустить ошибку.

Желая нарисовать какой-либо предмет, прежде всего необходимо выбрать точку зрения. Мы видим только те предметы, в сторону которых обращен наш взор, а видимость ограничена так называемым полем зрения. На близком расстоянии мы можем увидеть целиком только небольшие предметы, а крупные лишь частично уместятся в поле зрения. Для того чтобы увидеть их целиком, надо отойти дальше. Рекомендуется рисовать предметы, удаленные от точки зрения на расстояние, равное полутора, двум или трем наибольшим измерениям предмета. Если же отойти от него дальше, то он будет выглядеть значительно уменьшенным, и объемность его будет мало выявлена.

Отраженные от видимого предмета лучи света попадают в глаз в виде пучка, имеющего форму конуса, вершина которого находится в зрачке глаза. Поле видимости находится в пределах конуса зрения. Смотря на предметы двумя глазами, мы имеем два конуса зрения. Если смотреть на очень близко расположенный небольшой предмет только одним правым, а затем только левым глазом, то мы увидим его с разных сторон, так как зрачок правого глаза находится на некотором расстоянии от зрачка левого глаза. Когда же мы смотрим на этот же предмет одновременно двумя глазами, мы воспринимаем его как единый объем.

Яснее всего мы видим предметы в центральной части поля зрения. Для того чтобы четко увидеть находящийся сбоку предмет, надо изменить направление взгляда.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Точкой зрения называют то место, с которого рисующий смотрит на изображаемые предметы. Если художник, не сходя с места, будет смотреть стоя или сидя, то точка зрения будет соответственно выше

Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе *Рис. 87*

или ниже. Передвигаясь в сторону, художник также меняет точку зрения, так как будет меняться изображение предмета. Нельзя сидеть пригнувшись к листу бумаги, тогда не будет возможности охватывать взглядом рисунок и, сравнивая с натурой, проверять в процессе работы пропорции и правильность перспективного построения. Нужно, не меняя позы, переносить взгляд от натуры на рисунок и охватывать все изображение одним взглядом. Бумагу надо помещать перпендикулярно направлению взгляда.

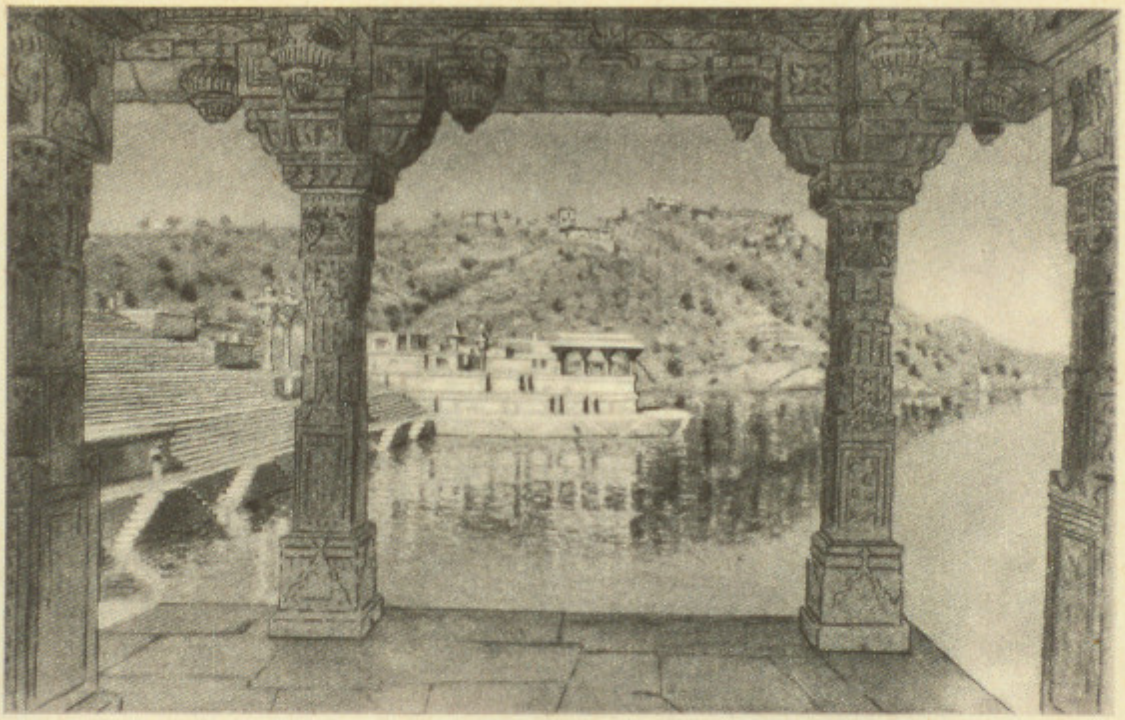
Когда художник рисует с натуры на бумаге или холсте, то он находится от рисунка на расстоянии, равном вытянутой руке с карандашом или кистью. Если размеры рисунка велики, то для проверки правильности изображения надо отодвинуть рисунок на такое расстояние, когда с одного взгляда он виден весь, и его можно тогда сравнить с натурой. При проверке соответствия рисунка натуре надо сохранять единую точку зрения, а потому лучше не отодвигаться самому, а отставлять рисунок. Натура обычно помещается на таком расстоянии от рисующего, чтобы изображаемые предметы помещались в круге, который можно на глаз определить, считая за радиус расстояние между концами раздвинутых большого пальца и мизинца при вытянутой руке, а центр при этом должен совпадать с главным лучом зрения. У каждого человека угол зрения индивидуален, а потому одни предпочитают садиться немного ближе к натуре, другие же несколько дальше. Предлагаемый способ определяет для каждого рисующего свой угол зрения.

КАРТИННАЯ ПЛОСКОСТЬ

На картине В. В. Верещагина «Раджпугур» в небольшом проеме между колоннами видна панорама индийского города *(рис. 88)*. Высокий холм с большими постройками на вершине и склонами, поросшими деревьями, набережная и вода с отражениями — все это поместилось между двумя колоннами подобно тому, как через небольшое окно можно увидеть широкий пейзаж. Это соответствует закону перспективы, по которому чем дальше от глаза наблюдателя находятся предметы, тем меньшими они кажутся.

Когда мы смотрим в окно, то видим пейзаж, который помещается на небольшой плоскости стекла. В этом примере стекло будет как бы картинной плоскостью, и на нем можно было бы обвести тушью очертание всего, что находится за окном. Такую картинную плоскость можно представить себе находящейся между изображаемыми предметами и глазом рисующего. Очертания предметов на этой воображаемой картинной плоскости соответствуют размещению рисунка, который мы хотим выполнить на листе бумаги. Понятие *картинная плоскость* важно уяснить себе для понимания правил перспективных построений.

Главный луч зрения проходит в середине картинной плоскости. Его направление легко представить себе, если держать перед глазами карандаш так, чтобы был виден только его поперечный разрез — круг или шестиугольник.



В. В. Верещагин. Раджпугур (Мраморная набережная) *Рис. 88*

ЛИНИЯ ГОРИЗОНТА

В начале работы над рисунком надо определить положение линии горизонта. На берегу моря или в степи горизонтом является граница между небом и видимой частью воды или почвы. Перспективным горизонтом называют воображаемую горизонтальную плоскость, проходящую на уровне глаз зрителя. Плоскость эту на рисунках изображают в виде прямой линии. Линию горизонта в перспективе принято обозначать буквами *Л. Г.* В тех случаях, когда различные сооружения, постройки, холмы, горы, деревья загораживают линию горизонта, его положение легко определить, если поднести к глазам стакан с водой и держать так, чтобы уровень воды был виден как прямая линия.

Так как линия горизонта всегда находится на уровне глаз рисующего, то, когда мы поднимаемся на возвышенность, соответственно повышается линия горизонта, а при спуске горизонт опускается *(рис. 89, 90)*.

Рис. 89 *Положение линии горизонта при высокой точке зрения*

На *рис. 91* линия горизонта находится на уровне глаз человека, стоящего на берегу моря. Холмы справа поднимаются выше линии горизонта, которая определяет границу видимой части поверхности моря.

Горизонт разделяет все предметы на те, которые видны снизу или сверху. *Рис. 92* показывает, что постройки, находящиеся выше линии горизонта, видны нам снизу, а находящиеся ниже, видны сверху. Горизонтальную линию конька крыши у находящейся на холме избы мы видим спускающейся к горизонту вниз, а у дома, расположенного внизу, поднимающейся к горизонту. Один из домиков пересечен линией горизонта. Конек крыши у него находится выше горизонта и имеет наклон книзу, а основание дома и ограда около него находятся ниже горизонта и направлены вверх.

Положение горизонта при более низкой точке зрения *Рис. 90*

Рисуя в комнате бытовые предметы или портрет, также надо определить, где находится горизонт, хотя линию горизонта в помещении мы не видим. Определение положения горизонта помогает правильно строить перспективные изображения видимых сверху или снизу предметов. Во всяком рисунке может быть только одна линия горизонта.

ПЕРСПЕКТИВА ЛИНИЙ

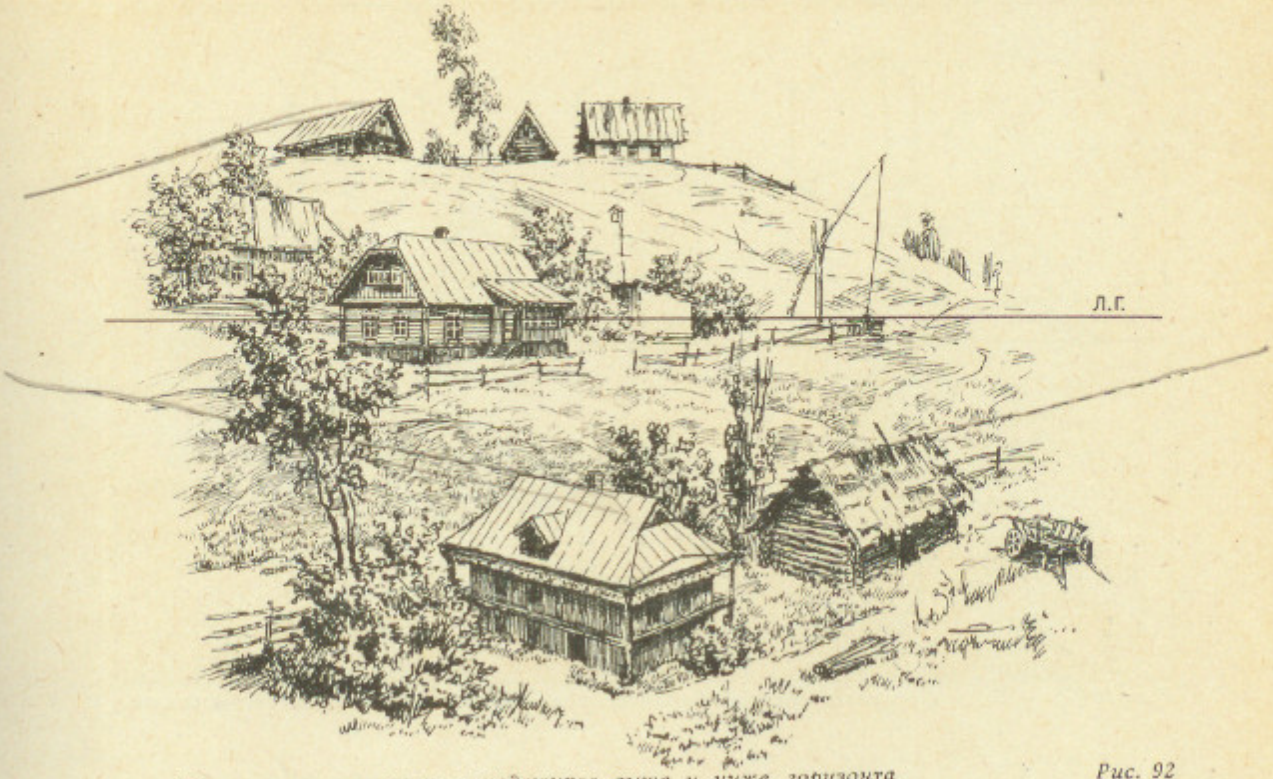
Положение линий в пространстве разнообразно. Одни линии видны без сокращений, в истинную величину (когда они совпадают с плоскостью картины). Линии, параллельные картинной плоскости

Рис. 91 *Линия горизонта при местонахождении наблюдателя на высоком берегу*

и находящиеся за ней, могут быть вертикальными, горизонтальными и наклонными. Чем дальше эти линии расположены от картинной плоскости, тем меньше их размеры на картине, но направления их сохраняются.

Горизонтальные линии могут быть расположены к картинной плоскости под углом 45°, под любым случайным углом и перпендикулярно к ней. Любые параллельные горизонтальные линии, удаляющиеся под углом к картинной плоскости, зрительно сближаясь, пересекаются на линии горизонта в одной точке, которую называют *точкой схода.*

Все перпендикулярные к картинной плоскости параллельные линии кажутся сближающимися и пересекающимися в точке схода, называемой главной или центральной точкой схода, которую обозначают буквой *Р (рис. 82)*. Эта точка является проекцией точки зрения на картину. Горизонтальные линии, расположенные под углом 45° к картинной плоскости, имеют точки схода на линии горизонта, которые обозначаются $Д^1$ и $Д^2$ *(рис. 93)*, а расположенные под любым углом к картинной плоскости кажутся сближающимися и пересекающимися в точке схода на линии горизонта справа или слева от



Перспектива построек, находящихся выше и ниже горизонта *Рис. 92*

точки *Р*. Их точки схода иногда расположены далеко за пределами картины. На *рис. 94* видно, что когда рельсы железнодорожного пути параллельны главному лучу зрения, то зрительно они сходятся в центральной точке схода *Р*. На *рис. 95* показано, что если рельсы имеют направление под случайным углом к картинной плоскости, то точка схода также будет на линии горизонта. В нашем примере она будет справа от точки *Р*. Линии, расположенные наклонно к горизонту, имеют точки схода выше или ниже его на расстояниях, зависящих от степени наклона. Точки схода линий, находящиеся выше горизонта, называют воздушными точками, а ниже горизонта — земными.

Точка пересечения горизонтальной прямой, направленной в глубь картины, с линией горизонта будет точкой схода для всех горизонтальных параллельных прямых этого же направления.

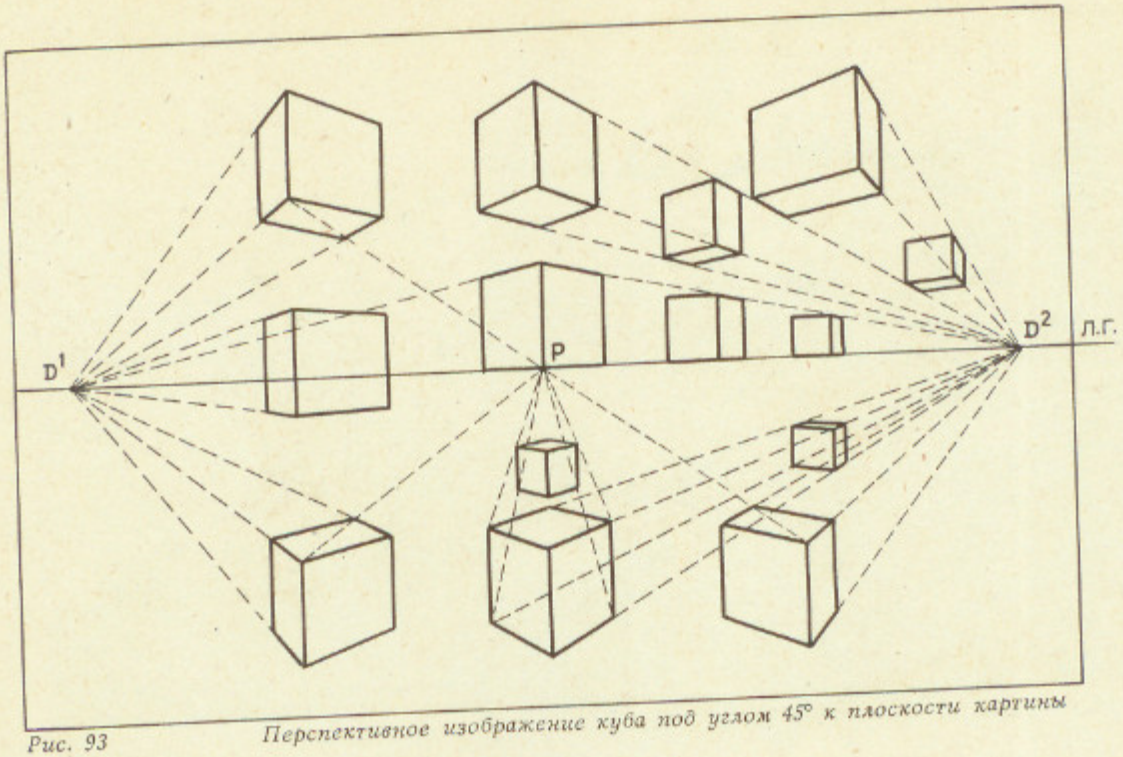


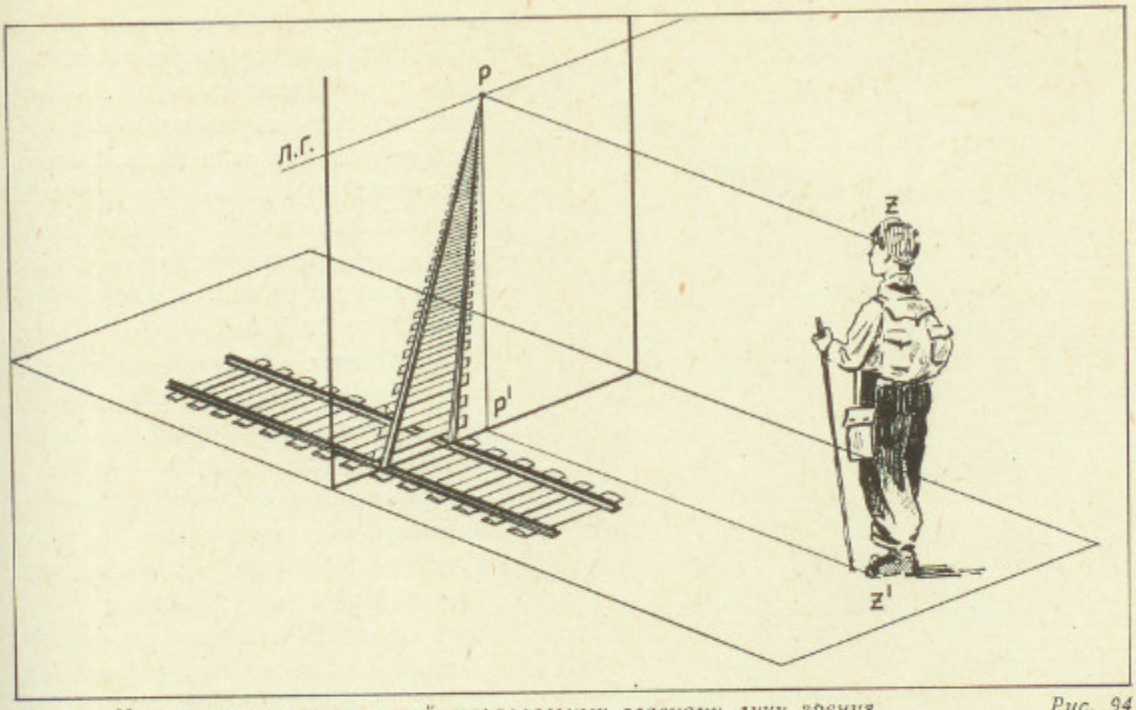
Рис. 93 *Перспективное изображение куба под углом 45° к плоскости картины*

ПЕРСПЕКТИВА КВАДРАТА И КУБА ВО ФРОНТАЛЬНОМ ПОЛОЖЕНИИ

Если мы посмотрим на квадрат во фронтальном положении по отношению к картинной плоскости, то увидим его углы прямыми, а стороны равными. Размеры квадрата будут уменьшаться по мере удаления.

У квадрата с двумя сторонами фронтального положения, лежащего на горизонтальной плоскости, две другие стороны как удаляющиеся направлены в центральную точку схода *P (рис. 96)*. Плоскость квадрата в этом случае имеет вид трапеции.

Если смотреть на куб, повернутый к нам одной стороной, перпендикулярной к главному лучу зрения *P* (находящийся во фронтальном положении), то эта сторона видна без перспективных изменений углов и сторон. Горизонтальные ребра куба мы видим как горизонтальные линии. Вертикальные грани во всех случаях изображают вертикальными линиями. У находящегося в центре картины



Направление прямых линий, параллельных главному лучу зрения *Рис. 94*

куба грани боковых сторон не видны нам, но если бы куб был прозрачным, то мы увидели бы их перспективно сокращенными и направленными в центральную точку схода *P*, которая является точкой схода для всех удаляющихся в глубину картинной плоскости линий, имеющих в натуре горизонтальное положение и параллельных главному лучу зрения. На *рис. 97* мы видим различные изображения куба во фронтальном положении, когда он пересекается горизонтом, находится выше и ниже его, справа и слева от центральной точки схода *P*.

Рисунок этажерки во фронтальном положении *(рис. 83)* показывает, что у полок, находящихся выше горизонта, мы видим нижние плоскости, а у тех, которые ниже горизонта,— верхние. Повернутые к зрителю стороны параллельны линии горизонта, а другие — направлены в центральную точку схода *P*. Та полка, которая находится на уровне глаз зрителя, совпадает с линией горизонта. Чем ближе к горизонту, тем полки кажутся более узкими.

У комнаты на *рис. 82* в точку *P* направлены карнизы, подоконники, границы плиток пола и другие удаляющиеся горизонтальные

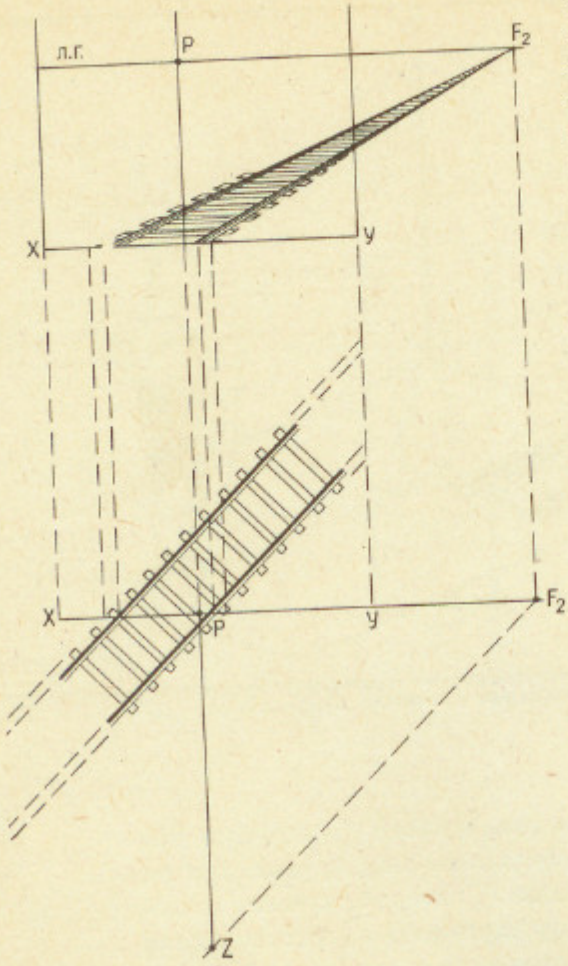


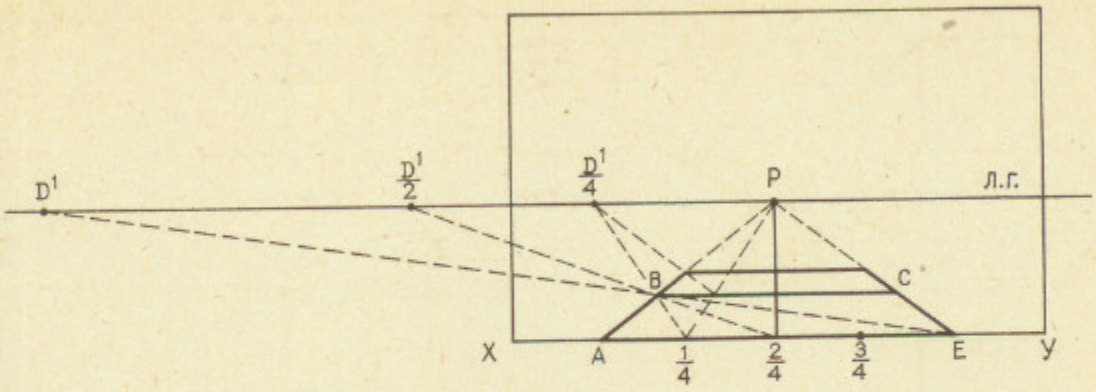
Рис. 95 *Направление прямых линий под случайным углом к картинной плоскости*

линии. Находящаяся перед зрителем стена, а также перила балкона видны во фронтальном положении, то есть горизонтальные линии сохраняют свое направление, а прямые углы видны без перспективных изменений. Плитки пола по мере удаления мы видим уменьшенными по длине, а также перспективно сокращенными в глубину. Окна на боковой стене в натуре имеют равную ширину, но на перспективном рисунке ближайшее изображено шире.

Фронтальное изображение интерьера мы видим на картине Г. К. Михайлова «В комнатах. Портретная» *(рис. 98)*. В центральную точку схода *P* направлены переплеты окон, карнизы, доска камина, горизонтальные края рамок висящих на боковой стене портретов. Внимательно выполнено перспективное построение сложного по рисунку паркета.

«Вечер на озере» В. В. Верещагина *(рис. 99)* дает симметричное изображение павильона, видимого во фронтальном положении. Карниз, а также основания колонн нарисованы параллельно линии горизонта. Все направленные в глубину картины границы архитектурного сооружения сходятся на горизонте в центральной точке схода. Колонны в натуре одной высоты, но на картине художник изобразил их разных размеров на разном удалении от зрителя. Горизонт взят на уровне плеч человеческой фигуры, он проходит ниже середины холста.

На картине изображены два стоящих человека на разном удалении. Дальняя фигура поэтому перспективно уменьшена по сравнению с более близкой фигурой, но у обоих горизонт проходит на одинаковом уровне, что соответствует одному из законов перспек-



Перспектива квадрата во фронтальном положении *Рис. 96*

тивы, о котором будет сказано в дальнейшем. Сидящая фигура соответственно изображена ниже линии горизонта.

Рекомендуем нарисовать книгу, шкатулку, табурет и другие предметы во фронтальном положении. Сделайте несколько рисунков этих предметов: ниже или выше горизонта, пересекающиеся линией горизонта. При этом старайтесь выбрать такую точку зрения, чтобы кроме фронтальной стороны предмета была видна одна из боковых, уходящих в глубину сторон.

ПЕРСПЕКТИВА КВАДРАТА И КУБА, ВИДИМЫХ ПОД УГЛОМ К КАРТИННОЙ ПЛОСКОСТИ

Если мы посмотрим на горизонтально лежащий квадрат, находящийся под любым углом к картинной плоскости, то увидим, что его параллельные стороны сокращены и направлены к точкам схода. Для двух параллельных линий точка схода расположена справа от квадрата, а для двух других — слева. Квадрат зрительно будет казаться неправильным четырехугольником. Прямые углы у квадрата в случайном положении видны как два острых и два тупых *(рис. 100)*.

* * *

Если видны две или три стороны куба так, что все его грани перспективно сокращаются, то линии направлены в две точки схода. Если куб стоит на горизонтальной плоскости, то точки схода находятся на линии горизонта. Вертикальные ребра, сохраняя вертикальное положение, изменяются по величине в зависимости от их удаления. Если мы будем приближать куб к фронтальному положению,

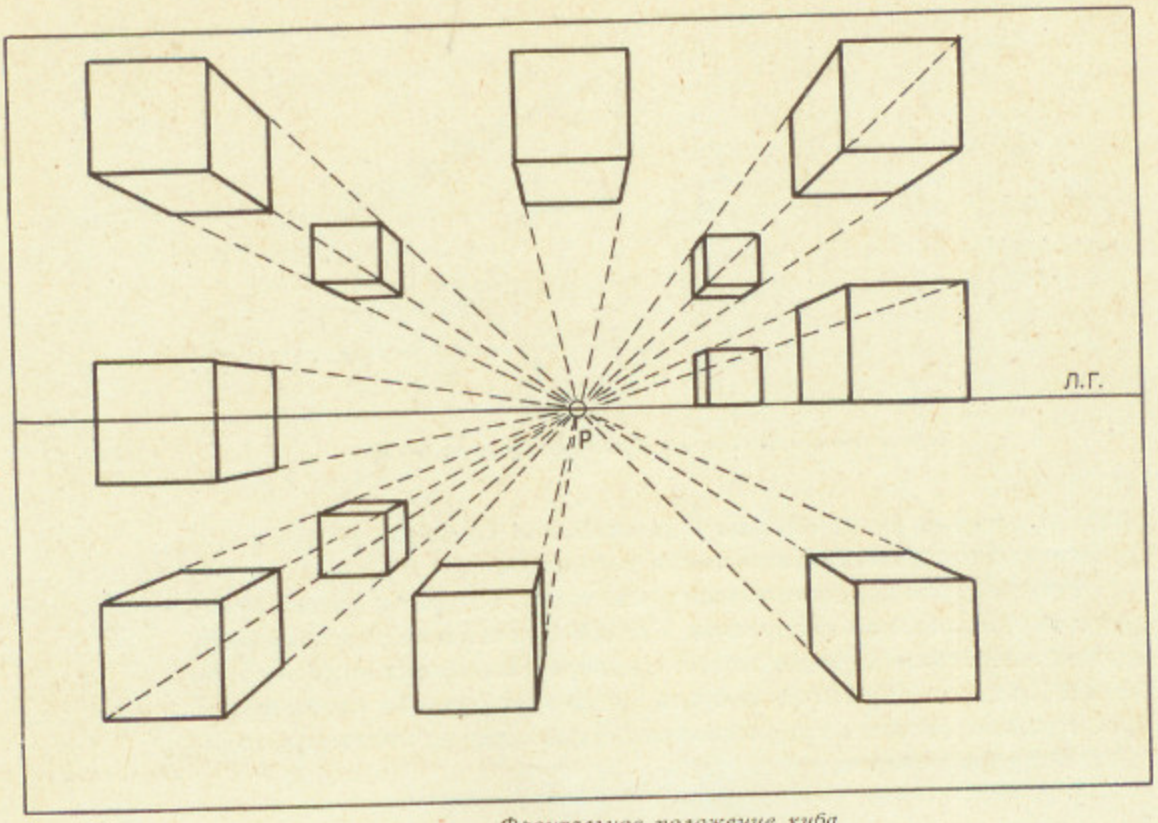
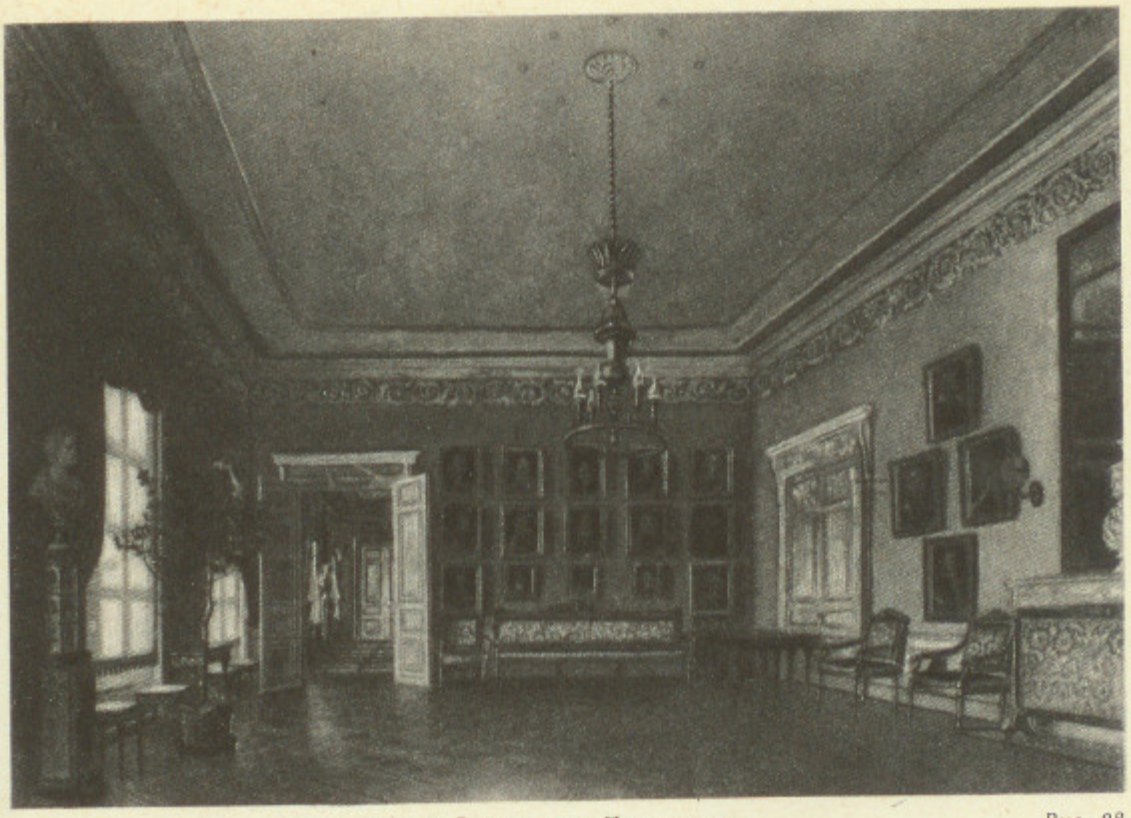


Рис. 97 *Фронтальное положение куба*

то точка схода граней, зрительно увеличивающихся, отдалится, а точка схода зрительно сокращающихся граней приблизится к центральной точке схода *P*. Когда куб будет повернут во фронтальное положение, то линии параллельных картине ребер не будут пересекаться и их направление пойдет параллельно линии горизонта. Рекомендуем наглядно убедиться в этом, поворачивая прямоугольную коробку под разными углами.

Если куб поместить на главной оси картинной плоскости (она проходит через центральную точку схода *P*) и под углом 45° к картинной плоскости, то обе видимые боковые стороны будут сокращены в равной степени, а точки схода на линии горизонта будут находиться на равных расстояниях от центральной точки схода *P*. В этом случае точки схода называют *точками удаления*. Точки удаления, как мы это увидим в дальнейшем, имеют большое значение для многих перспективных построений.



Г. К. Михайлов. В комнатах. Портретная *Рис. 98*

Нами воспроизведено несколько рисунков куба на различном удалении влево и вправо от главной оси картинной плоскости *(рис. 93)*. Если линия горизонта пересекает куб и он виден с угла на очень большом расстоянии, то в этом случае верхние и нижние ребра куба почти горизонтальны, что дает маловыразительное выявление объема. Если точку зрения взять ближе к кубу, то объем будет выявляться в перспективе более убедительно. При этом чем ближе помещен куб к одной из точек схода, тем больше будет сокращена соответствующая его сторона.

На рисунке изображены также кубы, у которых линия горизонта совпадает с их основаниями. Для того чтобы одновременно увидеть три стороны куба, надо смотреть на него сверху или снизу. При взгляде сверху видна верхняя сторона, а грани куба направлены в точки схода на линии горизонта. При взгляде снизу куб находится выше линии горизонта и видна его нижняя сторона, а грани боковых сторон направлены к точкам схода вниз на линию горизонта. Рисунок этажерки, которую мы видим под углом, показывает, что все

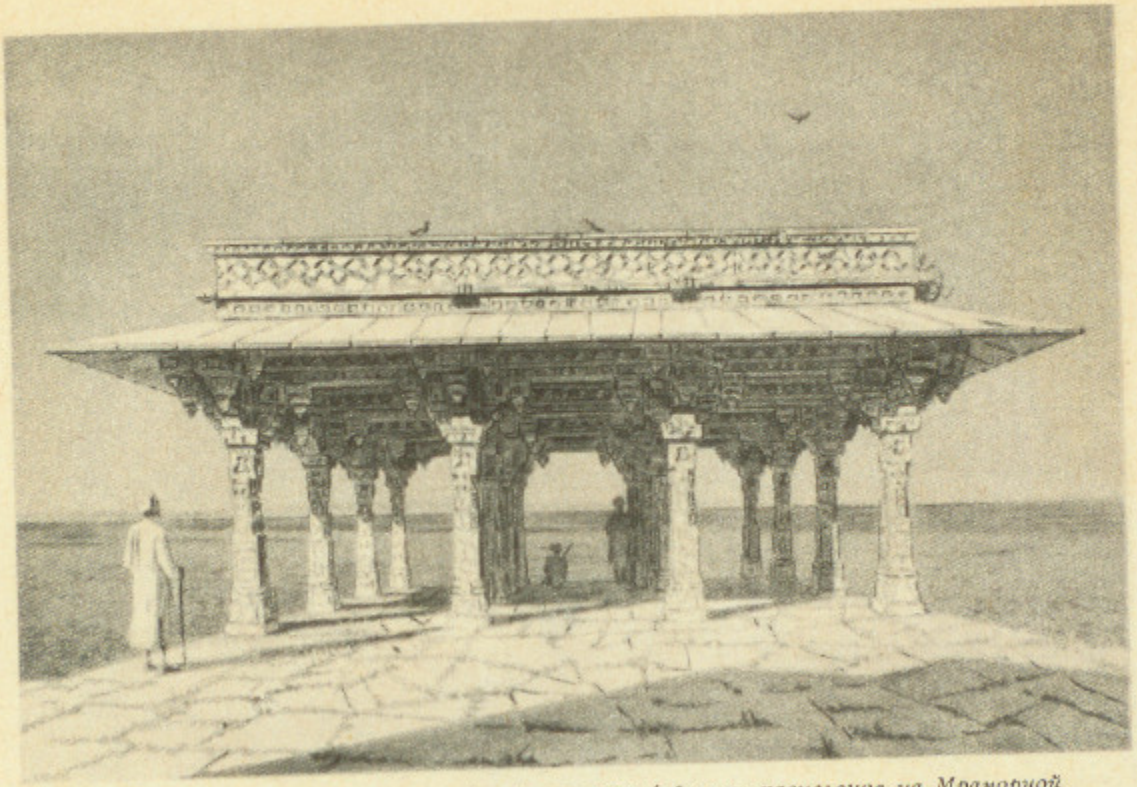
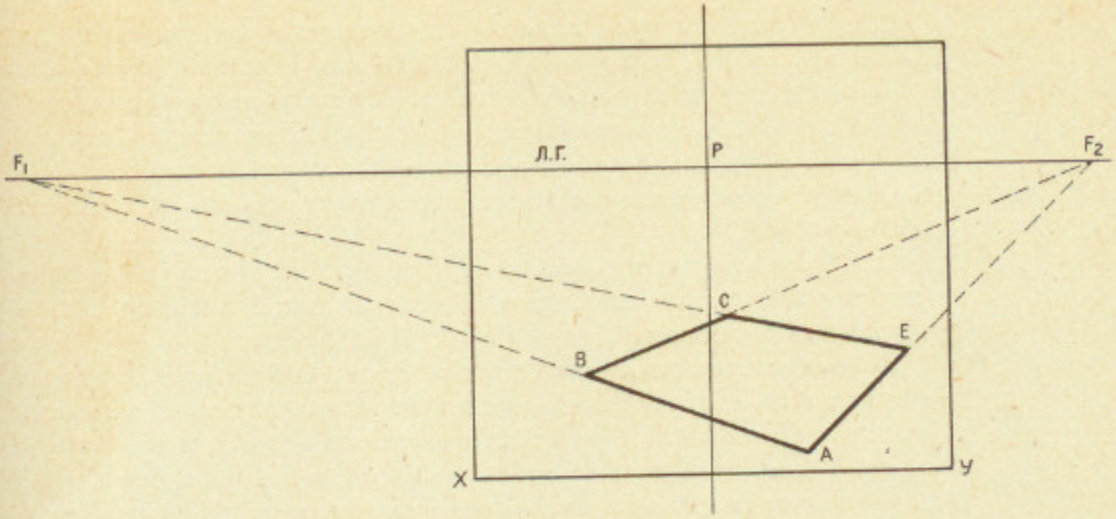


Рис. 99 *В. В. Верещагин. Вечер на озере (один из павильонов на Мраморной набережной в Раджпугуре)*

параллельные горизонтальные грани ее полок направлены в две точки схода — справа и слева от точки *P (рис. 84)*.

Картина Н. В. Неврева «Смотрины» *(рис. 101)* помещена как пример применения углового перспективного построения при изображении интерьера. Спинка дивана, кафели печки, щели между досками пола и горизонтальные края рамок, висящих на стене в правой части картины, направлены в точку схода слева от зрителя, тогда как бордюр обоев на левой стене и горизонтальные края висящих на ней рамок, а также грани табурета и ближайшего к зрителю кресла имеют точку схода на очень большом расстоянии с правой стороны. Чем резче перспективное сокращение параллельных линий, удаляющихся вглубь к одной из точек схода углового построения перспективы, тем дальше будет другая точка схода, а следовательно, тем больше направленные к ней линии будут приближаться к фронтальному положению. Размеры фигур на картине Неврева уменьшены по мере удаления их в глубину.



Перспектива квадрата, расположенного под случайным углом к картинной плоскости *Рис. 100*

Рекомендуем нарисовать книгу, шкатулку, табурет, стол и другие предметы с натуры и по представлению, видимые под случайными углами ниже уровня точки зрения и на уровне горизонта.

ПЕРСПЕКТИВА ОКРУЖНОСТЕЙ

Если стакан опускать или поднимать относительно уровня глаз, то круглое дно стакана нам будет казаться эллипсом, который зрительно изменяется в зависимости от положения стакана. Опуская стакан, мы будем видеть эллипс все более широким. Поднимая стакан выше горизонта, увидим нижнюю поверхность дна, которое будет казаться тем шире, чем выше его поднять. Ширина стакана при этом остается неизменной.

Рисуя стакан, проводят большие оси эллипсов, которые будут равны диаметру круга дна. Если стакан положить на стол боком и поворачивать его под разными углами к картинной плоскости, то прямые линии будут направлены в точку схода на горизонте и перспективное сокращение окружности, находящейся ближе к картинной плоскости, будет меньше, чем сокращение окружности, удаленной от нее.

При рисовании цилиндра нужно знать, что большие оси эллипсов всегда перпендикулярны к оси вращения.

Если в стороны куба вписать окружности и повернуть куб в угловое положение, то круги будут иметь вид эллипсов. У эллипса на верхней поверхности большая ось имеет горизонтальное направление, а на боковых поверхностях оси наклонны по диагоналям. На нашем *рис. 102* рядом с кубом помещены цилиндры, у которых центральные оси вращения мы видим перпендикулярными к большим осям эллипсов.

Чем ближе горизонтально лежащий квадрат и вписанный в него круг к плоскости горизонта, тем они кажутся у́же и, наконец, совпадут с линией горизонта.

Эллипс независимо от того, находится он ближе к горизонту или дальше от него, изображают плавной кривой, не имеющей на концах большой оси изломов. На *рис. 103* изображено ведро в разных положениях. У стоящего ведра центральная осевая линия вертикальна, а большие оси эллипсов лежат горизонтально. Дуга ручки является половиной окружности. Если ручку положить на верхний край ведра, то она будет иметь вид половины эллипса. На нашем рисунке ручка помещена с наклоном, и тогда большая ось эллипса, частью которого она является, также имеет наклонное положение. На рисунке ведра, лежащего во фронтальном положении, прямые линии устремлены в центральную точку схода. У этого ведра дно мы видим круглым. Вторую окружность мы видим меньшего диаметра, ибо она находится дальше от зрителя. Этот рисунок дан во фронтальной перспективе. У ведра, лежащего в случайном положении, мы видим, что большие оси эллипсов дна и отверстия ведра перпендикулярны к его центральной оси.

На репродукции с натюрморта В. Хеда «Ветчина и серебряная посуда» *(рис. 104)* видно перспективное изображение нескольких окружностей в разных поворотах. У большого стоящего кувшина и у кубка в правой части картины мы видим перспективные сокращения окружностей с горизонтальными большими осями эллипсов. У крышки кувшина ось эллипса почти вертикальна, а у упавшей чаши имеет наклонное направление.

Для уяснения того, как выглядят перспективные сокращения окружностей в разных положениях по отношению к зрителю, нарисуйте по представлению и с натуры бытовые предметы, имеющие в своем построении окружности.

Так, например, мы советуем выполнить несколько зарисовок стакана или кружки, бидона, кофейника или кувшина стоящими и лежащими сначала ниже горизонта, затем так, чтобы горизонт пересекал предметы, а также с такой точки зрения, когда верх предмета совпадает с горизонтом.

Н. В. Неврев. Смотрины *Рис. 101*

ЗАВИСИМОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЙ ОТ РАССТОЯНИЙ МЕЖДУ КАРТИНОЙ И ТОЧКОЙ ЗРЕНИЯ

На *рис. 105* помещены изображения одной и той же комнаты, когда точки зрения были взяты на одной высоте, но на различном удалении. Первый рисунок показывает комнату, видимую с близкого расстояния, равного величине половины диагонали картинной плоскости. На втором — зритель видит ту же комнату с расстояния,

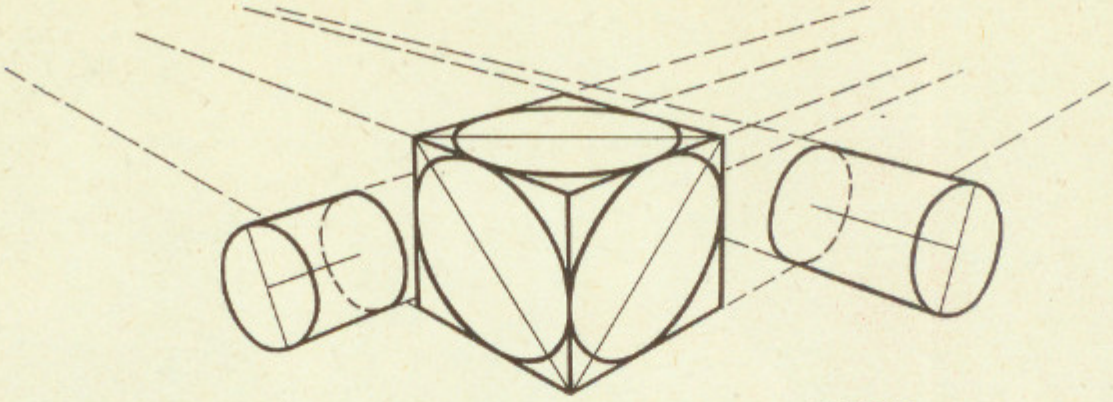


Рис. 102 *Перспектива окружности в разных поворотах*

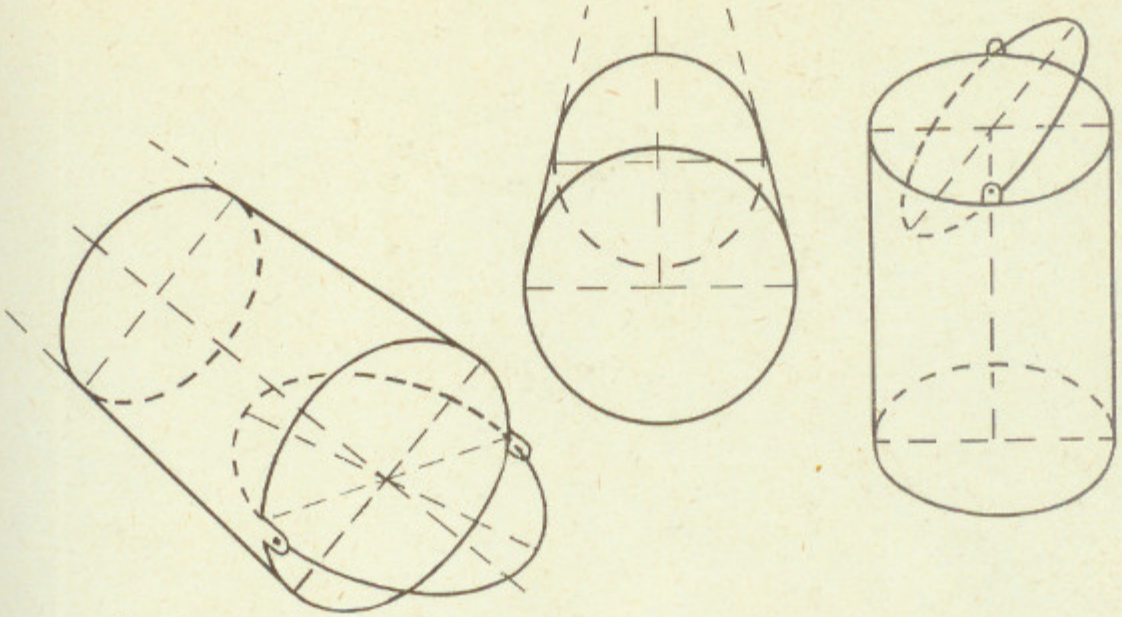
равного величине диагонали картины. На третьем рисунке расстояние от зрителя до картины было увеличено до двух, а на четвертом до трех диагоналей. Сравнивая эти рисунки, мы видим, что одна и та же комната на первом рисунке кажется гораздо более глубокой, чем на втором и третьем, а в особенности на четвертом. На очень близком расстоянии получаются значительные перспективные искажения, особенно у краев изображения. Это аналогично тем фотографическим снимкам, которые сняты на слишком близком расстоянии и поэтому имеют уродливо вытянутые пропорции предметов.

Так, например, ближайший простенок на первом рисунке кажется чересчур длинным, первопланная фигура гораздо крупнее других. Ниже рисунка комнаты помещен ее план и показано расстояние до точки зрения. Смотря на план, мы видим, что глубина комнаты имеет всего четыре метра, но зрительное впечатление совсем иное, то есть на рисунке получается ложная глубина.

Особенно это заметно, когда мы сравним первый рисунок со вторым. Второй рисунок показывает изображение комнаты так, как оно видно зрителю с расстояния, равного диагонали картины. Стена в глубине на этом рисунке кажется значительно более крупной по сравнению с тем, как она изображена на предыдущем. Перспективные уменьшения фигур по мере их удаления не так заметны. Из этого можно сделать вывод, что чем ближе точка зрения, тем резче перспективные сокращения.

Удаляясь от картинной плоскости, мы получаем на рисунке предметы относительно более крупными.

Если отойти на расстояние, равное двум диагоналям картины, то та же комната получит совсем иной вид. Площадь пола на третьем



Перспективное изображение ведра в разных поворотах *Рис. 103*

рисунке кажется гораздо у́же, чем на втором и в особенности на первом. Стена, параллельная картинной плоскости, представляется нам значительно большей по площади.

На четвертом рисунке расстояние от зрителя до картинной плоскости равно трем диагоналям картины. Мы видим, что при таком большом удалении глубина помещения мало выражена. Боковые стены кажутся чрезмерно узкими, а стена в глубине почти неудаленной, фигуры людей, расположенные на разном расстоянии, имеют одинаковый рост, и все изображение кажется плоским.

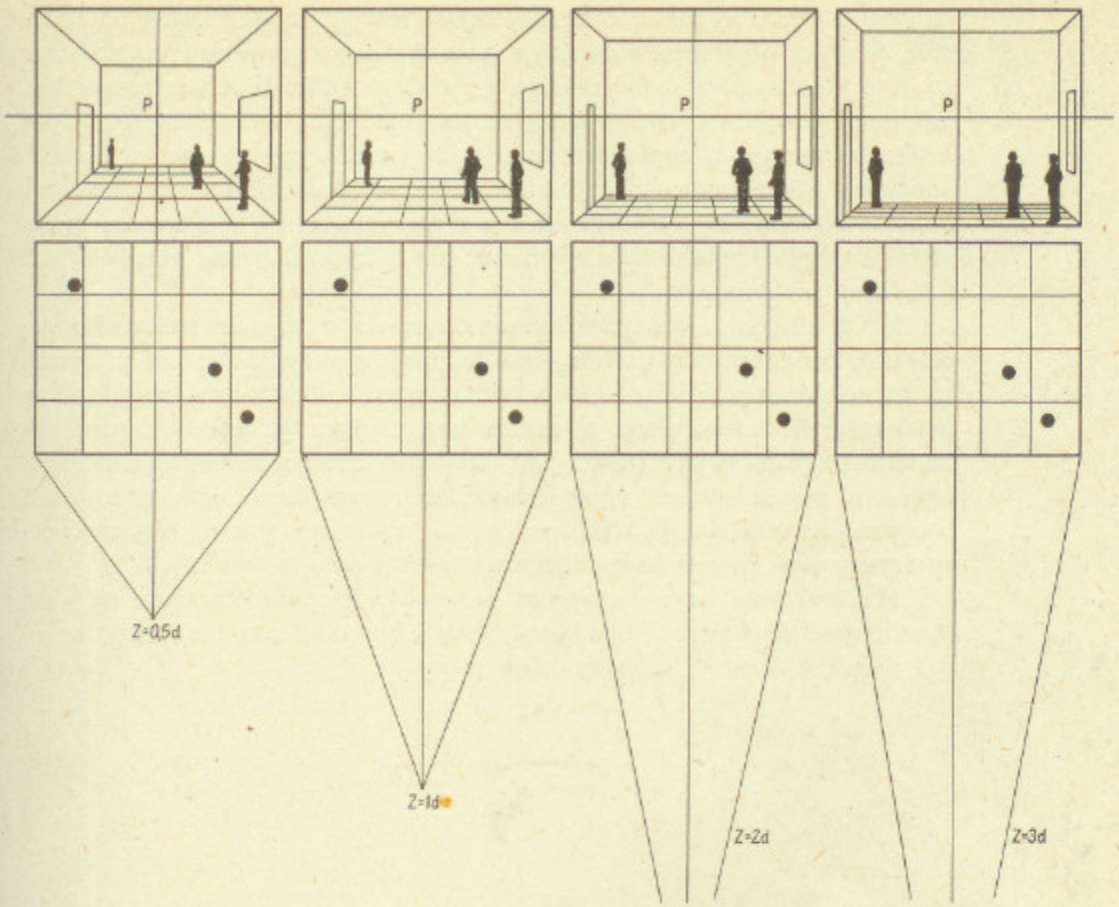
Такое впечатление возникает, если художник находится далеко от натуры; в этих случаях мы плохо воспринимаем объемность предметов, их расположение в пространстве.

Все четыре рисунка имеют одинаковые размеры, изображают комнату, у которой пол имеет пять метров в ширину и четыре в глубину, не изменены и положения фигур людей, но впечатление от этих рисунков мы получаем совсем различное.

На этом примере видно, что следует избегать выбора слишком близкой или слишком далекой точки зрения. Первый и четвертый рисунки вызывают сомнения в правильности изображения комнаты, но в то же время перспективное построение было сделано по всем правилам.

В. Хеда. Ветчина и серебряная посуда

Рис. 104



Зависимость изображений от расстояния между точкой зрения и картиной *Рис. 105*

Чаще всего художники изображают натуру, находясь на расстоянии, равном полутора или двум диагоналям картинной плоскости, то есть угол зрения избирают равным 28 или 37°. Близкая точка зрения дает резкие перспективные искажения. Так, например, если рисовать лежащую в перспективном ракурсе фигуру человека с очень близкого расстояния, то ступни ног будут казаться в несколько раз больше головы, а у протянутой по направлению к зрителю руки пальцы будут значительно крупнее, чем у другой руки, отодвинутой в глубину картины.

Рекомендуем, пользуясь вышеизложенными правилами наблюдательной перспективы, по представлению и с натуры сделать рисунки части комнаты с простейшими предметами меблировки, видимой во фронтальном положении, а также под любым углом к картинной плоскости. Советуем сделать ряд рисунков с нанесением линии горизонта и точек схода, изображающих простейшие архитектурные сооружения или их фрагменты (сарай, крыльцо, угол дома, полуоткрытую дверь, окно с закрытой и открытой створкой и т. д.).

Наблюдение перспективных явлений художник должен подкрепить изучением теоретического курса линейной перспективы, которая будет изложена в следующем выпуске.

ИСКУССТВО и ЖИЗНЬ

Много прекрасного на земле создано вдохновенной мыслью, умелыми руками человека. Среди многочисленных материальных и духовных богатств, вызванных к жизни творческим трудом людей, своеобразное место занимают произведения искусства. Художественное творчество уже на заре истории прочно вошло в ряд важных занятий человека. Первоначально оно не было особой профессией: примитивную песню, помогающую в труде или походе, мог сложить и исполнить почти каждый член рода или племени, каждый принимал участие в ритуальных танцах и должен был быть в этом искусен, так как с ними магически связывалась удача в таком, например, жизненно важном деле для первобытного человека, как охота. Каждый охотник и воин, изготовляя для себя оружие, естественно старался выполнить свою работу наилучшим образом, заботился о добротности материала, целесообразности формы — от этого непосредственно зависела сама его жизнь.

Но уже тогда, ввиду различия прирожденных способностей людей, один и тот же предмет, одно и то же действие у разных исполнителей выходили неодинаково. Постепенно сложилась специализация: только постоянное упражнение в области определенного рода занятий могло привести к дальнейшему усовершенствованию работы, к улучшению изготовляемого предмета, а это по мере

развития общества оказывалось все более важной задачей. Специальностью становится и художественное творчество: сочинение песен и поэм, игра на музыкальных инструментах, сооружение зданий, изготовление красивых сосудов, украшений, создание священных ритуальных изображений и т. д.

Среди этих видов художественно-творческого труда затем происходит дальнейшее размежевание: в особую группу выделяются те из них, произведения которых не связаны непосредственно с материальными потребностями людей. Это — поэзия, музыка, театр, живопись и скульптура. К ним, собственно говоря, и стали в первую очередь относить понятие «искусство».

Путь развития искусства не был гладким. Он меньше всего похож на плавную восходящую прямую линию. Искусство существовало у всех народов во все века. Но его история знает и перерывы художественной традиции, и отступления, и крутые подъемы. В некоторые периоды истории расцвет искусства достиг высочайших вершин. Так было в классической Греции V века до нашей эры или в эпоху Возрождения, например в XV—XVI веках в Италии. Громадными художественными ценностями отмечен в европейском искусстве XVII век. Крупными художественными достижениями богат XIX век, явившийся исключительно ярким периодом и в русской художественной культуре. Однако именно в это время почти повсеместного торжества капитализма обнаружились тревожные признаки глубокого кризиса искусства. Если раньше передовые художники работали в плане утверждения существовавшего миропорядка, то теперь талант обретает силу только в том случае, когда он оборачивается против капиталистической действительности, так как она все более и более обнаруживает враждебность к человеку и его свободе, к светлому разуму и ясному здоровому чувству, к поэтичности и красоте. Капитал сковывает и растлевает искусство, которое идет к нему в услужение.

Социалистическая революция раскрыла перед искусством широкий путь к возрождению и дальнейшему развитию. Коммунистическая партия обеспечила всем талантливым и честным художникам нашей страны самые благоприятные условия для работы. Великий Ленин указал направление, придерживаясь которого наше искусство достигло огромных успехов, снискало любовь широких масс народа.

Владимир Ильич выдвинул программное требование создать по-настоящему великое искусство, которое принадлежало бы народу, уходило в народ своими глубочайшими корнями, было бы понятно и близко ему, подымало бы народные массы, объединяло их мысль и волю, пробуждало бы в них художников и развивало их. Эти идеи воодушевили творчество советских мастеров, они и сейчас, в период развернутого строительства коммунизма, определяют содержание и путь развития советского искусства — искусства социалистического реализма.

Что же представляет собой искусство и какова его роль в жизни людей?

Совершенно очевидно, что ни рисунок, ни поэма или музыкальная пьеса не являются для человека материальными ценностями в собственном смысле слова. Ими не утолишь голода, не прикроешься от дождя и мороза, они не могут служить человеку в качестве орудий труда и т. д. Тем не менее, люди очень дорожат произведениями искусства. Можно сделать вывод о том, что эти произведения, видимо, удовлетворяют какие-то особые, но очень важные потребности человека. Это раньше и прежде всего — эстетические потребности, вызванные к жизни эстетическим чувством.

В основе эстетического чувства лежит врожденная у человека любовь к жизни, жажда здоровья и сил, стремление к красивой окружающей обстановке.

И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван *Рис. 106*

Но это только исходная, глубинная основа эстетического чувства, само оно гораздо сложнее и развилось у человека в процессе общественной практики. Особенно большую роль в его развитии сыграл труд.

Именно в труде, в самом, казалось бы, прозаическом повседневном труде, плодами которого человек удовлетворяет свои основные материальные потребности в пище, одежде и жилье, зародилось и отшлифовалось стремление человека сделать предмет не только пригодным для употребления, но и наилучшим образом приспособленным для дела; возникли и развились основанные на опыте и мастерстве предвиденье результатов труда и творческая фантазия; появилось и окрепло чувство радостного удивления перед волшебной силой человеческих рук, руководимых разумом и волей,— наслаждение творчеством. Все это вместе взятое, а также разнообразные другие стороны общественной жизни людей, активно формировало эстетическое чувство, чувство красоты, которое, развиваясь и вырастая, оказывало все более сильное воздействие на человека, воспитывало и облагораживало его.

Маркс писал: «Человек творит... по законам красоты» *.

Красота подразумевает прежде всего целесообразность, ясность, законченность, совершенство. И сам человек, каждое действие человека, каждый предмет, им произведенный, могут и должны быть озарены светом красоты. В области художественного творчества, в области искусства законы красоты имели решающее значение во все эпохи человеческой истории. Именно поэтому для создания художественных произведений люди не считались ни с затратой средств и материалов, ни с расходом сил. Художественное творчество всегда было как бы высшей мерой творческого человеческого труда.

Но этим важная роль искусства в жизни людей не ограничивается.

Древние греки создали прекрасный миф о певце Орфее. Когда он пел, сопровождая свое пение игрой на кифаре, все живое замирало в волшебном очаровании, мир и покой воцарялись на земле. Никто, даже темные подземные силы, не мог противостоять вдохновенной песне Орфея. Таково могущество большого искусства — верили древние греки,— и они не так уж сильно преувеличивали. Если искусство и не может заворожить деревья и сделать ручным дикого зверя, то на людей, даже малоподготовленных, оно способно оказать сильное духовное, нравственное влияние.

В автобиографической трилогии Алексей Максимович Горький запечатлел большую галерею самых обыкновенных простых людей. Нередко это даже опустившиеся на «дно» жизни. Но как велика у большинства из них благоговейная любовь к искусству, яркому художественному слову, к книге. В зависимости от того, какая была книга, то веселье и шутки вызывала она, то грусть и раздумье, то горькую тоску и горячий гнев. С жадным вниманием слушает неграмотный великан — повар Смурый повесть Гоголя «Тарас Бульба». А как потрясает его сцена казни Остапа: Смурый даже заплакал. Угрюмый и грубый с виду человек обнаруживает нежнейшую душу. Книга пробудила ее ото сна, взбурлила до самых глубин, сняла с нее всю накипь.

«Все погибло,— всхлипывал Смурый,— все, а! Уже — конец? Эх, проклятое дело! А были люди, Тарас этот — а? Да-а, это — люди...

Взял у меня из рук книгу и внимательно осмотрел ее, окапав переплет слезами.

— Хорошая книга! Просто — праздник!» **

А вот другой пример воздействия произведения искусства, на этот раз картины. И. Н. Крамской, видный русский художник и критик, под впечатлением только что увиденной картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван» (*рис. 106*) писал: «Вот она, вещь, в уровень таланту! Судите сами. Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства... И как написано, боже, как написано! В самом деле, вообразите, крови тьма, а Вы о ней и не думаете, и она на Вас не действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил... кажется, что человек, видевший хотя раз внимательно эту картину, навсегда застрахован от разнузданности зверя, который, говорят, в нем сидит...» ***

Мы опустили чрезвычайно красочное, яркое описание картины, данное здесь Крамским, но даже в этих строках чувствуется его глубокая взволнованность.

Это обстоятельство характерно при восприятии произведений искусства,— они в сильной степени возбуждают чувства человека, настраивают их на особый

* К. Маркс. Ф. Энгельс. Об искусстве. «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 57.
** М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. XIII. Гослитиздат, М., 1951, стр. 285—286.
*** Мастера искусства об искусстве, т. IV. Изогиз, 1937, стр. 265—267.

А. А. Пластов. Ужин трактористов *Рис. 107*

лад, заставляют глубоко переживать, нередко потрясают. Но при этом происходит удивительная вещь: как бы ни были сильны и даже мучительны переживания, вызванные художественным произведением, они оказываются соразмерны человеческим возможностям, не бьют по нервам с той же беспощадной жестокостью, как то подчас бывает в реальной жизни, когда переживание травмирует и даже убивает. Подлинное эстетическое переживание, как правило, возвышает и просветляет чувства человека (Крамской, как мы могли убедиться, проницательно отметил эту важную сторону эстетического воздействия картины Репина).

Обращаясь к выяснению причин этого явления, мы вплотную сталкиваемся с центральным вопросом теории и практики искусства — вопросом о взаимоотношении искусства и реальной действительности, искусства и жизни.

Если мы хотя бы немного знакомы с произведениями искусства, будь то живопись или скульптура, литературные произведения или музыкальные пьесы, от нашего внимания не ускользнет, что в них как-то запечатлена, показана жизнь. В то же время они отличны от реальной действительности. В чем тут дело?

В некоторых видах искусства мы особенно ярко ощущаем дыхание подлинной жизни, в нашем представлении возникают рельефные образы. В произведениях живописи явления природы, сцены жизни и люди выступают перед нами так, словно мы их непосредственно видим в жизни, выпукло и красочно. Читая такое великое произведение литературы, как «Война и мир» Л. Н. Толстого, мы реально, до мелочей представляем себе и обстановку, описанную автором, и действующих лиц: обаятельную Наташу Ростову, холодно-красивую Элен, благородного князя Андрея Болконского, прямодушного Пьера и других, со всеми их индивидуальными внешними приметами и особенностями характера.

Даже в музыке, в целом чуждой непосредственно изобразительным задачам, слушатель, как правило, может очень конкретно представить себе переживания героя, воплощенные в мелодии и гармонии музыкальных фраз (а по ним — и характер героя). Вспомним знаменитую фортепьянную сонату «Аппассионата» Бетховена, которую так любил Владимир Ильич Ленин. С первых же взволнованных звуков ее слушатель может представить образ мятежного человека. Вот он словно прислушивается к шуму, доносящемуся с улицы: там творится что-то неведомое, небывалое. Волнение усиливается. Стремительно бегущие пассажи увлекают за собой. Топот ног, выстрелы, буря,— герой уже там, он в своей стихии, он жадно вдыхает свежий ветер восстания! И вы вместе с ним готовы подняться на баррикады. Сердце слушателя во власти ритмов борьбы, хотя перед глазами его вовсе не площадь и не восставший народ, а черный рояль и фигура пианиста, затянутая в строгий фрак.

Можно подметить и другое: чем сильнее мы чувствуем в произведении искусства голоса самой жизни, чем выпуклее перед нами встают образы действительности, тем более захватывает и привлекает нас такое произведение, тем более сильное эстетическое наслаждение мы испытываем, когда с ним знакомимся. Это и понятно: для нормального, духовно и физически здорового человека нет ничего более привлекательного и интересного, чем жизнь.

Основой художественного творчества является отражение жизни. Настоящее искусство обращено к жизни, корнями своими уходит в реальную действительность, получая оттуда питательные соки для роста и развития.

Люди рано поняли эту важную истину. Еще великий древнегреческий мыслитель Аристотель, исследовавший вопрос о сущности искусства, признал «подражание» природе основой искусства. «Первое и общее значение всех произведений искусства...— воспроизведение интересных для человека явлений

Рафаэль. Сикстинская мадонна **Рис. 108**

действительной жизни» *,— писал замечательный русский революционер-демократ Н. Г. Чернышевский.

При этом для искусства в высшей степени важным является то, что оно отражает и показывает жизнь «в формах самой жизни» (употребляем выражение Чернышевского). Что это значит? Здесь подчеркнута мысль: в произведениях искусства жизнь предстает перед нами во всей своей полнокровности и яркости. Художественные образы не условные знаки, не символы, не отвлеченные понятия предметов или явлений, а как бы живые подобия этих предметов или явлений, передающие их со всей индивидуальной характерностью.

Первая задача каждого художника состоит в том, чтобы «оживить» создаваемый образ. Будь это портрет человека или пейзаж, изображение реально существующего, находящегося постоянно перед нашими глазами объекта, или же вымышленного, созданного поэтической фантазией художника, художественный образ должен предстать перед нами «в формах самой жизни», должен соответствовать жизни, ее нормам, ее законам, убеждать своей правдой. Если читатель, зритель, слушатель не верит в правдивость образа, отказывает ему в какой-либо возможности реального существования, чувствует фальшь, надуманность, нарочитость, дисгармонию — восполнить этот коренной недостаток невозможно ни блеском внешней отделки произведения, ни пышным нарядом слов, красок и форм, ни красноречием авторских отступлений.

Язык искусства — это мир конкретных жизненных явлений, и художник должен безукоризненно владеть этим языком. Но он обязан глубоко, досконально знать не только внешний облик и внешние приметы людей, предметов, событий и фактов, но и психологию людей, законы общественной жизни, закономерности природных явлений. Причем знать не только умозрительно, книжно, но и в их конкретном, реальном проявлении. Словом, художнику необходимо знать жизнь всесторонне. И интерес к жизни, влюбленность в жизнь, уменье накапливать знания жизни — одно из характерных свойств художественного таланта.

Но нельзя забывать при этом, что в произведениях искусства, в художественных образах жизнь отражается поэтически обобщенно, творчески преображенно. Искусство ничего общего не имеет как с искажением, так и с простым, механическим снимком явлений жизни. Если бы его можно было бы свести к такому снимку, то люди скорее удовлетворились бы самим оригиналом, то есть жизнью. Однако они создали искусство.

Неподкупная правдивость всегда отличает творчество каждого действительно талантливого художника. Но правда искусства никогда не сводилась и не может быть сведена к внешнему, поверхностному правдоподобию, хотя в некоторых видах искусства достижение внешней предметной убедительности образа — первостепенная задача. Сами средства искусства не соответствуют такому ошибочному пониманию художественной правды. В опере, например, люди, ведущие между собой беседу, не говорят, а поют, что в жизни не бывает. Картина, как бы ни было на ней рельефно изображение, не перестает быть плоскостью. Скульптура, хотя и пользуется объемом, но передает, скажем, человеческое тело при помощи камня или бронзы, что само по себе уже неправдоподобно.

Художник нередко, кроме того, для достижения большей правдивости образа намеренно отступает в некоторых пределах от внешнего правдоподобия. Так, например, Суриков изобразил ссыльного Меншикова обладающим таким ростом, что если он встанет, то голова его должна выйти за уровень потолка тесной, низкой

* Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. Гослитиздат, М., 1949, стр. 85.

избушки. Этим приемом художник подчеркнул обреченность, безысходность положения некогда всесильного любимца Петра I. Писатель в аналогичных случаях часто применяет неожиданные сравнения, гиперболы. Их широко использовали еще народные сказители во времена седой древности, когда складывались известные произведения героического эпоса. В былине об Илье Муромце, любимом герое русского народа, говорится, например, о воинской доблести Ильи:

«Направо взмахнет — улочка,
Налево взмахнет — переулочек».

Мы знаем, что в жизни даже очень сильный воин не сможет прорубить «улицу» в густой толпе вражеских воинов, но вымысел здесь не оскорбляет нас, так как он связан со всем образом героя и воспринимается как уместное, поэтически оправданное подчеркивание его силы.

Реалистическое искусство отводит в процессе художественного творчества должное место фантазии и вымыслу, а главное — живой, пытливой и глубокой мысли.

В лучших произведениях искусства жизнь запечатлена сконцентрированно, ярко, выпукло. Художник щедро пользуется запасом своих наблюдений жизни, своим практическим опытом, но из множества фактов отбирает самые характерные, подчеркивает и развивает одно, опускает другое — второстепенное, руководствуясь определенными общественными и творческими задачами.

В художественном произведении заключено большое идейное богатство. Помимо непосредственно запечатленных в нем живых черт предмета или явления, в художественном образе содержится обобщение, полученное в результате наблюдения и изучения ряда подобных предметов или явлений (а следовательно, вывод о том, каково их место и роль в жизни), содержится их эстетическая, а также и более широкая — общественная оценка, выражены представления о мире, идеалы и мечты.

Правда жизни в реалистическом искусстве, которое всегда находило и находит поддержку и живой отклик у передовых, молодых общественных сил, у прогрессивных классов, выражается широко и многогранно.

Бывает, однако, что художник пытается создать художественный образ «из себя». Он отвергает жизнь, отрицая ту непреложную истину, что искусство отражает действительность, не интересуется тем, правдивы или ложны его произведения. Так работают многие буржуазные художники современных капиталистических стран, принадлежащие к различным течениям модернизма. Крайние из них — абстракционисты — дошли до полного отрицания какого бы то ни было подобия художественных образов предметам и явлениям действительности, они создают беспредметные композиции, состоящие из хаотического нагромождения пятен и линий. Можно ли сказать, что такой путь открывает простор новаторству или хотя бы в минимальной мере плодотворен? Самым решительным образом нужно заявить: нет, он бесплоден и ведет в тупик.

Всякий художественный образ раскрывает нам свое идейное богатство, свое содержание только в том случае, если убеждает нас своей жизненной достоверностью. Чем он ярче, полнокровнее, тем большая идейная нагрузка оказывается ему по плечу.

Схематические, бледные, сухие, безжизненные образы говорят нам мало, обнаруживают удивительную духовную бедность, их фальшь сразу же нас настораживает и настраивает против них, какие бы хорошие истины художник ни пытался разъяснять и проповедовать при их помощи.

В изобразительном искусстве — скульптуре, живописи, графике — сама их природа диктует особенное внимание к правдивости изображения. Ясно, что под этим мы разумеем не ошибочное стремление создать копию, «двойник» изображаемого, а бережное воссоздание тех индивидуальных черт, которые сразу же передают именно этот предмет, именно этого человека, раскрывают характерное. Как, например, бесконечно много теряет живописец, изображающий человеческое лицо, если он не в состоянии убедительно передать глаза, их живой влажный блеск, их осмысленный взгляд!

Изобразительное искусство возникло и развилось, имея в основе потребность человека разобраться в пластической и красочной картине мира, воспринимаемой нашим зрением. Только изобразительный образ способен нам дать полное представление о материальной форме жизненных явлений, обо всех важных индивидуальных подробностях предметно-пространственной среды. Недаром в Китае говорят: «То, что может показать одна картина, не расскажешь и десятью тысячами слов», а у русского народа популярна пословица: «Лучше один раз покажи, чем сто раз скажи».

Правдивость образа в живописи органично связана с глубокой, полнокровной изобразительностью. И взыскательный художник-реалист постоянно обращает на эту сторону самое пристальное внимание, так как только убедительное решение изобразительной задачи определяет идейное содержание, эстетическую выразительность живописного образа. Изобразительная правда — важнейшая специфическая особенность живописи, что нашло свое выражение и в самом термине «живопись», означающем писать, рисовать «живо», «подобно живому».

Поэтому все попытки достигнуть каких-то содержательных задач в живописи (как и вообще в изобразительных искусствах), минуя изобразительный образ, игнорируя зрительную правду изображения, заранее обречены на неудачу. Абстракционисты провозглашают, что в их произведениях «свободно и полно» выражается чувство и сложное мироощущение современного человека — свидетеля чудесных научно-технических достижений. На самом же деле здесь происходит распад, разложение искусства, его идейное содержание катастрофически оскудевает, ограничиваясь элементарными эмоциями смертельно напуганного или примитивно удовлетворенного жизнью обывателя.

Живопись может непосредственно изобразить только то, что имеет конкретную, ощутимо предметную форму, что человек воспринимает при помощи зрения. Предметная форма — основа живописи, это то объективное качество действительности, которое живописи свойственно передавать наиболее выпукло и полно.

Однако было бы глубоко ошибочным делать из этого вывод, что отражение действительности в живописи ограничено только этим. Нет искусства без многообразия и полноты отражения действительности, поэтому вовсе не посторонней задачей для живописи является воссоздание многообразного богатства жизни во всей полноте ее проявлений и свойств и особенно всех сложных состояний и процессов душевной жизни человека, хотя бы эта задача и решалась косвенным путем. Каждое настоящее произведение живописи волнует и радует нас таким широким, многогранным отражением жизни. Мы соприкасаемся с живой человеческой душой, глядя, например, на портрет М. П. Мусоргского, исполненный Репиным; мы явственно чувствуем теплую сырость сада в полотне А. М. Герасимова «После дождя». Такое изображение жизни достижимо только очень тонким, артистичным использованием средств живописи, а в качестве исходной предпосылки оно имеет живое, творчески взволнованное отношение художника к своему делу, к замыслу, к жизни.

Рембрандт. Возвращение блудного сына *Рис. 109*

Говоря об этой содержательности предметной формы в живописи, необходимо коснуться вопроса о фотографии, поскольку существует неверный взгляд, что в связи с развитием фотографии и кино живопись обречена на отмирание.

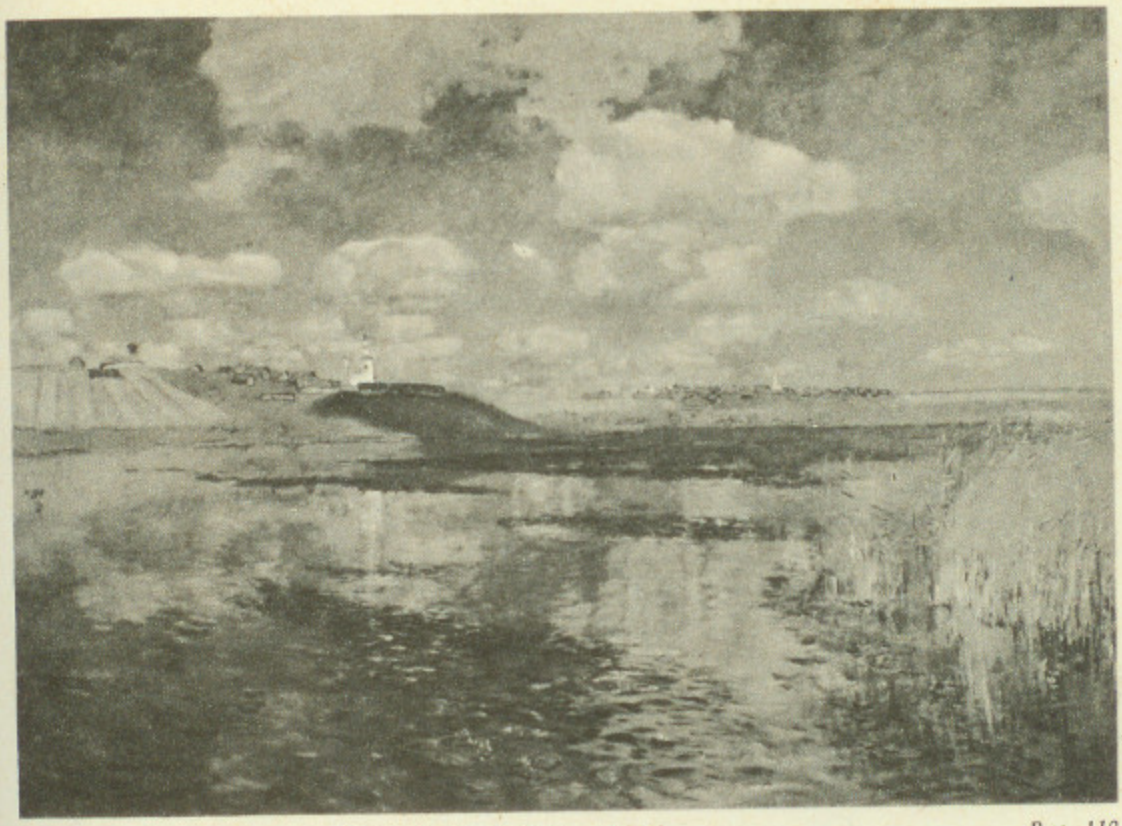
Как ни высоко следует ставить фотографию, но она так же, как и киноискусство, не может и никогда не сможет заменить собой живопись.

Сцена, изображенная А. А. Пластовым в картине «Ужин трактористов» (*рис. 107*), могла бы быть запечатлена и мастером фотоискусства после соответствующей режиссерской работы с действующими лицами и отбора наиболее выразительных кадров. Однако на фотографии мы бы тщетно стали искать тот характерный «пластовский почерк», ту его грубовато смелую, но точную кисть, которая вылепила комковатую влажную землю, широко набросала белый халат девочки и легко, тонко передала структуру и красочные оттенки в лицах, выделив основное, характерное и притушив подробности. Поэтический взгляд художника во все вник и все оценил, а рука мастера показала нам сложные нюансы его оценки разных сторон действительности, его лирического восторга перед земной красотой. В этом фотография не может соревноваться с живописью.

Эстетическая сущность искусства как своеобразного отражения жизни в ярких, волнующих художественных образах предполагает нерасторжимую, совершенно органическую цельность содержания и формы. Выводы науки, их реальная ценность независимы от формы выражения: буквенной, цифровой, словесной, лаконичной или более подробной, изящной или тяжеловесной. В искусстве же степень законченности, мастерство в обработке формы, то есть материальной оболочки содержания, красота и изящество этой формы играют первостепенную роль. Грубо сработанная утилитарная вещь, скажем топор, будет, несомненно, хуже хорошо отделанного, но может все же с пользой употребляться по назначению. Плохое стихотворение, грубо выполненные картина, статуя теряют эстетическое обаяние, перестают быть эстетическими ценностями. Это происходит, конечно, не только потому, что в искусстве форма сама по себе имеет какое-то исключительное значение, а все по той же причине, что форма здесь нерасторжимо слита с определенным содержанием, и ее погрешности тотчас же сказываются на содержании, ограничивая, измельчая и даже извращая его.

Стихотворение Пушкина «Я Вас любил» может быть пересказано прозой так, что будет ясна суть дела. Однако художественное впечатление не будет воссоздано, потому что в результате такого пересказа утратится художественный образ, а следовательно, живое представление целостного человеческого характера. Но именно этот мудрый отбор основных мыслей со стройным бегом единственно возможных слов, уложенных в музыкально звучащие строки, объединенные стихотворной формой произведения, воссоздает тончайшие оттенки чувств лирического героя, чистую, грустно-просветленную нравственную атмосферу.

Для искусства важнейшее значение имеет не только замысел, но и выполнение — «как это сделано»,— что зависит от тренированности органов чувств, от практически приобретенной сноровки руки, профессионального художественного мастерства в целом. Интуиция большого таланта, а также знания и опыт позволяют часто решать сложнейшие задачи формы как бы шутя, играючи. Известно, например, что Пушкин некоторые свои вещи писал прямо начисто, Чайковский сочинил великую Шестую симфонию за две недели, почти без поправок и т. д. Однако было бы ошибкой считать это правилом. Совершенство формы даже великими гениями искусства достигалось упорнейшим, методическим трудом, в процессе неоднократных поправок и изменений при неусыпном критическом самоконтроле. Гоголь считал, что для окончательной отделки каждую вещь необходимо



И. И. Левитан. Озеро (Русь) *Рис. 110*

переписать от первого и до последнего слова не менее восьми раз. Суриков, готовясь к очередной картине, исполнял множество эскизов композиции, собирал огромное количество этюдов; внимательнейшим образом работал над изображением каждого героя своего произведения.

Настоящее совершенство кажется очевидным, простым, безыскусственным. Так и должно быть: истина и красота не нуждаются в щегольских нарядах, блестках и погремушках. Много веков уже восхищает людей «Сикстинская мадонна» Рафаэля — жемчужина Дрезденской галереи (*рис. 108*). Все просто в этой великой картине и, несмотря на чуждый современному человеку религиозный сюжет, естественно. И мудрая суровая старость (в образе папы Сикста IV), и полная жизни юность (в образе св. Варвары), и невинное детство (ангелы) — все благоговеет перед матерью, ее великой любовью, ее подвигом самоотречения, ее щедрой добротой к человечеству. Так гуманистически, по-земному раскрывается для нас содержание произведения Рафаэля.

Обратим внимание на некоторые специфические стороны профессионального мастерства художника, работающего в области изобразительных искусств.

Каким образом художник достигает жизненно правдивого изображения, хотя в его распоряжении нет ни реального объема, ни натурального света, ни спектрально чистого цвета?

Пытаясь определить свойства какого-либо неизвестного нам явления, мы соотносим его с другим, известным нам явлением, хотя бы и не совпадающим с ним буквально. Для нас в данном случае представляет интерес определенное подобие между ними. В этом сказывается конкретная, практическая основа нашего мышления.

На принципе подобия основано и живописное изображение, и графика, и рельеф. Художник оперирует не буквальными величинами и свойствами, а их подобиями, находящимися, однако, в тех же соотношениях друг с другом, что и исходные. Соотношение между самым темным и самым светлым в живописи, первым и вторым планом в рельефе — величины несоизмеримо меньшие, чем в натуре, однако умелый живописец или скульптор, правильно пользуясь возможностями красок и глины, добиваясь правдивости тоновых, красочных и пластических отношений, достигает впечатления жизненной правды.

Изобразительный «язык» живописи и графики в своих изначальных моментах восходит к линейному рисунку, являющемуся общей почвой для всех изобразительных искусств.

В живописи обычно не используется линейный рисунок в его чистом виде, как это часто делается в графике. Рисунок и светотень в живописи неотделимы от красочного тона, от цвета и выявляются только через них. Именно поэтому живопись, по сравнению с графикой, всегда производит более непосредственно-живое впечатление: ее изобразительные возможности более богаты, мощны и «натуральны», то есть приближены к тому, что реально наблюдается нами в жизни.

Произведения скульптуры, живописи и графики запечатлевают один момент в развитии того или иного явления, одно выражение лица человека. Изображение здесь ограничено во времени (правда, круглую скульптуру мы можем наблюдать с нескольких точек и получить как бы некое временно́е представление об образе). Тем не менее, художник, владеющий всеми секретами мастерства своего искусства, может и должен преодолеть эти ограничивающие рамки и выйти к широкому и цельному изображению жизни, к утверждению своих эстетических идеалов. Суть дела в данном вопросе сводится к правильному, безошибочно точному выбору изображаемого момента.

Вспомним великолепный плафон Сикстинской капеллы в Риме работы Микеланджело. Он обнаруживает поразительное чувство этого великого живописца и скульптора в отношении выбора пластически выразительного и содержательного момента. Возьмем, например, эпизод создания Адама *(рис. 3)*. С какой проницательностью и художественным тактом Микеланджело нашел момент, когда могучий первочеловек обретает жизнь: Адам только что был неодухотворенным, он еще полулежит, и ноги его пока бессильны, но голова, торс уже живут.

Использование последовательной ритмики очертаний, контрастов цветовых пятен, продольного вытянутого формата, открытого пространства перед фигурами лошадей позволило французскому художнику Жерико добиться в картине «Скачки в Эпсоме» того, что зрителя не оставляет ощущение, будто изображенные лошади действительно скачут. Часто в аналогичных случаях применяются так называемые «диагональные», глубинные композиционные построения. Одно из них, например, использовано Суриковым в его великой картине «Боярыня Морозова», где достигнуто впечатление медленного движения саней с опальной боярыней (очень важна здесь также роль бегущего за санями мальчишки).

Но движение — сравнительно более легкая задача, чем передача во времени средствами живописи сюжетной последовательности, событий и психологического процесса. При этом обычно мастерство художника проявляется во временно́м

Джорджоне. Юдифь *Рис. 111*

«расширении» момента изображения. Очень своеобразно решена эта проблема Рембрандтом в картине «Возвращение блудного сына» (*рис. 109*), где, как заметил один исследователь, использованы композиционные свойства пространственной типично живописной светотени. Зритель сразу видит центральную группу отца и сына, которая ярко освещена и выделена красным тоном, но лишь по мере рассмотрения картины он начинает разбирать фигуры второго и третьего плана, выступающие из темного пространства фона, как бы медленно приближающиеся и постепенно включающиеся в действие.

Вряд ли картина Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» стала бы столь высоким образцом батально-исторической живописи, если бы художник не дал выразительного «расширенного мгновения» при помощи тонкого объединения в единое целое эпизодов и образов, характеризующих различные стадии боя. Сражение не подошло еще к кульминации, еще совсем мал перевес казачьей дружины, но ритмично повторенные фигуры бегущих в татарском войске уже как бы предопределяют исход битвы — победу Ермака.

Сколько раз в живописи изображались беседующие, разговаривающие люди! Это один из наиболее распространенных сюжетных мотивов живописи. Старый и вечно новый, он вовсе, однако, не легок. Не раз видишь на картинах: один говорит — другие слушают или двое спорят между собой, но о чем говорят, о чем спорят — неизвестно, догадаться невозможно. Вот где правильный выбор момента приобретает особую важность! Чувствовать живое течение разговора своих героев, следить за их мыслями и остановить мгновение самое характерное и важное — необходимое условие успешного решения проблемы.

Художнику необходима психологическая проницательность и особенная чуткость к пластическому выражению не только самых простых, но и самых сложных и тонких чувств, переживаний и душевных движений человека. Это специфично для его профессионального мастерства.

Умелый выбор момента, продуманное, художественно точное решение сюжетной ситуации дают художнику возможность отразить динамику жизни. Вместе с тем, необходимо иметь в виду, что живопись все же никогда не порывала и не может порвать с известной статичностью образа, обусловленной самой ее природой. И, конечно, не случайно ее постоянное внимание к таким сюжетным мотивам, где временнóй момент прямо не сказывается: портретный образ человека, пейзаж, обнаженная фигура в интерьере или на лоне природы, натюрморт и т. д.

Существенной частью мастерства живописца является задача правильной, экономной и красивой организации плоскости живописного изображения, в чем иногда ошибочно видят главную особенность композиционной работы живописца (а формалисты видят и единственную). Декоративно-выразительно, уравновешенно и красиво разместить изображение на плоскости, то есть, как говорят, «скомпоновать полотно» — большое искусство. При этом важно, чтобы не умалялась цель наиболее яркого и полного раскрытия содержания, чтобы руководящим принципом было оформление идейно-смыслового центра картины.

Живопись располагает, как мы говорили, разнообразными средствами, при помощи которых она добивается того, что на чистой белой стене или холсте как бы силой волшебства под кистью художника возникает изображение, поразительно похожее на действительность.

Остановим наше внимание на своеобразном специфическом средстве живописи — цвете, который, если и не может быть определен как исключительная принадлежность только этого искусства, но все же, вне всякого сомнения, только здесь получает свое наиболее полное развитие и обретает наибольшую действен-

Фальконе. Памятник Петру I в Ленинграде *Рис. 112*

ность. «Живопись в собственном смысле, если только не подразумевать под нею однотонные картинки, заключает в себе идею цвета... Цвет сообщает картине подобие жизни...» *,— записал в своем «Дневнике» Делакруа — один из самых блестящих колористов XIX века, подытожив в этом замечании мнение основной массы своих сотоварищей по искусству.

Правда, история искусств знает немало художников, которые не столько пишут, сколько раскрашивают рисунок, у которых форма и цвет лишь сопоставлены или просто наложены друг на друга, а не слиты воедино. Но общий прогресс живописного искусства осуществлялся преимущественно художниками колористического склада, которые умели не только убедительно изобразить цвет, но и одухотворить его живым чувством, превратить в тонкое средство психологической характеристики, использовать как композиционный фактор. Такие художники-колористы, по образному выражению Б. В. Иогансона, обладают «необычайной способностью переплавлять в краски живую плоть и кровь тела, живую ткань вещей».

Художник-колорист никогда не отделяет задачу правдивой передачи светотеневых соотношений от цветовых, а решает их в глубоком единстве. Любой светотеневой тон есть для него в то же время и определенный оттенок цвета, и

* Мастера искусства об искусстве, т. II. Огиз — Изогиз, 1936, стр. 331.

форму он строит не разбелкой и утемнением локального (то есть предметного) цвета, а верной передачей цветовых оттенков на свету и в тени, правдиво взятыми цветовыми отношениями. Можно вспомнить, например, известную картину Левитана «Озеро» («Русь») (*рис. 110*). Художник мастерски передал солнечный день, голубое небо с тяжелыми кучевыми облаками, холмистые берега озера, синюю гладь воды. Обратим внимание, как выполнены тени от облаков на земле и на поверхности озера. Левитан нигде не дает черноты, он подбирает оттенок другого цвета: лилового на берегу, густо-синего на воде, учитывая рефлекс от неба (видимый хорошо в тени). При этом он так выбирает гамму тонов по светосиле, что убедительно передает ярко сияющие на солнце облака, не утемняя излишне ни землю, ни воду.

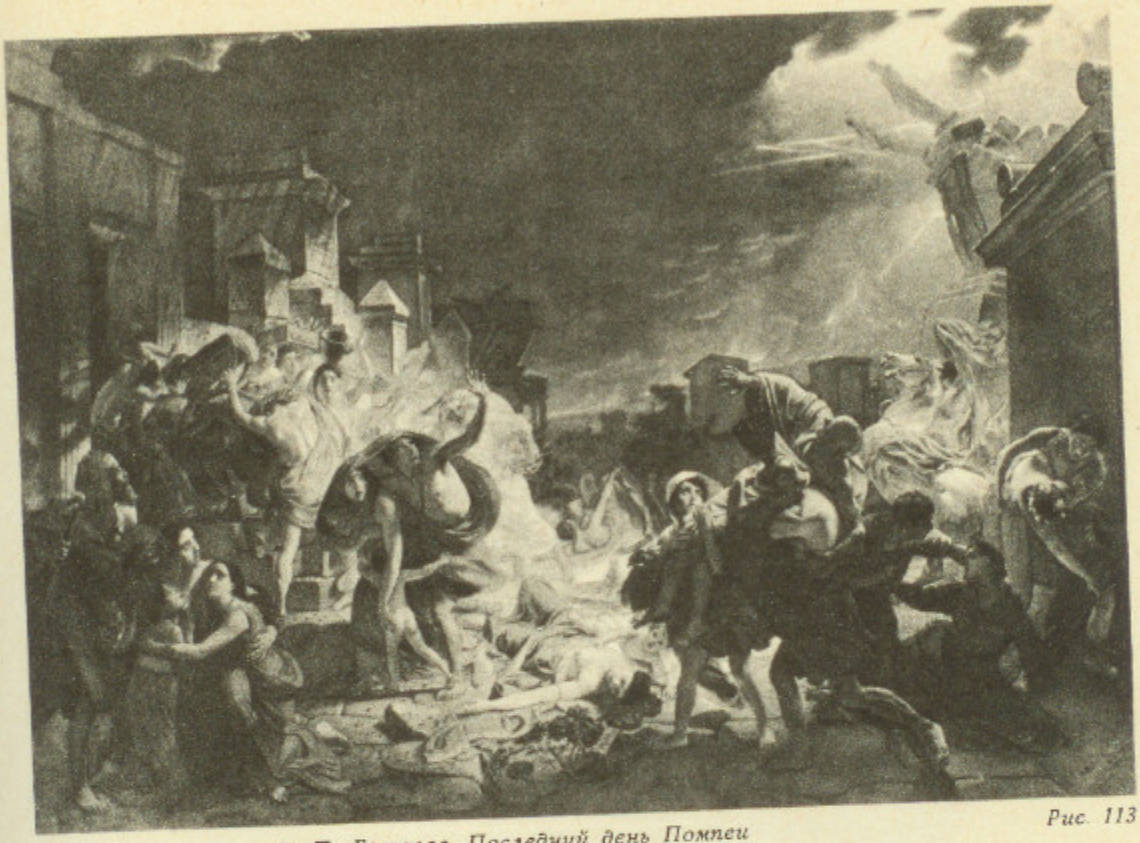
Иногда смысловая, если так можно выразиться, «нагрузка» колорита выявляется художником более определенно и сильно, так что, например, однотонное воспроизведение картины в такой мере лишает ее необходимого, существенного смыслового момента, что мы буквально едва узнаем ее в таком виде. Это легко можно увидеть, скажем, на картине Перова «У последнего кабака» — одной из самых удивительно колоритных вещей русской живописи XIX века. Необычайно острый, какой-то непередаваемо холодный, тоскливо щемящий желтый тон заката в этой картине (обусловливающий весь строй колорита) имеет настолько большое идейно-эмоциональное значение, что без него картина сразу же меркнет.

Поразительным примером такого же рода является картина значительно более раннего времени, а именно «Юдифь» *(рис. 111)* работы Джорджоне — блестящего представителя прославленной венецианской школы живописи конца XV — начала XVI веков. В этой картине чрезвычайно существенная роль отведена красному тону, в различных градациях и оттенках, который помогает раскрыть драматический «кровавый» смысл древнего религиозного сюжета.

Последний пример знакомит нас не только с психологически-эмоциональной функцией колорита, но и с той ролью, которую он играет в системе композиционного построения живописного произведения. В самом деле, яркий пурпурно-красный тон каймы платья Юдифи сразу же привлекает нас к ее образу, крупное и «тяжелое» красное пятно внизу в соседстве с бело-розовыми тонами платья придает ее легкой фигуре необходимую устойчивость. Но кроме того, это яркое красочное пятно (перекликаясь с розоватыми оттенками неба, с рефлексами на лице) в ряду других тонов картины выглядит звучным акцентом. Колорит картины от этого становится особенно сильным и ярким, он обнаруживает черты декоративной красоты, которая столь необходима и столь естественна для живописного произведения.

Делакруа говорил, что картина должна быть «праздником для глаза» *. Этому требованию сознательно или инстинктивно всегда будет стремиться удовлетворить всякий настоящий колорист, прилагающий немало труда на то, чтобы краски его картины «звучали» и не были бы скучно серыми, чтобы их сочетания не только помогали бы наиболее полному и яркому выявлению идейного содержания произведений, но и обладали бы декоративной силой, доставляли бы зрителю эмоциональное наслаждение. Можно ли порицать за это художника, имеющего дело с таким прекрасным качеством действительности, как цвет, таящим в себе исключительные возможности эмоционального воздействия на человека? Можно ли его осудить за желание передавать цвет неба, окраску цветка, блеск глаз человека — словом, весь красочный хор реального мира — не только точно, тонко и красиво, но

* Мастера искусства об искусстве, т. II, Огиз — Изогиз, 1936, стр. 380.



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи *Рис. 113*

и горячо, страстно, с лирическим восторгом? Настоящий реализм не только не отрицает, но и требует эмоциональной насыщенности образов, напряженности, выразительности формы.

Искусство развивает чувства, радует, подымает человека, помогает ему открывать красоту жизни, природы, пробуждает и укрепляет любовь к здоровому, ясному, красивому в людях, их поступках и поведении. При этом оно решает и некоторые существенные познавательные задачи, дает людям обширные знания жизни.

«Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать автор, сколько то, что *сказалось* им, хотя бы и не намеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни,— писал Н. А. Добролюбов.— Мы дорожим всяким талантливым произведением именно потому, что в нем можем изучать факты нашей родной жизни...» *

В этом отношении искусство дружно сотрудничает с наукой, хотя и действует отличным от нее способом, да и цель преследует несколько иную. Произведение искусства может заключать в себе и такой материал, который будет очень походить на сведения, предложенные нам научным исследованием. Маркс, например, отметил, что из романов ряда крупных западноевропейских писателей-реалистов первой половины XIX века он даже в смысле экономических подробностей

* Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения. Гослитиздат, М.—Л., 1948, стр. 218—219.

«почерпнул больше», чем из специальных сочинений буржуазных экономистов, так как у первых общий подход к жизни был вернее, более непредвзятый.

Однако поскольку в отличие от науки, которая занимается действительностью, как бы расчленяет ее на составные части и, не интересуясь изменчивой картиной того, как складываются судьбы отдельных людей, как выглядит определенный пейзаж и т. д., искусство имеет дело с цельной картиной жизни и целостным явлением, главное направление познавательного пафоса искусства заключается в другом. Для человека существенно важным оказывается то, что образы искусства как бы непосредственно вводят его в соответствующую обстановку, сталкивают с определенными героями и т. д.

Многим хорошо известен «Медный всадник» — памятник Петру I, стоящий на площади Декабристов в Ленинграде (*рис. 112*).

Сложный период русской истории, в который развертывалась деятельность Петра I, можно хорошо изучить, используя многочисленные исторические документы. Осталось немало материальных памятников того времени. Наконец, сохранилась маска, снятая с лица самого Петра. И все же статуя, созданная Фальконе, дает нам существенно новое и незаменимое живое ощущение переломной эпохи, когда Россия была «поднята на дыбы». Она дает и портрет реального человека и живое воплощение характерного для времени идеала героя.

Характер знания, даваемого искусством, своеобразен. Это — не столько теоретическое, сколько практическое знание, обогащение непосредственного жизненного опыта человека. Искусство вводит нас в саму жизнь, определенным образом освещенную и сконцентрированную, проводит нас через те или иные обстоятельства, заставляет радоваться или страдать вместе с изображенными героями, задумываться над их поступками, искать вместе с ними выход из создавшегося положения.

Мы заглядываем в любящую и смятенную душу Анны Карениной и вместе с ней проходим весь ее трагический путь. Ее мысли, метания, сомнения стали нашими, вошли в нас, слились с нашим жизненным опытом.

Мы не были очевидцами трагической гибели древнеримского города Помпеи, но, благодаря картине Брюллова «Последний день Помпеи» (*рис. 113*), мы как бы смогли стать такими очевидцами. Мы не знакомы с природой Италии, но, рассматривая, например, пейзажи Сильв. Ф. Щедрина и М. И. Лебедева, запечатлевшие характерные черты итальянской природы, мы словно воочию видим скалы Сорренто и виноградники Неаполя.

Это все — крупицы живого практического опыта, и их не могут заменить целые тома теоретических сочинений.

Мы говорим: «поучительный пример». История искусств — сокровищница исторически-конкретных поучительных примеров жизни. Жизнь учит: практический опыт, даваемый жизнью, нельзя заменить ничем. И только искусство в этом отношении оказывает человеку существенную помощь.

Очень важна роль искусства как наглядного воплощения лучших эстетических идеалов человечества. Общество всегда нуждалось и всегда будет нуждаться в том, чтобы эстетически утверждать определенные нормы поведения, образцовые общественные и личные качества граждан. Искусство, создавая образы положительных героев, ведет в этом отношении успешную работу. Вспомним в качестве примера, какую исключительную воспитательную роль сыграли роман Войнич «Овод», роман Н. А. Островского «Как закалялась сталь», кинофильм «Чапаев». Среди произведений современного изобразительного искусства в этом отношении на первом месте идут знаменитая группа В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница»

и «Воин-освободитель» Е. В. Вучетича, воплотившие в цельной и выразительной форме собирательные образы передовых советских людей.

Искусство способно развязывать революционную энергию масс, сплачивать их и вести вперед. Особенно велика в этом отношении роль литературы, но располагают большими возможностями и все другие виды искусства (вспомним, например, гимны революционных боев XIX и XX веков «Марсельезу» и «Интернационал», советские плакаты времен гражданской и Великой Отечественной войн — их мобилизующая роль огромна).

Не забудем отметить еще одну сторону общественной роли искусства, о которой прекрасно сказал В. И. Ленин: «Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них (в широких массах —*ред.*) художников и развивать их»*. Да не только художники создают произведения искусства, но и сами произведения искусства пробуждают в душах людей искры художественного таланта, развивают и создают художников. Художественный образ — сложный, тонко организованный мир, и, хотя он подобен реальному миру, а следовательно, в главном доступен для самых широких масс зрителей, слушателей, читателей, он требует все же для всестороннего и полного восприятия известного напряжения, известного творческого подъема. Восприятие произведений искусства не пассивный акт, это — процесс активного освоения. И эта активность — в высшей степени ценное свойство эстетического восприятия, которое заостряет ум человека, утончает и облагораживает его чувства, пробуждает жажду творчества.

Художник творит для общества, для народа, а вовсе не для узкого круга любителей, тем более — не для себя одного. Побудительной причиной к работе у всякого настоящего художника является внутреннее стремление образно осмыслить заинтересовавшие и взволновавшие его явления жизни, дать выход своим личным чувствам и переживаниям. Но при этом он оказывается особенно чутким к социальной жизни, к страданиям и радостям народа, к наиболее важным событиям и идеям своего времени. В этом — тайна таланта. Как хорошо сказал А. В. Луначарский, большой знаток искусства и литературы: «Человек средний, когда ему больно, стонет или кричит, а гениальный человек, когда ему больно, поет,— поет, может быть, унылую песню, но которая захватывает все сердца и которая утешает и его и других»**.

Художником человек становится только тогда, когда он начинает «петь» для окружающих, когда его творчество становится ценным для многих людей, отвечая их потребностям, проявляя и выражая их собственные сокровенные мысли и чувства, заставляя по-новому взглянуть на себя самих и вокруг себя, на жизнь. Есть хорошая китайская сказка «Желтый аист». В ней говорится о том, что одному содержателю ресторана ученый студент в награду за услугу нарисовал на стене желтого аиста. Это был волшебный рисунок: каждый вечер, когда в ресторане собиралось много народа, аист сходил со стены и танцевал. И все было хорошо. Но однажды богатый мандарин потребовал, чтобы ему одному показали танец аиста. Хозяин соблазнился крупной суммой денег, но поплатился бо́льшим — аист покинул его. Искусство существует для народа, оно должно радовать многих людей, а не избранные единицы — таков умный смысл этой красивой сказки.

Мы говорили, что настоящим художником может считаться только тот одаренный в области художественного творчества человек, который обращается к жизни, показывает ее, обобщает свое знание в образах, толкает своим творчеством

* Ленин о культуре и искусстве. «Искусство», М., 1956, стр. 520.
** А. В. Луначарский. Классики русской литературы (Избранные статьи). ГИХЛ, М., 1937, стр. 83.

человеческую мысль вперед. При этом для содержательности и художественной силы творчества далеко не безразличной оказывается общественная позиция художника, его приверженность к тем или иным идеям его времени. «Как и всякая другая достойная внимания умственная или нравственная деятельность,— писал Н. Г. Чернышевский,— литература по самой натуре не может не быть служительницею стремлений века, не может не быть выразительницею его идей. Вопрос состоит только в том, каким идеям должна служить она,— таким ли, которые, не имея важного места в жизни века, сообщат и литературе, ими ограничивающейся, характер пустоты, празднословия, или тем идеям, которыми движется век. Ответ на это нимало не затруднителен: только те направления литературы достигают блестящего развития, которые возникают под влиянием идей сильных и живых, которые удовлетворяют настоятельным потребностям эпохи» *. Это положение, конечно, в равной мере относится и к другим видам искусства, в том числе и к изобразительному искусству.

В наши дни, в эпоху развернувшегося созидания нового свободного общества, чуждого эксплуатации человека человеком, нет и не может быть передового реалистического искусства, стоящего вдали от идей коммунизма, игнорирующего общественный опыт революционного рабочего класса. Социалистический реализм, под флагом которого развертывается художественное творчество мастеров советского искусства и стран социалистического лагеря, а также передовых деятелей искусства ряда капиталистических стран, в качестве идейной основы художественного творчества имеет марксистско-ленинское мировоззрение и ставит главной идейной задачей искусства помощь идейно-воспитательной деятельности партии в массах.

Искусство социалистического реализма призвано активно формировать духовный и нравственный облик строителей коммунизма, пролагая широкую дорогу всему здоровому, передовому, растущему в жизни. В этом в наших условиях заключен смысл партийности творчества. Художник, как подчеркнул товарищ Н. С. Хрущев в известном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», обрел при социализме реальную свободу. Для передовых советских художников не существует противоречий между их личными устремлениями и требованиями народа. «Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспосабливаться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души, он прочно стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве» **.

Коммунистическая партия, определяя направление развития советского искусства, исходит из научного осмысления законов развития общества и духовной жизни в целом, а также обобщения мировой истории искусства. Партийные документы и, в частности, решения XX и XXI съездов КПСС еще и еще раз подчеркивают, что главными условиями плодотворного развития социалистического искусства является его тесная связь с жизнью народа. Здесь — источник тематического и идейного обогащения искусства, роста его художественного качества. Новаторство нашего искусства — отражение реального процесса, созидание нового в живой практике, в творчестве широких народных масс.

Построение коммунистического общества не только сложнейшая задача хозяйственно-технического оснащения и общественно-политического переустройства

* Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. Гослитиздат, М., 1947, стр. 302.
** Н. С. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. Госполитиздат. М., 1957, стр. 25.

жизни, это — и многостороннее духовное развитие людей, их дальнейшее нравственное воспитание. Творцы коммунизма видят в искусстве одно из ценнейших достояний творческого гения человечества, и не случайно члены коммунистических бригад включают в план своей самообразовательной работы эстетическую подготовку. Человек коммунистического общества будет не только квалифицированнейшим создателем материальных ценностей, он будет и художником. Гениальное предвидение основоположников марксизма-ленинизма о последовательном гуманизме коммунистического общества, о расцвете в нем талантов осуществляется.

Настоящее искусство всегда реалистично, идейно, а потому понятно, близко и дорого народу. Даже касаясь темных и уродливых сторон жизни, оно не перестает быть исполнено высокого гуманистического пафоса, укрепляет интерес и любовь к реальному миру, пробуждает активность в человеке, подымает его, поддерживает и раздувает в нем «искры жизни», огонь оптимизма.

Уходя своими корнями в толщу народной жизни, подлинное искусство отвечает многообразным потребностям широких народных масс и способствует прогрессу общества.

Высоко оценивая возможности нашего социалистического искусства как мощного средства воздействия на умы и сердца широких народных масс, Коммунистическая партия призывает деятелей искусства множить свои усилия в выполнении своей почетнейшей обязанности быть активными участниками великой созидательной работы народа по строительству коммунизма. «Народу нужна литература,— говорится в приветствии ЦК КПСС III съезду писателей СССР,— которая воспитывает и учит человека правдой и красотой художественных образов, духовно обогащает его, расширяет его кругозор, раскрывает рост сознательности людей в процессе коммунистического строительства. Нашему обществу в особенности нужна литература, в которой актуальные темы современности получают яркое художественное воплощение» *.

Это — сегодняшние, ближайшие задачи, но, как всегда, Коммунистическая партия смотрит далеко вперед, определяя перспективу развития. «На этом пути,— говорит она,— будет расти великое искусство коммунизма — искусство больших мыслей, горячих чувств и высоких страстей, искусство, способное вдохновлять миллионы и миллионы строителей коммунизма на новые большие дела» **.

Высокие, благородные и ответственные задачи стоят перед мастерами советского искусства. В их руках могучее оружие — социалистический реализм, освещенный самыми передовыми идеями наших дней.

Ко всем нашим деятелям искусства относятся слова: «Высокое призвание советских писателей — правдиво и ярко раскрывать красоту трудовых подвигов народа, грандиозность и величие борьбы за коммунизм, выступать страстными пропагандистами семилетнего плана, вселять бодрость и энергию в сердца советских людей, искоренять пережитки капитализма в сознании людей, помогать устранению всего того, что еще мешает нашему движению вперед» ***. И нет сомнения в том, что перспективы развития нашего искусства широки и просторны, что ему суждены историей большие победы.

* О литературе и искусстве. Сборник документов. «Советская Россия», М., 1959, стр. 111.
** Там же.
*** Там же, стр. 110—111.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ВКЛЮЧЕННЫХ В ПЕРВЫЙ ВЫПУСК

Стр.

Микеланджело. Мужской обнаженный торс. Сангина 14

Микеланджело. Сотворение Адама. Подготовительный рисунок к росписи потолка Сикстинской капеллы в Ватикане 16

Микеланджело. Сотворение Адама. Деталь фрески Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508—1512 17

В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Эскиз композиции. 1884—1885. Графитный карандаш 19

А. А. Иванов. Гиацинт. Рисунок к картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис». 1831—1834. Итальянский и графитный карандаш 20

А. А. Иванов. Гиацинт. Фрагмент картины «Аполлон, Гиацинт и Кипарис». 1831—1834. Масло . 21

В. А. Серов. Портрет балерины Т. П. Карсавиной. 1909. Графитный карандаш. 23

Энгр. Никколо Паганини. 1819. Графитный карандаш 24

Ф. П. Толстой. Покинутая всеми Душенька грустит. 1829. Тушь, перо 25

Рембрандт. Большая охота на львов. 1641. Офорт 27

А. А. Иванов. Израильтяне пляшут перед золотым тельцом. 1850-е годы. Акварель . . . 36

И. Е. Репин. На Невском проспекте. 1887. Итальянский карандаш, растушка 37

Рембрандт. Христос, исцеляющий больных (так называемый «Лист в сто гульденов»). Около 1649. Офорт 38

И. Е. Репин. Отдых. Эскиз картины того же названия. 1882. Графитный карандаш 45

И. Е. Репин. Рисунок из Волжского альбома. 1870. Графитный карандаш 46

П. А. Федотов. Неосторожная невеста. 1848—1849. Графитный карандаш 48

А. А. Иванов. Натурщик. 1830-е — начало 1840-х годов. Итальянский и графитный карандаш . 51

И. Е. Репин. Портрет Элеоноры Дузе. 1891. Уголь 52

В. А. Серов. Портрет П. П. Семенова-Тян-Шанского. 1905. Уголь, цветной карандаш 53

Стр.

Гольбейн Младший. Портрет Ричарда Соутвела. 1533. Уголь, сангина, итальянский карандаш, акварель, черная тушь, перо . 55

К. П. Брюллов. В полдень. 1852. Сепия 77

И. Е. Репин. Бурлаки на Неве. Один из первых эскизов, сделанных до поездки на Волгу . 79

И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850. Масло 81

М. А. Врубель. Пан. 1899. Масло . 83

К. П. Брюллов. Семья итальянца. 1830. Акварель 93

А. А. Иванов. Итальянский пейзаж. Конец 1830-х — начало 1850-х годов. Акварель 95

И. Е. Репин. Портрет Д. И. Менделеева в мантии профессора Эдинбургского университета. 1885. Акварель 97

А. П. Остроумова-Лебедева. Пруд в Павловске. 1922. Акварель . 99

М. А. Врубель. Из иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». «Не плачь, дитя, не плачь напрасно!..» Демон и Тамара. 1890—1891. Черная акварель, белила, проскребывание 101

Поликлет. Дорифор. V век до н. э. Бронза 118

Мирон. Дискобол. V век до н. э. Бронза 119

Фриз Парфенона. Фрагмент. V век до н. э. Мрамор 120

Донателло. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты в Падуе. 1446—1453. Бронза 121

Микеланджело. Давид. 1501—1504. Мрамор 122

Ф. И. Шубин. Портрет Ф. Н. Голицына. 1771. Мрамор 124

И. П. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. 1782. Мрамор . . . 125

В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937. Нержавеющая сталь 126

В. И. Мухина. Дары земли. Эскиз. 1938. Бронза 127

В. Д. Орловский. Город Поццуоли близ Неаполя. Этюд. 1876. Масло 143

Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871. Масло . . . 145

В. В. Верещагин. Раджпугур (Мраморная набережная). 1874—1876. Масло 147

Стр.

Г. К. Михайлов. В комнатах. Портретная. Середина XIX в. Масло 157

В. В. Верещагин. Вечер на озере (один из павильонов на Мраморной набережной в Раджпугуре). 1874—1876. Масло . . . 158

Н. В. Неврев. Смотрины. 1888. Масло 161

В. Хеда. Ветчина и серебряная посуда. XVII в. Масло. . . . 164

И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван. 1855. Масло . . . 169

Стр.

А. А. Пластов. Ужин трактористов. 1951. Масло 171

Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515—1519. Масло 173

Рембрандт. Возвращение блудного сына. Около 1668—1669. Масло 177

И. И. Левитан. Озеро (Русь). 1899—1900. Масло 179

Джорджоне. Юдифь. Около 1505. Масло 181

Фальконе. Памятник Петру I в Ленинграде. 1782. Бронза, гранит 183

К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1883. Масло 185

Содержание

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ. *Народный художник СССР профессор Б. В. ИОГАНСОН* 3

РИСУНОК

Основные понятия о рисовании с натуры. *Профессор А. М. СОЛОВЬЕВ* 15

Рисование по памяти. *Профессор М. Н. АЛЕКСИЧ* 74

ЖИВОПИСЬ

Основы живописи акварелью. *Доцент А. А. ТРОШИЧЕВ* 91

СКУЛЬПТУРА

Основы лепки. *Старший преподаватель Н. Н. КЛИНДУХОВ, старший преподаватель Л. В. ПРИСЯЖНЮК* 117

ПЕРСПЕКТИВА

Наблюдательная перспектива. *Доцент А. Н. БУЙНОВ, доцент Г. Б. СМИРНОВ* 139

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ. *Кандидат искусствоведческих наук В. М. ЗИМЕНКО* 167

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ВКЛЮЧЕННЫХ В ПЕРВЫЙ ВЫПУСК 190

«ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА»

в девяти выпусках

Выпуск первый

*

Редактор *И. Абельдяева*

Художник *Е. Гаммушкин*

Художественная и техническая редакция *Е. Азрановского*

Корректоры *Р. Кармазинова, В. Кормев*

Сдано в производство 1/XI 1959 г. Подписано в печать 13/IV 1960 г. А-04962. Бумага 84 × 108¹/₁₆. Печ. л. 12 = 19,68 усл. печ. л. Учетно-изд. 16,5. Тираж 60 000 (1—30 000). Цена 18 руб.

Издательство Академии художеств СССР. Москва. Ленинградский пр., д. 62.

Типография «Красный пролетарий». Госполиграфиздата Министерства культуры СССР. Москва, Краснопролетарская, 16.