

Л.Н. Царева, А.М. Царев

РИСУНОК НАТЮРМОРТА

Учебное пособие





МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования

«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СТРОИТЕЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Л.Н. Царева, А.И. Царев

РИСУНОК НАТЮРМОРТА

2-е издание

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением вузов РФ
по образованию в области строительства
в качестве учебного пособия для студентов,
обучающихся по программе бакалавриата
по направлению 270800 «Строительство»
(профиль «Промышленное и гражданское строительство»)
от 16.01.2013 № 102-15/754*

Москва 2015

УДК 75.049.6
ББК 85.147
Ц18

Рецензенты:

профессор, кандидат архитектуры *Э.М. Климов*,
заведующий кафедрой рисунка МАРХИ;
профессор, кандидат архитектуры *Б.В. Гандельсман*,
заместитель заведующего кафедрой градостроительства МАРХИ;
С.В. Агафонов, генеральный директор ООО «ПрофСтрой»

Царева, Л.Н.

Ц18 Рисунок натюрморта : учебное пособие / Л.Н. Царева, А.И. Царев ;
2-е изд. М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. гос. стро-
ит. ун-т. Москва : МГСУ, 2015. 172 с. : ил.
ISBN 978-5-7264-0943-6

Изложена краткая история возникновения натюрморта как отдельного жанра, раскрыты основные положения в рисовании натюрморта, вопросы методики построения изображения реальной формы на плоскости. Рассмотрены основы композиции, перспективы, пропорции, законы светотени, дано представление о форме предметов, объеме и конструкции.

Усвоение принципов учебного рисунка с натуры, приведенных в учебном пособии, способствует формированию и развитию объемно-пространственных представлений и совершенствованию графических навыков.

Для студентов, обучающихся по направлению 270800 «Строительство», по профилю 270800.62 «Промышленное и гражданское строительство», а также для студентов архитектурных и художественных вузов, учащихся профессиональных учебных заведений архитектурно-строительного и художественного профиля, преподавателей художественных школ и училищ в качестве теоретического, методического и практического руководства.

УДК 75.049.6
ББК 85.147

Для оформления обложки использованы фрагменты натюрмортов А.Дж. Хаанена «Розы, пионы, маки, тюльпаны и сирень в терракотовом кувшине с персиками и виноградом» и Я.Д. де Хема «Натюрморт с цветами и фруктами»

ISBN 978-5-7264-0943-6

© ФГБОУ ВПО «МГСУ», 2015

*...Рисунок, который иначе называют искусством наброска,
есть высшая точка и живописи, и скульптуры,
и архитектуры; рисунок является источником
и душой всех видов живописи и корнем всякой науки.
Поэтому, кто так много достиг, что овладел рисунком,
я скажу, что он владеет ценным сокровищем.*

Микеланджело Буонарроти

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении многих веков художники пытаются с помощью окружающих их вещей выразить свое понимание мироздания, отразить пульсацию жизни, свое настроение, свои мысли и интересы, и у каждого это получается по-своему, каждое произведение индивидуально. У каждого живописца свое видение мира.

Искусство натюрморта имеет свою прекрасную и давнюю историю. До конца XV в. предметы повседневного быта служили дополнением к религиозным, героическим или мифологическим сюжетам. Первые натюрморты носили символический характер. Микеланджело Меризи, известный под именем Караваджо, впервые сделал натюрморт самостоятельным предметом изображения. Это произвело переворот в истории искусства, поскольку впервые живопись утратила свой религиозный и придворный характер. Впоследствии натюрморты писали такие мастера, как Веласкес, Шарден, Сезанн и многие другие.

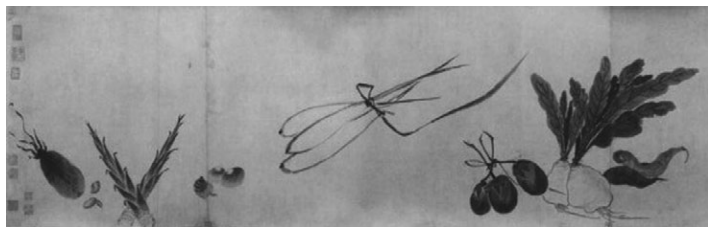
Натюрморт вводит нас в мир, окружающий художника, дает возможность оглянуться на несколько веков назад, сопережить вместе с мастером особо любимые им мотивы.

Распространение жанра натюрморт приходится на вторую половину XVI — начало XVII вв., чему способствовали характерные для этой эпохи тяготение к естественным наукам, интерес искусства к быту и частной жизни человека, а также саморазвитие методов художественного освоения мира.

Глава первая

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ НАТЮРМОРТА КАК ЖАНРА

Натюрмортные мотивы как детали композиций, декоративные и символические изображения вещей встречаются уже в древне-восточном, античном и средневековом искусстве. Элементы натюрморта, в которых можно видеть композиционно-тематические прообразы его развитых типов, входят в древнеримские фрески и мозаики начиная с I в. Применительно к классическому восточному искусству, в частности китайскому и японскому, трудно говорить о собственно натюрморте: форма художественного видения и система жанров существенно отличались здесь от европейских. Отчасти с жанром натюрморта сопоставимы произведения так называемого жанра «цветы и птицы», а также отдельные изображения фруктов (Цуй Бо, 2-я половина XI в., Му Ци, XIII в. — в Китае; Огата Корин, 2-я половина XVII — начало XVIII вв. — в Японии).



МУ ЦИ

Овощи и плоды. Горизонтальный свиток. XIII в. Бумага, тушь.
Из собрания музея бывшего императорского дворца Гугуна. Бэйцзин

Натюрморты, включенные в сюжетные композиции, встречаются уже в живописи Древнего мира (настенные росписи в Помпеях). Изображение предметов можно увидеть и в росписях египетских гробниц, и на античных мозаиках. Сохранилось предание о том, что древнегреческий художник Аппеллес столь искусно изобразил виноград, что птицы приняли его за настоящий и стали клевать.

Искусство вещи издавна, еще задолго до превращения в самостоятельную область художественного творчества, было неотъемлемой частью всякого значительного произведения. Со времен античности живописцы изображали утварь, цветы, фрукты, снедь и другие неодушевленные предметы. Роль натюрморта в картине никогда не исчерпы-

валась простой информацией, случайным добавлением к основному содержанию. В зависимости от исторических условий и общественных запросов предметы более или менее участвовали в создании образа, оттеняя ту или иную сторону замысла. До того, как натюрморт сложился в самостоятельный жанр, вещи, окружающие человека в обыденной жизни, лишь в той или иной мере входили в качестве атрибута в картины древности. Иногда такая деталь приобретала неожиданно глубокую значительность, получала собственный смысл.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Тайная вечеря. Фрагмент. 1495—1497 гг. Фреска (масляная темпера).
420 × 910 см. Трапезная монастыря Санта Мария делле Грацие. Милан

Большую роль натюрморт играл в картинах художников XV—XVI вв. в эпоху Возрождения. Живописец, впервые обративший пристальное внимание на окружающий его мир, стремился указать место, определить ценность каждой вещи, служащей человеку. Предметы обихода приобретали благородство и горделивую значительность их обладателя, которому они служили. На больших полотнах натюрморт занимал обычно очень скромное место: стеклянный сосуд с водой, изящная серебряная ваза или нежные белые лилии на тонких стеблях чаще ютились в углу картины. Однако в изображении этих вещей было столько поэтической влюбленности в природу, смысл их так высоко одухотворен, что здесь уже можно увидеть все черты, которые определили в дальнейшем самостоятельное развитие целого жанра.

Именно в XV в. можно найти исходную точку раннего натюрморта, когда он рассматривался как часть исторической или жанровой композиции. Долгое время натюрморт сохранял связь с религиозной картиной, обрамляя цветочными гирляндами фигуры Богоматери и Христа, часто располагался на оборотной стороне алтарного образа (как в «Триптихе семейства Брак» Рогира ван дер Вейдена).



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН

Триптих семейства Брак. Правая створка — св. Мария Магдалина.

Около 1452 г. Дерево, масло. 41 × 34 см. Лувр, Париж

Однако более ранние картины уже можно отнести к жанру натюрморта. За сто лет до Караваджо неизвестный фламандский мастер, ученик Рогира ван дер Вейдена, написал Мадонну, а на обороте доски поместил натюрморт, изящно расположенный в углублении и представляющий различные атрибуты Благовещения. Хорошо известна также «Ваза с цветами в нише» нидерландского живописца Ханса Мемлинга, тоже почему-то написанная на обороте, но на этот раз портрета. Эти картины были отдельными экспериментами, а не натюрмортами в полном смысле слова, что ясно показало творчество Караваджо.

Но только в XVI в. все эти вещи стали фигурировать в качестве главной темы изображения. Они обычно соседствовали с человеческими фигурами, как на картине Винченцо Кампи «Торговка фруктами», написанной около 1560 г.

Натюрморт в современном понимании этого слова появился одновременно в Италии и в Нидерландах в конце XVI столетия. В южной Европе этот жанр расцвел благодаря таланту Караваджо. На севере он логически возник в результате Реформации, так как религиозная живопись утратила позиции, и у художников расширились возможности выбора сюжетов.



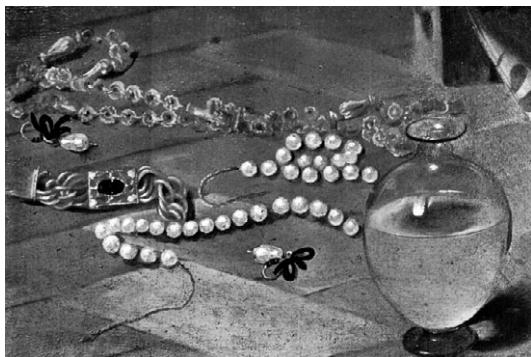
ХАНС МЕМЛИНГ

Ваза с цветами в нише. Около 1480 г.

Дерево, масло. 28,5 × 21,5 см. Собрание Тиссен-Борнемиса. Мадрид

Микеланджело Мериизи родился в 1573 г. в деревне Караваджо в Северной Италии, недалеко от Милана. Когда в двенадцать лет он поступил в ученики к местному живописцу, его прозвали «Микеланджело из Караваджо», а когда он перебрался в Рим, то стал известен просто как Караваджо. Однажды он взял небольшую корзину, поло-

жил в нее виноград, червивое яблоко, несколько груш и плодов инжира, персик и написал первый натюрморт. Это произошло в 1596 г., когда художнику было 23 года. Он и до этого писал фрукты, кувшины, стаканы вина, цветы. А кроме того, книги, музыкальные инструменты и ноты. Сам того не сознавая, он стал родоначальником нового жанра, вскоре завоевавшего популярность в Испании и во Франции. Натюрморт как самостоятельный жанр, т.е. изображение неодушевленных предметов как самоцель, не существовал до Караваджо.



МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДЕ КАРАВАДЖО
Мария Магдалина. Деталь (жемчужины). 1594—1596 гг.
Холст, масло. Галерея Дориа Памфили. Рим

Караваджо умер в 1610 г., в возрасте всего лишь 37 лет. Прожив такую короткую жизнь, он, тем не менее, успел оказать влияние на величайших художников Европы XVII в.: Веласкеса и Рембрандта, Рубенса и Латура, Рибера, Сурбарана, Ленена, Йорданса и Вермеера. Гений Караваджо произвел глубокое впечатление на современников. Одни, подобно Пуссену, считали, что он «был рожден на погибель живописи», другие относились к нему как к крупнейшему мастеру и даже, как Рубенс, копировали его картины.

Предметы как вещественный элемент получили в картинах новое значение в XVII в. — в эпоху развитого натюрмортного жанра. В сложных композициях с литературной фабулой они заняли свое место наряду с другими героями произведения. Анализируя произведения этого времени, можно увидеть, какую важную роль стал играть натюрморт в картине. Вещи стали выступать в этих произведениях как главные действующие лица, показывая, что может достичь художник, посвятив этому роду искусства свое мастерство.

Распространение жанра натюрморт приходится на вторую половину XVI — начало XVII вв., чему способствовали характерные для этой эпохи тяготение к естественным наукам, интерес искусства к быту и частной жизни человека, а также саморазвитие методов художественного освоения мира.

Итальянский натюрморт

Становление итальянского натюрморта в значительной мере определяется реформами Караваджо, повлекшими обращение художников к простым мотивам и обусловившими стилистические особенности живописи итальянских натюрмортистов. Излюбленные темы мастеров итальянского натюрморта — цветы, овощи и фрукты, дары моря, кухонная утварь, музыкальные инструменты и книги (П.П. Бонци, М. Кампидольо, Дж. Рекко, Дж.Б. Руопполо, Э. Баскенис и др.). В целом итальянскому натюрморту присущи ритмическое разнообразие композиций, насыщенность и яркость колорита, пластическая выразительность передачи предметного мира.

В итальянской живописи прослеживается интерес к вещам, окружающим человека. В портретах Дж.Б. Морони, А. Бронзино, Л. Лотто предмет, будь то книги, глобус, циркуль, мандолина или флейта, имеет не только декоративное, но и символическое значение.

Итальянский мастер Якопо Клементи (1551—1640 гг.), прозванный Эмполи специализировался в жанре натюрморта, показывающего разнообразную снедь. На его картине «Натюрморт» (ГМИИ, Москва) зритель видит разнообразные овощи и фрукты, булочку, битую птицу, флягу с вином, глиняный кувшин и другие предметы, представленные на темном фоне.

В XVII—XVIII вв. в итальянском искусстве произошло обособление местных живописных школ. В таком жанре, как натюрморт, сложились определенные темы, сформировались свои методы и приемы. Художники писали композиции с букетами цветов, фруктами и овощами, мясными и овощными лавками, кухнями, битой дичью, морскими дарами. Создавались натюрморты с роскошными восточными коврами, изящными фарфоровыми вазами, картины с атрибутами профессий ученого, музыканта, где главное место занимали книги, глобусы, колбы и реторты, нотные тетради, музыкальные инструменты и т.п.

Широкое распространение научных знаний в конце XVII—начале XVIII вв. вдохновляло итальянских живописцев на создание

натюрмортов с атрибутами науки. Младший соотечественник Клементи, художник Кристофоро Монари (1667—1720 гг.), написал полотно «Натюрморт с письменными принадлежностями», ныне хранящееся в собрании Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.



КРИСТОФОРО МОНАРИ

Натюрморт с письменными принадлежностями. 1680—1695 гг.
Холст, масло. 67 × 53 см. Собрание Государственного музея
изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

Сформировавшиеся в Италии разновидности натюрмортного жанра вскоре были восприняты живописными школами Испании, Франции, Германии. Воздействие итальянского натюрморта ощущается и в некоторых произведениях мастеров Голландии и Фландрии.

XVII век — эпоха расцвета натюрморта в творчестве голландских, фламандских и испанских мастеров. Многообразие его типов и форм в это время связано с развитием национальных школ живописи.

Нидерландский натюрморт

В XVII в. в Нидерландах было множество мастеров натюрморта. Но, если в самом начале века картины голландских и фламандских мастеров имели больше общих черт, то уже к концу века наметилось их своеобразие.

Произведения голландских художников более сдержаны, выровнены по колориту, в них заметно пристальное внимание к деталям, к каждой отдельной вещи. Фламандские же произведения более динамичны, яркие, и предметы в них составляют сложную композицию. И это вовсе не «мертвая натура», но бурлящая жизнь.

Существовало несколько важных факторов, повлиявших на столь бурное развитие натюрмортной живописи. Во-первых, удивительный для небольшой страны уровень достижений в общественных науках, математике, физике и естествознании. Так, великолепные нидерландские географические карты и атласы славились во всей Европе, открытия ученого-зоолога Левенгука получили всемирную известность, нидерландские мореплаватели привозили из путешествий в экзотические страны редкие растения, посуду, интересные технологии изготовления вещей. Словно на витрине, расставлены перед зрителем кухонная утварь, цветы, фрукты, предметы быта — возможно, чтобы рассказать о благосостоянии родины, ведь эстетика натюрмортов была приятна и иностранцам, приобретававшим картины для украшения своего дома.

Нидерландский натюрморт представлял собой уникальное культурное явление XVII в., оказавшее влияние на дальнейшее развитие всей европейской живописи. Он выделяется размахом композиций (главным образом «рынки», «лавки», «цветы и фрукты»): они многосоставны, величественны и динамичны; это — гимны плодородию и изобилию.

«Малые голландцы» отразили в своих работах мир предметов, живущих своей тихой, застывшей жизнью. Термин «застывшая жизнь» (голл. *stilleven*, нем. *stilleben*, англ. *still-life*) стал употребляться для обозначения жанра в середине XVII в., поначалу в Нидерландах. До этого художники называли подобные картины, описывая сюжет: «Маленький завтрак», «Букет цветов», «Охотничий трофей», «Суета сует».

Начиная с 40-х гг. XVII в., натюрморт в нидерландской живописи получил широкое распространение как самостоятельный жанр. Одним из самых первых выделился цветочный натюрморт в произведениях таких художников, как Амброзиус Босхарт Старший и Бальтасар ван дер Аст, и далее продолжал свое раз-

витие в роскошных натюрмортах Яна Давидса де Хема и его последователей уже во второй половине XVII столетия. Причины популярности цветочного натюрморта можно найти в особенностях быта нидерландского общества — традиции иметь сады, загородные виллы или комнатные растения, — а также в благоприятных природных условиях для развития цветоводства.



АМБРОЗИУС БОСХАРТ

Цветы в вазе. 1614 г.

Медь, масло. 26 × 21 см. Национальная галерея. Лондон

Голландский натюрморт

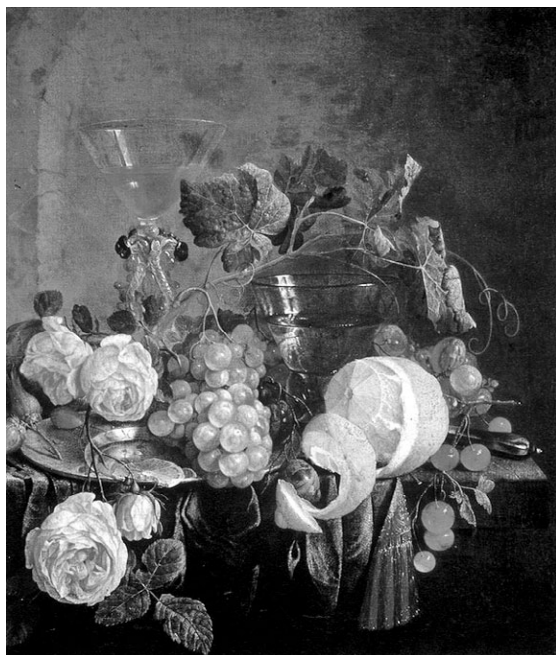
Интерес к бытовому характеру вещей, интимность, нередко демократизм образов ярко проявились в голландском натюрморте. Для него характерны внимание к живописной разработке световой среды, к разнообразию фактуры различных материалов, тонкость тональных отношений и цветового строя.

В Голландии существовало несколько разновидностей натюрморта. «Завтраки» и «десерты» художники писали так, что казалось, будто человек где-то рядом и сейчас вернется. На столе дымится трубка, скомкана салфетка, не допито вино в бокале, надрезан лимон, надломлен хлеб (П. Клас, В. Хеда, В. Калф). Популярны были также изображения кухонных принадлежностей, ваз с цветами и, наконец, «*vanitas*» («суета»), натюрмортов на тему бренности жизни и ее кратковременных радостей, призывавших помнить об истинных ценностях и позаботиться о спасении души. Натюрморты «*vanitas*» должны были напоминать о бренности и суетности всего земного и о близости смерти, подстерегающей каждого. Символом конца земной жизни служил человеческий череп. Кроме того, догорающая свеча и песочные часы — оба эти предмета напоминают о краткости всего сущего.

Для голландских натюрмортов, как и вообще для натюрморта XVII в., характерно присутствие скрытого философского подтекста, сложная христианская или любовная символика (лимон был символом умеренности, собачка — верности и т.д.). Вслед за этим жанром появился символический тип натюрморта, на котором изображались обычно пять чувств в сочетании с религиозными или другими символами, такими как огонь, ветер и вода (Ж. Линар «Пять чувств и четыре стихии», Музей изящных искусств, Алжир). Вместе с тем художники с любовью и восторгом воссоздавали в натюрмортах многообразие мира (переливы шелков и бархата, тяжелые ковровые скатерти, мерцание серебра, сочные ягоды и благородное вино). Композиция натюрмортов проста и устойчива, подчинена диагонали или форме пирамиды. Мастера тонко выстраивают взаимоотношения между предметами, противопоставляя или, наоборот, сопоставляя их цвет, форму, фактуру поверхности. Тщательно выписаны мельчайшие детали. Небольшие по формату, эти картины рассчитаны на при-

стальное рассматривание, долгое созерцание и постижение их скрытого смысла.

Во второй половине XVII в. широкое распространение в Голландии получили не только цветочные натюрморты, но и картины, показывающие битую дичь. На маленьких полотнах изображались мелкие птицы, на больших — принесенные с охоты лебеди, зайцы и другие обитатели леса. Подобные темы диктовал художникам образ жизни буржуазии, излюбленным занятием которой по-прежнему оставалась охота. Средние слои населения довольствовались мелкой дичью, пойманной с помощью силков. Богатые горожане предпочитали охоту на зайца, а крупные землевладельцы с триумфом везли домой лебедей и фазанов. Большой популярностью, особенно среди знатных дам, пользовалась соколиная охота. Многие голландские натюрмортисты стремились запечатлеть в своих произведениях красочные трофеи удачливых охотников.



ЯН ДАВИДС ДЕ ХЕМ

Натюрморт с цветами и фруктами. 1650 г. Холст, масло

В Амстердаме, Делфте и Харлеме мастера, специализировавшиеся на создании натюрмортов с охотничьими трофеями, также писали небольшие картины, изображавшие мелкую добычу. В Утрехте живописцы создавали крупноформатные полотна с битой дичью, представленной крупным планом. В этом городе получили распространение и произведения, показывающие целые птичьи дворы с живыми фазанами, павлинами и другими экзотическими птицами, привезенными в Голландию по морю из далеких стран.

Голландский натюрморт отличается обилием работавших в этом жанре мастеров и разнообразием типов: «завтраки» и «десерты», «рыба» (А. Бейерен), «цветы и фрукты» (Я.Д. де Хем), «битая дичь» (Я. Венике, М. Хондекутер), аллегорический натюрморт «vanitas» («суета») и др. Голландский вариант термина «Натюрморт» — «stilleven» (первоначальный смысл — «неподвижная модель») — возник только в конце XVII в., объединив все эти разновидности.

Творчество А. Миньона, Я.Д. де Хема, Я. ван Хейсума говорит о том, что художники обратились к утонченной технике, позволяющей запечатлеть окружающий мир декоративно и изысканно. Знакомые, обыденные образы природы отступили перед экзотикой и пышной яркостью.



ЯН ДАВИДС ДЕ ХЕМ

Десерт. 1640 г. Холст, масло, 149 × 203 см. Лувр, Париж



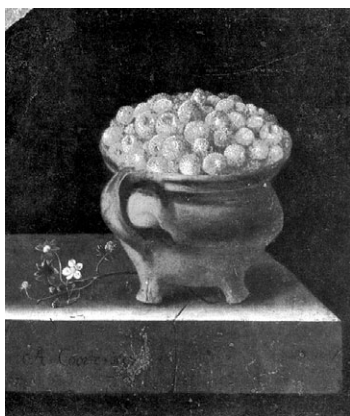
АБРАХАМ ХЕНДРИКС ВАН БЕЙЕРЕН

Натюрморт с рыбой. 1655—1656 гг. Дерево, масло. 46,5 × 64 см.

Музей Франса Хальса. Хаарлем. Нидерланды

Тем удивительнее видеть картины Адрианса Коорте, работавшего с 1685 по 1723 г. в Мидделбурге и Зирикзее. Он писал лаконичные и скромные натюрморты, отличающиеся мастерством исполнения («Горшок с земляникой», 1697 г., Эрмитаж, Санкт-Петербург).

Постепенно простые мотивы в голландских натюрмортах были окончательно вытеснены такими темами, как редкие цветы и привезенные из дальних стран плоды.



АДРИАНС КООРТЕ

Горшок с земляникой. 1697 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В Утрехте и Амстердаме славой талантливого живописца пользовался Мельхиор де Хондекутер. Его творчество, тяготеющее к эффектности и парадности, так же как и искусство Я. Веникса, завершало расцвет голландского натюрморта. Наступало XVIII столетие, и искусство Голландии неумолимо приближалось к своему упадку.

Фламандский натюрморт

Важное место занимал натюрморт и во фламандской живописи. Крупнейшим мастером, работавшим в этом жанре, был Франс Снейдерс, учившийся у Питера Пауля Рубенса. Хотя сам Рубенс практически не писал натюрмортов, вещи играют в его композициях весьма значительную роль. Глядя на полотно «Христос в доме Марфы и Марии» (Национальная галерея Ирландии, Дублин), зритель видит несколько разнообразных предметных групп: битые птицы, лежащие на полу; ветка с абрикосами, рядом с которой сидит маленькая обезьянка; блюдо с виноградом у ног одной из женщин; плетеная корзинка со спелыми фруктами и ягодами на столе, покрытом нарядной скатертью, и ваза с цветами. Рубенс откровенно любит яркий и красочный мир вещей, окружающих человека.

В годы своего ученичества Снейдерс писал цветы, фрукты, животных во многих композициях Рубенса. В них предметы выступают такими же равноправными элементами, как и изображения людей и пейзажи. В зрелые годы художник создавал великолепные декоративные натюрморты на больших холстах, показывающие изобилие даров природы.

Фламандцы писали крупные, порой огромные полотна, предназначенные для украшения дворцовых зал. Их отличают праздничное многоцветье, обилие предметов, сложность композиции. Такие натюрморты называли «лавками» (Я. Фейт, Ф. Снейдерс). В них изображали столы, заваленные дичью, дарами моря, хлебами, а рядом — хозяев, предлагающих свой товар. Изобильная снедь, словно не уместаясь на столах, свисала, вываливалась прямо на зрителей.

Испанский натюрморт

Своеобразный стиль Караваджо стал известен в Испании около 1592 г. Сам Караваджо в это время находился в Риме, где он писал, по словам Манчини, «...большое число картин для настоятеля,

взявшего их с собой на свою родину, в Испанию». Семь лет спустя в Севилье родился Диего Веласкес де Сильва. Его ранние произведения носят отпечаток влияния Караваджо.

Таковы его картины «Старая кухарка, готовящая яичницу», «Ужин в Эммаусе». Обе картины написаны Веласкесом в так называемый севильский период (1617—1622 гг.), который начался, когда художнику было восемнадцать лет. Жанр, в котором он работал в начале своего творческого пути, тогда презрительно называли «бодегонес» (кухонные картины). Чтобы понять, с какой насмешкой и неприятием отнеслись современники к творчеству Караваджо, раннего Веласкеса и их молодых последователей, надо вспомнить, что в XVII в. живопись служила важнейшим средством общения в высших слоях общества; более того, она была средством информации для общества в целом. Что могло сказать государство того времени о художниках, изображавших богов, героев и святых в облике простых деревенских людей? Караваджо в Италии, Веласкес в Испании, Луи Лене во Франции подвергались осуждению как «низшие классы» за «деградацию» искусства, раздражавшую консерваторов и академиков.



ДИЕГО ВЕЛАСКЕС ДЕ СИЛЬВА

Старая кухарка, готовящая яичницу. Около 1618 г.

Холст, масло. 105 × 119 см. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург



ФРАНСИСКО ДЕ СУРБАРАН

Натюрморт с апельсинами, лимонами и розой. 1633 г.

Холст, масло. 60 × 170 см. Фонд Саймона Нортон. Лос-Анжелес

Но этим художникам мы обязаны открытием истины, и время, в которое они жили, было временем простоты и непритязательности, временем натюрморта.

Традиции караваджизма прослеживаются в испанском натюрморте с его любовью к отточенной пластике формы, выявленной контрастами светотени. Изображения вещей (часто обыденных) отличаются возвышенной строгостью и особой значительностью, как бы отрешенностью от быта (Х. Санчес Котан, Ф. Сурбаран, А. Переда и др.).

Испанские художники предпочитали ограничиваться небольшим набором предметов и работали в сдержанной цветовой гамме. Посуда, фрукты или раковины на картинах Ф. Сурбарана и А. Переды степенно расставлены на столе. Их формы просты и благородны; они тщательно вылеплены светотенью, почти осязаемы, композиция строго уравновешена (Ф. Сурбаран «Натюрморт с апельсинами и лимонами», 1633 г.; А. Переда «Натюрморт с часами» 1652 г.).

Замечательное колористическое мастерство, тонкая передача материальной сущности предмета, умелая светотеневая лепка объемов свойственны натюрмортам известного испанского мастера Антонио де Переды, испытавшего влияние искусства Диего Веласкеса.

Французский натюрморт

Во Франции Любен Божен, Штоскопф и Дюпюизи успешно разрабатывали жанр натюрморта, от простых постановок в два или три предмета до грандиозных стилизованных композиций и от случайных проходных сюжетов до продуманных составленных натюрмортов из немногих тщательно отобранных предметов. Это хороший пример «символического» натюрморта, изображающего пять чувств. Мандолина и ноты представляют слух, кошелек, карты и шахматы — осязание, зеркало изображает зрение, гвоздики — обоняние, хлеб и вино — вкус.



ЛЮБЕН БОЖЕН

Натюрморт с шахматами. Около 1612 г.
Дерево, масло. 53 × 73 см. Лувр. Париж

С конца XVII в. во французском натюрморте восторжествовали декоративные тенденции придворного искусства. Рядом с натюрмортом цветов (Ж.Б. Моннуайе и его школа), охотничьим натюрмортом (А.Ф. Депорт и Ж.Б. Удри) лишь изредка появляются образцы бытового натюрморта.

В искусстве Франции расцвет натюрмортного жанра начался несколько позже, чем в Голландии, Фландрии, Испании и Италии, — в XVIII столетии. Французскому натюрморту свойственны такие качества, как декоративность, изящество, легкость красок.

Франция, ставшая главным центром западного искусства восемнадцатого столетия, переживала золотой век натюрморта.

Художники, эстетизируя натуру, создавали произведения высокого уровня. Среди них можно назвать Доротею Анну Валейе-Костер. Эта художница была одним из лучших мастеров натюрморта во Франции XVII—XVIII вв. Она была принята в Королевскую академию живописи и скульптуры в возрасте 26 лет. Ее сравнивали с Шарденом, приглашали ко двору писать портреты королевы, и критики, и художники того времени высоко ценили ее дарование.



ЖАН БАТИСТ СИМЕОН ШАРДЕН

Натюрморт с атрибутами искусств. 1766 г.

Холст, масло. 112 × 140,5 см. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В эпоху рококо с его пышностью и эффектностью творил замечательный французский художник Жан Батист Симеон Шарден, внесший огромный вклад в развитие не только французского, но и европейского натюрморта. Подлинной человечностью и демократизмом выделяются его произведения, отмеченные строгостью и свободой композиций, тонкостью колористических решений. Достигнув высокого мастерства, Шарден с большим умом и мужеством отошел от внешне красивых сюжетов и заменил искусственные сцены красотой реального мира.

Он сумел увидеть в простых, непритязательных мотивах очарование и поэзию. Именно Шарден первым сумел показать связь, которая существует между человеком и окружающим его миром вещей. В то время в искусстве Франции доминировали мифологический и исторический жанры, и Шарден, хорошо знакомый с эстетическими убеждениями великого просветителя Д. Дидро, смог противопоставить им тему, обращенную к жизни и быту простого человека. Его произведения выделяются особой глубиной содержания, свободой композиций и богатством колористических решений.

Образы мира повседневных вещей демократичны по своей сути, интимны и человечны, словно согреты поэзией домашнего очага. Его картины, изображающие простую, добротную утварь (миски, медный бак), овощи, немудреную снедь, наполнены дыханием жизни, и утверждают красоту повседневного бытия. Шарден писал также аллегорические натюрморты («Натюрморт с атрибутами искусств», 1766 г.).

Многие мастера, работавшие в этом жанре, испытали влияние голландского натюрморта. Французские художники славились виртуозным владением живописной техникой, умением передать фактуру любого предмета: металлического сосуда, дельфтского фаянса, хрупкого стекла, мягкого оперения и пушистого меха животных. Их картины поражают утонченностью линий и подвижностью композиции. Но, несмотря на многочисленные достоинства французских натюрмортов, им, в отличие от произведений голландцев, свойственны умозрительность и отвлеченность от реальной действительности.

Немецкий натюрморт

Значительный вклад в развитие немецкого натюрморта внес Георг Флегель (1566—1638 гг.). В цветочных букетах, написанных этим художником, чувствуется влияние голландских живописцев. На картинах Флегеля можно увидеть редкие сорта цветов, изящные сосуды, фрукты и ягоды в вазах, разнообразные овощи. Таково полотно «Натюрморт с цветами и закуской» (Эрмитаж, Санкт-Петербург), заставляющее зрителя восхищаться красотой окружающего мира.

Со временем композиции Флегеля стали более лаконичными и простыми. В его зрелых работах обычно показано всего два-

три предмета, между которыми чувствуется органическая связь. С помощью локальных красочных пятен и светотеневых переходов художник достигает такой объемности, что изображение приобретает осязаемую убедительность. Приемы иллюзорности, разработанные немецким мастером, в дальнейшем были использованы живописцами XVIII столетия, увлекавшимися созданием натюрмортов-обманок, с восторгом встречаемых зрителями.



ИОГАННЕС ЛЕМАНС

Охотничий натюрморт. Около 1633 г.

Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Одна из подобных работ — картина «Охотничий натюрморт» из собрания Эрмитажа, написанная Иоганнесом Лемансом (ок. 1633 — ок. 1687 или 1688 гг.). Зритель видит развешанные на стене предметы, предназначенные для охоты. Тончайшие светотеневые переходы помогают мастеру передать объемность и сделать изображение осязаемо реальным.

Ранние натюрморты часто выполняли утилитарную функцию, например, в качестве украшения створок шкафа или для маскировки стенной ниши.

Натюрморт XIX—XX вв.

В XIX в. судьбы натюрморта определяли ведущие мастера живописи, работавшие во многих жанрах и вовлекавшие натюрморт в борьбу эстетических взглядов и художественных идей (Ф. Гойя в Испании, Э. Делакруа, Г. Курбе, Э. Мане во Франции). Среди мастеров XIX в., специализировавшихся в этом жанре, выделяются также А. Фантен-Латур (Франция) и У. Харнет (США). Новый подъем натюрморта был связан с выступлением мастеров постимпрессионизма, для которых мир вещей становится одной из основных тем (П. Сезанн).

Еще будучи молодым человеком, Поль Сезанн увлекался натюрмортом и изучением формы и объема. Около 1860 г. он скопировал деталь натюрморта, написанного одним голландским художником и выставленного в музее Экс-ан-Прованса. Сезанн выбрал фрагмент, больше всего подходящий для изучения сферических форм: блюдо с персиками. В апреле 1904 г., за два года до смерти, он написал своему другу Эмилю Бернару: «Все формы в природе сводятся к цилиндру, шару или кубу — и все в перспективном сокращении». Этот подход, который Сезанн формулировал и в более ранних письмах, в кругу художников и в беседах с друзьями, применялся им в своих поздних работах, был подхвачен многими другими художниками начала XX в. и стал главным принципом рисунка и живописи. На этой основе Пикассо развил кубизм.

С начала XX в. натюрморт является своего рода творческой лабораторией живописи. Во Франции мастера фовизма (А. Матисс и др.) идут по пути обостренного выявления эмоциональных и декоративно-экспрессивных возможностей цвета и фактуры, а представители кубизма (Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис и др.), используя заложенные в специфике натюрморта художественно-аналитические возможности, стремятся утвердить новые способы передачи пространства и формы. Натюрморт привлекает и мастеров других течений (А. Канольдт в Германии, Дж. Моранди в Италии, Ш. Лукьян в Румынии, Б. Кубишта и Э. Филла в Чехии и др.). Социальные тенденции в натюрморте XX в. представлены творчеством Д. Риверы и Д. Сикейроса в Мексике, Р. Гуттузо в Италии.

Большое внимание натюрморту уделяли финские живописцы. В этом жанре работал Нилс Шилмарк, братья Вилхелм (1810—

1887 г.) и Фердинанд фон Вригт (1822—1906 гг.). В отличие от старшего брата Магнуса, посвятившего свое творчество главным образом пейзажу, Вилхелм и Фердинанд, помимо картин с изображением природы, писали виртуозные композиции, показывающие мир вещей.

Множество натюрмортов создал самый младший из трех братьев — Фердинанд фон Вригт. Среди его лучших работ — «Натюрморт на швейном столике» (1868 г., Художественный музей Атенеум, Хельсинки). Полотно восхищает изяществом рисунка и красочным богатством. Это произведение свидетельствует не только о необыкновенной наблюдательности мастера и о его трудолюбии, но и о стремлении опозитизировать предметы, подчеркнуть их неразрывную связь с человеком.

Новую концепцию натюрморта наиболее отчетливо сформулировал в своем творчестве величайший французский реалист Гюстав Курбе. Непосредственность его контакта с природой и демократизм, лежащий в основе его творчества, вернули западноевропейскому натюрморту жизненную силу, сочность и глубину. Курбе был первым крупным мастером XIX столетия, который создал школу в натюрморте.

Дальнейшее развитие реалистический натюрморт получил в творчестве Эдуарда Мане. Мане и Курбе объединяло сходное стремление к наибольшему приближению к натуре. Однако в понимании задач и возможностей натюрморта позиции художников значительно расходились. Там, где Курбе стремился с пристрастием подчеркнуть проявление извечных общих законов жизни, Мане через фиксацию внешних и как бы случайных качеств пытался проникнуть в трудноуловимый индивидуальный характер предмета. Поэтому рядом с Курбе Мане кажется менее солидным и основательным. Но в изображении доступной глазу красоты художник был не превзойден. Более того, Мане и в натюрморте, точно так же, как в других жанрах, стремится постичь современную жизнь, современное ему понимание прекрасного. Он упрощает композицию, сокращая количество предметов. В его полотнах нет перегруженности или искусственной многосложности, которые так любили его предшественники. Но зато все возможные материальные качества мира вещей, являемые в тех двух-трех предметах, которыми он ограничивается, запечатлены всегда с большим блеском и виртуозностью. Примером могут служить его натюрморты, возникшие в 1860-е гг.

Клод Моне брался за рисование всего, что поражало его взгляд: луг, уголок сада, вокзал, интерьер квартиры, фрукты на столе — все одинаково его интересует. Все его картины свидетельствуют о наблюдательности, искренности большого художника.

В его натюрморте «Яблоки и виноград» (1880 г., Чикаго, Институт искусств), гармоничность и лаконичность ласкает глаз. Отличительной чертой его картин является простота, посредством которой и достигается гармония. Весь секрет тут в очень точном наблюдении и взаимоотношении тонов, умении чувствовать, которые во всей их точности, есть совершенно особый дар, которым и определяется талант живописца. В этом натюрморте Моне вкладывает в предметы ту силу и динамичность, которые придают им жизнь, он одушевляет их. На его картине все живет напряженной жизнью, которую никто до него не сумел уловить, о которой никто даже не догадывался.

В отличие от Моне в творчестве Огюста Ренуара сложно найти полотна в жанре натюрморта. Их очень немного, они небольшие по размерам и почти все находятся в частных коллекциях.

Ренуару нравились цветы, и он писал их с большой любовью. Может поэтому он часто их использовал и в жанровых композициях, и в своих натюрмортах. Ранние натюрморты, где главенствуют цветы, написаны в пастельных тонах; да и сложно сказать, что они относятся к импрессионизму.

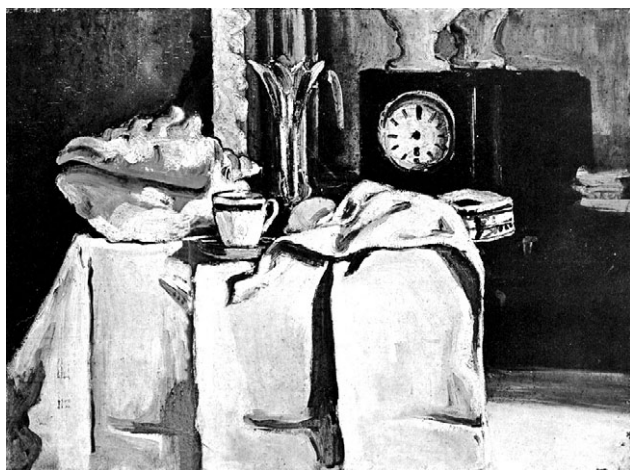
Его натюрморт из частного собрания — «Плоды в вазе в форме раковины» (Fruits of the midi) (1881 г., Нью-Йорк). Плоды, которые запечатлел Ренуар на этом полотне, словно настоящие, только что сорванные.

Небольшой натюрморт «Анемоны» (1898 г., Нью-Йорк, частное собрание), выполнен в той же технике, что и все его картины этих лет. В нем есть все то новое, что привнес в живопись импрессионизм: воздух и свет.

В творчестве импрессионистов натюрморт не был столь же важной темой, как у реалистов и Моне. Импрессионисты создали свою концепцию натюрморта, перенесли в этот жанр принципы пленэра, разработанные ими в области пейзажа. Признав и в натюрморте активным началом лишь свет и воздух, они превратили предмет в простого носителя световоздушных рефлексов. Поэтому предмет начинает терять свои объективные свойства, контуры его расплываются, объем и масса утрачивают матери-

альную ошутимость. Воспринимая мир вещей лишь с одной красочно-живописной стороны и достигнув определенного прогресса в наблюдении и фиксации изменчивости освещения в природе, они дошли, наконец, до того, что утеряли и последнее материальное качество предмета — устойчивость цвета. Эта дематериализация предмета в искусстве импрессионистов явилась первым симптомом нового западноевропейского натюрморта. Импрессионизм, с его культом солнечного света и сверкающей чистыми цветами радуги палитрой, внес в этот жанр радостные, светлые, оптимистические нотки.

Импрессионизм недолго был ведущим направлением в западноевропейском натюрморте. Помимо К. Моне и О. Ренуара, весьма немногие среди импрессионистов создали значительные произведения в этом жанре. Но отдельные мастера, в том числе даже такие крупные, как П. Боннар, следовали примеру К. Моне и в XX в. Первой реакцией на импрессионистскую концепцию изображения предметного мира были натюрморты Сезанна.



ПОЛЬ СЕЗАНН

*Натюрморт с морской раковиной и черными часами. Около 1869—1870 гг.
Холст, масло. 55 × 74 см. Частное собрание. Париж*

Монументальность композиции, скупые линии, элементарные, жесткие формы в картинах Сезанна призваны выявить конструкцию, основу вещи и напомнить о незыблемых законах мироустройства. Художник лепит форму цветом, подчеркивая ее

материальность. В то же время неуловимые переливы цветовых оттенков, особенно холодного голубого, придают его натюрмортам ощущение воздуха и простора.

Работы начала 1870-х гг. еще несложны по расстановке предметов, и в них сквозит какая-то теплота, напоминающая о Шардене. К этому периоду относится романтический по настроению «Натюрморт с черными часами» (1869—1870 гг., частное собрание).

Сезанн внес значительный вклад в развитие европейского натюрморта, известные художники считали его своим учителем. Картины с изображением предметного мира, написанные Сезанном, стали образцом для многих европейских и русских мастеров, работавших в этом жанре.

Натюрморты занимали важное место и в живописи символиста Одилона Редона, фовиста Анри Матисса, кубистов Хуана Гриса, Жоржа Брака, Пабло Пикассо, приверженца метафизического искусства Джорджо Моранди. Мир вещей, искаженный и неожиданный, предстает на картинах сюрреалиста Сальвадора Дали.

Западноевропейское искусство второй половины XIX в. неизбежно шло по пути специализации, обособления и выделения из всей совокупности художественных задач лишь некоторых, наиболее острых живописных проблем. Такие мастера, как Сезанн или Матисс, рассказывая о вещах, показывали не всю полноту присущих природе особенностей, но избирали один из возможных аспектов, подчиняя свое произведение сознательно ограниченной образной системе.

Однако, говоря об искусстве конца XIX — начала XX в., признавая достоинства некоторых выдающихся произведений, созданных в это время, нельзя не видеть, что жанр натюрморта разделил общую судьбу искусства и культуры эпохи. Так, натюрморт, гармонически развившийся в XVII и XVIII вв., получивший ряд интересных и новых направлений в середине XIX в., на рубеже XX столетия приобрел специфику тех тенденций, которыми отмечена вся живопись этой поры. Отказавшись от полноты изображения, художники этого времени подчас искали и в натюрморте не целостного постижения жизни предметного мира — они передавали лишь отдельные его стороны.

В своих главных чертах натюрморт XX в. развивался в направлении последовательного отрицания импрессионистов. Лишь

очень немногие мастера этого времени пытались отстаивать достижения импрессионизма. В числе немногих, прежде всего, следует назвать П. Боннара, творчество которого времени 1900-х гг. можно рассматривать как заключительную фазу импрессионистического видения предметного мира. На очень близких к нему позициях стоял и французский живописец Ж. д'Эспанья. К представителям позднего импрессионизма обычно относят также бельгийца А. Саверейс и итальянца Фю де Пизис. Как импрессионист начинал свой путь в натюрморте и другой итальянский художник П. Маруссиг.

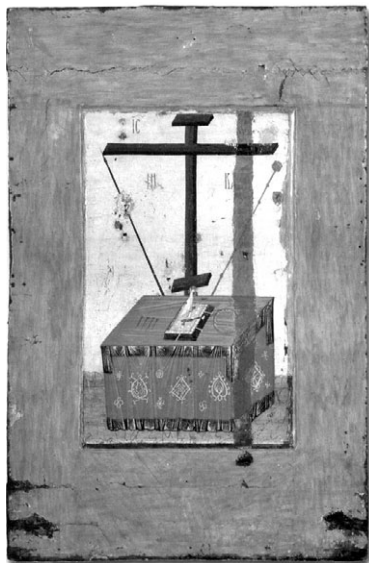
Однако эта линия развития западноевропейского натюрморта не обладала даже подобием того единства, какое имел импрессионизм. Любопытный и единственный в своем роде эксперимент был предпринят Ф. де Пизисом, который в своих изображениях цветов внешне удачно сочетал уроки французского импрессионизма с национальными венецианскими традициями цветочного жанра XVIII в.

Русский натюрморт

В русском искусстве появление натюрморта связано с иконописью. Разнообразные предметы входили в общую композицию, а иногда становились самостоятельной картиной. Например, на обороте иконы Владимирской богородицы (XII в.), хранящейся в Третьяковской галерее, можно увидеть своеобразный «натюрморт», составленный из культовых вещей, — «Престол и орудия страстей», выполненный неизвестным художником круга Андрея Рублева в начале XV столетия. Но в полном смысле назвать подобные изображения натюрмортом нельзя, так как предметы, представленные на этих картинах, не имели самостоятельного значения и играли роль религиозных символов.

В иконах, фресках, миниатюрах XVII в. ощущается более значительный интерес художников к предметам. Мастера тщательно выписывают форму вещей и их особенности. Тем не менее, введение в композицию каких-то элементов натюрморта по-прежнему определяется лишь сюжетом. Автор стремится показать зрителю ту обстановку, в которой происходят события. В Предтеченской церкви Ярославля находится фреска «Пир Ирода», на которой можно увидеть огромный стол, заставленный тарелками, кубка-

ми, столовыми приборами и разнообразной снедью. Этот натюр-морт написан еще очень неумело, мастер не соблюдает законов перспективы, многие предметы лишены объемности.



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК (Приписывается Андрею Рублеву).

Престол и орудия страстей. Начало XV в.

Доска липовая, паволока (?), левкас, яичная темпера.

104 × 69 см. (Первоначальный размер 78 × 55 см).

Государственная Третьяковская галерея. Москва

С гораздо большим мастерством представил предметную группу художник Симон Ушаков, автор иконы «Троица ветхозаветная» (XVII в.). Иконописец стремится с точностью воспроизвести материал, из которого сделаны блюда, кубки, кувшины, показать узоры, покрывающие посуду. Даже аккуратные складки на скатерти переданы Ушаковым тщательно, любовно. Но в то же время принципы иконописной системы (декоративность, плоскостная абстрактность, обилие золотых тонов) не позволяют мастеру до конца следовать натуре.

В России первые натюрморты появились в XVIII в. в декоративных росписях на стенах дворцов и картинах-обманках, в которых предметы воспроизводились настолько точно, что казались настоящими (Г.Н. Теплов, П.Г. Богомолов, Т. Ульянов).

Пришедший из Европы жанр натюрморта — «обманки» пользовался большой популярностью в XVIII столетии. Подобные произведения в русской живописи показывали полки с книгами и различные предметы, развешанные на деревянной стене. Распространены были также натюрморты типа *vanitas* («суета»). Натюрморты-обманки делались для того, чтобы ввести в заблуждение зрителя, заставить его принять изображаемое за реальность. Подобные натюрморты не вставлялись в раму — они должны были выглядеть как можно более естественными.

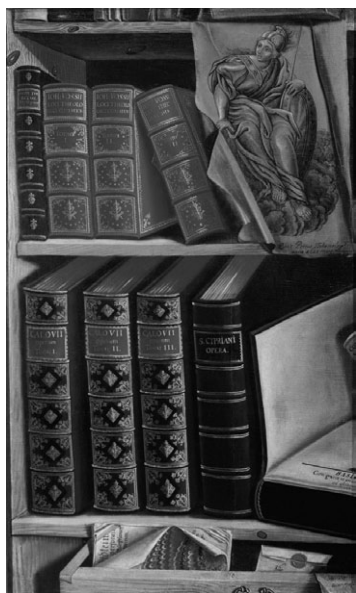
Чтобы у зрителя появилось желание дотронуться до предметов, представленных на «обманке», художники писали полуопущенные занавески, отогнутые уголки листов бумаги. Фрагменты надписей побуждали человека протянуть руку и отдернуть иллюзорную занавеску, чтобы прочитать фразу целиком. Мастера умело использовали светотень, тщательно выписывали фактуру предметов на таких натюрмортах. С помощью световых бликов передавался блеск стекла, металла.

Большого мастерства в создании натюрмортов-обманок достигли Г.Н. Теплов и Т. Ульянов. Чаще всего они изображали дощатую стенку, на которой были прорисованы сучки и прожилки дерева. На стенках развешаны или заткнуты за прибитые гвоздями тесемочки разнообразные предметы: ножницы, гребешки, письма, книги, нотные тетради. На узких полочках расставлены часы, чернильницы, флаконы, подсвечники, посуда и другие мелкие вещицы. Кажется, что подобный набор предметов совершенно случаен, но на самом деле это далеко не так. Глядя на такие натюрморты, можно догадаться об интересах художников, занимавшихся музицированием, чтением, увлекавшихся искусством. Мастера любовно и старательно изображали дорогие им вещи. Эти картины трогают своей искренностью и непосредственностью восприятия натуры.

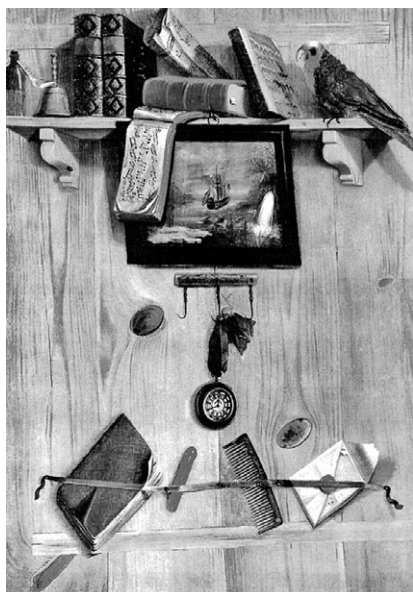
В 1730—1740-х гг. появились настоящие станковые натюрморты. Многие произведения анонимны. В настоящее время большая часть натюрмортов, созданных в XVIII в., хранится в Эрмитаже, Останкинском дворце и музее в Кусково. Возникновение подобных произведений было связано с реформами, проводимыми Петром I в области просвещения. Натюрмортами в России того времени занимались те живописцы, которые не могли проявить себя в более сложных жанрах (историческом, пейзаже).

Среди натюрмортов было много женщин (в программах петровских художественно-ремесленных школ для девочек важное место отводилось урокам рисования). А такой талантливый мастер натюрморта, как Теплов (кстати, прекрасно зарекомендовавший себя и в других жанрах), в дальнейшем ставший статс-секретарем Екатерины II, работал для себя, а не на заказ. Он писал президенту Академии художеств: «Я никогда живописцем не бывал, да и не чтился быть оным, но обучался живописи для одной моей забавы и почтения к сему художеству». Тем не менее, Теплова, равно как и его товарища по школе Феофана Прокоповича Т. Ульянова, не раз приглашали к выполнению крупных государственных заказов.

Многие натюрморты-обманки, несмотря на то, что их главной задачей было введение зрителя в заблуждение, обладают несомненными художественными достоинствами, особенно за-



ПЕТР ГАВРИЛОВИЧ БОГОМОЛОВ
Натюрморт с книгами. 1737 г.
 Холст, масло. 181,5 × 56 см.
 Государственная Третьяковская
 галерея. Москва



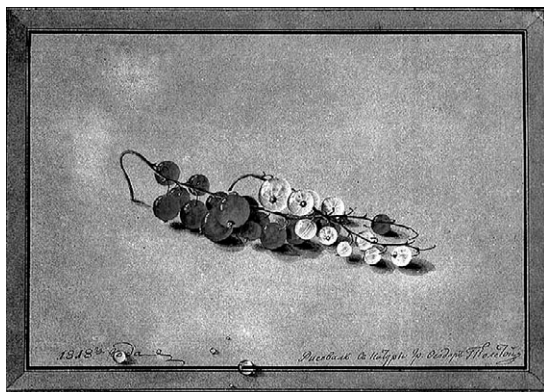
ГРИГОРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТЕПЛОВ
Натюрморт с попугаем. 1737 г.
 Холст, масло. 88 × 70 см.
 Государственный музей керамики.
 Москва

метными в музеях, где, развешанные по стенам, такие композиции, конечно же, не могут обмануть публику. Но есть здесь и исключения. Например, «Натюрморт с книгами», выполненный П.Г. Богомоловым, вставлен в иллюзорный «книжный шкаф», и посетители не сразу догадываются, что это всего лишь картина. Очень хорош «Натюрморт с попугаем» (1737 г.) Г.Н. Теплова. С помощью ясных, четких линий, переходящих в мягкие, плавные контуры, легких, прозрачных теней, тонких цветовых нюансов художник показывает разнообразные предметы, развешанные на дощатой стене. Виртуозно передана древесина, голубоватые, розовые, желтоватые оттенки которой помогают создать почти реальное ощущение свежего запаха только что выструганного дерева.

Русские натюрморты-обманки XVIII в. свидетельствуют о том, что художники еще недостаточно умело передают пространство и объемы. Более важно для них показать фактуру предметов, словно перенесенных на холст из реальной действительности. В отличие от голландских натюрмортов, где вещи, поглощенные световой средой, изображены в единстве с ней, в картинах русских мастеров предметы, выписанные очень тщательно, даже мелочно, живут как бы сами по себе, вне зависимости от окружающего пространства.

Одним из ярких представителей художников, работающих в жанре обманка, был Федор Петрович Толстой.

Граф Ф.П. Толстой родился в век Екатерины, в 1783 г. в Петербурге в семье начальника кригс-комиссариата и по обычаю того времени был сразу записан сержантом в Преображенский полк. Родители хотели видеть сына военным и отдали мальчика в Полоцкое иезуитское училище, а затем в Морской корпус. Еще состоя кадетом Морского корпуса, он увлекся рисунком и живописью. Работы его случайно попали на глаза императору Александру I. «Офицеров у нас много, а вот художников не хватает», — сказал царь. Ободренный высочайшим комплиментом, Федор Толстой берется за кисть и резец и создает удивительные работы. Самым грандиозным его «проектом» была огромная галерея белых на голубом медалей, посвященных героям 1812 г. Интересны также и его живописные работы, в частности натюрморты. Они необычны по своей фактуре.



ФЕДОР ПЕТРОВИЧ ТОЛСТОЙ

Ягоды красной и белой смородины. 1818 г.

Бумага коричневая, гуашь. 17,4 × 23,8 см.

Государственная Третьяковская галерея. Москва

Рисунок Федора Петровича Толстого («Ягоды красной и белой смородины», 1818 г.) пользовался особенной популярностью. Его первый экземпляр художник преподнес императрице Елизавете Алексеевне, супруге Александра I, и получил за него в награду бриллиантовый перстень. С тех пор императрица постоянно делала заказы Толстому.

«Он и счет потерял, — писала дочь художника М.Ф. Каменская, — сколько нарисовал смородинок Елизавете Алексеевне. Всякий раз, когда ей хотелось подарить кому-нибудь из своих заграничных высочайших родственников что-нибудь новое, изящное, она опять заказывала еще и еще смородину, и за каждую из них отцу летели перстни». «Целая семья питалась одной смородиной», — говорил Толстой.

Натюрморт как самостоятельный жанр живописи появился в России в начале XVIII в., вместе с утверждением светской живописи, отражая познавательный пафос эпохи и стремление правдиво и точно передать предметный мир. Дальнейшее развитие русского натюрморта в течение значительного времени носило эпизодический характер.

Представление о нем первоначально было связано с изображением даров земли и моря, разнообразного мира вещей, окружающих человека. Вплоть до конца XIX в. натюрморт, в отличие от портрета и исторической картины, рассматривался в качестве

«низшего» жанра. Он существовал главным образом как учебная постановка и допускался лишь в ограниченном понимании как живопись цветов и фруктов.

Конечно, натюрморт играл большую роль и в педагогической системе Академии художеств в XVIII—XIX столетиях (в учебных классах воспитанники делали копии с натюрмортов голландских мастеров), но именно А.Г. Венецианов, призывавший молодых художников обращаться к натуре, ввел в свою программу первого года обучения натюрморт, составленный из таких вещей, как гипсовые фигуры, посуда, подсвечники, разноцветные ленты, фрукты и цветы. Предметы для учебных натюрмортов Венецианов подбирал так, чтобы они были интересны начинающим живописцам, понятны по форме, красивы по цвету.

Русские живописцы первой половины XIX в. по-своему решали стоящие перед ними задачи натюрморта. Живая достоверность, изображения, влюбленное внимание ко всему, что выражает потаенную жизнь природы, отмечает лучшие произведения той поры.

Вглядываясь в натюрморты русских художников, мы замечаем, как различно подходили они к своей задаче, и это ощутимо даже в характере изображения отдельных предметов.

В первой половине XIX в. в России большой популярностью пользовался «ботанический натюрморт», пришедший к нам из Западной Европы. Во Франции в это время выходили сочинения ботаников с прекрасными иллюстрациями. Большую известность во многих европейских странах получил художник П.Ж. Редуте, который считался «самым прославленным живописцем цветов своего времени». «Ботанический рисунок» был значительным явлением не только для науки, но и для искусства и культуры. Подобные рисунки преподносились в подарок, украшали альбомы, что таким образом ставило их в один ряд с другими произведениями живописи и графики.

В XIX—XX веках русские художники всерьез увлеклись цветами. Натюрморт становился популярным жанром, но только в нашей стране, так как период расцвета этого жанра уже закончился.

В Эрмитаже хранилось много работ голландцев, ученики Академии художеств приходили туда на занятия. Их задание заключалось в копировании картин известных мастеров. С 1830 г. ученики стали издавать полотна с натюрмортами, выполненные в стиле старых мастеров.

Известным мастером предметных композиций первой половины XIX столетия был художник И.Ф. Хруцкий, написавший множество прекрасных картин в духе голландского натюрморта XVII в. Он изображал цветы и фрукты. Среди лучших его работ — «Цветы и плоды» (1836 г., Третьяковская галерея, Москва), «Портрет жены с цветами и фруктами» (1838 г., Государственный музей Белоруссии, Минск), «Натюрморт» (1839 г., музей Академии художеств, Санкт-Петербург).

Его натюрморты пользовались спросом и имели большой успех. Часто Хруцкий делал копии со своих работ, иногда добавляя новые детали: догорающую свечу, тлеющую сигару, подсвечник. Он низко ценил свою работу и вскоре перестал писать натюрморты, отдав предпочтение религиозной тематике.

И.Ф. Хруцкий был первым художником в России, который отнесся к жанру натюрморт всерьез. Все остальные просто копировали картины старых голландских мастеров в качестве учебной программы.

Даже когда натюрморт стал довольно распространен, некоторые художники все равно придерживались старой голландской школы. Один из них — художник Харламов. Его картина «Цветы» — образец идеального владения техникой прошлых лет. Сочетание старых приемов в живописи и современных предметов на изображении создавали элемент вневременности.

Особенный интерес к натюрморту в русской живописи начинает пробуждаться в 80-х гг. XIX в. Одно из главных мест принадлежит здесь работам И.И. Левитана (1860—1900 гг.). Они не велики по размеру, скромны по замыслу. Эти работы Левитана, в сущности, еще традиционны: букеты взяты изолированно от окружающего их пространства комнаты, на нейтральном фоне. Задача здесь ясна и проста: по возможности более убедительно передать неповторимую прелесть выбранной натуры.

Однако в эти годы и в творчестве К.А. Коровина (1861—1939 гг.), и В.А. Серова (1865—1911 гг.) можно ощутить новые веяния.

В конце XIX в. началось новое понимание цветочного натюрморта. В этом направлении работали такие мастера, как Грабарь, Коровин, Жуковский. В своих работах они объединяли жанр пейзажа и натюрморта. Они располагали цветы на столе в парке, на подоконнике, на террасе.

Известные натюрморты Коровина: «Гвоздики и фиалки в белой вазе», «Букет бумажных роз», «Розы на фоне моря».



КОНСТАНТИН АЛЕКСЕЕВИЧ КОРОВИН

Гвоздики и фиалки в белой вазе. 1912 г. Холст, масло. 92,3 × 73,2 см.

Государственная Третьяковская галерея. Москва

Наконец, натюрморт был оценен как самостоятельный жанр. Развитие его легко проследить по картинам Коровина. Сначала художник писал яркие, красочные букеты на фоне Парижа или моря в Гурзуфе. Поздние его картины стали скромнее. Он сосредоточивался на самом букете цветов, а не на том, что букет окружало. Примером может служить «Натюрморт. Охотино».

Русская культура на рубеже веков имеет самое непосредственное отношение к истории импрессионизма. А Москва, наряду с Парижем и Нью-Йорком, является третьим городом мира, где перед первой мировой войной была сосредоточена лучшая часть импрессионистического наследия. Это заслуга представителей двух старинных купеческих фамилий — Щукиных и Морозовых, обогативших нашу столицу в начале века уникальными коллекциями новейшей французской живописи, от Моне до Пикассо.

Характер новых тенденций можно определить как стремление художников связать натюрморт — сюжетно и живописно — с окружающей средой. «Мертвую натуру» выносят на пленэр, т.е. на воздух, под открытое небо, связывают с пейзажем или же, напротив, органически соединяют с интерьером комнаты. В натюрморте хотят увидеть отражение мироощущения конкретного человека, его жизненного уклада, наконец — его настроения.

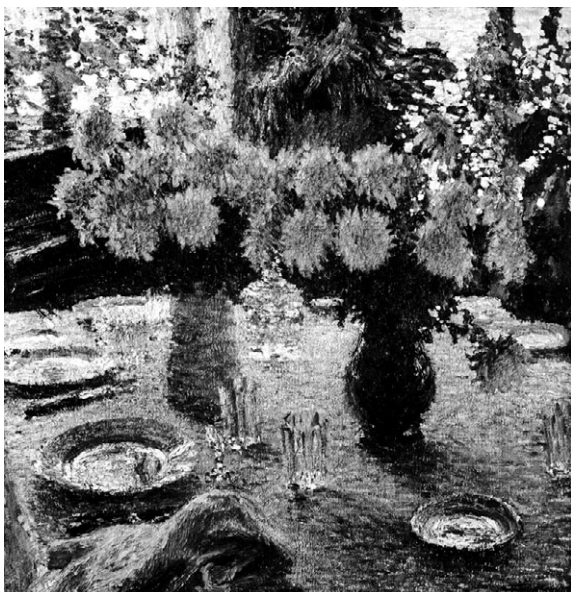
Одно из ранних полотен Коровина прекрасно иллюстрирует эти новые тенденции. Речь идет об изображении дружеского общества на даче художника В.Д. Поленова «За чайным столом» (1888 г., музей-усадьба В.Д. Поленова). Картина написана почти в пленэре — на террасе загородного дома.

В этой работе Коровин положил начало дальнейшему развитию натюрморта. Стремление художника расширить границы натюрморта, теснее связать его с человеком, с окружающим миром приводит во многих случаях к органичному слиянию этого жанра с портретом, пейзажем, интерьером и бытовой живописью. Изображение «мертвой натуры» становится здесь более многозначительным, превращается в активное средство раскрытия образа. И это характерно не только для начальных этапов, но и для всего периода развития натюрморта конца XIX — начала XX вв. Связь натюрморта с пейзажем прослеживается и в творчестве И.Э. Грабаря.

Именно в творчестве этих художников много работ, которые можно назвать натюрмортом в чистом виде. Именно в их искусстве новые тенденции нашли свое наиболее отчетливое выражение: натюрморт становится выразителем настроения человека, он органически соединяется — и по содержанию и чисто живописно — с той жизненной средой, в которой существует этот человек.

В работах Грабаря всегда ощущаешь отражение чьей-то жизни. Вспоминая свои работы, Грабарь рассказывает, что большинство из них было почти целиком «увидено» им в реальной бытовой обстановке, в загородном имении его друга художника Н.В. Мещерина, где очень любили цветы, и где разнообразнейшие букеты ставились круглый год. Там были созданы «Цветы и фрукты на рояле» (1904 г., Русский музей), «Сирени и незабудки» (1904 г., Русский музей). Они потребовали, по свидетельству самого художника, совсем незначительной компоновки, подсказанной к тому же натурой.

Сам художник считал свои натюрморты 1900-х гг. созданными под влиянием импрессионизма. «Сирени и незабудки» он определял как «чистокровный импрессионизм». Тогда-то Грабарь и увлекся живописным методом Клода Моне. «Хризантемы» в этом отношении очень типичны.



ИГОРЬ ЭММАНУИЛОВИЧ ГРАБАРЬ
Хризантемы. 1905 г. Холст, масло. 98 × 98 см.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Очень скоро это преодоление известной ограниченности импрессионистического метода становится у Грабаря последовательным. Художник ставит натюрморты с целью специального анализа цвета, формы, материальности предмета. Об этом свидетельствуют работы «На синей скатерти», «На голубом узоре» (обе 1907 г.). Натюрморты этого года вообще отмечены разнообразием и сложностью поставленных задач, поисками новых художественных приемов. Это не случайно. Все здесь говорит о близости нового этапа в развитии русского натюрморта. В атмосфере борьбы за новые художественные формы, которой проникнута живопись 1900-х гг., натюрморт становится одним из ведущих жанров, ареной творческого эксперимента.

То понимание натюрморта, которое мы находим у Грабаря и Коровина, отнюдь не было единственным для конца XIX — первых лет XX в. Расцвет натюрморта, который наступил в 1910-х гг., подготовлялся порой исподволь в исканиях художников, часто не занимающихся этим жанром специально. Одни художники, открывая истину в процессе анализа, неуклонно идут к реализму, отказываясь оттого, что в их опытах было случайного и ложного. У других искания превращаются в экспериментаторство, как самоцель, иногда перерастая в сознательную спекуляцию на вкусах легковерной, малоподготовленной буржуазной публики, осаждавшей модные выставки.

Начало XX в. ознаменовалось расцветом русской натюрмортной живописи, впервые обретшей равноправие среди прочих жанров. Стремление художников расширить возможности изобразительного языка сопровождалось активными поисками в области цвета, формы, композиции.

Все это особенно ярко проявилось в натюрморте. Обогащенный новыми темами, образами и художественными приемами, русский натюрморт развивался необычайно стремительно: за полтора десятка лет он проходит путь от импрессионизма до абстрактного формотворчества.

Интерес к натюрморту возник в России благодаря французским импрессионистам и постимпрессионистам. В нашей стране было много последователей Мане, Сезанна, Ван Гога, Гогена. Один из них Николай Тархов, который работал в стиле импрессионизма. Его высоко ценили такие мастера, как Бенуа, Малевич и Маковский. Одним из самых известных натюрмортов Тархова является «Натюрморт. Цветы, овощи, фрукты».

На протяжении эпох менялись не только методы и способы живописного решения натюрморта, но накапливался художественный опыт, в процессе становления развивался более сложный и постоянно обогащающийся взгляд на мир. Не один предмет как таковой, но различные его свойства становились объектом перевоплощения, и через раскрытие вновь понятых качеств вещей выражалось свое, современное отношение к действительности, переоценка ценностей, мера понимания реальной действительности.

Подводя итог развитию натюрморта, как самостоятельного жанра в России, можно выделить несколько этапов.

В конце XVIII — начале XIX вв. натюрморты нарядно декоративны, выполняют украшательскую функцию. Позже натюрморт стал приобретать смысловую силу (П.А. Федотов, В. Маковский, В.Д. Поленов). Передвижники усилили социальную направленность натюрморта — он характеризовал время и быт русского народа. Его некоторый подъем в первой половине XIX в. (Ф.П. Толстой, школа А.Г. Венецианова, И.Ф. Хруцкий) связан с желанием увидеть прекрасное в малом и обыденном.



КОНСТАНТИН ЕГОРОВИЧ МАКОВСКИЙ
Натюрморт. 1890-е гг. Холст, масло

Во второй половине XIX в. к натюрморту этюдного характера лишь изредка обращались И.Н. Крамской, И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.Д. Поленов, И.И. Левитан; значение натюрморта в художественной системе передвижников следовало из их представления о главенствующей роли сюжетно-тематической картины. Самостоятельное значение натюрморта-этюда возрастает на рубеже XIX и XX вв. (М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов).

Линию сезаннистского натюрморта продолжили в России такие мастера живописи, как П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Куприн, В.В. Рождественский, А.В. Лентулов, Р.Р. Фальк,

Н.С. Гончарова, соединив ее с традициями русского народного творчества. Их полотна яркие, пронизанные полнотой бытия.

Советский натюрморт, развиваясь в русле искусства социалистического реализма, обогащается новым содержанием. В 20—30-х гг. XX в. включает и философское осмысление современности в обостренных по композиции произведениях (К.С. Петров-Водкин) и тематических «революционных» натюрмортах (Ф.С. Богородский и др.), и попытки вновь осязаемо обрести отвергнутую так называемыми беспредметниками «вещь» через эксперименты в области цвета и фактуры (Д.П. Штеренберг, Н.И. Альтман), и полнокровное воссоздание красочного богатства и многообразия предметного мира (А.М. Герасимов, П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Куприн, А.В. Лентулов, М.С. Сарьян, А.А. Осмеркин и др.), а также поиски тонкой колористической гармонии, поэтизацию мира вещей (В.В. Лебедев, Н.А. Тырса и др.).



МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ВРУБЕЛЬ

Подсвечник, графин, стакан. 1905 г. Цветной картон, графитный карандаш. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ КУПРИН
Натюрморт. 1922 г. Холст, масло. 84 × 103 см.
 Самарский областной художественный музей. Самара



ИЛЬЯ ИВАНОВИЧ МАШКОВ
Натюрморт с ананасом. 1910 г. Холст, масло. 121 × 171 см. (овал).
 Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В 40—50-х гг. XX в. значительно многообразные по манере натюрморты, отражающие существенные особенности современные эпохи, создали П.В. Кузнецов, Ю.И. Пименов и др. В 60—70-х гг. XX в. в натюрморте активно работают П.П. Кончаловский, В.Б. Эльконик, В.Ф. Стожаров, А.Ю. Никич. Среди мастеров натюрморта в союзных республиках выделяются А. Акопян в Армении, Т.Ф. Нариманбеков в Азербайджане, Л. Свемп и Л. Эндзелина в Латвии, Н.И. Кормашов в Эстонии. Тяготение к повышенной «предметности» изображения, эстетизация окружающего человека мира вещей обусловили интерес к натюрморту молодых художников 70-х — начала 80-х гг. XX в. (Я.Г. Анманис, А.И. Ахальцев, О.В. Булгакова, М.В. Лейс и др.).

Современный натюрморт, основанный на возможностях фотографии, привел к появлению стиля гиперреализм (фотореализм) в изобразительном искусстве.

Глава вторая

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПОДХОД К РИСУНКУ. ВОСПРИЯТИЕ ПРЕДМЕТА И ИЗОБРАЖЕНИЯ

Рисуя, человек познает мир, анализирует его, как и ученый. Наука доказывает, что процесс познания реальной действительности в науке и искусстве один и тот же, различна лишь форма отражения. Наука воплощает результаты познания реальной действительности в форме понятий, суждений и умозаключений. Искусство же выражает свои представления и суждения о мире в наглядно-образной форме. Искусство и наука одинаково познают реальный мир: искусство познает действительность в образах, наука — в понятиях. Давая свои соображения по поводу теории и практики, Леонардо говорит о том, что научная теория в практической деятельности играет колоссальную роль, а поэтому необходимо вначале изучить теорию, а затем переходить к практике. В главе «О способе обучения» он пишет: «Обучайся сначала науке, а затем обратись к практике, порожденной этой наукой» [51, с. 95].

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

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

Начинающему рисовальщику нужно руководствоваться опытом, результатом практики своих предшественников.

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

Чтобы нарисовать предмет хорошо и правильно, одного поверхностного наблюдения за формой недостаточно, надо знать его внутреннюю структуру. Чем сложнее форма предмета, тем больше и серьезнее рисовальщику приходится изучать природу. Научно-исследовательский подход к рисунку особенно требуется во время анализа и выражения в рисунке конструктивного строения формы предмета. Как мы уже говорили, конструктивный анализ формы предмета не ограничивается одним наблюдением, созерцанием, он требует участия нашего сознания, усиленной работы мозга, он требует логического, ясного мышления и суждения о форме.

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

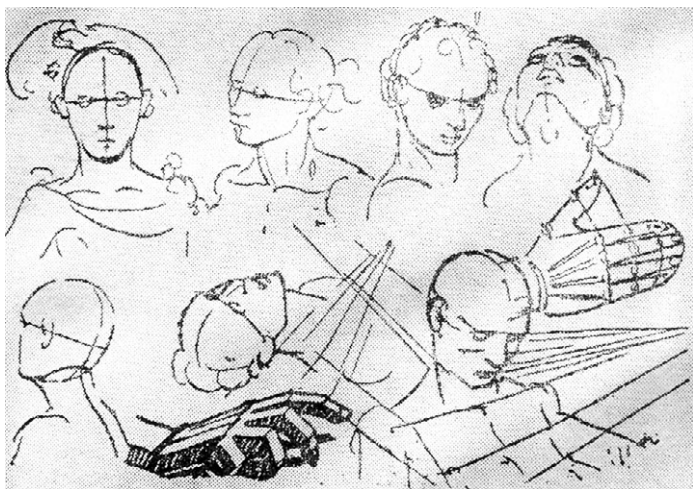
Изобразительные средства рисунка и живописи не дают возможности художнику производить с математической точностью расчеты в проектировании, да и расчетные данные (линия горизонта, точки схода, источники света) не всегда могут попасть в поле зрения, а следовательно, и в картинную плоскость. Он учитывает их умозрительно, полагается на чувство, на глаз. Еще Леон Баттиста Альберти писал: «...дабы речь наша была возможно более ясной, заимствуем от математиков те положения, которые относятся к нашему предмету, и, усвоив их, изложим

живопись, начав от ее природных первоначал, насколько это позволит наше дарование. Однако я очень прошу, чтобы при каждом нашем рассуждении имели в виду, что я пишу об этих вещах не как математик, а как живописец; математики измеряют форму вещей одним умом, отрешившись от всякой материи, мы же, желая изобразить вещи для зрения, будем для этой цели пользоваться, как говорят, более тучной Минервой и вполне удовольствуемся тем, что читатель нас так или иначе поймет в этом поистине трудном и, насколько я знаю, никем еще не описанном предмете» [4, с. 26—27]. Научные положения надо применять очень умело, тонко их чувствовать. Отсюда — развитие наблюдательности, глазомера, умения видеть закономерности явлений природы. С этого и начинается обучение рисунку, или, как часто говорят, «с постановки глаза». [22, с. 134—135]. Трудность и сложность этой проблемы для рисовальщика заключается в том, что перед ним встает большое количество различных задач, которые, с одной стороны, сразу решить нельзя, они требуют длительного времени, а с другой стороны, без них нельзя обойтись при решении даже простейших постановок.

Для того, чтобы развить наблюдательность и глазомер, необходимо научиться видеть:

- 1) явления перспективы и передавать их в рисунке;
- 2) общую форму предмета (большую форму) и с нее начинать изображение;
- 3) соотношения размеров (пропорции), т.е. правильно определять размеры натуры и ее частей — развивать глазомер;
- 4) конструктивную основу формы натуры и использовать ее при построении рисунка;
- 5) закономерности явлений природы и умело использовать их в рисунке (явления перспективы, освещения);
- 6) движение и пластику формы и уметь передавать их в рисунке;
- 7) характерные особенности натуры и образно передавать их в рисунке.

Рисуя с натуры предмет, рисовальщик видит его в реальном пространстве, в трех измерениях (трехмерно). Лист бумаги, на котором он должен его изобразить, имеет два измерения (двухмерен). Восприятие предмета и рисунка у человека протекает различно [подробнее см. кн. 16]. Начинающий должен знать



ГАНС ГОЛЬБЕЙН

Набросок

особенности восприятия предмета и рисунка и в процессе рисования с натуры управлять этим процессом.

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

Восприятие рисунка основывается на восприятии проекционных отношений, т.е. на восприятии образа предмета с одной фиксированной точки зрения — перспективного вида предмета. Восприятие проекционных отношений — плоскостное восприятие. Следовательно, здесь задача — научиться на двухмерной плоскости бумаги строить перспективное изображение формы предмета согласно правилам и законам перспективы.

Использование одной формы восприятия не дает должного эффекта в развитии наблюдательности. П.Н. Волков, изучавший психологию восприятия предмета и рисунка, пишет: «Восприятие предмета и восприятие рисунка различны по своей природе, и поэтому нельзя ни восприятие предмета подменить восприятием рисунка, ни восприятие рисунка подменить восприятием предмета. Такая подмена губительна и для общей теории восприятия, и для практики изучения рисунка» [16, с. 35].

Рисующий привык непосредственно наблюдать трехмерную форму предмета в реальном пространстве, а чтобы изобразить ее на двухмерной плоскости листа бумаги, он должен увидеть этот предмет в проекционных отношениях, т.е. как бы нарисовать на плоскости.

Научиться смотреть на натуру так, чтобы воспринимать только проекционные отношения, очень трудно. Здесь многое зависит не только от желания перестроить свое восприятие, но и от особенностей восприятия, к которым привык глаз в процессе постоянной ежедневной работы. Наиболее распространенный прием — посмотреть на натуру прищуренными глазами, тогда пластическая моделировка формы как бы ступеневывается и остается фронтальный образ (силуэт) предмета. «Фронтализация образа удастся не всегда и удастся лишь на мгновение. Такой образ очень трудно удерживать. Ощущения глубины снова и снова оживают, и фронтальный плоский образ постепенно соскальзывает к полному трехмерному образу» [16, с. 67—68]. Попытка вызвать плоскостное восприятие формы предмета повторным прищуриванием глаз также оказывается безрезультатной. Прищуривая глаза по нескольку раз подряд, рисовальщик начинает прищуренными глазами видеть и объем, и пластику формы предмета. Чтобы продлить константность восприятия, следует чаще переводить свой взгляд с модели на рисунок и с рисунка на модель.

Надо учиться видеть натуру цельно — это необходимо не только для того, чтобы выделять в рисунке главное, но и для того, чтобы облегчить работу над детальной моделировкой формы тоном.

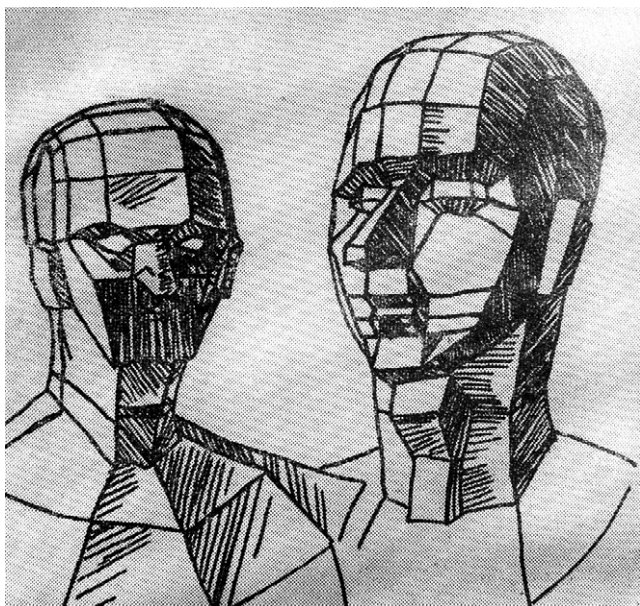
Наблюдение рисующего, в особенности начинающего, часто бывает направлено не на образ, а на какую-нибудь его часть, вследствие чего возникает неполное понятие о предмете, которое не содержит многих признаков предмета, а следовательно, и не дает верного зрительного суждения о нем. Рисовальщик начинает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

Для этого нужно правильно подойти к анализу натуры, увидеть главное — большую форму.

Научиться видеть большую форму можно различными способами и методами. Наиболее эффективным из них является метод обобщения, упрощения, или, как его назвал замечательный ху-

дожник Д.Н. Кардовский, метод обрубовки. Этот метод широко использовался художниками эпохи Возрождения. Его используют художники и в наше время.

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



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
Рисунок. Метод обобщения

Давая определение большой форме, Д.Н. Кардовский писал: «Что такое "большая форма"? Голова — это шарообразная или яйцевидная фигура; рука в плече — цилиндр; нос — призма, ограниченная четырьмя главными плоскостями. Все это "большие формы"» [63, с. 11].

Научиться видеть большую форму в сложных предметах не всегда удастся сразу. Начинающему трудно овладеть этим делом.

Увидеть большую форму можно и через силуэт предмета. Но наибольшие трудности рисовальщик испытывает, когда надо «увидеть» в натуре конструктивную основу формы.

Глава третья

ВИДЫ УЧЕБНОГО РИСУНКА. НАБРОСКИ, ИХ ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ

Рисование с натуры складывается из двух видов учебной работы: длительного рисунка и коротких зарисовок — набросков. В длительной работе студент серьезно и глубоко изучает отдельные правила и законы рисунка, сосредоточивает свое внимание на отдельных этапах построения изображения, вникает в суть реалистического рисунка. Наброски и короткие зарисовки приучают быстро, легко и свободно оперировать своими знаниями и навыками, развивают творческую инициативу, закрепляют знания и навыки, помогают острее видеть и передавать в рисунке реальную жизнь.

Набросок — это быстрая зарисовка натуры; он приучает быстро мыслить, выискивать наиболее выразительные и лаконичные средства выражения, развивает гибкость кисти руки, наблюдательность. Набросок способствует целостному восприятию формы. В наброске выявляется степень подготовленности студентов к самостоятельной работе.

Целевое назначение наброска состоит в том, чтобы запечатлеть конкретное, сиюминутное состояние натуры. Неповторимые и быстротечные события, явления можно запечатлеть лишь в форме очень быстрого наброска.

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

С.В. Иванов говорил, что набросок с натуры способен вызывать иногда гораздо большее «эстетическое волнение, чем иная ровная, законченная на всем протяжении картина».

Недостаток времени, быстротечность события вынуждают художника мгновенно ориентироваться в обстановке и передавать в наброске скупыми графическими или живописными средствами общий пластический и цветовой характер натуры. В силу этого в набросках возможна обобщенность изображения — многие подробности, детали в них могут отсутствовать или остаться приближительными, незаконченными, едва намеченными и понятными лишь автору. Однако при всей обобщенности решения наброска

надо стремиться к тому, чтобы предметы в изображении не утрачивали своих природных признаков и качеств. Целевое назначение быстрых этюдов определяет и методику их выполнения.

Рисовальщик должен приучаться легко и быстро ориентироваться в законах изобразительной грамоты для достижения основной цели. Наброски великих мастеров прошлого восхищают зрителя своеобразной изобретательностью, умением художника выделять самые характерные особенности натуры. Владение законами изобразительного искусства и применение их на практике крайне необходимо.

Набросок подготавливает начинающего художника к серьезной творческой композиционной работе, учит штудировать натуру со всех сторон, выискивать наиболее характерное, типичное для данной модели.

Говоря о набросках, надо правильно определить их задачи, цели и назначение. Очень часто с понятием «набросок» смешивают первый этап работы над длительным рисунком, композиционным размещением изображения на плоскости листа. Это неверно.

Набросок ставит своей целью дать в определенный промежуток времени полное представление о наблюдаемой натуре. Наброски могут быть самой различной продолжительности и обработанности: получасовыми, часовыми, десятиминутными и т.д. В зависимости от условий работы и тех задач, которые ставятся перед студентом, можно начинать и длительный рисунок с наброска, но в обычных условиях учебного рисунка первая наметка не есть набросок в полном смысле этого слова.



ОРЕСТ АДАМОВИЧ КИПРЕНСКИЙ

Баснописец Крылов

Работая над наброском, рисовальщик должен мыслить, анализировать натуру, как и в длительном рисунке; но делать набросок — это значит быстро мыслить, быстро рассуждать, быстро анализировать. Набросок — лаконичное суждение о предмете, которое проверяется по натуре с учетом ранее полученных знаний и сведений об этом предмете. В процессе работы над наброском у рисующего активизируется запас его знаний о данной натуре, о конструктивном строении ее формы и т.д.

Набросок заставляет сосредоточивать все внимание только на самом основном, отбрасывая все несущественное, а для этого рисовальщик должен знать, что является главным, а что второстепенным, т.е. иметь необходимый запас знаний и навыков.

В быстром наброске надо стремиться к возможной простоте, лаконичности, выразительности изображения, для чего необходимо из массы впечатлений от натуры выделять только ее самые характерные особенности. Надо избегать ненужных подробностей в детализовке, нанесении штрихов, линий, пятен, мазков, не способствующих усилению выразительности этюда.



НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ФЕШИН

Набросок

Набросок предполагает знакомство с основными особенностями строения модели и на основе этих знаний создается образ модели. В наброске осуществляется координация между полученными знаниями и беглым наблюдением, между воспроизведением рисунка и проверкой его по натуре. Наброски, прежде всего, должны отражать закономерности строения природы. Невозможно назвать крупного художника, у которого в набросках отсутствовали бы знания и мастерство. Все те замечательные наброски, которыми мы любуемся в музеях и на выставках, являются результатом многолетнего опыта, практики и знаний, отнюдь не случайно, как часто думают начинающие художники. Наброски великих мастеров прошлого это не «просто наброски», возникшие вдруг, якобы неожиданно для самого автора; они результат знания художником природы, знания законов изобразительного искусства.

Рисовальщику важно знать, что в одном наброске не стоит решать сразу большого количества задач, например передачи материальности, фактуры и т.д.

Набросок может иметь целью закрепление навыков по конструктивному анализу формы, по обобщению формы (по так называемой обрубке), по закреплению знаний по перспективе.

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

Специфика природы набросков не позволяет с необходимой полнотой изучить и передать своеобразие и богатство форм, цвета, света и других особенностей природы.

С другой стороны, занятие только длительной работой притупляет остроту восприятия природы, живое отношение к ней. Поэтому следует разумно сочетать работу над длительными картинами с работами кратковременного характера — набросками, зарисовками.

Говоря о наброске, об отличительных чертах длительного рисунка по сравнению с краткосрочными зарисовками, надо постоянно помнить о неразрывной связи этих двух видов рисования. И набросок, и длительный рисунок являются лишь отдельными компонентами, которые помогают рисовальщику познавать окружающий мир, передавать в художественных образах наиболее типичные черты предметов и явлений реальной действительности.

Глава четвертая

ДЛИТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК. МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ЕГО РАЗВИТИЯ. ЭТАПЫ ПОСТРОЕНИЯ НАТЮРМОРТА

Основа рисования с натуры — длительное штудирование натуры, которое дает возможность глубоко усвоить как закономерности построения изображения на плоскости, так и закономерности строения натуры. Длительный рисунок позволяет вдумчиво и настойчиво изучать каждый этап построения реалистического изображения, обоснованно применять его правила и законы.

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

На этом пути юный рисовальщик должен обогащаться определенными понятиями, представлениями, знаниями и навыками, при этом его знания должны быть точными, конкретными, сознательными, действенными и прочными. Чтобы добиться этого, он должен хорошо усвоить принципы построения реалистического изображения; каждый этап работы должен быть не только осознан рисующим, но и легко выполнен на практике. Все студенты должны соблюдать единые принципы и методы построения изображения. При этом не следует думать, что их рисунки будут одинаковыми, как бы выполненными по шаблону. Обязательно скажется на рисунках разная успеваемость, неодинаковые способности. Кроме того, учебные рисунки будут бесконечно разнообразны и по манере, и по приемам, кроме того, в них сказывается темперамент художника.

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

1. Каждый сложный комплекс работы над рисунком должен быть расчленен на этапы работы, которые усваиваются в определенной последовательности.

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

3. Всякий комплекс работы над рисунком должен содержать в себе анализ и синтез.

Анализ — это расчленение целого на части. *Синтез*, наоборот, соединение частей в единое целое. В начале работы нужно быстро наметить на листе бумаги общий вид натуры (синтез). Далее в обобщенной форме намечаются детали, происходит разбор деталей формы (анализ). В самом конце работы рисовальщик вновь возвращается к целому, подчиняя детали общей форме (синтез).

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

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

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

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

Закономерность работы заключается в следующем: весь сложный комплекс работы над рисунком разбивается на отдельные этапы, что дает возможность, соблюдая строгую последовательность, ясно осознать каждый этап в отдельности, как, например, конструктивный анализ формы, последовательность выявления объема при помощи светотени и т.д.

Процесс создания длительного рисунка очень сложен, и начинающий, не имеющий достаточного навыка, встречается с целым рядом трудностей. Начиная рисовать с натуры, он обычно не знает, как приступить к рисунку, с чего начать, как преодолеть чистый лист бумаги, как на двухмерной плоскости можно изобразить трехмерное объемное тело. Не умея рационально использовать свои возможности, не зная, на что следует, прежде всего, обратить внимание, он начинает добросовестно срисовывать все, что видит глаз. Он точно копирует подробности внешней формы предмета, увлекается деталями, думая, что они дадут сходство с натурой. При этом он не видит основной формы предмета. Он не соблюдает последовательности воспроизведения рисунка, берется за решение сложных задач, в результате его постигает неудача. Ему нужна известная система в наблюдениях в процессе создания рисунка.

Рисование с натуры предусматривает четыре основных этапа работы над рисунком:

- 1) композиционное размещение изображения на плоскости листа бумаги и определение общего характера формы;
- 2) конструктивное построение предметов;
- 3) пластическая моделировка формы светотенью и детальная характеристика натуры;
- 4) подведение итогов всей проделанной работы (обобщение).

Рассмотрим более подробно эти этапы работы над рисунком.

Первый этап — композиционное размещение изображения, определение характера формы.

Предварительно рисующий должен осмотреть натуру и определить, как выгоднее (эффектнее) разместить изображение на плоскости, что является центральным местом в данной постановке. Познание натуры у рисующего должно быть объективное, правильное, возникающее не на основе субъективных впечатлений, а на основе серьезных научных знаний, которые появляются в результате прохождения трех стадий развития: от

живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности. Изучение натуры начинается с непосредственного наблюдения.

Рисовальщик вначале зрительно знакомится с натурой, а затем его внимание начинает переключаться на характерные признаки и особенности строения модели, на ее пропорции, характер формы, движение и освещение. Такое предварительное ознакомление с натурой дает возможность детально проанализировать объект. Изображение намечается очень легко. Форма прорисовывается карандашом (без особого нажима) обобщенно и схематично. Для выявления конструктивной основы формы надо представить предметы прозрачными и наметить в рисунке все их линии, как видимые, так и невидимые, еле касаясь карандашом бумаги, они нужны только для проверки.

Выявляется основной характер большой формы, движения — общий вид натуры. Если это целая группа предметов (натюрморт), то рисовальщик должен уметь приравнять (вписать) их к единой фигуре — обобщить. Длительный рисунок может начинаться с наброска при условии, что последний будет заключать в себе основную композиционную идею рисунка. Если задание очень сложное и трудно сразу приступить к работе, то целесообразно сделать предварительно несколько набросков, а затем уже приступить к компоновке. Итак, рисунок начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги.

Затем устанавливаются основные пропорции и намечается общий вид натуры. Определяется пластическая характеристика главных масс. На этом этапе работы необходимо видеть основную форму предмета. Всякий предмет наряду с главными своими частями имеет бесконечное количество второстепенных деталей. Чтобы детали не отвлекали внимание начинающего от основного характера формы, предлагается прищуривать глаза так, чтобы форма смотрелась как силуэт, как общее пятно, а детали исчезли.

Второй этап — конструктивное построение предметов и детальная проработка рисунка.

Это самый основной и длительный этап работы. В нем нужно правильно применить научные знания из области перспективы, теории теней, конструктивного строения формы.

Методическая последовательность построения изображения следующая: вначале рисуется и уточняется большая форма, затем переходят к анализу малых форм. Проработка деталей также требует определенной закономерности: каждую деталь надо рисовать в связи с другими, следить за тем, как одна деталь увязывается с другой.

На *третьем этапе* работы происходит детальная характеристика натуры: выявляется фактура модели, передается материальность предметов (гипс, дерево, металл, ткани и др.). Рисунок тщательно прорабатывается в тональных отношениях.

Проложив основные градации светотени, еще раз проверяют правильность рисунка. В линейном изображении трудно заметить свои ошибки. Чтобы рисунок можно было легко исправить, не надо нажимать сильно карандашом на бумагу. Усиливать тон можно начать тогда, когда окончательно убедитесь, что рисунок намечен верно.

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

Четвертый этап — обобщение натюрморта.

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

Детализации подлежат главные места в изображении, на которых сосредоточивается внимание зрителя; обобщаются второстепенные детали, служащие только для усиления главных. Работа по обобщению формы для неискушенного рисовальщика представляет довольно большие трудности, ибо детали формы слишком сильно приковывают его внимание.

Ближе к источнику света контраст между светом и тенью сильнее. Падающая тень, в особенности у основания предмета, всегда темнее, чем тень на самом предмете.

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

Наблюдаемые рисовальщиком отдельные, несущественные детали предмета часто заслоняют собой целостный образ нату-

ры, не дают понять ее строение, а следовательно, мешают правильно изобразить натуру.

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

Последовательность работы над рисунком надо рассматривать как раскрытие конкретных задач. Рисовальщик в выполнении рисунка должен сосредоточивать внимание не на внешнем характере предмета, а на тех учебно-аналитических задачах, которые нужно решить на данных стадиях. Например, приступая к конструктивному анализу формы предмета (вазы), он должен мысленно разложить сложную форму на простейшие (цилиндр, шар, усеченный конус и т.д.) И установить, вернее, понять конструктивную взаимосвязь этих форм. Он должен определить, как образуется объемная форма предмета, и правильно изобразить ее в перспективе.

Аналитический метод в длительном рисунке подразумевает рассмотрение модели, разложение ее (мысленно) на составные части, сравнение их между собой, измерение. Работая над длительным рисунком с натуры, рисовальщик познает строение модели.

Во время рисования с натуры рисующему надо проделать очень сложную работу. Он должен дать конструктивный анализ формы, правильное перспективное изображение формы на плоскости и выдержать рисунок в тоне.

Заканчивая рисунок, надо чаще отходить от работы на небольшое расстояние и проверять общее состояние рисунка.

Усвоение правил изображения геометрических тел будет служить прочной базой для решения последующих задач. Не закрепив знаний элементарных основ рисования, нельзя переходить к рисованию сложных предметов.

Глава пятая

ЛИНЕЙНО-КОНСТРУКТИВНЫЙ РИСУНОК. ПЕРСПЕКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ

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

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

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

Что же мы понимаем под этим термином? «Конструкция» происходит от латинского слова *Constructio*, что означает «строение», «построение», «структура», (взаимное расположение и соотношение частей). Конструировать — значит организовывать, создавать, строить, складывать согласно определенному плану. Во время рисования с натуры, анализируя конструкцию формы

предмета, необходимо ясно представить его строение во всех составных частях, как видимых глазом, так и невидимых. Чем сложнее форма предмета, тем больше и серьезнее рисовальщику приходится изучать натуру.

Рисование с натуры требует вдумчивой, осмысленной работы.

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

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

1. Непосредственное соприкосновение с натурой, первое впечатление — живое созерцание.

2. Изучение и анализ натуры — абстрактное мышление.

3. Изображение натуры — практика.

Изображение натуры должно быть ясным, понятным и убедительным для зрителей, оно должно давать яркий образ предмету.

Для того чтобы научиться хорошо и правильно рисовать, нужно прежде всего приучить себя, наблюдая натуру, анализировать ее и ясно представлять ее строение или, говоря словами П.П. Чистякова, «прежде всего надо научить глядеть на натуру, это самое основное и довольно трудное» [22, с. 134—135].

Вначале идет изучение простых форм — геометрических тел (куба, шара, цилиндра и т.д.). Каждый предмет имеет свою структуру. Уметь видеть натуру — это значит уметь анализировать ее строение. Рисовать надо всегда сознательно, а не копировать механически все, что видит глаз. Например, при рисовании

куба необходимо, прежде всего, правильно понять его строение и наметить в рисунке его линейно-конструктивную основу, т.е. показать, как располагаются в пространстве поверхности тела, как образуется объем. Ограничение этого пространства в рисунке может происходить в виде линейного изображения.

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

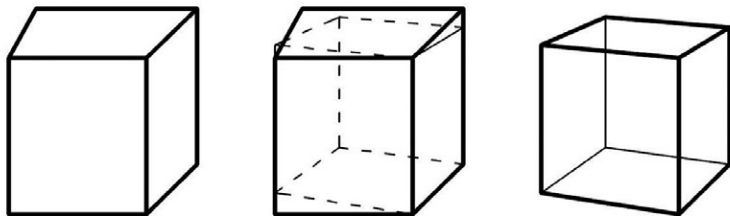


Рисунок куба

Учитывая систему построения изображения формы предмета, необходимо понять и логику методической последовательности развития рисунка. Рисунок начинается с изображения общей формы предмета. Все художники прошлого и настоящего строго придерживались и придерживаются этого методического принципа — от общего к частному, от большой формы к деталям.

Психологи на основании экспериментальных исследований точно установили, что глаз человека сначала фиксирует (улавливает) общую форму предмета и лишь потом переходит к рассмотрению деталей и мелких подробностей. Следуя этой естественной

закономерности восприятия формы, начинать надо с изображения общего вида предмета.

Определяя композиционное место изображения на листе бумаги, надо позаботиться о том, чтобы рисунок красиво и рационально заполнял плоскость листа, он не должен быть очень маленького размера или слишком большим, «упирающимся» в края листа бумаги.

Затем быстрым и легким движением карандаша намечается общий вид предмета. Еще раз проверяется композиция и уточняется характер формы предмета.

Когда форма предмета намечена, можно приступить к выявлению конструктивной основы формы, которая дается в виде линейного рисунка. Стремясь к точности и четкости выражения формы в рисунке, не следует сильно нажимать карандашом на бумагу. Крепость и строгость рисунка зависит не от того, что рисовальщик будет сильно нажимать карандашом на бумагу, а от правильности передачи формы в изображении. Пока нет полной уверенности в правильности выражения формы в рисунке, линии надо наносить очень легко, еле заметно, чтобы рисунок можно было исправить без применения ластика. Вообще надо приучить себя первые этапы работы над рисунком вести очень быстро, карандашом еле-еле прикасаться к бумаге. Об этом не следует забывать и в дальнейшем. Начинающие рисуют очень смело и решительно, сильно нажимают карандашом на бумагу, давая жесткие линии, и тем самым лишают себя возможности вносить исправления в свой рисунок.

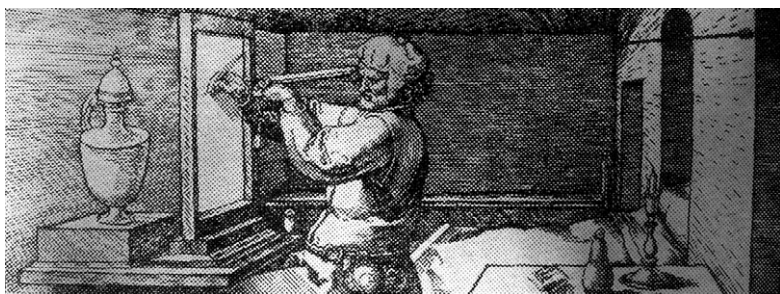
Когда конструктивная основа формы выражена в рисунке, следует приступить к уточнению явлений перспективы. Слово «перспектива» происходит от латинского *perspicere*, что означает — «видеть насквозь», «сквозь что-нибудь».

Если взять вместо листа бумаги оконное стекло и подышать на него, чтобы оно слегка запотело, а затем сквозь него посмотреть на какой-нибудь предмет и видимую форму предмета обвести пальцем по стеклу, то получится перспективное изображение этого предмета.

В эпоху Возрождения художники-перспективисты часто использовали этот метод рисования. Он состоял в следующем: между натурой и рисующим устанавливалась «шарнирная плоскость», которая могла быть двух видов: рама с натянутой прозрачной калькой, на которой художник делал свой рисунок, и рама с натянутыми нитями. Чтобы рисующий имел постоянную

точку зрения, к этому прибору добавлялся специальный прицел, через который он мог вести свои наблюдения.

На рисунках немецкого художника эпохи Возрождения А. Дюрера показаны эти два способа перспективного изображения. На первом рисунке изображен художник, рисующий прямо на картинной плоскости, которая состоит из рамы и прозрачной кальки. На втором показан другой вид перспективного прибора. Картинная плоскость представляет собой раму с натянутыми на нее нитями. Нити делят раму на ряд клеток, которые позволяют художнику разделить видимую сквозь раму натуру на отдельные части. Бумага, лежащая перед художником, разделена на столько же клеток, что и картинная плоскость. Наблюдая натуру через «прицел», художник фиксирует результаты своих наблюдений на рисунке.



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

Перспективное рисование. Первый метод



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

Перспективное рисование. Второй метод

Художники XVI в. заметили ряд особенностей нашего зрения, на основе которых разработали науку — перспективу и установили ее законы.

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

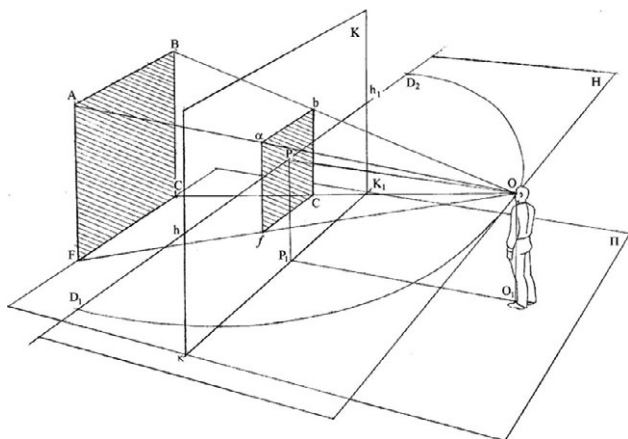
Эти явления перспективы можно наблюдать всюду. Например, когда мы с железнодорожной платформы смотрим вдаль на железнодорожные пути, то нам кажется, что по мере удаления промежуток между рельсами сокращается, и они как будто сходятся в одной точке. Телеграфные столбы, расположенные ближе к нам, кажутся больше, дальние — меньше, хотя на самом деле они одинаковые.



Перспектива

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

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



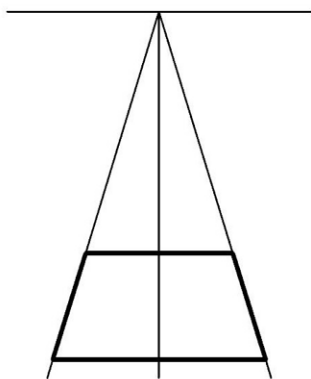
Горизонт

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

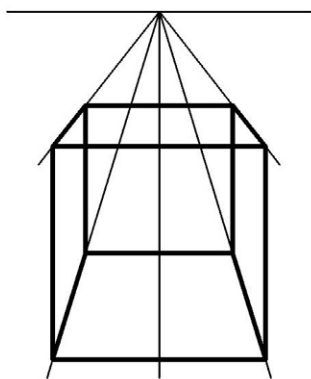
Представим, что окно как бы картинная плоскость; наблюдая вид за окном, можно увидеть, что все предметы — дома, деревья, крыши домов по отношению к оконным переплетам будут занимать определенное местоположение. Если привстать, то заметим, что вместе с нами приподнимутся и все видимые нами предметы за окном; если присесть, то и видимое за окном опу-

стится. Таким образом, можно на практике убедиться, что горизонт всегда находится на уровне глаз наблюдателя.

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

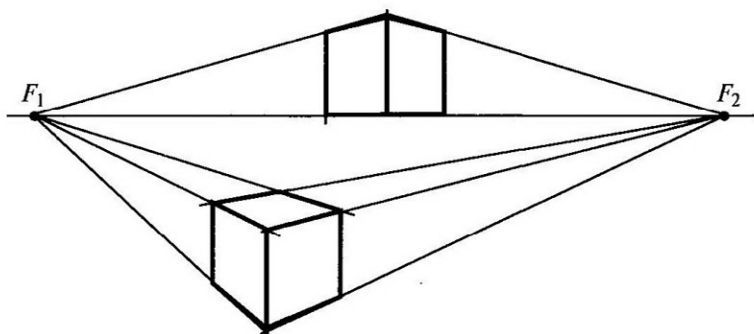


Перспектива квадрата



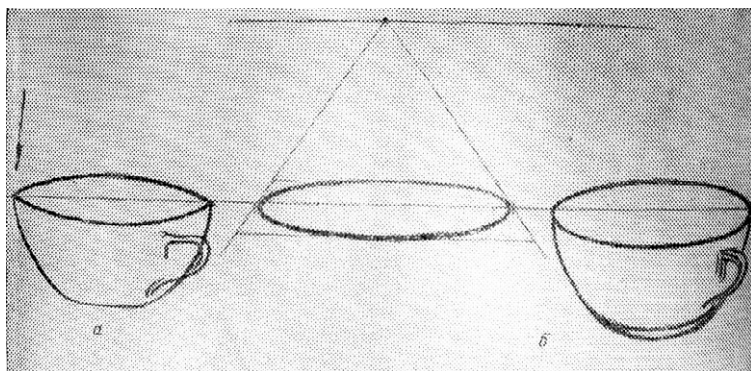
Перспектива куба

Наблюдая куб, стоящий под углом к зрителю, заметим, что все его стороны находятся в перспективном сокращении по отношению к рисующему. Мысленно продолжая стороны куба, увидим, что одни сходятся в точке слева, другие справа. Таким образом, точка схода уже не одна, их две. Рисунок выполняется в следующей последовательности: определяются уровень глаз



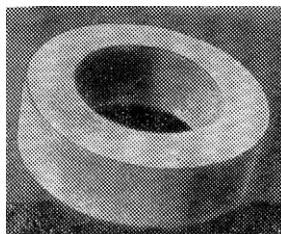
Перспектива куба с двумя точками схода

рисующего — линия горизонта и точки схода. Затем намечается место и величина обращенного к рисующему переднего угла и направление видимых сторон. Перспективные изменения сторон и местоположение точек схода в рисунке определяются на глаз. Точность определения зависит от степени развития глазомера. Чтобы добиться успеха в рисунке, необходимо хорошо изучить правила перспективы и уметь применить их на практике. Это позволит в дальнейшем изобразить любой предмет с натуры правильно. П.П. Чистяков писал: «Все существующее в природе и имеющее какую-либо форму, подлежит законам перспективы. Умея применить законы перспективы, вы можете нарисовать все неподвижное в натуре верно» [22, с. 128].

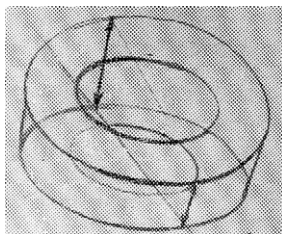


Построение окружностей (а — неправильное, б — правильное)

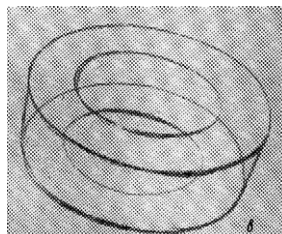
Особое внимание на перспективу надо обращать при рисовании с натуры округлых по форме предметов. При изображении окружности в перспективе начинающие часто допускают ошибки и изображают не окружность, а веретено. Окружность в перспективе надо строить по тем же принципам, что и изображение квадрата в перспективе. Рисуя квадрат в перспективе, мы делим его горизонтальной линией пополам. Ближняя к рисующему половина квадрата будет больше, а дальняя — меньше. Вписывая в квадрат окружность, нужно учитывать эту разницу.



а



б



в

Изображение кольца

Очень часто начинающий при изображении кольца, решета или кастрюли, находящихся в наклонном положении, делает грубые ошибки в перспективе. Так, например, кольцо, изображенное на рисунке (*а*), он рисует в обратной перспективе (*б*): дальняя поверхность изображена шире, а ближняя — уже. На рисунке (*в*) дано правильное изображение кольца.

Глава шестая

СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК

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

Для того чтобы выполнить законченный рисунок, надо вначале наметить линейно-конструктивное изображение формы предмета, затем проложить основные светотеневые градации. Когда подготовительная работа закончена, можно переходить к тщательной проработке рисунка.

Таким образом, усвоив систему и принципы логического построения изображения формы на плоскости от линейно-конструктивного рисунка к светотеневому, вырабатывается определенная методика работы над рисунком. Она дает понять, что рисование — это не механическое копирование натуры, а сознательное построение изображения, требующее знания закономерностей строения формы предметов и законов изобразительного искусства.

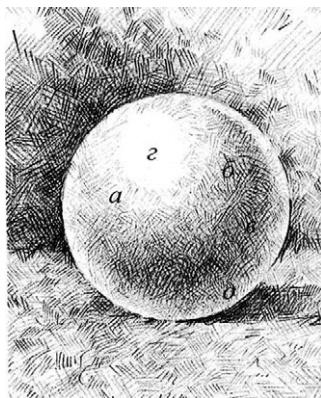
На округлых предметах светотеневые градации, т.е. переходы от света к полутени и от полутени к тени, настолько плавны и незаметны для глаза, что начинающий рисовальщик часто с трудом находит границу между светом и полутенью. А это в свою очередь мешает ему правильно понять объем и конструкцию предмета. Например, рисуя с натуры шар, он изображает не объем, а плоский круг, который затем начинает оттушевывать от контурной линии. В результате светотеневые отношения даются как случайные пятна, тон не помогает передать объемную форму шара. Нельзя механически переносить на рисунок светлые и темные пятна. П.П. Чистяков писал: «Рельеф от формы зависит, а не от тушевки. Такой взгляд на дело заставляет обращать особое внимание на рисунок, на форму. А в искусстве рисунок — разум, а эффект, светотень — чувство» [96, с. 346—347].

Для того чтобы в рисунке правильно передать объем и форму предмета, надо ясно представить себе конструкцию предмета,

расположение его поверхностей в пространстве по отношению к источнику света.

Как мы уже наблюдали при рисовании куба, между линейно-конструктивными изображениями формы и теневой лепкой объема в рисунке существует теснейшая взаимосвязь. Рисуя линиями грани куба, мы выявляем его конструкцию. Эти же линии являются в то же время и границами светотени. Исходя из этого, и конструктивную форму шара надо в рисунке строить по границам светотени. Необходимо познакомиться с особенностями распределения света на форме предмета. Изменение светосилы отдельных плоскостей предмета зависит от положения их в пространстве относительно источника света. Поверхность, на которую луч света падает прямо, обычно называют светом (*а*). Луч света, падающий на поверхность под каким-нибудь углом (скользящий по поверхности), образует полутень (*б*). Поверхность, на которую луч света совсем не падает, является теневой, тенью (*в*).

Самая светлая (блестящая) точка на поверхности предмета называется бликом (*г*). Блик — световое пятно на ярко освещенной выпуклой или плоской глянцевой поверхности. Возникает вследствие зеркального или зеркально-диффузного отражения яркого источника света, чаще всего солнца, на предмете. Блик имеет свойство перемещаться в зависимости от положения наблюдателя к источнику света. Свет, отраженный от других предметов, называется рефлексом (*д*).

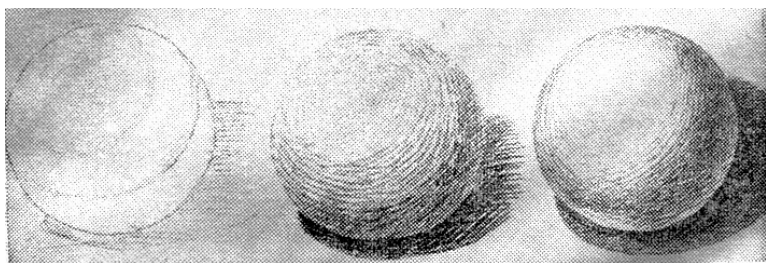


Градации светотени

На рисунке показан метод построения изображения шара. Вначале намечается общий размер шара. Затем надо пронаблюдать, как по форме шара распределяется свет, где располагается блик, где полутень и где тень; и все это отмечается на рисунке легкими линиями. Эти линии должны служить границами тоновых градаций. Чтобы правильно выдержать рисунок в тоне, поступают следующим образом: прокладывают тоном от границы полутени полутеневую и теневую часть шара, затем от границы тени, но уже более сильным тоном — всю теневую часть, включая рефлекс. Не следует оставлять поверхность рефлекса светлой, он должен быть темнее полутени. Свет рефлекса достигается утменением рядом находящихся поверхностей — теневой поверхности и падающей тени от шара.

Если начинающий рисовальщик будет изображать шар, не опираясь на конструктивный анализ формы, то у него может получиться плоский круг. П.П. Чистяков писал: «Так шар с бессмысленно, не на месте положенными тенями и светами будет казаться запачканным кругом» [96, с. 348].

Научившись находить конструктивную основу формы в рисунке по границам светотени, рисующий и в дальнейшем подобным образом будет строить форму любого округлого тела.



Изображение шара

Данный пример лишний раз указывает на то, как важно, рисуя с натуры, производить конструктивный анализ предмета. Некоторые упражнения надо делать по несколько раз до тех пор, пока хорошо не усвоятся основные принципы реалистического рисунка. Например, при изучении формы шара необходимо сделать ряд рисунков на tonальные задачи (различные мячи: волейбольный, для тенниса, футбольный, детский, окрашенный в

два или четыре цвета). Прекрасным упражнением по рисованию округлых форм является рисунок яйца.

Переходы от света к полутени и от полутени к тени на телах вращения (шар, цилиндр, конус) в изображении надо передавать как можно незаметнее.

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

Глава седьмая

ТЕХНИКА РИСУНКА.

ТЕХНОЛОГИИ РИСОВАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Метод линейно-конструктивного построения рисунка позволяет усваивать основные положения реалистического рисунка и технические приемы работы. Более того, такой метод работы дает возможность не только правильно изобразить предмет, но и передать его фактуру и материальность.

В связи с этим скажем несколько слов о технике рисунка и технологии рисовальных материалов.

Многие художники считают, что технике рисунка учиться не надо. Здесь происходит путаница в понимании техники и манеры.

Манера — это действительно почерк художника, присущий только ему одному. Манере учить не следует. Она у каждого своя.

Техника — это необходимые средства выражения, без которых рисовальщик не может быстро и выразительно передать форму предмета в рисунке. Технике рисунка учиться можно и нужно.

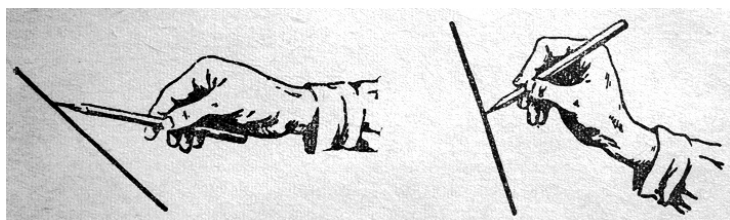
Рассмотрим три фазы развития двигательного навыка на примере усвоения навыков работы штриховой техникой.

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

На этой стадии рассматриваем, как надо держать в руках карандаш и как им проводить отдельные штрихи. Эта работа вначале представляет для начинающего некоторую трудность; плохо слушается рука, штрихи не получаются параллельными — они разъезжаются вкривь и вкось. Вначале он никак не может приноровиться к этой работе, в особенности, когда ему приходится работать стоя за мольбертом, он начинает ерзать на месте и выделять всякие «антраша». Вместо того чтобы держать карандаш на вытянутой руке и только мизинцем опираться на планшет с бумагой, он снова начинает держать карандаш так, как держит ручку с пером, а на доску с рисунком опираться всей рукой.

Юный рисовальщик должен усвоить следующее правило. Сидеть или стоять у мольберта надо на расстоянии вытянутой руки. Карандаш брать всей рукой (всеми пальцами) дальше от очиненного конца, причем надо держать так, чтобы его можно было легко повернуть в любую сторону. Опирается на планшет с бумагой

можно только мизинцем, а лучше вообще не опираться. Такое положение руки дает свободу движению кисти, рука выходит из состояния скованности. Эти навыки в дальнейшем окажут существенную услугу в работе по живописи, где никакого упора руки о холст не должно быть.

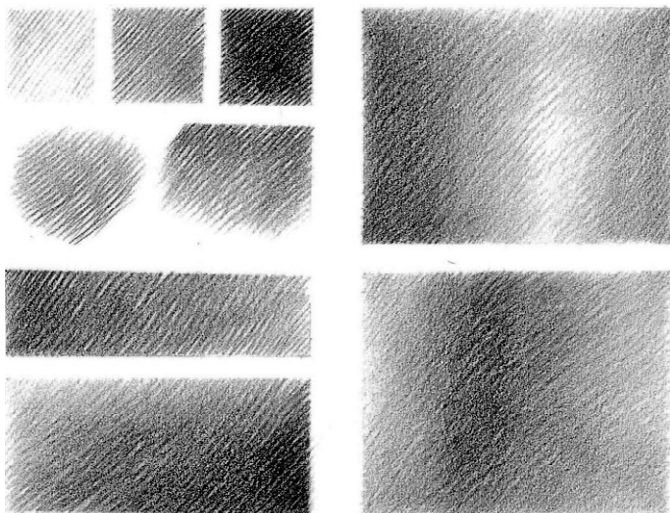


Правильно

Неправильно

Положение руки при рисовании

Двигательная структура подавляющего большинства первоначальных движений новичка-художника может быть объяснена следующими причинами. За неимением нужных готовых координаций нервная система пускает в ход ту цепь уже имеющихся в ее распоряжении готовых реакций (умение писать, чертить, тушевать), с помощью которых он старается исполнить данный рисунок.



Техника штриховки

Новые приемы работы, технические навыки приобретаются главным образом посредством многократных упражнений. Только в длительном процессе работы навык формируется, закрепляется и автоматизируется. В качестве необходимых упражнений для закрепления первоначальных навыков работы штриховой техникой можно предложить упражнения в нанесении серии штрихов, как бы выражающих плоские и округлые формы. Эти упражнения приучат начинающего работать штрихом в определенной системе, а не наносить штрихи в хаотическом беспорядке.

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

Вторая фаза — устранение лишних движений и излишнего напряжения мышц.

Даже научившись проводить параллельные штрихи и линии, учащийся все еще чувствует скованность в руке. Штрихи он проводит всей рукой, она не сгибается в кисти, пальцы плохо держат карандаш, поэтому он часто ломается и выскальзывает из рук.

На этой стадии надо прежде всего добиться подвижности кисти руки. Она должна быть совершенно свободна в своих движениях. Как только кисть руки станет свободной в движениях, так сразу же исчезнет напряжение в плече и в пальцах.

Карандаш в руках надо держать без всякого усилия. При перемене направления штриха, выявляющего форму в рисунке, должен менять свое направление и карандаш. Лист бумаги и поза рисовальщика остаются в покое, в движении только карандаш, которым управляет кисть руки.

Третья фаза. Рисуя с натуры, рисовальщик обязан прежде всего думать о закономерности строения натуры и законах изображения ее на плоскости, поэтому всю предыдущую работу (о которой шла речь при разборе первой и второй фазы) необходимо довести до степени автоматичности. Автоматизация навыка означает, что соответствующая операция может выполняться учащимся без активной деятельности сознания в момент ее выполнения, но это не означает, что рисовальщик может перестать сознательно относиться к способам выполнения рисунка, наоборот, вырабатывая автоматизированные приемы изображения, он должен в любой момент, когда это понадобится, осознавать эти способы; он должен сохранять способы сознательного контроля над ними. Например, прослеживая нюансы пластической формы, юный рисовальщик

автоматически должен менять на рисунке направление штриха, заставляя штрих ложиться по форме.

В приобретении мастерства, свободы и легкости выполнения рисунка большое место отводится ритму. Вопросам ритма посвящено большое количество научных работ. Ритм рассматривается с различных аспектов. Нас же в данном случае он интересует как фактор, который организует и контролирует движение. Для выработки технических приемов нанесения штриховки большое значение имеет соблюдение ритма. Известная плановность движения руки способствует более легкому и свободному, а следовательно, и быстрейшему выполнению рисунка.

Соблюдение ритма в работе не только способствует совершенствованию технических навыков штриховки, но и построению изображения. Например, начинающий, рисуя куб или призму, часто не может правильно и четко выразить конструктивную основу формы, дать правильное построение изображения. Линии на рисунке получаются кривые, плохо соблюдается параллельность между гранями.

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

Часто можно видеть, как рисовальщик, прежде чем провести линию, вначале делает несколько ритмических движений карандашом по воздуху и, только когда попадает в нужный ритм, наносит линию на бумагу. П.П. Чистяков по этому поводу писал: «Тут бывают разные приемы: карандашом иной долго смотрит и ставит формы (?) или места, другой — живо, живо и в то же время легко водит карандашом или углем по бумаге, намечая, изображая в тот же момент и движение и место. Которая манера лучше? — Обе лучше. Главное — не чернить. Потому что черные линии затрудняют видеть ошибки, тем более исправлять их» [96, с. 361—362].

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

Наиболее быстрой и доступной формой обучения технике рисунка является разбивка изучаемого навыка на отдельные последовательные звенья с последующим их объединением в целостный процесс. Здесь должен быть дидактический принцип: от простого к сложному, от более легкого к более трудному. Естественный путь перехода от простого к сложному в то же время и наиболее экономный для достижения поставленных задач.

Как в литературном произведении нельзя отделить слово от мысли, так и в рисунке нельзя отделить технический прием от работы ума. Рука, технический прием есть не что иное, как передатчик мысли художника. Штрих, линия, пятно есть не что иное, как отражение мысли.

Итак, основой всякого мастерства, труда, работы рук является сознание. Даже самое простое наложение штриха на рисунке (например, штрих по форме) связано с работой мозга. Только сознательно вырабатывая у себя технические навыки, можно постепенно подойти к более сложным действиям, достигнуть виртуозности. А для этого мы должны приучить одновременно работать мозг и руку.

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

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

Верно положенный штрих, верно воспроизведенная линия — это правильно понятая форма, правильно понятый объем. П.П. Чистяков говорил: «Рисовать надо не изгибы линий, а формы, которые они образуют собой». Поэтому развитие технических навыков следует сочетать с анализом натуры, т.е. с основными задачами учебного рисунка.

Обучение технике рисунка проводится параллельно с изучением закономерностей строения натуры и правил изображения.

Качество рисунка определяется не только эффектно положенными штрихами, но и достижением конструктивной слаженности рисунка, цельности и соразмерности всех составных частей.

Такая работа требует большой усидчивости, многократных повторений и упражнений, и это относится не только к области искусства, но и ко всякому обучению.

Совершенствование графических навыков будет проходить успешно в том случае, если рисующий будет работать систематически и строго соблюдать последовательность усложнения учебных задач. Нельзя перескакивать через отдельные задачи, переходить к более сложным упражнениям, не усвоив простых.

Усваивая основные положения академического рисунка, необходимо систематически работать над усовершенствованием его техники. Для этого надо себе поставить задачу не только изобразить предмет правильно, но и выразительно передать его фактуру, материальность, чтобы зритель видел в рисунке, из какого материала состоит предмет — гипс, металл, стекло, дерево и т.д. Стремление передать в рисунке материальность предмета будет подсказывать рисовальщику новые средства выражения формы, пути оттачивания его мастерства.

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

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

Знание основ изобразительной грамоты дает возможность правильно видеть и понимать законы строения форм предметов и точно изображать виденное. Начинающий может хорошо понять и запомнить основные правила рисования с натуры, но не умеет приложить полученные знания к делу. Медики хорошо знают анатомическое строение человеческого тела, но это еще не дает им возможности изобразить человеческую фигуру. Помимо знаний, нужно овладевать мастерством. Развитие технических навыков также необходимо.

Свобода и виртуозность владения языком искусства дает возможность рисовальщику всецело отдаваться творчеству, легко решать творческие замыслы и добиваться наибольшего эффекта. Слабо владеющий изобразительной техникой оказывается скованным в работе и не может выразить своих замыслов в полную силу.

Художественное исполнение рисунка требует определенных технических навыков. Вспоминая виртуозного рисовальщика О.А. Кипренского, мы восхищаемся его изумительной техникой. В серии рисунков 1812 г. он довел технику работы итальянским карандашом до исключительного совершенства. Он извлекал из итальянского карандаша все возможности и сумел довести «черное и белое» до живописного звучания, оставляя в то же время карандашу его специфические особенности.

Художник, слабо владеющий профессиональной техникой, не может создать совершенных художественных образов, а следовательно, и успешно решить поставленную задачу. И.Е. Репин писал: «Согласитесь, как бы ни была содержательна вещь по своей задаче, если она будет слаба по исполнению, она будет возбуждать даже отвращение к той прекрасной идее, за которую автор взялся. Я помню, как Крамской при взгляде на подобные вещи говаривал: "Какой прекрасный сюжет испорчен, и испорчен надолго"» [71, с. 36].

Среди некоторых художников и искусствоведов бытует ложное мнение, будто бы обучать искусству нельзя. Они стараются доказать, что для овладения искусством нужен талант и больше ничего. Это, конечно, совершенно неправильно. Разве может подлинная наука мириться с подобными взглядами? Одного таланта недостаточно, чтобы овладеть искусством. Искусству нужно учиться. «Искусство — это, прежде всего, человеческий труд, как и всякий другой. А потом уже — все остальное. Чтобы сделать труд продуктивным, надо организовать его научно. Искусству, мастерству обучаться нужно и должно» [82, с. 128].

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

Начиная заниматься рисованием, почти все, как правило, интересуются внешней стороной дела, не техникой, как таковой, а манерой. Если в эпоху Возрождения художники и старались привить свою манеру, то это объяснялось, прежде всего, тем, что

ученики являлись помощниками художника в работе и художнику было важно, чтобы ученик, помогающий выполнять заказную работу, сохранил целостность картины, чтобы зритель видел одну руку, а не разные манеры исполнения.

Сейчас педагоги не ставят этих задач и не стремятся обучать манере. Еще П.П. Чистяков указывал: «Манерность всякому своя присуща по природе, следовательно, учить тут нечему; учить нужно законности, правильности, и только, а оттенок у каждого остается свой. У всякого своя природа, а закон один» [22, с. 123].

Существовали теории, которые преувеличивали роль техники и сводили обучение рисованию только к техническим приемам и навыкам (Кенигер, Жульен). В конце XIX в. Тедд разработал целую систему «развития ловкости рук», он считал нужным заставлять детей рисовать даже двумя руками. Конечно же, виртуозность исполнения не есть основная цель обучения рисунку, это средство, ступень к цели.

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

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

Основная причина робости начинающего заключается в отсутствии у него технических навыков. Вопрос техники рисунка и изучения приемов работы является настолько важным, что обходить его молчанием нельзя. Не следует думать, будто бы техника приходит сама собой в результате длительной работы, как во всяком ремесле. Техника работы — это искусство, которому можно и нужно учиться.

Овладевая техникой, необходимо правильно научиться пользоваться рисовальным материалом. Например, при работе ка-

рандашом не следует затирать рисунок пальцем, так как это приводит к излишней черноте, рисунок становится грязным и маловыразительным. При этом тон в тени становится глухим, он не дает нужной прозрачности и теряет свою свежесть. Для свинцового карандаша выигрышными будут четкие, ясные, чеканные рисунки. При работе же с углем, сангиной, соусом растирание помогает добиваться более разнообразных нюансов. Здесь этот метод позволяет рисовальщику найти более тонкие переходы от света к тени. Но главное внимание в учебном рисунке должно быть обращено на анализ формы предмета. Техника рисунка должна помогать лучше, убедительнее выражать форму на плоскости. Движения карандаша (руки) должны соответствовать направлению каждой плоскости в пространстве, подчеркивать и указывать каждый изгиб поверхности предмета. Каждый штрих, каждое движение руки должны ясно показывать зрителю направление плоскости в пространстве.

Методика использования тональных возможностей карандаша следующая. Вначале работать карандашом надо очень осторожно, еле-еле прикасаясь им к бумаге. Когда основной рисунок намечен верно и требуется уже уточнение формы, художник начинает усиливать нажим карандаша на бумагу. Затем он делает акценты, работает карандашом в полную силу, добиваясь наибольшей выразительности. Когда работа художника подходит к кульминационной точке, из карандаша можно извлекать его предельные возможности.

Незнание технических возможностей приводит порой юного рисовальщика к поиску внешнего эффекта, к нагромождениям ненужных линий и пятен. О технике работы карандашом во время путешествий И.Е. Репин писал: «Но только зачем же весь рисунок точно в волосах? Волосы, волосы, волосы! И надо острее чинить карандаш ... Такая гадость эти слепые, вялые штрихи! И их совсем надо выбросить, особенно здесь, в путешествиях» [70, с. 39]. Рисующий должен правильно использовать материалы и технику работы. В одном случае требуется остро отточенный карандаш, в другом — плоско заточенный.

Карандашная техника меняется в зависимости от способа затачивания карандаша. Остро отточенный грифель дает возможность художнику четко прорисовать мелкие детали формы

и создать строгий и тонкий рисунок. Плоско заточенным грифелем можно проводить одновременно и широкие и тонкие линии.

Развитие техники, мастерства требует специальных упражнений. В технике нет необъяснимых моментов, нет никаких чудес, которые недоступны человеку. Техника вырабатывается путем специальных упражнений. Ее основные методические положения базируются на строго научных данных естествознания. Выработка технических приемов, т.е. мастерства, тесно связана с деятельностью нервной системы и головного мозга.

В работе «Рефлексы головного мозга» И.М. Сеченов указывает, что первая причина всего человеческого действия лежит вне нас, т.е. все наши действия формируются благодаря раздражениям, которые органы чувств получают из внешней среды. Далее он отмечает, что все внешние выражения мозговой и психической деятельности обязательно проявляются в движении мышц. Даже оценка расстояний с помощью глазомера совершается благодаря мышечному действию. Комплекс импульсов, поступающих в мозг в результате деятельности шести мышц глаза, создает представление о форме предметов, их расстоянии друг от друга, характере и скорости их перемещения.

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

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

Можно сделать вывод, что процесс образования двигательных навыков происходит так же, как и образование условного рефлекса. Эти исследования доказали, что сущность формирования двигательных навыков есть результат взаимодействия между глазом и рукой. Глаз контролирует работу руки и при участии сознания выправляет ее движение.

В старейшей художественной школе выработка навыков и приемов графического изображения порою достигалась только копированием образцов; рисунку отводилась только техническая роль, при этом отбрасывался познавательный и образовательный моменты. Такой метод приучал рисовальщиков безразлично относиться к внутренней структуре живого организма, сосредоточивать все внимание на поверхности предмета, на его контурах. Существовала даже поговорка: «Главное контур, а там хоть соломой набей».

Такой метод обучения не давал возможности юному рисовальщику наблюдать и изучать реальную действительность, мыслить живыми формами, приучал к механическому заучиванию различных манер, лишая индивидуальности. Огромная педагогическая практика художников различных эпох со всей очевидностью доказала несостоятельность и порочность этого метода.

Говоря о технике рисунка, нужно упомянуть о материалах: о подготовке бумаги (как нужно натянуть ее на планшет, как подготовить ее для рисунка), свойствах рисовальных материалов, с которыми необходимо ознакомиться начинающему художнику.

Очень часто встречаются рисунки самого неприглядного вида: неряшливы, испачканы краской, покрыты жирными пятнами, небрежно прикреплены к мольберту. Нужно всячески развивать профессиональное отношение к материалам, нельзя работать на клочках бумаги, небрежно относиться к делу. А.А. Дейнека, например, всегда требовал от своих студентов, чтобы на всех курсах рисунки выполняли на бумаге, натянутой на планшет. Это заставляло студентов любовно относиться к делу, работать над рисунком с большой ответственностью. Рисующий должен научиться хорошо разбираться в качестве бумаги и уметь правильно подбирать для нее соответствующий рисовальный материал. Часто для работы углем приносят гладкий полуватман, не зная, что эта бумага непригодна для работы с углем. Нужна шероховатая, пористая бумага.

Рисовальщик должен знать, что каждый материал имеет свои специфические свойства, свои характерные особенности. В каждом материале заключены свои возможности, которые необходимо изучить и научиться подбирать соответствующий материал. Например, при изображении натюрморта с бархатными драпировками лучше всего использовать уголь или соус. С помощью угля можно добиваться очень тонких и мягких тональных

переходов от света к тени и на гипсе, и на драпировках. Соус своей бархатистой фактурой позволяет хорошо передать материальность драпировок.

Не меньшего внимания к себе требует и такой рисовальный материал, как ластик. Ластиком надо пользоваться умело, он помогает в работе над рисунком только в том случае, если его применяют правильно и осторожно. Например, при работе карандашом, сангиной, соусом ластик — незаменимый друг, в особенности в передаче фактуры шелка, меха, металла, стекла. Работая с углем, карандашом типа «негро», надо избегать ластика: он портит фактуру бумаги, оставляет после себя неисправимые следы. Начинаящий рисовальщик этого вначале не замечает. Наметив углем рисунок формы и заметив ряд ошибок, он начинает стирать неточные линии ластиком. Уголь хорошо ложится на эти места, но как только учащийся начинает прокладывать полутона, смягчать (смахивать) пальцем или тряпкой сильно проложенный тон, на легком серебристом тоне поверхности формы вдруг появляются черные полосы и пятна — это следы ластика.

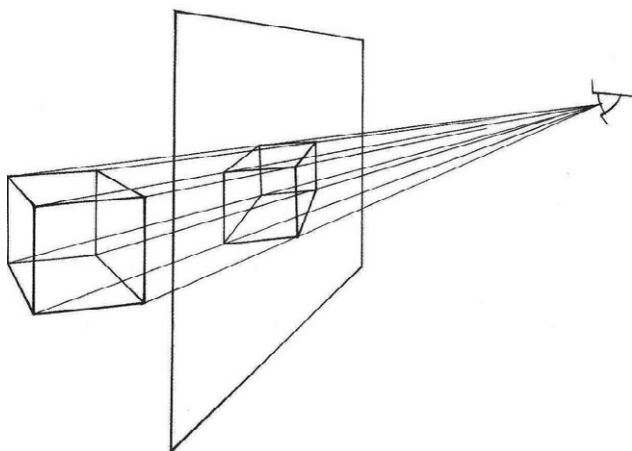
При работе свинцовым карандашом ластик не терпит злоупотребления. Им можно пользоваться в том случае, когда нужно уточнить форму, уничтожить ошибочно нанесенные линии, сделать блик. Когда же в рисунке нужно сгладить или смягчить штриховку, осветлить или немного ослабить необходимые места в тоне, ластик лучше не употреблять. Здесь лучше воспользоваться мякишем хлеба или клячкой. Необходимо также обратить внимание начинающих, чтобы они бережно относились к поверхности бумаги, не «засаливали» ее, не нарушали зернистую фактуру бумаги. Бумага не терпит небрежного отношения. Работа тоном только тогда дает ясность формы, мягкость переходов светотени и прозрачность в тенях, когда поверхность бумаги не испорчена излишним злоупотреблением рисовальными материалами.

Со всеми этими технологическими особенностями материала учащийся должен ознакомиться на практике. Однако совершенствование технических навыков, ознакомление с техникой и технологией материалов не следует понимать как окончательное решение проблемы художественного мастерства. В рисунке решение технических задач является подготовкой, начальной ступенью развития мастерства, совершенствование которого уже зависит от дальнейшей работы самого рисовальщика.

РИСУНОК ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

Рисунок простых геометрических тел: куб, четырехгранная и шестигранная призмы, пирамида, конус, цилиндр, шар и их построение обычно базируется на изучении законов перспективы. Все эти геометрические тела лежат в основе форм большинства предметов, нас окружающих, а потому, овладев приемами перспективного изображения простых геометрических форм, можно легко перейти к изображению более сложных.

Перспективное изображение (или перспектива) основано на центральном проецировании. Сущность такого проецирования заключается в том, что какая-либо точка в пространстве (центр проекций или точка зрения) соединяется проецирующими линиями (лучами) с точками предмета в пространстве. Этот пучок лучей пересекается картинной плоскостью, на которой образуется центральная проекция предмета. Это и есть его перспективное изображение. Если предмет имеет прямоугольные очертания, то пучок проецирующих лучей образует пирамиду, если предмет имеет округлую форму, то пучок лучей приобретает форму конуса. Поэтому центральное проецирование называют еще коническим.



Проецирование куба на картинную плоскость

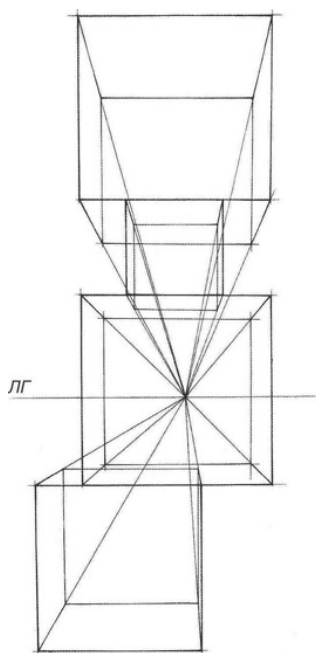
Основные законы перспективы:

1. Одинаковые по величине предметы имеют на перспективном рисунке разные величины в зависимости от того, ближе или дальше от зрителя они находятся. Размер предмета, расположенного ближе к зрителю, будет больше, чем размер такого же предмета, расположенного дальше от зрителя.

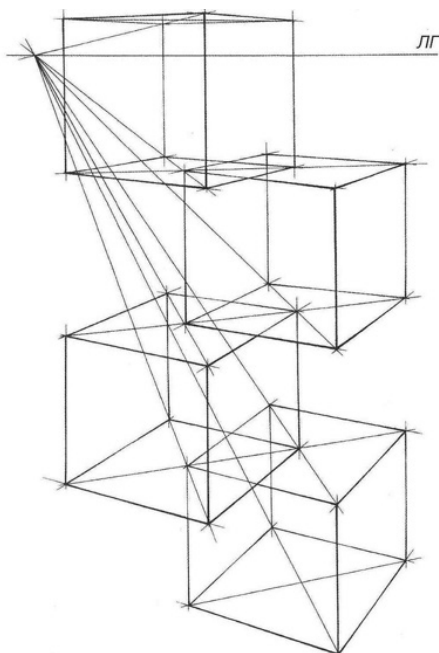
2. Параллельные линии, уходящие от зрителя, сближаются и сходятся в одной точке (так называемой точке схода). Горизонтальные параллельные линии имеют точку схода на линии горизонта.

3. Вертикальные линии на перспективном рисунке остаются вертикальными и параллельными друг другу, за исключением тех особых случаев, когда для них предусматривается дополнительная точка схода.

Основные виды перспективы: фронтальная и угловая. Каждый вид перспективы имеет свои особенности и в построении, и в изобразительной передаче предметов. Рассмотрите примеры изображения кубов во фронтальной и угловой перспективе.



Фронтальная перспектива куба



Угловая перспектива куба

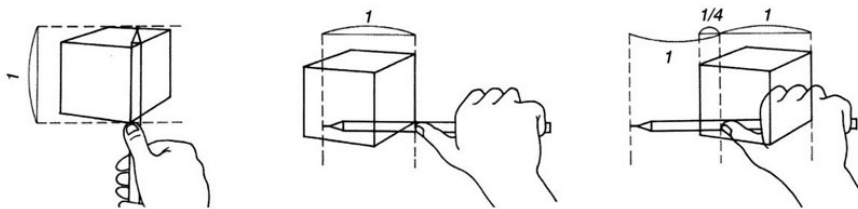
Фронтальная перспектива используется в том случае, когда большинство изображаемых на рисунке плоскостей параллельны картине (т.е. фронтальны), угловая перспектива — когда изображаемые вертикальные плоскости расположены по отношению к картине под случайным углом. Фронтальная перспектива проще в исполнении, но в ней имеются заметные искажения, особенно в крайних частях картины, что сильно ограничивает ее изобразительные возможности. Угловая перспектива сложнее, однако в ней меньше заметны искажения, поэтому именно этот вид перспективы чаще используется в архитектурном рисунке.

Прием визирования

При определении пропорций натуры приемом визирования рисующий использует размер какого-либо предмета как единицу измерения (модуль) любых других размеров натуры:

1. Руку с карандашом вытягивают в направлении изображаемого предмета, например, куба, при этом карандаш занимает перпендикулярное положение к направлению луча зрения. Расстояние между глазом и карандашом не должно изменяться, для этого руку необходимо полностью распрямить. В противном случае невозможно будет добиться точности сравнения размеров.

2. Зрительно совместив конец карандаша, например, с крайней верхней точкой изображаемого предмета, вертикальный размер которого выбран за основу измерения, нужно передвинуть большой палец на карандаше до зрительного совмещения края пальца с нижним краем этого предмета. Карандаш в данном случае выполняет функцию измерительного инструмента.



Прием визирования

3. Не меняя положения пальцев и держа карандаш в вытянутой руке, ему придают горизонтальное положение. В этом положении зрительно совмещают край большого пальца с правым краем предмета и отмечают против какой точки находится конец карандаша. Иначе говоря: на длине предмета мы откладываем размер его высоты. Затем передвигают этот условный размер еще влево, причем так, чтобы край большого пальца зрительно совпадал на предмете с той точкой, которая только что отмечалась концом карандаша. Таким образом, мы определяем, во сколько раз один из габаритов предмета больше другого.

Линия в перспективном рисунке

Основным изобразительным средством линейно-конструктивного рисунка простых геометрических тел является линия, а главной задачей — наиболее точное перенесение на лист формы и конструкции изображаемых предметов, а также их положения в пространстве. Решить эту задачу поможет не только понимание особенностей построения геометрических тел, но и использование всех возможностей линии. Ее толщина и тональная насыщенность должны меняться в зависимости от назначения и места в рисунке. Так, линии, ограничивающие видимые нам поверхности, должны иметь большую толщину и тональную насыщенность; линии, ограничивающие поверхности, невидимые в натуре, но изображаемые на листе — тоньше и слабее по тону; оси, диагонали, высоты геометрических тел и другие так называемые линии построения — самые тонкие и «легкие». Кроме того, для создания воздушной перспективы, линии, уходящие в глубину рисунка, должны постепенно становиться тоньше и слабее по тону, чем линии первого плана.

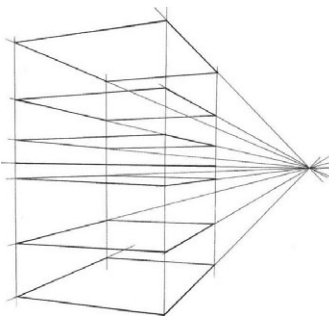
Рисунок куба в перспективе

Перспектива куба строится на перспективе квадратов, его образующих. Чувство перспективы квадрата, а также куба должно быть развито у инженера и архитектора особенно хорошо, так как квадрат и куб являются основными модулями площади и объема для других плоских и пространственных форм.

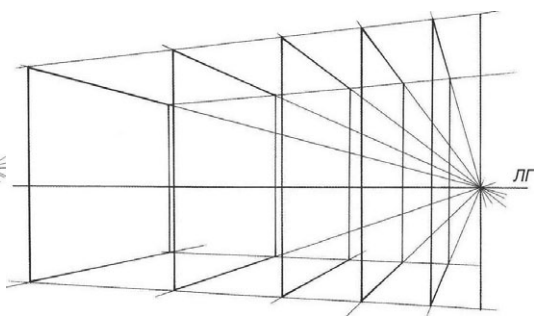
Основные правила построения квадрата в перспективе:

1. Чем дальше от линии горизонта (выше или ниже) находится квадрат, лежащий в горизонтальной плоскости, тем большее раскрытие он имеет, и наоборот, чем ближе к линии горизонта, тем меньше он раскрывается, превращаясь на линии горизонта в отрезок.

2. Чем дальше находится вертикально расположенный квадрат от точки схода его горизонтальных сторон, тем больше он раскрыт, и наоборот, чем ближе к точке схода, тем его раскрытие меньше.



*Перспектива квадрата
в горизонтальной плоскости*

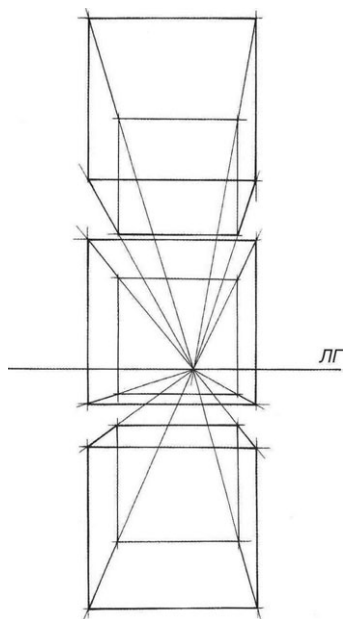


*Перспектива квадрата
в вертикальной плоскости*

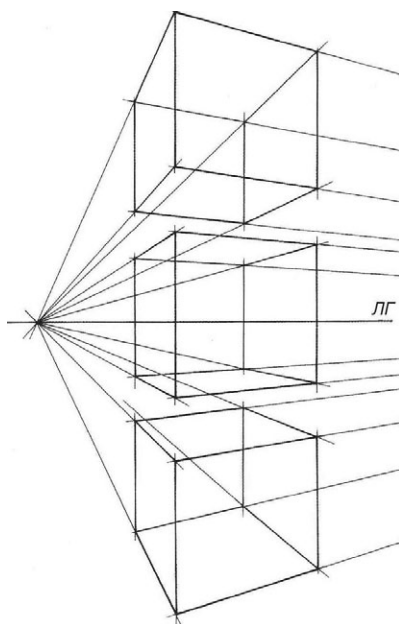
3. Чем дальше точка зрения рисующего от квадрата, тем дальше находятся друг от друга точки схода его сторон и тем меньше их перспективные сокращения. И наоборот, чем ближе рисующий к квадрату, тем точки схода ближе друг к другу и перспективные сокращения его сторон больше.

4. В произвольном (негоризонтальном и невертикальном) положении квадрата точки схода его сторон могут быть выше и ниже линии горизонта. Рассмотрите рисунок, на котором изображены кубы во фронтальной перспективе. У куба, расположенного фронтально на уровне горизонта, мы видим только одну переднюю грань. Ребра куба, принадлежащие фронтальным граням, остаются параллельными между собой, но изменяются по величине: ребра передней фронтальной грани больше ребер задней грани. Горизонтальные ребра, уходящие от нас в глубину, сокращаются по своему размеру и лежат на прямых, пересекающихся в точке схода на горизонте. Если куб поставить ниже или выше линии горизонта, не изменяя его фронтального

положения, видимыми станут две грани, а горизонтальные ребра, уходящие в глубину, по-прежнему будут сходиться на линии горизонта в одной точке схода.



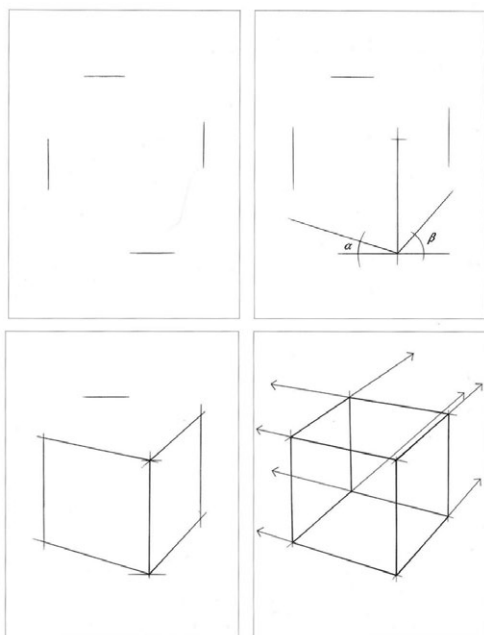
Кубы во фронтальной перспективе



Кубы в угловой перспективе

Рассмотрите рисунок, на котором изображены кубы в угловой перспективе. У куба в угловом положении на уровне горизонта видны две боковые грани. Горизонтальные ребра этого куба имеют две точки схода, расположенные слева и справа от него. Если поставить куб ниже или выше горизонта, не изменяя его поворота, то, кроме боковых граней, будет также видна верхняя или нижняя грань, а точки, в которых сходятся горизонтальные ребра, не изменят своего положения. Как правило, точки схода находятся достаточно далеко друг от друга и не попадают в плоскость листа. Рассмотрев различные положения куба, зарисуйте его в угловом положении с натуры. Старайтесь сначала вести рисунок на глаз, а затем, если есть сомнения, проверяйте его, пользуясь приемом визирования. Этот прием позволяет с

достаточной точностью переносить на лист габариты изображаемых предметов, определять размеры их частей по отношению к общему, а также фиксировать направления наклонных прямых.



Стадии рисования куба в угловой перспективе

Начните рисунок куба с нанесения на бумагу общих габаритов легкими горизонтальными и вертикальными штрихами. Затем определите положение переднего вертикального ребра (первый план), на нем отложите высоту куба и наметьте наклоны горизонтальных ребер, начиная с нижней точки.

Для верной передачи перспективы горизонтальных линий (в нашем примере — ребер куба) также пользуются приемом визирирования. Руку с карандашом вытягивают в сторону натуры. Карандаш держат горизонтально, располагая его перпендикулярно направлению взгляда. Подводя карандаш к линиям натуры, определяют их наклон по отношению к горизонтальному положению карандаша. Для контроля правильности полученного наклона линий нужно и на рисунке провести вспомогательную горизонталь. Отметим, что у более широко раскрытой грани го-

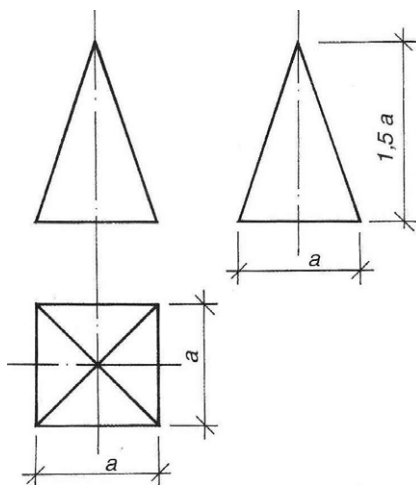
горизонтально расположенного куба угол наклона удаляющихся в глубину ребер (α) меньше, чем у грани, сильнее сокращенной в перспективе, а значит менее раскрытой (β).

Продолжая рисовать куб, намечаем наклоны всех уходящих в глубину ребер и определяем высоту вертикальных ребер на втором плане. Изображая верхнюю грань куба, важно показать, что она в перспективе сокращается больше, чем нижняя, так как находится ближе к горизонту. Для уяснения конструкции предмета и контроля правильности рисунка необходимо прорисовать невидимые ребра куба.

Линии уходящих в глубину ребер нужно в пределах листа продолжить и проследить степень их сближения в перспективе. Закончив рисунок, полезно сделать ряд набросков куба в других, рассмотренных ранее положениях с целью закрепления навыков, развития глазомера и пространственного представления.

Рисунок четырехгранной пирамиды

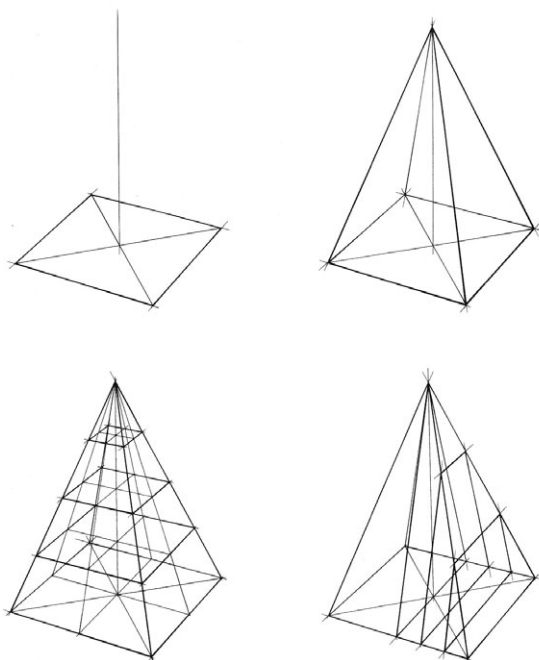
Основанием четырехгранной пирамиды является квадрат со стороной a , ее боковые грани одинаковые по размеру треугольники. Высота пирамиды по отношению к стороне квадрата основания определяет ее пропорции (высокая или приземистая). В нашем случае высоту пирамиды примем равной $1,5a$.



Три проекции четырехгранной пирамиды

Начинать построение стоящей пирамиды необходимо с изображения квадрата основания. Через точку пересечения его диагоналей проводим вертикаль, на которой откладываем отрезок, равный высоте пирамиды — $1,5a$. Соединяя полученную таким образом вершину пирамиды с вершинами квадрата основания, получим перспективный рисунок четырехгранной пирамиды.

При вертикальном положении пирамиды ее горизонтальные сечения — квадраты разных размеров в зависимости от положения секущей плоскости. Вертикальное сечение, проходящее через вершину пирамиды и параллельное стороне квадрата основания, представляет собой треугольник, основание которого равно a , высота равна высоте пирамиды, а боковая сторона является высотой в треугольнике боковой грани. Все другие параллельные этому вертикальные сечения пирамиды являются трапециями, большее основание которых равно a , меньшее — меняется в зависимости от положения плоскости сечения, а боковые стороны параллельны высотам в треугольниках боковых граней.

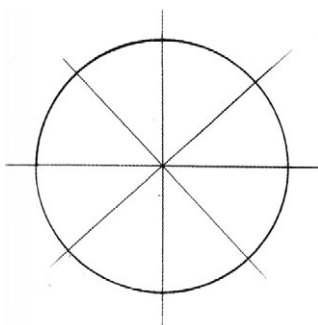


Построение четырехгранной пирамиды

Рисунок пирамиды, лежащей на горизонтальной плоскости, сложнее рисунка стоящей пирамиды из-за трудности в определении положения квадрата ее основания. Опытный рисовальщик легко решает подобные задачи, начинающему рисовальщику для приобретения навыков изображения геометрических тел по представлению, необходимо выполнить достаточное количество рисунков с натуры, используя прием визирования и обращая особое внимание на конструктивные особенности, а также изменение видимых пропорций тел в зависимости от изменения точки зрения рисующего.

Рисунок шара

Шар с любой точки зрения воспринимается человеческим глазом одинаково, поэтому в перспективном рисунке он всегда изображается как окружность. Нарисуйте в перспективе шар, лежащий на горизонтальной плоскости: проведите две оси (вертикальную и горизонтальную), отложите на них одинаковые отрезки, равные радиусу шара, и соедините четыре полученные точки дугами. Уточняя рисунок, можно провести дополнительные оси и также отложить на них отрезки, равные радиусу.



Построение окружности

Возьмите за основу уже сделанный рисунок шара в виде окружности с горизонтальной и вертикальной осями. Изобразите на этих осях горизонтальный эллипс — сечение шара горизонтальной плоскостью. Его раскрытие зависит от положения шара относительно линии горизонта. Чем ближе шар к линии горизонта, тем раскрытие меньше, и наоборот, чем дальше шар от линии горизонта, тем больше раскрытие горизонтального эллипса.

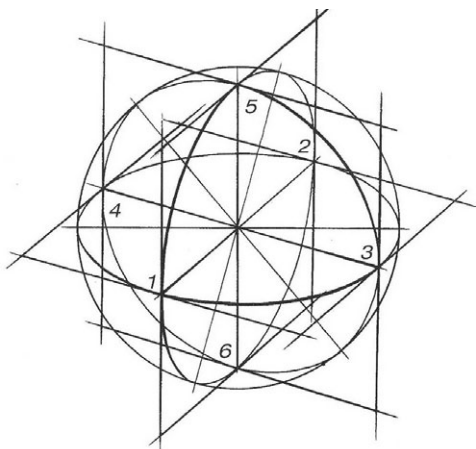
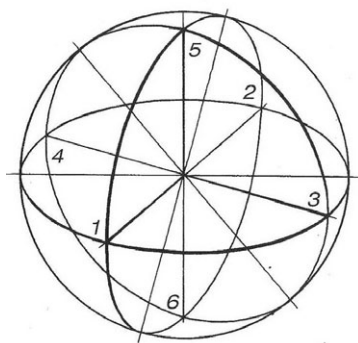
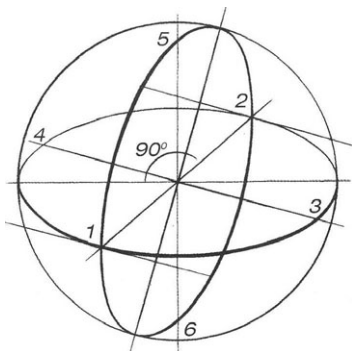
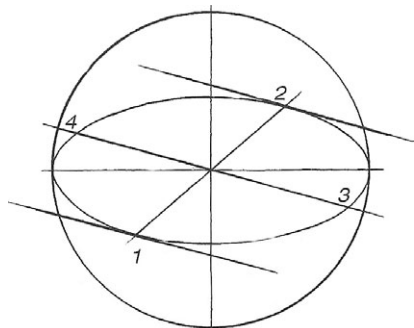
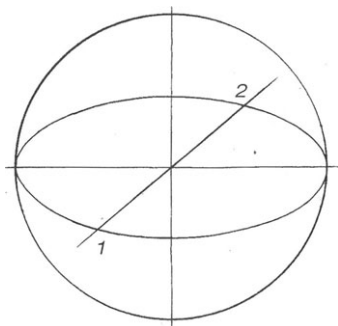
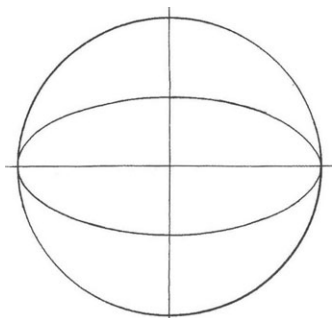


Рисунок шара

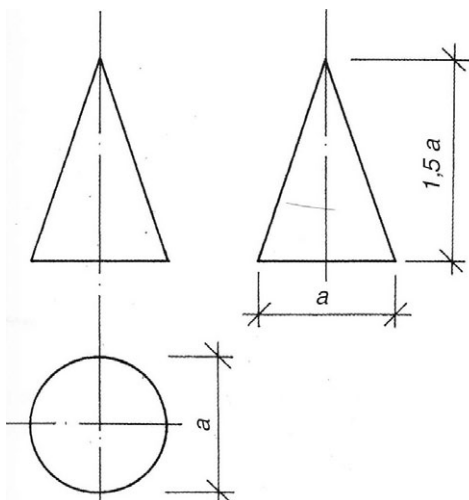
Теперь необходимо найти линии пересечения горизонтального эллипса с вертикальными эллипсами сечения — перпендикулярные прямые 1—2 и 3—4. Задайте произвольно одну из этих прямых, например 1—2, и постройте при помощи касательных перпендикулярную ей прямую 3—4. Обратите внимание на то, что в построении сечения шара мы можем не учитывать смещения центра эллипса относительно центра окружности (шара). Эти смещения в данном случае не изменят сути построения, а только усложнят его. На нашем рисунке прямая 3—4 будет являться малой осью вертикального эллипса сечения, большая его ось — прямая, проведенная под углом 90° к прямой 3—4. Раскрытие этого эллипса определяют точки 1 и 2, через которые он проходит. Изобразите эллипс по двум осям и двум точкам.

Второй вертикальный эллипс строится аналогично первому. Его малая ось — прямая 1—2, большая ось — перпендикулярная ей прямая, а точки 3 и 4 определяют его раскрытие. Вертикальные эллипсы сечения должны пересекаться друг с другом в точках 5 и 6, лежащих на вертикальной прямой, проходящей через центр шара. Правильность построения также можно проверить, проведя касательные к эллипсам сечения в точках 1—6, они должны быть параллельны соответственно прямым 1—2, 3—4 и 5—6.

Три взаимно перпендикулярных сечения шара не только создадут его объем на перспективном рисунке, но и помогут вам представить и нарисовать другие сечения шара (не проходящие через его центр), а также найти положение любой точки, лежащей на его поверхности. Постройте сечения нескольких шаров, меняя положение секущих плоскостей относительно зрителя.

Рисунок конуса

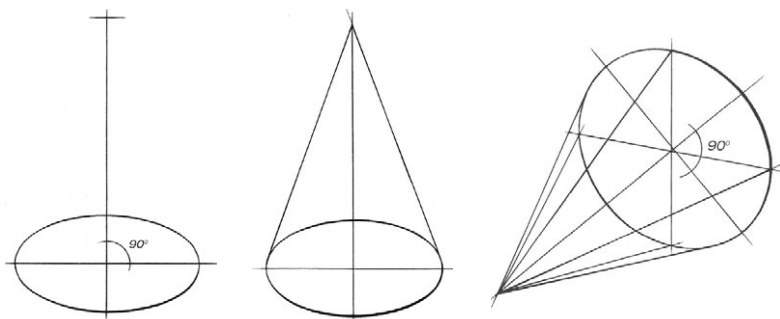
Конус является телом вращения, получить которое можно путем вращения прямоугольного треугольника вокруг одного из катетов. В основании конуса лежит окружность. Ось конуса перпендикулярна основанию и соединяет центр окружности основания с вершиной конуса. Пропорции конуса определяются отношением диаметра основания к его высоте, в нашем примере — 1:1,5.



Три проекции конуса

Построение вертикального конуса в перспективе начните с эллипса основания. Продолжите малую ось эллипса и на полученной прямой от центра окружности отложите высоту конуса. Из полученной точки — вершины конуса — проведите две касательные к эллипсу.

Изображая конус в произвольном положении, помните, что его ось всегда перпендикулярна большой оси эллипса основания.

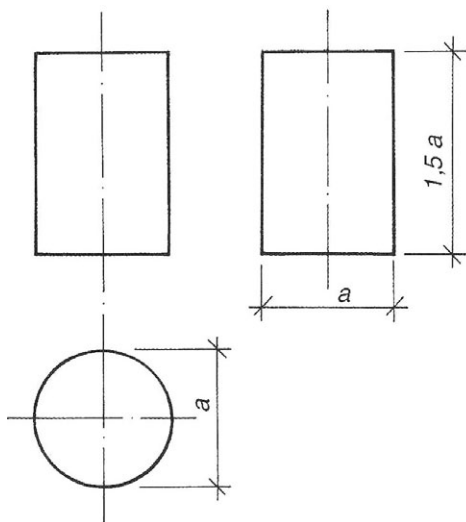


Построение конуса

Построение конуса
в произвольном положении

Рисунок цилиндра

Цилиндр — геометрическое тело, относящееся к так называемым телам вращения, т.е. цилиндр можно получить путем вращения прямоугольника вокруг одной из его сторон. Основаниями цилиндра являются окружности. Ось цилиндра соединяет центры окружностей оснований и перпендикулярна им. Пропорции цилиндра определяются отношением диаметра основания к его высоте, в нашем примере — 1:1,5. Окружность в перспективе изображается как эллипс.



Три проекции цилиндра

Основные правила построения цилиндра в перспективе.

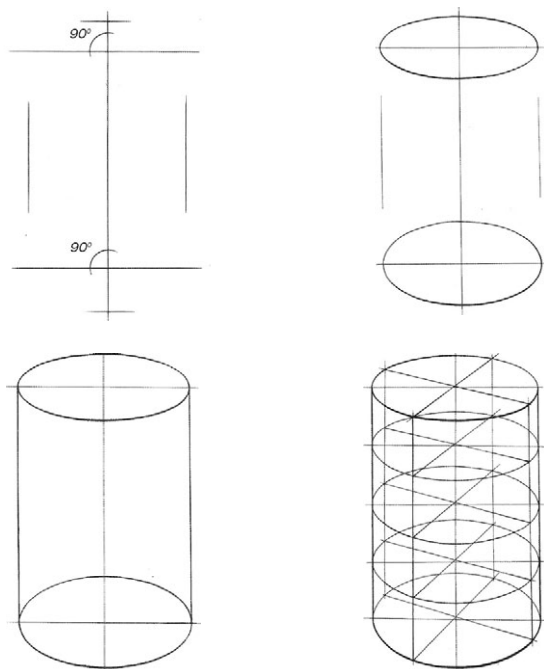
1. Ось цилиндра на перспективном рисунке всегда перпендикулярна большим осям эллипсов оснований.

2. Раскрытие основания вертикально расположенного цилиндра тем больше, чем дальше от линии горизонта оно находится, и наоборот, чем ближе основание цилиндра к линии горизонта, тем его раскрытие меньше.

3. Раскрытие основания цилиндра в произвольном (не вертикальном) положении тем меньше, чем ближе к зрителю оно находится, и наоборот, чем дальше основание цилиндра от зрителя, тем его раскрытие больше.

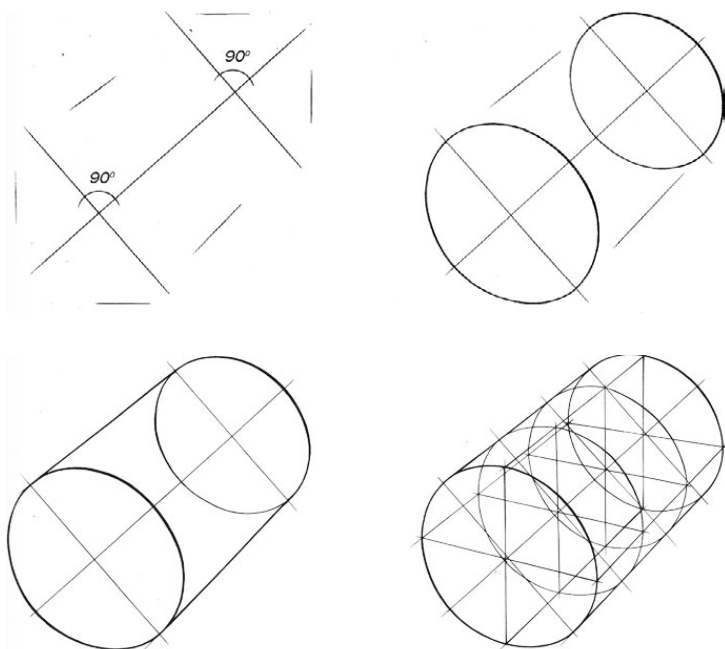
4. Эллипсы оснований вертикально расположенного цилиндра будут иметь равные длины больших осей, так как вертикальные образующие условно не имеют точки схода.

5. У цилиндра в произвольном (но не в вертикальном) положении, когда образующие боковой поверхности сходятся в одной точке, большие оси эллипсов оснований будут разными по величине: тем больше, чем ближе к зрителю находится эллипс.



Построение цилиндра

Приступая к рисунку цилиндра, расположенного вертикально и ниже горизонта, сначала наметьте на листе легкими штрихами его общие габариты, определив отношение высоты к ширине. Затем проведите вертикальную линию — ось цилиндра и перпендикулярные ей большие оси верхнего и нижнего оснований. Изображая эллипс нижнего основания цилиндра, помните, что его раскрытие будет больше, чем раскрытие эллипса верхнего основания. Завершите рисунок цилиндра, проведя вертикальные касательные к эллипсам.

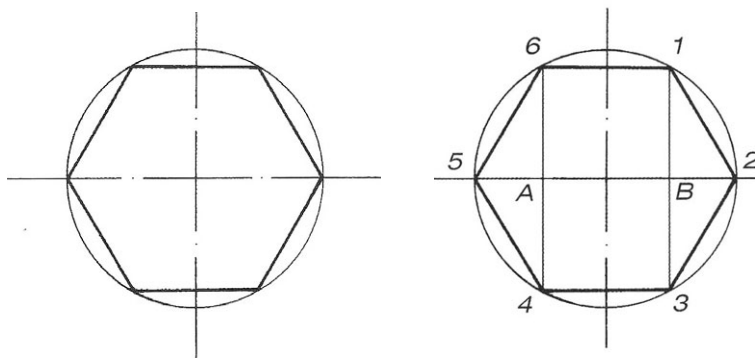


Построение цилиндра в горизонтальном положении

Последовательность изображения горизонтального цилиндра такая же, что и вертикального: наметьте положение оси цилиндра и перпендикулярные ей большие оси эллипсов оснований. Продолжая рисунок цилиндра, помните, что большая ось ближнего к зрителю основания будет длиннее, чем большая ось дальнего основания, и раскрытие ближнего эллипса — больше, чем раскрытие дальнего. Соедините касательными эллипсы оснований и изобразите сечения цилиндра горизонтальной и вертикальными плоскостями.

Рисунок шестигранной призмы

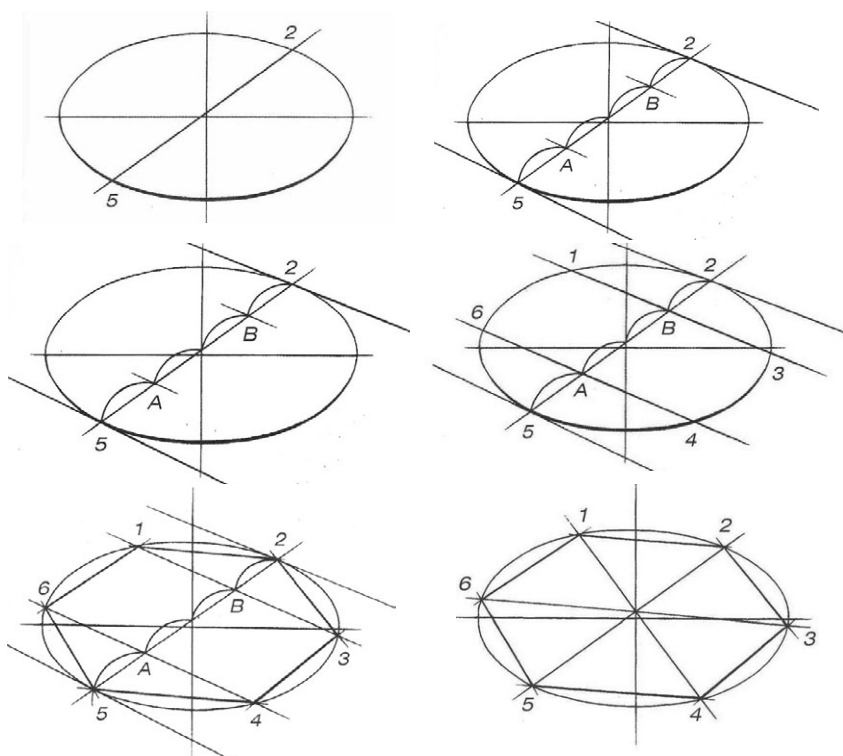
В основании шестигранной призмы (шестигранника) лежат правильные шестиугольники. Сторона правильного шестиугольника равна радиусу описанной окружности.



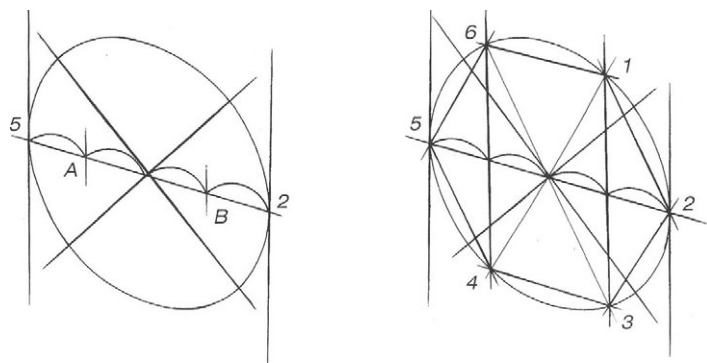
Построение правильного шестиугольника

Рассмотрим построение горизонтального шестиугольника. Изобразите горизонтальный эллипс произвольного раскрытия (т.е. описанную окружность в перспективе). Теперь необходимо найти на ней шесть точек, являющихся вершинами шестиугольника. Проведите любой диаметр данной окружности через ее центр. Полученные точки 2 и 5 являются вершинами шестиугольника. Для нахождения остальных вершин необходимо разделить диаметр 2—5 на четыре одинаковых отрезка. На перспективном рисунке эти отрезки равномерно сокращаются при удалении от зрителя. Теперь проведите через точки А и В прямые, перпендикулярные прямой 2—5. Найти их направление можно при помощи касательных к эллипсу в точках 2 и 5. Эти касательные будут перпендикулярны диаметру 2—5, а прямые, проведенные через точки А и В параллельно этим касательным, будут также перпендикулярны прямой 2—5. Обозначьте точки, полученные на пересечении этих прямых с эллипсом 1, 3, 4, 6. Соедините все шесть вершин прямыми линиями.

Для построения вертикального шестиугольника проведите две вертикальные касательные к эллипсу, найдите точки касания 2 и 5. Соедините их прямой линией, а затем разделите полученный диаметр 2—5 на 4 равных отрезка, учитывая их перспективные сокращения. Проведите вертикальные прямые через точки А и В, на их пересечении с эллипсом найдите точки 1, 3, 4 и 6. В таком шестиугольнике прямые, соединяющие точки 1 и 3, 4 и 6, а также касательные к описанной окружности в точках 2 и 5 имеют вертикальное направление и сохраняют его на перспективном рисунке. Затем последовательно соедините точки 1—6 прямыми.



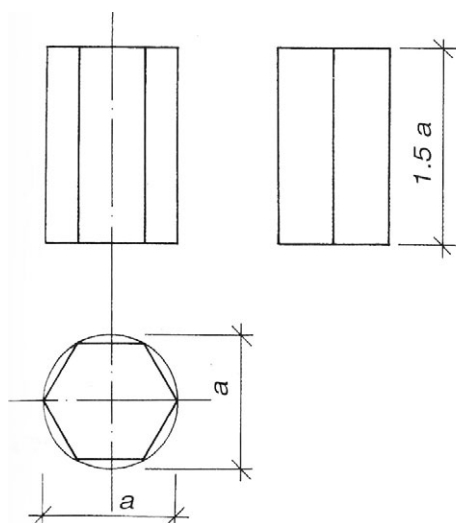
Построение правильного шестиугольника на горизонтальной плоскости



Построение вертикального шестиугольника

Описанный способ построения шестиугольника представляется нам наиболее точным, так как позволяет получить эту фигуру на основе окружности, изобразить которую в перспективе, как мы уже убедились, гораздо проще, чем квадрат или прямоугольник заданных пропорций.

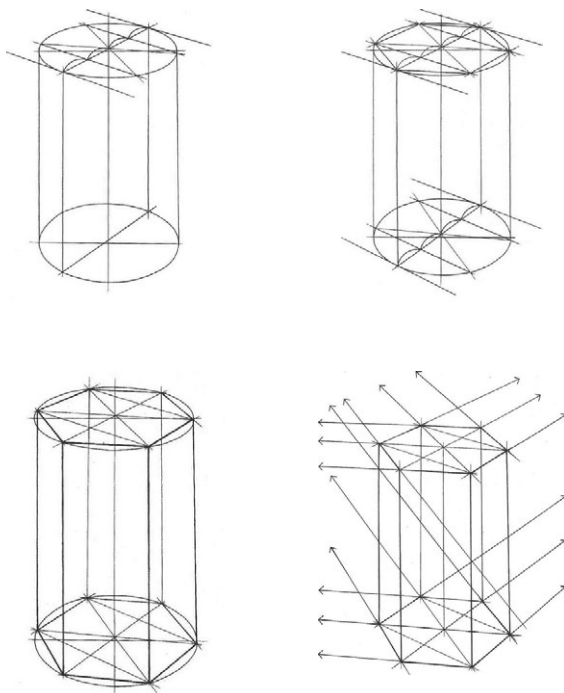
Овладев навыком изображения шестиугольника, вы свободно перейдете к изображению шестигранной призмы. В нашем примере высота шестигранника равна $1,5a$, где a — диаметр описанной вокруг основания окружности.



Три проекции шестигранной призмы

Внимательно рассмотрите схемы построения шестигранных призм на основе описанной окружности.

На рисунке вертикального шестигранника длинные стороны боковых граней будут параллельными друг другу вертикальными прямыми, а шестиугольник основания будет тем больше раскрыт, чем дальше он находится от линии горизонта. На рисунке горизонтального шестигранника длинные стороны боковых граней будут сходиться в точке схода на горизонте, а раскрытие шестиугольника основания будет тем больше, чем дальше от зрителя он находится. Изображая шестигранник, следите также за тем, чтобы параллельные грани обоих оснований сходились в одной точке.



Построение шестигранной призмы в вертикальном положении

Светотеневой рисунок геометрических тел

Объемная форма передается на рисунке не только с помощью конструктивного построения, но и с помощью светотени. Светотень показывает степень освещенности поверхности предмета. Всякий объемный предмет ограничивается кривыми или плоскими поверхностями, которые при освещении попадают в разные световые условия. Свет, распространяясь по форме, в зависимости от характера ее поверхности имеет различные оттенки: от самого светлого до самого темного.

Степень освещенности поверхности предмета зависит от расстояния, на котором находится предмет от источника света. Чем дальше от поверхности предмета находится источник света, тем она темнее, и наоборот. Видимая светлота поверхности также зависит от расстояния между предметом и наблюдателем. При уда-

лении от наблюдателя светлые поверхности постепенно темнеют, а затемненные светлеют.

Большую роль в степени освещенности поверхности играет и угол падения лучей света на нее. Наиболее сильно будет освещена та поверхность предмета, на которую лучи света падают под прямым углом, т.е. перпендикулярно. Чем меньше угол наклона лучей света к поверхности предмета, тем слабее эта поверхность освещена.

Светлота предмета зависит от цвета и фактуры его поверхности: глянцевая поверхность будет больше отражать свет, чем матовая и шероховатая. Темные поверхности поглощают больше световых лучей, а отражают меньше.

Передача объема предмета в рисунке осуществляется рисовальщиком с помощью тона — штриховкой, тушевкой и т.д. Тон — это степень светлоты поверхности предмета. Он передает присущие натуре светотеневые градации, которыми выявляется объем формы предмета.

В качестве примера распространения светотени на различные поверхности предмета в зависимости от угла падения лучей света рассмотрим светотень на простейших геометрических телах. Представим, что они освещаются сильным боковым светом и подсвечиваются с теневых сторон лучами, отраженными от расположенной рядом белой вертикальной плоскости.

Та поверхность предмета, которая совершенно скрыта от источника света, называется собственной тенью, а освещенная часть поверхности предмета — светом.

Степень освещенности кривой поверхности предмета определяется величиной угла падения лучей света. Поверхность предмета, на которую лучи света падают под прямым углом, является самой светлой поверхностью предмета и называется бликом. Блик хорошо просматривается на гладких блестящих поверхностях. Там, где лучи лишь скользят по поверхности предмета, образуется полутень. По мере приближения лучей к линии тени угол падения лучей света постепенно уменьшается. Отражение света от поверхности одного предмета в затененной части другого или отражение (с теневой стороны) от плоскости, на которой расположен этот предмет, называется рефлексом. Рефлексы, как правило, темнее полутонов. Тень, которую отбрасывает предмет на плоскость, называется падающей тенью. Падающая тень темнее собственной, а ее конфигурация определяется объемом формы самого предмета.

Глава девятая

РИСУНОК ГРУППЫ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

Рисунок группы геометрических тел — задача более сложная, чем рисунок каждого геометрического тела в отдельности. Группу могут составлять геометрические тела, различные по форме и величине, которые свободно расположены в пространстве относительно друг друга. Необходимо увидеть всю группу предметов в целом, определить общее строение, правильно найти отношение ширины всего натюрморта к его высоте.

Для того чтобы понять конструктивное строение данной группы предметов, представим себе, что геометрические тела, составляющие натюрморт, обтянуты легким, тонким материалом. Таким образом, будет видно, что перед нами как бы один объемный предмет со множеством различных ребер и плоскостей. И в то же время сквозь прозрачную ткань мы видим все углубления и выступы в этом объеме.

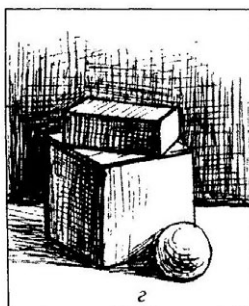
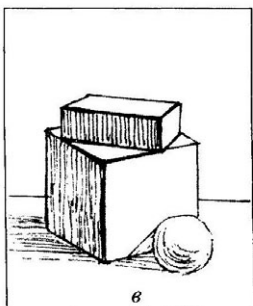
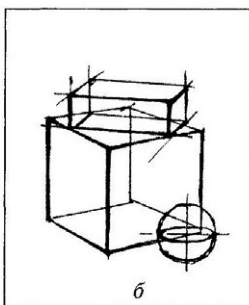
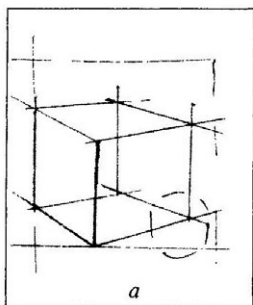
Выполните эскиз композиции, позволяющий определить основные пропорции всей группы предметов и каждого из них, а также положение в пространстве объектов по мере их удаления в глубину пространства. В обобщенном виде изобразите каждое геометрическое тело с учетом перспективных изменений. Уделите на данном этапе особое внимание величине и месту всей композиции на листе. Размещение на листе стоящей на плоскости группы предметов предполагает нижнее поле выдерживать меньшим по размеру, чем верхнее. Левое и правое поля примерно одинаковые по величине. Со стороны рисующего их можно несколько увеличить, что придаст выразительность изображению.

Приступая к построению, перенесите найденное в эскизе решение на формат. При компоновке всей группы еще раз уточните протяженность по высоте и ширине: если ширина больше высоты, то следует лист бумаги расположить горизонтально; если больше высота, то выберите вертикальный формат; если вся композиция вписывается в квадрат, то формат может быть как вертикальный, так и горизонтальный.

Далее уточните пропорции входящих в композицию геометрических тел и разместите их по пространственным планам. Основания ближних форм на листе изображаются ниже, основания дальних объектов будут передаваться выше. Для того чтобы выдерживались правильно пропорции между телами,

возьмите в качестве модуля отрезок одной из форм, который соответствует ее участку, не находящемуся в перспективном изменении. Этим отрезком следует на протяжении всего процесса работы над рисунком композиции проверять верность пропорционального решения.

Уточните правильность построения всей группы предметов: передана ли взаимосвязь объектов в пространстве, выдержаны ли пропорциональные отношения как внутри самих форм, так и между собой. Выделите в линейном рисунке через утолщение линии ближние участки форм.



Этапы рисования постановки из группы геометрических тел

Построение предметов, входящих в постановку, начинается с определения ширины и высоты каждого из них.

Самым крупным из всех геометрических тел в данном натюрморте является куб. Построение рисунка начинается с этого предмета. Необходимо определить расположение переднего вертикального ребра куба и из точки его основания провести линии,

определяющие направление боковых граней куба в пространстве. Чем больше видимая величина грани, тем меньше угол наклона ребра основания относительно горизонтальной прямой, и наоборот.

Длину ребер основания нужно уточнить. Далее легкими линиями строим невидимую часть основания куба, помня при этом о линии горизонта и законах перспективы. Затем ведем построение боковых и верхней граней куба. Ребра передних видимых граней будут контрастнее относительно ребер невидимых граней.

Убедившись в правильности построения куба (методом визирования) перейдем к построению призмы, лежащей на верхней грани куба.

Построение призмы ведется аналогично построению куба. Однако следует заметить, что призма расположена на верхней грани куба. Поэтому при построении нижнего основания призмы нужно обратить внимание на расположение точек пересечения ребер основания призмы с ребрами верхней грани куба.

Необходимо постоянно сравнивать пропорции и расположение в пространстве призмы с пропорциями и расположением в пространстве куба, имея в виду и невидимые их части.

При построении шара определим его пропорции и расположение относительно куба и всей постановки. Все время в процессе работы сравниваем рисунок предметов с натурной постановкой.

Необходимо усилить те линии, которые находятся ближе к зрителю, таким образом, вы создадите эффект глубины пространства уже в линейно-конструктивном рисунке. Наметьте линии собственных и падающих теней и покройте все тени легким штрихом.

Перейдем к передаче воздушной перспективы.

Продолжая работу в тенях, делайте их интенсивнее по направлению к зрителю и к источнику света, а падающие тени еще и к предмету, отбрасывающему тень. Постепенно переходите к работе со светом. Тщательно моделируйте форму, используя знания о распределении светотени на геометрических телах.

На круглой поверхности шара создавайте плавные светотеневые переходы; на телах, образованных плоскостями (куб и призма), — резкие и четкие.

Сравнивая светлые и темные тона гипса в натуре, нужно стремиться верно передать их отношения на рисунке, однако необ-

ходимо знать и об особых приемах, помогающих рисовальщику создать ощущение трехмерного пространства на плоском листе.

Разделение тональной шкалы на световую и теневую части: на рисунке самое светлое место в тени должно быть темнее самого темного места в свету, иными словами, тень всегда должна быть темнее, чем свет. В натуре это не всегда так. Например, когда рядом с постановкой находится достаточно хорошо освещенная поверхность, рефлексы от нее на натуре могут быть такими же яркими, как свет. Их необходимо «притушить», сделав темнее, иначе на вашем рисунке они будут разрушать форму изображаемых предметов.

Необходимо следить за тем, чтобы гипс не получился слишком темным, так как гипс — белый материал, он весь светится рефлексами, а тени у него прозрачные.

Воздушную перспективу — это явление, о котором мы уже упоминали, — в натуре можно наблюдать на больших расстояниях, когда значительно удаленные от зрителя предметы выглядят менее контрастными за счет толщи воздушной среды, ослабляющей тени и утемняющей свет. При незначительных размерах изображаемой постановки нельзя наблюдать этот эффект. Он создается в рисунке искусственно: геометрические тела, находящиеся на первом плане, имеют больший контраст между светом и тенью, чем тела, находящиеся на дальнем плане, в то время как на натуре разница в освещенности ближних и дальних планов может быть почти незаметна.

При рисовании натюрморта не следует забывать об окружающей среде, о плоскости стены и о плоскости стола, на котором он расположен. Изображать фон нужно осторожно, чтобы он помогал выявлять форму и объем предметов, поэтому передача фона должна вестись параллельно с передачей формы предметов натюрморта.

Обобщите рисунок. Еще раз внимательно проследите за тональным решением освещенных и теневых поверхностей. На финальной стадии рисовальщик работает не с отдельным предметом, деталью, частью изображения, но со всем листом одновременно, добиваясь цельности работы, гармоничной соподчиненности ее частей. Для этого, при необходимости, усильте тон освещенных поверхностей на дальних планах и теневых поверхностей на первом плане.

Глава десятая

РИСУНОК ПРЕДМЕТОВ ПРОСТЫХ И СЛОЖНЫХ ПО ФОРМЕ

Постоянно и ежедневно необходимо рисовать не только в учебной аудитории со специально подготовленных моделей, но и в домашних условиях, изображая предметы быта, культуры и труда.

Принципы и методика рисунка могут осваиваться на таких предметах, как мебель, посуда, кухонная утварь, так как все они имеют в большинстве случаев геометрическую основу конструкции и вместе с тем разнообразны по форме.

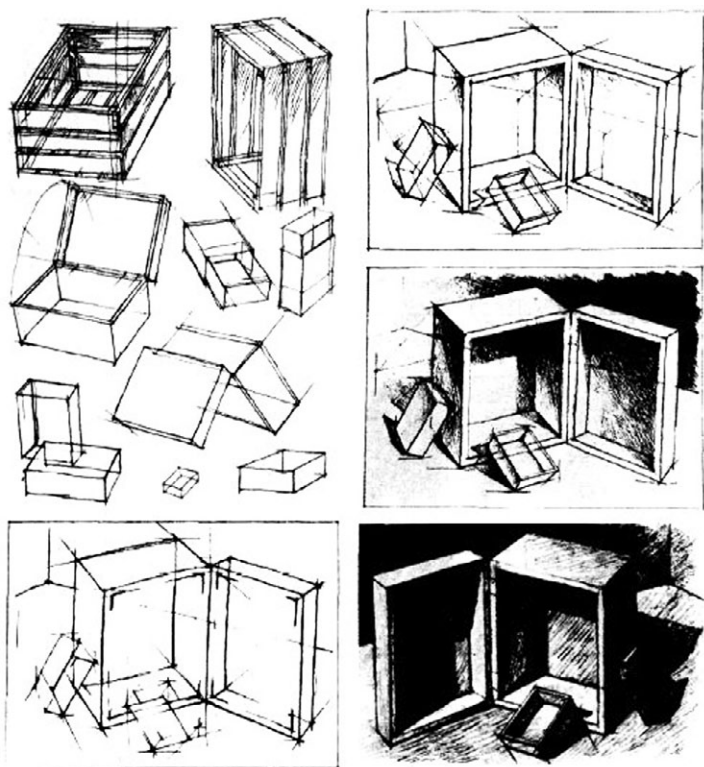


Рисунок простых по форме предметов

Начинать рисунок нужно с более простых предметов, имеющих в основе одну геометрическую форму — куб или параллелепипед, например, ящик, коробка, шкатулка и тому подобное. Затем перейти к более сложным формам, состоящим из сочетаний нескольких геометрических форм (бидон, крынка, ваза). Предметы быта весьма разнообразны по форме, фактуре и цвету. В начале рисунка основное внимание следует обращать на конструктивное построение, не увлекаясь чрезмерно живописной стороной фактуры и цвета. Рисовать следует как внешний вид предмета, так и внутренний.

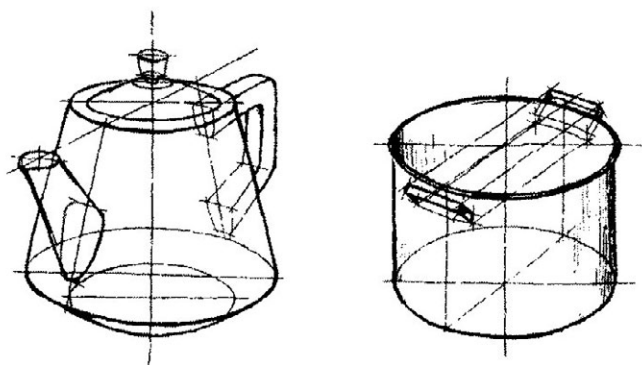


Рисунок предметов конической и цилиндрической формы

Затем можно перейти к рисунку предметов, включающих в себя цилиндрические и конические формы — кружки, банки, ведра, опять-таки изучая особенности их построения со всех точек зрения. При рисовании предметов, форму которых образуют тела вращения, после пометки общих размеров нужно провести основную ось вращения, симметрично которой строятся все формы. Эту ось нужно чувствовать и помечать не только при фронтальном положении предмета, но и при любом его повороте относительно точки зрения.

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

Бидон для молока по своей форме напоминает соединение цилиндра (горло), усеченного конуса (верхняя часть) и еще одного цилиндра (резервуар), т.е. в конструктивной основе любой сложной формы заложено простое геометрическое тело.

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

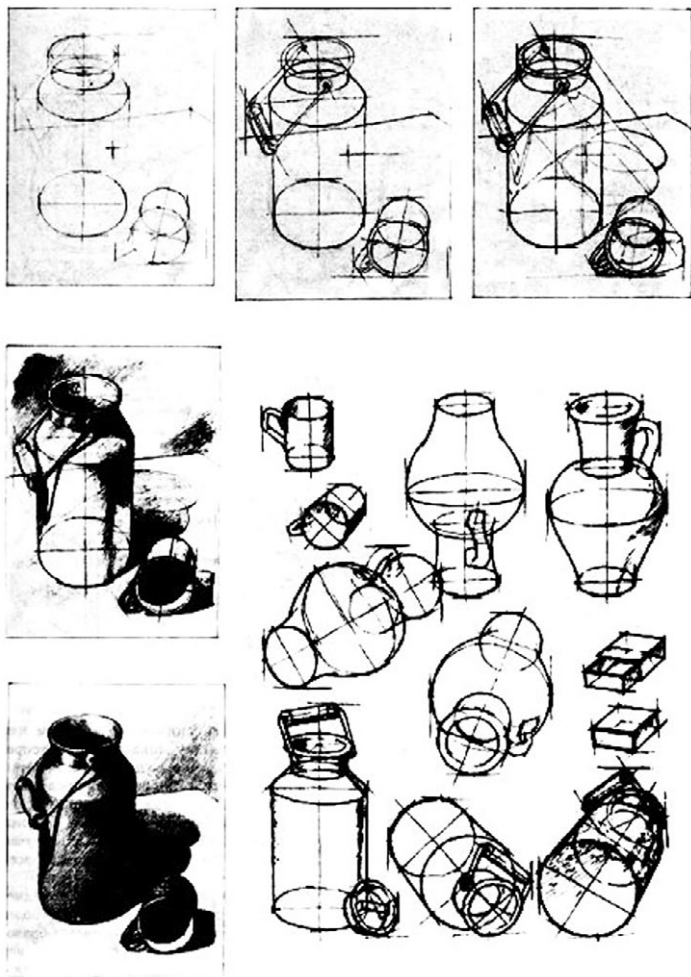
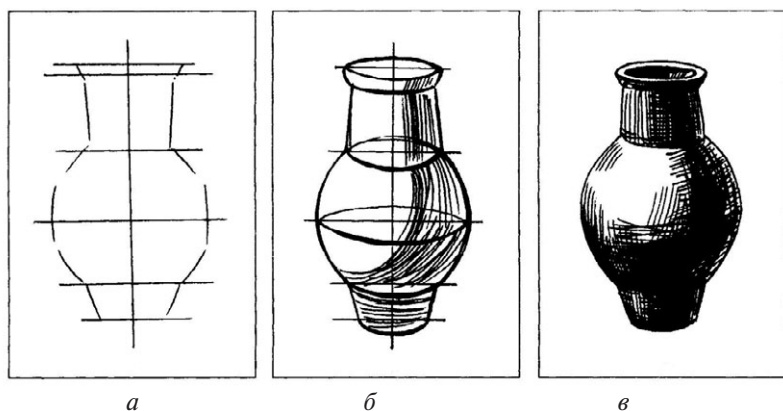


Рисунок сложных по форме предметов

Процесс рисования нужно рассматривать как процесс активного изучения природы, как процесс познания. Этот процесс должен протекать в определенной последовательности. Вначале мы следим за общей формой предмета, подмечаем его характерные особенности. Затем переходим к анализу его частей и их взаимосвязи. И наконец, приступаем к рассмотрению каждой детали в отдельности.

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



Этапы рисования крынки

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

В процессе компоновки изображения легкими линиями намечают общий характер формы крынки. Главное здесь — уловить сходство с натурой. Когда изображение намечилось более или менее верно, можно приступить к построению — выявлению

конструктивной основы формы и подчинению изображения законам перспективы. Давая методические указания, П.П. Чистяков рекомендовал: «Рисуя, развивай чувство формы, проверяй на рисунке, насколько ты ее понял и осознал, для этого необходимо смотреть больше на натуру и поменьше на свой рисунок. Все время сравнивай натуру с рисунком и старайся добиться портретного с ней сходства. Приступая к работе, сначала подумай о задаче, которую ты должен решить. Прежде всего, расположи фигуру на бумаге, а затем приступай к ее построению. Построить — это значит взять правильные пропорции и поставить фигуру» [96, с. 365].

Чтобы легче было справиться с построением, можно воспользоваться вспомогательными линиями. Прежде всего, проведем центральную осевую линию, которая пройдет посередине крынки и разделит изображение на две симметричные половины. С помощью этой линии проверяется симметричность правой и левой половин рисунка предмета. Уточняя пропорции — высоту и ширину крынки, размеры горлышка и ножки, проверяем правильность расположения их с помощью вспомогательных линий. Для этого опускаем вертикали от края горлышка к основанию. Так же проверим и края тулова.

Затем приступаем к выявлению конструктивной основы формы. Горлышко крынки состоит из усеченного конуса и цилиндра, резервуар имеет шаровидную форму, ножка — усеченный конус. Линии пока наносим очень легко, еле касаясь карандашом бумаги, все время сравнивая свой рисунок с натурой.

Когда построение изображения крынки намечено и характер формы уточнен, можно приступить к выявлению объема светотенью. Сначала наметим границы света, тени и полутени, а также падающие тени от предмета, и, не нажимая сильно карандашом на бумагу, проложим основные тени. В книге о живописи Леонардо да Винчи писал: «Наложите сначала общую тень на всю ту заполненную (ею) часть (тела), которая не видит света, затем кладите полутени и главные тени, сравнивая их друг с другом» [51, с. 291]. Светотеневые градации даются легким тоном для того, чтобы можно было внести исправления в рисунок, не прибегая к ластик. В линейном рисунке не всегда можно заметить ошибки, а при прокладке тоном массы объемов становятся более четкими и следить за пропорциональными отношениями и характером формы гораздо легче.

Проверив еще раз рисунок по натуре, и подчинив его законам перспективы, можно начать усиливать нажим карандаша на бумагу и переходить к детальной проработке формы.

Передавая в рисунке форму и фактуру керамической крынки, надо делать как можно незаметнее светотеневые переходы. Особое внимание должно быть уделено рефлексам: они помогают выразить фактуру. Вместе с тем силу рефлексов нельзя чрезмерно увеличивать. Силу рефлекса можно проверить следующим образом: посмотрите на предмет прищуренными глазами, и все рефлексы погаснут. То же самое должно быть и на рисунке. Если на рисунке рефлексы слишком яркие, их надо пригасить.

При рисовании с натуры предметов сложной формы чрезвычайно важно уметь видеть основное, главное. Рисунок надо начинать с выявления «большой», «общей» формы.

Все это лишний раз доказывает, что рисование требует вдумчивой работы. Построение изображения требует внимательного анализа натуры, четкого логического суждения о структуре предмета. Строя изображение, надо ясно представить характер формы предмета.

Думать в это время о чем-то постороннем, отвлекаться недопустимо. На практике часто бывают такие явления: во время рисования с натуры студент смотрит на модель и, безразлично водя карандашом по бумаге, разговаривает с соседом о посторонних вещах. Отмечая подобный недостаток у учащихся, П.П. Чистяков записал в своей записной книжке: «Если языком считать 1, 2, 3, 5 и т.д., то в то же время нельзя думать: 8, 12, 9 и т.д.» [96, с. 370].

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

ТЕОРИЯ СКЛАДОК НА ДРАПИРОВКЕ

Драпировка — это ткань, наброшенная на предмет или закрепленная на плоскости в одной или нескольких точках, спадающая вниз и образующая различные складки.

С драпировками связан весь наш быт. Это шторы, накидки, скатерти, одежда и т.д. Они являются составной частью натуральных постановок и не только служат фоном, но и органично входят в постановку. Знание рисунка драпировки имеет большое значение для рисовальщика. Расположение складок ткани подчинено своей логике и имеет декоративный смысл. Рисование драпировок с натуры и по представлению дает возможность осознать закономерности их образования наряду со свойствами ткани и пластикой предметов.

Ткань не имеет четкой стабильной формы и принимает форму того предмета, на который она накинута. Основным признаком при образовании складок являются направления прилагаемых к материи сил, т.е. динамика образования складок.

Естественно, основные направления сил мы берем по трем взаимно перпендикулярным пространственным осям относительно элемента поверхности материи. Отсюда и получаются три основных типа складок и основные их положения.

Импрессионизм и последующие за ним формалистические течения в живописи отвлекли внимание в другую сторону, и складка наряду с анатомией постепенно начала забываться. Еще недавно в искусстве считалось хорошим тоном неграмотно рисовать складки.

А между тем, среди атрибутов реализма существует требование о правильно понятой и правильно использованной складке.

Вопрос о складках очень несложный, но заслуживает серьезного внимания, однако часто мимо него проходят с безразличием или просто не понимают его, не умеют разглядеть закономерности образования складок. Правильное понимание складок позволяет использовать их для создания выразительного динамического образа.

Предварительное знание формы изображаемого предмета помогает верно нарисовать складки, заставляет в некоторых местах этого предмета искать определенные, заранее знакомые формы.

Если же этого предварительного знания мы не имеем, то неизвестная нам форма заставит нас врасплох, мы рискуем не оценить ее во всей полноте и закономерности, мы рискуем понять ее поверхностно, и тогда самое существенное может ускользнуть от нашего внимания — мы сделаем в своем рисунке грубые ошибки. Это в большой степени относится к изображению различных натюрмортов с драпировками.

Надо знать, что складки на определенном предмете — не случайное явление, но строго закономерное, которое может быть проанализировано и приведено в известную систему, знание которой и должно помочь в каждом отдельном случае разобраться в форме складки и при изображении ее не допустить ошибки. Более того, зная законы образования складок, можно наперед предвидеть, какие складки при наличии тех или иных обстоятельств мы должны здесь или там непременно увидеть.



Ск. ПИФОКРИТ

Ника Самофракийская

Около 190 г. до н. э. Парийский мрамор.

Высота: 3,28 м. Лувр, Париж

В изобразительном искусстве верно нарисованная складка способствует живописи создаваемого образа: складкой на одежде художник выражает жест, функциональность движения, выражает последовательность изменения формы во времени. Стиль египетского искусства в фигурах без складок не допускает мысли о возможности движения. Трудно представить себе какую-нибудь фигуру сидящего писца вставшей, как трудно представить начавшего двигаться сфинкса. В этих изображениях ощущения течения времени не существует, они застыли в своей монументальной скованности. Тогда как примером выражения жизни во времени средствами складок может служить фигура Ники Самофракийской, в мраморе которой художник с необычайной убедительностью передал трепет жизни в безусловном ощущении напора морского ветра, обрисовывающего спереди под складками легкой туники торс богини, и играющего сзади большими массами спустившейся на бедро мантии. Здесь уместно указать, что от острого глаза древнего художника не ускользнуло явление завихрения воздуха, сознательное, научное отношение к которому явилось, может быть, только в наши дни.

Складка на материи одежды образуется тогда, когда материя занимает протяженность меньшую, чем ее собственный размер.

Материя сгибается, подчиняясь действующим на нее силам в зависимости от ее физических данных, как то: материала, из которого она соткана или составлена, характера переплетения нитей или волокон этого материала, всей толщины материи и так далее. Из этих данных создается качество материи, относящееся к образованию складок, которое характеризуется в теории сопротивления материалов так называемым модулем упругости (E), выражающим в нашем случае степень сопротивления на сгиб. Затем в образовании складок играет роль длина отрезка материи (точнее — квадрат этой длины), подвергающегося воздействию, и, наконец, самое важное — величина и направление приложенной силы.

Материя, имеющая большой модуль упругости, как, например, толстое сукно, кожа, грубая парусина, парча и т.п. дают при стремлении согнуть, смять их, большие, пологие складки. Наоборот, материалы с малым модулем упругости, тонкие шелковые материи, тонкое сукно дают мелкую, короткую, частую складку. Крахмальная материя, писчая бумага дают пологую, большую складку, и это до некоторого предела сгиба, характеризующего

ся их «хрупкостью», за которым происходит слом и образование уже угловатых, острых, не восстанавливающихся складок.

Энциклопедическая мысль Леонардо да Винчи не могла пройти мимо вопроса о складках, он выделил три вида:

1) «складки с выступающими изломами», которые должны быть у плотных драпировок;

2) «мягкие складки» с изгибами не острыми, а кривыми, они бывает у саржи, атласа, полотна, вуали;

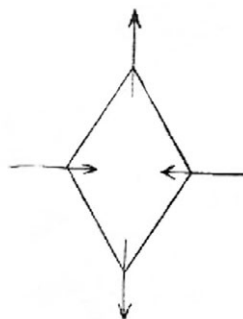
3) «большие складки», как у толстых драпировок, например, у войлока, грубого сукна и других одеял.

Как видим, классификация да Винчи сделана по признаку только модуля упругости материи. Это, возможно, объясняется тем, что во времена Леонардо в одежде большую роль играл свободно спадающий кусок материи, драпировки, который еще большее место занимал в тематике многих картин того времени.

Материя, которая может растягиваться и сжиматься (например, трикотажная), дает складку несколько другой формы, чем материя, не растягивающаяся при тех же условиях динамического воздействия. Трикотажная материя также характерна тем, что приложенная к ней сила дает реакцию на очень небольшом участке поверхности в непосредственной близости к месту приложения силы, тогда как на других конструкциях материй сфера распространения действия силы гораздо обширнее.

В дальнейшем, говоря о складке, мы условимся называть поверхность наибольшей выпуклости гребнем складки, а поверхность наибольшей глубины — дном складки. Естественно, что с другой стороны материи гребень окажется дном и дно — гребнем. Расстояние по нормали от дна складки до гребня будем называть высотой или глубиной складки, в зависимости от того, от дна или от гребня идет в данном случае счет.

Складка на материи образуется всегда от сжатия материи, но надо иметь в виду, что сжатие это может быть или непосредственным, прямым или образовываться косвенно от растяжения в другом направлении, подобно тому, как, растягивая параллелограмм по одной диагонали, мы одновременно сжимаем его по другой.



Направление сжатия
при растяжении материи

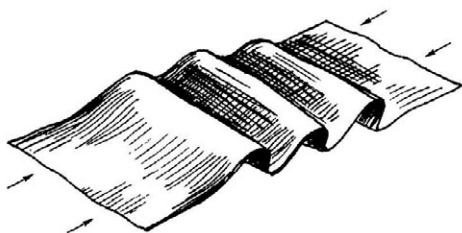
Уместно заметить, что модуль упругости у одной и той же материи может оказаться различным в зависимости от направления приложенной силы относительно конструкции тканой материи, т.е. ее основы. Причина этой разности может быть в разной толщине и разном материале основы.

Так, например, репсовая материя легче сгибается (дает гребень) в направлении толстых нитей поперек тонких и труднее — в перпендикулярном. Кроме того, в большинстве материй при сгибании их в направлении 45° относительно основы происходит нарушение взаимной перпендикулярности нитей в районе гребня складки: структура квадратных ячеек ткани вытягивается в направлении диагоналей, совпадающих с направлением гребня складки, и превращается в систему ромбических ячеек, которые по направлению малых диагоналей ромбов будут иметь меньший модуль упругости за счет увеличения такового по направлению больших диагоналей. Это явление особое значение имеет при образовании косвенных складок.

Классифицируя складки по признаку действующих на их образование сил, можно выделить три основные типические формы, которые могут охватить собой все разнообразие складок; причем общим при всех условиях образования складок положением будет то, что гребень складки образуется в направлении, перпендикулярном сжатию, и в направлении, совпадающем с растяжением.

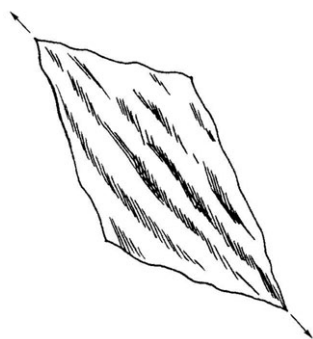
Основные типы групп складок следующие:

1. Складки, образующиеся от сдвигания краев материи по прямому направлению друг к другу. Эти складки представляют собой цилиндрические поверхности, лежащие поперек направления сдвига более или менее равной кривизны по всей длине. Такие складки назовем *прямыми*. Прямые складки получаются, например, если мы двумя руками сдвинем на столе скатерть от края к середине.



Прямые складки

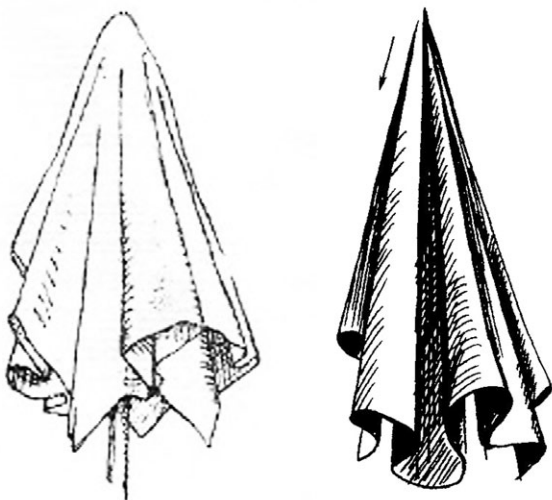
2. Складки, образующиеся от движения противоположных краев материи в стороны так, что эти края стремятся встать в одну линию, как стороны сжимаемого параллелограмма. В этом случае на данном отрезке материи по направлению длинной диагонали образуется ряд параллельных складок, в середине — основная и большая, окруженная по бокам меньшими, подобными ей. Эти складки мы назовем *диагональными*.



Диагональные складки

Диагональные складки образуются, например, когда мы на лежащую на столе материю положим рядом обе ладони и потянем ее одной ладонью к себе, а другой от себя.

3. Складки, образующиеся на материи, когда ее потянут за одно какое-либо место нормально к ее поверхности, или когда нажмут ее так же снизу. Такие складки располагаются лучами, радиусами от точки приложения давления, как от центра, представляют из себя конические поверхности. Назовем их *радиальными*.

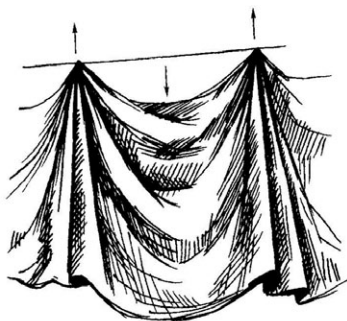


Радиальные складки

Нетрудно заметить, что в образовании этих трех видов складок участвуют силы, направления которых относительно элемента поверхности располагаются строго по трем взаимно перпендикулярным направлениям, т.е. по основным пространственным координатам (по осям X , Y и Z), что делает выбранные складки действительно и, безусловно, основными и единственно типическими.

Эти три основных типа складок могут давать различные между собою сочетания в зависимости от формы поверхности, на которой лежит материя, от разных сочетаний усилий, прилагаемых к материи, и от ее качества, в основном от модуля упругости. Складку образует и листовое железо, и пена в кастрюле, и снег на крыше. Каждый материал даст свою складку, и все же во всех складках всегда можно усмотреть причины, ее образовавшие, и определить принадлежность ее к одному из вышеперечисленных типов или к какой-то их комбинации.

Надо иметь в виду, что устанавливаемые нами основные типы складок не суть строго элементарные, что во всех этих трех типах складок изгибание материи в каждом элементе, по существу, происходит только от прямого сжатия, и таким образом можно было бы говорить вообще только об одном типе складок, о «прямых» складках; но такое сужение понимания явления не давало бы возможности пользоваться подобной классификацией складок для анализа или построения изображения, почему мы и берем складку не в ее элементе, а в ее типичном развитии на какой-то площади, где уже из элементарных прямых складок, в зависимости от направления приложения силы, выявляется одна из вышеприведенных трех характерных групп складок или их комбинация.



Провесная складка

В свободно спадающей драпировке и во всякой собранной занавеси мы наблюдаем характерную провесную складку, обращенную своей дугой всегда вниз, образующуюся от фактора силы тяжести. Провесная складка получается из радиальных складок у концов дуги, которые через диагональные превращаются в прямые (или точнее «круглые») внизу, в месте наибольшего закругления.

Надо иметь в виду, что после исчезновения сил, образовавших складку, шелковые и шерстяные материи быстро восстанавливаются в своей основной форме, тогда как льняная и особенно бумажная материи сохраняют в известной мере складку, и у них скорее образуются «привычные» складки.

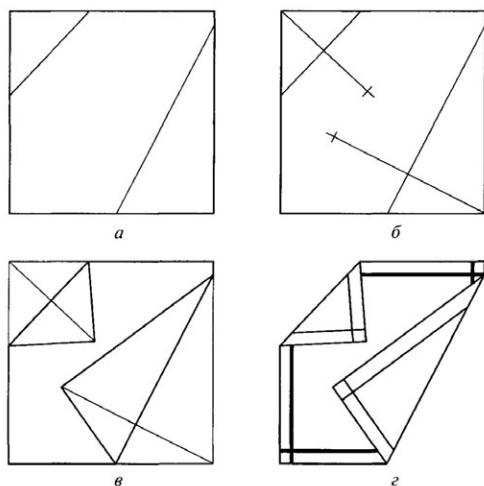
В складках ткани можно увидеть уже знакомые нам геометрические формы: конусы, цилиндры, призмы. Цилиндрическая форма характерна для прямых или диагональных складок, коническая — для радиальных. При закреплении жесткой плотной ткани в двух точках образуются ниспадающие складки, форма которых представляет собой сочетание плоскостей.

Структура и форма складок зависит от пластических свойств ткани. Наиболее выразительные драпировки получаются, если ткань спадает вниз по косому направлению нитей.

Спада вниз плотные и жесткие ткани дают крупные, монолитные, рельефные складки, а рыхлые шерстяные и полушерстяные ткани образуют более мягкие складки меньшего размера. Ткани из натурального шелка дают мягкие, легкие, мелкие складки. Такие же мелкие складки получаются из тонкого трикотажного полотна, а тонкие капроновые ткани полотняного переплетения образуют торчащую форму драпировок. Драпировки красивы из мягких светлых однотонных тканей, когда каждая складка дает глубокие светотени.

Рассмотрим несколько схем рисования сгибов и складок на ткани. На рисунке изображена схема рисования отогнутых углов платка. На первом этапе рисуем квадрат и наносим на нем линии сгибов, (а). Далее из угла квадрата опускаем на линию сгиба перпендикуляр и продлеваем его дальше, на величину, равную высоте треугольника, образованного сторонами квадрата и линией сгиба (б). Полученную точку соединяем с точками пересечения линии сгиба со сторонами квадрата (в). Далее убираем линии построения, уточняем рисунок и выявляем каким-либо узором лицевую и изнаночную стороны платка. В данном случае это кайма в виде полосы (г).

На другом рисунке показана схема рисования складок, направленных в одну сторону. Для рисунка односторонних складок проводим на некотором расстоянии друг от друга две параллельные горизонтальные линии. Параллельно этим линиям на небольшом расстоянии от каждой из них проводим еще две линии. Вверху и внизу между ними проводим осевые. Затем следует провести вертикальные линии, обозначающие выступающие вершины складок, одновременно размечая расстояние между складками. Вверху и внизу небольшими вертикальными линиями намечаем глубину складок. Волнистой линией прорисовываем плавные линии изгибов складок, уточняем их видимые части и штриховкой передаем объем.



Последовательность рисования отогнутых углов платка

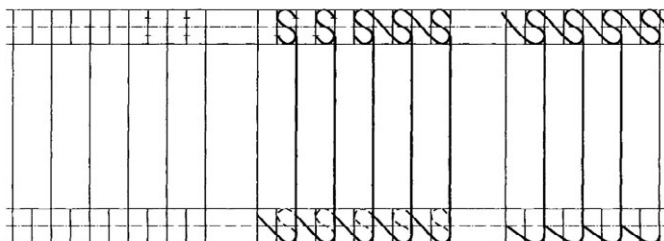
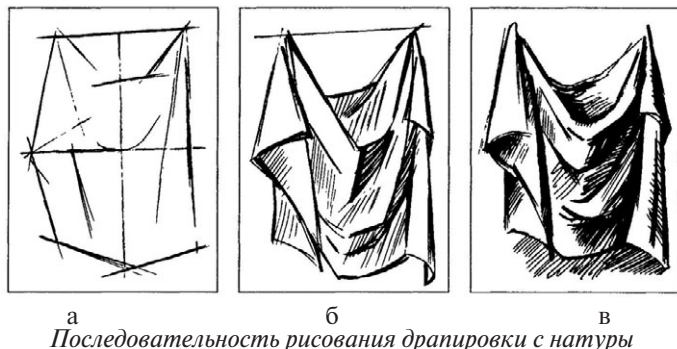


Схема рисования односторонних складок

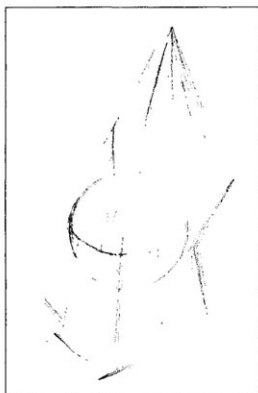
Приступая к рисунку драпировки с натуры надо стремиться как можно яснее выявить характер формы складок материала. В форме любой складки можно выделить наиболее выступающую поверхность наибольшей глубины, мысленно расчленив форму на составляющие ее плоскости, т.е. провести конструктивный анализ формы. Рисуя ткань, закрепленную в двух точках на вертикальной плоскости, прежде всего, необходимо проследить, как образуются складки. Главные складки идут от опорных точек вертикально вниз и имеют вид конусов, а между ними образуются дугообразные складки.



При рисовании драпировки с натуры сохраняется та же последовательность: после общей компоновки на листе намечаем направление складок, строим форму, состоящую из выпуклых и углубленных частей ткани (а); приступаем к выявлению формы складок при помощи светотени (б). При tonальной разработке складок штрих лучше класть по форме их движения, а в углублениях — вдоль натяжения поверхности ткани (в).

Мы рассмотрели последовательность рисования драпировки на вертикальной поверхности. Однако очень полезно проследить и изучить характер складок, образующихся при набрасывании ткани на предметы различной формы, например на геометрические тела. Особый интерес представляют драпировки, лежащие на телах вращения (цилиндре, конусе, шаре).

При рисовании драпировок, наброшенных на геометрические тела, следует сначала установить пропорции всей массы ткани (а), затем легкими линиями построить форму геометрического тела, а далее с учетом этой формы прорисовать складки ткани (б). Тональное решение драпировок ведется в обычной последовательности.

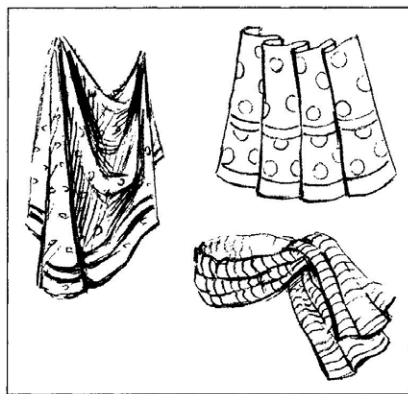


а



б

Последовательность рисования ткани, лежащей на геометрическом теле



Рисование складок на тканях с узором

Если на поверхности ткани есть узор, то с его помощью можно передать объемность складок.

Рисуя драпировки, полезно почувствовать декоративные возможности, заключенные в пластике складок. Осваивая технические приемы изображения тканей различной плотности и фактуры, красоты складок, разнообразия их движения и пропорций, мы подготавливаем себя к изображению драпировок в натюрморте.

Трудно представить возможное разнообразие комбинаций складок, но, по-видимому, в этом нет и надобности, и думается, что установление основных трех типов складок и перечисленные

примеры уже смогут дать направление для анализа и достаточно точного определения того, какая складка при таких-то условиях движения и характера материи должна тут образоваться.

Такова динамическая природа складок.

Если мы сгибаем свежую ветку, то на выгнутой ее стороне кора натягивается и, наконец, лопается, а на вогнутой стороне, на коре образуются складки, перпендикулярные к оси ветки (прямые).

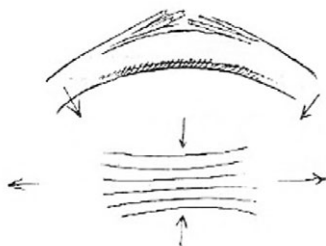
Если мы возьмем кусок материи и будем его растягивать, особенно по направлению 45° относительно нитей основы, то одновременно с растяжением в направлении приложения силы материя будет сжиматься в перпендикулярном направлении. Тут мы видим, что явление растяжения сопровождается и одновременным сжатием. Оба эти явления соединены в структуре материи воедино.

В активном рисовании наш жест карандашом выражает наши ощущения, наши переживания. Совершенно естественно поэтому натяжение передавать штрихом по его направлению, а сжатие — по его противоположности натяжению, поперечными приложенному усилию штрихами.

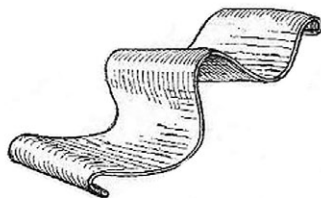
Существует общеизвестное выражение: «Рисовать — класть штрих карандашом или кистью мазок по форме». Что значит это — по форме, как расшифровывается это выражение?

Можно сказать, что направление формы здесь характеризуется именно направлением натяжения поверхности. Рисовать по форме — значит рисовать по направлению натяжения поверхности изображаемого, что в основном в кривых выпуклых поверхностях будет по направлению их кривизны, в углублениях — вдоль дна.

Тут надо указать только, что наше ощущение натяжения выпуклой поверхности, равно как сжатие вогнутой поверхности, мы переносим и на поверхности, при фактическом образовании которых этих динамических явлений вовсе могло и не происходить (как, например, в поверхностях точеных или литых предметов или в обработанном пилой или стамеской дереве или в камне и т.п.).

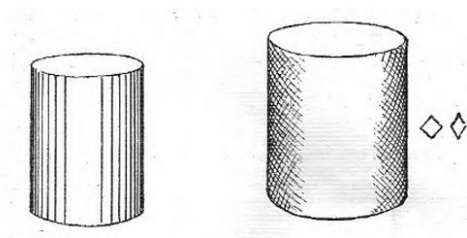


Изгибаемая ветка



*Наложение штриха
по форме складок*

Говоря об активности в рисовании, нужно понимать, что активность эта имеет свое начало, в активности представления образования изображаемой формы, а сюда, естественно, входит и ощущение динамических напряжений в поверхности, в известном виде — силовое поле поверхности.



*Передача кривизны поверхности разной
плотностью штриховки*

Строя поверхность, как сказано, штрихами, надо учесть еще добавочную возможность создавать впечатление кривизны поверхности, уплотняя или разрежая эти штрихи. Основанием для этого впечатления служит наше обычное представление, что определенная поверхность окрашена везде каким-то определенным штриховым рисунком, будь то параллельные идущие на равном расстоянии штрихи или же определенная сетка. Если при этих условиях мы видим, что штрихи в каком-то месте начинают сближаться или же ячейки сетки сжиматься, превращаясь, скажем, из квадратов в ромбы, то причину этого мы относим к изменению угла поворота этой части поверхности относительно луча нашего зрения, т.е., другими словами, мы ощущаем в этом месте поворот поверхности от нас в глубину рисунка. Но надо понимать, конечно, что в обоих этих случаях процессы уплотнения штрихового выражения протекают все равно «по форме», т.е. по направлению кривизны. Отсюда, если мы хотим, чтобы в складке была выражена живая напряженность, динамичность, ощущение, что она действительно только что образовалась из гладкой поверхности, она должна строиться штрихом поперек гребня и вдоль дна.

Зная теорию складок, рисуя с натуры ткани, нужно понимать причину образования каждой формы складки, сознательно представлять как должна себя повести материя в зависимости от ее движения.

Глава двенадцатая

РИСУНОК ГРУППЫ ПРЕДМЕТОВ (НАТЮРМОРТ)

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

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

Рисуя натюрморт из различных предметов, юный рисовальщик глубоко усваивает принципы линейно-конструктивного изображения формы, широко знакомится с теорией перспективы, получает возможность творчески использовать полученные лекционные знания и навыки. Кроме того, в рисунке натюрморта он должен передать не только объем предметов, но и их фактуру (материальность — гипс, бархат, шелк, стекло, металл и т.д.), а это требует известного мастерства, дальнейшего развития технических навыков. Усложнение задач в рисунке натюрморта связано также с введением фона. Это — не случайный элемент (он может быть, а может и не быть), который позволяет рисовальщику выделить формы предмета, а тот необходимый и заранее предусмотренный композиционный элемент, который помогает художнику выразительно показать и каждый из предметов в отдельности, и их гармоническое единство.

Приступая к рисованию натюрморта, следует членить процесс построения изображения на отдельные этапы. Такая методическая последовательность работы над натюрмортом должна всегда соблюдаться в учебном рисунке, будем ли мы рисовать натюрморт из геометрических тел или более сложный бытовой натюрморт.

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

Отсутствие методической последовательности в работе приводит к пассивному, бездумному срисовыванию. Говоря о необходимости соблюдения методической последовательности, П.П. Чистяков указывал: «Человек... из практики узнает, что каждое дело, во-первых, требует правильного простого здравого взгляда, неизменного порядка, требует, чтобы все начиналось не с середины или с конца, а с начала, с основания. Рисующий увидит, что нарушение, малейшее нарушение порядка... ведет к совершенной неверности и путанице... Вообще порядок и правильная форма предмета в рисовании важнее и дороже всего» [22, с. 145].

Чтобы работа проходила успешно, необходимо соблюдать следующие стадии:

1. Композиция

- предварительный анализ постановки;
- композиционное размещение изображения на листе бумаги.

2. Построение

- передача характера формы предметов и их пропорций;
- перспективное построение изображения на плоскости;
- конструктивный анализ формы предметов.

3. Тональность

- выявление света и тени в натюрморте;
- передача объема предметов посредством светотени;
- определение насыщенности и светлости цветов;
- учет световых нюансов;
- передача фактуры;
- детальная прорисовка формы предметов;
- синтез каждого предмета;
- тональность падающей тени.

4. Синтез

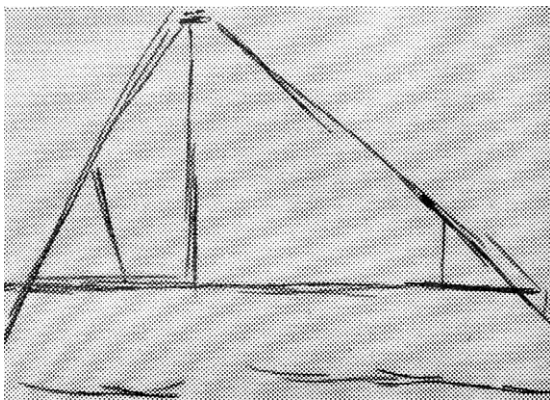
- обобщение светотеневых отношений всего натюрморта.

Рассмотрим каждый этап работы над рисунком более подробно на примере анализа несложного натюрморта.

1. Композиционное размещение.

Сначала нужно рассмотреть натюрморт с различных точек зрения и выбрать наиболее интересную. Обратить внимание на эффекты освещения, обычно формы предметов выглядят более выразительно при боковом освещении. Садиться против света не рекомендуется.

Следует продумать, как лучше скомпоновать натюрморт на листе бумаги — вертикально или горизонтально. Например, если бы в нашей постановке мы захотели включить в композицию край стола, его угол, то лист бумаги следовало бы положить вертикально, но в данном случае лучше горизонтальная композиция. Альберти писал: «Никогда не берись за карандаш или кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено, ибо, поистине, проще исправлять ошибки в уме, чем соскабливать их с картины» [4, с. 26—27].

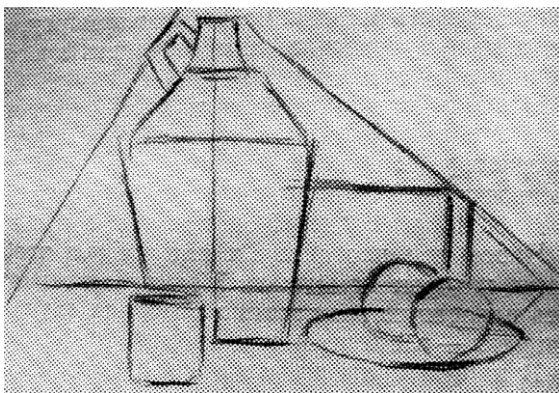


*Композиционное размещение изображения
предметов на листе бумаги*

Рисунок начинаем, как всегда, с композиционного размещения изображения. Очень важно скомпоновать всю группу предметов так, чтобы лист бумаги был равномерно заполнен. Для этого надо мысленно объединить всю группу предметов в одно целое и продумать ее размещение в соответствии с форматом листа бумаги. Сверху надо оставлять больше места, чем

снизу. Тогда у зрителя будет впечатление, что предметы крепко стоят на плоскости. Вместе с тем надо следить, чтобы изображаемые предметы не упирались в края листа бумаги и, наоборот, чтобы не оставалось много пустого места.

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



Передача общего характера формы предметов

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

Постановка натюрморта начинается с более крупных и выразительных в тематическом отношении предметов. В нашем примере таким предметом является кувшин.

Одной из учебных задач, связанных с изображением натюрморта, является передача пространства, степени удаления предметов. Составные элементы в натюрморте располагаются так, что предметы переднего плана загораживают часть второго плана, а основания последних частично видны. Рисование тако-

го натюрморта поможет начинающему рисовальщику передать пространство и воздушную среду между предметами.

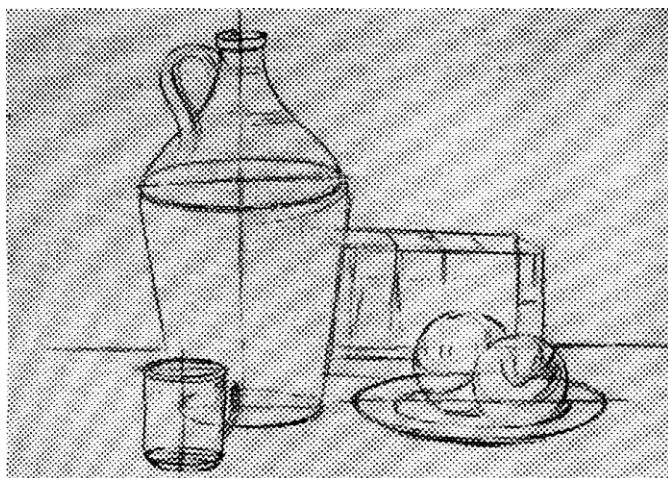
Большое внимание надо уделить освещению. Искусственное верхнебоковое освещение позволяет выявить контрастную светотень на предметах переднего плана, выделить композиционный центр, показать второстепенные предметы. Дневной рассеянный свет создает мягкие тоновые переходы.

В натюрмортах присутствуют драпировки, которые объединяют предметы между собой и создают целостную композицию. В одних случаях они служат фоном, в других — элементом композиции. В нашем примере мы решили пока ограничиться чисто учебными задачами, не отвлекая внимание начинающего художника на драпировку.

2. Перспективное построение, передача характера формы предметов и их пропорций.

Вначале, легко касаясь карандашом бумаги, надо наметить общий характер формы предметов, их пропорции, а также расположение их в пространстве. Вырисовывать и уточнять контур предметов сразу не следует, главное определить размеры каждого из предметов и их пропорции (по высоте, ширине, глубине).

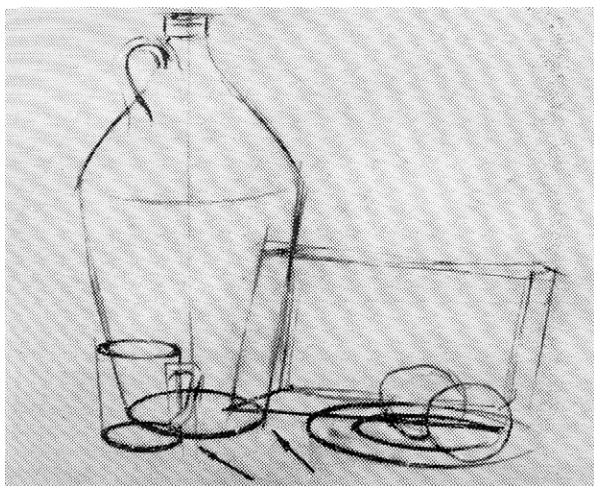
Тени на предметах также не рекомендуется накладывать, пока не выявлена конструктивная основа формы.



Конструктивный анализ формы предметов

Построение формы предметов ведется тем же способом, как и в десятой главе. Намечаются поверхности каждого предмета, как видимые, так и невидимые. Таким образом, на рисунке получается как бы изображение проволочных моделей.

Выявляя конструктивную основу формы предметов, необходимо внимательно проверить перспективу. Особое внимание надо обратить на перспективное изображение оснований предметов. Нельзя допускать, чтобы в рисунке следок одного предмета «наступал» на следок другого, чтобы один предмет «налезал» на другой, иначе говоря, рисовальщик должен проследить, какой предмет находится на первом плане, какой — на втором.



Неправильное расположение следков предметов

Начинающие обычно не следят за этим, и у них в рисунке не получается пространства между предметами. Тогда они начинают вводить тон в рисунок, думая, что этот дефект можно таким образом выправить, однако это не дает желаемых результатов. Надо правильно разместить «следки» предметов на плоскости стола. Метод линейно-конструктивного построения изображения помогает решить задачу. Юный рисовальщик должен ясно представить себе расположение предметов (их следков) на плоскости стола, расстояние между ними. Затем он должен представить себе эту плоскость со следками, изображенную в перспективе. П.П. Чистяков писал: «Первое и главное — нужно обратить вни-

мание на план, пункты, к которым прикасается фигура. Например, следки на полу» [96, с. 361].

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

3. Выявление объема предметов.

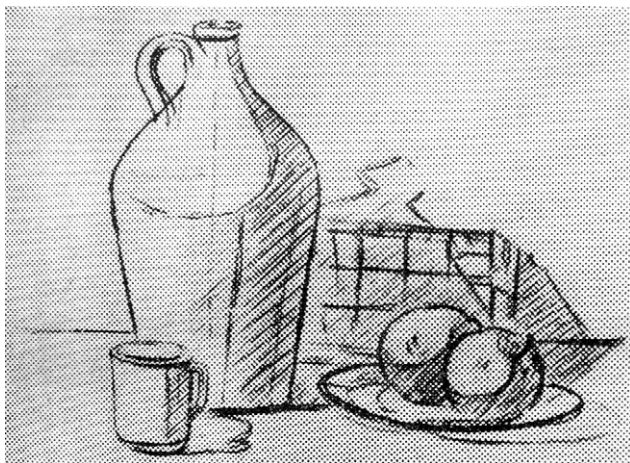
Как мы уже выяснили, объем предметов в рисунке передается при помощи перспективы и лепки формы средствами светотени, тона.

В процессе обучения рисунку с натуры студенты должны научиться владеть средствами вполне законченного светотеневого рисунка, хорошо знать законы распределения светотени, научиться видеть и понимать взаимосвязь конструкции предмета с явлениями светотени. Не зная законов распределения света в форме предмета, рисовальщик будет пассивно копировать с натуры светлые и темные пятна, он не достигнет убедительности и правдоподобия изображения.

Тон (греч. *tonos* — «напряжение»), физическая характеристика света — количество и качество света на поверхности предмета в зависимости от источника света и окраски самого предмета. Изменение светосилы отдельных плоскостей предмета зависит от положения их в пространстве по отношению к источнику света и влечет за собою изменение тона данной поверхности. Тон определяется характером источника света — солнечный, лунный, искусственный — электрическая лампа, свеча и окраской самого предмета, на который падает свет.

Свет, падая на поверхность тела, меняется в тоне в зависимости от положения плоскостей в пространстве по отношению к источнику света. Поэтому, когда мы видим предмет с различными полутонами, мы знаем, что в этом случае каждая поверхность предмета освещена по-разному. При рисовании с натуры рисовальщик должен постоянно это иметь в виду.

Выдержать рисунок в тоне — это значит передать те светотеневые отношения (от самого светлого через сумму полутонов к самому темному), которые наблюдаются в природе и выступают как гармоническое целое. Единства и собранности рисунка мы добьемся в том случае, если общая тональность получит свое закономерное развитие через промежуточные нюансы, от самого светлого до самого темного в тенях. Используя белый цвет бумаги и силу тона карандаша, рисовальщик может передать не только форму и объем изображаемых предметов, но и фактуру (ма-



Передача светотени в натюрморте

териальность). Светотеневые отношения (сила светов, теней и полутеней) в ансамбле рисунка должны подчиняться общей гармонии. Каждый полутон, свет, рефлекс и блик должны дополнять и поддерживать друг друга, создавая впечатление единого.

При дневном освещении на характеристику тона влияет и состояние атмосферы — туман, дождь, роса. Правильное тональное решение рисунка помогает художнику точно соблюдать законы воздушной перспективы, это особенно относится к пейзажу.

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

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

Законы освещения так же точны и определены, как и законы перспективы. Наблюдения ученых показали, что свет имеет свои определенные законы распределения в пространстве на поверхности предметов:

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

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

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

Не научившись владеть законами светотени, вы никогда не научитесь пластике рисунка. Художники прошлого явлениям освещения уделяли очень большое внимание. Так, например, Леонардо да Винчи в своих записках не только регистрирует свои наблюдения, но и дает выводы, устанавливает законы: «Тот рефлекс будет выделяться более отчетливо, который виден на более темном фоне, а тот будет менее ошутим, который виден на более светлом фоне» [51, с. 127].

Законы контрастности и тональных отношений легко проверить, если в музее посмотреть, как на картине крупного художника изображена белая скатерть, атлас или шелк. В светлых местах они горят, блестят, искрятся. Но стоит прислонить к этому месту кусочек белой бумаги, и мы увидим, что это место не совсем светлое и белое, по сравнению с бумагой оно окажется темным, грязным, тусклым.

Все это юному рисовальщику надо знать, чтобы в процессе работы не останавливать внимание на подобных вопросах.

Оптический закон контрастности играет большую роль при передаче формы в пространстве, при передаче воздушной среды. Когда мы видим в рисунке фон в одном месте светлее, в другом темнее, то это не случайное явление, а сознательное решение тональной задачи. Ввести фон в рисунок — это значит не эффективно покрыть тушевкой плоскость бумаги вокруг предметов и дать серию броских штрихов у края формы изображения предмета, а решить сложную пространственную задачу, насытить окружение предметов воздушной средой. Старые мастера внимательно изучали законы распределения света на поверхности предметов и постоянно проверяли свои наблюдения на опыте. Над проблемами светотени много работали Пьеро делла Франческа, Караваджо и величайший мастер светотени — Рембрандт, который поднял ее значение на небывалую высоту. Наш русский художник Н.Н. Ге, работая над своими композициями, часто строил себе макеты, представляя, как на сцене, фигурки и предметы и освещая их нужным образом. По этим макетам он наблюдал за всеми эффектами света и тени, проверял на практике их основные свойства.

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

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

Вначале, легко прикасаясь карандашом к бумаге, надо продолжить тоном теневые места на каждом предмете. Это поможет яснее увидеть массы каждого предмета, а следовательно, еще раз проверить пропорции и общее состояние рисунка. Затем прокладываем полутени, усиливая тон в теневых местах, и, наконец,

прокладываем тени, падающие от предметов. Такой порядок выявления объема предметов тоном всеми художниками считается обязательным. Леонардо да Винчи писал: «Наложи сначала общую тень на всю заполненную часть [тела], которая не видит света, затем клади полутени и главные тени, сравнивая их друг с другом. И таким же образом наложи [весь] заполняющий [свою часть] свет, выдержанный в полусвете, а затем клади средние и главные света, также их сравнивая» [51, с. 291].



Детальная прорисовка формы предметов тоном

Когда общий рисунок натюрморта наметится верно, можно усиливать нажим карандаша на бумагу и усиливать тон, приступая к детальной прорисовке предмета.

При детальной проработке формы надо внимательно наблюдать за всеми оттенками и переходами светотени, за всеми деталями формы и не забывать сравнивать деталь с рядом находящейся. П.П. Чистяков рекомендовал: «Работать над деталью долго не следует, так как пропадет острота восприятия, лучше перейти к другой, рядом находящейся части. Когда вернешься к проделанной вначале работе, легко увидеть недоделки. Итак, в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держи в глазу всю фигуру, не стремись сразу к общему, а вникай в детали, не бойся первоначальной пестроты, обобщить ее не так трудно, было бы что обобщать» [96, с. 366].

Каждая линия, каждый штрих, которые наносятся на плоскость бумаги, помогают рисовальщику выразить и наглядно передать зрителю то, что он желает рассказать. Художник должен раскрыть зрителю, какова форма предмета, как изгибается поверхность предмета, в какую сторону направлена та или иная плоскость. Рассказать это надо штрихом, как бы царапая кончиком карандаша по поверхности предмета. Должны быть ясно видны направления линий и штрихов, подчеркивающих характер плоскости.

Техника рисунка должна быть подчинена разуму, логическому осмысливанию всего процесса изображения. Технические приемы, способы выражения формы в рисунке немыслимы без правильного понимания структуры предмета. Линия, штрих, тушевка должны подчеркивать структуру предмета.

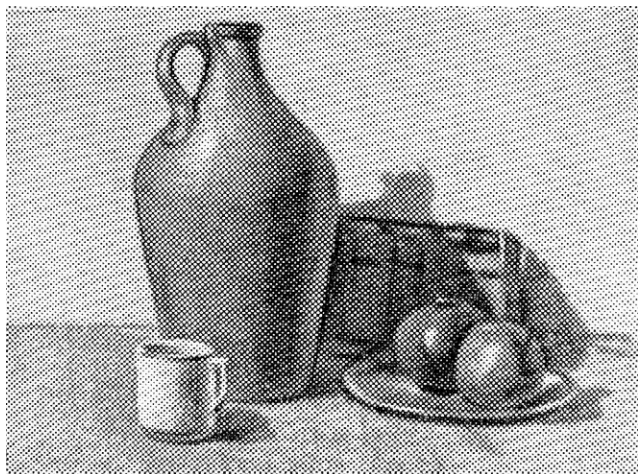
При проработке форм предметов натюрморта должна проходить и серьезная аналитическая работа. Надо внимательно прорисовать каждую деталь предмета, выявить ее структуру, передать характерные особенности материала, проследить, как увязываются составные элементы между собой и с общей формой (ручка, носик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

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

4. Синтез.

Заканчивая рисунок, надо внимательнее проверить общее впечатление от изображения и натуры. Когда четко прорисована форма каждого предмета, следует посмотреть на свой рисунок издали, чтобы отдельные предметы не были слишком сильны по тону (черными) и не выпадали (не вырывались) из рисунка, затем проверить силу рефлексов. Для этого следует посмотреть на рисунок издали прищуренными глазами и сравнить силу рефлексов с натурой.

Помните, что рефлексy не надо делать очень яркими, они не должны спорить ни со светом, ни с полутенями. И когда вы смотрите на них прищуренными глазами, они должны пропадать, сливаться с тенями.



Обобщение всего натюрморта

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

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

Рисунок группы предметов способствует развитию творческих способностей каждого студента, совершенствованию мастерства.

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

Первые натурные постановки выполняются простым карандашом. Затем по мере приобретения навыков и усложнения натурных постановок переходят к использованию других материалов, например, карандаш меняют на уголь или используют кисть и мокрый соус с дальнейшей проработкой формы прессованным углем (имитация итальянского карандаша).

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

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

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

Последовательность работы углем может быть следующей: вначале легкими линиями намечается общий характер формы предметов, затем углем прокладываются тени на предметах, падающие от них тени и общий тон самых темных мест натурной постановки. После этого переходят к полутеням. Уголь откладывается в сторону, берется растушка и ею слегка протирают темное место в рисунке, а затем, где требуется, наносят полутон. Можно для этого воспользоваться и своеобразной палитрой на отдельном клочке бумаги. Если полутон получается очень сильным, растушку надо обтереть тряпочкой и после этого про-

ложить нужной силы полутон. Сильно взятый полутон можно смягчить либо тряпкой, либо сухим пальцем.

Когда общий рисунок натюрморта наметится верно и надо будет переходить к передаче материальности предметов, здесь можно поступить следующим образом. Например, перед нами стеклянный сосуд (банка или бутылъ). Берем ватный тампон или тряпочку, обернутую вокруг пальца, и протираем весь рисунок сосуда. Световая часть рисунка сосуда покроеется легким тоном, но останется все же достаточно светлой. Теневая часть сосуда, возможно, потеряет свою силу тона (высветлится), тогда ее надо будет восстановить с помощью растушки. В световой части, где находится яркий блик, надо будет воспользоваться ластиком и им прорисовать форму блика.

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

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

При работе углем на тонированной бумаге или на картоне (сером, коричневом) можно использовать и мел. Однако злоупотреблять им не следует. Повторяющиеся в разных местах рисунка удары мелом создают пестроту. Удары мелом можно сделать лишь в одном-двух местах, там, где требуется передать сверкающий блик или особенность материала (кружево). Когда

вы попадете в Третьяковскую галерею, посмотрите рисунки Ф. Толстого, И. Айвазовского, И. Шишкина, портретные рисунки О. Кипренского. В портрете мальчика (рисунок 1812 г.) обратите внимание на трактовку воротничка.

При прорисовке деталей предметов не торопитесь сильно нажимать карандашом на бумагу, в особенности, когда вы рисуете предметы дальнего плана. Это может привести к нарушению тональных отношений, а следовательно, к неубедительности передачи пространства. Линейная перспектива помогает художнику правильно расположить предметы в пространстве и выразить характерные особенности их формы. Воздушная перспектива помогает художнику правильно решать тональную задачу рисунка.

Глава тринадцатая

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК-ЭСКИЗ ПОД ЖИВОПИСЬ

Подготовительный рисунок под живопись должен в основном удовлетворять тем же требованиям, которые предъявляются к реалистическому рисунку вообще. Рисунок под живопись закладывает конструктивные основы будущей работы над этюдом в цвете. В значительной степени от того, насколько серьезно решены эти основы, будет зависеть начальный этап выполнения этюда в живописи.

Поиск решения композиции и особенно формы предметов характеризуется всевозможными переделками. Все это приводит к загрязнению и даже повреждению поверхности основы (например, бумаги). Поэтому композиционный поиск и рисунок под живопись следует выполнять вначале на отдельных листах бумаги. Небольшие композиционные эскизы-наброски иногда делают на полях работы.

В предварительном рисунке-эскизе решаются следующие основные задачи:

а) поиск структурного и пластического решения композиции (если эта задача предварительно не была решена в композиционных эскизах-набросках). Если же рисунок выполняется с учетом эскиза, то на этой стадии лишь уточняется найденное решение в конкретном размере и формате будущей работы;

б) поиск решения формы предметов, их характера, пропорций, конструктивного строения, взаиморасположения и постановки их на плоскости и т.п. Намечаются характерные детали и планы;

в) частичная светотеневая моделировка формы предметов, поиск тональных отношений больших масс постановки;

г) окончательное определение формата и размера будущей работы.

В предварительном рисунке-эскизе не должны иметь место поспешность, небрежность, схематизм. Не следует оставлять отдельные вопросы непродуманными, приблизительными в надежде решить их в процессе работы красками. Чем внимательнее и строже будет подход к рисунку, а следовательно, и к изучению и

анализу натуры, тем более качественной будет и сама живопись.

В зависимости от живописной техники рисунок под живопись может выполняться графитным карандашом, масляной краской, углем и т.д.

Очень важно во время работы над рисунком под акварель не повредить верхний слой бумаги и иметь полный обзор работы. Заточивать карандаш нужно тщательно и тонко, но не как обычно под рисунок, потому что получаются слишком видимые или широкие штрихи, сильно врезающиеся в бумагу. Для акварели это не допустимо. Карандаш, заточенный под акварель, держится в руке во время работы под малым углом относительно плоскости бумаги, примерно под $5-10^\circ$, не более, так, что острием нужно работать очень аккуратно, касаясь только его краешком.

Если рисунок под живопись делается на отдельном листе бумаги, то перевести его на чистую живописную основу можно следующими способами. Обратную сторону рисунка, лучше по контуру на просвет, густо покрыть рисовальным углем. Затем рисунок положить на холст и способом передавливания (графитным карандашом) по контуру рисунок перевести на чистую основу. Другой способ: между рисунком-эскизом и основой положить тонкий лист бумаги, густо покрытый с одной стороны углем или сангиной.

Под живопись акварелью рисунок переводится на просвет через оконное стекло или через стекло с электроподсветкой снизу. Если же бумага наклеена на планшет, то эскиз переводится рассмотренным выше способом передавливания. При этом подкладываемый тонкий лист или обратная сторона рисунка-эскиза заштриховывается мягким графитным карандашом. Переведенный рисунок во всех случаях следует обязательно уточнить, прорисовать. Пользоваться копировальной бумагой для перевода рисунка нельзя. В местах, где остаются линии или пятна от копирки, красочный слой непрочно сцепляется с основой.

Основные материалы подготовительного рисунка на холсте — уголь и мягкий карандаш, так как холст — относительно грубая поверхность. Рисование углем отличается значительной подвижностью в сравнении с другими материалами. Это удобный и пластичный материал, дающий возможность широко использовать его качества: от проведения тонкой линии до про-

кладки тона углем, приложив его к бумаге плашмя. Кроме того, уголь позволяет в ходе работы на холсте производить исправления в рисунке, ослабляя мякишем булки (ластик пачкает) темные места, подлежащие исправлению, а также моделировать форму светотенью.

Уголь легко стирается хлебным мякишем, сдувается, поэтому рисунок углем легко править и изменять. Когда идет поиск композиции, формы, уголь незаменим. Но работать углем надо осторожно, так как он мажется, осыпается. Контур рисунка следует выполнять тонкими линиями, светотеневую моделировку не перегружать плотными и толстыми наслоениями угля. Готовый рисунок или закрепляется фиксативом или обводится жидко разведенной масляной краской, тушью. После этого остатки угля удаляются, чтобы не загрязнять живопись.

Предварительный рисунок может выполняться также и кистью. Возможна предварительная протирка поверхности небольшого холста тонким слоем льняного масла, препятствующего быстрому высыханию краски. Однако и в этом случае обязательно выполнение задач, которые ставятся в процессе подготовительного рисунка углем.

Приступая к заданию, например к натюрморту, необходимо сделать предварительный короткий рисунок небольшого размера, в котором определяется формат будущего холста и композиционное размещение на нем изображения. Композиция должна наиболее четко выражать содержание изображаемого. В предварительных рисунках намечаются расположение предметов и характер их пропорций.

Необходимо добиваться того, чтобы этот этап характеризовался строгостью и точностью, так как работа, выполненная приблизительно и небрежно, становится бесцельной. Из сделанных предварительных рисунков небольшого размера, позволяющих целиком охватить глазом все изображение, отбирают тот, который наилучшим образом отвечает задачам, перечисленным выше. Предварительное композиционное решение становится основой рисунка углем на холсте.

Возможен перенос на холст небольшого предварительного композиционного рисунка различными способами, так же как и выполнение предварительного рисунка на бумаге (картон в

размер будущего изображения с последующим переводом его на холст), хотя при этом впоследствии ощущается скованность, которую необходимо преодолеть, активно трактуя форму.

Далее (непосредственно на холсте с натуры) необходимо решить основные задачи: точно определить пропорции и характер изображаемого в рисунке, проработать основные детали и при обобщении найти взаимосвязь отдельных предметов.

Рисунок должен выполняться таким образом, чтобы передать реально существующую освещенность натуры, т.е. он должен строиться на светотени. При этом не следует злоупотреблять детализацией формы, так как юный рисовальщик, приступая к живописи, будет чувствовать себя связанным, что может привести его к робкому раскрашиванию рисунка.

Решение рисунка должно быть сдержанным и лаконичным. Нельзя перегружать его тоном, так как в этом случае теряется светосила холста, белая поверхность которого необходима и может быть использована для решения последующей задачи в живописи.

Готовый рисунок на холсте при необходимости фиксируют, если это уголь. Как один из способов закрепления можно рекомендовать обведение рисунка тушью с помощью тонкой кисти с последующим полным освобождением холста от слоя угля. Если рисунок выполняется на клеевом грунте, возможно фиксирование его водой при помощи пульверизатора или специальным лаком-фиксатором. Фиксирование рисунка диктуется тем, что в процессе работы над этюдом может появиться необходимость вернуться к рисунку с целью его уточнения.

История изобразительного искусства свидетельствует о серьезном отношении к этому этапу работы выдающихся мастеров. Однако, поскольку весь предварительный процесс на холсте впоследствии скрывается под красочным слоем, дать иллюстрации из практики мастеров трудно. С этой точки зрения представляет интерес дипломная работа И.Е. Репина «Воскрешение дочери Иаира», в правом нижнем углу сохранился начальный фиксированный рисунок углем, едва покрытый тонким слоем прозрачной краски. В этом произведении натюрморт и часть пола даже в таком начальном изображении органически сочетаются с решением колорита, определяющим живописный строй картины.

Художник И.И. Бродский, выполняя рисунок на холсте, старался внимательно изучить модель, ее характерные особенности,

добиваясь при этом наибольшего сходства с натурой. Независимо от материала, живописной техники художник очень строго, детально и тщательно прорабатывал светотеневой рисунок.

В ходе композиционных поисков, выполнения различных кратковременных этюдов, набросков, эскизов, а также в соответствии с характером натуры устанавливается формат и размер будущей работы.

Итак, задачи будущей работы предварительно осознаны и поняты на подготовительном этапе. Разумеется, в процессе дальнейшей работы над этюдом что-то будет уточняться, прорабатываться глубже, получать дальнейшее творческое развитие, возможно, изменяться. Но эти коррективы, как правило, всегда качественно выше, потому что они делаются на основе уже полученных знаний и опыта.

Рисунок требует от художника силы характера, постоянства и великого терпения. Этот предмет, которым даже наисильнейшим приходится овладевать снова и снова с борьбою и упорством.

Франсиско Пачеко

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В формировании личности наряду с профессиональными знаниями важным является развитие художественного видения. Оно способствует воспитанию и развитию творческого начала, способности мыслить композиционно, приобретению чувства нового, перспективного.

Однако стремление студентов выразить свой композиционный замысел не всегда находится в согласии с их возможностями, с уровнем владения основами изобразительной грамоты. Высшее учебное заведение должно дать своим воспитанникам прочные знания о рисунке, которые позволили бы им решать задачи сообразно своим замыслам, отражающим явления многообразной жизни.

Умение подкрепить свою мысль наглядным изображением не только желательно, но и необходимо. Путь к плодотворному синтезу качеств, полезных как в учебном процессе, так и в дальнейшей самостоятельной работе, видится в том, чтобы в основе любого замысла всегда лежали искренность, поиск красоты, способность удивляться знакомому, увиденному как бы впервые.

Владеть изобразительными средствами необходимо не только художникам и архитекторам, для которых одним из самых эффективных способов воплощения своих идей является рисунок, графически аргументировать свою мысль должен уметь инженер, научный работник, конструктор, изобретатель. Это помогает развить столь нужное в их работе пространственное воображение. Владение основами рисунка плодотворно проявляется и в иных областях человеческой деятельности. Идею о всеобщем приобщении к рисунку, о том, что занятия рисованием должны стать одной из основ образования, высказывали Д. Дидро, И. Песталоцци, Я. Коменский.

При наличии природного дарования трамплин для создания своего художественного видения, собственных средств выражения в искусстве обретается не путем искусственных, надуманных поисков манеры, «почерка», а через образное восприятие явлений жизни.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Авсиян О.А.* Натура и рисование по представлению. М.: Изобразительное искусство, 1985.
2. *Алехин А.Д.* О языке изобразительного искусства. М., 1973.
3. *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. В 3-х т. М.; Л., 1949.
4. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. Т. 2. М., 1937.
5. *Аксенов К.А.* Рисунок. М.: Панорама, 1990.
6. *Анисимов Н.Н.* Основы рисования. М.: Стройиздат, 1974.
7. *Барышников А.П.* Перспектива. М.: Искусство, 1955.
8. *Барщ А.О.* Наброски и зарисовки. М.: Искусство, 1970.
9. *Беда Г.В.* Основы изобразительной грамоты. Рисунок, живопись, композиция. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1981.
10. *Беляева С.Е.* / Спецрисунок и художественная графика. С.Е. Беляева, Е.А. Розанов. М.: Академия, 2006.
11. *Верман К.* История искусств всех времен и народов. В 2-х т. СПб., 1903.
12. *Виппер Б.Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640—1670). М., 1962.
13. *Виппер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта (Жизнь вещей). Казань, 1922.
14. *Виппер Б.Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957.
15. *Владимирский Г.А.* Перспектива. М.: Учпедгиз, 1952.
16. *Волков Н.Н.* Восприятие предмета и рисунка. М., 1950.
17. *Волкотруб И.Т.* Основы художественного конструирования. Киев, 1982.
18. Всеобщая история искусств. В 6-ти т. М., 1956—1966.
19. *Выборнова Г.* Роль освещения в натюрморте. М.: Художник, 1984.
20. *Гамаюнов В.Н.* Рисунок и живопись: введение в теорию изображения. М., 1971.
21. *Герчук Ю.Я.* Язык и смысл изобразительного рисунка. М., 1994.

22. *Гинзбург И. П.П.* Чистяков и его педагогическая система. Л.; М., 1940.
23. *Гнедич П.П.* История искусств с древнейших времен. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1885.
24. *Дейнека А.А.* Учитесь рисовать. Беседы с изучающими рисование. М.: Архитектура-С, 2005.
25. *Демидов В.* Как мы видим то, что видим. М., 1987.
26. *Евтеев В.И.* Построение перспективного рисунка / В.И. Евтеев, А.Я. Зметный, И.В. Новиков. М.: Учпедгиз, 1963.
27. *Елешевская Г.В.* Искусство рисунка. М., 1990.
28. *Еремеев О.А.* Учебный рисунок / О.А. Еремеев, В.А. Королев, Н.Н. Репин. М.: Изобразительное искусство, 1995.
29. *Жабинский В.И.* Рисунок. М.: Инфра-М, 2008.
30. *Зайцев А.С.* Советы мастеров. Живопись и графика. Л., 1979.
31. *Зайцев К.Г.* Графика и архитектурное творчество. М., 1979.
32. *Звонов В.М.* Основы понимания графики. М., 1963.
33. Иллюстрированный словарь русского искусства / ред.-сост. Н.А. Борисовская. М., 2001.
34. Искусство: Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика: В 3 ч. / сост. М.В. Алпатов и др. М., 1987—1989.
35. История зарубежного искусства / под ред. М.Т. Кузьминой, Н.Л. Мальцевой. М., 1980.
36. История русского искусства. В 13-ти т. М., 1953—1964.
37. История советского искусства. Живопись, скульптура, графика. В 2-х т. М., 1965—1968.
38. *Капланова С.Г.* От замысла и натуры к законченному произведению. М.: Изобразительное искусство, 1981.
39. *Кирицкер Ю.М.* Рисунок и живопись : учебное пособие. Изд. 7, стер. М.: Высшая школа, 2007.
40. *Кириянов В.Ф.* Рисование геометрических форм : учебное пособие. М.: МАРХИ, 1980.
41. *Климухин А.Г.* Тени и перспектива : учебное пособие для вузов / под науч. ред. Ю.Н. Орса. М.: Архитектура-С, 2010.
42. *Козлов Н.Г.* Композиция. М.: Просвещение, 1968.

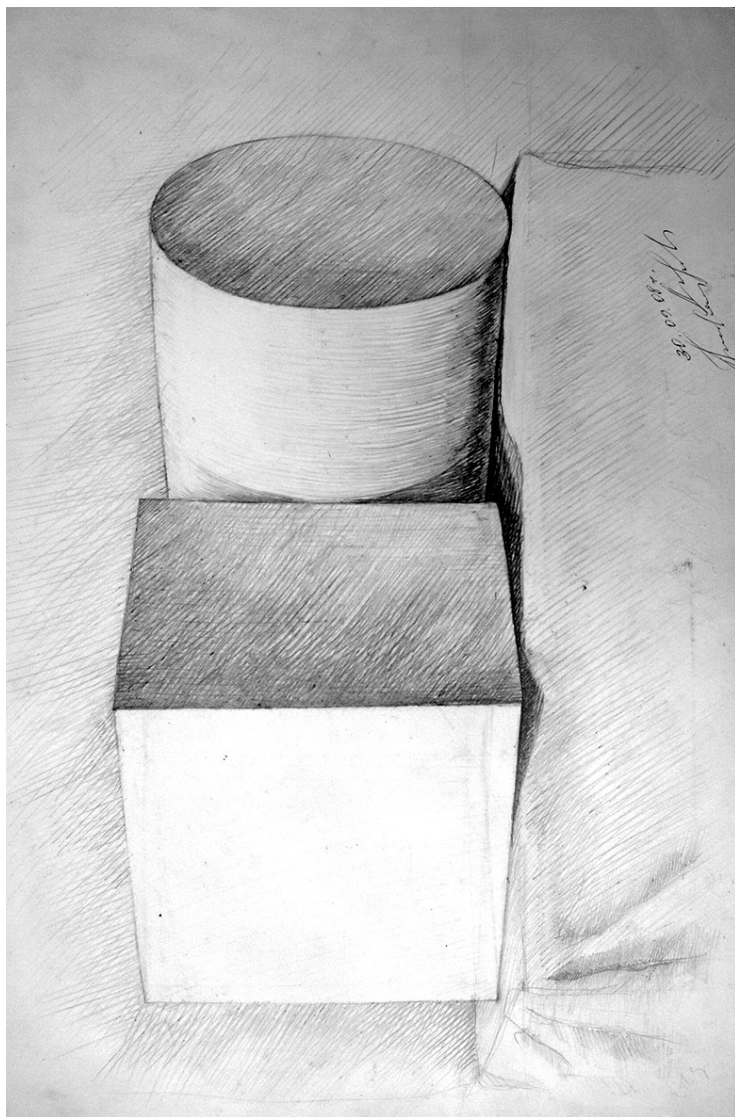
43. *Коробьин М.Ю., Сагитов А.Д.* Рисование бытовых предметов и архитектурных деталей. М.: МАРХИ, 1986.
44. *Короев Ю.И.* Строительное черчение и рисование : учебник. М.: Высшая школа, 1983.
45. *Костерин Н.П.* Учебное рисование. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1984.
46. *Кудряшов В.И.* Виды изображений в рисунке. Ортогональные, аксонометрические, перспективные: учебное пособие. М.: МАРХИ, 1978.
47. *Кузин В.С.* наброски и зарисовки. 2-е изд. М., 1981.
48. *Кулебакин Г.И.* Рисунок и основы композиции / под ред. Т.Л. Кильпе. М.: Высшая школа, 1988.
49. *Ланин В.А.* Основы рисования для строителей. М.: Стройиздат, 1953.
50. *Лантев А.М.* Некоторые вопросы композиции // Вопросы изобразительного искусства. М., 1954.
51. *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи. М., 1935.
52. *Ли Н.Г.* Рисунок. Основы учебного академического рисунка: учебник. М.: Эксмо, 2009.
53. *Любимов Л.Д.* Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии. М., 1982.
54. *Макарова М.Н.* Перспектива. М.: Просвещение, 1989.
55. *Мамугина В.П.* Рисование геометрических форм и композиций / В.П. Магугина, М.В. Никольский. Тамбов: ТГТУ, 2009.
56. Материалы и техника рисунка / под ред. В.А. Королева. М.: Изобразительное искусство, 1987.
57. *Мясников И.П.* Рисунок: учебное пособие. М.: АСВ, 2007.
58. *Одноралов Н.В.* Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве. М.: Просвещение, 1988.
59. *Осмоловская О.В.* Рисунок : учебное пособие. М.: МАРХИ, 2008.
60. Основы методики художественного конструирования. М., 1970.
61. *Павлинов П.Я.* Для тех, кто рисует: советы художника. М.: Советский художник, 1965.

62. *Павлинов П.Я.* Каждый может научиться рисовать: советы рисовальщика. М.: Советский художник, 1966. 104 с.
63. Пособие по рисованию / под ред. Д.Н. Кардовского, В.Н. Яковлева, К.Н. Корнилова. М., 1938.
64. *Пучков А.С.* Методика работы над натюрмортом / А.С. Пучков, А.В. Триселев. М.: Просвещение, 1982.
65. *Радлов Н.Э.* Рисование с натуры. Л.: Художник РСФСР, 1978.
66. *Ракитин В.И.* Искусство видеть. М.: Знание, 1973.
67. *Ракова М.М.* Русский натюрморт конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1970.
68. *Ратничин В.* Перспектива. Киев, 1982.
69. *Раушенбах Б.* Система перспективы в изобразительном искусстве. М., 1986.
70. *Репин И.Е.* Далекое — близкое. М.; Л., 1949.
71. *Репин И.* Репин об искусстве. М., 1960.
72. Рисунок / под ред. А.М. Серова. М.: Просвещение, 1975.
73. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия / сост. Н.Н. Ростовцев, С.Е. Игнатьев, Е.В. Шорохов. М., 1989.
74. Рисунок. Практическое руководство для начинающих и самостоятельных художников. М., 1965.
75. *Ростовцев Н.Н.* Академический рисунок. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1995.
76. *Ростовцев Н.Н.* История методов обучения рисованию. За-рубежная школа рисунка. М.: Просвещение, 1981.
77. *Ростовцев Н.Н.* История методов обучения рисованию. Русская и советская школа рисунка. М.: Просвещение, 1982.
78. *Ростовцев Н.Н.* Учебный рисунок. М.: Просвещение, 1976.
79. *Рынин Н.* Перспектива. Петроград, 1918.
80. *Самойлов Ю.К.* Техника рисунка: методические указания. Ульяновск: УлГТУ, 2004.
81. *Секачева А.В., Чуйкина А.М., Пименова Л.Г.* Рисунок и живопись. М., 1987.
82. *Серебров А.* Время и люди. М., 1960.
83. Советы мастеров. (Живопись, графика.) В помощь начинающему художнику. Л.: Художник РСФСР, 1975.

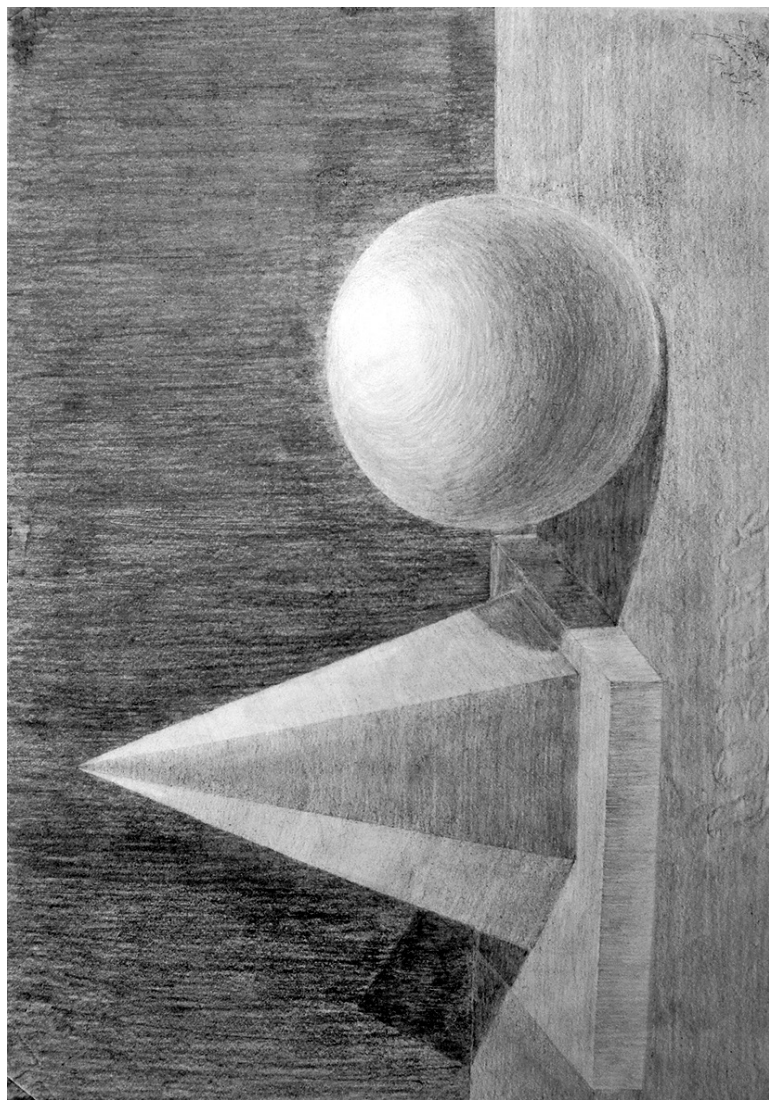
84. *Сокольникова Н.Т.* История изобразительного искусства: в 2 т. Т. 2. 2-е изд., стер. М.: Академия, 2007.
85. *Соловьев А.М.* Учебный рисунок / А.М. Соловьев, Г.Б. Смирнов, Е.С. Алексеева. М.: Искусство, 1953.
86. *Соловьева Б.А.* Искусство рисунка. Л.: Искусство, 1989.
87. *Степанян Н.С.* Искусство России XX века. М., 1999.
88. *Тихонов С.В.* Рисунок : учебное пособие / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. М.: Архитектура-С, 2004.
89. Учебный рисунок / под ред. В.А. Королева. М.: Изобразительное искусство, 1981.
90. Учебный рисунок в Академии художеств: Альбом / под ред. Б.С. Угарова; Д.А. Сафаролиева. М.: Искусство, 1990.
91. *Фаворский В.А.* О рисунке, о композиции. Фрунзе, Кыргызстан, 1966.
92. *Федоров М.В.* Рисунок и перспектива. М., 1960.
93. *Хосе М. Паррамон.* Как писать натюрморт. М.: АРТ-РОДНИК, 2000.
94. *Хория Теодору.* Перспектива. Бухарест, 1964.
95. *Храпковский М.Б.* Письма к начинающему художнику. М.: Искусство, 1984.
96. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953.
97. *Шембель А.Ф.* Основы рисунка. М.: Высшая школа, 1994.
98. *Шорохов Е.В.* Композиция. 2-е изд. М., 1986.
99. *Эдиссионес П.* Основы рисунка: Полный курс живописи и рисунка / Пер. с исп. О. Вартановой. М., 1994.
100. *Яблонский В.А.* Преподавание предметов «Рисунок» и «Основы композиции». М., 1989.

ПРИЛОЖЕНИЕ

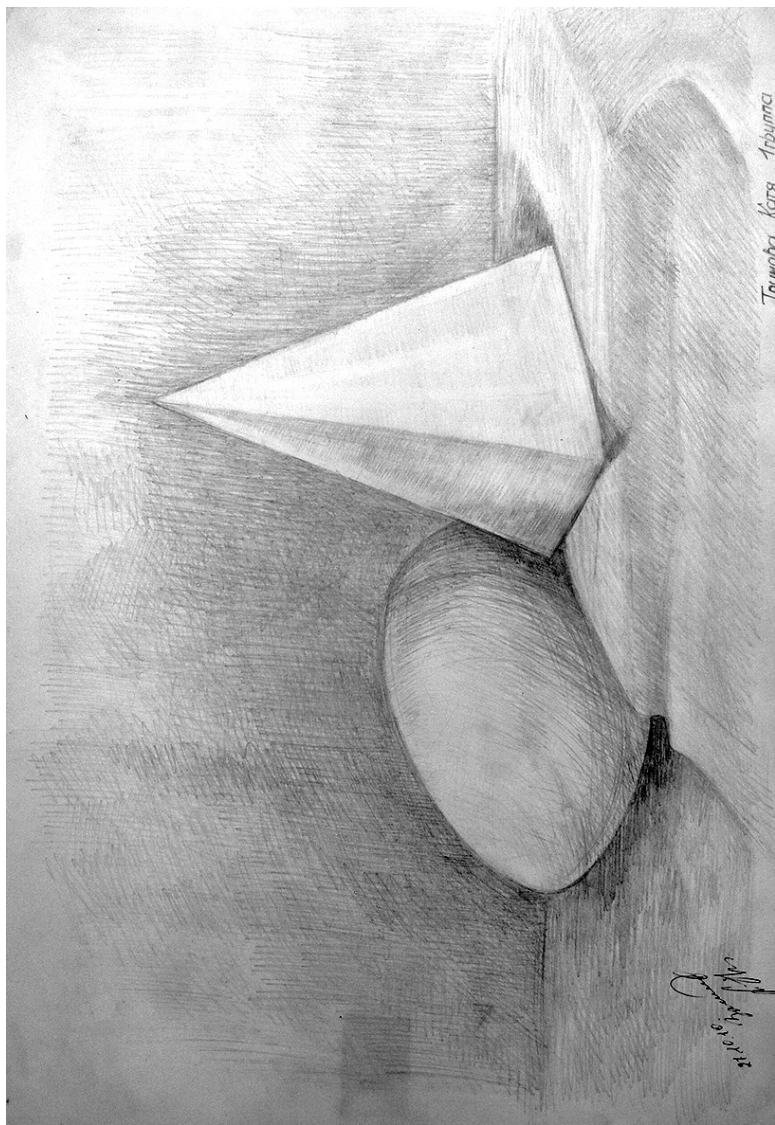
Работы студентов 1 курса факультета «Промышленное
и гражданское строительство»
Московского государственного строительного университета
по дисциплине «Рисунок» на кафедре
архитектурно-строительного проектирования



И.А. Мязин. Натюрморт из двух геометрических тел (куб, цилиндр).
Бумага, карандаш. 2008 г.

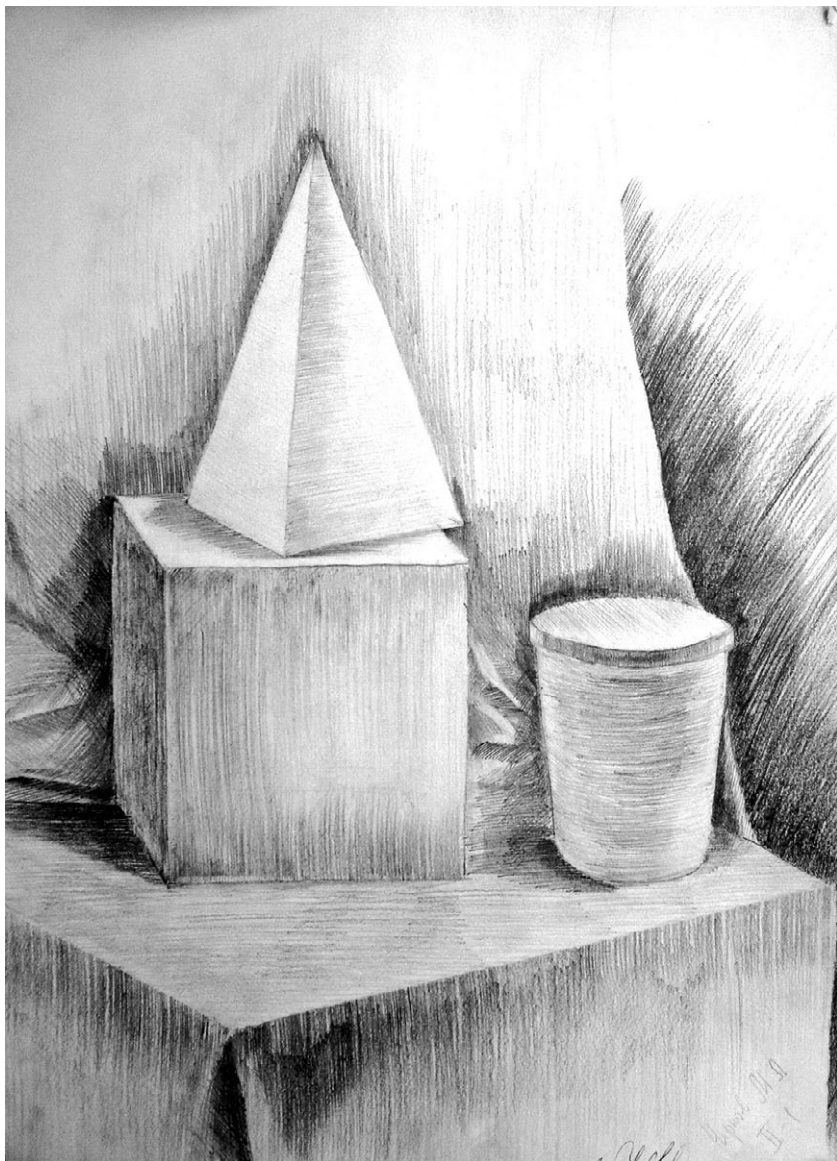


А.Т. Кифорчук. Натюрморт из двух геометрических тел (пирамида, шар).
Бумага, карандаш. 2010 г.



Е.А. Трунова. Натюрморт из двух геометрических тел (пирамида, яйцо).

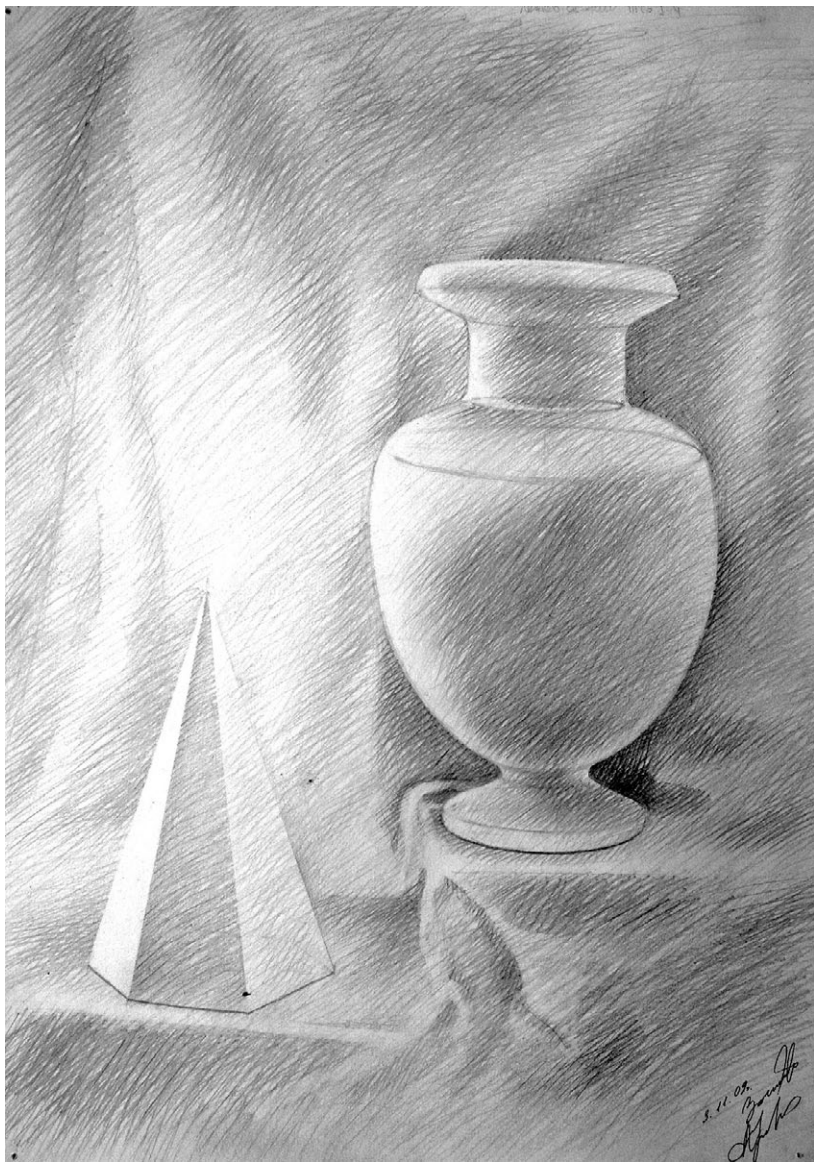
Бумага, карандаш. 2010 г.



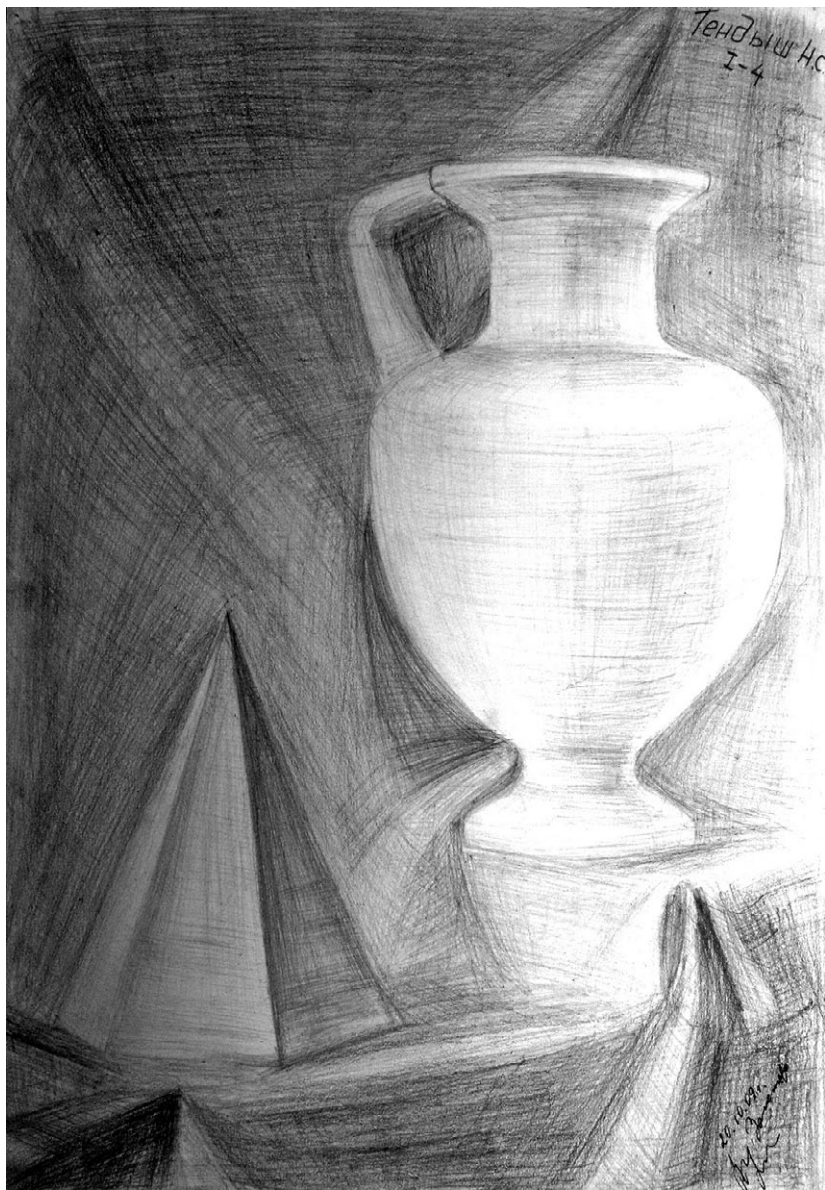
М.А. Чернов. *Натюрморт из трех геометрических тел*
(куб, пирамида, усеченный конус).
Бумага, карандаш. 2012 г.



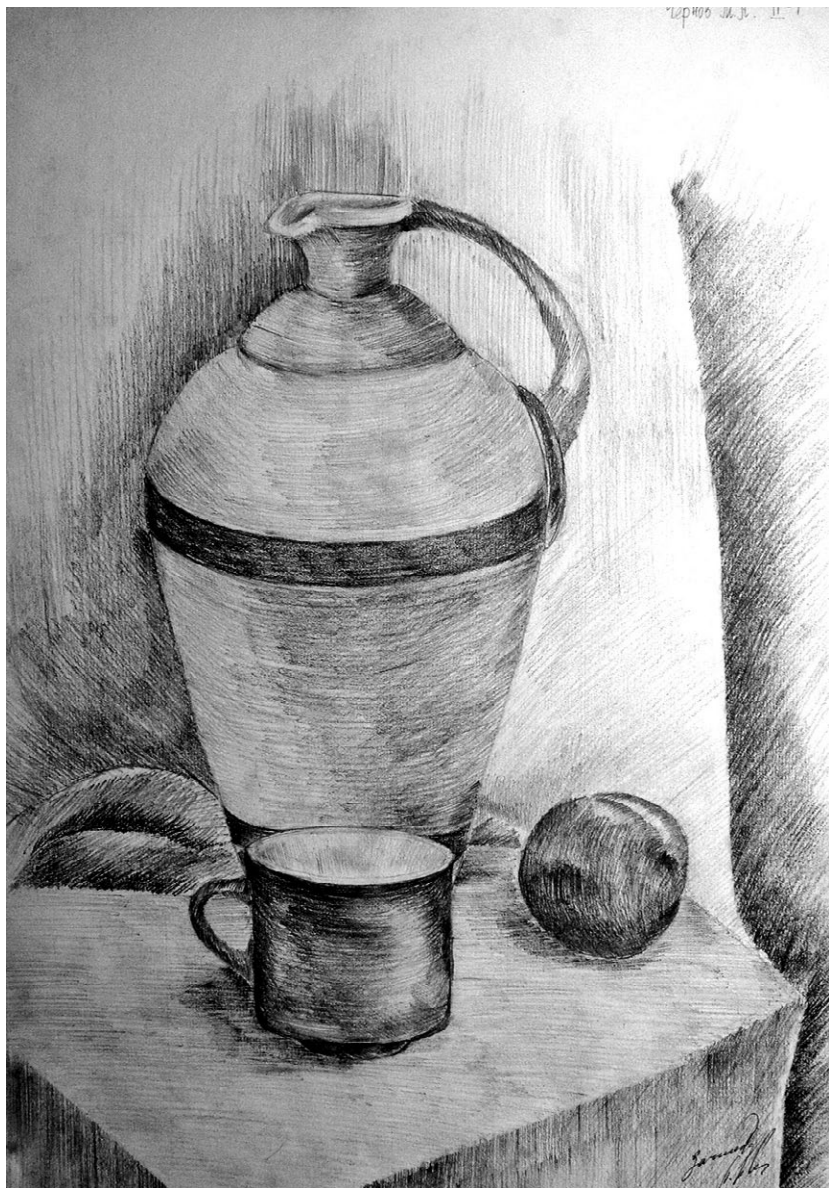
Н.В. Богатова. *Натюрморт из двух предметов (греческая ваза, призма).*
Бумага, карандаш. 2009 г.



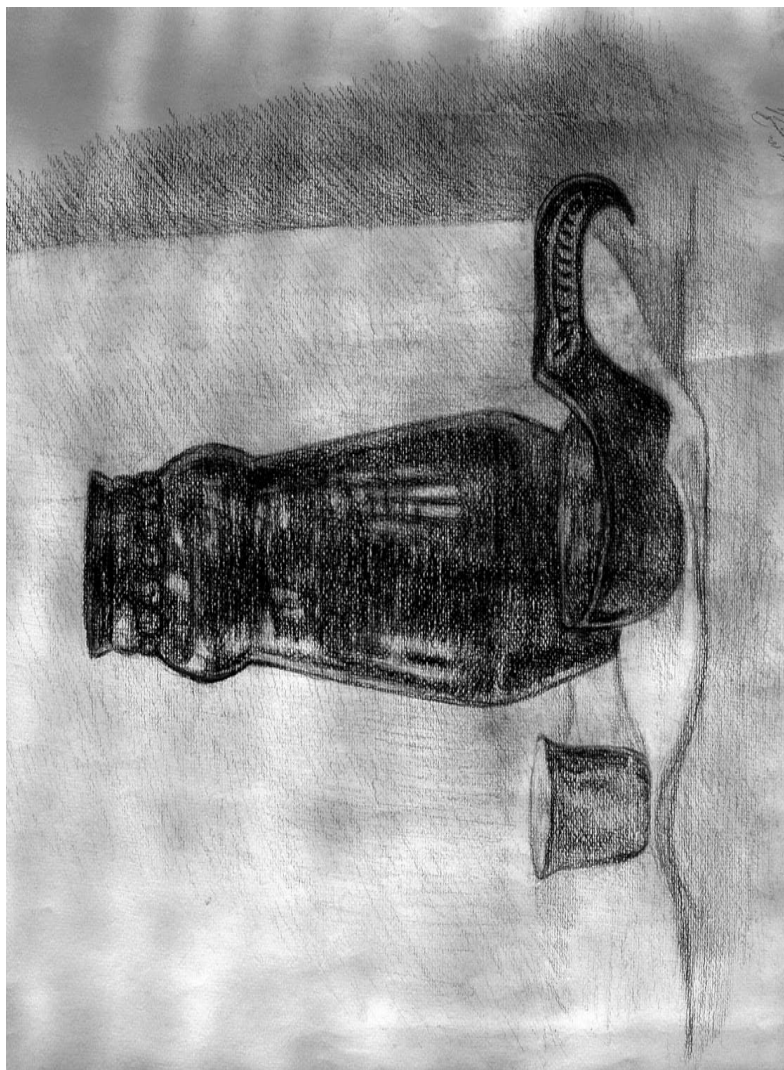
Е.С. Лежнев. *Натюрморт из двух предметов (кувшин, пирамида).*
Бумага, карандаш. 2009 г.



Н.С. Тендыш. *Натюрморт из двух предметов (кувшин, пирамида).*
Бумага, карандаш. 2009 г.



М.А. Чернов. *Натюрморт из предметов быта.*
Бумага, карандаш. 2012 г.



Е.А. Трунова. Натюрморт из предметов быта.
Тонированная бумага, уголь. 2010 г.



В.А. Лбова. *Натюрморт из предметов быта.*
Тонированная бумага, сангина, уголь. 2010 г.

Оглавление

Введение.....	3
Глава первая	
История развития натюрморта как жанра.....	4
Глава вторая	
Научно-исследовательский подход к рисунку. Восприятие предмета и изображения.....	45
Глава третья	
Виды учебного рисунка. Наброски, их цели и задачи.....	51
Глава четвертая	
Длительный рисунок. Методическая последовательность его развития. Этапы построения натюрморта.....	55
Глава пятая	
Линейно-конструктивный рисунок. Перспективное построение.....	61
Глава шестая	
Светотеневой рисунок.....	71
Глава седьмая	
Техника рисунка. Технологии рисовальных материалов.....	75
Глава восьмая	
Рисунок геометрических тел.....	87
Глава девятая	
Рисунок группы геометрических тел.....	108
Глава десятая	
Рисунок предметов простых и сложных по форме.....	112
Глава одиннадцатая	
Теория складок на драпировке.....	118

Глава двенадцатая	
Рисунок группы предметов (натюрморт).....	131
Глава тринадцатая	
Подготовительный рисунок-эскиз под живопись.....	147
Заключение.....	152
Библиографический список.....	153
Приложение.....	159

НАТЮРМОРТ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ



РОБЕР КАМПЕН

Благовещение. Около 1420—1440 гг. Дерево, масло. 58 × 64 см.
Королевский музей изящных искусств. Брюссель. Нидерланды



ГЕРАРД ДАВИД

Мадонна с кашей. Около 1500—1510 гг. Дерево, масло. 35 × 29 см.
Королевский музей изящных искусств. Брюссель. Нидерланды

ИТАЛЬЯНСКИЙ НАТЮРМОРТ



ВИНЧЕНЦО КАМПИ

Торговка фруктами. Около 1560 г.

Холст, масло. 143 × 213 см. Пинакотека Брера. Милан



ДЖУЗЕППЕ РЕККО

Натюрморт с фруктами и цветами. 1670 г.

Холст, масло. Галерея Каподимонте. Неаполь



МИКЕЛАНДЖЕЛО ДА КАРАВАДЖО
Корзина с фруктами. 1596 г. Холст, масло.
 46 × 64,5 см. Пинакотека Амброзиана. Милан



МИКЕЛАНДЖЕЛО ДА КАРАВАДЖО
Юноша с корзиной фруктов. Фрагмент. 1593 г.
 Холст, масло. 70 × 67 см. Галерея Боргезе. Рим

ФЛАМАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ



ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС

Христос в доме Марфы и Марии. 1628 г.

Холст, масло. Национальная галерея Ирландии. Дублин



ФРАНС СНЕЙДЕРС

Большой натюрморт с дамой и попугаем. Фрагмент. 2 четверть XVII в.

Холст, масло. 154 × 237 см. Картинная галерея. Дрезден

ГОЛЛАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ



ВИЛЛЕМ КЛАС ХЕДА

Натюрморт. 1634 г. Дерево, масло. 43 × 57 см.
Музей Бойманса-ван Бейнингена. Роттердам



АБРАХАМ ХЕНДРИКС ВАН БЕЙЕРЕН

Натюрморт с кувшином. 1656 г. Холст, масло. 115 × 98 см. Собрание
Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

НЕМЕЦКИЙ НАТЮРМОРТ



ГЕОРГ ФЛЕГЕЛЬ

Натюрморт с цветами и закуской. В коллекциях с 1928 г. Дерево, масло.
52,5 × 41 см. Из собрания О.Э. Браза. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

ИСПАНСКИЙ НАТЮРМОРТ



АНТОНИО ДЕ ПЕРЕДА

Натюрморт с часами. 1652 г. Холст, масло. 78 × 91 см. Собрание
Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

ФРАНЦУЗСКИЙ НАТЮРМОРТ



ЖАН БАТИСТ МОННУАЙЕ

Цветы. 1670 г. Холст, масло. 121 × 95 см. Собрание Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва



ЖАН БАТИСТ УДРИ

Натюрморт с фруктами и керамической вазой. 1721 г.
Холст, масло. 74 × 92 см. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

НАТЮРМОРТ XIX — XX вв.



КЛОД МОНЕ

Яблоки и виноград. 1880 г. Холст, масло. 65 × 81,5 см.
Институт искусств. Чикаго



ПЬЕР-ОГЮСТ РЕНУАР

Натюрморт с анемонами. 1898 г. Холст, масло. 58 × 50 см.
Галерея Пола Розенберга. Нью-Йорк



ЭДУАРД МАНЕ
Букет сирени. 1883 г. Холст, масло. 54 × 41 см.
 Национальная галерея. Берлин



ПОЛЬ СЕЗАНН
Натюрморт с яблоками. 1890—1894 гг.
 Холст, масло. 46 × 55 см. Собрание Джекоба Гольдшмидта. Нью-Йорк

РУССКИЙ НАТЮРМОРТ



ФЕДОР ПЕТРОВИЧ ТОЛСТОЙ

Ветка винограда. 1817 г. Бумага коричневая, акварель, белила.
25,4 × 34,2 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва



ИВАН ФОМИЧ ХРУЦКИЙ

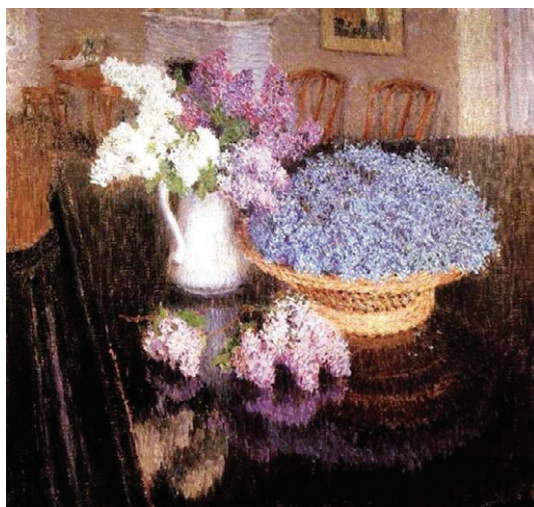
Цветы и плоды. 1836 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



КОНСТАНТИН АЛЕКСЕЕВИЧ КОРОВИН

За чайным столом. 1888 г. Холст на картоне, масло. 48,5 × 60,5 см.

Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник, музей-усадьба В. Д. Polenova. Тульская область



ИГОРЬ ЭММАНУИЛОВИЧ ГРАБАРЬ

Сирени и незабудки. 1904 г. Холст, масло. 80 × 80 см.

Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



МАРТИРОС СЕРГЕЕВИЧ САРЬЯН

Натюрморт. Виноград. 1911 г. Картон, темпера. 50 × 71 см.

Государственная Третьяковская галерея. Москва



ПЕТР ПЕТРОВИЧ КОНЧАЛОВСКИЙ

Сирень в кошелке на полу. 1955 г. Холст, масло. 101,5 × 139 см.

Государственная Третьяковская галерея. Москва

Учебное издание

**Царева Людмила Николаевна,
Царев Артур Игоревич**

РИСУНОК НАТЮРМОРТА

2-е издание

**Редактор *Е.Д. Нефедова*
Компьютерная правка и верстка *Н.В. Макаровой***

Подписано в печать 21.11.2014 г. И-259. Формат 60×84/16.
Усл.-печ. л. 9,7. Уч.-изд. 6,7. Тираж 300 экз. Заказ 421

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московский государственный строительный университет».
129337, Москва, Ярославское ш., 26

Издательство МИСИ — МГСУ.
Тел. (495) 287-49-14, вн. 13-71, (499) 188-29-75, (499) 183-97-95.
E-mail: ric@mgsu.ru, rio@mgsu.ru.

Отпечатано в типографии Издательства МИСИ — МГСУ.
Тел. (499) 183-91-90, (499) 183-67-92, (499) 183-91-44