Л. РАДАОВ

РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ

ДОСААФ

Н. РАДЛОВ

РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ОБЛАСТНОГО СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ
Ленинград 1935

ОТ РЕДАКЦИИ

Для теоретической разработки творческого процесса художника сделано чрезвычайно мало. У нас нет даже ни одной книги, в которой более или менее последовательно были бы изложены основные принципы рисования. Между тем в условиях борьбы за мастерство советского изоискуства больше чем когда бы то ни было необходимо иметь исследования об основных принципах рисования и о том, как эти принципы применялись и применяются в творчестве того или иного художника. И это тем более необходимо теперь потому, что советское изобразительное искусство имеет новые, высшие познавательные возможности, требующие глубоко осознанного использования всех его средств. Только серьезно изучив элементы рисования и их применение, советский художник может поднять язык искусства до уровня идей эпохи.

Поэтика в литературе, гармония и полифония в музыке не только получили признание науки, но и в известной мере очертили круг проблем, подлежащих разработке. В изобразительном искусстве еще никто не пытался изложить различие рисования с натуры от графического рисования (или рисования по памяти). Отставание изобразительного искусства и на этом фронте очевидно.

Предлагаемая вниманию читателей книга Н. Э. Радлова „Рисование с натуры" является первой из серии книг по вопросам методики, техники, технологии и т. д. изоискусства, которая будет выпущена Издательством ЛОССХ. В названной книге Н. Э. Радлов попытался изложить — впервые в нашей литературе — основные принципы рисования с натуры, его отличие от других видов рисования и его значение не только для учащегося, но и для законченного художника. Автор не дает догматического определения того или иного приема рисования с натуры, он только старается поставить вопрос и нащупать его разрешение. Сам автор неоднократно подчеркивает, что решение поставленных проблем далеко не окончательное и не безапелляционное.

Вот почему, несмотря на спорность ряда положений, Редакция считает, что предлагаемая книга Н. Э. Радлова представляет большой интерес.

„Рисование с натуры" рассчитано на творческих работников в области изоискусства, на учащихся художественных школ и на рабочих—участников самодеятельных кружков, которым книга может дать полезные советы для решения возникающих в процессе рисования проблем.

РИСУНОК И КОПИЯ

Умеющий проводить четкие линии карандашом или пером, скопировать с большой точностью чужой рисунок или со сходством, „на память" изобразить профиль знакомого — еще не „рисует". Вопросы собственно рисунка как элемента творческого процесса возникают с того момента, когда перед художником поставлена задача — дать на листе бумаги образное изображение находящегося перед ним предмета.

Правда, этой задачей, как бы сложна она ни была, не ограничивается искусство рисования. Рисование в дальнейшем художнику понадобится для изображения предметного мира по памяти, и искусство непосредственного изображения видимой натуры быть может отойдет на второй план. Все это будет зависеть от того или иного вида художественного творчества, которым обусловливается применение рисунка.

Но на известной ступени художественного развития рисование с натуры является основной задачей. И можно утверждать, что, не разрешив этой задачи для себя, не научившись р и с о в а т ь в собственном смысле этого слова, нельзя двигаться дальше по путям изобразительного творчества. Мы, впрочем, с самого начала должны напомнить, что возможность совершенствования в искусстве неограниченна, как безграничен и сам предмет художественного познавания, т. е. объективный мир, и потому само выражение „умение рисовать" чрезвычайно растяжимо. Ни один художник не сможет успокоиться на каком-то достигнутом им уровне умения, если он не хочет остановиться в своем художественном развитии. Быть может наоборот,— по поговорке: чем дальше в лес, тем больше дров, — по мере углубления в рисунок, эту основу изобразительного творчества, перед художником будут возникать все новые вопросы и новые проблемы, требующие своего разрешения. И все-таки, отлично помня все это, мы можем говорить об умении рисовать с натуры, как о чем-то определенном, хотя бы в учебном значении этого слова. Как выяснится в дальнейшем, мы подразумеваем под этим верно поставленный глаз и верно поставленную руку, т. е. сознательное отношение к целям и к средствам изображения: к изображаемому предмету

и к изобразительным материалам. Рисование с натуры — единственный способ достичь этого.

Но оно важно не только начинающему, как средство воспитания руки и глаза. Рисование с натуры — постоянное необходимое упражнение и для зрелого художника даже в тех случаях, когда его творчество далеко от непосредственного изображения натуры. Иллюстратор, график, карикатурист рисуют предмет по памяти. В их работе применение рисования с натуры обычно вовсе отсутствует. И все-таки мы сразу различим иллюстратора, который бросил упражняться в рисовании с натуры, по той застылости, условности формы, которая как бы стабилизируется в его творчестве. Ведь рисуя по памяти, мы переносим на бумагу образ предмета, образ, отложившийся в результате долгих наблюдений и изучения. Это знание предмета и надо постоянно расширять, освежать новым и новым зрительным опытом, иначе оно застывает, делается штампом. Посредственного карикатуриста или иллюстратора вы сумеете узнать по вечно повторяющимся носам, одинаковым поворотам фигуры, по всегда одним и тем же формам башмаков. Художник, который, достигнув некоторого умения в изображении по памяти, посвятил себя „творчеству“ и отвернулся от изучения натуры, обрекает свою дальнейшую работу на самую серую посредственность.

Итак, рисование с натуры является необходимой ступенью художественного развития. И не только необходимой, но и совершенно самостоятельной, т. е. не связанной с обычными начальными упражнениями по копированию образцов или по рисованию по памяти.

Это обстоятельство требует некоторого уяснения. Для людей, далеких от изобразительного искусства, кажется непонятным, почему человек, умеющий добросовестно и со всеми подробностями срисовать готовый рисунок, изображающий, скажем, дерево или дом, не в состоянии нарисовать то же дерево или дом непосредственно с натуры. Казалось бы, он владеет техникой, т. е. проводит на бумаге линии в должном направлении и умеет положить пятно должной силы и глубины тона, а между тем, находясь лицом к лицу с простейшим предметом, сотни раз им виденным и может быть даже копированным с чужого рисунка, он становится втупик. Перед ним как будто возникает новая, ничем не напоминающая прежнее копирование задача.

И действительно дело обстоит именно так. Это должен усвоить себе всякий желающий учиться рисованию. Рисование с натуры не имеет ничего общего с копированием. Иметь это в виду следует и тем, кто называет копированием точное изображение натуры. Ведь в результате копирования должно возникнуть повторение предмета, по возможности ничем не отличающееся от оригинала. Оригинал и копия должны быть схожи, как два экземпляра одной и той же газеты или две коробки спичек одной фабрики. В этих случаях мы имеем дело с механическим репродуцированием, с наисовершеннейшим техническим способом производства копий.

Но, возразят нам, ведь и рисунок с натуры должен быть по возможности схожим с оригиналом, передавать, воспроизводить с возможной точностью черты, присущие оригиналу.

В таком рассуждении допускается ошибка, которую нетрудно вскрыть. Под словами: сходство, воспроизведение, копирование, понимается в данном случае нечто совершенно иное, чем в процессе технического репродуцирования. В самом деле, попробуем сличить без всякой предвзятой мысли и без всякого заранее имеющегося у нас взгляда на искусство эти два стоящие перед нами предмета: дом и рисунок, изображающий этот дом. Мы убедимся тогда, что общность между домом и рисунком есть только общность между предметом и его кажимостью. В первом случае перед нами предмет определенного функционального назначения, огромный, имеющий пространственную протяженность, т. е. три измерения, определенным образом окрашенный и освещенный, во втором — плоский лист бумаги с нанесенными на него плоскими же бескрасочными штрихами и пятнами. Поэтому при сравнении изображения с изображаемым само понятие сходства получает совсем другой смысл, чем оно имело тогда, когда мы сравнивали друг с другом два номера газеты, и термин „воспроизводить", „копировать" пережил также сильнейшее изменение. Вот почему умеющий копировать рисунок оказывается совершенно беспомощным, когда ему надо „скопировать" натуру. Перед ним встала новая творческая задача, ничего общего не имеющая с первой, с механическим копированием.

Когда мы говорим что, два предмета похожи друг на друга, — мы с р а в н и в а е м их. Путем сравнения мы устанавливаем черты сходства и различия. Но ведь не всякие предметы можно сравнить друг с другом. Логика учит нас, что для того, чтобы два предмета могли быть сравниваемы, они должны иметь общий признак. Можно сравнивать двух людей: общий признак — тот, что они люди, — допускает установить и различие между ними; картину и статую — их объединяет то, что они обе — произведения изобразительного искусства. Но нельзя сравнивать павлина и термометр или, говоря общеизвестной поговоркой, гвоздь и панихиду.

Тем не менее неверно будеть думать, что сравнивать рисунок и пространственный предмет невозможно. Ибо опыт учит нас иному. Мы прекрасно знаем, что, глядя на рисунок и на натуру, с которой сделан этот рисунок, мы сравниваем изображение с натурой, устанавливаем черты сходства и определяем различия. Более того, каждый рисующий с натуры с самого начала понимает, что весь процесс рисования, представляющий собой выражение в специфических формах познаваемого предмета, основан на постоянном сравнивании, сличении рисунка и объекта изображения.

ПЛОСКОСТНОСТЬ И ОБЪЕМНОСТЬ

Мы подходим таким образом к существеннейшим вопросам рисунка, т. е. к тому — в процессе рисования совершенно незаметному для рисующего и в процессе восприятия незаметному для смотрящего на рисунок — усилию воображения, которое, так сказать, приводит рисунок и натуру к одному знаменателю, другими словами, устанавливает между ними общий признак. И совершенно ясно, что этот общий признак, сближающий два столь разнородных предмета, как пространственно протяженный, окрашенный объем и однотонная плоскость листа бумаги, может быть извлечен одним из двух путей: или тем, что мы мысленно воспринимаем натуру как бы распластанной на плоскость, т. е. лишив ее пространственной глубины, и сравниваем тогда эту воображаемую плоскость с фактической плоскостью нашего рисунка, или — мысленно представляя нарисованное на бумаге как бы существующим в пространстве, имеющим глубину и рельеф, и таким образом сравниваем воображаемое пространственное построение с объективно пространственной натурой. Общим признаком в первом случае была п л о с к о с т ь, во втором — п р о с т р а н с т в е н н о с т ь, трехмерность этих двух сличаемых объектов.

Мы останавливаемся на этих несколько отвлеченных, теоретических рассуждениях потому, что, только установив общие понятия, мы сможем сознательно подходить к практике рисунка. Цель наша заключается в том, чтобы заставить рисующего разобраться в процессе рисования, начиная с элементарнейших и до наиболее сложных, возникающих в творческой практике проблем. Практические советы, лишенные общей теоретической основы, способны только сбить с толку начинающего художника или, в лучшем случае, дать ему в руки инструмент, который непонятен ему по своему устройству и поэтому ограничен в применении.

Итак, уже из того, что мы говорили, намечаются два возможных подхода к рисунку. Назовем их условно плоскостным и объемным. Рассмотрение нескольких примеров убедит нас в том, что в основе рисования действительно могут быть различены два противоположных подхода.

Р и с у н о к 1 — характерный пример плоскостного подхода к рисунку. Натура, которую изображает художник, пространственно очень сложна.

Здесь и глубина комнаты, с сидящей на втором плане фигурой и первый план, со столиком и швейной машиной. Художник сделал набросок, приведя всю сложность пространственных отношений к простым плоскостным пятнам. Мы можем только догадываться о глубине изображенной комнаты и о взаимном положении нарисованных предметов. Для этого нужно некоторое усилие и может быть даже некоторый художественный опыт; собственно говоря, на Врубелевском рисунке изображены не предметы, а как бы плоские проекции их. Изображенное не имеет рельефа, штрих художника остается на поверхности бумаги, не уходя вглубь и не определяя объемной формы. Натура целиком, во всей ее пространственной сложности изображена художником как бы распластанной, проектированной на

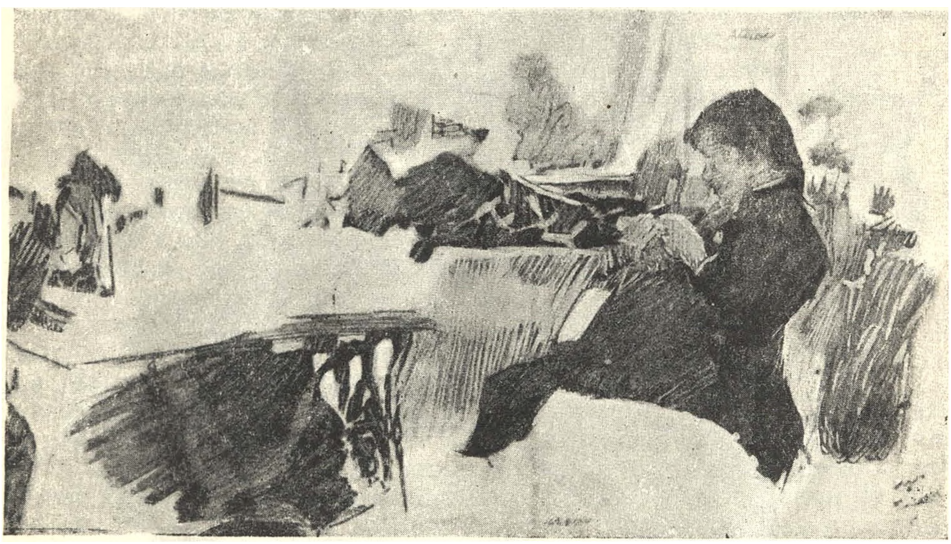


Рис. . *М. Врубель*

плоскость. Похожее впечатление от натуры мы можем получить при смотрении одним глазом, при этом сильно сощурив его.

Таким образом очевидно, что общий признак, который позволил художнику осуществить сравнение своего рисунка с натурой, заключался в *плоскостном* видении того и другого.

Совершенно иначе обстоит дело на рис. 2. Мы видим здесь, как все усилия художника направлены на изображение объема. Ведь модель, которую он рисовал, стояла на каком-то фоне, какие-то пятна светлые и темные должны были, следовательно, окружать светлые и темные пятна, расположенные на поверхности изображенного объема. Если бы натура воспринималась рисующим как узор пятен и линий, приведенных к проекции, он не мог бы обойти действие фона. Между тем он изолировал одну форму, один объем, нарисовал только его и всеми средствами штриха и пятна старался



Рис. 2 *В. Шухаев*

передать рельеф человеческого тела. И способ наложения карандаша (в данном случае мягкого красного карандаша — сангины) говорит о том же стремлении рисовать объемно, т. е. отвлечься от всякого плоского пятна и создавать трехмерную, пространственную, как бы лепящуюся на листе бумаги форму. Ясно, что общими признаками, сближающими в данном случае натуру с рисунком, являются, с одной стороны, реальная объемность предмета, с другой — впечатление объемности от рисунка.

Необходимо понять, что два примера, которые мы только что рассмотрели, отличаются друг от друга не только техническими приемами, т. е. тем, что в одном случае мы имеем дело с карандашом, наложенным на поверхность бумаги отдельными, не сливающимися, плоско заштрихованными пятнами, а в другом — постепенно друг в друга переходящими, как бы круглящими форму, размазанными мазками. Дело не в этом. Здесь перед нами два различных подхода к изображаемому, различные установки зрения, подчиненные тем целям, которые ставил себе в обоих случаях художник.



Рис. 3

Не углубляясь в вопросы психологии творчества, попробуем доказать на другом, более простом примере, что такие два подхода к изображению, две различных установки глаза имеют место и знакомы на опыте, хотя и не всегда осознаются, в практике самого элементарного рисования с натуры.

Перед рисующим находится предмет, изображенный на рис. 3. Это объемная закругленная колонка на постаменте. Нам нужно нарисовать ее. Не скопировать с данного рисунка, а срисовать с натуры. Почти каждый начинающий приступит к рисунку следующим образом. Он проследит сверху донизу левый (обычно начинают именно с левого) контур, т. е. отграничивающую колонку линию. Затем он проделает то же самое с другой стороной. Вслед за этим он попытается найти рисунок тени на ограниченном этими двумя линиями пространстве. Неизбежной ошибкой при такого рода рисовании будет то, что две части контура; левая и правая, не сойдутся, и, несмотря на добросовестность и, казалось бы, точность, с которой мы рисовали, форма самой колонки окажется искаженной. В этом убедится и сам рисующий, немедленно, как только с контурной линии он переведет свой глаз на само тело колонки, т. е. начнет фиксировать на своем рисунке не отграничивающую линию, а отграниченную контуром пространственную форму. Для исправления рисунка он поэтому снова вернется к контуру и, руководствуясь на этот раз уже намеченным объемом, толщиной колонки, внесет в несовпадающие части контура те изменения, которые восстановят симметрию и дадут колонке нужные пропорции.

С точки зрения указанной нами выше постановки глаза, описанный нами процесс рисования сводится к следующему. В первый момент рисующий посмотрел на поставленную перед ним модель, как на плоское сочетание ломаных и кривых линий. Контур воспринимался им не как отграничение объема от окружающего его про-

странства, но как орнаментальная, проведенная на плоскости линия. Затем, когда он заполнил пространство, образованное двумя контурными линиями тональным определением, ему удалось посмотреть на свой рисунок, как на изображение объема. Он оценил с этой новой точки зрения изображенные им линии и, проверив, внес в них исправления уже на основании иного, зрительного, подхода, объемной установки глаза. Наконец, отделывая окончательно контурную линию, рисующий быть может снова переменит установку глаза и в какой-то момент увидит в нарисованном им предмете первоначальный узор, образованный отграничивающими линиями.

Таким образом мы наблюдаем даже на этом элементарном примере рисунка, как чередуются две различные установки глаза — смотрение плоскостное и объемное.

ДВА СПОСОБА РИСОВАНИЯ

Мы говорили о рисовании начинающего неопытного художника. Но не характерна ли эта смена установок именно для начинающего? Быть может опытный рисовальщик, не идущий ощупью к исправлению нарисованного, но рисующий сразу безошибочно и уверенно, пользуется с начала до конца единым приемом. Не является ли в таком случае целью всякой школы исключение одного из приемов, т. е. достижение постоянной единой установки?

Нетрудно убедиться, что дело обстоит не так. Рисовальщик должен быть в состоянии владеть и тем и другим приемом, уметь рисовать и плоскостно и объемно. В дальнейшем мы увидим, что в процессе рисования с натуры закономерно чередование этих приемов рисования в соответствии с теми задачами, которые возникают перед художником во время работы. Но уже и из рассмотренного нами мы можем установить, что каждый из способов рисования имеет свои свойства, в зависимости от которых целесообразно практическое применение того или другого.

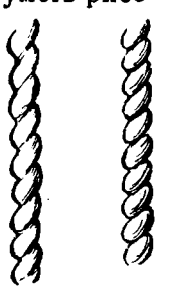


Рис. 4

Возьмем для пояснения этого еще более простой пример. Перед нами кусок толстой витой веревки (рис. 4). Я могу к изображению ее подойти двумя различными путями, согласно все тем же двум различным способам рисования.

Способ I (плоскостный). Я рисую две, в общем своем движении параллельные, волнообразно-ломаные линии, состоящие из ряда небольших выпуклостей (сегментов, частей круга), обращенных в разные стороны. Затем я связываю один с другим расположенные диагонально углы и наложением некоторых теней даю представление о выпуклости как всей веревки в целом, так и отдельных ее витков.

Способ II (объемный). Я рисую ряд лежащих диагонально друг на друге выпуклых овалов, так сказать, нанизываю их один на другой, и общей тенью объединяю в одно непрерывное целое. Затем намечаю контур, т. е. границу, отделяющую эту вертикальную цилиндрическую форму от окружающего ее пространства.

Каковы же преимущества и недостатки того или другого способа рисования? Другими словами, в чем заключаются их практические свойства? В первом случае, поскольку мое внимание главным образом направлено на линию, мой рисунок приближается к узору. Рисуя линию, я буду менее всего затруднен в определении ее направления и в расположении ее на листе бумаги. Плоскостное восприятие связывает рисуемую форму с плоскостью листа бумаги „абсолютным" образом. Я не ошибусь ни в количестве витков веревки, ни в общем направлении целого. Слабым местом моего рисования окажутся именно само „тело" веревки, направление, в котором ложатся ее витки, и масса их — ее предметность.

Во втором случае, нанизывая лежащие друг на друге овалы, я буду затруднен в том, чтобы выдержать общую линию их направления и, возможно, ошибусь в количестве витков, но мой рисунок получит с самого начала объемные определения. Выраженным окажется винтовое движение пучков веревки. Определение предмета дастся мне относительно легко.

Мы могли бы резюмировать свойства того и другого способа рисования следующим образом. Плоскостное изображение, лишая рисуемую модель ее предметности, помогает извлечь ее линейные, так сказать, орнаментальные свойства. Объемное изображение, игнорируя орнаментальные качества модели, указывает кратчайший путь к определению ее объемных, предметных качеств.

Если мы теперь вернемся к нашим первым примерам плоскостного и объемного рисунка (Врубель и Шухаев), то увидим практически реализованными указанные свойства каждого из методов рисования. Врубель в данном рисунке как бы не видит предметов. Они существуют для него только в своих „орнаментальных" качествах — величине, направлении, относительной силе линий и узоров тональных пятен. Наоборот, для Шухаева как будто не существует плоскости бумаги. Он пользуется материалом — специально для этого подобранным — для определения объемных отношений, для характеристики предмета.

Не следует, однако, на основании этих рисунков, т. е. результатов работы двух художников, делать заключение о системе их рисования. Если форма данных рисунков говорит о чисто плоскостном, в одном случае, и чисто пространственном — в другом, восприятии натуры, это не значит, что художник в процессе рисования пользовался исключительно одним из двух методов.

Художник мог иметь в виду сделать рисунок определенного характера. Поэтому он исключает в своей работе следы применения метода, противоречащего намеченному им заданию. Применение в определенном чередовании обоих способов видения в процессе рисования естественно и почти необходимо. Но дело в том, что далеко не все воспринимаемое художником фиксируется им на бумаге. Чем опытнее мастер, чем сознательнее его отношение к поставленной себе цели, тем экономнее и лаконичнее применяемые им художественные средства, тем больше подчинены они идейному содержанию произведения. На бумаге фиксируется художником только необходимое, то, что дает единство сущности изображаемого и высокого качества

изображения и тем самым придает русунку большую убедительность.

Указанные нами два возможных подхода к рисованию, два взаимно как будто исключающих, противоречащих друг другу творческих приема могут быть в конечном итоге сведены к более основному принципу. Ведь, очевидно, и в самом рисунке, в зависимости от нашего к нему подхода, заложены эти противоречия. Мы можем рассматривать рисунок как изображение некоторой пространственной формы, но в то же время он является и плоским листом бумаги, со следами нанесенного на нее красящего вещества. Не углубляясь в философские построения, мы только укажем, что диалектика творческого процесса и состоит в приведении к некоему единству (которое и является произведением пластического искусства) этих двух принципов рисования.

Практически для художника это обозначает следующее. Изображая что-нибудь, художник должен иметь постоянно в виду, что средством воздействия является не только изображенное им, но и примененная для изображения система графических приемов, способная усилить (или ослабить) воздействие изображения. Поэтому-то владение обоими приемами для художника необходимо. Двойственность, заложенная в самом понятии рисунка, обусловливает и двойственность приемов художника.

Из формулированных нами положений можно было бы сделать вывод о возможности применения на практике одного из способов рисования и игнорирования другого, о возможности творчества, которое принимало бы во внимание только одно из определений рисунка и игнорировало бы второе. Какое место заняло бы такое рисование в системе изобразительных искусств? Ответ, на основании предыдущего, должен быть ясен. Чисто плоскостный способ, фиксирующий внимание на орнаментальных, декоративных качествах, извлекаемых художником из натуры, лежит в основе декоративного искусства и в крайнем своем выражении должен привести к орнаментике, т. е. к искусству по существу неизобразительному. Способ пространственного, объемного изображения, если он игнорирует систему графических выражений, связанных с материальной плоскостью рисунка, и сосредоточен исключительно на фиксировании объема изображаемого предмета, должен, естественно, выродиться в изобразительную деятельность, находящуюся за пределами искусства.

Мы подтверждаем таким образом сказанное выше. Рисунок как один из элементов изобразительного искусства, познающего предметный мир во всем его многообразии, для более всестороннего раскрытия предмета, предполагает необходимость пользования обоими способами рисования.

Попробуем теперь охарактеризовать эти приемы не с точки зрения результатов того и другого, как мы это делали до сих пор, но в процессе их применения.

Что должен я сделать, чтобы извлечь из натуры то качество, которое позволит мне установить сравнивание ее с плоскостью моего рисунка, т. е. ее плоскостность, вернее, плоскостность ее восприятия.

Очевидно, что, во-первых, мне нужно ее лишить пространственности, распластать, уничтожить ее трехмерность, глубину. Естественно, наиболее элементарным приемом явилось бы, как мы уже вскользь упоминали, смотрение одним глазом, поскольку именно две присущие нашему зрительному аппарату точки зрения и делают восприятие объемным, так сказать, стереоскопическим. Тот же эффект достижим и путем уменьшения количества попадающих в наше зрение световых лучей, т. е. прищуриванием глаза, затуманиванием, лишением отчетливости наших зрительных восприятий. Указанные приемы могут быть полезны, в особенности начинающему художнику, скорей в качестве пояснения принципа, чем как способ работы. Собственно говоря, художнику в них нет необходимости. Для того чтобы отрезок цилиндра (т. е. объемной формы) увидеть как плоскую фигуру, ограниченную параллельными боковыми прямыми и выпуклыми линиями сверху и снизу, нужно не столько физиологическое усилие, сколько особая установка внимания — специфическая аккомодация зрения. Мы встречаемся здесь с такого же рода явлением, как в известных примерах оптического обмана или загадочных картинок, где фиксирование внимания на тот или иной момент графического построения способно вызвать различные и взаимно исключающие впечатления. Дело лишь в том, что зрение художника должно быть настолько вытренировано, чтобы инстинктивно и без всякого напряжения видоизменять аккомодацию в зависимости от того или иного задания.

Второе условие, которое помогает лишить натуру ее объемных, пространственных качеств, заключается в том, чтобы по возможности не вкладывать в изображение наших знаний о предмете, об объективных, присущих ему свойствах, исключить эти знания, очистить от них наше зрительное восприятие. Для пояснения сказанного напомним о переживании, хорошо знакомом каждому. В полутьме, в непривычном для зрительных восприятий положении, например лежа, мы сплошь и рядом улавливаем неожиданные и незнакомые нам фигуры и контуры предметов. В брошенной на стул одежде мы узнаем контур сидящей фигуры или профиль лица. Но стоит нам вспомнить или убедиться, что это пятно образовано комбинациями складок рубашки и пиджака, как иллюзия исчезает, и нам чрезвычайно трудно восстановить первоначальное впечатление.

Мы могли бы сформулировать это положение следующим образом. Чем полнее наши представления об объективных качествах предмета, тем более затруднено плоскостное его изображение. Непосредственность впечатления, отсутствие каких-либо заранее составленных представлений о рисуемом предмете или преднамеренный отказ от познания предметного мира, от существа предметов значительно способствуют чисто плоскостному изображению.

Уже из сказанного ясно, что пространственное, объемное изображение основывается на возможно более ясном видении, на возможно более полном знании объективных свойств предмета, познаваемого специфическим, художественным средством.

КОМПАНОВКА (КОМПОЗИЦИЯ) РИСУНКА

Попробуем теперь с точки зрения этих наших наблюдений разобраться в процессе элементарного рисования с натуры. Перед рисующим — пустой лист бумаги и модель, представляющая собой какой-либо определенно ограниченный, замкнутый в себе предмет: шар, кувшин, голову человека.

Для того чтобы выделить голову или кувшин, определив их как модель и опустив случайные, образующие фон предметы, мы должны увидеть нашу натуру предметно. Правда, этот момент не относится еще к процессу собственно рисования. Это, так сказать, предварительная, часто непроизвольная работа, которую производит наш глаз.

Теперь мы переносим наш взгляд на плоскость бумаги. Впечатление пустой плоскости и впечатление пространственного объема, как мы указывали раньше, несоизмеримы. Перед художником первая совершенно конкретная и далеко не легкая проблема: перевести пространственную форму на язык плоскостного выражения. Это неизбежно и необходимо потому, что создать из плоскости бумаги какую-то пространственность глаз рисующего еще не имеет основания. Лист бумаги чист. Точек опоры, которые позволили бы нашему глазу обращаться с ним, как с воображаемой пространственной величиной, еще не имеется. Первое усилие, следовательно, которое сделает художник, будет заключаться в том, чтобы воспринять уже выделенный им в качестве модели предмет или часть его как плоскостное пятно. Это — необходимый путь к тому, чтобы определить на бумаге то место, которое займет изображение предмета.

Именно в этот момент перед рисующим с натуры возникает вопрос о композиции.

Термин „композиция" имеет обширное и довольно разнообразное применение. [1] Некоторые школьные системы выделяют „композицию" в специальную дисциплину, имеющую своим предметом работу „творческого" порядка в отличие от „штудировки" натуры. Такое понима-

[1] Так же как и большинство слов нашей технической терминологии, и слово „композиция" имеет двоякое значение: и деятельности и результата этой деятельности. Нам волей-неволей приходится мириться с этой неточностью языка. Напомним, что слово „фотография" имеет троякий смысл, обозначая и учреждение (например „владелец фотографии"), и деятельность („я занимаюсь фотографией") и результат этой деятельности („фотография с картины").

ние термина расширяет предмет композиции с вопросов распределения материала на плоскости до проблем понимания и трактовки сюжета. Оно законно, ибо композиция есть существенный элемент творческого процесса и имеет целью такую организацию изображаемого явления, которая наиболее верно и полно отражала бы объективные явления.

Мы условно берем этот термин в его узком, чисто техническом значении. Под композицией мы будем понимать некую закономерность размещения нарисованного на плоскости, организацию на бумаге предметов графического изображения, точнее, закономерность отношения между плоскостью бумаги и нанесенными на нее графическими обозначениями предметов.

Собственно говоря, точнее и правильнее было бы, в отличие от композиции в указанном выше понимании, называть это задание компановкой рисунка. Мы, однако, умышленно не настаиваем на таком уточнении, которое вносит нежелательное в педагогическом плане принципиальное разграничение между „творчеством" и рисованием с натуры.

Итак, первый вопрос, который стоит перед рисующим с натуры, заключается в следующем: куда, на какое место данного листа бумаги должен попасть собственно рисунок данной модели?

Но может быть этот вопрос совершенно излишен? Ибо, во-первых, установима ли какая-либо закономерность в размещении рисунка на бумаге и, во-вторых, следует ли затруднять себя установлением ее? Казалось бы, рисунок нисколько не изменится от того, на какое место листа бумаги он попадет, а если положение его почему-либо и окажется неудачным, то может быть проще по окончании рисунка обрезать бумагу и достичь таким образом любой „композиции"?

К сожалению, такие точки зрения не редкость. Я убежден, что именно отношение к композиции, как к специальной „творческой" дисциплине, и игнорирование „компановки" изображаемых предметов на бумаге, в частности, в вопросах штудирования натуры, больше всего повинно в том разрыве между „изобразительством" и „искусством", между этюдом с натуры и картиной, которыми характеризуются многие художественно-педагогические системы. Большинство кончавших Высшее художественное училище при нашей старой Академии художеств после шести-семи лет, проведенных в добросовестном и часто углубленном штудировании натуры, внезапно оказывалось перед совершенно новой и никогда ранее не поднимавшейся проблемой — композиции картины, и естественно терпело фиаско...

Внимание к вопросам композиционного порядка — пусть они кажутся второстепенными в работе с натуры — должно быть заострено с самого начала.

Попробуем, во-первых, установить, что такое з а к о н о м е р н о с т ь в размещении нарисованного на плоскости.

ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ

Старая Академия, обучая искусству картины, преподавала также и „законы" композиции. Эти законы, лежавшие в основе картинного творчества, были извлечены из изучения искусства древних времен и даже не из графических искусств. Классические академии, оформившие систему своего преподавания к концу XVIII века, базировались на исторических знаниях своего времени, полагавших высшими достижениями пластических искусств римские копии с греческой скульптуры, и применяли к живописи и рисунку те правила и законы построения формы, которые наблюдались в искусстве ваяния. Отсюда были выведены рецепты, например, пирамидальной композиции (праобраз ее — знаменитая группа Лаокоона) или композиции „барельефной" (в основе — скульптурные фризы), применявшиеся для построения картин не только чисто академического толка, но влиявшие сплошь и рядом и на искусство, протестовавшее против классических традиций.[1]

Не вдаваясь в рассмотрение этих законов, как не относящихся непосредственно к предмету, укажем лишь на одну принципиальную их ошибку. Распределение графического материала на плоскости на основании каких-либо математических определений: центр, диагональ, треугольник, идущий от нижних углов к центру верхнего края, и прочее, вносят закономерность в заполнение этой плоскости только в том случае, если мы имеем дело с качественно равноценным или безразличным материалом. Поясним это примером. Если мы хотим вкомпановать в квадрат два круга, мы можем найти те математические точки для центров этих кругов, которые создали бы полное равновесие композиции, но если один из этих кругов изображает лицо, а другой остается отвлеченным кругом, то равновесие окажется нарушенным, несмотря на математически уравновешенное положение пятен на плоскости.

Это следует твердо запомнить хотя бы в качестве основного „закона" композиции. Математическая закономерность композиции возможна лишь в качественно равноценном или отвлеченном материале: в орнаментике, в композиции шрифтов.

---

[1] См. например картину „Плот Медузы" Жерико, в основе композиции которой лежит пирамидальное построение.

Из этого закона можно сделать и обратный, чрезвычайно важный для понимания графического искусства вывод. Изображаемые предметы, приведенные на плоскости в математические отношения, обесцениваются, становятся качественно безразличными. Их объемные, изобразительные функции понижаются за счет чисто декоративных, орнаментальных.

Именно незнание или игнорирование этих принципов ведет к многочисленнейшим ошибкам начинающих рисовальщиков, сказывающимся и в их дальнейшей работе над собственно композиционными заданиями.

Неопытный рисовальщик или вообще игнорирует необходимость продуманного отношения к вопросу размещения рисунка на бумаге и поэтому начинает рисовать где попало поближе к центру листа, или устанавливает вертикальную линию и располагает на ней основную по своему объемному значению форму. Ошибочность такого приема поясним на примере.



Рис. 5



Рис. 6

Возьмем рисунок головы, повернутый в профиль налево, и поместим его в центр квадратного листа бумаги, т. е. так, чтобы приблизительный центр головы совпадал с точкой пересечения диагоналей (рис. 5). Даже неопытный глаз заметит, что место для рисунка выбрано неудачно. Голова оказывается, как совершенно явственно говорит нам наше чувство, придвинутой слишком близко к левому краю и помещенной слишком низко. Перемещение рисунка направо и вверх уничтожит этот недостаток и придаст целому листу уравновешенность, которая, собственно говоря, и позволит нам определить теперь положение рисунка как центральное (рис. 6). Объяснение этому явлению заключается очевидно в следующем. Правая и левая, верхняя и нижняя части нарисованной формы качественно неравноценны. Лицо „перевешивает" затылок. Перевешивает в силу того, что внимание смотрящего сосредоточивается на этой части рисунка. Здесь расположены все те части формы, которые служат носителями выражения, экспрессии, характера. Затем, сверху форма является отграниченной, закрытой, за верхним контуром черепа начинается отвлеченный пространственный фон. Наоборот, снизу мы мысленно продолжаем рисунок, дополняя то, что осталось невыраженным, непомещенным на нем: плечи, грудь. Поэтому верхнее поле чистой бумаги кажется пустым, оно никак не функционирует и в силу этого естественно должно быть уже, чем нижнее, мысленно заполняемое ненарисованной формой.

Есть, правда, и чисто органическая потребность нашего зрения передвигать зрительный (так сказать, „эстетический") центр выше математической середины для получения впечатления равновесия. Быть может это свойство объясняется ощущением нижней половины

разделенного пополам поля, как базы, испытывающей давление верхней половины. Это обстоятельство учитывается архитекторами, оно хорошо знакомо и конструкторам книги (рисунок или полоса набора текста, стоящие посредине страницы, будут всегда казаться сползающими вниз). На этом свойстве нашего зрения основан тот оптический обман, вследствие которого обе половины латинской буквы S кажутся нам равными; иллюзия эта легко раскрывается, если перевернуть букву „вверх ногами".

Но указанные нами различия в значении свободного, верхнего, „нефункционирующего", пустого поля и нижнего, мысленно нами заполняемого или, вернее, открытого для принятия какой-то неизображенной формы, могут быть замечены и по отношению к двум боковым полям. Действительно, потребность передвинуть рисунок несколько вправо объясняется не только тем, что внимание смотрящего перетягивается левой частью формы. В этом случае существуют качественные различия между левым и правым боковыми полями.

В то время как поле, находящееся позади головы, является действительно пустым, ничем не заполненным, левое поле представляет собой тот кусок пространства, на который направлено движение формы (в данном случае движение взгляда изображенных глаз). Но рассматриваемый пример требует для подобных наблюдений некоторой опытности и развитого чувства композиции. Возьмем более простой и убедительный случай.

Представим себе рисунок, изображающий движущуюся слева направо модель. На этом примере различие значения левого и правого свободного поля самоочевидны. В зависимости от того, насколько мы отдалим правый край листа от нарисованной фигуры, мы создадим не только большее или меньшее поле вокруг рисунка, но большее или меньшее пространство, место для движения. Очевидно, что увеличение или уменьшение и правого, находящегося за двигающейся фигурой, поля будет играть аналогичную роль указания на большее или меньше пройденное движением пространство. Но нетрудно убедиться, что не только соотношение величины полей друг к другу, но и их абсолютная величина, вернее, отношение их к величине собственно рисунка будет влиять на характер целого. Несколько примеров одинаковых рисунков, расположенных на листах бумаги разной величины, дадут для этого достаточное доказательство.

ПРИНЦИПЫ КОМПАНОВКИ

Из сказанного ясно, что составить какие-либо рецепты, указать какую-либо постоянную формулу соотношения полей и рисунка невозможно. Это соотношение зависит в каждом индивидуальном случае от того или иного задания и является, так же как и собственно рисунок, одним из моментов творческого процесса. Ясно также, что именно в рисовании с натуры, где модель в большой степени предопределяет композицию и связывает художника, задача размещения рисунка на плоскости становится в некоторых случаях чрезвычайно сложной и требующей большого внимания.

Сделаем еще одно указание, как вывод из наших наблюдений. Если мы лишим рассмотренный нами выше рисунок головы, вмещенной в квадратный лист бумаги, его объемных, пространственных определений, приведя его к силуэту, например к чисто линейному контуру или к черному силуэтному пятну, то помещение этого пятна в центр листа бумаги окажется оправданным и нисколько не будет нарушать наше чувство равновесия композиции. Математический центр листа (с поправкой на некоторое его повышение в силу указанного выше свойства, вернее, привычки нашего зрения) беспрепятственно совпадет с „эстетическим" центром изображенного (рис. 7). Это произошло от того, что, лишив изображение его пространственных, т. е. преимущественно изобразительных функций, мы качественно уравняли или, точнее, качественно сблизили (ибо различие в воздействии богатой движением правой, лицевой, стороны и простой и маловыразительной левой, затылочной, остаются в силе) обе части нашего рисунка. И наоборот, подчинив пространственное изображение математическим определениям, т. е. поставив изображение головы или движущейся фигуры в математический центр листа бумаги, мы за счет изобразительных качеств выявим его декоративные, орнаментальные свойства, приблизим его к орнаменту.

Подтверждение этих выведенных нами правил каждый рисующий встретит в большом числе по мере углубления и расширения своего опыта, поэтому мы не будем задерживаться на приведении дальнейших примеров. Нам важно было установить: 1) что законы композиции не могут быть непосредственно выведены из геометрического расчленения плоскости, — композиция изобразительного характера должна быть построена органически; 2) что незаполненная рисунком

плоскость точно так же воздействует („функционирует"), влияя не только на декоративные, но и на чисто изобразительные качества рисунка и, следовательно, также подлежит композиционному оформлению, т. е. является материалом изобразительного творчества, и 3) что эта органическая закономерность построения композиции, заменяющая геометрическое расчленение плоскости, должна быть извлечена из каждого индувидуального задания.

Основные принципы ее, математически неопределимые, могут быть сведены к следующему: с одной стороны, необходимость все детали изображения подчинить основному идейному замыслу произведения, дав при этом такое композиционное решение, которое наиболее полно и правдиво вскрывало бы объективный процесс изображаемого явления. Случайности быть не должно. Воля художника должна быть четко и убедительно выражена в организации рисунка на листе бумаги. Внимание зрителя должно быть собрано, фиксировано, направлено рисовальщиком на определенный объект для более цельного и сильного его восприятия. Должно быть устранено все то, что не способствует такому восприятию, ибо все лишнее, рассеивая внимание, служит препятствием.



Рис. 7.

Поэтому необходимо наличие зрительного центра. В основе этого несомненно лежит требование последовательного развертывания зрения, т. е. целесообразность построения для быстрого и ясного усвоения изображенного. К этой же основе может быть сведен и второй принцип — требование уравновешенности частей (ради централизации зрительного впечатления), и третий — необходимость рационального и экономнейшего использования всей плоскости. Из сказнного нами выше ясно, что под этим нельзя понимать стремление к простому уничтожению всяких свободных полей, к заполнению собственно рисунком всей плоскости бумаги от края до края.

Все сказанное нами относится к графическому и живописному искусству вообще и находит себе, естественно, наибольшее применение в тех видах творчества, где вопрос композиции выступает на

первый план: в картине, в иллюстрации... Мы старались, однако, формулировать наши положения применительно к рисованию с натуры. Следует еще раз подчеркнуть необходимость с первых же шагов на этом поприще усвоить себе все значение этих вопросов. Быть может излишним явится указание, что эти положения при рисовании с натуры определяют не только процесс рисования, но и выбор модели, выбор места наблюдения натуры.

В дальнейшем мы еще вернемся к этому вопросу.

Сделаем еще одно замечание по поводу решения композиционной задачи. Многочисленны примеры рисунков, осуществляющих максимально чистый плоскостный метод, в которых художник подчеркивает пассивность своего плоскостного видения, как бы игнорируя всякое построение композиции. Основная идея такого понимания композиции заключается в следующем. Художник не видит и не познает предметов; для живописного взгляда весь внешний мир, распластанный на воображаемой плоскости, равноценен. Реально существуют, „функционируют" только его проекции — светотеневые пятна. Поэтому и композиционной закономерности могут быть подчинены только эти пятна. Но закономерное для плоскостного подхода к изображаемому случайно для объемных отношений. Отсюда — кажущаяся случайность композиции. Именно здесь мы встречаемся с формой творчества, находящейся на самой границе изобразительного искусства в его переходе к орнаментальному.

ОБОБЩЕНИЕ

Мы ответили таким образом на первый из поставленных выше вопросов — о необходимости закономерной организации графического материала на плоскости, другими словами, о необходимости композиции в рисунке с натуры. Открытым и далеко не самоочевидным для начинающих остается второй вопрос. Следует ли затруднять себя этими в достаточной мере сложными и весьма трудно определимыми проблемами в процессе самого рисования? Не проще ли подвергнуть свой, безразлично где на листе помещенный, рисунок — этюд с модели, дальнейшей обработке по окончанию его. Ведь можно любым образом обрезать этот лист, при условии достаточного запаса чистых полей, и придать таким образом этим полям ту закономерность соотношения, которая в конечном итоге и вызовет максимальный требуемый эффект композиции.

Против таких взглядов следует предостеречь начинающего рисовальщика самым категорическим образом. Именно на них базируются те диллетантские, любительские подходы к искусству, которые имеют целью кратчайшим путем достичь результатов в виде производства готовых „картинок" или рисунков. Мы должны помнить, что рисование с натуры есть в первую голову ш к о л а, и, следовательно, обходить трудности, встреченные на этом первом этапе творческого пути, значит попросту переносить решение их на дальнейшие ступени творческой работы. Ибо само собой очевидно, что способы такой чисто внешней обработки графического произведения для придания ему некоторой композиционной законченности неприменимы в творческой практике художника, в иллюстрации, декоративной живописи, в работе над картиной, всюду, где подлежащая графической обработке плоскость заранее определена в своей величине и своих пропорциях.

Но кроме этих соображений педагогического характера, есть и другие, более глубокие основания, исключающие указанный упрощенный подход к вопросам композиции рисунка. Указывая на эти основания, мы несколько забегаем вперед по пути систематического рассмотрения творческого процесса рисования с натуры. Это нарушение строгой последовательности неизбежно, потому что сама эта последовательность, которую мы стараемся установить при рассмотрении предмета, в практическом рисовании, конечно, не осуществляется.

Мы расчленяем на отдельные фазисы, располагая их в определенном порядке, единый и сложно переплетающийся процесс.

Мы указывали уже, что свободная плоскость — поля рисунка — является таким же фактором в процессе изобразительного творчества, как и рисунок. Наличие незаполненных плоскостей той или иной величины и тех или иных соотношений воздействует на воспринимающего этот рисунок не только „количественно" — сосредоточивая или распыляя эффект его, но и „качественно" — обусловливая изменения в самом характере формы. Но если это свободное пространство „функционирует" в рисунке, то очевидно, что оно функционирует, воздействует, и в самом процессе рисования. Другими словами, наличие в рисунке тех или иных свободных плоскостей, большее или меньшее удаление отдельных частей рисунка от границ листа бумаги влияет на самого рисующего, на понимание художником построения формы, ее пропорций. Действительно, убедиться в правильности этого положения может каждый, вернее, приходится каждому рисовальщику на собственном опыте. Этот опыт, правда, остается часто неосознанным и неучтенным, — обстоятельство, которое значительно задерживает развитие художника.

Самый элементарный пример такого воздействия отсутствия или случайности композиционных принципов на процесс рисования мы можем наблюдать, когда неопытный рисовальщик придвигает свой рисунок слишком близко к одному из краев листа бумаги. В первую голову, естественно, это сказывается на искажении пропорций. Стремление втиснуть во что бы то ни стало непомещающуюся в границах листа форму или часть формы является совершенно инстинктивным. Ноги стоящего натурщика, которым при нормально выдержанных пропорциях пришлось бы упереться в край, укорачиваются, протянутая рука, пальцы которой должны бы оказаться за пределами листа, сжимается и как бы атрофируется. Повторяем, это делается обычно инстинктивно, без всякого расчета на вмещение рисунка в данные границы. Но встречаются нередко и обратные явления: ощущение, предчувствие близкой границы, которая должна неизбежно перерезать форму, заставляют художника неестественно увеличивать вмещающуюся в границах листа часть формы, словно разочаровавшись в возможности закономерного ее размещения на листе. Ученические рисунки дают для этих наблюдений богатейший материал.

Но существуют и более тонкие, менее заметные композиционные воздействия. Они труднее поддаются определению и потому, может быть, представляют собой еще бо́льшую опасность для рисовальщика. Таково, например, воздействие прямой горизонтальной или вертикальной линии, обрамляющей рисунок в виде обреза листа, на близко к ним расположенные контурные линии рисунка. Мы не будем погружаться в анализ этих весьма разнообразных, в зависимости от качества изображаемой формы и от характера изобразительного дарования и умения художника, влияний. Движение контурной линии, поставленное в слишком близкую и неоправданную внутренней необходимостью зависимость от стремительного падения бокового края или спокойного бега горизонтального обреза, может быть или затруд-

нено или ускорено; форма сплющивается или приобретает излишнюю подчеркнутость, делается необоснованно обобщенной или случайно детализированной. Повторяем, предусмотреть все виды и формы этих воздействий невозможно, но следует изощрять в этом направлении свое внимание и свою восприимчивость. Можно убедиться тогда в том, что не только чрезмерная близость границы, но и необоснованная ее удаленность, т. е. случайное свободное поле, накладывают на творческий процесс свой отпечаток.

Самым ярким примером вмешательства композиционного фактора в процесс рисования является следующий случай. Художник, достигший уже некоторой опытности в портретном рисовании, пробует на небольшом листе бумаги изобразить часть головы или какой-либо другой замкнутой формы, срезанной краями листа: голову в профиль со срезанным лбом и затылком, кисть руки с непоместившимися на бумаге двумя пальцами или сидящую фигуру с вертикально срезанной спиной. Он убедится, наверное, при попытке дорисовать неизображенное, построив его например на дополненном листе бумаги, что и пропорции и связь форм оказались чрезвычайно искаженными. Окажется более простым, быть может, предварительное построение рисунка всего предмета, с тем чтобы затем по желанию вырезать какую-либо его часть. В этом примере, правда, мы встречаемся уже и с другой проблемой — отношения части к целому; но совершенно очевидны здесь и затруднения, вызванные нерешенным композиционным замыслом. Быть может мы могли бы установить, как правило, что построение рисунка замкнутой формы (например головы), центр которой вынесен за пределы плоскости, оказывается особенно затрудненным в силу нарушения основных принципов композиции, о которых мы говорили выше.

Сформулируем теперь наши окончательные выводы, которые и явятся ответами на поставленные выше вопросы:

1. Установимы и могут быть определены основные принципы организации графического изобразительного материала на плоскости.

2. Эти принципы должны осуществляться в процессе рисования с натуры, ибо игнорирование их не только искажает результаты, но затрудняет и самый процесс рисования.

Нам остается разобраться еще в одном естественно возникающем у каждого читателя вопросе. При рисовании с натуры художник стоит перед моделью с определенными композиционными данными. Осуществимо ли во всех случаях то требование уравновешенности композиции, та согласованность между элементами плоскости листа бумаги и изображенной формой, о которых мы говорили выше? Несомненно возможны случаи, когда для данной модели не может быть найдено удовлетворительное композиционное решение. Очевидно, коррективом к этому должно служить изменение в самом положении модели или отыскание такой точки зрения на натуру, которая делала бы возможным осуществление композиционного принципа. В учебном плане не следует злоупотреблять этой возможностью. Надо помнить, что именно преодоление препятствий является лучшей школой и часто композиционно трудные мотивы дают возможности самых интересных решений.

Ясно, однако, что творческая работа художника, рисующего с натуры, начинается еще до того, как он успел прикоснуться карандашом к бумаге. Это тоже чрезвычайно важно усвоить себе твердо и с самых первых шагов привыкнуть к мысли, что рисование с натуры не имеет ничего общего с механическим, пассивным копированием.

Вернемся теперь к исходной точке наших рассуждений. Для определения того места на листе бумаги, где должен быть расположен собственно рисунок, т. е. для решения первой композиционной задачи, художнику потребовалось сделать некоторое усилие — увидеть в трехмерной натуре плоскостный образ. Для этой, обрисованной контурной линией плоской фигуры он найдет место на ограниченной краями обреза плоскости бумаги, приняв во внимание, как мы указывали раньше, те качественные различия в отдельных частях будущего рисунка, которые способствуют созданию органически уравновешенной композиции.

Но совершенно очевидно, что далеко не всякая модель может быть в равной степени легко приведена к такой обобщенной геометрической фигуре. Рисующему и в особенности преподающему рисование следует с особенным вниманием задержаться на этом важном этапе рисования с натуры. Некоторая систематизация объектов рисования на основании большей или меньшей легкости их обобщения и приведения к геометрическому пятну должна лечь в основу педагогического метода. Исходным моментом такой системы могут служить следующие соображения: разбросанная форма, т. е. модель, части которой несимметрично и случайно направлены в разные стороны, всегда труднее компактной и симметричной натуры (ср. рис. 19 и 20). Так, человеческая фигура в движении с поднятыми или согнутыми конечностями является несомненно более трудным объектом для такого первичного обобщения, чем человеческая голова. Затем, чем дальше отодвинута точка зрения рисующего, тем легче становится процесс обобщения. Причины этого ясны из предыдущих наших определений свойств плоскостного смотрения. Мы устанавливали уже, что всякое знание о рисуемом объекте и детальное его видение затрудняют плоскостное восприятие и способствуют объемному. Наконец очевидно, что объемы, движение которых происходит в одной плоскости, легче поддаются геометризации, чем движущиеся в глубину или из глубины пространства.

На основании этих предпосылок педагогу следует устанавливать постепенность в переходе от простейших к более сложным заданиям, для того чтобы развивать в рисующем способность быстро и без напряжания приводить сложный пространственный объем к простой геометрической фигуре.

Мы говорили, что эта стадия рисования чрезвычайно важна. И действительно, причины большинства затруднений, которые испытывает художник в своей дальнейшей работе над рисунком, почти всегда лежат в ошибках именно этого основного обобщения, имеющего первоначальной целью композиционное решение.

Здесь нелишне сделать одну оговорку, дабы избежать ошибочного представления о процессе рисования в целом. Подобно тому как логика, рассматривая процесс нашего мышления, восстанавливает и те

промежуточные умозаключения, которые в практическом мышлении опускаются, противопоставляя таким образом теоретическое — „дискурсивное" — мышление, практическому — „интуитивному", так и мы, исследуя метод художественного мышления, условно реконструируем этот процесс во всей полноте переходных моментов, сознавая, однако, что в практическом, интуитивном, творчестве эти моменты сплошь и рядом лишь подразумеваются, остаются незафиксированными. Рисующий художник далеко не обязательно осознает в процессе работы все перечисленные нами этапы. Можно было бы даже установить, как правило, что чем бóльшим умением и опытностью обладает художник, тем лаконичнее его художественное мышление. Мы упоминали уже об этом, говоря о пользовании художником тем или иным зрительным методом. Рисовальщик с развитым и верно поставленным глазом совершенно не нуждается в том, чтобы производить на бумаге ту подготовительную работу, которая в конечном итоге должна быть уничтожена. Бумага не любит лишних прикосновений; нет ничего легче, чем „замучить" рисунок, проводя пробные линии и стирая их снова. Кроме того, поверхность стертого резинкой рисунка никогда не бывает такой же, как поверхность нетронутого листа. Опытный рисовальщик экономит прикосновения к бумаге, предпочитая производить в уме всю ту работу, которая не должна быть фиксирована. „Семь раз отмерь и один раз отрежь" — должно быть пословицей художника.

Кроме этих соображений технологического порядка, есть еще причины, предостерегающие против излишнего увлечения подготовительными пробными обобщениями рисунка. Дело в том, что это обобщение необходимо не только для композиционных целей, — оно служит также первым этапом построения формы, т. е. той стадии, работы, которая обычно непосредственно следует за композиционным определением. Именно по этой линии существует опасность излишней схематизации.

В практике каждого преподавателя многочисленны случаи такого замедления в развитии учащегося, когда работа его над нахождением геометрической схемы существенно понижает, а иногда, временно, как будто атрофирует чувство живой формы. Рисунки приобретают характер отвлеченных схематических построений, внимание сосредоточивается на условных приемах конструирования, и в результате появляется то механическое и формальное отношение к труду, которое самым разрушительным образом сказывается на художественном развитии учащегося. И все-таки упражнения в геометрической схематизации натуры нельзя игнорировать. На определенном уровне развития они, наоборот, существенно необходимы. От начинающего художника нельзя требовать, чтобы эту сложную работу он производил в уме, вынося на бумагу лишь ее итоги. Только путем упражнения можно развить эту способность. Но направляя учащегося на эти упражнения, нужно дать ему твердое представление об их целях и следить за тем, чтобы они не превратились в самоцель. Необходимо, чтобы он сознавал всю важность композиционного задания и видел в построении первоначальной схемы кратчайший путь к его решению.

ДВЕ ФОРМЫ РИСОВАНИЯ С НАТУРЫ

Но первоначальная схема имеет, как мы упоминали, и другое значение. Когда рисующий разместил на листе бумаги рисунок, — безразлично, сделав ли это мысленно или конкретизировав свое построение штрихами, другими словами, когда на плоскости определилось место, которое займет изображаемый объем, — наступает та стадия рисования, когда сличение натуры и рисунка сделалось возможным на основании объемных признаков. Оживленная прикосновением красящего вещества бумага приобрела способность быть воспринятой пространственно.

Можно считать, что именно на этой стадии рисовального процесса перед художником открываются два пути дальнейшей работы, примерами которых служили нам выше рисунки Врубеля и Шухаева. Художник может захотеть извлечь из натуры те ее качества, которые потребуют применения объемного зрения, или же он сохранит преимущественную плоскостность, проекционность восприятия и поставит себе целью сделать рисунок, который обычно на техническом языке называется „живописным". Эта форма рисунка в своем наиболее принципиальном, крайнем выражении может быть названа „импрессионистической", т. е. „рисунком впечатления", поскольку, как мы устанавливали выше, именно для плоскостного восприятия характерна непосредственность смотрения на предметы. Но сближение с живописью имеет и другие основания. Именно в этом искусстве живописного рисования возникают, а иногда выступают и на первый план, вопросы передачи эффектов света и определения тоном и фактурой, т. е. различными способами наложения карандаша, той или иной окрашенности предмета. И технически обращение с поверхностью, обработка ее красящим веществом, имеет аналогию с живописью (см. рис. 8 и 9).

Естественно, что вопросы построения объема при этом методе изображения не возникают. Натура распластывается на какую-то воображаемую плоскость, она представляет собой ковер, затканный узорами пятен различной формы и силы тона. Правда, точная передача их дает в результате впечатление и пространственности и объема, но оно возникает как бы в качестве побочного результата, почти автоматически. Усилия художника направлены не в эту

сторону. Конечно, сказанное верно лишь в отношении живописного рисунка, наиболее приближенного к чистому проекционному методу.

Дело художника, какой из творческих путей он выберет, каковы его взгляды на рисунок и как он понимает задачи рисования. Но

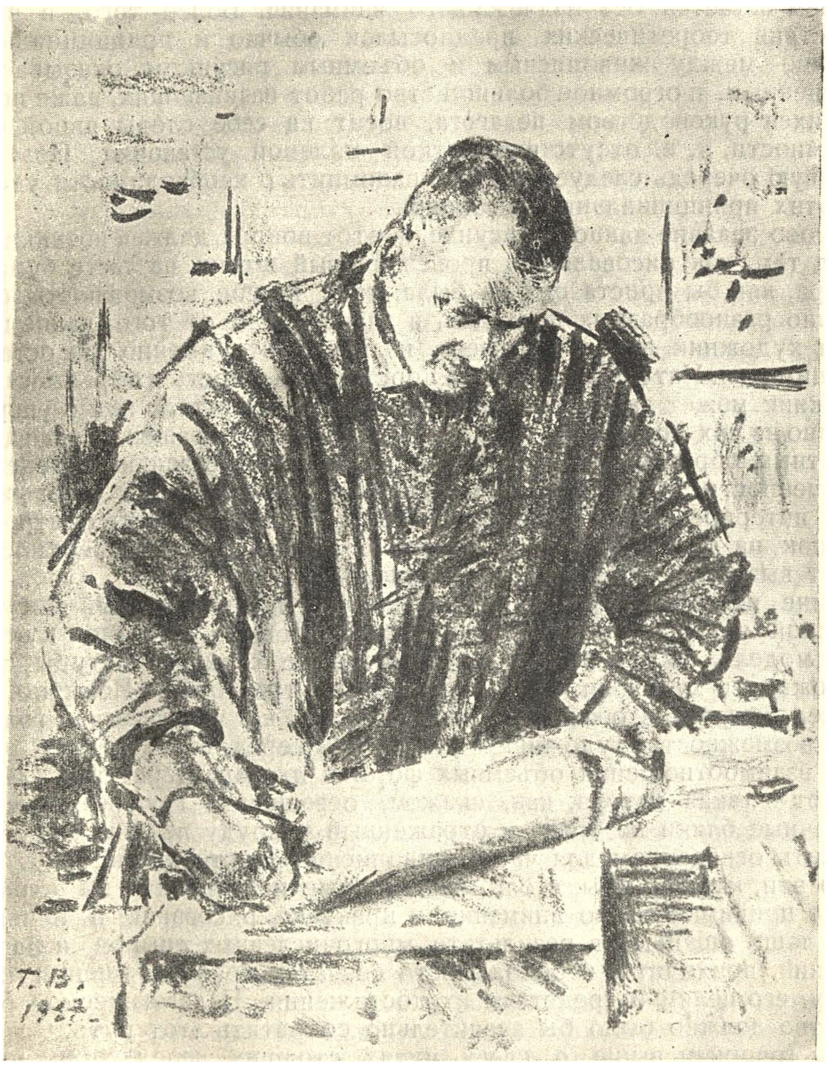


Рис. 8 *Г. Верейский*

в педагогическом плане это — проблема первостепенной важности. Перед каждым преподающим встает вопрос, следует ли направлять учащегося на упражнения в живописном рисовании, какое место нужно отвести живописному рисунку в системе обучения. Вернее

было бы сказать, что этот вопрос должен вставать, ибо он является основным при всякой попытке построения системы преподавания рисунка. Но так как обычно преподавание, к сожалению, ведется „самотеком", т. е. ограничивается чисто практическими указаниями от случая к случаю, то и этот вопрос в числе других принципиальных проблем остается без надлежащего внимания. Более того, в виду отсутствия теоретических предпосылок обычно и принципиальное различие между живописным и объемным рисунком оказывается неуясненным, и огромное большинство работ начинающих, даже пользующихся руководством педагога, носит на себе следы явной бессистемности, т. е. отсутствия четкой целевой установки. Поэтому в первую очередь следует еще раз напомнить о необходимости уяснения этих принципиальных установок.

Каково задание данного рисунка, — этот вопрос должен возникнуть перед тем, как рисовальщик провел первый штрих на листе бумаги. Натура, как бы проста она ни была, таит в себе возможности бесконечно разнообразных подходов, в зависимости от того, какие ценности художник захочет извлечь из нее и что именно он оставит без внимания. Натуре свойственна пространственность и объемность,— художник может захотеть именно на этих ее качествах или с упором на одно из них построить свой рисунок. Модель окрашена и освещена известным образом. Игра светотени и отношения различных степеней окрашенности могут стать материалом его наблюдения и графической интерпретации. Границы объемов дают возможность построить рисунок на движении линий; различие материальных поверхностей может вызвать специальное внимание.

Какие цели поставил себе рисующий, начиная данный рисунок с данной натуры, зависит, конечно, от рисующего, но толчок к этому дает модель, ибо те или иные объективные свойства натуры дают возможность художнику той или иной ее трактовки. Понятно, например, что такая объемно-сложная модель, как человеческая голова, дает возможность художнику поставить перед собой задачу передачи взаимоотношения объемных форм и их характеристики. И наоборот — такая натура, как, скажем, освещенная группа деревьев, солнечные блики на траве и отраженный в пруду пейзаж, могут послужить основанием для чисто живописной трактовки рисунка.

Но эти, казалось бы, столь неоспоримые истины, как ни странно, редко принимаются во внимание в практике рисования, и начинающий лишь ощупью, в результате многочисленных срывов и разочарований, приходит к необходимости сознательного отношения к рисунку, его целям и средствам их достижения. Педагогическое руководство должно было бы значительно сократить этот путь.

Мы говорили выше о двух путях, стоящих перед художником после того, как он наметил решение первой композиционной задачи. Однако совершенно ясно, что такое схематическое деление может быть намечено лишь совершенно условно. Как мы уже устанавливали, в практическом рисовании с натуры мы не встречаемся с применением чистого метода; можно говорить лишь о большем или меньшем приближении к нему. Практически оба зрительных метода используются художником в процессе рисования в зависи-

мости от той или иной стоящей перед ним проблемы и от того или иного задания, которое он наметил себе в данном рисунке. Разнообразие этих заданий, естественно, делает невозможным предусмотреть в теоретическом плане все возможные смены зрительных установок. Но, повторяю, в педагогических целях чрезвычайно существенно, именно на этом этапе рисунка, дать себе точный, быть может несколько условный, отчет о применяемом методе.

Можно резюмировать сказанное таким положением: смена приемов, их сознательное чередование необходимо, но следует избегать случайного их применения, путаницы методов. Конечно и здесь в основе не эстетическое „вкусовое" требование, но чисто утилитарное: стремление к раскрытию основного замысла, к наибольшему уяснению той цели, которую имел в виду художник.

Для иллюстрации сказанного напомним о хорошо знакомых каждому педагогу случаях. Художник рисует портрет, делает рисунок головы, поставив себе задачей передать связь и движение тех частей объемов, которые составляют именно данную объемную модель. Он естественно подчинит этому заданию все графические средства и использует объемное зрение как единственно приспособленный для этого метод. Он постарается создать на плоскости бумаги объемную форму, прослеживая переходы тонов и их относительную силу применительно к своей задаче; окрашенность предметов и вытекающая отсюда тональная игра его не интересуют, ибо при ограниченности бескрасочных графических средств она не только не согласуется, но в большинстве случаев даже стоит в противоречии с пространственными тональными определениями. Но вот, как это сплошь и рядом случается с начинающим, в силу ли ослабления внимания или увлечения погоней за случайно подвернувшейся целью, он отграничивает четкой „графической" линией построенный объем от пространственного фона, и на бумаге немедленно возникает элемент, убивающий объем, потому что это отграничение принадлежит бумаге, плоскости и создает совершенно новую, противоречащую прежним его усилиям плоскостную ценность.

Или может быть еще более частое заблуждение: прервав работу над конструированием объема, художник в один прекрасный момент сосредоточивается на попытках передать цвет волос и игру световых бликов на их поверхности. Эта новая задача оказывается не только излишней, но и вредной, ибо она нейтрализует, ослабляет все его предыдущие искания и таким образом затрудняет усвоение основного принципа, руководившего художником в его работе.

Итак, несмотря на количество и разнообразие частных задач, возникающих перед художником, мы можем привести рисунок к двум основным формам — живописной и объемной, соответствующим двум основным зрительным подходам: проекционному и пространственному. Правда, для полноты классификации нам придется еще упомянуть об одной форме рисунка — рисунке линеарном, в основе которого, однако, не лежит какой-либо специфический зрительный метод. В этом случае мы имеем дело с особой формой пластического мышления. Ниже мы коснемся этого вида рисования. Но именно потому, что линеарный рисунок не основан на непосред-



Рис. 9. *Рембрандт*

ственном анализе нашего впечатления от натуры или объективных свойствах внешнего явления, он должен быть по возможности исключен из педагогической системы первоначального обучения. Это особенно важно потому, что начинающий, не имея еще никаких представлений о методах рисования, чаще всего пользуется линеарными приемами, заменяя процесс изучения и графической интерпретации натуры готовой символикой линейного изображения. С этого положения его необходимо сбить с самого начала, иначе его художественное развитие окажется чрезвычайно замедленным.

Но и живописный и пространственный рисунок должны найти свое место в системе обучения, ибо каждый из них извлекает из натуры свою специфическую категорию признаков и тем самым способствует всестороннему развитию способностей восприятия, т. е. верно „ставит" глаз учащегося.

Рассматривая натуру как бы распластанной на плоскость, живописный рисунок разлагает ее на комбинации пятен различной формы и различной силы тона, обусловленные данным освещением и окрашенностью предметов. Упражнения в нем поэтому обостряют способность непосредственного восприятия.

Перевод на графический язык светотеневых отношений является основной задачей такого рода школы. Но не следует и преувеличивать ее значение. Нужно помнить, что живописное познание объективного мира по существу представляет собой активную деятельность. Общественный человек, художник имеет дело с предметом, с объективным внешним миром, поэтому практический опыт живописного рисования в гораздо меньшей степени, чем объемный рисунок, позволяет расширять наше знание о внешнем мире. Мы знаем, что объемное рисование определяет предмет, оно предполагает знание объективно присущих ему свойств; к внешнему миру оно относится активно, анализируя не впечатление от него, но само явление. Поэтому значительно шире и разнообразнее те частные задачи, которые могут найти свое разрешение в этой форме творчества, и гораздо многообразнее ее применение.

Отсюда ясно значение объемного рисования в системе художественного обучения. Но если в теоретическом плане мы отводим ему первое место, то все же следует предостеречь педагога от слишком педантичного установления школьной системы. Индивидуальные свойства дарования ученика должны быть в первую очередь принимаемы во внимание. Живописное рисование дает возможность добиться значительного обострения восприятия светотеневых отношений и направляет усилия рисующего на отыскание соответствующих этой задаче графических средств. Именно в практике живописного рисунка могут быть разрешаемы и вопросы фактуры, т. е. способов обработки поверхности бумаги красящим веществом для передачи тех или иных материальных свойств предмета. Из этих указаний уже видно, что живописное рисование может в каком-то порядке чередоваться с изучением объемного рисунка, в зависимости от того, на каком моменте обучения следует сделать упор. Нормальным является, повидимому, чередование методов преподавания, при котором живописный рисунок стоит в начале и в конце школы: в первом случае,

как способ достичь обострения способности восприятия, во втором— как упражнение в решении вопросов фактурного и технологического порядка. Следует помнить, однако, что начинающий художник на какой бы ступени обучения он ни находился, всегда обладает уже некоторыми сложившимися навыками и представлениями о целях рисования, внушенными ему иногда еще с детства собственной его практикой или рассматриванием художественных произведений. Поэтому всякая заранее продуманная система должна неизбежно подвергаться индивидуальным коррективам.

Но для того чтобы вносить коррективы, необходимо иметь систему.

РИСУНОК ЖИВОПИСНЫЙ

Модель

Таким образом двойной принцип должен быть введен в систему преподавания рисования с натуры. И наше изложение процесса рисования естественно должно раздвоиться.

Мы рассмотрим сначала живописный рисунок, вернее, те проблемы общего рисования, которые возникают в первую очередь в живописном рисунке, и попытаемся сделать некоторые указания, которые могли бы быть положены в основу построения системы преподавания.

Напомним, во-первых, о желательности, в особенности для начинающих, выбора (или постановки) такой модели, которая делала бы применение проекционного зрения естественным, т. е. не требовала бы от рисующего особого усилия внимания для плоскостного восприятия натуры. Такой моделью в первую голову может явиться пейзаж, ибо большинство входящих в него элементов не обладает ярко выраженными объемными определениями. Это обусловлено и обычной в пейзаже отдаленностью модели и, во многих случаях, ее объективными свойствами. Так, листва деревьев и небо воспринимаются нами естественнее как пятно определенной светосилы, чем как объем. Однако не следует быть педантичным и в этих определениях. Несомненно нередки случаи, когда пейзаж или предметы, его составляющие, естественно вызывают объемные восприятия. Таков, например, преимущественно городской и индустриальный пейзаж, элементы которого обладают весьма подчеркнутыми пространственными ценностями (кубы домов и пр.). Стволы обнаженных деревьев, листья лопуха, взятые вблизи, при равномерном освещении и т. п., могут очевидно явиться объемной моделью. Не устанавливая таким образом каких-либо непреложных законов, мы только хотим указать на необходимость обдуманного отношения к выбору модели. Но в особенности нужно предостеречь от частой ошибки, в силу которой начинающий рисовальщик трактует объемно стволы деревьев, увенчанных листвой, воспринятой им как тональные пятна. В большинстве случаев сам рисовальщик чувствует неудовлетворенность таким рисунком, основанным на путанице методов, и определяет его



Рис. 10 *Фортуни*

как неудавшийся. Необходимо стремиться к тому, чтобы он умел дать себе ясный отчет в причинах этой неудачи.

Что касается натуры замкнутого объема, которую мы имели в виду до сих пор при нашем рассмотрении процесса рисования (человеческая фигура, голова, натюрморт, т. е. предметы мертвой природы, и пр.), то из предыдущего уже видно, что объемный метод является нормально к ней применимым. Однако ясно на основании изложенного, что условия освещения, окрашенности и взаимоотношения собственно натуры и пространственного фона играют решающую роль в выборе той или иной установки.

Быть может излишне было бы указывать, что ровный и рассеяный свет по существу „неживописен" (если контраст окрашенностей не дает достаточного материала для игры пятен) и что, наоборот, пересечение теней, контрастность освещенного и неосвещенного, темного и светлого, могут создать живописные плоскостные ценности из любой объемной натуры.

Методологические предпосылки живописного рисования с натуры обусловливаются следующими соображениями. Живописное рисование извлекает из известным образом окрашенной и освещенной натуры сочетание тональных пятен различной формы и разной силы тона, с тем чтобы восприятие этого зафиксированного на бумаге сочетания пятен вызывало представление о пространственной натуре. Основным зрительным приемом является плоскостное смотрение, основным элементом — плоскость, объектом наблюдения — светотень, техническим приемом — „тушовка", заштрихование плоскостей.

Из сказанного ясно, что вопросы, возникающие преимущественно в процессе живописного рисования, могут быть сведены к следующим трем моментам: плоскостности, т. е. форме восприятия, светотени, т. е. объекту восприятия, и штрихования, т. е. способа передачи графической интерпретации.

Попробуем, избегая попрежнему каких-либо догматических систем, дать по поводу этих трех моментов некоторые указания в качестве выводов из наших прежних определений.

Плоскостность

Плоскостность восприятия должна естественно найти себе отражение не только в зрительном методе художника, но и в его рисунке, т. е. в результате применения этого метода. Приемы, которыми это достигается, разнообразны.

Весьма поучительно исследовать с этой точки зрения творчество различных художников. Приведем несколько примеров, иллюстрирующих основные приемы плоскостного рисунка.

1. Рисунок 10. Художник разлагает зрительные впечатления на множество плоскостных тональных определений, которые в сумме дают впечатление объема. Каждая из этих плоскостей заштрихована в том или ином направлении как плоское пятно. По своим изобразительным функциям эти пятна являются гранями объема или „планами", как говорилось на языке нашей Академии конца прошлого, начала XX столетия. Именно отсутствие постепенных тональных пере-

ходов, отграниченность каждого пятна, каждого отдельного плана, сообщает изобразительному приему тот характер плоскостности, которым характеризовался способ восприятия натуры. Различие в направлении штрихов способствует в данном случае разграничению пятен, не давая им возможности сливаться и утверждая за каждым из них как бы самостоятельное плоскостное существование.

В рисунках учащихся мы часто встречаем схожие с указанным приемы разложения на планы. Их декоративная „стильность" часто вводит в соблазн художника, не отдающего себе еще отчета в целях и характере того или иного приема. Сплошь и рядом можно видеть рисунки, в которых отдельные планы или „планчики" для большей отчетливости разграничения обведены контурным штрихом или затемнены к краям, сообщая форме крайнюю „граненость". В этих случаях мы имеем дело с очевидной стилизацией. Изобразительные средства используются независимо от тех целей, которым они должны служить, но как самоцель. Рисунок действительно приобретает характер подчеркнутой плоскостности, но объемные функции этих обведенных пятен нейтрализуются, и возможность воспринимать рисунок как изображение объемной натуры затрудняется до крайности.

Рисование „планчиками" имеет как раз в нашей школе довольно давнюю и, как нам кажется, печальную традицию. Поэтому мы сделаем по поводу него еще нескольно замечаний. Рисунки приведенного нами мастера Фортуни произвели в свое время большое впечатление на целое поколение нашей старой Академии. В школе Чистякова, виднейшего и наиболее интересного из наших преподавателей конца XIX века, рисование планами сделалось основным методом. Но если и сам Чистяков и такие его ученики, как Серов, Врубель и другие, пользовались им, понимая цель и границы его применения, то в других разветвлениях этой школы и особенно в младшем поколении этот метод выродился в самостоятельный прием, утративший основной смысл своего существования. Он был полностью и почти исключительно применен к объемному рисованию, т. е. к тому зрительному методу, который Академия по характеру своего обучения должна была поставить во главу угла педагогической системы. Рисование человеческой фигуры или головы, выделенной из окружения как объемный объект художественного изучения, естественно было далеко от „живописного" рисования. Параллельное изучение анатомии, „нормальных пропорций" и других объективно присущих натуре качеств должно было вести к накоплению знаний о рисуемом предмете, именно для того, чтобы научить объемному смотрению и соответствующим ему способам изображения. Между тем рисование планами сохранялось как почти классический традиционный прием, сбивая глаз учащегося на плоскостное смотрение и несомненно затрудняя этим его художественное развитие. Мне думается, что в этом крылась одна из основных методических ошибок академической системы.

Рисунок 11. Плоскостное или живописное смотрение связывает отдельные части находящегося перед художником объема не на основании объемных, объективно присущих ему признаков, но в силу взаимоотношений, возникающих в их проекции на воображаемой плоскости. Представьте себе модель в виде человеческой фигуры,

лицом обращенной на зрителя, с поднятой и согнутой рукой. В этом случае локоть поднятой руки может приттись на уровне носа, т. е. локоть и нос связываются горизонтально проведенной чертой. Проекционное зрение художника, естественно, отметит это соотношение и мысленно, а может быть и штрихом на бумаге он свяжет эти две точки. Между тем объемная, так сказать, объективная связь между этими двумя точками настолько далека и несущественна (локоть — плечо — ключица — шея — подбородок — нос), что объемное мышление художника несомненно оставило бы ее без всякого внимания. Как мы указывали выше, закономерность плоскостных отношений является случайностью для объемных и наоборот.



Рис. 11 *В. Серов*

Отсюда открывается для художника возможность специфического формального приема, подчеркивающего плоскостность его восприятия. Оставляя на бумаге следы своего наблюдения плоскостных взаимоотношений отдельных точек объема, он дает в рисунке некое единство способа восприятия и способа изображения. В русской школе живописи особенно характерные примеры такого рода рисования мы можем встретить в творчестве Врубеля, Ционглинского, молодого Серова.

Естественно, и этот прием поддается дешевой стилизации. Целая паутина нарочито выисканных связывающих линий часто фальсифицирует „живописность“ творческого метода.

Рисунок 12. Штрих, идущий по объему („по форме“, как говорили в старой Академии), т. е. из тени в свет, огибая округлость объема из глубины пространства на поверхность и постепенно сходя на-нет, способствует объемному восприятию нарисованного, так же как в живописи мазок краски, положенный в направлении движения



Рис. 12 *В. Лебедев*

объема. И наоборот — так же как и мазок, положенный „поперек формы", т. е. в разрез с ее пространственным движением (или, точнее, независимо от него), сразу приобретает подчеркнуто живописные функции, за счет чисто объемных - преимущественно изобразительных, так точно и штрих, направление которого как бы игнорирует пространственное движение объема, неизбежно усваивает плоскостные живописные качества.

Отсюда возникает прием, часто — к сожалению, далеко не всегда сознательно, — используемый художниками. Вся плоскость бумаги „обрабатывается", покрывается штрихами, идущими в одном направлении, обычно сверху вниз. Сгущаясь или разрежаясь, утолщаясь или сходя нанет, эти штрихи в своем движении как бы непроизвольно создают предметные изображения, сохраняя и подчеркивая единую плоскость, на которой происходит их движение. Именно этим очень убедительно подчеркивается плоскостность рисунка. Происходит как бы раздвоение плана: сохраняется плоскость бумаги и возникает как будто в другом плане пространственность натуры.

Но в этом приеме, быть может еще в большей степени, чем при перечисленных выше, существенна непроизвольность, отсутствие нарочитости в самой обработке поверхности. Именно поэтому вертикально падающие штрихи приемлемее и естественнее, чем горизонтальные, в нанесении которых будет всегда чувствоваться надуманность и техническая напряженность.

Можно было бы продолжить анализ этих приемов еще некоторыми соображениями по поводу штриховки, идущей диагонально по листу бумаги. Здесь возникает любопытное наблюдение, что восприятие техники рисунка возбуждает в нас не только чисто зрительные, но и моторные ощущения. Штриховка, падающая по диагонали вниз слева направо, будет всегда ощущаться как результат неудобного и неестественного движения руки. Наоборот, штриховка из правого верхнего угла в левый нижний принимается как само собой разумеющийся и, я бы сказал, слишком самоочевидный и легкий прием. Во всяком художественном приеме есть преодоление каких-то препятствий, чинимых материалом воле художника, и это преодоление окрашивает известным образом восприятие художественного произведения. Быть может не будет большой натяжкой утверждать, что падающие слишком непринужденно и легко по движению руки штрихи, как бы механизируют процесс рисования и делают сам рисунок до известной степени поверхностным.

Насколько явственными могут быть эти моторные ощущения, можно наблюдать, рассматривая рисунок, отраженный в зеркале (то же самое и в оттисках гравюр или автолитографии). Штрихи, идущие в непривычном для движения руки направлении, воспринимаются с очевидной затрудненностью и совершенно по-новому. Часто отсутствие симметрии или искажение формы, которых мы раньше не замечали, делаются внезапно очевидными. Это происходит не только потому, что мы „пригляделись" к рисунку и не замечали их раньше, но также вследствие того, что моторные ощущения корректировали наше зрительное восприятие, другими словами, естественность и самоочевидность движения руки как бы оправдывали некоторые иска-

жения формы и скрывали отсутствие симметрии. Из этого ясно, кстати, что такой способ проверки своего рисунка зеркалом может быть часто весьма полезен художнику.

Быть может не излишне еще раз предостеречь против слишком догматических выводов из производимого нами анализа. Мы старались наиболее наглядным образом и на самых ясных примерах восстановить тот изобразительный прием, применением которого художник определяет плоскостность своего зрительного метода. Но цель художника достигается одним указанием, намеком на использование приема.

Всякое методичное раскрытие его на практике способно лишь вести к выпячиванию приема на первый план, к „формализму", не учитывающему логического соотношения художественных средств и художественных целей.

Светотень

Как мы указывали выше, основным материалом, вернее, объектом графической интерпретации в процессе живописного рисования являются светотеневые отношения. Именно они дают возможность разложения впечатления на комбинацию пятен, т. е. построения плоскостной формы рисунка. Следует иметь в виду, что слово „светотень" обычно применяется для обозначения тональных отношений и в натуре и на рисунке. Соответственными оговорками следует поэтому указывать, в каком смысле употребляется термин.

Первое, что должен иметь в виду рисующий при сведении светотеневых отношений в натуре к тональным пятнам рисунка, это — то, что графическая тональная гамма несравненно у́же, имеет несравненно меньший диапазон, чем светотеневая гамма натуры. Другими словами, между чисто белым пятном бумаги и наиболее зачерненным местом на ее поверхности в большинстве случаев гораздо меньшая разница, чем между самым светлым и самым темным пятном, воспринимаемым нами в натуре. На рисунке, следовательно, мы передаем не абсолютную силу того или иного света или отсутствия света, но отношения между ними. При этом различие в силе света между соседними тонами должно соответственно уменьшаться. Это, казалось бы, столь самоочевидное и общеизвестное обстоятельство тем не менее в практике неопытных рисовальщиков весьма часто обходится вниманием.

Характернейшая и наиболее часто встречающаяся ошибка заключается в следующем. В освещенной части какого-либо более или менее сложного объема рисующий наблюдает чрезвычайное богатство тональных переходов. Малейшая неровность, выпуклость или углубление отмечены изменением силы тона. Постепенный переход от ярко освещенной и отвернутой от света плоскости разлагается на бесчисленное количество градаций. Наконец наиболее светлая часть может быть перерезана еще более ярким бликом.

И вот неопытный художник начинает добросовестно и увлеченно выслеживать всю сложнейшую систему этих тональностей. Блик по своей яркости далеко превосходит яркость освещенной поверхности —

рисующий затемняет всю окружающую его плоскость. Тень морщины или складки значительно контрастирует с соседним светом, — он углубляет ее и т. д. Когда рисунок закончен, автор его с удивлением констатирует, что впечатление света совершенно отсутствует. И тогда наступает хорошо знакомая всем педагогам и учащимся стадия „исправления", когда бесконечные попытки усиления света в одном месте и углубления тени в другом постепенно приводят рисунок в состояние полной тональной путаницы.

В чем же лежит причина этой неудачи?

В том, что художник в одной, наиболее привлекшей его внимание части рисунка, именно в силу такого односторонне сосредоточенного внимания, начал фиксировать наблюденные им в натуре абсолютные тональные определения, упустив из виду то единое мерило, тот тональный знаменатель, к которому должны были быть приведены светотеневые отношения всего рисунка. Мы имеем здесь дело с явлением, совершенно аналогичным пространственным пропорциям, которые ведь тоже даются не фиксированием абсолютных величин, но выдержанностью единого масштаба. К этому вопросу мы еще вернемся, говоря об объемном рисунке.

Значение этого тонального знаменателя можно иллюстрировать и другими моментами рисования. Неопытный рисовальщик, сосредоточенный на какой-либо тональной детали, почти всегда утрирует тональную контрастность двух соседних, расположенных в свету определений. Он мотивирует это тем, что для рассматривающего законченный рисунок на некотором расстоянии эта контрастность окажется смягченной и переход от более светлого к более темному почти неуловимым.

И он бывает всегда чрезвычайно изумлен тем, что именно на расстоянии эта контрастность оказывается против ожидания еще преувеличенной. Почему? Потому, что, окидывая взглядом весь рисунок, мы в первую голову, хотя и совершенно бессознательно, устанавливаем и воспринимаем тот масштаб, который лежит в основе всех тональных определений. Всякое нарушение его неизбежно спутывает тональные отношения всего рисунка. Темные пятна проваливаются, светлые выпирают с совершенно непредвиденной силой, и пространственные взаимоотношения объема утрачивают всякую определенность.

Мне приходилось неоднократно убеждать учащихся в правильности этих указаний, исправляя совершенно замученный и сбитый с тона рисунок несколькими прикосновениями резинки (для карандаша) или тряпкой (для угля). Впечатление освещенного известным образом объема, внезапно вызванное к жизни таким простейшим обобщением и приведением всей тональной гаммы к единому масштабу, воздействует гораздо убедительнее, чем самые пространные объяснения.

Быть может несколько труднее, но не менее важно освободить начинающего рисовальщика от другого весьма распространенного предрассудка, а именно — убеждения в том, что впечатление яркой освещенности дается в рисунке путем контрастного противопоставления света и густой тени. Десятки рабочих часов проводит уча-

щийся, протирая до дыр бумагу и зачерняя до блеска сапожной ваксы соседнее пятно в тщетных попытках вызвать сияние света. Попытки совершенно безнадежные, ибо непосредственное эмоциональное воздействие белого и черного на бумаге настолько незначительно, что само по себе не может еще служить средством передачи освещенности объема. Только убедившись на практике, что впечатление света может быть достигнуто в относительно бледном и однотонном рисунке выдержанностью тонального масштаба, учащийся избавляется от своих заблуждений.

Напомним еще раз, что рассмотренное нами представляет собой частный случай применения тех же законов, которые действительны и для искусства живописи (термин „живописный" рисунок именно в силу этого имеет право на существование). И тот изобразительный метод, который следует рекомендовать начинающему, во избежание ошибок, о которых мы говорили выше, одинаков и для живописи и для живописного рисования. Он основан на том же законе, с которым мы столкнемся ближе применительно к построению объема и определению пропорций и который можно сформулировать как требование итти в процессе работы от общего к частному, от определения целого к определению частей.

Выдержать тональный масштаб возможно, только установив основные большие пятна света и тени. Эти общие разграничения являются не только рабочим приемом, с которого должна начаться работа, но и условием восприятия законченного рисунка. Как бы ни сбивали нас с толку темные пятна деталей объема, находящегося в свету, или отсветы в теневой части объема, мы должны помнить, что эта тень находится в свету, а это относительно светлое пятно составляет часть тени. И конечно, для того, чтобы случайности впечатления не сбивали нас с толку, чрезвычайно полезно, а иногда даже необходимо отказаться от чисто плоскостного, пассивного смотрения и проверить себя предметным, пространственным методом. С этой точки зрения светотеневые определения могут быть приведены к следующим моментам: свет, т. е. плоскости, обращенные к источнику света (в тех случаях, когда это не сам источник света или среда, насыщенная им, например небо или плоскость, отражающая его, например водная поверхность); тень, т. е. плоскости, отвернутые от света; полутон, т. е. система плоскостей, находящихся под различными углами к источнику света и, в силу этого, неполностью отражающие его; рефлекс, т. е. отраженный от освещенных плоскостей свет, падающий на теневые, т. е. отвернутые от света поверхности; блик, т. е. плоскость или, обычно, небольшая часть находящейся в свету плоскости, которая вследствие угла падения света полностью отражает его, и, наконец, падающая тень, т. е. плоскости, обращенные к источнику света, но отгороженные от него какими-либо выступающими объемами.

В порядке ниспадающей светосилы эти градации обычно располагаются следующим образом: блик, свет, полутон, рефлекс, падающая тень, тень. Повторяем, такого рода рассуждениями можно пользоваться при живописном рисовании исключительно в целях проверки своего впечатления, для осознания его, но, конечно, отнюдь

не в качестве предписанного рецепта, ибо вся эта система, во-первых, корректируется различной окрашенностью предметов и, следовательно, может быть полностью сбита. Далее, при отдалении от пространственно сложной модели возникает действие воздушной перспективы, в силу которого изменяется контрастность отношения светосилы на плоскостях, находящихся на различном расстоянии от зрителя. Тень на отдаленном предмете должна быть иногда передана абсолютно более светлым пятном, чем полутон на выпирающей вперед плоскости, и т. д.

Именно поэтому основным методом живописного рисования является всегда плоскостное смотрение, и приведенные нами соображения, обусловливающие построение светотени, применимы главным образом в рисовании объемном, где светотеневые отношения наблюдаются и фиксируются художником лишь как средство пространственных определений. Но как раз смена зрительных методов и осуществляет этот необходимый контроль.

Техника живописного рисунка

Всем сказанным определяются и некоторые технологические указания, которые могут быть сделаны по поводу живописного рисования.

Тональная гамма, которой может пользоваться художник для определения светотеневых отношений, ограничивается, с одной стороны, белизной бумаги и с другой — наиболее интенсивным использованием красящего вещества, которым он работает: угля, карандаша и проч. Из этих двух полюсов первый (самый светлый) дан, так сказать, абсолютно, т. е. величиной постоянной, второй — в зависимости от материала и способа его употребления — величиной переменной. Отсюда ясно, что исходить при установлении тональной гаммы выгоднее из света, определив чистой бумагой наиболее яркое, светлое место рисунка. Удобнее всего отметить затем самую темную плоскость для того, чтобы, пользуясь этими двумя отправными точками, определить всю помещающуюся между ними гамму оттенков.

Следует рекомендовать не пользоваться для изображения максимально темной тени всей силой красящего вещества, приберегая фортиссимо для деталей, требующих особого подчеркивания. Это нежелательно и по другим соображениям. Если одинаковый изобразительный эффект может быть достигнут затратой различного количества средств, то удачнейшим решением задачи является всегда простейшее и экономнейшее достижение цели. В основе этого требования лежит не „эстетический закон", но опять-таки чисто утилитарное соображение. Чем меньше выпирают средства, чем легче давление затраченного материала, тем короче и непосредственнее путь к той цели, которую ставит себе художественное произведение. Но, как мы уже устанавливали, художник фиксирует лишь светотеневые отношения, а не абсолютную силу того или иного пятна, поэтому форсирование материала и является совершенно излишним.

Следует ли пользоваться для живописного рисования цветной бу-

магой, например серой оберточной, очень хорошо принимающей не только уголь и мягкий итальянский карандаш, но и мел или белила? Возможность таким путем расширить тональную гамму не только в сторону тени, но и в сторону повышения яркости света подкупает многих. Мы должны, однако, предостеречь против такого приема рисования, весьма распространенного как раз среди дилетантов. Возражения против него сводятся к следующему. Во-первых, технически мел или белила никогда не могут быть использованы для построения целой гаммы более светлых, чем бумага, оттенков, но определяют всегда одинаковой силы (и лишь различной величины) светлое пятно. Этот материал поэтому не дает почти никакой возможности управлять собой и создает совершенно независимое от общей тональной гаммы и чуждое ей по цвету тональное определение. Кроме того, его контрастность по отношению к серой бумаге бывает почти всегда слишком велика, поэтому между бликом (наиболее светлой точкой) и остальными тональными отношениями в свету происходит разрыв, обычно маскируемый только внешним шиком свободно наложенного мазка.[1] Поэтому самый этот прием провоцирует поверхностное и дилетантское отношение к работе. Но если бы даже путем особо тщательного обращения с мелом или белилами, скажем, путем тонкого запорошения, художник достиг возможности градуировать более светлые, чем бумага, тона, то выявляется второе, не менее существенное, возражение против этой техники. Серый или цветной тон, от которого вверх и вниз строится остальная гамма, служит как бы заранее заготовленным полутоном — подкладкой для всего рисунка. Поэтому он настолько превалирует количественно, что проникает собой всю гамму. Всякий близкий к нему тон рисовальщик инстинктивно старается привести к нему. Таким образом эта техника неизбежно наталкивает на приблизительность, поверхность тональных определений.

Все сказанное, конечно, не исключает возможности использовать для рисования прекрасные качества поверхности серой оберточной бумаги; следует только отказаться от употребления мела или белил. Но в таком случае серый тон будет изображать свет, и, следовательно, тональный диапазон должен соответственно сузиться.

Дабы не ввести читателя в заблуждение, повторим, что все наши замечания относятся исключительно к рисованию с натуры, как к школе изобразительного творчества. Нам никоим образом не приходит в голову отрицать возможность применения любых графических средств, в том числе и обсужденных выше приемов для создания графических произведений. Но с графическим творчеством полезнее не торопиться на начальных ступенях обучения.

Нам остается еще сказать несколько слов о красящем материале, применяемом в живописном рисовании. Из наших предыдущих определений метода живописного рисования можно вывести некоторые

[1] Представьте себе музыкальный инструмент, клавиатура которого для самых высоких звуков увеличена на одну клавишу, которую исполнитель ударяет всякий раз, когда ему хочется извлечь особо высокую ноту. Очевидно, что такое нововведение подошло бы лишь для самых поверхностных эффектов.

требования, которые следует предъявлять к материалу. Первое из них заключается в богатстве тональных возможностей. Ясно, что материал с очень узкой тональной гаммой (например свинцовый карандаш твердых номеров) слишком ограничивает свободу светотеневых определений. Мягкий свинцовый карандаш не имеет этих дефектов, но блеск, свойственный свинцу в местах сильных нажимов, не позволяет использовать полностью его силу. Этих недостатков лишен итальянский карандаш и в особенности уголь, приготовленный из обожженных березовых прутиков, являющийся вообще одним из самых богатых по тону и послушных рисовальных инструментов. Его дефектом является непрочность. Он требует поэтому бумаги, шероховатая поверхность которой способна удержать тонкую угольную пыль. Таковы бумаги типа александрийской, оберточная или, правда редко у нас встречающаяся, французская бумага, типа Верже, Энгр и проч. Второе требование заключается в том, чтобы материал не размазывался слишком легко, допуская четкие, ясно отграниченные тональные определения. Мягкий и жирный карандаш, как например сангина, специально предназначенный для растирания, для создания постепенных переходов из тона в тон, при живописном рисовании непригоден, несмотря на кажущуюся дилетантам „живописность" коричневатого или красноватого цвета сангины. Кроме того, надо принять в соображение, что эта окрашенность материала ограничивает гамму, ибо максимальная достижимая в нем глубина тона сильно уступает глубокому черному цвету. С точки зрения четкости отграничения и уголь представляет для начинающего большие трудности. Стоит, однако, внимательной и сосредоточенной работой постараться преодолеть их во имя указанных выше больших достоинств этого материала.

Наши указания не имеют целью установить категорическое пользование тем или иным инструментом. Наоборот, полезно убедиться в том, что в каждом материале заложены возможности, которыми опытный рисовальщик сумеет воспользоваться. Но для этого нужно то же, что и в других вопросах, — сознательное и вдумчивое отношение. Нельзя требовать от материала того, чего он не может дать, и нужно искать те условия соответствия красящего вещества и поверхности бумаги, при которых необходимые художнику свойства материала выявлялись бы в полной мере. Несомненно полезно и в изучение материалов рисования внести некоторую систему, особенно при коллективном обучении в классах или мастерской. Можно рекомендовать в таком случае следующий порядок для живописного рисования.

1. *Итальянский карандаш.* Его главный недостаток — тот, что, растертый и размазанный, он меняется в цвете, сообщая рисунку как бы двухцветность. Основные достоинства мягких номеров — глубина тона и — сравнительно с углем — прочность.

2. *Свинцовый карандаш.* Приблизительно №№ В или 2В. Основное достоинство — четкость и определенность штриха. Недостаток — трудная стираемость и блеск в глубоких тенях.

3. *Уголь.* Несмотря на очевидные преимущества этого материала, следует остерегаться давать его учащемуся в начальной стадии

обучения. Послушность угля и легкость исправления ошибок провоцируют часто безответственное отношение к проводимым на бумаге штрихам. Кроме того, отсутствие „острия" ставит втупик начинающего при попытке рисования каких-либо деталей. Требуется уже некоторая опытность, чтобы, работая углем, вывести рисунок из стадии грубой, первоначальной наметки. Мы не можем рекомендовать и весьма популярный, комбинированный прием, при котором общая наметка делается углем, а дальнейшая детальная обработка рисунка — итальянским карандашом. Два различных материала, несмотря на близость фактурных свойств, все же дают всегда некоторые цветовые различия, в результате которых получается „грязь", т. е. непредвиденные и случайные тональные пятна.

Для рисовальщика с некоторым опытом уголь остается лучшим инструментом живописного рисования.

Если бы мы захотели определить наиболее подходящий материал для каждой формы рисунка, то в силу всего сказанного можно было бы установить такую несколько идеальную и отвлеченную схему: живописный рисунок — уголь, объемный рисунок — сангина (или мягкий черный карандаш того же характера), набросок, о котором мы будем говорить ниже, — свинцовый карандаш. Основанием такого деления являлось бы богатство тональной гаммы угля, приспособленность к лепке сангины и острие свинца, естественно, располагающего к линеарному рисованию. Соответственно свойствам этих материалов поверхность бумаги должна быть определена как шероховатая для угля, слабо шероховатая для сангины и гладкая — для свинцового карандаша.

Повторяем, однако, что осуществлять в практике преподавания какую-либо заранее выработанную и установленную систему, не считаясь с индивидуальными данными учащихся, бессмысленно и часто вредно.

РИСУНОК ОБЪЕМНЫЙ

Модель

Теория и практика живописного смотрения должны найти себе место в системе художественного преподавания. Но, как мы указывали, воспитательное значение объемного смотрения требует к нему особенного внимания. Только владеющий объемным рисунком собственно рисует предметы, постигает и фиксирует пластические и пространственные свойства внешнего мира. Поэтому объемное смотрение является основной школой для дальнейшего применения рисунка в разнообразнейших областях художественного творчества. Мы постараемся теперь привести в некоторую систему те основные проблемы, которые возникают перед художником в процессе объемного рисования с натуры. Момент композиционный, общий для обоих приемов рисования, был нами уже рассмотрен. Напомним, что форма живописного рисунка может вызвать в художнике стремление подчеркнуть плоскостность восприятия не только теми техническими приемами обработки поверхности бумаги, на которые мы указывали выше, но специфическим разрешением композиционной задачи.

Но вернемся к объемному рисованию.

В отличие от живописного, объемное рисование преимущественно активно. Оно не фиксирует впечатления, но путем анализа пластических свойств предмета стремится найти средства его графической интерпретации. Поэтому и методы работы устанавливаются не как результат анализа зрительного восприятия, но наблюдением над пластическими свойствами изображаемого объекта.

Каковы же эти свойства, которые мы назвали пластическими и которые должны быть присущи всякой объемной модели?

Несомненна, во-первых, необходимость специфических объектов рисования для применения объемного метода. Подобно тому как живописное рисование предполагало определенную категорию объектов, располагающих к плоскостному их восприятию, точно так же естественно пользоваться, во избежание насилия над методом, объемным смотрением в применении к некоторой категории моделей. Художнику не придет в голову пытаться воспринять объемно туман над речным пейзажем или городские сумерки. Объемное смотрение есть смотрение по преимуществу предметное. Знание о предмете, как мы указывали выше, является одной из характернейших черт этого метода. Поэтому, естественно, к объемному смотрению

приспособлены предметы, пространственно определенно отграниченные и находящиеся на доступном для изучения расстоянии от глаза. Также само собой разумеется из сказанного, что это познавание предмета может быть затруднено живописной игрой света, путаницей, возникающей в силу пересечения светотеневых пятен, и т. д. Наконец очевидно, что лучшей моделью явятся предметы, дающие наибольшие возможности для их пластического изучения, т. е. насыщенные объемным содержанием, разнохарактерным и сложным движением и соотношением частей объемов. Ценность модели естественно увеличится в том случае, если это пластическое изучение сложной комбинации объемов может быть оправдано некоторой идейной целью, как например индивидуальной характеристикой явления, передачей органического движения и проч.

Всем этим требованиям удовлетворяет полнейшим образом человеческая фигура и человеческая голова. Нельзя поэтому удивляться, что исстари человек считался основной и почти единственной моделью объемного рисования. Объемное рисование составляло сущность, не всегда правда осознанную, академического метода обучения. Но академическая система в период расцвета академии была и, пожалуй, пока что остается единственной школьной системой рисования. Ею был разработан и весь метод изучения объемной модели именно применительно к человеческой натуре. Вместе с ней вошли и крепко застряли в сознании художников те методы изучения свойств объемной модели, которые дают конкретные и исчерпывающие сведения применительно к рисованию человека. В силу этого поставленный выше вопрос о пластических свойствах, которые присущи всякой объемной модели, современной школой рисования формулируется гораздо более ограниченно: каковы пластические свойства человеческой модели? И на этот вопрос школьная система отвечает целой серией хорошо разработанных дисциплин: пластическая анатомия, учение о нормальных пропорциях, мимика и т. д.

Но совершенно ясно, что, рекомендуя учащимся эти весьма полезные дисциплины, мы углубляем не метод объемного рисования, но частный случай применения метода на конкретном материале. Эти дисциплины поэтому должны были варьироваться, когда главным объектом изобразительного творчества являлся не человек, но какая-либо иная категория моделей. Пластическую анатомию заменяла анатомия сравнительная для анималистов (художников, изображающих животных), пейзажистам давались сведения о строении земли, атмосферных явлениях, об описательной ботанике. Другими словами, школа направляла внимание художника на объективные пластические свойства, присущие той или иной категории объектов изображения, никогда не пытаясь привести в систему постижение пластических качеств, свойственных всякой объемной модели. Поскольку мы поставили себе задачей общую методику рисунка, постараемся заполнить этот пробел, памятуя о трудностях, которые нам приходится преодолевать, вследствие новизны и некоторой отвлеченности вопросов, а также отсутствия установленной терминологии.

Но может быть эта задача является вообще излишней? Ведь всякий художник работает на конкретном материале; не явится ли

чистым „формализмом" изучение метода, отвлеченного от данного конкретного материала? Мы можем ответить на это лишь следующим соображением. Нам не приходится в практической жизни множить три на четыре или складывать три и четыре. Мы множим четыре яйца на три и получаем дюжину яиц. Мы складываем три рубля и четыре рубля и получаем семь рублей. Значит ли это, что нам следует избегать изучения правил арифметики, дисциплины отвлеченной и чисто формальной? Очевидно, нет. Именно в виду общности этой дисциплины, ее применимости к любому конкретному материалу, постижение ее законов, хотя и на примерах конкретного материала, явится простейшим путем к решению в дальнейшем частных, возникающих на практике задач.

Поэтому и мы, не отрицая полезности преподавания в академиях и художественных школах перечисленных дисциплин, попытаемся все же установить общие пластические категории, чтобы сделать из них некоторые выводы, применимые к объемному рисованию с любой объемной модели. Человеческая фигура и голова остаются для нас наиболее подходящим для такого изучения материалом.

Пластические категории. Трехмерность

Всякий предмет внешнего мира располагается в трех измерениях: ширины, высоты и глубины. Трехмерность, т. е. объемная сущность, — это первая из пластических категорий, присущих всякой модели. Правда, эта трехмерность может иметь различную степень выражения. Мы можем себе представить предмет со столь маловыраженным измерением глубины, настолько „плоским", что он перестает нами восприниматься как объем и, следовательно, остается за пределами объемного смотрения. Такая идеальная плоскость, которая не имела бы никакой пластической сущности, располагается перпендикулярно лучу нашего зрения, при этом так, чтобы все точки этой плоскости были на равном расстоянии от глаза, т. е. в виде вогнутой полусферы. На эту идеальную плоскость мы и проектируем наше плоскостное, чисто декоративное построение. Иначе, эта плоскость может быть названа плоскостью изображения. Но ясно, что при всяком другом положении плоскость, даже лишенная сама по себе измерения глубины, все же обладает признаками пластической трехмерности, поскольку она расположена в пространстве и отдельные точки ее, следовательно, находятся на различных степенях отдаленности от глаза.

Всякий объем ограничен плоскостями. Наше зрение воспринимает не сам объем, но эти ограничивающие его плоскости. Каждая точка этих объемных плоскостей имеет совершенно идивидуальное положение в пространстве.

Материальную сущность плоскости мы называем поверхностью.

Трехмерность объемной натуры художник должен перевести на язык плоскости. Он делает на плоскости бумаги графическое построение объема. Построение объема заключается в определении пространственного взаимоотношения — связи отдельных частей объема, другими словами, пространственных плоскостей, отграничи-

вающих объем. Идеальное построение объема должно стремиться к тому, чтобы каждая точка объема была пространственно определена. Это не значит, конечно, что в совершеннейшем рисунке каждая точка изображаемого предмета должна быть фактически нарисована, отмечена на бумаге. Творческое воображение и художника и воспринимающего его рисунок зрителя дополняет ненарисованное. Но мастерской рисунок должен быть приведен в такое состояние пространственной выясненности, что любая точка на хотя бы нетронутой белой поверхности бумаги могла бы быть пространственно прочувствована.

Ту основную линию, в направлении которой осуществляется эта связь отдельных частей объема, мы называем движением объема. В восприятии художника движение объема может происходить двумя принципиально различными путями. Оно может осуществляться в плоскости, перпендикулярной лучу нашего зрения или близкой к этому положению, т. е. в плоскости изображения (например сверху вниз или слева направо), или в направлении, пересекающем плоскость, из глубины и в глубину ее. Несомненно, конечно, что объем, движение которого совершается в плоскости изображения, имеет и измерение глубины, и мы можем, следовательно, говорить и о движении в этом направлении, точно так же и наоборот — объем, направленный в глубину, в силу своей трехмерности, распространяется и в направлении, параллельном плоскости изображения. Ясно, наконец, что чрезвычайно часты случаи комбинированного, так сказать, диагонального движения, одновременно из глубины и из одного края плоскости в другой. Но все-таки принципиальное разграничение преимущественного выражения движения — основного принципа пластического взаимоотношения объемов — чрезвычайно важно, особенно в педагогическом плане. Именно на этом разграничении базируются две основных задачи построения объема: постановка и перспективное его построение; на нем же основаны и принципиальные различия двух типов объемной модели, наиболее сложными примерами которых являются фигура и голова человека.

Возьмем типичные примеры: человеческая фигура в спокойно стоящей позе и голова, повернутая к нам анфас. В первом случае связь объемов осуществляется сверху вниз (или снизу вверх). Построение объема идет вертикально, в плоскости изображения. Во втором — основное движение идет из глубины кнаружи, пересекая плоскость бумаги. Мы можем себе представить комбинацию объемов в первом случае как бы вырастающей вверх из находящейся внизу горизонтальной плоскости, во втором — нарастающей вперед из плоскости, поставленной вертикально, параллельно листу бумаги. Внимание рисующего в том и другом случае окажется, естественно, направленным на разные моменты, и приемы построения объема будут различны. Именно этим вполне основательно оправдывается школьная система, чередующая в каком-то порядке упражнения в рисовании с обнаженной модели и с головы. Нам думается, что подобный же педагогический метод мог бы быть применен и в начальной стадии обучения при рисовании с более простой объемной модели. В качестве таковой можно использовать любые комбинации из предметов

мертвой натуры, существенно только, чтобы окраска их или фактура поверхности не искажали восприятия объемных плоскостей. Сверток бумаги, поставленный вертикально, и тот же сверток, лежащий в направлении рисующего, является уже, так сказать, прототипом двух видов объемной модели. Прекрасной и богатейшей натурой являются гипсовые слепки, но пользование ими давно скомпрометировано академической системой обучения и требует особых оговорок.

Мы сделаем по поводу гипса маленькое отступление, потому что вопрос о нем, как нам кажется, требует пересмотра и вероятно в близком будущем подвергнется ему.

В представлении художников и педагогов рисование с гипса тесно связано с безжизненным и тоскливейшим искусством старой классической Академии. Отсюда — естественные протесты против всяких возможных попыток возвращения к этой модели.

Действительно, в системе академического обучения гипс служил пособием для формирования совершенно чуждой нам художественной культуры. Но вина в этом лежит не столько на самом гипсе, сколько на методах его использования. Дело в том, что на гипсовых слепках не только упражнялись в рисовании. И подбор этих слепков и вся система обучения на них имели целью внушить учащемуся твердые и неизменные принципы пластического построения идеальной человеческой фигуры и идеальной человеческой головы. Гипс ставился для того, чтобы в известном направлении воспитать все формоощущение художника, поэтому он окрашивал своей отвлеченной идеализацией всю дальнейшую творческую практику художника. Вместе с идеальными пропорциями, античным профилем, условностью движений римской скульптуры гипс вносил в живопись академий и бескровную холодность и отвлеченность самого материала. Так, до восьмидесятых годов прошлого столетия ярославский мужик, позировавший в классах нашей Академии, застывал на рисунках учащихся в позе Германика или Лаокоона. С крушением этого никому не нужного и ушедшего далеко в сторону от жизни искусства был выкинут за борт школьного воспитания и гипс как совершенно излишний балласт. Но если мы сейчас останавливаемся на модели этого типа, то не для того, чтобы рекомендовать ее в качестве пособия для новой идеализации человеческого тела. Нам думается, что при соответствующем подборе слепков или частей слепков гипс может быть лишен всякой способности воздействовать на формопонимание учащегося, сохранив в то же время все разнообразие и сложность движения неокрашенных и одинаковых по фактуре плоскостей. Быть может лучше всего брать для этой цели именно части слепков, составляя из них отвлеченную мертвую натуру, на которой чрезвычайно наглядно можно было бы демонстрировать элементарнейшие приемы построения объемов.

Постановка и построение объема

Итак, мы установили два типа объемной модели. Каждая из них ставит перед рисующим особые проблемы и потребует особого подхода. Модель — человеческая фигура, стоящий предмет или ряд

друг на друга водруженных предметов — покоится на плоскости, давя на нее своей тяжестью. Отсюда первая задача, которую должен разрешить рисующий объемную модель, строящуюся снизу вверх на горизонтальной плоскости, — постановка. Для этого художнику необходимо определить (вернее, просто почувствовать) центр тяжести рисуемого предмета и установить вертикальную линию, которая, проходя через этот центр, падает на постамент. Чем ближе эта вертикаль проходит к середине прикасающейся к постаменту плоскости объема, тем устойчивее, спокойнее постановка. Если она падает за пределы опорных точек, то равновесие оказывается нарушенным. Этими отношениями определяется движение модели. Ясно, что эта проблема постановки была бы чрезвычайно проста, если бы мы имели дело с плоской натурой. Но мы должны помнить, что перед нами пространственная натура и что, следовательно, и центр тяжести и падающая от него вертикаль находятся не на поверхности этого силуэта, но где-то в глубине ограниченного плоскостями куска пространства. Именно отсюда и возникают все сложные вопросы постановки. Поэтому-то и трудно рекомендовать весьма популярный в художественных школах прием установления вертикалей путем отвеса, т. е. веревки с привязанной к ней тяжестью. Ведь очевидно, что в тот момент, когда рисующий проверяет вертикаль, держа на вытянутой руке свой отвес и зажмурив один глаз, он воспринимает натуру как плоскостное пятно, по поверхности которого падает отвесная линия. Но абсолютное в плоскостном восприятии — случайно в пространстве, и модель может оказаться потерявшей равновесие, несмотря на то, что отвесная линия не выходит за пределы опорных точек силуэта.

Конечно, еще менее обоснован (хотя еще и более распространен) этот прием в тех случаях, когда рисующий путем отвеса устанавливает взаимное положение точек, находящихся на контурных линиях, отграничивающих модель с двух сторон. Нам уже ясно из предыдущего, что этот чисто плоскостный проекционный метод стоит в явном противоречии с объемным мышлением. Если при живописном рисовании наблюдение плоскостных взаимоотношений отдельных точек изображаемого было оправдано и могло служить даже основой графического приема, то в рисовании объемном оно оказывается излишним, а сплошь и рядом и вредным.

Художник наблюдает действительную, объективную связь объемов. Он строит форму так же, как она построена в натуре. То обстоятельство, что локоть натурщика находится на одной вертикали с большим пальцем ноги, не имеет никакого значения в плане объемного мышления. Это взаимоотношение случайно, оно каждый момент может измениться и фактически меняется при рисовании живой модели, потому что она никогда не бывает абсолютно неподвижна, а также и потому, что глаз художника не может занимать всегда одно и то же место. Малейший сдвиг во взаимном положении рисующего и модели — и весь чертеж проекционных взаимоотношений (особенно при близком расстоянии от натуры) меняется. Конечно, это в меньшей степени касается неподвижной модели, гипса например. Именно здесь кроется главная опасность упражнения в рисовании скульптурных

изображений человека. Приобретается привычка пользоваться проекционным зрением, установлением отвеса, проведением горизонтали и прочим в применении к человеческой фигуре. И эта привычка обходится чрезвычайно дорого. Уже переход от гипса к профессиональному натурщику, который, особенно в старой Академии, умел сохранять позу с неподвижностью изваяния, оказывается затрудненным. Рисование же с вольной, т. е. нормально позирующей, натуры сопряжено с бесконечными и в большинстве случаев безрезультатными переделками.

Из сказанного, однако, нельзя делать заключение, что проекционное смотрение при объемном рисовании должно быть совершенно исключено и что художник уже не возвращается к нему с того момента, когда он наметил на бумаге обобщенное пятно модели, разрешив таким образом первое композиционное задание. Проекционное смотрение остается как подсобный прием, часто чрезвычайно полезный для проверки, для уяснения ошибок, возникающих в процессе объемного рисования. Ведь общий силуэт нарисованной модели, независимо от того, каким приемом пользовался художник, должен совпадать с плоскостным впечатлением от натуры. Плоскостный метод при объемном рисовании должен сохраниться именно как проверка, аналогичная той, которую производит подсчитывающий большие колонки цифр, оперируя с теми же величинами в разном порядке. Но принципиально — и это является главной задачей педагога — необходимо достичь объемной установки зрения, поставить глаз на восприятие объема. И выслеживание вертикалей остается в работе над постановкой как подсобный прием. Ведь в некоторых случаях такая, по поверхности идущая центральная вертикаль совпадет с внутренним отвесом, т. е. явится его проекцией. Это очевидно при чисто фронтальном положении фигуры. В таком случае отвес, падающий от дужки, т. е. места скрепления ключиц через сочленения лобковых костей, к пятке той ноги, на которую опирается тяжесть тела, совпадает с линией объемного движения. Но основным приемом явится сравнивание, основанное на объемном восприятии и модели и рисунка. Естественно, по отношению к модели, движение которой происходит в горизонтальном направлении, центральную вертикаль заменит центральная горизонтальная линия, и общее построение объема будет аналогично постановке.

В модели второго, так сказать, глубинного типа проблема постановки отходит на второй план. Воображаемая плоскость, из глубины которой вырастает комбинация объемов, перерезает луч нашего зрения перпендикулярно или под небольшим углом. Основная линия движения, на которую нанизываются части объема (в симметричной форме, как например голова человека, эта линия будет центральной), идет из глубины в направлении к рисующему. Основной проблемой построения объема, аналогичной проблеме постановки при вертикальной модели, явится перспективное построение.

Академическая школа включала в свою систему специальный предмет — „линейную перспективу", законы которой обусловливают пространственное построение объема. Усвоение этих законов полезно художнику; оно необходимо при писании картины, но в рисовании

с натуры эти знания почти неприменимы. Сложные математические законы линейной перспективы могут быть наблюдаемы и выводы из них практически применены только на объемах, имеющих некоторую геометрическую закономерность и четкость отграничительных линий и находящихся на значительном расстоянии от глаза. Таковы например энтериеры (т. е. внутренности помещений) или архитектурные пейзажи. Но как раз такого рода модель является в рисовании с натуры естественным объектом живописного рисования, метод которого базируется на непосредственном зрительном впечатлении и исключает или, во всяком случае, не требует знаний об объективной закономерности отношений, осуществляющихся в натуре. В обычной же объемной модели, имеющей органическую структуру и требующей, в силу применения объемного метода, относительно близкой

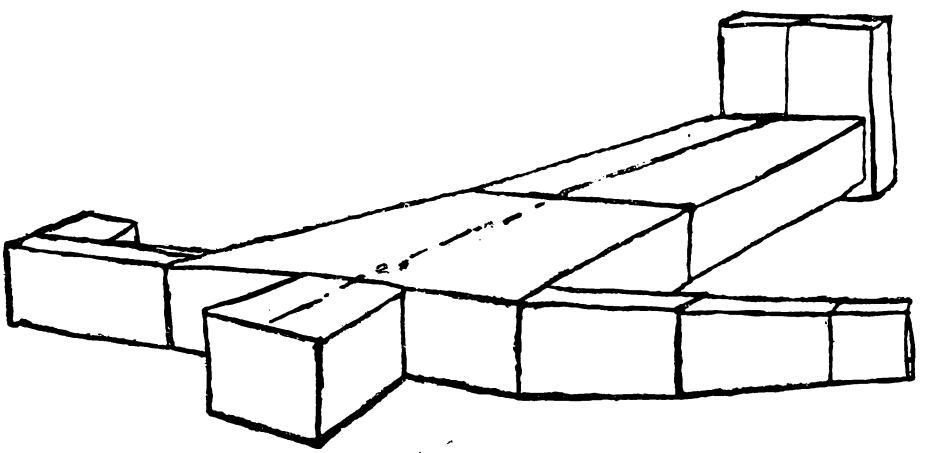


Рис. 13

точки зрения, законы линейной перспективы осуществляются столь незаметно и столь сложно, что знание их почти ничего не дает рисующему. Лишь самые основные и элементарные правила — перспективного сокращения удаляющихся форм, схождения параллельных линий на горизонте, перспективного сокращения ограниченной кругом плоскости в зависимости от того, под каким углом она стоит к лучу нашего зрения и проч. — необходимы рисующему с натуры. Но эти правила в большинстве случаев известны начинающему рисовальщику и могут быть усвоены эмпирически без изучения сложных законов перспективы.

Существует школьная система, рекомендующая прием перспективного рисования объемной модели на основании некоторой линейной схемы, построенной по законам перспективы. Для этого рисующ-

строит условный каркас из линий, выражающих движение основных частей объема, и затем одевает его мясом, т. е. видимыми объемными плоскостями (см. рис. 13). В рисовании головы основанием к такой геометризации служит симметричность двух разделенных вертикалью половин лица. Этот прием в некоторых отношениях может быть полезным главным образом как демонстрация основных законов перспективы, осуществляющихся в построении объема. Он наталкивает каждого учащегося на необходимость воспринять модель пространственно и отвлечься от пятна. Но в нем кроется и опасность, на которую следует обратить внимание. Ибо, во-первых, цель портретного рисования заключается в индивидуальной характеристике, и всякое приведение к схеме, естественно, только затрудняет достижение ее. Во-вторых же, как мы указывали, действие законов перспективы на столь незначительном по пространственной протяженности предмете, как голова, чрезвычайно мало заметно; чтобы сделать их более убедительными, рисующий непроизвольно утрирует ракурсы всех линий и таким образом почти всегда приходит к искажению формы. Поэтому в применении к рисованию головы этот прием не следует рекомендовать. Некоторый практический смысл он приобретает только в отношении глубинной модели, имеющей сравнительно большую пространственную протяженность, например ракурсированная лежащая фигура (см. рис. 13), но и здесь требуется осторожность в его применении.

Основным методом перспективного построения объема остается и здесь сличение объемной натуры и объемно почувствованного рисунка. Плоскостное зрение может быть точно так же использовано как способ корректирования, проверки. Объемная, немеханическая проверка должна осуществляться на следующих основаниях. При объемном рисовании я изображаю *предмет*, но не плоскостное отражение его на сетчатке моего глаза. Объемные пластические свойства этого предмета не изменяются от перемены его пространственного положения. С изменением моей точки зрения предмет как бы поворачивается; варьируется, следовательно, его пространственная характеристика, но не пластические свойства, связанные с категорией объемности. Именно поэтому всестороннее, в буквальном смысле этого слова, знание о предмете необходимо для пластического его изображения. Говоря несколько парадоксально, рисуя голову анфас, я одновременно изображаю ее и в профиль. Практически, поскольку мы имеем дело не с пластикой, но с рисунком на плоской поверхности бумаги, это значит, что правильность объемного построения головы, повернутой анфас, я проверяю представлением о той же голове, повернутой в профиль, и то же самое, конечно, наоборот. На примерах творчества лучших мастеров рисунка (см. рис. 14) можно убедиться, насколько отчетливо может быть прочувствован профиль на рисунке, сделанном в лицевом повороте.

Отсюда можно сделать два практически чрезвычайно существенных вывода. Первый заключается в том, что рисующий ни в коем случае не может удовлетворяться наблюдением натуры с одной постоянной точки зрения. *Рисовать* надо, конечно, сохраняя одну точку зрения, но *знать* предмет и наблюдать его необходимо с разных сторон.



Рис. 14 *Гольбейн*

Это мотивируется, естественно, тем, что, фиксируя объективные взаимоотношения объемов, мы должны знать их. Между тем условия освещения, случайности поворота и другие обстоятельства могут при сохранении одной точки наблюдения скрыть их. Каждый художник знает, что очень похожее, казалось бы, изображение, которое он сделал, добросовестно рисуя хорошо позирующую модель, может оказаться совершенно непохожим, когда модель встала и точка зрения на нее изменилась.

Второй вывод заключается в следующем: объемно рисовать голову, повернутую в профиль, труднее, чем повернутую анфас. Это утверждение, наверное, звучит неожиданно для многих и не только начинающих рисовальщиков. Ведь достижение сходства как раз доступнее всего при профильном изображении. Это знает каждый, кто брал в руки карандаш для того, чтобы набросать портрет своего приятеля. Но здесь и обнаруживается принципиальное различие между графическим и объемным рисованием. Действительно, создать графический символ, обозначающий данного человека, легче всего на основании самой выразительной по своему движению и определяющей наибольшее количество деталей линии. Линейная выразительность профильного контура, конечно, несравненно больше, чем лицевого отграничения. Но в объемном рисовании мы должны определить пространственную сущность объема. Для достижения сходства профиль окажется в большинстве случаев наиболее легким поворотом. Но нарастание объема из глубины наружу передается в нем гораздо труднее, чем при повороте анфас. Другими словами, сделать профиль так, чтобы на этом рисунке можно было почувствовать фас, — труднее, чем сделать фас так, чтобы мысленно можно было его дополнить профилем. Отсюда ясно также, что как раз промежуточные повороты, так называемые в три четверти, легче всего удовлетворяют всем требованиям объемного портретного рисования. (Все сказанное, конечно, может иметь многочисленные исключения, в зависимости от индивидуальных свойств модели.)

Как же подойти технически к вопросу об изображении на плоскости трехмерного объема? Этот вопрос возникает при объемном рисовании любого типа модели. Как мы говорили выше, первоначальное обобщение, определяя композиционное положение рисунка, служит одновременно и первым толчком, дающим возможность воспринять рисунок пространственно и осуществлять таким образом сравнивание рисунка и натуры на основании объемных признаков. Для этого художник должен, не задерживаясь на схеме, ибо это неизбежно „сушит" рисунок, лишая его жизненности, создать на бумаге некоторые объемные обозначения, которые постепенно в процессе рисования определялись бы во всех деталях.

Технические приемы для осуществления такого построения многочисленны, и мы не будем рассматривать их во всех деталях. Сделаем по поводу них лишь некоторые указания.

Один из излюбленных и наиболее распространенных приемов заключается в конструировании на основании первоначальной плоскостной наметки линейной пространственной схемы, грубый пример которой мы видели на рисунке 13. Живая органическая форма

модели приводится таким образом к некоторому геометрическому каркасу, „оболванивается", говоря профессиональным языком. Затем постепенным нанесением теней художник оживляет этот каркас, приводя его к живой форме.

Рекомендовать этот прием ни в коем случае нельзя. Порочность его заключается в том, что в живой натуре, собственно говоря, нет никаких предпосылок для того, чтобы естественно уложиться в такую схему. Поэтому, с одной стороны, как мы уже говорили, сама эта конструкция делается совершенно произвольно и в лучшем случае устанавливает только условный перспективный принцип, но никак не характеризует данную индивидуальную натуру, и с другой — обратный переход от этой схемы к изображению живого органического объема логически недостижим. Обтесывая свой первоначальный обрубок, художник может бесконечно совершенствовать и детализировать схему, но он никогда не выйдет из этой схемы. Поэтому, методично использованный, этот прием ведет к полному засушиванию рисунка, а применяемый систематически может сказаться и на понижении чувства живой формы у учащегося. Обычно же он остается в качестве предварительного чертежа, о котором художник забывает, переходя к определению живого объема. Но в таком случае он просто излишен.

Вторым приемом, близким к рассмотренному, является разграничение объема на п л а н ы и определение таким образом светотеневых отношений. Он несомненно ближе к цели объемного рисования, но о нем мы говорили уже выше, указывая на методическую ошибку, лежащую в его основе.

Для того чтобы определить наиболее простой и эффективный прием объемного рисования, следует установить, во-первых, что впечатление объемности создается в первую голову светотеневыми определениями. Линейная схема может дать определение пространственности, но только система тональных переходов от темного к светлому дает конкретное живое ощущение объема. Объем существует для художника, поскольку он видим; он видим постольку, поскольку он освещен. Тональные определения, приведенные в некоторую систему, дают представления объема и пространственности. Эта система может быть разработана условно, например затемнением уходящих в глубь частей объема и просветлением выступающих, но выдержать такую систему в сложных комбинациях объема чрезвычайно трудно, — она всегда будет отвлеченной и бедной конкретными подробностями. Все-таки полезность такого рода приема несомненна. Он приучает учащегося видеть в системе светотеневых отношений лишь с р е д с т в а определения пространственных и объемных величин, чем, в отличие от живописного рисования, она и должна быть при рисовании объемном.

Но, конечно, естественнее и эффективнее извлечь эту систему из условий данной освещенности модели. В таком случае следует руководствоваться теми указаниями, которые мы приводили выше, говоря о светотени применительно к живописному рисунку. Для достижения этого надо перевести первоначальную схематичную наметку на язык пространственных отношений. Уголь или сангина, поставленные

плашмя на поверхность бумаги, дают возможность сделать это с наименьшей затратой времени и усилий. А это существенно, потому что дает всей работе интенсивность и силу. Детали объемов именно при этом способе обобщенного объемного построения сами собой окажутся поглощенными большой формой. Как мы уже упоминали, направление штриха или мазка может стать также фактором, определяющим объем, но штрих, сохраняющий на всем своем протяжении какое-то единство движения, труднее поддается дальнейшей обработке, когда рисующий переходит к деталям. Его всегда будет несколько затруднять необходимость нарушить дальнейшей проработкой первоначальную цельность штриха. Поэтому мы и указывали на сангину (или мягкий карандаш того же типа) как на наиболее богатую возможностями технику объемного рисования. Ею пользуются обычно, кладя широкие мазки по направлению из тени в свет и растирая их твердой резинкой. Та же резинка служит для просветления наиболее светлых мест и рефлексов. То, что таким образом весь рисуемый объем даже в светлых местах оказывается в процессе работы перекрытым некоторым слоем красящего вещества, хотя бы слабо окрашенным, помогает рисующему воспринять объем как некое пространственное целое, выделенное из остального пространства.

Целостность. Пропорции

Части объема, взаимоотношение которых в пространстве определялось нами как движение объема, связаны в единое целое. Целостность может быть названа второй пластической категорией, присущей всякой объемной модели. Что подразумеваем мы под этим понятием, будет ясно из следующего практического примера.

Неопытный рисовальщик почти всегда начинает свой рисунок с какой-нибудь детали, наиболее привлекшей его внимание: с головы, когда он рисует фигуру; с носа или глаза, рисуя лицо. Через несколько сеансов, пристраивая добросовестно и мучительно к нарисованному остальные части модели, он обнаруживает, что рисунок „разъехался", т. е. эти вновь создаваемые части по своему пространственному положению и по своей величине не соответствуют нарисованной детали и друг другу, не объединяются в закономерное целое. После этого открытия, делаемого обычно при помощи педагога, начинается безнадежная стадия исправления. Явно слишком маленькая рука увеличивается, что ведет за собой необходимость увеличения и плеча; второе плечо требует, вследствие этого, переделки, а это влечет за собой соответствующее удлинение торса, вызывающее в свою очередь полное изменение построения ног. Когда эти исправления с грехом пополам сделаны, уясняется, что первоначально намеченная величина и положение головы уже „устарели" и должны быть пересмотрены заново. Это — несомненно всем начинающим художникам и педагогам хорошо знакомое переживание. Но допустим даже, что путем чрезвычайно точной и добросовестной работы художнику удалось избежать нарушения пропорций, выдержав единый масштаб и сведя все части в какое-то единство. И все-таки не надо быть особенно придирчивым, чтобы заметить, что рисунку чего-то

нехватает. Отсутствует впечатление цельности, единства, того основного принципа, которому подчинены все отдельные части натуры. Ошибка, которую допустил художник, принципиальна. Он рассчитывал путем суммирования частей получить целое. Но в искусстве — мы должны это твердо запомнить — сумма частей не равна целому, как учит нас элементарная математика, ибо целое есть сумма частей, плюс понятие целостности, единства, собранности этих частей. Потому-то основным правилом рисования должно быть следующее: нужно итти от общего к частному, определить сначала понятие целого, для того чтобы затем подтвердить это понятие определениями частей.

Отношение величины частей друг к другу и к целому мы называем пропорциями. Соблюдение пропорций, т. е. подчинение их единому принципу, единому избранному художником масштабу, — одно из основных заданий рисующего. Именно поэтому художник, идущий в своем рисунке от частного к целому, должен неизбежно впасть в ошибку. Ведь выдержанность пропорций состоит в наличии единого масштаба, на основании которого определены величины всех частей. Искать этот масштаб в процессе рисования частей очевидно очень трудно, для этого потребуется совершенно непосильное раздвоение внимания. Масштаб должен быть дан заранее: только тогда определение частей делается возможным. Целое заключает в себе этот масштаб. Поэтому следует начинать с определения целого и уже от него итти к определению частей.

Конечно, это не значит, что целое должно быть нарисованным раньше, чем мы приступаем к рисованию частей. Такое требование было бы бессмысленным. Нарисованное целое уже заключает в себе и части, а следовательно, рисунок был бы уже закончен. Мы говорим о той работе над обобщением натуры в единое целое, которую художник производит обычно мысленно, выражая свои наблюдения внешне лишь в первоначальной схеме. Именно эта внутренняя работа глаза и есть самое существенное. Надо уметь воспринять целое, всю совокупность движения объема и переходить от этого восприятия к определению частей. Опытный рисовальщик в состоянии держать в голове всю эту предварительную работу; практически он может начинать рисунок хотя бы с пальца левой ноги (как это и производилось иногда в виде фокуса профессорами старой Академии, рисовавшими таким образом группу Лаокоона), но для этого нужен и огромный опыт и большое внимание. Конечно, от учащегося этого нельзя и не следует требовать. Наоборот, упражнения в построении общей схемы необходимы именно для приобретения этого опыта.

Итак, мы наметили общую схему (найденную преимущественно плоскостным смотрением), в которой, теоретически говоря, заключен и масштаб для определения пропорций всех составляющих это целое частей. Но практически вопрос, конечно, еще не так прост. Соблюсти пропорции в процессе детального объемного рисования оказывается задачей далеко не легкой, даже при верно намеченной схеме общего. Целый ряд трудностей, имеющих самые разнообразные причины, возникает перед рисующим и вынуждает его к ошибкам, совершенно неизбежным в начальной стадии обучения.

Первая трудность заключается в том, что первоначальная схема сделана на основании плоскостного смотрения. Ощущение же величин пространственных совершенно иное, чем величин плоскостных, потому что непосредственное сравнивание их друг с другом невозможно. Это положение имеет громадное практическое значение. Попытайтесь нарисовать две симметричные и равные части объема, например две руки или две ноги, сделав одну из них объемно, т. е. определив ее трехмерную протяженность, а вторую — плоскостно, т. е. определив силуэтно ее контур штрихом или однотонным пятном. Ошибка в определении величин окажется почти неизбежной. Когда вы приступите к объемному определению второй руки или ноги, вам наверное придется увеличить или уменьшить намеченную для рисунка плоскость. С этим обстоятельством необходимо считаться и усвоить его твердо. Количество ошибок, вытекающих из этой трудности сравнивания объемной и плоскостной величины, в процессе рисования чрезвычайно велико. В тех случаях, где пропорции требуют большой точности и малейшее незакономерное нарушение их сразу ощущается (как например в портрете, где верность пропорций проверяется нами наиболее точным инструментом, а именно ощущением похожести), незнание или непонимание установленного нами принципа может разрушить самую добросовестную и внимательную работу. Наиболее характерный и часто встречающийся случай такого рода ошибок следующий: художник делает портретный рисунок, наметив обобщенную плоскостную схему целого — головы, повернутой в три четверти или анфас. Затем он приступает к рисованию одного глаза и доводит рисунок до полного выяснения объемного и пространственного положения его. После этого он берется за рисование второго глаза и через несколько часов мучительных попыток убеждается, что второй глаз он поставить не может. Обычно он винит в этой неудаче первоначальную наметку и, быть может еще обычнее, плохо позирующую модель, но причина этой неудачи несомненно глубже. Ставя второй глаз, он пытался сравнивать плоскостную схему с уже определившимся объемом нарисованного. Ощущение этих величин настолько разнородно, что все его усилия оказываются тщетными. Я думаю, можно доказать, что такого рода переживания не чужды и опытным мастерам рисунка. Когда на каком-либо из чрезвычайно выразительных и похожих портретов Ю. Анненкова один глаз остается вообще ненарисованным или скрытым за ярким бликом стекла очков, то эта творческая „выдумка" художника внушена не только его психологическими исканиями. Нетрудно убедиться при некотором умении рассматривать рисунки, что второй глаз в отведенной ему плоскости вообще не мог быть нарисованным.

Какие же практические выводы могут быть сделаны из этих наблюдений? Другими словами, как осуществлять этот психологический скачок из восприятия плоскостного к восприятию объемному, не утрачивая ощущения единого мерила? Для этого есть только один способ. Выводить рисунок из плоскостной схемы к объему постепенно и целиком. Практически это значит — не допускать такого состояния рисунка, при котором одна часть его являлась бы закон-

ченной, т. е. пространственно и объемно определенной, в то время как другая оставалась бы в стадии плоскостной наметки.

Оба глаза надо рисовать одновременно, т. е. приступать к окончательному объемному определению одного только тогда, когда другой может быть уже объемно воспринят, другими словами, сравнение между ними осуществлено без особого напряжения.

Указанные затруднения в соблюдении пропорций имели в своей основе методическую ошибку.

Вторая трудность, которую нужно иметь в виду рисующему, базируется на психологических основаниях. Для осуществления сравнивания величин отдельных частей объема мы должны их воспринимать с одинаковым вниманием как качественно равноценные, однородные объекты наших наблюдений. Но фактически происходит иное. Некоторые части, вследствие большей своей выразительности или большего количества расположенных на них и индивидуально их характеризующих деталей, привлекают и задерживают наше внимание в большей степени, чем другие — „пустые", лишенные индивидуальных деталей или способности быть носителями экспрессии. С этим явлением мы уже встречались, говоря о принципах композиции.

В силу определенного психологического закона мы, рисуя, инстинктивно увеличиваем первые и уменьшаем вторые, теряя таким образом единый масштаб. Ребенок рисует человека с огромной головой, большая часть которой занята глазами и носом, с тоненькими палками, изображающими руки, украшенными пятью выразительными штрихами — пальцами. Плечи он опускает вовсе — они ни в какой степени не являются носителями экспрессии. Всякое искусство, стремящееся к выразительности, по тем же причинам всегда укорачивает пропорции и наоборот — искусства декоративные (например так называемых „упадочных" эпох) удлиняют их, как бы подчеркивая декоративное преимущество удлиненных, ограниченных плавными и большими линиями членов над измельченными и декоративно бедными формами головы или ступней ног.

Начинающий художник почти всегда будет инстинктивно применять для головы, кистей рук и ступней ног иной, преувеличенный по отношению к туловищу и конечностям масштаб (конечно, тот же закон действует и применительно к другим объектам изображения. Увеличенными окажутся: луна на ночном небе, дверь или труба в сравнении со всей величиной дома, глаз на морде лошади). В особенности явственно сказывается это инстинктивное искажение пропорций при рисовании человеческой головы, нижняя половина которой заполнена органами чувств и основными носителями экспрессии. Начинающий рисовальщик очень не скоро, и то обычно при помощи указаний, узнает, что глаза помещаются приблизительно на середине головы, и таким образом лишенная деталей „пустая" часть объема — лоб и видимая спереди часть волос — занимает половину, а иногда и большую часть формы.

Наконец упомянем о третьей причине непроизвольного искажения пропорций, имеющей и физиологическое основание. Это явление близко связано с только что описанным и заключается в следующем.



Рис. 15 *Жерико*

В силу того что предметы внешнего мира расположены на горизонтальной поверхности (земли), мы естественно считываем окружающую нас видимость в первую очередь по горизонтали, слева направо или справа налево (обычно, повидимому, слева направо, на что нас подталкивает и наша привычка к чтению). Обозревание предмета по вертикали сверху вниз или снизу вверх является для нас более редким и менее привычным. Оно применяется главным образом к одиноко стоящим предметам (человек, башня, отдельное дерево) и несомненно требует какого-то, быть может, совершенно незаметного усилия внимания. Наше зрение инстинктивно проходит по горизонтальному ряду, задерживаясь на отдельных моментах, привлекающих наше внимание. Отсюда — в силу только что высказанных соображений — стремление, далеко не у всех одинаково выраженное, к инстинктивному растягиванию предмета по горизонтали, к расширению его. Яснее всего это явление можно наблюдать точно так же на рисо-

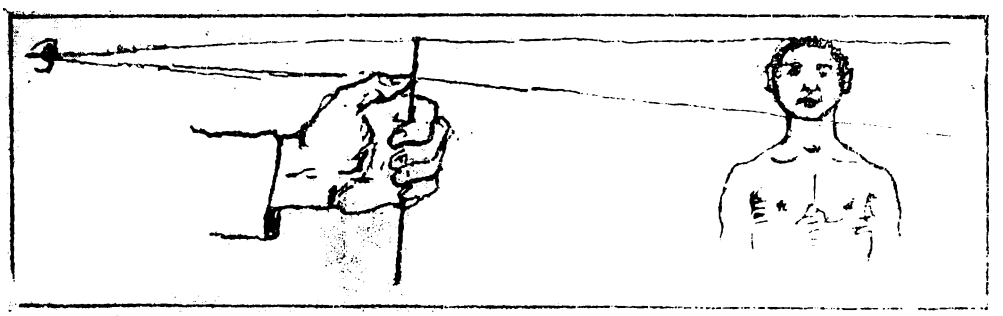


Рис. 16

вании головы — модели, на которой в силу ощущения сходства нам легче всего ориентироваться в ошибках пропорций. В огромном большинстве случаев ошибка в нахождении пропорций заключается у начинающего рисовальщика в том, что он расширяет объем. Расстояние между глазами или между глазом и ухом оказывается преувеличенным.

Какое же средство можно рекомендовать для избежания этих непроизвольных искажений, доставляющих рисовальщику, иногда и не совсем начинающему, много неприятностей? Обычно в школах практикуется проверка пропорций, заключающаяся в том, что рисующий, закрыв один глаз, держит на вытянутой руке карандаш и отмеряет на нем большим пальцем отрезки проекции объема, которые ему необходимо сравнивать. Этот способ несомненно никуда не годится и должен быть вообще изъят из употребления, ибо очевидно, что малейший сдвиг пальца, наклон карандаша или движение глаза изменяют все взаимоотношения трех точек (глаз, масштаб, натура) и, следовательно, о каком-либо приближении к точности измерения не может быть и речи. Затем, и это, пожалуй, главнейшее, как всякий механический прием, он отвлекает внимание рисующего от необхо-

димости дисциплинировать свое чувство пропорций, приглашая его вместо этого довериться измерению, претендующему на математическую точность. В этом смысле, пожалуй, еще менее оправдываемы более точные приемы проверки, как например через стекло, разграфленное сеткой, ибо действительно, давая некоторые гарантии точности, они несомненно механизируют весь процесс рисования.

Но будем помнить, что соблюдение пропорций при рисовании с натуры не есть самоцель, что если мы и стараемся избегать ошибок при определении пропорций, то именно потому, что эти искажения являлись непроизвольными. Рисовальщик должен научиться владеть пропорциями, но ни в коем случае не допускать, чтобы пропорции владели им. А это случается, и довольно часто. Сплошь и рядом мы можем узнать автора серии рисунков с обнаженной натуры по величине рисуемых им ног. Художник должен уметь изобразить натуру данных пропорций не потому, что такое следование натуре есть высшая цель искусства, но потому, что, только умея это, он свободен в обращении с пропорциями и сможет искажать их так, как ему это нужно. А таких искажений может потребовать дальнейшее его творчество и во имя экспрессивности и во имя декоративных, композиционных заданий. История искусства дает нам множество примеров такого насилия художника над натурой. Обоснованность этого насилия заставляет нас воспринимать как нечто естественное и ассиметрию плеч микельанджеловского Моисея, и слишком короткую вытянутую ногу Хроноса у Мартоса (Русский музей), и непропорционально увеличенные глаза лошади на рисунке Жерико (см. рис. 15), и непомерно удлиненные поднятые или протянутые руки агитационных плакатов.

Для достижения этой свободы необходима в первую голову дисциплина глаза, развитое чувство пропорций. Оно дается не механическим вымериванием и выправлением ошибок, но, во-первых, осознанием своих зрительных впечатлений, во-вторых, уяснением тех причин, которые ведут к непроизвольным искажениям, и, наконец, постоянным осмысленным упражнением.

Говоря о пропорциях, нельзя не коснуться когда-то столь интересовавшего художника вопроса о „нормальных пропорциях", или „канона". В системе академического преподавания, сводившей проблему объемного рисования к проблеме рисования человека, учение о пропорциях входило как одна из дисциплин, дающих знание об объективных свойствах объемной модели. Проблемой нормальных пропорций занималась греческая скульптура (канон Поликлета, идеальные пропорции Лисиппа), художники и ученые времен Возрождения (Леонардо, Дюрер), художники и врачи XIX столетия (скульптор Готфрид Шадов, Цейзинг, Шмидт, Фритш, Фрорие, у нас — А. Сапожников и др.). Непосредственно с живым художественным творчеством эта проблема была связана только в Греции, поскольку идея совершенного физического развития, пропагандируемая искусством, вытекала из социально-бытовых условий. Современному художнику знакомство с историей этого вопроса интересно, пожалуй, главным образом с точки зрения изменчивости этого канона. В практике рисования с натуры ему могут пригодиться лишь

некоторые весьма приблизительные данные пропорций, слишком большое отклонение от которых может помочь уяснить сделанную рисующим ошибку. Так например полезно знать, что расстояние от макушки до лобковых костей равно приблизительно половине чело-

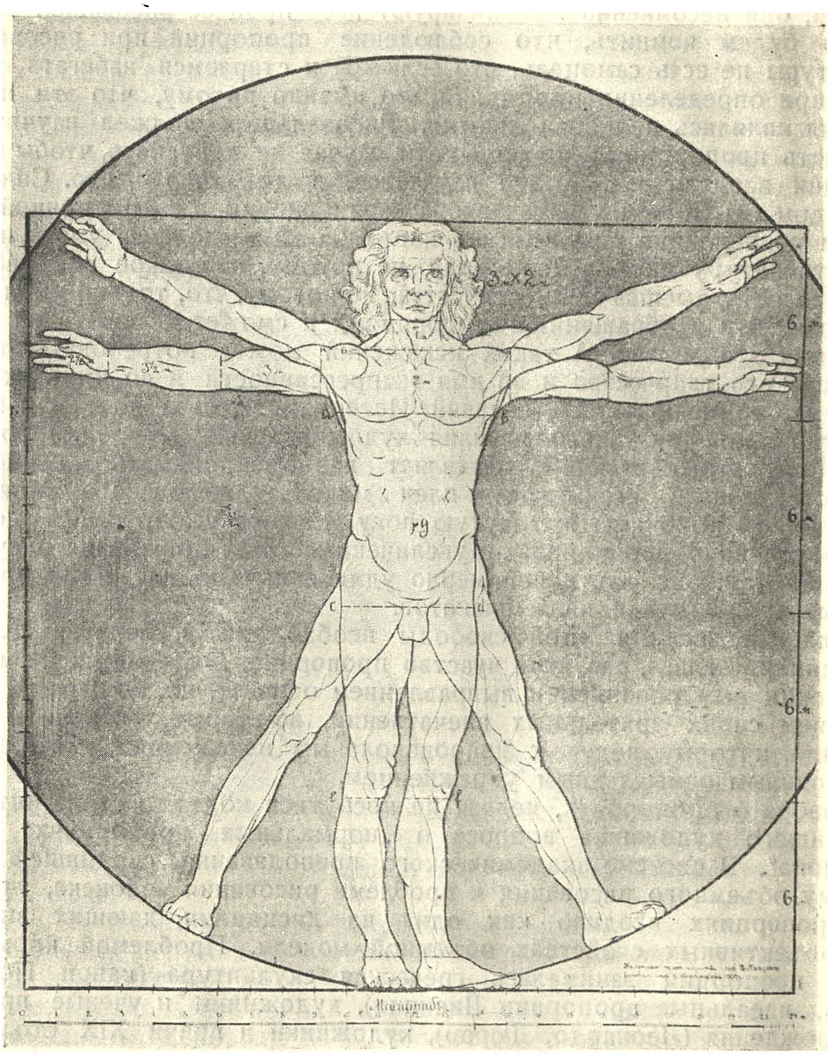


Рис. 17 *Леонардо да Винчи*

веческого роста (обычно начинающий рисует ноги значительно короче), что голова взрослого мужчины равняется приблизительно $^1/_7$ всей фигуры, что расстояние между концами пальцев растянутых горизонтально рук приблизительно равно высоте всей фигуры (по

Леонардо, см. рис. 17), что пропорции женской фигуры несколько более приземисты и величина головы ребенка относительно туловища значительно больше, чем у взрослого человека, и т. д.

Быть может, по отношению канона и изучения пластической анатомии художнику лучше всего поступать так же, как рекомендует Анатоль Франс поступать с историческими сведениями пишущим исторические романы: изучить предмет во всех подробностях, забыть их, и только тогда браться за творческую работу. Нет ничего печальнее рисунков, изготовленных в натурном классе на основании анатомических таблиц и сведений об идеальных пропорциях.

Отграниченность объема. Контур

Объемная модель представляет собой кусок пространства, отграниченный плоскостями от остального пространства. Эта пространственная отграниченность объема составляет третью пластическую категорию.

Поскольку в рисунке мы переводим объемность модели на плоскостный язык, мы не в состоянии графически передать всю систему плоскостей, всесторонне ее отграничивающих. Рисующий воспринимает только плоскости, обращенные лицом к нему, начиная от плоскостей, развернутых параллельно плоскости изображения, и кончая плоскостями, лежащими параллельно лучу его зрения. В последнем случае они сокращаются до линии, т. е. имеют при проекции на плоскость бумаги лишь одно измерение. В силу того, что наш глаз сохраняет по отношению к изображаемому предмету одну точку зрения, эти идущие от нас вглубь в направлении луча зрения плоскости и являются отграничивающими силуэт предмета, — составляют его контур. Из этого определения ясно, что понятие контура не исчерпывается отграничением края объема от окружающего пространства. Так называемый внутренний контур образуют идущие в том же указанном направлении плоскости, отграничивающие части объема (например одна из сторон носа при повороте лица в три четверти; см. рис. 14).

Но эти отграничивающие объем плоскости бесконечно разнообразны по величине и по характеру своего движения. Художник, рисующий такую сложную модель, как органическая форма человеческого тела, должен помнить, что перед ним нет ни одной прямой и геометрически правильной плоскости. Все они имеют совершенно индивидуальные, не приводимые ни к каким геометрическим отношениям определения. Поэтому и граница объема — контур должен быть таким же живым, меняющимся в зависимости от величины составляющих его плоскостей, характера их движения и положения по отношению к источнику света.

Таким образом контур, представляющий собой некоторую группу плоскостей, с точки зрения объемного рисования принадлежит объему и ни в коем случае не может быть ощущаем раздельно от него как самостоятельная величина. Логично мыслить контур как результат объема, ибо составляющие его крайние плоскости являются как бы заключающими объем. Поэтому совершенно естественно — хотя для

большинства художников, особенно начинающих, это и звучит парадоксально — заканчивать рисунок контуром, но никак не начинать с него. Эту мысль довольно трудно привить учащимся, но она является совершенно неизбежным выводом из определений самого понятия объемного рисования.

Говоря о контуре как о границе объема, состоящей из бесчисленного количества перспективно до линии сокращенных плоскостей, мы умышленно избегали весьма распространенного термина „контурная линия". В словаре начинающего художника это понятие требует особенного уяснения. Следует помнить совершенно точно, что рисующий с натуры имеет дело с тональными пятнами — они составляют элемент наших зрительных восприятий (доказательством чего может служить хотя бы фотография) — или с объемными величинами, объективно существующими. На этих принципах осуществляется живописное и объемное рисование, но линия не существует ни в нашем непосредственном восприятии ни в воспринимаемом нами внешнем явлении.

Кстати, для ясности терминологии следует четко различать понятие линии и штриха. Под штрихом мы подразумеваем особый технический прием нанесения красящего вещества на плоскость бумаги; штрих — это вытянутое и до минимума суженное тональное пятно, поэтому, повторенный параллельно или крест-на-крест под каким-либо углом, он может превратиться или в плоскостное тональное пятно или в определение объема. Линия есть понятие математическое; не обладая измерением ширины, она не может выражать ни пятна ни объемной плоскости. Когда мы, следовательно, говорим о проведенном на бумаге штрихе, как о линии, мы лишаем его всех конкретных, так сказать, материальных его свойств, абстрагируем его фактуру, тон, цвет, ширину.

Отсюда происходит разница между понятиями „рисунок линейный" (или линеарный) и „рисунок штриховой", ибо под первым мы понимаем особую форму пластического представления, а под вторым — лишь особый вид обращения с материалом — особую технику. Штриховой рисунок может поэтому быть и живописным (см. рисунок Фортуни), и объемным (см. рис. 18), и наконец, линеарным.

Линия в рисунке по большей части берется условно для обозначения границ изображаемого явления, следовательно, она представляет собой определенную форму нашего пластического мышления. Поэтому под словами „контурная линия" мы должны понимать не тот осязаемый материальный штрих, который так или иначе отграничивает на бумаге изображенный объем, но наше представление о границе объема. Этот термин, следовательно, применим и там, где граница объема фактически не имеет штрихового линейного обозначения.

Мы могли бы резюмировать изложенное следующим образом. Художник может воспринимать натуру и плоскостно, или объемно, но может ее изображать и линеарно, ведь на практике всем нам известно линеарное рисование. Что же представляет собой этот линеарный рисунок, который мы уже обозначали выше как особый вид, особую форму рисования? Чтобы разобраться в этом, — а вопрос этот для всякого мыслящего художника, а тем более для педагога, чрезвы-

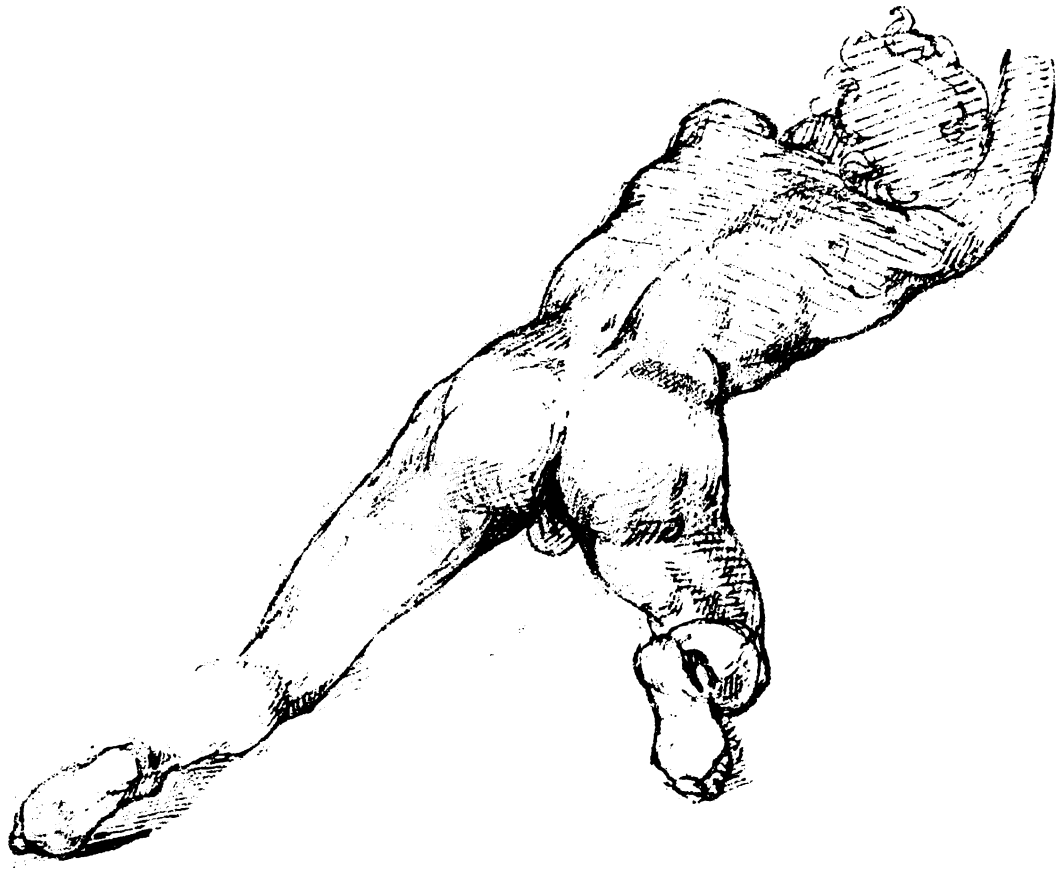


Рис. 18 *Жерико*

чайно важен, — придется очистить понятие линеарного рисунка от большого балласта, наросшего на нем вследствие неточности нашего обычного словоупотребления.

Под линеарным, обозначаемым чаще как „контурный", рисунком понимают обычно рисунок, выполненный преимущественно штрихом, без определенных обозначений тональных или объемных отношений.



Рис. 19 *Энгр*

В эту категорию попадает обычно большое количество произведений чрезвычайно разнородных и объединенных лишь внешним приемом, которым пользовался художник. При внимательном рассмотрении легко убедиться, что большинство такого рода рисунков представляет собой лишь технические видоизменения уже знакомой нам формы рисования.

Возьмем в качестве примера рисунок Энгра (см. рис. 19), представляющийся на первый взгляд глубоко отличным от приведенных выше образцов рисунка. Художник очевидно игнорирует живописные качества явления. Ни окрашенность предметов, ни светотеневые отношения не интересуют его. Но с другой стороны, казалось бы, отсутствуют и объемные и пространственные определения. Отграниченное контуром пространство остается как будто совершенно неконкретизированным, отвлеченным, пустым. Не встречаемся ли мы здесь как раз с примером специфического линеарного мышления, не имеющего ничего общего ни с живописным ни с объемным восприятием явления? Нетрудно убедиться в ошибочности такого предположения.

Если мы рассмотрим внешний контур, которым отграничивает художник рисуемые им объемы, то увидим, как меняется в зависимости от характера объема ширина и сила этой контурной линии.

Она то исчезает, то усиливается, удаляясь и приближаясь, характеризуя совершенно очевидно те плоскости, которые, уходя в глубь пространства, отграничивают, заключают объем. Вся специфичность этого приема рисования — в той лаконичности, с которой художник выражает это движение плоскостей. Именно этим объясняется и кажущаяся пустота отграниченных контуром объемов. И здесь художник опускает, не договаривает, предоставляя зрителю дополнять воображением пространственные определения объема. И это угадывание происходит инстинктивно и без всякого напряжения, ибо лаконичный язык художника в то же время настолько точен, что несколько еле заметных обозначений вызывают к жизни в представлении зрителя и все недоговоренные определения объема. Каждая точка этого ненарисованного объема может быть совершенно отчетливо почувствована в пространстве.

Таким образом перед нами пример особой технической трактовки знакомого нам объемного метода рисования. Контурный штрих выражает не линию, но отграничивающие объем плоскости; тональные обозначения, необходимые для пространственного определения плоскостей, трактованы самым лаконичным, экономным образом, но все же несомненно имеют место в рисунке. Мы можем, продолжая наш анализ, указать и те причины, на основании которых художник избрал именно эту технику. Энгровские портретные рисунки носят интимный, „камерный" характер: основная цель, к которой стремится художник, — достижение наибольшего сходства, при этом сходства, выраженного не утрировкой, не выпячиванием во что бы то ни стало индивидуальных и характерных черт портретируемого лица. Эти портреты сделаны для рассматривания и любования ими в семье портретируемого; естественно художником элиминируется всякая грубость, подчеркнутость приема. Он стремится к форме приятной, несколько снисходительно идеализирующей, но в то же время не упускающей ни одной индивидуальной черты. Всякие живописные декоративные ценности являются в этом смысле, очевидно, излишними; бóльшая конкретизация пространственных отношений — ненужной. Рисунок не должен выделяться, создавать свое пространство. Его рассматривают вблизи внимательно и любовно.

Очень близко к этому искусству, правда, с индивидуальными отклонениями в сторону большей живописности, творчество Серова. Любопытно с указанных нами точек зрения подойти к знаменитому его рисунку Иды Рубинштейн. То недоумение, которое он вызывал у многих зрителей в момент своего появления, быть может, мотивировано именно некоторым несоответствием между эффектностью декоративного замысла и интимностью избранных художником пластических средств.

Возьмем пример другого характера — рисунок Б. Григорьева (см. рис. 20). Контурный штрих в данном случае имеет более отвлеченный характер, т. е. выражает в меньшей степени перспективное движение плоскостей, чем линию. Причиной этому некоторая однородность контурного штриха на всем его протяжении, некоторая механичность приема. Именно это свойство лишает штрих его пространственной функции, способности характеризовать объем. Внимательно вглядываясь,



Рис. 20 *Б. Григорьев*

однако, мы убедимся, что и в этом случае мы не имеем дела с продуктом чисто линеарного мышления, но скорее со стилистическим приближением к нему. Контурная черта Григорьева обычно подчеркнута с края объема и сходит постепенно на-нет к внутренней стороне. Этот эффект достигается тем, что держат карандаш почти параллельно бумаге, прикасаясь к ней то острием графита, то всей поверхностью отточенной части. Объем, отграниченный таким контуром, получает несколько однородную рельефность, т. е. условное пространственное обозначение. Мы имеем, следовательно, дело с особой разновидностью объемного рисования, отличающегося от рассмотренных нами выше примеров тем, что индивидуальная характеристика движения объемных плоскостей заменена условной, несколько однообразно примененной характеристикой. Принципиальная разница между этой формой рисования и рассмотренной нами на примере энгровского творчества заключается в том, что у Энгра мы имели лаконичность выражения, при исчерпывающей полноте восприятия объема, у Григорьева — лаконичность самого восприятия объема и соответствующие этому восприятию средства выражения. Избранная художником форма оправдывается тем, что рисунки его носят характер быстрых и живых зарисовок. Анализ натуры, естественно, должен быть заменен обобщенным и сжатым представлением о ней.

ГРАФИЧЕСКИЙ РИСУНОК

Какого же типа рисунок можем мы назвать чисто линеарным? Для того чтобы ответить на этот вопрос, вернемся к нашему определению линии.

Штрих, который выражал бы линию, не определяя живописных и объемных отношений, должен быть лишен способности обозначать пятно или пространственную плоскость. Он делается, так сказать, пластически нейтрализованным, отвлеченным. Конечно, на практике, объективно, это недостижимо, и всякая проведенная на бумаге черта имеет определенную ширину, цвет и силу тона. Но все эти качества могут быть лишены активности, не „функционировать". Ведь точно так же мы не воспринимаем указанных свойств штриха, обозначающего математическую линию на чертеже. Достичь такой нейтрализации штриха в рисунке можно на основании следующих соображений. Мы воспринимаем окрашенность главным образом путем сравнения с другими окрашенностями: непосредственно эмоциональное воздействие цвета относительно ничтожно. Серый цвет карандаша в однотонном рисунке почти не воспринимается нами как цвет. Точно так же и тон воздействует на нас, поскольку он изменяется в сторону усиления или ослабления; и изменение ширины — поскольку оно варьируется. Поэтому штрих, проведенный с начала до конца одинаково, не изменяющийся ни по силе тона, ни в сторону расширения или сужения, неизбежно теряет свои живописные и объемные функции, он выражает линию, становится линией, как говорит наше обычное словоупотребление, делается формой выражения линеарного мышления. Именно поэтому некоторая механичность рассмотренного нами григорьевского штриха и делала его отвлеченным. Из сказанного ясно, что абсолютная ширина, вернее, тонкость штриха еще не делает его линией. Он становится линией только в силу отсутствия контрастов, отсутствия качественных изменений в своей природе.

Рисунок, сделанный таким штрихом, называется обычно чисто графическим, и действительно желательно терминологическое разграничение между рисованием этого типа и теми формами рисования, которые мы рассматривали выше. Ибо дело, конечно, не в технике нанесения штриха. Сама эта техника обусловлена глубокими принципиальными различиями.

Если в объемном рисунке мы встречаем штрих, отграничивающий край объема, мы ощущаем его как принадлежащий к объему. В рисунке живописном такой же штрих может определять тональное пятно, граничащее с соседним, более светлым или более темным пятном, образованным натурой; — в таком случае этот штрих принадлежит фону. В обоих случаях в нашем восприятии он имеет какое-то пространственное существование. Но штрих, определяющий линию, не принадлежит ни к объему ни к окружающему его пространству. Он — отвлеченная, совершенно условная величина, некоторая категория нашего пластического мышления. Поэтому и графически линеарный рисунок не имеет конкретных пространственных определений. Как результат пластического мышления, он в большей степени обращается к нашей мысли, чем к непосредственному чувству. Мы в праве были бы сказать, что линеарное рисование творит не пластические образы, но с и м в о л ы, т. е. некие графические знаки, обозначения предметов, аналогичные их словесному обозначению.

Отсюда и раскрывается для графики огромная область творчества: иллюстрация, карикатура, промышленная графика и т. д., апеллирующая не непосредственно к нашему пластическому восприятию, но к ассоциативному м ы ш л е н и ю, не показывающая, но рассказывающая о явлениях внешнего мира.

Линеарно рисование ребенка и линеарно творчество почти всякого берущегося впервые за карандаш человека. Потому что как для первого, так и для второго рисование является средством передачи изображаемого предмета, а не средством художественного анализа и познания внешнего явления. По той же причине подробное рассмотрение приемов линеарного рисования не должно происходить в пределах настоящей книги, посвященной рисованию с натуры. Но для завершения нашей, в черне набросанной, классификации приемов мы хотели бы и в применении к линеарному рисунку ответить на вопрос о наиболее соответствующей этой форме творчества технике. Мы указывали, что уголь мог бы быть назван как теоретически идеальный материал для живописного рисования, а сангина или того же типа мягкий черный карандаш отвечают точнее всего техническим требованиям объемного рисования. На основании того, что мы говорили о линеарном штрихе, можно назвать и материал, применение которого является наиболее удобным для целей графических. Ни уголь, с его богатством тональных переходов, ни мягкая и податливая сангина не могут способствовать той нейтрализации штриха, о которой мы говорили выше. Перо и черная тушь — самая подходящая для этой цели техника, при условии, конечно, соответствующей поверхности бумаги. Тушь дает идеально однотонный штрих, и перо, особенно некоторые из сортов этого инструмента, механизирует проведенную черту, делает ее отвлеченной. Заметим кстати, что кисть, особенно кисть с полузасохшей тушью, дает как раз возможность извлечь из туши живописные и объемные качества. Штрих, нанесенный кистью на шероховатую поверхность бумаги, почти всегда воспринимается нами как принадлежащий или объему или окружающему его пространству. Наоборот, пером достигается идеальная нейтрализация штриха. Напомним в заключение, чтобы

предупредить неправильное понимание наших слов, что, говоря об „идеальном“ графическом приеме или о „чистой“ графической форме, мы отнюдь не имеем в виду каких-либо качественных оценок рассматриваемых нами приемов. Слова „чистый“ или „идеальный“ могли бы быть заменены термином „показательно-теоретический“, не более. Но мы, конечно, очень далеки от того, чтобы рекомендовать как безусловно и на все случаи лучший какой-либо из упоминаемых нами технических приемов. Нет хороших и плохих приемов, есть только приемы, соответствующие и не соответствующие целям.

НАБРОСОК

Мы упоминали, что линеарный рисунок, который мы в виду наших объяснений можем впредь называть более привычным термином „графический", не имеет к рисованию с натуры непосредственного отношения. Тем не менее или, вернее, вследствие этого педагогу приходится неоднократно прибегать к разъяснению его принципов именно в процессе обучения рисованию с натуры. Это необходимо уже потому, что, как мы говорили, графический рисунок является естественной элементарной формой всякого начального рисования. Для того чтобы направить учащегося на путь живописного или объемного рисования, „поставить его глаз" на изучение натуры, нужно отучить его от графического рисования, дать отчетливое представление о принципиальных различиях основных форм пластического творчества. Но даже тогда, когда это достигнуто и художник научился сознательно пользоваться необходимым ему методом, вопрос о линии будет подниматься постоянно. Во-первых, так сказать, негативно, в целях указания на ошибочность непроизвольного применения графического метода, а во-вторых, и положительно, для использования графического мышления при некоторых специальных заданиях рисования с натуры.

Что касается первого, то мы приведем пример одной, чрезвычайно часто встречающейся ошибки, проанализировав которую, рисующий может избегнуть в дальнейшем многих затруднений. Ошибка эта обычно выражается в следующем. Нарисовав какой-либо объем, т. е. определив движение объемных плоскостей, начиная с тех, которые находятся в плоскости изображения, и кончая повернутыми к ним под углом в 45°, т. е. составляющими контур объема, рисующий, в целях большего уяснения границ объема или переключив свое внимание на движение линий, подчеркивает эту границу местами или на всем протяжении отграничивающей чертой. Отсюда для восприятия нарисованного вытекают три, чаще всего не предусмотренных возможности. Или этот штрих оказывается л и н и е й, т. е. элементом, стоящим в явном противоречии с основным принципом рисунка и поэтому сбивающим его восприятие, или он функционирует как п я т н о и, следовательно, вызывает к жизни живописное определение, нарушающее единство объемного восприятия, или — и это естественнее всего, поскольку восприятие всего рисунка настроено на объемность, — он будет понят как о б ъ е м н о е о п р е д е л е н и е, и, следовательно, объем окажется искаженным. Последнее обстоятельство как раз и требует некоторого уяснения. Дело в том, что это искажение во время процесса рисования кажется рисующему столь незна-

чительным, что оно не способно остановить его внимание. Ведь действительно, казалось бы, объем увеличился на ничтожную величину — ширину проведенной черты. Здесь и кроется основная ошибка. Если плоскость, занятая объемом, и увеличилась только на эту минимальную величину, то объем испытал гораздо более значительное изменение. Ведь проведенным штрихом сдвинута одна из отграничивающих объем плоскостей. Эта плоскость является звеном в целой системе объемных плоскостей, составляющих пространственное отграничение данного объема. Изменив положение или величину этой перспективно сокращенной плоскости, мы изменяем взаимное положение всех плоскостей и наполняем весь объем новым пространством. Если нарисованный на портрете контур щеки я подчеркнул чертой в 2 *мм* ширины, — я не только увеличил на 2 *мм* плоскость, занятую рисунком щеки, я наложил на все пространство, занимаемое щекой, от контурной линии до перелома к боковой плоскости носа, слой объема в 2 *мм* глубиной. Чрезвычайно важно, чтобы рисующий ясно усвоил себе это и сделал необходимые для своей практики выводы.

Но усвоение принципов графического рисования важно не только для избежания ошибок, для корректирования и очищения методов рисования. Есть область творчества, находящаяся как бы на границе между рисованием с натуры и рисованием „графическим". Область — совмещающая принципы объемного восприятия предмета и линеарного его изображения. Это — лаконичный, обобщенный рисунок, один из видов наброска, которому каждая художественная школа отводит значительное место. К сожалению, однако, именно в этом упражнении учащиеся чаще всего предоставляются собственным силам. Существует взгляд, что благодаря такого рода самостоятельным упражнениям рисующий сможет накопить богатый зрительный опыт, усвоить основные приемы постановки фигуры и изучить принципы движения, не отвлекаясь наблюдением деталей.

Этот взгляд по существу несомненно правилен, но польза набросков без надлежащего руководства может свестись к нулю. Мой опыт убедил меня в том, что набросок есть самая ответственная область художественной педагогики, требующая ясного теоретического обоснования и очень внимательного отношения к индивидуальности учащегося. Извлечь пользу из занятий набросками без руководства может только рисовальщик с вполне сложившейся художественной физиономией. Для начинающего эти упражнения почти всегда вырождаются в чрезвычайно утомительную и бессмысленную трату времени и бумаги.

И это совершенно естественно.

Когда перед учащимся, привыкшим делать рисунок в 12—15 часов (это тот срок, на который, пожалуй, рациональнее всего ставить натуру для законченного рисунка),[1] оказывается та же натура, но

[1] Старая Академия растягивала срок постановки до двадцати и больше двухчасовых сеансов. Это несомненно нужно считать вредной тратой времени, ибо приучает рисующего в зависимости от темперамента и способности или работать исподволь, спустя рукава, или, закончив рисунок задолго до срока, сосредоточиваться на тупой отделке деталей, „раздраконивании" рисунка.

поставленная на 12—15 минут, он первоначально понимает задание как необходимость сделать просто ускоренный, молниеносный рисунок. На это направлено все его внимание. Он обычно игнорирует композицию (это облегчается еще и тем, что набросок часто делается на клочке бумаги самой неопределенной формы), кое-как устанавливает общий контур и пропорции и устремляется довести рисунок, хотя бы в какой-нибудь части, до близкого к законченности состояния. Результатом является утомление и совершенно отчетливое сознание бессмысленности этих упражнений. Громадное количество рабочего времени тратится таким образом впустую. Разрешить, хотя бы очень приблизительно, в такой короткий срок, как 15 минут, все задания, которые должны возникать в рисунке, конечно, невозможно не только начинающему художнику, но и готовому мастеру. В лучшем случае учащийся приходит к выводу о необходимости оставить без внимания сложные вопросы построения объема и ограничить задание какой-либо одной проблемой, разрешимой в установленный для наброска срок. Одним из таких заданий является распределение рисунка на плоскости, построение общей схемы. Об этом мы говорили в главе о композиции, рекомендовав такие упражнения для приобретения навыка к обобщению. Мы указывали также на опасность такого рода схематических обобщений; поэтому время, уделяемое обычно наброску, нерационально использовать полностью под такое рисование. Но даже, если и сводить набросок к этому заданию, то руководство педагога необходимо для того, чтобы с самого начала и во всей остроте поставить вопрос о композиции, о закономерном распределении нарисованного на плоскости бумаги. Чрезвычайно важно поэтому отучить начинающего рисовальщика от упражнения на клочках бумаги. Я рекомендовал бы для набросков обзаводиться всегда альбомом или одинаково нарезанными и скрепленными листками бумаги. Это дает, во-первых, сразу некоторую обусловленность композиции и, во-вторых, приучает рисующего к бережному и внимательному отношению к своей работе. Страница альбома гораздо более ответственна, чем отдельный клочок бумаги. Художник остережется испортить ее наспех и случайно сделанным рисунком.

Но упражнения в схематичном и композиционном построении, как сказано, не должны отнимать слишком много времени или, тем более, производиться постоянно. Ведь по существу такого типа набросок есть рисунок плоскостный, но в то же время не живописный. Другими словами, зрительный метод применен здесь художником только абстрактно, условно. Конкретные пластические выводы, которые заключаются в определении тональных отношений, из него не сделаны. Поэтому-то продолжительные упражнения неизбежно приводят к отвлеченному, нежизненному восприятию натуры.

Но при правильной установке набросок может принести учащемуся огромную пользу и в то же время стать увлекательным творческим упражнением. Указания руководителя для этого необходимы. Рисунок с натуры, который мы рассматривали выше, и тот вид наброска, о котором мы говорили, являются в конечном итоге способами графического познавания внешнего мира. Различие между рисунком и наброском этого типа, так сказать, количественного порядка. Набросок

отличается большей суммарностью, лаконичностью восприятия и изложения; рисунок — относительной полнотой пластических признаков, извлеченных из созерцания натуры. Но существует искусство наброска, принципиально отличное от рисования с натуры, и именно к нему следует направить учащегося. Только в таком случае можно говорить о наброске как о самостоятельной дисциплине. Это искусство не стремится передать впечатление, но проверяет непосредственным впечатлением заранее накопленные о предмете знания. Другими словами, делающий такого рода набросок художник не столько анализирует объект рисования или свое впечатление от него, сколько создает графическое выражение предмета на основании уже имеющегося у него знания о нем, проверяя и пополняя это представление непосредственным наблюдением. Принципиальная разница между этими методами очевидна. Я рисую не столько изучая данную модель в данном положении, наблюдая движение объемов, их пространственную или плоскостную связь, их взаимное положение и относительную величину, но ищу графического выражения фигуры, находящейся в таком-то положении, имеющей такие-то пропорции и такой-то характер. Практически это значит, что набросок я делаю на основании имеющихся у меня зрительных представлений, моего предыдущего зрительного опыта. Проверка этих представлений непосредственным впечатлением от натуры — дело далеко не простое. Именно здесь кроется главная трудность. Нужно оторвать глаз от слишком пристального и внимательного разглядывания натуры, научить обращаться к ней только за справками, корректировать ими свои знания.

Таким образом творческий метод наброска принципиально отличен от рисования и приближается к искусству графическому, в том смысле этого слова, который мы придавали ему, говоря о линеарном мышлении. Но находясь где-то посредине этих двух форм творчества, вернее, совмещая творческие подходы и того и другого, набросок, естественно, потребует и соответствующих синтетических приемов, совмещающих проблемы создания графического изображения предмета и анализа нашего знания о предмете.

Нахождение таких приемов — дело индивидуальности художника, но чрезвычайно существенно внушить учащемуся при упражнении в набросках уверенность в том, что такой прием необходим. В рисовании с натуры технический прием может быть каждый раз извлечен из анализа этой натуры или нашего впечатления; он является результатом этого анализа, и всякое выпирание или даже подчеркивание приема, как мы уже упоминали, сообщает рисунку поверхностность или окрашивает его „стилизацией". В наброске следует исходить из приема. Это диктуется самой сущностью задания. Поскольку мы фиксируем в нем наше представление, т. е. работаем не чисто эмпирически, но на основании уже имеющихся у нас пластических предпосылок, естественно, что и в оформлении их мы будем исходить из некоторых предвзятых технических предпосылок, которые и составляют сущность художественного приема.

Но отношения этих двух лежащих в основе наброска принципов — эмпирического наблюдения и пластических предпосылок — непостоянно. Может превалировать или тот или другой. Набросок в зависимости

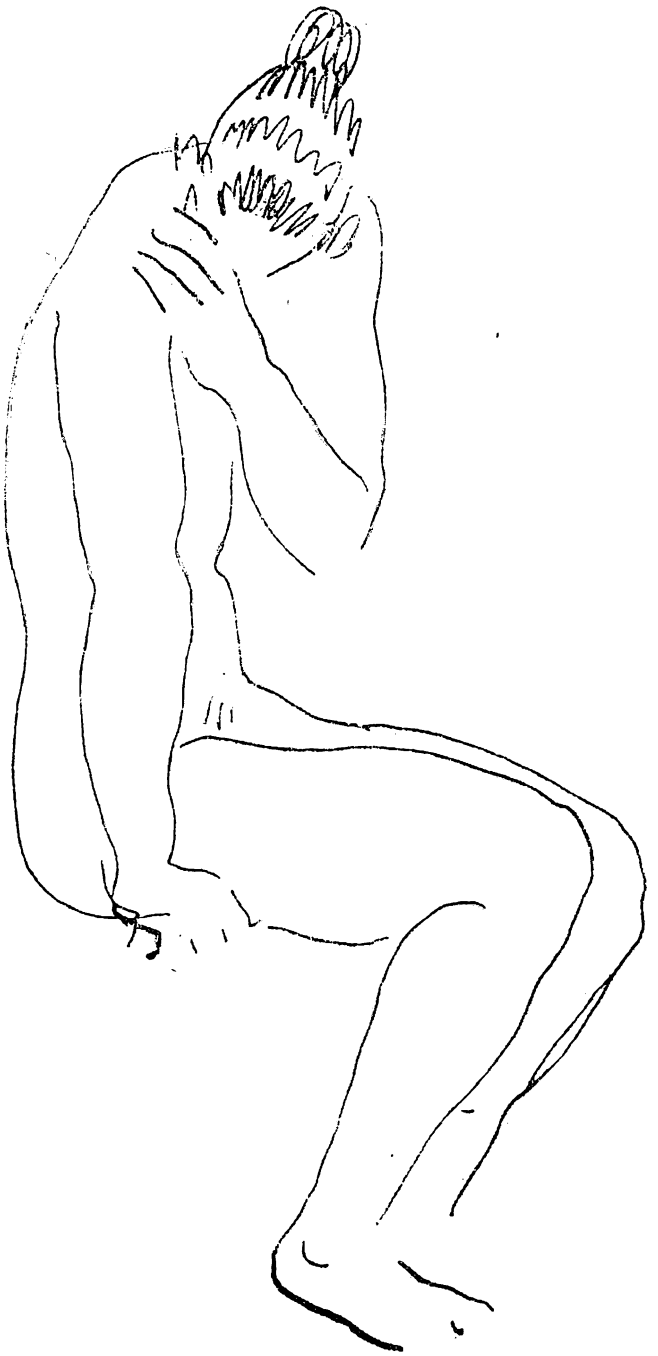


Рис. 21. *В. Лебедев*

от этого может приблизиться к рисунку, лишь синтезированному на основании некоторой графической предвзятости, или, наоборот, стать графикой, только оживленной приближением к индивидуальному пластическому явлению. Поэтому и приемы наброска бесконечно разнообразны.

Учащегося труднее всего оторвать от непосредственного созерцания, от чисто эмпирического метода рисования. Поэтому, для того чтобы ввести его в набросок, следует самым резким образом переключить

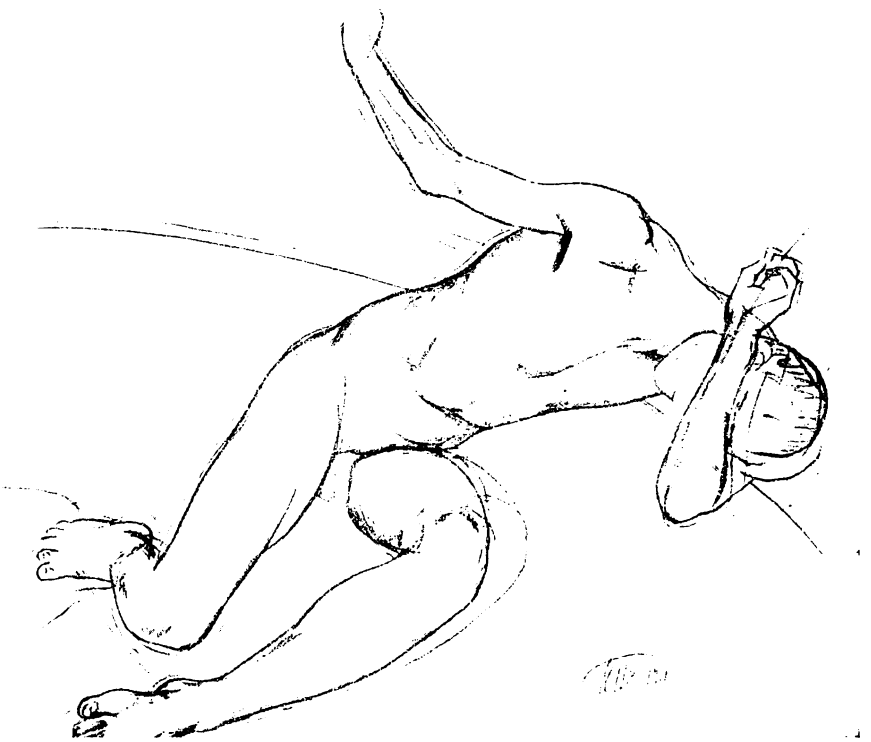


Рис. 22 *К. Петров-Водкин*

его внимание, изменить его принципиальное отношение к рисованию. Надо начинать с наиболее отвлеченной графической формы упражнения в набросках. В виду этого полезно апеллировать в начале именно к линеарному мышлению и искать соответствующих этому творческому методу приемов. Штрих, выражающий линию, но в то же время дающий условное синтетическое представление об объеме (см. рис. 20, 21, 22), может служить отправным приемом для упражнения в наброске. Постепенно этот прием можно конкретизировать, сообщая штриху объемные и пространственные функции и отвлекая от линеарности. Можно ввести тональное определение объемов, точно так же условно синтезированное. Как мы уже указывали, свинцовый

карандаш может быть назван как наиболее подходящий для этого искусства инструмент.

Именно в наброске должна быть выдержана система постепенного усложнения приемов, поскольку на приеме делается ударение. Немаловажным является и то обстоятельство, что усвоение внешнего технического приема всегда дается учащемуся относительно легко и заинтересовывает его сразу наглядностью и непосредственной очевидностью достижения. Поэтому-то набросок может стать чрезвычайно увлекательным упражнением. И не только увлекательным, но и исключительно полезным. Ибо из сказанного ясно, что развитие учащегося в этом упражнении происходит, так сказать, одновременно по трем направлениям. Он приобретает навык к быстрому суммированию своих впечатлений, обогащая свои знания об объективных свойствах модели, заостряет и конкретизирует свое знание формы, движения, характера человеческого тела (набросок, само собой разумеется, рациональнее всего делать с обнаженной модели) и, наконец, параллельно изучает различные приемы графической техники.

Мы заканчиваем на этом наше рассмотрение наброска. Находясь, так сказать, на полпути к графическому рисованию, он только отчасти относится к интересующей нас проблеме рисования с натуры. Поэтому мы не уделяем ему большего места. Учение о наброске, систематизация его приемов и вопросы педагогического метода должны бы составить тему специальной работы.

*

Наброском мы заканчиваем наше рассмотрение методов рисования с натуры. Мы пытались определить основные творческие и зрительные методы и формы рисунка. Резюмируем вкратце разобранные нами положения.

Существует два противоположных творческих изобразительных метода, фиксирующих наше знание о внешнем мире: рисование с натуры, основанное главным образом на эмпирическом восприятии, и рисование графическое, базирующееся преимущественно на заранее накопленных нами знаниях. Глубоким принципиальным различием этих форм творчества объясняется то чрезвычайно часто встречающееся и для многих непонятное явление, что художник, превосходно рисующий с натуры, оказывается плохим иллюстратором и что первоклассный иллюстратор или карикатурист не может сделать более или менее сложного рисунка с натуры. Этот разрыв может быть ликвидирован лишь тщательно продуманной и систематически проводимой педагогической системой, в которой наброску отводилось бы особое внимание.

В настоящей книге мы лишь вскользь касались графического рисования. Ему должна быть посвящена самостоятельная работа. Нас интересовало оно постольку, поскольку мы установили в наброске переходную синтетическую форму творчества, объединяющую принципы рисования с натуры с принципами графического рисования.

В рисовании с натуры мы различаем две основные формы. Рисование плоскостное (живописное), основанное на проекционном

зрительном методе и фиксирующее наши непосредственные впечатления от внешнего явления, и рисование объемное, создающее на основании объемного смотрения графическое определение предмета. Соответствующие этим двум формам рисунка творческие методы в процессе рисования не осуществляются изолированно, но переплетаются, сменяя друг друга. Можно, и необходимо, в педагогическом плане уяснить и систематизировать чередование этих зрительных приемов как в рисовании преимущественно плоскостном (живописном), так и объемном.

Трудности, которые нам приходилось преодолевать при изложении предмета, заключались в совмещении теоретического разбора с педагогическими выводами из него. Далеко не все интересное с точки зрения систематизации и теоретического уяснения творческих процессов существенно в педагогической практике, и, наоборот, ряд проблем, являющихся лишь побочными выводами из основных определений, должны были быть нами рассмотрены с большей подробностью, в виду их значения в деле преподавания. Этим объясняются, с одной стороны, некоторая нечеткость плана и с другой — ряд повторений, которых нам не удалось избежать. Оправданием может послужить новизна поднимаемых вопросов, ибо, как это ни странно, в то время как музыка обладает глубоко разработанной теорией и поэтика представляет собой давно оформившуюся дисциплину, методы изобразительных искусств остаются до сих пор областью почти совершенно нетронутой. Виноваты в этом, конечно, сами художники, игнорирующие всякие теоретические вопросы или решающие их совершенно индивидуально, в целях оправдания какой-либо новой творческой системы, что, конечно, не способствует их уяснению.

Нам хотелось бы в заключение напомнить, что не следует недооценивать значения теории для практического художественного творчества. Правда, никакое знание теории не заменит опыта, извлекаемого художником из непосредственной практики. Однако теория, осмысливающая практику, дает ключ к дальнейшему ее усовершенствованию. Поэтому изучение ее не только полезно, но и необходимо художнику, хотя бы для того, чтобы сократить путь освоения уже имеющихся основных творческих приемов. А для педагога знание теории необходимо еще и потому, что без нее нельзя создать никакой художественной школы.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 5
Рисунок и копия 7
Плоскостность и объемность 10
Два способа рисования 15
Компановка (композиция) рисунка 19
Законы композиции 21
Принципы компановки 24
Обобщение 27
Две формы рисования с натуры 32
Рисунок живописный 39
Модель . . . . . —
Плоскостность 41
Светотень 46
Техника живописного рисунка 49
Рисунок объемный 53
Модель . . . . . —
Пластические категории. Трехмерность 55
Постановка и построение объема 57
Целостность. Пропорции 65
Отграниченность объема. Контур 73
Графический рисунок 80
Набросок 83

№ 7

Ответственный редактор Е. Меликадзе. Техн. редактор Ю. Слепян. Сдано в набор 5-VIII—34 г. Подписано к печати 23-XI—34 г. Заказ № 3100. Тираж 3300 экз. Ленгорлит № 32456. Бумага 72×108 см. 7,2 авт. л., 5,75 тип. л., 2,87 бум. л. 107.448 зн. в бум. листе. Книга отпечатана в типографии им. Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57