Б.В. Лушников, В.В. Перцов

РИСУНОК

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА

Рекомендовано
Учебно-методическим объединением по специальностям педагогического образования в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Изобразительное искусство»

Москва

ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЛАДОС

2006

УДК 75.02(075.8)
ББК 85.14я73-1
Л87

Р е ц е н з е н т ы:

доктор педагогических наук, профессор МГПУ, академик РАО — ***Е.В. Шорохов***;
заведующий кафедрой рисунка и живописи МГУП, профессор — ***Ю.И. Чувашев***

Лушников Б.В.

Л87 Рисунок. Изобразительно-выразительные средства : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Изобраз. искусство» / Б.В. Лушников, В.В. Перцов. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2006. — 240 с. : ил. — (Изобразительное искусство).

ISBN 5-691-01575-3.

Агентство CIP РГБ.

В учебном пособии рассматриваются принципиально важные проблемы освоения учебного и профессионального рисунка, вопросы организации и построения пространства, композиции рисунка. Большое внимание уделяется художественному творчеству, раскрываются пути использования изобразительно-выразительных средств рисунка в художественной практике.

Пособие адресовано студентам, аспирантам, преподавателям художественно-графических факультетов вузов и учителям художественных и образовательных школ и широкому кругу лиц, интересующихся изобразительным искусством.

УДК 75.02(075.8)
ББК 85.14я73-1

© Лушников Б.В., Перцов В.В., 2006
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2006
© Серия «Изобразительное искусство» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2006
© Художественное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2006
ISBN 5-691-01575-3
© Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2006

Учебное издание

Лушников Борис Васильевич, Перцов Владимир Валерьевич

РИСУНОК. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА

Зав. редакцией *В.А. Салахетдинова*; редактор *Г.Л. Стольникова*;
зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*; художник обложки *С.Н. Якубовский*;
компьютерная верстка *А.И. Попов*; корректор *Т.Б. Слизун*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.03.953.Д.004993.08.05 от 16.08.2005.
Сдано в набор 10.01.06. Подписано в печать 31.05.06. Формат 70×90/16. Печать офсетная.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 17,55. Тираж 5 000 экз. Заказ № .

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет.
Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.
E-mail: vlados@dol.ru http://www.vlados.ru

ООО «Полиграфист».
160001, Россия, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.

Введение

Общеизвестно, что живописные полотна и архитектурные проекты, скульптурные монументы, театральные декорации — все начинается с рисунка. В рисунке возникает и оформляется авторский замысел любого произведения изобразительного искусства. Именно поэтому можно говорить о рисунке живописных картин, скульптурных творений. Подготовительные рисунки, эскизы, наброски, картоны — свидетельствуют о колоссальной творческой работе художника, о которой обычно умалчивает, точнее, прямо не говорит само произведение живописи или ваяния.

Рисунок лежит в основе и тщательно разработанной штудии, и беглого наброска, и этюда с натуры, и композиционного эскиза будущего произведения. Рисунок есть само художественное произведение. Как самостоятельный вид искусства рисунок выступает в портретном, пейзажном и бытовом жанрах. Среди русских рисовальщиков широко известны А. Лосенко, Ф. Матвеев, О. Кипренский, В. Тропинин, А. Иванов, К. Брюллов, М. Воробьев, В. Верещагин, В. Васнецов, В. Суриков, В. Серов, И. Репин, М. Врубель, А. Дейнека, В. Фаворский и многие, многие другие. Напомним имена гениальных художников других стран в этой области: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Дюрер, Гойя, Веласкес, Рембрандт, Матисс, Модильяни, Ван Гог, Пикассо и др.

Знание академического рисунка необходимо каждому профессиональному художнику, независимо от того, к какому направлению искусства он будет привержен.

Для рисунка характерно многообразие техник: различные карандаши, уголь, сангина, соус, мел, пастель, сепия, тушь, акварель, гуашь. Каждая эпоха имеет свои наиболее распространенные техники, но приемы в пределах одной и той же техники претерпевают существенные изменения. В сухих техниках чаще всего преобладает линейный и штриховой рисунок. Мокрые дают возможность работать пятном. Особое место занимает перовой рисунок. Все техники позволяют передать цветовое и световое многообразие действительности черным и белым и их тональностями в пределах одного цвета (кроме пастели, аква-

рели и гуаши). В графических техниках широко используются штриховые и тональные изображения, а также локальные пятна.

В предлагаемом учебном пособии усилена педагогическая направленность на изложение и раскрытие материала о многовековом развитии рисунка, о методах построения и организации пространства рисунка, о его выразительных средствах, в том числе композиции.

Издание проиллюстрировано большим количеством рисунков, включая авторские, которые дополняют текст и делают его более доходчивым и выразительным, в которых хорошо прослеживаются элементы выразительности рисунка и средства композиционного изображения, этапы создания художественного образа, от первоначального замысла до непосредственного его воплощения, особенно решения композиционно-пространственных светотональных и пластических задач. Практические рекомендации подкреплены ссылками на светотональную теорию, на методы пространственных построений, в частности на наблюдательную перспективу. Приводятся высказывания известных теоретиков и художников об искусстве рисунка, его выразительных средствах. Раскрывается глубокий смысл и возможности рисунка в процессе обучения студентов художественно-графических факультетов.

Первостепенное внимание уделяется освещению таких важных, ключевых для учебного процесса и профессиональной деятельности проблем, как соотношение объективного и субъективного в искусстве рисунка, природа художественного творчества и т. д.

Одна из основных задач — и ей подчиняется логика изложения всего материала — показать эволюцию изобразительно-выразительных возможностей рисунка, их зависимость от представлений о пространстве и времени. Отсюда возникла необходимость раскрыть не только методы организации и построения пространства, композиции рисунка, но и вопросы влияния графических средств и материалов на изобразительные и выразительные возможности линии, штриха, черного и белого в рисунке.

Основное назначение учебного пособия — помочь студентам, молодым художникам в плане постановки и решения творческих изобразительно-выразительных задач и формирования художественного образа.

1. ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Для художественного восприятия и отражения действительности особое значение имеет факт осознания и ощущения чувства причастности к многовековой практике изобразительного искусства всех времен и народов. Мировосприятие определяет выбор художественно-выразительных средств в отражении действительности и, в первую очередь, таких важных для изобразительной деятельности параметров действительности, как пространство и время. Нужно пропустить через собственное «я» мысли, чувства, переживания своих далеких предшественников, оценить все то богатство изобразительно-выразительных средств, которые накоплены в сокровищнице мировой культуры. А. Толстой по этому поводу писал: «Художник будет описывать жизнь на Земле через десять тысяч лет, откинется назад в дивные туманы истории, — но только тогда плоть его письма станет живой плотью, когда все мгновения того, что он описывает, пройдут через его потенциал»[1].

У каждой эпохи — будь то Древний Египет, Древняя Греция, Византия, Возрождение или Новое Время — был свой идеал красоты, была своя вера, свои представления о действительности, о пространстве и времени, о человеке и природе. Чтобы эстетически выразить их, каждая эпоха стремилась создать свое неповторимое искусство. Взор художника непрестанно обращается к тому прекрасному, что было в глубине веков и тысячелетий, поскольку конец питается началом, а начало — концом. «Человек носит в себе маленький мир младенчества, светлый, как свет неба, радостный, как поляна, покрытая росой, и сложно дремлющий, потому что в нем голоса тысячелетий. Это потенциал художника»[2].

Рисунок тесно связан с мировоззренческими представлениями человечества о действительности,

---

[1] *Толстой А.Н.* Собр. соч. В 10 т. М., 1986. Т. 10. С. 128.

[2] Там же.

о пространстве и времени, поскольку он основа всех видов изобразительного искусства: зодчества, ваяния, живописи, графики. Художественное восприятие сопряжено с переживанием пространства и времени, так как пространство и время — важнейшие категории материи, бытия, искусства. В мире нет материи, не обладающей пространственно-временными свойствами. Общим свойством пространства является трехмерность и время как четвертая его координата.

Вопросы пространственности, пространства и времени в искусстве вообще, и в искусстве рисунка в частности, не теряют своей актуальности, остаются насущными и приобретают все большее и большее значение по сей день.

В историческом аспекте представления о пространстве в искусстве разных эпох исследовали видные искусствоведы Б. Виппер, М. Алпатов, С. Аверинцев, Л. Любимов и др. Проблемам понимания пространственного языка изобразительного искусства уделяли внимание многие исследователи, художники-педагоги, в частности Н. Волков, Б. Раушенбах, П. Павлинов, Н. Ростовцев, Л. Медведев, В. Лебедко и др. В зависимости от целевой установки искусства конкретной эпохи представления художников о пространстве и времени в одном случае соответствуют «традиционному пониманию», в другом — «новой реальности». На протяжении тысячелетий происходит борьба ревнителей этих установок, т. е. с одной стороны — достоверность воспроизведения вещей и явлений, индивидуальное разнообразие и динамика действительности, с другой — обобщенный схематизм, условная символика. В эстетике, искусствоведении явно прослеживаются два типа художественного пространства — «жизнеподобное» и «условное».

В искусстве рисунка пространство складывается из представлений о форме, протяженности, величине, направлении, положении, удалении, о пространственных отношениях и из других более сложных понятий: перспективы, светотональных отношений и т. д. Вместе с тем представления о пространстве формируются не изолированно, не в замкнутом отрезке пространства и времени, а в связи с исторически развивающимися представлениями о пространстве в других видах изобразительного искусства.

Искусство и культура каждой эпохи имеют свой определенный изобразительный, символический язык пространственных представлений. Эти представления, отделенные от нас тысячелетиями и веками, имеют свои особенности, отличаются от представлений нашего времени, от понятных нам символов изображения пространства. Люди разных эпох неодинаково видят мир, еще в большей степени по-разному мыслят, а характер мышления накладывает отпечаток на видение.

Сравнительный анализ складывавшихся и постоянно развива-

ющихся представлений о пространстве и времени позволяет понять обусловленность их художественного выражения в искусстве Древнего Египта, античного мира, Средневековья и Нового времени.

Изначально человек утверждает себя, свое присутствие в пространстве, в мире, оставляя, например, на стенах пещер, где обитал, контур руки с широко расставленными пальцами, изображение зверя, пронзенного стрелами (рис. 1). Уже первый орнамент и первые рисунки свидетельствуют о поиске гармонии, стремлении кажущийся, в силу нехватки знаний, хаос природы упорядочить, подчинить пространство обобщенному воображению, представлению человека. Самоутверждение и переосмысление того, что дано природой, в согласии со своим мироощущением — это и есть первые элементы, истоки представления о пространстве, действительности и времени.

Свежесть, непосредственность восприятия — вот что характерно для пра-искусства. Но организующее начало еще слабо проявляется в нем (рис. 2). Более поздние изображения фигур, предметов воспринимаются уже в своей совокупности, но и эта совокупность еще неустойчива. Это мир яркий, но еще не упорядоченный. Во времена матриархата в подавляющем большинстве лица лишь намечены в палеолитических женских фигурах, тогда как отдельные части тела очень конкретны и резко преувеличены. Это прообразы всех знаменитых венер



Рис. 1. Изображение бизона в пещере Нио во Франции. Ок. XVIII тысячелетия до н. э.

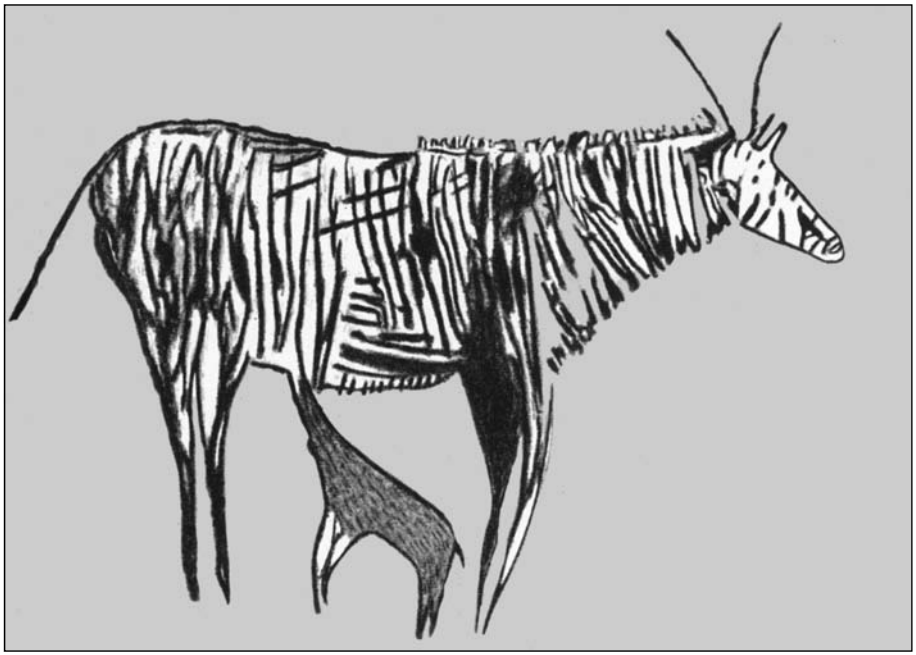


Рис. 2. Антилопа с детенышем. Восточная Африка. Танганьика

и мадонн. Не грацию, не стройность женского тела передает первобытный художник, а свой взгляд на себя, своих сородичей, на мир через животворящую силу родоначальницы и охранительницы очага.

В наскальной живописи позднего неолита фигуры людей и зверей иногда настолько схематичны, что превращаются в знаки, изобразительное содержание которых распознается с трудом (рис. 3). И все же — это художественный рассказ, ритмичность и внутренний динамизм спасают изображение от низведения до простой узорчатости.

Когда в рисунке достигнута определенная вершина и новое кажется возможным лишь в подчинении образа условной схеме, тогда равновесие между художественной условностью и реализмом нарушается в пользу условности. Уже в художественном творчестве скифов (VII—VI вв. до н. э.) равновесие между реализмом и стилизацией изменяется в пользу последней. Для скифского искусства характерно стремление преодолеть форму, передать ощущение постоянного движения, бескрайного степного простора, так свойственного для кочевых племен. Не форму, а вечное движение скорее выражает это искусство.

Земледелие наложило отпечаток на мировоззрение и искусство. Человек по-новому охватывает взором пространство, стремится вне-



Рис. 3. Белая дама из Брандберга. Южная Африка

сти в него свой разумный порядок. В рисунке появляется рациональное, согласное с геометрией распределение плоскости, над которой работает художник, ее целесообразное, логическое заполнение.

В древнеегипетском искусстве категории пространства и времени связаны друг с другом, хотя понимание пространства доминирует в их религиозном, научном и практическом освоении мира. Представление о пространстве околоземном и вселенском у древних египтян нашло выражение в мифах. Боги порождают пространство и властвуют над ним. Всеобщее пространство сотворил бог Солнца Тума. Подчиненные ему боги владели пространством неба и земли, олицетворяли пространство свода и тверди, господствовали над загробным царством, над пространством Нила. Египетские художники искали и устанавливали закономерные связи между пространством небесным и земным и находили им графическое оформление.

При попредметном изображении мира египтяне часто прибегали к аллегориям, почерпнутым из мифологии. Так, например, небо олицетворялось в образе коровы.

В слове-понятии виделся атрибут предмета, и это распространялось на его изображение. Предмет вычленялся из окружающего мира и наделялся определенным понятием, содержащим в основном самые устойчивые для предмета характеристики.

Особенности сложившихся пространственных представлений в искусстве Древнего Египта связаны со стремлением к колоссальным и величавым образам в архитектуре (рис. 4). Пирамиды видны отовсюду. В этом прослеживается определенная зависимость представлений египтян о вечности. Изолированное замкнутое пространство гробниц-пирамид устремлено к космическому пространству. Символизируя бесконечность пространства, оно переходит в вечное время. Скульптура, рельеф у пирамиды свидетельствуют о зрелом высоком мастерстве передачи объемно-пространственной формы.

О пространственных представлениях этой эпохи многое могут сказать не только объем, но и такие характеристики изображений, как пропорции, движение. Пропорции, градация размеров — от больших к средним и малым, которая постоянно встречается в произведениях искусства египтян, была, прежде всего, градацией ценностей. Чем значительнее человек, предмет, тем больше занимает места в пространстве. Самым большим изображается фараон, хозяин гробницы, его родственники — меньше, рабы, пленники — еще меньше. Размер в качестве показателя значимости и был универсальной категорией, т. е. не было необходимости в использовании пространственных, перспективных сокращений. Масштаб «общего пространства» находит аналогию в размерах фигуры фараона, которая существенно превосходит остальные и является центральной, доминирующей, символизирует «общее пространство».

Известные росписи из гробницы Усерхета «Сад с прудом» (роспись гробницы близ Фив) раскрывают суть представлений древнеегипетских художников о пространстве — одновременное совмещение «вида сверху» на пруд и «сбоку» на фигуры.

Правдивость, выразительность изображений свидетельствуют о большой наблюдательности египетских художников (рис. 5). Художник как бы подчиняет изображение трехмерных объектов действительности законам двухмерной плоскости. Для передачи глубины пространства используются особые приемы, в частности загораживание предметов дальнего плана ближними объектами. Изображение строится по законам фронтальности, объем предметов представляется только линейным рисунком, без передачи светотени, без воздушной перспективы (рис. 6).

В искусстве Древнего Египта утверждались вневременные, вечные, постоянные, неизменные ценности. Это миропонимание распространялось

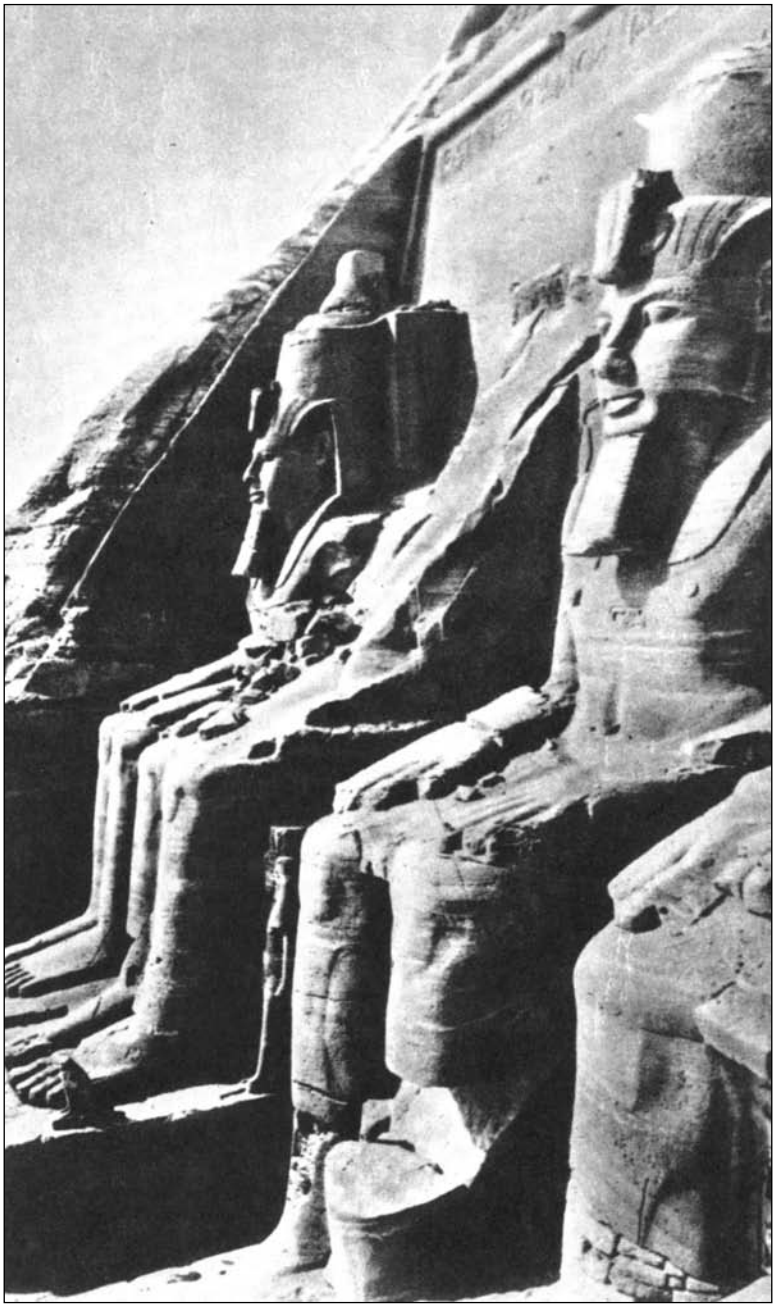


Рис. 4. Храм Рамсеса. XIII в. до н. э. Фрагмент

и на нормы изображения. Канонами охватывалось почти все предметное пространство, особенно изображение фигуры человека (стоящего, идущего, сидящего, коленопреклоненного, присевшего на корточки и т. д.). Статичность пространственных представлений обусловлена точным соблюдением пропорциональных соотношений.

Метод работы над изображением был направлен на сдерживание



Рис. 5. Павиан — священное животное солнца. Фрагмент росписи гробницы Сеннеджема близ Фив. XVI—XV вв. до н. э.

индивидуальных особенностей в восприятии натуры, ее пространственных характеристик. При обучении рисунку изображение начиналось с механической подготовки пропорциональных размеров по разграфленным клеткам. Художественные тайны природы были как бы расписаны по канонам. Это вносило стереотипность в методику обучения рисованию в Египте. Отчасти в пределах этих канонов проявлялась индивидуальность представлений о мире. И особенно ясно это видно в изображении движения. Именно движение вынуждало искать новые пространственные решения. Египетские художники используют для этого повторы кульминационного момента движения: натянутый лук, резкий шаг, биение крыльев птиц и т. д., заставляя его трехмерно работать на фоне двухмерного пространства. Однако, как

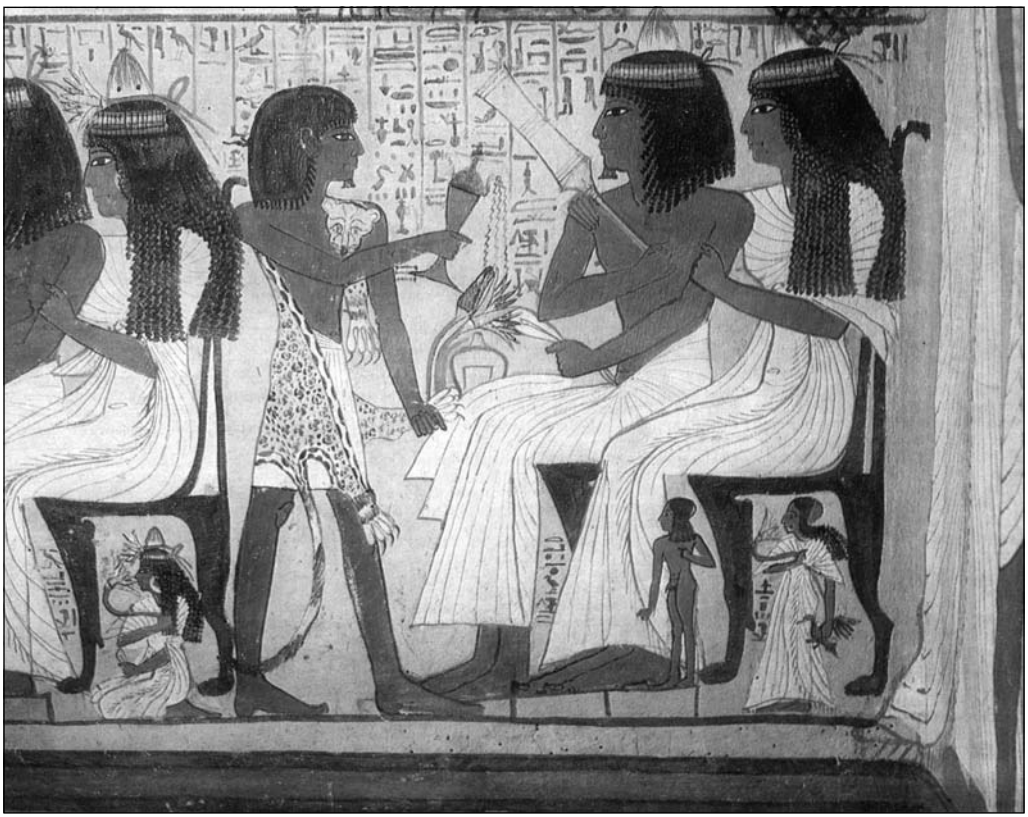


Рис. 6. Бунехтеф приносит жертвы (лотос) и возлияния родителям. Роспись гробницы Каменесечца Сеннеджема. Ок. XV—XII вв. до н. э.

и все в Древнем Египте, власть канонов в искусстве сохранялась десятки тысячелетий, до начала новой эры (рис. 7).

Древнеегипетские рельефы и росписи храмов, дворцов, гробниц воспринимаются не как нечто самостоятельное, а как элемент сложных пространственных объектов. Синтез искусств — архитектуры, скульптуры, живописи — лежал в основе восприятия произведений искусства. Это поясняет характер и сущность представлений о пространстве и его изображении не только в искусстве Древнего Египта, но и в искусстве других эпох и народов.

В искусстве античного мира искусствоведы выделяют эгейское искусство, искусство Древней Греции и Древнего Рима. Осознание человеком своей мощи явно прослеживается в эгейском искусстве. Природа с ее тайнами и опасностями уже более не принижает человека. Темным силам природы, могуществу царей и высоте пирамид противопоставлена свобода, красота, раскрепощенность человеческого образа.

В культуре Древней Греции, в первую очередь, следует сделать акцент на одновременности, точнее, параллельности научного и художественного постижения пространства. Представление о пространстве являлось важной частью и философского, и художественного, и общественного, и личного сознания древних греков. Выдающиеся представители древней науки первыми проникли во многие тайны пространства, в частности, в его геометрию. Вернадский писал, что явление симметрии, открытое в эллинской среде в I тысячелетии до нашей эры, согласно преданию, впервые выявленное Пифагором, есть, несомненно, геометрическое свойство пространства.

Наука о пространственных фигурах и телах распространилась на искусство. Древнегреческие художники, открывая идеальные пропорции фигуры человека по законам красоты и гармонии, тем самым совершенствовали художественную организацию пространства. Памфил один из первых указал, что геометрия развивает пространственные представления и ставит на научную основу процесс построения пространства на плоскости; что рисование активизирует пространственное мышление, образное представление. Возникает представление о «зрительном угле», «зрительном конусе», упирающемся своей вершиной в глаз. В миропонимание греков входит геометрическое построение пространства. Параллельно с учением о конечном пространстве существовала теория о бесконечном пространстве, о космосе. По Платону, беспредельное является тем бесконечным и неопределенным фоном, на котором нужно начертить какую-нибудь фигуру, пользуясь уже не только понятием беспредельного, но и понятием предела, ограниченности. Евклид учил о возможности неограниченного продолжения прямой. Пифагорейцы развивали идею о том, что



Рис. 7. Погребальная пелена молодого мужчины.
Древний Египет. II в. н. э.

бесконечное пространство космоса заполнено точками, олицетворяющими предметы, тела, вещи. Мир ограничивался видимым, слышимым и чувственно воспринимаемым небом сверху, землею посередине и подземным миром снизу. В качестве идеального для жизни человека мироустройства мыслилось круговое движение небесного свода.

Уже античные художники раннего периода видели прекрасное в земной, а не в загробной жизни, как египтяне (рис. 8). В изображении действительности явно наблюдается повышение степени адекватности ее воспроизведения в движении, ракурсах, мгновениях, деталях. Раннюю античную цивилизацию, в особенности критскую, отличает стремление получать от жизни радость, окружать прекрасными творениями рук человеческих.

Греки создают искусство, в центре которого находится человек непревзойденной красоты в плане духовного и телесного (атлетического телосложения) совершенства. В Древней Греции были выработаны идеальные пропорции человеческого тела, которые выступали мерой и масштабом пространства. Долгое время в основу почти всех мер длины было положено человеческое тело или его параметры: локоть, сажень, шаг, дюйм, человеческий рост и т. д., которые служили масштабом для других предметов и расстояний между ними.

Принцип изображения реальных, видимых объектов был перенесен и на изображение бестелесного,



Рис. 8. Дамы в голубом. Фреска Кносского дворца. Середина II тысячелетия до н. э. Гераклейон. Музей

незримого, горнего мира. У египтян боги ассоциировались с образами людей и животных. Греки представляли богов в человеческом облике, как реальных лиц, тем самым они становились более понятными.

Художники античности особое внимание уделяли созданию в своих произведениях полной иллюзии действительности. Зевксис и Паррассий добились в этой области замечательных успехов. По легенде, нарисованный ими виноград клевали птицы, а изображенную накидку, прикрывавшую холст, зрители стремились приоткрыть как реальную. Полигнот ввел в композицию пейзаж и размещал фигуры на различных уровнях, как бы на склоне горы. В художественной практике греков была особая теория перспективы для сцены, которая позволяла создавать иллюзию подлинного пространства и объема.

Древних греков занимала связь между трехмерными материальными телами и отбрасываемыми ими двухмерными тенями. Искусство, по Платону, является «тенью теней». «Тень» понималась древними греками как «первообраз», из которого возник материальный облик человека. Древние считали, что именно с очерчивания контура тени и заполнения его глиной, т. е. с момента превращения двухмерной тени в объемное тело, возникло искусство скульптуры.

Греческое искусство достигло необычайных высот, о чем мы можем судить, в первую очередь, по скульптурам, изваяниям на фронтонах дворцов (рис. 9, 10). Греческие художники изображали фигуры в пространстве и не представляли себе пространство без предмета, без человека. Это было пространство в пределах наблюдаемого и изображаемого предмета (рис. 11). Теоретическое обоснование возможностей линейного рисования в изображении пространственно-объемной формы впервые было осуществлено греческим художником-педагогом Паррассием. Он умел ограничивать очертания тел и пределы рисунка таким образом, что контур, который состоял только из линий, обрываясь, намекал на то, что за ним находится, и указывал на то, что скрыто. Греческие художники существенно развили культуру линейного рисунка, научились посредством линии передавать экспрессию движения, полноту объема, многообразие картины мира убедительно и высокохудожественно. С открытием и применением в практике рисунка светотени Аполлодором художники античности добились еще большей полноты передачи объема и разнообразия пространственных движений. До нас не дошли шедевры древнегреческой живописи, но о совершенстве рисунка того времени говорят примеры вазописи (рис. 12).

Особенности восприятия пространства и времени в древнеримском искусстве связаны, прежде всего, с идеей всемирного государства, способного заключить в своих границах все человечество. «Священным»

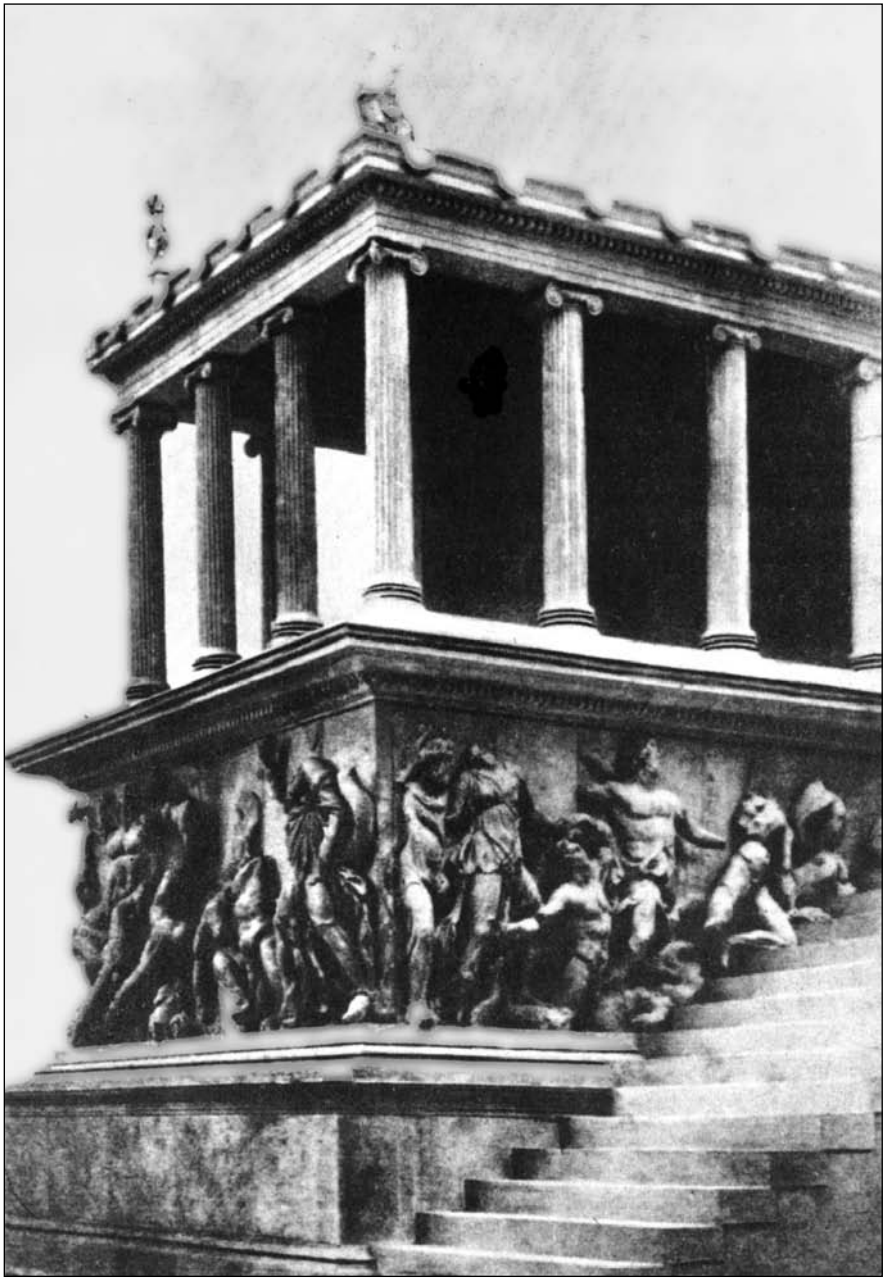


Рис. 9. Пергамский алтарь. Фрагмент. Ок. II в. до н. э.

и «благодатным» провозглашается (Плутархом) понимание римского государства как силы, объединяющей все народы. Жизненная территория расширялась, что непосредственно повлияло на творческие достижения в сфере изобразительного искусства. Завоевывая мир, Рим культивировал и художественно осваивал огромные пространства, создавались памятники, поражавшие воображение своей грандиозностью и пышностью (Колизей, колонна Траяна, Триумфальная арка и т. д.), возникали крупномасштабные архитектурные застройки в Епропе, Африке, Азии. Покоренные народы должны были зримо ощущать непоколебимое превосходство римской империи.

Древнеримское искусство внесло принципиальные изменения в пространственные представления. В частности, римляне нашли взаимодополняющие друг друга соотношения художественного и естественного пространства, приемы изображения глубины пространства на двухмерной плоскости, была решена проблема объединения реального и «исторического» пространства, сделан важный прорыв во «внутреннее» пространство портрета.

Историки отмечают, что римляне дали миру непревзойденные образцы в сооружении арок. Арка своеобразно сочетает художественное пространство с естественным пространством, создает ощущение глубины пространства, его перспективы. Возникает пространственная композиция, включающая в себя



Рис. 10. Афродита Милосская. Скульптура. III в. до н. э.

как реальную дорогу, так и само архитектурное сооружение (рис. 13).

На арке со своим проемом, соединяющим вход и выход, помещался бог дверей, бог входов и выходов, бог дороги Янус, двуликий бог (одно лицо которого обращено в правую, другое — в левую стороны), использовавшийся как художественный образ, направленный



Рис. 11. Танец. Фрагмент росписи гробницы. V в. до н. э.

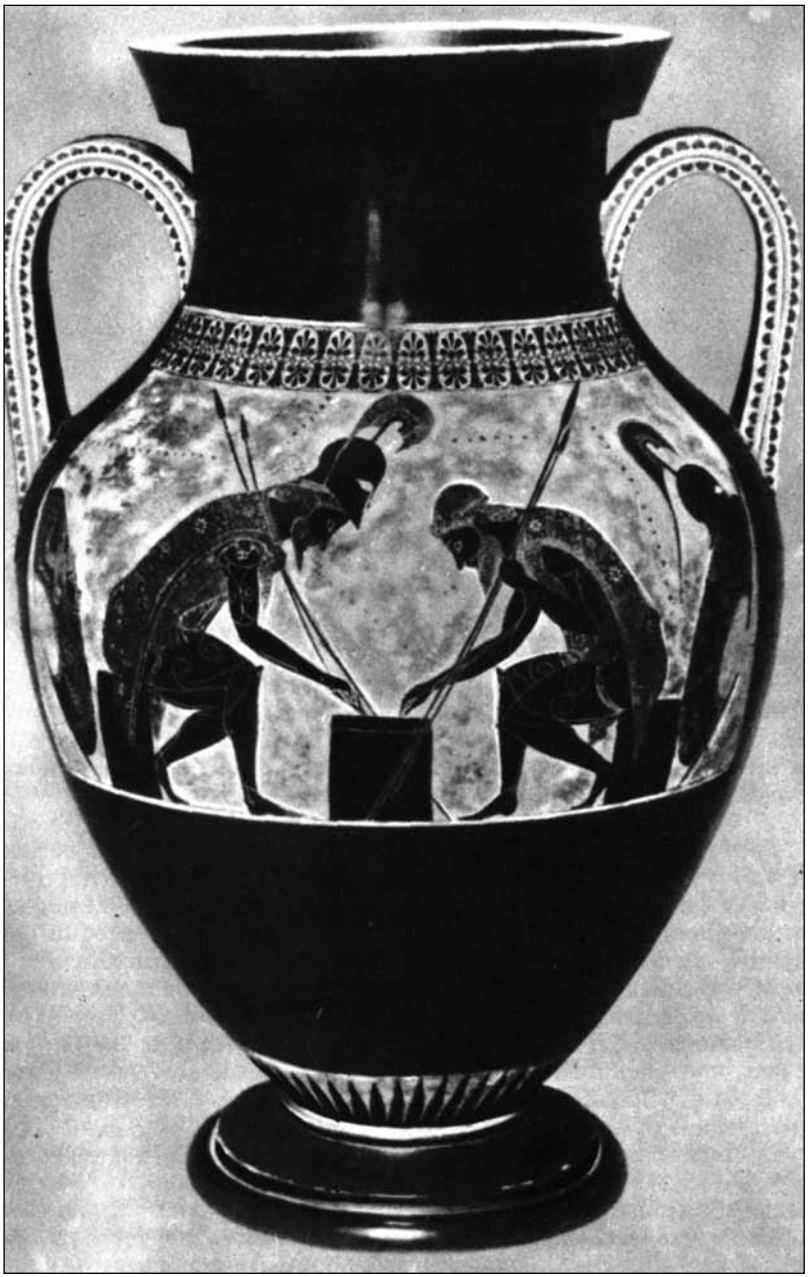


Рис. 12. ***Эксекий.*** Аякс и Ахилл, играющие в кости.
Роспись амфоры. Ок. 530 г. до н. э.

на передачу характеристик особого строения пространства, его пространственно-временных форм. Двуликость Януса объясняется знанием прошлого и будущего. С этим богом римляне связывали сотворение мира. Янус — бог, открывающий и закрывающий пространство, держащий в своих руках время (на них 365 пальцев-ключей), олицетворял неразрывность пространства и времени, единство двух начал бытия.

Римлянам принадлежит создание конструктивно новой системы организации пространства — форума (площадь с колонной в центре, где происходили народные собрания). Знаменитый архитектор Аполлодор поставил мраморную колонну высотой 38 метров в честь побед императора Траяна (рис. 14). Рельефы на мраморной ленте, обвивающей колонну двадцать три раза, поднимают взгляд по спирали. Масштаб фигур постепенно возрастает в высоту. Было создано особое пространство, расширяющее границы реального, которое искусствоведы назвали историческим художественным пространством. Таким образом, направление времени из прошлого в будущее находит пространственное решение в поступательном движении по спирали вверх — начало военных событий изображается в рельефах у основания колонны, а их победоносный финал венчает ее.



Рис. 13. Арка Константина в Риме. Ок. 314—315 гг. до н. э.

Рисунок ленты, повествующий о триумфе Траяна, позволяет по-особому воспринимать пространство и время не только в рельефе, но и в настенной живописи. Отсутствие рамы для каждого эпизода создает образ постоянно и равномерно протекающего времени. Вся настенная композиция подчеркивает глубину, высоту и ширину пространства, т. е. его трехмерность. Пейзажи расположены несколько сверху. Пространство заднего плана свободно читается, зрительно расширяется. Материальность, трехмерность вещей передается с иллюзорной точностью и достоверностью. Можно считать, что древнеримские художники следовали непосредственному восприятию пространства, интуитивно прозревая законы наблюдательной перспективы.

В римской (помпеянской) живописи искусствоведы выделяют четыре стиля в эволюции восприятия и отражения пространства. Роспись первого стиля была всего лишь имитацией мраморной облицовки. Роспись второго — иллюзорно воспроизводила ниши, карнизы, монументальные пилястры, как бы раздвигающие стену, создавая впечатление уходящей вдаль колоннады, величественной архитектуры и простора. В треть-



Рис. 14. Фрагмент рельефа колонны Траяна. Начало II в. н. э.

ем стиле небольшие картины, медальоны, отдельные фигуры красивыми пятнами ложились на стену среди трельяжей в цветах и гирляндах, придавая покоям нарядную камерную пространственность. В росписи четвертого стиля преобладали фантастические архитектурные композиции с галереями, балконами, театральными декорациями и дворцовыми фасадами, поражающими воображение своей роскошью[1].

В римском искусстве, в скульптуре в частности, был сделан прорыв в плане изображения внутреннего пространства портрета. Рождается новый жанр — психологический индивидуализированный портрет, раскрывающий внутренний мир конкретного человека (рис. 15).

Новое, совершенно отличное от античного (греческого и римского), отношение к решению проблем пространства и времени сложилось в средние века в византийском искусстве. Христианская картина мира, зародившаяся в Византии, нашла благодатную почву для своего развития в России. Из Византии в Россию пришла вера, письменность, государственное устройство, иконопись, храмовое строительство (рис. 16).

Христианство отвергло античное мировосприятие, отвергло радость земного бытия, чувственное восприятие реального мира, изображение человека как венца природы, проповедуя смирение, аскетизм, мечту о рае не земном, а небесном. Создалась новая мифология. Реальному беспорядку христианское сознание средневековья противопоставляло идею умозрительного порядка. Философская мысль христианской Византии была устремлена не только к мировому порядку в космическом смысле, но и к утверждению духовно-нравственного порядка как торжества добра над злом.



Рис. 15. Каракалла. Скульптура. Начало III в. н. э.

[1] См.: *Любимов Л.Д.* Искусство древнего мира. М., 1971. С. 311.

В средневековье сложились возвышенные представления о человеке, его душе как храме Бога, новое понятие о красоте как безграничном превосходстве духа над плотью. Материальный мир воспринимался как тесно связанный со своим внеземным первообразом.

Миропонимание средних веков легче познается в сопоставлении с античным. Доминантой античной культуры было созерцание вещей, мира, безразличное к причинности и следствиям, но сконцентрированное на формах вещей. В средневековье созерцание приобретает иной характер. «Образ тела в византийской культуре слагается не из впечатлений глаз, а из вибраций человеческого «нутра». Это образ страждущего тела, терзаемого тела, в котором, однако, живет такая «сердечная» теплота интимности, которая чужда выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета»[1]. Идеал христианской средневековой культуры — полный контраст идеалу античной культуры: обнимающая весь мир слезная жалость, которая понята как путь одухотворения, уподобления Богу (рис. 17).

По своей семантической структуре античный мир похож на круг, у которого нет как такового центра. Во главе эллинского Олимпа стоят верховные «двенадцать богов». Но число двенадцать означает зодиакальный круг, описанный около некоего центра. Знаки (созвездия) зодиака движутся вокруг Солнца. Но в центре же олимпийского круга нет никого: Зевс, «отец богов и людей», — сам всего лишь один из двенадцати. «Верховной ценностью нельзя реально обладать — так следует понимать олимпийский мир. В идеале свобода от страха и надежды — это и есть этическое соответствие того пустого центра, вокруг которого строится мир олимпийцев»[2].

В средневековой структуре в контрасте с античным божественным миром — строжайшая центрированность византийских композиций (фигура Христа и симметрично расположенные фигуры двенадцати апостолов). Человеку заповедано поверять все помыслы, поступки и все события своей жизни Богом (абсолютной ценностью, стоящей в центре) во имя спасения души своей.

Мир греческой философии — это «космос», т. е. законообразная и симметричная пространственная структура, мир Библии — это поток временного свершения. В Библии пространство дано во временной динамике — как «вместилище» необратимых событий. Античная мудрость, по сути, состоит в том, чтобы доверять не времени, а пространству, не будущему, а настоящему. Сквозной мотив Библии — обетование, на которое необходимо без колебания променять наличные блага. Взаимоотношение Бога и человека

---

[1] *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 64.

[2] Там же.

получили временное измерение. Средневековый образ мира членится во времени и пространстве. У времени два яруса: сей век и превосходящий его будущий век. У пространства тоже два яруса: поднебесный мир и превосходящий его занебесный мир. Членение мира как бы противопоставлено друг другу: время и вечность, земное (подземное) и небесное, материя и дух (рис. 18).

С христианской точки зрения все время есть «Божье» и постольку священное (сакральное), и все про-



Рис. 16. ***Феофан Грек.*** Успение. Икона. XIV в.

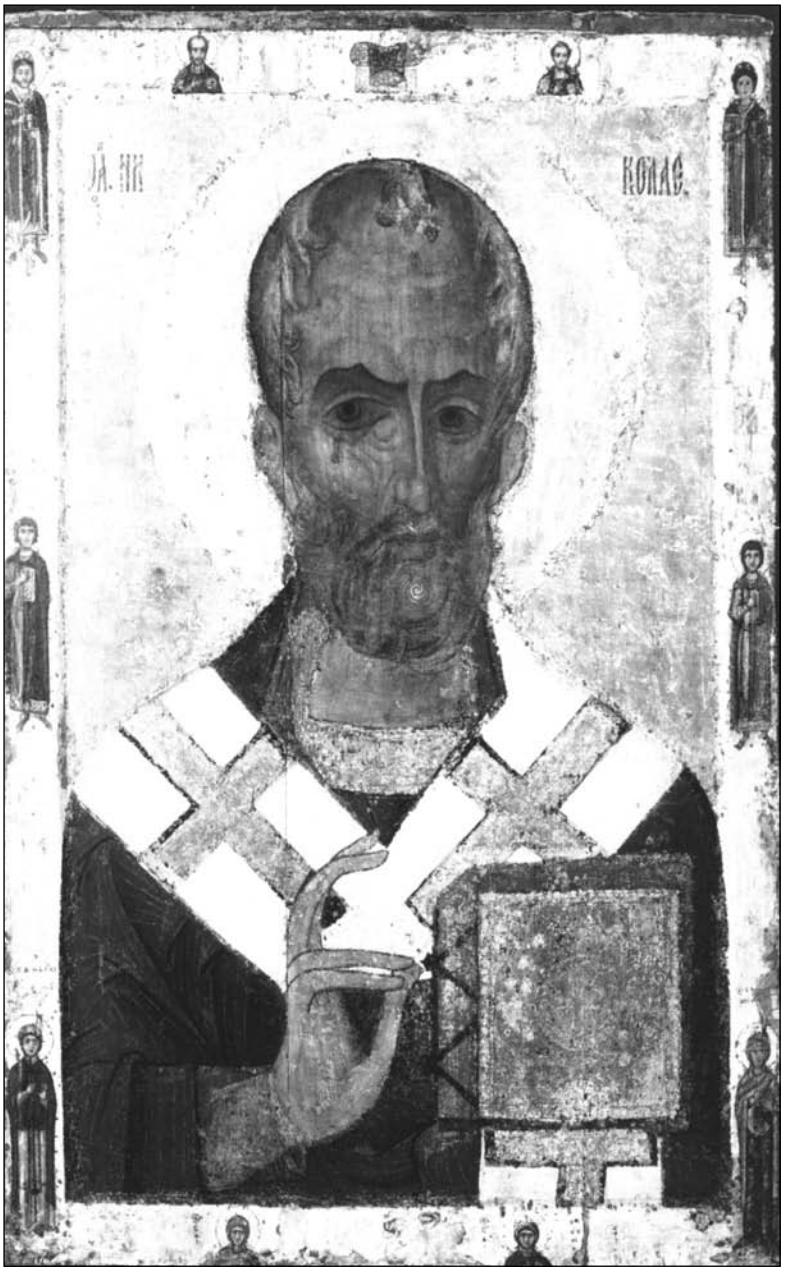


Рис. 17. Святитель Николай, чудотворец.
Новгородская икона. Темпера. XII в.

странство есть «Божье», поскольку пространство сакральное. В сравнении с Богом, который один несравним, все оказывается грубым и вещественным, даже ангелы. Греческий языческий бог принадлежит некоторой священной области. Совсем иное дело — Бог Библии. Он не вместим никаким пространством, даже духовным. Он не пребывает в пространстве. Он есть вместилище мира, а не мир — Его вместилище.

Христианская мораль гласит: «Мир ваш, его война». Война как

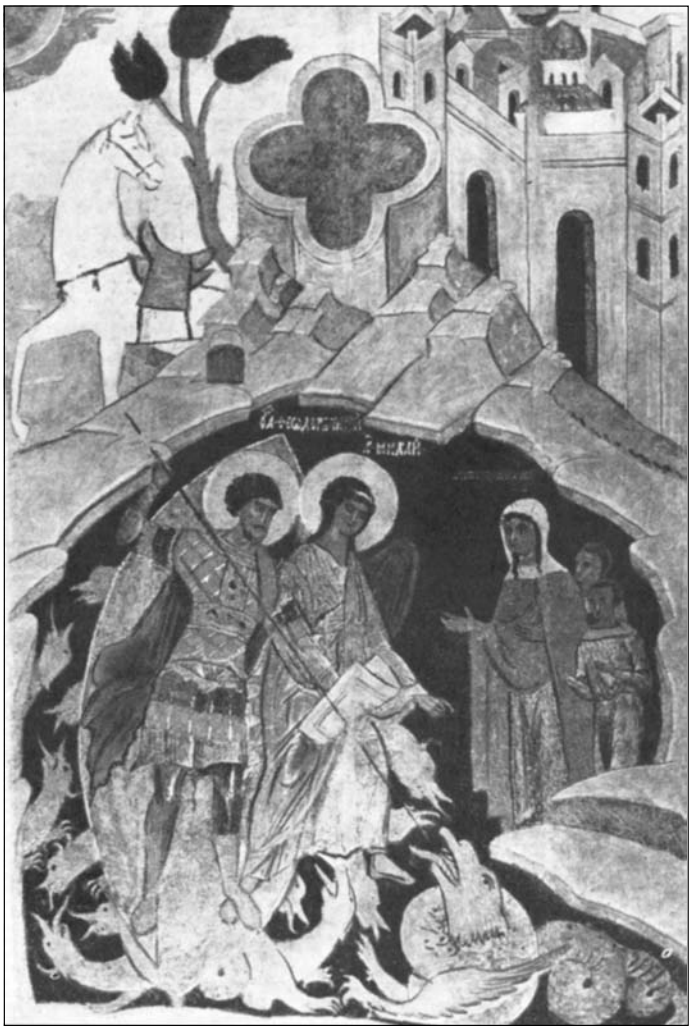


Рис. 18. Чудо Федора Тирона. Икона. XV в.

борьба с самим собой, война в душе, которая длится до самой смерти. Но борьба с самим собой понимается не только как самоусовершенствование, но и как соучастие в походе Бога против врагов Бога.

В искусстве средневековья нет места ни для чего, похожего на эллинскую «пластичность». Природа и вещи упоминаются лишь в связи со смыслом действия и никогда не становятся объектами самого изображения. Центральная задача византийского сакрального (священного) искусства — построение «лика», т. е. «первообраза».

Мир в византийской культуре во времени и пространстве поставлен под знак школы. Если вселенная — школа, то «священная история» — педагогический процесс. Христианин — не только «почитатель» Христа, не только посвященный в таинства церковные, не только «верующий», «верный», он, прежде всего, «ученик» Христа. Время имеет смысл постольку, поскольку это есть время педагогической переделки человека. Пространство земного шара мыслится местом для высшей школы. «Если весь мир — школа, то человек в этом мире — ученик. Каков бы ни был его реальный возраст, душою он всегда дитя, а с возрастом дитя и старец одновременно. Образ младенца Христа с печатью таинственной и строгой старческой мудрости на высоком, выпуклом лбу входит в византийскую



Рис. 19. ***Пизанский мастер.*** Мадонна. XIII в.

живопись, где с наибольшей выразительностью выявляет свой старческий аспект на иконах. Огромный лоб младенца Христа порой даже прорезан морщинами»[1] (рис. 19).

[1] *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 182.

Новое мировоззрение внесло в искусство рисунка существенно новый подход к изображению пространства на плоскости, для которого характерна зона ближнего видения. Земная даль не существовала для средневекового художника, поскольку могла быть только неземной, потусторонней. В иконе оба мира («видимый» и «невидимый») существуют одновременно, взаимосвязанно в одной и той же области пространства. Новую духовную жизнь иконописец мог изобразить только символически, не копируя образы реальной действительности.

Разрабатываются основные понятия средневекового христианского искусства: знак, символ, икона, храм. Было утверждено требование — не изображать Бога и святых в облике человеческом. Икона не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества, а так как он только угадывается в жизни — икона может служить лишь символом его изображения.

По учению Православия, пространство и время сотворены Богом и являются признаком только земного мира. Святая Троица существует в бесконечном времени и бесконечном пространстве, но движет своими творениями в земном времени и пространстве. Для христианского сознания важно почувствовать моменты соприкосновения, проникновения двух миров, т. е. вечной жизни в вечном времени и вечном пространстве в земное конечное трехмерное пространство и трехмерное время (настоящее, прошедшее, будущее). Икона воспроизводила момент соприкосновения двух миров, двух пространств — божественного и земного, духовного и материального. Пространство на иконе пронизано силовыми линиями, направляемыми по прямой линии. Прямолинейность должно понимать как необходимость и неуклонность исхождения энергии.

Средневековый иконописец создает новое художественное пространство, не сравнимое с трехмерным пространством, что соответствовало иному миропониманию. Был выработан новый, ранее неизвестный метод пространственного построения изображения — обратная перспектива. Обратная перспектива связана с дематериализацией образа, потерей его объемности, обратным направлением восприятия. «Антипространственное» восприятие, видение мира, натуры характерно для средневекового искусства. Изображение в едином пространстве событий разного времени, произошедших в разных местах, отсутствие общего масштаба для изображаемых фигур, фон символического значения как бы имеют некое недифференцированное, бесконечное пространство, из которого выступают только нужные художнику образы. Пространство мыслится постольку, поскольку выражает идею (символ) и обладает определенной направленностью (на зрителя).

В эпоху Возрождения, освободившись от диктата религиозных



Рис. 20. ***Леонардо да Винчи.*** Святая Анна с Марией и младенцем Христом. 168×112 см. Лувр. Париж. 1508

представлений, человек увидел мир и самого себя новыми глазами. Пространство постигается через изучение действительности, человека, его среды (рис. 20). Происходит интенсивное развитие методов изображения. Человек, пространство, предметы, его окружающие, ощущаются как единое целое. Художник не только создает иллюзию форм и объемов, но и передает фактуру разных материалов. Освещение создает настроение и имеет смысловое значение.

Плоскостно-графическая форма рисунка, когда изображение строилось на лежащих на плоскости листа контурах фигур и предметов и было мало объемно, постепенно дополняется пластической проработкой, объемной моделировкой посредством светотени, что способствует достижению объемно-пространственного охвата формы. Светотень используется как активное средство выявления формы и определения положения предмета в пространстве (рис. 21). Именно в рисунке этой эпохи познается пластика объемной формы и движение в пространстве и во времени.

С древнейших времен человека называют малым миром, и это правильно, потому что «человек состоит из земли, воды, воздуха и огня», тело его подобно мировому пространству. Эта мысль Леонардо да Винчи может служить ключом к интерпретации представлений о мире и человеке в эпоху Возрождения. С той же скрупулезной точностью, с какой изучались явления природы, вещи, предметы, анализируется и внутреннее строение и состояние человека в взаимосвязи с внешними проявлениями в мимике лица, движениях, позах. Интерес для художников Ренессанса представляет не только юность человека, когда кожа нежна, а очертания его лица и фигуры совершенны, а также старость, с ее морщинами, немощью и даже некоторой неэстетичностью. Это уже не просто искусство как таковое, но и философия жизни (рис. 22). Мастерское владение титанами Возрождения тайнами анатомии восходит к традиции флорентийского рисунка, прослеживаемой от Поллайоло к Кастанье и Венециано. Новым здесь является синтез разработок из опыта изучения анатомии и моторики человека (рис. 23).

Окончательный доступ в глубину пространства художники Возрождения получают с открытием центральной (прямой) линейной перспективы, с овладением и другими видами изображения пространства: световой, воздушной, тональной перспективой. Композиционная конструкция пространства в рисунке служит не только созданию глубины. Эффекты перспективы позволили художникам Возрождения создавать ритм, усиливать действие, отражать определенные эмоции и настроения. Например, прямая центральная перспектива придает работам Рафаэля, Леонардо да Винчи торжественный, идеально-возвышенный тон, в работах Тициана, Тинторетто пространство насыщено тревогой и тайной, поскольку использована перспектива со смещенным центром.

Наряду с пространством картин, фресок развивается пространство портрета, который занимает значительное место в искусстве мастеров Возрождения. Чистота форм, достоинство поз, сочетающиеся с острым проникновением в характер модели, являются достижениями этой эпохи. Кроме того, подчеркивается значительность личности



Рис. 21. ***А. Дюрер.*** Вознесение и коронование Марии.
Гравюра. Ок. 1550



Рис. 22. ***Леонардо да Винчи.*** Эскиз голов старика и юноши в профиль. Кабинет рисунка и гравюры. Уффици. Флоренция. Ок. 1473

портретируемых (хотя их имена не всегда известны). Например, каждый портрет, выполненный Дюрером, — это своеобразный памятник современнику (рис. 24).

В период Высокого Возрождения портретное пространство отображает идеал эпохи, считавшей телесную красоту выражением прекрасной души. Пространство портрета им-

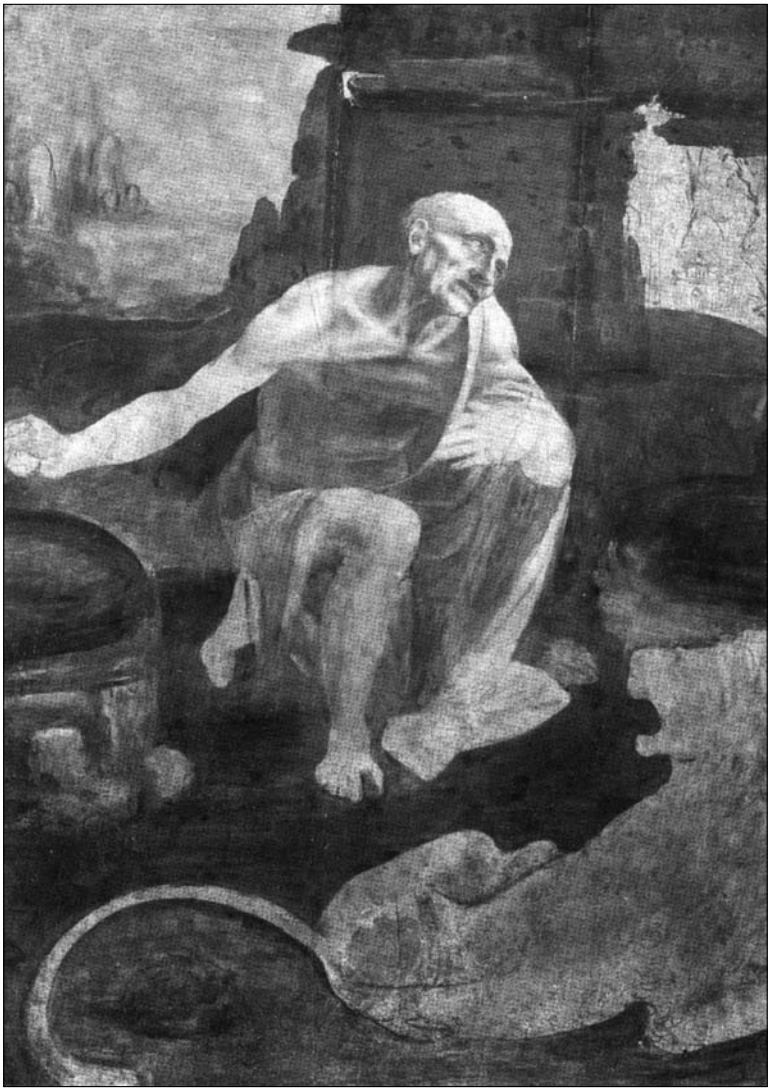


Рис. 23. ***Леонардо да Винчи.*** Святой Иероним. Картон. Ок. 1480

манентно наполняется содержанием внутреннего мира человека. Позднее (конец XVI — начало XVII в.) одновременно с углублением во внутренний мир человека (в портретах Рубенса, Ван Дейка, Эль Греко, Рембрандта, Веласкеса) начинает преобладать роль и значимость среды, деталей костюма, окружения (рис. 25, 26). «Слишком верно!» — воскликнул, как



Рис. 24. ***А. Дюрер.*** Эразм Роттердамский. Гравюра. 1526

говорят, Иннокентий X, увидев свой портрет. Такой беспощадной правды не знало итальянское искусство того времени. На лице папы отражена вся сложная его натура — глаза расчетливого недоверчивого человека, которому, кажется, чуждо всякое тепло и доверие, хитрость, подозрительность и в то же время незаурядный ум и темперамент. Это один из лучших реалистических портретов мировой живописи по остроте характе-



Рис. 25. ***Неизвестный русский мастер.*** Портрет стольника Люткина. Конец XVII в.

ристики модели. Этот шедевр копировали, чтобы учиться, постигнуть секреты мастерства.

Выделяются как самостоятельные виды жанра изобразительного искусства пейзаж, натюрморт, и, соответственно, развивается понимание пространства натюрморта, пейзажа (рис. 27).

О прогрессе представлений о пространстве и времени в искусстве эпох, следующих за средними века-



Рис. 26. ***Д. Веласкес.*** Портрет папы Иннокентия X. 1650

ми, очевидно, можно говорить лишь весьма условно. Художникам средневековья было достаточно лишь упомянуть о действительности, не вызывая ощущение объема и глубины, чтобы передать идеи, верования и понятия, которые составляли духовное содержание их эпохи. Реалистические представления о пространстве и времени в эпоху Возрождения не прогрессивнее средневековых, византийских и не перечеркивают достижения искусства средних веков. Другими словами, каждая эпоха «видит и понимает» по-своему.

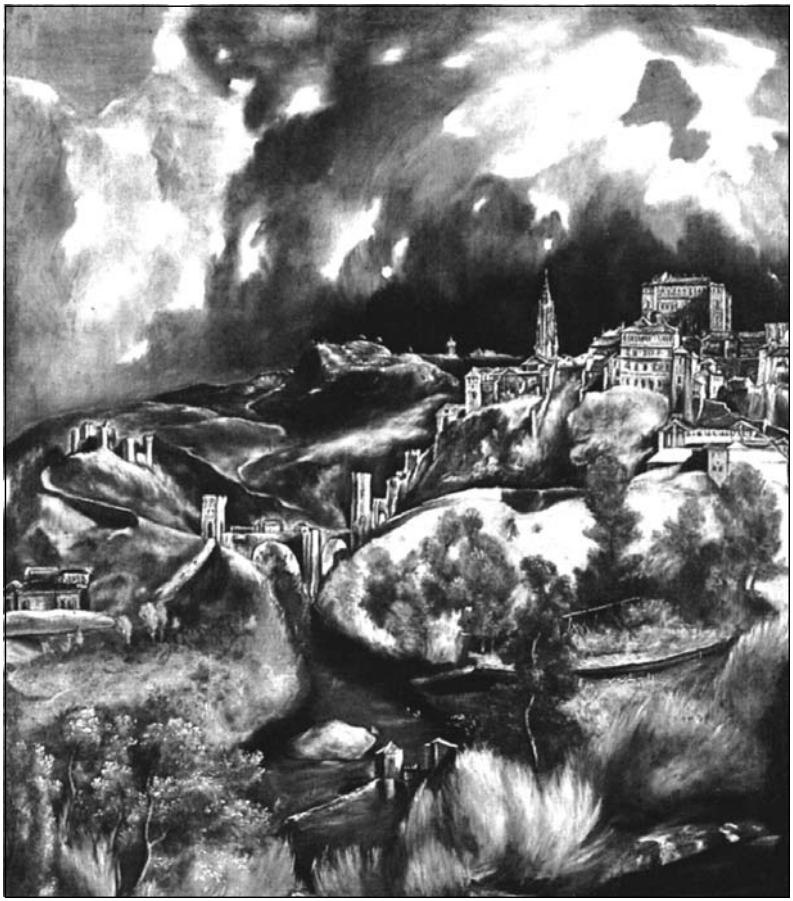


Рис. 27. ***Эль Греко.*** Вид на Толедо. Холст, масло. Музей Метрополитен. Нью-Йорк. 1610—1614

Вопросы и задания

1. Почему рисунок считается основой всех видов изобразительных искусств?

2. Какие приемы для передачи пространства и времени использовали древнеегипетские художники?

3. Как решаются вопросы пространства и времени в искусстве Древней Греции?

4. В чем особенность восприятия и отражения действительности в искусстве средних веков (в том числе в древнерусском искусстве)?

5. Мировосприятие в эпоху Возрождения и его влияние на решение вопросов пространства и времени в искусстве.

2. ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ И ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Проблема передачи *пространства и времени* в изобразительном искусстве оставалась по-прежнему одной из центральных и в эпоху Нового Времени, хотя время и пространство отдельно в природе не встречаются. Они неразделимы. «Мы не знаем ни одного явления, которое не занимало бы части пространства и части времени. Только для логического удобства представляем отдельно пространство и отдельно время, так наш ум привык поступать при разрешении какого-нибудь вопроса»[1].

В Новое Время пространству как понятию уделяется особое внимание. И обусловлено это во многом тем, что все виды изобразительного искусства теперь уже преимущественно не подчинены, не сопряжены с архитектурой как ранее. Становятся самостоятельными видами искусства рисунок, графика, декоративное искусство. Внутри отдельных видов изобразительного искусства четко выделяются пограничные области: настенная и станковая живопись, литография, офорт, ксилография, малая и монументальная скульптура, рельеф и т. д.

На рубеже XX века произошли глубокие изменения касательно представлений о пространстве и времени. Новые естественно-научные и философские теории (Лейбница, Канта, Лобачевского, теория относительности Эйнштейна и т. д.) положили начало новым принципам понимания этих основных категорий бытия (времени и пространства), а также пространственно-временных соотношений. Отдельные жанры рассматривались как обладающие особыми пространственными характеристиками, и в этой связи можно говорить о пространстве портрета, сюжетной композиции, натюрморта, пейзажа, интерьера, плаката, пространстве декора-

[1] *Лаптев А.М.* Прикладная композиция // Художник. 1980. № 12. С. 419.

тивного искусства и т. д. Примером пространства декоративного искусства может служить образец рисунка для ткани (рис. 28). Как и всем художникам текстиля, Архангельской близки мотивы трав, цветов, листвы, выполненных карандашом, фломастером или пером. Нарисованные с натуры, они тем не менее представляют собой несколько стилизованный орнамент — будущую композицию ткани.

В Новое Время пространство понимается как *абстрактное*, или *геометрическое*, пространство *физическое* и пространство *физиологическое*. В последнем выделяют пространство *зрительное*, *осязательное*, *слуховое* и т. д. О каждом из названных видов пространства можно мыслить весьма различно. Например, абстрактное пространство мыслится в соответствии с теорией (геометрией) Евклида. Но это одна из нескольких геометрий, это — лишь постулат, допущение, принимаемое в науке за исходное требование так мыслить о мире. На первый взгляд, зрительное пространство наиболее близко к евклидовому, но при внимательном рассмотрении оказывается глубоко от него отличным. Система наших пространственных ощущений, физиологическое пространство, существенно отличается от геометрического пространства, от пространства Евклида.

Пространство обычно мы представляем однородным в малых участках. Но это не значит, что оно в самом деле таково. Это указывает лишь на стереотипность нашего восприятия в частности и мышления в общем. Геометрическое пространство во всех направлениях одинаково, оно беспредельно и бесконечно (безгранично, т. е. нет границ, и бесконечно, т. е. нет ему конца). Зрительное же пространство предельно, конечно и даже, как это показывает опыт созерцания, имеет неравную во всех направлениях протяженность. Разница между «верхом» и «низом», «передом» и «задом», «правым» и «левым» существует как для осязаемого пространства, так и для зрительного. Это сказывается в различной оценке угловых расстояний, в различных расстояниях от горизонта, т. е. в разнице восприятия (для геометрического пространства, повторим, это не свойственно). Если имеется множество подходов к восприятию пространства (ведь существуют разные виды восприятия: слуховое, осязательное, обонятельное, зрительное), то можно говорить и о разных свойствах пространства.

Если физическое пространство даже соответствует евклидовским требованиям теории, то это не значит, что таковым воспринимает его художник. Художник изображает, рисует, пишет то, что он действительно видит. Видит же он то, что хочет видеть, но призван видеть и то, чего не желает видеть и знать. Следовательно, изображается не всегда и не только то, что соотносится с законами мировосприятия.

Разные явления физического мира бытуют в разных пространствах и



Рис. 28. ***И. Архангельская.*** Кружевной рисунок

подчиняются, следовательно, соответственным законам этих пространств. Мысленно действительность разбивается на отдельные, относительно замкнутые, но не тождественные единства. Однако этот метод не может дать рационального познания. Здесь нужны вспомогательные способы, каковыми для художников являются пространство и реальность, которая строится из вещей и среды. Вещи философы, в частности П. Флоренский, трактуют как «складки» или «морщины» пространства, места особых искривлений его, как источники и стоки мировой среды.

Характеристика пространства в каждой точке зависит от действующих в ней сил и тех, кто их воспринимает. Если один и тот же объект воспринимается разными художниками, то параметры пространства окажутся в данной точке другими, и все пространство будет обладать иным строением.

Свойства действительности распределяются между пространством (средой) и вещами, могут перераспределяться в большей или меньшей степени с пространства на вещи или, наоборот, — с вещей на пространство. Задача построения действительности возлагается на пространство. Мера этой нагрузки всякий раз обусловлена характером изображаемой действительности, ее стилем и поставленными задачами. Чем больше нагрузка на пространство, тем более организованным оно мыслится, а потому — более своеобразным и индивидуальным. Но вещи в нем более приближаются к общим типам, утрачивают индивидуальность, собственную форму. Ближе всех к такой действительности, например, в области живописи Эль Греко. «В Венеции, начиная с Джорджоне, колорит — это сама живопись, и иногда кажется, что ее менее занимают предметы, которые она изображает, чем атмосфера, в которую они погружены, и свет, проникающий и окружающий их»[1]. В живописи Китая, Японии совершенно отсутствует лепка формы светотенью, есть только мягкие взмахи линий и переливы силуэтов (рис. 29). Вещи как бы растворяются в пустотах и паузах пространства.

Полный перенос всех свойств действительности на одни только вещи и лишение пространства какой-либо функции, своеобразия — затруднено. В рисунке какой-нибудь вещи или человека невольно изображают и пространство. «Два предмета в натюрморте или два человека в портрете — это не один плюс второй, а что-то совсем новое, что не принадлежит ни тому ни другому. Это новое и есть пространство, которое возникает между ними, со всем своим эмоциональным содержанием»[2]. Иногда это пространство

---

[1] *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 173.

[2] *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986. С. 20.



Рис. 29. ***К. Утамаро.*** Женщина, пишущая стихи

как бы приближается к понятию пустоты. Предмет есть, а вместо окружающего пространства пустота. Однако контур предмета, фигуры испытывает давление пространства, становится линией, определяющей и характеризующей и вещь, и пространство, ее окружающее. Таким образом изображается не только предмет, человек, но и пространство (рис. 30).

Характер пространства зависит от предмета, объекта и, наоборот, характер предмета зависит от про-

странства, его окружающего. Пространство может быть почти пустотой, а может быть построенным, иметь свой пластический строй, и тогда этот же строй получает и изображенный предмет, поскольку предмет будет иметь тот же характер пластического строя.

Пространство в плоскостных настенных изображениях Египта бесконечное и элементарное. Совсем другое отношение к пространству на фронтоне храма Зевса в Олимпии с фигурами из обломков камней, мрамора — такими же обломками смотрится воздух между ними. У Микеланджело каждая фигура согласуется с центром композиции, подчиняется ему. В византийском искусстве человек не только воспринимает пространство, но и сам является пространством. Изобразительная поверхность может окружать художника и зрителя, как бы вбирая их в лоно пространства, находящегося перед ними. Например, «Троица» Рублева — это другой мир, но мы находимся в нем, беседуем с ангелами. У Рублева это возможно, поскольку в это пространство стремится не живой физический человек, а человек в своем образном выражении.

У контура фигуры есть как бы две задачи: нарисовать фигуру и нарисовать для нее удобное «ложе» в окружающем ее пространстве. Существует понятие внутренних контуров. Например, в «Троице» Рублева контуры среднего ангела его обнимают, и в то же время это контуры других ангелов, а их контуры относятся не только к ним, но ко всем другим ангелам. Контуры здесь как пример, по образному выражению художника-педагога Фаворского, «скобки, вращающейся сразу в одну и в другую сторону», и от этого изображение кажется особенно пространственным, поскольку пространство между фигурами ангелов тоже нарисовано[1].

Представления о пространстве Нового Времени связаны, главным образом, с осознанием категории времени как четвертой координаты пространства и необходимостью восприятия и передачи его в произведениях изобразительного искусства. Говорить о категории времени применительно к изобразительному искусству, в частности к рисунку, вполне правомерно. Хотя образная система рисунка не меняется, не развивается во времени, однако фактор времени ей присущ. Дыхание времени, исходящее от рисунка, дает подлинную жизнь изображению.

Предметы в одном или двух измерениях мы считаем абстракцией. Точно так же обстоит дело со временем. Всякая часть действительности физически и физиологически имеет свою величину во времени. Ничто не обладает бесконечными размерами ни в длину, ни в ширину, ни в высоту, ни во времени, хотя время нередко не осознается необходимым условием всего, что есть в мире. Если

[1] *Фаворский В.А.* Указ. соч. С. 75.



Рис. 30. ***П. Пикассо.*** Прическа. Рисунок

рассматривать время как четвертую координату, то, очевидно, вопрос о передаче и организации времени изобразительными средствами так же правомерен, как и вопросы передачи и организации других координат пространства. Графическое выражение фактора времени осуществляется в организации пространственности рисунка, в ритмах, в направлении и темпе линий, в свойстве композиции (динамичная, статичная), в контрастах света и тени и т. п.

Время, в котором находится произведение как вещь, не имеет ничего общего со временем, которое изображается в произведении. Условия воплощения и организации этого времени следует искать в конструкции самого произведения. Произведение развертывается в определенной последовательности, т. е. по определенным линиям, образующим схему произведения, и при заданном ритме. Ритм предполагает пульсацию, сгущение и разряжение, замедление и ускорение, «шаги и остановки». Изобразительные средства, дающие ритм, одними своими элементами задерживают внимание, другими продвигают его, расчленяя на отдельные моменты покоя и движения. В сочетании с элементами покоя переходы создают ритм и тем самым формируют время — четвертую координату изобразительного пространства.

Закон времени свойственен всему, что есть в мире. Но особенно сложно он проявляется при создании портрета, ведь облик человека особым образом связан с временным фактором, оставляющим на протяжении всей его жизни, от колыбели до могилы, свои приметы. «Подобно тому как в трехмерном сечении человека лицо наиболее выражает его, т. е. наиболее полно сравнительно с другими органами и частями тела, так же сорокалетний возраст в четырехмерном целостном образе человека представительствует за всю его жизнь в целом. В таком образе координата времени рассматривается поперек, тогда как обычно она берется вдоль. Творец художественного произведения может и должен ощущать время божественно, как Бог видит время, поперек, а не вдоль, как обычный человек-зритель»[1].

Время в художественном произведении представлено последовательно. Но когда образ сложился в сознании художника, то время может ощущаться им одновременно (поперечно). Моцарт говорил об этом моменте в своем творческом процессе: «То, что приходит ко мне, все растет, светлеет, и вот пьеса почти готова, так что я окидываю ее уже одним взором, как прекрасную картину или дорогого человека, и слушаю ее в своем воображении отнюдь не преемственно, как это имеет место впоследствии, а как бы одновременно. Это — истинное наслаждение. Все, что родилось во мне, про-

[1] *Флоренский П.А.* Указ. соч. С. 275.

ходит, как прекрасное видение глубокого сна. С таким слушанием всего за раз не может сравниться никакое другое слушание»[1].

Главным показателем времени в изобразительном искусстве, в том числе и в рисунке, является движение. В наше время движение понимается как противоречие в силу того, что тело в один и тот же момент времени находится в данном месте и в другом, т. е. находится в одном и том же месте и одновременно не находится в нем. Действительность в каждый данный момент является той же самой и все-таки иной. Стало быть, жизнь представляет собой тоже движение, процесс движения, беспрестанно себя порождающего и разрушающего, в основе которого лежит противоречие. Следовательно, отображение движения достижимо лишь на основе закона единства и борьбы противоположностей. В этом и состоит важнейшая черта творческого отображения.

Временной фактор изображения пространства в разные исторические эпохи понимался по-разному.

В египетском искусстве нет закона единства места, времени и действия. Глубина пространства отожествляется с протяженностью. Поток времени мыслится в виде разрозненных действий (этапов) через предметную, вещественную связь событий.

В искусстве Греции время трактовалось как движение вперед, которое не означало ни текущего, ни прошлого, а было только атрибутом движения, ему было чуждо сознание глубины пространства как преемственности времени.

В средневековье время определялось как ожидание будущего, созерцание настоящего, воспоминание о прошлом, т. е. как «историческое время» — жизнь человечества между сотворением мира и Страшным судом.

В Новом искусстве различается время субъективное, пережитое и обыкновенное, материальное время вещей и движений. Пространство понимается через время. В рисунке понятие времени нашло отклик в своеобразных решениях в композиции.

Принципы отображения действия в средневековом искусстве существенно отличаются от античных. Вместо центрической уравновешенной схемы действие разворачивается в одном направлении (обычно слева направо) и представляет собой рассказ, состоящий из нескольких изображений на единой плоскости (симультанное изображение). Например, одно и то же райское яблоко изображается поэтапно — сначала оно висит на дереве, потом с плодом Змей искушает Еву, Ева срывает яблоко, передает Адаму, Адам протягивает руку, берет яблоко. Понятия единства времени, осознания одновременности действия нет еще.

---

[1] Цит. по кн.: *Флоренский П.А.* Указ. соч. С. 223.

В эпоху Ренессанса используется целый ряд новых приемов. Центральная перспектива — одно из главных средств, с которым связаны: единство масштаба, созвучие и гармония пропорций, завоевание глубины пространства. Иначе понимается движение — не как смена неподвижных положений, а как выхваченный из потока времени момент.

Если время в эпоху Ренессанса в рисунке статично, то концепцию барокко можно определить как динамическую, поскольку художников интересуют уже причины движения, сила, энергия, лежащие в основе движения. Выдвигается проблема темпа движения или скорости времени, проблема выбора момента изображаемого события.

Время у каждого художника каждой эпохи разное. Оно может быть медленным и очень быстрым; если измерять его мыслями, оно может вместить всю жизнь в одно мгновение. Иногда время представляют как плавно текущую реку, оно может сочиться, но может и «дуть, как шквальный ветер».

Темп времени в рисунке понимается:

• как более или менее активная динамика самих средств изображения — скорость линии, пера, карандаша (рис. 31);

• как чувство темпа изображаемого явления, события, раскрываемого композиционно — диагональные направления, смещенная точка схода, контраст света и тени, быстрое сокращение пространства, изобилие ракурсов и др. (рис. 32);

• как содержание рисунка, как характер содержания изображаемых явлений — эмоциональное, статичное, динамичное и др. (рис. 33);

• как скорость перерабатываемого объема информации, которую несет в себе линия, штрих, пятно, тон (насыщенность объема информации в быстром и учебном академическом рисунке, концентрация информации в быстром рисунке; рис. 34).

В рисунке изображается только один момент события. Художник же, по мнению Дидро, должен избрать момент наиболее характерный, из которого легче всего понять, представить предшествующее и последующее мгновения таким образом, чтобы одно переходило в другое.

Есть еще одна особенность в понятии времени. Дело в том, что необходимо различать два измерения времени — последовательность и одновременность. Время привыкли мыслить движущимся в одном направлении, как прямую линию, а события — идущими одно за другим. Но человек в одно и то же время (одновременно) говорит, что-то делает, думает и т. п., т. е. такая же одновременность разного присуща и времени. Это означает, что у времени есть не только протяженность, но и «объем», т. е. время развертывается, по меньшей мере, в двух измерениях. Осознание многомерности времени отличает, например, рисунок барокко от рисунка Ренессанса. Разрез



Рис. 31. ***Х. Рембрандт.*** Ловля шляпы. Бумага, перо



Рис. 32. ***П. Рубенс.*** Апофеоз Иакова I. Эскиз. Фрагмент. 1630—1635



Рис. 33. ***З. Серебрякова.*** Автопортрет в шарфе. Бумага, темпера. 1911

временного объема в рисунках различен. Единовременность Ренессанса — это всегда только одно явление в полном единообразии всех его собственных элементов. Например, эмоционально-психологическое состояние всех апостолов в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи связано со словами Христа. В барокко — одновременность нескольких событий, переживаний [на те же слова Христа в «Тайной вечерне» Тинторетто показан (одновременно) разный отклик Иуды и других апостолов]. Это прием двойственной композиции в связи с двойственностью понятия параметров времени и пространства. Например, у Эль Греко и



Рис. 34. ***П. Пикассо.*** Голова женщины. Тушь. 1924

других художников небесные явления изображены в сильном ракурсе снизу, а земные — сверху. Появляется как бы два времени и два пространства, которые объединены композиционным строем.

Пространство в современном искусстве все более насыщается временем, приобретая его стремительность и изменчивость, возрастает динамизация пространства, которое охватывает не только фигуры, но и среду, наполняет воздух, свет и всю изобразительную плоскость своей эмоциональной энергией.

В XVII веке «пространство» как понятие более доступно, чем «время». Время существует не в вещах, а только в мышлении (разуме), и не зависит от человека и его сознания.

XVIII век характеризуется чрезвычайно утонченным анализом времени. Диалектическая идея о движении материи и о взаимосвязи всех форм проявления жизни, теория бессознательных представлений Лейбница вызывают перелом в изобразительном искусстве. Согласно теории Лейбница, в нашей жизни существует много скрытых, «дремлющих» представлений, которые слишком незначительны, чтобы проникнуть в сознание. Идея о бесчисленных точках зрения на Вселенную подобна тому, как один и тот же город, рассматриваемый даже одним и тем же человеком с разных сторон, кажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров, хотя в действительности есть только различные точки зрения, различные перспективы единого мира. Представления Лейбница о таких свойствах времени, как непрерывность, продолжительность прошлого в настоящем и будущем, многообразие точек зрения на одно и то же событие с фиксацией чуть уловимых («малых») представлений, которые ускользают в обычной жизни от сознания даже при хорошо поставленном художественном видении, нашли отражение в рисунках Ватто, Дега и других художников (рис. 35).

Новый перелом в концепции и понимании времени совершается в начале XIX века. Субъективизм в концепции миропонимания привел к снижению значимости времени под влиянием теории Канта. Время мыслится как нечто убывающее, как отрицание существования, пространство же, наоборот, как утверждение. В искусстве появляется ряд новаций, в том числе тенденция подчинить пространство времени в двояком направлении: с одной стороны, как ускорение темпа восприятия (например, читаем у Делакруа в одном из писем: «Если художник не способен нарисовать человека, падающего из окна четвертого этажа, то он никогда не научится изображать движение»); с другой — как направленность времени (приближение, удаление), как переживание времени (ожидание, воспоминание). В «Явлении Христа народу» А. Иванов показывает не место действия, не путь Христа, а состояние эмоционального ожидания, предчувствия, время переживания. Этим двум тен-

денциям свойственно некое равновесие времени и пространства.

Противоположное течение можно назвать «*антипространственным*», оно характеризуется тенденцией к поглощению пространства временем. Наиболее ярко «антипространственный» метод проявился в работах символистов, футуристов, противопоставляющих мгновенному восприятию «вечный» космический ритм времени. В основе концеп-



Рис. 35. ***Э. Дега.*** Голубые танцовщицы. Бумага, пастель

ции футуристов лежит культ времени (рис. 36).

Отображая время, художник решает композиционную проблему соединения разновременного. Художник изображает обычно больше того, что может одновременно увидеть, т. е. он невольно встречается с боковыми областями зрения, принужден соединить разновременное. Одни моменты пропускаются, как прошлое, другие становятся настоящим, а третьи угадываются. Даже если модели статичны, то время все равно нами воспринимается, так как наше зрение бинокулярно, а пространство всегда многопланово. В бинокулярности заключено время в очень сжатом виде, до мгновения.

На рубеже XX века художники ломают установившийся взгляд на изобразительное пространство (одни из первых — П. Сезанн и К. Петров-Водкин), построенное по законам световоздушной и линейной перспективы, используя элементы так называемой «сферической перспективы». Желая передать впечатление изменчивости окружающего мира и одновременно его «космического» величия, художники выбирают несколько точек зрения, тем самым как бы приглашая «войти» внутрь изображения посмотреть на все вокруг, как бы из центра изображаемого пространства, охватывать всю беспредельную ширь, раскинувшуюся вокруг.

Наконец, можно говорить об особенностях понимания пространства и времени в изобразительном искусстве XX века, применительно к восприятию действительности. В произведениях пластических искусств то, что должно быть понято, проходит через то, что должно быть увидено. Эти два уровня восприятия обращены, соответственно, к мысли и зрению. Поэтому различают искусство *фигуративное*, изображающее узнаваемые ситуации, персонажи и предметы, и искусство *абстрактное*.

В искусстве в целом сосуществуют образы, вдохновленные реальностью и творчеством свободным от связей с природой. Стилизованные знаки, ритмизованные орнаменты сопровождают искусство доисторической эпохи. Греко-римское искусство по преимуществу направлено на подражание природе. В западном средневековом искусстве образ упрощается, сводится к основным отличительным признакам, вплоть до полного уничтожения фигуры, оставаясь почти исключительно абстрактным ввиду запрета на создание образа Бога и ограничения на изображение природных вещей.

Очевидно, в выборе между имитацией природы (мимезисом) и автономным творчеством (идеей), собственно, и состоит дилемма искусства. Подавляющая часть художественных произведений, начиная с XV века, имеет фигуративный характер. С конца XIX века, спустя почти пять веков, традиционные ценности фигуративного искусства ставятся под вопрос. В XX веке обнаружился пол-



Рис. 36. ***Ф. Марк.*** Пейзаж. 1914

ный разрыв между искусством фигуративным и абстрактным. Абстрактное искусство с его разнообразными направлениями можно считать радикальным новшеством столетия.

Наука проникала в скрытое, невидимое, таящееся под оболочкой вещей, осуществляла прорыв в сокровенное. Подобный путь подсказывался и искусству — углубиться в свое «тайное тайных», научиться делать собственные открытия. Отсюда — одержимость поисками формы, возрожденный интерес к «чистому искусству» как средству обновления жизни.

Познание внешней природы через искусство утратило свою исто-

рическую актуальность, встала задача самопознания человека через искусство. Для этой задачи «зеркальность» изображения является скорее сковывающим, чем стимулирующим условием. Образ нашего мышления о вещах существенно отличается от образа нашего чувственного восприятия вещей. Видимо, искусство XX века должно было решить дилемму «субъект — объект», сделать отношение этих начал непосредственным предметом изображения.

Вопрос о ценности искусства всегда был и остается дискуссионным. В период Ренессанса установилось четкое различие между благородными искусствами (живопись, скульптура, архитектура) и прочими малыми искусствами, близкими к ремеслам. Приоритет отдавался живописцам, создающим фрески и, соответственно, высоким темам на религиозные и мифологические сюжеты. Поощрялось стремление художников к изображению наиболее высокой из моделей — человеческой фигуры в историческом плане. Только во второй половине XIX века, благодаря успеху импрессионистов, эти барьеры были устранены и предмет, изображенный в произведении, утратил особую важность, а искусство, трактующее священные сюжеты, почти полностью исчезло.

Переходным направлением от реализма к абстракционизму стал *импрессионизм* — передача мгновенного впечатления (рис. 37). В понимании пространства выделился свет. Следует заметить, что первые импрессионисты (Э. Мане, К. Мане, О. Ренуар) открыли свою знаменитую технику светопередачи (объемные формы словно растворялись в вибрации света) примерно тогда же, когда появилась фотография, т. е. когда активно проводились научные исследования в области природы света.



Рис. 37. ***О. Ренуар.*** Лиза. Рисунок

Способы светопередачи, разработанные импрессионистами, получили развитие в искусстве *пуантилистов*. Ведущими представителями этого направления являются Ж. Сера, П. Синьяк. Изобразительное пространство в их работах было как бы соткано из множества мельчайших точек. На расстоянии создавалось впечатление тонких светотеневых переходов, вибраций воздуха и света. Но, в противоположность импрессионистам, которые стремились запечатлеть своих персонажей в движении, пуантилисты создавали статичные, словно застывшие по мановению волшебной палочки, композиции. Время передается не через движение, а через статичность. Жесты, телодвижения, как и статичность поз, даются в гипертрофированно преувеличенной форме и кажутся почти метафизическими. Художник словно предлагает принять замедленную временную реальность, при рассматривании которой как бы невзначай появляются ранее незамеченные фигуры и предметы. Это придает композиции сюрреалистический, потусторонний смысл.

От пуантилизма берет начало *дивизионизм* (в данном случае это не точки, а скорее короткие черточки). Дивизионисты пытаются проникнуть в тайны природы и общества в поисках чистоты света в утонченных композициях символического характера.

Усвоив приемы импрессионистического искусства, художники вышли за его рамки. Уже в творчестве Ван Гога виден поиск экзистенциальной значимости изображаемого пространства, предметов и фигур в нем. Панорама или модель, которую он видел перед собой, приводилась в соответствие с эмоциональным состоянием художника, изменяясь на изобразительной плоскости до неузнаваемости. Окружающая реальность служила лишь поводом для самовыражения, воплощения образов его подсознания.

Под влиянием идей таких мыслителей, как Шопенгауэр, Фрейд, Бергсон, в изобразительном искусстве развивается *символизм* как противоречие идеям импрессионизма, призывавшего к непосредственному восприятию реальности. Художники-символисты соединяют цепью смысловых ассоциаций далекие и не связываемые понятия (сон и реальность, грезы и кошмары). Например, Беклин неоднократно изображал внеземное путешествие души. Символические образы, как правило, предполагают наличие множества возможных вариантов их толкования.

Предвестником кубизма, предвосхитившим тенденцию к упрощению формы, а также широко использовавшим острую выразительность контурных линий, которая впоследствии стала применяться в экспрессионистической графике, был Сезанн. Художник отказался от точного воспроизведения фактуры предметов (изделий из керамики, покрытых глазурью, ткани, древесины, кожицы фруктов и т. п.) и тре-

бования впечатления законченности произведения (рис. 38).

Экспрессионизм приобрел значение тоскливой неудовлетворенности и беспомощности, присущих современному человеку. Характерная особенность этого направления — ярко выраженная графичность, столкновение ломких линий, деформирующих объекты (лица, фигуры, предметы), вплоть до карикатуры, эмоционально напряженные цвето-световые сочетания.

Абстрактный экспрессионизм (среди самых известных — В. Кандинский, Ф. Марке, А. Макке) — это прежде всего комбинирование выразительных средств живописи: цвета, линии, фигур и других подвластных художнику элементов, когда формы не выстраиваются по геометрическим линиям, а следуют за порывами цвета в соответствии с видением художника. Форма взаимодействует с цветом: одна форма подчеркивает значение какого-нибудь цвета, другая же притупляет его (рис. 39). Это направление становится одним из самых интересных в искусстве Европы.

Ярким выражением энергичного отказа от прошлого и привержен-

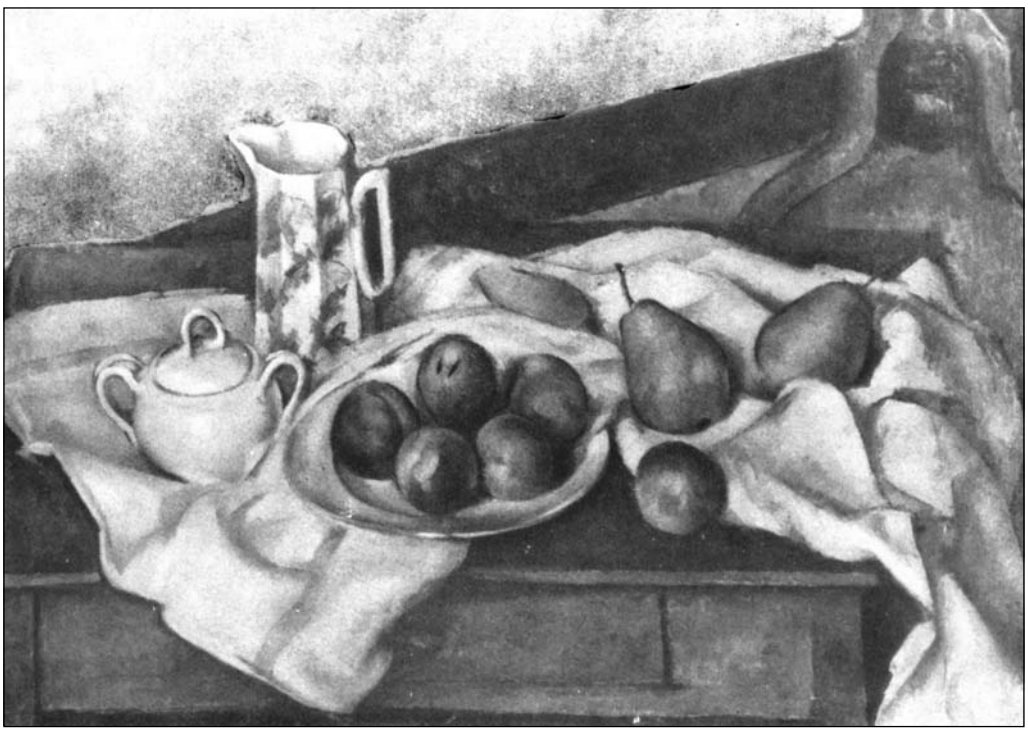


Рис. 38. ***П. Сезанн.*** Персики и груши. 1890—1891



Рис. 39. ***В. Кандинский.*** Композиция с красным пятном. 1914

ности ко всему, что наполнено движением, действием, шумом, динамикой, является *футуризм*, который отличают приемы, связанные с симультанным видением фигур и объектов (симультанность — одновременное видение разновременных объектов, где фигуры, предметы и их окружение словно подхватываются вихревым движением).

Приверженцы кубизма в изображении вещей, человеческих фигур отыскивают для них геометрические формы. Разложение объектов на геометрические линии и контуры доходит до утраты материальности. В период синтетического кубизма намечается возврат к узнаваемым объектам реальности. Основы кубизма закладывают П. Пикассо и Ж. Брак (рис. 40). Лицо знаменитого торговца картинами и художественного критика, расколотое на отдельные планы и сегменты, — убедительное свидетельство эффективности кубизма и в области портрета.



Рис. 40. ***П. Пикассо.*** Портрет Амбруаза Воллара. Масло. 1910

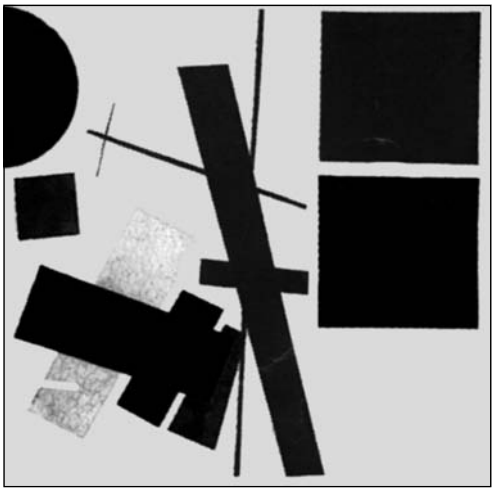


Рис. 41. ***К. Малевич.*** Супрематизм — абстрактная композиция. 1915



Рис. 42. ***Дж. де Кирико.*** Песня любви. 1914

Первое авангардное направление в России — *лучизм* — представляло собой синтез кубизма и футуризма. Яркие пересекающиеся лучи, наполненные динамикой и экспрессией, выражают современное видение мира в его пульсациях (рис. 41). Принципы супрематизма, выдвинутые Малевичем, выражают интеллектуальное, отвлеченное от предметности восприятие. В своих поисках он обращается к чисто геометрическим формам. Уровень сублимации (перехода, вознесения), достигнутый в «Черном квадрате на белом фоне», будет превзойден только в абсолютной чистоте «Белого квадрата на белом фоне».

Идейно-художественное направление — *метафизическая живопись* (буквально — по ту сторону материальных вещей) — противопоставило динамическому, взволнованному активизму футуристов статичность созерцательных состояний. Для работ художников-«метафизиков» характерно влечение к невозможным сочетаниям разнотипных объектов — слепка головы Аполлона Бельведерского и резиновой перчатки (рис. 42). Манекен — постоянный персонаж метафизической живописи — намекает на присутствие человека, хотя и явлен в статичной форме. Все детали вполне узнаваемы, но представляют собой ситуации ирреальные, воображаемые, основанные на невероятно загадочных сочетаниях объектов. Метафизическая живопись — это загадка молчания, молчание выступает символом статичного времени, зависшего над пространством (рис. 43).

Не противопоставляя свой избранный путь авангардным течениям, М. Шагал привносит волшебный

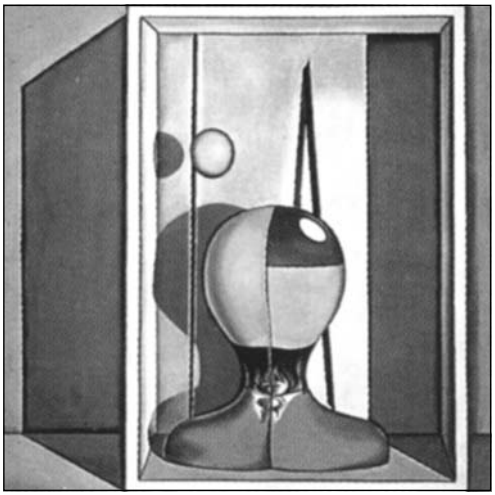


Рис. 43. ***Д. Моранди.*** Натюрморт с манекеном. 1918



Рис. 44. ***М. Шагал.*** Прогулка. 1918

мир, сказочные чары в современное искусство. В его произведениях уживаются священное и земное, чудесное и реальное (рис. 44). Любовь Шагала к жене Беле вдохновляет его на картины, преисполненные безудержной радости. Он держит за руку Белу, которая взлетает, как бумажный змей, над пейзажем его родины — города Витебска.

Движение *дадаизм*, отстаивая безграничную свободу творчества, бросило вызывающий лозунг тотального отрицания всех ценностей и эталонов — и не только традиционных, постепенно переросло в новое движение сюрреализма, главной целью которого стало раскрытие потаенных уголков человеческой души и демонстрация внутренней иррациональности окружающего мира. Используя объекты повседневной реальности, художники творили тревожно-загадочные, абсурдные образы под влиянием метафорических идей (рис. 45).

Целый ряд художественных явлений и понятий пространства и времени, возникших в период между Второй мировой войной и шестидесятыми годами XX века связаны с *информальным* искусством.

Бытие человека в реалиях XX столетия характеризуется утратой индивидуальности, монотонностью банальности повседневной жизни, чувством одиночества, оторванности от мира, разрывом с исторической традицией. В искусстве все большее значение придается случайности. Неверие в разумность и познаваемость мира в искусстве проявляется в полном отказе от организации изобразительной формы, в проработке изобразительной поверхности и в переходе к насильственным

действиям над ней (разрезам, прорывам, прожиганиям). Традиционные изобразительные средства утрачивают ценность. Художники охвачены поиском возможностей в новых материалах, начинает преобладать живопись жеста, в частности, в творчестве Д. Поллока. У. Кунинга С. Френсиса, Ф. Клайна.

Навстречу повседневной жизни выступает искусство, предназначенное для массового потребления — *поп-арт*, питающееся средствами массовой коммуникации. Предметы повседневного потребления (бутылки, банки, фотографии знаменитостей), реклама, плакаты, комиксы включаются в новую художественную систему. Художники с холодной одержимостью и иронией воссоздают обезличенный мир современного общества с его культом товаров и вещей. Образы и предметы утрачивают свой первоначальный смысл и фигурируют как знаки потребительского мира, современной среды обитания, действительности, например «Двадцать пять раскрашенных Марлен» Э. Уорхола. Эффект тот же, что при многократном повторении слова, — смысл его исчезает, остается пустая оболочка с отсутствующим выражением лица.

Всплеск новой фигуративности связан с появлением в произведениях напряженности, представленной в виде борьбы с объектом. В опустошенных пространствах картин этого направления прежняя действительность, образы (портреты, фигуры) помещены в условия XX века. Это

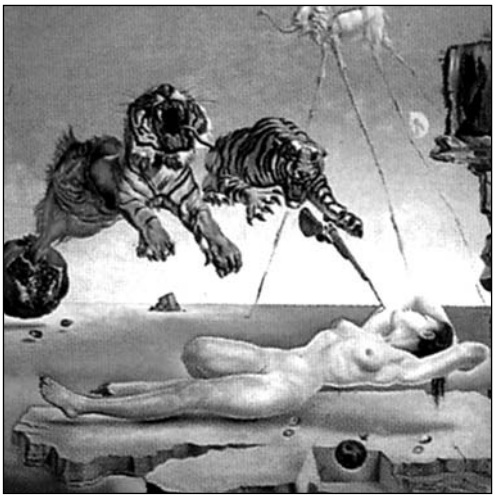


Рис. 45. ***С. Дали.*** Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения. 1944

символическое воплощение отчаянного положения человека, жертвы современного общества, которое «перемалывает» его и отбрасывает как отслужившую вещь. Пример — этюд с картины Веласкеса «Папа Иннокентий X» Ф. Бэкона, где кресло сменилось клеткой, в которую заключен портретируемый, его лицо искажается, превращаясь в маску боли.

Выражение уличного протеста в виде надписей и изображений на заборах, стенах дало толчок новому виду искусства — *граффити* (художники К. Харунг, Ж. Баскья и др.). Работы в технике граффити исполняются красящими баллончиками, их отличает твердый контур, отсутствие пространственной глубины, экспрессия, динамизм, элементы искусства первобытных народов в сочетании с классикой XX века.

К началу XXI века намечается тенденция сочетания образных мотивов прошлого и настоящего, «биполярность» мирового художественного процесса, возврат к изображению, названного *трансавангардом*. Основным ориентиром в представлении пространства и времени остается сюрреализм как источник символов, сюжетов, изобразительных мотивов.

Само многообразие отсылок к искусству прошлого в сочетании с унаследованной от традиции ясностью формы порождает ощущение пространства, зависшего над временем и начиненного неуловимыми смыслами, вызванными изменчивостью, зыбкостью самой действительности.

В *неофигуративном* направлении выделяется течение так называемой «*цитатности*». Для него характерны отсылки к образцам высокой живописи, безукоризненная точность в изображении формы (как повторении высокого мастерства) с намерением академически образованных художников расплатиться со зрителем за его «такое и я смог бы изобразить». Например, в картине К. Мориани «Рука, послушная рассудку» (1983), название которой навеяно стихотворной строфой Микеланджело, воспевающей руку художника как орудие разума, два персонажа пишут друг другу так, что исчезает различие между натурой и ее художественным воспроизведением.

Через рисунок художник способен передать пространство и время, воспроизвести акт действия как неожиданное, стремительное мгновение, как процесс развития от прошлого к будущему, в плоскости и в глубину; антипод действия — статичность и т. д. Белый лист бумаги обобщенно вбирает в себя разное время и пространство. Именно эта чувствительность рисунка ко времени и пространству привлекательна для художников как живое прикосновение к разным мирам и эпохам.

Вопросы и задания

1. В чем состоят особенности отражения действительности в искусстве Нового Времени?
2. Назовите основные направления в изобразительном искусстве XX века и причины их возникновения.
3. Что нового привнес импрессионизм в искусство?
4. Назовите средства передачи времени в рисунке.
5. В чем заключается диалектика соединения абстрактного и конкретного в рисунке?

3. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПОСТРОЕНИЯ РИСУНКА

Пространство рисунка образуется как синтез геометрии пространственных построений, светотени, тональных отношений и духовно-культурного опыта. Вычленение геометрических трехмерных особенностей пространственных построений позволяет акцентировать внимание на методах изображения отдельных предметов, объектов в пространстве и методах построения пространства в целом.

В изобразительном искусстве различают следующие основные методы пространственных построений на плоскости: *чертежный*, или *изображение объективного пространства*, свойственное искусству Древнего Египта; *метод локальных аксонометрий и их трансформаций*, имеющий место в античном искусстве; *обратная перспектива* в искусстве средневековья; *центральная линейная перспектива*, ставшая научной в эпоху Возрождения, и *центральная криволинейная перспектива*, появившаяся на рубеже XIX и XX столетий. Каждый из этих типов пространственных построений проявлялся в разное время, в разных странах в различных модификациях, дающих огромное разнообразие изобразительных средств.

Системы пространственных построений разных эпох одинаково разумны. В каждой из них бескомпромиссно проводится своя точка зрения на методы отображения пространства на плоскости.

Рисовальщик так же, как живописец и мастер скульптурного рельефа, имеет дело с геометрией предмета двух разных видов: истинной, объективной геометрией предмета и видимой геометрией, которая зависит от многих факторов, в частности от точки зрения. Объективную форму можно понять, наблюдая предмет со всех сторон. Видимая форма предполагает чисто зрительное восприятие. То, что блюдце не овальное, а круглое, мы знаем. Другими словами, помимо объективного пространства, художник имеет дело и с субъективным пространством, или, иначе, перцептивным, или воспринимаемым пространством, геометрия которого резко отличается от истинной геометрии объективного пространства. Например, параллельные рельсы, сходящиеся в од-

ной точке на горизонте; увеличивающийся диск солнца или луны на горизонте при неизменном расстоянии до него и т. д. Художники разных эпох четко понимали, какое из двух пространств ими изображается — объективное (истинное) или перцептивное (видимое).

Мы привыкли, что в наше время художники практически всегда показывают видимое пространство. Но так было не всегда. В основе древнеегипетского искусства лежит изображение геометрии объективного пространства, древнеегипетские рельефы и росписи изображают истинную объективную геометрию. Изобразительное искусство античности основано на видимой геометрии. Однако это не означает, что античное искусство прогрессивнее египетского. Если бы это было безусловным в совершенствовании изобразительных средств, то в искусстве средневековья не возродилось бы стремление к изображению объективного пространства. Эпоха Возрождения, которая вновь начисто «истребила» методы изображения объективного пространства, все же не смогла «победить их навечно». В наше время они опять рождаются в новейшем искусстве.

Рисовальщик в некоторых случаях пытается сделать то, что более доступно скульптору, — передать и видимую, и объективную геометрию одновременно. Но это оказывается возможным лишь частично: иногда удается отобразить видимую геометрию, а порой — объективную. Ни рисовальщик, ни живописец, ни скульптор в рельефе не обладают средствами для безупречной передачи объективной или видимой геометрии пространства. В первом случае (в «чертеже») теряется наглядность. Изображение видимого облика близких областей пространства возможно лишь с явными отклонениями от видимых форм предметов. В любом случае остается условность способа изображения пространства и находящихся в нем предметов. Художник ищет наилучшее соотношение элементов объективной и видимой геометрии пространства для решения поставленной художественно-творческой задачи. Тем самым ему открывается простор варьирования изобразительно-выразительных приемов и средств.

Скульптура (круглая) Древнего Египта, Греции, Рима, эпохи Возрождения и Нового Времени в смысле изобразительных средств достаточно близка, однотипна. Изобразительные средства рисунка и живописи разных эпох различны.

Последовательность формирования методов изображения трехмерного пространства на плоскости: «чертежные» методы, аксонометрические методы, система линейной перспективы, обратная перспектива, жесткая перцептивная система перспективы — сопоставима с историческим ходом развития изобразительного искусства и эволюцией представлений о пространстве. «Чертежный» подход характерен

не только для искусства Древнего Египта, но также для огромного большинства других культур (начального периода), в частности для византийского и древнерусского искусства. Особенности древнеегипетского искусства связаны не только с изображением геометрически объективного пространства на плоскости методом ортогональных проекций, но и с использованием ряда приемов таких, как условные повороты плоскостей изображений, разрезы, разномасштабность, сдвиги, со знаковым характером изображений.

Метод ортогональных проекций требует вполне определенного положения (либо фасад, либо профиль, либо план) изображаемого предмета, т. е. такого, при котором наиболее полно видны его характерные геометрические особенности — либо спереди, либо сбоку, либо сверху. В искусстве многих древних культур, в том числе Древней Греции, обычно при изображении живых существ выбирался вид сбоку. Он более информативен, чем вид спереди, сверху или сзади (рис. 46). Однако при изображении убитых врагов (лежащих на земле) предпочтение отдавалось виду сверху, т. е. наиболее характерному положению.

Другой важной особенностью изображения предметов с использованием ортогональных проекций является независимость размеров предмета от расстояния до него, поскольку разновеликость в древнеегипетском искусстве имеет иные, не проекционные, корни.

Своеобразно изображение в древнеегипетском искусстве земли, поверхности, на которой стоят фигуры. Поверхность земли видна лишь при виде сверху, в плане. При горизонтальных направлениях проецирования (вид спереди и сбоку) изображение земной поверхности превращается в линию, и фигуры людей рисовались стоящими на этой линии. Их ступни никогда не изображались ниже опорной линии, хотя сами опорные линии не обязательно были горизонтальными прямыми, могли иметь «холмистый» характер, например, при изображении животных в горах. При таком способе изображения, когда необходимо было показать малопротяженную глубину, использовался прием загораживания дальнего предмета ближним. Для передачи глубокого пространства обращались к плану (виду сверху), особенно в том случае, когда художник хотел показать пруд, реку — все то, что при боковой проекции слилось бы с опорной линией.

Соединение в одном изображении нескольких взаимодополняющих проекций часто было неизбежным. Так, в иллюстрации к Книге Мертвых (XV в. до н. э.) «Осирис у пруда с деревьями» (рис. 47), пруд дается в плане, а окружающие его деревья — в других проекциях.

Древнеегипетский художник стремился увеличить информативность изображения, используя различные приемы. В профильной фигуре человека глаза и плечевой пояс изображались в анфас. Хотя такой



Рис. 46. Рельеф. Греция. Пример ортогонального построения фриза

прием (условный поворот плоскостей) и являлся каноническим, но древнеегипетский художник не был им скован и мог не использовать его, когда изображались сцены трудовой деятельности — пахарь, ведущий плуг; арфист, перебирающий струны; матрос, взбирающийся по канату. Разрезы также увеличивают информативность изображения. Например, корзина с плодами изображалась в разрезе, чтобы было видно, чем она наполнена.

Разномасштабность изображения в древнеегипетской живописи, рельефах объясняется не только правилами передачи иерархии, стремлением к увеличению информативности, но и композиционными соображениями. Например, птицы на ветвях деревьев настолько огромны, что непонятно, как их удерживают гибкие ветви, но зато можно увидеть каждое перышко и определить вид птицы; или в усыпальнице вельможи показано шествие слуг, доставляющих съестные припасы усопшему, при этом гусь и бык оказались равновеликими (крупные животные могли нарушить ритм).

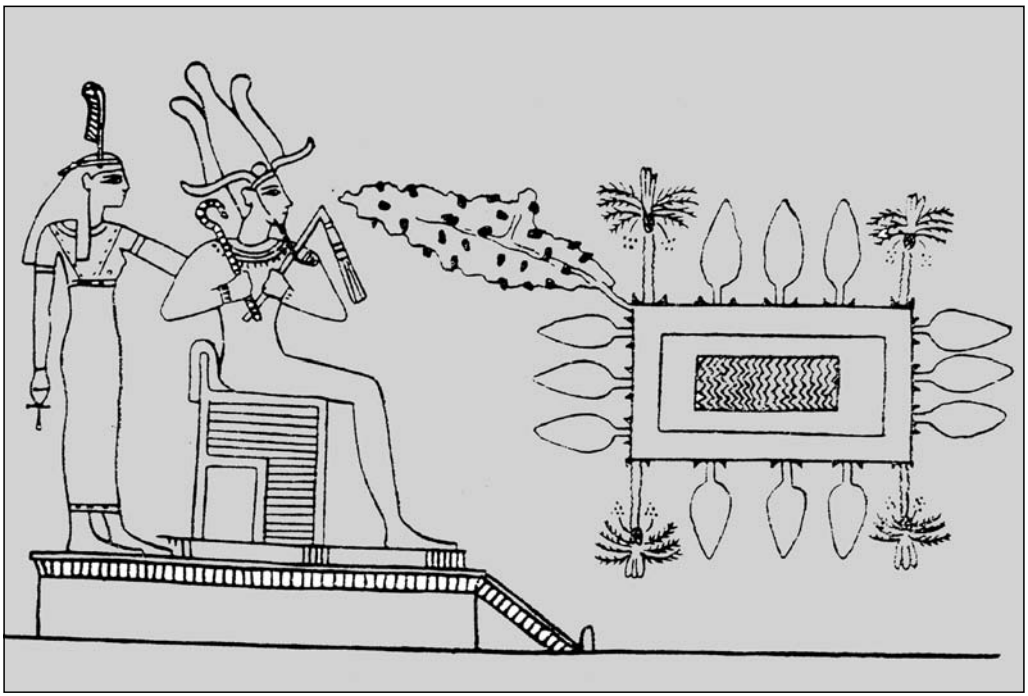


Рис. 47. Осирис у пруда с деревьями.
Иллюстрация к Книге Мертвых. XV в. до н. э.

Разномасштабность использовалась в сложных композициях с взаимодействующими персонажами. В одном из вариантов сюжета суда Осириса в загробном мире, он изображен в увеличенном масштабе, одинаковом масштабе с богами, хотя в иерархии стоит много ниже их, но поскольку является важным персонажем, а сорок два божества, образующих судилище, второстепенны в повествовании, последние даны в уменьшенном, даже относительно пришедшей души умершего, масштабе: крупный масштаб вызвал бы композиционные трудности размещения столь большого числа фигур.

Условные сдвиги позволяют показывать то, что при обычных способах изображения было бы скрыто от зрителя. В традиционно профильном изображении фараона с женой фигура жены несколько сдвинута, чтобы дать понять, что супруги сидят рядом. Содержимое каких-либо емкостей (корзины, сосуда, вазы) показывалось как бы «витающим в воздухе». Например, горшочек для косметики, который принято было

хранить в сосуде с крышкой, художник изобразил «висящим» над сосудом, а над горшочком — крышку сосуда. Этот же прием использовался, когда надо было указать на профессиональную деятельность персонажа (сапожник изображался с набором инструментов, витающих вокруг головы). По канону, фигура человека не могла быть заслонена деревом, художник «разрезал» изображение пальмы.

Изображение реальных форм предметов без каких-либо искажений приводило к потере непосредственной наглядности. Изображенный таким образом объект воспринимался либо как трехмерный образ, либо как знак. Например, обе ступни идущего человека показаны со стороны большого пальца, что с современной точки зрения абсурдно. Однако древнеегипетский художник изображал не ноги как таковые, а «знаки» ног, или не стадо коров, а знак «группы идущих животных» «шеренгами» и «в ногу», не пруд, а серию условно-геометрических «волн» — знак воды. Реки, моря, вода в сосуде изображались точно так же.

В доисторические времена изобразительность и письменность были тесно связаны. Этим объясняется «знаковость» древнеегипетских изображений. В процессе дальнейшего развития в рисунке все более стирались знаковые особенности, знаковость сменялась изобразительностью. Ход развития изображения пространства виден, к примеру, в эволюции сцен охоты фараона в загоне. В период Древнего царства фараон стреляет из лука «вообще», а в загоне чинно стоят животные разных пород. Такое изображение имеет явно знаковый характер. Позднее охотящийся фараон показывается в динамической позе, а животные бегут, падают, сраженные стрелами.

Если говорить о выразительности древнеегипетских художественных произведений, то один только геометрический ритм удивляет разнообразием: простейший ритм, ритм «шеренг» шагающих фигур людей, имеет сложную ритмическую структуру, когда ритм сознательно «перебивается». Стремление к выразительности линии, к симметрии, сочетаемой с асимметрией, можно проиллюстрировать на примере рельефа саркофага Среднего царства (рис. 48). Три руки составляют единство, подчеркнутое одинаковым изображением трех кистей и изящно отставленных трех пальцев.

«Новое искусство показалось бы, вероятно, древнему египтянину искусством, отошедшим от «реализма», своего рода «сверхимпрессионизмом», пытающимся зафиксировать впечатление от чего-либо изменчивого и упускающим при этом незыблемое, наиболее адекватно отражающее кардинальные свойства мира, в котором живет и действует человек»[1]. Именно такие незыблемые сущности, как объективная

[1] *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 41.

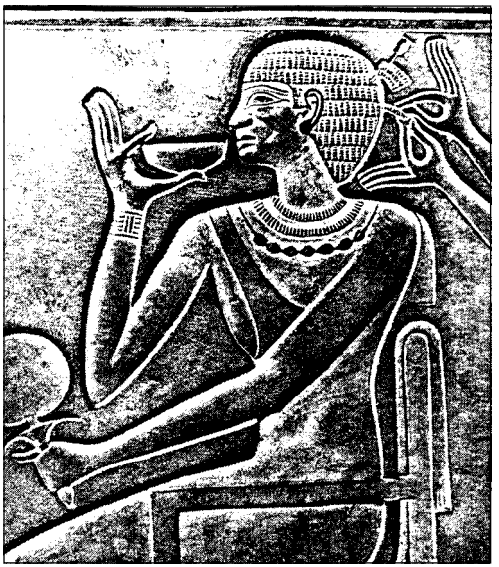


Рис. 48. Руки госпожи и служанки. Рельеф на саркофаге. Ок. 2040 г. до н. э.

геометрия предметов, бесстрастное сообщение объективной информации, несет в себе древнеегипетское искусство.

«Чертежные» методы использовались в византийском и древнерусском искусстве. Среди произведений, созданных древнерусскими живописцами, можно выделить такие, где основной задачей было изображение не видимой, а именно объективной геометрии пространства. Например, на иконе середины XVII века фактически дается план Троице-Сергиева монастыря — истинное расположение стен, башен, церквей. Все строения изображаются с фасада, как их видит прихожанин.

К типично чертежным приемам, находящим применение в средневековой и древнерусской живописи, относятся: повороты плоскостей и одновременный показ фронтальной проекции и плана, сечения, развертки. Сечения использовались в сюжетах, связанных с религиозными преданиями, когда необходимо было показать одновременно события, происходящие в реальном трехмерном мире и в мире мистическом, который мыслился тоже трехмерным. От художников требовалось изобразить как бы четырехмерное пространство (четыре пространственные координаты, а пятая — время), главная особенность которого заключалась в том, что в обычном трехмерном объеме (комнате) могут независимо и одновременно существовать разные «жизни». Эти миры связаны не материально, а духовно. Метод сечений свел изображение геометрии двух трехмерных «слоев» четырехмерного пространства к геометрии трехмерного пространства, где эти «слои» соседствуют друг с другом.

Использование «разверток» в древнерусской и византийской живописи вызвано разными причинами. Это были и информационные соображения, и композиционные требования. Например, целью художника было изображение торжественного акта в московском Успенском соборе, а не в какой-либо иной церкви, поэтому надо было показать внешние признаки именно этого собора.

В своем стремлении найти оптимальное решение для художествен-

ной информационной выразительности византийские и древнерусские мастера умело комбинировали пространство объективное и видимое. В произведениях Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия логически безупречные композиции вызывают и сейчас ощущение геометрически строгого построения своей внутренней непротиворечивостью. Б.В. Раушенбах отмечал: «Не знавшие современной геометрии многомерных пространств великие мастера с присущим им художественным чутьем и строгими размышлениями справедливо стяжали себе право называться преславными мудрецами, философами зело хитрыми»[1].

В византийском и древнерусском искусстве для изображения Бога и святых было вполне достаточно отображения очень близкого и неглубокого «слоя» пространства, поэтому его основой стала перспектива близкого переднего плана, т. е. аксонометрия и обратная перспектива, которые, как методы изображения, применимы лишь для неглубоких пространств, следовательно, чужды эффектам типа воздушной перспективы, уменьшение размеров по мере удаления в глубину пространства невозможны, так как аксонометрия и обратная перспектива не изменяют размеров при смещении предметов в пространстве.

Ограничению глубины пространства обычно служит архитектурный фон, который иногда никак не маскировался, не увязывался с аксонометрическим изображением близкого переднего плана (рис. 49). В «Троице» Рублева это разделение двух планов сделано очень тонко — почти слившиеся изображения крыльев ангелов создали своего рода «завесу» и скрыли скачкообразный переход от близкого переднего плана к дальнему плану, который содержит важные с идейно-символической точки зрения изображения строений, маврийского дуба и горы. Та же «Троица» может служить примером того, когда на одной иконе одинаковые предметы изображались различным образом: подножие левого (от зрителя) ангела дано иконописцем в слабой обратной перспективе, в то время как подножие правого — в аксонометрии. Чтобы нигде не разрушить естественность при передаче объективно параллельных линий, на иконах пространственные построения обычно никогда не изображают сильно выраженной обратной перспективой.

К числу изобразительно-выразительных средств иконописи следует отнести линии так называемой «разделки», выполненные чаще всего золотом. Этим приемом иконописец сознательно обращает на линию внимание, хотя она не соответствует ничему физически зримому. Это лишь система потенциальных (невидимых) силовых линий. Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета с большей силою, чем видимые линии.

---

[1] *Раушенбах Б.В.* Указ. соч. Там же.

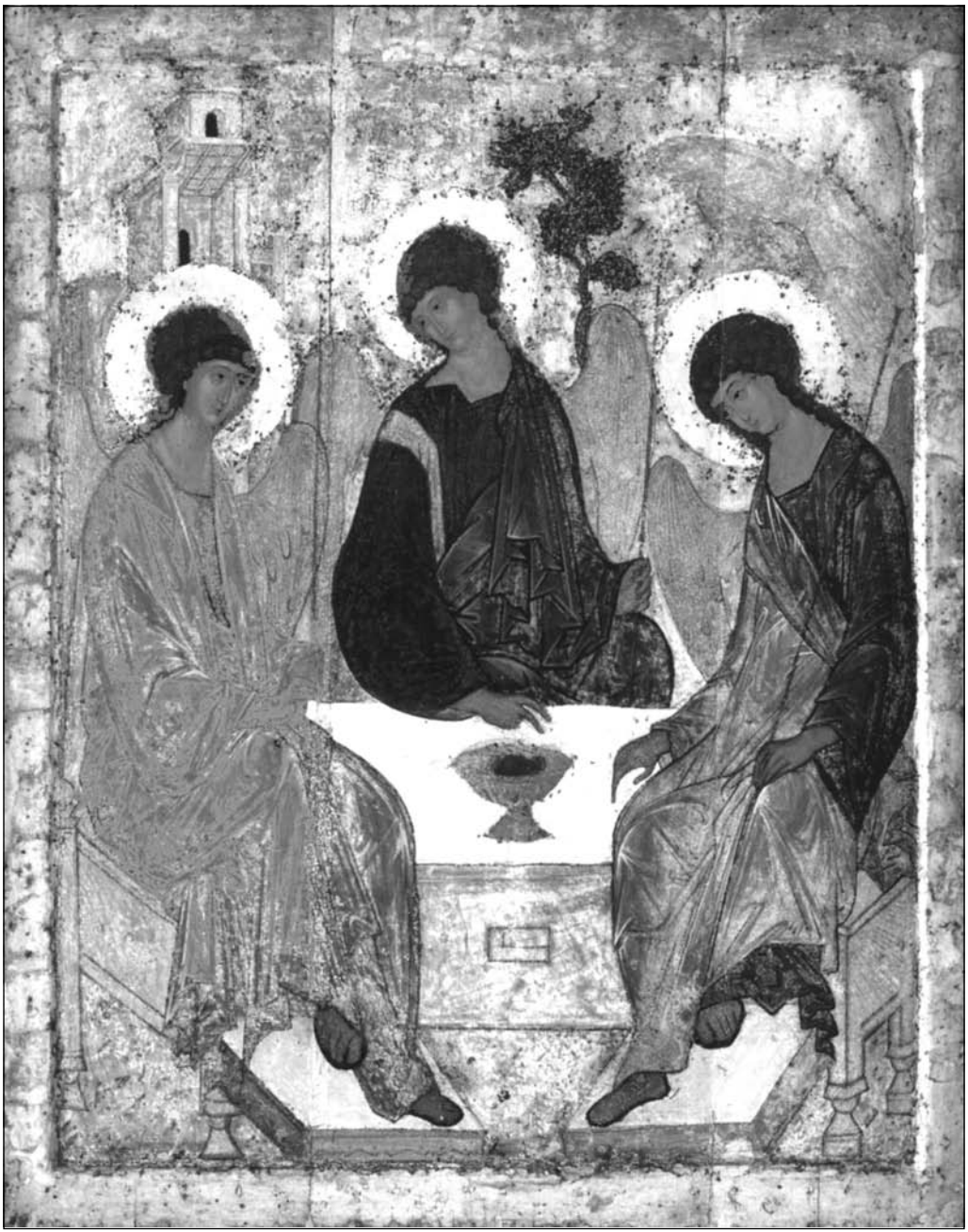


Рис. 49. ***А. Рублев.*** Троица. Яичная темпера. Перв. четв. XV в.

К средствам изобразительности и выразительности в аксонометрии и обратной перспективе следует отнести еще такие приемы, как опись, движки, отметины, пробелы, выявляющие выпуклости, акцентирующие все неровности, обводящие рисунок и потому чрезвычайно подчеркивающие его особенности.

Обратной перспективой называется не только система построения изображения пространства в древнерусской живописи и совокупность свойственных ей условностей. Под «обратной перспективой» также понимается увеличение в изображении размеров удаленных частей в пределах предмета по сравнению с близкими. Особенности обратной перспективы вытекают из характера искусства средневековья, символики и философского содержания, присущих религиозному искусству, требующих выполнения художниками специфических изобразительных задач. Изображаемый образ как бы проецировался на зрителя (молящегося), приближаясь, охватывая, сливаясь с ним.

Мировоззренческая сущность обратной перспективы ярко выражена в композициях сюжетов фресок «Страшного суда» Микеланджело. Петров-Водкин считал, что изобразительное новшество, которое ввел Микеланджело, заключалось в обратной перспективе композиций. «Ни христианского, ни языческого нет в этой картине, ни расы, ни нации, — это схема человека в Микель Анджеловском мироощущении, которому мастер не дает ни единой поблажки, ни единого сентимента... И в этом страшное "Страшного суда" Буонаротти. Нечем и негде пригреться в картине: взбросит она вас над бездной, над Аполлоном-Геркулесом, вершающим суд (таково построение его обратной перспективы), и лети в жути пространства или падай, когда не умеешь летать!.. Отсюда — трагедия одиночества, которая давит, душит зрителя из Микель Анджеловского "Страшного суда"»[1].

Однако явление обратной перспективы свойственно не только искусству стран, связанных с византийской культурой. Этот специфический метод изображения можно обнаружить в средневековом искусстве Ирана, Индии, Китая, Японии, Кореи и многих других стран иной культуры. Очевидно, причины обширной географии обратной перспективы целесообразно видеть в закономерностях зрительного восприятия человека.

Обычно считают, что обратная перспектива — это система, заменяющая прямую перспективу. Система прямой перспективы в своих элементарных частях таких, как заслонение вещи вещью, горизонт, сокращение предметов при смещении в глубину, в основном, отвечает нашему восприятию. Но композиционные проблемы изображения лег-

[1] См.: *Петров-Водкин К.С.* Пространство Эвклида. М., 1970. С. 502.

че решаются обратной перспективой. Обратная перспектива может выбрать план, подчинить план, придать ему особое значение. Обратная перспектива, как и аксонометрия, не имеет трудностей прямой линейной перспективы. В частности, позволяет в одном изображении совместить несколько центров, горизонтов, точек зрения, объединить разновременное. Обратная перспектива характеризуется также своеобразным распределением света, идущего не к объекту, а от него, и потому отсутствием теней.

Кажется, что обратная перспектива далека от привычного восприятия действительности. Наличие элементов обратной перспективы в античном искусстве, искусстве Востока, детском рисунке и т. д., говорит о том, что обратная перспектива связана не только с художественной и содержательной природой искусства средневековья, но и с объективными законами зрительного восприятия.

Прежде чем говорить об основных эффектах и возможностях возникновения обратной перспективы, следует напомнить, с помощью каких признаков и механизмов процесса зрительного восприятия двухмерное сетчаточное изображение трансформируется в трехмерное перцептивное, как определяется расстояние до созерцаемых предметов, их величина и формы, т. е. все то, из чего образуется в изображении пространство. Для художника важно уточнить, как эти признаки глубины и механизмы константности действуют при созерцании пространственности действительности и глубины изобразительного пространства.

Чтобы определить расстояние до созерцаемых предметов, следует обратиться к классификации признаков глубины видимого пространства (монокулярные и бинокулярные), изложенные в работе Б. Раушенбаха «Пространственные построения в живописи».

Монокулярные признаки глубины видимого пространства:

1) перекрытие — близкие предметы могут заслонять собой дальние;

2) уменьшение размеров предметов по мере их удаления от зрителя;

3) явление воздушной перспективы — далекие предметы видны менее четко и меняют свой цвет;

4) далекие предметы видны как бы сдвинутыми вверх в поле зрения, точнее, приближенными к горизонту;

5) большие предметы (здания), освещенные солнцем, оказываются затененными различным образом в разных своих частях, что может исказить восприятие формы предмета.

Бинокулярные признаки глубины видимого пространства:

1) *конвергенция* — поворот осей глаз в направлении рассматриваемого предмета; когда смотрим вдаль — оси глаз параллельны, если рассматриваем близкий предмет, то оси глаз сведены так, чтобы они пересеклись в области разглядываемого пространства, т. е. как бы фокусировались;

2) *диспаратность* — изображения, полученные левым и правым глазом, оказываются различными тем более, чем ближе предметы находятся к наблюдателю.

В непосредственной близости от человека действуют бинокулярные признаки и монокулярные, за исключением воздушной перспективы.

Для определения больших расстояний нужна информация о первых четырех монокулярных признаках. Каждый признак предполагает знание истинной формы и размеров предмета, иначе невозможно решить, является ли его видимая часть полной формой. Знание пространства, его размеров и формы называют «осязательно-кинестетическим представлением» о нем. Бинокулярные признаки глубины и осязательно-кинестетические представления выступают как бы в единстве, способствуя правильной и точной оценке расстояний до предметов.

Переработка геометрических соотношений образа близких предметов, которые получаются большими, и далеких, делающихся маленькими, даже если в объективном внешнем пространстве они совершенно одинаковы, тем сильнее, чем ближе созерцаемая область пространства. Эти процессы носят наименование механизмов константности: величины и конкретности формы.

По мере увеличения расстояния до объекта его величина на сетчатке глаза пропорционально уменьшается, а воспринимаемая величина остается почти неизменной, константной. Отсюда и название этого закона восприятия — механизм константности величины, согласно которому не только размеры удаленных предметов увеличиваются, но и уменьшаются размеры слишком близких, например ладони, поднесенной к глазам.

Механизм константности формы имеет аналогичную природу. Если человек заранее знает истинную форму созерцаемых предметов из своего предшествующего опыта, то круги, например, в любом ракурсе будут восприниматься не столь овальными, а углы квадрата более близкими к 90° и т. д. Человек стремится компенсировать не только искажения относительных размеров, но и искаженную форму предметов.

Для художника важно понимать, как действуют признаки глубины пространства и механизмы константности при созерцании рисунка. Восприятие рисунка может быть улучшено при разумном учете эффектов, связанных с действием механизмов константности.

Знание и понимание эффектов обратной перспективы имеет не только теоретическую, но и практическую значимость для художника. Остановимся на тех из них, которые отнесены к основным. Обратная перспектива возникает:

- при учете явлений «сверхконстантности»;
- при изменении ракурса предметов;

• вследствие неевклидового характера пространства зрительного восприятия;

• при учете механизма константности формы;

• при множественности точек зрения;

• при стремлении к увеличению информативности;

• при исполнении требования «незаслонения»;

• в результате иерархических соображений;

• вследствие композиционных требований;

• при учете назначения и функциональных особенностей изображения.

Первые три причины появления обратной перспективы связаны с трансформацией сетчаточного образа, с его преобразованиями в результате действия механизма константности величины. Бинокулярное зрение характеризуется по сравнению с монокулярным более выраженной константностью. Относительное увеличение размеров удаленных предметов оказывается более сильным при бинокулярном зрении, чем при монокулярном. В результате «сверхконстантности» возникает эффект обратной перспективы. Удаленные предметы (в пределах этого же плана) будут казаться больше истинного размера, в то время как предметы, находящиеся в непосредственной близости от художника, воспринимаются в реальных размерах.

Существует еще одна возможность возникновения обратной перспективы в результате действия механизма константности величины — при изменении ракурса предмета. Например, если дорога направлена от смотрящего, наискось, то чисто геометрически дальний край дороги будет длиннее ближнего.

Говоря о бинокулярности и обратной перспективе, можно привести следующие примеры. Взглядом художник выбирает ширину стола, которая то расходится, то сходится в зависимости от того, куда он смотрит. Если смотрит на первый план — дальний будет шире, на задний план — ближний будет шире. Если разница между далью и близью небольшая, то кажется, что даль не уменьшается, а увеличивается. Если смотреть в бинокль на полосы железа на крыше, то дальние увеличиваются; полосы железа не сходятся, а расходятся. Дальние масштабы (противоположный крутой берег реки) нами преувеличиваются. Фотография той же местности это впечатление не подтверждает.

Если структура поверхности параллельна осям соседних аксонометрий, не имеющих одинакового направления на рисунке, то возникает принципиальная невозможность непротиворечивой увязки соседних изображений. Лучше всего в этом случае не показывать вовсе параллельных структур поверхностей. Можно избежать необходимости изображения неестественного в параллельных структурах треугольника или трапеции маскировкой этого места драпировкой, разрывом или

еще каким-либо иным способом (например, «кассетированные» потолки в помпеянских фресках, чтобы центральная трапеция стала малозаметнее, а линейная структура потолка продолжала в каждом углу казаться составленной параллельными линиями).

Механизм константности формы приводит к эффекту обратной перспективы в том случае, если взгляд на предмет сверху-спереди. В натюрмортах нередко удаленная часть стола, на котором расставлены предметы, приподнята — поворот плоскости, т. е. предполагается, что задние ножки стола больше передних. В древнерусской живописи почти все предметы (подножия, седалища, столы и т. п.) изображаются при виде сверху-спереди, и именно это сказывается на появлении эффекта обратной перспективы. Повороты горизонтальных поверхностей из информационных соображений, характерные для фресок, где изображаются столы, на которых расставлены чаши, кубки и т. д., имеют заметно большую величину, чем поворот, порожденный одним только механизмом константности формы.

Возможность появления обратной перспективы связана и с множественностью точек зрения. Находясь в интерьере, художник сразу убеждается, что он не в состоянии видеть его одновременно одинаково четко во всех направлениях, для этого нужно последовательно переносить взор с одной его части на другую. Использование нескольких точек зрения может привести как к прямой, так и к обратной перспективе в изображении в целом. Множественность точек зрения известна Возрождению и новому искусству («Афинская школа» Рафаэля, «Пир у Левита» Веронезе и др.). Но причиной использования этого эффекта стало желание более точной передачи зрительного восприятия с одной точки зрения.

Требование «незаслонения», освобождения места для главной фигуры, чтобы одежда, предметы не пересекались и не перекрывали друг друга, тоже приводит к обратной перспективе.

Если прямая перспектива искусства эпохи Возрождения и Нового Времени уводила зрителя в глубину картинного пространства, удаляла от него изображенное, если аксонометрия искусства средневекового Китая и Японии давала возможность создавать нейтральные в этом смысле картины, то обратная перспектива построения пространства в иконах приводила к ощущению «наплывания» изображенного пространства на зрителя, он как бы становится соучастником происходящего на иконе.

В отличие от средневекового искусства, эпохи Возрождения искусство Нового Времени использует линейную и перцептивную системы перспективы, в которых аксонометрия и обратная перспектива являются частным, обособленным случаем. Художнику необходимо ори-

ентироваться в системах перспективы, в границах их применения и практической значимости. Традиционно в обучении изобразительному искусству и в творческой практике используется преимущественно центральная линейная перспектива. Чтобы предмет изобразить в пространстве, нарисовать похожим и, конечно, выразительным, недостаточно иметь представление о его форме. Нужно обладать определенным опытом видения его таким, каким он кажется и какой он есть на самом деле. Этот опыт каждый художник приобретает в ходе своей повседневной практики наблюдения и изучения натуры, и помощь ему в этом оказывает специальная наука — перспектива.

Древние греки правила наблюдения и изучения натуры привели в систему, составлявшую специальную научную дисциплину — сценографию (декорации для сцен). Живописец Агафарк написал сочинение по перспективе для театральных декораторов. Эта теория позволяет создавать иллюзорное пространство и объем с несколькими точками схода.

Провозвестником перспективы (центральной линейной) стал Джотто. С удивительной для своего времени (умер в 1336 г.) проницательностью он решает перспективные задачи, в частности, использует единую точку схода. Художники эпохи Возрождения усовершенствовали теорию перспективы и дали ей научное обоснование. До нас не дошли сочинения Паоло дель Аббако (1336 г.) и других, но они подготовили почву для главных теоретиков учения о перспективе: Филиппо Брунеллески, Леона Альберти, Донателло и др. (начало XV в.). Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело в своем искусстве завершают разработку основных положений перспективы. Позже перспективой, созданной художниками для нужд художественной практики, заинтересовались ученые, которые придали ей математическую основу. Перспектива стала областью начертательной геометрии. В России многие художники, искусствоведы, философы, ученые внесли свой вклад в обоснование и изучение методов перспективного изображения, в числе их А. Венецианов, С. Зарянко, Г. Ге, В. Поленов, К. Петров-Водкин, П. Флоренский, Б. Раушенбах и целый ряд других исследователей и художников.

Перспектива представляет собой совокупность способов и приемов изображения пространства и предметов в нем и объясняет, почему в зависимости от положения предметов относительно глаза они кажутся иными по форме, очертаниям, цвету, светлоте и четкости. В педагогической системе Венецианова преспектива (линейная) рассматривалась как «приготовления глаза верно, по законам природы видеть натуру, не только в улицах с домами, храмами или в комнатах со стульями и столами, а в группах из людей и животных, одном челове-

ке, даже в одной голове!»[1]. Ту часть перспективы, которая касается закономерностей изменения очертаний, линейных форм предметов, падающих теней, называют линейной перспективой. *Линейная перспектива* — это прямая перспектива, когда луч зрения направлен на предмет, на объект. Основные понятия линейной перспективы: *неподвижная точка зрения, предметная плоскость, изобразительная плоскость, точка схода на линии горизонта, расстояние до объекта.*

Линейную перспективу называют *центральной* в том случае, если точка зрения и точка схода расположены на одной вертикали по центру изображения. Линейная перспектива в самой художественной практике всегда была перцептивной и свободной. *Перцепция* (от лат. *perceptio* — восприятие) — непосредственное отражение объективной действительности органами зрения. Поэтому разделение перспективы на *линейную* и *перцептивную* в художественной практике следует считать условным.

Теоретическое усвоение знаний по перспективе не может заменить умения рисовать с натуры так же, как знание анатомии не научит рисовать человеческую фигуру. Безусловно, художник должен обладать обязательно и чувством формы, и глазомером, и знаниями по теории перспективы, ясно представлять себе положение предметов в пространстве и проекцию их очертаний на изобразительной плоскости. Однако не менее, если не более, необходимо научиться рисовать на глаз и «наизусть» перспективно верно, «по законам природы».

Мастера изобразительного искусства, чувствуя недостаточное соответствие изображений, построенных в системе линейной перспективы, зрительному восприятию пространства, «подправляли» ее вкраплением элементов перцептивной перспективы. Отклонения от правил линейной перспективы свойственны рисункам К. Брюллова, В. Поленова, И. Репина, В. Серова и других художников: плавное искривление линий, в натуре являющихся прямыми; преувеличение размеров предметов на дальнем плане и несколько разных точек схода для объективно параллельных прямых.

Работы мастеров эпохи Возрождения с подчеркнутым изображением глубины (длинные коридоры, открытые окна или двери, в которых видны убегающие вдаль дороги, цепи гор с замками, пространственно разделенные искусным использованием воздушной перспективы, и т. п.) оказали огромное влияние на «воспитание» современных художников и зрителей. Исключительная значимость научной линейной центральной перспективы привела к тому, что эта система стала считаться единственно правильным способом изображения и обязательным

[1] Цит. по кн.: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 52.

признаком реалистического искусства. Восприятие современного человека связано и поныне преимущественно с изображениями в линейной перспективе.

Сравнение основных систем перспективы — линейной и перцептивной — выявляет следующее. При изображении удаленных областей пространства обе системы совпадают. Отличие возникает в изображении среднего и близкого плана, поскольку их построение без отклонений от геометрии зрительного восприятия (без «ошибок») невозможно. В системе линейной перспективы (вследствие неадекватности построенного по ее правилам изображения естественному зрительному восприятию) искажения изображения равномерно распределены между всеми элементами (т. е. все изображено «неверно»), а в системе перцептивной перспективы совокупность локально правильных элементов будет дополнена соответствующим количеством элементов, искаженных сильнее, чем в системе линейной перспективы. «Закон сохранения искажений» гласит: правильное изображение одного элемента ведет к усиленному искажению другого. Иногда это искажение настолько сильно выражено, что художник предпочитает не изображать соответствующий элемент, попадающий в поле зрения (например, опускает изображение боковых стен).

Правила построения изображения в системе линейной перспективы определяются однозначными законами оптики, т. е. не связаны с работой человеческого сознания. Построение изображения в системе перцептивной перспективы сводится не только к подсознательной работе системы восприятия, но и к сознательному выбору элементов изображения, которые допустимо исказить, и тех из них, которые необходимо изобразить в точном соответствии со зрительным восприятием. Может существовать много геометрически разных изображений одного и того же изобразительного пространства, написанного с одной и той же точки зрения. Поэтому система перцептивной перспективы имеет многозначный характер, а линейной перспективы — однозначный.

Заведомо отдать предпочтение одной из этих двух систем не представляется возможным. Если нужно показать далекие области пространства вместе с близкими, то появляются сложности. Например, ближняя часть дороги будет казаться наклонной, а не горизонтальной. Возникает образ сначала подымающейся по склону и лишь затем становящейся горизонтальной дороги. Проще всего никогда не изображать на одном рисунке близкий передний план и даль, т. е. неглубокое пространство. Если все-таки возникает необходимость одновременно показать ближний и дальний планы, следует прибегнуть к перцептивной перспективе, используя следующий метод. Все пространство разбить на ряд планов, каждый из которых изображается по правилам

аксонометрии, а смежные участки аксонометрий «маскируются». В системе перцептивной перспективы искажения можно произвольно смещать, полностью устраняя их из одних главных элементов изображения за счет усиленного искажения других — второстепенных.

Если вопрос о компенсациях искажений решается художником в соответствии с заранее оговоренным условием, например, что ошибки допустимы для вертикалей, но исключены для горизонталей, — это придает жесткость перцептивной перспективе. Но жесткая система перцептивной перспективы — в отличие от линейной — все равно не гарантирует единственно верного решения.

При изображении перцептивного пространства на плоскости возникает проблема неоднозначности изображения: если каждой точке изобразительного пространства соответствует одна точка в изобразительной плоскости, то обратное не имеет места — одной точке изображения может соответствовать множество точек изобразительного пространства. Это побуждает художников применять специальные меры для снятия этой проблемы.

Если «ошибки» распределяются в рисунке так, что не препятствуют процессу «узнавания» предметов, образов, то зритель их сразу не замечает. После того как достигнута однозначная интерпретация нарисованного, «отсекается» поступление дополнительной информации, получаемой при разглядывании рисунка или картины. Иногда художники сознательно нарушали «правила» снятия многозначности изображения, создавая тем самым «невозможные картинки». В них почти все искажения смещены на те второстепенные детали изображения, которые могут быть отнесены к «отсекаемым» системой зрительного восприятия, т. е. к незаметным, точнее, замечаемым только при дополнительном разглядывании (рис. 50).

Для нового искусства характерно стремление снять проблемы, связанные с неизбежной многозначностью отображенного в рисунке (картине) пространства, таким образом, чтобы изображение не содержало никаких противоречий даже при разглядывании и анализе. Искусство средних веков и более древнее искусство не придают этому значения и путем сознательного нарушения точности изображения видимой картины внешнего мира увеличивают выразительность изображения в целом. Например так, как это сделано в «Троице» Рублева. Если обращать внимание только на седалище и ангела, то изображение можно признать непротиворечивым, поскольку левые ножки седалища прикрыты изображением ног и одеяний ангела и потому не видны. Если точно так же рассмотреть отдельно фигуру ангела и подножия, то никакого диссонанса обнаружить нельзя. Однако, вглядевшись в расположение фигур ангела, седалища и подножия одновременно, можно увидеть, что отдельные части предметов одновремен-



Рис. 50. ***Эсхер.*** Бельведер

но находятся в одних и тех же точках трехмерного пространства, что немыслимо для материальных тел.

В перцептивной перспективе неправильные и взаимно противоречивые подробности рисунка могут являть собой результат сложного художественного расчета художника, стать основой художественного приема, когда неправильное выше правильного, когда отступления от правил «школьной» перспективы дают гораздо более точную, содержательную, выразительную картину жизни.

Линейная перспектива не учитывает четвертую координату пространства — время. Если бы все ее условия соблюдались, то изображение представляло бы собой нечто похожее на фотографию, мгновенное запечатление действительности, т. е. далеко не художественное изображе-

ние — момент выхвачен, взят сам по себе (без прошлого и без будущего). Та одновременность положений отдельных частей, которая запечатляется на пленке, не наблюдается нами в непосредственном восприятии, т. е. фотография не соответствует тому, что мы видим на самом деле. Фотографию мы рассматриваем последовательно, отдельные участки ее воспринимаются как относящиеся к разным временам. Если это обстоятельство не учитывается художником, то изображение тоже будет внутренне противоречивым. Чем заметнее в изображении движение (чем оно интенсивнее по четвертой координате), тем больше противоречий проявится в созданных образах. Зрительно суть движения в том и состоит, что единая точка зрения, единый горизонт, единая мера масштаба не соблюдаются. А в линейной перспективе они понимаются как триединство. Но художник руководствуется живым восприятием действительности, т. е. не может исключить временной фактор, тем самым он нарушает правила перспективы. С утверждением П. Флоренского: «Вся суть восприятия фактора времени — в отрицании перспективы» — следует согласиться.

Кроме того, объекты, явления природы меняются, движутся, поворачиваются и т. д. Следовательно, задача художника творчески синтезировать частные стороны действительности, ее мгновения при изображении движущейся модели, суммируя при этом все свои впечатления (передача движения скачущей лошади или игра чувств на лице). Если наоборот, объект неподвижен, а художник движется, изображая с разных точек зрения, тогда получаются на рисунках дома о трех и четырех фасадах, дополнительные поверхности головы, рук и т. п. (в работах древних художников). Сразу видеть нельзя не только три, но и две стороны предмета, здания и даже одну, одномоментно мы видим лишь ничтожно малый фрагмент, да и то не сразу.

Таким образом, требование линейной перспективы, что созерцать следует в неподвижности и при неподвижности изображаемого объекта, также противоречиво в реализации. В этой проекционной (линейной) системе художник, по словам П. Флоренского: «...от себя ничего не вносит в мир, не может синтезировать свои впечатления, поскольку не приходит в живое соприкосновение с миром, хотя и конструирует всю действительность под предлогом объективности...; он обречен на пассивность мысли, мгновенно, словно украдкой подглядывает мир “в скважину субъективных граней”, безжизненной и неподвижной, неспособной охватить движение и притязающей на божескую безусловность именно своего места и своего мгновения выглядывания»[1].

Современные художники-педагоги знают, как трудно дается студентам выработка привычки плоскость

[1] *Флоренский П.А.* Избранные труды по искусству. М, 1996. С. 59.

видеть объемом и пространственной глубиной. Необходимо длительное время, чтобы овладеть видением пространства в рисунке. Путь, которым человечество пришло к открытию перспективы в рисунке, был сложен и длился долго. Изобразить в перспективе (линейной) труднее, чем изобразить так, как это делалось в искусстве Древнего Египта.

Создателем новой системы перспективы — жесткой перцептивной — считается П. Сезанн. Но некоторые особенности построения пространства, в частности приближение предметов и фигур дальнего плана к зрителю, перераспределение масштабных отношений изображения, были известны и использовались задолго до Сезанна.

Основное различие между линейной и перцептивной системами перспективы состоит в том, что в последней увеличены (на 25%), против исходных, размеры предметов на далеком плане (горы), преуменьшены на близком (на 25—40%) — глубина среднего плана возросла, глубина переднего плана уменьшилась, объективно прямые линии стали криволинейными.

Пейзажи Сезанна построены на криволинейности. В этом «нарушении» обвиняли и Сурикова, и Врубеля, и многих других художников. У старых мастеров пейзаж звал в глубину картины, заставлял взор переходить постепенно от переднего плана к дальним. По законам новой перцептивной системы перспективы, линии не сходятся, как того требует правила перспективы линейной, предметы как бы сбегаются к центру, дальние планы становятся одновременно и далекими и близкими. Сезанн передавал совершенно естественное восприятие пространства, в то время как раньше художники в системе линейной перспективы неизбежно искажали изображение как пространства, так и предметов в нем с непомерным увеличением предметов на переднем и преуменьшением их на дальнем плане. Сфероидность пространства Сезанна (кривизна передает изображенному пространству известную сферичность) имеет не только чисто композиционные, но и объективные причины.

Искусство Древнего Египта, Древней Греции, Средневековья, Византии, Древней Руси не использовало правил и прямой перспективы. Они не соответствовали типу мышления и миропонимания, отсюда и художественному методу, характерному для этих культур. Их пространственные методы основывались на неевклидовом понимании пространства и на применении «обратной перспективы», которая более соответствовала человеческой психофизиологии, чем прямая перспектива.

С господством рационализма начинается «перевоспитание» человеческой психофизиологии. «Когда религиозная устойчивость мировоззрения разлагается, священная метафизика общего народного сознания... разъедается индивидуальным усмотрением отдельного лица с его отдельной точкой зрения в этот дан-

ный момент, — тогда появляется и характерная для (такого) отъединенного сознания перспективность»[1], — как точно подметил Флоренский. Рисунок, живопись, копирование видимой действительности уже не может обойтись без прямой перспективы. Она господствует в росписях домов в Помпеях, в возрожденческом искусстве, в русском передвижничестве, имитирующем жизнь. Перспективность рисунка признается почему-то за общепринудительную условность, которой подчиняются вовсе не в силу ее правды, а потому, что так поступали великие мастера, потому, что так поступают известные современные художники.

Всякое изображение, перспективное, неперспективное, отличается друг от друга тем, что будучи неадекватным действительности, оно есть символ разных сторон вещи, разных мировосприятий. Перспективность изображений — это один из приемов выразительности, один из возможных стилей. Это мнение опирается на известную педагогическую практику и теоретико-искусствоведческие исследования, представленные такими именами, как П. Флоренский, Е. Кибрик, В. Фаворский, Б.Раушенбах и др. В нашей педагогической практике следование правилам так называемой «итальянской» перспективы продолжает считаться единственной нормой.

По своей сути, «перспективная картина мира, — как считал Флоренский, — не есть факт восприятия, а — лишь требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений»[2]. Пафос нового человека — избавиться от реальности, чтобы «хочу» законодательствовало. Субъективизму нового человека свойственен иллюзионизм и чувственность. «Порчу естественного человеческого способа мыслить и чувствовать, это перевоспитание в духе нигилизма новый человек усиленно выдает за возвращение к естественности, снятие кем-либо наложенных на него пут, причем поистине стараясь выскрести с человеческой души письмена истории, продырявливает самую душу»[3], — так определил суть нового человека Флоренский.

Поэтому античное искусство, переходящее от прекрасного к чувственному и, наконец, к иллюзионистическому, кажется развивающимся. Средневековье, решительно порывающее с задачами иллюзионизма и ставящее своей целью созидание символов реальности, кажется падающим. Средневековый человек знал: для того чтобы хотеть, надо быть реальностью среди реальностей, на которые нужно опираться. Он глубоко реалистичен и твердо стоит на земле. Новый человек считается лишь со своими «хотени-

[1] Флоренский П.А. Указ. соч. С. 16.
[2] Там же. С. 44.
[3] Там же. С. 26.

ями» и по необходимости с ближайшими средствами их осуществления и удовлетворения. Однако предпосылками реалистического жизнепонимания всегда будут реальности со своими законами, и потому имеющие каждый свою форму. По мнению того же Флоренского: «Сама действительность, пространство — не простая графа, а своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение»[1].

Художественное восприятие надстраивается, возвышается над обыденным, «нормальным» восприятием. Следовательно, и восприятие художником пространства будет существенно отличаться от «нормального». Из сказанного следует, что рисунок приближается к классическому перспективному изображению постольку, поскольку соблюдаются условия, правила такового принципа, но при этом он не будет художественно ценным. Когда эти каноны не соблюдаются, а практически (хотя бы частично) они всегда нарушаются, то перспективность в своем классическом варианте перестает быть безусловным требованием, становится одним из приемов изображения действительности.

Венецианова возмущали не только абстрактность метода работы художников-перспективистов в Академии, но и само понимание перспективы — этой научной и практической дисциплины — как самостоятельного жанра искусства. «Невзирая на то, — писал он, — что я получил название перспективного живописца (от иностранцев), я никогда не почитал перспективу особым, отдельным родом изобразительного искусства»[2].

Таким образом, способы древнеегипетского изображения пространства, приемы линейной перспективы эпохи Возрождения, средневековой обратной перспективы — любого из известных методов построения пространства рисунка, с позиции его внутренней логики, безупречны и способны к «возрождению», если того потребует художественная специфика произведения, могут успешно применяться и сегодня.

Вопросы и задания

1. Какие основные методы пространственных построений вы знаете?

2. Художник изображает объективное или видмое (перцептивное) пространство?

3. Назовите признаки обратной перспективы.

4. Приведите примеры эффектов, связанных с действием механизмов константности величины и формы предметов.

5. Назовите признаки центральной линейной перспективы и перцептивной (наглядной).

[1] Флоренский П.А. Указ. соч. С. 26.

[2] Цит. по: *Аксенов Ю.* Основы рисунка головы // Художник. 1963. № 8. С. 58.

4. ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА РИСУНКА

Сложность организации пространства рисунка состоит в том, что ее необходимо осмыслить как проблему переложения пространства реального на условный язык пространства изобразительного. Задача художника в этом плане — переорганизовать пространство, устроить его по-новому, как бы перевести его на специфический язык искусства и подчинить художественному замыслу. Как нельзя разделить пространство и действительность, так как действительность и есть особым образом организованное пространство, так нельзя отделить изобразительное пространство от художественного произведения.

Все художники так или иначе заняты проблемой пространства в творчестве и вносят свою лепту в ее исследование и практическую разработку. А известный художник-педагог П. Павлинов так сформулировал свое отношение к этой проблеме: сюжеты или учебные задания могут быть разными, но тема работы всегда одна — пространство.

Ф. Васильев в своих графических работах с изумительной непосредственностью мог передать разные пространственные состояния: раннее утро, легкий, рассеивающийся туман на озере; на берегу маленькая фигурка рыбака с удочкой... Мы пространство не просто «видим», мы погружаемся в него... Пространство как бы что-то прячет от нашего взгляда в своих глубинах, а что-то, напротив, подвигает к нам поближе, чтобы мы могли понять его формы, насладиться их данностью, познать через рисунок, графику, живопись и другие виды изобразительного искусства увиденное. Невольно приходишь к мысли, что пространственность дана нам в чувствах наших, чтоб художник, радуясь сам его проявлениям, мог порадовать и других. Порадовать не каким-либо сладеньким проявлением действительности, а самой великолепной красотой ее (рис. 51).

О пространственности учебного рисунка говорится и пишется много, но несколько в абстрактном, отвлеченном от живой практики плане. Студенты продолжают работать в двухмерной плоскости бумаги, что является причиной плоских же изображений форм предметов, объектов. Начинающий студент не

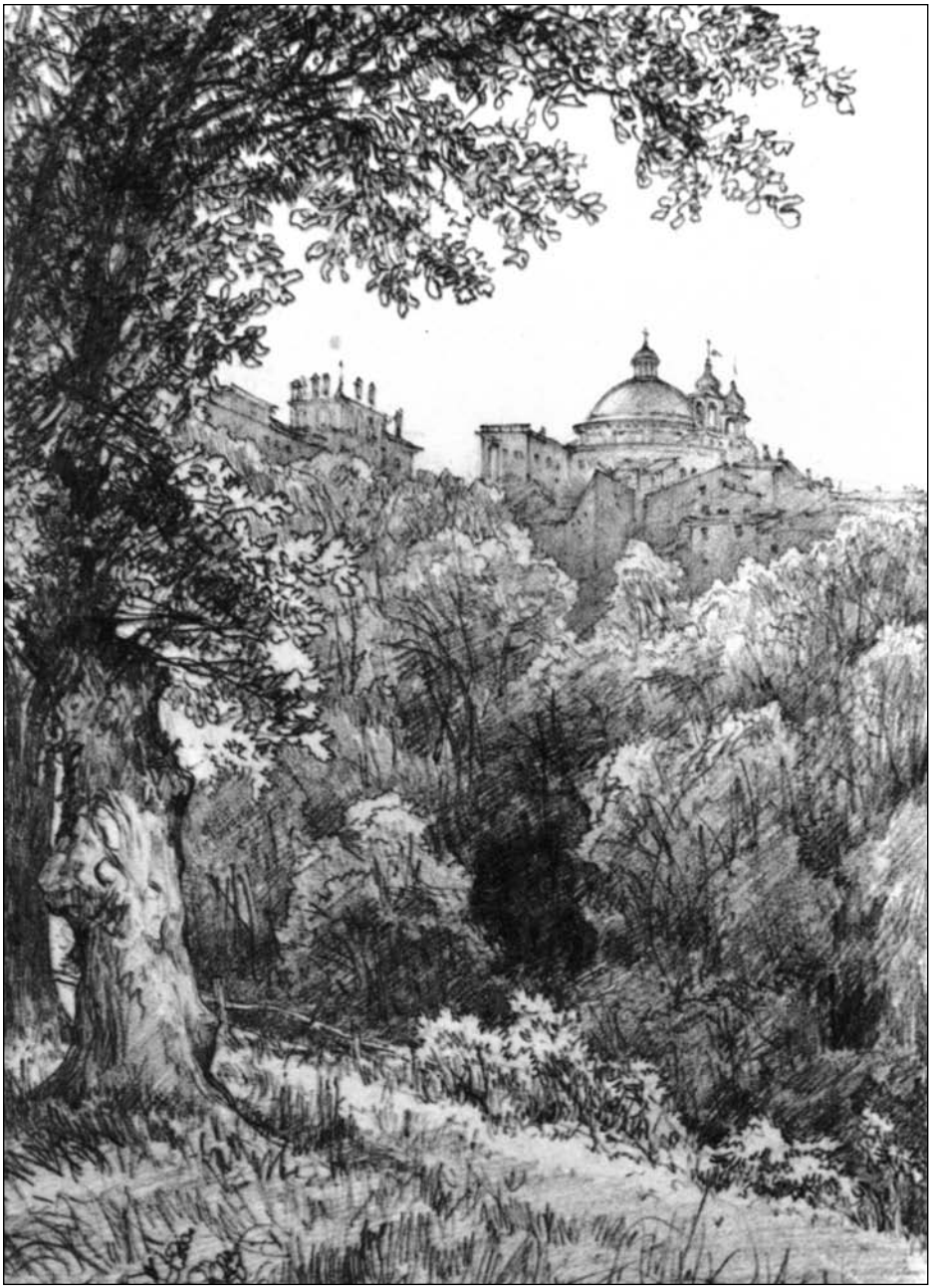


Рис. 51 ***М. Лебедев.*** Аричча близ Рима. Рисунок. 1835

принимает на веру информацию о том, что лист бумаги — это условное изобразительное пространство художника, которое начинается от поверхности листа в глубину, вплоть до бесконечности. Не веря в изобразительное пространство, студенты опасаются его и делают роковую ошибку, стихийно задвигая изображаемые объекты, предметы как можно дальше в глубину. Там, в глубине, предметы неизбежно сокращаются в размерах, теряют остроту форм, тональных контрастных характеристик. Мизерные размеры изображаемых объектов, предметов пагубно отражаются на характере композиционно-пространственных решений. Рисунок же крупного ближнего плана требует от студента определенных усилий, ответственности, умения сознательно сокращать «излишки» пространства лишь по плоскости (значение глубинных характеристик возрастает, поскольку в построении близкого пространства на помощь воздушной перспективы рассчитывать не приходится). Работа эта целиком созидательная, творческая. Пространство ближних планов создается в рисунке усилием воли. С выходом фигуры, предмета на передний план пространственность не исчезает (рис. 52). В пространстве крупного плана глаз наш останавливается на гранях, точках изломов форм. Они и есть признаки, свидетельства пространственного их расположения, можно сказать, пространственные вехи, которым рисующий может доверять, может на них опереться. В глубину же пространства, вплоть до бесконечности, мы, рисующие и зритель, можем заглянуть в большие и малые «окна» просветов фона за пределами объекта, предмета (рис. 53).

Фактически студенты, опасаясь пространства, платят большую «цену». Они не свободны, связаны в решении вопросов композиций. Изображая «объект» крупно, мы тем самым приближаемся к нему, приближаемся вплотную, приближаем лик, образ к зрителю, освобождаем зрителя от лишней информации о второстепенных частях, деталях, от излишнего пространства вокруг портретируемого, изображаемого предмета, вещи вообще. Изображение в этом случае как бы само раздвигает пространство вокруг себя, выдавливает «лишнее» пространство. А с лишним пространством художнику трудно справиться, порой невозможно. Оно, пространство, будучи в изобразительном пространстве лишним, может подавить, задавить, уничтожить объект изображения, может вообще не дать ему родиться.

Однако есть способ объяснить укрупненную форму подачи объекта как в композиционном, так и в пространственном плане, вплоть до фрагментарных решений. Это осознание меры пространственности. Тогда открывается возможность в рисовании предмета, показать фигуры, дать характеристику, конструкцию одежды и т. д. (рис. 54).

Пространство может и помогать, и препятствовать в решении

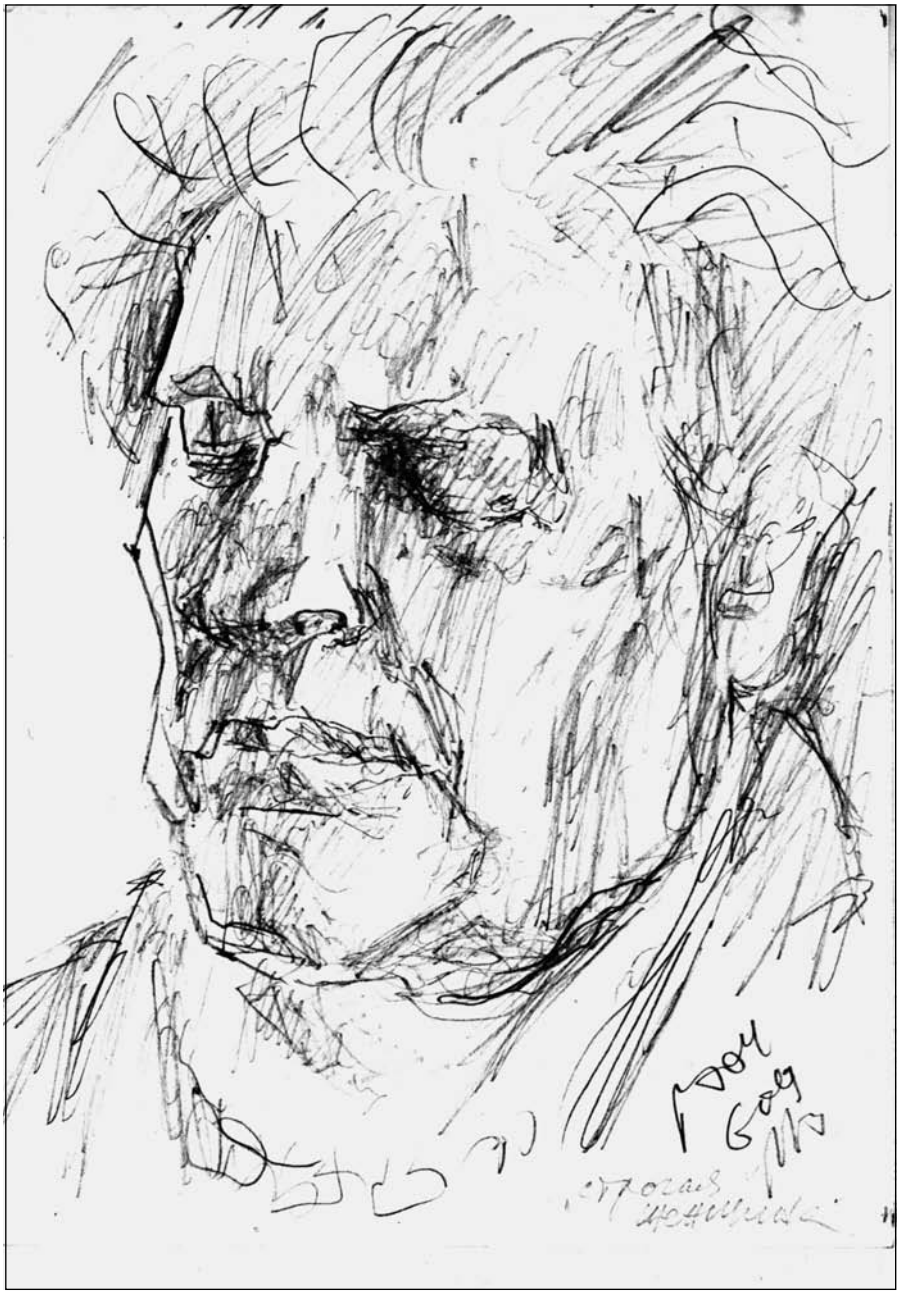


Рис. 52. ***Б. Лушников.*** Быстрый портретный рисунок ближнего крупного плана. Бумага, карандаш. 2004



Рис. 53. ***Б. Лушников.*** Пейзаж с ближним и дальним планами. Бумага, тушь, перо. 1973

образных задач, поэтому постоянно и неизменно надо быть внимательным, развивать пространственное мышление, чтобы оно работало на реализацию художественного образа, не мешало созданию его. Здесь мы приходим к *формуле меры и масштаба пространственности.* В рисунке есть неписаная закономерность соблюдения масштабов и меры использования всех элементов изобразительно-выразительных средств. В рисунке, как и в любом художественном произведении искусства, необходимо учитывать определенные соотношения между



Рис. 54. ***Голландский мастер.*** Портрет девочки. XVII в.

общим, целым и частями его, между самими частями (левой и правой стороной, верхом и низом, центром и периферией и т. д.). Рисование в итоге должно выходить на общие пропорции, отношения, масштабы. Следовательно, есть насущная необходимость в пользовании сложными понятиями: *масштаб пропорций и их диапазон; масштаб временной и его амплитуда; масштаб цвето- и светотоновых отношений; мера и масштаб глубины изобразительного пространства к глубине пространства действительности; масштаб отношений художника к действительности* и т. д. Например, мало сказать «пропорциональные отношения», нужно, чтобы они были еще и масштабными, т. е. мерой пространственности.

Термины «мера», «масштаб», «диапазон», «амплитуда» позволяют точнее обозначить художественно-образную сторону процесса создания произведения, свободней взглянуть на решение всех творческих проблем как в работе с натуры, так и над композицией. Теоретическое и практическое освоение понятий диапазон, амплитуда времени, мера и масштаб пространственности повышает степень соответствия использования композиционных средств, различных систем перспективы, выбора точек зрения, горизонтов, разновременных событий и других изобразительно-выразительных средств эстетическим потребностям и творческим запросам художника. Становится возможным более свободный выбор освещений (от различных источников света; из разных точек пространства), более широкий, творческий подход к решению вопросов тональных отношений рисунка, соотношения линии, штриха, тона, тонально-пространственных проблем, в том числе меры и масштаба пространственности композиционных решений ближнего крупного плана. Осмысленное масштабное соотношение пространства и плоскости и контроль глубины пространства крупного ближнего плана позволяют оправдать, с позиций сохранения изобразительной плоскости, относительно небольшой диапазон глубины крупного ближнего плана, где точки, вехи глубины находятся в самом и на самом предмете (рис. 55).

Меру пространственности необходимо соблюдать не только в изобразительном, но и выразительном смысле. Пространственность определяет и другие параметры рисунка: *состояние, общий тон, освещенность, цельность, обобщения.* Пространственность в каждом произведении неповторима, как музыка, то легкая, лирическая, то марш-громы, а то и реквием, и может разыгрываться как гаммы пространственных состояний (рис. 56). Многоплановость рисунка передает бескрайность морского простора.

Пространство не должно «выпадать» из листа бумаги (из произведения). Чувство меры в плане пространственности и «уважения» к плоскости воспитывалось у мас-



Рис. 55. ***Д. Веласкес.*** Этюд к портрету кардинала Борхи. Черный мел. Ок. 1643—1645 гг. Мадрид. Королевская Академия Сан-Фернандо

теров Возрождения работой в настенных росписях и станковой картине. Говоря сегодняшним языком, они одновременно были и станковистами, и монументалистами, что подтверждает анализ их творчества. Художники-монументалисты и сегодня ответственней в вопросах пространственности и отношения к изобразительной плоскости. Это чувство меры воспитывалось у учеников Возрождения в совместной с учителем творческой и исполнительской работе.

Сегодняшняя методика обучения, оторванная от совместной работы с учителем, уступает методике постоянного творческого контакта с руководителем. Или, как говорят, лучше один раз увидеть, как работает мастер, и принять участие в этой работе, чем сто раз услышать об этом. Правильно поступали мастера, поручая и доверяя ученикам поначалу работу в фоне и дальних планах — они вынуждены были вписаться в систему, в задачи пространственности конкретной картины мастера.

Сегодня хорошим «лекарством» от самодеятельности может быть копирование произведений классиков в живописи и графике с постановкой преподавателем соответствующих установок на пространственность рисунка. Копирование случайных оригиналов ведет к бессознательной работе, в ней не приобретаются нужные знания, вся работа ведется механически, «на глаз». Копирование как изучение чужих приемов и чужой манеры для перенятия опыта, т. е. осмысленное копирование, — полезно. Копирование для начинающих художников на стадии «постановки глаза» противопоказано. В этом случае учащийся будет копировать совсем не

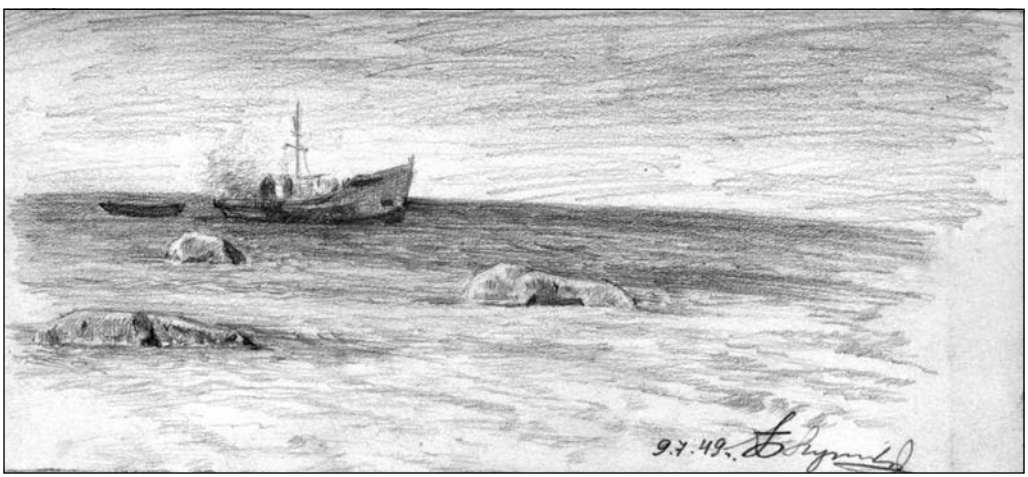


Рис. 56. ***Б. Лушников.*** Финский залив. Буксир. Бумага, карандаш. 1949

то, что ему необходимо: привычка плоскостного рисования, когда глаз движется только слева направо и сверху вниз, пагубно сказывается на объемно-пространственном видении рисующего. Копирование может принести пользу только тому, *кто овладел в достаточной степени основами изобразительной грамоты.* Тогда хороший рисунок мастера представляет собой незаменимое пособие. Рисующий на деле увидит решение изобразительно-выразительных задач, над которыми предстоит вдумчиво работать.

Важно понимать, что пространство строится в глубину изобразительного пространства листа бумаги. Нельзя допускать выпадения тональных контрастов вторых, дальних планов за пределы изобразительной плоскости. Первый план должен оказывать сдерживающее действие на все остальные планы. Именно в листе, а не на листе размещается изображение, так как изображается пространство, которое начинается и продолжается в глубину, а не перед ним.

Изобразительное пространство надо планировать, строить осознанно, в него надо верить. Его нельзя скопировать — оно создается средствами изобразительного искусства. В одних случаях пространство решается через предметы и их пространственные связи, к примеру, в графической работе А. Дейнеки «Футбол» тональное построение глубины пространства достигается через фигуры футболистов (рис. 57), в других — оно дается как тонально-пространственная среда, включающая предметы.

Основой организации пространства является грамотное размещение в нем художественного образа, наиболее важного с точки зрения идейно-композиционного замысла. Изобразительное пространство можно сравнить со сценической площадкой, в пространстве которой развертывается действие. Как правило, говорят о размещении только основного объекта изображения (геометрических тел, головы, фигур, предметов натюрморта, пейзажа и т. д.). Но фактически вовлекается значительно больше и по количеству и по значению изобразительно-выразительных средств. Это и аксессуары, и драпировки, и фон разной насыщенности, активности, значимости, и тональная среда, и освещенность, и ритмы.

Пространство определяется не только собственным объемом, но и местоположением и расположением входящих в него предметов. В процессе построения изобразительного пространства на плоскости необходимо учитывать взаиморасположение предметов в реальном пространстве: глубина изображаемого пространства достигается при помощи разделения пространства на планы. Вполне достаточно ограничиться тремя планами. Использование одного плана сделает изображение плоскостным. Замысел диктует различные решения, то более объемные, то более уплощенные.



Рис. 57. ***А. Дейнека.*** Футбол. 1924

К факторам организации пространства рисунка можно отнести творческое использование контрастов ближних планов и угасания их в глубину, работу на сближенных и контрастных тональных отношениях, где сближенные отношения создают пространственную среду. В работе контрастными отношениями нагрузка переносится на предметы, а пространственность воспринимается в основном через межпредметные связи. Подспорьем в этом вопросе может слу-

жить выбор точки зрения с эффектом загораживания объектов дальнего плана перед неплановым. Сюда же можно отнести правило «разведения» продолжающих друг друга линий разных планов путем сознательного их смещения.

Одним из главных слагаемых организации изобразительного пространства является умелое, творческое использование в рисунке фактора белой бумаги, которая по воле художника может быть фоном, средой, активно входить в изображение предмета, разъединять и объединять части композиции, приобретать различные тональности и др., оставаясь чисто белой. К.С. Петров-Водкин широко использовал фактор белой бумаги и рекомендовал рисующим разработанную им систему упражнений, направленную на осмысление условного пространства плоскости белой бумаги.

Мастерски владел фактором белой бумаги В.А. Фаворский. Он умел наполнить белую поверхность энергией, создать как бы противоборство изображения и фона, предмета и пространства, черного и белого (рис. 58). Для его творчества характерен черный штрих, который противостоит энергетическому полю белой бумаги, пристрастие к оконтуриванию фигур и предметов белым. Белое впускается внутрь темного изображения, чтобы этот конфликт проявлялся не только по краям рисунка, но и в пределах его.

Организуя пространство графического изображения, художник также сталкивается с необходимостью преодоления фактора массивности плоскости даже тонкого листа бумаги наравне с доской иконы и стеной фрески. В центре массивность может быть преодолена пространственностью и глубиной изображения, к краям массивность поверхности побеждает, изображение становится невольно более плоскостным, на краях глубина как бы совсем угасает.

В организации пространства графического изображения имеет место также проблема двойственности природы изображения: в рисунке работаем на плоскости, но изображаем пространство, пространственные отношения, формы в пространстве. Рисунок через тон придает этой двойственной природе плоскости и пространства еще большую жизненную пространственную убедительность. Но это не снимает проблемы «плоскость — пространство». Художник должен знать, понимать важность этой изобразительной проблемы и уметь, исходя из поставленных творческих задач, «договариваться» с плоскостью и найти разумное соотношение плоскостного и пространственного решения.

В организации изобразительного пространства решение композиции в эскизах может проходить начальную стадию в плоскостном варианте. Поиск выразительности композиции, ее единственно возможного решения идет на плоскости линиями, пятнами, массами. Пример: работа Грекова над «Тачанкой». Во мно-



Рис. 58. ***В. Фаворский.*** Окно. Комната О.В.Фаворской. 1932

жестве вариантов эскизов пятно тачанки многократно перемещалось по картинной плоскости в поисках пространственной динамики движения тачанки.

Когда найдены и установлены на плоскости листа основные (правая и левая, верхняя и нижняя) границы изображения, бумага в нашем представлении приобретает вообра-

жаемую глубину. Бумага теперь — изобразительное пространство, готовое принять в себя пространственные ценности изображения объемного объекта.

Рисуя в изобразительном пространстве, мы оперируем не плоским пятном и не линией, лежащей на плоскости бумаги, а пространственными формами, — результатом нашего зрительно-осязательного чувства, как в процессе лепки. В основе трактовки пространственных форм в рисунке имеет место постоянное единство противоположностей. Абсолютно плоскостных и абсолютно объемно-пространственных изображений в чистом виде не существует. Эти противоположности являются крайностями. Сохранение ощущения плоскости в рисунке очень важно. Художник всегда изображение пространства должен подчинить двухмерности листа. Но даже самый крайний пример пространственной реальности не исключает значения ощущения изобразительной плоскости.

Воспроизвести форму абсолютно плоской художник не может. Даже видя силуэт какого-либо предмета, художник не теряет из виду его объем и форму. Даже ровный, без нажимов, контур уже как бы отделяет на плоскости бумаги некую форму из пространства (рис. 59). Когда контур делается неодинаковой толщины, изобразительная форма уже начинает включать в себя элементы объема. В лаконичном рисунке объем может быть достигнут очень малыми средствами. Вполне достаточно несколько добавочных черточек (в соответствующих характеру объемности местах) — и ощущение объема уже возникает. Важно заметить, что в процессе организации пространства рисунка глаз художника производит особую зрительно-осязательную работу, взвешивает и определяет меру плоскостности и пространственности изображения.

Несомненно, что средства рисунка ограничены, впрочем, как любого другого вида изобразительного искусства, в той или иной мере. И именно это обстоятельство побуждает к обогащению выразительных средств творческим их использованием.

В рисунке есть только черное и белое, но есть *линии разной толщины, пятна разной формы, переходы от одной формы в другую, контрасты влияния, отношения.* Все это дает такую пластичность средствам, что о плоском изображении тут говорить не приходится, и можно, наоборот, поставить вопрос, возможно ли вообще плоское изображение. Есть попытка утвердить два как бы противоположных метода: *плоское* изображение и *иллюзионистическое*, уничтожающее плоскость. Но в классическом искусстве всегда отвергалось и то и другое в чистом виде (Тициан, Рембрандт и др.), пространство изображалось как рельеф: либо от плоскости в глубину, либо как объемы на плоскости (Дюрер и др.).

В древнем восточном искусстве, в русской иконописи плоскость



Рис. 59. ***Т. Кулисиевич.*** Голова мексиканки. Рисунок

сильно выражена, мало углублена; в эпоху Высокого Ренессанса она звучит в основном как первый план фигурных групп. Даже геометрический чертеж квадрата или круга нарушает плоскость, поскольку качество черной линии, как существенно материальной, и белого фона, как воздуха, сделают изображение предметным и тем самым сколько-то

рельефным, хотя тенденции иллюзионистического и плоскостного изображения как бы ходят в паре. Орнамент считается плоским изображением, а в определенные эпохи станковая живопись стремилась к полной иллюзии. Но плоскостное изображение будет всегда так или иначе пространственным (рис. 60).

Мера пространственности изображения планируется, определяется и в учебном, и в творческом (профессиональном) рисунке. Однако в профессиональном рисунке, пожалуй, больше приходится заботиться не столько о пространственности, сколько о сохранении (неразрушении) изобразительной плоскости. Точнее выражаясь, мы его делаем естественно условным, как бы делаем и не делаем, изображаем и не изображаем. И все это совершенно сознательно и всерьез.

В профессиональной творческой работе художник вынужден думать не только о живой форме и пространстве, но и о единстве двух противоположностей, начал, казалось бы, несовместимых, — о *единстве пространственности* — пространства и формы, гармоническом единстве формы-пространства и плоскости. То же самое с формой и объемом. Художник планирует их меру и выполняет моделировку формы только в той степени, в какой она не разрушает не только плоскость бумаги, но и замысел, сложившийся художественный образ. Точнее, мы только обозначаем пространство, форму, объем, не задаваясь целью действительно получить пространственность и объем, так как изобразительное пространство и форма условны (рис. 61).

Существует мнение, что искусство Древнего Египта, древнерусское искусство, искусство Ирана, Индии, Китая, Японии глубоко осознавало важность, необходимость удержания изображения на плоскости, *фактора плоскости* (рис. 62). Нарушение этого закона как раз и ведет к иллюзорности изображения, поверхностному копированию действительности и, следовательно, к изобразительности, вульгарной иллюстративности, отсутствию творческого подхода.

В искусстве книги, книжной иллюстрации соблюдение меры пространственности, сохранение плоскости страницы как элемента книги (функциональное значение страницы в организме книги) является непреложным законом. Есть такое понятие у иллюстраторов «рисунок лежит на плоскости» (рис. 63). Необходимо, чтобы чисто чувственно рисунок не разрушал физического ощущения плоскости, подчеркивал ее и находился в гармонии с плоскостным текстом страницы. В этом отношении искусство книги оказалось выше, чем станковое искусство живописи и графики, где забота о непреложном законе сохранения плоскости отсутствует, что часто ведет к иллюзорности, натуралистичности, формализму.

Организуя пространство в рисунке с натуры, важно, прежде всего,



Рис. 60. ***В. Фаворский.*** Женский профиль. 1930

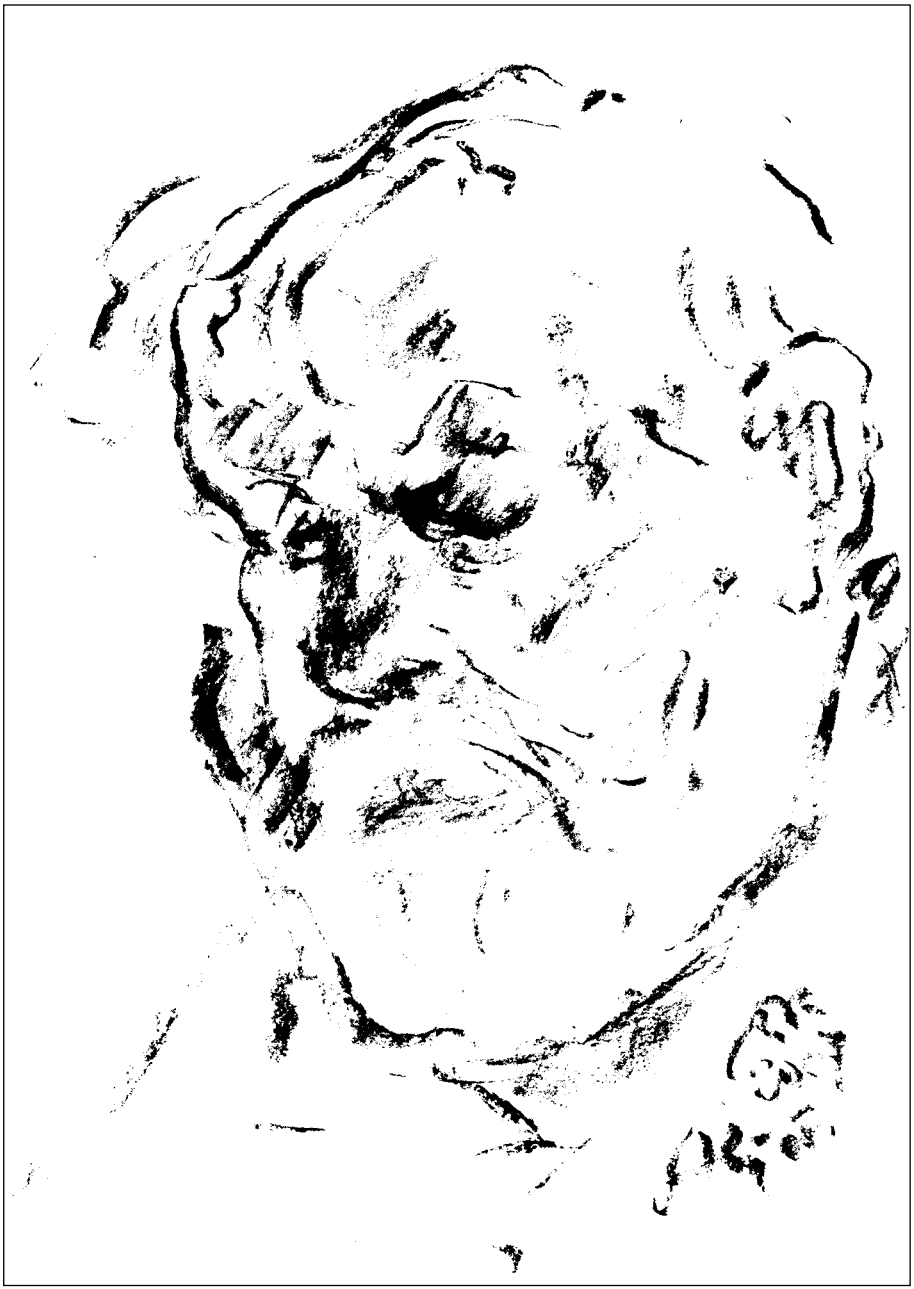


Рис. 61. ***Б. Лушников.*** Пассажир автобуса. Бумага, уголь. 2003



Рис. 62. ***К. Утамаро.*** Влюбленные.
Из серии «Состязание в верности любви»

видеть, мыслить и рисовать конструкцию масс предметов и конструкцию самого пространства, а не контура. Любую, самую причудливую форму можно упростить, обобщить, т. е. представить в виде заготовки, подобно камню, из которого скульптор извлекает затем сложную форму. Иногда начинающий художник рисует контур фигуры и затем подтушевывает около этого контура, воображая, что строит форму,

но контур не может быть формой. Аналогичное принципиальное упущение как порочная практика наблюдается, когда в схематический контур врисовывается скелет или рисунок мышц выполняется в виде плоского контура вокруг скелета, что ни в коей мере не способствует развитию объемно-пространственных представлений.

Объемная, трехмерная форма заключает в себе не только видимые, но и невидимые части, конструктивные взаимосвязи. Зарисовки с разных точек дают возможность, помогают овладению формой и конструкцией предмета, развивают чувство ритма, пропорций, пластики и гармонии, т. е. качества, необходимые для творческой работы. Леонардо да Винчи, умножая рисунки, давал изображение каждого члена, органа и сочленения так, как будто он имел возможность любой из них реально поворачивать, рассматривать со всех сторон.

Понимание формы, конструкции всего изображаемого пространства как замкнутого пространственного объема, умение воссоздать его в различных пространственных видоизменениях и представить с разных точек зрения является решающим фактором в организации изобразительного пространства. В организации пространства изображения важно стремление к целостности, т. е. обязательному подчинению всех частей целого одной общей форме, одной идее, одному главному плану. Мы не можем сразу построить рисунок, мы строим его постепенно, подчиняя каждое прикосновение карандаша к бумаге общей идее изображения. «Если печник о целой окончательной форме печи не думает с самого начала, у него печи не получится»[1].

Организация рисунка напоминает в какой-то мере работу дирижера, который, приглушая звуки каких-то инструментов, усиливает другие, создает условия для выразительности лейтмотива. При таком подходе вырабатывается умение не только правильно, но и выразительно рисовать. В «Троице» Рублева, тончайшие линии строят отношения трех фигур друг к другу и к пространству, при этом «пространство иконы наполнено ритмами музыки, все собрано, причем очень простыми средствами, в идеальную цельность».

Мало знать виды, методы, правила пространственных построений, нужно развивать в себе пространственное видение, чувство и мышление. Проблема пространства и его организации должна проходить красной нитью в системе профессиональной постановки глаза, чтобы пространственность стала способом мышления.

Учащемуся сложно постичь закон одновременного пребывания в двухмерном и трехмерном пространстве-плоскости. В этом могут быть полезны труды и

[1] *Соловьев А.* Основы рисования с натуры // Художник. 1984. № 4. С. 43—45.



Рис. 63. ***В. Перцов.*** Былины. Иллюстрация. 1976

данные в них рекомендации видных художников-педагогов и мастеров изобразительного искусства: П. Чистякова, П. Павлинова, Н. Кибрика, В. Фаворского, А. Голубкиной, Н. Лаптева, Н. Ге, О. Авсияна и др.

Для того чтобы точнее, полнее увидеть и изобразить пространство (а его можно увидеть или лучше, или хуже), надо «научиться» целостно воспринимать всю постановку как определенное пространственное единство, в котором составляющие элементы находятся в соответствующей зависимости между собой и по отношению к целому. Изобразить предмет в среде или пространстве — это значит увидеть этот предмет во взаимодействии с другими предметами, в частности, во взаимосвязи и взаимовлиянии в плане световых отношений и рефлексов. Чтобы «острее», точнее передать светотень, надо посмотреть на предмет боковым зрением, «распустить глаза». Человеческий глаз видит находящиеся перед ним предметы приблизительно в пределах угла в 40°. В рисунке неопытного художника нежелательно помещать то, что выходит за пределы этого угла, поскольку он рискует сделать изображение неправдоподобным.

Первый план или поверхность бумаги редко бывает композиционно-смысловым центром, но всегда является началом, от которого идет весь счет и мера в глубину. Поэтому основная активная работа ведется на втором и последующих планах. В поисках путей к освоению глубины изобразительной плоскости бумаги, необходимо представить все шесть сторон параллелепипеда комнаты, т. е. все четыре стены — те, которые видим, и особенно ту, которая за спиной, весь потолок и весь пол. При рисовании важно думать о противоположной площадке, точке на невидимой стороне предмета. Стоящий предмет естественно «читать» снизу, от точки опоры, а подвешенный — сверху.

Рисуя, надо забывать о бумаге, о ее поверхности. Это лучший совет для имеющих недостаточное ощущение глубины в изобразительной плоскости. Раньше, чем начать рисовать, надо лист бумаги представить трехмерным пространством, в которое нужно поместить воображаемое трехмерное же изображение. Надо, чтобы изобразительное пространство бумаги глубинно было само собой понятно и ощущалось непосредственно, без всякого усилия воли, и в нем, этом пространстве, можно было бы совершенно свободно мысленно двигаться, поворачивать изображаемые предметы и обходить их вокруг, как в живом трехмерном пространстве.

Восприятие п ространственной глубины изображения всегда двойственно. Мы видим поверхность рисунка и пронизываем ее взглядом насквозь. Продолжая видеть техническую сторону рисунка, мы все же углубляемся взглядом в изображенное линиями, пятнами пространство, будто, действительно, входим туда, в нем движемся, познаем его расположение, устройство.

Преподаватели часто видят обратное — рисовальщик «живет на плоскости бумаги», как «щепки плавают на поверхности — лежат штрихи на бумаге; даже не представляет, что можно почувствовать глубину ее и в ней, как рыбу, видишь в глубине, как бы через поверхность воды, объемные формы. В этом пространстве мы первоначально устанавливаем общую массу предмета. Под массой мы подразумеваем количество материи, еще не оформленное точными границами, которая в дальнейшем будет уточняться, уплотняться, приобретая тяжесть и наполненность формы и организуя в себе ритм составляющих объемных масс, т. е. пластику.

В рисовании нужно стремиться к тому, чтобы форму строить (именно строить) в пространстве бумаги так, как бы ты «строил ее в натуре, в скульптуре, архитектуре, как строит вещь столяр». Не следует рисовать «продолженную в глубину линию кусочками», так как это «прикрепляет» сознание к изобразительной плоскости и уводит от пространственного ощущения. Необходимо держать это ощущение пространственности особенно в уходящих в глубину линиях и при рисовании линии не терять ощущения конца ее в глубине. Линия — это завершение или перелом формы, рисовать надо не линию, а форму. Рисунок большой глубины нужно начинать с переднего плана, чтобы избежать после прорисовки заднего плана нехватки на переднем плане сильных изобразительных средств.

Рисунок должен рождаться, поэтому в каждом штрихе, даже самом первом, необходимо передать существенные элементы его окончательного вида. Штрих нужно определить до его нанесения на бумагу, в том числе его направление, толщину, систему пересечения и т. п. Когда рисуешь штрихом, надо представить себе, что рисуешь по форме изображаемого предмета, как говорят мастера, «рисуешь лицо, штрих кладешь по лицу, а не по бумаге». Организуя различное качество рельефа по мере углубления пространства, нужно пользоваться для полноты рельефа плотным штрихом по форме, а для дальнего предмета — безразличным, независимым от рельефа штрихом.

Следует помнить, что рисунок в своей черно-белой гамме есть всегда известное отвлечение, и в нем характерным является наличие возможности оставить нетронутой белую бумагу. Когда рисуешь светлое место, то целесообразно сравнивать его со всеми светлыми местами на изображаемом предмете, точно так же применительно к темному месту. Блик — это концентрат света на объеме. Прежде чем сделать блик, нужно сопоставить все блики на изображаемом объекте и решить, какой из них светлее или темнее. Просветы в листе или щели в заборе на светлом фоне всегда должны быть темнее фона или неба, иначе они будут «вылезать».

Чтобы понять, что такое тон, следует поработать над натюрмортом из светлых предметов (гипсовая фигура, бумага, белая посуда, белая материя и т. д.). Среди белых предметов надо поставить что-нибудь блестящее, бликующее, сверкающее, как звездочка, на их фоне (особого эффекта можно достигнуть, если прищурить глаз). Тогда отчетливо видно, что все белые пятна становятся темнее блика и погружаются в воздушную среду. Блик является как бы камертоном для определения светосильности всех частей натюрморта.

В организации рисунка важно понимать, что белую бумагу на разных частях композиции можно заставить работать на разный тон. Нельзя рисовать предметы, человека отдельно от фона. Должны быть выдержаны конструктивно-пространственные соотношения связи между фоном и предметом. Рисуешь голову, а смотришь на ноги. И наоборот. Таким образом сохранишь пропорции. Воспринимая форму, надо охватывать ее «полюсы», т. е. верх, низ. Чтобы проверить пропорции частей фигуры, например головы, надо мысленно положить размер этой головы в грудь, бедро и т. п., т. е. «сравнивать объемно с трехмерностями, так сказать, а не с плоскостями или линиями».

К числу наиболее существенных моментов в организации пространственных изображений относится фактор передачи движения. Отражение перемещения объекта в пространстве и означает выражение движения в изображении. Движение передается через форму в пространстве. Характерным примером организации выражения движения в рисунке являются повороты фигур в работах Микеланджело. Фигуры у мастеров Возрождения, в частности у того же Микеланджело во фресках в Сикстинской капелле, как правило, изображены в положении «простого» или «сложного» винта. Леонардо да Винчи утверждал, что если в работе возникла потребность изменить поворот фигуры, например, влево, то не следует поворачивать ее вместе со ступнями, а, оставив их на месте, повернуть лишь таз вправо. При этом правая нога станет позой, левая же, поднявшись на носок, тем самым не будет более испытывать нагрузку тела. Затем надо сменить направление плечевого пояса и головы вправо. В этом смысл «простого» винта. Если же сохранить положение фигуры, но голову повернуть влево, то образуется «сложный» винт. Так выявляется значение направления осей таза и плечевого пояса, открываются возможности поисков образной выразительности и передачи экспрессии движения фигуры.

Итак, пространство, изображаемое в рисунке с помощью перспективы и других слагаемых, имеет свою структуру, организацию, внутренний порядок. Расположение и взаимосвязь, взаимовлияние тех форм и линий, которые уводят взгляд в глубину, и тех, что останавливают, задерживают на поверхности, дости-

жение равновесия во взаимодействии плоскости и глубины — главная задача организации пространства и плоскости листа. Каждый стилистический элемент выполняет двоякую функцию. Одна — функция утверждения и украшения плоскости — способствует достижению экспрессивных целей, передаче настроения, чувств, мыслей, переживаний, является элементом ритма. Другая — функция отрицания плоскости — служит изображению близкого и далекого, тьмы и света, воображаемого пространства и времени. Одни и те же элементы могут в одном случае «утверждать» плоскость, в другом — «отрицать».

В арсенале средств организации пространства изображения есть специфические — *формат* (отношение размера сторон листа бумаги), *размер листа* (большой, небольшой) и оформление *паспарту*. Благодаря этим элементам создается переход от реального мира в мир изображения, таким образом, одновременно они принадлежат и к реальности рисунка, его вещности, и к его изображению. При этом они тесно связаны не только с самим рисунком, но и друг с другом. Ошибка в выборе формата может быть исправлена на этапе оформления. Когда в процесс входит бумага как изобразительное пространство, предстоит решить вопрос, где, какое место в ней займет изображение. Здесь могут быть два варианта: либо рисовальщик имеет заданный лист бумаги, на котором и надо найти композиционное место для рисунка, либо выбирает формат листа бумаги в соответствии с сюжетом и поставленными задачами.

Формат рисунка так же, как карандаш или перо, — средство изображения и непосредственного воплощения художественного замысла. Выбирая формат, художник таким образом связывает его со всей внутренней структурой художественного образа (замысла), с его эмоциональным тоном, с композицией. Более того, формат может указать правильный путь к пониманию замысла. Выбор формата во многом предопределен не только вкусом художника, но и стилем эпохи. Выбор формата подсказывается не столько самой темой, сколько истолкованием, фантазией художника (рис. 64). Малый или большой рисунок обычно имеет четырехугольный формат, иногда вытянутый горизонтально или вертикально, либо квадратный. Маленькому рисунку может быть придана большая прямоугольная, круглая или овальная форма через оформление (паспарту).

Горизонтальный формат более пригоден для повествовательных композиций, для последовательного развития движения, панорамных пейзажей (рис. 65). Вертикально вытянутый формат как бы останавливает последовательность действий, придает торжественность (рис. 66). Формат меняет и эмоциональный тон. Горизонтальный — принижает, более связан с земными, материальными явлениями. Вертикальный —

настраивает возвышенно, внушает чувство свободы, обычно связан с высокими идеями, с духовными устремлениями; квадратный формат символизирует сосредоточение, концентрацию чувств и помыслов, овальный формат в противоположность квадрату, более гибкий, ритмически изменчивый по своей форме (рис. 67).

Стилистическое значение оформления менее важно, чем роль формата. Но все же оформление активно участвует в эстетическом воздействии, выполняя двойственную, противоречивую функцию: сконцентрировать внимание, направить восприятие зрителя на рисунок, ограничив от внешнего мира, во-первых; соединить рисунок с реальным окружением для единства и целостности впечатления, во-вторых. Оформление — самостоятельный элемент рисунка, его правильнее назвать вторичным форматом, который выполняет свою функцию. Хотя оба средства организации пространства одновременно принадлежат и плоскости (листа, оформления) и изображению, оформление является дополнительным элементом, который физически отделен от плоскости изображения.



Рис. 64. ***Р. Гуттузо.*** Женщина на митинге. Диаметр 95 см. 1968



Рис. 65. ***В. Перцов.*** Вид на Киев с Батыевой горы. Бумага, картон. 1973

Края листа бумаги выражают его массивность и это определяет поля. Пространственность изображения требует того, чтобы двусторонность листа забывалась, чтобы мы отвлекались тем самым от предметности листа и спокойно могли углубляться в изображение. При помощи *паспарту* мы лишаем его края и тем самым — предметности так же, как холст в станковой картине, когда помещаем ее в раму. Если в живописи для оформления нужна объемная рама, создающая дополнительную глубину изображения, то рисунок более нуждается в обобщении с большими полями под стекло — паспарту.

Положение изображения в формате бумаги считается наилучшим, когда везде по краям листа создается ощущение равномерного (но не в геометрическом смысле) изображения, а в самом изображении равномерно ощущают края листа.

Формат предопределяет во многом не только выбор замысла и его композиционного решения, но и восприятие рисунка. Смысл изображения не безразличен к листу, к формату листа. Соотношение изображения с листом аналогично соотношению содержания и выразительности. Это положение можно отнести к числу наиболее общих за-



Рис. 66. ***М. Врубель.*** Портрет Н.И. Забеллы-Врубель. Бумага, акварель, пастель, уголь

конов переорганизации изображаемого пространства.

И. Репин вспоминал, что, впервые выбравшись из привычных академических стен на волжские просторы, он не сразу освоился, поражали пространства, которые не вмещались ни в какие альбомы. Очень важно развить в себе способность найти нужный размер и пропорции изобразительной плоскости, соответствующие композиционному замыслу.

Соотношение изображения с листом имеет несколько аспектов: *элементарный* (чтоб разместилось изображение), *содержательный* (формат меняет содержание), *выразительный* (формат изменяет выразительность).

Гладкая поверхность: лист, плита, пергамент, стена, холст, полированная доска или нечто подобное определяют то поле, те границы, в пределах которых действует художник. Это пространство не нейтральное, а неотъемлемая часть изображения, точно так же, как и размеры этого поля. Художник объективирует эту «территорию» не только применительно к виду используемой техники, но прежде всего исходя из того, что он желает или должен изобразить, а также из визуального отношения между произведением и зрителем.

Художники изображают не сами предметы, а отношение к ним. Поэтому важно не только удачно найти общий формат, который активно работал бы на замысел, совпадал бы с основной задачей композиции, но и соподчинить размеры изобразительной плоскости и «завязку» композиции. Само изобразительное поле (любого размера и формата) ставит перед художником каждый раз но-



Рис. 67. ***К. Кольвиц.*** Жалоба. Германия. 1938—1939

вые композиционные задачи. Именно потому, что сам прямоугольник листа не однороден (он имеет «силовые» линии и свой «магнитный полюс»), художник представляет себе лист как пространство, края которого имеют меньшее значение, так как воспринимаются боковым зрением, а выше (на границе верхней трети листа) пересечения диагоналей прямоугольника — как место наиболее напряженное, в котором фокусируется взгляд.

В организации изобразительного пространства художник определяет самое важное пятно — *смысловой центр*, а далее встает вопрос: как использовать взаимодействие «*полюса*» (места пересечения диагоналей) и смыслового центра. Совмещение центров вносит схематизм и жесткость в организацию пространства. Взаимодействие двух полюсов (геометрического и смыслового) должно определяться творчески. Тогда возникает впечатление либо

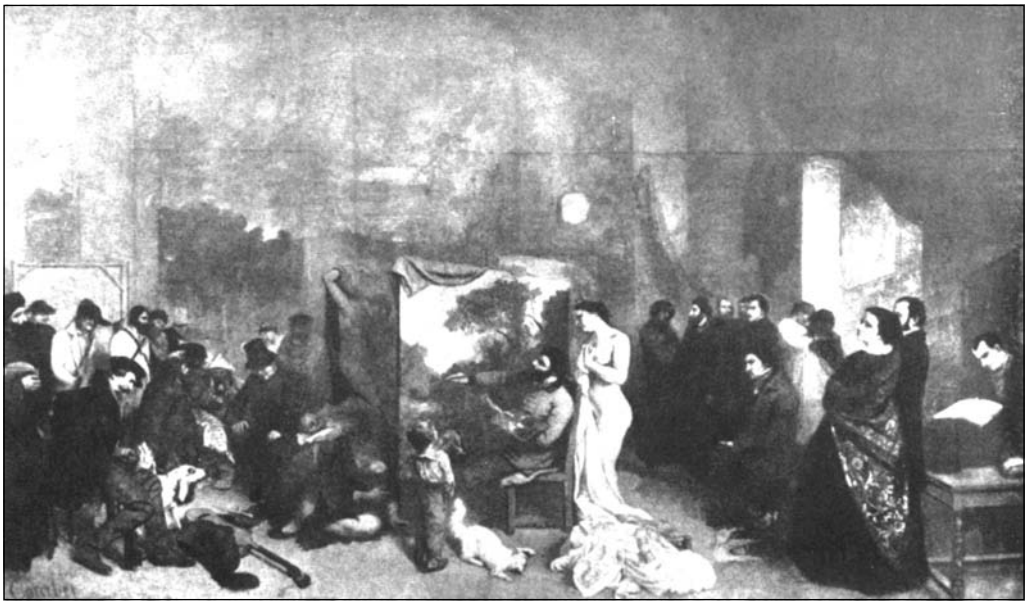


Рис. 68, *а*. ***Г. Курбе.*** Мастерская художника. 359×596 см. 1855

особенно прочного, устойчивого равновесия (когда сближены два противодействующих «полюса»); либо особой динамичности, неожиданности, когда центр композиции противодействует геометрическому центру (смещен влево или вправо).

В качестве примера рассмотрим большую композицию Курбе (рис. 68, *а*). В центре композиции (рис. 68, *б*), сидит сам художник, работающий над пейзажем. За его спиной стоит натурщица, слегка прикрытая свисающей на пол драпировкой, перед мольбертом слева — наблюдающий за работой художника малыш. Левая половина мастерской сплошь заполнена фигурами людей. Это охотник, женщина, кормящая младенца, символизирующая нищету, священник, рабочий, торговец, привязанная к мольберту академическая модель. По правую сторону художника изображены его друзья: Шанфлери, Прудон, Брюйа, Промайе, в углу мастерской — погруженный в чтение Бодлер, влюбленные пары. На стене, служащей фоном, да и по всей картине, вспыхивают неожиданные блики, впечатляющие своей естественной непосредственностью. Портретное изображение людей из разных слоев общества, игра света и теней, богатство тонов одежды и драпировок — все это изумляет точностью найденного решения сложной композиции во всех нюансах и совершенством тщательно проработанных форм и деталей.



Рис. 68, *б.* ***Г. Курбе.*** Мастерская художника. Фрагмент

Важно найти, определить соотношение не только левой и правой частей листа, но и верхней и нижней частей изобразительного поля (в пейзажах, изображающих поле, море и т. д.), изменение отношений неба и земли, ведь линия горизонта существенно меняет впечатление (рис. 69). Множество пространственных и динамических композиционных решений связано с диагональным направлением (движение саней в «Боярыне Морозовой» В. Сурикова, речки в «Золотой осени» И. Левитана). В архитектонике рисунка большую роль играют вертикали. Доминирование вертикалей придает торжественность, ритм колоннаде (например, в работах И. Шишкина).



Рис. 69. ***К. Писсарро.*** В поле. Рисунок

Мир рисунка, пространство художественного изображения имеют свою «архитектуру». Основа этой «архитектуры» (упорядочения) — расположение и взаимодействие тех форм и линий, которые уводят взгляд в глубину, и тех, что останавливают, задерживают его. Непонимание необходимости переорганизации пространства приводит к потере, утрате выразительных средств языка рисунка. Изобразительное пространство обычно в этом случае теряет свою организованность, становится «пустым».

Вопросы и задания

1. Раскройте сущность понятий: размер, формат рисунка, масштаб изображения, пропорции предмета.

2. Назовите признаки пространственной глубины в рисунке.

3. Что такое организация производства?

4. Как вы понимаете термин «мера пространственности и плоскостности» в рисунке?

5. Что такое геометрический и композиционно-смысловой центры?

5. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ГРАФИЧЕСКИХ СРЕДСТВ И МАТЕРИАЛОВ РИСУНКА

Еще раз повторим, несмотря на кажущуюся ограниченность графических средств (*линия, штрих, тональное пятно*), возможности их удивительно многообразны — в них таятся огромные художественные ресурсы. Богатейшие, неисчерпаемые возможности рисунка связаны, в первую очередь, именно с линией, являющейся квинтэссенцией рисунка, итогом найденных форм, носительницей тонкого поэтического чувства. ***Линия*** — мобильный изобразительный язык, предельно лаконичный, обладающий пластической выразительностью. Юон отмечал, что линии и линейные элементы руководят взглядом зрителя больше, чем что-либо в рисунке.

Линия — всего лишь абстракция, условное средство для осознания границ форм и изломов формы предметов. Но эта условность необходима. Энгр говорил ученикам, что «даже у дыма есть форма, есть линейный рисунок». Линии вытекают из форм поверхности фигуры, образуя ее контурную проекцию в нашем глазу. Они собою ограничивают видимую часть фигуры, давая ей общий абрис (от нем. *abris* — чертеж, план). Силуэтный абрис фигуры помогает восприятию пропорциональности целого, гармонии общего и пластичности строения отдельного предмета.

Контур (от фр. *contour*), абрис, ***очертание*** — это линия, ограничивающая форму предмета, линейное очертание предмета. ***Силуэт*** (от фр. *silhouette*, происходит от имени французского министра XVIII века Э. де Силуэта, на которого была нарисована карикатура в виде теневого профиля) — темное на светлом фоне или, наоборот, — одноцветное плоскостное изображение предмета, человека, нарисованное или вырезанное из бумаги, ткани и т. п.

Штрих (от нем. *strich* — короткая черта, линия) — система коротких линий, дает тон предмету, моделируя форму, передает объемные признаки формы, вносит в рисунок светотеневые градации, рефлексы, цветовое напряжение, то, что недоступно контуру.

Тональное пятно помогает выявить массу, локальную тональную

окраску предмета, фактурность натуры, тональную градацию пространственных планов. Тональное пятно так же, как линия, штрих, связано с передачей состояния, настроения, освещения, живописного эффекта.

Изобразительно-выразительные возможности линии, штриха, пятна тесно связаны с эволюцией содержания и предназначения самого рисунка, с развитием материалов и инструментов рисунка.

Линия, по образному выражению художника А. Лаптева, — колыбель рисунка. Ею пользовались первобытные художники. Она служит исходным средством рисунка и сегодня. Основой рисунка в течение многих веков были линия и силуэт. Рисунок имел плоскостной, двухмерный характер, где линия лишь ограничивала предмет, например, в древних изображениях животных, людей на стенах пещер, в египетских росписях и рельефах, в росписях античных ваз. Линейные приемы изображения свойственны византийской и русской иконописи. К линии в сочетании с красочным пятном тяготеет живопись Гогена, Матисса. Везде, где современный художник стремится к декоративности, вдохновляется образами архаического искусства, он использует линию, контурный силуэт.

Плоскостное, «силуэтное» изображение и линейный стиль характерны для ранних эпох искусства. Как только изменилась направленность рисунка — с предмета (например, вазы), который он украшает, на зрителя, который его рассматривает, как повторение действительности, рисунок стал функционально другим. Под влиянием этих изменений ставится новая задача — плоскостное изображение перевести в трехмерное, пластическое, объемное. В связи с этим линия стала выполнять новые функции, в первую очередь, выявлять форму предметов и определять их положение в пространстве. Именно с этого времени — времени появления возможности линии изображать пространство — начинается история рисунка как самостоятельной области искусства.

Рисунок неразрывно связан с линией, именно она сообщает ему богатые возможности выразительности, вернее, художник может наделить ее различными художественно-выразительными свойствами. Линии присуща экспрессия, определенной степени сила и энергия. Она выражает то или иное настроение, переживание, обладает своим ритмом и своей мелодией. Экспрессивная сила линии издревле ценится в рисунке в силу общих истоков письма и рисунка. Следует отметить огромное сходство выразительности линии с выразительностью почерка. Перефразируя китайскую поговорку, можно сказать: «Рисунок художника — зеркало его души». Еще раз подчеркнем, что линия не только выражает содержание того, что изображено, но и чувства, отношение художника к изображаемому. Художник может нажимом и «ударом» линии передать характер и пе-

реживания человека, поэтический пафос рисунка.

Многообразие характера линий бесконечно. В пейзаже линии тонкие, мягкие, текучие, таинственные, в изображении фигуры всадника — быстрые, точные, динамичные и т. д. Однако, чтобы проведенная линия звучала «как струна скрипки: или печально, или радостно» (М. Сарьян), надо уметь с ней обращаться. «Линия — это волшебная палочка», но в руках гения»[1].

Изобразительно-выразительные возможности линии расширялись с развитием материалов и инструментов рисунка. Древнейшими до XVI века материалами для рисования были *глиняные*, затем *деревянные дощечки* из бука, квадратной формы, величиной с ладонь. Их грунтовали или обтягивали пергаментом. Пергамент изготовлялся из кожи животных, особым образом обработанной, его грунтовали и полировали. До изобретения бумаги он был главным материалом для рисования. Рисовали *палочками, грифелем металлическим (штифтом), пером, кистью. Свинцовый грифель* дает мягкие, легко стирающиеся линии. Его сменяет *серебряный штифт*, которым рисовали по грунтованной бумаге (Дюрер, Ян ван Эйк, Леонардо да Винчи, Рафаэль и др.). Линии серебряного штифта почти не стираются, требуют от художника большой точности. Тонкие, ясные, при всей своей мягкости, они не имеют тонального диапазона, придают рисунку строгость и простоту (рис. 70).

Бумага была изобретена в Китае (II в. до н. э.). Ее делали из древесного луба, она была хрупкая, ломкая. В Европе бумагу стали изготавливать из льняных тряпок (в XI веке во Франции, Испании). Художники начали использовать ее только в XIV веке. Бумагу грунтовали, примешивали светло-голубую краску (голубая бумага). Такая бумага очень подходила для мягких приемов венецианских художников, для световых эффектов (лунная ночь), для рисования в несколько тонов (пастель, сангина, свинцовые белила). Позднее художники используют тонированную бумагу — синюю, серую, светло-коричневую, розовую. Современная бумага изготавливается из целлюлозы.

Рисование на белой бумаге отличается от рисования на цветной. На белой линия выявляет границу предмета тенью и может принадлежать либо предмету, либо фону — пространству. Свет возникает благодаря белому цвету бумаги, просвечиванию белой бумаги сквозь сетку темных линий. На цветной бумаге свет изображается мелом или белилами (рис. 71).

Эволюция рисунка от линии к пятну и тону связана с появлением *графитного карандаша* и *сангины* (XVI век). Тончайшая линия, белая бумага и ластик — материалы и инструмен-

[1] См.: *Виленкин В.Я.* Амадео Модильяни. М., 1996. С. 230.



Рис. 70. ***Леонардо да Винчи.*** Этюд для головы Мадонны.
Бумага, голубая, серебряный штифт. Париж. Лувр. Ок. 1490—1494

ты XIX века. Энгр, мастер графитного карандаша, сочетал точность линии с ее мягкостью и легкостью. Его линии воплощают игру света. Не-

повторим стиль карандашного рисунка Родена, который мог, одним движением руки «обегая» линией пятно сепии, закончить рисунок.



Рис. 71. ***П. Прюдон.*** Рисунок на тонированной бумаге. Итальянский карандаш, мел

Другой стиль у В. Серова, Анри де Тулуз-Лотрека — прерывистый штрих с растушевкой.

В XIX веке в Европе популярно *тростниковое* и *гусиное перо*. Линия пера (перьевая линия) обладает большой силой выразительности, динамикой, способна на завитки, на возрастание по ширине. Мастерски пользовались тростниковым пером и даже щепочкой Рембрандт, Микеланджело. Со временем металлическое перо постепенно вытеснит гусиное. Быстрая работа пером, основанная на динамичном ритме, требует верной руки, острого и быстрого глаза. Перо мастера хорошо сочетается с кистью. В работе пером и кистью использовали *черный орешек*, *китайскую тушь* (*ламповая копоть*), *буроватый бистр* (*сосновая сажа*), *бурую сепию* (*жидкость каракатицы*), *анилиновые чернила*, *акварель* (рис. 72).

Сепия, родственная по своей природе акварели, была излюбленной техникой многих рисовальщиков начала XIX века, привлекала художников изысканностью и глубиной коричневого цвета, большим диапазоном тональностей. Блестяще владел сепией К. Брюллов (рис. 73). Лист «Горные охотники», созданный во время путешествия по Греции, выполнен широко и вдохновенно. Он представляет характерный пример свободного рисунка кистью, без предварительной карандашной подготовки.

Штрих пера различного нажима, сообщающий линиям острую динамику (в рисунках Мантенья, Поллайоло, Боттичелли), характеризует переход к пластической моделировке. Наряду с контуром и пятном входит в употребление перекрестный штрих (сетка), придающий пластическую выпуклость форме и пространственную глубину изображению (рис. 74). Для линий рисунков Микеланджело характерна борьба воли и чувства. Этот конфликт разыгрывается через новые варианты пластических решений с помощью линии, штриха.

Специфическую выразительность и вместе с тем самостоятельное значение рисунок приобретает, когда линия выполняет не только конструктивные, но и эмоциональные функции, когда она означает не только границы формы, но и ее динамику, движение, воздушную среду, когда линия совсем исчезает в игре светотени (рис. 75).

Рисунки великих мастеров Высокого Возрождения (Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело) представляют собой законченные произведения искусства (рис. 76). В этом рисунке восхищает необычайно свободная, открытая линия, отзывающаяся на малейший изгиб поверхности, то, как форму лепит параллельный «крутящийся» штрих, как тонкая сеть штриха отмечает пространство, а пара точных и тонких штрихов выделяет характерный профиль. Мы забываем о контуре, линии, штрихе и видим лишь повороты формы, чувствуем взгляд мудреца.



Рис. 72. ***Н. Тырса.*** Женский портрет. Бумага, ламповая копоть. ГТГ. 1928



Рис. 73. ***К. Брюллов.*** Горные охотники.
Бумага, сепия. ГТГ. 1835



Рис. 74. ***Б. Микеланджело.*** Этюд фигур в плащах.
Бумага, перо, бистр. Вена. Альбертина



Рис. 75. ***Леонардо да Винчи.*** Рисунок. Женская голова. Кабинет рисунка и гравюры. Уффици. Флоренция

Коренной перелом в технике рисунка (середина XVI века) происходит с появлением нового графического стиля, в котором штрих сменяется тоном, когда вместо линии господствует тональное пятно. Предпосылкой появления тона в рисунке послужило возникновение «негативного» рисунка при подготовке композиций для гравюр, витражей, когда вместо темной линии на светлом фоне рисуют светлым белым на темной грунтованной бумаге. Постепенно этот технический прием изменяет графическую суть рисунка: не линия и не контур, а световые



Рис. 76. ***Леонардо да Винчи.*** Сидящий старик. Рисунок. Виндзор. Королевская библиотека

тональные градации лежат в его основе. Кроме того, в сочетании пера и кисти, кисть все более доминирует и изменяет сущность рисования. Рисунок теперь может начинаться не с контура, а изнутри, с тона, с кисти, с пятна, обозначая затем границы форм, их контрасты.

Богатство изобразительно-выразительных возможностей в рисунке возросло с появлением новых видов материалов рисунка — *угля, сангины, итальянского карандаша* (*черного мела*) (рис. 77). Эти выразительные средства были известны с древнейших времен, но лишь с появлением способа для фиксации рисунка в мягких материалах они становятся популярными. Тициан, Тинторетто, Дюрер используют уголь как новинку. В отличие от твердого штриха пера, графита, металлического штифта, они создают мягкую, тональную линию. Переход к этой группе материалов связан с внутренней эволюцией рисунка, с эволюцией линии.

Уголь, итальянский карандаш вносят изменения в манеру рисования — от мелкой, четкой к широкой и более мягкой линии, что позволяет перейти от малого формата к большому. Считают, что в угле как средстве рисования есть нечто монументальное, мужественное, грубоватое, хотя уголь может передать и живой взгляд, бархатную, нежную кожу ребенка. Сангина, как самое утонченное, аристократическое средство рисунка, пользуется успехом у художников элегантного стиля, стремящихся к изяществу рисунка и композиции (Ватто, Фрагонар и др.).

Таким образом, если рассматривать эволюцию изобразительно-выразительных возможностей линии через последовательность графических стилей и периодов, то поздней готике и раннему Ренессансу свойственны чисто линейные средства (металлический штифт, перо) для выделения контура, Высокому Возрождению — перо более для моделировки формы штрихом, чем для контура, итальянский карандаш, сангина для светотени; XVI веку — сочетание пера и кисти (лавис) для пятна, тона; для художников XVII и последующих веков характерно использование всех перечисленных средств; в XVIII веке преобладает техника в «три карандаша», которой соответствует тенденция сочетания линии, пятна, тона.

Техника использования материала позволяет не только передавать художественно-эстетические качества предметов, но и тончайшие нюансы психологии (содержания) модели. А. Дейнека придавал огромное значение технике рисунка — «основе мастерства, без которого лучшие пожелания художника сводятся к дилетантизму», и считал, что «мастерство целиком вытекает из духовной сущности» художника[1]. П. Чистяков понимал под высокой техникой сознательное отношение

[1] *Дейнека А.А.* Учитесь рисовать. М., 1961. С. 8.

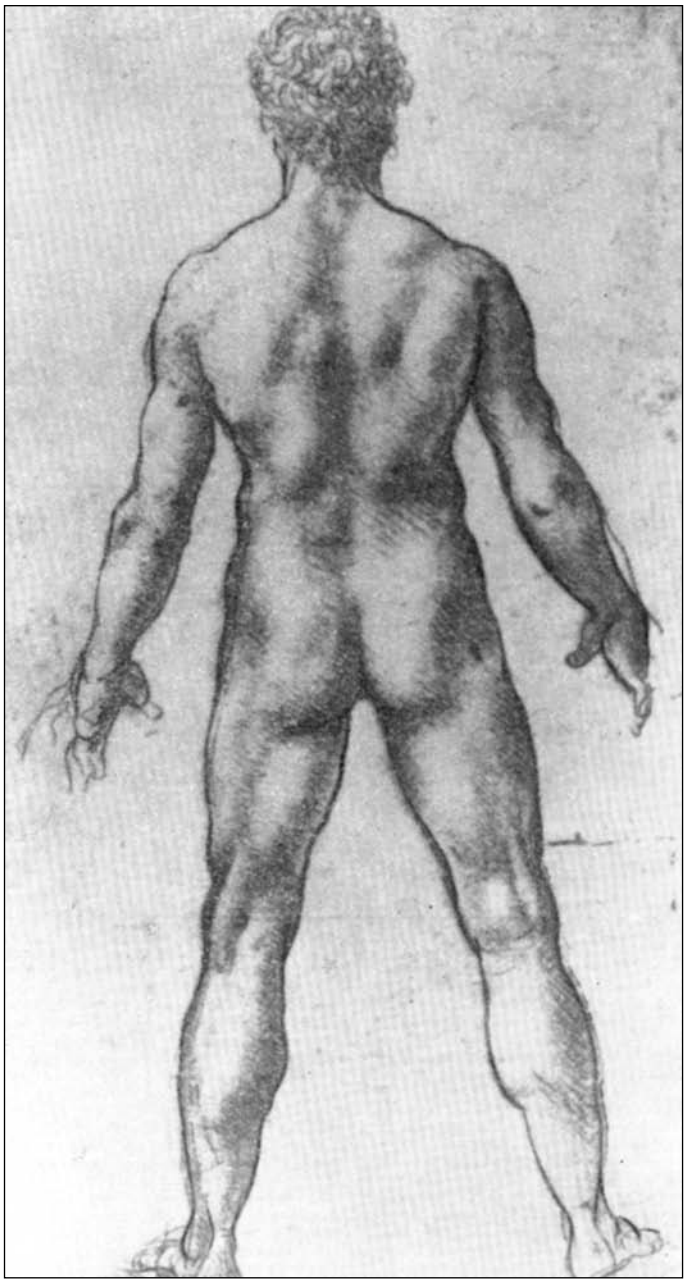


Рис. 77. ***Леонардо да Винчи.*** Обнаженный натурщик со спины. Сангина. Виндзор. Королевская библиотека. 1503—1507

художника к каждой линии, обрисовывающей форму. Техники, кроме своей собственной, у настоящего художника не должно быть. Как рука, глаз, чувства, мысли у каждого свои, не похожие ни на кого другого, так и техника не может не быть индивидуальной. Великолепную технику можно объяснить только незаурядностью личности во всех отношениях, каковая встречается на вершинах знания и мастерства.

К сожалению, многие студенты под техникой понимают преимущественно инструменты, материалы и приемы-штампы. Для учебного рисунка характерна часто эксплуатируемая, повторяющаяся исполнительская техника, а это уже ремесло. Изобразительная техника великих мастеров всякий раз индивидуальна и неповторима.

Техника рисунка подсказывается, вызывается к жизни, как и композиционно-пространственное решение, особенностями внешней характеристики и внутреннего содержания объекта изображения и сложившимся художественным образом, во многом она обусловлена и художественными материалами. Каждый вид графической техники требует глубокого изучения, освоения. Переход от одного вида техники к другому, от материала к материалу весьма ощутим. Освоение инструментов разных возможностей (карандаш графитный, карандаш мягкий (до «М-8»), карандаш угольный, карандаш-стеклограф, карандаш цветной, фломастер, маркер) — процесс долговременный. Свобода владения тем или другим материалом, инструментом приходит очень не скоро — в результате длительной практики. Зарисовки и наброски в различных графических материалах, инструментах, регулярная и продолжительная работа в той или иной технике важны еще и потому, что выразительные возможности техники раскрываются не вдруг, а постепенно, в течение долгого времени, по мере приобретения соответствующего опыта.

При постановке и решении творческих задач необходимо знать о возможностях графических материалов, чувствовать, понимать гармоническую взаимосвязь сюжета и техники исполнения, т. е. связь творческих задач с материалами рисунка.

Карандаш разных номеров мягкости и твердости обладает универсальностью: возможна работа линией разного характера, тона, разнообразным штрихом (параллельный, косой, короткий, длинный, сетка); работа над деталями, вплоть до блика в глазу, и над широкими обобщениями, легко доступны светотеневые контрасты от легких, прозрачных до жестких, драматичных столкновений света и тени, возможна передача фактуры материала (рис. 78).

Графит можно использовать в сочетании с пером и тушью. Если графит серый, то им следует пройти еще раза два, чтобы писать пером; тогда наиболее интенсивные тона графита проявляются благодаря проработке первого плана пером.



Рис. 78. ***Аллекс.*** Портрет девочки. Бумага, карандаш. 1821

Перо, тушь — акцентируют внимание на линии, штрихе, требуют прицельной работы, высокой точности, обладают большой выразительностью, «интеллигентной тонкостью» (рис. 79).

Авторучка, в том числе гелиевая, требует особых усилий воли для выражения пространства, светотени, преодоления материальности линии. Линия бесстрастная, без нажима, так называемая «проволочная» (рис. 80).

Фломастер, маркер — настраивают на обобщения, на предельный отбор главного, с их помощью легко достигается пятно и контрастная светотень (рис. 81).

Угольный карандаш — обладает повышенной сочностью. Для него характерен глубокий черный цвет, в зависимости от сорта бумаги (мягкая, жесткая, фактурная) дает линию от легкой, тонкой до сильной, сочной, черной. Работа в широком тональном диапазоне обеспечивает тональные контрасты и выразительность рисунка, возможны сочные глубинные пространственные решения (рис. 82).

Уголь — материал больших форматов, обобщений, широкого тонального диапазона; возможна работа на бумаге, картоне, холсте. Это материал широких, протяженных линий и пятна (рис. 83). Древесный уголь —



Рис. 79. ***Г. Курбе.*** Девушки на берегу Сены. Этюд. Тушь.1856



Рис. 80. ***Б. Лушников.*** Читающая в метро.
Бумага, гелиевая ручка. 2004

замечательный материал, но требует закрепления рисунка, особенно после продолжительной работы. Чтобы сохранить свежесть рисунка, необходимо фиксировать его тут же, по горячему следу. Углем, пропитанным маслом, можно добиться превосходных результатов: масло закрепляет изображение, а черный цвет становится теплее и глубже.

Сангина — «интеллигентный» материал, используется в сочетании линии с легкой, воздушной растушевкой; предпочитает фактурную бумагу средней жесткости. Рисунок сангиной нуждается в закреплении. Сангина удобна для работ средних размеров, используется также в приготовлении картона к монументальным настенным росписям.

Граверные чернила разбавляются скипидаром, накладываются кистью и дают очень темные черные тона. С примесью китайской белой туши они дают также хорошие серые тона. Если прибавить скипидар, можно сделать тончайшую тушь, благодаря чему продвинуться вперед в своих изысканиях по моделировке и светотени.

Акварель — цветной материал для кисти, требующий чутья цвета и верности руки. Можно писать по сухой, сырой, гладкой и жатой (фак-



Рис. 81. ***Б. Лушников.*** Ракурсный рисунок. Бумага, маркер. 2003



Рис. 82. ***Б. Лушников.*** Портрет сына.
Бумага, уголь, карандаш. 1948



Рис. 83. ***Б. Лушников.*** Пожилой пассажир. Быстрый рисунок. Бумага, уголь. 2004



Рис. 84. ***А. Фонвизин.*** Портрет А.Ф. Орданской. Бумага, акварель. Бухарест. 1948

турной) бумаге. Используется обычно для работ средних и малых размеров (рис. 84); редко для крупных и очень больших (например, в произведениях художника А. Андреяки).

Цвет придает рисунку существенные дополнительные выразительные качества, несет определенную пространственную, эмоциональную и содержательную нагрузку (рис. 85).

Матисса называют певцом цвета и плавно изогнутой линии. Вступив в диалог с кубизмом, он шаг за

шагом упрощает контуры, подчиняя человеческие фигуры условным очертаниям, но не изменяет своей любви к окружающей реальности и своему декоративному чувству. Изучение японской гравюры, персидской керамики, тканей, несущих очарование арабского искусства, и уроки, полученные от символистов, наложили свой отпечаток на творчество Матисса (рис. 86). Композиционно танец выбран не случайно. Энергетика этой картины усиливается предельной простотой ее изобразительных элементов — земля, небо, человеческие фигуры. Они отчетливо разделены разными цветами — зеленый, синий, красный. «Картина соотносится, — по мнению Д. Аргана, — с космическим мифом: земная поверхность обозначает линию горизонта, сферичность мира; в небе запечатлелась бездонная синева межзвездных пространств; танцующие фигуры — гиганты, зависшие между землей и небесным сводом». Узловая точка всей композиции — прервавшаяся связь между танцующей крайней слева и фигурой рядом. Вследствие взаимного стремления двух фигур взяться за руки, восстановить хоровод появляются противоположно направленные диагонали, упругие, наподобие арок, прогибы, так что непрерывные волновые накаты — то ускоряющиеся, усиливающиеся, то затухающие — пробегают по картине.

Свое особое чувство линии и цвета было присуще Модильяни. В годы творческой зрелости он приходит к полной гармонии линии и цвета. В основе его стилистического своеобразия — линия, как бы ведущая за собой цвет. Плавная, мягкая или, наоборот, твердая, грубая, утрированная, утолщенная, она то и дело нарушает реальность и в то же время возрождает ее в неожиданном качестве. Свободно захватывая наслоенные друг на друга планы, она создает ощущение глубины, объема, «видимости невиданного». Она как бы выносит наперед эту прекрасную модильяновскую «телесность», игру тончайших цветовых нюансов, заставляя их дышать, пульсировать, наливаться изнутри



Рис. 85. ***Корнелиу Баба.*** Автопортрет. Цветной рисунок. 1951

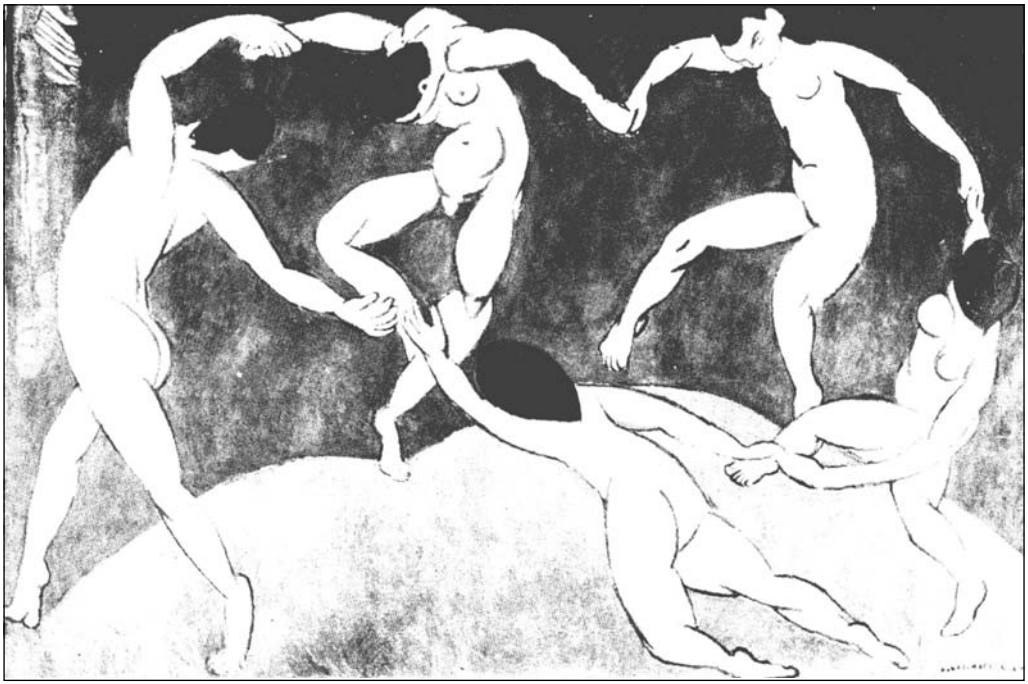


Рис. 86. ***А. Матисс.*** Танец. Фрагмент. 1910

теплым светом. Дочь Модильяни называет линию в работах отца диалектической связью между поверхностью и глубиной[1].

Бесспорно, выразительные свойства линии, штриха, тона связаны с материалами и инструментами рисунка. Эта связь материалов с характером рисунка очень тонко подмечена в стихотворении Л. Мартынова «Изобразительные средства»:

Неправды вовсе не вижу я,
Коль белым мелом тьму ночную
Я вам умело нарисую.
И сажей черною печною,
А если нужно, даже углем
Изображу вам полный зноя
День, озаренный солнцем круглым.

Выбор изобразительных средств и материала находится в прямой зависимости от замысла и художественного образа. Однозначных рекомендаций здесь не может быть. Дело не только в безграничных возможностях изобразительных средств. Практика показывает, что нередко использование одних и тех же средств может вызвать различ-

[1] См.: *Виленкин В.Я.* Амадео Модильяни. М., 1996. С. 230.

ное эмоциональное звучание и толкование. Например, тонкая карандашная линия не всегда придает работе лирический настрой, так же как широкая, напряженная — драматический. В каждом конкретном случае это определяется личностью художника, его восприятием, замыслом произведения (рис. 87).

В унисон сказанному звучат слова Ф. Мазереля: «Художнику надлежит помнить, что к большому искусству, достойному этого нового мира, можно прийти, лишь опираясь на красоту изобразительных средств, и что только при этом условии его творчество сможет стать той «машиной волнения», которая способна потрясать человеческие души»[1].

Эмоциональное содержание рисунка в огромной степени зависит от выбора графических средств, требует соответствия их друг другу. Именно поэтому бумагу разных сортов или иной материал для изображения (карандаш, уголь, сангину, соус, тушь) следует рассматривать не как технические средства имитации действительности, а как неотъемлемую часть образа. Художнику должна быть свойственна любовь к материалу, при помощи которого он творит красоту, которую увидел в людях, в вещах, в природе. Скульптор А. Голубкина любила глину как наиболее «чувствительный» материал и для выражения самых тонких и сложных чувств и переживаний человека.

Ван Гог считал, что красота должна проистекать не от материала, а от самого художника. Регулярная работа над зарисовками, быстрый рисунок просветляет, очищает линию от лишнего, бытового. Рисунок освобождается от тона, переходит в светлый линейный, а моделировка формы, тон, пространство незримо присутствуют в линии. Чтобы сделать на природе наброски или маленький эскиз, а потом его разработать, абсолютно необходимо владеть сильно развитым чувством контура. Линия становится выразительницей всех формальных и неформальных параметров изображения: глубины, тона, цвета пространства, эмоций, чувств, настроений и т. д.

Порой не важно, какую ты проведешь линию, ровную, неровную, красивую или нет, а важно, какую информацию она несет: психологическую, эмоциональную, положительную или негативную. Линия в рисунке может иметь изобразительное, декоративно-ритмическое, экспрессивное значение. Линия может давать с помощью контура, объема, дистанции, светотени представление о предмете, пространстве. Линия может быть текучей, острой, отрывистой, медленной, быстрой. Комбинации линий, их созвучие, диссонансы, содружество или антагонизм могут выражать волнение, радость, спокойствие, умиротворение и т. д., т. е. определенное настроение.

[1] *Мазерель Ф.* Сборник статей о творчестве. М., 1959. С. 15.

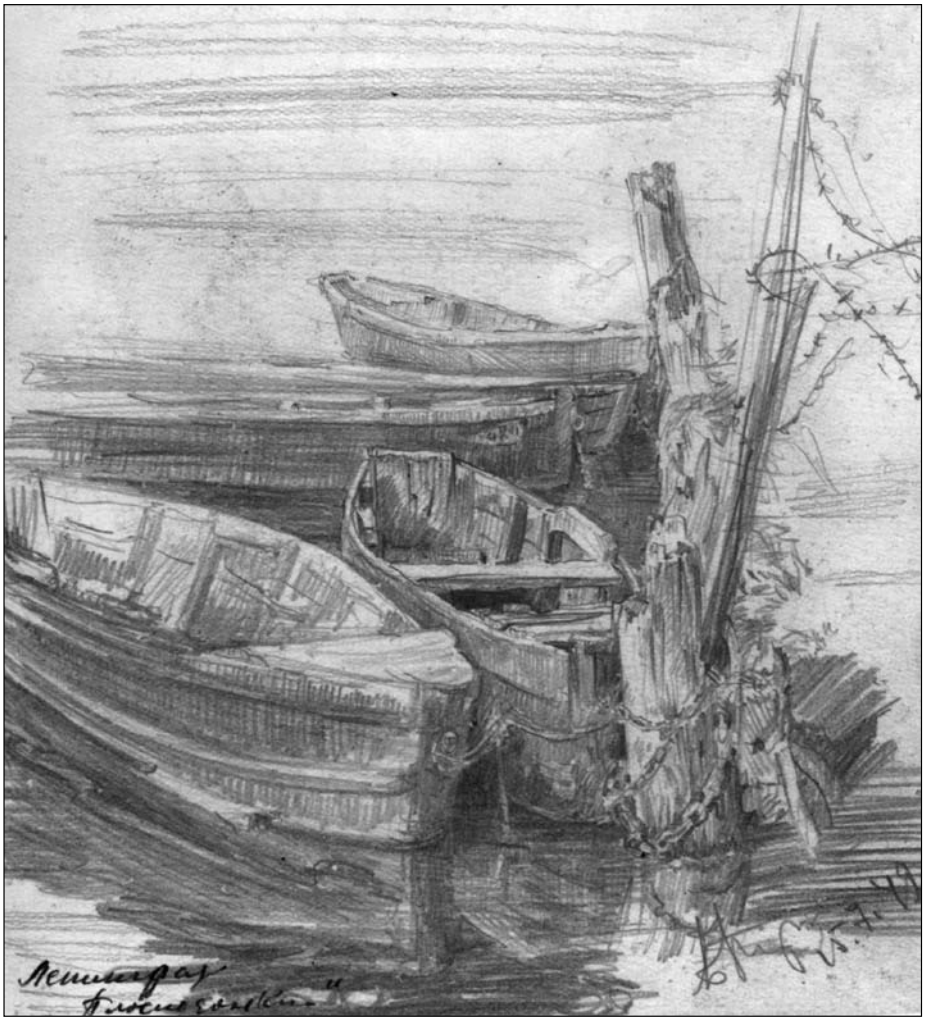


Рис. 87. ***Б. Лушников.*** Плоскодонки. Бумага, карандаш. Ленинград. 1949

Для быстрого рисунка характерна гибкая, обладающая высокохудожественным достоинством линия. Она певуча и разнообразна по толщине, по тональности, в светах, она едва заметна или исчезает совсем, в тенях — широка, где — короткая, резкая, а где — плавная, протяженная. В наброске в первую очередь линия выявляет остроту и богатство характерных особенностей изображаемой модели. Ван Гог считал, что при работе по первому впечатлению на месте с натуры невозможен всегда спокой-

ный упорядоченный мазок, штрих, линия, «скорее не более возможен, чем фехтование при штурме».

Линия выполняет еще и другие функции. Она определяет границы композиции и пространственную взаимосвязь между ее компонентами, указывает на светотональные различия. Будучи гибким средством, линия на первых этапах рисунка фиксирует композицию, размер изображения, а ее свойства плавности и текучести позволяют выявлять пластические качества формы.

Линия может нести в себе любой сложности информацию. Отталкиваясь от быстрого рисунка, построенного в основном на ощущении-восприятии, можно сделать вывод, что именно с восприятием связаны информационные возможности линии. Длительные и короткие рисунки подтверждают, что информация от натуры, вложенная в линию, решает и содержание рисунка, т. е. информация от человека через линию переходит в рисунок, закрепляется в нем. Линия — проводник информации. Штрих, тон в сочетании с линией становятся средствами материализации информации. Эта истина имманентно принадлежит изобразительному искусству, связана с выходом в новое информационное измерение пространства и имеет большое значение для учебно-творческого процесса.

Линия обладает свойством передачи пространства, и это связано не только с различной степенью тональных градаций самой линии, но также с точно найденными пластическими и конструктивными связями форм. Линия является результатом знания формы, ее найденности, она определяет ее границы. Но отожествлять линию и контур не следует, так как контур несет в себе в большей степени плоскостную трактовку формы. Контурное изображение — гибкое средство на этапах композиционного построения, обозначения пропорций фигуры, размещения предметов в пространстве, при определении масштабов по глубине. Но контурное изображение требует большого мастерства, когда дело касается выявления объемно-пространственной формы. В рисунках великих мастеров (Х. Рембрандта, В. Серова, М. Врубеля, О. Ренуара и др.) контур импульсивен, он то утолщается, то рвется, наполнен ощущением пространственного движения, воздуха, света.

Сама по себе линия ничего не значит до тех пор, пока она не становится средством выражения формы. Как только форма создана, линии перестают существовать сами по себе, как способ создания изображения они становятся составной частью его, принимая на себя новую функционально-смысловую нагрузку — художественную выразительность.

Учебный рисунок начинается с легких линий. Линии намечают будущую форму, определяют основные пропорции, отдельные части. В дальнейшем, изучая форму, ее строение, перспективные сокращения, освещенность, рисующий постепенно овладевает так называе-

мой пространственной линией, которая является в своей лаконичности самым выразительным средством рисунка, дает художнику возможность с предельным лаконизмом решать пластические и пространственные задачи. Показателен в этом отношении рисунок мужского обнаженного торса в движении работы Микеланджело (рис. 88).



Рис. 88. ***Б. Микеланджело.*** Мужской обнаженный торс. Бумага, сангина

По Чистякову, движение линий — приоритетная необходимость рисунка. Фаворский видел в линии, в первую очередь, экспрессивные возможности, вступающие в сложные отношения с экспрессией самого изображения. Этим достигалась чрезвычайная пространственная активность линий в его работах. С помощью линии осуществляется пространственное решение ближнего и дальнего планов. Пример более глубокого пространственного решения композиции линией с введением тональных пятен на первом плане дает одна из работ Рембрандта (рис. 89).

Наряду с *пространственной* линия функционально может быть *плоскостной.* В декоративно-живописных работах, в стенных росписях, мозаиках, витражах, книжной графике, плакате — во всех произведениях, где изображение увязывается с определенной плоскостью стены, стекла, потолка и т. д., линия имеет свое специфическое назначение. Здесь плоскостной характер линии правомерен и дает возможность обобщенно передавать изображение.

Начинающие рисовальщики обычно прибегают к контурным лини-



Рис. 89. ***Х. Рембрандт.*** Большая охота на львов. Офорт. 1641

ям, не понимая, что линия в рисунке есть итог сложной работы над формой. Совершенно не разбираясь в вопросах пространственного рисования, они обращают внимание прежде всего на внешние очертания предмета, стараясь механически скопировать его, чтобы затем заполнить контур случайными пятнами света и тени. Необходимо усвоить глубокое различие между плоскостной и пространственной линиями, чтобы в дальнейшем избежать типичной в этом отношении ошибки — смешения этих несовместимых для рисунка качеств.

Если линия имеет самостоятельную функцию, то штрих только в сочетании с другими штрихами вносит в рисунок светотеневые градации, фон, рефлексы — качества, которые не доступны линии, контуру. При этом ошибочно воспринимать штрих как нечто вспомогательное, существенно не влияющее на объемные признаки формы. Ощущение округлости, объемности формы могут дать как вертикальный, продольный штрих, так и поперечно-вращательный. Штрих, его направления, толщину, систему пересечения и т. д. нужно определить до нанесения на бумагу. Не следует покрывать бумагу безграничной сетью штрихов, тем самым достигается только напряженность тона, что часто наблюдается у неопытных рисовальщиков. П. Чистяков замечал, что «всякий, кто не видит формы, и линии верно не нарисует»[1]. Ощущение передачи формы превалирует над навыком. Кажется непонятным, почему штрихи легли именно так, а не по-другому. Они могли бы лечь иначе, и тогда трактовка формы была бы иной. «Но есть в рисунке какая-то напевность ритма, подсказанная художнику его неповторимым в каждом отдельном случае ощущением. Эта напевность уникальна. Бессмысленно художнику искать ее повторения даже в своих копиях»[2].

Линия, штрих, пятно способствуют также выражению пластического чувства (рис. 90). *Пластичность в рисунке* — очень сложное понятие, которое трудно объяснить словесно. На первый взгляд может показаться, что пластика — это объемность и рельефность. В какой-то мере это так, поскольку пластически выразительный рисунок предполагает рельефность. Но есть здесь и некоторые тонкости, отличающие пластику от объема и формы. В натуре пластичность — это качество, присущее самой форме. Одинаковые по форме вещи могут быть пластичными и непластичными, т. е. пластичность — это плавность, гибкость, мягкость. Чувство пластического есть чувство природного строения формы, например, морских волн, обнаженного тела. Складки костюма, драпировки также опре-

[1] *Чистяков П.П.* О работе с натуры // Художник. 1965. № 5. С. 60.

[2] См.: Советы мастеров. Л., 1979. С. 85.



Рис. 90. ***Б. Лушников.*** Автопортрет. Бумага, карандаш. 1948

деляются породившими их формами фигуры человека. Из двух объектов, лежащих один впереди другого, передний имеет большую пластическую выразительность.

Отношение белого и черного — это также одно из выразительных средств рисунка. Различные отношения их друг к другу дают разные качества черного и белого: тяжелое черное, лежащее выпуклым пятном на белом; черное уплощенное, характеризующее плоскость; черное, дающее глубину; черное воздушное; в белом градаций меньше — белое массивное и белое воздушное. Чудом выразительности линии при мастерской остроте отношений белого и черного рисунка являются работы итальянского скульптора Манцу, выполненные черной пастелью (рис. 91).

Черно-белый рисунок дает возможность говорить о живописном



Рис. 91. ***Д. Манцу.*** Женский портрет. Черная пастель. 1946

ощущении. Рисовальщик ограничен черным и белым и в этой гамме должен мыслить все цвета. Рассматривая колорит как композицию цвета, художник может силой своей фантазии конструировать цвет, что дает ему возможность по однотонному рисунку (карандашом, пером, углем) предвосхищать цветовое решение. Когда художник говорит о цвете в черно-белом рисунке, выполненном обычно угольным, графитным карандашом и т. д., то не следует понимать это буквально, как возможность получить различные цвета. Каждый цвет имеет свою светлоту, не зависимую от освещенности, и поэтому различная светлота участков рисунка как бы дает намек на различную окраску изображенных предметов.

Мягкий карандаш, соус, сангина и уголь приемами растушевок передают бесконечное многообразие предметного мира (рис. 92). Светлые тона и сочные, густые тени в рисунке реально, убедительно достигаются именно этим приемом. Великие рисовальщики умели превращать рисунок в живую массу светлого и темного. В рисунках, например, Н. Фешина на смену традиционной моделирующей светотени приходит специфическая, так называемая «фешинская», экспрессивная логика распределения тонового пятна, не ограниченного в своих пределах контуром фигуры, а подчиненного всей плоскости листа, его общей композиционной структуре. Небывалая живописность торжествует в его рисунках. И меньше всего в них заботы о светотени. В его рисунках штрих, постепенно исчезая, сталкиваясь с другими или ложась на другие, рождает ощущение трепета самой жизни. В этом — особенность фешинского понимания живописности рисунка, его глубокое отличие и своеобразие. Вообще живопись и рисунок как бы взаимодействуют в его творчестве. Фешин рисовал краской и живописал углем.

Белый фон бумаги — самое мощное средство художественного воздействия рисунка. Именно белый фон выравнивает все противоречия рисунка, оправдывает все его умалчивания, сокращает его пространственно-плоскостную двусмысленность.

Гольбейн признавал белое как основу, как материю, из которой художник в рисунке лепит форму. Рисующий должен в себе возбудить чувство массы белой бумаги, чтобы уже первый штрих как бы поднимал эту массу, чтобы в этой массе можно было увидеть запланированную форму.

Великие педагоги советовали своим ученикам беречь белую бумагу и передавать светотень, организуя ее в некоторые группы, где, например, ряд более или менее светлых тонов объединен одним и тем же тоном, а может быть, и вовсе нетронутой бумагой. Нельзя чернить до черна и белить до бела. Глубокие тени, совсем черные, могут быть ослаблены на несколько степеней, но всегда в определенной системе,



Рис. 92. ***Б. Лушников.*** Угольный рисунок с растушевкой. 2002

распространяющейся на весь рисунок. Эта система выводит на *принцип работы в тональных отношениях*.

Будучи неотъемлемой составной частью процесса освоения изобразительной грамоты, работа тональными отношениями является сложной художественно-педагогической проблемой, связанной с вопросами физиологии и психологии восприятия и отражения объективного мира в изобразительной деятельности, в частности в учебном рисунке. В деле подготовки художника вопросы тоновых отношений, профессиональная «постановка глаза» остаются актуальными и наиболее трудными. Непосредственно о тоновых отношениях, о работе в отношениях принято говорить как о вещах само собой разумеющихся. Но всегда ли мы сами в должной мере владеем методом тональных отношений и всегда ли, зная ему цену, требовательны в этом плане к себе и учащимся? К сожалению, это не всегда так. Путь к овладению этим важнейшим методом труден.

В объективном мире все богатство форм, находясь в реальном пространстве, гармонически связано светом, воздухом, рефлексами. В рисунке, кроме двухмерной плоскости листа бумаги, линии и пятна (тона), мы не имеем больше ничего! Исходя из более чем скромных возможностей, художнику предстоит всякий раз в каждой новой работе решать и строить на двухмерной плоскости трехмерное пространство через гармонию отношений тона, света и цвета. Для рисующего поверхность бумаги одновременно является бесконечным пространством, светом, тенью, массой, формой и поверхностью предметов. А средство выражения всех параметров рисунка — тон в отношениях, т. е. тональные отношения.

Работа в тональных отношениях приводит к осознанию и поиску объединяющих начал — общего образного тона в рисунке. *Теорию общего тонового состояния произведения* изложил известный советский художник *Н. Крымов*. Взятый в отношениях тон становится важным средством выразительности. Естественно, что изобразительность и выразительность тона нельзя рассматривать в разрыве — они всегда находятся в диалектическом единстве. Это подтверждает практика изобразительного искусства на протяжении тысяч лет. Художники Древней Греции в помпеянских росписях успешно решали вопросы общего тона, колорита, а следовательно, и выразительности.

Живописный рисунок появляется в XVI веке. Это соответствует общему направлению эволюции рисунка: от линии как основного выразительного средства — к живописным тональным отношениям, от плоскости — к глубине пространства, от предметной жесткости — к легкости, смягчающей контуры световоздушной средой.

«Тоном»**, **«тональными отношениями» называют все, что связано с черно-белой, ахроматической шка-

лой (в отличие от «цвета», «цветовых отношений» — шкалой хроматической). «Тон» (от греч. *tonos* — напряжение) — это физическая характеристика света. Под тоном понимается количество и качество света на поверхности предмета в зависимости от источника света (естественного, искусственного), локальной окраски предмета.

Раскрывая существо работы тоном, тоновыми отношениями, необходимо коротко напомнить учащимся сведения о *тоновой шкале* и *тоновом диапазоне*. Поначалу тоновую шкалу следует рассматривать с точки зрения тоновых по насыщенности возможностей графических материалов. Так, тоновая шкала графитного карандаша значительно скромней широких возможностей карандаша угольного или соуса черного. Более детально применение тоновой шкалы в выбранном диапазоне целесообразно показать непосредственно в учебном рисунке.

Перед началом работы над рисунком студенту следует решить для себя сначала мысленно, затем в наброске, эскизе, какая часть (или диапазон) тоновой шкалы будет задействована. Как правило, художник в своей работе далеко не полностью использует возможности шкалы графических материалов, а лишь ту часть тоновой шкалы, которая наиболее точно соответствует идее и сюжету произведения, видению мира, темпераменту и характеру автора.

Раньше или позже практически перед каждым художником встает вопрос осветления палитры и рисунка. В начале пути стремление в полную силу «передать» контрасты натуры побуждает студента искать решения этих задач в уплотнении тона в тенях и в темных локальных пятнах, что неизбежно ведет к черноте как в рисунке, так и в живописи. И это противоречит законам изобразительной грамоты искусства, в частности, принципу работы в отношениях. Не чернотой достигается убедительность силы тона, а отношениями.

Произведения изобразительного искусства можно строить как на *контрастных*, так и на *сближенных тоновых отношениях*. Контрастные отношения сообщают работе жесткость, динамику и в буквальном смысле разбивают работу на части в ущерб ее целостности в общем и пространственной в частности. Произведениям, построенным в системе сближенных тоновых отношений, свойственны цельность, мягкость, лиричность, камерность, задушевность, теплота, таинственность и, если можно так выразиться, пространственность «в чистом виде» (рис. 93). Сближенные тоновые отношения — это не самоцель и не мода дня. Мастера изобразительного искусства сегодня не случайно обратились, можно сказать, заново открыли систему сближенных отношений, которая еще таит в себе поистине удивительные выразительные возможности.

Может показаться, что сурово ограничивая шкалу тона, мы обедняем



Рис. 93. ***Б. Лушников.*** Женский портрет. Сближенные тональные отношения. Бумага, карандаш. 1951

себя в этом плане. Но этого не происходит. Взамен тоновых контрастов — получаем гармонию, цельность, единство, пространственность. Работа сближенными отношениями активизирует творческие способности учащихся, закрепляет навыки работы отношениями, завершает формирование профессиональной «постановки глаза», дисциплинирует труд учащихся, воспитывает бережное отношение к выразительным возможностям материалов изобразительного искусства, формирует художественный вкус.

На пути к овладению методом работы отношениями молодой художник встретит серьезное препятствие. Ученые утверждают, что по законам физиологии и психологии нашему зрительному восприятию свойственна однообразность. Предметы внешнего мира глаз наш видит отдельно, последовательно, один за другим. Примером тому могут быть работы студентов младших курсов. Рассматривая предметы учебной постановки в упор, учащиеся поштучно переносят их в работу с единственной заботой «донести» каждый предмет во всей полноте его качеств и свойств, но вне связей с другими предметами и средой. Это происходит в том случае, когда словом «образ» обозначается единичный предмет. Но художественный образ, к счастью, — это обобщенный образ. В этом контексте мы опознаем сначала целостную картину через общий тон, а уж затем — отдельные предметы как части целого в системе тоновых отношений, т. е. по основополагающему принципу от общего к частному.

Тоновые отношения, как и пространственность, — категория не материальная, их нельзя потрогать руками, посему начинающие рисовальщики их часто не замечают. Фактически в учебном процессе работа ведется от отдельного предмета через светотень в нарушение основного принципа от общего к частному в тональных отношениях. Принцип работы в отношениях через общий тон рисунка приоритетен, шире принципа светотени, поскольку не замыкается на предмете, т. е. имеет не локальный характер, а выводит на целостное решение пространства, художественного образа, обеспечивает подчинение тоновых градаций единству замысла.

Переносить с абсолютной точностью все *светотеневые отношения* натуры в рисунок не нужно и невозможно. Невозможно точно перенести действительные условия освещения. Они претерпевают изменения в том или ином направлении, в зависимости от решаемой творческой задачи, образа, материала. Диапазон и шкала тональностей в действительности шире возможностей, которые предоставляют художнику материалы и инструменты. Однако трудность не в этом, а в переводе освещения действительности в определенную систему тональных изобразительно-выразительных отношений по законам изобразительного творчества.

В окружающей нас действительности *цвет* и *свет* выступают неразделимо. Все, что мы видим, — видим в цвете, благодаря свету. Тональная характеристика предмета зависит от отражательной способности материала, фактуры, от качественных характеристик и направленности источника света, цвета и формы предмета. Форма предмета обусловливает неравномерность освещения, зону света и тени, свет и тень.

В изобразительной деятельности различают: ***свет*** — отраженный от освещенной, доступной свету поверхности предмета, характеризующей качества света (*естественный, искусственный, окрашенный*); ***блик*** — как самое светлое место света; ***полутень (полутон)***, дающая наиболее верную информацию о локальной тональной окрашенности предмета (именно поэтому признается художниками основой для построения светлотных отношений); ***тень*** — область, поверхность, не доступная свету; ***рефлекс*** — часть тени, освещенная отраженным светом; ***падающая тень*** — тень, которую отбрасывает предмет на основание, фон или другие предметы.

Тональные отношения зависят также от особенностей зрительного восприятия, связанных с так называемыми «кажущимися» закономерностями: явлением одновременного контраста, когда один и тот же тон на темном фоне будет казаться светлее, чем на белом; явлением краевого контраста, когда на границе светлого и темного светлое будет казаться светлее, а темное — темнее.

В рисунке контрасты света и тени действительности надо взять в тональных отношениях, естественно, в какой-то мере ослабленных, но пропорциональных натуре, в масштабе к натуре, в гармонии с общим тоном. Будучи не столь контрастны, как в действительности, тональные отношения в рисунке, однако, способны передать ослепительное солнце и глубокую тень. Со светотоновыми отношениями художник сталкивается во всяком изображении. Например, в линейно-контурном рисунке тоновые отношения выражаются, поддерживаются изменением толщины линии. Едва заметная, исчезающая линия в светоносном рисунке подчинена общему тону, в данном случае тону бумаги, условно выражающей — свет, пространство, освещенную поверхность предмета (рис. 94).

Специфика тоновых отношений в быстром рисунке связана с экстремальностью временных условий и заключается в том, что возможности тональных отношений в этом виде рисунка очень ограничены. Только тень выражается тоном разной силы и плотности, т. е. разной тональности, поскольку свет всегда остается тоном бумаги. Пространство и форма предмета строятся в основном с помощью линии. Рефлекс и сама тень в быстром рисунке также могут оставаться чистой белой бумагой, поскольку обостряется, создается контраст на границе света



Рис. 94. ***Б. Лушников.*** Парень из Сновиц. Бумага, граф. карандаш. 1952

и тени на переломе форм, а полутона, как показывает изобразительная практика, могут объединяться с тенью единым качеством тона. Этими же, очень скромными, средствами решается пространственность рисунка в целом, его трехмерность и форма изображаемого объекта (предмета). Градации тона в быстром рисунке предельно обобщаются и в линеарном его варианте — тональные нагрузки несет сама линия, штрих моделирует форму, фон, фактуру волос (рис. 95).

Если основной функцией светотени является пластическая моделировка объемной формы, то главной ролью гармонии тональных отношений — передача пространственности, которая также может быть средством усиления образной, эмоциональной содержательности произведения.

Тон и тоновые отношения могут выступать средством композиции, могут подчеркнуть те или иные элементы изображения, создать условия для прочтения мотива во временной последовательности. Все, что находится в зоне света, в силу светотеневого контраста воспринимается в первую очередь, раньше, чем объекты, элементы их в тени (рис. 96).

В рисунке свет и тень, как правило, сложно переплетаются, образуя общее состояние освещенности. В таких случаях, помимо работы в отношениях, очень важна *ритмическая организация зон света и тени* во избежание всевозможных нежелательных зрительных эффектов. Чередование зон света и тени имеет еще и значение чисто оптическое, облегчая восприятие произведения в целом. Делакруа рассматривал белые места в рисунке как точки покоя, останавливаясь на которых глаз получает как бы передышку. Гармония чередования света и теней, мягкие тональные отношения помогают выявить более четко каждый предмет или форму, композицию, пространство (рис. 97).

Овладение методом работы в отношениях — это не только использование его в рисунке, набросках, но и изучение, видение и понимание гармонии тональных отношений в произведениях мастеров. В арсенале художественных средств эстетическая ценность градации светотени не является абсолютной. От художника требуется известный опыт для того, чтобы распорядиться ими. Блики, рефлексы, отражения, падающие тени уводят часто художника, не обладающего достаточной культурой и вкусом, на путь ложной эффектности и иллюзорности. Это особенно касается рефлексов и бликов. Работа в тональных отношениях позволяет избежать этого. Энгр предостерегал молодых художников, что никогда нельзя забывать, что рефлекс — это маленький господин очень плохого общества, которого надо держать на краю, даже на полях рисунка, чтобы в любой момент можно было предложить ему смиренно удалиться. Пока чувство меры не изменяет художнику, рефлекс в



Рис. 95. ***Б. Лушников.*** Портрет художника Н.А. Кирсанова. Бумага, карандаш. 2001



Рис. 96. ***Б. Лушников.*** Светотеневой контраст. Бумага, уголь. 2003



Рис. 97. ***Б. Лушников.*** Мужской портрет в мягких тональных отношениях. Бумага, уголь, карандаш. 1949

рисунке служит одним из важнейших средств, позволяющих показать фактуру поверхности, объем предмета, но когда этим средством выразительности злоупотребляют, рефлекс становится слишком назойливым, создает ненужную пестроту, внешнюю эффектность, выпадает из общего тона.

В произведениях выдающихся мастеров при всей убедительности изображаемых предметов всегда имеет место та или иная условность, продиктованная требованиями не только художественной выразительности, но и принципом гармонии тональных отношений.

Процесс «постановки глаза», осознание необходимости работы отношениями — путь профессионального развития студентов. В этом важном и трудном вопросе возможности учащихся со стороны физиологии и психологии ограничены. Однако активизировать процесс становления будущего художника можно и нужно. Здесь надо помнить о принципе последовательности и посильности в освоении знаний, о дифференцированном подходе к учащимся с учетом реальных возможностей каждого. В начальный, чрезвычайно ответственный, период обучения студентам необходима разносторонняя методическая и практическая помощь со стороны преподавателей дисциплин изобразительного цикла по вопросам изобразительной грамоты и (обязательно!) тоновых отношений.

Следует не только ознакомить начинающих рисовальщиков с методикой ведения работы, но и контролировать процесс работы, анализировать ее результаты. Учащийся лучше усвоит рекомендации, если преподаватель совместно с ним проведет наблюдение учебной постановки с необходимыми пояснениями и в эскизном варианте как бы «проиграет» картины зрительного восприятия на специфическом «тональном» языке, т. е. использует метод тональных отношений.

«Если изображается натюрморт или человек, то можно представить это как путешествие в глубь натуры. Полутон — это то, что я вижу прежде, а тень потом, а пока пропускаю. Я как бы ступаю по полутонам и иду вглубь»[1]. Такое смотрение, предложенное Фаворским, — двойное во времени. С этим мы встречаемся часто, например, когда пишем пейзаж через раму окна. Одновременно видеть раму и пейзаж нельзя: или то, или другое. От художника зависит, как организовать эти два момента, чтобы один подчинялся другому. Такую же роль играют тени. Их можно оставить на рисунке даже белыми, оконтурив тоном так, чтобы они, как пятна, в целом были в отношениях к полутонам, к свету. В. Серов постоянно напоминал ученикам о важности общего тонового состояния работы, ставил специальные учебные постановки, чтобы показать с их помощью единство тоно-

[1] *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986. С. 183.

вого состояния в самой жизни. Чтобы научиться видеть тоновое единство в жизни и отразить его в работе, полезно поработать на тонированной бумаге, поскольку она несет в себе средний общий тон.

В целях овладения методом работы отношениями полезно также чередовать работу с натуры и по памяти без натуры, и по воображению. Очень важна работа в системе тональных отношений по памяти и представлению в набросках. Она активизирует внимание и фантазию учащегося, ведет к целостному видению, учит видеть главное. Второстепенное, незначительное само по себе отпадает. Чередование работы с натуры, по памяти и по воображению очень тонко подметил Ван Гог у Рембрандта: «Так Рембрандт пишет ангелов. Он делает портрет с самого себя — старого, беззубого, сморщенного, делает с натуры, в зеркале. Затем он грезит, грезит, и кисть его снова возвращается к тому же портрету, но по памяти, и выражение его становится более грустным и удручающим. Он грезит, грезит еще, и как и почему, я не знаю, но только позади этого старца, похожего на него самого, Рембрандт пишет сверхъестественного ангела, с улыбкой да Винчи. Мечтает и работает по воображению»[1].

Не случайно разговор в начале учебного процесса идет о «тоне». Учащиеся младших курсов мыслят категориями «тень», «свет». В методической литературе, в рекомендациях преподавателей традиционно основное внимание студентов направляется и обращается на роль светотени в рисунке и живописи. Да, в объективной действительности свет, заливающий объект изображения, — важный фактор, объединяющий предметы, объекты, пространство (или с пространством). Но в работе на холсте, в рисунке отталкиваться только от светотени — это значит сойти на уровень любительского рисования по-предметно, без межпредметных связей, без связи или без учета пространства, вне целостного и тем более образного видения. Система работы от светотени пагубнейшим образом отражается на работе студентов — они сориентированы на срисовывание светотени в пределах одного предмета, а не на целостно-образное композиционное видение.

Вопросы светотени — это вопросы элементарной грамоты. Светотень, безусловно, важна в работе над произведением и решает определенные изобразительные задачи, но на уровне грамоты, как это делается в диктанте, в любой письменной работе. Это еще не творчество, грамота подводит к вратам творчества, но не открывает их и не вводит в творчество. Если мы искренне хотим творчества учащихся, если мы хотим ввести учащихся в творчество, — надо, чтобы студент умел различать эти нюансы — свет как выразительное средство и свето-

[1] Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 296.

тень как средство выявления формы предметов.

В серии графических листов А. Иванова на библейские темы поток света планировался художником как мощное выразительное средство. Студенты же не видят этого общего (божественного) света, не мыслят этой категорией в своих работах и остаются на уровне элементарной грамотности. Категория «тоновые отношения» для них сложна. Еще раз подчеркнем, что метод работы отношениями связан с основным дидактическим принципом от общего к частному. А студенты начальных курсов чересчур увлекаются работой над деталями. Тому много объективных причин. По одной из них — константности восприятия в графической работе — искажаются тональности или тон, взятые вне отношений, светлое изображается темным, и наоборот. В процессе постановки глаза, по мере овладения методом работы отношениями, учащийся научится «обходить» явления константности. Более того, он будет использовать константность для уточнения, выравнивания отклонений зрительного восприятия, которое в «чистом виде», без искажений сетчаточного образа, доступно лишь опытным художникам.

Выводы:

Картина, рисунок — это не натура, не действительность; работа над изобразительным произведением должна строиться по законам искусства, на основополагающем принципе от общего к частному, от общего тона через тональные отношения к светотени. Таким образом, в рисунке действительность: предметы, пластика, пространственные и межпредметные связи, свет, цвет, светотональные отношения, движение, время, состояние и настроение, информация от объектов и явлений живой и неживой природы — воссоздается *линией, штрихом, пятном, тоновыми отношениями, отношениями белого и черного*, благодаря их *универсальности* и *безграничным выразительным возможностям* трансформируясь в *художественный образ*, в произведение изобразительного искусства.

Вопросы и задания

1. Назовите основные изобразительно-выразительные средства рисунка. Что такое штрих?

2. Приведите примеры использования изобразительно-выразительных возможностей линии, штриха, пятна; пространственной и плоскостной линии.

3. Раскройте понятие «пластичность рисунка».

4. Каким образом художник может конструировать цвет в карандашном или угольном рисунке?

5. В чем состоит теория общего тонового состояния произведения?

6. КОМПОЗИЦИЯ РИСУНКА

Сила произведения искусства, созданного художником, — в *композиции.* Именно композиция предопределяет в произведении все, вплоть до техники, линии, штриха, мазка. Задействовать изобразительную грамоту и потенциал художника, графические возможности рисунка как вида искусства можно только посредством композиции.

Мы говорим произведение, а часто или почти всегда мыслим композиция, ставим знак равенства между этими понятиями. Не может быть произведения без композиции или композиции без произведения. Это все равно, что композиция без композиции. Этот знак равенства является ярким подтверждением того, что то многое, что характеризует художественное произведение, относится и к композиции. О композиции можно вести разговор в разных аспектах:

- в философском аспекте с точки зрения онтологических основ художественного произведения, о чем само произведение свидетельствует предметно, зримо, а композиция — невидимо, неявно;
- в аспекте теории творчества (законы, правила, приемы создания художественного произведения);
- в искусствоведческом аспекте в плане художественно-изобразительной деятельности, изобразительно-выразительных средств и возможностей данного вида искусства, в частности рисунка;
- в аспекте психологии творчества, художественного творчества в частности;
- в историко-педагогическом аспекте как ведущей учебной дисциплине.

О композиции очень много сказано и написано такими искусствоведами, учеными, художниками, педагогами, мыслителями, как Д. Дидро, Э. Делакруа, К. Юон, А. Иванов, П. Чистяков, И. Кардовский, П. Флоренский, Е. Кибрик, В. Фаворский, А. Гончаров, А. Дейнека, Н. Волков, Ю. Пименов, А. Пластов, Н. Манизер, Е. Шорохов.

Представляется целесообразным осветить аспекты изучения композиции, рассмотренные в трудах некоторых из вышеперечисленных исследователей художественного творчества.

П. Флоренский ввел двуединые термины — композицию и конструкцию, смысл и сюжет, предметность и телесность, раскрыл гармонию их взаимосвязи. В художественном произведении, рисунке таинственным образом соединены в единое целое два единства — *композиция* и *конструкция*, две органичности — *изображение* и *изображаемое*, две области бытия — *искусство* и *реальная жизнь*, два слова — *слово художника* и *слово действительности*, два строения — *строение произведения* и *строение действительности*, две формы — *форма изображаемого* в произведении и *форма изображения*, две схемы — *схема единства изобразительных средств* и *схема единства изображаемого*.

В произведении слово художника и слово действительности составляют нечто целое, не утрачивая своей собственной природы. По мысли Флоренского: «То, чего художник хочет от своего произведения, — композиция, а то, что диктует произведению сама действительность, есть конструкция»[1]. Иначе говоря, композиция есть способ соотношения элементов, которыми действительность изображается, т. е. строение произведения, конструкция — способ соотношения элементов самой действительности, «строение» действительности. Композиция характеризует внутренний мир самого художника, его духовную природу, содержание его внутренней жизни. Образы композиции подсказываются, обусловлены мироощущением художника, его жизненным и творческим опытом. Именно поэтому авторство работ устанавливается не только подписью художника, но и композицией.

Кроме того, композиция есть форма самого изображения как такового, т. е. способ взаимоотношения и взаимодействия изобразительных средств, примененных в данном произведении. Рисунок, как художественное произведение, представляет собой организованное единство его изобразительно-выразительных средств. Это единство имеет основную схему своего строения — композицию.

Изображаемое так же, как изображение, внутренне связано, объединено в нечто общее. Эта схема действительности в художественном произведении называется конструкцией. Планомерность восприятия изображения организации пространства в произведении художник должен заповедать и зрителю. *Этот план в изображении есть композиция, а план самого изображения есть конструкция*.

Восприятие зрителем произведения тесно связано с понятиями «*смысл*» и «*сюжет*» предмета искусства, рисунка. Сюжет — сложное целое, представляющее собой

[1] См.: *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 121.

выход за область изобразительных средств, т. е. линии, точки, пятна в рисунке. Область, в которую совершается выход, должна быть цельной сама в себе, а не случайным скоплением несогласованных и необъединенных элементов, т. е. должна быть внутренне органичной. Только в этом случае (при ее органичной цельности) она может быть названа смыслом данного произведения. Таким образом, изображение должно иметь свое единство, показывая органичную действительность.

Чистая композиция равнодушна к смыслу художественного произведения, внутреннему строению, конструкции изображаемого и имеет дело лишь с внешними изобразительными средствами. Чистая конструкция направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам. «*Предметность*» произведения связана со смыслом, но не с сюжетом, «*телесность*», наоборот, с сюжетом. Реалистичное художественное произведение должно быть предметным и осмысленным, но может не быть телесным и сюжетным, как в абстрактном искусстве. Конструкция подчинена не произведению, а действительности. Композиции подчинено само произведение. И наоборот, произведение не зависимо от конструкции действительности и от самой действительности. Действительность не может выстроиться, перестроиться в угоду художнику, и было бы противоестественно, если бы художнику не захотелось ничего от себя сказать, т. е., если бы он счел, что достаточно самой действительности. Поэтому композиция и конструкция сходятся в произведении и образуют, как основа и уток, сплетающие ткань, произведение искусства.

Единство изображаемого никак нельзя путать с единством изображения. То, что произведение изображает, не похоже на организованную совокупность изображающих его средств. Изображение и изображаемое относятся к разным, совершенно не сравнимым областям бытия. Между реальной историей Ивана Грозного и его сына и сюжетом картины И. Репина с теми же персонажами нет ничего общего. Тем не менее, и то и другое, относясь к существенно разным областям, все-таки связано между собой в художественном произведении, хотя произведение подчиняется своему собственному композиционному единству, не вытекающему из конструктивного решения.

Один и тот же сюжет изображается разными художниками в разных композициях, в силу авторства. Однако без конструктивного единства, позволяющего узнавать предмет, реальность, понять произведение было бы невозможно, точнее, возможно множественное «прочтение» его (абстракционизм). Слишком связный сюжет и натурализм могут разрушить художественное произведение, ослабляя его двуединство. Если преобладает в основе произведения одно из двух, конструкция или композиция, то оно будет одно-

сторонне объективно или односторонне субъективно.

Композиция, в понимании *К. Юона*, есть осознанная автором форма художественного выражения своего творческого замысла во всех его слагаемых.

Н. Волков композицию произведения искусства определил как замкнутую структуру с фиксированными элементами, связанными единством смысла, целостность назвал «родовым признаком» композиции в изобразительном искусстве, отметив, что «структура» — понятие более общее, «конструкция» же выступает как одна из разновидностей «структуры». Композиция, по мнению исследователя, не придает единство и целостность произведению, а закладывает своей сущностью эту целостность, является главной художественной формой произведения изобразительного искусства, объединяющей все остальные виды искусства.

В структуре и конструкции возможны перемещения. Но в произведении искусства не может быть каких-либо перемещений, изменений без ущерба для целостности художественного образа, идейного замысла. Говоря о неделимости композиции, *Е. Кибрик* считал, что строить ее следует таким образом, чтобы ничего нельзя было изъять из нее или передвинуть. Нередко встречающийся недостаток в построении композиции — распадение на две или несколько частей, поэтому, в частности, не следует членить композицию на равные части: ни горизонтом — тогда она зрительно разваливается по горизонтали, ни вертикально расположенными предметами. Распространенная ошибка заключается в том, что соприкасающиеся в композиции фигуры и предметы совпадают своими силуэтами таким образом, что один из них как бы является продолжением другого. Тогда возникает путаница. Обычно принято главное действие располагать в композиции на втором плане, в то время как первый план служит в качестве своего рода подхода к нему.

Композиция должна быть, по мнению *Д. Дидро*, простой и ясной, не допускающей ни одной праздной фигуры, ни одного лишнего аксессуара; а сюжет ее — един, ибо «нет прекрасного вне единства, и нет единства без подчиненности».

А. Дейнека также был сторонником простоты композиции, разумной композиции, характеризующейся ясными большими силуэтами, выразительными планами, мудрой скупостью форм, продуманным чередованием больших и малых форм, ведь простота — это разумная экономия во всем, ибо мало слов еще не значит мало мыслей.

В произведение не может быть внесено ничего инородного. Композиция должна состоять из тех же элементов, что и все произведение, но особенно выделенных, выдвинутых в качестве прежде всего заметных, воспринимаемых: «Эти элементы схватываются зрителем по-

мимо его намерений, а затем по ним уже продолжается восприятие других элементов в определенной последовательности, с определенным коэффициентом их иерархического места в произведении»[1].

Наиболее полное определение композиции дано в исследовании *Е. Шорохова*: «Композиция произведения изобразительного искусства есть главная художественная форма произведения изобразительного искусства, объединяющая все остальные формы, характеризующаяся как целое с фиксированными, закономерно связанными между собой и с целым частями (элементами), в котором нельзя ничего переместить или изменить, от которого ничего нельзя отнять и к которому ничего нельзя добавить без ущерба художественному образу. Это целое находится в неразрывном единстве со смыслом, идеей, содержанием произведения»[2].

Композиция — наиболее ответственный, содержательный, определяющий судьбу, жизнь произведения участок, часть работы в графике и живописи. Все параметры качественного произведения продумываются и решаются через композиционное решение, композиционный образ. Композиция — это образный строй произведения, рисунка. Правильно согласованная композиция предусматривает логику восприятия зрителя, тождественную логике развития идеи художника, т. е. недопустимо, чтобы сразу в глаза бросалось что-то второстепенное в композиции, в то время как самые важные ее места оставались незамеченными.

Чтобы обильный материал действительности не оказывался катастрофически неполным, поверхностным или противоречивым, даже как бы разрушающим весь замысел, необходима идея, т. е. каждое произведение должно быть выражением высокой идеи. Понятия «*тема*» и «*идея*» часто отожествляются, что глубоко неверно. Нет произведения, лишенного темы, в то время как идея в произведении встречается значительно реже. В каждом реалистическом произведении легко уловить, о чем рассказывает художник, но не всегда ясно, что художник хотел сказать своим произведением. Полноценное художественное произведение всегда уникально, благодаря идее оригинально, и в этом его драгоценность. Стало быть, прежде, чем компоновать, надо обладать идеей. Всякая тема мертва до тех пор, пока в сознании художника не зародиться зерно композиции. Хорошо продуманная главная идея — это движущая сила, которая должна подчинить себе все остальное. Если художник не способен использовать все разнообразие выразительных средств для воплощения замысла, идеи, создания худо-

---

[1] *Флоренский П.А.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 112.

[2] *Шорохов Е.В.* Композиция. М., 1986. С. 10, 11.

жественного образа, то никакой сюжет сам по себе не поможет. *Э. Делакруа* отмечал, что любой сюжет может быть важным только благодаря достоинствам исполнения, что сюжетом может быть все, если образно видишь его, что сюжет — это ты сам, это впечатление и чувства, которые ты испытываешь, глядя на природу.

И. Кардовский на композицию смотрел как на мечту художника, считал, что способ выразить «мечту» и есть композиция.

Бесспорно, что именно область композиции является средоточием идейно-творческого начала в изобразительном искусстве, в том числе и в искусстве рисунка. В этом смысле даже портрет или пейзаж с натуры немыслимы вне композиции. В каждом случае через композицию выражается личное отношение художника к своей модели, его понимание модели. Историю искусства можно показать как историю композиции, потому что именно композиция в первую очередь выражает идею, чувства художника. Способность художника мыслить, сознательно относиться к жизни, к действительности, глубоко ее понимать и чувствовать, иметь свою точку зрения на жизнь, т. е. обладать определенным мировоззрением, является важнейшим условием для композиционного творчества.

Неповторимость и уникальность произведения изобразительного искусства, рисунка обязаны непосредственному соприкосновению художника с жизнью. Самые неожиданные по новизне композиции, самые экспрессивные углы и точки зрения рассыпаны в живых картинах жизни в щедром изобилии. Натура как бы дразнит нас, испытывая нашу способность сочинять там, где, казалось бы, все достаточно очевидно. *К. Юон* заметил, что изучение композиции прошлого не дает одной драгоценной стороны — чувства непосредственности. Эту непосредственность может дать лишь сама жизнь. Острота и свежесть подхода к композиционной задаче невозможны без личного изучения предмета своего искусства, без исчерпывающего знания всех его сторон.

Художник должен сделать отбор существенного, значительного, нового, поражающего воображение зрителя и поэтому запоминающегося. Новизна композиции художественного произведения неизменно связана с непосредственным восприятием природы и жизни, с непосредственным чувствованием живого реального мира. «Что такое композиция как ни отбор главного, нужного. Я люблю долго приглядывать, проверять, но видеть сразу, работу делать с удара», — писал *А. Дейнека*[1]. Новое лежит не в выдуманности, а в наблюдении. Композиция не выдумывается и не привносится художником в свое произведение как нечто внешнее, а является

[1] *Дейнека А.А.* Учитесь рисовать. М., 1961. С. 15—20.

продуктом творческого осмысления, результатом типизации объективной реальности.

В композиции можно выделить два момента. С одной стороны, — поиск смыслового, психологического центра события или объекта, когда, как говорил *П. Чистяков*, «каждый волосок на голове имеет отношение к идее»; с другой — анализ закономерностей восприятия и в связи с этим закономерностей, которым подчиняется помещаемое в изобразительное пространство изображение. Композиционное изображение дает нам возможность показать лес, а не отдельные деревья, передать беседу между людьми и т. д. Как подметил *В. Фаворский*: «Композиция как бы позволяет читать между строк и изображать пространство между предметами. Композиционное изображение как бы стирает названия предметов, и мы должны понять и назвать их сызнова»[1]. Композиция — это единство пространства, движения и времени. Без учета временной категории всякая композиция будет лишь условной, лишенной динамики, застывшей фиксацией «препарированной действительности».

Фаворский, говоря о пространственно-пластической композиции, выделял три формы цельности: *фасово-профильную, конструктивную, композиционную*. Пластическая композиция проявляется фасовой формой в соединении с профильной формой. Профильная форма роднит форму с плоскостью, а фасовая — с рельефом, делает всю композицию неподвижной, прикрепленной к этому месту. Силуэт и форма, проработка силуэта и проработка форм рельефа «спорят» и дают, в конце концов, синтез, или вторую форму цельности — конструктивную цельность. Изобразительная плоскость готова принять любую конструкцию, принять любую цельность в двух измерениях, а планами плоскость открывается в глубину. Предметы, помещенные в изобразительное пространство, пропитываются пространством — и возникает третий вид композиционной пластичности.

В композиции следует выделить ее основную часть — схему, которая образует основу ее построения. Первоначальный композиционный расчет (или воображаемая композиционная схема) составляет исходный момент композиции. Схема впоследствии воображением наполняется живым действием, людьми, предметами.

Создание композиции рисунка включает в себя не только графические изобразительные средства (линия, контур, штрих, пятно и др.), но и композиционные средства (контраст, ритм, статика, динамика, симметрия, законы перспективы и др.). Каждое из них может быть не только изобразительным, но и выразительным средством, т. е. подчиняется замыслу художника, законам композиции.

---

[1] См.: *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986. С. 41.



Рис. 98. ***О. Домье.*** Последний совет министров. 9 марта 1848. Литография

Выразительность, т. е. воздействующая сила композиции, зависит, главным образом, от умения пользоваться контрастами. Только благодаря контрастам мы воспринимаем предмет и его форму — по контрасту его силуэта и среды, его окружающей. И чем контрастнее, противоречивее их соотношения, тем ярче впечатление от предмета. Композиция чаще всего выразительна тогда, когда в основе ее лежит контраст, вытекающий из своеобразия идейного замысла художника. Бросаться в глаза, прежде всего, должно то, на чем художник строит свой расчет. Всегда в первую очередь привлекают внимание контрасты, которые сильнее, ярче, больше освещены и представляют контраст к остальному в рисунке (рис. 98). Композиция построена на контрастах, на противопоставлениях. Светлый женский образ, спокойный уверенный в своей правоте, — символ Революции, демократии, свободы — расположен в правой части рисунка, в левой — несколько темных фигур министров, охваченных паникой, страхом перед ответом за содеянное, спасающихся бегством в окно.

Существенными компонентами композиции в рисунке являются светотень и вызываемые ею контрасты — светлого на темном фоне и темного на светлом фоне. Для рисунка характерны контрасты на стыке света и тени. В тени же большого тонального контраста быть не может, так как там граничат тень с

тенью. Даже сильный рефлекс не должен нарушать этого очевидного правила, так как рефлекс — это тоже тень. Но контраст при этом не должен быть надуманным, академическим, идущим от школы или техники, ибо в этом случае он ложен (рис. 99). Выразительность иллюстрации Красаускаса строится на гармоничном сочетании силуэтной темной фигуры и проработанного кружевного светлого фона. В данной композиции фон является активным элементом, из него и от него идет свет, проявляющий и оживляющий фигуру.

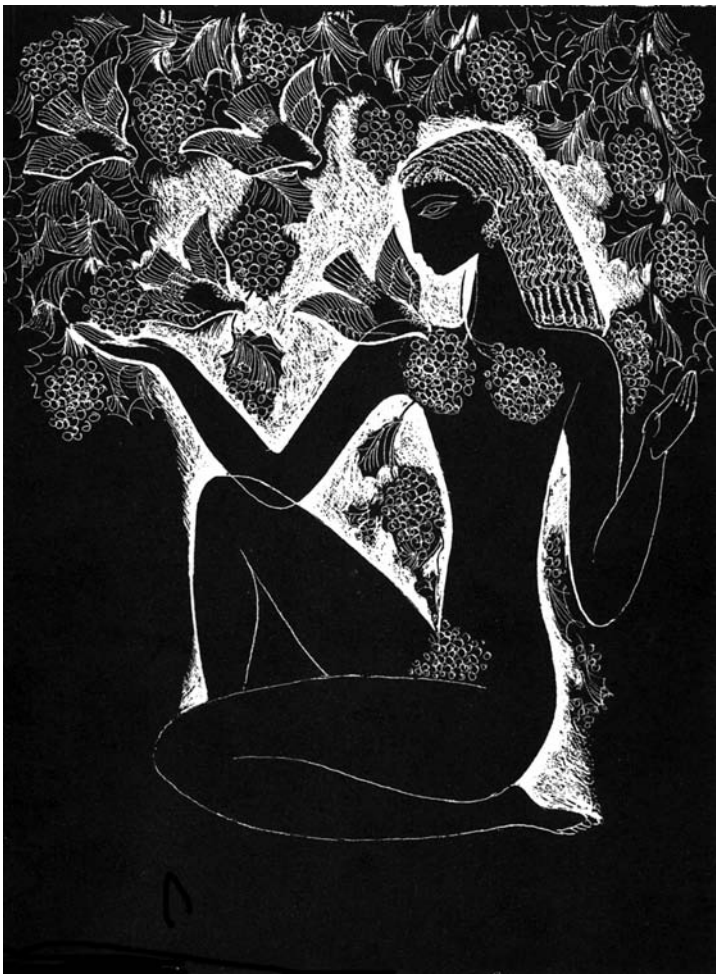


Рис. 99. ***С. Красаускас.*** Книга «Песни Песней Соломона». Иллюстрация. Автоцинкография. 1966



Рис. 100. ***М. Лебедев.*** Вечер в Альбано близ Рима. Рисунок. 1836

Важнейший элемент композиции заключается в зрительной ритмике. Для рисунка ритмика аналогична значению звуковой ритмики в мире музыки. Ритм — это не только организующее начало в композиции, но и эстетическое. Именно через него сообщаются произведению поэтические, музыкальные свойства, неотделимые от художественности.

Т. Гейнсборо высказал целый ряд интересных и передовых для своего времени замечаний, в частности, о композиции пейзажного порядка в письме к Джексону (композитору и художнику), подчеркнув, что первый набросок картины должен, как первые такты мелодии, предвосхищать то, что будет дальше, и это-то и будет развитием и разработкой мелодии, что «настоящая композиция пейзажного порядка не обязательно должна быть наполнена историей или какими-нибудь фигурами, кроме тех, что занимают немножко глаз, отвлекая его от деревьев только затем, чтобы он снова вернулся к ним с еще большей радостью» (рис. 100).



Рис. 101. ***К. Петров-Водкин.*** Академические занятия. Иллюстрация

Ритм и ритмика, заключенные в композиции, основаны на смысле изображения, связаны с масштабами, чередованием и соотношением больших и малых величин. Ритм сразу настраивает зрителя на требуемый лад, составляет важнейшую сторону композиции, но не явно видимую. Ритмика определяет меру, относительную динамичность всей композиции (рис. 101). Ритмика вертикальных линий мольбертов и си-

луэтных фигур учащихся вокруг модели подчеркивает сосредоточенность и напряженность академических занятий.

Отдельные художники отдают предпочтение то одному, то другому экспрессивному элементу композиции: то линии, то контуру, то светотени, то перспективе и др. Линии и абрисы являются непременной составной частью композиции и играют большую роль. Очерчивая границы предметного мира, они определяют также смысл и зрительную ритмику рисунка, будучи всего лишь иллюзорными. Но в композиции именно они создают ее характер. Линия подчеркивает, завершает границу тени, переходит к свету и сталкивает тень со светом, создает светотеневой или краевой контраст. Боттичелли композиционно выразил динамикой линейного ритма чувства Данте к Беатриче (рис. 102). Своеобразие его рисунков к «Божественной комедии» Данте состоит в использовании разного характера штриха — сплошного, телесного для поэта и прерывистого, вибрирующего, трепетного — для его возлюбленной.

Контрасты радости и печали, комического и трагического в рисунках возникают не только из тематической концепции, но и из экспрессии композиционных средств: произвольной игры пропорций, излома контура, внезапного удара света и т. п. Например, у Пикассо есть работы, выполненные буквально тремя взмахами руки в две минуты, но поистине магические по своему эмоциональному воздействию.

Проблема точки зрения является центральной проблемой композиции произведений искусства самых различных жанров и видов, но выступает прежде всего как проблема перспективы. Перспектива — это одно из средств выразительного и максимально полного раскрытия содержания художественного произведения. Наиболее совершенны в композиционном отношении произведения со множеством точек зрения (рис. 103). В композиции Петрова-Водкина используется вид сверху на предметы, расположенные вокруг центрального букетика черемухи в стакане. Это один из вариантов круговой перспективы, в которой можно обнаружить разные точки схода или разные горизонты по отношению к центру.

С разных точек зрения выражается особое отношение вещи ко всему миру, следовательно, предрешается особый подход, понимание этой вещи. С разных сторон вещи являют себя как некоторое единство, но по-разному. Вещь говорит о себе, но в разных поворотах, ракурсах говорит разное, выражает разные аспекты своей единой сущности. Однако «первенствующим над всеми предметами, безмерно их превосходящим в большом искусстве был, есть и, конечно, останется сам человек», поэтому повороты вещей сводятся почти к одним только поворотам человеческого тела. Смысл и значение поворотов особенно легко



Рис. 102. ***С. Боттичелли.*** Данте в аду. Рисунок



Рис. 103. ***К. Петров-Водкин.*** Черемуха в стакане. 1932

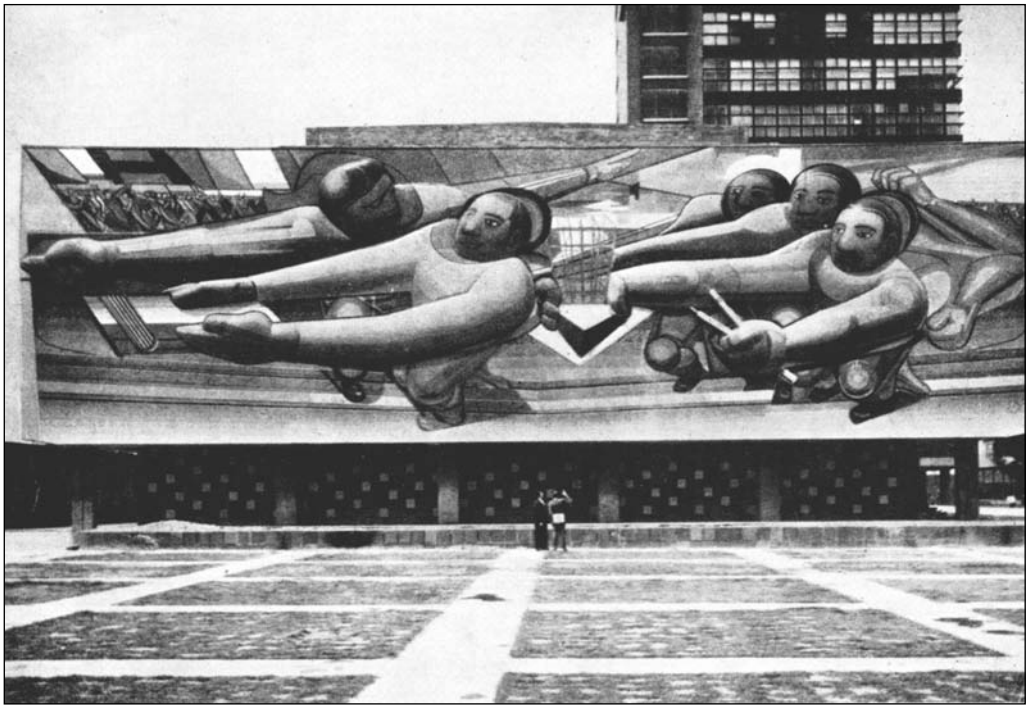


Рис. 104. ***Д. Сикейрос.*** Мозаичный рельеф на здании в университетском городке в Мехико. Размер 320 м^2. 1952—1954

понять через фразу П. Флоренского: «Человек — мера вещей». Вещь не может изображаться художником с любой точки зрения, в любом повороте, ибо тогда она будет говорить о себе совсем не то и не в том смысле, как того требует композиционный замысел.

Ракурс — это неожиданность, непривычный и порой неестественный поворот, положение изображаемого предмета. Это такой поворот, наклон в котором мы никогда этого предмета обычно не видим, а если видим, то не узнаем, так как обычно такой поворот изменяет привычное, лишает предмет чего-то существенного в нем, характеризует не столько его, сколько точку зрения художника (рис. 104). Композиция цветного рельефа на здании ректората университета на тему «Университет народу — народ в университеты» построена в резком ракурсе, фигуры изображены как бы сверху и чуть сбоку — их плечи, головы резко выступают наружу, выполнены в довольно высоком рельефе, а ноги переданы в резком перспективном сокращении. Ось композиции повертывается под углом к плоскости стены, и роспись начина-

ет жить своей самостоятельной пространственной жизнью. Изображение связано со стеной здания. Этому служит композиция, включая фигуры, руки которых протянуты вдоль фасада, и решение фона. Содержательное начало, динамическое и целеустремленное, звучит здесь в полную меру, получая отчетливое выражение в художественной форме. Сикейрос схематизирует изображение человека, чтобы полнее выявить объемно-динамическую выразительность формы и уловить ее взаимосвязь со строгим, прозрачным рисунком архитектуры.

Самая существенная часть композиции определяется умением создать так называемый «*центр внимания*», которому подчиняются все другие части рисунка, картины. «Центр внимания» сосредоточивает зрителя на главных действующих лицах и на основном смысле произведения. Художник пользуется перспективными линиями для направления внимания зрителя на определенное место рисунка, картины, туда, где находится главное изображение в этой композиции, однако при этом не всегда ограничивается одним «центром внимания», в композиции возможны два центра, а иногда и более. Методы выделения этих «центров внимания» состоят в искусном использовании светотени, расстояний между фигурами, величин и масштабов фигур, в умелом их расположении, в использовании тональных сопоставлений и др. (рис. 105). Композиция страдала бы однообразием, если бы главное действие определялось строго геометрическим центром. Можно, пожалуй, даже должно смещать в сторону центр внимания от геометрического центра, но соблюдая при в этом умеренность.

В композиции должен быть не только *композиционно-смысловой центр*, но и *композиционный узел*, на котором она держится, вокруг которого она строится, вращается. Так, когда мы мыслим понятием «центр», то видим точку, когда мыслим понятием «стержень», тогда и видим «ось», «узел».

В решении вопросов композиции важную роль может сыграть соотношение смыслового, композиционного центра и периферии, что вовсе не означает удаленности в глубину изобразительного пространства. Предмет, удаленный от композиционного центра, может быть и первым планом (как правило, в нижней части композиции рисунка) и будет в этом случае фоном-периферией. *Периферию* можно рассматривать как фон вокруг единого смыслового центра (в плоскостном его выражении): лево-право, низ-верх.

Содержание пространства фона можно активно моделировать, соблюдая принципы взаимодействия его и основного изображаемого центра — объекта, предмета. Вялость, слабость фона не усиливает композицию рисунка, а ослабляет. Слабый, не разработанный фон работает, в первую очередь, композиционной пустотой, провалом, не включает-



Рис. 105. ***А. Остаде.*** Волынщик перед домом деревенской лавочки. Перо, бистр, тушь

ся в общий настрой рисунка, мешает создать активную жизнь вещи, предмета. В графических произведениях А. Дюрера и других мастеров пространственные планы моделируются активно (рис. 106). В композиции Дюрера особое эмоциональное значение имеет фон-пейзаж. Таинственный лес, где растения средней полосы соседствуют с фантастическими деревьями, предвещает трудный путь, по которому людей ведут ангелы в облаках.

Крупные мастера как бы выравнивают, организуют меру пространственности, заставляя ее выполнить ту или иную эмоциональную роль, например, ограничивают ее беспредельность, тем самым приближая предметы к зрителю. Рецепт решения вопроса взаимодействия изобразительного объекта-центра



Рис. 106. ***А. Дюрер.*** Бегство в Египет. Гравюра

с периферией в том, что необходимо включать в рисунок принципы пространственного разрыва между ними. Практически это означает — разделять содержание центра и содержательного фона белой бумагой. В тональных композициях аналогичным способом следует разделить фон и центр пространством-воздухом, т. е. тональностью среднего общего тона (рис. 107). Мендос безупречно строит форму и определяет место фигур в пространстве, заставляя его



Рис. 107. ***Л. Мендос.*** На рынок. Линогравюра

играть эмоциональную активную роль. Разный штрих, то поток отрывистых, то сгущающихся, то разреженных, рисует жесткую по отношению к человеку стихию неба, передает фактуру одежды, объем, светотень, как бы включая в образ само движение руки художника. С тонким чувством меры в композиции определена доля белого и черного, создавая таким образом единую пространственно-световую среду. Образный мир в гравюре предметен. Самые сложные мысли, глубокую и тонкую характеристику героев Мендос выражает в зримой, осязательной форме, в движении, в позах людей.

Художник в композиции может показать только один момент, но таким образом, чтобы зритель мог предположить, представить, что этому моменту предшествовало и что последует за ним. Художник располагает только одним мгновением, длительность которого равна взгляду, но он должен суметь, говоря словами Дидро, не идя вразрез с истиной и интересом, объединить два временных момента, как и два действия. В композиционно-смысловом центре прошлое и настоящее должны быть как бы завязаны в единый узел. Только в этом случае создается впечатление движения, жизни (рис. 108). В композиции «Шалун» улавливается предыдущий и последующий моменты: малыш кричит, сопротивляется, изъятый из среды своих сверстников, но скоро будет наказан за свои шалости. Правдивая жизненная сценка, запечатленная в быстром рисунке Рембрандтом.

Для композиций рисунков и фресок Микеланджело характерна невероятная по правдивости и совершенству воспроизведения движений выразительность (рис. 109, *а*; 109, *б*). Ему было подвластно изображение разнообразных по сложности вариантов движений: зарождающегося, потенциального, когда движение усиливается острым, внезапным переживанием: тело еще в покое, но резкий поворот головы, неожиданный жест предвосхищает движение; задержанного, подавленного, связанного, противоречивого движения, как борьба воли и чувства, когда внешние препятствия свободному движению превращаются во внутренний, духовный конфликт; преувеличенного, форсированного, сверхъестественно мощного и в физическом, и в духовном плане, когда мускулы напряжены до максимума, иногда в противоположных направлениях, а спиральное вращательное движение фигуры воспринимается как насыщенная духовная жизнь.

Именно движение заставляло оживать изображение, подвигало художников на поиски новых пространственно-временных решений (рис. 110). Композиция выражает пространственно-временную динамику движения — один в трех лицах и трех моментах. Развивающиеся до горизонтального положения волосы на голове шамана и



Рис. 108. ***Х. Рембрандт.*** Шалун. Быстрый рисунок



Рис. 109, *а*. ***Б. Микеланджело.*** Либийская Сивилла. Фрагмент. Фреска. Сикстинская капелла. Ватикан. 1508—1512



Рис. 109, *б*. ***Б. Микеланджело.*** Либийская Сивилла.
Рисунок для фрески «Страшный суд». Фрагмент

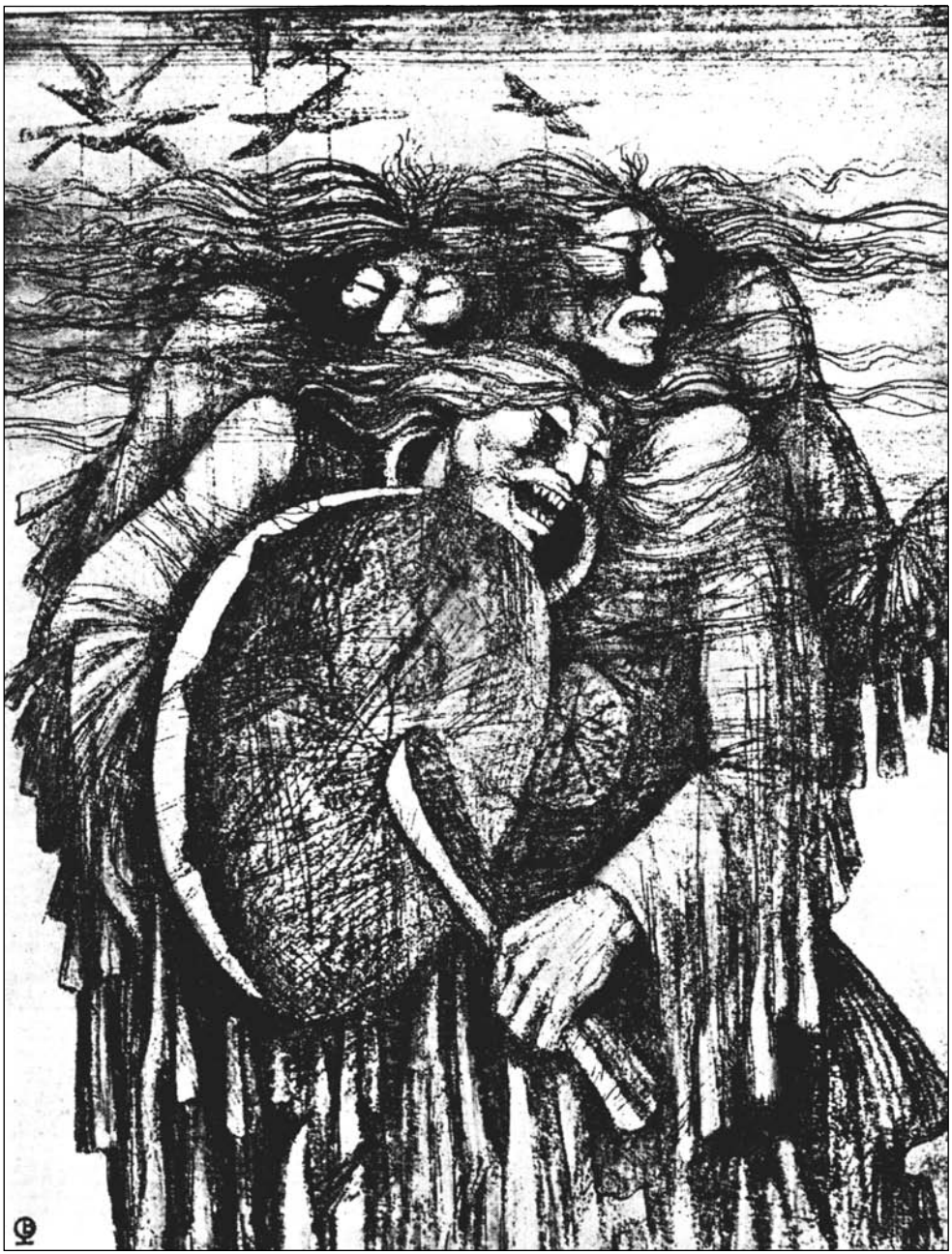


Рис. 110. ***Востряков.*** Шаман. Бумага, офорт. 1978

спокойно ниспадающие вертикали одежды подчеркивают силу движения духа через внешнее физическое его проявление. Динамика движения усилена ритмом полета птиц. Таким образом, четвертая координата пространства — время — также в арсенале композиции.

С эволюцией изобразительно-выразительных средств и возможностей рисунка меняется само понятие композиции в рисунке. Первоначально композиция включала в себя, главным образом, линейную структуру рисунка, строилась на отношениях фигур между собой (их симметрии или равновесии, динамике их контуров, орнаментальном ритме их силуэтов). С появлением пятна композиция уже относится и к тону, и к системе тональных отношений. Если линией возможно выразить и тон, и глубину, то с использованием полутона и перевода изображения в тональную плоскость эти задачи решаются полней.

Система композиции может быть полярной симметрией тона, когда в левой или правой частях рисунка тон-пятно распределяется более или менее симметрично, но контрастно в тональном отношении (рис. 111). В данной композиции используется цвето-световая асимметрия: освещенная силуэтная белая фигура, одежда моделируются серым штрихом, в окружающем темном пространстве предметы, инструмент, фактура пола рисуются серой линией. Принцип диссонанса может разрешаться гармонией в овальной схеме композиции (характерно для эпохи барокко). Композиция в круге как образ гармонического совершенства приобрела философский смысл — символ единства. Используя композицию в круге, А. Рублев стал проводником идей человечности.

Композиционная форма, схема изобразительного организма,— самая живучая сторона произведения, не изменяющаяся во времени. Сочетания композиционных схем дают некое многообразие, которое имеет отношение к вторичным и третичным образованиям. Первичные же композиционные схемы, формы весьма немногочисленны.

Многоярусные изображения в египетском искусстве, равноправие вертикали и горизонтали в греческом рельефе, господствующая вертикальная ось икон, диагональное деление картин Рубенса, центральная симметрия у Тинторетто, Ботичелли и т. д. — первосхемы, первокомпозиции, классические образцы построения произведения, актуальные и для современной художественно-изобразительной практики (рис. 112). Для этой композиции Дейнека использовал многоярусную условную трактовку пространства, характерную для древнеегипетского искусства, в соответствии с которой по собственному плану разместил изображение.

Художественная форма композиции, иначе говоря, составляющие ее элементы, численно ограничены, однако их различное сочетание безгранично, как безгранично разнооб-



Рис. 111. ***Н. Гольц.*** Э.Т.А. Гофман. Кавалер Глюк. Иллюстрация. 1976

разна сама жизнь (рис. 113). Это одноплановая фронтальная композиция; плоскостной тип рисунка (без объема), но в нем явно прослеживаются традиции иконописи. Тем самым еще раз можно убедиться в том, что история искусства — это не усыпальница, где хранятся дорогие

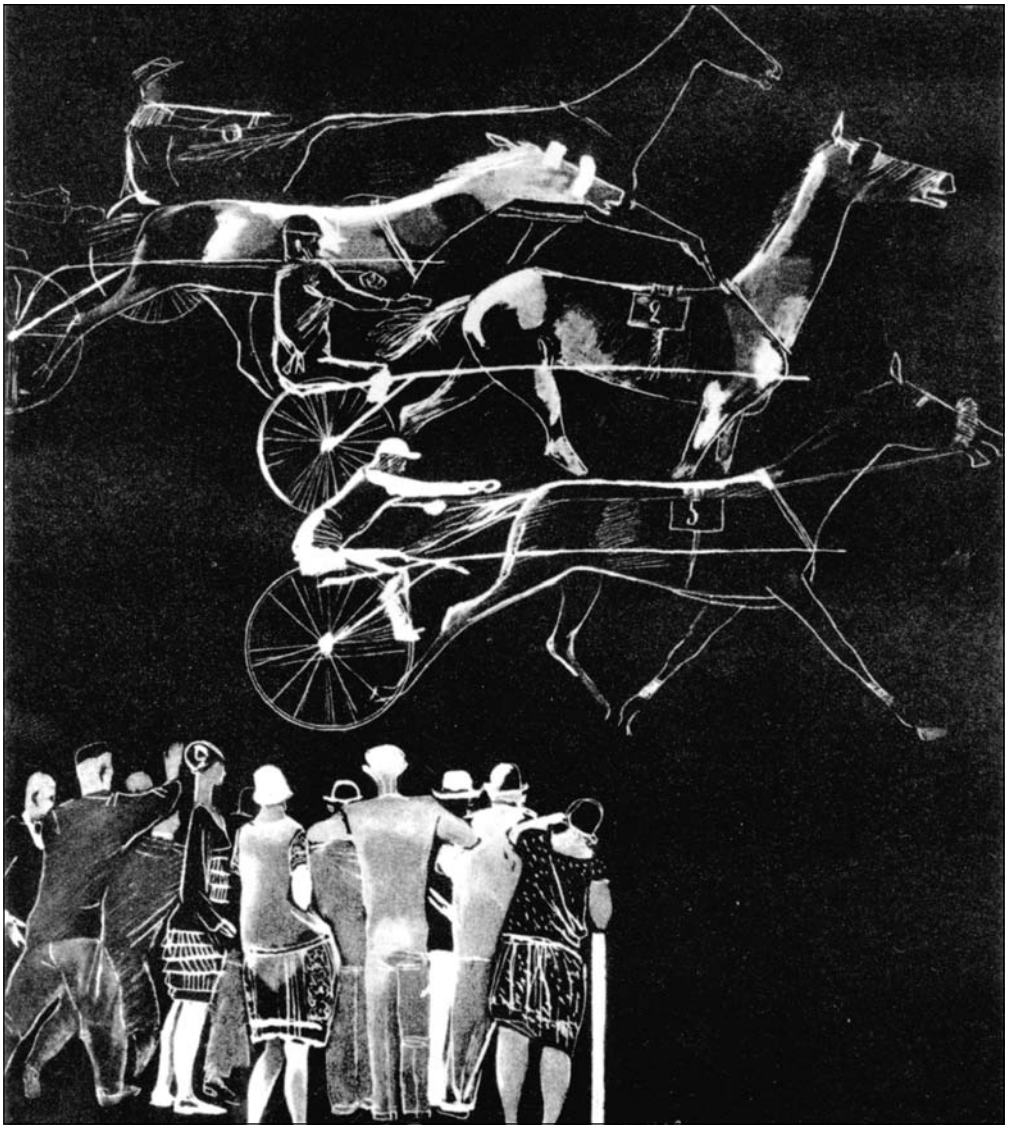


Рис. 112. ***А. Дейнека.*** Бега. 1928

сердцу произведения, а источник творческого вдохновения.

Реалистические композиции могут быть разделены на несколько типовых групп: *однoплановые*, *двуплановые* и *многоплановые*, *научно-перспективные* и *условно-перспективные* и также *сво-*

бодные (бесперспективные). Все виды — дают в каждом случае целый комплекс своеобразных приемов, способствующих достижению определенных художественных целей. Элементы декоративные и реалистические, моменты психологические, жесты и мимика, движения и действия, группировки фигур и использование условий светотени — составляют основной материал различных видов композиций. Одноплановые композиции являются обычно и первоплановыми, т. е. самыми близкими по отношению к зрителям. Типы двуплановых, трехплановых и многоплановых композиций используются для более сложных сюжетов, перспективно ведущих зрителя в глубину пространства. Великолепна трехплановая композиция Дега (рис. 114). Центр внимания на втором плане, где помещена фигура Дюранти. Первый и третий планы раскрывают удивительный мир мыслей и чувств писателя. Благодаря таланту Дега в композиции ощущается момент, когда энергетика, идущая от массы книг за спиной писателя, подпитывающих его интеллектуальные и творческие силы, вот-вот выльется, воплотится в строки на чистых листах бумаги, лежащих перед ним. Иллюстрация В. Перцова к одной из русских былин показательна как многоплановая, многофигурная, круговая композиция (рис. 115).

Различают также композицию *внутреннюю*, *замкнутую*, *завершенную*, дающую законченное представление о сюжете; *фрагментарную*, представляющую как бы часть целого; *линейную* (рис. 116 — Сложное, разномасштабное, многоплановое сферическое пространство, создаваемое линией и штрихом); *тональную* (рис. 117 — Скульптурная четкость в передаче большой фор-



Рис. 113. ***Г. Пенчев.*** Девушка с цветком



Рис. 114. ***Э. Дега.*** Портрет писателя Дюранти. Пастель

мы сочетается с тонкой и выразительной характеристикой мощного движения могучего медведя. Пространство создается за счет того, что передние лапы конкретны, а задние как бы растворяются, уходя вдаль); *тонально-штриховую* (рис. 118 — Прославленный живописец Гойя создал несколько графических серий, посвященных изображению борьбы испанского народа с войском Наполеона. На листе «Какое мужество!» изображена женщина, вставшая к орудию после гибели всех защитников батареи. Нежная серебристая россыпь воздушного пространства тонко гармонирует с хрупкой фигуркой героини благодаря совершенству



Рис. 115. ***В. Перцов.*** Сказание о Евпате Коловрате.
Темпера. 1983

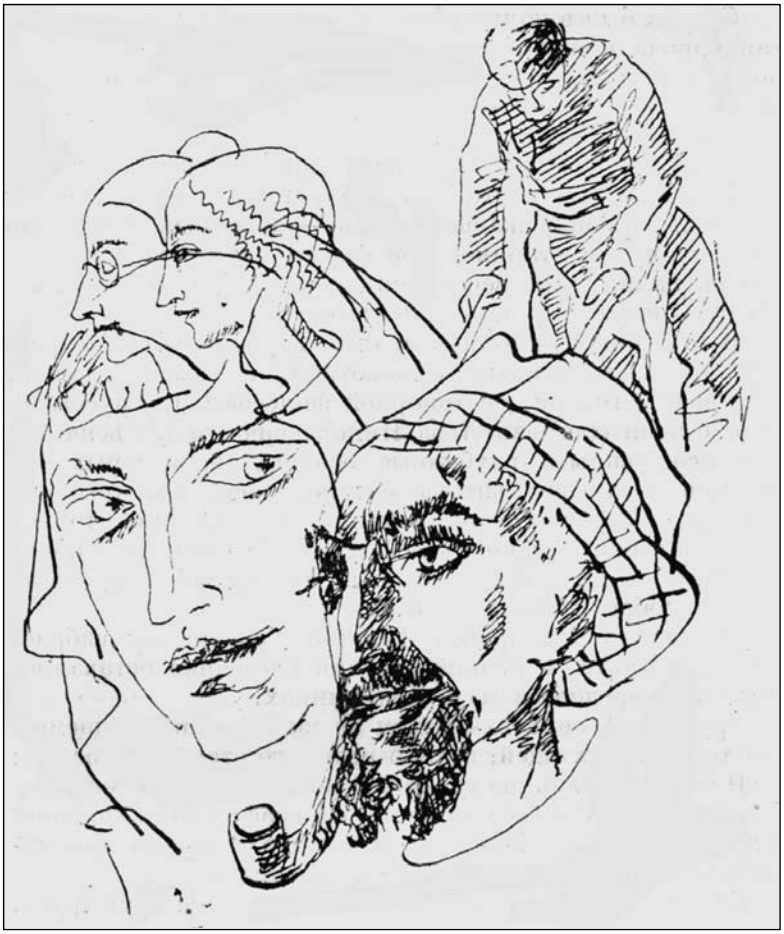


Рис. 116. ***К. Петров-Водкин.*** Пространство Эвклида. Иллюстрация

владения художником штриховой техникой офорта и тональной техникой акватинты).

Различают также композицию по форме: *объемную* (рис. 119). Образ индианки поражает монументальной силой и, одновременно, острой, живой характерностью. Богатое перспективно-пространственное построение отличается выразительным обобщенным объемом в сочетании с мягкостью светотеневых переходов и артистической выразительностью линии контуров. Известна также *глубинно-пространственная* и *плоскостная* композиции (рис. 120). Техника портрета — сочетание живописи и графики. Плавно льющаяся ясная линия, линейный контур нанесен поверх цвета.



Рис. 117. ***В. Ватагин.*** Медведь

Цвета и линии не вполне совпадают, придавая легким расхождением некоторую трепетность образу портретируемой.

Необычайно сложна композиция в «Автопортрете» Петрова-Водкина (рис. 121). Особый динамический накал сообщает образу несколько найденных автором приемов. В первую очередь, — активное отношение головы к фону. Фон — некое фантастическое пространство. Низ фона отдаленно напоминает земную твердь, верх — небо. Это усиливает философскую содержательность портрета, проявляет «планетарность» видения мастера со всеми присущими ей элементами «наклонной» или «сферической» перспективы. На каждый «фрагмент» художник заставляет смотреть как бы с разных точек зрения. Общий план виден как бы сверху. Верхняя



Рис. 118. ***Ф. Гойя*** (и Лусиентес). Какое мужество!
Из серии «Бедствия войны». Офорт, акватинта. 1808—1820

часть головы производит иное впечатление. Точка зрения переместилась. Соединение двух точек зрения дает ощущение движения нашего взгляда вокруг модели, в результате чего расширяется пространственно-временной охват изображения. «Движение — главный признак существующего. Человек — некая духовно-волевая энергия», — эти слова известного художника Петрова-Водкина указывают на характер решений композиций многих его рисунков и картин.

Система средств композиции включает не только линию-контур, штрих, пятно, но и те правила и законы, по которым строится композиция и которые разные педагоги-художники определяют по-разному. Е. Кибрик, например, симметрию и асимметрию относит к приемам композиции, утверждая, что они имеют свои законы равновесия. А. Дейнека причисляет симметрию и равновесие к правилам композиции. Кибрик считает ритм элементом композиции, а Дейнека — правилом. Поскольку правила композиции (композиционных построений) весьма многочисленны, то их индивидуальное приме-

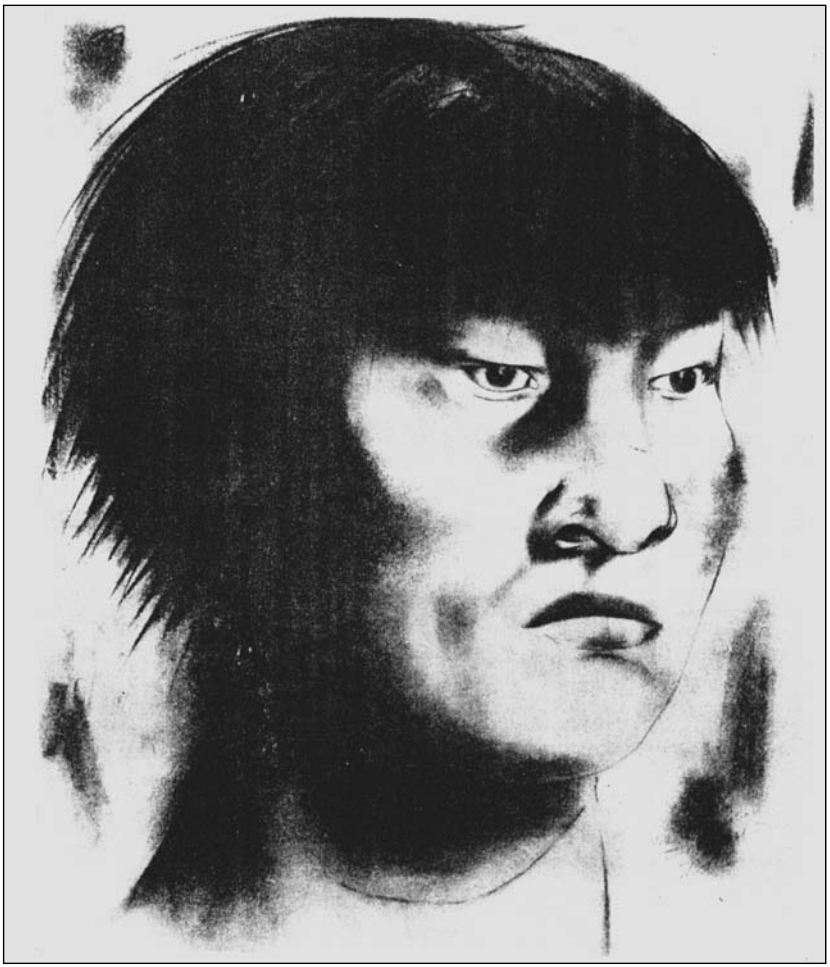


Рис. 119. ***К. Портиани.*** Голова индианки.
Рисунок. 1940

нение (приемы) в искусстве рисунка не имеет предела.

К основным композиционным закономерностям изобразительного искусства можно отнести: правило симметрии, «золотого сечения», равновесия, статики и динамики (покоя и движения), ритма, перспективы, масштаба, вертикали и горизонтали как постоянных осей по отношению ко всем другим направлениям и стилевое единство. По этим правилам создаются произведения живописи, рисунка, меняются только средства изображения и «поведение» этих правил.



Рис. 120. ***П. Пикассо.*** Портрет Доры Маар. Масло. 1938

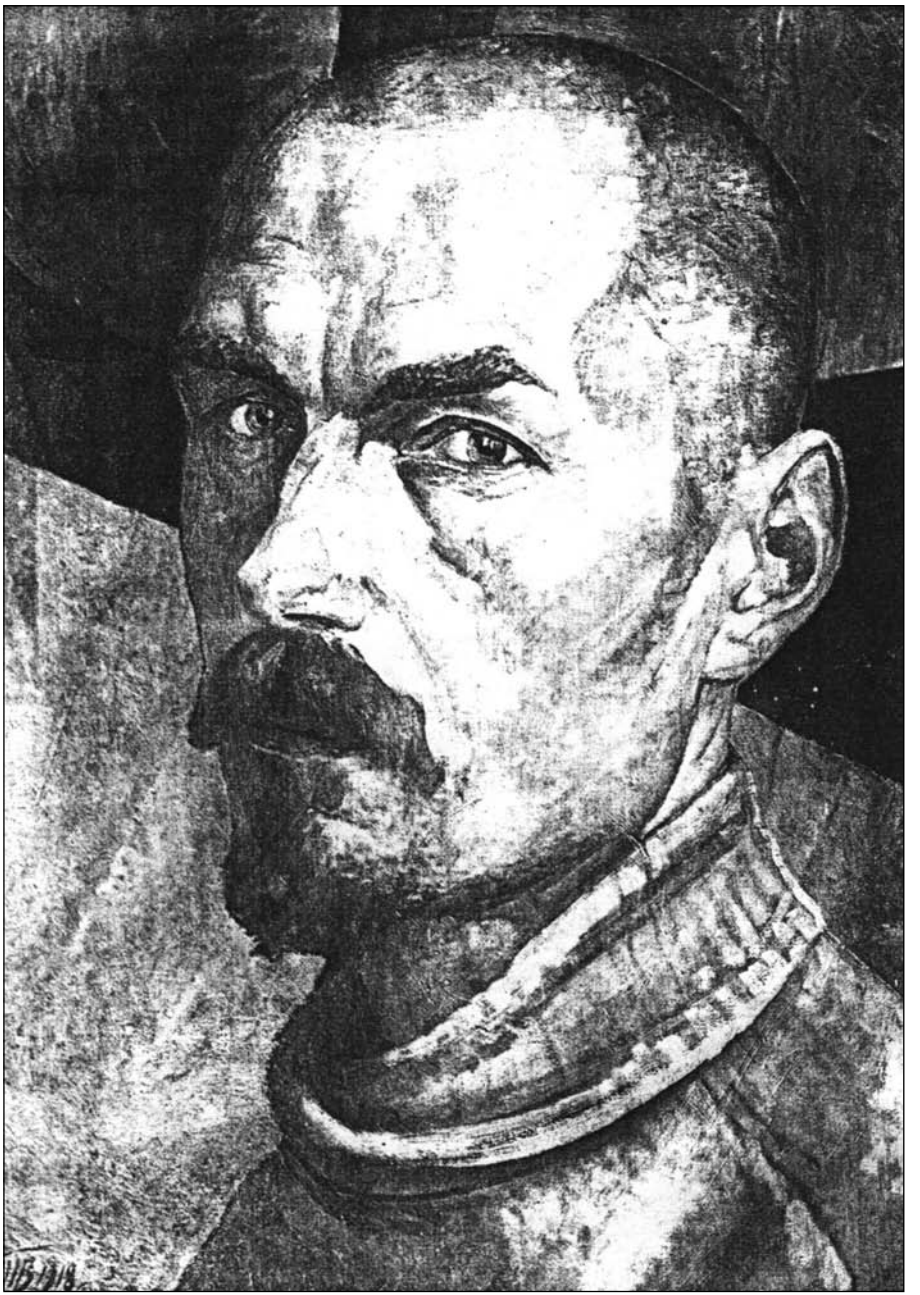


Рис. 121. ***К. Петров-Водкин.*** Автопортрет. Холст, масло

Можно выделить следующие главнейшие правила композиции:

• все художественное произведение должно быть подчинено выражению его основного содержания;

• все в художественном произведении должно находиться во взаимосвязи, развитии, движении; новое качество должно являться результатом изменений количественных; единство и борьба противоположностей должны всегда наличествовать в художественном произведении;

• в художественном произведении должен быть композиционный центр;

• для наибольшей выразительности и новизны мотива должны быть употреблены средства решения пространства, светотени, контрастов, гармонии тональностей, сочетаний объемов, ритма и т. д.;

• не должно быть случайностей в размещении фигур, предметов, их частей, в совпадении разноудаленных частей;

• симметрия и асимметрия в композиции используются как выражение покоя в первом случае и беспокойства, движения — во втором;

• размер произведения должен соответствовать его содержанию, формат — его композиции;

• отношению к человеку в композиции подчиняется все — до трактовки формы включительно.

В учебниках по композиции к основным композиционным правилам отнесены: симметрия, асимметрия, ритм, сюжетно-композиционный центр, параллельность в композиции, расположение главного на втором плане, а к типичным приемам композиции: передача впечатления монументальности, передача пространства, горизонтали и вертикали, диагональные направления.

Художники часто обращаются к симметрии, особенно в том случае, когда необходимо подчеркнуть значимость объекта, действия, фигуры или момента в композиции. В. Фаворский называет симметрию аппаратом, способствующим цельности произведения, своеобразным законом движения и выделяет *простую, параллельную, крестообразную, розеточную, диагональную симметрию. Простая* симметрия предполагает следующее: когда, идя вправо от оси симметрии, мы как бы то же проделываем и влево. *Параллельная* симметрия — это простая симметрия, усложненная подобием через параллельность. Если симметрией управляет вертикальная и горизонтальная оси, то получается *крестообразная* форма симметрии. Несколько осей симметрии дают *розеточную* симметрию. Если за линию рассказа взята диагональ и на ней все строится, то это симметрия *подъема.* Вся композиция может строиться на двух диагоналях — это большое X дает симметрию. Наконец, может быть еще *апогей симметрии*, когда фигуры как бы совершают танец, повторяя позу (человека) только в разных ракурсах, и приобщают к композиции не только свои очертания, но и траектории

движений, которые их соединяют. Как подметил Фаворский: «По аналогии с поэзией, подобие одной формы может перекликаться с другой, образуя нечто вроде рифмы»[1].

Прямые линии, параллели, диагонали, квадрат и треугольник, круги, спирали, пирамиды и конусы часто играют обобщающую и собирательную роль в выработке искомой композиции.

Асимметричная композиция отличается неодинаковостью сторон изображения. Одинаковость сторон изображения дает понятие равновесия. Симметрия и асимметрия имеют свои законы равновесия. В симметричной композиции равновесие устанавливается почти автоматически и регулируется деталями. При асимметрии оно диктуется художественным чутьем, опирается на смысл. Равновесие может касаться как самих фигур, так и пространства между ними; образуется из распределения больших и малых величин, противопоставления пятен светлого и темного, контрастов и т. д. (рис. 122). Офорт «Фауст в своем кабинете» изображает героя немецких легенд — доктора Фауста, ставшего символом стремления человека к знаниям. Использование штриха разной насыщенности позволило добиться великому художнику XVII века передачи сложнейшего эмоционально-психологического состояния персонажа, представленного в композиции в образе ученого-астролога, постигающего тайну очередной загадки природы. Чувство равновесия в композиции определяется вертикальной осью, которая делит изображение пополам. Из этого приема вытекает еще одно понятие — *статика*, чувство зрительной уравновешенности. Точка схода в подобных случаях находится посередине изобразительной плоскости.

Нарушение равновесия (например, когда точка схода переносится в край листа или когда одна сторона рисунка более насыщена по массам, чем другая, или когда, наконец, композиция строится по диагонали) дает импульс *динамике* в изображении (рис. 123). Двойная вертикальная ось в этой композиции — черный теневой силуэт за фигурой и сама фигура, и диагональный горизонт предвещают страшный момент расстрела человека.

В зависимости от характера рисунка, его целевого назначения, содержания используются те или иные правила и приемы композиции. Правила облегчают поиски пластического решения композиции, помогают убедительно донести до зрителя образ, ясно выразить художественную мысль. Развитие самого искусства вносит в них поправки. «Все эти и многие другие правила композиционного построения, которые можно, пожалуй, сравнить с правилами стихосложения, верны и очень полезны в прак-

[1] *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986. С. 73.



Рис. 122. ***Х. Рембрандт.*** Фауст. Офорт. 21,4×16,5 см

тической работе, однако, как и все правила, они в руках большого мастера сплошь и рядом нарушаются, и нарушение их позволяет создавать особенно сильные произведения»[1]. Примером такого нарушения правил может служить рисунок Курбе, который стал своего рода символом французского народа, одержавшего победу на баррикадах (рис. 124). Новаторство мастера заключалось в отсутствии традиционной композиции, в вызывающей рыхлости рисунка, в однотонности фигуры и предметов, среди которых нет надуманных акцентов, что увели-

[1] См.: Советы мастеров. Л., 1979. С. 355.



Рис. 123. ***Ф. Мазерель.*** Расстрел. Линогравюра

чило эмоциональную выразительность композиции и способствовало более глубокому постижению действия.

Принято считать, что правило равновесия требует, чтобы голова, фигура в портрете, повернутая вправо, была сдвинута влево от центра картины и наоборот — иначе композиция потеряет устойчивость. Однако в портрете Ермоловой работы В. Серова ее фигура повернута вправо же от центра картины. Тем самым художник добился неожиданного эффекта — фигура Ермоловой перестала быть замкнутой в себе; создается впечатление, что где-то за рамой картины есть аудитория, к которой обращается великая актриса. Силуэт фигуры уравновешивается шлейфом платья и зеркалом в левой части композиции.



Рис. 124. ***Г. Курбе.*** Титульный лист к изданию «Общественное спасение». Рисунок. 1848

Ритм, равновесие, симметрия, статика, динамика, перспектива как категории изобразительной грамоты более устойчивы, чем их стилевые признаки, в которых отражаются общественный уклад, господствующее мировоззрение, культура определенного отрезка времени, эпохи, столетия. Стиль и творческая изобретательность художника дают им бесконечное разнообразие, оставляя в неприкосновенности саму понятийную сущность всех вышеперечисленных категорий.

Следует отличать композиционные правила (закономерности) и приемы, помогающие построить композицию, от законов композиционного творчества, определяющих процесс воплощения идеи в форму художественного произведения. Исторический опыт мирового искусства позволяет выявить закономерности универсального значения, лежащие в основе художественного творчества, в частности, в основе композиции рисунка. Они объективны, так как не зависят от особенностей тех или иных школ и направлений, течений и творческих индивидуальностей отдельных художников, они неотделимы от самой природы искусства, рисунка. Это и есть законы композиции.

«Говорят, что нет законов композиции, — недоумевает Фаворский. — Конечно, есть. Раз есть цель и есть условия, то есть и законы. И открывая эти законы в классическом наследии прошлого, можно учиться, только нельзя превращать эти законы в правила»[1]. Рассматривая вопрос о законах композиции, мы имеем в виду только идейное, реалистическое искусство. Законы композиционного творчества существуют и действуют, ни в коей степени не умаляя дара, таланта художника. Правильное формирование и развитие композиционного дарования требует знаний по теории художественного творчества, значением которой не стоит пренебрегать.

Основные законы композиции — *закон целостности, закон контрастов, закон выразительности, закон новизны, закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу, закон жизненности* — не существуют изолированно друг от друга, они тесно связаны между собой и действуют на протяжении всей работы над произведением. Однако некоторые из них преобладают, проявляются наиболее активно на определенном этапе работы. Например, закон жизненности имеет наибольшее значение в процессе разработки сюжета; закон контрастов или выразительности касается, главным образом, создания пластической основы композиции; закон цельности относится больше всего к стадии завершения произведения.

Действие закона целостности требует выявления конструктивной идеи, объединяющей в единое целое все детали будущего рисунка, определяя главные, показывая соответствие формы содержанию, а содержания форме. Смысл латинского слова compositio (композиция) — сложение, приведение частей в единство. Под композицией понимают цельность произведения, его пластическое единство, обусловленность формы идейным содержанием. Подчинение второстепенных деталей главному есть одно из требований закона целостности. Количество персонажей и деталей в работе должно быть оправданным. Е. Кибрик считал неоправданную многофигурность не достоинством, а «болтливостью»: «Лучше сказать мало, но выразить многое». Композиция рисунка должна быть лаконичной. Работа линией требует больших обобщений так же, как работа золотом в скульптуре: когда фигуры изобилуют деталями, дробны золото не работает (фигуры фонтана «Дружба народов» на ВВЦ), когда рисунок перегружен деталями, линии тоже не работают.

Манера рисунка (характер штриха, активность тона, контрасты, характер линий) и сама композиция вызываются к жизни содержанием. Это закон. А закон распространяется на все виды изобразительной деятельности (рис. 125). Разрабатывая

[1] *Фаворский В.А.* Указ. соч. С. 183.



Рис. 125. ***А. Бустос.*** «Made in USA». Гравюра на линолеуме. 1948

тему композиции «Протест, изобличение североамериканского империализма», Бустос широко использовал сильные контрасты черного и белого, резкие сопоставления первого и второго планов, с помощью которых дается возможность эмоционально пережить остроту столкновения сил в изображаемом событии.

Предназначение формы в реалистическом методе — быть средством воплощения содержания, существовать и функционировать во имя его, а не самой себя. Совершенная художественная манера не видна. Она захватывает силой выражаемого содержания, максимальным участием в создании которого и проявляет свою активность, выступая как средство, а не самоцель[1]. Форма «работает» на композицию, на художественное содержание. Многочисленные портреты Рембрандта привлекают прежде всего выраженной в них глубокой человечностью, сочувствием к простым людям, одним словом, жизненной содержательностью. Надо обладать уникальным талантом и мастерством, чтобы передать поэтичность морщинистых лиц обыкновенных людей, заставить их изображение стать фактом высокого искусства. Это достигается мастерством рисунка, светотени, колорита и пр., и пр. Но все эти особенности формы не бросаются в глаза сами по себе, потому что они активно «работают» на содержание, выявляя необыкновенное в обыкновенном и пленяя, выражаясь словами Дидро, душу зрителя (рис. 126). Подробности внешней характеристики раскрывают сущность, статус портретируемого.

Конструктивная идея, форма, содержание служат залогом не только целостности рисунка, но и базой для действия *закона контрастов* (сочетания противоположностей) в зрительном восприятии рисунка. Форму мы видим и изображаем благодаря контрасту света и тени, контрасту черного и белого. Композиционные контрасты связаны и с характером художественного образа. Столкновение добра со злом, старого с новым, реакционного с прогрессивным и т. д. — это все конфликтные ситуации, борьба противоположностей (рис. 127).

Е. Кибрик о контрастности как элементе композиции говорил: «Не только основной замысел композиции, но и вся ее художественная ткань должны состоять из контрастов. Если мир бесконечно многообразен, то и реалистическое искусство, правдиво отражающее действительность, должно, естественно, стремиться отразить бесконечную неповторимость деталей бесконечного мира. Лучший же способ выявить своеобразие деталей — это сопоставить их по принципу контрастов»[2]. Еще Леонардо да Винчи

---

[1] См.: *Шульц Л.* Денис Дидро о содержании и форме в искусстве // Художник. 1984. № 12. С. 58.

[2] См.: Советы мастеров. Л., 1979. С. 357.



Рис. 126. ***В. Перцов.*** Старший водолаз Савченко. Бумага, картон, сангина. 1987



Рис. 127. ***Э. Уайес.*** Охотник. 1943

в своем «Трактате о живописи» обращал внимание на то, что в композиции следует сочетать контрасты: рядом с высоким ставить низкого, с толстым — худого и т. д.

Сочетание выразительных контрастов не случайно, не хаотично в композиции, а закономерно. Образность конструктивной идеи и главного контраста указывает на взаимодействие законов целостности и контрастов с законом жизненности. Закон жизненности предполагает раскрытие сторон изображенного явления, в которых общее отражается через индивидуальное, особенное, присущее именно этому явлению. Передавая в единичном типи-

ческое, художник тем самым показывает сущность явления (рис. 128). Как бы предчувствуя события Крестьянской войны 1525 года, Дюрер наделяет своих героев — танцующих крестьян — грубой и могучей силой, хотя неизменно в его отношении к ним сквозит ирония и снисходительность горожанина. В композиции только две фигуры в танцевальной позе, прочно «стоящие» на земле, соединенные силой образа с землей.



Рис. 128. ***А. Дюрер.*** Танцующие крестьяне. Гравюра

Композиционный закон жизненности проявляет свое действие не только при решении задачи изображения единичного и типического, но и при решении задач передачи движения во времени, смысла движения во времени, чувства жизненности отображаемого, передачи движения не только механического, а движения в глубинном смысле, чувства единства разновременного. Чтобы добиться этого ощущения, необходимо найти и выделить кульминационный момент, содержащий признаки не только настоящего, но и прошедшего и будущего, последующего развития данного события в единстве с замыслом, иначе композиция будет статичной, движение — чисто внешним, лишенным жизненности.

Одна из ярких граней композиции связана с красотой жизни. Композицию можно понимать как средство нахождения, собирания и выражения разбросанных, разрозненных крупинок красоты жизни, золотинок прекрасного, невиданных до сих пор. Ю. Пименов утверждал, что если красота простых, жизненных вещей будет понята нами не в банальном или салонном виде, то за любой вещью, увиденной с душой, встанет красота жизни. Люди, не любящие по-настоящему жизнь, придумывают внешнюю красоту, мещанскую или изысканную, все равно — и то, и другое холодно и бескровно. А. Голубкина работала любуясь. Любование, позволяющее видеть красоту, не доступно равнодушному взгляду (рис. 129). Нужно уметь у каждого мастера почерпнуть то удивительное, что он хотел дать своим произведением: мудрость Пуссена, теплоту Тициана, великолепие Веласкеса, красоту и радость Ренуара...

Понятие композиции столь многогранно, что ни одно определение не исчерпывает сути его. К приведенным ранее формулировкам можно добавить и другие, разработанные современными художниками-педагогами в процессе своей профессиональной деятельности.

Композиция — это нечто противоположное механическому изображению, пассивному описыванию и ремеслу.

Композиция — это занятие умственное, это работа с непременным участием способностей выражения, представления и памяти.

Композиция — это работа, которая требует способности решать и решаться.

Композиция — это поиск, иногда легкий и приятный, иногда тяжелый и мучительный.

Композиция, как драгоценный камень, множество граней которого поражает своей красотой. Но нужно не только найти, но и огранить его, разработать, отшлифовать, отполировать каждую сторону, чтобы появилось это поразительное их единство, эта красота-истина. Все истинное рождается в творческой работе через поиск, сомнение, страдания, как открытие. Нам только кажется, что Моцарты и Рафаэли работают без мук и страданий.



Рис. 129. ***О. Ренуар.*** Этюд к портрету актрисы Самари

Композиционные поиски — увлекательнейший процесс работы над образным воплощением замысла. Но для того чтобы эти поиски не были отвлеченными, надо уметь видеть типичное, характерное в природе, обществе, а это требует от художника глубокого знания жизни в ее развитии и новизне.

Композиция для зрелого художника — живая деятельность и краткая формула, как итог своим размышлениям и наблюдениям; для начинающего — лишь приглашение к самостоятельному рассуждению.

Владение законами, средствами композиции — свидетельство высшего мастерства. К этому художник приходит в зрелости. Рисунок, как говорится, — «не болтливое искусство», и в этом его немалое достоинство. Однако найти то, что нужно, в безграничном океане сочетаний изобразительно-выразительных средств для точного, цельного, жизненного художественно-образного выражения замысла очень сложно. Этому надо учиться. Но можно ли учить и учиться композиции, творчеству? Извечный вопрос. Многие художники-педагоги считают, что да, можно, если вынести этап нахождения основного пластического мотива за скобки композиции.

Обычно почти одновременно с сюжетом появляется и изобразительный пластический мотив или замысел, идея будущего произведения. В поисках большей выразительности художник варьирует этот мотив, находя лучшее решение. Когда мотив найден, начинается кропотливая работа по собиранию нужного материала (исторического, документального, портретного, пейзажного и т. д.). Мастерское использование собранного материала, необходимого для разработки пластического мотива, и будет то, что художники-педагоги называют композицией. Нахождению мотива, как мелодии в музыке, научить нельзя, но научить разработке его — можно. Надо искать действенные подходы к каждому студенту и давать конкретные рекомендации по вопросам композиции на каждое задание программы. Рекомендации должны быть простыми, понятными, убедительными, своевременными и эффективными, «как скорая помощь». В этом аспекте композиция рассматривается как композиция учебного рисунка, учебных постановок. Следовательно, о композиции можно говорить как о части дисциплины «рисунок». В этом случае композиция как бы входит в названный предмет (дисциплину), обслуживает рисунок. И может показаться, что она переходит во вспомогательное положение по отношению к рисунку. Это, конечно, не так. Композиция по-прежнему остается главным выразительным средством, главным изобразительным и смысловым узлом, стержнем рисунка, активно способствует формированию зрительного и художественного образа.

Вне композиционного решения не может состояться ни графичес-

кая работа (набросок, зарисовка), ни живописная, так как рисунок (графика) или картина (полотно) — это и есть композиция. Работа должна быть композицией, т. е. должна быть выражением нашего (рисующего, пишущего) отношения к предстоящему процессу создания композиции в рисунке, графике или в живописи, нашего отношения, понимания, чувствования самой жизни по большему счету. И учащийся в каждой своей программной или дополнительной самостоятельной работе должен определиться в своей позиции к объекту, к жизни, осознать эту свою позицию, свое отношение к учебной постановке, к поставленным творческим задачам.

Безупречна линеарная объемно-пространственная композиция даже детского академического рисунка Пикассо (год рождения 1881), уже ребенком он рисовал не по-детски, а сразу как профессионал. Мастерски владея приемами академического рисования, он мог в один день выполнить задание, на которое отводился месяц (рис. 130).

Композиция делает работу студента осмысленной, определяет важное, второстепенное или лишнее в работе, то, от чего в целях сохранения целостности композиции следует отказаться.

Композиционные поиски, конечно, начинаются задолго до начала практической работы по выполнению рисунка, непременно втягивают в свою орбиту все параметры, этапы мыслительной фазы создания рисунка, влияют на творческий характер его решения. В ходе непосредственной практической работы также контролируется композиционно-образное решение вплоть до завершающей стадии рисунка.

Композиция в своих начальных проявлениях необходима как в процессе создания этюдных и студийных работ с натуры, так и при выполнении академического рисунка. Искусство вписать изображение в лист бумаги уже есть начало композиции. Умение подчинить своему художественному замыслу масштабы фигур, расположение их на бумаге и всю экспрессивную часть работы является важной частью композиционной деятельности художника.

Часть студентов воспринимает лишь изобразительную сторону задачи. Это «слайдовая» композиция, вне постановки художественных задач, вне художественного образа, вне истинных композиционных решений. Задачи выразительности должны решаться как задачи неотъемлемого качества композиции (рис. 131). Для этой композиции характерна образность решений пространства и тональных отношений. Острое композиционное решение контрастов света и тени передает внутреннее напряжение при внешнем спокойствии и статичности окружающей среды.

Композиционное решение — это наиболее активная часть работы студента, напрямую связанная с его творчеством, более того, из него проистекающая. Композиция должна



Рис. 130. ***П. Пикассо.*** Обнаженный натурщик. Рисунок. 1888

стать основополагающим принципом организации учебного процесса, важнейшим элементом обучения, обеспечивающим глубинную связь композиционной деятельности с художественным образованием и эстетическим воспитанием на занятиях по рисунку.

Композиция как процесс исходит из осознания необходимости создания художественного образа с проигрыванием всех параметров работы, в том числе и техники выполнения рисунка, в частности, планомерного постадийного построения учебного рисунка с учетом конструкции, меры пространственности, объемности, пропорций, линейной и воздушной перспективы, обобщений. Очень важно чувство меры проработки необходимых (а не всех подряд) деталей, работающих на образ, замысел (рис. 132). Работа была направлена на образ. Выделено только лицо, волосы представлены как фон для лица, подчеркнуты его таинственно манящие черты.

Овладение искусством композиции предполагает изучение композиций крупнейших мастеров, включая копирование. Давняя традиция художников «вести» беседы с мастерами прошлого имеет совсем другой смысл, чем учебное копирование. Зарисовывая по-своему «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, Рембрандт не столько спорил с принципами Возрождения, сколько говорил: «Я бы это выразил иначе» (рис. 133). Ван Гог писал картины по черно-белым репродукциям произведений Рембрандта, Милле, Делакруа, испытывая при этом счастье причастности к великому искусству, находил себя в художниках, которых интерпретировал.

Утонченную, поистине музыкальную композицию создал Пикассо по мотивам картины Кранаха «Давид и Вирсавия». Прямые штрихи фона, штрихи-струны, вступают в тонкую гармонию с гибкими линиями фигур и листьев, меняют направление, то сгущаясь, то разрежаясь; хрустальной графической диадемой венчает композицию верхняя группа с царем Давидом. Рисунок штриха не повторяется, оставаясь изысканно разнообразным, переходит в искрящуюся фантасмагорию линий.

Изучение искусства композиции касается и умения использовать светотени и контрасты, масштабности фигур, законы зрительной ритмики, законы перспективы, умения выделять главное, подчиняя ему второстепенное (рис. 134). В рисунке Рембрандта определены композиционно точно центр внимания, масштабность фигур, ощущается ритмика контрастов света и тени.

Необходимо также изучение на практике оптических законов и умение применять их в композиции. Не менее важно понимание законов геометрии и значения геометрических (объемных и линейных) фигур как основы сложных форм всего зрительного природного вещевого мира. Учить следует пониманию закономерностей композиции произведения, ее идейной основы

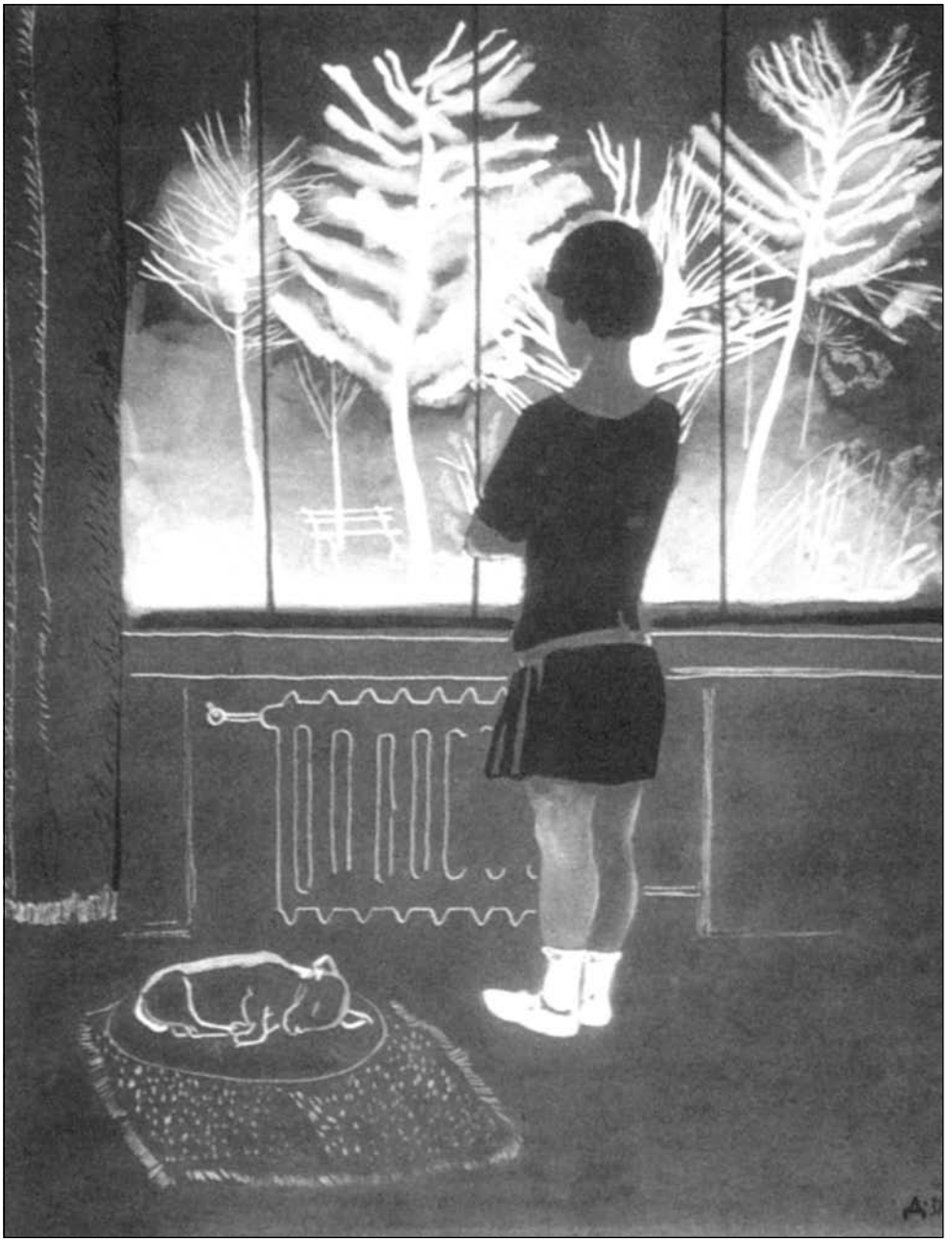


Рис. 131. ***А. Дейнека.*** Зима. Девочка у окна. Тушь, гуашь. 1931



Рис. 132. ***Б. Лушников.*** Портрет загадочной женщины. Бумага, карандаш. 2001

и формальной завершенности, ее формальному пластическому совершенству (рис. 135). Картон, выполненный углем с пробелкой мелом, хранится в Национальной галерее в Лондоне. Ни одна картина не повторяет данное произведение. Энергия Святой Анны, печальная нежность Марии, серьезность младенца Христа и благоговейное внимание маленького Иоанна соединяются в компактную пирамидальную композицию. Группа задумана Леонардо да Винчи в виде единого блока, но составляющие его фигуры передают различные чувства. Цепь эмоций отражена непосредственно в позах персонажей, воплощающих целую гамму внутренних движений, так что группа кажется подчиненной единому потоку чувств.

К изучению композиции относится усвоение логической, целесообразной последовательности в композиционной работе. Даже в самом узком смысле (в учебной постановке) толкование понятия «композиция» не может трактоваться как разме-

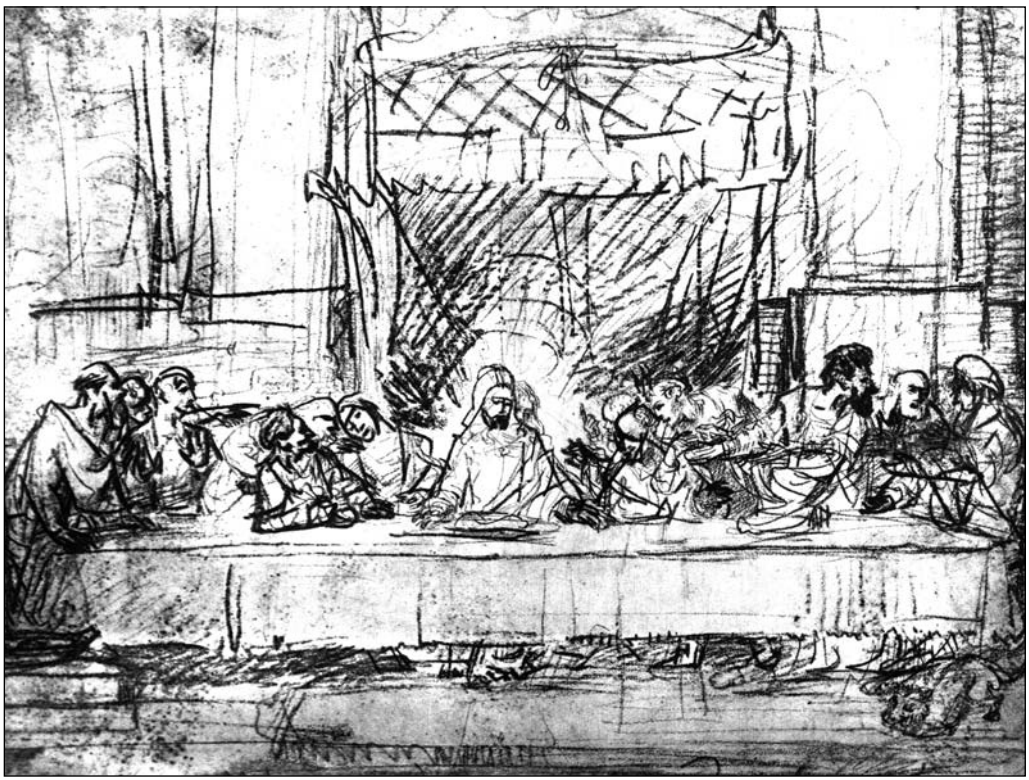


Рис. 133. ***Х. Рембрандт.*** Эскиз по мотивам «Тайной вечере» Леонардо да Винчи

щение предметов-объектов на листе бумаги, на холсте. Во-первых, композиция рисунка должна мыслиться не на листе, а как пространственное изображение. Во-вторых, часто недостаточно в вопросе композиции мыслить категориями «вещи», «предметы». Нередко важнее могут быть такие понятия, как массы, пятна света, теней, тональность, контрасты тоновые и цветовые, общий тон, дающие представление о предметах, вещах, объектах.

Вместе с процессом композиционного решения зреет художественный образ, который и предстоит воплотить в учебном академическом рисунке, в учебной живописной работе — каждый опус школяра требует «предварительной» подготовки, внутренней работы чувств. Чтобы хорошо усвоить, понять ту или иную учебную проблему (трудность), нужно помучиться, «побарахтаться в ней», по выражению А. Иванова, «пока не сделал дурно, не сделаешь хорошо. Дурное остается в прошлых набросках, из которых лучшее переходит в настоящую работу».

В учебной работе с натуры композиция, к сожалению, ошибочно понимается как ремесленная, сугубо техническая часть обучения, но ни творческая. Такой взгляд на ком-

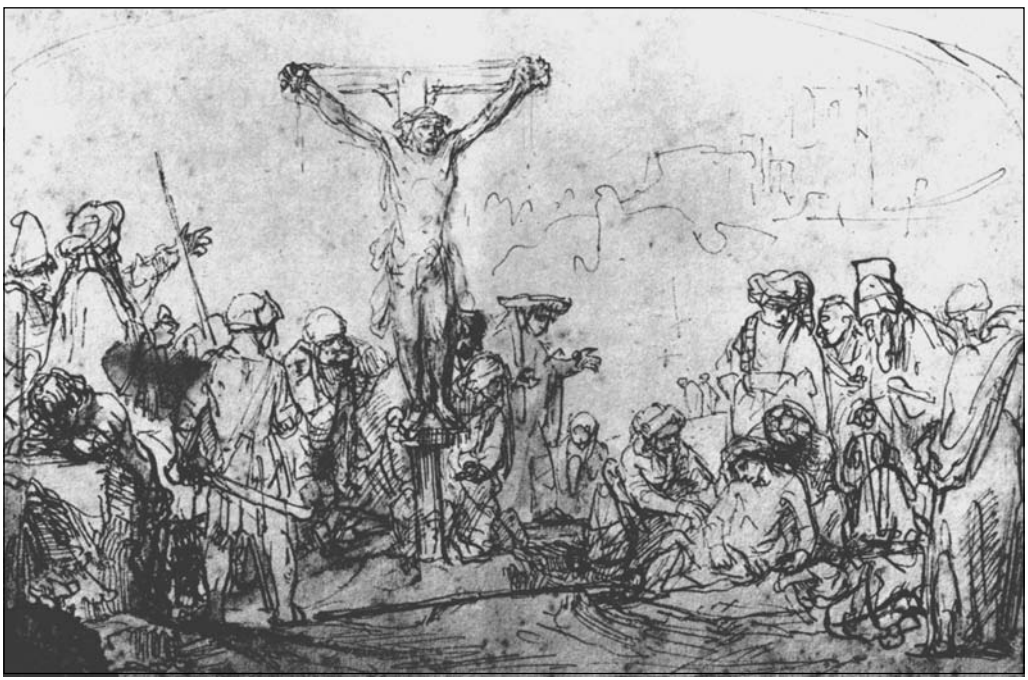


Рис. 134. ***Х. Рембрандт.*** Композиционный рисунок к офорту «Три креста»



Рис. 135. ***Леонардо да Винчи.*** Святая Анна с Марией, младенцем Христом и Иоанном Крестителем. Картон. 159×101 см. 1498

позицию противоречит всей практике профессионального рисунка, всей практике искусства и задачам обучения. Вопрос о композиционной работе при рисовании с натуры является важной частью проблемы творческого развития.

Если рисующий излишне погружен в деталировку, он не решает вопросы общего, необходимого, большого, выразительного, главного, не решает их композиционно. В этом случае неверны суждения, что привычка к детализации перейдет со временем к уважению целого, общего, образного. Стереотипы, «заколоченные» в собственное сознание длительной практикой, чаще всего непреодолимы. Рисовальщик превращается в бездушного копииста, без анализа и критического отбора, уж не говоря о художественно-образной постановке вопроса о композиции. Бесспорно, планировать работу следует так, чтобы в процессе предварительного анализа и мыслительного перевода зрительного образа в изобразительный не была забыта роль и мера детальной проработки. Но проблема эта, конечно, должна решаться наряду с другими проблемами, связанными с законами композиции.

Естественно, чтобы рисовать, писать, надо проанализировать все параметры будущей работы, предвидеть конечный результат работы, — а это вопрос композиционного опыта.

Быстрый рисунок имеет специфику композиционных решений. Правильно воспринять, понять композиционно цельно быстрый рисунок — это значит одномоментно увидеть поверхность и глубину, узор и ритм, содержание и изображение, детали и общее, статику и динамику, пространство и время, мысли и эмоции, видимое и невидимое в их органической целостности (рис. 136).

Для развития композиционного образного мышления, зрительной памяти, наблюдательности большое значение имеют не только аудиторные постановки, работа над эскизом композиции, но и выполнение набросков, зарисовок на улице, дома, в транспорте и т. д. (рис. 137). Кроме того, для развития композиционного мышления важны упражнения-импровизации на любые темы, в том числе в виде иллюстраций к литературным произведениям; выработка привычки к повседневным занятиям (за рабочим столом) над карандашными набросками композиции; чередование работы с натуры и без натуры, над эскизами, композицией, что закрепляет навыки работы над решением поставленных композиционных задач. Пикассо рисовал, по его собственному выражению, «как пишут словами, быстро, как мысль, в ритме воображения» ежедневно, непрерывно — карандашом, пером, фломастером, цветными карандашами. Однако, однажды посмотрев выставку детских рисунков, Пикассо сказал: «В их годы я умел рисовать, как Рафаэль, но мне понадобилась вся жизнь, чтобы научиться рисовать, как они», т. е. научиться рисовать идеи, мысли, чувства.



Рис. 136. ***Б. Лушников.*** Девушка с плюшевым медвежонком (в метро). Бумага, угольный карандаш. 2001

Этюд-штудия с натуры — это выяснение частных элементов, проверка своих возможностей, фиксация заинтересовавшего момента, мотива, прямой материал для композиции. В этюде-штудии можно изучать и мимику, и движения, и пейзаж, и натюрморт, и линию, и свет и т. п. Методы выполнения эскизов различны. Рафаэль, выполняя

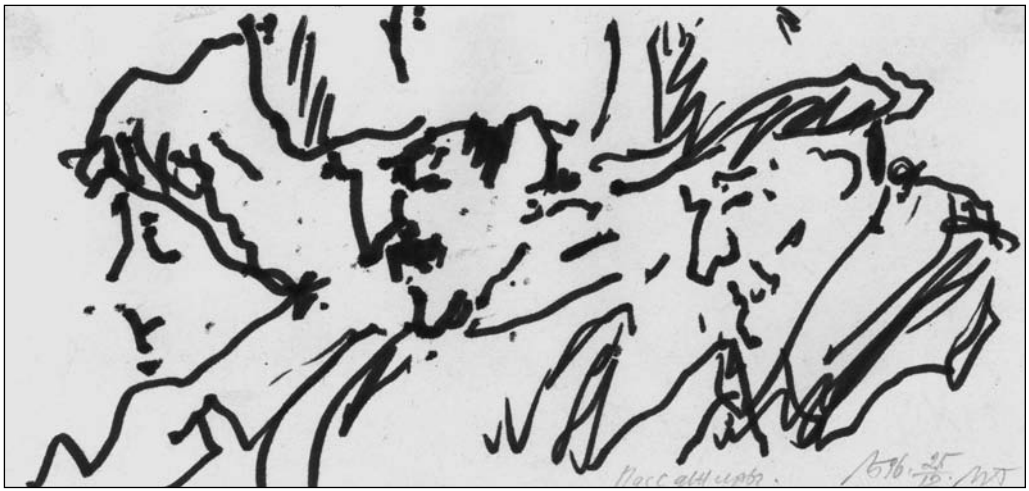


Рис. 137. ***Б. Лушников.*** Пассажиры. Бумага, фломастер. 1996

один эскиз, последовательно его разрабатывал; Леонардо да Винчи делал несколько вариантов и выбирал лучший (рис. 138). Этот пейзаж, возможно, был использован в картине «Святая Анна с Марией, младенцем Христом и Иоанном Крестителем».

Различны сами композиционные приемы у мастеров. Так, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело сначала определяли позы и движения фигур на обнаженных моделях, а потом драпировали их (рис. 139). Дюрер геометризировал схему композиции, упрощал фигуры до кубов и многогранников. Тинторетто для изучения ракурсов и световых эффектов делал модели комнат, подвешивал к потолку маленькие восковые фигуры и освещал их свечками в окнах.

Отношение выдающихся мастеров к наброску, композиционным этюду-штудии, эскизу различно. Менцель за свою жизнь выполнил несколько тысяч этюдов, Энгр считал необходимым для подготовки композиции делать сотни этюдов, Леонардо да Винчи, Рембрандт, Серов и другие художники постоянно пополняли набросками свои альбомы, извлекая из них необходимые для композиции.

Опыт педагогической практики в вузе доказывает существование двух позиций в определении исходной цели обучения и, соответственно, двух различных методических тенденций. Традиционное деление программы обучения на предметы, в частности «рисунок», «живопись», «композиция», условность этого членения, как правило, хорошо осознается преподавателями, но совсем иначе, как показывает опыт, воспринимается студентами.

Известная конкретность мышления студентов способствует воз-

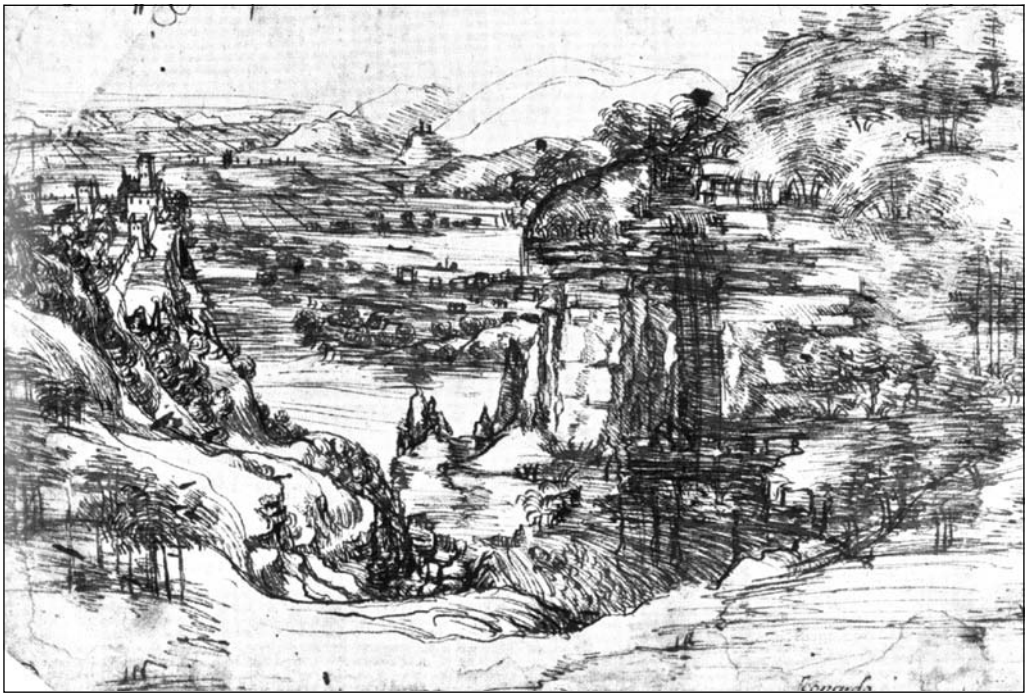


Рис. 138. ***Леонардо да Винчи.*** Пейзаж. Рисунок. Уффици. Флоренция

никновению тенденции к буквальному разделению предметов «живописи», «рисунка» и «композиции». Интересна динамика данной тенденции от начальной стадии обучения до завершающей. Начало обучения характеризуется известным равенством дисциплин в том смысле, что все предметы важны и вызывают одинаковый интерес студентов. Но по мере осознания учащимися специфики отдельных дисциплин интерес к «композиции» и «рисунку» падает, тогда как к «живописи» значительно возрастает, что отчетливо прослеживается уже на младших курсах. Последнее объясняется, по-видимому, тем, что сумма конкретных практических навыков, усваиваемых на занятиях «рисунком» и «живописью», значительно превосходит те, что приобретаются в рамках предмета «композиции». Происходит дифференциация общей изобразительной задачи на множество частных: овладение правилами перспективы, гармонического сочетания цвета, графическими материалами и т. д., — которые отодвигают на задний план проблему совокупного использования приобретенных навыков в композиции. Отсюда — почти всеобщая потеря интереса к композиции на старших

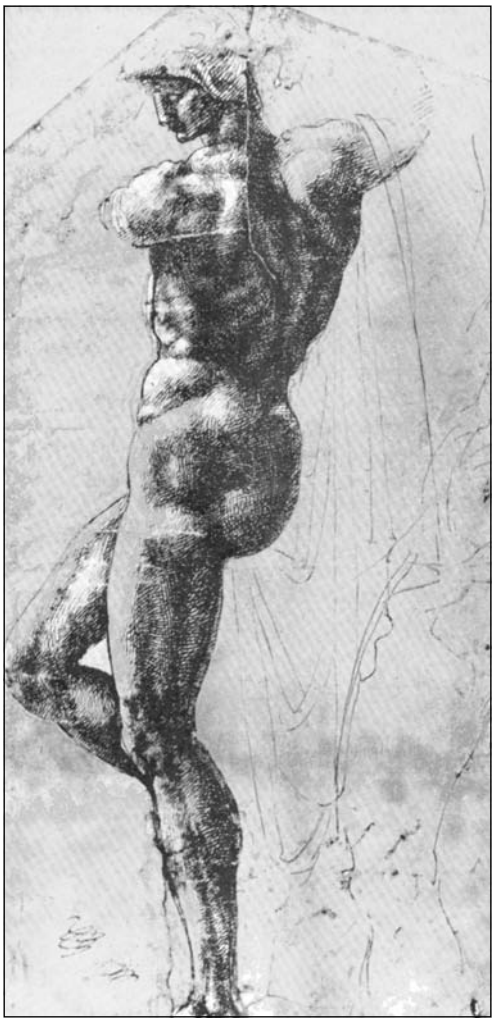


Рис. 139. ***Б. Микеланджело.*** Этюд мужской фигуры. Перо, бистр. Лувр. Париж

курсах, вплоть до дипломного проектирования, т. е. до самостоятельной творческой работы.

Причину такого положения вещей следует искать не в недостатках методики предмета «композиция» как такового, а в отсутствии учебных часов по композиции рисунка. По мере «вхождения» учащегося в учебный процесс происходит как бы разделение «ремесла» и «искусства». Этому способствует весьма распространенная педагогическая позиция, формулируемая примерно так: сначала нужно научить рисовать, а уж потом говорить об искусстве, о композиции. Ошибочность такого рода позиции очевидна: нельзя разделить неразделимое. И тем не менее мы в нашей педагогической практике вынуждены резко прерывать, разделять общее, поскольку это создает благоприятные условия для управления сознанием обучающегося, для его настройки на «профессионализм». Но налицо совершенно иной результат.

Владение средствами отображения реального мира приобретает смысл только в том случае, когда средства не подменяют собой цель, а способствуют ее достижению. Художественное восприятие, если можно так выразиться, надстраивается над «нормальным». Конечно, искусство создает свои правила, и вовсе не о стремлении «упразднить» их применение в искусстве идет разговор. Возражение вызывает абсолютизация того или иного правила, нормы отражения мира, связанная с насилием над композиционно-образным восприятием и мышлением начинающего художника, а в конечном счете — над самим искусством. Как часто в оценке работ студентов предпочтение от-

дается той, в которой «правильно» изображен предмет с точки зрения перспективы, хотя композиционные задачи не решены и попытка передать образный строй натюрморта или пейзажа в нем практически отсутствует. Процесс обучения не может быть сведен только к производству «правильных» (в смысле той или иной нормы) рисунков. Методика обучения есть одновременно средство эстетического воспитания и художественного развития и предполагает решение проблемы в целом на композиционно-образной основе.

Сравнительный анализ набросков и законченных рисунков дает возможность говорить о типичной ошибке, когда в набросках упускается ориентация на конечный результат, на композицию. На всех этапах работы необходим неослабевающий контроль за ходом выполнения композиции по задуманным задачам в определенной последовательности. Контроль предполагает владение рисунком. Он (рисунок) должен постоянно быть в поле зрения рисующего, должен в ходе работы анализироваться, корректироваться сообразно с натурой и сложившимся в сознании изобразительным и художественным образом в соответствии с композицией.

В процессе работы над рисунком выявляются качества, не вошедшие в план работы, обогащающие работу, открывающие непредвиденные параметры рисунка. С помощью этих небольших открытий обогащенный изобразительный образ может перерасти в художественный.

Композиция — это контроль отношений всех параметров рисунка. Разговор об отношениях надо начинать с отношения к работе в целом: об *отношениях-сравнениях вариантов* образных, композиционно-пространственных, *отношениях-сравнениях пропорций*, о сравнениях-отношениях в решении *пространственно-перспективных и ракурсных задач*, с решения, осознания необходимости меры всех параметров рисунка в композиции.

Композиция рисунка должна лечь на плоскость, на лист бумаги. Если композицию мыслить силуэтом, пятном — она контролируема по крайней мере в двух измерениях, а третье и четвертое — это позже. Так же, как в изображении предмета в сильном ракурсном сокращении, начинать надо с общей массы, силуэта, если хотите, пятна, о чем убедительно говорил и показал в своих работах мастер ракурсных изображений А. Дейнека. То же самое и в живописи. Закладывая композицию на плоскости, вы в состоянии ее контролировать. Вообще всякую вещь композиционно надо увидеть на плоскости как бы готовой. Это дает возможность свободы в дальнейшей работе над ней.

Насущнейшей проблемой методики должно быть координирование дисциплин в процессе обучения. Только при условии постановки этой общей проблемы будут иметь смысл

отдельные методические разработки. До какого бы уровня мы не довели методику «монохрома» или методику «наброска», эти и подобные им частные достижения, взятые в отдельности, не могут продвинуться к главной цели, состоящей в воспитании образного мышления, в обучении изобразительной деятельности, в обучении композиции. Из сказанного следует, что нужно учить и учиться композиции рисунка.

Постепенность или неожиданность рождения пластического мотива можно объяснить индивидуальными особенностями личности, в частности, не только степенью одаренности, но и недостаточностью или избыточностью имеющейся информации, знаний, т. е. нужно создать для того или иного композиционного замысла, образа определенные условия, основу, базу.

Разность мировоззрения и мышления студентов определяет всю палитру метода освоения действительности рисующими. Один в основном «скользит по поверхности факта», другой «докапывается» до сути нового явления.

Учащимся необходимо помимо набора стандартных истин изобразительной грамоты знать очень много о творчестве, мастерстве художников различных эпох, национальных школ. Необходимо знать не просто «набор» имен художников, а их творчество, суть мастерства каждого, его вклад в раскрытие и отражение сторон жизни. Изучение классических образцов искусства с карандашом в руке позволяет учащемуся «войти» в условность изобразительного языка, увидеть подчинение его законов художественному образу. Можно с уверенностью сказать, что ни один большой мастер не пренебрегал изучением образцов искусства как средством обучения, композиции. Каждый из них хотел, в совершенстве овладев традицией, почерпнуть из сокровищницы мировых художественных достижений обоснованное и независимое понимание собственного «я». Знать, чтобы быть способным передать, согласно своим взглядам, нравы, идеи и дух своего времени, хотя неизбежно между восприятием художника и рукой художника, кроме его мыслей и чувств, есть еще и другие посредники, именуемые усвоенной манерой, принятыми способами изображения и чувствования. Подчиненность определенной манере чувствовать и изображать как бы подравнивает индивидуальности в искусстве эпохи. Но гений неизбежно нарушит устоявшуюся целостность общего и тем даст сигнал к ее основательной перестройке.

Необходимо наряду с восприятием изобразительного творчества художников приобретать теоретические знания через знакомство с трактатами мастеров, монографиями, письмами художников (перепиской), воспоминаниями близких к художникам людей, историческими литературными произведениями, мифами, легендами и др.

Это обогащает, раздвигает границы познаний, развивает и формирует вкус, помогает выработке, утверждению своей позиции, своего пути и места в искусстве. Искусство — «разомкнутая система», всегда на пути к неведомому. Оно неистощимо пытливо. Чем сложнее современная действительность, тем сложнее и искусство, не поддающееся рациональному объяснению и подчас даже эстетически отталкивающее.

В начале обучения рисующему, конечно, нужны и советы, и рекомендации — опора на трудном пути постижения композиции. К. Юон советовал писать и рисовать «на глаз», как подсказывает сложившееся впечатление, чувство цельности изображаемого, но результаты работы пристрастно анализировать и все неудачное, неоправданное в построении композиции либо по возможности исправлять, либо уничтожать.

В первоначальном замысле многие элементы композиции намечаются лишь приблизительно, но уже определившаяся сюжетная или идейная направленность композиции в целом будет тем компасом, который укажет верный путь доработки этих элементов.

Новое лежит не в выдуманном, изобретенном, а в наблюдении, в понимании, в познании. Композиция — это понимание образа. Новое — хорошо забытое старое, а старое — понятое, увиденное с иной стороны. Важна яркая образная мысль. А дальше — поиск путей выражения ее.

Заповедь — ничего не делать вне композиционного, объемно-пространственного решения — первостепенна. В любом наброске, зарисовке, рисунке должен быть ясным замысел (основная идейно-пластическая идея), а также композиционность — пространственное воплощение. Основное время в работе должно уделяться тоже этим моментам — решению идейно-художественных и композиционно-пространственных задач.

Композиция — это не заученные правила, догмы, данные раз и навсегда. Композиция — это мысль, идеи, чувства и поиски путей выражения их через художественный образ. Готовых решений нет. Но есть увлекательная возможность поиска единственно верного решения художественного образа. Можно говорить о многогранности композиции как о широте диапазона ее образности — от образов классически ясных до кошмарно абсурдных, от трагического пафоса до сарказма, от почти полного жизнеподобия до чрезвычайной непохожести, от вещей радостных до проникнутых отвращением к жизни. При этом во всех модификациях композиция на редкость постоянна в своих внутренних законах, несмотря на уходящие и сквозные, проходящие через всю историю изобразительного искусства, образы.

Научить компоновать, как учили в старину, можно, это то же самое, что учить рисованию по канону. Когда заходит разговор о композиции, мы исходим из того, насколько

выражена в рисунке, картине художественно-пластическая задача, которую поставил художник. Речь идет о композиции для каждого художника и его произведения в отдельности, а не об общем правиле для всех. Композиция отвергает власть какого бы то ни было метода, или, точнее, метод остается неизменным при всех вариациях: художественное произведение является не просто зеркалом внешнего мира и не просто выражением внутреннего мира художника, а нерасторжимым сплавом того и другого, реализацией их взаимосвязи.

В педагогической практике ведутся обычно упражнения в двух направлениях:

- научить владеть пропорциями и в рисунке, и в живописи — между изображаемыми объектами и пространством между ними;
- расположение изображаемого с целью максимальной передачи желаемого.

«Композиции нельзя научиться до тех пор, — как справедливо считал И. Крамской, — пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого момента начинается для него возможность выражения подмеченного по существу. Когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собой фатально и неизбежно именно такою и не другою»[1].

Таким образом, помимо обязательного для художника знания жизни во всем ее разнообразии и сложности, понимания ее головой и сердцем, необходимы и чувство меры, и умение сказать то, что хочешь, верность, точность и сила «пера». Это приводит к такому чудесному результату, когда рисующий может сказать, «что вижу, понял, то умею», т. е. к композиции, к художественному произведению.

Вопросы и задания

1. Назовите законы, правила и приемы композиции.
2. Что такое композиция? Что она, как главное выразительное средство, призвана выражать?
3. Какие вам известны виды композиции?
4. Назовите и охарактеризуйте композиционные средства.
5. В чем сходство и различие понятий «художественный образ» и «композиция»?
6. Раскройте взаимосвязь композиции со всеми составляющими, параметрами и этапами создания рисунка.
7. Какие композиционные задачи должны решаться в учебном академическом рисунке, наброске, быстром рисунке?

---

[1] *Крамской И.И.* Об искусстве // Художник. 1987. № 11.

Заключение

Художники всех времен и народов всегда пытались осмыслить свое искусство, свое ремесло, проанализировать это чудо изображения трехмерного в двухмерном. Многие великие мастера, мыслители, художники-педагоги оставили нам свои рекомендации, свои философские размышления о разных проблемах искусства вообще и искусства рисунка в частности: Леонардо да Винчи и Дюрер, Пуссен и Делакруа, Энгр и Матисс, Репин и Васнецов, Дидро и Гете, Гильдебрандт и Франкетти, Флоренский и Алпатов, Чистяков и Кардовский, Ашбе и Холлоши, Купреянов и Павлинов, Дейнека и Кибрик и многие другие.

Система преподавания искусства рисунка в нашей стране — это синтез знаний, таланта и опыта многих выдающихся педагогов, художников прошлого и настоящего, постоянно обновляющийся практической деятельностью ныне активно работающих специалистов в системе образования и в сфере изобразительного искусства.

Преподавание искусства рисунка в нашей стране объединяет классические традиции прошлого, пластические открытия конца XIX — начала XX века и современное понимание пластики. Этот конгломерат идей теоретически осмыслен, систематизирован, сформулирован в виде следующих основных положений.

Композиционность рисунка — это умение привести к гармонии все изобразительно-выразительные средства, средства воплощения художественного замысла, идеи художника-творца. Композиционность — непременное условие работы как в рисуянке, так и в других видах искусства. Рисующий должен требовать от себя композиционности во всяком, даже быстром рисунке, моментальном наброске. Это работа на взаимодействие и гармонию отношений предмета и изобразительного пространства, в котором предмет находится.

Положительный результат вне композиции, как выражения идеи, художественного образа, невозможен. Вне композиции не будет картины, не будет рисунка, орнамента, фрески, скульптурного и архитектурного образа. Вне замысла образа, композиции нет музыки, поэзии, литературы, искусства в це-

лом. Понятие «композиция» смыкается, сливается с понятием «образ», «художественный образ». Выразительность не может существовать вне композиции, композиционности и достигается именно композиционным сочетанием известных изобразительно-выразительных средств. Выразительность рисунка надо искать, в первую очередь, в творческом композиционно-образном решении.

Всякую линию, точку, пятно в рисунке следует рассматривать не только как изобразительно-выразительное средство, но и как инструмент композиции, ее арсенал. Средства рисунка несут на себе композиционную нагрузку, ответственность. И ни один из этих элементов не может и не должен быть использован в решении композиционных задач рисунка безответственно.

Композиционное мышление включает в себя комплексную единовременную работу при решении пространственно-временных вопросов с вопросами конструктивности, ритмов, пластичности и т. д. в зависимости от задач, связанных с характером предмета (объекта) и вытекающих из этого обстоятельства творческих задач. Это и светотень, и общий тон, и композиционная схема, и силовые линии, и обобщения и т. д. и т. п. В работе над портретом, над фигурой — это и поза, и жест, и типаж, и внутренний мир модели, контрасты белого и черного в рисунке, тональная шкала и связь всего названного с поиском и нахождением художественного образа. Все вместе, в целом — это работа над художественным (графическим) образом — над композицией.

Композиционная деятельность представляет собою единство мышления и практики, в котором практическая деятельность — обработка изобразительного материала — оказывает обратное воздействие на мыслительную деятельность. Однако из методических соображений процесс композиции рассматривают в двух аспектах: как процесс мысленного формирования образа и как процесс материального воплощения образа на плоскости, или как двуединый процесс замысла и собственно изображения. Именно поэтому непосредственной работе над рисунком предшествует стадия, являющаяся основной, мысленного проигрывания всех параметров рисунка, вплоть до характера и направления штриха, т. е. мысленное решение композиционных проблем в рисунке.

Понятие *конструктивно-композиционной цельности* является важнейшим в искусстве изображения. Принцип цельности выступает против непрочувствованной, пассивной хаотичности натурализма, тяготея к связанной многими силовыми линиями и полями структурности. Цельность достигается непроизвольным передвижением частей изображения и осмыслением внутренних связей всех элементов рисунка. Изображение — это не сумма частностей, не сложение предметов, которые надо нарисовать, а создание

состоящей из частностей большой общей формы, которая и составляет суть изображения.

Внутренняя структура изображения также важна. Художник соединяет изображение внутренними силовыми линиями, скрепляющими его композицию, находит линии, соответствия, переклички, поддержки композиции. Если внимательно рассмотреть и проанализировать видимый мир, то убедишься, что он полон неочевидных связей. Художник использует эти линии связи в композиции, вовлекает в это видение и зрителя, который воспримет эту структурность, может быть, и не сознавая ее причин.

Форма и пространство — эти категории не могут полноценно существовать друг без друга: как для формы необходимо изображение пространственной среды, глубины, где форма могла бы свободно размещаться, так и пространство составляет равноценный объект изображения, через который формы соединяются в новую конфигурацию, новую форму. Вечная борьба и через нее достижение единства пространства и формы на плоскости составляет суть изображения. Поэтому важно как рисование форм и объемов, так и просветов между формами, «дыр» и «щелей» в форме. Диалектическое единство этих двух основополагающих компонентов, их синтез и конфликт и есть основа изображения.

Возможны различные подходы к построению пространства рисунка, в том числе *рельеф* и *контррельеф*. Нужно представить себе, что изображение отделено прозрачной плоскостью и все изобразительное пространство начинается от этой плоскости и кончается дальним планом изображения, — это рельеф. Но могут какие-то части переднего плана выйти за пределы изобразительной плоскости, они либо как бы пропускаются, либо строятся по иным законам, возможно, по законам обратной перспективы; прозрачной перегородки вовсе нет, и все изображение попадает в пространство рисующего, — это называется контррельефом. В этом случае изображение идет из глубины — и тогда возникает обратная перспектива. Прямая перспектива проявляет свои законы лишь с некоторого отдаления.

Рисование от белого преобладает в искусстве рисунка. Белый лист бумаги — это масса белого цвета, масса света, в котором будет строиться рисунок. В хорошем рисунке видно, как бумага «пускает» форму развиваться в глубину, — стало быть, она становится пространством, но «сопротивляется» этому, несколько уплощая форму. Во всяком изображении всегда создается пространственная структура, в которую оказывается вовлечена и нетронутая художником плоскость фона белой бумаги. Карандаш не «обязан» передавать все оттенки тона натуры. Белое дает свет, может и должно присутствовать во всяком тоне, в черном тоже. Следует бережно относиться к белому, экономно использовать тональные возможнос-

ти карандаша и других материалов. Белое должно быть доминантой графической композиции рисунка. Белое, темное и два-три полутона могут сделать все. Каждый тон выполняет свою роль в композиции, но важно, чтобы они использовались вместе.

Свет и тень — это то (но далеко не все), что строит форму и, конечно, композицию. Художник может «возбудить белое», придать ему разную силу, рисуя вокруг него темное, и тогда глаз строит новые тональные отношения. Главное, не выпускать из поля зрения весь лист и вести работу через общий тон.

Линия может рисовать объем и то, что внутри формы, и форму как бы с внешней стороны, *контробъем*; внутри объема строить форму внутрь и наружу, делая ее убедительнее и сильнее. Линия дает изображение и форме, и пространству вокруг. В рисунке линия строит тон, даже иногда цвет, и, конечно, светотень. Эта ее многофункциональность и создает многообразие рисунку в плане его выразительности.

Объектом внимания художника является также одна из проблем композиции — *соотношение, взаимосвязь центра и периферии рисунка.* Изобразительный центр может быть несколько смещен относительно геометрического центра. В центре и глубина пространства больше, и силовые линии концентрируются в нем, здесь тональные и цветовые отношения принимают несколько иной характер. Изображаемый мир исключителен и самодостаточен, это не часть какого-то мира, как в фотографии, это мир образа и за границами его ничего нет.

Особого внимания требует край изображения. Рисунок кончается не потому, что бумага кончилась, а по причинам композиционным, конструктивным. Поэтому пространство к краю несколько меняет свои свойства, становясь более уплощенным. Изображение, как цельная вещь, должно сохранять *единый темп рисования по всему листу*, хотя иногда темп к периферии изображения, к краю, может несколько ослабевать ради уплощения пространства. Необходимо планировать, выдерживать темп рисования. Единый темп сохранится, если делать весь рисунок как большую форму и не сбиваться на перечисление, на рисование отдельных деталей. Надо, чтобы это был не темп «пришивания» отдельных частей друг к другу, а темп возведения общей конструкции, в которой прорабатываются и детали, как части целого.

Фактор времени, или четвертая координата, когда время, активно участвует в композиции. Оно неизбежно входит в изображение в той или иной степени, в свою очередь раскрывая творческий путь художника. Поэтому изображение должно быть цельным и во времени.

Важна не только изобразительная, но и *абстрактная, формальная* сторона рисунка. В произведении изобразительного искусства абстрактное и конкретное едино.

Сама форма может быть содержанием, но это случается и в изобразительном, даже натурном рисовании. И надо постоянно оценивать свою работу с этой неизобразительной стороны: распределение пятен черного и белого, перекрестные движения силовых линий, понятия центра и периферии рисунка. Нужно уметь видеть рисунок и как абстракцию, как отвлеченное изображение гармоничной и уравновешенной структуры, отчуждаясь от стороны собственно предметной (полезно иногда с этой целью просто перевернуть рисунок). Соединение абстрактного и конкретного — в этом диалектика изобразительного искусства.

В понятие композиции включается и ритм. Как ритмически распределятся все компоненты композиции, какая часть видимой беспредельности составит тот единственный мир, который будет на листе, как он будет соотноситься с листом, со всеми внутренними сочленениями изображения, что в нем станет главным, что второстепенным, третьестепенным — все это задачи, которые должен решить художник. Надо представлять себе все время весь лист, на котором рисуешь, ощущать его края, видеть одновременно и частное и общее, и передний план и глубину, «захватывать» взглядом возможно большее пространство. Если об этом помнить — тогда все получится, надо только доверять себе.

Рисунок можно понимать как разговор — и с работой, и со зрителем, и с предметами изображения между собой. Разговор может быть и скучный, сухой, перечислительный. Надо, чтобы разговор был умным, содержательным, композиционно выстроенным, разговор о новом и неожиданном и, конечно, остроумным. Что за разговор без шутки, но не агрессивной, когда смеется только рассказчик, а тонкой и изящной! И всякий кажущийся скучным материал может быть расцвечен умом и талантом художника, и всякое рисование станет увлекательным и интересным. Пластическое остроумие — такой термин имеет право на существование.

Компонентой рисунка является и любовь. Наверное, только увлекшись и поразившись изображаемым, можно хорошо и верно графически передать натуру и в ее целостности, и в ее неочевидных, с первого взгляда, частностях, все время помня и восторгаясь главным предметом любви, находя и открывая все новые детали, все более усиливающие любовь и восторг. И этот восторг должен охватывать рисующего в процессе общения с натурой. Малейшая холодность или равнодушие тотчас же скажутся на работе.

Проблемы композиции существуют в каждом моменте изобразительного искусства, в каждом касании поверхности — листа, холста, предмета. Как ляжет изображение на лист, какие будет иметь края, как распределятся вес, масса, движение, белое и черное, тон и полутон, спокойное и динамичное, близкое и далекое — все это зависит от таланта, мастерства и понимания художника.

Литература

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
Аксенов Ю. Основы рисунка головы // Художник. 1963. № 8.
Алексеева Т. Венецианов и его школа // Художник. 1980. № 2.
Барщ А.О. Наброски и зарисовки. М., 1970.
Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок. Живопись. Композиция. М., 1981.
Виленкин В.Я. Амадео Модильяни. М., 1996.
Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
Герчук Ю.Я. Основы художественной грамоты. М., 1998.
Гончаров А.Д., Котляров А.С. Теория композиции. Учеб. пособие. М., 1986.
Дейнека А.А. Учитесь рисовать. М., 1961.
Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. М., 1985.
Зингер Л. «Автопортрет» К.С. Петрова-Водкина // Художник. 1973. № 6.
Каменский А.А. Анна Голубкина. Личность. Эпоха. Скульптура. М., 1990.
Кибрик Е.А. К вопросу о композиции. О композиции. М., 1981.
Китайские трактаты о портрете. Л., 1971.
Крамской И.И. Об искусстве // Художник. 1987. № 11.
Кузин В.С. Наброски и зарисовки. М., 1981.
Кузин В.С. Психология. М., 1997.
Лаптев А.М. Рисунок пером. М., 1962.
Лаптев А.М. Прикладная композиция // Художник. 1980. № 12.
Лебедко В.К. Представление о пространстве и искусство. М., 1993.
Лебедко В.К. К вопросу анализа художественного пространства. Сб. статей. Вып. 1. М., 1995.
Лебедко В.К. Об особом понимании пространственного языка изобразительного искусства древних египтян. Сб. статей. Вып. 2. М., 1996.
Лебедко В.К. О некоторых особенностях «пространственного языка» в изобразительной деятельности // Научные труды. М., 1998.
Любимов Л.Д. Искусство древнего мира. М., 1971.
Мазерель Ф. Сборник статей о творчестве. М., 1959.
Мастера искусства об искусстве. В 5 т. М., 1967.
Павлов Г.М., Павлова В.Н. Пластическая анатомия. М., 1954.
Петров-Водкин К.С. Каталог выставки. М., 1966.
Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. Учебник. М., 1995.
Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию: Учеб. пособие. М., 1984.
Советы мастеров. Л., 1979.
Соловьев А. Основы рисования с натуры // Художник. 1984. № 4.
Толстой А.Н. Собр. соч. В 10 т. М., 1986.
Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986.
Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996.
Чистяков П.П. О работе с натуры // Художник. 1965. № 5.
Шорохов Е.В. Композиция. М., 1986.
Шульц Л. Денис Дидро о содержании и форме в искусстве // Художник. 1984. № 12.
Юон К.Ф. Об искусстве М., 1959.

Содержание

Введение 3

1. Эволюция представлений о пространстве и времени в изобразительном искусстве 5
2. Особенности восприятия и отражения действительности в изобразительном искусстве Нового Времени 40
3. Пространственные построения рисунка 66
4. Организация пространства рисунка 89
5. Выразительные возможности графических средств и материалов рисунка 121
6. Композиция рисунка 167

Заключение 234
Литература 239